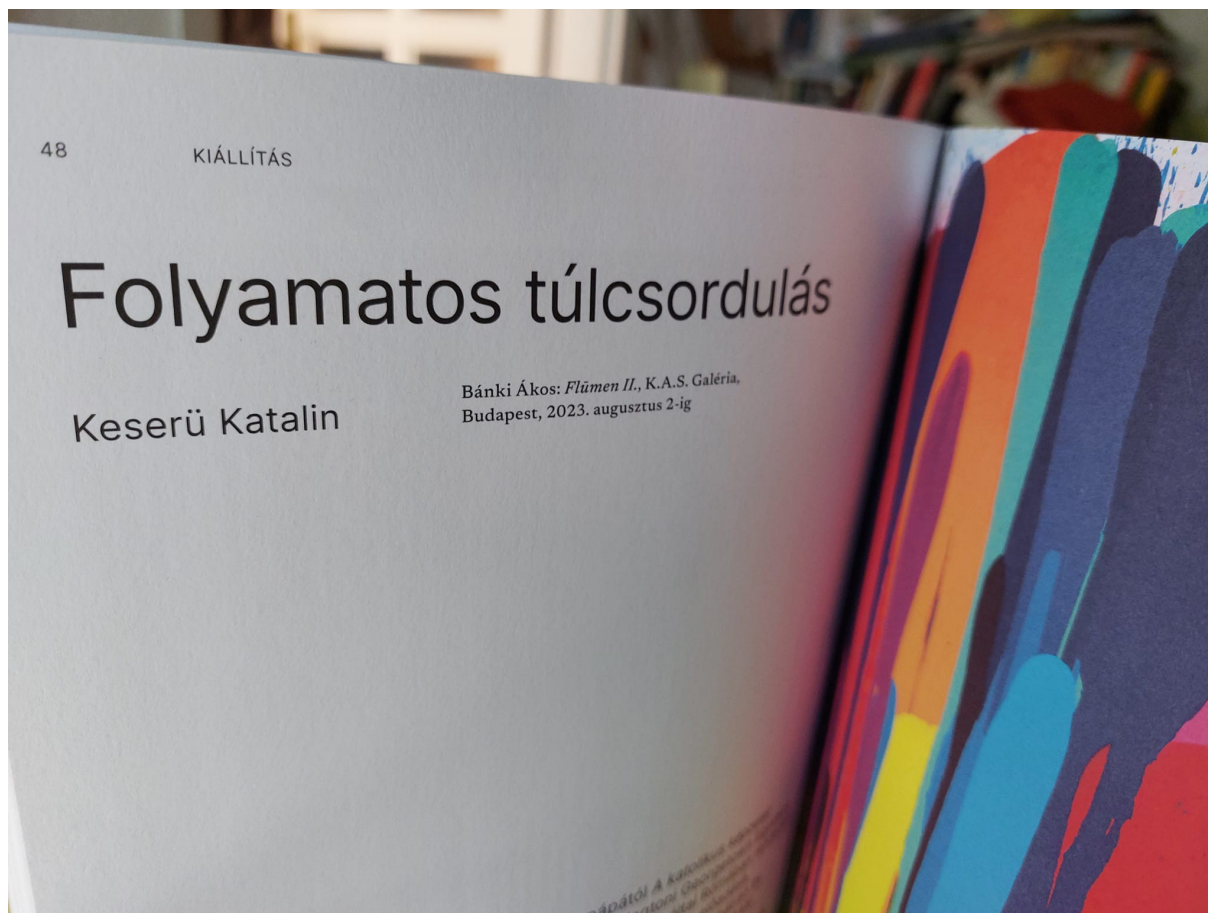


Folyamatos túlcsordulás

Keserü Katalin

Bánki Ákos: *Flūmen II.*, K.A.S. Galéria,
Budapest, 2023. augusztus 2-ig



FOLYAMATOS TÚLCSORDULÁS

Bánki Ákos (1982) *Flumen II.* című kiállítása elé

(*Keserü Katalin megnyitó szövegének átdolgozott változata*)

2023. június 6., K.A.S. Galéria

„Bánki megtalált egy utat, mely egyszerre lehetőség a közvetlenség kiéléséhez és a (szpirituális) anyagtalanításhoz is.”

Hatalmas gesztus volt Ferenc pápától *A katolikus képzelet globális esztétikája* címmel (a washingtoni Georgetown Egyetem és a La Civiltà Cattolica jezsuita folyóirat által Rómában rendezett nemzetközi konferencián máj. 27-én) tartott előadása. Ugyanis azt mondta a jelenlévő alkotóknak – amint a tudósító írja –, hogy bátor kreativitással ajánljanak fel a ma emberének olyan víziókat, amelyek „segítenek megérteni az emberi élet titkát”, de álljanak ellen a kreativitás „házasításának”.¹ Minden szó fontos itt, habár nem ellenőriztem a tudósító fordító pontosságát. Se galériák, se múzeumok, se műpártolók vagy hivatalok, egyletek stb. nem buzdítottak – mostanában biztos nem – még csak hasonlóra se senkit. De azért megnézhetjük, vannak-e mai „víziók”, és foglalkoznak-e „az emberi élet titkával”.

