

**PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR**  
**DOKTORI ISKOLA**

Pintér András Ferenc

PAF

**A FESTŐI GESZTUSRENDSZEREK ÉRTELMEZÉSE,  
KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A FAKTÚRÁRA ÉS MATÉRIÁRA.**

DLA-értekezés



Témavezető: Valkó László festőművész, professor emeritus

2020

Borító: PAF, részlet egy 20x20 cm-es festményből, vegyes technika, papír, 2018.

## TARTALOMJEGYZÉK

---

TARTALOMJEGYZÉK	2
1. ELŐSZÓ	3
2. BEVEZETŐ	5
2.1. GESZTUSFESTÉSZET	7
2.2. SZEMÉLYES VONATKOZÁSOK	10
3. A FESTŐI GESZTUSRENDSZER MEGHATÁROZÁSA	16
3.1. GESZTIKULÁCIÓ, GESZTUS	21
3.2. GESZTUS ÉS AKCIÓ, ABSZTRAKCIÓ, ÁBRÁZOLÁS	27
3.3. ABSZTRAKT IRÁNYOK	30
4. MATÉRIA	36
5. FAKTÚRA	40
5.1. FESTÉSZETI ANYAGOK, TECHNIKÁK KIALAKULÁSA ÉS FEJLŐDÉSE	42
5.2. IPARI ANYAGOK A FESTÉSZETBEN	43
6. SAJÁT FESTŐI GESZTUSRENDSZEREM	47
7. MESTERMUNKA, ZÚZOTT TEREK	56
8. ÖSSZEGZÉS	63
9. ÖNÉLETRAJZ	66
9.1. TANULMÁNYOK	66
9.2. OKTATÓI TEVÉKENYSÉG	66
9.3. EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK	67
9.4. CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK	68
9.5. KATALÓGUSOK, DÍJAK	70
10. IRODALOMJEGYZÉK	71
10.1. HIVATKOZOTT SZAKIRODALOM	71
10.1.1. HIVATKOZOTT ONLINE SZAKIRODALOM	71
10.2. FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM	73
10.2.2. FELHASZNÁLT ONLINE SZAKIRODALOM	75
11. FÜGGELÉK	76
11.1. KÉPJEGYZÉK	76
12. KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	93

# 1. ELŐSZÓ

Doktori értekezésem szempontjából fontosnak tartom, hogy számot adjak a vizsgálandó területről, a témaválasztásról, a problémafelvetésről és az ahhoz vezető útról. Alkotói szemszögből vizsgálva az egyik legfontosabb kérdés, hogy mit jelent tudományos, művészetelméleti és alkotói szempontból a gesztusfestészet. Ezen a vizuális formanyelven keresztül tudok reflektálni a körülöttünk lévő jelenségekre, és ugyanakkor a gesztusfestészet adta zárt belső világba tudok visszahúzódní mint alkotó és tudom keresni a benne rejlő formai, tartalmi, emocionális kivetülések lehetőségeit. Mint érző lény, mint individuum viszonyulok a gesztusfestészetben rejlő absztrakt vizualizációhoz, és kutatom, hogy a színek, a formák, a térrendszerek, a felületek a vásznon mitől lesznek számomra a gesztusfestészet elsődleges megjelenítési formái. Az évek során sikerült az alkotói stációk mellett egyre mélyebben vizsgálni a kutatott téma elméleti-tartalmi vonatkozásait. Az ilyen módon szerzett új ismeretek, felismerések, problémafelvetések csak mindinkább megerősítették bennem az értekezés témájának relevanciáját. Releváns, de nem csak számomra az, mivel a dolgozatban vizsgált területek halmazain keresztül jutok el a felismerésig, a kérdésfelvetésig, az argumentációs rendszer felállításáig.

Reflexiókból építkezem olyan módon, mint egy kijelentésre történő reakció, mint az önmagunkban felmerülő elmélkedésekre adott válaszreakciók, problémafelvetések és lehetséges megoldások, állítások. Az argumentációs rendszer felállítását a miért című kérdésekre adott válaszokból építem fel. Mi is tulajdonképpen az, hogy festői gesztusrendszer? Az interdiszciplinaritás jegyében vizsgálódva releváns-e az absztrakcióval, pontosabban a festői absztrakcióval párhuzamban vizsgálni a festői gesztusrendszert? A festői anyaghasználat, tehát a faktúrák és a matériák jelenléte; az empirikus tapasztalásaimon kívül, vajon mennyire van jelen a kutatott téma kérdéskörében?

A kutatásaim során törekszem a percepcióra támaszkodó empirikus élmények tudományos feldolgozására. A kutatásra fordított időben számos meghatározó élmény befolyásolt. Elsőként, több jelentős esemény került elő az emlékeimből amik abszolút hatással voltak az egész alkotói pályámra, és ily módon egyébként nem véletlenül, sokkal inkább direkt hatásként, jelen dolgozat témaválasztására is, mivel ezek a korai élményfoszlányok, élménytöredékek, valójában mint a betonozott alap, oly hangsúllyal vannak

bennem jelen a mai napig. Gondolok itt például *Tölg-Molnár Zoltán*,<sup>1</sup> nyári tihanyi művésztelepen végzett munkáira, vagy akár gondolhatnék az első anyagkísérleteimre még a Képzőművészeti Gimnáziumból, ahol igazán fiatalon és kifejezetten szabad szellemben játszottam (*homo ludens*), és kerestem a határait, tágítottam a lehetőségeimet. Művészetelméleti, művészettörténeti kutatásaim-olvasmányaim során a vizsgált témához kapcsolódóan *Clement Greenberg*<sup>2</sup> is meghatározó élménnyel hatott rám, így többször is hivatkozok majd rá az értekezésben. A szakirodalmat szisztematikusan építem fel, és külön részekre bontom a hivatkozott és a felhasznált tartalmakat. Külön szerepeltetem az online források összességét, törekedve a releváns megjelenítésre. Napjaink digitális kutatási lehetőségei mellett, hangsúlyt kell fektetni az analóg kutatási módszertanokra is.

---

<sup>1</sup> [lásd: 3.fejezet, 6.bekezdés]

<sup>2</sup> [lásd: 2.fejezet, 1.bekezdés, 2.1.fejezet, 1.bekezdés, 2.2.fejezet, 6.bekezdés]

## 2. BEVEZETŐ

A gesztusfestészet a múlt század közepe táján jelent meg, elsősorban az Amerikai Egyesült Államokban vált meghatározóvá, és az absztrakt expresszionizmus gyűjtőfogalma alá tartozó festészeti irányzatként definiálható. Az absztrakt expresszionizmus kifejezést elsőként Alfred Barr használta 1929-ben Kandinszkij improvizációi [I.kép, **Kandinszkij: Improvizáció 28. (második verzió), 1912**] kapcsán, azonban a fogalom csak az 1950-es években terjedt el igazán, Clement Greenberg javaslatára. Kandinszkij szerint a absztrakt festészet a legnehezebb, mert azt követeli meg, hogy tökéletesen tudjunk rajzolni, és hogy fokozott érzékenységgel tudjunk a színekhez és a formákhoz viszonyulni. Az absztrakt festészet azt a megfogalmazást kívánja, ahogy az érzelmeket a költő veti papírra. Véleményem szerint Kandinszkijnek tökéletesen igaza van ebben, mivel a formák, a színek és azok alkalmazásai módjának ismerete és a kellő érzékenység, alázat nélkül nem lehet jó absztrakt művet létrehozni. Greenberg elmélete szerint az absztrakt festészet egyfajta tiszta festészet, amely mentes mindentől ami nem elidegeníthetetlenül a festészet sajátja, úgy mint narratíva vagy figurativitás. Greenberg a festmény sík jelleget, kétdimenzionalitását határozza meg mint abszolút festészeti, de azt is leszögezi, hogy ezt a hatást nem szükségszerűen csak az absztrakt festészet válthatja ki. Ugyanakkor ez volna az absztrakt festészet elsődleges célja, nem pedig az ábrázolás és a tárgyi-ság kizárása. *“Az absztrakció vagy a nonfigurativitás önmagában nem bizonyult a festőművészet önkritikájához elengedhetetlenül szükséges momentumnak, még ha olyan kiváló művészek gondolták is ezt, mint Kandinszkij vagy Mondrian. Sem a reprezentáció, sem az ábrázolás nem gátolja meg a festőművészet egyediségének kibontakozását; az ábrázolt dolgok keltette asszociációk teszik ezt.”*<sup>3</sup> Ezek az asszociációk pedig az értelmezés szempontjából már a befogadóra terelik a fókuszot, hogy miként is hat az absztrakt mű a nézőre, miként változtatja a szemléletét, és hogy milyen viszony áll fenn a mű, annak alkotója és a befogadó közt. Dolgozatomban a festői gesztusrendszerek értelmezésén keresztül erre a kérdésre keresem a választ, az empirikus tapasztalás bázisán.

---

<sup>3</sup> Clement Greenberg, Modernista festészet, [1960] Laokoón Művészetfilozófiai Folyóirat. 7. szám, 3.old., 3.bek., [http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/12.modernista\\_festeszeti.pdf](http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/12.modernista_festeszeti.pdf) letöltve: 2017.12.06.

Fontosnak tartom, hogy még itt a bevezetőben említést tegyek az absztrakt festészet amerikai és európai viszonyára, hogy véleményem szerint miként, és hogyan kapott egyre nagyobb hangsúlyt az absztrakt expresszionizmus Európában a 40-es, 50-es évektől kezdve. Ebben óriási szerepe volt egyrészt a kor meghatározó művészetelméleti írójának, Greenbergnek, másrészt Peggy Guggenheimnek, a kor egyik kiemelkedő gyűjtőjének, galeristájának, illetve nem utolsósorban a kort Európában uraló második világháborús politikai, hatalmi, háborús viszonyoknak. Az Európa nagy részét átszövő totalitárius náci és kommunista diktatórikus elnyomó rendszer gyakorlatilag üldözte és megvetette az absztrakt művészet legkisebb csíráját is. A náciak konkrétan elfajzottnak vélték az absztrakt művészek megnyilvánulásait. Hitler az absztraktot jelentés hiányosnak, tartalom nélkülinek, lázadónak, ideológia mentesnek ítélte meg, és ezáltal veszélyesnek, üldözendőnek tartotta. Szerinte minden, ami nem az elfajzott felsőbbrendűség elvét, tanát hirdeti, az elpusztítandó, s mint hogy az absztrakt művészet nem a proletariátus problémáinak a megoldásával foglalkozott, tiltottá, üldözötté vált. Ilyen módon kezdett mindinkább eltolódni Amerika felé az absztrakt, mint szabad önkifejező irányzat, és gyakorlatilag a 40-es években New York, azon belül is a nem figurális festmények múzeuma (Museum of non-objectives) vált az absztrakt festők fellegvárává. Ezek az új irányok, az európai iskolákat felülíró kényszerként jelennek meg, mivel az európai művészeknek le is kell vetkőzniük az addigi dogmákat és valami olyan totálisan új útmutatást adni a művészetben keresztül, ami nem háborúhoz és diktatúrákhoz, nem elnyomáshoz és halálhoz vezet. A magyarországi művészekre a második világháború után, korábbi tanulmányaimra és olvasmányaimra hivatkozva, véleményem szerint nem is annyira az Európában akkor már jelen lévő infromel (formátlan) festészeti irányzat, vagy a colour-field (színmező) festészet hatott elsősorban, hanem sokkal inkább az absztrakt expresszionizmus meditatívabb, kalligrafikus iránya befolyásolta munkásságukat. Párhuzamot vélek felfedezni a náci művészetmegítélés eredményeiben, illetve a később teret nyerő szocreál ábrázolások között. A kommunista ideológia művészetelméleti megítélése, a három T (túrt, tiltott, támogatott), nem esik messze ezektől. *“Horváth György”*<sup>4</sup> írta meg ezt a 45-utáni magyar képzőművészeti helyzetet és annak politikai vonatkozásait. Gyakorlatilag, Aczél György kommunista kultúrpolitikájával, a szocreállal szemben fo-

---

<sup>4</sup> Horváth György, [2015], *A művészek bevonulása, A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945 - 1992*, Corvina Kiadó, Budapest

galmazódik meg a magyar művészekben az absztrakt vonal. Szükség volt egy erős, pozicionális művészeti erőre, egy markáns ellensúlyra, melynek legjelentősebb képviselői Bernáth Aurél, Bortnyik Sándor bizonyos korszakai, vagy például Kiss István szobrászművész voltak.

## 2.1. GESZTUSFESTÉSZET

A gesztusfestészet mint megfogalmazás, központi eleme az értekezésnek, fontosnak tartom, annak a hagyományos értelemben vett meghatározását is. A szó az angol *action painting* <sup>5</sup>, azaz akciófestészet kifejezésből ered. Az 1940-es évektől datálható, mint az absztrakt expresszionizmus egyik festészeti technikája, amelynek őseként a szürrealisták *automatikus írását* <sup>6</sup> tekinthetjük. Látni fogjuk a dolgozatban, hogy számos terület merül fel a kutatás során melyekben a gesztusnak mint fogalomnak kulcsszerepe van. Mint ahogy említettem Barr és Greenberg kapcsán az absztrakt expresszionizmust, a gesztusfestészet vagy más néven *action painting*, az absztrakt expresszionizmus egyik festészeti technikájaként vált ismertté az 1940-es évektől. Az Amerikai Egyesült Államokból induló *action painting*-et azaz akciófestészetet egy intuitív, leginkább a spontán mozdulatsorokból álló, a festő kezét a belső feszültség erejének vezérlésével létrehozott festői lenyomatokkal azonosíthatjuk. Egyfajta elemi belső erőkkkel bíró indulatos kinyilatkozás. Az ilyen művekre jellemző az erős drámaiság és hogy egészen konkrétan látathatóvá válnak a festmény keletkezési folyamatai. A gesztusfestészet tekintetében említhetnénk az 1950-es és 1960-as években legaktívabb New York-i amerikai iskolát, melynek talán a legkiemelkedőbb alakja *Jackson Pollock*, <sup>7</sup> de ide tartozik *Arshile Gorky*, *Franc Kleine*, *Willem de Kooning*, illetve számos magyar és európai vonatkozásai is vannak az irányzatnak, mint például *Antoni Tàpies*, *Georges Mathieu*, *Hans Hartung*, *Jean Raine*, *Kassák Lajos*, *Kokas Ignác*, *Kondor Béla*, *Nádler István*, *Pierre Soulages*. <sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> [lásd: 2.2.fejezet, 8.bekezdés, 3.fejezet, 2.bekezdés, 3.2.fejezet, 1.bekezdés]

<sup>6</sup> [lásd: a fejezet 3.bekezdésében]

<sup>7</sup> [lásd: 2.2.fejezet, 7.-8.bekezdés, 3.fejezet, 1.-2.-3.bekezdés, 3.2.fejezet, 1.bekezdés, 3.3.fejezet, 2.bekezdés, 5.2.fejezet, 1.bekezdés]

<sup>8</sup> (abc) sorrendben

A dolgozat témájához kapcsolódva a kutatás szempontjából, és a személyes vonatkozások okán is meg kell említeni *Bullás Józsefet, Hencze Tamás, Klimó Károlyt, Tölg-Molnár Zoltánt, Szabados Árpádot*, mivel ők vagy tanítottak vagy jelentős mértékben hatottak a saját alkotó tevékenységre. A későbbiekben az említett magyar művészek közül néhányal részletesebben is fogok foglalkozni.

Már itt ezen a ponton felmerül a kérdés, hogy miért választjuk le a gesztusfestészet külön irányzatként, miközben minden alkotói folyamatnak, stílusnak vagy irányzatnak, alapvető része a gesztus maga. Az egyik legősibb és talán a legismertebb formája az ábrázolásnak, a japán festészet, amelynek számos ága, irányzata létezik (mint például a monokróm tusfestészet, a kalligráfia, a tájfestészet, a hatalmas csatajelenetek figurális kompozíciói, a növényi ornamentikák és az összetett geometrikus formák) és meghatározó esztétikumként van jelen a mai napig. Az ősi japán festészet eredete visszanyúlik egészen a prehisztórikus időkig. A kalligráfiát, amelyet a gesztusfestészet szempontjából elengedhetetlen említeni, a Távoll-Keleten és az arab kultúrában is a zenével és az irodalommal társítják, mint a szépírás művészetét. A kalligráfiai gesztus tehát az ecsettel való írás művészeteként is definiálható.

Hipotézisem szerint, bármilyen stílusú is legyen a festmény, keletkezzen az bármelyik korban, amennyiben azt feltételezzük, hogy magas művészi értékkel bír, vélelmezhető, hogy tiszta alkotói kinyilatkozás, gesztikulálás folyamata által jött létre és ezáltal annak tartalmától eltekintve is egyfajta belső feszültség, a *non verbális kommunikáció*<sup>9</sup> részeként született meg. A gesztusfestészet ősének a szürrealisták automatikus írását is szokták tekinteni, amely párhuzamba helyezhető a kalligráfiával. Az *automatikus írás*<sup>10</sup> meghatározása kapcsán idézem Hegyi Lórándot: *"A fogalom André Breton szürrealista művésztől származik, s a szürrealista mozgalom egyik legfontosabb alapelve volt. A freudi pszichoanalitikus módszerből szűrte le Breton azt a következtetést, hogy a művészetben a tudatalatti közvetlen, kontrollálatlan, spontán kivetítésével nagyfokú esztétikai szabadság valósítható meg. Az automatikus írás segítségével a művész mindenfajta gátlás, esztétikai és etikai konvenció nélkül tárhatja fel a psziché rejtett tartalmait. Breton és a szürrealisták a freudizmus és a marxizmus összekapcsolásával törekedtek a modern*

---

<sup>9</sup> [lásd: 3.1. fejezet, 2.bekezdés]

<sup>10</sup> [lásd: a fejezet 1.bekezdésében]



személyiség egyéni és kollektív felszabadítására; s ebben a naív heroikus elképzelésben az automatikus írás a maximális művészi szabadság megvalósításának eszközévé vált. 1945 után ez a módszer átkerült az amerikai absztrakt expresszionizmus szemléletébe, ... különösen az akciófestészetben vált ismét fontos alapelvé ...”<sup>11</sup> Az automatikus írás elvét követte az automatikus rajz, [III.kép, André Messon, Automatikus írás, 1924] melynek lényegét Breton a freudi pszichoanalitikus módszerből szűrte le, miszerint nagyfokú esztétikai szabadság érhető el a művészetben, a tudatalatti kontrollálatlan, spontán kivetítéssel. A szabad képzettársításon alapuló, minden agyi mechanizmus kizárásával történő gondolatok leírását jelenti a művészetben az automatikus rajz. Az automatizmus technikáinak tekinthetjük a különböző, a hagyományostól eltérő képalkotói eljárásokat, így a kaparás, a dörzsölés, a tépés, a vágás, a hajtás, az égetés, a roncsolás, gyűjtőnéven megfogalmazva a décollage technikákat. (Zárójelben jegyezném meg, hogy a ezzel a témakörrel 2004-ben kezdtem foglalkozni, mivel a Magyar Képzőművészeti Egyetemen a Festő szak mellett végeztem el a Tanár szakot, ahol a “décollage technikákból” írtam a diplomadolgozatomat.) A különböző festészettechnikai eljárásokra, technikákra a későbbiekben részletesebben is kitérek. Ezek a technikák, technológiák lehetővé tették a vásznon vagy más hordozón, felületen, a direkt és drasztikus felületmódosításokon keresztül, a véletlenszerű formák és alakzatok halmazának létrejöttét. Ezek a felületi képződmények meglehetősen megdöbbentőek, meglepőek, és Breton szavával élve, “önkényesek”. Igazán itt tudunk párhuzamot vonni az automatikus írás-rajz és a szürrealizmus közt, mivel ezek a meghatározások abszolút illenek a szürrealista gondolkodás metódusára. Lautréamont találó, a szürrealista képszerkesztésre tett idézetével élve, “Szép, mint a varrógép és az esernyő találkozása a boncasztalon”<sup>12</sup>. Visszatérve az előző bekezdésben felvetett hipotézisre, az empirikus élményeimből, a múzeumlátogatásaim során tett megismerésekből és felismerésekből, illetve a kortársaim műtermeiben tett látogatások során szerzett tapasztalatokból vélem felismerni azt az összefüggést, amely az anyaghasználat minőségével és a festői gesztusrendszer mezőinek összemosásával alkot közös nevezőt. Ezeket a relevanciákat, mármint az anyagszerűséget, az anyaghasználatot, magát az anyagot, illetve a festői gesztust és a személyes gesztusrendszert és azok egymáshoz

---

<sup>11</sup> Hegyi Lóránd, [1989] *Utak az avantgárdból*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 179-180. old.

<sup>12</sup> Lautréamont, *Maldoror énekei*, hatodik ének, harmadik bekezdés, fordította: Bognár Róbert, <https://mek.oszk.hu/04200/04274/04274.htm> letöltve: 2020.01.18.

való viszonyait lényeges összefüggéseit a *faktúra*<sup>13</sup> című fejezetben fejtem ki részletebben.

## 2.2. SZEMÉLYES VONATKOZÁSOK

Az alkotói szemszög mint megfogalmazás a dolgozatban szándékolt, és ebből adódóan központi szerepe van az értekezés szempontjából, mivel jelen dolgozatban alkotóként viszonyulok mindenhez, és egy sajátos, kortárs szemléletű, festészet orientált nézőpontból kívánom az írásmű tárgyát is vizsgálni. Én festőművész vagyok, akként gondolkodom és fogalmazok, de természetesen a kognitivitás, a diszciplinaritás és interdiszciplinaritás vonatkozás, kitekintés, szerves része a dolgozatomnak. Természetesen a tudományos vizsgálati módszerek alkalmazása, szerves része kell legyen az értekezésnek. Mindezek figyelembevételével kívánok korrekt képet alkotni a téma fontosságáról, amely számomra, aktív kortárs képzőművészként a gesztusfestészethez tartozó legfontosabb problematikát bontja ki: a gesztusrendszereken belüli, a mű felületén megjelenő faktúrák és matériák jelentőségét. Matéria mint felület, annak térbeli kiterjedése, felületi kezelése, annak az alkotóval és a képpel való viszonya.

A matéria, több megközelítésből is vizsgálható, definiálható fogalom. Deduktív kutatási módszertan alapján jutottam el a matériához mint fogalomhoz, mint a gesztusfestészetben belüli vizsgálandó problematikához. Képzőművészeti értelemben a matéria mint eszköz, mint anyag van jelen és ilyen értelemben vizsgáljuk. Minden, a képzőművészeti eszköztárban ismereteink szerint fellelhető matéria önmagában, és azok gyakorlatilag végtelen számú összekombinálásával együtt értelmezhető és az értekezés szempontjából akként, tehát “egyszerű” anyagként tekintünk rá. Ez az út, az egyik lehetséges és a legrelevánsabb megközelítése a fogalomnak, azonban nyilvánvalóan nem lehet ennyire egyoldalú a problémakör vizsgálata, kutatása. Elrugaszkodva a festmény felületén fizikai valójában megjelenő matéria megismerésétől, a szó maga, egy másik értelmezésből nézve definiálható az anyagelvű társadalmi szemlélettel, mely megközelítés okán említeni kell a filozófiai háttér fontosságát.

---

<sup>13</sup> [lásd: 5.fejezet]

Ismereteim szerint, gnoszeológiai szempontból több filozófiai háttér, több filozófiai megközelítés létezik a matéria fogalmi definiálására. Ezek közül én kettőt vizsgállok, amelyeknél az egyik nézőpontból a megismerhetőség kérdése merül fel, a másik szemlélet szerint pedig a világ megismerhetőségének az összességével jellemezhető a matéria, és ide köthető a vallásosság, a hit kérdése. Az empirián alapuló megközelítése a dolgoknak kizárja a hitet mint a megismerés forrását, ugyanis véleményem szerint, csak a saját tapasztalataink, felismeréseink útján juthatunk el a következtetésekig, tehát csak az önnön belső rendszerünk által, értelmezhetjük, kritizálhatjuk a formát, csak ezen az empirikus úton tehetjük azt magunkévá.

Az első nézőpont, a megismerhetőség kérdéskörének vonatkozásában, vizsgálható, hogy egyáltalán megismerhető-e a világ anyagsága, tehát minden és mindaz ami körülvesz bennünket, és azokat matériaként definiálva az anyagelvű társadalmi értelmezésbe pozicionálva tekintünk rá. Filozófiai értelemben három féle tudást különböztetünk meg, az ismertség általi tudást, a képesség általi tudást, és a propozicionális tudást, azaz a kijelentés alapú tudást. A világ anyagságának a megismerése az érzékelés (látás, hallás, tapintás, szaglás, ízlelés) által történik meg, de a tudás által fogjuk fel, értelmezzük azt, és helyezzük el a saját tapasztalásainkhoz képest megfelelő helyre. A klasszikus dualizmus szerint az anyag és a szellem mint két önálló szubsztancia létezik, és az egyik nincs jelen a másik nélkül. A materiális dolgok térben és időben léteznek, tehát fizikai kiterjedésük van, míg a lelki szubsztancia nem megfogható módon van csak jelen, arra sokkal inkább jellemző a gondolkodás, a befogadás, az értelmezés képessége.

A második nézőpont, tehát a vallás, a hit oldaláról vizsgálódva kijelenthetjük, hogy minden ami nem konkrétan leírható, minden, ami megmagyarázhatatlan, az a vallás, a hitvilág szintjén helyezkedik el, mivel így próbálunk értelmet, konkrétumot állítani az ismeretlen mögé és megmagyarázni azt. Az ateizmus a materiális világhoz tartozik, és egyedülként áll szemben az öt világvallással. Ebbe a filozofikus oldalról való megközelítésbe mélyebben nem merülök, el mivel nem gondolnám helyén valónak, már csak azért sem, mert mint ennek a fejezetnek az elején is írtam, *“jelen dolgozatban alkotóként viszonyulok mindenhez, és egy sajátos, kortárs szemléletű, festészet orientált nézőpontból kívánom az írásmű tárgyát is vizsgálni”*<sup>14</sup>. Én művészként nem teremtek, ha-

---

<sup>14</sup> Saját idézet, [lásd: 2.2.fejezet, 1.bekezdés]

nem alkotok, és így a meglévő dolgokból, materiákból hozok létre egy új szubsztanciát. A különböző anyagokban végtelen számú megjelenítési mód lehetősége rejlik. Az anyagok egymással való kölcsönhatása okán nincs két egyforma felület, ezáltal végtelen a vizuális élményt nyújtó faktúrák variánsa. Az anyagok, a felületek összefüggéseiben kimeríthetetlen a paletta. Nagy hangsúlyt kell kapjon, a kísérletező ember, a kísérletező szemlélet jelenléte. A tudás, a tapasztalás és a megismerés, az új összefüggések felfedezésének és elsajátításának az igénye kell hogy vezéreljen. Ezt a szemléletet, ez a fajta tudatos hozzáállás, természetesen nem tud létezni a masszív alapok nélküli individuumban. Fontosnak vélem kijelenti azt, hogy a tradicionális művészeti akadémista tudás ismerete, elsajátítása nélkülözhetetlen az önálló alkotói attitűd kialakításában. Cennino Cennini XIV. századi olasz festő írja a "Trattato della pittura", a festészet tudománya című könyvének negyedik fejezetében, Christiana J. Herringham fordítása alapján: "*The foundation of the art and the beginning of all these labours of the hand is drawing and colouring*"<sup>15</sup>, azaz a művészet alapja és minden alkotói tevékenységnek a kezdete a rajzolás és a festés tudománya.

