

S I L A G I

Sense

United



of Art

SI-LA-GI

SZILÁGYI

FORM IS
EMPTINESS,

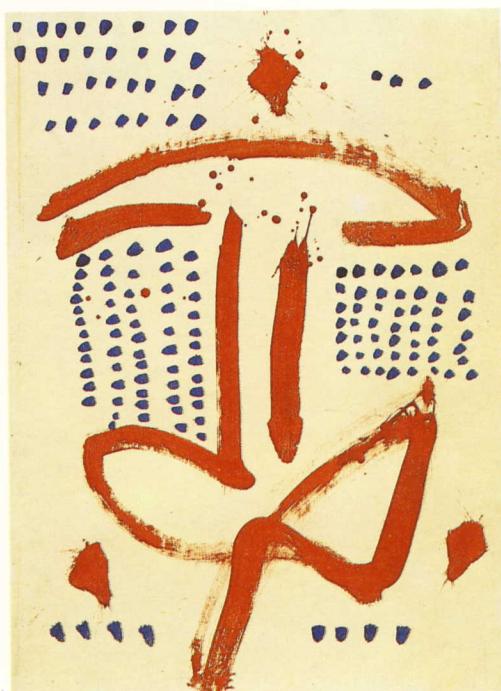
EMPTINESS
ITSELF
IS
FORM



SI-LA-GI

SZILÁGYI

SILAGI



United Sense of Art

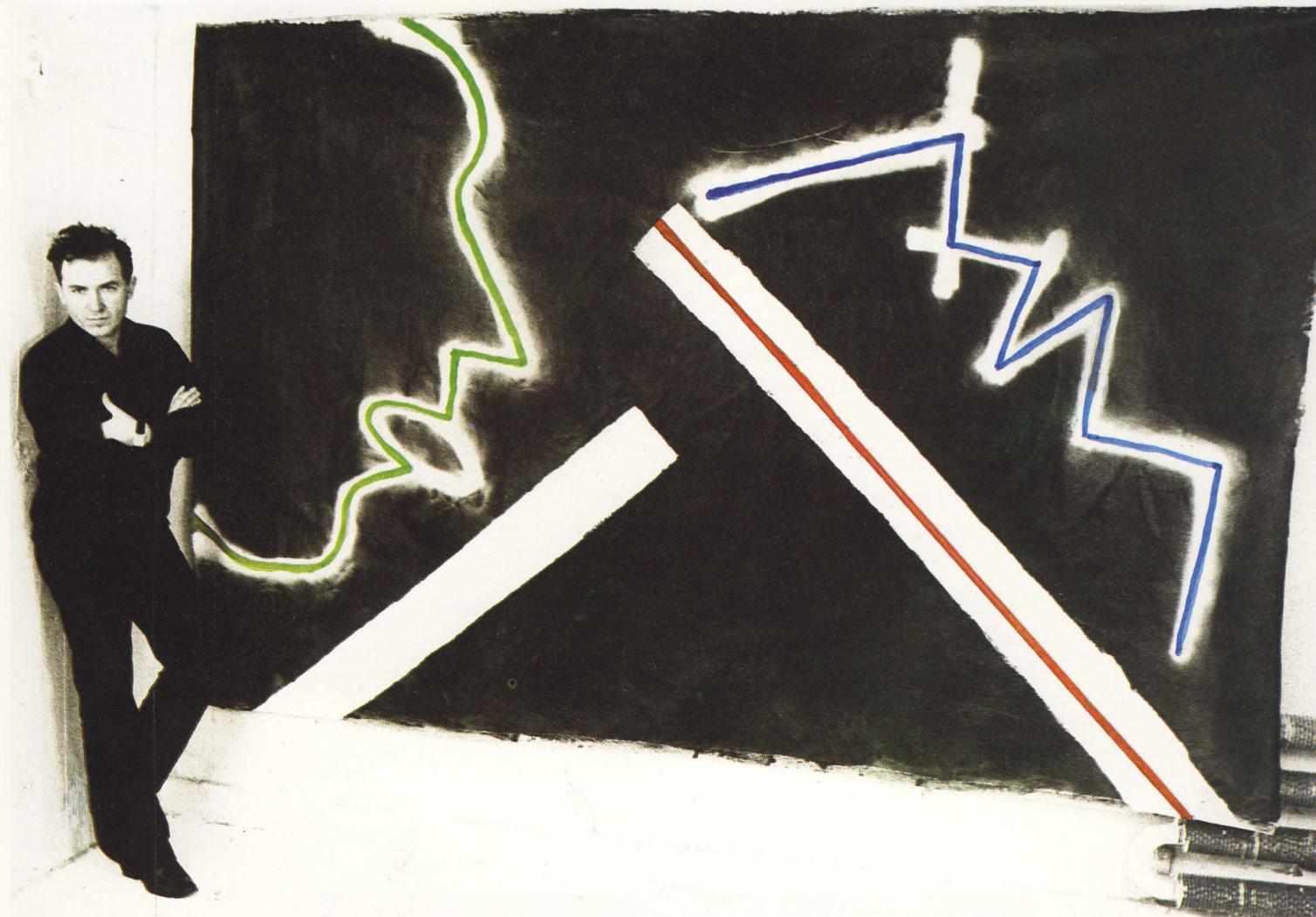
UKE ART PRODUKTION STOCKHOLM

“Only silence is your true origin.”

Taisen Deshimaru

Contents

Interview (Detail)	5
New position of the image	13
Comments on the art of Sabolch SI-LA-GY by <i>Loránd Hegyi</i>	
Intervju (Utdrag)	35
Bildens nya positioner	39
Om Sabolch SI-LA-GY s Konst, av <i>Loránd Hegyi</i>	
Interview (Detail)	53
Neue Positionen des Bildes	57
Zur Kunst von Sabolch SI-LA-GY von <i>Loránd Hegyi</i>	
Interjú (Részlet)	73
A kép új pozíciói	77
Hegyi Loránd tanulmánya Sabolch SI-LA-GY művészettelről	
Sabolch SI-LA-GY: A művészettörténet áttekintése c. grafikai mappa előszava	90
Hegyi Loránd írása	
Coloured plates	93
List of illustrations	105



Interview

(Detail)

Sabolch Silagy:

By forming this book dealing with myself I should like to approach my activity and art itself from a new viewpoint.* The analyses by the art historian Lóránd Hegyi and the present interview are forming and deforming, like "*overlapping layers*", the works of art. But it is precisely this variety of changes which – among others – I am interested in. This *impermanence* applying to everything.

Andy Warhol:

I also constantly think of new ways to present the same thing to interviewers.

S. S.:

Yes. They are very few who look for new ways. Especially if they already have success with their concept. I never understood, how some artists are able to paint one and the same thing for several decades. That's no creative activity nor visual thinking any more, but more self-repetition, because the serial repetition has its right to exist if it is as essential as a mantra. At the very most we have to do it with an aesthetical value, but beauty cannot be the aim, since it is present around us, in everything. From the human body through a gesture as far filth, dirt on the street.

It is tragical indeed, that some people mistake self-repetition for maturity. Of course, it is easy to recognize and to identify a work of art of this kind – a prompt experience of success is almost granted. And if all works are as equal as bills, then it is the easiest thing to "change" them for it.
I think art cannot be an ultimate manifestation, it is

* The text was printed in 50 copies on plastic foil, which as a deforming layer, covers the pictures.

a **search**. The search for highly important things and contexts. The disclosure of life and death, of the possibilities, the correlations and the limits of the individual. Referring to myself: I try to disclose what is unknown to me and to form what is present in my subconsciousness; in the course of formation these "things" mingle with the accidental and occasional, they get limited or inspired by the possibilities offered by the medium. The interaction and mingling of media present new ways of approach. This is why I am working with video, sound, hologram, painting, sculpture and space as well as with their complete and free combination.

The work is mostly expected to be homogeneous both in contents and form, although man is quite different while making love or fighting, in the morning or in the evening. The work (of art) must show this difference.

Art must be alive, and to be alive means to move and to *change*.

A. W.:

I like it, it's good.

S. S.:

When I was teaching arts, I noticed how people are afraid of freedom, of experimentation. They do not even dare to mix the different techniques, to start making something they don't know. And I am speaking now of arts – in everyday life the rigour is still greater. But like the still picture is continued by the moving picture, so is every art attached to one another.

A. W.:

Now you have to tell me your life story.

S. S.:

Biography, exhibitions, publications, lists, etc. – that's dull. A biography told in a few words is as banal and false as to find out the quality of a picture from the gallery where it was exhibited. People do not dare to assume the responsibility for their own opinion. They try to find a support, **a security that does not exist**. They believe in the authority of galleries and museums, although you know as well as I, that the guiding principles of similar institutions are based on personal contacts, on interests and money. Nevertheless, let me tell you a few words about myself.



I was born in Tokaj, on September 17th 1949 at 11.36h, as the offspring of a noble family. At four years of age I began to paint. When I was six, I saw a Dici-type photo apparatus in the shopwindow and did not stop entreating until I got it. I remember my first film roll, I made snapshots of dead fish lying on



the snow-covered ice of the frozen river. I was five when I had my first traumatic encounter with death. After a pneumonia with an almost deadly issue I was taken home from hospital. That night I slept in my father's arms when he died. I experienced it totally, how his soul was leaving the empty body. About nine years later my sister, two years younger than I died of cancer.

A. W.:
How old were you then?

S. S.:
Fourteen. We were living already in Budapest. A strange place. A blend of East and West, of love and hatred, of pettiness and grandeur. At the same

time, it is limited by the relative homogeneity of habits, the absence of extremity, of overlook and removal. I attended a high school of arts, but there were so highly explosive energies working in me, that I needed more space for them. On a rather adventurous way I left the country with my friend in 1966, through Yugoslavia and Italy, and after a few months I went to Sweden. The absolute contrast of anything I have experienced so far. A perfectly isolated country in the artistic, the historical, the emotional and the geographical sense alike. Even the major artistic trends such as renaissance, baroque or the isms of the 20th century failed to assert themselves or were at any rate long overdue, emaciated and bloodless when arriving. There exists a Puritan Protestant rural culture, far away from Europe's intellectuality, visuality and emotions. People are afraid of the new and the force, and – first of all – of individuality. This incites you to either reduce the energies or to intensify them still more. As for me, I have chosen the latter. And thus started the experimentation with life.

Suzanne Ko:

But you have attended the Academy of Fine Art in Stockholm.

S. S.:

Yes, for a few years, but then I ceased, for there was a naive amateurism prevailing there too, and on the other hand, we were supposed to paint political agitations which did not interest me at all. My best "academies" were my journeys. I stayed several times and for a long while in India and its surroundings. It was there I felt a genuine respect for individual life. Spirituality is omnipresent there.

Over here, in America, it actually also is, because history is not indoctrinating here. **Cosmic consciousness** is much stronger over here than it is in Europe. Europe is unable to detach itself from lineal thinking, from the historic and national conceptions. The cosmic Boom is missing. A most important step was for me the absorption in Japanese Martial Art; (karate) it gave me not only a physical discipline, but also taught me the physical transformation of spiritual force. By this way I have discovered the combination that is harmonious for me, where idea and emotion, intuition, spontaneity and force, softness and



hardness are all together. Of course, this is an ideal combination which not always goes in a body, but eventually shifts to the advantage of one factor and to the detriment of another.

Laurie

Rosenquist:

Is there a teacher or relative who has especially influenced you in your work?

S. S.:

Duchamp's intellect, Picasso's transforming force, Buddha's teaching, the love of my wife and works like Tarkovskij's Stalker.

L. R.:

What does money mean to you?

S. S.:

The possibility of quickly realizing my projects and conceptions. Of financing my assistants and the technical means. Otherwise, the organization, the search for cheaper techniques, etc., would absorb much time and energy from creative work. As soon as I shall be able, I am going to establish a foundation for helping experimental projects and artists.

L. R.:

What does the school mean to you?

S. S.:

The ideal school is a place where you have the possibility for every kind of experiments and where the teacher is experimenting together with the student in an affectionate, merry and creative environment. Besides imparting concrete technical and material knowledge, the most he can contribute to creative work is to indicate intentions.

L. R.:

What is needed for success?

S. S.:

Well, success is actually necessary, although it has many negative aspects as well. Unfortunately it is not enough to be a good artist for having success, you also need good managers who procure a place, facilities for exhibitions, publicity, etc., and you may call yourself lucky if you find somebody like that. The recognition of giftedness is almost as rare as the genius himself.

L. R.:

Why aren't you better known?

S. S.:

For three reasons.

First: because I did not yet find the manager I was speaking about

Second: because my works, being of experimental and medial character, are hardly identifiable;

Third: because I am living in Sweden.

L. R.:

How fast do you work?

S. S.:

If I am not hindered by technical or material difficulties, I work rather quickly. Although I should rather speak of three phases

First:

when I get charged with new experiences and penetrate into new domains

Second:

establishment and adjustment of certain alignments, outlining and composing conceptions

Third:

The execution itself, which is further inspired and altered during work, begins to live and may lead me on new ways. For instance, a formerly half-finished work may now find all of a sudden its conclusion or explanation.

The proportions of these three phases are most variable, sometimes even undiscernible.

S. K.:

You often use photo, newspaper, xerox. Why?

S. S.:

As already said, I am interested in changes. For instance, how to fill a news-photo made by someone else with entirely new contents, with spirit.

That's somewhat like kneading man out of earth and inhaling a soul therein. As for my xerox-works, I have the feeling as though they were petrified prints of animal, or plant fossils. I mean, it's a direct print of the human body, without any transmission.

L. R.:

What is your opinion about Trans-avantgarde?

S. S.:

Trans-avantgarde had its role contrary to the very

important Concept art of the 60s, which dried out, become boring – to return emotions and enjoyment. I believe that philosophical spirit of the concept is coming back, but combined with visual force of the Trans-avantgarde.

S. K.:

Death is a recurring item in your works. Are you afraid of death?

S. S.:

Sometimes I manage to “master” this consciousness and sometimes not. Creative work is actually the projection and construction of Ego, death is precisely the opposite, that is: contradiction.

At the same time, I think it is one of our most important tasks to resolve it and to work on its comprehension. See from the perspective of death, life will also get a different sense. Like Romans used to say: Memento mori.

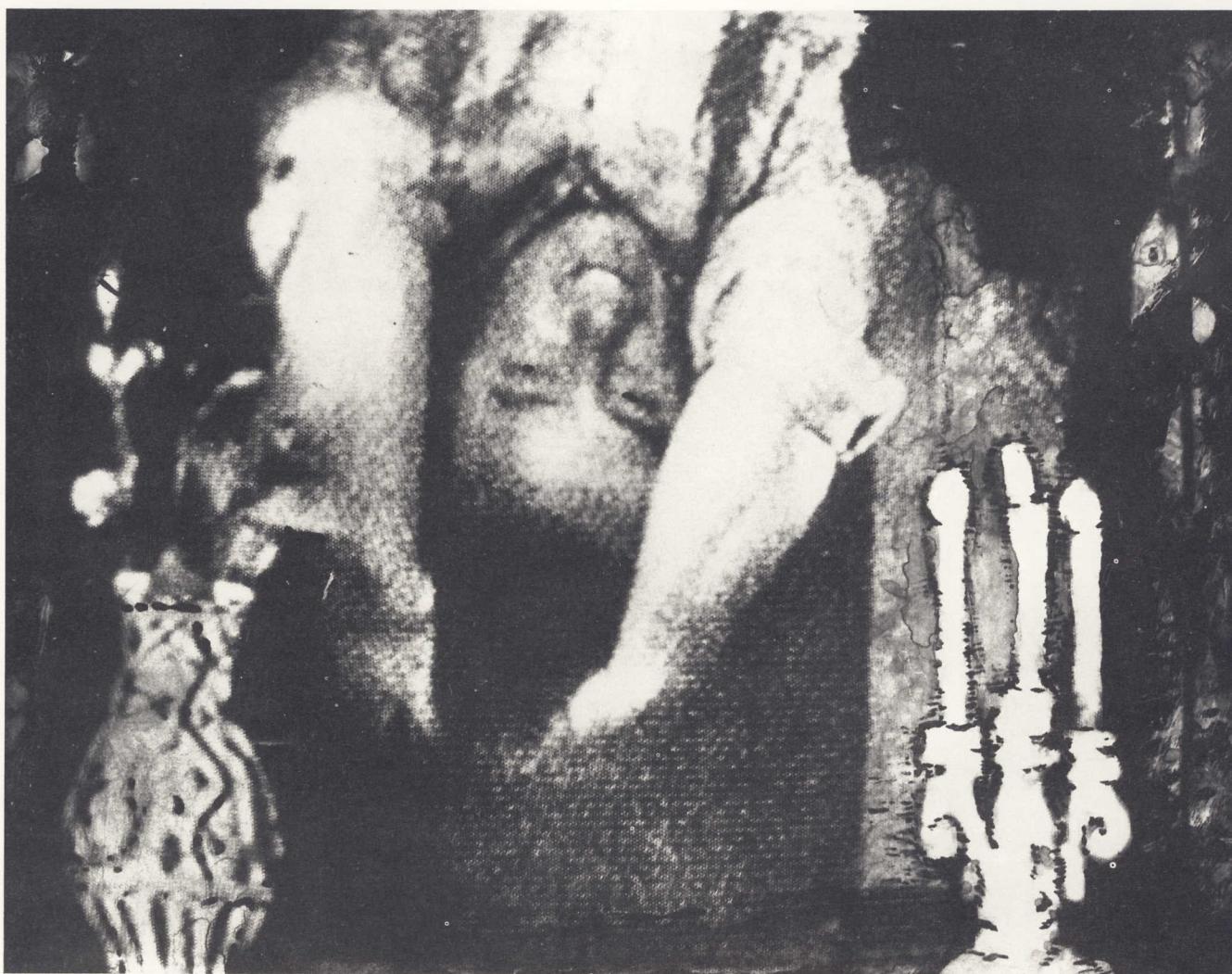
S. G.:

I have the impression that we had a most interesting talk; what I am missing in this interview, that's the explosiveness which is so very characteristic of you.

S. S.:

Maybe, some other day you will get nothing than explosions.

New York, 1985



New Positions of the Image

Comments on the art of Sabolch Silágyn

1. The aggressive *image creation* of the eighties unites in a singular way eclecticism (as an expression of the relation to historicism), expressivity (the wish for direct expression of Ego), and individual mythology (the cultural integration of Ego into different spiritual systems). All this manifests itself through a sort of "indifference" based upon the fact that the Utopian illusions, the social "doctrines of redemption" and, most of all, the positive, optimistic assessment of the relation between art and society; have all become stale for the artist. This is in rapport with the CRISIS OF EXPANSION. In fact, Achille Bonito Oliva speaks of a crisis of the principle of development and regards the entire avantgarde culture of the 20th century as an artistic manifestation of the neo-positivist principle of development. Oliva considers the attitude that the avantgarde culture is developing and the relation between art and society is progressing, is basically false and illusory. He declares that all development since World War Two has essentially been variations on Duchamp's model and may thus be regarded as a sort of linguistic Darwinism.

This conception presumes a direct logical development, the necessarily straight, passable way of arriving from anywhere to somewhere; that is, the logic of development. Therefore it has to banish numerous non-logical adventures, detours and isolated phenomena of modern arts, and for the same reason it has to stigmatize as conservative stagnation anything not proceeding towards gradual DEMATERIALIZATION, irrespective of whether the

model is a conceptual or an abstract one. As a matter of fact, expansion no longer exists for the arts of the eighties! It makes no sense to speak about artistic action expanding gradually beyond its own borders, step by step enmeshing and transforming the non-artistic domains. In the view of the social utopianism of the sixties, artistic action was nothing other than one social act among many; the essence and purpose also of art was to create a new culture, a new social attitude. The MEDIUM EXPANSION of art was thus not merely a technical issue, but an essential question of the activist art which revolutionized society. Pop Art and Happening, Fluxus and Concept Art, Minimal Art, Body Art, Land Art and Video are the principal carriers of this MEDIUM EXPANSION. In those times it was a matter not only of exporting the media, but also of exporting the Utopian targets. This expansive trend is interpreted by Susan Sontag as a chance of creating a new intuitive and cultural unity. As opposed to this comprehension, the art of the late seventies and the early eighties is based on the fact that art continues to be a specific cultural sphere, while social (political and economic) practice continues on the basis of its own implacable and utilitarian motives, ignoring the phenomena of the cultural sphere—in fact, expelling them to the peripheries. Of course, it integrates art as "merchandise", but no longer as a "spiritual sphere". This provokes the cultural disillusionment and pessimism of the late seventies and the early eighties as well as that "indifference" described by Oliva.



According to Oliva, "indifference" resembles the condition in which the average man switches from one television program to another without becoming absorbed in any of them. He is simply rushing among image symbols that seem familiar, but to which he remains indifferent. The artist of the eighties can also turn to whatever style he likes, because by itself style has no significance for him—the significant will be only what he, the artist, will add to it, i.e. the trans-substantiating element of the subjective gesture. The new artistic attitude is thus hyper-sensitive and subjectivistic. Its "style" is eclecticism.

2. In 1983 Sabolc Silágý produces the complex of images pointing out most definitely the artistic program of the radicalisation of eclecticism. We might well call this effort a "*subjective eclecticism*", since the fundamental intuitive core of consciously accepted stylistic eclecticism is actually radical subjectivism: the

selection of the motifs that are most important for the personality, the life, the fate, the roles, the "*individual history*" of the artist, and the conversion of sharply diverging ways of artistic self-expression into a pictorial metaphor, a fixed quasisymbolic moment. When we see on the picture "**Trigon**" (1.) the motif of the Venus of Milo embodying the Hellenistic beauty ideal, next to it the motif of Michelangelo's David and to the right the hardly perceptible motif of a sitting Buddha, we perceive the embarrassment of cultural "over-saturation" and of the accumulation of motifs, and at the same time the immense tension between the automatic brush-work of gesture painting and the conventionalism of the individual forms, which have become symbols. This tension results at the same time from the individual fate of the artist, from his experiences and intentions, in the last resort from his own existence, because it was he who wilfully composed the image by arranging the different motifs.

