

H
G

MIRRORS *of the* VOID

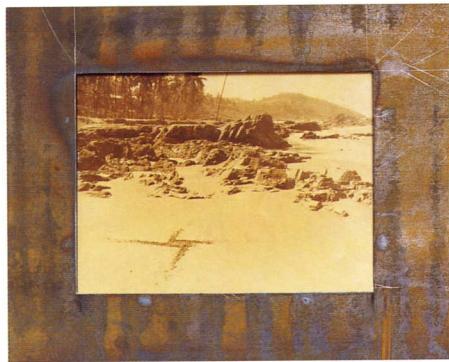
A
T

»time making«

I
S



*TO STUDY THE WAY is to study the self.
To study the self is to forget the self.
To forget the self is to be enlightened by all things.
To be enlightened by all things is to remove
the barriers between oneself and others.*



GALERIE *de* LUXEMBOURG

SI-LA-GI

MIRRORS *of the* VOID

»time-making«

- NÁDAS *le VERBE et la LIGNE* ix
- BENCSIK *l'ART, BIEN de CONSOMMATION* xi
- HUDRA *le NÉANT* xix
- HUDRA NICHTS xxiii
- NÁDAS *ein ERSTES BLATT* xxvii
- BENCSIK ART MUST *be USED* xxxiii
- HUDRA NOTHING xli
- NÁDAS *a WORD, a LINE* xlvi
- HOSSZU SZENTIVÁN-ÉJI ÁLOM li
- HUDRA SEMMI lvii



N O B O D Y

le VERBE et la LIGNE

JE FORME UNE PHRASE. Ou est-ce la phrase qui me forme? Je trace une ligne. Mais je pourrais renverser l'affirmation: est-ce la ligne qui m'a tracé?

J'ai quatre phrases. Deux questions qui répliquent à mes deux affirmations.

Qui parle dans ma phrase et à qui s'adresse ma phrase?

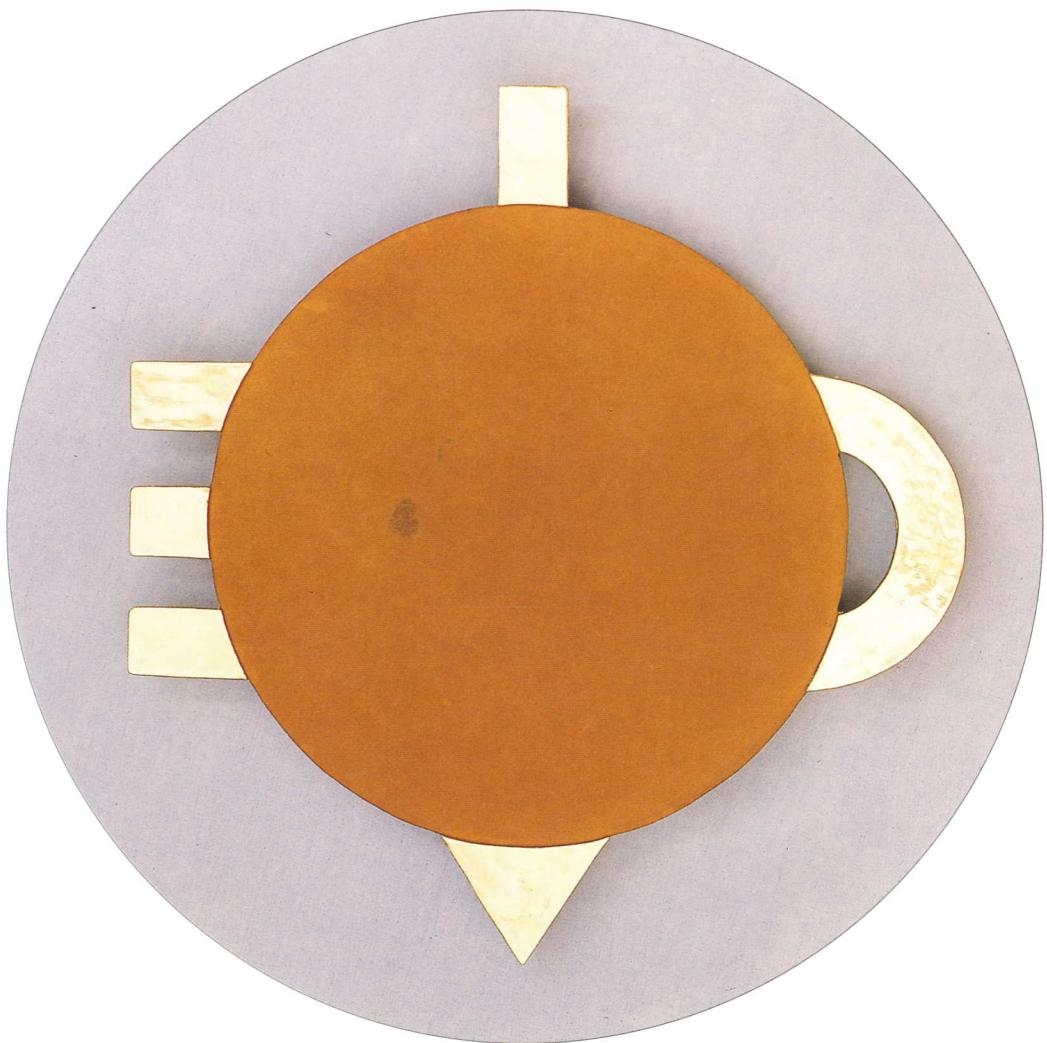
Ne serait-il pas plus correct de dire: dans ma phrase, la parole est à ceux qui ne parlent pas? Ne pourrais-je dire ni plus ni moins que ce que leur silence me permet? Qui serais-je alors? Et ma parole ne serait-elle autre que le silence qui résonne dans autrui? Ne serais-je que par ce que je fais résonner dans autrui et juste le temps de le faire?

J'ai douze phrases. Parler de la treizième, c'est ma quatorzième phrase.

C'est ainsi que les phrases s'accumulent. Et dans cet ensemble, je ne suis tout au plus maître que des seules relations qui se lient entre les phrases, maître de ce que je suis incapable d'exprimer; mais en aucun cas maître de la phrase, ni de la parole; or, celles-ci sont, toutes deux, propriété de l'homme. Les relations naissant des phrases ne pourraient être décrites que par de nouvelles phrases; toutefois, je n'ai et je ne pourrai jamais avoir autant de phrases pour en décrire toutes les relations. Cela revient à dire que le plus est le non-parler, le silence. Ou c'est comme si je disais: il reste sur le papier plus de places vacantes que je ne pourrais y tracer de lignes. Il n'y a pas assez de points, ni de lignes pour remplir l'espace. Et quand bien même l'espace pourrait en être comblé, il n'y aura plus de points, ni de lignes: l'espace restera le même.

Dans les temps qui ont précédé la mémoire, la ligne et le verbe se seraient trouvés côte à côte sans que personne ne dût songer à une relation quelconque entre eux. Pourquoi y songe-t-on maintenant et depuis quand est-il ainsi? Si je ne pouvais pas mener la parole selon l'expression des autres et selon la mienne, il me serait impossible de faire cette phrase. Et il en serait de même s'il n'existe pas ce but d'expression. En vérité, je n'écris pas de phrases, je tisse des conventions. Il vaudrait mieux dire que, derrière ma propre parole, l'idée est commune. Ce sont en fait les autres que je fais valoir en moi.

Punctum, disent les Latins. Ils expriment dans le mot la sensation de la piqûre, de la morsure. Car les signes s'enflamment, brûlent sur notre corps. On a beau les souffler, rafraîchir, compresser ou frotter, ce n'est que la longue contemplation qui les transforme en ce qui, selon Euclide, est indécomposable. Et la ligne ne signifiera qu'ultérieurement la figure géométrique élémentaire unidimensionnelle qui n'a pas d'étendue transversale; car, lorsque les Latins disent *linea*, c'est d'abord au fil de lin ou au margotin qu'ils pensent; de là viendra ensuite la ligne de mesure et, plus tard encore, la notion du trait et du tracé.



INTRINSIC VALUE [1]
1992-93
ø 77 cm
rusted, gilded iron

Personne ne peut prononcer un mot, tirer une ligne sans que, derrière ce mot, cette ligne, n'apparaisse pas l'expérience empirique dont provient le savoir collectif. Ou alors, qui donc les saisirait?

Naît d'abord la sensation empirique, ensuite l'objet et finalement la notion qui se détache de la connotation qu'elle enferme par sa forme.

On n'existe ni dans le mot ni dans la ligne, on ne s'exprime que dans des relations. Le passé est confirmé, le présent est incertain. Seul celui qui puise à la sensation empirique précédant les mots peut aller au-delà de la notion. C'est par son propre mutisme qu'il rencontrera le silence des autres le silence individuel prend corps dans le collectif. Rien que la sensation brute qui n'a pas encore d'expression, communication sans mots de ce dont nous n'avons pas de connaissance commune. Le talent artistique n'est autre que l'aptitude à réaliser ce don humain.

Tout le reste est imitation perfide.

l'ART, BIEN de CONSOMMATION

BENCSIK: *Après ta première présentation en Hongrie au musée Ernst, suivie en automne de celle de la galerie Obuda où tu as mis l'accent sur l'enseignement et la pratique du bouddhisme, une partie du lieu d'exposition est devenue un sanctuaire de méditation. Quand et comment es-tu entré en contact avec le bouddhisme et l'esprit de la religion et de quelle façon font-ils partie de ton activité créatrice?*

SI-LA-GI: Je n'aimerais pas être perçu comme artiste bouddhiste, que l'on croit que ce que je fais est de l'art bouddhiste et donner ainsi une fausse image de moi. Cependant, il est vrai que jamais je n'ai mis autant en évidence le bouddhisme que dans mes expositions en Hongrie. Si j'ai attaché plus d'importance à cela ici, c'est parce que les gens le connaissent peu, en tout cas moins que dans les autres lieux où j'expose habituellement. Je pense qu'il est utile d'attirer l'attention sur cette spiritualité. Ma première rencontre avec le bouddhisme s'est faite au travers de la calligraphie japonaise. Plus tard, à partir de 1968 à Stockholm, j'ai eu pendant 12 ans, un professeur de karaté japonais qui m'a fait connaître la tradition vivante du bouddhisme. Tous les entraînements commencent et se terminent par la méditation.

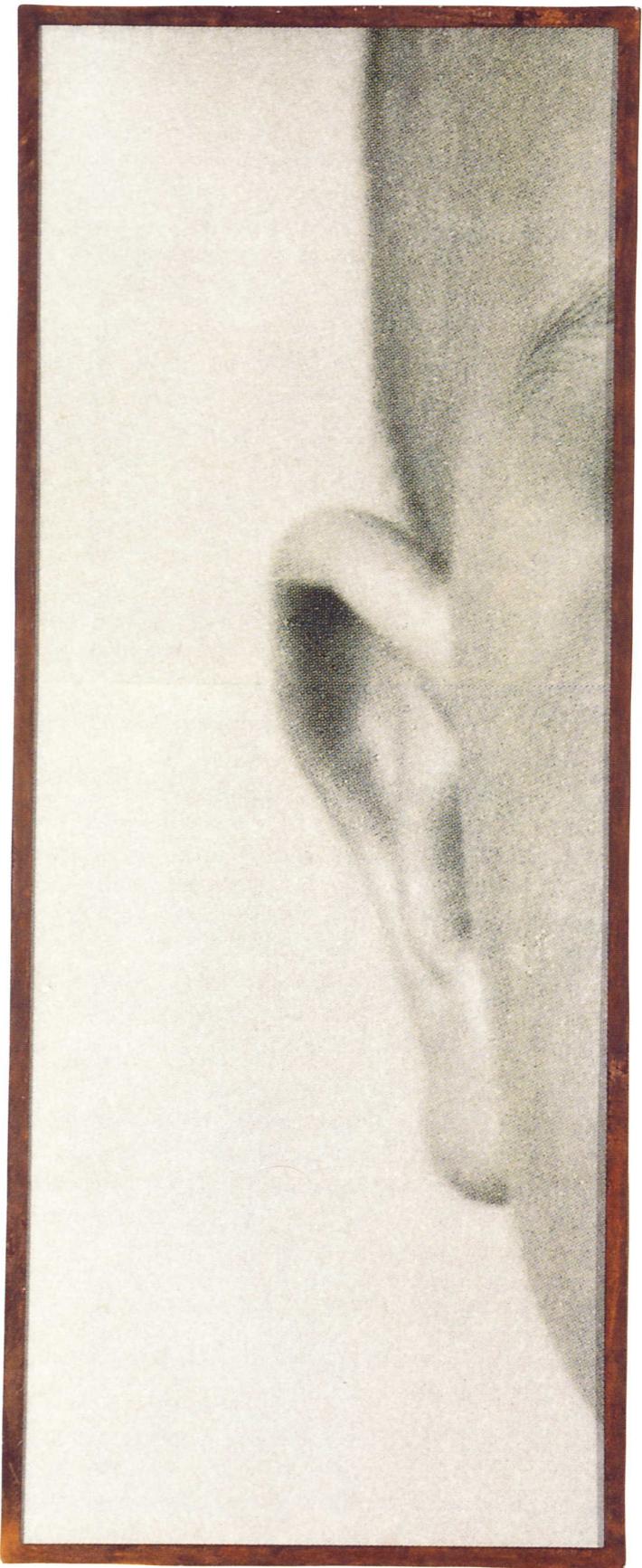
Le sport lui-même est une manifestation spirituelle et cette spiritualité a une grande importance. Quand on parle de combat de karaté, la technique que l'on a exercée pendant des années ne fonctionne véritablement que si l'on exclut toutes les pensées et que l'on fait le vide en soi. Ce n'est qu'en travaillant dans ce vide que l'on peut arriver à la perfection. C'est la caractéristique du karaté. On apprend pendant des années la technique comme, finalement, on apprend l'alphabet- d'abord les lettres, puis les mots, et ensuite des phrases, et peut-être que l'ensemble deviendra un poème. C'est le véritable karaté, mais, malheureusement en Europe, il est souvent réduit au seul aspect sportif.

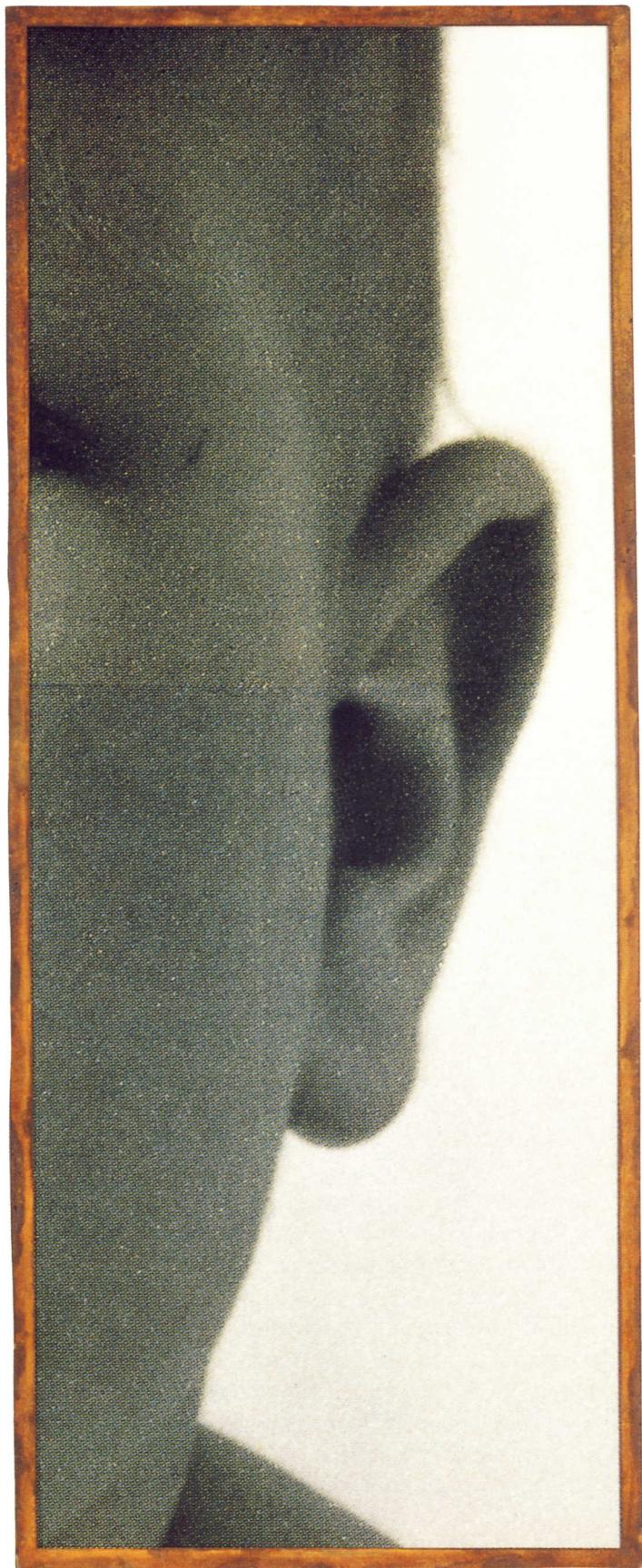
Pourtant, au Japon les plus grands maîtres vivent et enseignent dans des monastères. Et c'est ainsi que grâce à mon professeur j'ai rencontré pour la première fois la pensée orientale et le bouddhisme. Puis, au début des années 70, j'ai rencontré un moine bouddhiste tibétain qui a fondé un monastère à Stockholm. C'est de lui que j'ai reçu mes premiers enseignements, et j'ai commencé à pratiquer le bouddhisme et la méditation non seulement intellectuelle, mais aussi pratique. Plus tard, j'ai beaucoup voyagé en Inde, visité des lieux sacrés à la recherche de maîtres.

