

## SZÍJ KAMILLA ÉS AZ ALKOTÓI ÜRESSÉG

Úgy érzem, megértettem valamit Szíj Kamilla táguló labirintusként felfogható képi univerzumból, amikor a kezembe vehettem néhány rajzkönyvét. Erre csupán a látogatásom végén került sor. Miután már végignéztem az olykor monumentális léptékű, mégis törekenynek tetsző rajzokat, hidegtű karcokat, illetve az azokból összeálló különféle alakzatokat. A virányosi műteremben csönd volt. A városközpont közelsége ellenére is. Mintha kivonultam volna a városból. Korán sötétedett, s a koraesti sötétség talán még fokozta is a városon-kívüliség érzetét. A hosszú beszélgetés után a rajzkönyveket csöndben lapoztam át. A benne talált műalkotások többek voltak a vázlatfüzetekben rendszerint fellelhető skicceknél. Gondolattöredékek, különféle színű és jellegű rajzok követik egymást a lapokon: forma konfigurációk váltják egymást naturalisztikus fejtanulmányokkal, stilizált táj fragmentumokkal, olykor pedig redukált figurális kompozíciókkal. Az utóbbiakon szinte gyermekrajzokra vagy archaikus jelekre emlékeztető, tán Vajda Lajos rajzait is megidéző különös szellemszerű lények térnek rendre vissza (olykor lépcsőkkel, házakkal, borotvával társítva).

Különös élmény végiglapozni egy hosszú évek alatt íródó, vizuális naplóként is felfogható, esetleges, heterogén könyvet, végignézni a hol kozmikusnak, hol mikroszkopikusnak tűnő imaginárius, belső tájakat, az apró megfigyelések nyomait, melyek által szinte intim közelségbe kerülhetsz megrajzolójukkal.

Az egyik füzetben hosszasan elidőztem egy lappárnál. Egymást érő, egymást ismétlő, különböző színű körök borították be a papír teljes felületét. Mint megtudtam, Szíj Kamilla a redőny résein beszűrődő napfény nyomait, a fénykörök mozgásának útját rögzítette a füzetlapokon. A vázlat ennyiben tán felfogható a napszakok fázisait vizsgáló természettanulmányként is, mely a fényviszonyokat valamiféle monet-i precizitással rögzíti, jóllehet a végeredmény a minimal art szeriális jellegű absztrakt struktúráival rokon. A lehető legklasszikusabb fény- és mozgástanulmányról lenne szó, amely talán öntudatlanul is számot vet az ábrázoló művészet sok száz éves hagyományával? A testetlen árnyakat konzerváló kontúrrajz platóni vagy pliniusi, sőt tán duchamp-i konnotációkkal bír, az idea, a tárgy és a leképezés, illetve a figuráció és a non-figuráció viszonyára kérdez. Talán a festészettörténet oly ismert toposzát, Giotto nevezetes O-ját idézi meg, a szabadkézzel rajzolt tökéletes körben rejlő technikai tudás emblémáját. Pontosabban felfogható annak sajátos ellenpontjaként is: hisz az elnyúló körök emberien esetlenek, a gyermekrajzokhoz hasonlóan tökéletlenek, ám épp tökéletlenségükben rejlik hitelességük is.

Ha a rajz lokális művészettörténeti kontextusát próbálom meghatározni, két művész neve kínálkozik ide. Maurer Dórée, különös tekintettel a jegenyelombok minimális mozgásait rögzítő konceptuális karakterű, mégis páratlan grafikai érzékenységet mutató rajzaira, illetve Erdély Miklósé, főképp a megismételhető és a megismételhetetlen sajátos dialektikáját vizsgáló konceptuális grafikai és indigórajzai okán. Ezen keresztül pedig az INDIGO esztétikája sejthető-érezhető meg a kis rajzot szemlélve, mely posztkonceptuális szemléletű, mégis érzékenyen érvényes.

Az alkotófolyamatot ugyan szabályok közé szorítja, mégis megőrzi a kreativitásban rejlő spontaneitást, hisz magát a hibázást is az alkotófolyamat részének tekinti.

Szj Kamilla persze csak lazán kötődött az INDIGO-hoz. Művészete nem sorolható semmiféle csoportosuláshoz, nem kategorizálható, jóllehet köthető a konceptuális művészet Erdély vagy Maurer nevével fémjelezhető lokális hagyományaihoz. A kört kitágítva pedig hivatkozhatunk a kapcsán az ismétlésen és a variáción alapuló minimalista és konceptuális művek esztétikájára is (Sol LeWittől Hanne Darbovenig). Mégis félrevezető lehet az efféle besorolás, beskatulyázás.