1





2

The motifs give the impression of an IMAGE METAPHOR; they stand not for themselves, nor do they mean only their epoch or their cultural environment, but include also the artistic gesture of the artist who—as an individual—has raised them from somewhere in order to force them into his own image. The superficial division of “**Trigon**” (to the right: white surface, to the left: raw canvas with grey and blue spots, the two fields being in a proportion of circa 2:1) separates the motif of the Buddha sculpture from its two European counterparts; whereas the products of European “classic” art are distinctly set off by the thick contour drawing, the Buddha sculpture almost disappears in the upheaval of the white surface and the red lines on it. By its classicistic striving after the essence and its strict linearity palpating the characteristic forms of the sculptures, the contour drawing offers a sharp contrast to the elementary and primary uncontrollability of the gestures of painting. This irritating element is also present on the other pieces of the picture complex: on the recumbent “**David and the Chair**” (2.) and on the upright “**White Venus**” (3.). Both pictures elaborate an image metaphor of cultural history, since the Venus of Milo and Michelangelo’s David are not simply sculptures or works of art, but representative

products without “topos”, having been popularized on millions of reproductions currently used as emblems on advertisements, packing paper, cosmetics or even

3





blue jeans. As such, they can be equally parts of "high culture" (elegant albums, catalogues of museums, documentary films of art history, diapositives, etc.) and of cheap "commodities" of "non-art", of business and advertising, in short, of everyday life. This gives by itself an attractive diversity to the two motifs, with the "counterpoles" still to be added: Next to the classicist and objective outlines of the **"White Venus"** there are some black scribbles which may be the most trivial "pictorial gesture", for instance on the wall of a subway station, on the paper of a poster, on a bare wall or on the glass of a display window. In the picture **"David and the Chair"** there is, to the left of the horizontal David motif sketched with dripping black paint, a clumsy chair, its banal objectiveness reminiscent of a high-school study. Here too, the gesture is present in the vigorous silver stripes painted on the chair and in the ground-coating thinned out in the lower part of the picture. Here, however, the chair is the decisive "counterpole", in its simplicity, its massive clumsiness and incomprehensible "**emptiness**" burdened with a certain inexplicable feature.

The same inexplicable and, at the same time, banal motif appears in **"The Gate"** 11983), (4.) where to the left of Buddha formulated with black outlines on a coarse white ground there hangs a piece of brown canvas smeared with black paint, representing the gate. The canvas can be actually drawn aside, you can "look behind it" or "cross it" provided that you know where to look or to enter... **"The Gate"** is also based on contrasts existing, on the one hand, between the precisely recognizable figure of Buddha appearing as an exact object, i.e. as a sculpture motif, and the mysterious though banal "gate" motif, and on the other hand, between the primary gesticulation and the disciplined descriptive graphic motif. The former contrast is present on the field of the pictorial *topos*, the latter on that of painting, on the surface of the image.

This surface is the area of free, unrestrained gesture absolutely identified with itself: **EVERYTHING IS ALLOWED** here, nothing is forbidden by any convention, constraint, puritan moralizing or aesthetic formalism, since aesthetic formalism itself is one of the "roles" or "courses", where the artist can move at will.

4





At the same time this "everything is allowed" attitude is obviously *not "pleasure-painting"*, but results from a sceptical and defensive world concept. This complete and radical eclecticism has become possible because a single closed aesthetic system is able to transmit those complex meanings, including, ambivalent, extremely antithetical poles that may present themselves before the artist by the end of the 20th century. The picture thus becomes a subjective "drill-ground", a subjective "relief map of gestures" where every kind of building and every kind of landscape may be simultaneously and collectively present in a completely arbitrary arrangement. The coarse, brown piece of canvas hanging next to the Buddha, smeared with black and scribbled with red, can thus be everything: entrance into another world behind, or a blind door opening nowhere just as behind the plane of the picture there is no opening; but it can also be a symbolic evocation of an abstract conceptual world, just like the sculpture of Buddha appearing in an abstract white field suggesting infinity and indicating a world of an objectless and unidentifiable thing. However, all this can be also nothing but a "background", a bare wall on which the coarse outlines of the Buddha as well as a piece of canvas are applied, almost with the banality of a poster, and where the blue and black and red stripes of paint and all the faceless, impersonal gestures are but the nonchalantly sketched traces of an unknown hand.

What is so exciting—and authentic—in all this, is precisely the polysemic, ambivalent saturation including even positions opposed to one another; the visual materialization thereof is image eclecticism where the tradition of gesture painting appears just as much as the radical subjectivization of the tradition of emblematic communication as practised in the sixties. This includes the observation of the "*individual mythologies*" of the seventies, the egocentric feature of Spurensicherung creating the one-man history, the archeology and anthropology of the artistic personality. However, all these trends existed within a quasi-system

set up by themselves, whereas the radical eclecticism of the eighties, the subjectivist new painting, denies the system itself. It actually regards the image as an autonomous "personality" just as incalculable, individual and unique as the artist himself. The image thus becomes detached from its creator as well as from the narrow context of its surroundings; it breaks loose from any program and system, denying by its own existence every kind of model. The image simply exists, but it does it with such suggestivity, such radical saturation with energy and such inexhaustible profusion of associations, that it forces the world to accept its existence in spite of the fact that its radical individuality makes it impossible to integrate it anywhere or to force it into any model. This condition brought the artist of the 20th century to the point where he is able to go beyond his own former Utopian illusions, knowing he has transcended his own former expansionism, his "being-something-else", and where he can identify himself at the maximum with himself by his products, acting out his own position. He is not supposed to "teach", to "educate", to proclaim programs nor to penetrate into other forms of social action, but to transmit his own spiritual-psychic existence, to demonstrate his own condition as frankly and boldly as possible or to give shape to his own imaginative-fantastic forms.

3. Of course, as the exclusively spiritual-psychical nucleus the point of emanation of the work of art, the ego can manifest itself in very extreme ways. It is one of the main characteristics of the painting of the eighties and thus of the new painting of Sabolch Silág as well, not to bear even the slightest trace of any monolithic attitude: spontaneous and automatic gestures are complemented with motifs of cultural history, pictorial topos, conventional signs or consciously adopted "stylisation" (that is, the specific formal-stylistic "evocation" of different artistic ways of expression), which, at the same time, gets inseparably superimposed on the layer of primary and expressive



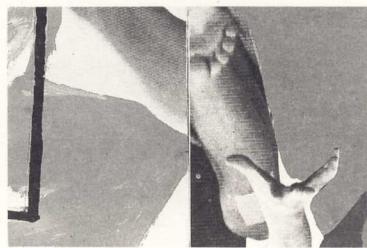
signals. Some works might be actually termed "*condition-images*" or image conditions. On two large-scale, variable series of Sabolch Silágyn, "**Women**" (5.) and "**Trap**" (6.) (1983) the imaginary conditions of the human body are concretized so that existing posters are repainted, whereby their original conditions are entirely changed. The posters themselves represent women, or men and women together, lined up on one of the series, and in different body postures (sitting, standing, crouching, jumping, etc.) on the other. These postures appear on the pictures either completely transformed or only significantly modified. Face, look and gestures are changed, the figures become frightful, degenerated or pitiable, hopelessly drowning in this chaotic and unfathomable world that they carry themselves. Their foolish, imbecile and grinning look incarnates a clandestine self-fulfilment which—secret and

suppressed—can arise in nearly everybody: as a "game" with madness, as experimentation with the roles and the capacity of identification. The body fragments of the "**Trap**" are at the same time idiotic and impotent, aggressive and pretentious, frightful and disgusting. We have no supports or crutches, we have to look straight in the face of these distorted and degenerated figures, whose smiles are attached to everyday life, to the world of advertisements, of television, etc., but incorporate in reality all our latent, suppressed conditions, conjectures and imaginary positions.

Wolfgang Max Faust is right when speaking about "*wish-images*" (*Wunschebild*) in connection with the painters of Italian trans-avantgarde, but this artistic attitude is generally characteristic of the new painting of the eighties. The impulses aimed at transmitting by means of an image the fixing and at the same time

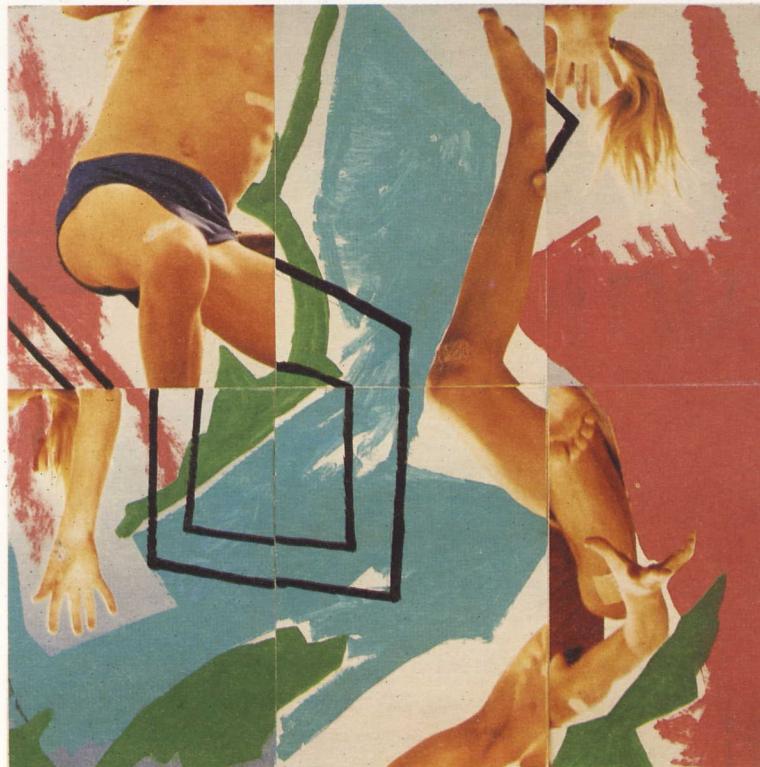
5





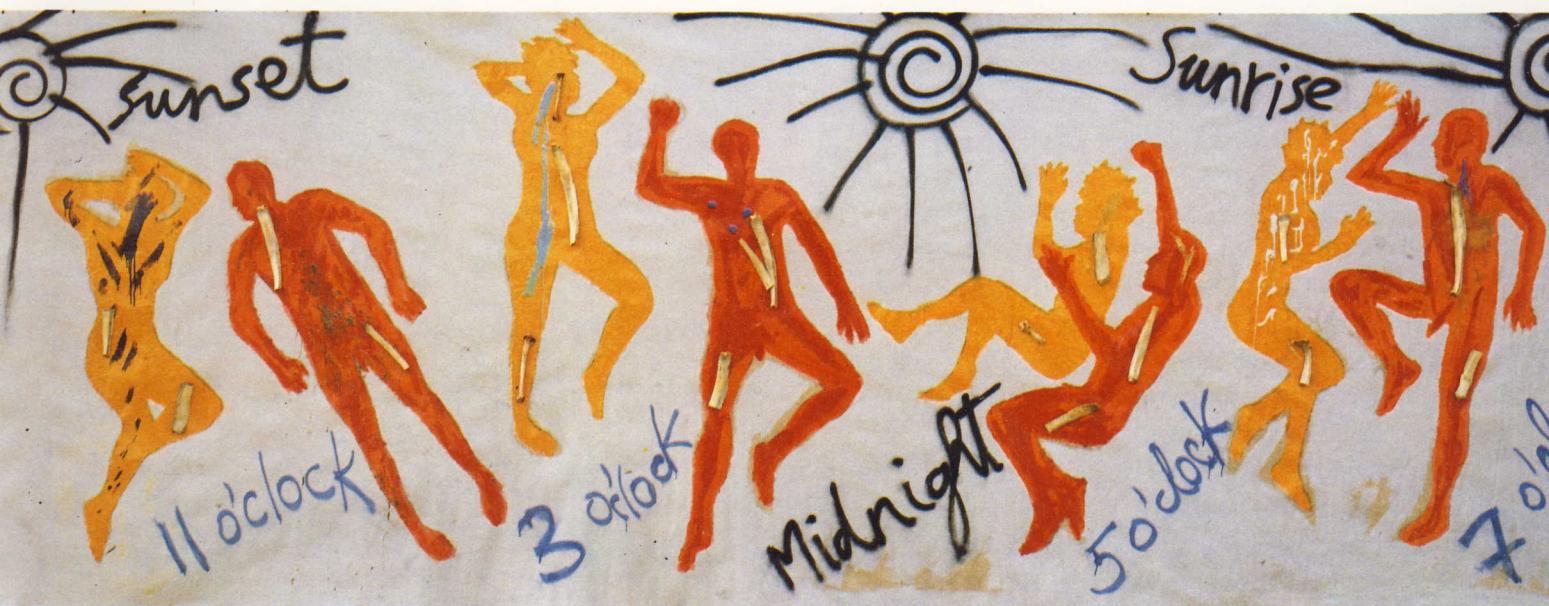
the "transformation into a happening" of the momentary existence and psychic condition have a most vigorous effect on the pictures of Sabolch Silágý. In his pictures there are often "story-like" elements to be discovered, or some pictorial relations may be conceived as occurrences, suggesting condition of "before" and "after". In these storylike pictures the "wish-image" represents the topography of an important event taking place within the imaginary domains of an image, struggle, conflict, death, emigration, return, etc. So to say, "picturesque" landscapes appear, events take place or are suggested, "victims" and "victors", martyrs and survivors, the weak and the strong, the submissive and the struggling—they all are tangled up in a chaotic, extravagant, unbridled and fantastic dance. Banality and extravagance are not only intertwined, but also regularly alternating. The distorted, awkward, unfortunately wriggling figures eventually get as far as grotesque, while becoming inevitably tragic in another case, sometimes even irrespective of the artist's intention. In some of his pictures Silágý repaints the figure—originally a man—into a woman, increasing thereby the feeling of uncertainty and ambiguity, but ridiculing at the same time the "original" figure. These figures may become cruelly delivered to the mercy of anybody and ruthlessly aggressive as well, swinging from one extreme to the other. The pictures of Sabolch Silágý may be regarded as the "prolongations", the imaginary play-acting of ego, as its wish-images and their reverse.

4. The pictures "**Midnight**", (7.) "**11 to 5**" (8.) (1983) and "**Taste**" (9.) (1980) are closely related to the problem termed "body-feeling" (*Körpergefühl*) by Jean-Cristophe Ammann and appearing—according to Ammann—as a component of extremist and radical subjectivism, beside the cultural gestures of "internalization". This "**body-feeling**" manifests itself in an extremist imagehood: the Image dons the imaginary "body", projecting so to say the materialization of fantasies by the artistic *ego* with its



6

own colourful, physical, individual existence and its radical presence. The image identifies itself with the body and becomes a physical reality, an independent being whose individual existence always remains incalculable, unfathomable, unexpected and shocking. This manifestation, "*outwardly*" most aggressive and pointedly surprising, is "*inwardly*" directly related to the most intimate experiences of ego, such as the emotional experiences of wakefulness and sleep, ideas about death, on love, affection, jealousy, attachment, to the fading world of reminiscences which, however, is often aggressively sharp and vivid: in short, to the intensified intimacy sphere of ego. The picture "**11 to 5**"—recumbent bodies primitively painted in elementary forms on a canvas simply nailed on the wall and scribbled all over with red, blue and white—expresses, in spite of the brutality and the aggressive fissures on the painted surface and despite the red stains associated with blood, the defencelessness of the sleeping man, his childlike mildness, his "pure"



7

and purely "irresponsible" detachment from the realities of the day, his helplessness and unconscious exhibitionism. This is also ambivalent, for sure, because it is associated with the unlimited "freedom" of the sleeping (or dead) man roving at unearthly distances, with the realm of dream where "everything is allowed", but it also expresses at the same time the self-revealing, defenceless and mute, *frightful solitude of man*, lying asleep as a lifeless piece of stone. The concepts of sleep and death, of sleep and dream or of sleep and solitude are linked with the primary and elementary projection of the "body-feeling": it is again the simultaneous presence of extreme poles which induces tension into the world of the picture. The life-sized, sleeping bodies of the artist and his wife, appear like spots framed in rough contours recording the positions they take in their sleep. At the top they lie one behind the other, with their legs drawn up and their arms out stretched, echoing the movements of one another, while at the bottom they are separated from each other, in different postures, almost without contact. The barbarous, primitive form of expression of the elementary and direct signs is torn up by the hectic, baleful and nervous rhythms of scribbles, the rude black linear rhythmicics of the ground transpierce

like arrows the helpless bodies. The *dream* becomes saturated with upsetting, inscrutable, wild contents, whereas the bodies are lying in their touching defencelessness as lifeless objects.

The same strange *dream-being* is formulated by the huge picture "**Midnight**" (1983) with the dancing rhythm of red and yellow bodies, the barbarous primitiveness of black sun-disks and the rude informality of the legends (Sunset, Midnight, Sunrise). Appearing in different postures of sleep on the grey canvas, the red and yellow human couple is almost floating in space.

There is no feeling of physical weight, nor of defencelessness or spontaneous junction. The decisive features are much rather the primitive expressionism, the rude and vital informality of graffiti, their emblematic character transcribing sensuality into signs.

Painted in 1980, "**Taste**" is an action-image expressed by means of elementary pictorial signs: tasting, licking something to become acquainted with its taste, its surface, its coldness or warmth. It is an unusual action-image indeed, because there are but very few elements indicating the real action; the picture is rather saturated by the tension between the



outrightness of the associations and the reduction of the signs. Nailed on the wall, the crumpled canvas is roughly painted black; to the left a white and green line indicates the head tasting, with its outstretched tongue, a slanting white object; to the right, an equally oblique white streak with a red stripe is surmounted by a zigzag line sprayed with blue and white. Due to the hazy edges of the sprayed white stripes, the emblematic sign of the head as well as the zigzag lines on the upper right side of the picture are slightly floating, whereas the two white forms cutting into the black ground are stable and hard. These forms may be equally conceived as massive objects standing in front or as "fissures" in the black ground, transmitting a message from the "real" space. The profile with the tasting tongue wishes to penetrate into this "fissure", attempting its immediate physical perception.

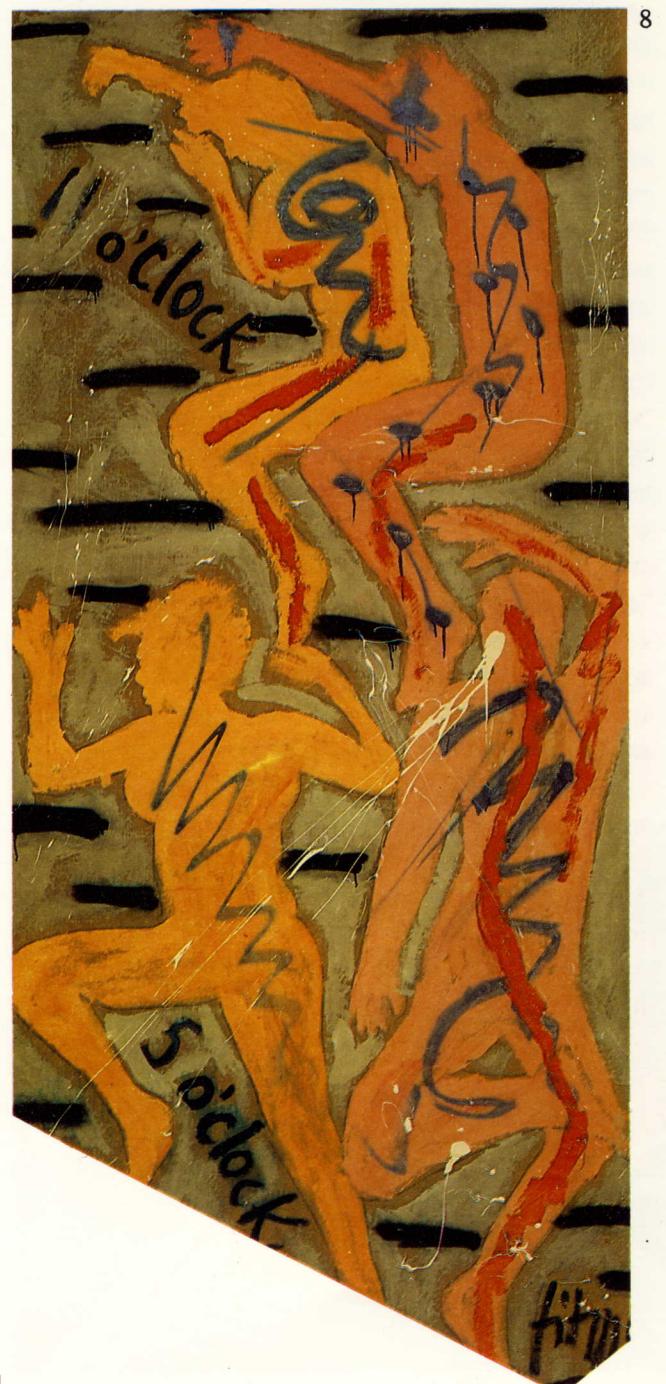
The picture "**Fearfull spirit and his attendants**

wandering to nil." (1980) (10.) is also attached to this theme of taste-experience-perception, although both the use of motifs and the composition of the picture are marked by the arbitrary and subjectivist integration of some elements of both prehistoric and Indian art.

This symbolism is attached to the basic issue of the picture: to the sphere of death and of being or not-being after death. This theme actually appears rather frequently in the art of Sabolch Silágý: on an abstract, conceptual-metaphysical level, on a subjectivist, "individual-metaphysical" level or on a "poetical" level.

The latter is characterized by the appearance of story-like narrative moments, by the pictorial indication of "narrated" or "suggested" stories and events. The moment of personification is equally typical: the events take place around a single figure, the composition is based on the activity of a "leading character", a selected "hero" does or suffers something mostly a violent action—or gets right in the middle of "adventurous", picturesque events. This stimulates the artist to develop a kind of "quasi-mythos", since every action has a significance exceeding itself; on the other hand, he is able to integrate into the world of the

picture quite a number of trifles, of minute observations, minor happenings and accidental events. A sort of expressive narrativity comes into being and can be readily observed on the picture "**Fearfull spirit...**" The field is divided into two sharply distinct parts: to the left an "empty" space roughly painted with white stripes on a brown canvas, growing lighter from left to right. To the right, a proportion of





about two-thirds,, there is a multicoloured—red-yellow-blue-green—complex space including many minor elements, so to say: "rich in events". Here takes place the real—suggested—action. In the middle there is the profile of a yellow head with red outlines, sketched out with primitive, essential forms; its open mouth indicates death. Behind it, in a blue spot, another profile, with stylized eye, nose and mouth, with ornamental decorations reminiscent of an Indian headdress.

The blue spot forms a link between the two heads—the dead and the living—and separate them from the hectic red and black, or red-yellow-white environment, where pre-Columbian and primitive ornaments are intermingled.