BENCSIK: *Suivant quels principes choisis-tu un maître? Quelle est la relation du maître et de l'élève?*

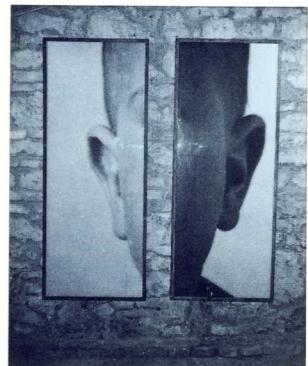
SI-LA-GI: A la base, cela n'a pas d'importance, puisque la méditation est identique dans la plupart des écoles bouddhistes. En pratiquant ces méditations de base, on purifie le corps, l'âme et la parole et, après avoir terminé ces méditations- qui requièrent beaucoup d'énergie et de temps-, ainsi







HALLHATATLAN 1991
duplic 150 x 178 cm
silkscreen



purifiés, nous devenons de plus en plus intuitifs. Et, dès lors, l'on sait dans quelle direction il faut chercher son maître, où le rencontrer et où recevoir d'autres enseignements. C'est une relation interactive. S'il accepte de m'instruire, nous établissons un contact spirituel mutuel. Comme il m'accepte, je l'accepte aussi. C'est une relation profonde et sans hiérarchie, d'autant plus qu'à partir d'un certain moment la séparation devient importante afin de ne pas avoir une dépendance maître-élève. Il n'y a pas de règle dans la relation maître-élève. Si j'ai le temps et la possibilité, je vais dans un monastère. Sinon, je vais méditer selon mes moyens puisque c'est mon intérêt.

BENCSIK: *Quel est le rapport de ton maître vis-à-vis de ton art, est ce qu'il donne son opinion? Y a-t-il une place pour ce sujet dans votre relation?*

SI-LA-GI: Il ne s'en occupe pas. C'est moi qui éprouve le besoin de créer ces œuvres. Cela m'aide à comprendre qui je suis, comment je suis. Par rapport à la méditation, l'art n'a pas d'importance, mais, pour moi, c'est aussi un mode de méditation.

BENCSIK: *Donc l'activité artistique est un moyen de méditation, ce n'est pas la méditation qui aide le processus de la création?*

SI-LA-GI: Elles exercent une influence l'une sur l'autre. Ce que je crée a un certain sens et comprend une forte dose d'intuition et peut-être aussi de hasard, mais le résultat implique de toute manière un rejaillissement. L'un aide l'autre. Finalement, les deux constituent des instruments au bénéfice de la réalisation de la pureté. Le but n'est pas de me réconforter moi-même, car, si je réconforte mon ego, je me leurre moi-même. Dans la vie, plus on crée des ego pour soi-même et plus ce sera difficile de s'en séparer. Il faut être prêt, tout le temps, et être sans cesse en condition. Chaque instant doit être considéré comme le plus important. Parce que l'homme devient de plus en plus paresseux, et, à ce moment, il sera difficile de saisir la quintessence. Comme la mort peut arriver à tout instant, il faut être prêt à cela aussi. A tout instant, il faut être prêt pour la mort. C'est la mission de la vie, comme, après la mort, on se prépare à la vie. La méditation est la préparation à la mort. Le moment où l'homme meurt est fondamental et l'état spirituel et physique où il se trouve au moment du dernier instant est essentiel. Il est comme une balle qui quitte le canon d'un fusil. Quand l'âme quitte le corps, cela veut dire - comme dans ton rêve ou ta fantaisie - que tout devient possible et que toutes les possibilités de l'infini deviennent réalisables. L'âme qui quitte le corps doit avoir une direction précise. La naissance dans une forme humaine est un très grand don. Tu es contraint de vivre dans une dimension, mais, malgré tout, à l'intérieur de ces limites, tu as la possibilité de te déterminer. S'il existe une méthode, tu dois l'apprendre pour pouvoir prendre conscience de certaines idées que tu as discernées. Quand cet état prend fin, tu dois mettre ce repos à profit et tu réaliseras cette pensée. Tout ce qui se passe après ta mort t'arrive à toi-même, et c'est toujours toi. Le bouddhisme dit: si tu prends une goutte dans l'océan, c'est un individu, et

quand tu le remets, il deviendra un tout dans l'ensemble et inséparable. Mais, tant que tu t'accroches à ton ego, il ne peut pas arriver que tu retombes dans l'océan, que tu fasses partie de l'ensemble et que tu te dissolves dans l'infini.

BENCSIK: *Tu as mentionné que tu as beaucoup voyagé sur des continents lointains de l'Europe. Qu'est-ce qui a motivé tes voyages? Est-ce le fait que tu sois épris d'aventure qui caractérise tes réflexions sur l'art?*

SI-LA-GI: Je suis allé dans différents pays, dans différents lieux pour différentes raisons. La raison fondamentale est que j'ai toujours été attiré par l'inconnu. Franchir des lieux nouveaux, connaître physiquement et personnellement l'inconnu, et me nourrir spirituellement de cette expérience physique. Le but de mes voyages indiens et népalais était de trouver des maîtres bouddhistes. Lors de ces voyages, j'ai rencontré, la plupart du temps, des difficultés. Il fallait vaincre ces obstacles, traverser des montagnes, des glaciers, avoir certaines aventures pour atteindre mon objectif.

Pendant les voyages, on rencontrait différentes épreuves, et il était très important de savoir les surmonter. C'est dans la résolution de ces problèmes que résident les enseignements de ces voyages. Quand on se trouve face à une nouvelle difficulté, il faut réagir. Cela me stimule et fait ressortir ma vraie personnalité. Cela est également valable pour mes pensées par rapport à l'art. Là aussi, j'expérimente des choses dont je ne connais pas précisément le résultat final— et c'est cela qui m'intéresse. Je n'aime pas répéter ou refaire certaines choses, car on perd toute spontanéité. Tout devient manipulé et calculable.

Mes rapports vis-à-vis de la création artistique n'ont jamais été théoriques. Les questions de changement et de mutation m'ont sans cesse préoccupé, de même que la relation entre matière et esprit, réel et irréel, et l'infini auquel on accède par la méditation. La manifestation entre énergie positive et énergie négative, la présence permanente et simultanée des bons et des mauvais esprits dans l'homme, dans le monde et dans la création artistique me conduisent à me demander comment on peut piéger le spirituel dans la matière.

Par exemple, les rites primitifs qui lient et rattachent les forces du bien et du mal à un certain espace. Comment ce contenu peut-il être introduit dans l'œuvre d'art? Si l'homme est assez ouvert, il peut faire l'acquisition d'un très grand savoir dans les cultures africaines, asiatiques, australiennes, où ces choses se manifestent d'une façon très émotionnelle et intuitive. Pour moi, c'est beaucoup plus important de la vivre ainsi plutôt que de l'analyser rationnellement.

BENCSIK: *Alors ce sont des concepts émotionnels plutôt que des œuvres intellectuelles?*

SI-LA-GI: Oui, on peut le dire ainsi.



BENCSIK: Pendant le processus de la création, quels sont les aspects que tu considères comme les plus importants? Les considérations esthétiques t'influencent-elle?

SI-LA-GI: Je pense que, si un travail a été bien fait, il devient esthétique à un certain degré, ou bien le contraire peut se produire aussi. En tout cas, pour moi personnellement, j'aime la perfection des choses, utiliser les matières qui, à la fin, se métamorphosent en un ensemble homogène. L'éventualité se trouve dans le processus, mais le résultat ne saurait être le fruit du hasard. La présentation doit être la charpente qui fait ressortir l'essentiel. Le contenu doit avoir une forme bien structurée.

Mais l'esthétique n'est pas du tout le but, c'est la spiritualité qui est importante. Quand je crée une oeuvre, je veux qu'elle serve d'intermédiaire à ce qui se trouve précisément en moi. C'est comme un dialogue. En peignant un signe sur le tableau, il change immédiatement. L'image est comme un miroir réfléchi. Un dialogue qui s'établit entre l'oeuvre et moi. Parfois, il se manifeste dans la finition des accessoires et on oublie l'essentiel. A ce moment, je dois trouver l'énergie pour remplir mon oeuvre de spiritualité.

BENCSIK: As-tu envie que ce processus soit fixé sur la toile et qu'il soit possible de poursuivre les différentes phases de cette »conversation«?

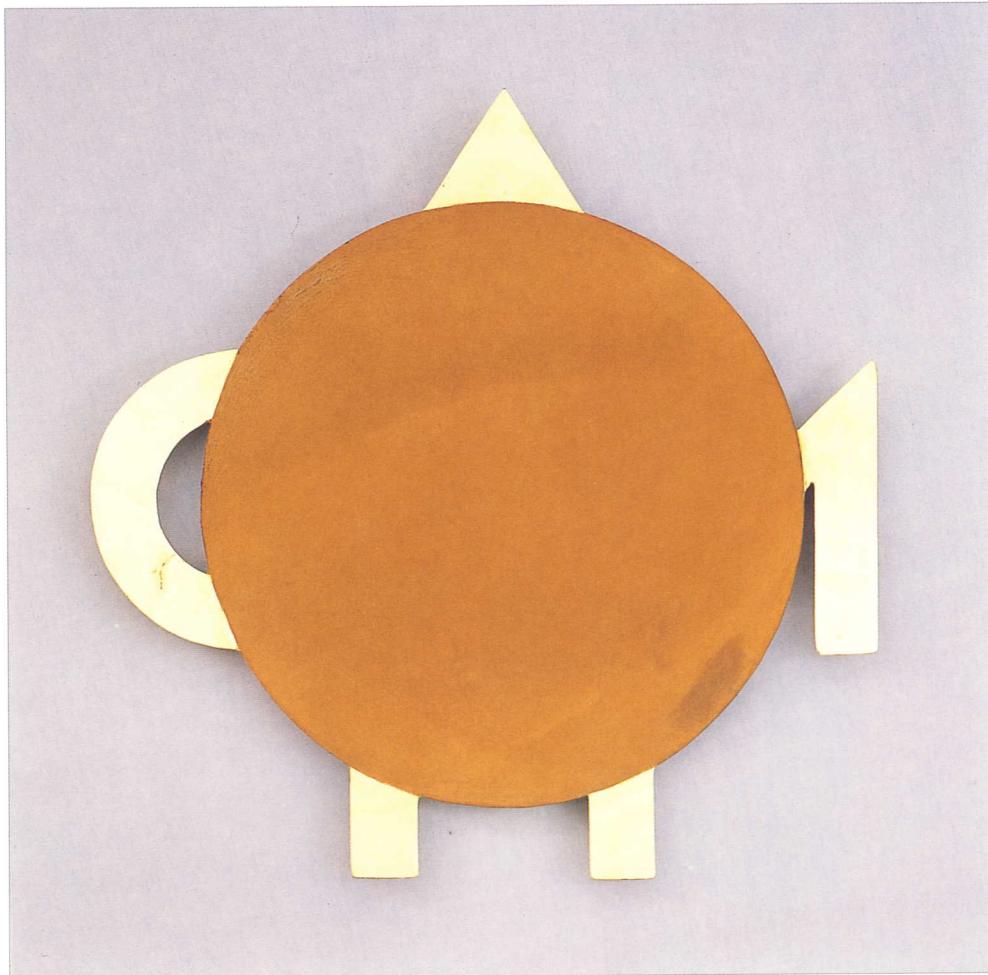
SI-LA-GI: Naturellement, puisque c'est de cette façon que l'oeuvre devient et reste vivante. Donc, l'objet rayonnera de cette énergie que je voulais transmettre. De lui même— sans moi—, il doit fonctionner, devenir spirituel, un objet de spiritualité. Quand l'homme travaille sur une certaine oeuvre, il arrive que l'oeuvre soit ratée. Pour sortir de là, on doit rattraper l'essentiel et ne pas forcer— mais introduire la spiritualité qui est l'essence de tout.

BENCSIK: Peut-on diriger sciemment?

SI-LA-GI: Il faut faire le vide comme au karaté pour que l'action et la réaction soient réalisées dans un milieu limpide où il peut vraiment fonctionner. Il n'existe que l'espace vide. L'analyse fait ralentir et perdre la force à l'action. Je n'ai pas toujours la même attitude quand je commence à peindre. Parfois, je commence à travailler d'une façon spontanée, prenant plaisir aux couleurs et aux formes. Mais ce n'est pas univoque. C'est comme un échauffement. La pulsation de la douceur et la dureté sont présentes en tout. On ne peut pas faire durer le moment de l'orgasme pendant des heures, et on peut arriver tout près du sommet, mais celui-ci ne durera tout de même qu'un instant. Comme dans le processus de la création, on ne peut saisir ces moments fertiles qu'un court moment, mais c'est inévitable.

BENCSIK: Après avoir achevé tes œuvres, continues-tu à être préoccupé par leur sort? Au-delà de l'émotion intellectuelle et affective du processus de la création, attribues-tu certaines fonctions à tes œuvres?

SI-LA-GI: Quand j'ai achevé quelque chose, j'aime bien le voir exposé— même pour moi— dans un milieu étranger, dans un autre contexte que mon atelier, où, la plupart du temps, il a une autre signification. En même temps,



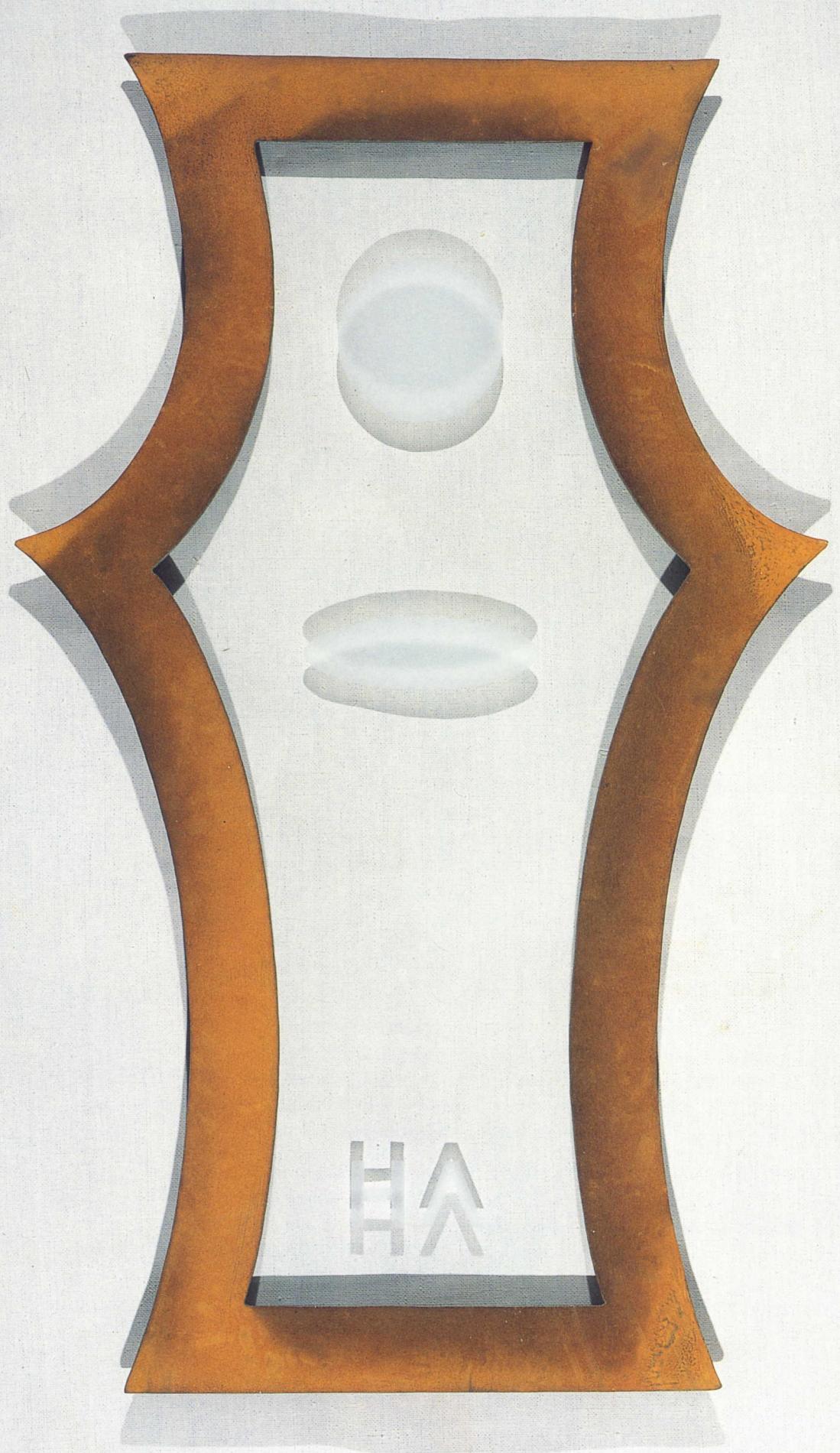
INTRINSIC VALUE [II]
1992-93
ø 78 cm
rusted, gilded iron

l'oeuvre est un espace de communication entre les gens et moi. Ce qui est très important dans la communication, c'est ce que les gens y puisent, c'est seulement ainsi qu'elles remplissent leur mission. Malheureusement, il me semble que, en Hongrie, les beaux-arts n'ont pas vraiment une fonction. Très peu de personnes s'en occupent, en font leur métier et celles qui le font ne s'emploient pas à attirer l'attention du public qui ne sait pas comment l'utiliser. Pourtant, l'art doit être exploité.