A gesztusfestészet ugyan a legkevésbé sem vizionárius (képzeleti), sőt, a legközvetlenebb kapcsolatban áll az alkotó testével-lelkével, azaz az emberi élettel, éppen ezért foglalkozhatunk vele is.

Valamiért gesztusfestészetnek mondjuk Bánki Ákosét.

¹Ferenc pápa a művészek küldetéséről: *Álmodva lássatok, teremtő képzelettel!*

<https://www.magyarKurir.hu/hirek/ferenc-papa-muveszek-kuldeteserol-almodva-lassatok-teremto-kepzelettel!>

Magyar Kurír 2023. 6.6.

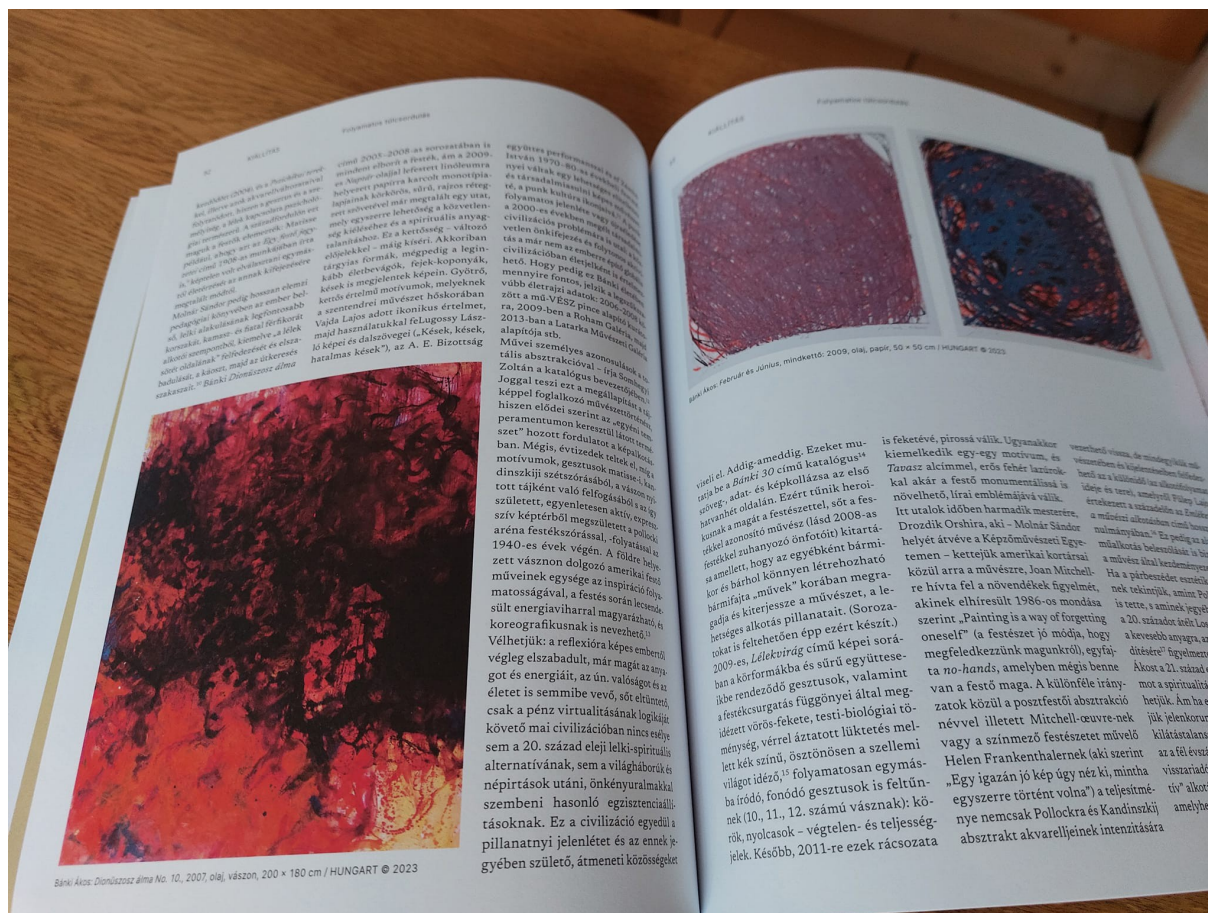


A gero 3 (hord, visz, mutat, tanúsít) latin ige 4. szótári alakja a gestus, azaz „beszédet helyettesítő kézmozdulat”, mely éppúgy megmutat, tanúsít is valamit, mint a nyelv, ha ugyan a mindennapjainkban meg nem feledkeztünk a gestus ezen szigorú alapfunkciójáról, miközben a nyelvünkkel hordjuk-visszük a szavakat, információkat. A gesztus jelentősége feltehetően ősidők óta ebben az összetettségekben rejlik. Önmagában is jelentése van: életjel – mint a test bármely részének megmozdulása –, ám tudatosabbá válása, „használata” az ember reflektív elméjének köszönhető. Maga a mozdulat sokféle lehet, és így a funkciója is az. Emellett átvihető különböző, a kezét „megtoldó” eszközökre, melyek a pillanatnyi gesztus hosszabb életű, érzéki nyomát biztosítják. (A képzőművészetekben használt alapvető anyagok – festék, agyag – ilyen anyagi eszközök, tárgyak például az ecset, a ceruza stb.) Révükön az egykori gesztusok jelenlétükévé válhatnak.