Embracing the two linked heads in a cover, the blue spot tapers to the left to become a zigzag line which pierces the thin red borderline between the picture's two parts, and swerves in a sickle-like, semi-circular dynamic curve into the white, of white and greyish "empty" space, into the realm of nihil, of the fog-like, impenetrable and inscrutable emptiness. This penetration is most vigorous, dynamic and tense; the single semi-circular, pointed and aggressive form is indeed most provocative when penetrating into "**emptiness**", saturating with "aim" the world that was aimless so far or subject to an unknown aim. This aggressive eruption into the province of silence, of immeasurable, motionless and eventless emptiness, is already by itself not without a dramatic character; we

do not know whether the black ground behind (below) the greyish white stripes is merely an empty plane or an unknown space suggesting profundity and distance, to be discovered by the dead man. The pictorial happening evoking the "**wandering**" of the dead, the division of man into a dead and a living half, inevitably raises mythical associations. The dead man starts his wanderings from the well-known to the unknown, from the variety that can be followed, seen and experienced (i.e. from life) to "**nihil**" (i.e. to death) that cannot be followed or experienced, nor divided into the many things we know. While doing so, he leaves behind his earthly form (the head with the open mouth, the dead body), so that the "waking" other half should get acquainted with new experiences, new forms and new conditions. The narrative representation of "individual mythology" is quite obvious here and offers the artist the opportunity to materialize and realize certain subjective experiences on the sensory surface of the picture. Pictorial improvisation is based on this story-like layer; the act of painting saturates the visual world with individual emotions, with passions, experiments and condition-tests to be realized in the course of painting. "Body-feeling" and "wish-image" build the pictorial act on subjective self-fulfilment; the artist formulates in this subjective self-fulfilment such contents which become perceptible and transmittable precisely through pictorial materialization—often even for himself. This painting can thus be conceived as a sort of subjective Ego-investment or Ego-creation, but the pictures become independent to such a degree that they break away from the artist himself to become self-contained, single being, "quasi-individuals", individual and unfathomable existences. The image itself is converted from Ego-creation into a personality, an autonomous reality.

5. Stepping out of the world of the painted image we are going to treat now the environment-work "**Wailing Wall**" (11.) (1981) and the "**Now**"-variations (1981) (12.). Both works are strongly attached to the



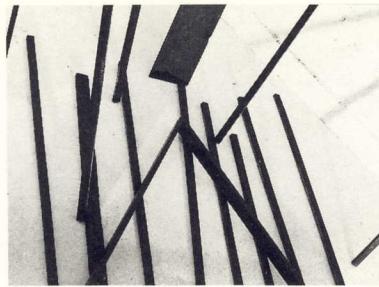


10

conceptual and the semantic world of the purely painted works. The large-scale mural surface of the "**Wailing Wall**" is plastered all over with newspapers, texts, the printed catalogue of a photo series representing one of the artist's actions, and with a few pieces of painted paper; leaning aslant against the wall, black battens stand as grim, menacing and aggressive objects, dividing, wounding and cutting the wall and almost piercing its surface. Their hectic rhythm is uneven, wild and harsh—no sign of any close order, unless we consider the limited mural surface as such. Nevertheless, the aggressive reality of the black battens makes us inclined to think as though we were pressed in a closed, narrow and stuffy room, in a prison or a crypt where the only thing that remains to be done is to browse in the small letters of the newspapers, which surround the black boards. The minute texts of the wailing wall thus obtain the sense of a sort of "**atonement**": they may be the notes of people who were there ahead of us, their messages scratched on the wall, their complaints or confessions, but it is also possible that they

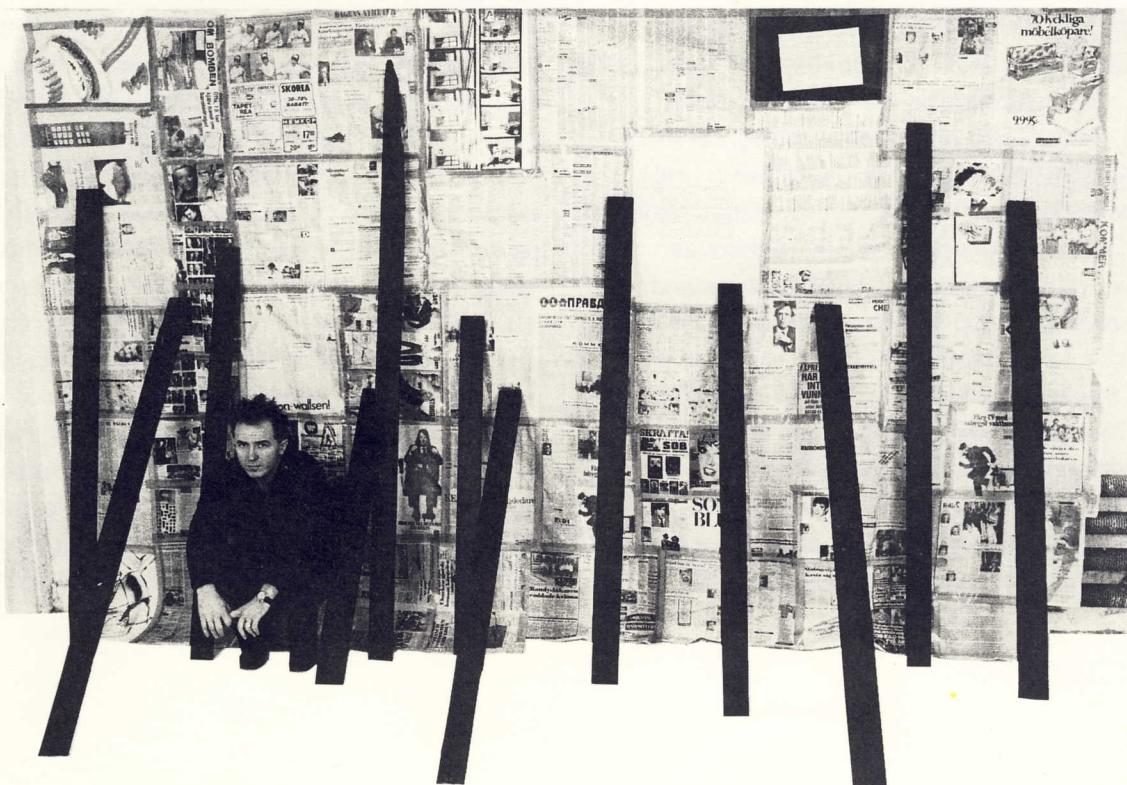
concern ourselves, and we must read them straight through, in expiation, to realize what we have actually done and where we have trespassed. However, all this may just as well be our own complaints, notes and confessions, weighing heavily on us by confronting us with ourselves.

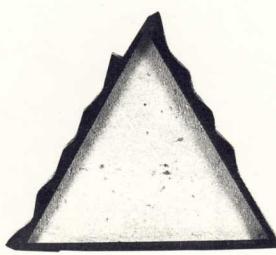
The heavy burden of confrontation with spiritual and moral questions is further increased by the suggestive expression of physical defencelessness, the whole situation being branded by the brutality of the black boards. Our feeling of defencelessness is intensified by the accentuation of the quantitative moments: covering the whole wall, the many texts composed of small letters are a heavy burden (the lengthy reading is a sort of task, the occupation with the complaints and confessions of others and of ourselves is a sort of penitence like the prayer after the confession) comparable with the menacing and brutal mass of the black boards. This physical-quantitative expression strengthens at the same time the double artistic aspect of "**Wailing Wall**": the work can be conceived both as an environment and as the installation of an



action. Silágы himself considers the latter to be of some importance, since he has made several photos of this work, in which he appears as part of the composition, that is to say: he carries out an action in the spiritual space of an installation set up by himself. Environment and action as double "reading" of the "**Wailing Wall**" recur in other compositions as well. The double interpretation of the picture actually occurs frequently in the art of Sabolch Silágы: on the one hand as an image, i.e. as a material, concrete object with independent corporality and a fate of its own, while on the other hand, as an object of outstanding importance belonging to material apparatus of an acton. This outstanding importance is due to the fact that whereas other objects do not originate from the artist's hand but are merely accidental as compared to his individual style, sign and gesture, the image derives directly from the artist, bearing his own gestures, and is thus an "individual object". On the "**Now**"-variations (1981) the painted details—as picture or painted sculptures—are also attached to a "concealed" actionism. As a matter of fact, the single pieces of these variations do not exist separately, every variation being born when the artist

personally "interferes" in the world of the existing assemblage and rearranges it. Taken separately, the different elements of the composition are but partial details which always produce another variation when brought into another correlation. In order to obtain a new variation, the former assemblage must be disassembled, annihilated or, at least, transformed. In the last analysis, these variations thus exist but fictitiously; in practice only a single one exists—the next in turn. The momentariness is also indicated by the red caption "Now" on the blue ground. The basic element of the composition is a light blue painted isosceles triangular frame that is at the same time the frame of the action, since it determines where things can be taken away or added by the artist. The triangle can revolve; sometimes it is complemented with a black, undulating batten leading into the space outside the closed form. In most cases, however, the inside areas are rearranged by the artist's interferences. On the peak of the triangle there is a violet-pink-blue piece of canvas sprayed with white and yellow figures and the red caption "Now". Further down there is often a torn-up surface with striped patterns associated with a map or referring to gaudy, colourful and bustling spaces. However, this torn





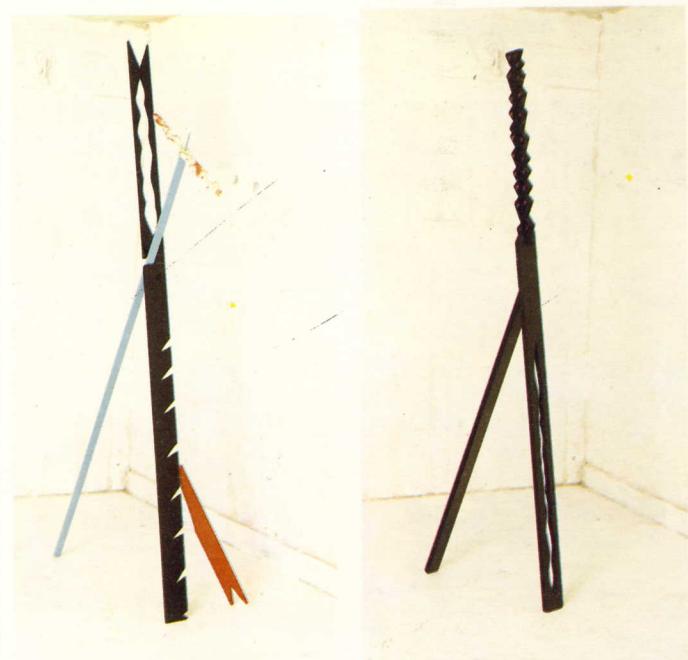
12

surface hangs out of the frame to the right and the left, thus disarranging the strictly closed composition. Extended by the black, undulating, narrow form, the composition becomes a completely open, accidental, uncertain and swinging complex. The counterpole thereof is a black isosceles triangle with undulating profile, with its emptiness and closed formation. There is no element leading outwards, the only form being the black triangle pointing upwards: indissoluble and hard, massive and resting in itself. To this closed order is attached another variation, where the vertical axis of the triangle is an undulating form tapering downwards and interrupted by trickling white. This strict, closed, symmetric, Baroque-like suggestive vertical form suggests, with its surface composed of fine and minute spots, a sort of intrinsic richness and poetical candour.

The practically inexhaustible ingenuity of the "Now"-variations, the combination of the colourful surfaces with the effect of painted sculpture and pictures, the relative simplicity of the composition's basic structure, the random variety of the "additive" elements—all this produces most thrilling assemblages. The variability, the actionism of rearrangement, the often opposing and mutually cancelling semantic layers of suspension transfer the works of Sabolch Silág into the artistic domain of intensified subjective self-demonstration or self-projection. From the view point of art history it is of particular interest to observe this complexity of media, this unbiassed attitude to the media appearing also in Silág's other works; succeeding the medial positivism, the "faith in development", the analytical objectivism of the sixties and seventies, This attitude produces a subjective and expressive openness to media. The artist handles the question of combining the media not with an analytical aim, but with a certain expressive spontaneity. The artist **makes use of everything** and re-interprets subjectively all that derives from the researches of the seventies, without being concerned about the positivist categorization of medial researches. He is not occupied by the question of how to model some general correlations nor by any

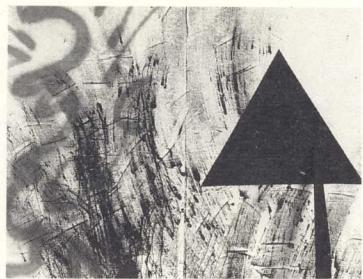
possible contribution of medial experiments to this modelling effort, but by the way he himself can make use of every channel ranging from picture and sculpture to installation, actionism and the video medium.

This subjective attitude to the media combines the different media not in the interest of expansionism, not in the spirit of an "alternative programme art" penetrating into sociological-ideological structures, but in the spirit of Ego-demonstration aimed at **materializing the conditions of Ego**. The work of art—picture, sculpture, installation, video, etc.—may thus be conceived as a projection or embodiment of any single Ego-condition, which cannot be modelled nor generalized, but should be followed through **inner identification** and interpreted subjectively.



13

6. The "**Point of Balance**" (13.) variations (1981) as well as "**Correction**" (14.) including painted and spatial parts alike (1980) are connected to the "Now"-variations. The subtly outbalanced joined laths of the "**Point of Balance**" variations keep standing only when leaning against one another; each composition can be assembled every time in another



way, since no variation is fixed firmly. The component parts are painted laths shaped with capricious outlines by mean of a saw. Plastic formation is not limited to their edge, there are also some "empty" forms cut into the wood, narrow, softly undulating figures here, sharply chiselled holes there. By these negative forms the elements of the composition become still more airy and fragile; the same airiness, fragility and momentariness are characteristic of the whole composition resting upon a delicate balance. There is still another feature which the "**Point of Balance**"-variations have in common with the "**Now**"-variations: artificially shaped, artistic or even ornamental details are attached to banal and accidental partial elements, such as a white, unidentifiable object sprinkled with blue and red which Silágy has simply broached on a pointed needlelike piece of metal sticking out of an element of one of the

variations. Some elements of the same variation are not painted at all or are painted in a lighter tonality than the black zigzagged main element standing in the middle, and thus the colour ranges also enter among the purely plastic expressive elements. In the last third of the seventies the painted sculpture begins to return to prominence; the artists of Italian "trans-avantgarde" and of German neoexpressionism seem to have a special liking for it. The plastic works of Sabolch Silágy combine the effects attainable by colouration with earlier forms of "assemblage" "accumulation" and "addition" deriving from the practice of *arte povera*. This moment is particularly perceptible on his works made out of everyday, banal materials, waste or left-overs no longer used. By the intensification of the transcendent moment, his work "**Correction**" (1980) deviates somewhat from this line. Silágy paints black, red and snow-white stripes on the unprimed canvas nailed on the wall by using a different brush-work for each of the colours. The strongest is the harsh, massive black fading gradually as it extends upwards from below or outwards from the central field of the canvas. The fading, dispersing black stripes produce a spatial effect, demonstrating a sort of expansion, dissolution, disintegration and dispersion with a most powerful dynamism by suggesting the impetus of movement. To this surface formed with black are attached the white stripes that are brighter than the ivorylike colour of the canvas, and more massive than the fading and dissolving black gestures, thus intensifying the illusion of the stereoscopic image. On this pictorial surface appearing as a multifold space are written the red, calligraphic symbols which are not longer adhering to the plane of the dissolved surface, but seem to float in an uncertain, undefinable space. The red calligraphic gestures unequivocally revive the process of painting and thus refer to a direct, personal interference. The relation of the undefinable space to the personal, floating red symbols reminiscent of hand-writing is harrassed and tense: the whole situation suggests disquiet.

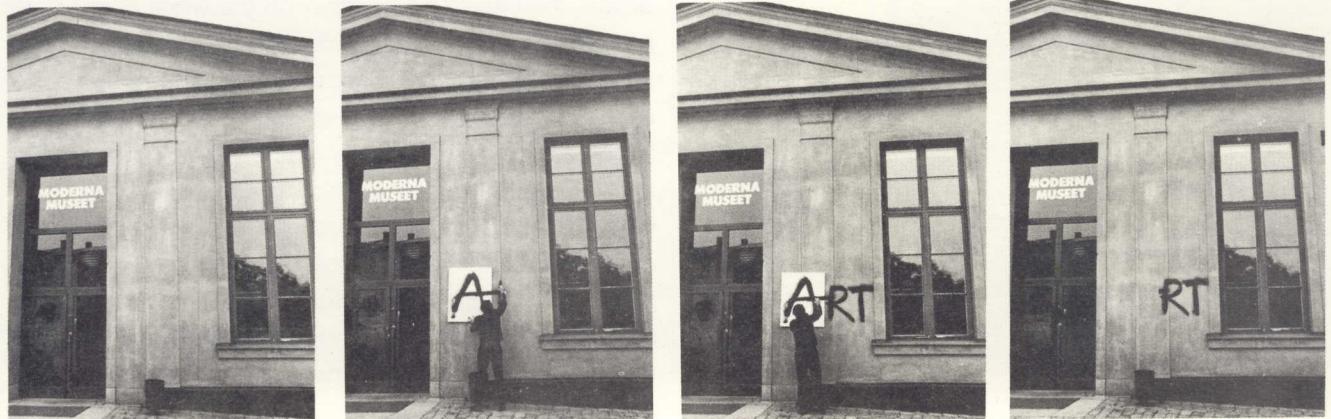


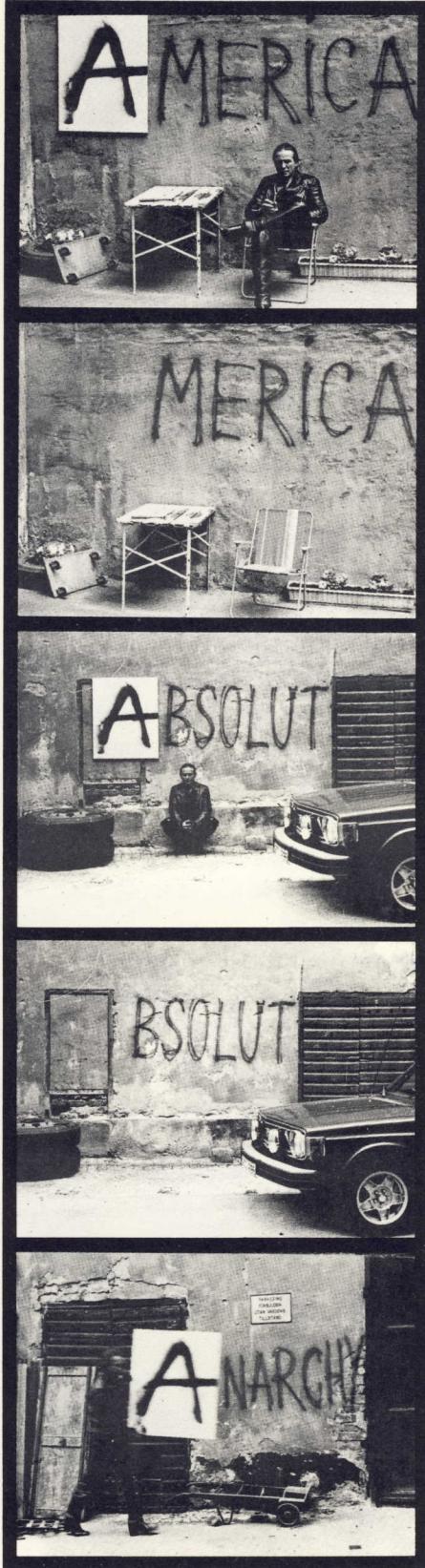


Silágyn radically conveys this tension and produces an expansive pictorial effect with the intensity of colours, the large dimensions and the spatial dispersion. It is here the transcendent moment enters the scene: in front of the painted, "artificial" world there appears an abstract, massive, stable and unequivocal form, an equilateral triangle pointing upwards, and below it a black stripe leaning aslant against the wall (the surface of the canvas). This stripe, as it were, "shows the way" out of the "artificial" space of the picture into the real space. As compared to the picture it is an external, definite, stable element, while in the outside world it is by no means a stable and fixed point, since it leans but accidentally against the surface of the canvas. The black, narrow rectangular lath and the black triangle standing above it are so to say completing, correcting and stabilizing the meanings of the painted surface, thus bringing them into another correlation. The equilateral, stationary triangle is stability, tranquillity and invariability itself, symbolizing at the same time a sort of hierarchical order that at all times has been the expression of an ideology opposing transitoriness, defying time and oblivion and proclaiming eternity against variability—to say nothing of its different mystical meanings (from the Christian doctrine of Trinity to the Triplicity theorem of Freemasonry). The attached black and vertical form unites the pictorial—"artificial", created, subjective—world with the nonaristic and accidental outside world including natural elements as well; on the other

hand, it presents an objective and definite form against subjective gesticulation. The element of "correction" is thus connected with several different meanings. It can be interpreted allegorically, whereby the artistic gesture adds a rather wide sphere of meanings to the semantic world of the work. This openness of ideas, the extendable sphere of allegoric meanings, refers in "**Correction**" not to concrete social and cultural episodes, but rather to transcendental interpretations.

7. The action series "**A**" (15.) (1980) is based on the concrete questions of the social and cultural basis of modern arts; on those of the Establishment and of creative liberty, of efficiency, of the museum and the gallery system. There is, however, a certain affinity with "**Correction**", since there are certain possibilities of interpretation also indicating a more abstract, general and transcendental sphere of meanings. Dealing with the definition of the attitude and the main trends of the sixties and seventies, Jean-Christophe Ammann regards the "sociological" concatenation of the "expansionist" (pop art) and the reductivist-systematic-analytical (minimal art, concept art) principles as the most important impulse of the sixties, whereas he characterizes the seventies with the principle of "inwardness" and "pictorialism-figurativity" and with the decline of expansionism. The action series "**A**" by Sabolch Silágyn is a typical manifestation of this process, the

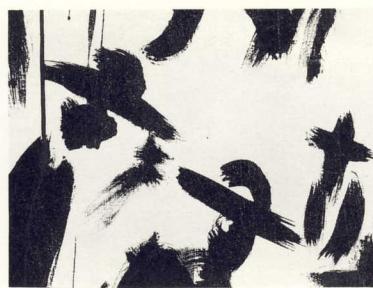




"sociological" semantic layers being closely intertwined with those of "inwardness".