Szj Kamilla a hagyományos technikákat preferálja, a leképezés mibenlétét kutatja, s ekként a leghagyományosabb művészeti megnyilvánulásokhoz is köthető, jóllehet az esetében a művészettörténeti hagyomány tudatos megidézéséről sem beszélhetünk. Inkább a relacionális és nem-relacionális, az ábrázoló és a nem-ábrázoló struktúrák természetének tanulmányozásáról, nyomrögzítésről, a rajzolás mibenlétének vizsgálatára irányuló spontán kísérletek soráról, amely életvitelszerű programként is felfogható.

Szj Kamilla ugyanis elsősorban rajzolónak nevezi önmagát. A vázlatkönyvében található kis rajz pedig mintha öntudatlanul is összegezné rajzolói stratégiáit, mely a variált ismétlésre, a variálás során bekövetkező hibákban rejlő produktív potenciálra éppúgy épít, mint a hagyományos képi kompozíció lebontására, és a finom elcsúszások, megbicsaklások poétikájára.

Szj Kamilla életművének különféle műcsoportjai között tán valóban a rajzolás folyamata lehet az egyik közös nevező. Épp ezért éreztem úgy, hogy kiindulópontom a rajz mibenléte kell, hogy legyen, s ehhez egy másik „vázlatkönyvet”, Jean-Luc Nancy A rajzolás öröme című kötetét emeltem le a polcomról. Nancy kötete jóllehet a rajzolásban rejlő freudi örömelv motorikájának elemzésére épülő esszé, struktúráját tekintve mégis hasonlít Szj Kamilla rajzkönyvéhez, amennyiben vázlatfüzetlapnak nevezett oldalak törik meg a folyó szöveget. Ezekon a lapokon idézetek kollázszerű gyűjteménye olvasható. Egy-egy mondat pedig megvilágítani látszik Szj Kamilla rajzoló gyakorlatának bizonyos aspektusait is.

„A rajzolás birtokbavétel. Minden vonal meg kell, hogy feleljen egy másik vonalnak, amely az ellenpárját alkotja, mint amikor az ember valamit két kézzel ölel át.” – írja Henri Matisse egyik Nancy által idézett feljegyzésében, mintha csak Szj Kamilla ismétlődő, ölelkező vonalainak sajátos dialektikájára utalna. „Matisse tanított meg minket arra, hogy ezeket a kontúrokat ne »fizikai-optikai« módon lássuk, hanem mint erezetet, mint testi aktivitások és passzivitások rendszerének tengelyeit. Figuratív-e vagy sem, a vonal mindenestre már nem a dolgok utánzása, és nem is dolog. Inkább a fehér papír közömbösségébe helyezett valamiféle bizonytalanság, egyfajta behatolás a magánvalóba, bizonyos alkotó üresség [...]. A vonal többé már nem az, ami a klasszikus geometriában, nem egy létező megjelenése az alap ürességén, hanem mint a modern geometriában, egy előzetes térbeliség korlátozása, leválasztása, variálása.” – olvasom egy későbbi ponton Maurice Merleau-Ponty megjegyzését a vonalak már-már organikusnak tetsző erezetéről. A fehér papír és a fekete vonal, vagyis a testi passzivitás és aktivitás kettősségéről. A vonalakkal átszótt felület ekként felfogható megindulások és megtorpanások nyomait őrző térképszerű

hálózatként is, hisz minden vonal, amint arra a szintén Nancy által idézett nagy rajzoló és festő, Cy Twombly utal, „saját történetének tényleges tapasztalatát nyújtja; nem illusztrál, hanem saját megvalósulásának érzete.”

A vonalrajz, Merleau-Pontyt idézve, egyfajta „behatolás a magánvalóba”, hisz a fehér papír és a fekete vonal, a semmi és a valami között, „alkotó ürességként” is felfogható imaginárius terek keletkeznek. Mindez egybevágni látszik Szíj Kamilla tapasztalatával, amit egy visszaemlékezésében rögzített. „Kamasz koromban az ágyon fekve, lábamat a falnak támasztva órák hosszat néztem az üres falat. Anyám ilyenkor mindig azt kérdezte: Mit csinálsz? Semmit – válaszoltam. Nem lehet »semmit« csinálni! Miért nem csinálsz »valamit«? De én a »semmit« a mai napig csinálom. Megrajzolom magamnak a saját semmimet, amit aztán nézhetek.” Az üres fal szemlélésének gyakorlata eszünkbe idézheti Leonardo híres példáját a falon lévő foltok hosszas nézése és az emberi képzelet kapcsolatáról. Az üres fehér fal, akár a fehér papír az imaginárius formák megképződésének a terepe. Megfoghatatlan formákkal telített üresség.