A 19. századra a nyugati festészetben árnyalt gesztusnyelv kristályosodott ki az ábrázoltak és történeteik sok évszázados hagyománya, különösen Jézus történetének és alakjának révén: fel- vagy szívére mutató ujjja az emberi élet két: égi és belső, lelki forrásáról tesz tanúságot, leeresztett karjának az emberek felé fordított tenyere az el- és befogadásukról, kitért karja a mindenséghez tartozásáról stb. Másként nehezen megfogalmazható tények jelszerű sűrítményei ezek a gesztusok a tudatról, mely lélekből (érzelemből) és szellemből fakad, ezekre mutat, ezek létét tanúsítja.

Tudom, ez utóbbiakkal ma gondban vagyunk, a nyugati kultúrát életre hívó kereszténység mellőzése eredményeképpen. A kézmozdulat maga és a jelentésének sablonok nélküli újrakeresése ezért is volt jelentőségteljes a festészetben a 20. század elején.

Bánki Ákos: Cim nélküli No. 1., 2005, olaj, vászon, 200 x 250 cm | HUNGÁRIK © 2023



Vaszilij Kandinszkij Murnauban és Münchenben tartózkodott 1910 körül, amikor *A szellemről a művészetben* című könyvét írta.² Indíttatásában az anyagi világ – beleértve az így értelmezett világmindenséget is - fölé emelkedés szándékát, a kor erre való hajlandóságát és a művészetnek szellemi tevékenységként való meghatározását regisztrálhatjuk. Kandinszkij, kora zenei, költői és festői műveiből kiindulva a műalkotás belső elevegenségét nevezte meg mértékadó kritériumaként. Az alakközpontú *ábrázolási* hagyományok helyett a színeket, formákat és vonalakat - a zenéhez hasonlóan - érzelmek és gondolatok kifejezésére alkalmas vizuális nyelvi elemekként tekintette, melyek együttműködése az ezen elemek összefüggésének belső szükségszerűségéből alakul ki. (Természetesen az alkotó vonatkozó tudása nyomán.) Így megtörténhet az, hogy a mű mint élő egység „bejelenti magát”, és aktivizálja a képzeletet, elszakadva a figurációtól és ismert megoldásaitól is.

Persze, érdemes tudnunk azt is, hogy a századforduló e *spirituálisnak* nevezett *absztrakciója* (Kandinszkij intenzív gesztusai) szorosan összefüggött a modern (materialista és pénzorientált) civilizáció ellen lázadó anarchizmussal, nemcsak Oroszországban, de az egész Európában. A különböző művészetek újításai így a kontrasztok elvére épültek, hogy sokkolják a nézőt, azért, hogy kiessen kora negatív lelkiállapotából.³ „Csak” képi események Kandinszkijnál a ragyogó, de ellentétes színek (az orosz Kandinszkij esetében ennek népművészeti eredete is van,⁴ a megszerzett mesterségbeli tudás mellett), a kompozíció (összerakás) helyett a

²Magyar változata: *A szellemiség a művészetben*. Budapest: Corvina, 1987. Ford.: Szántó Gábor András

³Rose-Carol Washton Long: Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future. *Art Journal* 1987 (46) No 1, 38-45

⁴Peg Weiss: Kandinsky and „Old Russia”. Gabriel P. Weisberg, Laurinda S. Dixon (szerk.): *The Documented Image. Visions in Art History*. Syracuse University Press, 1987. 187-222

hasonló, vonalcsomóknak nevezhető gesztusok „szétszórása” a felületen (mint a „vad” Matisse saját motívumaié *A vörös műtermen*, 1911).