BENCSIK: *Ailleurs, savent-ils comment il faut faire?*

SI-LA-GI: En Europe occidentale, une manifestation importante est avantageuse pour beaucoup de personnes. Tout le monde en profite : la galerie d'art qui vend, les critiques d'art et les journalistes qui publient, la banque qui achète, le musée qui expose et le public qui, peut-être, perd contenance et, dans cet état, voit différemment ses problèmes, sa propre vie.

Il peut y avoir des influences extraordinaires. Ils sont satisfaits si quelque chose de bien particulier leur arrive. Parce que c'est bénéfique pour tout le monde en dehors du simple aspect pécuniaire. Le but d'une oeuvre d'art est qu'elle rayonne d'énergies positives, et, dans certaines situations, elle abat même des murs; dans d'autres circonstances, elle fait construire sur des fondations spirituelles constantes.



le NÉANT

APRÈS L'EXPANSION sans précédent des arts, nous voilà dans un présent qui est dominé par le marasme général. Il est devenu évident que les idées d'avant-garde et de progression qui avaient, auparavant, déterminé notre siècle sont définitivement refoulées, tout comme les forces encourageant l'art moderne.

L'art postmoderne s'est particulièrement bien prêté à une sorte d'indifférence culturelle. Désormais les artistes, en quête de leur identité, ont commencé à trouver tout naturel de fouiller, dans leurs propres traditions, de retourner à leurs propres racines.

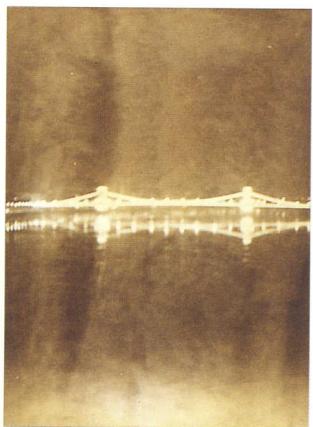
Et Anselm Kiefer de dire: Je n'ai pas le pouvoir de changer quoi que ce soit, le seul pouvoir que je possède est de voir les choses de mes propres yeux, et c'est cette vision que je peux offrir.

Le peintre SI-LA-GI est un artiste multimédial, acteur actif et compagnon de voyage des événements depuis les années 60. Comme beaucoup d'autres créateurs reconnus [Kiefer, Cucchi, Polke ou Kounelli], il est resté le *vagabond des cultures*, errant entre l'Est et l'Ouest, et tout en élargissant le champs des recherches sur les traditions et en l'enrichissant des qualités, pour nous exotiques, des arts d'Extrême Orient, recherches qui, d'ailleurs, ne sont pas seulement le fait des postmodernes, mais qui furent aussi celui des classiques.

Son oeuvre jusqu'ici créée peut être de toute évidence considérée selon les critères des années 80, comme l'a fait Lóránd Hegyi, en attirant notre attention sur les étapes qui nous permettent de suivre les tâtonnements de SI-LA-GI depuis l'éclectique radical jusqu'à l'application de contenus médiaux et de genres beaucoup plus éphémères pour arriver enfin à la mythologie individuelle scintillant dans les reflets bariolés des surfaces et des matières. Ce chemin parcouru doit être interprété plutôt comme une libre plongée, comme la déviation volontaire des démarches obligatoires; les ambitions ne s'épuisent pas dans l'expression des problèmes de la peinture, de la vidéo, des montages d'installations ou encore de la nature de la xérographie. En effet, l'artiste traite ces moyens d'expression comme des *faits accomplis*, comme des acquis sublimables.

Les outils sont de valeur égale, le but n'est pas de forcer les frontières, comme le fait le concept art, mais plutôt d'interpréter les aspirations individuelles. Ce qui est particulier dans son art, c'est justement le fait qu'il n'ambitionne pas d'insister sur des caractéristiques et emblèmes spécifiques; ses choix sont plus événementiels, il est beaucoup plus préoccupé des possibilités du marquage au niveau de la »performance«.

SI-LA-GI ne s'attache qu'à certains motifs qui signifient pour lui le *fil du parler*, il part du principe contemporain selon lequel aucune création ne peut être déduite d'une autre.



Il tient à ses propres »fouilles archéologiques«, aux situations à la Duchamp, de même qu'aux révélations offertes par la photographie et l'enregistrement digital d'images. Néanmoins, il garde les formes de survie de l'idéalromantique du créateur solitaire et ce, surtout sur ses copies de corps conçues au début des années 80.

L'art moderne est souvent identique au discours sur le discours. SI-LA-GI lui, n'en est pas touché; il rend évident l'impératif du système de communication personnel: c'est lui qui interroge. Il fouille, guette l'ordinaire, l'habituel, mais aussi les relations inhabituelles. Sont particulièrement impressionnantes ses tableaux sur lesquels, contournant les ballasts alourdis des traditions de la peinture, il valorise la vision concrète par la création d'un *hiatus* qu'il exproprie immédiatement. Ses repeints restent ainsi légitimes.

Non seulement ses tableaux, mais aussi ses installations, ses mosaïques de photocopies, ses gestes évitent les pièges de l'opposition »déviante« vis-à-vis du récepteur; il maintient ses créations dans l'aura de l'impression esthétique sans tomber pour autant dans les pièges de la »faisabilité«. La clé de ses secrets est donc cette aspiration à l'identité qu'on pourrait définir tout simplement comme *l'aspiration passionnée à la liberté* du grand art.

Nous vivons dans l'ère du marasme, blottis dans le silence avant l'orage, c'est ce qui détermine notre moral artistique. Il est d'autant plus surprenant de voir qu'un artiste de notre époque est saisi du désir d'examiner au microscope son propre rapport avec son art, avec son activité antérieure.

Dans ce rapport complexe- l'une de ses motivations, de ses inspirations d'arrière-fond est la philosophie buddhiste-, SI-LA-GI a changé non pas de style, mais de méthode de création. Nous, témoins des dernières années, pourrions plutôt dire: c'est Sabolch SI-LA-GI qui est changé.

Sa présente exposition, la première au Luxembourg, illustre bien ce changement, ce tournant: ici, il s'agit déjà d'une tentative de conclure, d'une sorte de désir d'atteindre l'état dépouillé.

L'univers presque kaléidoscopique propre au passé vient d'être substitué par une création extrêmement précise, voire puritaire dont l'une des principales manifestations est »l'installation murale« ici exposée, intitulée LE NÉANT.

On doit commencer à trouver les repères essentiels de l'oeuvre en observant l'ensemble déchiffrable du fer, des photos et des écritures lumineuses et force nous est d'accepter que cette fois-ci il n'y pas d'anecdotes visuelles, ni d'éclat. LE NÉANT est une création énigmatique, paradoxale, dans laquelle l'artiste s'interdit, avec la passion d'un cartographe, d'exprimer ce qu'il a à dire. La photographie occupe une place importante dans l'oeuvre: un message symétrique enfermé dans un passe-partout métallique et mis sur le papier fragile qui ne laisse rien au hasard. Oui, nous voyons bien ce que nous voyons, c'est l'imitation fausse et misérable qui prend corps dans les poupées de cire et, en même temps nous avons aussi devant nous une histoire vraie et pure. Une peinture de sable les traces de quatre lignes tendant vers l'infini,

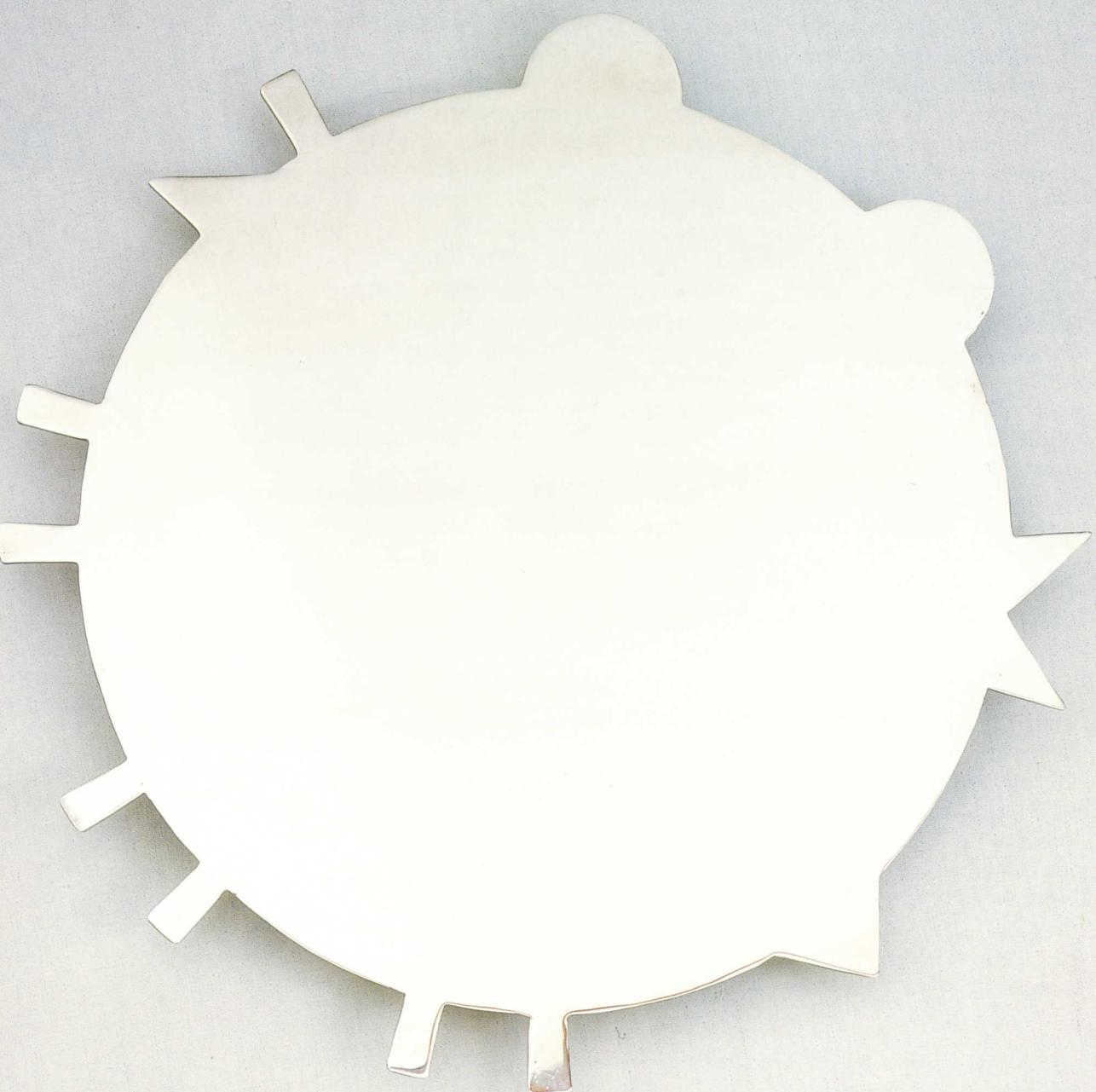
condamnées à disparaître dans la matière éternelle. C'est l'expression parfaite de nos conditions inévitablement limitées, de la possession- auto-affirmation du dessinateur- de la surface positive, de sa nature contradictoire. Les deux images et l'écriture coexistent inébranlablement dans cette oeuvre, car il n'appartient plus à la raison de constater si la perception et l'imagination concordent ou non. Ainsi, il n'est pas trop hardi de mettre cette oeuvre en analogie avec l'art sacral des Indiens peintres de sable qui a souvent inspiré l'art moderne. LE NÉANT ressemble à une structure de pont composée de trois parties et soutenue de piles. Ce n'est évidemment pas une création nihiliste, l'offre du silence est plutôt une sorte d'invitation à l'espoir que l'on pourrait rapprocher d'un exercice de méditation. Elle prête la dignité poétique à l'absurde: faire apparaître le néant n'est autre que de modeler le serpent mordant sa propre queue. Le mot-image renforcé par la photographie est un aide-mémoire métaphorique, qui, en même temps, se neutralise, s'annule. Ionesco dit qu'aucun art n'est aussi capable de rendre le silence visible que les arts plastiques, et plus précisément la peinture. En contemplant les oeuvres de SI-LA-GI, nous avons des chances particulières d'atteindre *l'état du silence*. Car, à l'encontre de la catharsis littéraire qui est nécessairement chronologique [on tourne la page, on attend la strophe suivante], la réception intégrale d'une oeuvre picturale ou plastique n'est autre que la contemplation, l'observation. C'est ce qui paraît être affirmé par la particularité ontologique des beaux-arts, à savoir qu'ils expriment toujours l'identification à ce qui existe déjà, ils exigent en quelque sorte l'oubli du temps et de l'espace [pensons aux peintures rupestres, au peintre chinois qui pénètre dans son tableau, à l'histoire de Pygmalion].

L'orientation de l'oeuvre MIRROR OF THE VOID est quelque peu différente. D'une part, celle-ci illustre aussi le paradoxe: au vide de l'existence ce sont les limites du »hiatus« qui prêtent le contenu *positif*. D'autre part, MIRROR OF THE VOID complète les symboles de SI-LA-GI de nouveaux motifs: les matières, le verre, le bois, le fer rouillé, l'or de vingt-quatre carats- l'effet à l'unisson de toutes ces qualités si différentes et pourtant ajustées exprime un vide concret, forme une porte, encerclée d'un anneau d'or qui s'ouvre... A l'opposé de la forme cloisonnée du dessin de sable, MIRROR OF THE VOID offre l'issue: le motif central y suggère l'idée que, dans l'eau déterminant des formes soigneusement structurées, le *vide* s'entrevoit comme *une possibilité, une chance*. Cette oeuvre symbolise le triomphe de l'harmonie du vide sur la forme.

Les œuvres présentées à l'exposition de Sabolch SI-LA-GI font partie de l'ensemble des créations conçues à un tournant de période artistique. Après les créations antérieures beaucoup plus égocentriques, celles de l'exposition s'occupent davantage des questions existentielles qui déterminent désormais le travail de l'artiste, qui en tracent les cadres.

LE NÉANT, le vide, l'absence du tableau font donc allusion- sans tergiversations possibles- à ce qui ne saurait être montré, ni exprimé.





NICHTS

NACH EINER NOCH NIE DAGEWESENEN Expansion der Kunst sind wir nun in unserer Jetztzeit angelangt, gekennzeichnet durch einen Zustand zunehmender Trägheit. Es wurde zur endgültigen Wahrheit, daß die Ideen der Avantgarde und der Progression, Merkmale unseres Jahrhunderts und Triebkräfte der modernen Kunst, ein für allemal verdrängt wurden.

Die Postmoderne wurde ein vorzüglicher Nährboden für eine Art kultureller Gleichgültigkeit, doch finden allmählich die Künstler nichts auszusetzen daran, daß sie auf der Suche nach ihrer Identität den alten Wurzeln ihrer eigenen Traditionen nachforschen.

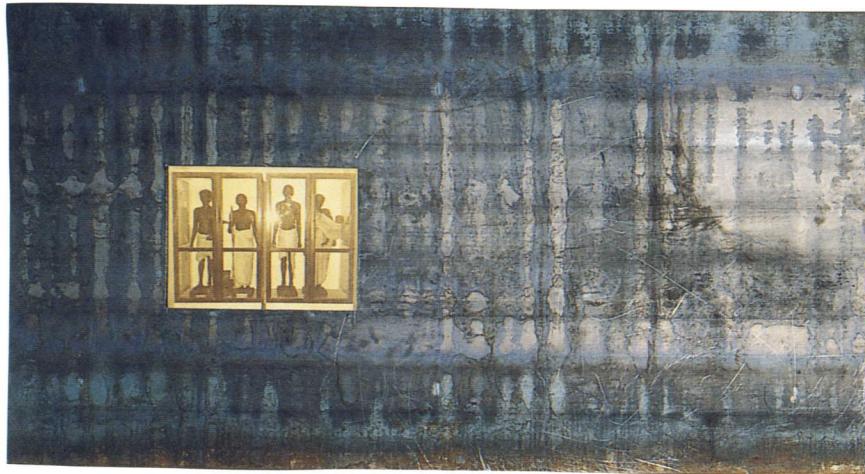
Er habe nicht die Macht, meinte schon Anselm Kiefer, irgend etwas zu verändern bis auf das eine: die Dinge mit eigenen Augen zu sehen und diese Sichtweise anbieten zu können.

SI-LA-GI, Maler und multimedialer Künstler zugleich, war im Zeitraum seit den 60 er Jahren Mitgestalter und Weggefährte der Ereignisse. Wie so manche anerkannte Künstler wie beispielsweise Kiefer, Cucchi, Polke oder Kounellis, blieb er ein *Wanderer der Kulturen* zwischen Ost und West, ja, er erstreckte sogar die Suche nach Traditionen—eine Grundthese nicht nur der Postmoderne, sondern auch der Klassiker— auf uns fremde, da exotische Qualitäten, auf die fernöstliche Kunst schlechthin.

Selbstverständlich können wir sein bisheriges Lebenswerk auch nach den Kriterien der 80 er Jahre auf- und zusammenfassen, so wie Lóránd Hegyi, der uns die Stationen aufzeigte, an denen SI-LA-GI's Schlängelwege von der Eklektik bis zur Verwendung der weitaus flüchtigeren gattungsbedingten und medialen Inhalten wahrnehmbar vorbeiführten, und uns letztendlich zu einer im bunten Abglanz der Materien und flächen aufleuchtenden individuellen Mythologie lenkten. Allerdings ist dieser befahrene Weg viel eher als ein freiwilliges Untertauchen, eine Suche ohne Pflichtübungen anzusehen, wo sich die Ambitionen nicht auf die Problematik der Malerei, der Videoaufnahmen, der Konstruierung von Installationen oder auch der Naturgeschichte des Xerox beschränken. Diese Ausdruckmittel werden ja vom Künstler entweder als zum *fait accompli* kristallisierbare oder als sublimierbare Tatsachen gehandhabt.