Csak azokat a formákat tudjuk absztrahálni, amiket ismerünk, és véleményem szerint pont a gesztusfestészet az, amihez a legbiztosabb kézre és a legtöbb ismeretre van szükség ahhoz, hogy jelentős festői absztrakciót hozzunk létre. A festőiség fogalmát Greenberg is használja, Wölfflin-től veszi át, aki a barokk festészet vizsgálata során dolgozta ki a 'das Malerische' kategóriát. A fogalom a festő kézjegyenek láthatóvá válását, gesztus értékű megnyilatkozását jelenti, az ecsetkezelés, az alakzatok, a kontúrok, a színkezelés tekintetében, de egészen direkt módon is, például ujjlenyomatok, késnyomok meghagyásával hívja fel a figyelmet a megalkotott jellegre. A festőiség mellőzi az éles, zárt formákat, helyette spontaneitás, dinamikus ritmika jellemzi ezt az ábrázolásmódot. Greenberg ez alapján az absztrakt expresszionizmust festői absztrakcióként definiálta. A festői absztrakció ellenpontja a zárt absztrakció, amelyben döntően lehatárolt, gyakran geometriai formák dominálnak. Tanulmányaim kezdetén a gesztusrendszerek ösztönből fakadó kivetülésének a formavilágára, és annak részben narratív módon történő megjelenítésére koncentráltam. Az absztrakción belüli narratív gesztus formanyelv megjeleni-

---

<sup>15</sup> The Book of the Art of Cennino Cennini, Translated from the Italian, with Notes on Mediaeval Art Methods by Christiana J. Herringham, London: George Allen, Ruskin House, <https://warburg.-sas.ac.uk/pdf/cnh925b2209242.pdf> letöltve: 2017.10.23. 51.old., 4.fejezet

tése magában hordozza a közérthető, konkrét formai értelmezéseket, amely elősegítheti a befogadás lehetőségét. Számomra a műalkotás értelmezhetőségének, befogadásának a problematikája is központi helyen szerepelt az alkotói stációkon belül, ugyanis az ap-  
percipiálhatóság szempontjából vizsgálva fontos megfigyelési területek a kép felületén megjelenő faktúrarendszerek, a festészetben megjelenő hagyományos illetve kevésbé használatos anyagok sokrétű alkalmazásai, és az ez által létrehozott rétegződések, felületi kivetülések. Jelentősége van a gazdag felület-kialakításnak, az összesűrűsödő anyagrendszereknek és ezeknek a szinte már téri élményt nyújtó kitüremkedéseknek, repedéseknek, összefolyásoknak a tartalommal, az emocionális kivetüléssel alkalmazott kontextusának. Antoni Tàpies 2013-as madridi gyűjteményes kiállításának kritikájában írta Ben Wiedel-Kaufmann, hogy *“megfigyelhető egyfajta érzéki öröm azzal kapcsolatban, ahogyan a homokszemcsék a festékben ülnek.”*<sup>16</sup> Ez az érzéki öröm, és az alkotói kinyilatkozás minden rezzenése itatja át a sokrétű, anyagokban gazdag felületeket. Antoni Tàpies műveiben is fontosak a festői gesztusok, bár őt leginkább az anyag-faktúra festészet legismertebb alakjaként tartjuk számon. [III.kép, Antoni Tàpies, **Great Painting, 1959**] Tàpies festménye, melynek eredeti címe; Gran Pintura, hűen reprezentálja Tàpies anyagokhoz való viszonyát. A mű dúskál a homokban, melyet a festékekkel köt meg és helyenként szalmát vagy ehhez hasonló természetes anyagokkal vegyíti azt. A festmény a második világháború borzalmaira reflektálva jelenít meg borús hangulatot, visszafogott, föld színeiben is az anyatermészetre és annak magából fakadó szépségére utal. Tàpies úgy vélte, hogy a szépséget és a tisztaságot a nem várt helyeken leljük meg. Ebből a gondolatból is arra a következtetésre juthatunk, hogy a megismerés és a felismerés, az eszközrendszereink és azok tudatos alkalmazása, az anyagösszefüggések tekintetében releváns és szükségszerű. A dolgozatom témájának tekintetében elengedhetetlen a befogadás érzékenységének a megléte, a körülöttünk lévő anyagok iránti vágy és azok saját világunkba való beemelése. Számomra a több rétegű, ugyanazon anyagból létrehozott felület a legtöbb esetben nyersnek, üresnek, megmunkálatlannak hat. Ezt tekintjük egy személyes problémának, és nyilvánvalóan ez egy okozata annak, ahogyan én az anyagokkal bánok. Természetes igényként jelenik meg bennem a mű felületi felépítésének a létrehozása. Az anyaghasználatban gazdag felületek szinte lélegeznek, mélységük van,

---

<sup>16</sup> <https://abstractcritical.com/article/antoni-tapias/index.html> letöltve: 2017.10.15.

komplex teret alkotnak és magukba rántanak mint az élő anyagszövetek, molekuláris egységek, lélegző, formálódó végeláthatatlan terek.

Lényeges vizsgálati szempont a mű létrejöttének a folyamata, kiindulva a gondolatól, a felhasznált anyagokon át, egészen a mű végleges állapotáig. Percepciókból építkezem, tehát észlelem és befogadom a körülöttem lévő dolgokat, majd továbblépek azokon és új jelentéstartalommal ruházom fel őket. Ezáltal a percepció által törekszem a tudatosságra, az érzéki információk megértésére. A mű keletkezésének fázisai felől tekintve jelentősnek vélem a mű különböző állapotainak változásait, különös tekintettel az alkotó és a mű, illetve a mű és az alkotó kölcsönhatásainak aspektusából vizsgálva. Miként hat a mű az alkotóra a festési folyamat alatt, és az alkotó miként alakítja a művet? Ez egy állandó körforgás, ahogy a művész és a mű oda-vissza diskurál egymással. Hipotézisem szerint a különböző festészeti, ipari anyagok, illetve a különböző festészeti technikák anyagszintű ismeretének, és magas szintű használatának kulcsfontosságú szerepe van a mű létrejöttében. Törekszem összefonódni mindazzal, amit igazán érték és ismerek. Ez visszautal arra a gondolatra is, hogy először ismernünk kell a formát, hogy aztán lebonthassuk azt. Előbb meg kell ismerjünk az anyagot és annak összefüggéseit, hogy aztán azt egy következő fázisba emeljük, áttranszformáljuk a festmény dimenziójába, és itt utalnék, a dolgozat gerincét képező kutatási módszertan konklúziójaként megfogalmazható reflexiós rendszerre. Számos vizsgálandó tényező határozza meg a művész szempontjából azt, hogy milyen anyagokkal hozza létre a művet. Elsősorban talán az adott korszak a legmeghatározóbb; azaz hogy milyen eszközök állnak rendelkezésre. Hiszen felfedezhetünk új és új összefüggéseket anyagok között, létrehozhatunk új és új viszonyrendszereket, mégis van egy adott eszköztár, ami bár folyton változik, adott keretek közé szorít bennünket. Többféle megközelítés vagy nézőpont szerint is vizsgálhatóak, azonban Gondoljunk csak a őseMBER által létrehozott barlangrajzokra (amik létrejöttek ábrázoló, tanító vagy más szándékból is), a középkori szerzetesek eszközeire amelyekkel a színes, díszes iniciálékat alkották meg, és gondoljunk Jackson Pollock XX. századi amerikai absztrakt expresszionista művész ipari kannás festékeire, technikai eljárásaira. Ezeket a megállapításokat olvasmányaimra és kutatásaimra alapozva írom le. Jackson Pollock anyaghasználatára, eszközeinek sokszínűségére viszont az olvasottakon kívül számos korabeli mozgókép áll rendelkezésre az online térben, így

ezekre is bátran hivatkozom. *“Videó hivatkozások”*<sup>17</sup> Korunk, társadalmunk lineárisan fejlődik, és ezáltal minden továbbfolyik a megszokott medréből. Úgy a kutatás módszertani eszközök, mint ahogy a festészetben használatos anyagok, eszközök egyaránt.

Kijelenthetjük, hogy meghatároz az adott kor, azonban ugyanannyira meghatározó az individuum is. A lehetőségek bárki számára adottak, viszont csak kevesen használják azt az adott összefüggéseknek megfelelően. A kísérletező szemlélet az alkotói lét elengedhetetlen része kell hogy legyen, amelyből természetes módon jönnek létre a véletlenszerű felismerések. Ezeket a véletlenszerűen létrehozott anyagösszefüggéseket azután már direkt módon, tudatosan alkalmazva kell beépíteni az eszköztárunkba. A gesztusfestészetben belül is elkülöníthetők az action painting, az automatizmus, a tasizmus, vagy akár a kalligráfia, mondhatnánk úgy is, hogy a tudatosságot kizáró teljes spontaneitás mellett megfigyelhető egyfajta rendkeresés a gesztusokban, például Jackson Pollocknál is, aki így fogalmazott: *“amikor benne vagyok a festményemben, nem zavar hogy mit csinálok.”*<sup>18</sup> [IV.kép, Jackson Pollock a műtermében fest. Long Island, New York, 1950.] Nem zavar hogy mit csinálok, ugyanis abban a pillanatban csak én és a kép vagyok, minden más megszűnik és ez a mű és az alkotó közti tökéletes szimbiózis.

---

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HoRQA2KdqBM> letöltve: 2020.02.05. <https://www.youtube.com/watch?v=IU19VOE4qfs> letöltve: 2020.02.05.

<sup>18</sup> Elizabeth Frank, [1983], *Jackson Pollock*, Abbeville Press, 68.old.

### 3. A FESTŐI GESZTUSRENDSZER MEGHATÁROZÁSA

Felmerül a kérdés, hogy mit is értünk egészen pontosan a festői gesztusrendszer alatt. Ez a meghatározás csupán az absztrakción belüli formanyelvre, vagy pedig minden a festészetben előforduló alkotói megfogalmazásra érthető, mint például az ecsetkezelés, a felületkialakítás. Véleményem szerint minden típusú művészi kinyilatkozás a kép felületén az valamilyen fajta festői gesztusrendszernek mondható, attól függetlenül, hogy az ábrázoló jellegű narratív megfogalmazás, nonfiguratív vagy akár absztrakt. Leopold Zahn szerint az absztrakt festő nem a természet mintájára dolgozik, hanem úgy hozza létre alkotásait, mint maga a természet, és szerinte az absztrakt művész kérdéseket intéz a természethez, annak utánzása helyett. Ilyen módon a fent említett meghatározás; a festői gesztusrendszer, komplexitásában értelmezendő és ugyanannyira vonatkozik akár Vincent van Gogh sajátos vonalhálózatára mint Jackson Pollock csorgatott felületeire [V.kép, Jackson Pollock, Number 1 (Lavander Mist), 1950.]. Arra próbálok rávilágítani, hogy a stílustól, a tartalomtól vagy akár az anyagtól függetlenül is vonatkoztatható a festői gesztusrendszer mindenre, ami az alkotói szándékkal egyidejűleg megmutatkozik a festmény felületén.

Jackson Pollock a műveit spontán, automatikus módon, az *action painting*<sup>19</sup> módszerében hozta létre, legalábbis az 1940-es évektől kezdve. Korai munkáira még nem volt jellemző ez a fajta csorgatott, csöpögtetett, fröcskölt festési mód, mely oly jellegzetessé és közismertté tette őt. Ez a módszer emlékeztet a szürrealisták automatikus módszerére, illetve annak továbbfejlesztésére. Egy automatizált festési mód, mely alapjául az automatikus írás-rajz szolgál és Pollock saját bevallása szerint sem szeretett rajzokat, vázlatokat készíteni, sokkal inkább rögtön, a belső intuíciók azonnali kivetítésére törekedett. Nehéz megállapítani, hogy mennyire tudatos, vagy éppen mennyire spontán egy-egy gesztus, egy-egy festői megnyilvánulás a vásznon, az azonban bizonyos, hogy Pollock is mindamellet amiket írtam, egy ellenőrzött automatizmus szerint dolgozott. Amennyire csak lehetett, irányította a festési folyamatot, irányított minden mozdulatot, minden festékmennyiséget, és minden egyes festékcsepp ily módon tudatosan kerülhetett a vászonra. Benne élt a képeiben és velük mozgott az alkotás közben, tehát talán rá

---

<sup>19</sup> [lásd: 2.1.fejezet, 1.bekezdés, 3.fejezet, 2.bekezdés, 3.2.fejezet, 1.bekezdés]



kiváltképp igaz lehet amikor *arról írtam* <sup>20</sup>, hogy hogyan hatunk egymásra a festménnyel. Együtt lélegzünk, és együtt születünk meg minden alkotásunkkal. Ez egy kiváltságos szimbiózis a művész és a mű között. Egyszeri és megismételhetetlen állapot, egy transzcendens jelenlét.

Furcsa lehet talán Vincent van Goghot és Jackson Pollockot példaként együtt említeni, számomra azonban kézenfekvő. Tipikusan, mint általában a középiskolás kortársaim a 90-es években, Van Gogh művészetét majmolva kezdtünk a művészettel, az alkotással foglalkozni (lenyűgözött Van Gogh ecsetkezelése, vonalainak, ecsetnyomainak hullámozása, dinamikája), és Pollock pedig már egyetemista koromban volt számomra meghatározó élmény a szabad festői kinyilatkozás okán. Akkor még nem értettem igazán, hogy milyen összefüggések rejlenek az automatizált festői gesztusrendszerekben, csak kapirgáltam a felszínt, és erőteljesen fókuszáltam a saját alkotói mondanivalóm megismerésére. Az alkotói lét a folyamatos útkeresésről, az önismeret fejlesztéséről szól és mindehhez az alkotás maga az eszköz. Van Gogh is saját útja keresésének rabja volt, kereste a megfelelő szint, a megfelelő fényt. Korábban említettem a japán festészet hatását a gesztusfestészetre és általában véve is a képzőművészetre. Van Goghra is nagy hatással volt a japán festészet, és vonalvezetésén, a konkrét, tiszta formák határozott elválasztásán ez érződik is. Életműve meghatározó volt a elkövetkező generációk stílusaira.

A festék és a művész viszonya illetve az alkotói megfogalmazás kapcsán idézem James Elkinst, aki a *What Painting Is* című könyvében így ír: *“a festék a vásznon megörökíti a legfinomabb és a legfeszültebb gesztusokat, elárulja hogy a művész állt, ült, vagy guggolt miközben alkotott. A festék egy olyan eszköz amivel megjeleníthetők a művész mozdulatai, illetve a testének és gondolatainak a lenyomatai is.”* <sup>21</sup> Itt ismét az egyediségre hívnám fel a figyelmet. Ahogy Elkins is írja, minden rezzenésünk benne van a felületben, mégpedig abban a felületben, ami a matériában található felület, és ez a felület pedig nem más, mint a faktúra. A faktúra jelentősége pedig az én olvasatomból nézve, óriási hangsúlyt kap, ugyanis az értelmezés szempontjából, a tartalmi mondanivalón, és a koloritokon túl, az fejez ki mindent. A faktúra gyűjti magába az legapróbb

---

<sup>20</sup> [lásd: 2.2.fejezet, 8.bekezdés] *Nem zavar hogy mit csinálok, ugyanis abban a pillanatban csak én és a kép vagyok, minden más megszűnik és ez a mű és az alkotó közti tökéletes szimbiózis.*

<sup>21</sup> James Elkins, [2000], *What Painting Is*, Routledge, New York, London, 5.old., 1.bek.

mikroszkopikus szemcséket, rezzenéseket, ecset és bőrdarabokat, illetve gyakorlatilag minden egyebet.

A bevezetőben említettem *Antoni Tàpies-t*<sup>22</sup>, és utaltam a második világháborús szörnyű élmények kiváltotta hatásra, mely jelen volt az 1945 utáni európai festőnemzedék attitűdjében, ami jelen esetben azért fontos, mert erre az időszakra tehető az Art Informel, azaz formátlanság, mint irányzat megjelenése, amely egyfajta új európai absztrakt festészetnek tekinthető. Karel Appelnak, a stílus egyik képviselőjének a festményen is jól látható a formátlanságra, az absztrakcióra való törekvés, ahogy az alakok, a nap és a madarak megjelennek a vásznon.

Antoni Tàpies az egyedi, különleges és burjánzó anyaghasználata miatt hatott rám kiváltképp. Őt tartják az informel festészet legkiemelkedőbb alakjának, és véleményem szerint, a sajátos festői palettája miatt emelkedett ki a európai absztrakt expresszionisták közül. Művészetére úgy is tekinthetünk, mint egy tökéletes kapcsolatra a materiális világgal. Számomra ő az a művész, aki igazán kifejezi az anyagoknak és a textúráknak a szeretetét. Tàpies az anyagot teljes valójában és tömegében használta és jelenítette meg. Arra gondolok, hogy a képei láttán valóban megjelenik előttünk az anyag valódi anyagiassága, valódi formája. A többnyire nagyméretű vásznai nyugtatóan, meditatíván hatnak a szemlélőre. Vásznain az anyagokat drámai módon zúzza, tépázza, bontja ki vagy pont hogy csak sejtelmesen, finoman simítja és mutatja meg. Technikája különleges, plectolt (ragasztót), gipszet, homokot, kötél-darabokat, földet, sarat, cementet, festékeket használt. A festékek leginkább ipari jellegű, testes, sűrű anyagok voltak, amiket kevert is a természetes matériákkal. Egyszerre építette fel a rétegeket és kaparta is vissza azokat. Alkotásain megfigyelhető a folyamatos konstrukció és destrukció is egyben.

A festői gesztusrendszerek értelmezése, és egyáltalán, Tàpies kapcsán, az Art Informel a gondolatisága okán, nem kihagyható. Az art informel, ami szó szerint formátlanságot jelent, a második világháború utáni európai, azon belül is elsősorban a párizsi absztrakt expresszionista festő nemzedék meghatározó ideológiája volt. Szakítani akartak az addigi konkrét formaisággal, a kép hagyományos értelemben vett képként kezelésével, túl akartak lépni a vászon adta kereteken, kilépni a képtérből, és elrugaszkodni a megszokott, bevált formaiságtól, az addig használt, akár elcsépelet geometriai, perspekti-

---

<sup>22</sup> [lásd: 2.1.fejezet, 1.bekezdés, 2.2.fejezet, 6.bekezdés, 3.fejezet, 5.bekezdés, 5.2.fejezet, 4.bekezdés]

vikus szerkesztési elvektől. A festői paletta mint egy határok nélküli lehetőségek tárházaként jelent meg előttük, és az alkotói szabadság gátlástalan szárnyalása, az addigi konvenciók figyelmen kívül hagyása repítette ezt a fiatal festő generációt a matériák fergeteges világába. Az art informel képviselőinek a háborúval, a lelki válsággal és a művészetükkel kapcsolatos összefüggéseiről a következőt olvashatjuk: *“A fizikai és a tiszta formában megtestesült képzeletbeli-metafizikai valóság helyett egy harmadik terület érdekelte őket: a második világháborút túlélte ember belső, lelki valósága. A festő-vásznat e megtépázott lélek finom rezdüléseinek közvetlen színterévé tették.”*<sup>23</sup> A gesztusértelmezés tág fogalmi rendszerébe tartozik a festői gesztus is, amely véleményem szerint szervesen összefügg a fakturális rendszerek, a matériák vizsgálatával. Arra gondolok, hogy a festői gesztusrendszert a fogalom komplexitásán belül kell vizsgálni és értelmezni. A festői gesztusok nem csak a gesztusfestészet tekintetében értelmezhetőek, mivel a műalkotások felületén megjelenő faktúrák, a vonalvezetés, az ecsetkezelés mindig az adott festészeti irányzat, az adott alkotó sajátos stílusjegyeit hordozza. A *matéria és a faktúra*<sup>24</sup> tárgykörét külön fejezetekben fogom az értekezés további részében kifejteni.

A gesztus maga az egyediség, mégpedig olyan értelemben, hogy a festményen megfigyelhető egyedi és egyszeri formák, anyagok, felületek meghatározzák annak alkotóját és tartalmát. *“A műalkotásban a művész úgy rendezi el a természetben látott jelenségeket, hogy a festmény minden részlete a mondanivaló minél világosabb kifejezését szolgálja. A látott jelenségek ilyen irányú tudatos áttétele nélkül nincs művészet. A műalkotás egyik alapfeltétele a művészi átírás, átalakítás.”*<sup>25</sup> Nincs két tökéletesen egyforma mozdulat, mint ahogy nincs két tökéletesen egyforma vonal vagy pont sem. Minden mozdulatunkkal, gesztusunkkal újat, egyedit és megismételhetetlent hozunk létre. A matériát is az egyenletbe emelve, az, az alkotó cselekvés értett és tanult eszközévé válik.

Az értekezés bevezető részében említettem a *kalligráfiát*<sup>26</sup> mint a gesztusfestészet, illetve egyáltalán mint a festészet ősére utalást, azonban eleddig nem esett szó a hierog-

---

<sup>23</sup> <https://artportal.hu/lexikon-szocikk/informel/> letöltve: 2019.12.27.

<sup>24</sup> [lásd: 4. és 5. fejezet]

<sup>25</sup> Dr. Maksai László [1976], *Műalkotások elemzése*, Tankönyvkiadó, 110-112. old.

<sup>26</sup> [lásd: 2.1.fejezet, 2.bekezdés, 2.2.fejezet, 8.bekezdés]

lifákról és a ókori egyiptomi kultúra ilyen módú említéséről. Jelentősége a dolgozat szempontjából abban rejlik (hasonlóképpen a kalligráfiához), hogy az egyiptomi nyelv fejlődése rendelkezik a leghosszabb írásos emlékekkel és annak fejlődéstörténete, jelentés-tartalma a gesztussal mint vizuális formanyelvvel hozható kapcsolatba. A hieroglif jelek az egyiptomi papok gyorsírásának (amelyet főként papiruszra írtak) az esztétizálóbbról és jóval bonyolultabb, összetettebb, nehezen dekódolható formája. Az egyiptomi nyelv-  
kultúrában több írásmód is párhuzamosan fejlődött, és végül a görög kultúra hatás alatt tel-  
jesedett ki az úgynevezett démotikus kézírás, amely az akkor ismert leggyorsabb, leg-  
ismertebb írásmóddá vált. Az írnokok, vésnökök számára sokkal fontosabb volt az esz-  
tétikum, mint az értelmezhetőség, így módon valamelyest szabadon alakíthatóvá válhat-  
tak a képi és írásjelek, illetve azok szimbólumrendszere. Kihangsúlyoznám a gondolko-  
dásukban rejlő vizualizációs jelentőséget, mint számukra fő szempontot. Ilyen módon  
értelmezve, számomra párhuzamba helyezhető mind a hieroglif formanyelv, mind a kal-  
ligrafikus vonal és foltkultúra, és a festészetben jelen lévő gesztus formarendszer. Áll-  
áspontom szerint az absztrakt gesztus formanyelv szimbolikája visszavezethető mind-  
ezekre a távoli, esztétikumot előtérbe helyező vizuális ábrázolásokra.

### 3.1. GESZTIKULÁCIÓ, GESZTUS

A festői gesztusrendszer egy tág gondolati, fogalmi kör részeként értendő. A gesztikuláció mint mozdulatsor, a kommunikációban az önkifejezés különböző formáinak megjelenítési módszerként értelmezhető. Álláspontom szerint a gesztusnak minden érzékelhető ingerhez köze van, és annak elemi része kell hogy legyen. A gesztikuláció minden formája elemezhető, és a közlésre való tekintettel nagy jelentőséggel bír. A gesztus, a gesztikuláció a gondolat keletkezését követi.

A gesztusok, és a gesztikulációk általános fogalmi meghatározását kutatva szembe-tűnő, hogy sehol sem társítják azt, a művészi szándék kinyilatkoztatásával, holott véleményem szerint annak elemi része kell hogy legyen. Nem is lehet másképp. Itt vissza-kapcsolnék az értekezés alapfelvetéséhez, miszerint a festői gesztusrendszerek értelme-zése esősorban a faktúrán és a matérián keresztül tehető tehető meg, azonban a gesztikuláció, az általános értelemben vett emberi, alkotói mozdulat gesztusok ugyanúgy be-épülnek a kép felületébe. Ezek a félreértelmezhetetlen jelek, lenyomatok, festői stílusje-gek úgy vannak jelen a festményen, mint az összemaszatolt ujjunk lenyomata egy pa-pírdarabon. *“A non verbalitás elválaszthatatlan emberi lényünkötől, így a kommunikáci-ónktól is. Természetes módon használjuk, gesztikulálunk kezünkkel, mozgatjuk a testün-ket, kapcsolatot építünk a szemünkkel. A gesztusoknak azonban jelentésük van: részben fiziológiai, tehát testiünk működéséből adódóan, részben pedig a társadalmi konszen-zusból, a tradíciók konvenciójából következően.”*<sup>27</sup> A gesztusok kifejezhetnek belső fe-szültségeket, gondolatokat, érzelmeket. A kommunikáció elméleten belül a non verbális - azaz nem beszéd általi - csatornák meghatározása szerint a gesztusok: *“A nonverbális kommunikáció alatt gyakran a gesztusnyelvet értik. Bár a non verbalitás sokkal tágabb fogalom, s a gesztusokon kívül más jeleket is értünk alatta, érthető, hogy általában a kéz, fej, karok mozgását tekintik gesztusnak, összetett mozgásukat gesztikulációnak. Egy részük tudatos jelzés, nagyobb hányadban azonban olyan tudattalan mozgásról van szó, amely kíséri közléseinket.”*<sup>28</sup> Hagyományos értelemben valamilyen közlési formával társítható a gesztikuláció és ha ebből indulunk ki, nyilvánvaló, hogy az alkotás is egy

---

<sup>27</sup> [http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm\\_elm/2\\_\\_a\\_nonverblis\\_kommunikci.html](http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm_elm/2__a_nonverblis_kommunikci.html) letöltve: 2018.07.07.