Több okból is említtem Kandinszkij „első absztrakt akvarelljeit”, a megdöbbentő, majdnem előzménytelen vadságukat és céltudatos (szellemi) összetettséget. 100 év múlva, a 30 éves Bánki Ákos első katalógusában a képek egy csoportján (diplomamunkák, 2005/6) ecsettel vászonra vitt gesztusok (vonalcsomók) sötét és sűrű, burjánzó illetve narancssal és pirossal kivilágosodó tömegével, a fehér alapot nagyobb területen is látni engedő, a finoman szórt vagy folytatott festékkel azt ki nem sajátító, inkább a létezését jelző festéssel szembesülünk. A festék és a telhetetlen festői akarat fullasztó anyagisága az alkotó személyes kivonulásával, eltávolodásával ellentételeződik. (A fehér felületeket ugyanis a festő nem érinti.) képrészlet Ez gyengédségről tanúskodik: mintha a festő a festészetet magát óvna a festőtől, elsősorban önmagától. Drámai helyzet ez a festészet (és az emberiség) történetében, hiszen a képzőművészet Kandinszkij óta számos olyan műformát villantott fel és dolgozott ki, melyek – mint a konceptuális művészet – a gondolatosság előtérbe helyezésével az anyagiságot minimálisra (lenyomatokra vagy csupán jelzésekre) csökkentette. Ezzel, persze, nem feltétlenül a Kandinszkij által vágyott spiritualitáshoz közelített, de egyidejűleg – a 20. század második felében – ennek az útjai is kibontakoztak. Nem is a formázott vászonnal, ahol a keretformára tevődik át és redukálódik a képi formaalkotás, de a monokróm/minimalista festéssel se, melyben az apró, képen belüli történések (ecsetvonások, gesztusok) elvben a téridői végtelenig folytathatók. Amint a fényművészet kísérleteivel se, mint inkább egy új, csendes visszavonulással, mely nem az anyagot, hanem az Időt és a Teret tekinti aktívnak, azonosnak az emberben lévő belső alkotóerővel.⁵ Innen nézve például a képi „üresség (...) létrehozás”: a „tér-nyerés a helyek szabaddá tétele, melyeken Isten jelenik meg”.⁶ A 20. század közepének metafizikai filozófiája együtt lélegzett a művészetekkel, még ha nálunk tiltottan is.

Bánki mesterei több, együtt egy évszázadot is kitevő korszak kiválóságai: segédkezhetett az absztrakció még élő mestere, Lossonczy Tamás mellett; a Képzőművészeti Egyetemen a tavaly elhunyt, a spiritualitásnak elkötelezett Molnár Sándor küldte különszobába dolgozni, majd a sokáig csak lírainak nevezett kortárs nőművészetet is kutató, több művészetben/médiumban elmélyült alkotó: Drozdik Orsolya figyelt rá. Az biztos, hogy ha Molnár Sándor „forrongó lánának” nevezte Kandinszkij első absztrakt akvarelljeit – esetleg a növendékei körében is -,⁷ és beszélt saját, monokróm képeiről (1960-as évek), a kép belső energiái által

⁵Hamvas Béla: *A kínai tusrajz*, 1948. Marghescu Mária, Herpai András (szerk.): *Művészet és tér. Miró, Chillida, Tapes, Uecker és kortársaik grafikai.* MűvészetMalom Kiadványai 1. Szentendre: Ferenczy Múzeum, 2013. 7

⁶Martin Heidegger: *A művészet és a tér.* Idézi Ingeborg Wiegand-Uhl, uo 21

⁷Bánki Ákos: *Tiltott absztraktok.* Dokumentumfilm, 2018 (DLA)

„formázott vásznairól” valamint egyénileg felépített, spirituális célú, de első szakaszaiban intenzíven földi ill. tűz-természetű életművéről,⁸ a minderre fogékony Bánkit nehéz út elé állította. (Diplomamunkái formázott vásznak, s a másik, még nem említett részük jószerével monokrómnak /vörösnek/ nevezhető, noha a képeken súlyos szerephez jut a fekete is.)



Előbb már említett, a tanulmányait lezáró képei *Pszichikai tanulmányokkal* kezdődtek (2004), és *Pszichikai térként* folytatódtak (2008-ig), akvarell változatokként is, hiszen a századfordulón maguk a festők elemezték, festészeti szempontból: Matisse képtelen volt különbséget tenni az életérzése és a kifejezés általa megtalált módja között – ahogy az *Egy festő jegyzetei* című munkájában (1908) írta.⁹ (Az alkotás expresszióként való meghatározásával akkor összefüggött a vadak, primitívek /természeti népek/ új kultusza, a kultúráikban felfedezett moralitás társadalmi-civilizációs jelentőségével együtt.) Az ember belső, lelki alakulásának legfontosabb korszakát (kamasz- és fiatal férfikorát) alkotói szempontból Molnár két szakaszban is hosszan elemzi pedagógiai könyvében, kiemelve „a lélek sötét oldalának” felfedezését és elszabadulását, a káoszt és az útkeresés történetét.¹⁰ A Bánki-katalógus *Dionüszosz álma* sorozatában mindent elborít a festék (2005-8), ám a *Naptár* lapjainak körkörös, sűrű, rajzos és rétegzett szövetével (monotípiák: olajjal

⁸Molnár Sándornak nem sokkal a visszavonulása után jelent meg *A festészet tanítása* c. kötete (2007), melyben a festőjógának külön fejezeteket szentelt, hogy majd *A festészet útjában* (2013) bővebben, a *Festőjógában* pedig (Budapest: 2017) összegezve beszéljen művészi/spirituális életútjáról.