Ahogy Alain Badiou fogalmazott: „A rajzolás kérdése eltérő Hamletétől. Nem úgy hangzik, hogy »lenni vagy nem lenni«, hanem inkább úgy, hogy »lenni és nem lenni«. Ez az oka a rajzolás alapvető törekenységének: nem kínál tiszta alternatívát a lét és a nem-lét között, hanem inkább azok homályos és paradox együttállása.” Nancy vázlatfüzetének egy másik pontján pedig Badiou ezt megtoldja azzal, hogy „A tiszta rajz a láthatatlan materiális láthatósága.” Szíj Kamilla minden nap megrajzolja a „saját semmijét”. Rajzai badiou-i értelemben vett tiszta rajzok, amelyek az üres falon megképződő látható semminek a rögzítését kísérik meg. Létmódjukat nem a „vagy-vagy”, hanem inkább az „is-is” jellemzi.

„A rajzolás meghosszabbítja a kéz aktusát, s ezáltal a csuklóét, az alkarét, a tekintetét, végső soron az egész testét. Az intellektualizálás helyett, amelyre néha korlátozni próbálják a rajz értelmezését, a rajzolás inkább egy konfigurációt teremt, amelynek ritmusát a valóság határozza meg, ami pedig magának a testnek a ritmusából fakad.” – olvasom Daniel Arasse mondatát az idézetfolyamban, majd mellé másolom Luc Richir mondatát. „Minden rajz burjánzik, megfelelések sorát, azonosságok hálózatát hozza létre, ami által felcserélhetővé válik az élettelen és az élő, a közeli és a távoli, a parányi és a mérhetetlen.”

Az utóbbi két idézet pedig visszavezet Szíj Kamilla a kiállítás címében megjelölt „konstellációihoz”. Arasse a testmozgás által determinált, ismétlésekre épülő képritmust jellemzi konfigurációként, amely lényegében azonos azzal, amit Richir megfelelések, azonosságok és ismétlődések hálózataként írt le. Szíj Kamilla rajzai – Erdély Miklós kifejezését kölcsönvéve – a legtöbbször „szétmá-solt rajzok”, melyek az ismétlés gesztusa ellenére is egyediek maradnak. Ha sokszorosító grafikát készít, az egymással érintkező fémlemezket a rajzkészítés különböző szakaszaiban kártyalapként forgatja, variálja. A fémlemezeken létrejövő vonalszövedék pedig ekként tetszőleges elrendezések szerint illeszthető össze.

Szíj Kamilla rajzait sajátos képi kombinatorika jellemzi. Művein meghaladni látszik az „egyedi” és a „sokszorosított”, illetve a „komponált” és a „komponátlan” ellentétpárjait. Nem másról van itt

szó, mint a (poszt)modern képelméletek két kulcsproblémájáról. A sokszorosíthatóság és az aura, illetve az alkotói szubjektum és az arról leválasztható-leválasztandó műalkotás ellentmondásos viszonyáról.

Szj Kamilla épp a sokszorosítás, a „szétmásolás”, által hoz létre egyedi műveket, illetve a dekomponálás szinte végtelen folyamata által hoz létre egy magasabb rendű, rendszerszintű kompozíciót.

Művészete az ismétlésen alapszik, akár a szeriális művészet. A végeredmény mégis megismételhetetlen. Az alkotófolyamat pedig a kompozíció lebontására épül (akár a pollocki all-over), a végeredmény mégis egy szinte kristályos képszerkezet, amely ugyanakkor megőrzi az elcsúszásokból adódó emberi esendőséget, esetlegességet.

A kompozíciók kis elemek, vonalkötegek, motívumok összeillesztéséből épülnek fel. Szj Kamilla munkamódszerét aprólékos építkezés jellemzi. Az alkotófolyamat hozzáadások sorozata. A komolyan vett játék pedig az Umberto Eco által elemzett Nyitott mű kérdésköréig vezethet el. Hisz a sokféleképp illeszkedő, variáltan ismételt struktúrák a megfelelések és elkülönböződések gazdag rendszerét, lehetőségmezők sűrű hálózatát képezik meg.

Asszociációként kézenfekvő – amint már mások is felvetették – a repetitív, experimentális zene, s még inkább az irodalomból ismert kombinatív struktúrák. Borges bábeli könyvtárának végtelenszámú könyvespolcai és homokkönyvének megszámlálhatatlan oldalai. Ezek távoli előzménye Quirinus Kuhlmann 1671-ben készített versíró gépe, amelynek segítségével Az emberi dolgok változása című szonett 23 298 085 122 481 [23 billió 298 milliárd 122 ezer 481] változata forgatható ki. Talán ennek a barokk játéknak az örökösei Mallarmé Livre-jének egymással felcserélhető könyv-lapjai, vagy Bryan Stanley Johnson a mallarméi ötletre épülő könyvének, a Szerencsétleneknek lapokra szedhető, és tetszőlegesen összeállítható kötete. Ez utóbbi Szj Kamilla gyerekkori alapélményei közé tartozott.