Sprayed on a white canvas hanging on the wall of the Stockholm Museum of Modern Art, the capital **"A"** reads at the same time as a calligraphical symbol and as a concrete letter. Read together with the **"A"**, the letters RT written next to the canvas on the wall itself result in the word ART. The black RT written on the wall—in Hungarian, it is the abbreviation of share company, for Silágyp the symbol of art trade, of manipulation, of arts establishment—is sharply separated from the "artistic sphere", just like the white canvas and the wall also represent a separate sphere each. In the sight of society, the letters scribbled on the wall stand for rowdyism, wilful damage or possibly the agitative activity of a secret (unknown, but certainly extremist) political organisation, whereas the third letter painted on the canvas refers to art that is separated from the everyday world of the wall. As a concrete proof thereof, the police, when they arrived after the action, actually termed the scribbling "wilful damage" punishable with an adequate fine. Read together, however, the three letters have transposed the event into another sphere: Art is born. Or at any rate: it is a case of art, the artist occupied with his own activity.

From the aesthetic point of view, this is a typical manifestation of the meta-linguistic artistic disquisition, while from the social viewpoint, it is less provocative, rather "neutral". Since it is an "artistic action", the next step is this: the photo-documentation of the action: and then the only objective element of the action, the capital **"A"** written on the white canvas, will be exhibited in the museum, documented again in the catalogue of the exhibition, and thus become part of an entirely different system of communication. The public considers and reads it as art, and even the critics discuss it as an artistic action. The arts establishment thus incorporates it, although the work—by now as an "autonomous work of art"—is precisely a reaction to the functional crisis of that same establishment, by exemplifying and elaborating this crisis. The arts establishment is actually so



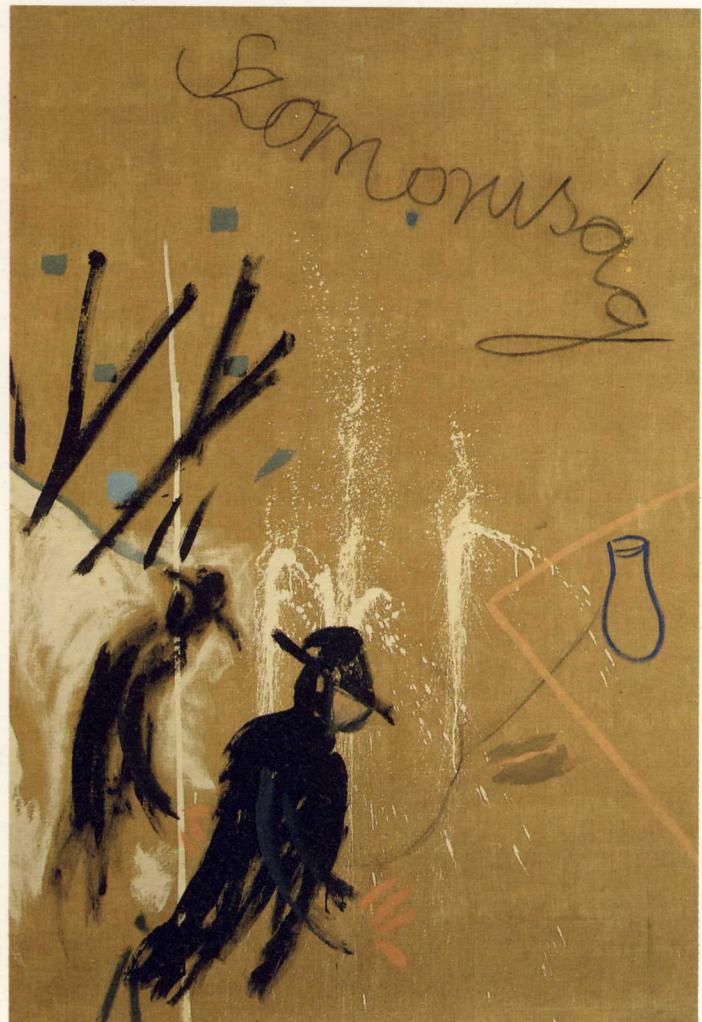
"perfect" that it is able to integrate even criticism and contestation of itself; more than that: in a certain sense even integration itself becomes part of the contesting gesture, and the establishment continues functioning.

But at this point, there appears a new element, which no longer belongs to the sphere of the "sociologically" initiated, provocative and expansionist ideas, but is the expression of the above-mentioned manifoldness and semantic openness. Painted on the large white canvas, the letter "A" begins to emancipate itself from the "original" system of meanings. The artist begins to move with it, setting it into other correlations, taking it into another environment and linking it with other letters. In fact, it starts functioning quite independently, in an "image-like" way—and actually becomes an image! In the new context of meanings the letter "A" becomes an ideogram. Its visual formation comes into prominence: it is no more a simple letter, but a painted form. It can just as well appear upside down: having entered the magic sphere of "pictorialism", it can be regarded as an independent visual-plastic symbol. Of course, this independence is in close correlation to an abstract conceptual sphere attached to it on the speculative level. By now an independent symbol, "A" refers to numerous slogans and texts of graffiti, political inscriptions or spontaneous self-expressions, such as Anarchy, amnesty, etc. But it equally evokes concepts of utmost importance for the artist, carrying both positive and negative extreme values: Absolute, America, etc. The visual-plastic force and individuality of the image are still stronger. The letter "A", especially if rotated, is completely detached from the direct and indirect conceptual contacts; as an ideogram it also obtains a more general meaning, in fact, it can also be conceived as a calligraphic symbol of the subjective gesture. At this point, the image is already directly attached to the artist's existence, movement and gesture, and appears as a single abstract visual "fact", concentrating in itself every extreme value and moving in an orbit that ranges from the spiritual

ideogram to the psychic contents of calligraphy. The new interpretation of the image is thus closely attached to the spheres of interpretation indicated above, but moves towards new positons of "pictorialism".

8. In examining one of the main trends of Silágý's activity we arrive by means of chronological retrospection to the early works he painted in the late sixties, which are in a striking way most closely related to the attitude of the pictures he was to paint almost ten years later. The pictures "**In the Graveyard**" (16.) and "**Grief**" (17.) (1968) as well as "**Bloody Torso**" (18.) and "**Destroyed Body**" (1969) (19.) all belong to the province of dramatic self-expression. They all have in common the expressive, emotionally inspired brush-work carrying the dramatic contents directly up on the canvas, but preserving the psychic stations of the painting process.





17

They also have in common the need to transform figural motifs into elementary pictorial signs. While on the pictures "**In the Graveyard**" and "**Grief**" from (1968) the narrative, describable event is still more explicit, the "**Destroyed Body**" painted a year later presents only a horrible trunk, a detail of a mutilated, tormented, bleeding, body, with a suggestive directness and an intensified "body-feeling" that will be characteristic of the Italian "trans-avantgarde" of the seventies, particularly, the works of Francesco Clemente and Enzo Cucchi. Formed with black trickling and splashing, as well as with harsh, grave and irreversible brush-work, the ghastly torso of the "**Destroyed Body**" (1969) is an "image of condition",

the frightful expression of torture and physical pain. The head does not remind us of a human head, but rather of that of a bird. The trunk is without arms: only the shape drawn with shoulders and two breasts is associated with a female body. Although no natural element is present, the splashed and sprayed black paint reminds us of blood, while the hard black lines and the dark spots dissecting the mutilated body give the impression of ruin and dismemberment. The suggestivity of the picture, the anguishing and ruthless directness of reception based on empathy, indicate such artistic intentions which conceive the province of extremist self-expression as the projection of the dramatically experienced and fictitiously endured "human condition". The freedom of imagination and the accumulation of dramatic tensions is aimed at the pictorial formation of this "human condition": the independent corporality and the painful materiality of the image, its rudely presented misery—all this suggests the extremist conceptions of the "human condition" not in an abstract, but in a psychically concrete way, in the directness of "body-feeling". Although more emblematical, the picture "**Bloody Torso**" is equally extremist in its visual world. The work is not as directly saturated by the "body-feeling" as in the case of "**Destroyed Body**". The mutilated human body, reduced to the basic forms and becoming symbolic, as well as the horrible, bloody sight of the arms and the head cut off—all this becomes a primitive, idol-like form. The thick black line cutting the picture in half divides the world into a green field and a blue sky as simply as the primitive human symbol drawn with thick black outlines expresses Death, or more exactly: the act of murder. Suggestive in its symbolism, this form is barbarous and ruthless; however, the primitive and simple drawing, the primitively represented blood, generalizes the imaginary condition rather than concretizing it. It is not the psychically inspired inner identification but much rather the generalization and reflection due to symbolism which corresponds to the spirit of the work. While "**Destroyed Body**" is the frightful, dramatically impressive manifestation of the artist's fantastic act of



self-investment "Bloody Toros" is an emblematic formulation of modern barbarism, captivating precisely by its primitive simplicity. In a remarkable way, "Bloody Torso" is ahead of the primitivism characteristic of the "heftige Malerei" practised by German neo-expressionists in the seventies, but also of "trans-avantgarde" manifestations deriving from the drastic, ruthless and extremely concentrated spontaneous expressionism of city graffiti. Motivated partly by death and partly by aggressivity and defencelessness, these four early pictures are thematically related to Silágы's later works. The "story-like" conception is also cognate, just like the hectic world of emotions based on antagonisms and dramatic conflicts. At the same time, of course, these early pictures are less elaborated, more spontaneous and less interested in questions of composition; as a consequence, they are actually less intellectual. The later works are virtually always marked by the presence of a "metalinguistic" sphere of questions dealing with art itself (either by motifs, or by solutions of composition) whereas nothing of the sort can be observed in the works of the late sixties, although they

18



19

are of a surprisingly topical and up-to-date attitude. The emotional contents, the pictorial expressions of a dramatic world concept that are all the time saturating the works of Sabolch Silágы are bursting ahead spontaneously, in their own elementary liveliness and unrestrictedness. By the seventies his interest had obtained an intellectual quality through his experiences with conceptual art, with actions and videoworks. It seems that the two poles are more closely interlinked in the attitude of pictures and installations made in 1979/80. This, of course is also connected with the fact that the conceptual works composed in the second half of the seventies contain abstract intellectual and concrete (though generalizable) social themes, whereas the works made



in 1979/80 are marked by the intensification of subjective fantasy, of the presence of personal "*wish-images*" and imaginary "*self-fulfilments*", as well as by a *new and increasingly individual conception of pictorialism*. The independence of the image increases considerably.

The decisive contents of the images painted in the eighties consist of this subjective realm of imagination, of the non-model-like, but individual and

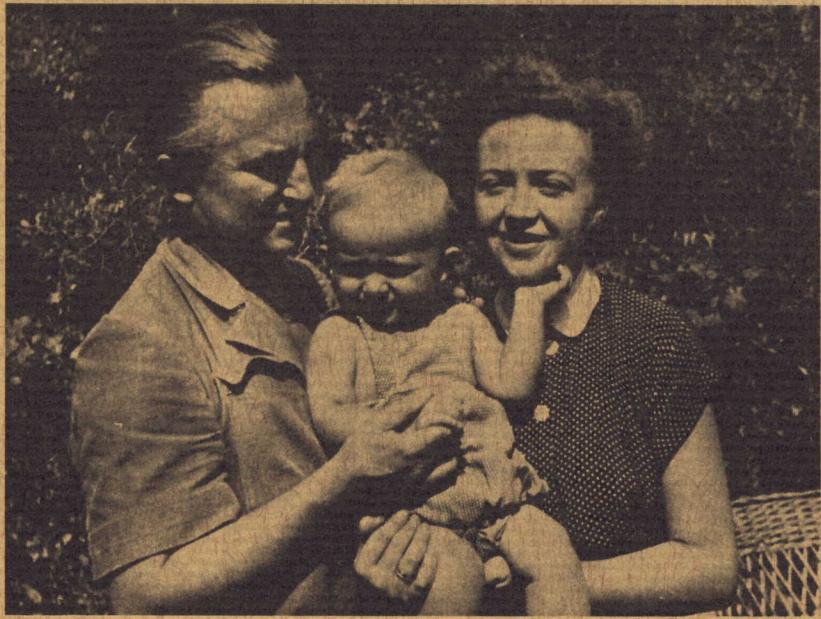
non-recurrent formulations of subjective

Ego-materializations. This change of attitude adapts itself to the overall processes of art interpretation of the eighties, marked by the prominence of the artist's personality, by the disappearance of predominant stylistic trends, the development of a new eclecticism, the radical change of art's social positions and by the transformation of extroverted artistic activity into introverted action.

Translation: Mátyás Esterházy







Intervju

(Utdrag)

Sabolch Silagy:

Genom att förverkliga det här bokprojektet* om min konst skulle jag vilja nära mig min egen konstnärliga verksamhet och konsten själv från en ny synvinkel. Analysen av konsthistorikern Lóránd Hegyi så väl som denna intervju formar och *omformar*, som "överlappande skikt", de konstverk det gäller. Men det är just denna serie av förändringar som jag är intresserad av. Denna *föränderlighet* som gäller allt.

Andy Warhol:

Jag tänker också jämt på att på nya sätt kunna presentera samma saker för intervjuare.

S. S.:

Ja, det är mycket få Konstnärer som söker nya vägar. Särskilt om de redan har framgång med sin nuvarande stil. Jag har aldrig förstått hur vissa konstnärer kan måla ett och samma motiv eller tema i årtionden. Det är ingen kreativ verksamhet, inte heller något visuellt tänkande utan bara upprepning. Upprepning i serie har sitt existensberättigande om det är väsentligt på samma sätt som ett mantra. I bästa fall har den att göra med estetiska värden, men skönhet i sig kan inte vara målsättningen eftersom det är något som vi har omkring oss redan i allt, från den mänskliga kroppen till ett gest, från havets vågor till ett fallande löv. Det är verkligen tragiskt att vissa människor förväxlar upprepning med mognad. Naturligtvis är det lätt att känna igen och identifiera konstverk av detta slag – en omgående publikmässig framgång är så gott som garanterad. – Och om alla konstverk är lika varandra som sedlar, då är det enklare att byta dem mot sedlar. Jag tror inte att konst kan vara en definitiv revelation; *konst är sökande*.

* 50 exemplar (text) trycktes på genomskinlig plastfolie, som förvrängde och dolde de bakomliggande bilderna.

Sökandet efter ytterst viktiga aspekter och sammanhang. Klarläggande av liv och död, av individens möjligheter, likheter och gränser. När det gäller mig själv: Jag försöker att klargöra vad som är okänt för mig och att ge form åt vad som finns i mitt omedvetna. Under gestaltandets gång blandas dessa "saker" med slump och tillfällighet. De begränsas eller förstärks av de möjligheter som mediet själv erbjuder. Samspelet och blandningen av olika konstnärliga medier erbjuder nya infallsvinklar. Det är därför jag arbetar med video, ljud, hologram, mäleri, grafik, skulptur och rymd samtidigt, såväl som kombinationerna av dessa på ett totalt fritt sätt. Ett konstverk förväntas vanligen vara homogen i fråga om innehåll och form, även om människor annars är olika när de älskar och släss, på morgnarna och om kvällarna. Konstverket måste också visa dessa skillnader. *Konst måste vara levande* och att vara levande betyder att vara i rörelse och *förändring*.

A. W.

Det är bra, det tycker jag om!

S. S.:

När jag undervisade i konst lade jag märke till hur rädda folk är för frihet och experimenterande. De vågar inte ens blanda de olika teknikerna, att göra något som är okänt för dem. Och nu är det om KONST jag talar, i vardagslivet är stelheten ännu mer förlamande. Men så som fotografering har sin förlängning i filmen, så är alla konstformer förbundna med varandra.

A. W.:

Berätta nu något om din egen livshistoria.

S. S.:

Biografi, utställningar, uppräkning av publikationer, osv – allt detta är tråkigt. En biografi berättad i några få ord är lika banalt och falskt som att bedöma ett konstverks kvalitet av det galleris renommé där det är utställt. Folk vågar inte ta ansvar för sina egna uppfattningar. De tror på galleriernas och museernas auktoritet; du vet lika väl som jag att de avgörande riktlinjerna för dessa institutioner baseras på personliga kontakter, egoistiska intressen och pengar. Nog sagt, låt mig med några ord ge en bild av mig själv och min bakgrund. Jag är född i Tokaj 17 sept 1949 kl. 11.36 som ättling till en adelsfamilj. Jag började måla när jag var fyra år gammal. När jag var

sex såg jag en Dici-type kamera i ett skyltfönster och slutade inte tjata förrän jag fick den. Jag minns min första filmrulle. Jag fotograferade döda fiskar på den snötäckta isen på en flod. Jag var fem år när jag hade min första traumatiska erfarenhet av döden. Efter en lunginflammation med nästan dödlig utgång hade jag fått komma tillbaka hem från sjukhuset. Jag sov den natten i min fars armar när han dog. Jag tog till mig denna upplevelse i sin helhet, hur hans själ lämnade den tomma kroppen efter sig. Omkring nio år senare dog min två år yngre syster i cancer.

A. W.:

Hur gammal var du då?

S. S.:

Fjorton. Vi bodde då redan i Budapest. En sällsam stad. En blandning av öst och väst, av kärlek och hat, av småaktighet och storhet. Det är en stad på samma gång präglad av relativt homogena vanor, frånvaron av extrema tendenser, av de överblick och föränderlighet. Jag gick i konstgymnasiet men summan av de höggradigt explosiva energier som arbetade inom mig gjorde att jag behövde mer utrymme för dem. På ett ganska äventyrligt sätt lämnade jag landet med en kamrat år 1966 genom Jugoslavien och Italien och efter några månader reste jag till Sverige. Ett land som är en absolut motsats till vad jag någonsin upplevt tidigare. Ett i lika grad totalt isolerat land i fråga om artistisk, historisk, känsломässig och geografisk bemärkelse. Även de stora konstnärliga rörelserna som renässans, barock och de olika ismerna under 1900-talet har undgått Sverige helt eller var, berövade sitt bästa och var blodlösa när de väl nådde landet. Där finns en lantlig puritansk, protestantisk kultur, fjärran från Europas Intellektualism, visualitet och känslighet. Folk är rädda för det nya, för primärkraften och för individualiteten framför allt. Detta leder till att man antingen dämpar sin energi eller laddar upp ytligare som mot-reaktion. För egen del har jag valt det senare. Och på så sätt började mitt projekt med livet som experiment.

Suzanna Ko:

Men du har studerat vid konstakademien i Stockholm?

S. S.:

Ja, under några år, men jag slutade därför att det var en naiv amatörism som rådde där. Dessutom målade många politisk propaganda som inte intresserade mig alls. Mina bästa akademier var mina resor. Jag har

gjort åtskilliga besök och stannat länge i Indien och omgivande länder. Det var där jag kände verklig respekt för det individuella i livet. Andligheten genomsyrar allt i dessa länder. Här i USA är det faktiskt också så, därför att historien inte är indoktrinerande. Det *kosmiska medvetandet* är mycket starkare här än i Europa. Europa orkar inte frigöra sig från det lineära tänkandet, från de historiska och nationella sammanhangen. "Den kosmiska vågen" fattas. En ytterst viktig erfarenhet var för mig att låta mig fördjupas av den japanska självförsvarskonsten (karate), det gav mig inte bara fysisk disciplin utan lärde mig också fysisk transformation av andlig kraft. Därigenom har jag upptäckt den för mig harmoniska kombination av idéa och *känsla, intuition spontanitet och kraft, mjukhet och hårdhet* allt i samverkan. Detta är naturligtvis en idealkombination som inte alltid uppstår inom samma person utan den ena än den andra av komponenterna får övertag.

Laurie Rosenqvist:

Är det någon lärare eller släkting som har påverkat dig speciellt i ditt sätt att arbeta?

S. S.:

Duchamps' intellekt, Picassos transformerande styrka, Tarkovskijs „Stalker“, Buddhas lära, min frus kärlek och femininitet.

L. R.:

Vad betyder pengar för dig?

S. S.:

Möjligheten att snabbare förverkliga mina projekt och idéer, att kunna betala medhjälpare och tekniska hjälpmmedel. Annars skulle planeringen och sökandet efter enklare lösningar ta allt för mycket tid och kraft från det kreativa. Så snart jag kan, hoppas jag kunna ta initiativet till en stiftelse för stöd åt konstnärer och deras experimentella projekt

L. R.:

Vad betyder begreppet konstskola för dig?

S. S.:

Den idealna skolan är en plats där du har utrymme för alla slags experiment och där läraren experimenterar tillsammans med den studerande i en varm, spirituell och kreativ miljö. Vid sidan av att dela med sig av konkreta tekniska och materialmässiga kunskaper, kan han visa vägar till lösningar och motivationer,

vilket är det bästa han kan bidra med i fråga om kreativt arbete.

L. R.:
Vad behövs för framgång?

S. S.:
Framgång är något oundgängligt nödvändigt, även om det finns många negativa aspekter som också hör samman med framgång. Olyckligtvis räcker det inte att vara en bra konstnär för att nå framgång. Man behöver också en bra manager för att bereda plats, möjligheter för utställningar, publicitet etc, och en konstnär kan skatta sig lycklig om han finner någon sådan, som engagerar sig i hans konst. Att få sin talang sedd och uppskattad är nästan lika unikt som genialiteten i sig.

L. R.:
Vadför är du inte redan mer känd?

S. S.:
Av tre skäl: Därför att jag ännu inte funnit den ideala manager jag talat om, Därför att min konst med sin inriktning på de experimentella och mediamässiga områdena är svår att identifiera, Därför att jag lever och arbetar i Sverige.

L. R.:
Vad är din åskit om Trans-Avantgard som uttrycksätt?

S. S.:
Gentemot 60-talets mycket vixtiga och styrande CONCEPT-konst, som i slutet av 70-talet betraktades av många som tråkig och som höll på att bli ointressant helt och hållet, kunde Trans-Avantgard motverka detta med sina känsliga, färgstarka och personligt sinnliga krafter. Jag tror på att CONCEPT-konsten återkommer i en mer njutbar form, nämligen sammansmält med Trans-Avantgards visuella kraft.

L. R.:
Hur snabbt arbetar du?

S. S.:
Om jag inte är hindrad av tekniska och materiella svårigheter arbetar jag förhållandevis snabbt. Jag borde egentligen tala om tre faser:

- 1, När jag blir laddad av nya erfarenheter och ger mig in i nya områden.
- 2, Etablerandet och utformningen av vissa riktlinjer, visualisering och komposition av konceptuella

huvuddrag.

3, Utforandet av det konstnärliga arbetet, som ytterligare inspireras och omformas under arbetets gång. Det händer ofta att arbetssättet går sina egna vägar och lever sitt eget liv. Ett tidigare halvt avslutat arbete kan exempelvis helt plötsligt komma att avslutas och få sin egen inre förklaring.