⁹Idézi Daniel Wheeler: *Art Since Mid-Century*. Thames and Hudson, 1991. 16

¹⁰Molnár i.m. 256-258

lefestett linóleumra helyezett papírra „karcolva” (vagy: papírba mélyítve?) a vonalakat, 2009), mondhatjuk, Bánki megtalált egy utat, mely egyszerre lehetőség a közvetlenség kiéléséhez és a (spirituális) anyagtalánításhoz is. kép Ez a kettősség – változó előjelekkel - máig kíséri. Akkoriban tárgyias formák, mégpedig a leginkább életbevágóak (fejek-koponyák, kések) is megjelentek a képein – az élet leggyötrőbb, kettős értelmű motívumai, melyeknek a szentendrei művészet hőskorában Vajda Lajos adott ikonikus értelmet, majd feLugossy László dalszövegei („Kések, kések, hatalmas kések”) és képei, a Bizottság együttes performanszai és efZámbó István festményei (1970-80-as évek) tettek egy lehetséges (elit)ellenes művészetet: a punk-kultúra ikonjaivá.¹¹ A punk folyamatos jelenléte vagy újraéledése a 2000-es években megélt társadalmi-civilizációs problémára is utal: a közvetlen önkifejezés és folytonos aktivitás a már nem az emberre építő globális civilizációban életjelként is értelmezhető. Hogy pedig ezek Bánki életében mennyire fontosak, azt jelzik a legszűkszavúbb életrajzi adatai: 2004 óta a C.A.V. Performance Csoport, 2005-től a Nyitott Műterem Egyesület tagja. 2006–2008 között a mű-VÉSZ pince, 2009 óta a Roham Egyesület alapító tagja, a Latarka Művészeti Galéria alapítója stb.¹²



Művei személyes azonosulások a totális absztrakcióval – írja Somhegyi Zoltán a katalógus bevezetőjében.¹³ Joggal teszi ezt a tájképpel foglalkozó művészettörténész, hiszen elődei szerint az „egyéni temperamentumon át látott természet” hozott fordulatot a képalkotásban. Mégis, évtizedek teltek el, míg a motívumok, gesztusok Matisse-i, kandinszkiji szétszórásából (a vászon nyitott tájként való felfogásából) s az így született, egyenletesen aktív, expresszív képtérből megszületett a pollocki *aréna* – festékszórással, -folyatással – az 1940-es évek végén, melyre Bánki is hivatkozik. A földre helyezett vásznon dolgozó festő műveinek egysége az inspiráció folyamatosságával, a festés során lecsendesült energia-viharral magyarázható, és koreografikusnak is nevezik.¹⁴

Vélhetjük: a reflexióra képes embertől végleg elszabadult, már magát az anyagot (és energiáit), az ún. valóságot és az életet is semmibe vevő, sőt, eltüntető, csak a pénz

¹¹A katalógus tartalmazza szimmetriatengelyekkel tükrözött-sokszorozott variációikat is.

¹²https://hu.wikipedia.org/wiki/B%C3%A1nki_%C3%81kos

¹³Bánki Ákos: *Tudatossá tett véletlen*. Budapest: 2010, a szerző kiadása

¹⁴Wheeler i.m. 40

virtualitásának logikáját követő mai civilizáció, melyben nincs esélye sem a 20. század eleji lelki-spirituális alternatívának, sem a világháborúk/népirtások utáni és önkényuralmakkal szembeni, hasonló egzisztencia-állításoknak. Ez a civilizáció egyedül a pillanatnyi jelenlétet és az ennek jegyében születő, átmeneti közösségeket viseli el. Addig-ameddig. Ezeket mutatja be a *Bánki 30* című katalógus (2012, szerzői kiadás) szöveg-, adat- és képkollázs az első 67 oldalán. Ezért tűnik heroikusnak a magát a festéssel, sőt, a festékekkel azonosító Bánki Ákos (lásd: festékekkel zuhanyozó önfotók, 2008) kitartása amellet, hogy az egyébként bármikor és bárhol könnyen létrehozható bármifajta „művek” korában megragadja és kiterjessze a művészet, a lehetséges alkotás pillanatait. (Feltehetően sorozatokat is épp ezért készít.) *Lélekvirág* (2009) című képei sorában (a körformákba és sűrű együtteseikbe rendeződő gesztusok valamint a festékcsurgatás függőyei által megidézett vörös-fekete, testi-biológiai töménység, vérrel áztatott lüktetés közepette) feltűnnek folyamatosan és egymásba íródó/fonódó gesztusok (10-11-12. számú vásznak): körök, nyolcasok (végtelen- és teljesség-jelek). Kék színük ösztönösen is szellemi világot idéző¹⁵ rácsozata később (2011) feketévé, pirossá is válik. Ugyanakkor egy „motívum” kiemelkedik, és „tavasz” alcímmel – erős fehér adalékkal - akár a festő monumentálissá is növelhető, „lírai” emblémájává válik. (kép) Bánki azonban Pollockra hivatkozik.