<sup>28</sup> [http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm\\_elm/224\\_\\_gestusok.html](http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm_elm/224__gestusok.html) letöltve: 2018.07.07.

közlési forma. Nem verbális, nem direkt kommunikációra utaló, annál sokkal több, magasztosabb, mondhatni egyedi és megismételhetetlen kommunikációs forma. Gondoljunk csak bele, hogy milyen egyediek a különböző alkotók ecsetkezelései, mozdulatai a kép felületén és egyáltalán, az alkotáshoz kapcsolódó gesztus formanyelvük. Ezek mondhatni egyediek és megismételhetetlenek. Üveges Gábor, PhD értekezésében így ír a XIX. századi festészeti látásmódról, a formák deformálásáról és az emlékezetből festésről, “...*Van Gogh torzításokat; szabad ecsetjárást és eksztatikus gesztusokat alkalmazó módszere az emberi lélek tartalmainak kifejezésére.*”<sup>29</sup> továbbá itt említeném meg a mozgásművészet és a gesztus viszonyát, mely Sebestény Ferenc DLA értekezésében olvasható: “*A (tánc)mozdulat teret formál, mely – az értelmezés függvényében – nemcsak a test határfelületei által bejárt volument jelenti, hanem kiterjed a testen túl – a gesztusok, a tekintet, a jelenlét irányított energiái révén – határozott távolságra, vagy akár a végtelen, kiterjesztett térbe.*”<sup>30</sup> Bár az egyes alkotói formanyelveken belül abszolút azonosság figyelhető meg, ugyanazon alkotó egy-egy alkotását vizsgálva azonban az egyediség a művön belül is jelen van. A stílusjegyek egyértelművé tehetik az alkotót, és az egy-egy művön belüli egyediség az megkérdőjelezhetetlen, nem reprodukálható. Az egyedi anyaghasználat és az egyedi stílus kizárhatja a modorosságot, bár bizonyos esetekben a modorosság is stílusjeggyé válhat. A kutatómódszertan következtében implicit és explicit formát ismerünk, és eszerint vizsgálom a tárgyat, azonban a dolgozat szempontjából nagyobb hangsúlyt helyezek az implicit forma tárgyalására, mivel a dolgozat szempontjából ez a relevánsabb.

Úgy vélem, hogy minél anyagszerűbb egy festmény, annál egyértelműbbek a stílusjegyek. A rétegzett felületeken a matériák gazdagságában dúskálva sokkal szembetűnőbbek a gesztusjegyek, a művész konkrét mozdulatai. Moholy-Nagy László így fogalmazott: “*Az anyagokkal való intenzív foglalkozás növeli biztonságunkat az érzelmi élmények terén.*”<sup>31</sup> Ez a gondolat is az anyag és az ember közötti kölcsönhatásra, reflexióra utal. A zenének mint műfajnak, az intuitív kinyilatkozásban és az alkotói folyamatok fázisaiban kiemelt szerepe van és talán kiváltképp igaz ez az absztrakt festői kitárul-

---

<sup>29</sup> Üveges Gábor PhD [2007], *Új Párhuzamok az építészeti és képzőművészeti formaalkotásban*, PhD értekezés. 10.old., 3.bek.

<sup>30</sup> Sebestény Ferenc DLA [2012], *Tér és mozgás összefüggéseinek elméleti és kísérleti vizsgálata, gyakorlati alkalmazása az építészképzésben*, DLA értekezés. 15.old., 4.bek.

<sup>31</sup> Moholy-Nagy László [1972], *Az anyagtól az építészetig*, 31.old., Corvina Kiadó, Budapest

kozás tekintetében. Ahogy Moholy-Nagy párhuzamot von az alkotás anyagszerűsége és az azzal való érzelmi kapcsolat biztonsága között, úgy szeretnék hangsúlyt fektetni a zene szerepére az alkotásban, és azon belül is elsősorban az alkotói folyamatra, az alkotói akcióra hatással levő zenei inspirációkra. A zene mint érzelmi élmény jelenik meg a vásznon és személyes tapasztalás által is kijelenthetem, hogy nagy jelentőséggel bír, hat az alkotóra és ezáltal hat a műre, befolyásolhatja, alakíthatja azt. A képzőművészet és a zene között szoros, egymásra oda-vissza ható megtermékenyítő, kivirágoztató kapcsolat áll fenn. Zenét hallgatok írás közben, zenét hallgatok festés közben a műteremben és ezzel a nagy többség így van, én legalábbis a műtermi látogatásaim, élményeim alatt ezt tapasztaltam. Ha picit elmerülünk a művészettörténetben, szinte mindenhol megjelenik a zene, és annak jelentősége a képzőművészetre, és persze fordítva is. Egészen egyszerűen fogalmazva, a zene úgy hat a képzőművészetre, ahogy a képzőművészet hat a zenére. A zene-kép illetve a kép-zene leképezés összefonódik és a végtelen felé nyit, a zenei gesztusban és a festői gesztusban egy közös érzelmi behatároltság van jelen. A csend hangja a zenében olyan, mint a fehér alapon fehér négyzet a képzőművészetben.

Gondoljunk Debussy-re, akinek a baráti társasága képzőművészekből és zenészekből állt, és ily módon gyakorlatilag a festő barátok képei készítették komponálásra őt, hatott rá ugyanakkor a keleti kultúrák motívumrendszerei, vagy akár a japán fametszetek apró részletei, s ezeket mind igyekezett megzenésíteni. Muszorgszkij, Egy kiállítás képei című darabját is festmények ihlették. Ugyanígy példaként állhat itt Nádler István képzőművész, akinek a művészetében a festői gesztus zeneiségének nagy szerepe van. Felmerül a kérdés, hogy hogyan lehet például a zene megfoghatatlan folyékonyságát, ritmikáját, feszültségét megörökíteni a vásznon, egy gyakorlatilag statikus "tárgyon"? Nádler válasza erre a kérdésre a Hommage á Ligeti György 80 című kiállítása a Műcsarnokban, mely kiállításnak akár csak a meghívón látható laza ritmikájú, lendületes színes ecsetvonások, az említett kérdést válaszolják meg. Nádler művészete ebben az időszakban erősen kapcsolatot mutatott a kalligráfiával és a korábbi konstruktív jellege helyett most sokkal erőteljesebben mutatkoznak meg papírképein a szabad gesztusok, a formák laza egymásra építése.

Farkas Ádám szobrászművész szerint a szobrászat az a formák filozófiája, irodalma, festészete, zenéje. Ezt a gondolatot nyugodtan át is kavarhatnánk, minden irányból,

minden együtthatóval ugyanúgy léte van. A festészet a folyékony zenei struktúrákat rendezi át és azokat az anyagban jeleníti meg. Arthur Schopenhauer szavaival élve, minden művészeti ág a zene állapotára törekszik. A zenét a legabsztraktabb kifejezési formaként aposztrofálhatjuk. Paul Klee szerint a ritmust hallani, látni és érezni tudjuk. Paul Klee, Bach fugák inspirációjára festett képe például a [VI.kép, Paul Klee, Fugue in Red, 1921.], ami egy szabadon értelmezhető kottaként vizualizálható. Klee maga is zenélt, hegedült és zenekarban is játszott, ilyen módon abszolút hatásmechanizmus állapítható meg a művészetében. Pályája korai szakaszán főleg akvarellal dolgozott és a zene volt a legfőbb inspirációs forrása. Vizuális jelekké alakította a zenei ritmikákat, a zenei képleteket. Úgy festett, mintha zenélt volna. A gesztusai, gesztikulációi az alkotás alatt egy zeneművet játszhattak le és a képein egy Bach vagy egy Mozart mű lenyomatái lehettek jelen, a szellemiségében legalábbis biztosan. Nádler István saját állítása szerint, életpályáján Bartók Béla hatására fordult a népművészeti formavilághoz, hatott rá John Cage, Ligeti György, illetve például Kurtág György segítségével figyelt fel a gregorián énekek mögötti különös zenei szerkezetekre és ily módon emelte be a forma és a színvilágába a zene által keletkezett impulzusokat, löketeket. Nádler István művészetét vizsgálva előkerül Vidovszky László is, aki például rám is jelentős mértékben hatott, ugyanis a PTE MK Doktori Iskolában szerencsém volt részt venni egy fél éves (kompozícióelmélet) kurzusán. Ennek hatására mélyültem el a hanghullámok okozta rezgések absztrakt megjelenítésében. Az előző bekezdésben írtam Paul Klee zenei kapcsolatáról, és a kompozícióelmélet kapcsán felmerült bennem, hogy a zenei kompozíciók értéke, olvasása hatással van a képzőművészeti gondolkodás, komponálás rendszerére is. Klee sem véletlenül alkalmazta és helyezte el tökéletesen a formákat a kompozícióiban, egy milliméter pontosnak mondható, matematikai tisztaságú rendszert épített fel, amely rendszer a zenei alapokból táplálkozott. Visszatérve Vidovszky Lászlóhoz, és a kompozícióelmülethez, a Pécsi Tudományegyetem Doktori Iskolájában együtt zajlott a zenészekkel és a képzőművészekkel (mint ahogy egyébként a doktori oktatási rendszer fel van ott Pécsen építve) ez a kurzus. Elsőre bevallom furcsának tűnt különböző zeneművészekkel együtt hallgatni az előadásokat és együtt referálni a problémafelvetésekre, de később rájöttem ennek hatalmas előnyére és nyitottságára.



Vidovszky László Professor Emeritus, zeneszerző, egyetemi tanár előadásaira, mint első éves doktorandusz hallgattam. A kurzus témája a kompozícióelmélet volt, mely elsősorban a zeneművészeti, zeneelméleti vonatkozásokkal foglalkozott, de én mint képzőművész, erre a problémára, tehát a komponálásra, a repetícióra, az ismételt permutációra igyekeztem reflektálni és képzőművészeti alkotásba, kísérletbe ültetni. Ezt a folyamatot egy alkotói szeriális gondolkodás kísérleteként fogtam fel. Irányított és ellenőrzött körülmények között végeztem a kísérletet. A repetíció képzőművészeti megjelenítésének lehetséges megoldásaként egy szeriális képalkotói medótusra gondoltam, és arra a következtetésre jutottam, hogy az esetlegesség és a tudatosság viszonyrendszerét fogom vizsgálni. Elsődleges szempont a faktúra és a felület, a gesztusrendszer hanghullámok okozta változásainak megfigyelése és elemzése. Ez a kísérlet a szinesztézia tudományának egy apró szeletébe engedett betekintést, és egy olyan szeriális alkotási folyamatot mutatott be, melynek során a véletlenszerű, spontán, esetleges és közben irányított folyamatokat, a gesztus, a faktúra és a felület viszonyait vizsgáltam a zene, pontosabban a hanghullámok által. A kísérlet technológiai leírása: Egy hangszóró fejet kötöttem össze három lejátszó egységgel és egy erősítővel. Egy lemezjátszó, egy kazettás magnó és egy CD lejátszó. A hangszóró kör alakú volt és egy feketére festett alul szigetelt fadobozban volt elhelyezve, hogy a hanghullámok csak felfelé irányulhassanak. Egy fehér, 25×25cm-es pauszpapírt erősítettem a tetejére körben ragasztószalaggal, hogy a hanghullámok szétterjedését megakadályozzam. A hanghullámok által keltett felületi rezgések rávetültek a kifeszített pauszpapírra és mozgásba hozták azt. Egységnyi, pontosan kimért, pipettával csepegtetett folyékony festéket, tust öntöttem a hordozó felületre, még nyugalmi állapotában, majd bekapcsoltam az adott zenét állandó hangerővel. A hangerőt 50%-os pozícióban határoztam meg, mert ezen a hangerősségen már jelentősen kimutatható volt a pauszpapír felületén a rezgés. A hordozó felületen a hanghullámok által keltett rezgések hatására a festék is azonnal mozgásba kezdett, és spontán, véletlenszerűen kialakított formákat, gesztusrendszereket hozott létre. A kísérlet kezdeti stádiumában is megfigyelhetőek voltak bizonyos azonosságok, az ellenőrzött körülmények mellett, változók nélkül létrehozott hangképek, hangfestmények, hanggesztus lenyomatok között. Az alapszíneket, a pirost, a sárgát és a kéket, egy-egy bizonyos zenéhez rendeltem, és ezeket aztán kevertem is egymással, mármint ugyanarra a hordozóra

többféle zenét is úgymond rávetítettem, illetve a hanghullámok által rárezegtettem. Ebből úgy véltem akkor, hogy létre fog jönni egyfajta értelmezhető, kimutatható, mérhető rendszer, lesznek azonosságok és törvényszerűségek a kísérletben. Külön érdekesnek, izgalmasnak gondoltam ezeknek az absztrakcióknak egy kitalált, megkomponált rendszer alapú elrendezését a prezentálási folyamatban. A színeket és a zenét is emóciókhoz kapcsoljuk. Felmerül a kérdés, hogy a különböző zenei stílusok által létrejövő rezgések, vajon különböző absztrakt formákat hoznak-e létre, vagy pedig a rezgésektől függetlenül, ugyanaz az absztrakció jön-e létre? Ezek a kérdések foglalkoztattak akkor, és ebből a felvetésből indult a kísérlet. Háromféle zenét használtam fel, és ezeket a különböző zenei stílusokat rendeltem hozzá a színekhez, hogy vizuálisan is kifejezésre juttathatóak legyenek a zenei különbségek. Kérdéses volt, és folyton dilemmával küzdöttem, hogy vajon lesz-e bármilyen kimutatható eltérés vagy azonosság, egyáltalán lesz-e bármilyen eredménye a kísérletnek. Felmerült bennem az is, hogy semmilyen különbség sem lesz látható a hordozón például egy Bach-mű és egy Jazz stílusú zeneszám lejátszása alatt létrejött hanghullámok hatására generálódott rezgések által létrehozott absztrakció között. Egy másik roppant izgalmas kérdés is foglalkoztatott, hogy vajon a befogadóban érzékelhetően lesz-e valami kimutatható azonosulás a kép és a zene között. Arra gondolok, hogy az egy bizonyos zenét kedvelő személy vajon az általa kedvelt zene által létrejött absztrakciót ugyanúgy pozitívan fogja-e befogadni. Tudatosan megtervezett és irányított körülmények között jött létre sok, egymáshoz nagyon hasonló hangkép, amelyeken a tudatosság és az irányítottság ellenére is kifejezetten a spontaneitásra utaló gesztusrendszerek voltak megfigyelhetők. Az irányított tényezők ellenére is a hanghullámok által keltett felületi rezgések, gyakorlatilag teljesen spontán módon hoztak létre gesztusrendszereket a felületen. A zenét, így közvetett módon a hanghullámokat én irányítottam abszolút koordinált körülmények között, maga a gesztusrendszer, ami a hullámok által jött létre, az teljesen spontán, esetleges és véletlenszerű volt. Nem tudtam korrekt azonosságot kimutatni, így a kísérlet konklúziója az lett, hogy bár minden az ellenőrzésem és az irányításom alatt állt, a hullámok képi kivetülése már egy önálló szubsztancia lett. [VII.kép, PAF, Szeriális kísérlet\_1, fázisfotó 2014.], [VIII.kép, PAF, Szeriális kísérlet\_2, fázisfotó 2014.]

### 3.2. GESZTUS ÉS AKCIÓ, ABSZTRAKCIÓ, ÁBRÁZOLÁS

A festői gesztusnak az akcióval, pontosabban az alkotói akció meghatározásával olyan szempontból van jelentősége, hogy a festési folyamat maga mint akció értendő és mint olyan, szerves része a folyamatnak, és részese a végeredménynek. A gesztikuláció, illetve a gesztus mint alkotói mozdulat egy cselekvés. Ha csak önmagánál a műalkotásnál mint tárgynál maradunk, annak létrehozása a művész által egy akciósorozat része kellett, hogy legyen. Van az alkotó, van egy impulzus, egy hatás, van egy szikra vagy bármi ami a folyamatot, az akciót elindítja, és létrejön a gesztusmozdulatok sora, mely a festés maga, és ilyen módon ez akciónak értendő. Jackson Pollock is többször említette interjúkban is, hogy számára a festés folyamata a legfontosabb, tehát az alkotó akció. Az alkotó akciója az anyagokkal a felületen. Az action painting, tehát az akciófestészet mint ahogy a nevében is benne van, pont erről szól. Pollock például a festés folyamatában a testének a gesztusaira, a testének a hatásmechanizmusaira koncentrált. Gyakorlatilag olyan ez, mint egy performance, egy személyes, önálló performance a műtermi magányban, holott persze tudjuk, hogy a performance kifejezés ilyen formában talán mégsem felel meg erre, mivel így nincs meg hozzá a közönség.

Van egy felől tehát az a fajta akció, amikor én mint művész egyedül a műtermemben alkotok és így jön létre a magányos akció folyamata, amit hívjunk úgy, hogy self performance. Másrésztől viszont ott van az a fajta akció, ami direkt módon, tervezetten és nyilvánosan párosul a festési vagy bármilyen más alkotói folyamattal, ezt hívjuk performance-nak. Az értekezés témakörénél maradva, meg kell említeni Yves Klein nagy sikerű performance-ait. Akció és festészet, ahogy élő modellek meztelen festett testének lenyomatai jöttek létre a vásznon, és ugyanilyen akció, ahogyan Klein az égetett képeit hozta létre. Ezek persze részben eltérnek attól amiről a dolgozat szól, illetve amiért az akciót mint folyamatot ide kapcsoltam, de bizonyosan meg kellett említenem, mint egyfajta párhuzam, egyfajta gesztusművészeti párhuzam. Anyag, eszköz, ember, gesztus párhuzam, ami az akcióban, a folyamatban csúcsosodik ki. Ez a kicsúcsosodás, egy lenyomatként keletkezik, ami pedig már ugyanúgy lehet a művésznak a kivetítése. Ez a kivetítés pedig a művész eszközei és felhasznált anyagai által jön létre. Hangsúlyozni szükséges a technológia és az anyag viszonyát, illetve a művészt mint eszközt, ugyanis

a művész maga is eszközzé válik ebben az egyenletben. Az anyaghasználat, az anyag-szerűség, és azok reflexiói vetülnek ki a művészen, és ezáltal a képen.

Általános értelmezés szerint, az absztrakcióval a lényeges elemek kiemelését, és a kevésbé fontos elemek elhagyását társítjuk. Az absztrakt szó jelentése szerint elvont, formabontó, a realiztikus ábrázolás hiánya jellemző rá. A kifejezést gyakran társítjuk a műalkotások felületén megfigyelhető különböző festészeti anyagok, matériák megjelenésével, azok nem hagyományos módon történő alkalmazásával. Az absztrakció, az egyeditől való elvonatkoztatás, elvonás. A gondolkodásunk, a megismerésünk folyamata, és az érzékelésünk által emeljük ki a formák tiszta és lecsupaszított lényegét. Véleményem szerint, az absztrakt festészet az ábrázolni kívánt dolgok lényegét ragadja meg. Az absztrakt festészet képes az ember és a természet, a lélekben végbemenő és a konkrétan, fizikailag is érzékelhető jelenségek ellentétét megragadni, tehát magát a keletkezés folyamatát, a változást bemutatni. Heinrich Lützel szerint, az absztrakt kép nem csak meg akar jelenni előttünk, hanem élni akar bennünk.

Ketté kell választani a probléma tárgyalását, mivel úgy gondolom, hogy minden valóság leképezése absztrakció, tehát ugyanúgy absztrakció egy fa naturalisztikus megfestése, mint ahogy annak a fának nem konkrétan felismerhető módon történő adaptációja. A valóság ábrázolása is absztrahálás, mert amit létrehozunk, az már keresztül ment a saját belső szűrőnkön és ezáltal egy leképezéssé vált. Gondoljunk csak bele, hogy mennyire egyszerű rávágni, egy olyan műalkotásra vagy akár bármire amit nem tudunk azonnal értelmezni, hogy absztrakt. Ez a kifejezés ilyen módon valamelyest bagatellizálódott, mert a hétköznapi életben hajlamosak vagyunk annak a meghatározására használni, amit nem értünk. Arra próbálok rávilágítani, hogy a valóság minden esetben más az ábrázolt képnél, legyen az festmény, fotó, szobor vagy egy grafika, és teljesen mindegy, hogy a valóság leképezésén egy háromszöget, egy vonalat, egy tájképet egy portrét vagy bármi mást értünk. Például egy Edgar Degas festményre (gondolhatunk bármelyik balettozó alakjára) nem feltétlenül mondanánk hogy absztrakt, pedig szerintem ugyanannyira az, mint egy Pablo Picasso rajz, amire már inkább használnánk ezt a jelzőt, vagy még inkább talán egy Paul Klée alkotás, mely színeiben és geometrikus formavilágában is utal a címre és az ábrázolni kívánt képre, ugyanakkor ha nem olvasnánk a címet, bármire asszociálhatnánk. Degas impresszionista stílusú balettozó alakjai, a

kompozíció és az ábrázolás valóságosnak mondható, egyértelmű a kép értelmezése a néző számára, azonban ezek a képek is egy egyszeri, megismételhetetlen absztrahálást mutatnak, Degas szűrőjén keresztül látjuk a figurákat és a jelenteket. Picasso síró női fej rajza egy kifejezetten torz és anatómiaiilag abszurd portré ábrázolás, mondhatni egy gyorsan feldobott, vázlatos absztrakt. Ha egészen egyszerűen próbálnánk fogalmazni, azt mondhatnánk, hogy az absztrakció is ábrázol, és az ábrázolás is absztrakció, azonban ez koránt sem ennyire egyszerű. Az absztrakció mint folyamat, mind kognitív, mind lélektani, mind pedig logikai szempontból igen bonyolult. Lényegét tekintve úgy lehetne megfogalmazni, hogy képesek vagyunk az észlelést, érzékelést meghaladó módon értelmezni a körülöttünk lévő dolgokat, vagy éppen azokat a dolgokat, amik bennünk vannak. Percepcióink által viszonyulunk és reflektálunk mindenre ami körülvesz, és az ismereteink, tanulmányaink által rendelkezésre álló eszközeinket felhasználva hozzuk létre azok új olvasatát. Ez nem egy passzív, hanem egy aktív folyamat, és emiatt van a kutatásmódszertanomnak a középpontjába a reflexivitás.

Ismereteink szerint, a legkorábbi az ősember absztrakciója, amit sárral, földdel, kőzúzalékkal, pigmenttel, vérrel kent a sziklára. Ezek az ősi ábrázolások is a vizuálisan érzékelt külső világnak a belső absztrakción keresztül történő megörökítései. Elég, ha csak megnézzük a Willendorfi Vénusz szobrot, ami nem egy realiztikus ábrázolás, sokkal inkább egy idealizált, absztrahált nőalakot jelenít meg és ily módon tekinthető absztrakt alkotásnak. A valóságban oly kicsi, mindössze 11,1 centiméter és mégis, monumentálisnak hat.

### 3.3. ABSZTRAKT IRÁNYOK

Az absztrakt művészetnek sokféle meghatározása van, mint például nonfiguratív művészet, abszolút művészet, konkrét művészet, vagy akár tárgyatlan művészet. Amióta az absztrakt festészetet, mint művészettörténeti kategóriát említik, vagy elfogadást, vagy pedig tagadást vált ki. Érthető a reakciók sokszínűsége, mivel egy alapvetően nehezebben befogadható értelmezési tartományt fed le ez a fogalmi kör. Az absztrakt expresszionizmus jellemzően a második világháború alatt-után kialakuló művészeti iránnyal társítható, amelyet más más néven akciófestészetnek is hírnak. Ez az alkotói irány elsősorban a művész mélyebb, lelki rétegeit kutatja. Ennek a kornak a művészeit minden tekintetben meghatározza a háború utáni állapot és az abból való továbblépés, az új utak keresése, a kényszer és a korlátozott lehetőségek hozzák meg igazán a festészettechnikai fejlődést, az új anyagok, új (saját készítésű) eszközök beemelését a festészeti technikák, festészeti technológiák közé. Elsősorban arra gondolok, hogy ebben az időszakban számos új anyagkísérlet figyelhető meg a kor művészeinél. Az akkori európai festőkre nagy hatással volt az amerikai iskola és Peggy Guggenheim gyűjteménye, melyet a második világháború utáni párizsi kiállításon ismerhettek meg. Többek között ettől a kiállítástól inspirálódva indult meg az új európai absztrakt irány, mely próbált elszakadni minden addigi konvenciótól. Nicolas de Staël anyagszerű (vastagon rétegzett, erős fakturalitású) tájképre utaló, geometrikus, foltszerű, mondhatni colourfield jellegű négyzet és téglalap blokkokból épített képei az 1950-es évekből jól példázzák az imént említett gondolatot. Hasonló színfolt mezők, blokkok, színharmonia kísérletek figyelhetőek meg az angol Patrick Heron ebben az időszakban készített alkotásain is. Ezek a sűrűn felvitt színblokkok később erősen redukálódtak Heron művein, és szinte csak két-három színmezőben tornyosultak ki. Mindkettejükénél megfigyelhető Mark Rothko hatása. A kísérletezés, az új anyagok, szín összefüggések, forma harmóniák és diszharmóniák keresése volt a jellemző erre a második világháború utáni korszakra, amely ilyen szempontból tökéletes táptalajt biztosított a művészeknek.

Az absztrakt gondolkodás a képalkotás szempontjából túllépett a hagyományos képszerkesztési metódusokon, a hagyományos képmező értelmezésén, a kompozíciós törvényszerűségeken és teljesen átértelmezte az anyagszerűség, a faktúra, a textúra és a

matéria fogalmát. Az optikai és figuratív látványelvű szerkesztés helyett a tiszta képiség, a nonfiguratív ábrázolás lép előtérbe. Az alkotási folyamat maga egyfajta energiaáramlás, és új módon a művész szellemi energiáinak az egysége, konstrukciója jelenik meg a képfelületen. Jackson Pollock például azt vallotta magáról, hogy amikor fest, akkor fizikálisan is és szellemileg is benne van a képben, ugyanakkor viszont nincs teljesen tudtában annak, hogy mit “tesz” a felületen. Azt, hogy valójában mi történt a képfelületen, saját bevallása szerint is csak később érti meg. Ez az alkotó attitűd egyfajta tiszta szellemi kivetülésre ad lehetőséget. Mark Rothko is egyértelműen kijelentette, hogy őt csakis kizárólag az emberi érzelmek kifejezése érdekli. Rothko, és Barnett Newman is a letisztult színfolt, színmező vagy ahogy már említettem "colourfield" festményeikkel elutasították a kép ikonszerű vagy szimbolikus ábrázolási követelményeit és kizárólag a színek használatára szorítkoztak.

Dietmar Elger kissé talán túlzóan negatív színben tünteti fel az ábrázoló festészetet amikor így fogalmaz: *“Minden festészeti stílus egyúttal absztrakció is. Valójában az ábrázoló festészet sohasem képes az önállóságra: a valóságból leszűrt kitaláció marad, amely utal a valóságra és megkísérli ábrázolni azt - az ábrázoló festészet azonban sosem lehet maga a valóság. ... A valóságban minden festett valóságábrázolás egy természetbeli mintáról készített illusztráció, és ezért egyidejűleg a minta absztrakciója is.”*<sup>32</sup> Ez a megfogalmazás lényegében arra utal, hogy pusztán önmagunkból kiindulni, és a belső energiák, a lelki kivetülések tiszta képi megfogalmazása sokkal bonyolultabb, és kifinomultabb annál, mint hogy a konkrétumot ábrázoljuk.