S. K.:
Du använder ofta foto, tidningsbilder, Xeroxkopior, Varför?

S. S.:
Som redan sagt är jag intresserad av förändringar. Att till exempel fylla ett nyhetsfoto – taget av någon annan – med ett helt nytt innehåll, med ande. Det är som att knåda liv i en människa med utgångspunkt från lera och jord och blåsa in en själ i det skapade. När det gäller mina Xerox-arbeten har jag en känsla av att de är förstenade spår av djur eller växtfossiler. Jag menar, de är direkta avtryck av den mänskliga kroppen utan förmedlingar.

S. K.:
Döden är ett återkommande tema i din konst. Är du rädd för döden?

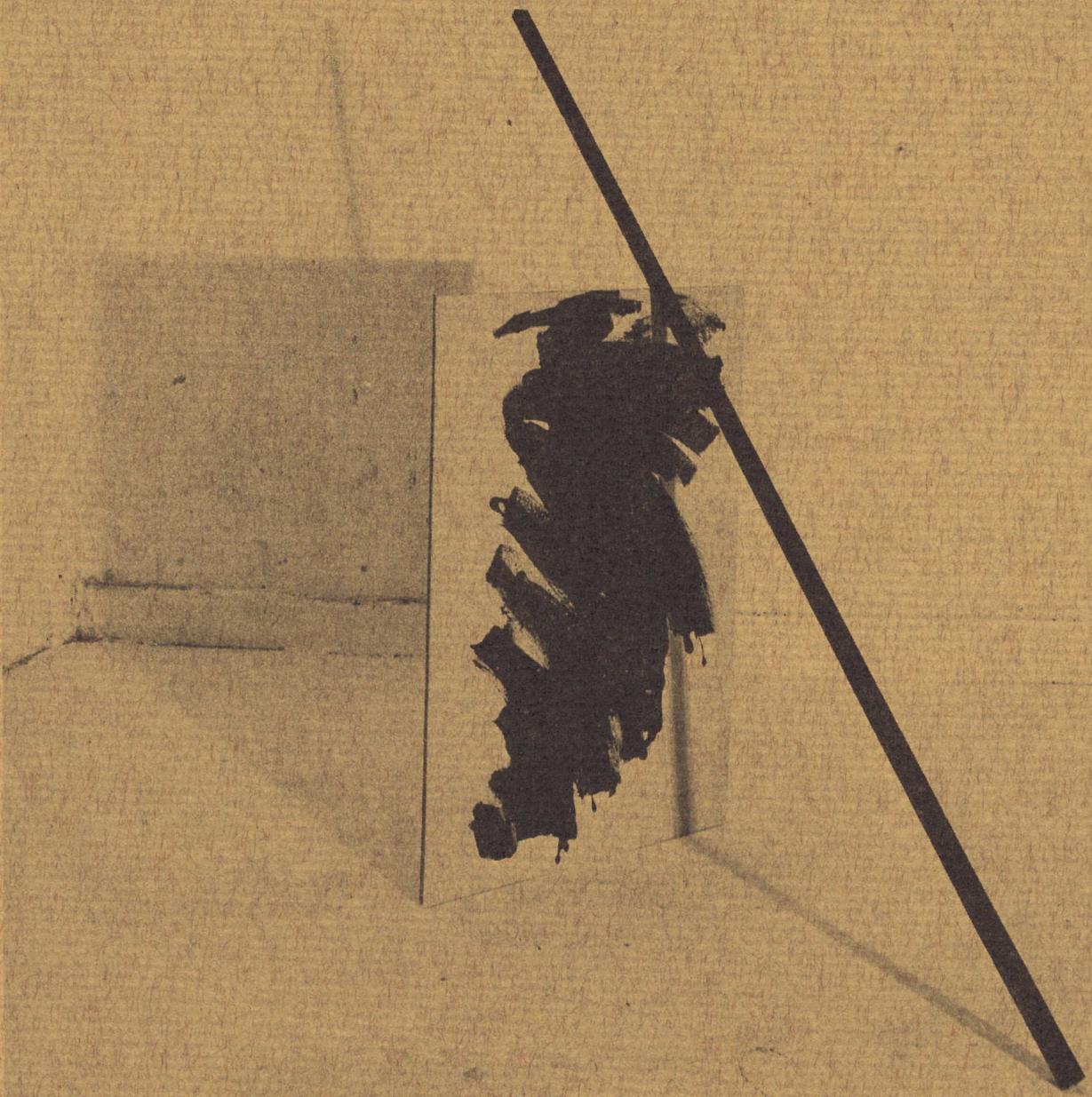
S. S.:
Ibland lyckas jag „behärska“ min dödsmedvetenhet, ibland inte. Konstnärligt skapande är i grunden projektioner och uppbyggnaden av eget, döden är precis motsatsen, dvs en motsägelse. Samtidigt tror jag dock att en av våra viktigaste uppgifter i livet är att lösa eller rättare sagt jobba med att förstå dödens och livets innehåll. Se på allt från dödens perspektiv, och även livet får en annorlunda mening. Som romarna brukade säga: Memento mori (kom ihåg att du är också dödlig)

S. K.:
Jag har en känsla av att vi har haft ett ovanligt spännande samtal. Vad jag saknar i den här intervjun är den explosivitet som är så karakteristisk för dig.

S. S.:
Kanske får ni vid något annat tillfälle att bara få uppleva explosioner.

New York, 1985

Oversättning från Engelska: Lars Foxe



Bildens nya positioner

Om Sabolch Silagys konst
av Lórand Hegyi

1. Åttioålets aggressiva bildskapande förenar på ett egendomligt sätt eklektiken (som uttryck för relationen till historiciteten), expressiviteten (längtan efter Egots direkta uttryck) och den individuelle mytologin (som kulturellt kopplar in Jaget i olika andliga system). Allt detta yttrar sig genom ett slags "likgiltighet", som grundar sig på att utopierna, de sociala frälsningsärorna och illusionerna är utslitna för konstnären. Mest utslitet är ett positivt, optimistiskt bedömande av relationen mellan konst och samhälle. Detta hänger samman med EXPANSIONSKRISEN. Achille Bonito Oliva talar direkt om en kris av utvecklingsprincipen och betecknar hela nittonhundratalets avantgardekultur som konstnärlig manifestation av den neopositivistiska utvecklingsprincipen. Oliva anser att uppfattningen om avantgardekulturens utveckling, utvecklandet av konstens och samhällets relationer är i grunden falskt och illusoriskt. Han anser om hela utvecklingen efter andra världskriget att den i grunden varierar Duchamps' modell och kan betecknas som ett slags språklig darwinism. Denna uppfattning förutsätter en rätlinjig, logisk utveckling, den nödvändigtvis raka, följbbara vägen för att komma från en plats till en annan, unvecklingens logik. Därför får den avisera den moderna konstens många icke-logiska äventyr, utveckningar och isolerade fenomen, därför får den beteckna "stagnerande" allt som inte pekar mot gradvis AVMATERIALISERING som konservativt var sig det är av konceptuell eller av abstrakt modell.

For åttioålets konst existerar Expansionen inte längre. Det lönar sig inte längre att tala om att det konstnärliga handlandet gradvis sprider sig bortom dess egna gränser för att så småningom genomsyra och omforma de icke-konstnärliga områdena. Betraktat ur sextioålets sociala utopi är det konstnärliga handlandet ingenting annat än en social handling bland många andra: konstens mål och väsen är också att skapa en ny kultur, en ny samhällsåskådning. Konstens mediumexpansion var alltså inte en enkel fråga om teknik, utan en väsenstråga för den aktivistkonst som revolutionerade samhället. Pop art och happening, fluxus och concept art, minimal art, body art, land art och video art är de viktigaste bärarna av denna MEDIUMEXPANSION. Det gällde då inte bara mediernas expansion utan även utopiernas. Susan Sontag tolkar denna expansionsstråvan som möjligheten att skapa en ny åskådnings- och kulturell enhet. Däremot utgår det sena sjuttiotalets och tidiga åttioålets konst från det faktum att konsten fortfarande utgör en specifik kultursfär och den sociala (politiska, ekonomiska) praktiken fortfarande fungerar enligt sina obönhörliga nyttosynpunkter utan att ta hänsyn till eller rent av genom att undanskjuta kultursfärens manifestationer. Som "vara" integrerar den naturligtvis konsten, men inte längre som "andlig sfär". Detta leder till det sena sjuttiotalets och det tidiga åttioålets kulturella desillusionering och pessimism och "likgiltighet" av det slaget som Oliva talar om.

"Likgiltigheten" liknar enligt Oliva det tillstånd där genomsnittsmänniskan byter från en TV-kanal till en annan utan att fördjupa sig i någondera, hon galopperar mellan bildsymboler som verkar bekanta men likgiltiga för henne. Åttioårets konstnär kan också vända sig vart han vill, välja vilken stil som helst, i och för sig har det ingen betydelse för honom, det viktiga är bara det han själv lägger till och tillsätter, det är alltså bara frågan om den subjektiva gestens trannsubstansierande fas. Den nya konstnärliga attityden är alltså hypersensitiv och subjektivistisk. Dess "stil" är eklektiken.

2. 1983 utarbetar Sabolch Silagy den bildenhet som skarpast projicierar det konstnärliga programmet av eklektikens radikaliserande. Denna strävan kunde även betecknas som "*subjektiv eklektik*" eftersom den medvetet åtagna stileklektikens grundläggande åskådningskärna är den radikala subjektivismen: konstnärens personlighet, utvälvandet av de viktigaste motiven för livsföring, öde, roller, hans *individuella historia*, respektive en förvandling av från varandra skarpt avvikande konstnärliga uttryckssätt till bildmetaforer och fixerade kvasisymboliska episoder. När på bilden "**Trigon**" (1.) Venus av Milo – motivet som förkroppsligar det hellenistiska skönhetsidealens uppenbarar sig och bredvid det motivet Michel Angelos David – skulptur och till höger en knappt synligt antydd sittande Buddha, känner vi samtidigt förvirringen av kulturell "överladdning" och motivanhopning, effekten av "likgiltighet" och samtidigt gestmåleriets automatiska penselskrift och den omärtliga spänningen mellan det konventionella av individuella former – som blivit symboler. Denna spänning framstår samtidigt ur konstnärens individuella öde, hans upplevelser och avsikter och i sista hand ur hans tillvaro, det är ju han som självsäldigt ställt samman bilder och samlat de olika motiven. Motiven ger intryck av bildmetafor de innebär varken sig själva eller sin tid, eller sin kulturella miljö utan omfattar även den konstnärliga gest med vilken konstnären – som individ – lyft fram dem någonstans ifrån och tvingat in dem på sin egen bild. "Trigons"

ytfördelning (till höger vita ytor, till vänster den råa duken med grå och blå fläckar, med ca en tredjedel till två tredjedelars proportion) skiljer Buddhabildens motiv från sina båda europeiska kamrater, och medan den europeiska klassicismens skapelser väl synligt framträder genom den tjocka konturteckningen försinner Buddhastatyn nästan i den vita ytan och de röda linjerna på densamma. Konturteckningens klassiserande strävan mot väsentlighet, den disciplinerade linjeföringen som sveper över statyernas karakteristiska former bildar en skarp motsättning mot gesternas elementära, primärt måleriska okontrollerbarhet. Detta spännande element förekommer även på målningskomplexets övriga delar: den liggande, avlånga "**David och stolen**" (2.) och den stående "**Vit Venus**" (3.). Båda målningarna bearbetar en kulturhistorisk Bildmetafor, eftersom Venus av Milo och Michelangelos David inte endast är statyer, konstverk, utan representativa alster: "topos" populariserade i miljontals reproduktioner på emblem, omslagspapper, kosmetiksalongers reklam och baken på jeansbyxor. Som sådana kan de samtidigt vara delar av "högkulturen" (eleganta album, museikataloger, konsthistoriska informationsfilmer, diapositiv osv.) och "bruksföremål" i "ickekonsten", i affärslivet, reklamen och vardagslivets värld. Enbart detta förslår de båda motiven en attraktiv mångsköligitet, därtill kommer "motpolerna": bredvid "**Vit Venus**" klassiserande objektiva linjeföring visar sig svart klotter, som lika gärna vara alldagligaste "målaråtbörd" på väggen av en tunnelbanestation, på ett affischpapper, en bar fasad eller på ett skytfönster. På "David och stolen" syns till vänster om det vågrätt med rinnande svart färg tecknade Davidmotivet en klumpig stol, som i sin banala saklighet påminner om en akademielevs studieteckning. Gesten finns också här, i form av de kraftiga silveränderna målade på stolen, respektive i själva grundfärgens urtunnanda i bildens nedersta del. Men här är det stolen som är den avgörande motpolen i sin helhet, i sin ofärdiga klumpighet och obegripliga "*tomhet*", lastad med oförklarligheter av något slag.

Samma oförklarliga och samtidigt i sin betydelse banala motiv visar sig i 1983 års målning **"Porten"** (4.) där till vänster om buddhan koncipierad med svart linjeföring, den på den grovt målade vita grunden det hänger som portmotiv, ett stycke brunt, med svart färg bestuket linnestycke som faktiskt kan förflyttas, det vill säga lyftas upp så att man kan "se igenom det" eller "*stiga in genom det*" om det finns någonvara.

"Porten" bygger också på motsatser dels som exakt koncipierbart föremål – alltså skulpturmotiv – Buddhas gestalt som uppenbarar sig för oss och det hemlighetsfulla, men banala "portmotivet", å andra sidan mellan den primära gestikulationen och det disciplinerade teckningsmotivet av beskrivande karaktär. Den förra motsättningen består mellan bildtoperna, den senare på målningssättets område, på Bildens yta.

Denna yta är den fria, ohämmade subjektiva gestikulationens område som helt ger sig själv, identifieras med sig självt: här är *ALLT tillåtet*, inga konventioner hämningar, puritansk moralisering eller estetisk formalism förbjuder något, eftersom själva den estetiska formalismen tillhör de "roller" eller "banor" på vilka konstnären kan röra sig precis som det faller honom in. En sådan "allt är tillåtet" attityd är samtidigt inte resultatet av någon "målarglädje" utan av skeptisk och defensiv världskänsla. Denna fullständiga och radikala eklektik möjliggörs genom att ett enda slutet estetiskt system kan förmedla alla de sammansatta betydelser som sammanfattar även de ambivalenta, extremt motsatta polerna som i slutet av 1900-talet kan uppenbara sig för konstnären. Målningen blir på detta sätt ett slags subjektiv "övningsterräng", en "subjektiv gestområdesyta" där byggnader av alla slag och landskap av alla slag kan vara tillsammans i hela sin godtyckliga anordning. Det stycke grov brun duk som hänger bredvid Buddhan besmord med svart och kompletterad med rött klotter kan alltså vara ALLT: port till en annan, bakomliggande värld, en blind dörr bakom vilken det lika litet finns någon öppning som bakom själva bilddukens yta, det kan också vara en symbolisk frammaning av ett slags abstrakt tankevärld precis

som även buddhastatyn visar sig i det abstrakta vita fältet, antydande oändlighet och pekande på de objektlösa, oidentifierbara tingens värld. Men allt detta kan också vara enbart "bakgrund", en kal väggyta på vilken buddhans grova teckning läggs fram med banaliteten av en affisch, precis som ett stycke grov duk och de blå, svarta, röda färgrändernas och gesternas ansiktlösa, opersonliga, av okänd hand nonchalant ditkastade tecken.

Det spännande – och autentiska – är just denna laddning som inkluderar mångtydiga, ambivalenta i sig själv motsatta positioner och dess visuella förkroppsligande bildens eklektik i vilken gestmåleriets tradition dyker upp lika mycket som det emblematiska meddelandesättets från sexiotalet radikala subjektivisering. Den innehåller betraktandet av sjuttiotalets *"individuella mytologier"*, jagcentreringen av den Spurensicherung som skapar konstnärspersonlighetens enpersonliga historia, arkeologi och antropologi. Men alla dessa riktningar rörde sig i ett slags av dem själva skapade "kvasisystem", medan åttiotalets radikala eklektik, det subjektivistiska nya måleriet i grunden förnekar detta system: bilden är för dem en lika oberäknelig, individuell autonom "engångspersonlighet" som konstnären själv. På detta sätt skiljs bilden från sin skapare och från den trängre kontext som omger den, skiljs från program och system av alla slag och förnekar med sin egen existens alla modeller. Bilden ÄR helt enkelt, men den gör det med sådan suggestivitet, en sådan radikal energiladdning, sådan outtömlig associationsriedom att dess existens accepteras av, världen trots att den på grund av sin radikala individualitet varken kan integreras någonstans, eller tvingas in i någon modell. Genom detta tillstånd har 1900-talets konstnär hunnit fram till att kunna överträda även sina egna tidigare utopier, betrakta sina tidigare expansionismen, sina sätt att vara annorlunda som passerade, och skapa så att han maximalt kan identifieras med sig själv, kan leva ut sin egen situation. Han skall inte "undervisa" eller "uppföstra", förkunna program, tränga in i andra sociala aktionsformer, utan meddela sin egen

andligpsykiska tillvaro, på det öppnaste, djärvaste sättet demonstrera sina egna tillstånd eller förkroppsliga sina egna inbillningsfantastiska former.

3. Jaget som konstverkets uteslutande andlig-psykiska kärna eller utstrålningspunkt kan naturligtvis yttra sig på mycket extrema sätt. Det är just en av de viktigaste karakteristika av åttioalets måleri och följdaktligen även av Sabolch Silagys nya måleri, att vi däri inte finner spår av någon som helst moralisk åskådning: de spontana, automatiska gesterna kompletteras med kulturhistoriska motiv, med bildtoper och konventionella tecken respektive medvetet övertagna stiliseringar (alltså med det egendomliga formellt-stilistiska citerandet av olika konstnärliga uttryckssätt) som samtidigt oskiljaktigt lagrar sig över de primära och expressiva markeringarnas skikt. När det gäller vissa verk kunde man tala om "tillståndsbilder" eller bild-tillstånd. På sina båda omfångsrika, varierbart hopställbara målningsserier från 1983, "**Kvinnor**" (15.) och "**Fällan**" (6.) konkretiseras människokroppens imaginära tillstånd genom att existerande affischmaterial målas över så att dess ursprungliga tillstånd helt förändras. Själva affischerna föreställer kvinnor, respektive män och kvinnor tillsammans, uppradade bredvid varandra på den ena affischraden, i olika kroppsställningar (sittande, stående, hukande, i språng osv.) på den andra. Dessa hållningar visas på målningarna dels helt omformade dels endast betydligt förändrade. Anletsdrag, blick, gester förändras, dessa figurer blir förvirridna, skrämmande, degenererade eller beklagansvärda, hopplöst inklamda i den kaotiska och oigenkännbara värld som de själva bär upp. Deras menlöst flinande, fåniga blick förkroppsligar en dold självutlevelse som – förkvävd och i hemlighet – kan dyka upp i nästan alla: som en "lek" med vansinet, försök med roller, med inlevelseförmågan. "**Fällans**" kroppsfragment är samtidigt indolent vanmäktiga och aggressivt fordrande, fruktansvärda och skräckinjagande. Här finns inga stöd, inga kryckor, vi ser dem i ögonen, dessa förvirridna och degenererade figurer som i sina leenden förknippas

med vardagslivet, med reklamens och televisionens värld, men i verkligheten förkroppsligar de i oss dolda, ofta förtigda tillstånd, aningar och inbillade situationer. Wolfgang Max Faust talar med all rätt om "**önskebilden**" (Wunschkbild) i samband med de italienska trans-avantgardmålarna, men denna skaparattityd karakteriseras överhuvudtaget åttioalets nya måleri. I Sabolch Silagys målningar verkar de impulser mycket kraftigt som avser att i bild förmedla den ögonblickliga existensen, det psykiska tillståndet och samtidigt deras "förvandling till skeende". I hans målningar dyker ofta storyaktiga element upp, eller vissa bildrelationer kan uppfattas som händelser och antyder tillstånd "före" och "efter". "**Önskebilden**" innebär i dessa storyaktiga bilder en kartläggning av händelsen som äger rum inom fantasiprovinserna av bilden, en betyande händelse, strid, sammanstötning, död, emigration, återkomst osv. Man kunde också säga att pittoreska landskap dyker upp här, händelser äger rum eller låter sig anas, "offer", "segrare", fallande och överlevande, svaga och starka, likgiltiga och kämpande flåtas samman i en kaotisk, tygellös, ohämmad och fantastisk dans. Banalitet och extravagans inte bara kopplas samman här utan avlöser varandra regelbundet. Ibland når han ända till det groteska, ibland kommer han – kanske oberoende av den konstnärliga avsikten – till en tragisk, klumpig eller erbarmligt sliten figur. På somliga bilder målar Silagy om en ursprungligen manlig figur till kvinna, vilket ökar känslan av osäkerhet och tvetydighet och samtidigt gör den ursprungliga figuren löjlig. Dessa figurer kan bli grymt utlämnade och aggressiva när de slår över från en ytterlighet till en annan. Sabolch Silagys målningar kan betraktas som "förlängningar" av jaget, av dess rollspel i fantasin, önskebilder och deras motsatser.

4. "**Midnight**" (7.) från 1983 och "**11 to 5**" (8.) från samma tid samt "**Taste**" (9.) från 1980 ansluter sig tätt till det tema som Jean Christophe Ammann har kallat "**kroppskänsla**" (Körpergefühl) och som – enligt Ammann – visar sig som en komponent av den extrema och radikala subjektivismen, bredvid

"förinnerligandets" kulturella gester. Denna "kroppskänsla" uppenbarar sig i ett slags extrem bildaktighet: *Bilden tar på sig den imaginära "kroppen"*, reflekterar den konstnärliga jagfantasins utlevelser med sin färgrika, fysiska, individuella tillvaro och sin radikala närvär. Bilden och kroppen identifieras, Bilden blir till kroppslig-fysisk verklighet, till ett självständigt väsen vars individuella existens alltid förblir operäknlig och utforskbart, oväntad och häpnadsväckande. Denna "*utåt*" så aggressiva, betonat överraskande "överfallsaktiga" manifestation anknyter "*inåt*" omedelbart till Jagets intimaste upplevelser, till fantasierna om vakenhet och dröm, om döden, om kärlekens, ömhets, svartsjukans och tillgivenhetens känslorfareheter, till minnenas utplånande men i sina brottstycken ofta skrärande och vassa levande värld, alltså till Jagets stegrade intimitetssfär. På målningen "**11 to 5**" uttrycker de med elementära former primitivt och grovt målade, med rött, vitt och blått klottrade liggande kropparna på den på väggen spikade ospända duken trots den målade ytans brutalitet, aggressiva sönderstyckning och de med blod associerande röda färgfläckarna att den sovande människan är utlämnad, barnsligtk mild "ren" och "oansvarig" för dagens realitet, dess hjälplöshet och öppenhet. Men även detta är ambivalent då det samtidigt associerar till människan (den döde) som har överjordiska avstånd hennes "frihet" och obundenhet, drömmens "allting är möjligt"-rike men även uttrycker den *kusliga ensamheten* hos människan som i drömmen helt är sluten i sig själv och ligger där som en stenbit, en "föremålsaktig" livlös kropp, självavslöjande, självöppnande, oförmögen att försvara sig och att kommunicera. Sömnen och döden, sömnen och drömmen eller sömnens och ensamhetens begrepp kopplas samman i "kroppskänslans" primära och elementära projektion, det är åter de extrema polernas samtidiga närvär som förlänar spänning åt målningens värld. Kropparna i naturlig storlek (konstnären och hans hustru, sovande) uppenbarar sig som i grova konturer infattade fläckar som förevigar de under sovandet intagna positionerna.