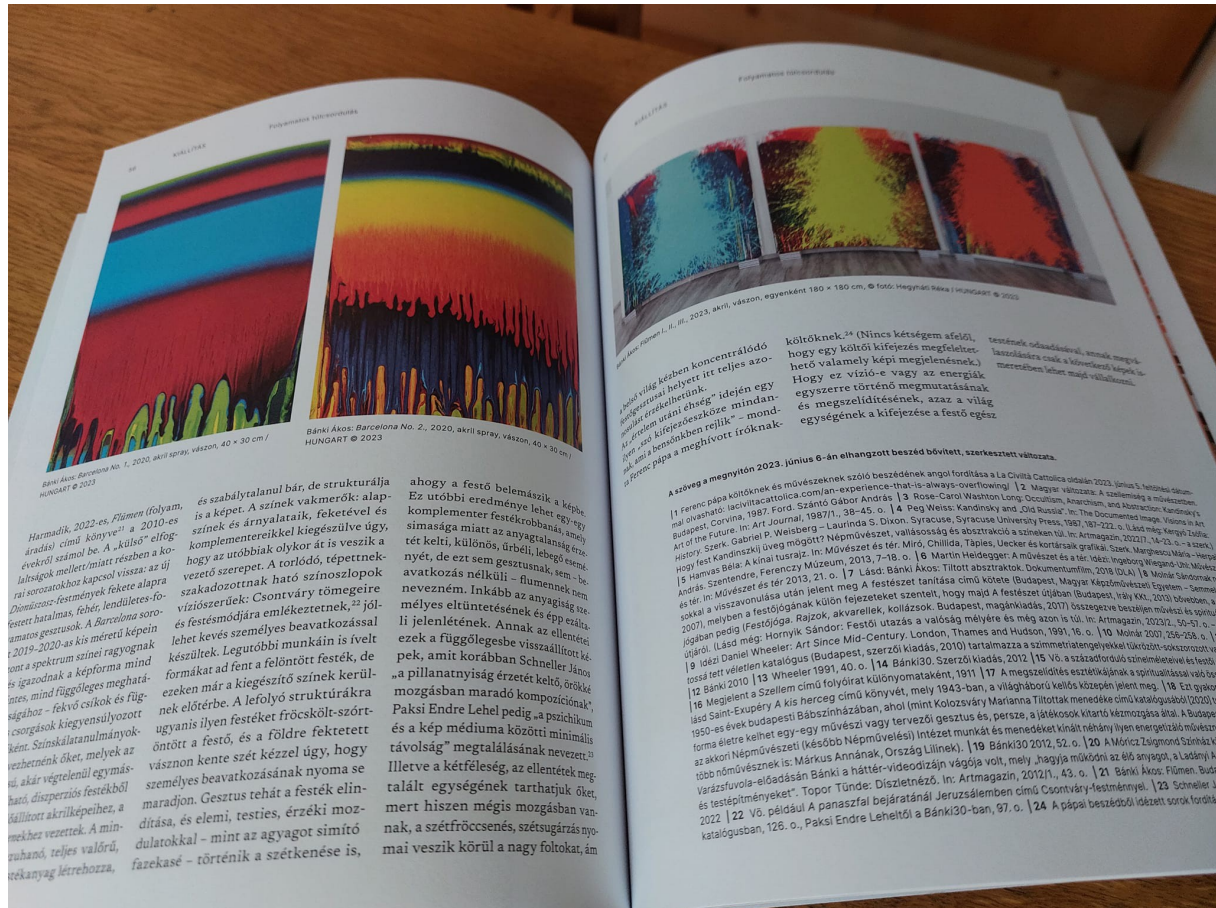
Itt utalok az időben harmadik mesterére, Drozdik Orshira, aki – Molnár Sándor helyét átvéve a Képzőművészeti Egyetemen – kettejük amerikai kortársai közül arra a nőművészre (ti. Joan Mitchellre) hívta fel a növendékek figyelmét, akinek elhíresült mondása szerint *“Painting is a way of forgetting oneself”* (1986), egyfajta ‘no-hands’, amelyben mégis benne van a festő maga. A különféle irányzatok közül a „poszt-festői absztrakció” névvel illetett Mitchell-oeuvre-nek vagy a színmezőfestészetet művelő Helen Frankenthalernek (aki szerint „Egy igazán jó kép úgy néz ki, mintha egyszerre történt volna”) teljesítménye nemcsak J. Pollockra és Kandinszkij absztrakt akvarelljeinek (gesztusaiknak) intenzitására vezethető vissza, de mindegyikük művészetében és kijelentéseiben felfedezhető az a különidő (az alkotófolyamat ideje és tere), amelyről Fülep Lajos értekezett a századelőn az *Emlékezés a művészi alkotásban* című hosszú tanulmányában.¹⁶ Ez pedig az alakuló műalkotás beleszólását is biztosítja a művész által kezdeményezett műbe. Ha ezt a párbeszédet esztétikai jellegűnek tekintjük, amint Pollock maga is tette, s aminek jegyében kortársa, a 20. századot átélte Lossonczy Tamás a kevesebb anyagra, az anyag megszelidítésére¹⁷ figyelmeztette a fiatal Bánki Ákost a 21. század elején, s ha

¹⁵V.ö. a századforduló színelméleteivel és festői gyakorlatával!