Veszélyes lenne persze Szj Kamilla életművét akár geometrikus, akár kombinatorikus szempontból valamiféle matematikai bravúrteljesítményként értékelni, és a művészetét a hipertextekre épülő kultúránk sajátos vizuális megnyilvánulásaként interpretálni, hisz ennél fontosabbnak tűnik a művek hangsúlyosan „analóg” karaktere.

Nevezhető ez talán organikus jellegnek is, abban az értelemben, ahogy például Paul Klee írt a formák organikus sarjadásáról. A kis modulokból felépülő, szinte tökéletesen szabályos raszter burjánzása összevethető olyan természeti jelenségekkel, mint a méhkaptár geometrikus rendszere vagy a pókháló – újabban Tomás Saracéno által vizsgált – különleges, egyszerre nyitott és zárt, törékeny és szilárd struktúrája.

Szj Kamilla, amikor rajzol maga is parányi, monászszerű egységekből indul ki: lehet ez egy „félbevágott cső”, egy „konzervdoboz” vagy egy „rizsszem”, amely virágszerű, hullámvonalként meanderező konstellációvá vagy sűrű alagútnak tetsző koncentrikus formává állhat össze, egyszerre

keltve makro- és mikroszkopikus képzeteket. Akár a pókháló vagy a méhkaptárak esetén, a kompozíció ebben az esetben is az alkotó szubjektum felett áll, hisz magából a rendszerből adódik. A mű létrehozása pedig aszketikus türelmet igényel. Talán nem is alkotásról, hanem építkezésről beszélhetünk, a modulok, kvantumok összeillesztéséről. Konstellációvá szerveződő, hálózatszerű képi organizmusokról, variált ismétlésre épülő szövedékről.

Úgy érzem, ez a kiállítás igazolni látszik azt a feltevést, miszerint nemcsak az egyes művek, hanem az életmű egésze is ilyen sűrű szövetként, konstellációként fogható fel: motívumok variálódásának, visszatérésének, eltűnésének, majd újbóli felbukkanásának történeteként.

Tudatosan használom a történet szót, jóllehet Szij Kamilla művészete minden, csak nem narratív. Mégis úgy tűnik, hogy a gubancolódó, örvénylő vonalhálózatok akár emberi történetek, kapcsolatok és viszonyulások, vonzások és választások leképeződéseként, egyfajta diagramszerű kapcsolattérképként is felfoghatók. Gondoljunk az Adatvizualizáció című alkotás Duchamp zsinegeit vagy Erdély Miklós „fércművét” is megidéző, egymást érő kötélrövidítőkre, amelyek összeérő majd elváló emberi életek, kapcsolatok sorsképleteit írják körül.

A rajzok előtt állva azonban a teoretikus eszmefuttatások nem tűnnek többnek pusztán okoskodásnál. Sokkal fontosabbak a pillanatnyi ráismerések. Ahogy rádöbbenünk a különböző időben/korszakban készült művek motivikus egyezéseire, sajátos együttállásaira. Ahogy megfigyeljük az elcsúszások finom játékát, ahogy végigkövetjük a szemünkkel, miként hívja elő a papírba karcolt, „láthatatlan” rajzokat a lavírozott tus szürkésége, a papír síkjától távolodva miként tűnnek el, folynak össze a mikrostruktúrák nüánszai. A művek monumentális törekvése összehasonlítható Meret Oppenheim finom satírozásaival, Eva Hesse könnyed struktúráival vagy Mona Hatoum hajszálakból épített hálóival is. Mondható ez talán feminin érzékenységnek-érzékiségnek, nőművészetnek azonban semmiképp sem.

Szij Kamilla alkotómódszerének egyaránt fontos eleme a hozzáadás és az elvétel, a rendszerszerűség és a rendezetlenség, a látható és a láthatatlan minőségek közötti finom elcsúszások és elmozdulások keresése, ahhoz hasonlóan, ahogy a redőny résein beszűrődő napsütötte sáv, a semmire íródó semmi lassú mozgását követte végig. Egyszerre jellemzi a művészetét könnyedség és aszketikus szigor. S mindez a befogadóra is komoly feladatot ró. Hisz nem maradt más feladatunk, mint hogy kitartó szemmunkával végigkövessük a Szij Kamilla vonalai között megbújó „alkotó ürességet”.