Die Mittel sind gleichen Ranges, das Ziel ist nicht das Herumröhren an den Grenzen wie im Falle des concept art, sondern die Interpretierung der individuellen Bestrebungen. Das Typische an seinen Werken ist gerade der Umstand, daß er nicht die Liebkosung charakteristischer Stilmerkmale und Embleme anstrebt, seine Wahlen sind mehr ereignisartig, sprich: event-like, ihn inspirieren die performancewertigen Möglichkeiten der Bezeichnung.

SI-LA-GI beharrt nur auf gewisse Motive, die ihm den *Faden der Sprache* bedeuten, mit Hinblick auf jene Eigenheit des Zeitalters, wonach kein Kunstwerk aus einem anderen abzuleiten ist.



Er beharrt auf die eigenen »archäologischen« Funde, auf die Situationen von Duchamp ebenso wie auf die Erkenntnisse, die ihm die Photographie, die digitale Fixierung der Bilder darbietet. Zudem bewahrt er die Überlebensform der romantischen Idee des einsamen Kunstschaffenden, besonders auf seinen Körperabbildern aus den angehenden 80er Jahren.

Gar häufig ist die moderne Kunst gleichbedeutend mit dem Sprechen über die Sprache, für SI-LA-GI keine Attraktion, bei ihm wird der Ausbau des persönlichen Kommunikationssystems zur Evidenz, d. h. der Fragesteller ist er. Er umspähte das Gewohnte und die ungewohnten Relationen zugleich. Besonders aufregend sind seine Gemälde, wo er die traditionslastigen Beschwerer der Malerei vermeidend den gegebenen Anblick so qualifiziert, daß er einen *Mangel* schafft, den er dann umgehend in Besitz nimmt. Die Legitimität seiner Übermalungen bleibt somit bewahrt.

Neben seinen Bildern vermeiden auch seine Installationen, Lichtpaus-Mosaike und Gesten die »devianten« Fallen einer Konfrontation mit dem Rezipienten; er hält seine Werke in der Aura des ästhetischen Erlebnisses, ohne in die Fallgrube der Nachbarkeit zu fallen. Die Lösung seiner Geheimnisse liegt in jenem Wunsch nach Identität, den wir am einfachsten *den leidenschaftlichen Freiheitsdrang* des grand art nennen könnten.

Wir leben, wie gesagt, im Zeitalter zunehmender Trägheit und kuscheln in der trügerischen Stille vor drohenden Gewittern, wodurch unser künstlerisches Allgemeinbefinden ganz deutlich geprägt wird. Gerade deshalb überrascht es, wenn ein Künstler vom Wunsch übermannt wird, seine Beziehung zur eigenen Kunst, zu seiner bisherigen Tätigkeit unter die Lupe zu nehmen.

In dieser komplizierten Relation – ein ständig motivierendes Hinterland ist ja für ihn das Gedankensystem des Buddhismus – änderte SI-LA-GI nicht seinen



Stil, wohl aber seine schöpferische Methode. Aus der Sicht des Augenzeugen könnten wir die Geschehnisse folgendermaßen bezeichnen: Sabolch SI-LA-GI war es, der sich in den letzten Jahren verändert hat.

NOTHING 1992
522 x 93 cm
iron, photo
colour cells

In seiner gegenwärtigen Ausstellung, der ersten in Luxemburg, gibt sich diese scharfe Wende schon deutlich zu erkennen; da können wir schon sprechen von einem Versuch, die Konsequenzen zu ziehen, von einem flüsternd ausgesprochenen Wunsch nach Abgeklärtsein. Seine beinahe kaleidoskopische Welt, die Dominante der Vergangenheit, wird abgelöst durch eine sehr präzise, schon fast puritanische Methode des Kunstschaaffens. Ein essentielles Resultat dieser Methode ist die unter dem Titel NICHTS hier ausgestellte »Mauer-Installation«.

Die wesentlichen Entwirrungsaufgaben in Bezug auf dieses Werk beginnen dort, wo wir bei der Besichtigung des ermeßbaren Ensembles von Eisen, Photo und Lichtinschriften erkennen müssen, daß es diesmal keine visuellen Anekdoten und Knalleffekte gibt.

Das NICHTS ist ein rätselhaftes, *paradoxes* Werk, wo sich der Künstler mit der Leidenschaft eines Kartographen um alles bringt, was er mitzuteilen hätte. Innerhalb dieser Arbeit nimmt die Photographie eine wichtige Position ein; die symmetrische Botschaft, auf gebrechlichem Papier in eisernes Passepartout verschlossen, überläßt nichts dem Zufall. Ja, wir sehen, was uns zu sehen gegeben ist, die Erbärmlichkeit und Falschheit der Nachahmung in Wachspuppen verkörpert; andererseits sehen wir eine reine und wahre Geschichte, ein Sandgemälde. Die in der ewigen Materie zurückgelassenen Spuren von vier Linien, der Ewigkeit zusteuern zum Verschwinden verurteilt. Ein perfekter Ausdruck der unvermeidlichen Begrenztheit, der Possession und der widersprüchlichen Natur der positiven fläche.

Bedingt durch die unerschütterliche Koexistenz der beiden Bilder und der Schrift, ist es keine Verstandssache mehr, ob ein *Einklang zwischen Wahrnehmung und Phantasie entsteht* oder nicht. Nicht abwegig ist daher die Analogie mit der sakralen Kunst der sandmalenden Indianer, die schon mehrmals die moderne Kunst inspiriert hat. Eigentlich ist Nichts wie eine dreiteilige Brückenkonstruktion, mit Pfeilern vorsorglich gestützt, aber gewiß keine nihilistische Arbeit, die angebotene Stille ist vielmehr mit der Erweckung der Hoffnung, mit einer Meditationsübung verwandt. Das Absurde gewinnt dadurch eine poetische Würde, denn das Nichts darzustellen hat nämlich nichts anderes als eine Schlange zu formen, die sich in den eigenen Schwanz beißt. Erschwert durch die Photographie, ist das Wortbild ein metaphorisches Promemoria, welches zugleich auch sich selbst verlöscht.

Laut Ionesco ist keine Kunstart imstande, die Stille derart zu vergegenwärtigen wie die bildende Kunst, namentlich die Malerei. Vor den Arbeiten SI-LA-GI's sind unsere Chancen für den *Zustand der Stille* jetzt besonders gut. Im Unterschied zum literarischen Erlebnis, einer zwangsläufig zeitlichen Qualität [wir müssen blättern, auf die nächste Strophe warten], liegt die Totalität des bildkünstlerischen Werkes in der Betrachtung. Dies scheinen auch die Entstehungsgeschichten der bildenden Kunst zu bestätigen, jene Eigenart, wonach jederzeit die Einfühlung in das Vorhandene formuliert wird [Höhlenzeichnungen, der chinesische Maler, der in sein Gemälde hineinspaziert, die Pygmalion- Geschichte]. Einigermaßen anders ist die Arbeit MIRROR OF THE VOID orientiert, die zum Teil ebenfalls das Paradoxon veranschaulicht: der Leere des Seins verleihen die Grenzen des »Mangels« einen *positiven* Inhalt. Die Symbole von SI-LA-GI werden jedoch mit weiteren Motiven bereichert. Die Zusammenwirkung der aneinander angefügten, unterschiedlichen Materialien wie Glas, Holz, rostiges Eisen, 24-karätig Gold, umfassen eine konkrete Leere, ein Tor umrahmt von einem aufgehenden Goldring. Im Gegensatz zur formalen Geschlossenheit der Sandzeichnung weist MIRROR OF THE VOID einen Ausweg, das ganze zentrale Motiv versinnlicht die Idee, daß in der Umklammerung der sorgfältig konstruierten Formen die Leere als Möglichkeit aufleuchtet. Die Harmonie der Leere triumphiert über die Form.

Die Exponate von Sabolch SI-LA-GI sind Teile eines Periodenwechsels: Nach den früheren, viel deutlicher egozentrisch geprägten Manifestierungen befaßt er sich nun mit Existenzfragen, die alles andere bestimmen.

Das Nichts - das spurlos verschwundene Bild - deutet also auf das Unvorstellbare hin, ohne irgendwelchen Ausflüchten und Umschweifen auch nur die geringste Chance zu lassen.

ein ERSTES BLATT

ES GIBT WENIGE LEUTE, die ein Blatt bemerken. Bisweilen auch den Wald vor Bäumen nicht. Doch wofür sollten wir die Liebe eines Menschen halten und wie sie schätzen, wenn er die Brauen seiner Geliebten hundert und tausend Mal oder jenes blaue Äderchen, das sich am scharf abfallenden Fußrand entlang zu den kleinen Zehen verzweigt, nicht in Augenschein genommen hat? Wer jedoch, von seiner Leidenschaft getrieben, nichts anderes beachtet, und wer brennende Schmerzen verspürt, wenn er gezwungen ist, den Blick abzuwenden, weil er sich auch dann nur erinnern und weitab von dieser groben Schattenwelt das Gesehene heraufbeschwören will, der wird, wenn er auch sonst nichts, wenn auch nicht die Geliebte selbst, sie niemals, so doch das Wesen der Aufmerksamkeit kennenlernen.

Vielleicht braucht man einen drückenden Sommernachmittag, um dergleichen unter den Blättern zu bemerken. Wenn der Himmel von schweren Wolken bedeckt ist, wenn sich unter dem Druck die Luft nicht röhren kann. Dann geben auch die Vögel keinen Laut von sich, niemand weiß, ob Sturm kommen wird, oder ob das, was ihn auslösen könnte, unbemerkt vorbezieht. Die Hitze ist nicht auszuhalten, der Druck ist unerträglich. Wenn sich aber ein Lebewesen zu solch übertriebenen und verstiegenen Gedanken hinreißen lässt, wird er auf einen Wolkenbruch und auf ein Erdbeben hoffen, die er allerdings mit heiler Haut übersteht. Der Blitz könnte ihn erschlagen, der Wind das Dach von seinem Sitz tragen, der Hagel die wertvolle Ernte in den Boden stampfen, die flut Brücken, Häfen, Städte hinwegreißen; das ist es, was er sich wünscht. Für die Hoffnung ist es notwendig, Hand in Hand mit der Angst zu gehen. Aber es gibt noch nichts an Bewegungen. Was besagen will, daß etwas von dem, was es jetzt noch nicht gibt, irgendwo in Überfülle vorhanden sein muß, und sobald es dies geben würde, müßte andernorts alles, was es jetzt nicht gibt, und was ohne das, was im nächsten Augenblick eintreffen müßte, in Fülle zur Verfügung stehen. Zu solch einer Stunde senken die Hunde die Köpfe bedrückt zwischen die Vorderpfoten, und auch die gescheiten Augen der Eidechsen sind nirgendwo zu sehen.

Niemals sonst, nur bei einer solchen Gelegenheit, merkt man, wie sich dennoch am Ende eines herabhängenden Zweiges, tief im Garten, etwas bewegt. Das ist nicht die ewige Vibration der Blätter, die anderen sind alle regungslos. Ein einziges Blättchen schwankt, dreht sich. Man kann nicht wissen, ob diese Bewegung einen Anfang hatte, die Aufmerksamkeit hatte bestimmt einen. Es wäre töricht, darauf zu warten, daß es sich beruhigt, man kann sich höchstens abwenden. Es ist nicht wie das Diamantauge eines Tautropfens, das aus dem Grün in dich hineinstrahlt, verschwindet und wieder aufblitzt, vielleicht am Stiel hinabrollt und nie mehr zu sehen ist: die trockene Erde mag es aufgesaugt haben. Wenn es keinen Windhauch gibt und keinen Luftzug, können die Zweige nicht wanken, nicht schaukeln, und kein Blatt kann sich an seinem Stiel drehen. Der Körper eines Blattes hat ein so winziges Gewicht, daß es am Gewicht der Luft hängenbleibt.

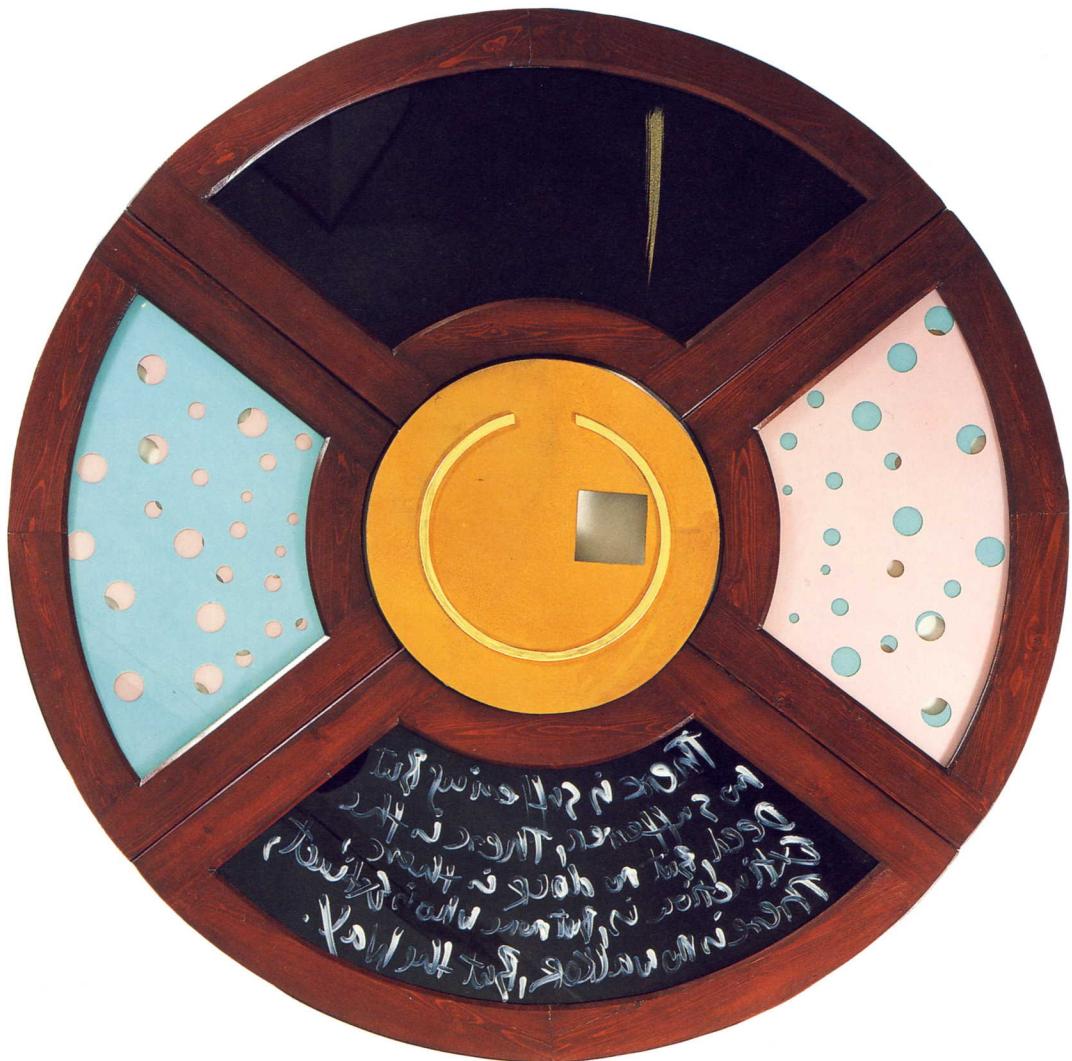


next pages

MIRROR OF
THE VOID
[1-11] 1992-93
ø 178 cm each
roasted, gilded iron
acrylic on glass



To study the way is to study the self.
To study the self is to forget the self.
To forget the self is to be enlightened by all things.
To be enlightened by all things is to remove
the barriers between oneself and others.



*There is suffering but no sufferer.
There is the deed, but no doer is there.
Extinction is, but none who is extinct.
There is no walker, but the Way.*



Das Blatt gehört zum Zweig, der Zweig zum Baum, und jeder Baum hat unter der Erde ein verstecktes Muster. Das Muster des Blattes ist natürlich nicht mehr, als ein auf Feuchtigkeit und auf Salze reagierendes, durchscheinendes, gewissermaßen verfärbtes Werg. Es ist seine Musterung, die da oben auf dem Zweig einsetzt, wulstig zieht sie am Rücken oder auf der Rückseite des Blattes entlang, verzweigt sich, und selbst aus der Verzweigung heraus verzweigt sie sich wieder. Die unteren Verzweigungen fühlen sie vielleicht, doch können sie niemals die obere Musterung sehen. Dabei ist das Wachsen der einen das der anderen, sie schwellen, sie siechen gemeinsam, sterben gemeinsam ab. Und das Blatt wähgt auch das eigene Gewicht nicht in der Tiefe, sondern an dem geringen Gewichtsunterschied, der es von der Luft trennt. Wenn es aber kein Licht gibt, sind auch keine Unterschiede an Gewichten zu sehen. Dazu, daß sich ein Blatt so empfindlich und lustvoll vor meinen Augen wiegen kann, gehören viele Bedingungen.