Az említés szempontjából implicit tárgyalom a különböző művészeti korszakokat, irányokat, azonban vannak olyanok, amelyek a dolgozat szempontjából releváns, explicit tartalmak. A gesztusfestészethez kapcsolódóan vizsgálva az absztrakció tárgykörét, meg kell azonban említeni a lírai absztrakció; a geometrikus absztrakció; az absztrakt expresszionizmus; az op art; a konstruktivizmus; a kubizmus; a futurizmus; a tasizmus; az informel fogalmát. A De Stijl mozgalom, azon belül is a mozgalom alapítója, Theo van Doesburg vezette be az Art Concret azaz konkrét művészet fogalmát. Doesburg szerint mivel semmi sem valóságosabb mint egy vonal, egy szín, vagy egy felület, ezért konkrét művészetről beszélünk, nem pedig absztraktról. Ezek közül a fogalmak közül

---

<sup>32</sup> Dietmar Elger [2009], *Absztrakt művészet*, Taschen

néhányról már korábban is esett szó, azonban ebben a fejezetben kívánom együtt, tömören bemutatni őket.

A lírai absztrakt és a geometrikus absztrakt, vagy más néven konstruktivista irány tekinthető kezdetnek, az egyetemes művészettörténeten belüli absztrakt értelmezés tekintetében. Az elsősorban a látványra, a színek "esztétikus" harmóniájára, az ütemességre, a ritmikára "mint a zenében" koncentráló irány a lírai, amely talán a legdekoratívabb az összes absztrakt vonatkozás tekintetében. Ez abból is fakad, hogy a lírai megfogalmazás középpontjában a lírai "én" áll, aki a művész maga és annak belső, szubjektív énje. Lényege a művészi önfeltárás, a tiszta művészi önkifejezés folyamata, tehát a lírai absztrakt nem törekszik más tartalomra, csupán a művészi "én" közlésére, utalva a természet és az ember egylényegűségére. Az irány, fontos szerepet játszott a 40-50-es évek francia festészetében. Bazaine szerint, aki az irányzat kialakítóinak egyike volt a fiatal francia művészek közül, mint például Lapicque, Pignon, Manessier, a tárgynak mint objektumnak el kell tűnnie, hogy mint forma szilárdulhasson meg. Elméleti tevékenységük és műveik, nagy hatással voltak a 60-as évek elején Molnár Sándor, Bak Imre, Nádler István, Hortobágyi Endre, illetve Deim Pál munkásságára is. A lírai absztrakt ellenpontja a tudatosan szerkesztett, mértani formákat alkalmazó, geometrizáló látásmód, amely gyakorlatilag a konstruktivista irány, a geometrikus absztrakt. Legjelesebb képviselőik az orosz Tatlin, vagy Pevsner, illetve a holland Piet Mondrian. Szemben a lírai absztrakt ösztönszerű kifejezésmódjával, itt nem véletlenszerűen alakítják a felületet, sokkal inkább tervezett, szerkesztett, gondosan megtervezett formák és színek egységéről van szó. A geometrikus absztrakton belül több irányzat is megjelent, így a neoplaszticizmus, a konstruktivizmus, a szuprematizmus, a radiantizmus, illetve az abstraction-création. Az világosan látszik, hogy az absztrakt művészet értelmezésének nagyon tág és sokféle meghatározása létezik. Doesburg például konkrétan szembe ment az absztrakt művészet meghatározásával, melyet az Art Concret kiáltványában fogalmazott meg pontról pontra szedve. Olyanokról ír, mint például, hogy a festményt csak plasztikus elemekből, felületekből és színekből lehet összeállítani, vagy hogy a festés technikája legyen mechanikus jellegű, hogy a kép egyetlen eleme sem jelenthet többet mint önmaga és hogy ki kell zárni a líraiságot, a drámaiságot, a szimbolizmust és hasonlókat. Ezzel én nem teljesen értek egyet, mivel a mű nem csak önmagáért van, a művet nem önmagáért hozzuk létre,



a művész szemszögéből nézve sokkal fontosabb a megalkotás folyamata, mint maga a létrejött mű. Ha kizárnánk minden érzelmiséget, minden belső hatást amit nyilván nem is lehet, üressé válna a mű. Bernáth Auréllal sem értek egyet, aki azt írja 1960 körül egy felindult gondolatmenetében: “... *amíg egy századvégi naturalista vagy impresszionista képhez nehezen megszerezhető tudás kellett, az absztrakt művészet ezt nélkülözhetette.*”<sup>33</sup> Szerintem az absztrakcióhoz nagyfokú szakmai ismeret szükséges, egészen egyszerűen, ismernünk kell a formát, hogy aztán lebonthassuk azt. Ismernünk kell a technikát, a technológiát, a festészettechnikai eljárásokat, az ábrázolás és a perspektíva a kompozíció alapvető szabályait, hogy aztán saját képünkre formálhassuk és lebonthassuk azt.

A fent említett gondolatmenetek a dolgozat szempontjából azért fontosak, mert a materiák és a faktúrák viszonylatából nézve a kísérletezés, az újító szándék, a környezetünk vizsgálata és az eszközök, anyagok, technikák ismerete, felhasználása, az alkotó folyamatba transzformálása nélkülözhetetlen része a gondolkodásunknak. Transzcendens vizsgálatok útján tudunk eljutni a kérdésfelvetésig, a megállapításig, és az empirikus élmények segítségével érkezőnk meg a reflexióhoz. Én mint képzőművész, én mint az értekezés szerzője, a transzcendens megközelítés mellett számos saját élményt felhasználva vonok le következtetéseket. A pályám eddigi szakaszában ért külső hatások, személyes élmények befolyásolják a látásmódom, a témához kapcsolódó reflexióm. Hatottak rám a mestereim, a kortársaim, a művész barátok és elődök, így például többek között Tölg-Molnár Zoltán is, akivel mint képzőművésszel, elsőként a Magyar Képzőművészeti Egyetem tihanyi művésztelepén találkoztam elsős egyetemista koromban. Ő nem volt a mesterem, viszont sokat beszélgettünk és hatottak rám gondolatai a művészetről, és habitusa, alkotó módszere. Meghatározó volt, amikor Tihanyban munka közben láthattam a mestert. A művésztelep egyik eldugott részében egy régi, nyitott falu pajaépületben a földet kapargatta, negatív formákat vájt ki a talajba, és azokba fekete bitument öntött és alakította a felületeiket. Ezek az alkotó életképek a “*Műteremnapló 2004 - 2017*”<sup>34</sup> című albumában is fellelhetőek, amelyet többek között Radnóti Sándor mutatott be. Tölg-Molnár “...*kevés színt felvonultató festészete elvont, öntörvényű, saját formákat teremtő nonfiguratív kifejezőmóddá válik, alkotásai karcoltak, falszerűek.*

---

<sup>33</sup> Bernáth Aurél, [1974], *Kiseb világek* (napló). Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 42.-43. old.

<sup>34</sup> Tölg-Molnár Zoltán, [2004], 6. emelet, *Műteremnapló 2004 - 2017*, Nalors Grafika, Vác

*E művek meggyötört, barázdált felületeik, horzsoltságuk révén A. Tàpies munkáit is megidézük...*”<sup>35</sup> Talán ez volt számomra az első olyan élmény, ahol rácsodálkoztam arra, hogy mennyi mindent létrehozhatunk mint művész, mennyi kiaknázatlan terület van még, és mennyi izgalmas anyag és felület vár ránk, egyáltalán, rájöttem, hogy ki kell lépjek a saját kereteimből, és ki kell mozduljak a hagyományos képi térből. Ennek hatására kezdtem aztán el festett, feszített csipke felületeket létrehozni, majd a vásznat alakítani, kitolni a térbe. Ezek amolyan formázott felületek voltak, és nagyon élveztem ezt a fajta játékot a lehetőségekkel. Egy végtelen paletta áll minden művész rendelkezésére, a kérdés az, hogy ki mennyire meri azt felfedezni és használni. Nyilván azért meghatároz a közeg, a kor, a lehetőségek, mivel folyton új és újabb anyagok és eszközök kerülhetnek előtérbe és jelenhetnek meg a palettán. Az ismert dolgokkal való kísérletezés útján jön létre új, és csak úgy. Másképp nem megy. Szükség van a percepcióra, a megismerésre és az elidegenedésre, és ebből jöhet létre valami új, valami olyan, ami aztán újból továbbvisz bennünket és így megy tovább a körforgás.

Az egyetemen Klimó Károly volt a mesterem, aki ösztönzően hatott rám. Klimó művészetével könnyen azonosulni tudtam. Lírai absztrakciói, képeinek felépítettsége, gesztusrendszerei, tiszta festőisége inspiráltak és visszaigazolták mindazt, amit akkor mint alkotó csináltam. Pályáját a változatos képszerkesztés és anyaghasználat jellemzi. Az anyaghasználat tehát nála is igen hangsúlyos. Legyen szó vásznonfestményről vagy papír alapú munkáról, ő is folyton kísérletezett. Használ papírt, rongyot, fát, (fizikai valójukban) mint képi alkotóelemek, a hagyományos festékek mellett. Az égetett, gyűrt vagy roncsolt felületei leginkább a kollázs munkáiban figyelhetőek meg. Klimó mellett sokat konzultáltam Kis Tóth Ferencsel is, aki rendszeresen bejött hozzám az egyetemen a műtermembe. Nem véletlen, hogy azokkal a mesterekkel találtam meg a közös hangot, akik hangsúlyt fektettek a kép valódi anyagszerűségére, a matériára és a gesztusrendszerekre, akikre jellemző volt a kísérletezés és a nyitottság. Kis Tóth érdeklődési köre a muráliák és a festészet határmezsgyéjén mozog, ezért is értettük meg egymást az alkotói problematikák terén. Képeinek a felületei tobzódnak a faktúrák variánsaiban. Vaskos, vakolt alapokat hoz létre amelyeken érzékeny gesztusokkal alakítja ki a finom részleteket. Nála tényleg nagyon vékony határ húzódik a hagyományos értelemben vett táblaképfes-

---

<sup>35</sup> <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/tolg-molnar-zoltan-1104/> letöltve: 2020.01.09.

tészet és a muráliák között. A drótháló is többször megjelenik mint beépített anyag. Amennyire bravúrosan és sokrétűen bányák a matériákkal és a felületbe karcolt, kapart, vájt gesztusrendszerekkel, annyira mélyek képeinek szimbolikus ábrái, témái. Műveinek értelmezése szempontjából azonban véleményem szerint a legnagyobb jelentősége, hangsúlya a matériának van.

## 4. MATÉRIA

A matéria az tulajdonképpen maga az anyag, és minden anyagnak megvan az a saját tulajdonsága, ami csak önmagára vonatkozik. René Bergert idézve: *“A művészetben tehát az anyag soha nem korlátozódik arra, hogy a forma hordozója legyen csupán. Egyszerre vad és engedelmes, ellenszegül és enged a művész akaratának, aki végeredményben nem legyőzni akarja, hanem összhangot kíván teremteni vele. Ha közömbösen vagy zsarnok módon bánik az anyaggal, az csak üres formával vagy némasággal válaszol. Mindenekelőtt tiszteletben kell tartani ahhoz, hogy az élet is beleköltözzék. Az egyetemes művészettörténet nagy leckéje: nincs olyan nagy mű, melynek alkotója ne tartotta volna tiszteletben az anyagát.”*<sup>36</sup> Berger sorai jól mutatják, hogy harmóniát, egyensúlyt kell találnunk az anyaggal, tehát a művész nem csak önmagával, hanem a materiális elemekkel is összhangban kell hogy legyen.

A világegyetem mindig egyensúlyra törekszik. Általánosságba véve is megfogalmazhatjuk azt, hogy egy állandó, harmonikus vagy éppen diszharmonikus, egyensúlyi állapotra törekszünk. Fontos a dolgok, a változók kontrapontozása. Egyensúlyi állapotra törekszünk, azonban ebben nem feltétlenül szükségszerű a harmónia, ezért is említettem a diszharmoniót. Gondoljunk csak például az egyik legismertebb magyar kortárs zeneszerző, Kurtág György darabjainak diszharmonióira. Kontrapontozás, mint harmónia-diszharmonia, és azokra önmagukra való törekvés, illetve pont ellenkezőleg (vagy éppen ezekből fakadóan) a kettő együttese által létrejött harmonikus megfogalmazás. A harmónia a mai, hétköznapi olvasatában összhangot jelent, kiegyensúlyozott arányosságra utal, mondhatni, hogy az alkotás maga, tehát a mű, az a mű elemeinek az egybehangolására, a kifinomult megkomponálására utal, legyen az akár zenei, szobrászati, festészeti vagy bármilyen képzőművészeti, építészeti alkotás. Ahogy a harmóniót rendként, egy arányos, kiegyensúlyozott rendszerként értelmezzük, rögtön előkerül a kétely, illetve a dilemma és a kérdésselvetés, hogy akkor például az absztrakt művészetekben (a modern és avantgárd) törekvések nem pont ezzel a harmónióval mentek szembe? A formátlansággal, a formabontással törekedtek a diszharmonia megteremtésére, illetve ezzel a diszharmonikus rendszerrel hozták létre saját harmóniójukat, amely már egy új

---

<sup>36</sup> René Berger, [1984], *A festészet felfedezése, A látás művészete*, Gondolat Kiadó, 87. old.

kontextusra utal. A társművészetek közti összefonódás is a reflexivitás jelentőségét hangsúlyozza. Miként hozhatunk létre újat, ha nem ismerjük kellően azt, amiből megformázhatjuk azt. Mire is próbálok utalni? Pontosan arra, ami a dolgozat lényegében is benn kell hogy legyen, mégpedig a reflexivitásra. Hogyan és miként viszonyulok az ismeretkehez, az adott anyagismeretekhez, hogy hogyan hat rám a környezetem, és hogy miként törekszem arra, hogy minél több felismerésre tegyek szert ezekből az adekvációkból. A megformázhatóság mint szóhasználat nem véletlen, ugyanis akárcsak egy szobor tömegét, a festmény felületének apró rezdüléseit is megformázottnak tekinthetjük. Formálódik az ecset, az ujjunk, a kezünk, a kép- és felületalkotói eszközeink, illetve nem utolsó sorban az anyag által.

Minden festményt anyaggal ruházunk fel. A bevezető fejezetben már tettem említést a *matéria mint fogalom*<sup>37</sup> értelmezésének a lehetőségeire, és hogy az értekezésben első sorban milyen szempontbók kívánom azt vizsgálni. Anyaggal ruházzuk fel a festményt olyan értelemben, hogy mindaz amit a művészek fizikálisan a képalkotásra, annak felületi kialakítására és a tartalom kifejezésére használnak, azok folyton megújuló és változó, határtalan módon ötvözhető, és keverhető anyagösszetételek. A leghagyományosabb eszközöktől kezdve a festészettől (hagyományos értelemben) távol álló technikákon át gyakorlatilag csak a képzelet szabta határokig.

Két bekezdéssel feljebb tettem említést az építészetre, nem véletlenül. Személyes kötődésem is van építészet iránt, és ezáltal abszolút belsősegesen élem meg azt, ahogy a képzőművészet az építészettel összeolvad. Ez a két terület sem képzelhető el egymás nélkül, mint ahogy általánosságba véve összekapcsolódnak a képzőművészeti, építészeti vagy akár az iparművészeti ágazatok. Ez a gondolatmenet nagyon távolra visz, ezért nem kívánok belefolyjni jobban, csupán annyit említenék meg, hogy a képzőművészetek külön álltak a többi művészeti vagy tudományágtól. A hét szabad művészetek között sem szerepelt, amiről *Martianus Capella*<sup>38</sup> írt elsőként a késő ókorban. Az elképzelés szerint, ezek a művészeti és tudományterületek voltak azok, amelyek a szabad emberhez méltóak. A képzőművészet nem tartozott közéjük, holott például a zeneművészet igen. De hogy visszatérjek az eredeti gondolatmenethez, az építészet és a képzőművészet

---

<sup>37</sup> [lásd: 2.2 fejezet, 2.bekezdés]

<sup>38</sup> Martianus Capella, [Kr.u.V.század], *De Nuptiis Philologiae Et Mercurii Et De Septem Artibus Liberalibus Libri Novem IX.*, Kilenc könyv Mercurius és Philologia házasságáról és a hét szabad művészetéről.

személyes megközelítésből való vizsgálatához, az őseMBER lakóhelyéül szolgáló barlang nélkül nem lennének barlangrajzok sem. Előbb jön létre a szükség generálta épület, lakóhely. A képzőművészet pedig kiszolgálja az igényeket, elsősorban az esztétikumot, vagy a reprezentációt, de nem gondolnám, hogy olyan módon funkcionális, mint ahogyan például az építészetre gondolunk. Ez a terület is egy külön disszertáció témája lehetne, és óriási a szakirodalma. Én ezt a hatásmechanizmusok, a viszonyítási szempontok okán vélem fontosnak. A képzőművészeti gondolkodás jelentősége kapcsán, Molnár Csaba DLA építész így fogalmaz: *“A rajzos gondolkodás az építész sajátos és különleges képessége, csakis ennek segítségével tudja igazán kifejezni gondolatait. A rajzolás és a modellezés az alkotó ember tanításának és tanulásának valamint a minket körülölelő világ megismerésének eszközei, amelyek fejlesztik a kreatív és intuitív képességeket.”*

<sup>39</sup> Molnár is, a megismerésnek, a befogadásnak, az értelmezésnek, és az érzékelt, kutatott dolgok feldolgozásának jelentőségére, illetve a művészetek közös pontjaira hívja fel a figyelmet. Korábban már hivatkoztam Üveges Gábor képzőművész PhD értekezésére, melyben az építészet és a képzőművészet párhuzamait vizsgálja, és így ír erről a párhuzamról: *“Míg a többi művészeti ág kapcsolata áttételes és végső lényegi azonosságuk ellenére sajátos nyelvük élesen elválasztja őket egymástól, addig építészet és képzőművészet kapcsolatának különlegessége abban áll, hogy a XX.században a geometrikus absztrakció szelleme és nyelve direkt módon köti őket össze.”* <sup>40</sup>

Visszatérve a matériához és a korábbi gondolatmenethez, a festmény tartalmától itt most elrugaskodva tehát az anyagból építjük a mondanivalót, az anyagból hozzuk létre a felületet. Az absztrakt irányok megjelenésével született meg az igény az alkotói eszköztár bővítésére. Előtérbe került a művészek kísérletező, a formát lebontó és újraértelmező attitűdje, előtérbe került maga az anyag, amit gyúrunk, amit formázunk, amit alakítunk, ami alakít minket és amit csak úgy felkenünk a vászonra, lekaparjuk onnan, majd újra felrakjuk. Többféle anyagot, anyagmegközelítést *ismerünk* <sup>41</sup>, de én csak kétfőre koncentrálok, és azon belül is csak egyet járok körül, a dolgot szempontjából releváns, materialista anyagszemléletet. Anyag, ami szerteágazó, különböző fizikai- ké-

---

<sup>39</sup> Molnár Csaba DLA, [2019], *“HÍD” - lebegő konstrukció*, BME, Rajzi Tanszéki Kiadvány, Budapest.

<sup>40</sup> Üveges Gábor, [2007], *Új párhuzamok az építészeti és képzőművészeti formaalkotásban, PhD értekezés tézisei*, 2.old., 2.bek.

<sup>41</sup> [lásd: 2.2fejezet, 3.-4.bekezdés]

miai tulajdonsága van, keverjük, színezzük, építkezünk vele a felületen, teret alakítunk ki, formákat határozunk meg általa. Anyag, amit reakcióba léptetünk más anyaggal, anyag, ami az alkotó énben határozottan jelen van. Anyagok mint papír, vászon, farost, fém, olaj, zománc, hígító, lakk, porfesték, pigment, kréta, ceruza, műgyanta, gipsz, homok, tus, tinta. Technológiai szempontból pedig olyanok jutnak eszembe, mint: kasírozott, feszített, kollázs, roncsolt, égetett, öntött, formázott, ragasztott, mintázott, kent, nyomtatott, átfestett, rétegzett, visszakapart, felépített. A matéria gyakorlatilag életre kel, reflexivitások jönnek létre, és ezáltal születik meg maga a faktúra.

## 5. FAKTÚRA

Ebben a fejezetben foglalkozok a faktúrán belül a különböző festészettechnikai eljárásokkal, a festészeti anyagokkal eszközökkel, a festészettechnikai háttérrel. Előtérbe kívánom helyezni az ipari anyagok jelenlétét és jelentőségét, ugyanis véleményem szerint nagy hatással van ránk, és eszköztárunkra is a kor amiben élünk, a földrajzi elhelyezkedésünk, sőt még társadalmi helyzetünk is. Ezen tényezők kölcsönhatásai révén viszonyulunk magunkhoz, és ahhoz, ami újat ebből létrehozunk. A faktúrával úgy foglalkozom, mint képzőművészeti fogalommal, tehát az értelmezés szempontjából mint képzőművészeti vonatkozású felülettel, azon belül is elsősorban (saját magamból kiindulva) a festészeti felületekkel. Ez a fajta személyesség abból ered, hogy én képzőművészként gondolkodom és akként cselekszem, akként írok, bármennyire is hangsúlyosan törekszem a kutatómódszertani szabályok betartására, és az elmélyült, alázatos vizsgálati metódusokra, a képzőművészeti vonatkozású személyessége és ilyen módú elfogultsága az értekezés témájának adott.

A festészetben a faktúra a felületkezelésre, a kidolgozottságra, az ecsetkezelésre, a szemmel látható vagy éppen a csak tapintható anyagszerű felületekre utal. A faktúra által figyelhető meg leginkább az egyedi festői jelleg. A faktúra az anyag anyagszerűsége, mondhatjuk, hogy az anyag a faktúrában manifesztálódik. A festészeti megközelítést preferálom, azonban hogy egy zenei összehasonlítással éljek, a dolgozatban egyébként is többször éltem *zenei hasonlatokkal*<sup>42</sup>, a faktúrát egy zenei műben a dallamok szövésével, a ritmikával, a zenei hangsúlyokkal, vagy akár a hangszereléssel is azonosíthatjuk. A faktúra lényegében lehet egy értelmezési forma, egy megközelítése a befogadásnak. Ráadásul az a fajta vizuális érzékelés, az a fajta első impulzus ami például egy festmény megtekintésénél elsőként éri a nézőt, az a faktúrák szempontjából igen jelentős, mivel mint inger hat ránk, befolyásol bennünket az értelmezésben, befogadásban. Hatványozottan igaz ez egy olyan műre, ahol tegyük fel, hogy absztrakt formák, absztrakt gesztusrendszerek kavarnak a felületen, különböző, izgalmasnál izgalmasabb kidolgozottságban. Mire figyelünk egy ilyen képnél? Bizonyosan sok mindenre, és bizonyosan egyéntől függ, hogy mire mi hat a leginkább, azonban a felület kidolgozottsá-

---

<sup>42</sup> [lásd: 3.1.fejezet, 3.-4.bekezdések]



ga, bonyolultsága, az anyagok komponált rendszere, felépítettsége és rétegzettsége, ki-kerülhetetlen szempont az értelmezésnél. Az, hogy melyik művész milyen anyagokat használt és mikor és miért, és milyen összefüggésekben tette mindazt, sok mindent meghatározhat. Elsősorban olyan eszközöket és anyagokat használunk, amelyek alapve-tően jelen vannak az adott korban és az adott helyen. Visszakanyarodva az érzékelés és a befogadás területére, a faktúrát a legtöbb esetben úgy érzékeljük, hogy megtapintjuk a felületet, azonban egy festmény felületének esetében legtöbbször a szemünkre kell ha-gyatoznunk. Látjuk az ecsetkezelést, de ezen felül, amennyiben az releváns, érzékelhe-tő a különböző anyagok jelenléte is a felületen. Az egy anyagból létrehozott felület is hordozhat magában fakturális jelleget, azonban én elsősorban a több anyagból, vegyes technikával megfogalmazott felületkezelést részesítem előnyben. Az gesztusfaktúra ér-telmezésének szempontjából fel lehet állítani különböző megfigyelési értékeket. Szem-pontok lehetnek például, hogy milyen felületre, azaz alapra vagy hordozóra készül (fa, farost, rétegelt lemez, vászon, papír, üveg, fémlemez), hogy milyen, a közmegegyezés-ben elfogadott hagyományos festészeti anyaggal vagy anyagokkal (olaj, tempera, akva-rell, akril, stb.) készül, és ez pedig egy következő változó is lehet, hogy egy-vagy több anyagból készül, hogy hány rétegből épül fel (a rétegek közti anyagváltozók, anyag vas-tagságok, kötőanyagok szerepe), illetve, hogy milyen, a közmegegyezésben nem szerep-lő technikával (ipari anyagok, ipari festékek, lakkok, és számos, gyakorlatilag bármi-lyen természetes és mesterséges anyag), anyaghasználattal párosul a mű felülete. Mi az „ami ebből világosan kiolvasható, ami véleményem szerint meghatározza, hogy kép-zőművészetileg mit is jelent a faktúra? Önmagában meghatározhatja a mű jelentéstár-talmát, a mű korát, a mű alkotóját, leírhatja az művész konkrét stílusjegyeit, meghatá-rozhat formákat és viszonyrendszereket a festék, az alkotó és az anyag, a matéria között. Ebből a megállapításból viszont az is egyértelmű, hogy a festői gesztusok nem csak a gesztusfestészet tekintetében értelmezhetőek, mivel a műalkotások felületén megjelenő faktúrák, a vonalvezetés, az ecsetkezelés mindig az adott festészeti irányzat, az adott alkotó sajátos stílusjegyeit hordozza. Ennek a problematikának a vizsgálatát a fejlődés-történet is indokolja. Számos különböző festészeti technika létezik, amelyek egzakt mó-don leírhatóak. Azok kialakulása, története vizsgálható, én azonban úgy gondolom, hogy korunk nem szab határokat ezen technikák szabad felhasználásának, és ezeknek az

új anyagokkal való vegyítésének. Ilyen módon a festői paletta határtalannak mondható. A természetben vagy akár az iparban előforduló anyagalmazok mind alkalmazhatóak egy-egy festészeti technikai eljárás során.

## 5.1. FESTÉSZETI ANYAGOK, TECHNIKÁK KIALAKULÁSA ÉS FEJLŐDÉSE

Bármilyen festészeti technikáról legyen szó, bizonyos, hogy a pigmentnek, azaz a porfestéknek jelentős szerepe van benne. A kortárs festészet tekintetében is meghatározóak a nyers pigmentek a faktúrák kialakításánál és a felületi rétegződések tekintetében. Gondoljunk csak az őskori barlangrajzokra, ahol ismereteink szerint elsőként jelent meg a természetben előforduló pigmentanyagok művészi szintű használata. Az ősember alapvetően a földszíneket használta illetve kalcitot és sarat, azonban meglepően széles skálán mozgott a színpalettán (okker, mangán, vörös föld, vasoxid, faszén) és mindezeket a környezetéből nyert anyagokból állította elő, amelyeket zsírral vagy vérrel kötött meg. Az értekezés szempontjából indifferens a festészettörténettel párhuzamosan fejlődő festészeti technikai eljárások mély értelmezése, a relevanciák szempontjából azonban az ipari anyagok tekintetében indokolt, és erre a következő fejezetben ki is térek részletesebben. Azonban hogy mégis hogyan jutott el a festészeti technika a jelen szintre, képzőművészeti vonatkozásból, muszáj említés szintjén foglalkozni a legáltalánosabb festészeti eljárás kialakulásával. Itt elsősorban a köztudatban is a leginkább jelen lévő, hagyományos olaj-vászon technikára, pontosabban az olajfesték kialakulására gondolok.