Upptill, bakom varandra, med uppdragna ben och utsträckta armar, ligger de uppsepande varandas rörelser, nertill skilda från varandra, i olika hållningar, nästan utan kontakt. De elementära och omedelbara målningssignalernas primitiva formvärld rivas upp och såras av klotrets hetsande, hotande, nervösa rytmer, grundens grova svart linjerytmik genomborrar nästan som pilar de hjälplösa kropparna. *Drömmen* laddas med ett oroande, ougrundligt, vilt innehåll, medan kropparna ligger som livlösa föremål i sin gripande värlöshet.

Samma egendomliga drömtillvaro koncipieras med de röd-gula kropparnas dansrytm och de svarta solskivornas barbariska primitivitet samt med den på sprayade textens (Sunset, Midnight, Sunrise) brutala omedelbarhet, på målningen "**Midnight**" av mäktiga mått. Det röda och gula människoparet på den gråa duken, målad i sovandets olika kroppställningar, svävar nästan i rymden, men får varken känslan av kroppstyngd, av värlöshet eller av instinktiv sammanlänkning. Det utslagsgivande här är snarare att bilden va för tanken till storstadsklotrets primitiva expressionism, dess råa och vitala omedelbarhet som omskriver kroppsigheten till symboler.

Den 1980 målade "**Taste**" är en händelsebild uttryckt med elementära målartecken; smakandet och slickandet på någonting, det omedelbart kroppsligt fysiska avsmakandet av någonting, att bli bekant med någontings smak och yta, värme eller kyla. Det är en egendomlig händelsebild, eftersom mycket få detaljer hänvisar till den egentliga händelsen. Snarare är det spänningen mellan associationens öppenhet och tecknens återhållsamhet och reducering som saturerar målningen. På den grovt svartmålade, skrynkligt på väggen spikade duken antyder till vänster en vit-grön linje huvudet som med sin utsträckta tunga smakar på det vita föremålet som står snett framför det. Till höger framför det ett på samma sätt snedställt vitt streck med röd rand och ovanför detta en sicksacklinje blåst i vitt och blått. Det urlakade i de vita rändernas kanter låter i viss mån huvudets emblematiska tecken sväva, rättare sagt det högre övre bildfältete sicksacklinjer, samtidigt som de båda

vita formerna som skär in i den svarta grunden är stabila och hårda. Dessa former kan uppfattas som stående fram till, massiva, eller som "luckor" i den svarta grunden, som bringar ett visst budskap från det egentliga, "riktiga" rummet. Den smakande profilen med utsträckt tunga vill tränga in i denna "lucka" och försöker att ge en omedelbar kroppslik upplevelse av detta.

Till temat smaka-erfara-uppleva ansluter sig även tavlan "**Skräckfyllt andeväsen och medföljarens vandring mot INTET**" från 1980, även om det här såväl i motivanvändningen som i bildkompositionen är frågan om att bygga in – egenvälida och subjektiva – element från prehistorisk konst, respektive indiankonst. Detta symbolspråk anknyter till bildens grundläggande tematik: till frågesfären kring döden och tillvaron eller icke-tillvaron efter döden. En temakrets som ganska ofta dyker upp i Sabolch Silagys konst, såväl på abstrakt, tanke-metafysiskt plan som på ett subjektivistiskt "individuell-metafysiskt" eller "poetiskt" plan. Det senare karakteriseras av att ge liv åt storyaktiga, narrativa episoder, bildantydningar av den "berättade" eller "antydda" historien. Karakteristiskt är också personifieringens episod: händelserna äger rum kring en figur, kompositionen byggs upp på en "huvudaktörs" aktivitet, en utsedd huvudhjälte gör någonting eller utstår någonting (vanligen väldsgärningar); den kan också komma i medelpunkten av "äventyrliga", pittoreska händelser. Detta stimulerar konstnären delvis till att utforma ett slags "kvasimyt", eftersom varje handling har en betydelse som går utöver den själv; det möjliggör å andra sidan att i målningens värld inorganisera, integrera många småsaker, iakttagelser, små händelser och oväsentligheter. Ett slags expressiv berättande utbildas alltså. Detta kan väl iakttas på här nämda "**Skräckfyllt andeväsen och medföljarens vandring mot INTET**". Bildyan är uppdelad i två från varandra skarpt skilda delar: till vänster ett på ogrundad linneduk med vita ränder grovt bemålat "tomrum" som ljusnar från vänster till höger. Till höger, i ca. två tredjedels proportion öppnar sig ett

i röd-gul-blå-gröna färger bemålat, komplext, så att säga "händelserikt" rum, här äger den egentliga – antydda – "händelsen" rum. I mitten syns ett med röd kontur avgränsat, med gult bemålat och med till primitiva väsentligheter strävande former tecknat profilhuvud, dess öppna mun pekar mot döden; där bakom visar sig i en blå fläck en annan profil, med stiliserade ögon-, näs och munformer, på huvudet ornamentala dekorationer som påminner om indianernas huvudbonader. Den blå fläcken tycks koppla ihop de båda huvudena, den döda och den levande, och skiljer dem från den jaktade röd-grön, eller röd-grå-gula omgivningen i vilken prekolumbianska och primitiva ornament blandas. Den blåa fläcken som häller ihop de båda hopkopplade huvudena i ett hölje smalnar av till vänster och förvandlas till en rand eller linje som fortsätter i sicksack som bryter igenom den tunna röda gränslinjen som skiljer bildens båda delar från vrandra och i en schwungfull halvcirkel eller i form av en skära svänger över till den i vita, smutsvita, och grå toner målade tomma rymden, i *intets värld*, i den dimaktiga, ogenomträngliga och utforskbbara tomhetens rike. Detta inträngande är mycket kraftfullt och dynamiskt, spänningsfullt, ty denna enda, halvkretsformiga i en vass spets slutande aggressiva form är så provokativ att den fyller den hittills mållösa eller åt okänt syfte underordnade värld med ett "mål". Detta aggressiva inbrott i stillhetens och den omätbara orörlighetens, den händelselösa tomhetens rike bär redan i sig en viss dramatik. Man kan inte veta om den svarta grunden bakom (under) de grå-vita ränderna utgör en tom yta eller ett djupsuggerande, till fjärran associerande okänt rum som den döda människan gett sig ut för att utforska. Bildhändelsen väcker oundvikligen mystiska associationer om den "dödes" *vandring*, respektive en människans sönderdelning till en levande och en död hälft. Den döde ger sig ut på sin vandringsfärd från det kända till det okända, från den följbarna, synliga, upplevbara mångfalden (livet) till det upplevbara, oerfarbara, till "intet" som inte kan uppdelas i av oss kända mångahanda ting (döden),

och lämnar efter sig sin livlösa jordiska kropp (huvudet med öppen mun, den dödes kropp) för att den "vakna" andra halvan skall kunna lära känna nya erfarenheter, nya former och nya tillstånd. Här blir den subjektivistiska "individualmytologins" narrativa målning och berättelse uppenbar, och ger konstnären enbart en möjlighet för att objektivisera och konkretisera vissa subjektiva upplevelser på målningens sinnesyta. Målningsimprovisationen byggs upp på detta storyaktiga skikt och målningshandlingen fyller bildvärlden med individuella impulser, med lidelser, experiment och tillståndsförsök. "Kroppskänslan" och "önskebilden" grundar målandet på subjektiv utlevelse och i denna subjektiva utlevelse koncipierar konstnären i bild sådana innehåll som just genom sin måleriska objektivisering blir uppfattbara, förståeliga, kommunicerbara – ofta även för honom själv. Därför kan detta måleri uppfattas som ett slags Jagsatsning eller Jagskapande, men bilderna blir till den grad självständiga att de även skiljer sig från deras skapare och förvandlas till självständiga engångsväsen, "kvaliindivider", individuella och oberäknliga faktorer. Från Jagsatsningen förvandlas själva bilden till personlighet, till autonom verklighet.

5. Vi lämnar nu den målade bildens värld och börjar behandla 1981 års miljöarbete "**Klagomur**" (11.) och 1981 års "**Now**" variationer (2.). Båda verken ansluter sig fast till de klart målade arbetenas åskådnings-respektive betydelsevärld. "**Klagomuren**" är en fotoserie i stort format, med tidningar, texter om en av konstnärens "actions" med dess tryckta katalog, framför några målade papper med fullklistrade väggtytor står, snett lutade mot väggen, svarta lister som dystra och hotande, aggressiva Föremål. De splittrar, sårar och skär sönder väggen, sticker nästan igenom väggytan. Deras rytm är jäktad, ojämnn, vild och hård, inga som helst tecken på slutnenhet om vi bortser från att själva väggytan är begränsad. Men de svarta vedkubbarnas aggressiva objektivitet ger oss en känsla som om vi vore inklamda i någon sluten, trång plats utan luft, ett

fängelse eller en gravgammare, där ingenting annat återstår än att ögna igenom de hopklistrade tidningsklippens små bokstäver, som kringgår de svarta plankorna. Klagomurens små texter får på detta sätt ett slags "**botgöringsbetydelse**", kanske utgör de anteckningar av människor som har varit där före oss, i muren inristade budskap, klagomål och bekännelser, men det kan också tänkas att de handlar om oss och att vi får läsa igenom allt för att förstå vad vi har syndat med, vad vi har gjort i verkligheten. Men det kan också hända att allt detta är våra egna klagomål, anteckningar och bekännelser som tynger ner oss eftersom de konfronterar oss med oss själva. Konfronterandet med den tunga bördan av själsliga, samvetsbetonade frågor ökas av det suggestiva uttrycket av att vi är fysiskt utlämnade: de svarta plankornas brutalitet präglar hela situationen. Vår känsla av att vara utlämnade ökas genom kvantitetsmomentens betoning. De många texterna som med små små bokstäver fyller hela väggen är en lika tung last (den tidsödande genomläsningen utgör ett slags pensum, sysslandet med andras och våra egna bekännelser och klagomål ett slags botgöring, som bönen efter bikten), liksom de svarta bjälkarnas massa är hotande i sin mängd, brutal och tung. Detta fysikaliskt-kvantitativa uttryck förstärker "**Klagomur**" miljöns dubbla konstartuttryck: dels kan arbetet uppfattas som miljö, dels som installationen av en aktion. Det sistnämnda anser även *Silagy* vara av vikt, han har nämligen av detta abete framställt flera foton på vilka även han syns som en del av kompositionen, han genomför alltså en aktion i det andliga rummet av den av honom själv uppställda installationen. Miljön och "the action" återkommer som "dubbelläsning" av arbetet "**Klagomuren**" från 1981 även i andra kompositioner. I Sabolch Silagys konst är dubbelinterpretationen av målningen ofta förekommande, dels som tavla, alltså ett sinnligt-konkret föremål med självständig kroppslikhet, med självständigt öde, och å andra sidan som objekt som tillhör händelsens föremålsapparat – av märkbar betydelse. Den betonade betydelsen kommer just av att medan andra föremål inte härstammar från

konstnärens hand, alltså har slumpkaraktär jämfört med konstnärens individuella stil, handtecken och gestik, härstammar tavlan direkt från konstnären, bär hans egna gester på sig, är alltså "individuella objekt".

På 1981-års "**Now**"-variationer anknyter också de målade detaljerna (som målning eller målad skulptur) till en "dold" "actionism". "**Now**"-variationernas olika delar existerar nämligen inte var för sig: varje enskild variation kommer till stånd på så vis att konstnären själv "ingriper" i den existerande variationsvärlden och arrangerar om den. De olika kompositionselementen är var för sig endast detaljföreteelser som när de kommer i ständigt nya sammanhang bildar ständigt nya variationer. För att möjliggöra en ny variant får föregående variation plockas sönder, förintas eller åtminstone omformas. Till sist och slut existerar alltså dessa variationer endast fiktivt, i praktiken existerar alltid bara en, den som står i tur. Denna "ögonblicklighet" syftar även texten "Now" på med rött på den blå grunden. Kompositionens grundelement är en jämsidig triangel i ljusblått som samtidigt utgör aktionens ram, den bestämmer var konstnären kan ta ifrån eller vart han kan lägga till. Triangeln är vridbar, ibland kompletteras den med en svart list med vågig kant som leder bort till ytan utanför den slutna formen. Men oftast är det de inre ytorna som ordnas om genom konstnärens inblandning. I triangelns övre spets placeras en bit lilarosa-blå duk och därpå med spray skrivna vita och gula mönster samt inskriften "Now" i rött. Därunder visar sig ofta en sonderriven ytan med randigt mönster, som associerar till en karta, eller hänvisar till brokiga, färgglada, rörliga ytor. Men den här sonderrivna ytan hänger till höger och vänster ner ur ramen och sliter sönder den strängt slutna kompositionen. Förlängd genom denna svarta, smala form med vågig profil förvandlas kompositionen till en helt öppen enhet med tillfälliga vacklande, osäkra detaljer. Dessa motpoler utgörs av den svartmålade, jämsidiga triangeln med dess vågprofil, dess tomhet och slutnenhet. Här försvinner alla element som ledde utåt, den enda formen är den svarta triangeln som

pekar uppåt. Den är olöslig och hård, massiv och vilar i sig själv. Till samma slutnenhet ansluter sig den variationen där triangelns vertikala mittaxel utgörs av en vågig, neråt smalnande, avrinnande vitt bruten form. Detta är strängt slutet, och symmetriskt, samtidigt antyder den barockiserande, suggestivt vertikala formen med sin subtila, av små fläckar sammansatta yta ett slags inre rikedom och poetisk öppenhet.

"**Now**"-variationernas nästan outtömliga idérikedom, paradet av de färgade ytorna med effekten av målad skulptur och bild, den kompositionella grundstrukturens relativa enkelhet och de "pålagda" additiva elementens slumptade mångfald bildar spännande sammansättningar. Varierbarheten, omorganisationens aktionkaraktär, upphägningens ofta med varandra kontrasterande, varandra korsande betydelseskikt hänvisar Sabolch Silagys arbeten till den stegrade subjektiva självdemonstrationens, självreflektionens konstnärliga domän. Ur konsthistorisk synpunkt intressant är särskilt den mediakomplexitet, den även i andra av Silagys arbeten uppenbarade fördomsfria mediabetraktelse som avlöser sextio-sjuttiotalets mediala positivism, dess "utvecklingstro", dess objektivism och leder till radikalt subjektiv expressiv mediaöppenhet. Det är inte med analytiska avsikter han griper till mediaparandets fråga utan med en viss expressiv omedelbarhet: *Han använder allt*, han omtolkar allt som härrör från sjuttiotalets forskningar subjektivt, utan att bry sig om de mediala forskningarnas positivistiska kategorisering. Han är inte sysselsatt med hur vissa allmänna sammanhang kan modelleras, hur mediaförsöken tjänar modelleringssträvandena utan hur han själv kan utnyttja varenda kanal, från måleri och skulptur till installation och aktionism och fram till videons medium.

Denna subjektiva mediumåskådning parar inte olika media i expansionismens intresse, inte i den "alternativa programmkonstens" anda som vill tränga in i de sociologisk-ideologiska strukturerna, utan i en

anda av Jagsatsning, av Jagdemonstration som strävar efter att *levandegöra*

Jagtillståndens förkroppsligande. Verket (målning, skulptur, installation, video osv.) kan här uppfattas som ett förkroppsligande av var sitt Jagtillstånd som inte kan modelleras och generaliseras utan genom inlevelsen "*inifrån*" blir följbart och subjektivt utläggbart.

6. Till "**Now**"-variationerna ansluter sig de 1981 skapade "**Point of Balance**" (13.) variationerna och arbetet "**Correction**" (14.) från 1980 som i lika mån innehåller målade och rumsliga delar. "**Point of Balance**"-s fint avvägda, hopfogade trälister kan endast stå lutade mot varandra, varje komposition kan gång på gång åter sättas samman på olika sätt, eftersom ingen variant är fast fixerad. Kompositionens beståndsdelar är målade och med såg profilerade, med nyckfulla konturer formade lister, stavar. Det är inte bara kanterna som är plastiskt bildade, även i det inre har konstnären skurit "tomma" former in i dem, här och där helt smala, mjukt vågade formationer, på annat hårt skurna hål och snitt. Dessa negativa former förvandlar kompositionens element och gör dem ännu lättare, ännu mera perforerade, samma lätthet, fragilitet och ögonblicklighet karakteriseras själva den på en ömtålig balans vilande kompositionen.

"**Point of Balance**"-variationerna liknar

"**Now**"-variationerna även i att banala, slumpartade detaljelement ansluter sig till de artificiellt utformade, artistiska, då och då ornamentalskt framställda detaljformerna. Sådant är: t. ex. det på en variant synliga vita, och rödbesprutade, oidentificerbara föremålet som Silagy helt enkelt har spetsat på den skarpa, nälförmodade metallbiten i änden på ett av kompositionselementen. Vissa element i samma variation är inte bemålade, respektive är hållna i ljusare ton än det svarta huvudelementet med sicksackkant i mitten, och på det viset inträder även här färgen bredvid de rent plastiska uttrycksfaktorerna.

Det är tredje tredjedelen av sjuttiotalet som målad

plastik åter börjar komma i förgrunden, det är särskilt Italiens "transavantgarde" och den tyska neoimpressionismens konstnärer som gärna vänder sig åt det hålet. Sabolch Silagys plastiker förenar de med färgläggning uppnåeliga effekterna med "sammanläggningens", "upphopningens", "additionens" tidigare former som ännu går tillbaka på arte poveras praktik. Detta sista moment blir särskilt kännbart på de av hans verk som tillverkats med användande av alldagliga, banala, material, avfall, inte längre använda restmaterial.

Hans arbete "**Correction**" från 1980 avviker i viss mån från denna linje eftersom här just den transcendentala fasen förstärks. På den ogrundade, på väggen spikade vita duken har Silagy målat svarta, röda och snövita ränder och tecken, med sådan gestikulering att de tre färgerna förs på duken med olika penselskrift. Kraftigast är det hårda, massiva svarta som nerifrån uppåt, respektive från dukens mittfält utåt gradvis förbleknar. De allt blekare, alltmer upplösta svarta ränderna åstadkommer en rumsbild. Ett slags vidgande upplösning, ett sönderfallande och en spridning med mycket kraftig dynamism, en suggestion av rörelsens schwung. Till denna med svart formade yta ansluter sig de vita penselstrecket, som är ljusare än dukens råvita, och massivare än de blekande, upplösliga svarta gesterna; på det sättet stegrar de rymdbegreppets, djupets illusion. På denna mångskiftiga, som rum framstående målaryta skrivs de röda kalligrafiska tecknen som inte längre klibbar fast vid den upplösta ytans plan, utan verkar att sväva i en osäker, obestämbar rymd. De röda kalligrafiska gesterna frammanar entydigt penselskriftens förlopp, de hänvisar alltså till omedelbar, personlig inblandning. Den obestämbara rymdens och de personliga, svävande, om skrift påminnande röda tecknens relation är jäktad och anspänd: situationen antyder oro. Silagy framhäver radikalt denna spänning och väcker med färgernas intensitet, med de kraftiga männen och med spridningen i rymden en expansiv bildverkan. Men det är här det transcendentala momentet kommer in: framför den målade, "gjorda" världen visar sig en abstrakt, massiv, stabil och

entydig form: en uppåtriktad triangel och därunder en mot väggen (dukens yta) lutad svart rand. Denna rand liksom leder ut från målningens "gjorda" rum till verklighetens, den är i relation till bilden ett yttre, bestämt, stabilt element, medan den i yttervärlden ingalunda är entydigt stabilt, den lutar sig ju bara tillfälligt mot dukens yta. Den smala svarta avlånga trälisten och den svarta träkanten ovanför den kompletterar, korrigeras och stabiliseras och piacerar därmed den målade ytans betydelser in i andra sammanhang. Den jämsidiga, örörliga triangeln är själv den entydiga stabiliteten, vilan, det oföränderliga som samtidigt även symboliseras ett slags hierarkisk ordning som alltid varit uttryck för idévärlden som sätter sig emot förgängligheten, trotsar tiden och glömskan och mot förändrigheten förkunnar det bestående, för att inte tala om dess olika mystiska betydelser (från den kristna treenighetstanken till frimurarnas trefaldighetslära). Den därmed förbundna svarta, vertikala formen förbindes dels bildens – "skapade" gjorda och subjektiva värld med den som brusar utanför och innehåller icke konstnärliga, slumpartade och naturartade element och å andra sidan gentemot den subjektiva gestikulationen ger en objektiv, bestämd form. "Korrektionsmomentet" förknippas alltså med olika betydelser. En allegoriskt uppfattbar, ganska omfattande betydelsekrets inträder alltså efter den konstnärliga gesten i verkets betydelsevärld. Denna tankens öppenhet, denna tänjbara krets av allegoriska betydelser refererar i 1980 års verk "**Correction**" inte till konkreta samhälleliga, kulturella episoder, utan snarare till transcendentala utläggningar.

7. 1980 års Aktionsserie "**A**" (15.) utgår dock från den moderna konstens samhälleliga, kulturella bas, från institutionssystemets och skapelsefrihetens, effektfullhetens och museum-, eller gallerisystemets konkreta frågor. Samtidigt håller den också kontakt med "**Correction**" eftersom den lämnar vissa uttydningsmöjligheter öppna mot en mer abstrakt, allmännare, transcendent betydelsekrets.