Es gibt Leute von unruhiger Gemütsart und andere, die gerne experimentieren. Bei einer solchen Gelegenheit stehen sie auf, um das schaukelnde Blättchen tief im Garten besser beobachten zu können. Indem sie sich nähern, bringen sie natürlich die Luft in Bewegung, verursachen kleine Strudel. Sie wissen wohl, daß es keine Versuche gibt, die nicht mit Bewegungen einhergehen, und keine Bewegung, die nicht eine nächste auslösen würde. Sie müssen eine List anwenden, sie täuschen vor, sich körperlich nicht zu rühren, ihre Augen hingegen rotieren. Und das tut das einzige Blatt an seinem Stiel ebenfalls. Die anderen beruhigen sich, wie der, der die Regungslosigkeit vortäuscht: zu allem bereit.

Mag ich alle Gesetze aller Bewegungen kennen, sobald es auch nur eine gibt, die offensichtlich nach anderen Gesetzmäßigkeiten funktioniert, muß ich unweigerlich zu der Annahme kommen, daß diese wiederum einem Gesetz unterliegt, das ich nicht kenne. Wenn es aber ein solches Gesetz geben kann, dann kenne ich auch die anderen nicht richtig. Und vergebens weiß ich, daß ich mich, um das zu begreifen, zum Beispiel nicht bewegen dürfte, so habe ich mich doch, noch ehe ich mich vom Platz gerührt hätte, schon bewegt. Selbst ein Gedanke kann nicht untätig sitzen. Der Mensch mit der unruhigen Gemütsart oder der Experimentierende hebt in diesem Fall die Hand vorsichtig an das Blatt.

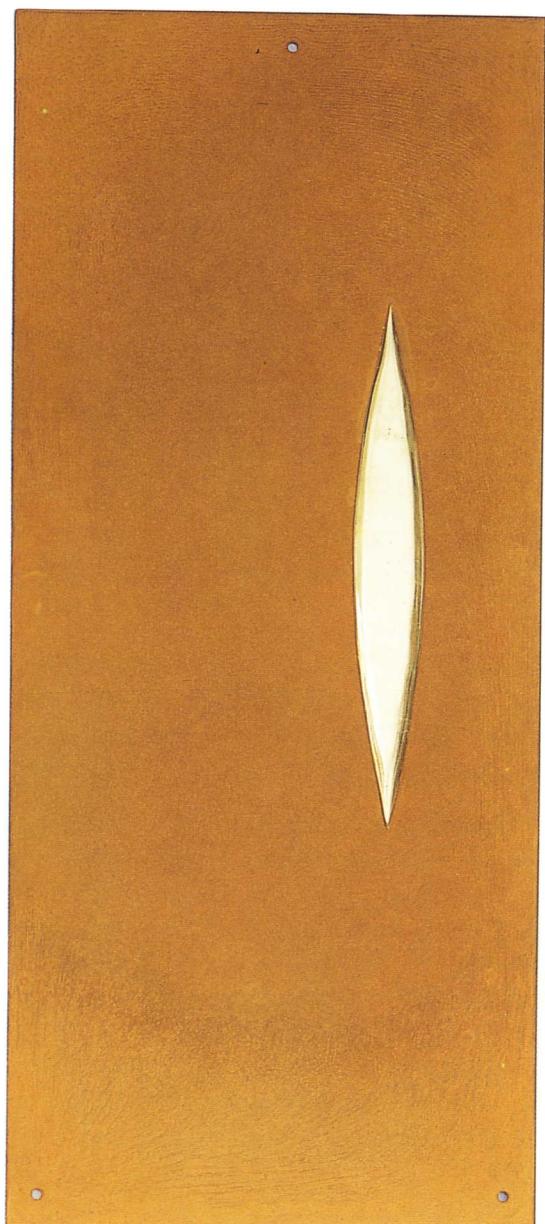
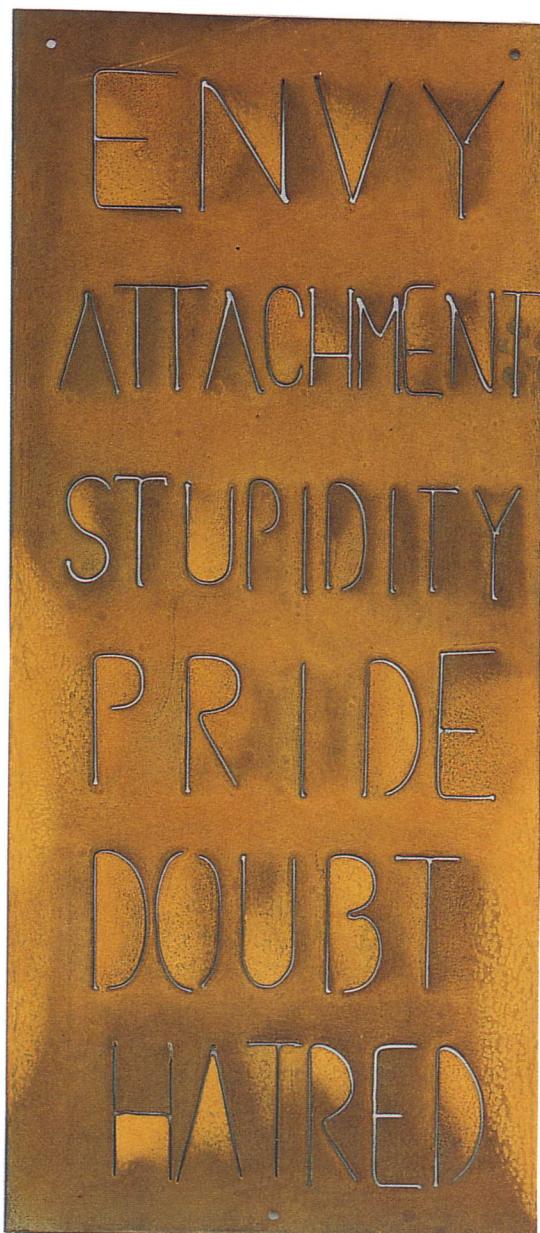
Er bewegt sich jenen Erfahrungen entsprechend, die er mit Bewegungen hat, obwohl er sich doch gerade ihnen zufolge weder vorsichtig noch unvorsichtig röhren dürfte. Selbst ein Gedanke bleibt unbewegt, wenn ihn kein anderer Gedanke wegbewegt. Es müßte, sagt sich der Mann, eine solche Luftbewegung geben, die aus dem großen Universum ausschließlich zu diesem Blatt spricht. Wobei es ebenso sein mag, daß nicht der Luftzug zum Blatt spricht, sondern das Blatt zu ihm spricht. Es könnte sogar sein, daß in der Tiefe ein Maulwurf wühlt und das empfindliche Muster des Blattes eben berührt hat. Denn auch jene auf alle Fälle unvorsichtige Hand kann nicht abschätzen, ob es eine Luftbewegung geben könnte, die dazu berufen wäre, das einzige Blättchen zu bewegen. Und das Blatt schaukelt dennoch, nickt, bewegt sich, als sei nichts geschehen. Wäre unser Mann nicht von einer solch



unruhigen Gemütsart, oder würde er in seiner Experimentierfreude nicht unentwegt dafür Gründe suchen, sich von der Stelle zu röhren, sondern die Sachen selbst betrachten, dann allerdings könnte er merken, daß er sicher nie im Leben zuvor, jetzt aber sicher mit einem Blatt zusammengetroffen ist.

Er brauchte gar nicht zu jauchzen, herumzuschreien, da er jetzt doch endlich, endlich den Faden, der aus dem Gewebe der Gesetze herauhängt, gefunden hat, und daher dies das Gesetz sein müßte; statt dessen könnte er einfach zuschauen, wie ein Liebender, der nicht weiß, seit wann und warum er aufpaßt, für den es den Schmerz aller Schmerzen bedeuten würde, müßte er etwas anderes betrachten als seine Geliebte. Die wenigen, die ein Blatt bemerken, können darin das Bemerkenswerteste beobachten. Die anderen hingegen, die das nie beobachtet haben, schauen gewiß vergebens, sie sehen auch das Blatt nicht. Genau wie die, die nicht deshalb hinschauen, damit sie ein Blatt sehen, sondern weil sie auf ihre eigene Aufmerksamkeit neugierig sind.

ICH BIN IN
DEUTSCHLAND 1992
109 x 73 cm
iron, photo



WITHOUT TITLE 1993
88 x 95 cm
rusted, gilded iron

ART MUST *be* USED

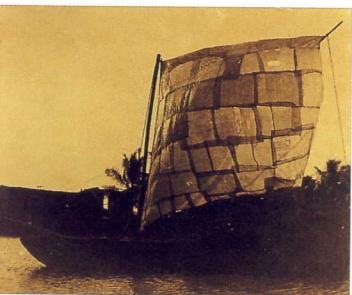
BENCSIK: After your first exhibition in Hungary in the Ernst Museum you had another one in the Óbudai Pincegaléria in the autumn. This exhibition was pointedly built on the teachings and practice of Buddhism; a part of the exhibition room was transformed into a meditation sanctum. When and how did you encounter Buddhism and in what way has the ideology been absorbed by your creative activities?

SI-LA-GI: I wouldn't like to have a picture painted of myself as a Buddhist artist and of my art as religious, Buddhist art thus a mistaken ideology may be created as a result of which my works would be labelled. I had never accentuated Buddhism so much as I did here in Hungary, perhaps because I attached more importance to it here as people know very little about it. In fact, they know less about it than anywhere I had ever exhibited before so I thought it might be necessary to call people's attention to this conglomerate of ideas.

I first encountered Buddhism through Japanese calligraphic art. Later I had a Japanese master in Stockholm who taught me karate for 12 years after 1968, and through him I got initiated into the living tradition of Buddhism since every training session begins and ends with meditation. The sport itself is a spiritual manifestation where spiritual power plays a very important part. When, in the case of karate, you are supposed to get into combat, the techniques you have practised for years will only operate properly if you exclude thoughts totally, and you completely empty yourself, because you can achieve perfection only in an empty state. This is the true artistic manifestation of karate. You learn the techniques for years, just like you learn the alphabet, first the letters, then the words, later sentences and finally the whole comes together in poetry. True karate is like that. Unfortunately in many places of Europe it has been deteriorated and considered nothing more than a sport, although the greatest masters in Japan are still living and teaching in monasteries. So I got in connection with Eastern ideology, Buddhism through my master. Then, in the early 1970's I met a lama from Tibet who founded a monastery in Stockholm. He gave me the first teachings and I began to practice Buddhism, to meditate actively and to go in for the practical besides the intellectual part. Later I travelled to India several times, visited holy places where I spent some time to find masters.

BENCSIK: What are the criteria according to which you select your masters and what is the relationship between master and disciple like?

SI-LA-GI: On a basic level it does not have a great importance as meditation is the same in most of the Buddhist schools. You purify your body, speech and mind doing these basic meditations, and when you are done,— and they need very serious energy concentration and a long time— you become purified and more and more intuitive. It will become more and more obvious for you



in which direction you should go to look for a master and you will find him and receive teachings from him. This is a mutual relationship, because if he consents to teach you, you will form a spiritual relationship, and he takes me just as I take him. It is a profound relationship with no trace of hierarchy, so much so, that beyond a certain point it is important for the student to leave his master in order not to allow a dependency to be established between them. The relationship between master and student does not have any rules. If I have the time and the opportunity I go to live in a monastery, if not I just meditate on my own to my own abilities as it is in my own interest.

BENCSIK: *What is your master's attitude towards your artistic activities? Does he express an opinion? Does this topic have a place in your relationship at all?*

SI-LA-GI: He does not care about it. It is my personal need to make these works because they help me to understand who and what I am. From the point of view of Buddhist meditation artistic creation has no significance. On the other hand art is a kind of meditation for me.

BENCSIK: *That means artistic creation is an aid to meditation and it is not meditation that helps you create?*

SI-LA-GI: They have a mutual effect on each other. What I create has a certain tendency, a direction, but it also contains a large measure of intuition, eventuality and chance, but the end result has its washback effect by all means. Basically both are means used to achieve purity. The aim is not to fortify myself, because if I try to fortify my ego all I do is set a trap for myself. The larger the ego you create for yourself in your life, the more difficult it will be to part with it.

You must constantly be prepared, continuously condition yourself and look upon each and every minute as the most important one, otherwise you become lazy and then it will be difficult to grasp what is essential. Just like death that may come at any moment. You must be ready for that, too. You must be alert in every moment. Because you must prepare very thoroughly for death, that is the task of life, then in death you prepare for life. Meditation is preparation for death. It is very important how you die, in what mental and physical condition you are in when the last moment comes. It is like a bullet shot out of a barrel. The soul leaves the body, and this means that, like in your dreams, or in your imagination, everything is possible, every possibility of infinity may come true.

The soul flying away from the body however needs a certain direction. After all it is a very great gift to be born in the human form. You are pressed into a dimension but still, within limits, you have the possibility to condition yourself, and, if there is a method, you may internalize it and with its help make certain things conscious in your thoughts, and when this state comes to an end you could use the period of relaxation and fulfil the concept you

have discovered. Everything that happens after your death happens to you still, that is still you. According to Buddhism if you take a drop out of the ocean that is an individual, when you put it back, it will become one with the Whole and it will be inseparable from it. But as long as you cling on too your ego you make it impossible for yourself to fall back into the ocean and become one with the Whole, to dissolve in infinity.

BENCSIK: *You've mentioned that you have travelled a lot, that you have been to parts of the world strange and far away for European people. What motivated these trips? Is this craving for adventure typical of your ideas about art as well?*

SI-LA-GI: I went to different countries, to different places for different reasons. But basically I was always intrigued by the unknown, to step on unfamiliar ground, to experience the unknown physically, in person, and to feed on the physical experience in a spiritual way. The purpose of my trips to India and to Nepal was to visit Buddhist masters. In the majority of the cases I had to overcome serious difficulties, to cross mountains and glaciers, to go through terrifying adventures to reach my destination. During your travels you have to face various kinds of ordeals and the way you overcome them is very important. These are the teaching points of the trips. When you run into a new problem you must react and this gives the stimulus, this brings out your true personality. The same thing is true when pursuing art. I experiment with things the final outcome of which I cannot exactly foresee that is what makes them interesting. I am not interested in repeating or recreating things because then I would lose the spontaneity and what I do would be too manipulated and too predictable.

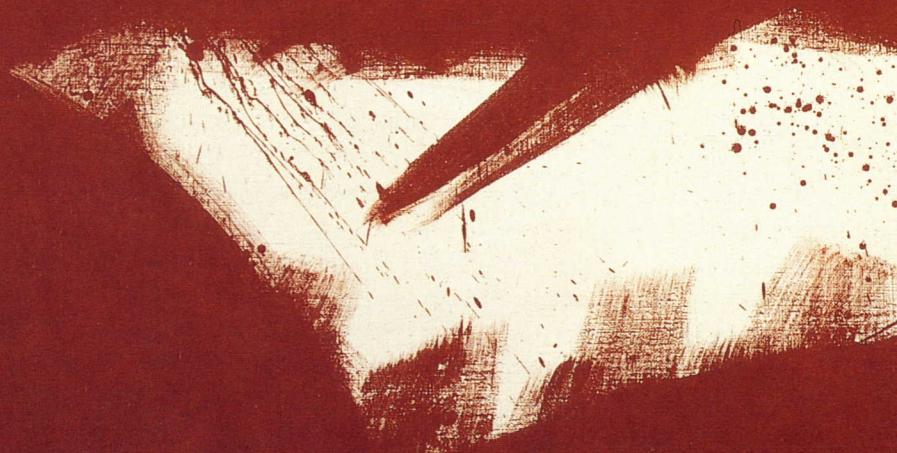
I have never had a theoretical attitude towards the process of artistic creation. But I have always been intrigued by change, transformation, the difference between the phenomenon and its manifestation, the relationship between material and spirit, reality and unreality, the infinity appearing through repetition even in meditation. The manifestation of good and evil energies, the constant and parallel presence of good and evil spirits in man, in the world and in works of art. How is it possible to trap the spiritual in matter? Primitive rhythms for example contain good and evil forces and connect them to a given space, how is it possible to comprise these contents into works of art? In African, Asian and Australian cultures where these things manifest themselves in very emotional and intuitive ways, if you are open enough, you can acquire a lot of knowledge. For me, it is much more important to live through things like that, than process them in a rational and analytical way.

BENCSIK: *Does that mean that these are rather emotional concepts than intellectual creations?*

SI-LA-GI: Yes, so to speak.

next pages

SWEET BIRD OF
THE YOUTH 1991
200 x 300 cm
acrylic on canvas
neon





BENCSIK: *What are the criteria you consider first and foremost during the process of creation? Do aesthetical considerations have any influence on you at all?*

SI-LA-GI: I think if something is made really well, it will become aesthetic to a certain extent, or its innate anti-aesthetic quality will change into an aesthetic one. Anyway, I like to make things perfect for myself, and use materials in a way that they become a compact unity. Eventuality is involved in the process but the final result should not be a matter of accident or luck, presentation should be the framework which emphasizes the essential, so that content should have a form constructed exactly and meticulously. Aesthetic quality however is not an objective in itself, only spirituality is important.

When I create something I want to convey the feeling that is in me at the moment. It is almost like a conversation. If you paint a mark in a picture it will change it immediately. The painting reflects like a mirror. A conversation will be established between the work to be born and myself. This appears in the »fine tuning« of the details at times, at other times when I feel that I have been too preoccupied with the details and neglected the essential, I need to gather some more energy to fill my own work with spirituality again.