Egy a XII. században élt Theophilus nevű szerzetes, festő, *Schedula diversarum artium* című tankönyvében találhatunk elsőként utalást az olajra mint festőszerre, azonban egészen a XV. századig csak mint a tempera festék, olajtartalmú részeként használták. A festészet alapja, egészen a XIX. századig a festék elkészítésének a tudománya volt, ugyanis a művésznak magának kellett elkészítenie a kívánt színeket, anyagokat, amíg meg nem jelentek az eltartható, tárolható tubusos, előre kikevert festékek. A híres flamand festőt, Jan van Eyck-et tartják az olajfesték feltalálójának, ugyanis ő jött rá arra, hogyan lassítsa az olajfesték száradását a pigmenthez adott lenolajjal és lakkal. Ezt az eljárást fejlesztette tovább a XVI. században a velencei Vecellio di Gregorio Tiziano,

majd a XVII. században ezt tökéletesítette és alkotta meg a ma is használatos olajfestékek alapját Rembrandt Van Rijn és Peter Paul Rubens. Az olaj-vászon technika a tartóságánál, a nem túl bonyolult alkalmazásánál, a presztízsénél és a nemességénél fogva vélhetően mindig is a legkedveltebb és a legelfogadottabb festészeti eljárás lesz. Azonban hogyha ettől elrugaskodunk, és sokkal nyitottabban állunk az alkotói útkereséseink és lehetőségeink felé, akkor felfedezhetjük azt a végtelen Kánaánt, ami az anyaggazdagság okán előttünk áll, és ebben az anyagbővelkedésben megszűnnek az addig esetleg fennálló határok, létrejönnek új értelmezési formák, felfedezünk új összefüggéseket, és ezek által ismét számos új alkotói problematika és kérdés vetődik fel, amelyeket immár a különböző matériák összefüggéseinek konklúziójaként dolgozunk fel.

## 5.2. IPARI ANYAGOK A FESTÉSZETBEN

A XX. században tovább bővül a festészeti paletta: megjelenik az igény az ipari festékek integrációjára a képzőművészetbe. Az elképzelés messzebbre nyúlik vissza, mint Jackson Pollock csurgatott vásznainak megszületése, valójában már Pablo Picasso is kísérletezett az ipari festékekkel az 1910-es évek elején. Ezek a festékek nyilvánvalóan jóval olcsóbbak voltak, hiszen nagy felületekre tervezték őket. Az ipari festék és a képzőművészet együttműködésével tehát megszűnik a festék pénzületi értékének és esztétikai értékének kapcsolata. Az ipari festékek új rangja újfajta anyagszerűséget biztosít a festménynek, főleg a II. világháború utáni amerikai festészetben. Az autógyártástól kölcsönzött fújós technika, a fémes festékek használata megsokszorozza az absztrakt felszín hatásait., gondoljunk csak Frank Stella "Aluminium Paintings" sorozatára. **[IX.kép, Frank Stella, Alkyd paint on canvas, 1936]** A zománccfestéket például Robert Rauschenberg alkalmazta először alapozatlan vászonra, amely a az 1960-as években a minimalista festészet számára már bevett eljárás lesz. **[X.kép, Robert Rauschenberg, Red Interior, 1954]**

James Elkins szerint a festészet egyszerűen csak kémia. A vászon alkalmazott különböző anyagok, vegyületek ismerete és azok megfelelő arányú keverése. Szerinte a festmény egy példa a víz és a kő, illetve a kémia kapcsolatára, mivel minden alkotás alapja a víz, a kő (annak összezúzott matériái) és a különböző vegyszerek. Ez a megál-

lapítás is utal arra a gondolatmenetre, miszerint a művésznak értenie kellett a kémiához, ismernie kellett a különféle vegyszereket, anyagokat ahhoz, hogy alkotni tudjon. Ezzel szemben manapság ez nem feltétlenül van így, elkényelmesedtünk, mivel mindenhez amire csak szükségünk van, könnyedén hozzáférhetünk.

Egy festmény értelmezésével kapcsolatban arról ír Elkins, hogy van egy mélyebb kapcsolat is a festmény és a kémia, illetve annak apperceptívhatósága között; a művész olvasatában egyfajta “spirituális, meditatív” kémia, mivel használja, valamelyest ismeri és keveri az anyagokat de nem laboratóriumi szinten. A befogadó, a műkritikus csak vizuálisan érzékeli a művet, és a legtöbb esetben még csak soha össze sem keni az ujját semmilyen festékkel, tehát nem lehet meg benne az a fajta érzékelés ami a művész esetében jelen van.

Talán Joseph Beuys volt az, aki igazán radikálisan megváltoztatta addigi elképzeléseket a képzőművészetben használatos anyagok terén. Személyes élményekből fakadóan kezdett el Beuys zsírt, viaszt, filcet, mézet használni. Antonie Tàpies bátor és kísérletező volt az anyaghasználat terén. [XI.kép, Antoni Tàpies, *Reg and String* 1967] Művei láttán a homokra, a földre, a nyers erőre, a robosztus felületekre, a repedezett falszerű motívumokra, a nagy, vastag és tömegében megfogható gesztusokra asszociálunk. A homok és a föld, a pigment és a plextol mint kötőanyag ilyen hangsúlyos használatáról a magyarországi kortárs viszonylatban, *Kis Tóth Ferenc*<sup>43</sup> munkái jutnak eszembe, akit már a személyes vonatkozásaim kapcsán említettem. Ahogy nála is hangsúlyos és talán mondhatjuk, hogy helyenként szokatlan anyaghasználat figyelhető meg, ez a fajta szemlélet korunk kortárs művészeire sok esetben hatványozottan igaz. Az ipari anyagok térnyerésével, és a technológia rohamos fejlődésével párhuzamosan megfigyelhető, hogy szinte naponta változó technikák és eljárások jelennek meg. Társadalmunkban ezek a változók oly módon naprakészen követhetőek, hogy gyakorlatilag csak kapkodjuk a fejünket, hogy mi történik körülöttünk, és próbálunk jelen lenni, alkalmazni és feldolgozni a megújuló lehetőségeket. Nem kívánok részletesen kitérni a digitális technológiák világára, de tény, hogy jelen van nem csak általánosságban a képzőművészetben, hanem szerves része a festészetnek is. Ma már szinte elképzelhetetlen egy-egy digitális, mozgó, hangos, interaktív vagy bármilyen gépies alkotás nélkül elképzelni még egy fes-

---

<sup>43</sup> [lásd: 3.3.fejezet, 7.bekezdés]

tészeti tárlatot is. A festészet és a digitális világ találkozása is végtelen lehetőséget biztosít, számos fiatal kortárs festő tobzódik ezekben a terekben, azonban és maradnék a dolgozat vezérfonalánál, a gesztusoknál, a faktúráknál és a matériáknál. Amik viszont számomra egy koherens kapcsolati pontot jelentenek a digitalizáció és a festészet között, azok a témavezetőmnek, *Valkó László*<sup>44</sup> mesternek a digitális kollázs vegyes technikával készült festményei. Ezeken a műveken Valkó bravúros módon alkalmazza a ráfestés, a kitakarás, a kollázsozás, a digitális vágás és komponálás lehetőségeit. Mély tartalommal, jelentéssel bíró képein nem elsősorban a technológia megoldásokat élte, azonban akaratlanul is jelen vannak a felületen az izgalmas gyűrődések, rétegződések a ráragasztott nyomtatott figurák, formák, alakok nyomán. A kölcsönhatások és a reflexivitások természetesen Valkónál is megjelennek, és nála kifejezett hangsúlyt kap a környezetünk védelme, a fenntarthatóság problematikája, lényegében, a fenntartható valóság fogalma. Visszakanyarodva az ipari anyagok jelentőségére, megjelenésük és elterjedésük, számos tényezővel köthető össze. Bármennyire is konvencionális, nagyon fontos szempont a művészek számára a festékek, és a különböző más festészeti anyagok beszerzésének és meglétének a kérdése. A nagyobb kiszerezésű festékek, és azokon belül is főleg az ipari, vagy ipari jellegű festészeti anyagok sokkal gazdaságosabbak és ezáltal kedveltebbek. A felhasználás szempontjából is lehet, hogy egyszerűbbek mint a régi hagyományos technikák anyagai, azonban nagyfokú ismeretet igényel ezeknek az eszközöknek a használata is. Arra próbálok rávilágítani, hogy a festészet, és általában véve a művészet sem független a társadalomtól, nem független az időtől, a helytől. Topográfiai, és társadalmi relevanciák figyelhetőek meg. Az ipari anyagok használata magával hozta a képzőművészetben a különböző médiumok, megfogalmazási formák, a megszokott festészeti formátumtól eltérő műalkotások megjelenését. Kitágultak a festészet határterületei és jelen korunkban a hagyományos táblaképfestészet, vagy egyáltalán a hagyományos festészeti formák szinte már divatjamúltnak számítanak. Az anyagok általános felhasználása túllépett önmagán és túllépett azon, hogy roncsoljuk a felületet, és hogy formázzuk a vásznat. Minden individuum saját magának alakíthatja ki, formálhatja az eszközhasználatát. Ez a folyamat, ez a formanyelv a *második világháború utáni idő-*

---

<sup>44</sup> [továbbiakban: Valkó], [lásd: 8.fejezet, 3.bekezdés]

*szaktól*<sup>45</sup> kezdett megnyílni és kibontakozni. Az absztrakt művészek olyan anyagösszefüggéseket, és saját eszközrendszereket kezdtek alkalmazni, ami addig nem volt jellemző. Létrejöttek az egyedi alkotó eszközök, amikkel szabadon ki tudták fejezni, szabadon meg tudták fogalmazni a saját gesztusrendszereiket, saját formavilágukat, saját felületkezelésüket. Olyan eszközökre gondolok, amiket a művész magának szerkesztett össze, nem készen szerezte be, hanem fabrikálta, mint például Hans Hartung magának összerakott ecsetei. Általában jellemző volt, a kor sajátossága okán is, hogy a különböző felületalakító tárgyakat a művészek maguk hozták létre, ezzel is bővítve és izgalmassá téve a faktúra alakulását. Ha például belegondolunk, hogy Tapiés vastagon felvitt, homokban dúskáló felületei mennyire alakíthatóak egy hagyományos ecsettel, bizonyosan érzékeljük, hogy semennyire. Az anyagok kezelésének, az anyagok sokszínű alkalmazásának a tekintetében ha Pierre Soulagesra gondolunk, szembeötlő, hogy hányféleképpen képes megjeleníteni a feketét. Éveken, sőt évtizedeken át variálja a fekete festékek, anyagok, a fekete szín összefüggéseinek a formáját. Soulages kiváló példa arra, hogy a faktúra jelentőségre felhívjuk a figyelmet. A fekete festőjeként is aposztrofált Soulages felületei végtelennek hatnak és úgy használja az anyagot, oly módon variálja a képfelszín, hogy a feketét képes végtelen színűvé és rettentő mozgalmassá tenni. Nagyméretű fekete felületei bevonzzanak és arra készítetnek, hogy érintsük meg azt, hogy váljunk annak részesévé.

A modern művésznek ismernie kell az anyagot, azok összefüggéseit, és szükséges egyfajta elmélyültebb filozófiai megközelítése a dolgoknak és a viszonyrendszereknek, de ugyanakkor rendkívül fontos, hogy ismerje az anyagok kémiaiáját, a vegyületek rendszerét és reakcióit. Ehhez a fajta gondolkodáshoz a kísérletezés, és eztáltal maga a megismerés folyamata elengedhetetlen. Azt, hogy hogyan és mikor és milyen összefüggésekben fog két vagy több anyag reakcióba lépni egymással, azt nekem meg kell ismernem. Miközben könnyedén utánajárhatunk, hogy az olajfestéket hogyan kell elkészíteni és használni, arra nem találunk útmutatót, hogy a különböző modern anyagok milyen összefüggésben, milyen rendszerben használhatóak. Empirikusan kell megismerni, és használni az eszközeinket.

---

<sup>45</sup> [lásd: 2. fejezet, 2. bekezdés, 3. fejezet, 5. bekezdés]

## 6. SAJÁT FESTŐI GESZTUSRENDSZEREM

Munkáimban nagy hangsúlyt kap az anyaghasználat. Egyfajta különleges vonzódásom van a különféle festészeti és attól eltérő de abba beilleszthető anyagokhoz. Ez a kapcsolat régre vezethető vissza, egészen a középiskolai tanulmányaimig. A Budapesti Képzőművészeti Gimnáziumban (Kisképző) bőrdíszműves szakra jártam, ami nagy hatással volt rám. Érdeklődésem középpontjában mindig is a festészet állt, azonban a bőrdíszművesség által tágult a látásmódom és kezdett kibontakozni az anyagok iránti szeretetem. Már az akkori rajzos-festészeti tanulmányaim során is igyekeztem minél többféle felületet létrehozni a rajzokon, a festményeken és próbáltam vadul kísérletezni a különböző technikákkal. Sosem voltam képes csak egy anyaggal dolgozni, mindig is megvolt bennem az igény, hogy keverjem az eszközöket, a matériákat. [XII.kép, PAF, cím nélkül, figura tanulmány 1998körül] Már a hagyományos akadémista porté és aktábrázolásoknál is használtam például ipari falfestékeket és vegyítettem azokat a grafittal, a szénnel, a pasztellel, illetve kollázs jelleggel ragasztottam bele a felületbe papírokat és más anyagokat is. Gyakorlatilag ezzel a kísérletező látásmóddal indultam el azon az alkotó úton, ami lineárisan végigvezethető és eljut a mai napig, végigvive számos állomáson és anyaghalmazon.

A jelentős gondolkodásbeli változás és a szabad alkotói kiteljesedés igazán akkor következett be, amikor bekerültem a Magyar Képzőművészeti Egyetemre és ott gyakorlatilag korlátok és belső gátlások nélkül tudtam kibontakozni a festészetben. Első éves egyetemistaként az addigi figurális tanulmányoktól továbblépve kezdett egyre markánsabban érdekelni az absztrakt ábrázolás, a forma, a felület, az anyag. Ekkor kezdtem el először nagy mennyiségben ipari anyagokat alkalmazni a munkáimon, mivel nagy méretben és sok anyaggal dolgoztam viszonylag gyors munkamódszerrel, ami magával hozta ezt a fajta technológiai újítást. Azokat az energiákat, azt a lendületet ami akkor bennem volt és amit ki akartam magamból adni, másképp nem lehetett megvalósítani. Tubusos festékekkel, hagyományos ecsetekkel és technikákkal ez nem működött, ugyanis hígabb, folyósabb, nagy kiserelésű egységekre volt szükségem, amiket gyorsan és kifejezően tudok alkalmazni. Széles ipari ecsetek és nagy kannás, dobozos ipari

festékek. Ezekkel az anyagokkal és eszközökkel szárnyalni kezdtem és fokozatosan tá-  
gítottam és tágítom a mai napig ezt a fajta palettát.

Ebben az időszakban kezdett kialakulni az a kísérletező-alkotó attitűd, ami elenged-  
hetetlen része a festészettechnikai eljárásaimnak. Sokféle matéria izgat a különböző fes-  
tékeken kívül is, de ezek önálló szubsztanciaként nem állják meg a helyüket a vásznon.  
Arra gondolok, hogy szervesen kell összekapcsolni mindent, a festék kémiájával.

*Klimó Károly*<sup>46</sup> Mester festő osztályába jártam a Magyar Képzőművészeti Egyete-  
men és lehetőségem volt öt éven keresztül önálló, megkötések nélküli alkotó munkára.  
Ez az időszak, mint a legtöbb hallgató számára, nekem is az útkeresésről szólt. Az Ep-  
reskertben dolgoztam, átjártam más szakokra, leginkább a szobrászokhoz, így volt lehe-  
tőslégem gipsszel, fával, fémmel is dolgozni és ezeket a festmény terébe manifesztálni.  
A szó szoros értelmében zúztam az anyagokat, amely gondolat, hasonlat lehet a mester-  
kiállításom címére, a Zúzott Terekre. Visszatekintve úgy gondolom, hogy elsősorban az  
anyag vezérelte minden alkotói megnyilvánulásom, ami ma már sokkal több tudatosság-  
gal és direkt komponált formai elemmel illetve tudatos anyaghasználattal bír, de erre  
majd később térek ki bővebben.

Az anyaghasználat szempontjából nagy jelentőséggel bír a hordozó felület, tehát an-  
nak helyes megválasztása is hangsúlyos szempont. Méret, technika, hordozófelület,  
anyaghasználat; ezek a meghatározások mindig együtt járnak. Nem mindegy, hogy pa-  
pírra, vászonra, rétegelt lemezre, farostlemezre, fémlemezre vagy bármi másra, mekko-  
ra méretben és milyen anyagokkal dolgozunk. Egyetemi tanulmányaim alatt nagyon sok  
ehhez a problémához kapcsolódó tanulmányt, kísérletet végeztem. Mindig is foglalkoz-  
tatott a festmény síkjából való kilépés, persze nem domborműszerűen, de mégis annál  
jobban, mint amennyire a festékredők emelkednek ki a felületből. Volt például egy  
olyan sorozatom, ahol kifejezetten a vászon térbe való kilépésével foglalkoztam. Olyan  
vakkeretet, vakrámát készítettem, amelyekből merőlegesen álltak ki fa merevítések,  
amelyeken keresztül azután a vásznat felfeszítettem, így érve el egyfajta térbeli kitü-  
remkedést a síkból. [XIII.kép, PAF, Meghívó "térkísérletek" 2002] Ez persze némileg távol  
áll a fakturális felülettömegektől, azonban fontosnak vélem mint állomás, az alkotói stá-  
ciókon belül.

---

<sup>46</sup> [lásd: 3.3.fejezet, 7.bekezdés]



Amikor a hagyományos tubusos olajfestékek helyett az ipari zománccfestékeket kezdem alkalmazni, teljesen felszabadultam és folyton azt kerestem, hogy mit mivel keverjek, mi mivel hogyan és miként lép reakcióba a hordozó felületen. A reakció alatt elsősorban azt értem, ahogyan például taszítják egymást a vizes bázisú és a vegyszeres anyagok, vagy éppen ahogy két különböző oldószeres anyag konkrét reakcióba lép egymással a felületen. Remek példa erre például a 2016-os sorozataim [XIV.kép, PAF, Oxidation I., 2016], [XV.kép, PAF, Pure, 2016], [XVI.kép, PAF, Smashed Lines, 2016] néhány darabja, ahol az oldószeres szintelen hígító és a bronzarany lakk spray úgy lépett egymással reakcióba a száradás alatt a vászon felületén, hogy zöldes árnyalatú színek váltak ki az anyagokból, mely egy oxidációs folyamat eredménye.

Az ipari anyagokat a legtöbb esetben természetes anyagokkal keverem és a vegyes technika mint meghatározás alatt a több anyag használatának összességét értem. Természetes anyagok, mint homok, föld, fakéreg, növényi részek (falevél, tűlevél) és hasonlók. Ezek közül ami folyamatosan jelen van az eszközhasználatomban, az a föld és a homok. Korábban, az egyetemi évek alatt sokat kísérleteztem domborműszerű festmények, nagy épített objektok létrehozásával, amelyekben vastag anyagfelületeket színeztem, formáztam és applikáltam beléjük különféle anyagokat, tárgyakat. [XVII.kép, PAF, Bajza utca, 2001] Ezeknél a műveknél kifejezetten a felületi formaalakítás izgatott. Zsákos csemperagasztót színeztem porfestékekkel, kevertem össze vízzel és spaklikkal kentem a vastag, merev, épített síkszerű faszerkezetekbe. [XVIII.kép, PAF, A Gresham Palota egy darabja, 2002] Ezek nagy méretű objektok voltak, a színezett csemperagasztó képsíkban maradása érdekében, merevítő-tartó hálót feszítettem a képtér belsejébe. A festmény és a szobor vagy dombormű határterületén mozogtam ezekkel a művekkel, mivel jelentősen kiléptem a képsíkból a térbe, és applikált elemekkel színesítettem a felületet. A határait kerestem és azt, hogy meddig tudok elmenni az extrém anyagösszetételekkel. Ebben a szinte már rendszertelennek tűnő tobzódásban bolyongtam, amikor realizálódott bennem, hogy ez rengeteg, egészen egyszerűen túl sok.

A szakmai szakzsargon szerint, a rossz festményt is meg kell festeni, nem lehet anélkül konklúziót levonni és előre haladni, hogy nem csináljuk meg mindazt, ami bennünk van, nem éljük meg mindazt, amiből aztán művet hozunk létre. Le kellett tisztulnom, tudtam. Ehhez a felismeréshez kellett mindaz a káosz, ami addig jellemzett. Akkoriban

ezt úgy neveztem, hogy játszom az anyagokkal. Ma sincs ez másképp, kiegészítve azal, hogy ez egy nagyon komoly és tudatos játék (homo ludens).

Amikor 2014-ben Pécsen megkezdtem a doktori tanulmányaimat, párhuzamosan dolgoztam a doktori iskola műtermében és a budapesti saját műtermemben. Az addigi megszokott közegből való kiszakadás és az új műterem kihasználása okán, mindig előre megtervezett koncepcióval utaztam Pécsre, és koncentráltan fókuszáltam arra, amit meg akartam valósítani. Ezt azért tartom fontosnak, mert egyben jelentett ez számomra előrelépést és kihívást is. Pécsen kezdtem el nagy méretű, két méteres vastag vászakra dolgozni. [XIX.kép, PAF, Duality II., 2015], [XX.kép, PAF, Duality IV., 2015] Ezeket a felületeket másképp kezeltem, a festékrétegeket más technikával alakítottam ki a vásznon. Olyan eszközöket kezdtem használni, amelyekkel nagy, lendületes gesztusokat tudtam kialakítani a felületen. Az alap rétegeken itt jelentek meg először geometrikusságra utaló motívumok, vertikális egyenesek, azonban ezek még nagy, energikus gesztus felületek voltak, a lírai absztrakció sajátosságaival. Ihletett a tér, a közeg. Festészetem fontos eleme a felületképzés, az elfedés, a takarás, az átláthatóság a rétegek között illetve a rétegződések finom érzékeltetése, maga a faktúra, és mindez az erőteljes gesztusokkal párosítva kap igazán jelentőséget.

Pécsen a Széchenyi Téren a Nádor Galériában 2014 augusztusában rendeztünk egy önálló kiállítást a munkáimból, amelyet több kapcsolódó program is kísért. Ezen a kiállításon látott festményeken és installatív elemeken megfigyelhető volt, hogy egyre érzékenyebb, finomabb gesztusrendszerek bújtak meg a kitörési pontok között, a messziről nézve valamelyest homogénnek tűnő felületekben is. Egy-egy képen belül, egy konkrét gesztusra helyeződött a hangsúly, amely gesztus körül számos hasonló volumenű gesztusrendszer volt megfigyelhető, csupán valamelyest tompább, visszafogottabb megfogalmazásban, erősítve ezzel is a konkrét, központi gesztus jelentőségét. Az alkalmazott rétegek építettsége megtervezett és tudatos volt már akkor is, bár ez a tudatos építkezés az évek alatt folyamatosan erősödik. Az akkori, 2013-14-es időszakban, különböző anyagokat (különböző bázisú és típusú festékeket) festettem egymásra és ezáltal épült fel egy-egy felület, amit közben visszatöréssel vagy visszaoldással alakítottam és a felületek kialakítása szempontjából nagyon fontos szerepe volt az időnek is, mivel a felü-

letek száradási idejének kihasználásával külön változókat emeltem be a festmény alkotásának folyamatába.

Mint ahogy az előző bekezdésben említettem, a táblaképek mellett több installációval is készültem a kiállításra. A galéria adta hatalmas terek inspirációjára születtek meg a festett műanyag próbababák, amelyek felülete erőteljesen festett volt és színvilágukban, gesztusrendszerükben a táblaképek vizuális világára reflektáltak. Itt összekapcsolódott a divat és képzőművészet. Egy magyar divattervezővel közösen voltak olyan projektjeink, melyben az én képzőművészeti világom jelent meg az egyedi tervezésű ruhákon, tárgyakon. Az egyediség és a megismételhetetlenség mint központi motívum volt jelen ezeknél az alkotásoknál. A kiállítás központi eleme egy nagyméretű egybefüggő "gesztusvonal" volt, amely végigfutott, végigkavargott a kiállítótér nyers beton, vas és téglaszerkezetein. A gesztusvonal alatt egy 150 centiméter széles és 100 méter hosszú egybefüggő vászongörgeteget értek, amely valóban egészben lett megfestve mint egy óriási összefüggő végtelennek ható tiszta gesztus. [XXI.kép, PAF, Nádor Galéria, Pécs, részlet a kiállításból, 2015] Ezek az installatív elemek abszolút az adott tér hatására jöttek létre, a tér által inspirált kiegészítő elemei voltak a kiállításnak, amelyek rávezették a nézőt a falakon lógó festmények belső feszültségét teremtő festői formavilágára. Mint ahogy a dolgozatomban már több helyen is utaltam rá, a kísérletezés mint alapvető festői hozzáállás, lényeges része az ilyen fajta absztrakt formavilággal, koloritokkal és anyagokkal építkező alkotói mechanizmusnak.

A különböző anyagokat már a pályám kezdete óta változatosan használtam és részben ez ad egyfajta egyediséget a tartalmon túl, a munkáimnak. A képek felületén felépített gesztusrendszerek izgalmas, mély belső világa, belső térrendszere, a rétegek egymásra rakódása okán, a színek egymásra hatása és áttetszősége vagy éppen fedése okán, illetve a rétegek száma révén jön létre. A színek és a formák elfedik, felülírják, kitakarják, erősítik egymást, feszültséget teremtenek a felületen, harcot vívnak egymással, miközben egy végtelennek ható rend jön létre a kvadratikus forma adta felületen belül. A gesztus maga a festézetem legfőbb eleme, az mint a lelki tartalmak, mint az emóciók anyagi, absztrakt manifesztációja jelenik meg. A fent említett kiállítás koncepciója kapcsán idézek az artPortál egyik cikkéből: *"PAF pécsi kiállításának vezérfonalát a festézetének sajátosságaiból táplálkozó installatív műtárgyak jelentik. A kiállítótérbe lóga-*

*tott hat oldalukon festett kockák, azaz “gesztusdobozok”, a gesztusokba öltöztetett próbababák, illetve a megfestett drapéria. Ezek térbelivé teszik,, kibontják azt a festői világot, az a sűrítményt, amellyel PAF táblaképein találkozunk.”*<sup>47</sup>

Alkotó tevékenységekre nem jellemző a performativitás, azonban voltak olyan kiállítások, események, ahol megjelent az akcióművészet mint performatív megnyilvánulás. Ezek minden esetben egy-egy konkrét festészeti anyag, egy-egy tematikus időszaknak a szín, anyag és formavilágához szorosan kapcsolódó, azt kihangsúlyozó, azt erősítő és arra szervesen ráépülő, tudatosan megkomponált eseménysor volt. Fontosnak tartom hangsúlyozni az egyediségüket, és az az építkezési folyamatot, ahogyan ezek az akciók, ezek az események egymásra épültek, és minden esetben a mintegy plusz elemként voltak jelen a festmények mellett. A Nádor Galériában rendezett kiállítás alatti performance, egy Yves Klein által inspirált hommage volt. [XXII.kép, PAF, Nádor Galéria, Pécs, részlet a performance-ból, 2015] Az élő modellen festett nagyméretű, látványos ruha kék színekkel való megfestése egy akcióművészeti cselekmény folyamán, megidézte számomra azt az állapotot, ahogy a műteremben a festményeket készítem, és lélekben összekapcsolta a műtermi alkotói magány jelenlétét a nyilvános és mégis nagyon belső alkotói kinyilatkozással. Itt is fontos hangsúlyozni a performance tudatosságát, megtervezettségét. Minél spontánabbnak hat az akció, a cselekmény, minden bizonnyal annál tudatosabban felépített. Arra próbálok utalni, hogy gyakorlatilag minden apró eleme, mozdulata, pillanat a performance-nak, szigorúan meg volt tervezve, tudatosan fel volt építve.