I en studie från 1980 ägnad åt sextio- och sjuttiotalets

åskådningskaraktär och bestämmandet av dess viktigaste rörelseriktningar anser Jean-Christophe Ammann att en av sextiotalets viktigaste rörelseprinciper är de "expansionistiska" (pop art), reduktivist-systematiskt-analytiska (minimal art, concept art) principernas sociologiska sammanflätning. Sjuttiotalet karakteriseras han med "förinnerligandets" och bildartighets-figurativitets-principen, respektive expansionens tillbakaträngande. Sabolch Silagys "**A**" aktionsserie är en markant manifestation av denna process, eftersom de sociologiska betydelseeskikten intimit flätas ihop med "förinnerligandets" betydelsevärld. Det stora "**A**" som hängts upp på muren till Moderna Museet i Stockholm, sprayat på vit duk, verkar samtidigt som kalligrafiskt tecken och konkret bokstav. Bokstäverna RT som skrivits upp bredvid duken på väggen ger, lästa tillsammans, ordet ART. Det svarta RT skrivet på väggen är på ungerska en förkortning av AB – Aktiebolag, "tecken" för konstmarknaden, konsthändelns, manipulationen, det konstnärliga institutionssystemet för Sabolch Silagy – (det skiljer sig, löser sig, skarpt från "konstsfären" precis som den vita duken och även byggnadens mur antyder en särskild sfär. I samhällets ögon symboliseras de på muren klottrade bokstäverna huliganfasoner, vandalism eller möjliga agitationsverksamhet från någon hemlig (okänd, men säkert radikal) politisk organisation, medan den tredje, på duken målade bokstaven refererar till konsten, som skiljer sig från murens alldagliga värld. Ett konkret bevis för detta är att polisen när den ryckte ut efter aktionen faktiskt bedömde klottrandet som vandalism och ställde mostvarande böter i utsikt. Men om de tre bokstäverna läses i ett, transponeras händelsen till en annan sfär: Art, alltså konst, uppstår. Eller i varje fall är det frågan om konst, en konstnär sysslar med sin egen verksamhet. Detta är estetiskt sett den metaspråkliga konstnärliga undersökningens karakteristiska manifestation, den verkar mindre provokativ ur samhällsynpunkt, den kan betraktas som "neutral". Eftersom det är frågan om

en "konstnärlig" aktion kommer fotodokumentationen, respektive aktionenens enda objektiva element, "rekvisitans" bokstaven A på den stora vita duken, som "tavla" in i museet, den blir utställd, och dokumenteras i utställningskatalogen, den blir alltså del av ett helt annat kommunikationssystem. Den blir ett konstnärligt skikt, allmänheten uppfattar den som konst och även kritiken befattar sig med den som konst. Det konstnärliga institutionssystemet anammar det alltså trots att verket – numera som "autonomt konstverk" – just reagerar på institutionssystemets funktionella kris, ger exempel på och bearbetar denna kris. Det konstnärliga institutionssystemet är så "perfekt smort" att det även kan integrera sitt eget ifrågasättande, sin kritik och i viss mån blir till och med denna integration del av den ifrågasättande gesten, medan institutionssystemet fungerar vidare. Men det är här det nya momentet kommer in, det är inte längre en del av den sociologiskt initierade, provokativa, expansionistiska idékretsen utan en manifestation av den ovan antydda mångskiktigheten och öppnenheten i betydelsen. A-t på den stora vita duken börjar bli oavhängigt från det ursprungliga sammanhangssystemet. Konstnären börjar röra sig med det, ställer in det i andra sammanhang, överför det till en annan omgivning, sammankopplar det med andra bokstäver. Till yttermera visso börjar det fungera helt självständigt, alltså "bildmässigt", det blir till BILD. Bokstaven A blir i det nya betydelsesammanhanget ett ideogramm. Dess visuella utformning kommer också i förgrunden, det är inte helt enkelt bokstaven A utan en målad form. Därför kan det lika väl visas förvridet, upp och ner: i "bildmässighetens" trollkrets kan det betraktas som ett självständigt visuell-plastiskt tecken. Denna självständighet skiftas naturligtvis i intimit sammanhang med en abstrakt begreppslighet på tankenivå. A – som självständig tecken – tyder på storstadsklotrets, de politiska slagordens och spontana självuttryckens många paroller och texter: Anarchy, Amnesty osv. Men samtidigt frammanar det för konstnären så viktiga begrepp som i samma mån bär upp positiva och negativa extrema värden som

Absolut, America osv. Ännu starkare är Bildens självständiga visuellplastiska kraft och individualitet. Bokstaven A, avslits, särskilt om den roteras, helt ifrån de direkta och indirekta begreppskopplingarna, även som ideogramm får den en mer allmän betydelse och kan till och med uppfattas som den subjektiva gestskriftens kalligrafiska tecken. BILDEN knyts här direkt till konstnärens personliga tillvaro, rörelse och gester och framträder som ett enda, abstrakt, alla extrema värden i sig förtätande visuellt "faktum" på en bana från det andliga ideogrammet till kalligrafin med psykiskt innehåll. Denna nya uppfattning av bilden ansluter sig alltså nära till de ovan antydda betydelsekretsarna, men "bildaktigheten" rör sig mot nya positioner.

8. Om man överblickar en av huvudlinjerna för Sabolch Silagys verksamhet kommer man, om man följer tiden bakåt till hans tidiga arbeten som målats i slutet av sextioalet och som på ett överraskande sätt mycket nära ansluter sig till åskådningen i de nästan tio år senare målade verken. 1968 års "**Kyrkogården**" (16.) och "**Sorg**", (17.) samt 1969 års "**Blodig torso**" (18.) och "**Destroyed Body**" (19.) hör alla till det dramatiska självuttryckets område. Gemensamt hos dem är den expressiva penselskriften med sinnersrörelse som innehåll, vilken direkt uppför de dramatiska innehållen på duken, bevarande målarprocessens psykiska anhalt. Likaså gemensamt hos dem är behovet av det teckenartiga, omformningen av de figurala motiven till målningstecken. Medan narrativiteten i "**Kyrkogården**" och "**Sorg**" från 1968 är kraftigare visar den ett år senare målade "**Destroyed Body**" bara en detalj av en kušlig torso, av en ihjälplågad, blödande kropp, med samma suggestiva omedelbarhet och "kroppskänslans" stegring som senare träder i förgrunden hos sjutioalets "trans-avantgarde" målare, särskilt i Francesco Clemente och Enzo Cucchis verk. 1969 års "**Destroyed Body**" är en "tillståndsbild" med den med svarta rännilar och besprutningar och med den tunga, hårda, med oåterkalleliga penseldrag formade

fruktansvärda torson, ett kusligt uttryck för kval och plåga, för det kroppsliga lidandet. Huvudet påminner inte om något mänskligt huvud, utan snarare om en fågels: överkroppen saknar armar, bara den med axlar och två bröst tecknade massan associerar med en kvinnokropp. Den svarta, rinnande, sprutade färgen påminner – fastän inget som helst naturalistiskt element finns – om blod. De hårda svarta linjerna och de mörka fläckarna som skär sönder den stymrade kroppen väcker bilden av förfall och sönderskurenhet. Målningens suggestivitet, den beklämmande och obarmhärtiga direktheten av det på empati grundade accepterandet visar skaparintentioner som uppfattar det extrema självuttryckets domän i projicierandet av det dramatiskt upplevda, i fantasin genomlidna "mänskliga" tillståndet. Fantasins frihet och anhopningen av dramatiska spänningar syftar på bildutformandet av detta "mänskliga" tillstånd: BILDENS självständiga kroppslighet, plågsamma stofflighet, dess hänsynslöst framlagda misär antyder inte abstrakt utan psykiskt konkret och i "kroppskänslans" omedelbarhet det "mänskliga tillståndets" extrema fornimmelser.

Lika extrem är målningen "**Blodig torso**"-s mera emblematiska bildvärld. Här saturerar "kroppskänslan" verket inte lika omedelbart som i "**Destoyed Bodys**"-s fall: den till grundformerna reducerade, till ett slags tecken förvandlade människokroppens stymning, de avhuggna armarnas och huvudets kusliga, blodstänkta syn blir till primitiv, idolaktig form. Den tjocka svarta linjen som skär itu bilden delar världen lika enkelt i grön äng och blå himmel, som den av tjocka svarta konturer inramade primitiva människosymbolen uttrycker döden, eller mera exakt mordets, dödandets handling. Denna i sin symbolaktighet suggestiva figur är barbarisk och primitiv, men den primitiva, enkla teckningen, det primitivt återgivna blodet generaliseras snarare än konkretiseras föreställningssituationen. Det är alltså inte empati med psykiskt innehåll utan snarare det av det teckenartigt frammanade generaliserandet och eftertanken som motsvarar

verkets anda. Medan "Destroyed Body" är en fruktansvärdf, dramatisk manifestation av konstnärens fantastiska, självutlevande självutsatsningsakt, är "**Blodig Torso**" en emblematisk konception av det moderna barbariet, som blir effektfull just genom sin primitiva enkelhet. "**Blodig Torso**" tar på ett intressant sätt i förväg upp primitivismen i sjuttiotalets tyska neo-expressionistiska "heftige Malerei", dess av storstadsklottrets drastiska, hänsynslösa och extremt förtätade spontana expressionism närliggande "trans-avantgarde" manifestationernas formvärld. Rent tematiskt är de fyra tidigare målningarna besläktade med Sabolch Silagys senare verk: dels i dödens, dels i aggressivitets och utlämnandets motiv. Även den "storyaktiga" uppfattningen är besläktad, likaså den på sammanstötningar, på dramatiska hopstötningar grundade jäktade känslovärlden. Samtidigt är förstås de fyra tidigare målningarna mindre utarbetade, mera spontana, de sysslar mindre med kompositionsfrågor, allt detta gör dem mindre intellektuella. Medan de senare arbetena nästan alltid visar ett slags "metaspråklig", med själva konsten sysslande problemkrets (genom motiv eller kompositionslösningar), märks sådant inte på de i slutet av sextiotalet skapade verken som verkar överraskande aktuella, dagsbetonade och fräscha. Här brytes de impulsinnehåll, den dramatiska världsåskådningens bilduttryck som ständigt saturerar Sabolch Silagys verk, i sin elementära fräschör och gränslöshet och spontanitet. Samtidigt har sysslandet med den konceptuella konstens frågekomplex, respektive erfarenheterna från aktioner och videoarbeten under sjuttiotalet fört hans intressen åt det intellektuella hålet. Det verkar som om de båda polerna knöts intimare samman i betraktandet av målningarna och installationerna från 1979–80. Detta hänger naturligtvis även ihop med att medan de konceptuella verken från sjuttiotalets andra hälft omfattar abstrakta intellektuella och konkreta (fast generaliseringbara) samhällsmoment, stärks den subjektiva fantasin, närvaren av personliga "önskebilder" och imaginära "självutlevanden", en ny, stegrad individuell uppfattning om bildaktigheten.

BILDENS självständighet ökar betydligt. Det bestämmande i de på åttiotalet målade Bilderna är denna subjektiva fantasivärld, de subjektiva Jag-satsningarnas och självförsäkligandenas icke modellartade, utan individuella engångskonceptioner. Denna åskådninsförändring anpassar sig till åttiotalets allmänna åskådnings- och konstinterpretationsprocesser, som karakteriseras av

att konstnärspersonligheten rycker i förgrunden, de förhärskande stiltendenserna försvinner, den nya eklektiken utformas, konstens samhällspositioner grundligt förändras och den extroverta konstaktiviteten förvandlas till introvert.

till svenska av
Calman de Pandy



Interview

(Detail)

Sabolch Silagy:

Mit der Gestaltung dieses von mir selbst handelnden Buches* möchte ich an meine Tätigkeit, bzw. an die Kunst selbst, aus einem neuen Aspekt herangehen. Die Analysen des Kunsthistorikers Lóránd Hegyi sowie dieses Interview – gleichsam überlagerte Schichten – formieren und deformieren die Kunstwerke. Aber gerade diese Veränderungen sind es, die mich – unter anderen – interessieren. Diese *Impermanenz*, die sich auf alles bezieht.

Andy Warhol:

Ich denke auch ständig über neue Wege nach, um den Interviewern dasselbe Ding vorzustellen.

S. S.:

Ja. Es sind ihrer sehr wenige, die neue Wege suchen. Besonders, wenn sie schon mit irgendwas reüssierten. Ich konnte niemals verstehen, wie es manche Künstler fertigbringen, über Jahzehnte dasselbe zu malen. Da geht es ja schon nicht mehr um schöpferisches Handeln noch um visuelles Denken, sondern um Selbstwiederholung, denn auch serienweise Wiederholtes hat seine Existenzberechtigung, wenn es so essentiell ist wie ein Mantra. Es handelt sich bestenfalls um einen ästhetischen Wert, doch Schönheit kann das Ziel nicht sein, denn sie ist ja allgegenwärtig, hier um uns – von einer Bewegung über die Meereswelle bis zu einem Ton. Das Tragische ist freilich, daß gar manche Menschen die Selbstwiederholung für geläuterte Reife halten. Ein derartiges Kunstwerk ist ja nun unschwer zu erkennen und zu identifizieren, und sichert zudem ein unverzügliches Erfolgserlebnis. Und wenn jedes Werk so

gleichförmig ist wie das Geld, dann ist es am leichtesten für Geld „einzutauschen“.

Meines Erachtens kann die Kunst keine endgültige Offenbarung, sondern „nur“ Suche sein. Und zwar die Suche nach hochbedeutenden Sachen und Zusammenhängen. Die Enthüllung von Leben und Tod, die Erforschung der Möglichkeiten, Zusammenhänge und Grenzen des Individuums. Auf mich selbst bezogen: Ich versuche also das mir Unbekannte zu erschließen, zu formen die in meinem Unterbewußtsein befindlichen Dinge, die sich während des Schaffens mit dem Zufälligen und Eventuellen vermischen und durch die medienbedingten Möglichkeiten eingeschränkt bzw. inspiriert werden. Durch die Wechselwirkung und Vermengung der Medien bieten sich neue Wege der Handhabung an. Deshalb arbeite ich mit Video, Ton, Hologramm, Malerei, Skulptur und mit dem Raum sowie mit einer uneingeschränkten, freien Kombination derselben.

Vom Werk wird meistens verlangt, daß es sowohl inhaltlich wie auch nach der Form homogen sei, obwohl der Mensch ganz anders ist in der Liebe und im Kampf, morgens oder abends, im Weltraum oder unter Wasser. Dieser Unterschied muß im Werk sichtbar werden. Die Kunst muß lebend sein, leben bedeutet aber sich bewegen und verändern.

A. W.:

Stimmt auffallend!

S. S.:

Als ich Kunstunterricht gab, bemerkte ich, wie sehr sich die Menschen vor der Freiheit, dem Experimentieren fürchten. Nicht einmal die verschiedenen technischen Verfahren wagen sie zu vermischen. Sie haben nicht den Mut, etwas zu machen, was sie nicht können. Wohlgemerkt spreche ich jetzt von Kunst, im Leben ist die Unbiegsamkeit noch ärger. Dabei ist ja doch das Laufbild eine Fortsetzung des Fixbildes – und ebenso schließt sich eine Kunst der anderen an.

A. W.:

Wollen Sie nun Ihre Lebensgeschichte erzählen.

S. S.:

Lebenslauf, Ausstellung, Publikation, Listen usw. – all das ist ja langweilig. Der in paar Worten erzählte Lebenslauf ist ebenso banal und falsch wie

* Den Text haben wir in 50 Auflagen auf durchsichtigen Kunststoff gedruckt, welcher die Bilder als eine verzerrte Schicht bedeckt.

beispielsweise die Qualität eines Kunstwerkes daran messen zu wollen, wo es ausgestellt worden ist – hat ja damit ganz und gar nichts zu tun! Die Menschen haben nicht den Mut, für ihre eigene Meinung geradezustehen. Sie glauben lieber an der Autorität von Museen, Galerien und Institutionen, aber wir wissen ja beide, daß dort meistens die persönlichen Beziehungen und Interessen sowie das Geld den Ausschlag geben.

Immerhin will ich einiges über mich selbst sagen. Als Sproß eines Adelsgeschlechtes wurde ich in Tokaj am 17. September 1949 um 11³⁶ Uhr geboren. Im Alter von vier Jahren begann ich zu malen. Als Sechsjähriger erblickte ich im Schaufenster einen Fotoapparat (Marke Dici) und bettelte solange bis ich ihn bekam. Ich erinnere mich noch lebhaft an meine ersten Aufnahmen: Ich photographierte verendete Fische, die auf dem verschneiten Eis des zugefrorenen Flusses lagen. Meine erste traumatische-Begegnung mit dem Tod erfolgte in meinem fünften Lebensjahr. Nach einer knapp überstandenen Lungenentzündung brachte man mich aus dem Spital nach Hause. In der Nacht schlief ich in den Armen meines Vaters, als er starb. Ich hatte ein totales Gefühl davon, wie seine Seele entschwindet und den leeren Körper dortläßt. Neun Jahre später ist auch meine um zwei Jahre jüngere Schwester an Krebs gestorben.

A. W.:

Wie alt waren Sie damals?

S. S.:

Vierzehn. Wir lebten damals schon in Budapest. Ein seltsamer Ort, Gemisch von Ost und West, von Haß und Liebe, von Kleinheit und Größe, zugleich eingeschränkt durch die relative Gleichartigkeit der Lebensformen sowie dem Fehlen der Extremität, der Übersicht und der Entfernung. Hier besuchte ich das Kunst-Gymnasium, doch wirkten in mir derart explosive Energien, daß mir der Raum zu eng wurde. Im Jahre 1966 setzte ich mich mit meinem Freund aus Jugoslawien nach Italien ab; von dort kam ich nach einigen Monaten nach Schweden. Das absolute Gegenteil von allem Bisherigen. Ein Land, völlig isoliert in künstlerischer, historischer, emotioneller und geographischer Hinsicht. Selbst die großen Kunstströmungen, wie die Renaissance, das Barock oder die Ismen des 20. Jahrhunderts

gelangten nicht dorthin, oder doch nur erheblich, abgeschwächt, blutleer und verspätet. Es gibt dort eine puritanisch-protestantische Bauernkultur, weit entfernt von der Intellektualität, der Visualität und den Gefühlen Europas. Man fürchtet sich vor dem Neuen, vor der Kraft und erst recht von der Individualität. Dies spornt einem in zwei Richtungen an: die Energien zu reduzieren oder sie noch stärker zu intensivieren. Ich entschied mich für letzteres. Und es begann das Experimentieren mit dem Leben.

Suzanna Ko:

Inwischen haben Sie aber auch die Stockholmer Hochschule besucht.

S. S.:

Ja, einige Jahre lang, aber dann hörte ich auf damit, denn es war auch dort ein naiver Amateurismus vorherrschend, andererseits aber ließ man uns politische Agitationen malen, was mich überhaupt nicht interessierte. Meine besten Schulen waren die Reisen. Wiederholt und für längere Zeit hielt ich mich in Indien und Umgebung auf. Dort empfand ich eine wahre Hochachtung vor dem individuellen Leben. Die Spiritualität ist dort allgegenwärtig. Übrigens ist sie es auch hier, in Amerika, denn die Geschichte indoktriniert hier nicht. Das **kosmische Bewußtsein** ist hier viel stärker ausgeprägt als in Europa. Der „alte“ Kontinent vermag sich vom linealen Denken, von den historischen und nationalen Vorstellungen nicht loszulösen. Es fehlt das kosmische Boom. Ein sehr wichtiger Schritt war sodann für mich die Vertiefung in Japans Martial Art; (Karate) davon bezog ich nicht nur eine körperliche Disziplin, sondern erlernte auch die psychische Transformierung der geistigen Kraft. Auf diesem Wege entdeckte ich die für mich harmonische Kombination, in der Gedanken und Gefühle, Intuition, Spontanität und Kraft, Sanfttheit und Härte beisammen sind. Freilich ist dies eine ideale Kombination, die nicht immer zusammensteht, sondern zum Vorteil des einen bzw. dem Nachteil des anderen Faktors immer wieder verrutscht.

Laurie Rosenquist:

Hatten Sie Lehrmeister oder Verwandte, die Sie in ihrer Arbeit ganz besonders beeinflußten?

S. S.:

Duchamps Intellekt, Picassos transformierende Kraft, Tarkowskys Stalker, Buddhas Lehre und die Liebe meiner Frau.

L. R.:

Was bedeutet Ihnen das Geld?

S. S.:

Die Möglichkeit, meine Projekte und Vorstellungen rasch zu realisieren, meine Gehilfen und technischen Geräte zu finanzieren. Sonst wird durch das Organisieren, die Suche nach billigerer Ausführung usw. der schöpferischen Arbeit viel Zeit und Energie entzogen. Sobald ich es mir leisten kann, werde eine Stiftung zur Förderung experimenteller Projekte und Künstler gründen.

L. R.:

Was bedeutet Ihnen die Schule?

S. S.:

Die ideale Schule ist der Platz, wo einem die Möglichkeit zu allerhand Experimentieren gegeben wird, wo der Lehrer mit dem Schüler in einer liebevollen, fröhlichen und kreativen Umgebung gemeinsam experimentiert. Außer dem Vermitteln konkreten technischen Wissens kann er ja höchstens nur Intentionen zum Kunstwerk beitragen.

L. R.:

Was wird zum Erfolg gebraucht?

S. S.:

Ja, der Erfolg, der ist notwendig, obwohl er auch gar manche negative Seiten hat. Leider genügt es nicht, ein guter Künstler zu sein, um Erfolg zu haben, dazu sind auch gute Manager vonnöten, die Raum, Ausstellungsmöglichkeiten, Publizität usw. schaffen, und es ist nun fast immer eine Glückssache, so einen zu finden. Die Genialität zu erkennen ist beinahe ebenso selten wie die Genialität selbst.

L. R.:

Warum sind Sie nicht besser bekannt?

S. S.:

Aus drei Gründen: Erstens, weil ich den besagten Manager noch nicht gefunden habe; zweitens, weil meine Arbeiten infolge ihres experimentellen und medialen Charakters veränderlich und somit schwer

identifizierbar sind; drittens, weil ich in Schweden lebe.

L. R.:

Wie schnell arbeiten Sie?

S. S.:

Wenn mir keine technischen oder materiellen Schwierigkeiten im Wege stehen, so arbeite ich recht schnell. Immerhin glaube ich, von drei verschiedenen Phasen sprechen zu können. Erstens: die Auffüllung, Betreten neuer Gebiete, Kennenlernen neuer Erlebnisse; zweitens: Entwicklung und Anordnung neuer Richtlinien, Aufzeichnen und Zusammenstellen der Vorstellungen; drittens: die Ausführung selbst, die während der Arbeit weiter inspiriert und geändert wird, die zu leben beginnt und mich auf neue Wege führen kann. Eine vorangehend halbfertig gemachte Arbeit kann beispielsweise in dieser Phase plötzlich ihren Abschluß, ihre Lösung finden. Die Proportionen dieser Unterscheidung von drei Phasen sind ganz und gar veränderlich, zuweilen verschwommen.