BENCSIK: *Do you have a desire to record this process on a canvas to make the various phases of the »conversation« retraceable?*

SI-LA-GI: Of course, because this is what makes or keeps the work alive. The subject emanates the spiritual energy, the spirituality which I have always wanted to express. To make it operate on its own, without me, to make it become a spirit, a spiritual subject. When you are working on something it happens that you get stuck, you cannot go on creating it any more. In order to get moving forward again you need to grasp the essential again and not to struggle but to put the spirit that is the essence of it all into it.

BENCSIK: *Is it possible to control it consciously?*

SI-LA-GI: Just like in the case of carate, you need to achieve an emptiness that the process of action and reaction can take place in an absolutely pure environment, because that is the only one where it can really work. Analysis slows down and weakens action. There is only an empty space. Meditation is a great help. I don't always begin painting with the same attitude. Sometimes I begin to work in an entirely spontaneous way, enjoying colors and shapes—this has a certain tendency. But is it not unidirectional. It is like warming up. Softness and hardness—these two pulsate in everything, creation as well. You cannot maintain the moment of orgasm for hours, you can push it up close to the peak but it can only last for one single moment. Similarly, in the process of creation you can only grasp the really fertile moments at times and not for long, but that is inevitable.

BENCSIK: Are you interested in the fate of your works after you have finished them? Do you attribute a certain function to works of art beyond the emotional and intellectual excitement of artistic creation? Do you consider it important to show your works to the public?

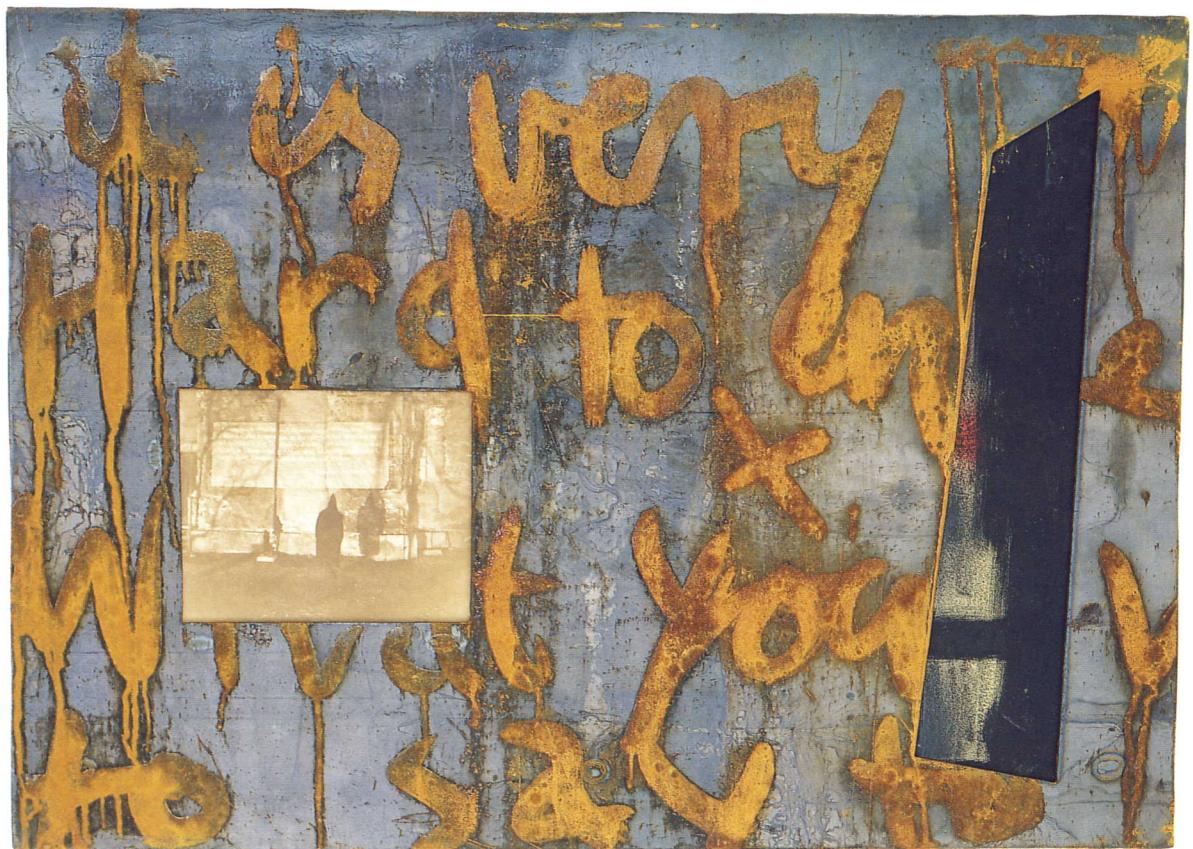
SI-LA-GI: Once I have completed something I like to show it even for myself in a new context, to place it in a strange environment where it usually acquires an entirely different meaning from what it had in the studio. At the same time a piece of art is a surface for communication between the people and me. It is very important how much they can draw, how much they can learn from it. Whether communication has been established or not. The most important thing is that my works should have some kind of impact because that's when they fulfil their task properly. As far as I can see, unfortunately art does not have a real function in Hungary. Very few people are involved in it as much as it deserves, nobody calls the attention of the public to it, although without it, the majority do not know how to use it. And art must be used.

BENCSIK: Do people elsewhere know how to do it?

SI-LA-GI: In West-Europe many people can benefit from a strong manifestation. The owner of the gallery who sells the works, the critic, the journalist, who writes about them, the bank who buys them, the museum that exhibits them and the viewer whom they may jerk out of his normal way of thinking and in this new state he might have a different view upon his problems, his own life. Art has very far flung effects. People are happy when something good and extraordinary happens because everyone benefits from it and not only in the financial sense. The task of a work of art is to emanate positive energy; to pull down walls in certain cases and to create firm spiritual foundations in others.



IF [II] 1993
104 x 99 cm
acryl on glass
rusted iron



VERY HARD 1992-93

140 x 100 cm

acryl on glass

photo, rusted iron

NOTHING

AFTER AN EXTRAORDINARY EXPANSION of art we had never witnessed before, we have arrived in the present which is dominated by a state of idleness. The fact is that the ideals of the avantgarde and progress which prevailed in our century as well as the forces supporting modern art have been stifled for good.

Although postmodern has become a most suitable and fertile soil for a certain kind of cultural indifference, artists have failed to find anything wrong with searching for their own traditions while looking for their identity.

Anselm Kiefer put it this way: I haven't got the power to change anything, my only power is to see things with my own eyes and to offer this vision.

SI-LA-GI paints, he is an intermediary artist, a personality who has been an active participant and companion of the events ever since the 1960's. Similarly to many recognized artists [e.g. Cucchi, Polke or Kounellis, besides Kiefer referred to above] he has remained a *wanderer through cultures* between East and West, and he extended his search for traditions, and this is an axiom of not only the post-modern but also the classics, for qualities exotic for us, the art of the Far East.

We can view his ouvre, naturally, according to the criteria of the 1980's as Lóránd Hegyi did when he called our attention to the stations in which SI-LA-GI's search for direction from radical eclecticism to the application of the much more volatile generic and medial contents can be pinpointed, which, will finally lead to an individual mythology glittering in the many-colored light reflected by the materials and surfaces. However, this well trodden road could be much sooner considered as a free submerging, a search trying to avoid the required exercises, when ambitions are not exhausted by painting, making videos, constructing installations or the problems of the nature of photocopying.

The tools are of equal rank, the aim is not to try and push out the limits by force as in the case of conceptual art, but the interpretation of individual tendencies. The most typical feature of his works is that he does not try to cherish any characteristic marks of style or any emblems, his choices are much more event-like, he is interested in the possibilities of marking of a performance value.

SI-LA-GI clings only to certain motifs which constitute the string of speech for him, he considers the quality of the period according to which one work of art cannot be deduced from another.

He clings to his own »archeological« finds, situations typical of Duchamp, just like to discoveries offered by photography and digital picture-recording. In addition he retains the forms of survival of the romantic idea of the lonely creator in his body-copies made mostly at the beginning of the 1980's.



next pages

VERY HARD 1993
detail, 140 x 100 cm
acryl on glass
photo, rusted iron

UNTITLED 1993
163 x 70 cm
rusted iron

A filozófusok revedése... — A filozófus úgy gondolja, hogy filozófiaiak érteke az egészben, az épületben van az utókor maiad előtérben megőrzi, amellyel ő épített, s e követ fognak maiad többet és jobbat építetni. Árban reved tehát, hogy épületére lebomlható, imányazásunk ellenére még erőkes.

Friedrich Nietzsche, 1879





Modern art often equals talk about talk. SI-LA-GI doesn't seem to be attracted by that, he makes the construction of a personal system of communication evident: that is he asks the questions. He scrutinizes the usual and at the same time unusual relationships. His paintings where he qualifies the given sight avoiding the heavy weights of tradition in a way that results in an absence he takes possession of immediately are especially exciting. Thus his repaintings remain legitimate.

Besides his paintings, his installations, photocopy-mosaics and gestures avoid the »deviant« traps of opposing the recipient, he keeps his works in the aura of the aesthetic experience in a way that he does not fall into the trap of »workability«. The keys to his secrets are hidden in his desire for identity which can be described in a most simple way as the *passionate desire for freedom* of grand art.

We live in an age of idleness, lying low in a silence before the storm, and all this controls our artistic disposition. That is exactly why it is surprising when an artist gets grabbed by the desire to put his own relationship to art and his former activities under a microscope.

In this complex relationship SI-LA-GI, with one of his constant motivating forces being the ideology of Buddhism, has changed his method of creation instead of changing styles. We may describe what happened through the eyes of a witness: Sabolch SI-LA-GI has changed in the past few years.

In his present exhibition, which is his first in Luxembourg this turn can well be pinpointed, here we can already speak about an attempt to draw some conclusions, a certain kind of desire for purity.

His almost kaleidoscopic world which dominated his past has been replaced by a very exact, almost puritanic method of artistic creation. One of the essential results of this method is his »wall-installations« entitled NOTHING.

The most important knots to untie in this work begin when studying the tangible ensemble of iron, photos and light-bulb-inscriptions— we must realize that this time there are no visual anecdotes or punch-lines.

NOTHING is a mysterious, paradoxical work in which the artist deprives himself of his message with the passion of a cartographer. Photography occupies an important position within the work, the symmetrical message on a fragile paper locked up in an iron picture mount does not leave anything up to the accident. Yes, we see what we see, the pathetic and truthless nature of copying embodied in wax figures, while on the other hand we see a true and pure story, a sand-painting. The trace of four lines heading for the infinite doomed to disappearance, in the eternal sand. It perfectly expresses the unavoidable limitedness, the possession of a positive surface [the artist's claim], its contradictory nature.

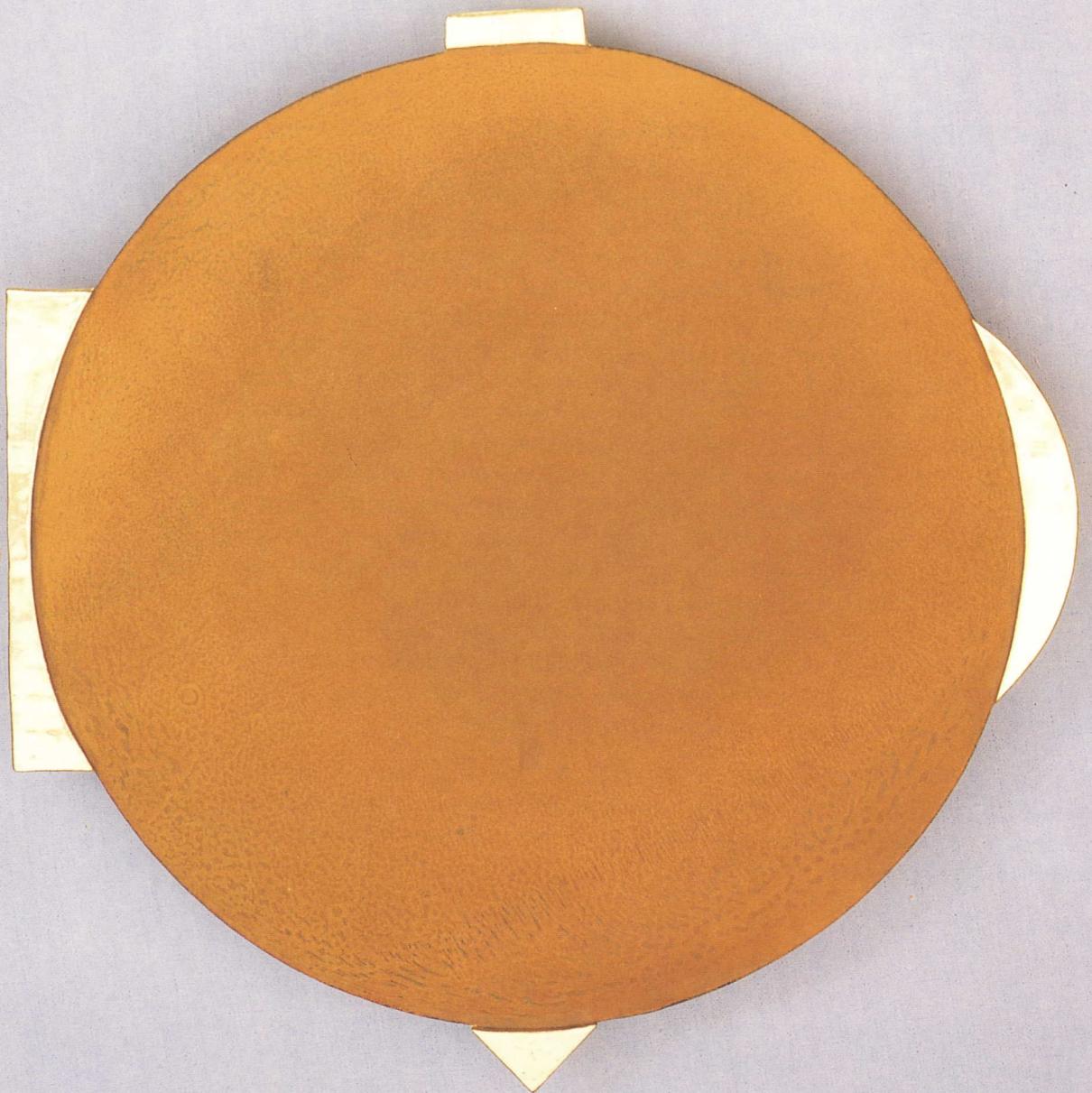
The two pictures and writing relentlessly coexist in this work, because it is not the task of the mind to decide whether *perception and imagination will reach a harmony* or not. That explains the analogy with the religious art of the sand-painter Indians which has given inspiration to modern art many times. After all, Nothing is like the structure of a bridge which consists of three parts and is supported by pillars. Nothing is not a nihilistic work of course, much rather the offering of silence, evoking hope, akin to meditation practice. It lends a poetic dignity to the absurd: to depict nothingness is nothing else but to picture the snake biting its own tail. The word-picture exacerbated with photography is a metaphoric reminder which, at the same time, exterminates itself. According to Ionesco no art is more capable of depicting silence than painting, creative art. We have especially good chances to achieve the *state of silence* now, in front of SI-LA-GI's works. As opposed to the literary experience, as that is necessarily time-bound [we turn the page or have to wait for the next stanza], the totality of a work of creative art is in contemplation. This seems to be emphasized by the stories about the birth of creative art and its typical feature that the works always express identification and preoccupation with whatever already exists [cave drawings, the Chinese painter who strolls into his painting, the Pygmalion story]. The work MIRROR OF THE VOID has a somewhat different tendency. It presents the same paradox on the one hand: the limits of *absence* lend a *positive* content to the emptiness of existence. The MIRROR OF THE VOID however adds new motifs to SI-LA-GI's symbols. The materials: glass, wood, corroded iron, 24 carat gold— the common effect of different qualities put together includes a concrete emptiness, an open door surrounded by a gold ring. Contrary to formal closeness of the dust drawing the MIRROR OF THE VOID offers a way out, that is the whole central motif expresses the idea that in the vise of the carefully constructed shapes *emptiness* emerges as a possibility. The emptiness-harmony symbolizes triumph over form.

The group of Sabolch SI-LA-GI's works displayed at the exhibition are the parts of a transition period. After his earlier much more ego-centered manifestations he now deals with the questions of existence which determine and serve as a framework to all the others.

Nothing, emptiness, the empty place of a picture indicate what is impossible to show – without the slightest chance for beating about the bush.



NOTHING 1992
detail, 522 x 93 cm
iron, photo
colour cells



a WORD, a LINE

I WRITE A SENTENCE. Or does the sentence write me? I draw a line. But can I ask if the line has drawn me?

I have four sentences. I have two questions which answer my two statements.

Who speaks in my sentence and who does the sentence speak to?

Wouldn't it be more correct to say that those speak in my sentence who don't talk: wouldn't I be able to say either more or less than as long as their silence spreads? Who would I be? And wouldn't my speaking up be more than the silence touched in others? Would I be as much and as long as much and as long as I speak to someone else?