Minden, amiről az értekezésben írok, kapcsolódik annak központi problematikájához, az anyaghoz, a faktúrához és annak alkalmazásához, megjelenítéséhez. Igyekszem rávilágítani arra, hogy mennyire sokszínűen alkalmazzuk az eszközöket, az anyagokat, a felületeket, és hogy mennyire összefüggnek egymással a különböző felhasználási módok, a különböző festészeti lehetőségek, irányok. Szerencsés esetben az alkotó tobzódik a végtelen tárházában, amely számára adott a festői, műtermi, alkotói közegben. Tobzódik és építkezik, befogad, megismer és felismer anyagösszefüggéseket, értelmezi és kipróbálja azokat, kísérletezik velük, és összefüggéseket von le belőlük, ezáltal alkotva újat és folyton új és új lehetőségek tárházát nyitva meg ezzel. Éveken át foglalkoztatott

---

<sup>47</sup> <https://artportal.hu/program/pinter-andras-ferenc-paf-19559/> letöltés: 2019.11.16.

a figurális jegyek, elemek gesztus formarendszerbe történő beillesztése. A korai tanulmányaimon kívül, nem jellemző rám a figurativitás, a direkt ábrázoló, narratív jelleg, azonban még a doktori iskola elején, pont ezt a problematikát kutattam, amely aztán be kellett látnom, hogy egyfajta kényszerként volt csupán jelen és sikerült túllépnem rajta. Elhagytam minden konkrét, könnyen értelmezhető formai elemet és csak a tiszta gesztussal, a térrel, az anyaggal, a felülettel foglalkoztam és ma is leginkább ez izgat.

2019 májusában nyílt “F(R)ACTURE című kiállításom anyaga is efelé a irány felé mutat. Tóth Ditta esztéta, doktorjelölt [továbbiakban: Ditta] megnyitó szövegét idézem a kiállításról: *“PAF szisztematikusan dolgozta ki műveinek absztrakt kifejezőmódját, melynek sajátos nyelvezete egyrészt konstruktív formai megközelítéseken nyugszik, de ugyanakkor gesztusalapú expresszionizmus is jellemzi. Ennek a sajátosan kevert képi nyelvezetnek már állandósulni látszik a vizuális és technikai eszköztára. ... Az anyagiság színrevitele történik a vásznon. Vagyis hogy a képsíkra került festék a saját materiális jellegét mutatja be, csakis önmagáról tesz állításokat, azaz anyagként sűrűsödik, rétegződik, repedezik, színekbe rendeződik.”*<sup>48</sup> Ahogy ebben a szövegben is olvasható, egyértelművé válik az anyagiság szerepe, jelenléte a gesztusrendszerekben. Izgalmasan fogalmaz Ditta, amikor a festék materiális valójáról és annak a vásznon való megjelenéséről tesz tanúbizonyságot. Érdekes megfigyelni azt, ahogy egy kritikus fogalmaz a festmények anyagiságáról, szelleméről, kézzel fogható és értelmezhető fakturalitásáról. Jelen vannak a szövegben a percepciók általi értelmezés ismérvei. Egyetértek az idézetben felmerülő kritikai megfogalmazásokkal. Az absztrakt kifejezőmód egyaránt utal a képsík belső és a külső jegyeire. A festékek és a különböző anyagok a vásznon nem akarnak annál többet mutatni, annál többet láttatni, mint amik valójában. Nem mesterkéltek, és nincsenek egyedül, ugyanis egy hatalmas halmaz részei, mely halmaz az én személyes eszköztáram, az én saját belső anyagi valóm, és a materiális anyagi résztvevők összességét jelenti. A festék önmagában “csak” egy anyag, egy eszköz, de azt önmagán túl vizsgálva és más-más viszonyrendszerekbe helyezve, más és más anyagokkal vegyítve lehet igazán kibontani és egy sokkal nagyobb spektrumú skálán láttatni. Különböző alá és felé rendelt viszonyok alakulnak ki a vásznon, miközben a gesztusok

---

<sup>48</sup> Tóth Ditta esztéta, doktorjelölt megnyitó szövege a 2019.04.26-án nyílt f(r)acture című PAF kiállításról. Megjelent: <https://www.prae.hu/article/10980-f-r-aktura/?fbclid=IwAR199TgsOKALOA56ydCkzK114KzyggrzwS2wz0tJlQg-PC6lQly4pfBSpE0> letöltve: 2019.05.23.

közti rétegek felépülnek, és ezekben a rétegekben a különböző minőségű anyagok reflektálnak egymásra, függenek egymástól a színük, a felületük vagy éppen az anyagmilyenségük, funkciójuk okán. A vászon felületének, és anyagszerűségének a vizsgálatánál is megfigyelhető tehát a reflexivitás fogalma.

*“Az időnként hozzákevert, vagy rászórt homoktól, szemcséktől egyenetlen felszínt kap, másképpen törí meg a fényt, haptikus, vagyis tapintással kapcsolatos tulajdonságokat is felvesz. Tehát egy erőteljes anyagiság uralja a műveket: a festék sűrű massa, a vászon vastag és időnként látszik a szövete, a felület más anyagoktól is kitüremkedik, különböző anyagfolyamatok színterévé válik. A festék mint formátlan, formálható és konkrét anyag, és a színhatásokkal felfokozott geometrikus kompozíciós alap különös feszültséget teremtenek, sőt, bár nem ábrázoló művészetről van szó, mégis fellépnek azszal az igénnyel, hogy, valamifajta jelentést is társítsunk a látottakhoz. ... Tehát azzal, hogy a figyelmünket az anyag természetének a megértésére irányítjuk, közben meg is haladjuk azt, mert a művek túlmutatnak ezen.”* <sup>49</sup> Az erőteljes anyagiság eluralkodását jól érzékeltetik a festékszövet, a kitüremkedő anyagfolyamatok színtere, és a formálható festék megfogalmazások. Ditta írása jól rávilágít az anyag, a felület, és a tartalom harmonikus és törvényszerű viszonyára és azok jelentőségére. Valóban nem ábrázoló művészetről van szó, a narratív jelentéstartalmak nincsenek jelen, azonban az önálló gesztusfelületek, illetve a mély és izgalmas fakturális elemek az anyagösszefüggésekkel társítva már önmaguktól fogva jelentéssel bírnak, ugyanis véleményem szerint ezekben a felületekben nyersen és tisztán, mindenféle felesleges forma- vagy motívumelemtől mentesen benne van mindaz, ami az alkotó valós lényé, az alkotó önnön materiális jellege. Abafáy-Deák Csillag és Kölüs Lajos művészeti író páros, Tűzvonalba címmel íródott kritikájukban így fogalmaznak a festői gesztusrendszereimről, a formavilág tekintetében: *“A színfoltok és színsávok, érzelmes tónusok expresszív ritmikájában, a kötetlen és intuitív formákban, vibráló vonalhálózatokban transzcendens (misztériumot megidéző) kontúrokat fedezhetünk fel. A képi struktúrák – belső feszültségük, érzelmi töltésük ellenére – a széttartó vonalakat, festékpázmákat geometrikus egységbe foglalják, egyúttal a képi felületet dinamizálják. ... Absztrakt alkotásokat látunk ugyan, de*

---

<sup>49</sup> Tóth Ditta esztéta megnyitó szövege a 2019.04.26-án nyílt f(r)acture című PAF kiállításról. Megjelent: <https://www.prae.hu/article/10980-f-r-aktura/?fbclid=IwAR199TgsOKALOA56ydCkzK114KzyggrzwS2wz0tJlQg-PC6lQly4pfFBSpE0> letöltve: 2019.05.23.

*PAF zabolátlannak tűnő, mégis fegyelmezett, kontrasztos képi építkezési módja, a képi felület színdinamizmusa, a széttartó alakzatok rendje és formai-szerkezeti összetettsége a nézőt meditációra ösztönzi, arra, hogy gondolja tovább az egyedi színek, vonalak kapcsolatát, helyzetét, mágikus erejét. ... Következésképpen alkalmazza, felhasználja a festékek eltérő színvisszaadását (reflexióját), amely a szemcseméretből adódik. A porfestékek, pigmenteken, homokon túl fémszemcséket is beépít képeibe, ezzel a háromdimenziós hatást is erősítve”* <sup>50</sup> Jelen idézetben szó esik a néző szerepéről, ami befogadás szempontjából értendő, és azért tartom mindezt fontosnak, mert véleményem szerint nem szükséges a szemlélőben egy kezdeti, első ingert megindítani például azzal, hogy egy cím alapján próbálja a művet megközelíteni. ettől el kell vagy el lehet rugaszkodni, legalábbis az én esetemben mindenképp, mivel a címeknek az értelmezés szempontjából semmilyen jelentőségük sincsen.

---

<sup>50</sup> Abafáy-Deák Csillag és Kölös Lajos kritikája a 2019.04.26-án nyílt f(r)acture című PAF kiállításról. Megjelent: [https://www.ujmuveszet.hu/2019/05/tuzvonalba/?fbclid=IwAR2QmGynJUpTuYY7raPYQwinXBk64E\\_7-ma4E5u3WMh7eqW5UErdm4gfEQ](https://www.ujmuveszet.hu/2019/05/tuzvonalba/?fbclid=IwAR2QmGynJUpTuYY7raPYQwinXBk64E_7-ma4E5u3WMh7eqW5UErdm4gfEQ) letöltve: 2019.05.23.

## 7. MESTERMUNKA, ZÚZOTT TEREK

*“Zúzni, mint törni vagy zúzni, mint “megdolgozni” az anyagot? Joggal merül fel bennünk a kérdés. Szép anyanyelvünk árnyalt kifejezésrendszere jelen esetben csak támpontot tud adni... Főleg PAF redundáns koloritja mellett. (...) Bevezetőmben a festői változásokat üdvözlöm tiszta szívvel. Amikor jó arányban keveredik a tanult ismeretekből táplálkozó kognitív eszközkészlet s az egyéni, úgymond egyedi hangvétel, amikor stílus és nem unalomig ismételt modorosság feszül az alkotóban, s ez az egészséges elegy jelenik meg PAF zúzott téri valójában.”*<sup>51</sup> Véleményem szerint az én alkotói hozzáállásom, habitusom kizárja a modorosság lehetőségét, mivel megállás nélkül hajt az új lehetőségek iránti vágy és a meglévő technikák továbbérlelése, finomítása. Nem akarok legyökerezni egy jól bevált technikánál, alkalmazási módnál, abban nem látok perspektívát. Hiszem, hogy alkotóként is tovább kell lépnünk, az újat kell keresnünk mind tartalmi, mind technikai, mind pedig megvalósíthatósági szempontból nézve. Én ezt a fajta alkotói szemléletet egy folytonos körforgásként élem meg, amelyben a művészi tudatosság a tartalom oldaláról, és az anyagelvű kísérletező szemlélet fut egymással párhuzamosan körbe körbe, és arra közben folyamatosan különböző változók és elemek tapadnak. Ezt vizuálisan egy modellként is elképzelhetjük, mint egy örvénylő végtelen folyamat ami a külső tényezők, hatások okán az állandó megújulás kényszerével van ellátva.

Mestermunkám a 29 festményből álló, Zúzott Terek / Crushed Spaces című kiállítás, amely Budapesten, az Art.Salon : Társalgó Galériában volt bemutatva 2016. február 11. - 2016. április 15. között. A kiállított 29 mű egy reprezentatív válogatás abból a közel 50 alkotásból, amelyek a doktori tanulmányaim negyedik és ötödik félévében készültek. A kiállítás kurátorai Dr. Borsos Mihály és Máté Zsófi doktorandusz voltak, a megnyitón Prof. Colin Foster DLA habil mondott beszédet. A mestermunka, mint jelentős, reprezentatív alkotás létrehozásával, annak gondolatával már a doktori tanulmányaim megkezdésével egy időben kezdtem el foglalkozni. Maga a gondolat foglalkoztatott, hogy mi lesz majd az a jelentős mű, amely kiemelkedő módon fogja reprezentálni a munkásságomat. Idézet a Doktori Szabályzat ide vonatkozó részéből: *“A mestermunka nagylép-*

---

<sup>51</sup> Borsos Mihály, [2016], *PAF - Pintér András Ferenc, Zúzott Terek, Crushed Spaces*, Kossuth Kiadó, Budapest, 5.old., 1.bek.



*tékű, érett műalkotás, amely a jelölt korábbi munkáit meghaladja, önálló szellemi művészeti felfogást bizonyít és kivitelezése magas szintű mesterségbeli tudást mutat fel. A mestermunka lehet mű, sorozat, egyéni kiállítás vagy közterületen megvalósított nyilvános munka, mestermunka bemutatója vagy egyéb nyilvánosságra hozatali forma.”*

<sup>52</sup> Ennek a megfogalmazásnak a tudatában döntöttem úgy, hogy egy műegyüttes, egy kiállítás lesz maga a mestermunka ami kellő önálló szellemi, tudományos és művészi felfogást, felkészültséget mutat az eddigi alkotói pályám tekintetében. A koncepció az imént említett okokra is visszavezethető, miszerint olyan jelentős alkotást vagy alkotások összességét akartam létrehozni és reprezentálni, amely vagy amelyek kellő hangsúllyal és mélységgel bírnak mind az önálló alkotói oldalról, mind pedig az önálló tudományos mélységű kutatói tevékenység oldaláról. Nehezen lehetett volna egy konkrét művet kiemelni és mestermunkaként definiálni, ezt a megközelítést eleve túl direkt folyamattal véltem. Alkotói habitusomból fakadóan is, a megközelítőleg évi 50 festmény létrehozása okán, illetve a jól kirajzolódó alkotói, önkifejezői, tartalmi változások okán, evidenciaként fogalmazódott meg bennem a mestermunka lényege, mint egy jól körvonalazódó alkotói stáció, egy aktuális állapot 29 festményen keresztül történő bemutatása, mely véleményem szerint értelmezhetővé teszi azt az utat, amelyet a doktori tanulmányaim három éve alatt bejártam. Mivel a mestermunka a Doktori Iskola tulajdonát képezi a 29 kiállított műtárgyból három festményt választottam ki, és ezeket átadtam a Doktori Iskola részére. [XXIII.kép, PAF, Silver Hole, 2015], [XXIV.kép, PAF, Between VIII., 2016], [XXV.kép, PAF, Smashed Lines, 2016].

Nagy hangsúlyt fektettem a mesterkiállításom dokumentálására is. A fotó reprodukciók mellett professzionális videóanyag készült a kiállításról és nem utolsósorban, a Kossuth Kiadó gondozásában megjelent egy monográfia a kiállított munkákból, melynek címe PAF 3. Az albumot szerkesztette, és az előszót írta, Dr. Borsos Mihály. A könyvben két tanulmány olvasható, Nemes Gábor PhD, okleveles építészmérnök, egyetemi docens és Dr. Váradi Péter PhD tollából.

A kiállítás teljes anyaga hűen mutatja be és sűríti egységbe a doktori iskolás évek alatt felhalmozott motívumrendszereket, anyaghasználatokat, és egy olyan letisztult képet mutat, mely szinte harsányabban üvölt mint bármelyik korábbi koloritokban dúskáló

---

<sup>52</sup> [http://www.art.pte.hu/doktori\\_iskola/szabalyzatok](http://www.art.pte.hu/doktori_iskola/szabalyzatok) 2.old, III.pont, letöltve: 2016.06.28.

festékkitörés a felületen. Úgy gondolom, hogy megnyugodtak a formák és harmóniába került mindaz (az anyagok, a felület, a kompozíció, a színek, a tér), amivel mindeddig a pontig küszködtem. A harsány koloritokat és a vulkanikus erővel kitörő gesztusokat felváltotta a tiszta, nagyrészt fehér, szürke és ezüstös árnyalatokkal megmunkált gazdag felület, amely érzékelhető volt a teljes kiállított anyagon, holott még megmutatkoztak a korábbi időszakok vad színei. Ezeken a sorozatokon már érzékelhetőek a geometrikus vonzódások, kocka, négyzet, vertikális vonalak, konkrét határokkal kitakart felületek. Számomra ezek a képek oly módon sugároznak erőt, dinamikát, illetve úgy vonzzanak be a képtérbe, hogy közben néma nyugalommal tekintenek rám. Primer igényként jelent meg bennem a belső lenyugvás a csend kivetítése és a vásznon való megjelenítése, a már korábbról ismert jelképrendszereim, koloritjaim, formáim és tereim viszonyrendszereiben, azok transzformált teljességében. A közel egy éves elmélyült szellemi-alkotói tevékenység végeredményeként létrejött műegyüttes minden tekintetben a továbblépése a korábbi, elsősorban az ösztönből fakadó belső kivetülések alkotói megfogalmazásának. Az anyagi dolgok itt már homogenitásukban jelennek meg. Nem kell üvölnem ahhoz, hogy mindenki rám figyeljen. Dr. Nemes Gábor így fogalmaz erről a gondolatmenetről a 2016-os PAF III. monográfiában: *“PAF gesztusrendszerének színbeli meghatározottságában is figyelemre méltó változások figyelhetők meg legújabb munkáiban. Természetesen mostani művei kapcsán is egyetérthetünk Bereczky Lóránddal, amikor így ír: “És a színek! Pintér András Ferenc művészetének egyik domináns jellemzője a színek szakmai és szellemi jelenlétének telitalálata.” A korábbi festmények színvilágához mérten jóval redukáltabb kolorittal festi meg legújabb képeit. Majdhogynem eltűnnek vagy alárendelt szerepbe kényszerülnek a kékek, lilák és türkizek, a vörös és fekete vérittas ősz drámáját intellektuálisan hűvös acélszürkék, józan és földszagú barnák egymással vagy metsző sárgával vívott csatái váltják. Egyszersmind megállapítható, hogy a gesztus koncentrációja a szín koncentrációjával is párosul a legújabb munkákon; mintha egyfajta értékűs monokromitás kikötője felé hajózna a PAF-i gesztusvilág*

53

A kiállított műegyüttesnek sugároznia kell annak az alkotói periódusnak minden mozzanatát, fejlődési ívét, mely alatt a művek megszülettek. Ezen túlmenően, a korábbi

---

<sup>53</sup> Borsos Mihály, [2016], *PAF - Pintér András Ferenc, Zúzott Terek, Crushed Spaces*, Kossuth Kiadó, Budapest, 11. old., 4. bek.

alkotói időszakok is fontosak, mivel azok motívumrendszerei, ikonografikus elemei, szerkezeti megoldásai, formaalkotó térrendszerei mind továbbgondolva egy érettebb, letisztultabb, finomodott és átranzszformált valóságként jelennek meg az új műveken. Ehhez a gondolatkörhöz illeszkedve idézem Dr. Váradi Péter PhD sorait a PAF és a tér-idő nyugalma című írásából: *“A klasszikus euklideszi tér hosszúság, szélesség és mélység dimenziói az idődimenzióval kiegészülve nem csak azt határozzák meg, hogy valami hol van jelen, hanem azt is, hogy mikor. PAF alkotásaiban a teret a szín és a forma, az időt pedig a művészi alkotás folyamata testesíti meg. A művek fő kérdése az, hogy a megjelenő térbeli struktúrák és az alkotás időbeli folyamata hogy viszonyulnak egymáshoz és a körülöttünk lévő világhoz. A művekben a szín- és formavilág létrehozását az időbeli kidolgozottság emeli művészi tökélyre.”*<sup>54</sup>

A művek általánosságban véve is kapcsolatban vannak nemcsak egymással, de az összes körülöttünk lévő dologgal is. A befogadó és az alkotó is konstans viszonyban van a művel. A mesterkiállítás rendezésénél különösen fontos szerepet kapott a művek közti párbeszéd. Nem a semmiből születnek a gesztusok, a faktúrák, a térrendszerek és nem a véletlen alakítja a koloritrendszereket sem, hanem azok összefüggésként, reflexióként, a gondolatok és az érzelmek tudatos továbbfolyásaként jelennek meg. Természetes művészi igényként jelenik meg a síkból kitüremkedő plasztikusság illetve a vakráma téri kiterjesztése, amely által a tér nem zárul le, sokkal inkább folyik tovább a végtelenségig. A vászon hordozón a festékfelületek, az irányított folyások, a visszatörlések, a geometrikus vonalak és formarendszerek a valós képi mező széleinél lévő legömbölyített téren keresztül folynak tovább és alakulnak új értelmezési formává a következő felületen.

A mesterkiállításom anyagának első darabja a Balance II. című kisméretű vászonnfestmény volt, amely gyakorlatilag egy fordulópont első elemeként értelmezhető. Ez a mű a kiindulópontja a teljes kiállítás anyagának és annak a közel másfél éves alkotói periódusnak, amely ezt az időszakot jellemezte. Ekkor kezdett háttérbe szorulni az erőteljes, eruptív, koloritokban gazdag spontán önkifejezés és egyre inkább haladtam a művészileg sokkal tartalmasabb tér, forma, faktúra, matéria, és a színek tervezettebb viszonyrendszereinek megjelenítése felé. A színeim átalakultak, letisztulttá és világosabbá váltak. Más forma illetve felületkultúrával rajzolódni ki a csöppet sem halkuló gesz-

---

<sup>54</sup> Borsos Mihály, [2016], *PAF - Pintér András Ferenc, Zúzott Terek, Crushed Spaces*, Kossuth Kiadó, Budapest, 63.old., 2.bek.

tusrendszerek. Kísérleteztem az egészen világos színek, mint például a szürke, a fehér és az ezüst összehangolásával és strukturális megjelenítésével. Fokozatosan bomlottak le a vad koloritok és vették át azok helyét a letisztultan harsány színek. A gesztusok ki-simultabbak, aszélesebbek, határozottabbak és nagy ívűek, erőteljes geometriai struktúráltóság jellemzi őket. *“Ebben a világban az idő a korábbiakhoz képest lelassul, a tempó szemlélődőbb, nyugodtabb lesz.”*<sup>55</sup>

A fejezet záró gondolataként Máté Zsófia kurátor, esztéta, a kiállításhoz írt gondolataiból idézek: *“PAF tárlata, a művész Pécsi Tudományegyetemen végzett doktori képzését lezáró mesterkiállítás, amelynek festészeti anyaga a lírai- és a geometriai absztrakció vegyítésére tett izgalmas kísérlet. Korábbi munkáit harsány kolorit, változatos faktúra jellemezte. A gesztusfestészet PAF számára az esetlegesség és a tudatosság, a káosz és a harmónia közti határvonal keresésének, vagy még inkább folytonos elmozdításának kifejezési formájává vált az évek során. Élénk színekkel és térrétegekkel telített képei végül tisztulni kezdtek, a műveken egyre hangsúlyosabb szerephez jutó geometriai alakzatok által. A mostani kiállításra szánt festmények elegáns színvilágú, letisztult struktúrájú vászonképek, amelyek immár nem csupán az alkotó lelki kivetüléseiként meghatározható gesztusrendszerekként működnek. Habár a művek továbbra is a festék anyagszerűségének, önállóságának bűvöletében élnek, elmozdulnak az általánosság felé a formai önreflexió eszközével.”*

Gesztus és geometria, PAF festészetének koordinátái. Dr. Nemes Gábor írása a Zúzott Terek című mesterkiállításról megjelent könyvben. *“Pintér András Ferenc (PAF) vállaltan gesztusfestő. Művei alapja a dada-szürrealista automatikus alkotás eszményéből eredő, a tudatalattit felszínre segítő, ösztönös és őszinte cselekvés, melyet a “gesztus” fogalmával ír le a szakirodalom. A PAF-i “gesztus” tökéletesen példázza Jean Mitte hipotézisét, miszerint: “A festés cselekvés, az ember belső világa által vezérelt mozgássorozat.” PAF gesztusai erőteljesek és energikusak, drámaiak de nem teátrálisak, a nagy elődtől Jackson Pollocktól kölcsönözve a szavakat: “a művész a belső világot, másként szólva az energiát, a mozgást és a belső erőket fejezi ki”.*

*Az energia kulcsszó PAF festészetének értelmezésében, a gesztusaiból áramló képi energia a festmény terén túl is hat közegre és befogadóra egyaránt. Pontosan látja azt*

---

<sup>55</sup> Borsos Mihály, [2016], *PAF - Pintér András Ferenc, Zúzott Terek, Crushed Spaces*, Kossuth Kiadó, Budapest, 63.old., 5.bek.

Dr. Ocsovai Dóra, amikor így ír: “ösztönös érzéssel képes az önmagában és saját univerzumában rejlő összes energia festészeti leképezésére.” PAF gesztusaiban a gesztusfestés “hagyományos” technikáinak szinte teljes tárházát vizionáljuk, a széles és lendületes ecsetvonások, a csurgatott vagy cseppentett festéknyomok, a dörzsölt és kapart felületek mindazonáltal egységes és egyedi képi világgá szilárdulnak képein.”<sup>56</sup> Ezek az elemzések is pontosan arra utalnak, amire a dolgozatomban is próbáltam rávilágítani, mégpedig az ösztönös alkotói folyamatok rendszerének jelentőségére. A tudatosan választott anyagok, eszközök, és azok tudatos használata, irányítása melletti ösztönös folyamatok jelenléte.

A képtérben megjelenő geometriai viszonyokról ezt írja Dr. Nemes Gábor: “A konstruktív alkotói módszer az alkotás folyamatának tudatos, értelem vezérelte oldalát hangsúlyozza: “ A négyzet nem tudatalatti forma. Az intuitív értelem teremtménye. Az új művészet arca ő. A négyzet élő, királyi gyermek. A művészetben a tiszta teremtés első lépése. A négyzet előtt csak naív deformációk léteztek, és másolatok a természet után.” - írja erről Kazimir Malevics.”<sup>57</sup>

A formák, a színek, a terek és egyáltalán a jelentéstartalom változásairól, az alkotói periódusaim különböző korszakainak tekintetében írt Dr. Nemes Gábor elemzést. Ezek a megfigyelések, kiválóan rámutatnak arra, hogy hogyan kapcsolódnak össze az első látásra különbözőnek tűnő alkotói stációk, a festmények, melyek bár folyton jelentős szín-forma-anyag változáson mennek keresztül, lényegében abszolút azonosíthatóak egymással, mindig megfigyelhetőek közös pontok a képfelületen.