¹⁶Megjelent a *Szellem* című folyóiratban, 1911

¹⁷A megszelidítés esztétikájának a spiritualitással való összefüggéséhez lásd Saint-Exupéry *A kis herceg* című könyvét, mely 1943-ban, a világháború kellős közepén jelent meg.

ezt a jelleget összevetjük jelenkorunk ésszel is felfogható kilátástalanságával, érthetővé válik az a fél évszázados, a brutalitástól sem visszariadó, esztétikum-ellenes, „primitív” alkotástípus és folytonos aktivitás, amelyhez Bánki is ragaszkodik.



Ha azonban a spiritualitást emeljük ki, s látjuk, hogy a századforduló spiritualizmusa, többféle új, spirituális alapokra épülő vallásfilozófiája a világháború alatt, között és után is tovább élt, sőt, ezalatt a gesztusvilág kiterjedt az egész testre (lásd: mozdulatművészet) s a test koreográfiájára, érthetővé válik, hogy Bánki Ákos miért „vette a lapot”, és kutatta-követte a történelmet kiváló dokumentumfilmjeivel (*Tiltott absztrakciók* /2018, DLA/, *Hortobágyi* /2019/) több szempontból is. Kivételes a szándék, hogy megismerje az elődeit, és a megvalósítás is. Hiszen voltak elődök Magyarországon: mind a gesztus koncentrált, spirituális – keleti, mind brutálisabb, a festék pszichikummal és a testtel is elkeveredő változatában.

A New York-i absztrakt expresszionizmuson (1945-60) belül megkülönböztetett akciófestészet mint esemény a Molnár Sándornál szerveződő Zuglói Körben (1960-as évek) európai változatával: a tasizmus tanulmányozásával vált az első közös témává, noha nem egészen az „alkotás” klasszikus fogalmát felváltó akció értelmében (mely külön műformaként jelent meg Magyarországon). A II. világháború utáni elhúzódozó, szörnyű, nyomasztó időszakban, amikor mindent kiforgatott magából az erőszakszervezetté vált civilizáció, voltak jelei a gesztus spirituális jelentőségének: Korniss Dezső *Illuminációi* a (középkori kódexek miniatúráira emlékeztető) címükkel és a stabil képszerkezetet meghatározó fejmotívumukkal is jelezték ezt. Valahonnan jött az az energia, mely az akkori festői életjeleket, gesztusokat táplálta, hordta-vitte, tanúsította a világban. A festékcsurgatások, -öntések, -spriccelések, még ha kicsiny felületekre kerültek is nálunk (mint Kornissnál, a nagy szegénységben), abból az eredendő egységből jöttek, melyben az anyag összefügg az energiával, a szellemivel is. Épp az összefüggésük és ennek megtapasztalása vált lényegessé (akár szellemi-tudományos vagy érzéki-művészi felfedezésként), aminek a megnyilvánulása maga

a megtestesülés (az emberi arc). A gesztus pedig felvállalást is jelentett, egy (titkos) bizonyosságát, melyet akár „az emberi élet titkának” is nevezhetünk.



Nem biztos, hogy a megtestesülésnek valamely ismert formát kell követnie, de ahhoz, hogy a mindenfajta közösség lerombolása közben és után mégis közös felismerés, megértés születhessen, egy arc- vagy alakszerű jelzés segítséget adhat.¹⁸ A gesztus képi, zenei, színpadi vagy a kifejezetten a mozdulatra összpontosító mozdulat- illetve táncművészeti kapcsolatai – az 1960-as évek Pécsi Balettje illetve Drozdik szabadtáncot kisajátító, az *Individuális mitológiája* keretébe tartozó performanszai (1975–76) után¹⁹ – Bánki Ákos tevékenységében elevenedtek fel a 2010-es években. Előbb Balla Katalin koreográfussal dolgozott együtt, aki egymásra vetítette a két művészet „szövetét”: „Bánki Ákos csorgatott festék struktúráját és táncosaim szavak nélküli történetét”,²⁰ majd – 2011-től - Ladányi Andreával (Nyíregyházán,²¹ Aradon, Veszprémben). Amikor az eltérő nyelvű művészetek különleges figyelemmel viseltetnek egymás iránt, akkor egy azonos dologról – például a gesztusról – van szó, ennek tér- és/vagy időbeliségéről, anyagáról vagy energiájáról, és az eltérő kifejezések összehangolásával az az egy dolog mélyül és gazdagodik. Ladányi Andreával (és Borkai Gergő ütőssel) közös, barcelonai performanszukon (2013. Antic Theatre) a táncos egy rövid, katonás mozdulatkészletet bemutató szakasz után a festő által rászórt festéket a testével a földön „eldolgozta”: magára vette, illetve egygé vált a falra helyezett papírok tetejére fröcskölt, lecsorgó festékekkel, mozdulataival szétkenve és lentről (a földtől) felfelé növelve az egyébként lecsorgó csíkokat. Az addig személytelenül terjedő festék történéseinek részévé válva végül a festéket is maga vitte a falra, teljes testével, lassú, körbe foglalható mozdulataival adva értelmet – mégpedig a teljesség jegyében

¹⁸Ezt gyakorolták például az 1950-es évek budapesti bábszínházában, ahol (mint Kolozsváry Marianna *Tiltottak menedéke* c. katalógusából tudhatjuk, 2020) bármely forma életre kelhet egy-egy művészi/tervezői gesztussal és, persze, a játékosok kitartó kézmozgásával. A budapesti bábszínház vagy az akkori Népművészeti Intézet menedéket/munkát kínált néhány ilyen energetizáló művésznek (pl. Kornissnak és több nőművésznek is: Márkus Annának, Ország Lilinek).