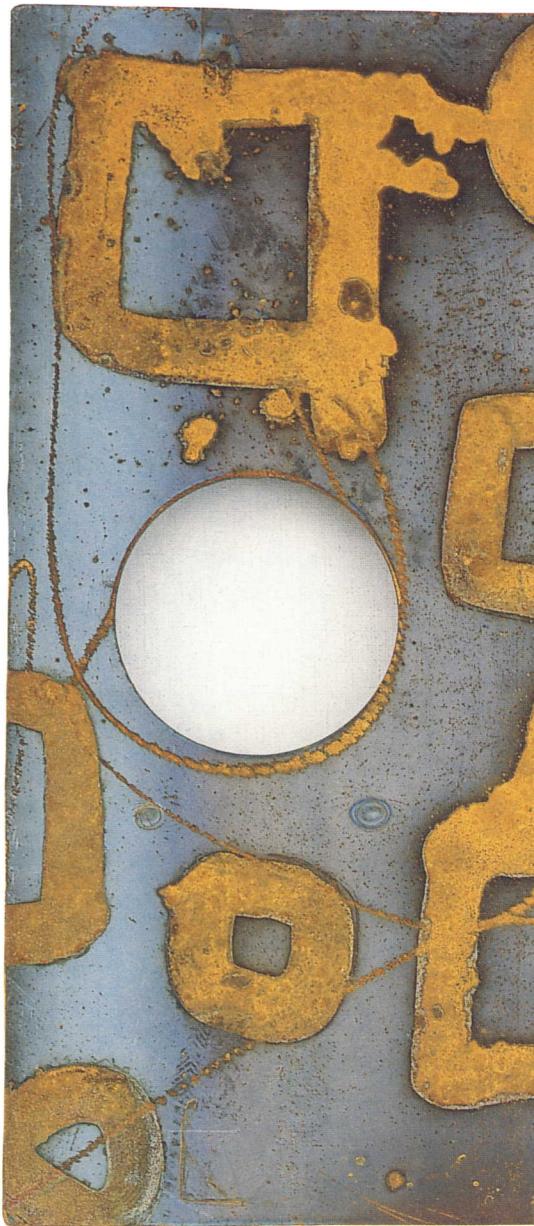
I have twelve sentences. Talking about the thirteenth is my fourteenth sentence.

This is how one sentence gets piled onto the other. In the pile I am in control of the relationships created by the sentences at the most, something I am even unable to utter, but I'm not either of the sentence or of the word, even though both are in one's possession. The relationships created by the sentences could at the most be described with sentences, however I haven't, I cannot have enough sentences to describe these relationships. And it sounds as if I were saying that not saying anything is more: silence. Or as if I had said that more blank space remains on the paper than lines I could draw. There are not enough dots, not enough lines to completely fill the space. And if there were, there are no more dots or lines; space, however, will remain space.

In times immemorial lines and words must have been side by side. Nobody could have thought there was any relationship between them. Why does one think so now, and how long has one done so? If I didn't carry the words according to my and other's talk I wouldn't be able to write down this sentence. Neither would I be able to do so if there was nothing to carry on. In fact I don't write sentences but loop agreements. One should say perhaps, that the thought behind my words is common. I make others assert themselves in me.

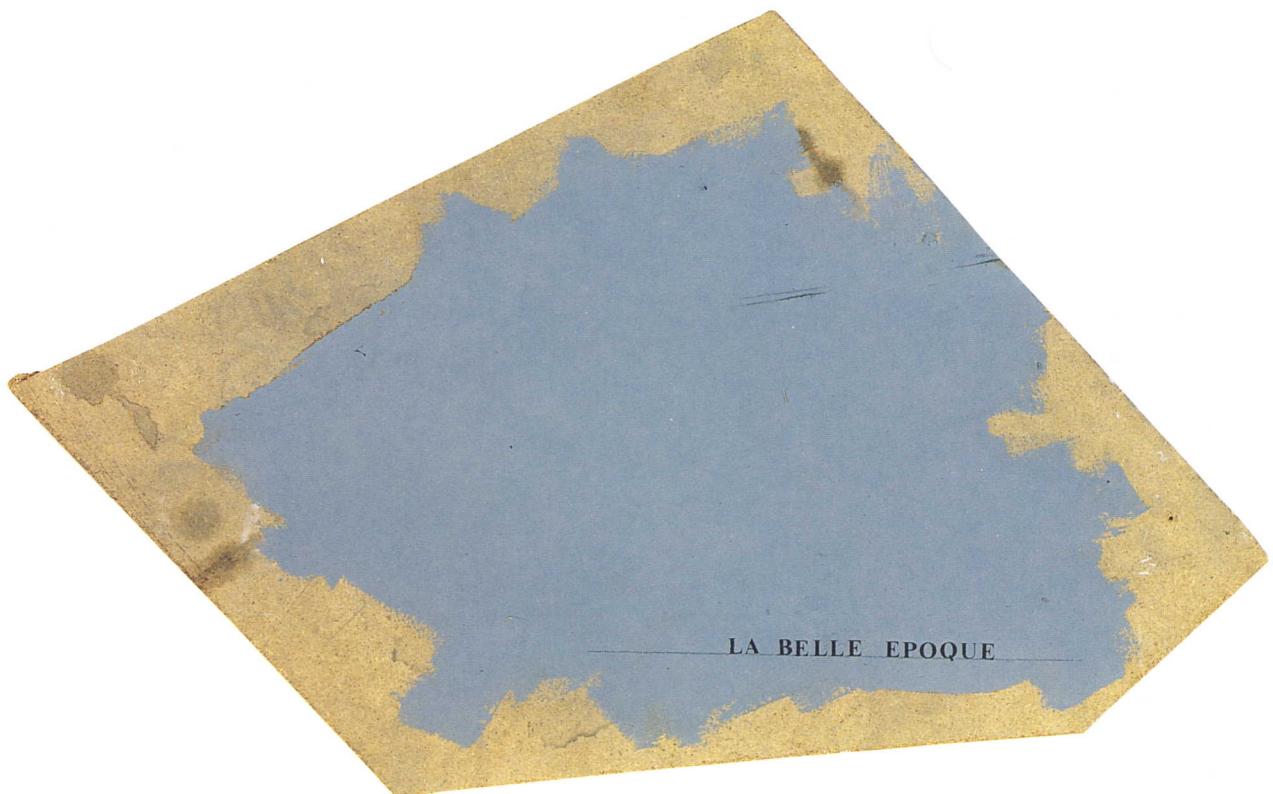
Punctum—say those who speak Latin. They put the sensory experience of a sting or a bite into a word. The symptoms are actually burning on our body. They blow at them, cool them, put a compress on them, rub them, but only after long contemplation will they become something which, according to Euclid, has no parts. And similarly only later does the line represent a one dimensional geometrical basic formation which has not traverse expansion, because if those who speak Latin say *linea*, our first thought is a linen thread or the string anglers use; that's where the measurement and later the notion of the stroke and the line came from.







INNER DOORS [I-II] 1993
ø 62, 100 x 70 cm
photo, rusted iron



LA BELLE EPOQUE
1991-92
75 x 48 cm
acryl on wood-fibre

No one can utter a word or draw a line without the sensuous experience, the source of common knowledge appearing behind it. And even if someone could, who would comprehend it?

First the sensuous experience, then the object and finally, the notion which breaks away from the meaning it comprises in its from.

A living person stands not in a word or a line, but appears in the relationship. A verified past and a present made dubious. What reaches back to the sensuous experience preceding words, reaches beyond notions. It touches the silence of others with its own soundlessness; personal silence sounds in this common one. A raw experience which does not have words as yet takes this way to converse with what we have not yet had a common awareness of. Artistic ability is only a possibility »to cash in« this human faculty.

The rest is insidious copying.

SZENTIVÁN-ÉJI ÁLOM

a VILÁG KÉPÉRÖL és a KÉP VILÁGÁRÓL

A RÉGI KELETI MITOLÓGIA egyik híres világmagyarázó metaforáját Indra hálójának nevezik. Ez elmondja, hogy az istenség égi palotájának tetőzetét végtelen sok ékkö díszíti olyanformán, hogy azok egymáshoz külön-különféle módon füzve, változatos formákat alkotva végül hatalmas, az egész palotát borító háló – szerkezetet adnak úgy, hogy mindegyik drágakö tükrözi a végtelen kozmoszt – lent az emberi világot is, szárazföldeket, óceánokat – világosan, torzítás nélkül. De egymást is, amint bennük a minden ség tükrözdi: a minden séget tükrözö drágaköben megjelenik a minden séget tükrözö összes többi drágakö képe is, amint azok a minden séget [benne a minden séget tükrözö gyöngyöt] tükrözik – ilyenformán, a végtelenséggig.

A régi szövegmagyarázatok azt mondják, hogy ez a világnak, mint világokat magábaölölő világnak a képe, melyben minden kölcsönösen áthat minden, de ezen túl még – együtt születésében – minden kölcsönösen azonos is mindenkel, meg nem is.

HOGY »MEGHALT AZ ISTEN«, a hierarchiát teremtő ember világában önmaga lesz mindennek mértéke, megismerés- teoriájának és lételméletének [ez már nem metafizika!] kezdő és végpontja, értékrendszerének minden magához viszonyító fókusza.

Az emberi viszonylatrendszer azonban dichotomikus: egyik pólusán az egyén, a másikon a sokféle rendü – rangú és tagozódású, az egyént más – és másként magába fogadó-foglaló közösségek. Létük tevékenységük közvetlen közege, terméke és alakítója egy objektivációs szféra: szellemi és tárgyi világ használati és esztétikai tárgyak, szokások, értékek, viszonylatok rendje. Vagyis az emberi tevékenység és termékeinek birodalma.

De még tovább kell menni, mert ezen hárompólusú világ nem a semmiben, hanem egy természeti-kozmikus rendben él. Vigyázzunk a szóra: nem természeti-kozmikus közegröl, hanem élő rendszerről, organizmusról kell beszélnünk, annak minden immanens és »transzcendens« vonatkozásában, amely sokféle, sokoldalú kölcsönhatásban foglalja magába az emberi szférát. Visszatérve az egyén oldalára, fontos még elmondani, hogy a »biológiai egyed« fogalma pusztta absztraktió lévén, az egyén »magában hordja« a közösséget is: aspirációiban, szokásaiban, értékrendjében és kapcsolataiban. Ha ezeket megtagadja, akkor is: a negatív viszony is viszony. Másrészt, az elfordulás nem más, mint másfelé fordulás. A közösség maga pedig nem más, mint egyének bizonyos módon struktúrált rendje, mely valamilyen alapon – objektivációt – jön létre és létezik, legyen bár család, barátság vagy nemzet. Úgy is mondják, hogy egy objektivációhoz való többé-kevésbé azonos viszony konstituálja a közösséget, de maga az objektiváció semmi

Egy
metafora
értelme

Formáció-
elméleti
megközelítés





Történelem az egyidejűségben

más, mint egyéni-közösségi termék. Tehát egyszerre teremtett és teremt. Látnivaló hát, hogy az emberi szféra mindegyik pólusa tükrözi a másik kettöt – tükrözök és tükrözöttek egymásban tükrözödnek úgy, hogy ez a vég-telenbe – kibomlás a természeti kozmikus világ felé nyitott, sokrét, szakadatlan folyamat, szüntelen párbeszéd: azaz kultúra.

[Ez a »tükrök és ablak« metaforájának mélyebb értelme is. Más szóval: a rendszer egy olyan mandala, melynek minden pontja centrum, és periféria, periféria és centrum egyszerre a végtelen, sokdimenziós térben és időben].

MINDEN KULTÚRÁT MEGHATÁROZ egy bizonyos fajta »látásmód« [gondolkodási mechanizmus], bizonyos fajta operációs szisztema [az a mód, ahogyan benne a tevékenység zajlik], és egy bizonyos fajta emlékezet [ahogyan a közösség értékeit kezeli-tárolja, és hagyományozza].

A tradicionális társadalmak látásmódja szimbolikus-szintetikus, operativ rendszere rituális, emlékezete mitológikus. Az indusztriális társadalom gondolkodása ezzel szemben diszkurziv-logikai, operativ rendszere technológia, emlékezete történelem.

Ez a két alapséma együtt él a jelenben, egymást átfedve, párhuzamosan, egyszerre ugyanazon egyénben is. Kulturális magatartását, tevékenységének formáját, viszonyulásait – helyzettől függően – ezen két kód egyike, vagy másik irányítja.

Mivel az esztétika szféra alapvetően az első fajta modellre épül, a mű nem elemi részeinek valóságegyezése révén »igaz«, hanem leképző rendszer voltában, mint mű – egész, belső koherenciája révén, mely homológ viszonyban van a leképzett egéssel, annak mintegy a metafórája – vagyis az esztétikai szférában való újrateremtése.

A második sémában a szillogizmus uralkodik: ha A, akkor B – és így tovább. A világ szigorúan determinált következtetésláncra épül [vagy inkább szükl]. Ebben a teleologikus egyenes-vonalúságban a feltételezett kezdet és a vég linearitásában minden »félrelépés«, vagy tudatos útkeresés »eretnepségnek«, vagy elhajlásnak számít. Ez a – lényegében – mechanikus világkép a maga egyenesvonalú fejlődés-koncepciójával jó ismerősünk a zárt [világi és egyházi] társadalom-filozófiák történetéből, valamint magából a társadalmi gyakorlatból.

Ezzel szemben az ösi hagyomány mindig kezdettelen kezdetekről, ön-farkába harapó kígyóról, csigavonal-mozgásról, változásról, folytonos átalakulásról beszél, transzformációkban és alternatívákban gondolkodik.

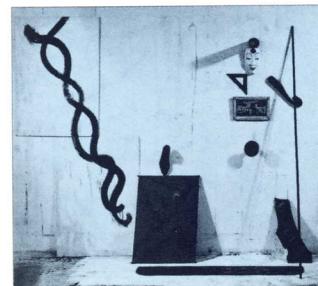
Az európai művelődés történetében nagyjából hármas rétegződést találunk. A mindenhol adott, népi tradícóra épült greco-roman és judeo-keresztény hagyományt.

Jószemű megfigyelők a századelő európai művelődésének, irodalmának, művészetiének, filozófiájának, pszichológiájának orientalista vonásairól kezdenek beszélni. Ez a keletiesség azonban még nem igazán keleti: bizánci- orosz, de azt is mondhatnánk, Dosztojevszkij és Tolsztoj. Ugyanezen kultúra másik, démonikusabb oldalának igazi betörését társadalmi, politikai-kulturális téren valamivel később élhette át igazán Európa keleti és keletinek mondott középső része. Amivel korábban újat kereső entellektüellek kacérkodtak, az most a maga teljes valóságában össznépi élménnyé válik Európa kevésbé szerencsés felén: tatáros despotizmus, korrupt, kinaias mandarin-bürokratizmus a törvényesség a humánum bizánci köntösében, katonai parádék büvöletében.

MA AZT MONDHATNÁNK, hogy – a mondottakon túl – a háború utáni Nyugat legnagyobb élménye Kelet. Atombomba és zen, koreai, vietnámi háború és zazen, ösi harci művészletek, haiku és tusrajz, Mao piros könyve nyugaton, kultúrális forradalom keleten: legyilkolt és menekülő milliók, porrátott kolostorok ezrei: mandala, T'ai chi, tao, akupunktúra, joga, hasis, Hari Krishna; Khomeini és szufi bölcsék, afganisztáni és arab-zsidó háborúk, chasid-hagyomány, a strukturalizmust is termékenyítő, kabbala; terroriz-mus.

A keleti joga és meditációs-rendszerek megismerése, a kábítószer-kutatás olyan lökést adott a kísérleti pszichológiának, antropológiának, hogy az »újonnan föltárt területek« a hagyományos referencia-keretekben már értelmetlenek voltak. A védikus, buddhista és taoista irodalom megismeréssével önként kínálkoznak az adekvált értelmezési modellek – mondják még a részecskefizikához is. A történészek felvetik, igaz, hogy az európai kultúra bölcsöje a régi Görögországban ringott, de vajon nem Kelet emlöin nevelkedett- e a gyerek? Filológusok fölfedezik Shakespeare szinjátékainak szufi mese-elemeit, eszme-történészek a preszokratikusok, sztoikusok és neo-platonikusok filozófiájában India lehetséges hatását, Jézus életében az altruista bodhisattva-ideált, tanításában, az evangélium újszerüségében [katho-liké: mindenkor Isten gyermekei vagyunk], a minden előben ott-rejtözött buddhista megvilágosodás-potencia, vagy a Védikus atman krisztusi párhozamát, amely alapja lesz nemcsak a középkori keresztény univerzalizmus eszméjének, hanem a későbbi nép-jog elvének is.

Az alkimista hagyományban felismerjük – nem az aranycsinálás titkát, bár az is jól jönne – hanem egy természettudományos, vagy által természettudományos mezbe öltözött ösi személyiséggelmeletet. Újlag is rádöbbenünk a palackba zárt szellem [-i erő] pusztító erejére [amint az a materiális felfogásban realizálódik]. Közel- és távolkelet találkozásakor kiderül, hogy ember-létünk a történet mítikus hajnalán nem az eredendő bünben fogant, hanem a megvilágosodás lehetőségében: Ádám-Éva, édenkert, benne a tudás fája, annak tiltott gyümölcse, és a kígyó: a bibliát megelőző, még meg nem tört zsidó hagyományban ugyanannak a dolognak attributumai, mint amit Indiában úgy hívnak, hogy kundalini joga.



*Új inspirációk
felé*



Kelet lassanként elvezet bennünket saját gyökereinkhez, és népi kultúrankban kezdjük meglátni azt, ami kelettel csaknem, vagy teljesen azonos. Végül [talán] eljutunk a dolgok nem etnikum, nem társadalom, nem kultúra-specifikus valódi gyökeréhez, a végtelen potenciához, a közös lényeghez: az emberi tudathoz. Mert lassan összefutnak az összetartó szálak. A régi mechanikus világkép kereteiből kinö valami más, amit az ösi hagyomány támogat. Új világkép van születőben. Elvágunk a determinált történelem szigorú, de nem minden baráti öleléséből és egy nyitottabb társadalom ideálképeit hajszoljuk, egy bensőségesebb világról álmodunk. Ezenközben az indusztriális Nyugat a Nagy Keleti Piac igézetében szemléli a föld utolsó nagy ösi kultúrájának szétzúzását, és szeméthegei magasabbra nönek, mint a még le nem rombolt tibeti sztupák.