“PAF korábbi művein is fedezhettünk fel geometrizáló elemeket, a 2013-as *Gesture* című képének vázkockái, vagy a szintén 2013-as *Hidden Time* és a 2012-es *Lili* című képeken megjelenő kör-óramotívumok a szabad gesztus és kötött geometrikus forma korai kontrapunktális szerkesztésmódjaként is értelmezhetőek. [XXVI.kép, PAF, *Gesture*, 2013], [XXVII.kép, PAF, *Hidden Time*, 2013], [XXVIII.kép, PAF, *Lili*, 2012] Mostani festményein ugyanakkor a konstruktív forma már meghatározó képi elemmé válik, a gesztussal egyenrangú plasztikai jellel: megjelenik és egyre hangsúlyosabbá válik az egyenes kon-

---

<sup>56</sup> Borsos Mihály, [2016], *PAF - Pintér András Ferenc, Zúzott Terek, Crushed Spaces*, Kossuth Kiadó, Budapest, 11.-14.old.

<sup>57</sup> Borsos Mihály, [2016], *PAF - Pintér András Ferenc, Zúzott Terek, Crushed Spaces*, Kossuth Kiadó, Budapest, 11.-14.old.

*túr mint festékfelületi határ - példa rá a Between-sorozat -, a képeken immáron éles vonalak futnak, irányokat jelölve, konstruálva, mindazonáltal dekonstruálva is a képi geometriát (Tension-sorozat). A Gold Cube aranyban csillogó kockája ugyan még axonometrikus térillúzió lenyomata, de hamarosan már csak síkká és négyzetté redukálódik e látszati valóság (Silver Hole, Vertical I.). [XXIX.kép, PAF, Between II., 2015], [XXX.kép, PAF, Tension I., 2015], [XXXI.kép, PAF, Gold Cube, 2015], [XXXII.kép, PAF, Vertical I., 2015] A fenti gondolatokat összegezve és a műveket értékelve bizton állítható, hogy PAF képeinek szuverén szubjektivitása megfelel Schlegel a jó művészettel szemben felállított követelményének: “lénygszerűen individuálisan érvényes és mégis szükségszerűen igaz”. Borsos Mihály írja: “ PAF festőművészi pályája minden szépségét és krízisét megélve fest és fest... Szándéka a képalkotás.””*

## 8. ÖSSZEGZÉS

A festői gesztusrendszerek vizsgálatának elsősorban a faktúrákon és a matériákon keresztül történő értelmezésének véleményem szerint van létjogosultsága. A festő öncélú kommunikációja zsákutca, ugyanakkor teret kell adni a szabad művészi önkifejezés kinyilatkoztatásának. Descartes szerint, az értelem az embernek a veleszületett adottsága, és egyben minden ismeretének végső forrása is. Ezzel Descartes a gondolkodás menetére, jelentőségére utal, miszerint ne fogadjuk el a dolgokat olyannak amilyenek, hanem inkább kételkedjünk azokban és kérdőjelezzük meg azokat. Szerinte mindenben kételkedhetünk, csak éppen abban nem, hogy kételkedünk. Ezzel arra próbálok rávilágítani, hogy mennyire fontos a tudatosság és a kételyek jelenléte a gondolkodásban is legalább annyira, mint az alkotásban.

Az öncélú kommunikáció és szabad művészi kifejezés dilemmájának a feloldása kölcsönhatásában értelmezhető. Az öncélú alkotói kommunikáció zsákutcája alatt arra gondolok, hogy a XXI. század művésze az alkotásaiban nem hagyatkozhat pusztán az emocionális intuíciókra, már nem elegendők a tudatosságot kizáró spontán alkotói kivételések, még az absztrakción belüli formanyelvnek is tartalommal kell bírnia, tudatosan felépítettnek kell lennie és a művészi önkifejezésnek mintegy abszolút direkt, értett és szakmailag megkérdőjelezhetetlen módon kell az alkotásban koncentrálnia. Az öncélú művészi kifejezés helyett sokkal inkább szükséges, és elengedhetetlen az érzékeny reagálás készsége. Érzékeny, finom, konstruktív vagy destruktív módú reagálás mindenre ami körülöttünk van, mindenre, ami az alkotói individuumot körülveszi. Festőként, egyfajta dialektikus kölcsönhatásban vagyok mindennel, de leginkább önmagammal és az alkotás közben pedig ugyanúgy mindennel kölcsönhatásban vagyok, de leginkább a művel. A művel való belső kommunikáció által pedig létrejön a művész tökéletes belső-harmóniája. A tudatos, elemző, folyton kérdéseket feltevő, gondolkodó alkotói attitűdnek a hiánya vezet a zsákutcahoz.

Az önkifejezés, a technikák és az anyagok számomra mind olyan eszközök, amelyek által tartalommal tudom megtölteni a művet. Én általuk tudom kifejezésre juttatni a belső érzékenységet, a belső feszültséget. Az anyagok, a különböző érzékenységetű matériák által reflektálok a bennem keletkező problémákra. Nem társadalmi, vagy politikai

aktualitások foglalkoztatnak, hanem az egyszerű és tiszta anyagok szerkezete, belső világa, és azok összefüggései. Nincs narratíva, azonban ez nem azt jelenti, hogy a kép csupán önmagáért való lenne, és nem is azt jelenti, hogy csak a pusztán öncélú festői ki nyilatkozás jelenne meg a vásznon. Számomra, a konkrét narratív tartalomnál jóval magasabb festészeti megfogalmazás, a fenntartható művészet kontinuitása. Az anyagok egymásra hatása érdekel, illetve az, hogy én hogyan reflektálok rájuk, hogy én hogyan kommunikálok velük, és hogy én mit hozok létre általuk. Mindez a fordított irányba is igaz, azaz hogy mindezek, tehát a mű és maguk az anyagok hogyan hatnak rám, és hogy általuk én mint alkotó hogyan változom. Professor Emeritus Valkó László mester, aki a témavezetőm, támogatta minden alkotói megnyilvánulásom és üdvözölte az anyagokra adott reflexióim jelenlétét. Valkó izgalmasan reflektál a kor nyújtotta megújuló technikákra, lehetőségekre. Érzékenyen reagál művein keresztül a környezetvédelem problematikájára, és ezáltal a fenntartható fejlődés gondolatára. Ahogy én táplálkozom a materiák természetes voltából, ő úgy lavíroz a modern anyagok, eszközök tárházában.

A XX. század második felében háttérbe szorult a figuratív festészet és ezzel egy időben számos új anyag jelent meg a festészet eszköztárában, amely összefüggés úgy értelmezhető, hogy ha a mű nem narratív ábrázolás, akkor kénytelenek vagyunk az anyagokra, formákra, gesztusokra és azok egymáshoz való viszonyaira koncentrálni. A kísérletezésnek és a megújulás belső kényszerének kell dominálnia ahhoz, hogy a művész ne vállaljon gépies alkotóvá és hogy ne sablonszerű műveket hozzon létre. Folytonos kölcsönhatásban kell lennünk mindennel, és a reflexióink által kell létrehozunk a saját viszonyrendszerünket. Hipotézisem szerint különböző képpen, de meghatároz bennünket a kor, a környezet, az aktuális társadalmi-politikai állapotok, az individuumunk, és annak elhelyezkedése a jelenben. Mindez folyamatos körforgásként hat ránk és alakítja reflexióinkat, késztet az állandó megújulásra, melynek következtében természetesnek vesszük, hogy alkotunk. Minden ember a saját szintjén alkot. Alkotunk jókat is rosszat is, de bizonyosan kijelenthetjük, hogy a megújulás kényszerével tesszük mindezt, mivel így reflektálunk mindarra, ami bennünket körülvesz. El kell fogadnunk a helyünket a világban, de úgy kell elfogadnunk azt, hogy közben feltesszük a kérdést, hogy mit is akarunk? Miért is csinálom azt amit csinállok? Ezek a kérdések, kételyek is a gondolkodás, az alkotó gondolkodás fontosságát hangsúlyozzák. Kölcsönhatási viszonyok ala-



kítanak, ahogyan én hatok valamire, az ugyanúgy hat rám vissza. Megállapításaimat tudatos, és megvizsgált érvek mentén, szelekció és szegmentáció segítségével hozom. A szelekcióim egyfajta belső tükörként intuitív módon vannak jelen, míg a szegmentáció, az adott elemek és változók széttagolása révén kap helyet. Az anyag és a faktúra vizsgálatához, elemzéséhez ezek a szempontok és módszerek mentén jutok el. Kognitív módon reagálok a külső és a belső tényezőkre, a percepció által fogadom be mindazt, majd a reflexióim mentén fogalmazom meg, és alakítom a saját képeimre. Egy központi tengely mentén az én, az egyén szerepel, aki folyamatos kölcsönhatásban van mindennel ami körülötte, és ami benne van. Ez a kölcsönhatás mechanizmus van jelen az alkotás folyamatában, és az észlelés, a befogadás, a megértés fázisaiban is. Az érzékektől kiindulva a felfogáson, az összehasonlításon, a következtetésen át értelmezem az intellektus tükrében a tárgyat. Önmagunk, és ezáltal egy téma, egy probléma vizsgálata is pont olyan, mint egy kép elemzése. Tekinthez rá belülről is, és tekinthez rá kívülről is, nézhetem több szemszögből is, és azt fogom látni, hogy mindig mást és mást mutat, pont úgy, mint amikor egy optikával közelítek (zoom) valamihez. A különböző vizsgálati szempontok, és értelmezési módok itt kapnak igazán szerepet. A rengeteg nézőpont, a rengeteg aspektus mentén haladva az egyén, az "én" szerepe mindig az egyenlet közepén marad, mert a köré rendeződik minden. Ugyanazt látjuk, ugyanazt nézzük, és mégis mindig másképp értelmezzük azt a változók, a különböző szempontok és sok más tényező okán, tehát az alkotás minden pillanatban mást és mást képes láttatni, minden pillanatban másképp tud hatni. A személyes megközelítéstől elrugaszkodva is, véleményem szerint a dolgozat szempontjából koherens értelmezés az, hogy ebben a kontinuitás halmazban ami körülvesz bennünket, az individuum által megfogalmazott egyediség, és megismételhetetlenség marad a fejlődésünk kulcsa.

## **9. ÖNÉLETRAJZ**

### **9.1. TANULMÁNYOK**

**2019** - Summa Cum Laude doktori szigorlat

**2013** - PTEMK DI, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola,  
témavezető: Valkó László, professor emeritus

**1999 - 2004** MKE, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest

Festőművész diploma, mester: Klimó Károly

Tanár diploma (rajz-művészettörténet-vizuális kommunikáció)

**1995 - 1999** Kisképző, Magyar Képzőművészeti Gimnázium, Budapest

Angol középfokú és francia alapfokú nyelvvizsgák.

### **9.2. OKTATÓI TEVÉKENYSÉG**

**2020** - BME ÉPK, Budapesti Műszaki Egyetem, Építészmérnöki Kar,  
Rajzi és Formaismereti Tanszék, egyetemi tanársegéd.

**2017 - 2020** BME ÉPK, Budapesti Műszaki Egyetem, Építészmérnöki Kar,  
Rajzi és Formaismereti Tanszék, meghívott egyetemi óraadó.

**2017** - Budapesti Komplex SZC Kézművesipari Szakgimnázium, Budapest, óraadó mű-  
vészeti rajztanár.

**2009 - 2014** OXI, Óbudai Képzőművészeti Szakképző Iskola, Budapest, művészeti rajz  
és művészeti anatómia tanár.

**2005 - 2020** Grassalkovich Antal Általános Iskola, Budapest, felső tagozatos rajztanár.

### 9.3. EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK

#### **2019**

PAF: INSIDE OUT pop-up kiállítás, Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest

PAF: F(R)ACTURE, Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest

#### **2017**

PAF POP-UP II., Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest

PAF POP-UP, Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest

#### **2016**

Zúzott Terek, Mesterkiállítás, Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest

#### **2014**

Nádor Galéria Art&Med Kulturális Központ, Pécs

Démonok és Káosz, Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest

#### **2012**

Kulturális Központ, Vecsés

Palais Pálffy, Bécs

Ottimo, Bécs

Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest

#### **2007**

“Játékok bekeretezve“, MŰ-vész Pince (Lengyel Intézet), Budapest

“Összejövünk”, ARTUS Stúdió, Budapest

“Új képek”, Aranytíz Átrium Galéria, Budapest

#### **2006**

“Frissen, üdén”, Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest

Art-Szem Galéria, Millenium Center, Budapest

#### **2000**

Magyar Képzőművészeti Egyetem epreskerti Kálváriája (installáció), Budapest

## 9.4. CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK

### 2019

RÉTEGZÖDÉSEK - 13. Tatabányai Őszi Tárlat, A Vértes Agórája Kortárs Galéria, Tatabánya

### 2018

Colin Foster / PAF / Valkó László, Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest

Hétköznapi szuperhősök, Deák 17 Galéria, Budapest

### 2017

A számúzott parkja, Széphárom Közösségi Tér, Budapest

Szénrajz, A Vértes Agórája, Tatabánya

Configuration, B32 Galéria és Kultúrtér, Budapest

Mutasd Magad!, KUBIK coworking, Budapest

Virtuális Ikonok, Deák 17 Galéria, Budapest

### 2016

Bartók 135, Deák 17 Galéria, Budapest

“Facebook, lájkok, szelfik - Köztünk élő társas magány”, Deák 17 Galéria, Budapest

### 2015

Gesztus, Újlipótvárosi Pincegaléria, Budapest

DLA Intro III., re:public Galéria, Pécs

Percepciók 3. - evolutio -, Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest

DiLemmA, M21, Pécs

I. Kisplasztikai Quadriennálé, Pécs

PAF X Celeni, At.Salon : TársalgóGaléria, Budapest

### 2014

DLA Intro II., re:public Galéria, Pécs

Percepciók 2. ...csend..., Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest

Dialog 2. - Eugen Lendl Galéria, Graz

Dobozmű, Vizivárosi Galéria, Budapest

DLA 2014, Pécsi Galéria, Pécs

**2013**

DLA Intro, re:public Galéria, Pécs  
Percepciók, Art.Salon : Társalgó Galéria, Budapest  
Re-Born, Latarka Galéria, Budapest  
DIALOG, Wittgenstein Haus, Bécs  
BAE 2013, Művészetmalom, Szentendre  
ÖnarCZképek, Galeria Arcis, Sárvár

**2007**

“Az Álom Arcai”, Új Csepel Galéria, Budapest  
Új Magyar Avantgárd, Vaszary Képtár, Kaposvár

**2006**

“Friss Színek”, Csepel Galéria, Budapest

**2004**

Made of Paper, Szombathelyi képtár, Irokéz Galéria, Szombathely  
Magyar Kultúra Alapítvány Székháza, Budapest  
Zsámbéki Képzőművészeti Fesztivál, Zsámbék  
Eisenstadt, Kultur- und Kongresszentrum, Ausztria  
A38 hajó, BÖF, Budapest

**2003**

Amadeus ösztöndíjasok kiállítása, Barcsay terem, Budapest  
Abigél galéria, Fundamenta Lakáskassza gyűjteménye, Budapest

**2002**

Art Expo, Művészet malom, Szentendre  
Utolsó Csepp fesztivál, Budapest

**2001**

Kumulusz Csoport, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest  
Ki viszi át..., Moldvay Győző Galéria, Hatvan

**2000**

Ferencvárosi Pincegaléria, Budapest

## 9.5. KATALÓGUSOK, DÍJAK

### **PAF 3 monográfia**

szerkesztette: Dr. Borsos Mihály, tervezte és gondozta: Dr. Ocsovai Dóra  
Kossuth Kiadó, 2016

### **PAF 2 monográfia**

szerkesztette: Dr. Borsos Mihály, tervezte és gondozta: Dr. Ocsovai Dóra  
Kossuth Kiadó, 2014

### **PAF monográfia**

szerkesztette: Dr. Borsos Mihály, tervezte és gondozta: Dr. Ocsovai Dóra  
Kossuth Kiadó, 2012

### **PAF / Pintér András Ferenc katalógus**

szerkesztette: Dr. Borsos Mihály, Art.Salon:Társalgó Galéria, 2006

### **2007**

Új Magyar Avantgárd-Hommage a Ungvári Károly pályázat díja

### **2001**

Amadeus alkotói ösztöndíj

## 10. IRODALOMJEGYZÉK

### 10.1. HIVATKOZOTT SZAKIRODALOM

- Bernáth Aurél, [1974], *Kiseb világok* (napló). Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 42.-43. old.
- Borsos Mihály, [2016], *PAF - Pintér András Ferenc, Zúzott Terek*, Crushed Spaces, Kossuth Kiadó, Budapest
- Dietmar Elger [2009], *Absztrakt művészet*, Taschen
- Dr. Maksai László [1976], *Műalkotások elemzése*, Tankönyvkiadó, 110-112. old.
- Elizabeth Frank, [1983], *Jackson Pollock (Modern masters)*, Abbeville Press, New York, 68.old.
- Hegyi Lóránd, [1989] *Utak az avantgárdból, tanulmányok kortárs művészekről*, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, 179-180.old.
- Horváth György, [2015], *A művészek bevonulása, A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945 - 1992*, Corvina Kiadó, Budapest
- James Elkins, [2000], *What Painting Is*, Routledge, New York, London, 5.old., 1.bek.
- Molnár Csaba DLA, [2019], *“HÍD” - lebegő konstrukció*, BME, Rajzi Tanszéki Kiadvány, Budapest.
- Moholy-Nagy László [1972], *Az anyagtól az építészetig*, 31.old., Corvina Kiadó, Budapest
- René Berger, [1984], *A festészet felfedezése, A látás művészete*, Gondolat Kiadó, 87.old.
- Sebestény Ferenc, [2012], *Tér és mozgás összefüggéseinek elméleti és kísérleti vizsgálata, gyakorlati alkalmazása az építészképzésben, DLA értekezés.* 9.old., 1.bek.
- Sebestény Ferenc, [2012], *Tér és mozgás összefüggéseinek elméleti és kísérleti vizsgálata, gyakorlati alkalmazása az építészképzésben, DLA értekezés.* 15.old., 4.bek.
- Szabadi Judit, [2008], *A modernizmus sorskérdései, válság és megújulás a 19. és a 20. század festészetében*, Fekete Sas Kiadó, Budapest
- Tölg-Molnár Zoltán, [2004], 6. emelet, Műteremnapló 2004 - 2017, Nalors Grafika, Vác
- Üveges Gábor, [2007], *Új Párhuzamok az építészeti és képzőművészeti formaalkotásban, PhD értekezés.* 10.old., 3.bek. és 2.old., 2.bek.
- Z. Gács György, [1954], *A festészet technológiája*, Képzőművészeti Alap Kiadása, Budapest

#### 10.1.1. HIVATKOZOTT ONLINE SZAKIRODALOM

- Abafáy-Deák Csillag és Kölüs Lajos kritikája a 2019.04.26-án nyílt f(r)acture című PAF kiállításról. Megjelent: [https://www.ujmuveszet.hu/2019/05/tuzvonaban/?fbclid=IwAR2QmGynJUpTuYY7raPYQwin-XBIKb64E\\_7ma4E5u3WMh7eqW5UErdm4gfEQ](https://www.ujmuveszet.hu/2019/05/tuzvonaban/?fbclid=IwAR2QmGynJUpTuYY7raPYQwin-XBIKb64E_7ma4E5u3WMh7eqW5UErdm4gfEQ)  
letöltve: 2019.05.23.
- Clement Greenberg, [1960] *Modernista festészet*, Laokoón Művészetfilozófiai Folyóirat. 7. szám, 3.old., 3.bek.,

[http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/12.modernista\\_festeszeti.pdf](http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/12.modernista_festeszeti.pdf)

letöltve: 2017.12.06.

- Lautréamont, *Maldoror énekei*, (hatodik ének, harmadik bekezdés) fordította: Bognár Róbert, <https://mek.oszk.hu/04200/04274/04274.htm>  
letöltve: 2020.01.18.
- The Book of the Art of Cennino Cennini, Translated from the Italian, with Notes on Mediaeval Art Methods by Christiana J. Herringham, London: George Allen, Ruskin House, <https://warburg.-sas.ac.uk/pdf/cnh925b2209242.pdf>  
letöltve: 2017.10.23. 51.old., 4.fejezet
- Tóth Ditta esztéta megnyitó szövege a 2019.04.26-án nyílt f(r)acture című PAF kiállításról. Megjelent: <https://www.prae.hu/article/10980-f-r-aktura/?fbclid=IwAR199TgsOKALOA56ydCkzK114Kzyggrzw-S2wz0tJJQgPC6IQly4pfFBSpE0>  
letöltve: 2019.05.23.
- Váradi Júlia: *Azt teszem, amit jónak látok*. (Nádler István festőművész). Magyar Narancs, 2007/25 [https://m.magyararancs.hu/film2/azt\\_teszem\\_amit\\_jonak\\_latok\\_nadler\\_istvan\\_festomuvesz-67290](https://m.magyararancs.hu/film2/azt_teszem_amit_jonak_latok_nadler_istvan_festomuvesz-67290)  
letöltve: 2020.01.13.
- [http://www.art.pte.hu/doktori\\_iskola/szabalyzatok](http://www.art.pte.hu/doktori_iskola/szabalyzatok) 2.old, III.pont  
letöltve: 2016.06.28.
- <https://abstractcritical.com/article/antoni-tapias/index.html>  
letöltve: 2017.10.15.
- <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/tolg-molnar-zoltan-1104/>  
letöltve: 2020.01.09.
- <https://artportal.hu/lexikon-szocikk/informel/>  
letöltve: 2019.12.27.
- <https://artportal.hu/program/pinter-andras-ferenc-paf-19559/>  
letöltés: 2019.11.16.
- [http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm\\_elm/224\\_gesztusok.html](http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm_elm/224_gesztusok.html)  
letöltve: 2018.07.07.
- [http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm\\_elm/2\\_a\\_nonverblis\\_kommunikci.html](http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm_elm/2_a_nonverblis_kommunikci.html)  
letöltve: 2018.07.07.
- <https://www.youtube.com/watch?v=HoRQA2KdqBM>  
letöltve: 2020.02.05.
- <https://www.youtube.com/watch?v=1U19VOF4qfs>  
letöltve: 2020.02.05.



## 10.2. FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

- Alberto Busignami, [1970], Jackson Pollock, Printed in Italy
- Antal Nemcsics, [1993], *Colour Dynamics, Environmental Colour Design*, Akadémia Kiadó, Budapest
- Antoni Tàpies, [1974] *La pratique de l'art*, Paris: Gallimard
- Aradi Nóra, [1964], *Absztrakt Művészet*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest
- Beke László, Hantos Károly, Marosi Ernő, [2007], *Művészet mint kutatás - A Magyar Képzőművészeti Egyetem, a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet és a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány szervezésében 2006. november 24-én tartott tudományos konferencia előadásai*, MKE Kiadó, Budapest
- B.H.Friedman, [1995], *Jackson Pollock. Energy made visible*, Da Capo Press, New York
- Bodóczky István, [2003], *Vizuális nevelés*, Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest
- Botár Olivér, [2007], *Természet és Technika, Az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916-1923*, Janus Pannonius Múzeum, Vince Kiadó, Budapest
- Charles Le Clair, [1997], *Color in the contemporary painting (Integrating practice and theory)*, Watson-Guptill Publication, New York
- David Spence, [1999], *Vincent van Gogh - Művészet és szenvedély*, Glória Kiadó, Budapest
- Descartes, [2002], *A módszerről*, A sorozat szerkesztői: Benkő Samu és Csetri Elek, Kriterion Könyvkiadó, Budapest
- Dobrovits Aladár, [1975], *Egyiptom és az Ókori Kelet világa, Összegyűjtött tanulmányok*, ELTE Ókori Történeti Tanszékének kiadványa, Budapest
- Farkas András és Gyebnár Viktória, [1998], *Vizuális művészetek pszichológiája I., Szöveggyűjtemény*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Fr.W.J.Schelling, [1991], *A művészet filozófiája*, (a kéziratot hagyatékából) XXXVIII.kötet, Akadémia Kiadó, Budapest
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, [1974], *Esztétika (rövidített kiadás)*, Budapest, Gondolat
- Gen Doy, [2005], *Picturing the self (Changing views of the subject in visual culture)*, I.B.Tauris, London - New York
- Halász László, [1983], *Művészetpszichológia (2., bővített kiadás)*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Halász László, [2002], *A Freudi Művészetpszichológia - Freud, az író*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Hauser Arnold, [1978], *A művészettörténet filozófiája*, Gondolat Kiadó
- Heinrich Lützel, [1970], *Absztrakt festészet jelentősége és határai*, Corvina Kiadó
- Herbert Frank, [1964], *Az Avantgarde támogatói*, Fordította: Tarr László, Corvina Kiadó, Budapest
- Josef Albers, [2006], *Színek kölcsönhatása (A látás didaktikájának alapjai)*, Magyar Képzőművészeti Egyetem - Arktisz
- Kákosy László, [1998], *Az ókori Egyiptom története és kultúrája*, Osiris Kiadó, Budapest
- Keserű Katalin, [1998], *Emlékezés a kortárs művészetben*, Noran Kiadó, Budapest
- Martianus Capella, [Kr.u.V.század], *De Nuptiis Philologiae Et Mercurii Et De Septem Artibus Liberalibus Libri Novem IX.*, Kilenc könyv Mercurius és Philologia házasságáról és a hét szabad művészetről.