¹⁹Ennek újabb felelevenítése az Ernst Múzeumban történt, emlékeim szerint Bánki Ákos tanulóévei idején???

²⁰

²¹A Mórícz Zsigmond Színház különös, mert playback *Varázsfuvola*-előadásán Bánki a háttér-videodízájn vágója volt, mely „hagyja működni az élő anyagot, a Ladányi Andrea-féle mozgásokat és testépítményeket”. Topor Tünde: *Díszletnéző. artmagazin* 49 (2012/1) 43

- képnek, gesztusnak, testnek egyaránt. Kép: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1Jek6lkglw&t=94s> a 3:11 percnél

Ladányival együtt dolgozott a *Porcelain* c. produkcióban (2014 hol?), egyébként pedig Szöllösi Géza látványtervezővel számos színházi előadásban vesz részt, jelen idejű (azaz az előadás közben /zenei alapra/ készülő és kivetítve jelen lévő) „folyamatműveivel”: 2013 Pesti Színház: Sütő András: *Az álomkommandó*, kb. 2015: Bartók Béla: *Evening in the Village* hol?, legutóbb mikor, hol? Csehov *Sirálya*. Külön elemzést igényelnének a mestereinek is beillő, gesztusfestőkként is ismert kortársaival való közös kiállításai (2012: Seres Lászlóval, Miskolci Galéria; Klimó Károllyal, B55 Galéria).



A harmadik, 2021-es, *Flumen* (folyam, áradás) című katalógusa a 2010-es évekről számol be. A külső elfoglaltságok mellett/miatt részben a korai sorozatokhoz kapcsolódik vissza: az új *Dionüszosz*-festmények fekete alapra festett hatalmas, fehér, lendületes-folyamatos gesztusok. kép *A Barcelona-sorozat* kisméretű képein (2019-2020) viszont a spektrum színei ragyognak fel, és igazodnak a képforma mind vízszintesen, mind függőlegesen meghatározott síkjához (fekvő „csíkok” és függőleges csorgások). Színskála-tanulmányoknak is nevezhetnénk őket, melyek az újabb típusú, akár végtelenül egymáshoz kapcsolható akrilképeihez (diszperziós festékből adalékkal előállítva), a címadó *Flumenek*hez vezetnek. A mindig fentről „lezuhanó”, teljes valórú és tiszta színű festékanyag létrehozza és szabálytalanul, de strukturálja is a képet. kép A színek vakmerőek: alapszínek és árnyalataik, feketével és a komplementereikkel kiegészülve úgy, hogy az utóbbiak olykor át is veszik a vezető szerepet. A torlódó, tépettnék-szakadozottnak ható színoszlopok víziószerűek: Csontváry tömegeire és festésmódjára emlékeztetnek, jóllehet kevés személyes beavatkozással készültek. Mai munkáin²² is ívelt formákat ad fent a felöntött festék (amikből lecsorog), de a kiegészítő színek kerülnek előtérbe. A lefolyó struktúrára ugyanis ilyen festéket fröcskölt/szórt/öntött a festő, és a földre fektetett vásznon szétkeni őket kézzel, úgy, hogy a személyes beavatkozásának nyoma se maradjon. Gesztus tehát a festék elindítása, és elemi mozdulatokból – mint az agyagot simító fazekasé - áll a szétkenése is. Az utóbbi eredménye lehet egy-egy olyan „festékrobbanás” (valamely komplementeré), mely (a simasága miatt?) az anyagtalanság érzetét kelti, különös, úrbéli, lebegő eseményét, melyet se gesztusnak, se flumennek nem neveznék. Inkább az anyagiság, testiség

²²K.A.S. Galéria, 2023: *Flumen II*.

eltüntetésének és épp ezáltal jelenlétének. Annak az ellentétei ezek a függőlegesbe állított képek, amit korábban Schneller János „a pillanatnyiség érzetét keltő, örökké mozgásban maradó kompozíciónak”, Paksi Endre Lehel pedig „a pszichikum és a kép médiuma közötti minimális távolság” megtalálásának nevezett.²³ És mégis, mozgásban vannak a képek, hiszen szétfröccsenés/szétsugárzás nyomai veszik körül a nagy foltokat. kép

Hogy ez vízió-e vagy az energiák megszelidítése „házasítás” nélkül, annak megválaszolására csak a következő képek ismeretében lehet majd vállalkozni.

KK

²³Schneller Jánostól idézet a *Flumen* c. katalógusban, 126, Paksi Endre Leheltől a *Bánki* 30-ban, 97