A buddhizmus tárgya a tudat–mondják keleti lámák. A modern képi művészeti tárgya a tudat–mondják a nyugati művészek [ha nem is ugyanarról a tudat-fogalomról beszélnek: a vizsgálódás irányára azonos].

Az idea forma-elv: haecceitas [ez-ség, ilyenség], mely önkifejezése nyersanyagának tekinti az anyagot: azaz principium individuationis. Az anyag pedig a maga nyersanyag-szerüségében a quidditas, amely az idea számára biztosítja az önkifejezés lehetőségét. Nincs a haecceitasnak önnálló önmagában vett lényeg-léte, mert csak az anyagban képes megszólalni. De nincs az anyagnak sem önnálló lényeg-léte, mert az anyag a maga pusztá magánvalóságában jelentéstelen, néma üresség.

»A forma üresség, az üresség forma« - így mondja Buddha. E világképben nincs »végső ok« a kauzalitás-láncolatban, mert minden egyidejű és egykeletkezésű, nincs »mozdulatlan mozgató« sem, hiszen minden az interdependenciában születik, él és pusztul. Megszünik ezzel a linearitás minden elő és utóidejűsége, mert ugyanaz a folyamatszerűség mutatja egyszerre két arcát.

Ezért lehetséges a régi, egységes vallásos világnezet megingása [és széthullása] után, az egységes világkép talaján létrejött nagy korstilusok után is művészeti alkotás: »Mert amit megragad haecceitasként az intuició, azt hordozza önmagában a kauzalitás a quidditásban«. A világkép tehát maga is belülről szerveződik, magában a tevékenységen, az alkotás autonómiajában, ugyanakkor és egyszerre magát a müvet is szervezi. Mivel az alkotásfolyamat így bensőségesebb, személyesebb is. A mü jelrendszere ezért nehezebben kódolható, nyelve nehezebben olvasható.

De még egy dolagról szólni kell. A barlang-festményekkel és sziklarajzokkal kapcsolatban beszélnek részesedés-mágiáról, vadászmágiáról. Ez így talán nem a teljes igazság: a hely, a kommunikáció [felajánlás = áldozat] vonatkozásai ugyanilyen fontossak. Nem minden hely egyforma. Keresd meg a saját helyed, [azt a helyet, ahol nem fáraszt az »ülés«, vagyis a meditáció] mond-



ja, a yaqui-indián sámán. Az ösi tudást fölfedök és újra felfedezök szerint régen tudták, hová lehet szentélyt, templomot építeni a földanya élő testére, temetkezni Gaia élő ölébe. Voltak jeles helyek, ahol könnyebb volt a láthatatlan erőkkel kapcsolatba kerülni: szent helyek – szent ligetek, szent hegyek. Japánban [közelebb is?] jeles helyre kaput emeltek.

A kapuszimbólum: a látható és a láthatatlan világ közötti átjárás szimbóluma. A művész alkotás, a kép: a kapcsolatkeresés, valamint a kapcsolat realizálása és annak nem-geográfiai-helye.

A kép: Dionysosi-orfikus világában valamilyen [belső] helykeresés. »Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni...«

A kép: áldozat-bemutatás [hódolat] az éppen akkor érvényes helyen [mert a helyek is változnak]. Ez Apolló arca. Vagy Apolló Buddha arca, Buddha Apolló-i arca. Kommunikáció a láthatatlan hatalmakkal. Az elveszett bensőség keresése. Isten-képek: tudatunk lényegi aspektusának ikonjai. Kulturális törmelékek jelszerű fölmerülése: hiradás lelki-tudati mélyrétegeinkből. Álom-valóság, valóság-álon. Ez a »szent kép« a »szakrális tárgy« fogalmának értelme: önvizsgálat, metanoézis – a Tao tanulása. Ahogy a Zen mester mondja:

A TAO TANULÁSA az én tanulása.
Az én tanulása az én felejtése.
Az én felejtése a dolgok valós látása.
A dolgok valós látása a gyepük lebontása
a saját én, meg a mások énje között.





SEMMI

A MÜVÉSZET eddig sohasem látott expanziója után elérkeztünk jelenünkbe, melyet a renyhülés állapota ural. Végérvényessé vált, hogy az évszázadunkat meghatározó avantgárd és a progresszió eszméi, a modern művészettel támo-gató erök végleg elfojtótak.

A posztmodern kiváló táptalaj lett egyfajta kulturális közömbösségeknak, ám lassan a művészek semmi kivetnivalót nem találtak abban, hogy régi gyöke-reket, saját tradicióikat kutassák identitásukat kerestvén.

Anselm Kiefer már így fogalmazott: Nincs meg a hatalmam, hogy bármit megváltoztathassak, az egyetlen hatalom, hogy a saját szememmel látom a dolgokat, ezt a látásmódöt kínálhatom fel.

SI-LA-GI festő multimediális művész, olyan egyéniség, aki az események aktív részese és utaskisérője volt a hatvanas évek óta eltelt időszaknak. Sok, elismert alkotóhoz hasonlóan [az említett Kiefer mellett, Cucchi, Polke vagy Kounellis] megmaradt a *kultúrák vándorának* kelet és nyugat között, sőt a hagyományok keresését – ez nem kizárolag a posztmodern, hanem a klasz-szikusok alaptétele is – kitágította számunkra egzotikus minőségekre, a távol-keleti műveszetre.

Eddigi élelművét átfoghatjuk, magától értetődően, a nyolcvanas évek kritéri-umai szerint is, miként tette Hegyi Lóránd, aki felhívta figyelmünket azokra a stációkra, amelyekben tetten érhetők SI-LA-GI útkeresései: a radikális ek-lektikától a sokkal illékonyabb műfaji, mediális tartalmak felhasználásáig, mely elvezetett végül az anyagok, felületek tarka visszfényében felcsillanó indíviduális mitológiához. Ez a bejárt út azonban sokkal inkább tekinthet szabad megmártózásnak, a kötelező küröket kikerülő keresésnek, amikor az ambíciók nem merültek ki a festés, a videókészítés, az installáció-szerkesztés, vagy akár a xerox természetrajzának problémáiban. Hiszen ezeket a kifeje-zöeszközöket a művész kész tényekként kikristályosítható, máskor szubli-málható tényekként kezeli.

Az eszközök egyenrangúak, nem a határok feszegetése a cél, mint a koncept art esetében, hanem az indíviduális törekvések interpretálása. Müveiben ép-pen az a jellegzetes, hogy nem törekszik jellegzetes stilusjegyek, emblémák dédelgetésére, választásai sokkal eseményszerűbbek, a megjelölés performan-ce-érték lehetőségei izgatják.

SI-LA-GI bizonyos motívumokhoz ragaszkodik csak, amelyek a *beszéd fonálát* jelentik számára, a korszak azon tulajdonságát tekinti miszerint egyik műalkotás sem vezethető le a másikból.

Ragaszkodik saját »régészeti« leleteihez, a duchampi helyzetekhez éppúgy mint a fotográfia, a digitális képrögzítés kínálta felismerésekhez. Emellett megörzi a magányos alkotó romantikus ideájának túlélési formáit leginkább a nyolcvanas évek elején készült testmásolatain.





With H.H. The Fourteenth Dalai Lama

A modern művészet gyakorta egyet jelent a beszédről való beszéddel. SI-LA-GI-t ez nem vonzza, a személyes kommunikációs rendszer kiépítését teszi evidenssé: azaz kérdez. Fürkészti a szokásost és ugyanakkor a szokatlan viszonylatokat. Különösen izgalmasak azok a festményei, ahol a festtészettel tradióktól súlyos nehezékeit kikerülve minősíti az adott látványt, úgy hogy *hiányt teremt*, amit azonnal birtokba is vesz. Átfestései így megmaradnak legitimnek.

Képei mellett installációi, fénymásolat-mozaikjai, gesztusai kerülik a befordítával való szembenállás »deviáns« csapdáit is; műveit az esztétikai élmény aurájában tartja úgy, hogy nem esik bele a megcsinálhatóság csapdáiba sem. Titkainak nyitja abban az azonosságvágyban rejlik, amit, legegyszerűbben a *grand art szenvedélyes szabadságvágyának mondhatunk*.

A renyhülés korszakát éljük, vihar előtti csendben lapítunk, s ez meghatározza művészeti közérzetünket.

Éppen ezért meglep, ha egy művészen elhalásodik a vágy, hogy górcsö alá vegye saját viszonyát a művészettel, eddig tevékenységéhez.

SI-LA-GI ebben a bonyolult viszonyban – egyik állandó motiválója, mögötte se a buddhizmus gondolatrendszere – a stílusváltozások helyett alkotói módszert változtatott.

A szemtanu szemével így illethetnénk a történteket: Sabolch SI-LA-GI változott meg az elmúlt években.

Mostani tárlatán, amely az első Luxembourgban, tetten érhető ez a fordulat, amikor már a konklúziók levonásának kísérletéről, egyfajta letisztultság-vágról beszélhetünk.

A múltat domináló majdnem kaleidoszkópikus világát felváltja egy nagyon pontos, szinte puritán müalkotási módszer. Ennek a módszernek egyik esz-szenciális eredménye a kiállított, SEMMI címmel ellátott »fali-installáció«

A lényeges bogoznivalók e művel kapcsolatban ott kezdődnek, amikor a vas, a fotó és a fényfelírat számbavehető együttesét szemlélni kell értenünk ezúttal elmaradnak a vizuális anekdóták, csattanók.

A SEMMI talányos, *paradox alkotás*, amelyben egy kartográfus szenvedélyével fosztja meg magát a művész közlendőjétől. A fotográfia fontos pozíciót foglal el a munkán belül, vaspaszpartuba zártan a törékeny papíron szimmetrikus üzenet semmit sem bízva a véletlenre. Igen, mi azt látjuk, amit látunk, az utánzás szánalmasságát és hamisságát testet öltve a viaszbabukban, másrészt látunk egy tiszta és igaz történetet, egy homokfestményt. Négy végiglenne tartó vonal eltünésre itélt nyoma az örök anyagban. Tökéletes kifejezése az elkerülhetetlen behatároltságnak, a pozitív felület – a rajzoló önállítása – birtoklásának, ellentmondásos természetének.

A két kép és az írás együtt él ebben minden rendületlenül, mert már nem az értelem dolga, hogy *az érzékelés és a képzelet összhangba kerül* e vagy sem. Ezért nem durva az analógia a homokfestő indiánok szakrális művészettel, amely többször ihlette meg a modern művészetet. Végülis a SEMMI olyan mint egy három részből összeállított pillérekkel támogatott hídszerkezet. A SEMMI természetesen nem nihilista munka, a csend felajánlása inkább, reménykeltés, meditációs gyakorlattal rokon. Poétikus méltóságot kölcsönöz az abszurdnak: a semmit ábrázolni ugyanis nem más mint a farkába harapó kígyót megformálni. A fotográfiaval súlyosbított szókép metaforikus emlékeztető, mely egyben önmagát is kioltja. Ionesco szerint egyik művészeti ág sem képes olyannyira megjeleníteni a csendet mint a festészet, a képzömvésvet. A *csend állapotára* különösen jók a lehetőségeink most Si-la-gi munkái előtt. Az irodalmi élménnyel szemben, hiszen ez szükségszerüen időbeli [lapozunk, a következő strófára várnak kell] a képzömvésvet totalitása a szemlélődésben van. Ezt látszanak aláhúzni a képzömvésvet keletkezéstörténetei, az a jellegzetesség, hogy mindig a már meglévőhöz való azonosulást, belefeledkezést fogalmazzák meg [barlangrajzok, a kínai festő, aki belesétál festményébe, Pygmalion-történet].



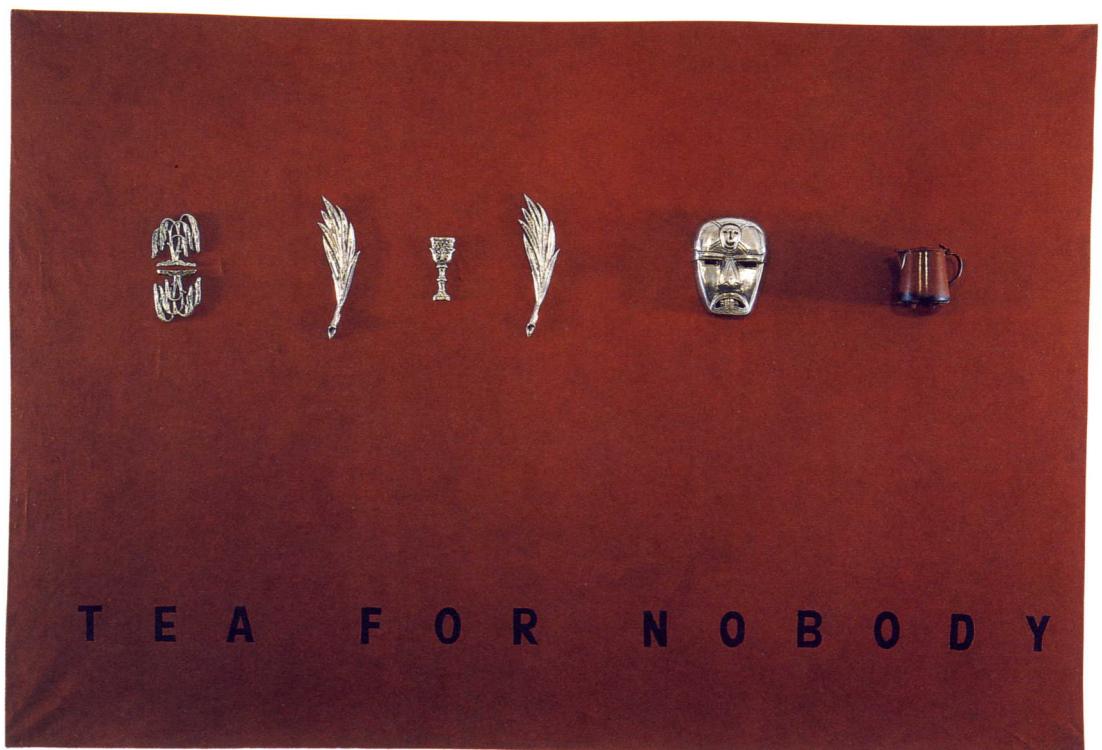
Némileg más az irányultsága a MIRROR OF THE VOID című munkának, amely egrészt ugyancsak a paradoxont szemlélteti: a lét ürességének, a »hiánynak« határai, keretei kölcsönöznek pozitív tartalmat. A MIRROR OF THE VOID azonban újabb motívumokkal gazdagítja SI-LA-GI szimbólumait.

TEA FOR
ANYONE 1993
230 x 30 cm
rusted iron

Az anyagok, üvegek, fa, rozsdás vas, huszonnégy karátos arany – az egymáshoz illesztett eltérő minőségek együtthatása egy konkrét ürességet foglal magába, egy kinyíló aranygyűrű övezte kaput. A homokrajz formai zártsgával ellentétben a MIRROR OF THE VOID kiutat kínál, azaz ebben az egész központi motívum azt az ideát érzékelteti, hogy a gondosan megszerkezett formák meghatározó szorításban az üresség mint lehetőség fénylik fel. Az üresség-harmonia a forma feletti triumfálást példázza.

A kiállításon bemutatott müveinek együttese, egy korszakváltás része. A körábbi sokkal inkább Én- központú megnyilatkozások után, azokkal a létkérésekkel foglalkozik, amelyek az összes többet meghatározzák, keretbe foglalják.

A semmi, az üresség, a kép hült helye a megmutathatatlanra céloz tehát a mellébeszélés legkisebb esélye nélkül.

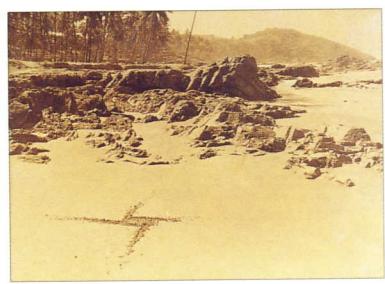


TEA FOR NOBODY 1991

300 x 200 cm

acryl on canvas

aluminium, object



MIRROR of the VOID »time making«

20 octobre au 27 novembre 1993

GALERIE de LUXEMBOURG

39 AVENUE MONTEREY

L-2163 LUXEMBOURG

TELE 352.46 68 36

FAX 352.46 69 35

Nádas © ROWOHLT

ISBN 91-630-2038-6

DESIGN Gábor Ludwig Németh

PHOTO Lugosi Lugo László, Si-la-gi

THE BOOK *has been made possible*
trough the support of Roy Andersson

Kenneth Sundström, OH-tryck

Gábor Ludwig Németh, Stockholm

le VERBE et la LIGNE, le NÉANT traduction KATALIN GORTVAI

l'ART, BIEN de CONSOMMATION extraite de la revue ART TODAY juin 1992, traduction GÉZA HÁMORI

ART MUST *be USED, NOTHING, a WORD, a LINE* translation ANNA-MÁRIA RÓNA

ein ERSTES BLATT aus dem Ungarischen übersetzt von ZSUZSANNA GASHE

NICHTS aus dem Ungarischen übersetzt von MÁTYÁS ESTERHÁZY

ART

»ГІШЕ ІМАЖИНІЯ«

ART



МІКРОКС ОЛФРЕ АОІД

ART