- Mattis Teutsch János, [2015], *A magyar festészet mesterei*, Kossuth Kiadó, Budapest
- Martin Schuster, [2005], *Művészetlélektan, Képi kommunikáció - Kreativitás - Esztétika*, Panem Kiadó
- Mester Béla és Perecz László, [2004], *Közelítések a magyar filozófia történetéhez, Recepció és Kreativitás*, Áron Kiadó, Budapest
- Miklós Pál, [1973], *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába*. Corvina Kiadó, Budapest
- Miklós Pál, [1996], *Tus és ecset*. Liget Műhely Kiadó, Budapest
- Nádler István, [1993], *István Nádler*, AL Galeire Gerlinde Walz
- Nádler István, [2008], *Nádler - Ligeti*, Jaffa Kiadó, Budapest
- Nicolas Bourriaud, [2007], *Relációesztétika*, Műcsarnok Kiadó, Budapest
- Pierre Restany, [1993], *Absztrakt expresszionizmus*, Corvina Kiadó, Budapest
- Pinczehelyi, [1998], *Ismérlések / Repetitions*, A Janus Pannonius Múzeum Művészeti Kiadványa, Pécs
- Popper Péter, [1995], *Általános pszichológia*, Rejtjel Kiadó, Budapest
- Popper Péter, [1981], *A belső utak könyve*, Magvető Kiadó, Budapest
- René Descartes, [2012], *A Lélek szenvedélyei és más irások*, L'Harmattan Kiadó
- René Descartes, [1994], *Elmélkedések az első filozófiáról*, Atlantisz Kiadó, Budapest
- Rudolf Arnheim, [2004], *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*, Aldus Kiadó, Budapest
- Valkó László, [2013], *Művek 1973 - 2013*, szerk: Kovács Orsolya, Zsolnay Örökségkezelő Nonprofit Kft., Pécs

## 10.2.2. FELHASZNÁLT ONLINE SZAKIRODALOM

- Erwin Panofsky, [2011], *A jelentés a vizuális művészetekben*, Tanulmányok, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, forrás: [http://arthist.elte.hu/TAMOP\\_412/3\\_4\\_panofsky.pdf](http://arthist.elte.hu/TAMOP_412/3_4_panofsky.pdf)  
letöltve: 2020.01.13.
- <https://artportal.hu/magazin/cserba-janos-kepzenemuveszet-debussy-a-zene-es-a-muveszetek-cimu-kiallitasrol/>  
letöltve: 2019.07.21.
- [http://balkon.art/1998-2007/balkon05\\_07\\_08/07bodor.html](http://balkon.art/1998-2007/balkon05_07_08/07bodor.html)  
letöltve: 2019.02.07.
- <https://books.google.hu/books?id=2NNb9bUe4bIC&printsec=frontcover&hl=hu#v=onepage&q&f=false>  
letöltve: 2018.07.29.
- <https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock>  
letöltve: 2018.07.29.
- <https://www.britannica.com/science/abstraction>  
letöltve: 2018.07.26.
- [http://dla.epitesz.bme.hu/appendfiles/218-VagiJanos\\_ert.pdf](http://dla.epitesz.bme.hu/appendfiles/218-VagiJanos_ert.pdf)  
letöltve: 2019.11.12.
- <https://revart.eoldal.hu/cikkek/kortars-muveszek/nadler-istvan.html>  
letöltve: 2019.07.15.
- <http://old.tok.elte.hu/tarstud/fogalomeskep/kotet3/antik.pdf>  
letöltve: 2019.11.09.
- <http://www.barkaonline.hu/kepzmveszet/4684-hencze-tamas-kiallitasarol>  
letöltve: 2019.07.14.
- [http://www.gyenes62.hu/gyenes\\_vizmuz\\_kor.pdf](http://www.gyenes62.hu/gyenes_vizmuz_kor.pdf)  
letöltve: 2019.07.21.
- <http://www.mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=56294a0b37a4c&tax=>  
letöltve: 2020.01.06.
- <https://www.tate.org.uk>

## 11. FÜGGELÉK

### 11.1. KÉPJEGYZÉK

---

- I. kép

Kandinszkij: Improvizáció 28. (második verzió), 1912, olaj, vászon, 111,4x162,1 cm, Solomon R. Guggenheim Múzeum, New York.

forrás: <https://www.guggenheim.org/artwork/1861>

letöltve: 2018.07.09.



---

- II. kép

André Messon: Automatikus írás, 1924, tus, papír, 23,5x20,6 cm, MOMA, New York.

forrás: [https://www.moma.org/collection/works/38201?](https://www.moma.org/collection/works/38201?date_begin=Pre-1850&date_end=2018&locale=en&page=1&q=automatic+drawing&with_images=1)

[date\\_begin=Pre-1850&date\\_end=2018&locale=en&page=1&q=automatic+drawing&with\\_images=1](https://www.moma.org/collection/works/38201?date_begin=Pre-1850&date_end=2018&locale=en&page=1&q=automatic+drawing&with_images=1)

letöltve: 2018.07.10.



---

• III. kép

Antoni Tàpies: Great Painting, 1958, olaj, homok, vászon, 199,3x261,6 cm, Solomon R. Guggenheim Múzeum, New York.

forrás: <https://www.guggenheim.org/artwork/4037>

letöltve: 2018.07.24.



---

• IV. kép

Jackson Pollock a műtermében fest. Long Island, New York, 1950. A fotót Hans Namuth készítette, aki filmet is forgatott Pollockról.

forrás: <https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock>

letöltve: 2018.07.26.



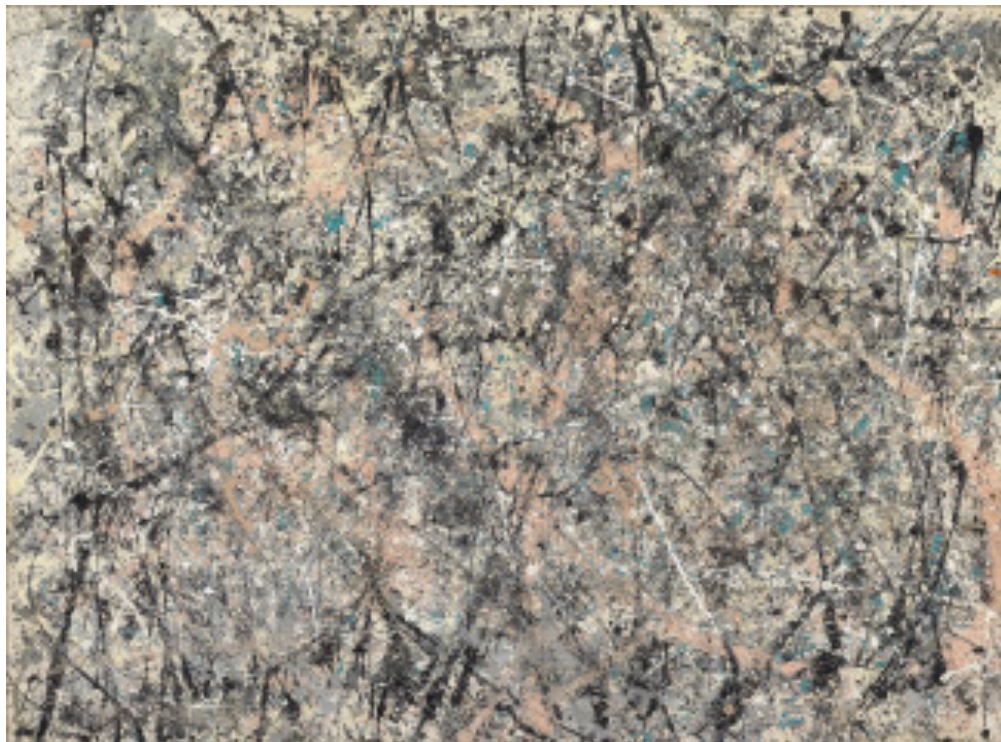
---

- V. kép

Jackson Pollock: Number 1 (Lavender Mist), 1950, olaj, zománccfesték, alumíniumfesték, vászon, 221x299,7 cm, Ailsa Mellon Bruce gyűjtemény, National Gallery of Art, Washington.

forrás: <https://www.nga.gov/collection/highlights/pollock-number-1-1950-lavender-mist.html>

letöltve: 2018.08. 02.



---

- VI. kép

Paul Klee: Fugue in Red, 1921, 24,4x31,5 cm., Zentrum Paul Klee, Bern, Switzerland.

forrás: <https://www.dailyartmagazine.com/passing-time-with-klee-demonstrating-temporality-in-visual-art/>

letöltve: 2020.02.13.

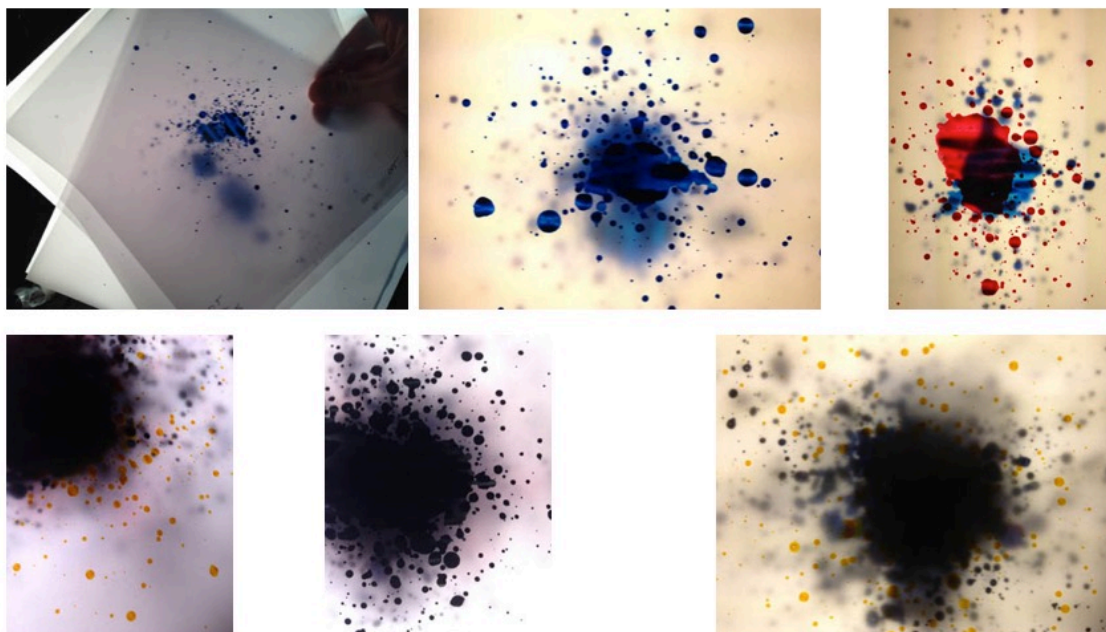


---

- VII. kép

PAF: Szeriális kísérlet\_1, fázisfotó, 2014.

forrás: saját

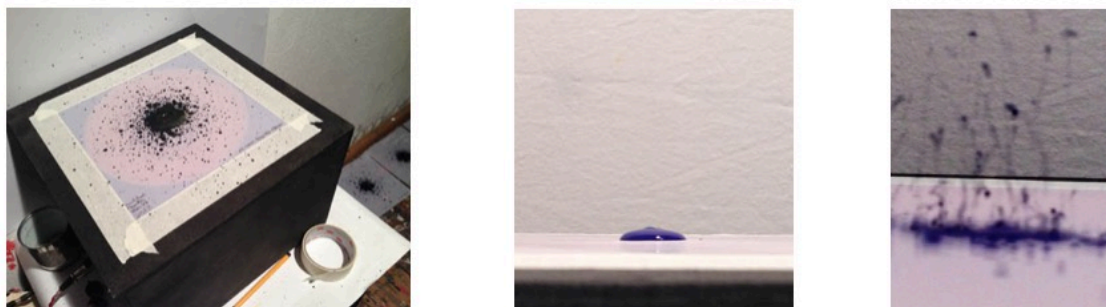


---

- VIII. kép

PAF: Szeriális kísérlet\_2, fázisfotó, 2014.

forrás: saját



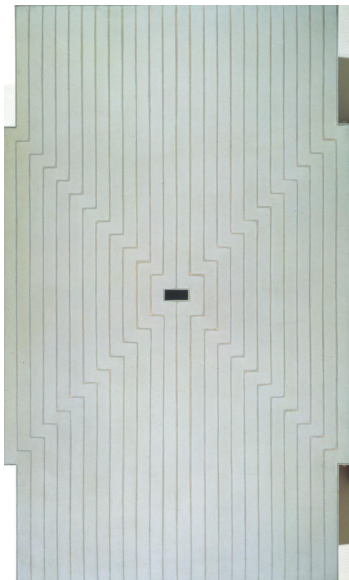
---

• **IX. kép**

Frank Stella: Six Mile Botton, 1936, Alkyd paint on canvas, 300x182,2 cm, TATE Collection.

forrás: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-six-mile-bottom-t01552>

letöltve: 2020.01.11.



---

• **X. kép**

Robert Rauschenberg: Red Interior, 1954, Combine: oil, fabric, and newspaper on canvas, with plastic, wood, metal, and porcelain pulley, pebbles and string, 142,9x156,2x6,7 cm, Private Collection.

forrás: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/red-interior>

letöltve: 2020.01.11.





---

• **XI. kép**

Antoni Tàpies: Reg and String, 1967, oil and sand on cardboard, mounted on canvas, 106,7x74,9 cm, Solomon R. Guggenheim Foundation Hannelore B. and Rudolph B. Schulhof Collection.

forrás: <https://www.guggenheim.org/artwork/14072>

letöltve: 2020.01.11.



---

• **XII.. kép**

PAF: Cím nélkül, figura tanulmány 1998 körül, papír, ceruza, kréta, festék, ragasztó, papír, 100x70 cm, Saját tulajdon.

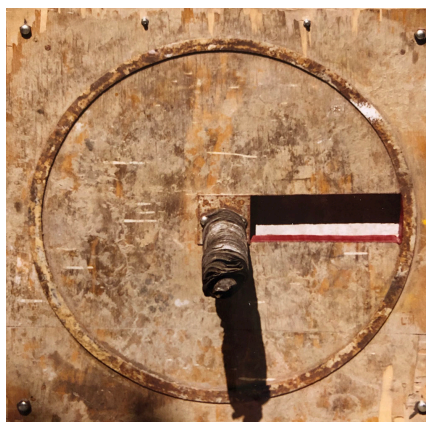
forrás: saját



---

• **XIII. kép**

PAF: Meghívlak "térkísérlet", 2002, vegyes technika, falap, fémdarabok, tárgyak, festék, 85x85 x45cm, Saját tulajdon.  
forrás: saját



---

• **XIV. kép**

PAF: Oxidation I., 2016, vászon, vegyes technika, lakk, zománcfesték, festékspray, pigment, homok, 200x50 cm, Saját tulajdon.  
forrás: saját



---

• **XV**

PAF: Pure, 2016, vászon, vegyes technika, lakk, zománcfesték, festékspray, pigment, homok, 50x50 cm, Saját tulajdon.

forrás: saját

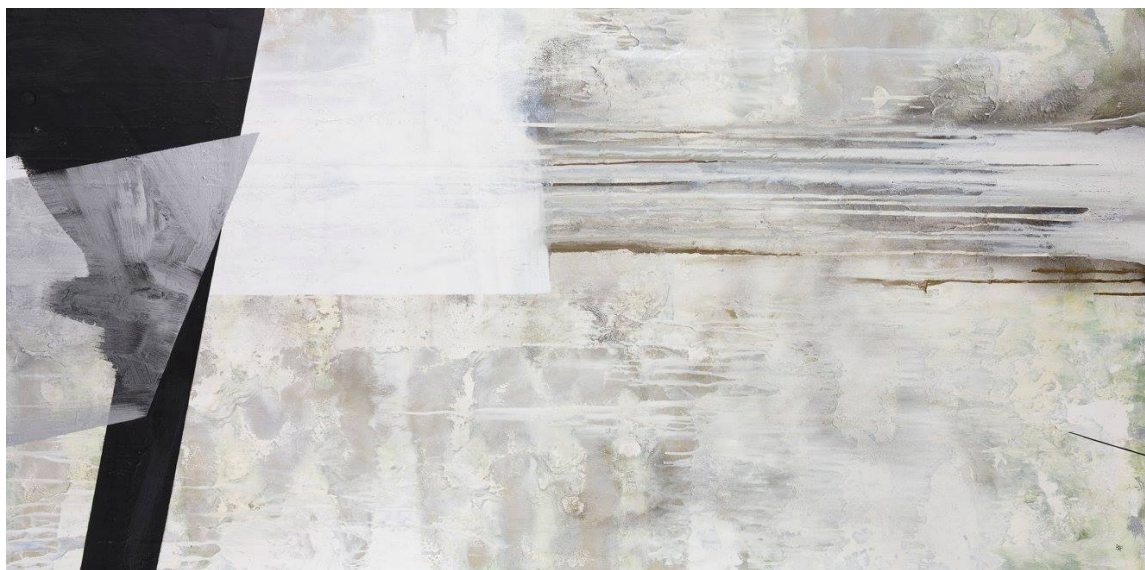


---

• **XVI. kép**

PAF: Smashed Lines, 2016, vászon, vegyes technika, lakk, zománcfesték, festékspray, pigment, homok, 100x200 cm, Saját tulajdon.

forrás: saját



---

• **XVII. kép**

PAF: Bajza utca, 2001, vegyes technika, zománcfesték, fa elemek, fém elemek, öntöttvas forma, 140x100x40 cm, Saját tulajdon.

forrás: saját



---

• **XVIII. kép**

PAF: A Gresham Palota egy darabja, 2002, vegyes technika, zománcfesték, fa elemek, csemperagasztó, pigment, csempe, 100x80cm, Saját tulajdon.

forrás: saját

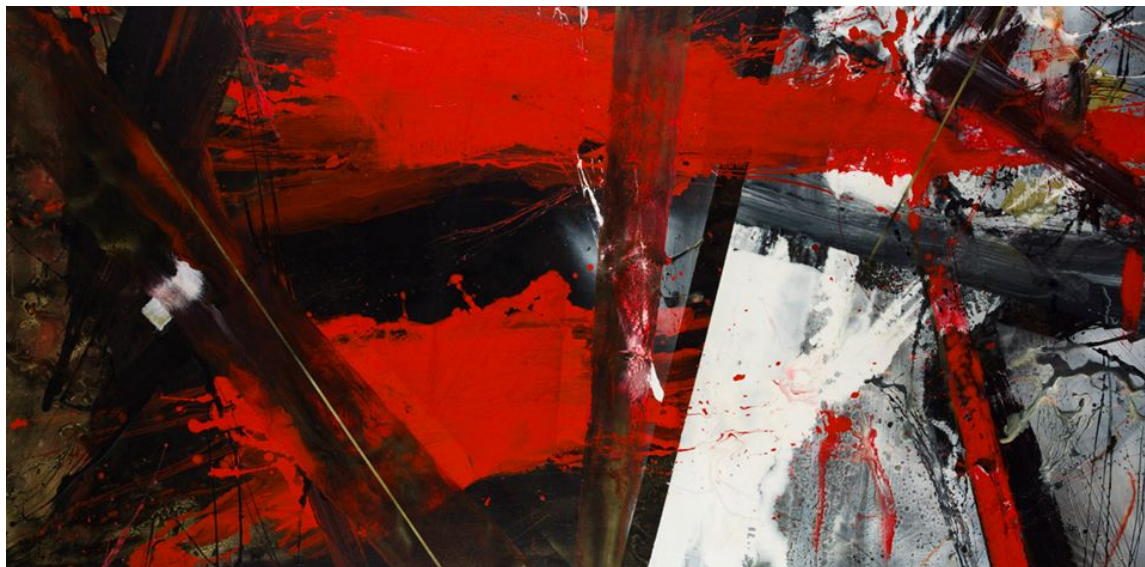


---

• **XIX. kép**

PAF: Duality II., 2015, vászon, vegyes technika, lakk, zománcfesték, festékspray, pigment, homok, 100x200 cm, Saját tulajdon.

forrás: saját



---

• **XX. kép**

PAF: Duality IV., 2015, vászon, vegyes technika, lakk, zománcfesték, festékspray, pigment, homok, 100x200 cm, Saját tulajdon.

forrás: saját



---

• XXI. kép

PAF: Nádor Galéria, Pécs, részlet a kiállításból, 2015.

forrás: saját



---

• **XXII. kép**

PAF: Nádor Galéria, Pécs, részlet a performanceból, 2015.

forrás: saját

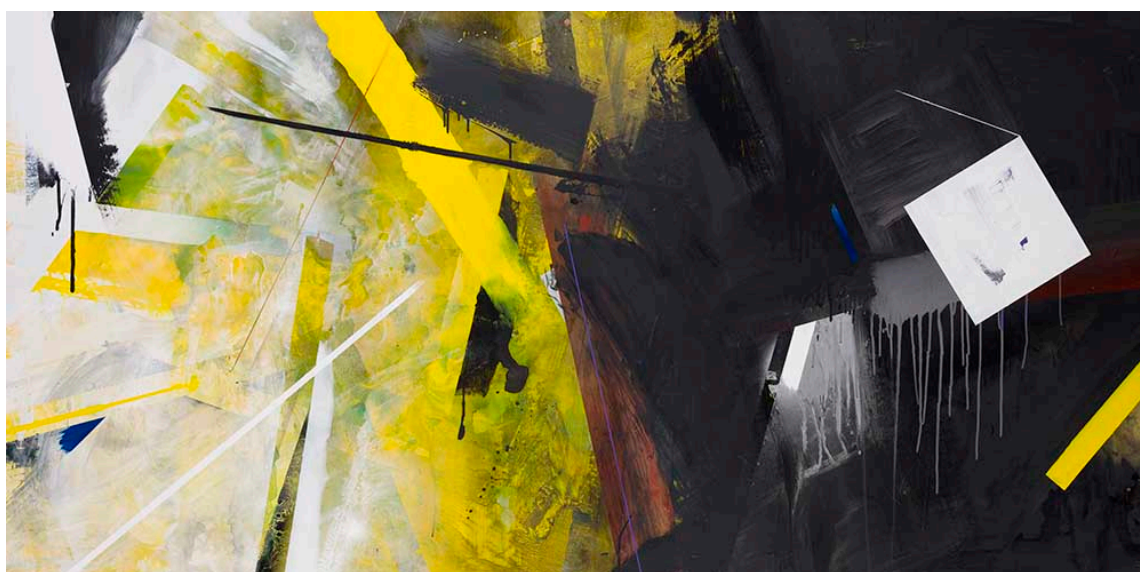


---

• **XXIII. kép**

PAF: Silver Hole, 2015, vegyes technika, vászon, 100x200 cm, PTE MK DI gyűjteménye.

forrás: saját



---

• **XXIV. kép**

PAF: Between VIII., 2016, vegyes technika, vászon, 50x125 cm, Magántulajdon.

forrás: saját

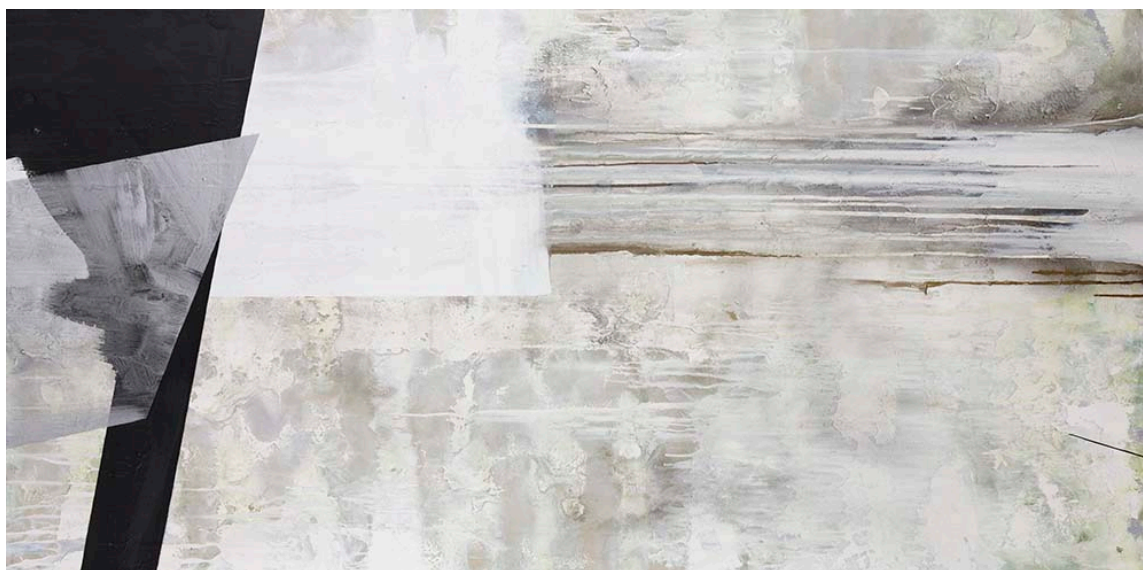


---

• **XXV. kép**

PAF: Smashed Lines. 2016, vegyes technika, vászon, 100x200 cm, PTE MK DI gyűjteménye.

forrás: saját



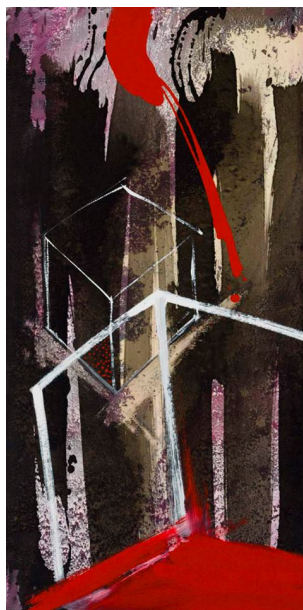


---

• **XXVI. kép**

PAF: Gesture, 2013, vegyes technika, fatábla, 100x50 cm, Magántulajdon.

forrás: saját



---

• **XXVII. kép**

PAF: Hidden Time, 2013, vegyes technika, fatábla, 100x50 cm, Magántulajdon.

forrás: saját



---

• **XXVIII. kép**

PAF: Lili, 2012, vegyes technika, fatábla, 100x100 cm, Magántulajdon.

forrás: saját



---

• **XXIX. kép**

PAF: Between II., 2015, vegyes technika, vászon, 50x125 cm, Magántulajdon.

forrás: saját

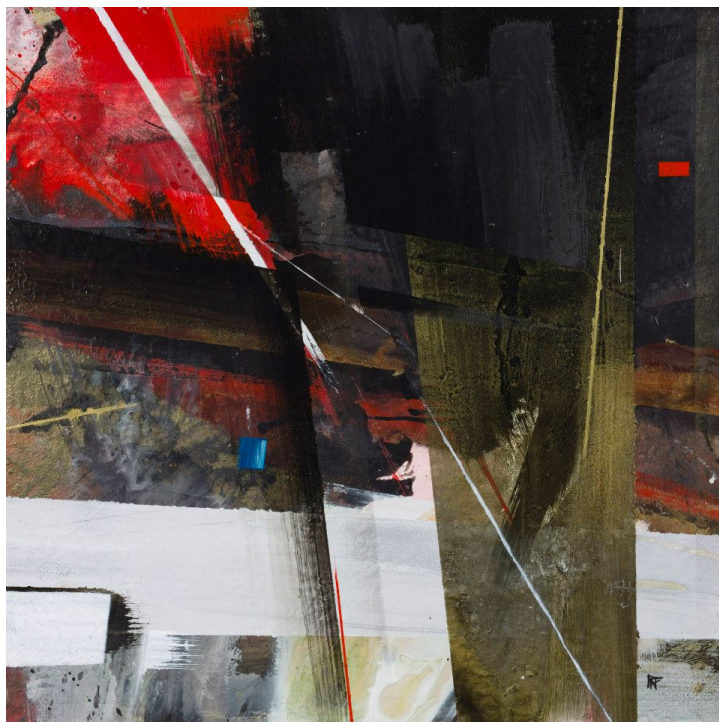


---

• **XXX. kép**

PAF: Tension I., 2015, vegyes technika, vászon, 60x60 cm, Saját tulajdon.

forrás: saját



---

• **XXXI. kép**

PAF: Gold Cube, 2015, vegyes technika, vászon, 100x200 cm, Saját tulajdon.

forrás: saját



---

• **XXXII. kép**

PAF: Vertical I., 2015, vegyes technika, vászon, 90x90 cm, Magántulajdon.

forrás: saját



## **12. KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS**

Szeretném köszönetemet nyilvánítani Professor Emeritus Valkó László festőművészeknek a témavezetéséért, és a PTE MK Doktori Iskola vezetésének a támogatásáért. Köszönöm családomnak is a türelmet és a segítséget.

Pintér András Ferenc / PAF

Budapest, 2020.