L. R.:

Was ist Ihre Ansicht über die Trans-Avantgarde?

S. S.:

Die Trans-Avantgarde brachte Emotionen und Genuß, blieb aber zugleich meist eine leere Form. Das Konzept, ein hochbedeutender Trend der 60er Jahre, ist völlig ausgetrocknet und langweilig geworden. Ich glaube an der Wiedergeburt der Geistigkeit des Konzepts, vereint mit der visuellen Kraft der Trans-Avantgarde.

S. K.:

Sie benützen oft Foto, Zeitung, Xerox. Warum?

S. S.:

Wie bereits erwähnt, interessieren mich die Veränderungen. Wie ich zum Beispiel das Zeitungsfoto eines anderen mit völlig neuem Inhalt, mit Seele anfüllen kann. Das ist ein wenig so wie aus Erde Menschen kneten und ihnen die Seele einhauchen. Bei meinen Xerox-Arbeiten habe ich dasselbe Gefühl wie etwa bei Tier- oder Pflanzenabdrücken, die man in Steinen findet. Dies ist ein direkter Abdruck des menschlichen Körpers, ohne jede Transmission.

S. K.:

Der Tod ist ein wiederkehrendes Motiv in Ihren Arbeiten. Haben Sie Angst vor dem Tod?

S. S.:

Manchmal „meistere“ ich dieses Bewußtsein, manchmal auch nicht. Das Schaffen ist eigentlich die Projizierung, der Aufbau des Ego, der Tod genau das Gegenteil, eine Kontradiktion also. Zugleich halte ich es für eine unserer wichtigsten Aufgaben, das Problem des Todes zu lösen, bzw. an seinem Verständnis zu arbeiten. Aus der Perspektive des Todes gewinnt ja auch das Leben

einen anderen Sinn. Memento mori.

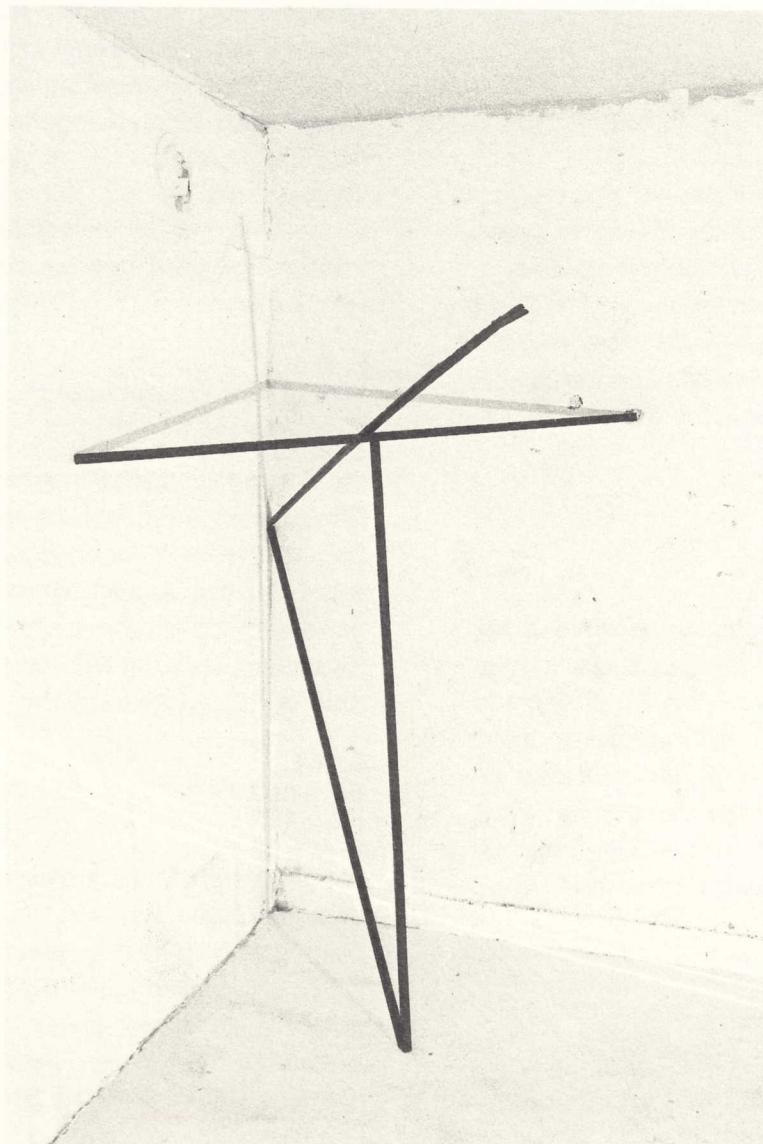
S. G.:

Mir scheint, wir hatten ein anregendes Gespräch, nur fehlt in diesem Interview die für Sie so sehr bezeichnende Explosivität.

S. S.:

Ein andermal werden Sie möglicherweise nur lauter Explosionen zu hören bekommen.

Übersetzung: Mátyás Esterházy
New York, 1985



Neue Positionen des Bildes

Zur Kunst von Sabolch Silágy

1. Die aggressive BILD-Schaffung der achtziger Jahre vereint in spezifischer Weise die Eklektik (das ist der Ausdruck des Verhältnisses zur Historizität), die Expressivität (das ist der Wunsch des Ego, sich direkt auszudrücken) und die individuelle Mythologie (wodurch das Ego in verschiedene geistige Systeme kulturell eingeschaltet wird). All dies äußert sich mit einer gewissen „Gleichgültigkeit“, die darauf beruht, daß für den Künstler die Utopien abgenutzt sind; abgenutzt sind die gesellschaftlichen „Erlösungs-Lehren“, die Illusionen und erst recht die positive, optimistische Beurteilung des Verhältnisses zwischen Kunst und Gesellschaft. Dies aber hängt mit der KRISE DER EXPANSION zusammen. Achille Bonito Oliva spricht sogar von einer Krise des „Entwicklungsprinzips“ und betrachtet die ganze avantgardistische Kultur des 20. Jahrhunderts als eine künstlerische Manifestierung des neopositivistischen „Entwicklungsprinzips“. Laut Oliva ist die Auffassung grundlegend falsch und illusorisch, wonach die avantgardistische Kultur sich entwickelt und die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft einen Fortschritt aufweist. Die dem Zweiten Weltkrieg folgende ganze Entwicklung, meint er, variiere im Grunde das Duchamp-Modell und sei als eine Art von „sprachlichem Darwinismus“ anzusehen. Diese Auffassung setzt eine geradlinige, logische Entwicklung voraus, den zwangsläufig geraden, gehbaren Weg, der von

irgendwo irgendwohin führt, kurzum: die Logik der Entwicklung. Deshalb muß sie zahlreiche „nicht-logische“ Abstecher, Umwege und isolierte Erscheinungen der modernen Kunst verbannen, deshalb auch alles als konservativen „Stillstand“ brandmarken, was nicht in Richtung der stufenweisen DEMATERIALISIERUNG führt, sei es nun ein konzeptionelles oder ein abstraktes Modell. Für die Kunst der achtziger Jahre existiert die EXPANSION nicht mehr! Es hat keinen Sinn, davon zu sprechen, daß sich die künstlerische Aktion allmählich jenseits der eigenen Grenzen erstreckt uns sukzessive die nicht-künstlerischen Bereiche umgarnt und umbildet. In den Augen des gesellschaftlichen Utopismus der sechziger Jahre ist auch die künstlerische Aktion nichts anderes als einer der vielen gesellschaftlichen Akte: Ziel und Wesen auch der Kunst sei es, eine neue Kultur, eine neue gesellschaftliche Anschauungsweise zu schaffen. Deshalb war die MEDIUM-EXPANSION der Kunst nicht einfach eine technische Frage, sondern eine substantielle Frage der die Gesellschaft revolutionierenden aktivistischen Kunst. Pop Art und Happening, Fluxus und Concept Art, Minimal Art, Body Art, Land Art und Video sind die wichtigsten Träger dieser Medium-Expansion. Es handelte sich damals nicht nur im den Export der Medien, sondern auch der Utopien. Susan Sontag interpretiert diese Expansionsbestrebung noch als eine Möglichkeit zur Schaffung einer neuen

intuitiven, kulturellen Einheit. Im Unterschied zu dieser Auffassung geht die Kunst der späten 70er und frühen 80er Jahre von der Tatsache aus, daß die Kunst auch weiterhin eine spezifische kulturelle Sphäre ist, während die gesellschaftliche (politische, wirtschaftliche) Praxis nach wie vor aufgrund der eigenen unerbittlichen und utilitaristischen Gesichtspunkten funktioniert und die Erscheinungen der kulturellen Sphäre ignoriert oder gar in die Peripherie verbannt. Als „Ware“ wird die Kunst freilich integriert, als „geistige Sphäre“ aber nicht.

Daraus ergibt sich der kulturelle Desillusionismus und Pessimismus der späten 70er und frühen 80er Jahre sowie die von Oliva erwähnte gewisse „Gleichgültigkeit“. Laut Oliva ist die „Gleichgültigkeit“ mit jenem Zustand vergleichbar, wie der Durchschnittsmensch von einem Fernsehkanal auf den anderen umschaltet ohne sich in irgendeinem zu vertiefen; er rast zwischen den bildlichen Symbolen herum, die ihm zwar bekannt, aber gleichgültig sind. Auch der Künstler der 80er Jahre kann wo immer hingreifen, sich zu jedem beliebigen Stil hinwenden, denn all dies hat für ihn keinerlei Bedeutung, wichtig ist nur, was er hinzugibt: das transsubstantiierende Moment der subjektiven Geste. Die neue künstlerische Attitüde ist daher hypersensitiv und subjektivistisch, ihr Stil die EKLEKTIK.

2. Sabolch Silág schuf im Jahre 1983 das Bildensemble, welches das künstlerische Programm der Radikalisierung der Eklektik am prägnantesten aufwirft. Wir könnten diese Tendenz auch „*subjektive Eklektik*“ nennen, insofern der grundlegende intuitive Kern der bewußt angenommenen Stileklektik der radikale Subjektivismus ist: die Auswahl der für die Persönlichkeit, das Leben, das Schicksal, die Rollen, die „*individuelle Geschichte*“ des Künstlers wichtigsten Motive, bzw. die Umbildung der voneinander äußerst scharf abweichenden künstlerischen Ausdrucksweisen in eine bildliche

Metapher, ein fixiertes quasisymbolisches Moment. Als auf dem Gemälde „**Trigon**“ (1.) das Motiv der Venus von Milo – Verkörperung des hellenistischen Schönheitsideals – erscheint, daneben das Motiv des Davids von Michelangelo und rechts das kaum erkennbare Motiv eines sitzenden Buddha, empfinden wir das Gefühl der kulturellen Übersättigung und der Motivhäufung, den Gleichgültigkeitseffekt und zugleich die unermeßliche Spannung zwischen der automatischen Pinselführung der Gestmalerei und dem Konventionalismus der einzelnen – zum Symbol gewordenen – Formen. Diese Spannung ergibt sich zugleich aus dem individuellen Schicksal des Künstlers, aus seinen Erlebnissen und Absichten, letzten Endes aus dem eigenen Sein, denn er ist es, der mit der Kraft der WILLKÜR das Bild zusammengestellt, die verschiedenen Motive zusammengelegt hat. Die verschiedenen Motive erscheinen gleichsam als BILDLICHE METAPHER; sie bedeuten nicht sich selbst, nicht einmal nur ihr Zeitalter und ihre kulturelle Umwelt, sondern umfassen auch die künstlerische Geste, womit sie der Künstler – als Individuum – von irgendwoher herausgehoben hat, um sie auf sein eigenes BILD zu zwingen. Die Flächenaufteilung des „**Trigon**“ (rechts weiße Fakturen, links graue und blaue Flecken auf der rohen Leinwand; die beiden Felder stehen im Verhältnis von 2:1 zueinander) trennt das Buddha-Motiv von den beiden europäischen Gegenstücken; während sich die Kunstwerke der europäischen Klassik mit ihren starken Konturen deutlich abheben, verschwindet die Buddha-Statue beinahe im Durcheinander der weißen Fakturen und roten Linien. Die klassizisierende Zielstrebigkeit der Konturzeichnung, ihre disziplinierte Linearität, mit der sie die charakteristischen Formen der Statuen abtastet, stehen im scharfen Gegensatz zur elementaren primären Unkontrollierbarkeit der malerischen Gesten. Dieses aufregende Element ist auch auf den anderen Stücken des Bildensembles zugegen: „**David und der Sessel**“ (2.) in liegender, ausgetreckter Positur) und die stehende „**Weiß**

Venus" (3.). Beide Gemälde verarbeiten kulturgeschichtliche BILDLICHE METAPHERN, da weder die Venus von Milo noch Michelangelos David einfach eine Statue, ein repräsentatives Kunstwerk ist, sondern ein „Topos“, popularisiert durch Millionen von Reproduktionen, die als Embleme auf Packpapier oder in Werbespots für Kosmetika oder gar Blue Jeans erscheinen. Als solche können sie gleichermaßen Teilhaber der „Hochkultur“ (elegante Alben, Museumskataloge, kunstgeschichtliche Filme, Diapositive usw.) wie auch billige „Gebrauchsgegenstände“ der „Nicht-Kunst“, des Geschäfts, der Werbung, kurzum: der alltäglichen Welt sein. Schon dies verleiht den beiden Motiven eine attraktive Vielfältigkeit; hinzukommen noch die „Gegenpole“: Neben der klassizierend objektiven Linienzeichnung der „Weißen Venus“ erscheint ein schwarzes Gekritzeln, welches ebensogut die alltäglichste „malerische Geste“ sein kann, etwa an der Wand einer Metro-Station, an einem Poster, einer nackten Fassade oder einem Schaufenster. Am Gemälde „David und der Sessel“ steht links vom horizontal gezeichneten, mit verronnener schwarzer Farbe dargestellten David-Motivs ein plumper Sessel in seiner banalen Gegenständlichkeit, in einem Stil, der an eine Studiumzeichnung eines Hochschülers erinnert. Die Geste ist auch hier zugegen, und zwar in Form der an den Sessel gemalten kräftigen silbernen Streifen, bzw. in der Verdünnung des Gemäldegrundes in der unteren Bildzone. Hier ist aber der Sessel der entscheidende „Gegenpol“: in seiner Einfältigkeit, seiner plumpen Unbeholfenheit und seiner unverständlichen „Leere“ ist er Träger einer gewissen Unerklärlichkeit. Dasselbe Motiv, unerklärlich und von banaler Bedeutung zugleich, erscheint am Gemälde „Das Tor“ (4.) (1983), wo links von dem auf weißer Grundlage mit schwarzen Linien grob formulierten Buddha ein schwarz bepinseltes braunes Leintuch als Tor-Motiv hängt. Das Leintuch kann hier tatsächlich verrückt, gelüpft werden, man kann „dahinter schauen“ oder es „überschreiten“ – falls

es ein Wohin gibt. Das „Tor“ beruht ebenfalls auf Gegensätzen, die einerseits zwischen der genau erkennbaren, als exaktes Objekt – d.h. als Skulptur-Motiv – erscheinenden Buddha-Figur und dem mysteriösen, jedoch banalen „Tor-Motiv“, andererseits zwischen der primären Gestikulation und dem disziplinierten, deskriptiven graphischen Motiv bestehen. Der erstere Gegensatz ist auf dem Gebiet der bildlichen Topos, der letztere im Bereich des Malens, an der Oberfläche des BILDES, zugegen. Diese Oberfläche ist das Gelände der freien, hemmungslosen, sich selbst uneingeschränkt hingebenden und mit sich selbst identifizierenden subjektiven Gestikulation. Hier ist alles erlaubt, nichts wird von Konvention, Gebundenheit, puritaner Moralisierung oder ästhetischem Formalismus verboten, denn der ästhetische Formalismus ist ja selber einer der „Rollen“ oder „Bahnen“, wo sich der Künstler nach Lust und Laune bewegen kann. Diese Attitüde des „ALLES ERLAUBT-SEINS“ ist allerdings offenbar keine „Freudenmalerei“, sondern entspringt einer skeptischen und defensiven Weltempfindung. Diese vollständige und radikale Eklektik wird dadurch möglich, weil ein einziges, geschlossenes ästhetisches System außerstande ist, die auch die zusammengesetzten, ambivalenten und extrem gegensätzlichen Polen zusammenfassenden Bedeutungen zu vermitteln, die im ausgehenden 20. Jahrhundert dem Künstler erscheinen können. Das Gemälde wird solcherart ein subjektives „Übungsgelände“, ein subjektiver „Zeichentisch der Gesten“, wo jede Art von Bauten und Landschaften in völlig willkürlicher Anordnung beisammen sein KANN. Das schwarz bepinselte, mit rotem Gekritzeln ergänzte derbe braune Leintuch neben dem Buddha kann solcherart ALLES sein: ein Tor in eine andere, dahinter befindliche Welt, eine Türblende, hinter der es ebenso keine Öffnung gibt wie hinter der Leinwandfläche des Bildes; es kann auch die symbolische Darstellung eines abstrakten gedanklichen Wertes sein, ebenso wie die

Buddha-Figur in einem abstrakten, das Unendliche andeutenden weißen Feld erscheint und auf eine Welt der gegenstandslosen, unidentifizierbaren Dinge hinweist. Doch all dies kann ebensogut auch ein bloßer „Hintergrund“ sein, eine nackte Wandfläche, auf die gleichsam mit der Banalität eines Plakats die grobe Zeichnung der Buddha-Figur aufgetragen wird; wie ein grobes Stück Leintuch und die blauen, schwarzen, roten Farbstreifen lediglich die flüchtig hingeworfenen Zeichen einer gesichtslosen, unpersönlichen, unbekannten Hand sind.

Aufregend und AUTHENTISCH ist gerade diese vieldeutige, ambivalente Saturiertheit, die auch gegensätzliche Positionen einschließt; die visuelle Verkörperung dessen ist die BILDLICHE EKLEKTIK, in der die Tradition der Gestenmalerei ebenso erscheint, wie die radikale Subjektivierung der von den 60er Jahren herrührenden Tradition der emblematischen Mitteilungsart. Darin ist auch die Betrachtungsweise der „*individuellen Mythologien*“ der 70er Jahre enthalten, das Ich-Zentrische der Spurensicherung, die die individuelle Geschichte, Archäologie und Anthropologie der künstlerischen Persönlichkeit schafft. Allerdings bewegten sich all diese Tendenzen in einem selbstgeschaffenen „Quasi-System“, während die RADIKALE EKLEKTIK der 80er Jahre, die subjektivistische neue Malerei, das System schlechthin verneint: Für sie ist das BILD eine ebenso unberechenbare, individuelle, einmalige und autonome „Persönlichkeit“ wie der Künstler selbst. Das BILD löst sich somit von seinem Schöpfer, als dem engeren Konex seiner Umwelt los, trennt sich von allerlei Programmen und Systemen, während es mit der eigenen Existenz jedes Modell negiert. Das BILD ist einfach vorhanden – es IST –, tut es aber mit derartiger Suggestivität, mit derart radikaler Energiefülle und einem so unerschöpflichen Reichtum an Assoziationen, daß es seine Existenz der Welt auferzwingt, obwohl es infolge seiner radikalen Individualität nirgends integriert und in keinerlei Modell eingezwängt werden kann.

Mit diesem Zustand erreichte der Künstler des 20 Jahrhunderts die Möglichkeit, seine früheren Utopien zu überschreiten, seinen früheren Expansionismus, sein Anderswerden zu überholen und so zu schaffen, daß er sich mit sich selbst maximal identifizierte und seine eigene Situation „auslebe“. Er soll nicht „lehren“ und „erziehen“, keine Programme verkünden, nicht in andere gesellschaftliche Handlungsformen eindringen, sondern sein eigenes geistig-psychisches Sein vermitteln, seine eigenen Zustände möglichst offen und kühn demonstrieren oder seine eigenen imaginär-phantastischen Formen verkörpern.

3. Das Ego, als ausschließlicher geistig-psychischer Kern bzw. Ausstrahlungspunkt des Kunstwerkes, kann sich freilich in ganz extremer Art und Weise äußern. Eines der wichtigsten Merkmale der Malerei der 80er Jahre und mithin auch der neuen Malerei von Sabolch Silágy ist es, daß wir keine Spur irgendwelcher monolithischer Anschauungsweiser finden: Die spontanen, automatischen Gesten ergänzen sich durch kulturhistorische Motive, bildliche Topos, konventionelle Zeichen bzw. bewußt übernommene „Stilisierung“ (der eigenartigen formell-stilistischen „Heraufbeschwörung“ der einen oder anderen künstlerischen Ausdrucksweise), was sich zugleich untrennbar auf die Schicht der primären und expressiven Signale absetzt. Im Falle gewisser Werke könnte man von „*Zustand-Bildern*“ oder BILD-ZUSTÄNDEN sprechen. In den beiden großformatigen, variierbar zusammenstellbaren Gemäldeserien von Sabolch Silágy (1983), auf den Bildern „**Frauen**“ (15.) und „**Falle**“, (6.) werden die imaginären Zustände des menschlichen Körpers so konkretisiert, daß ein vorhandenes Plakat-Material übermalt wird, wodurch die ursprünglichen Zustände vollständig verändert werden. Die Plakate stellen Frauen, bzw. Männer und Frauen zusammen dar, nebeneinander aufgereiht in der einen Plakatreihe und in verschiedenen Posituren (sitzend, stehend, hockend, springend usw.) in der anderen. Diese Posituren erscheinen auf den Bildern mal völlig

ungestaltet, mal nur erheblich verändert. Gesicht, Blick und Gesten ändern sich: diese Figuren werden mißförmig, erschreckend, degeneriert oder bedauernswert, hoffnungslos eingezwängt in die chaotische und unerkennbare Welt, deren Träger sie selbst sind. Mit ihrem albernen Gekicher und stumpfsinnigen Blick verkörpern sie ein verborgenes Sich-Ausleben, welches – insgeheim und unterdrückt – fast jedermann bekannt ist: als „Spiel“ mit dem Wahnsinn, als Experimentierung mit den Rollen, den Fähigkeiten des Sich-Einlebens. Die Körperfetzen der „Falle“ sind dämlich unbeholfen und aggressiv anmaßend zugleich, beängstigend und widerwärtig auf einmal. Hier gibt es keine Anhaltspunkte und Stützen, wir müssen diesen entstellten und degenerierten Figuren ins Auge schauen, die sich in ihrem Lächeln dem alltäglichen Leben, der Welt der Annoncen, Werbungen, des Fernsehens usw. anschließen, in Wirklichkeit aber latente oder gar verschwiegene Zustände, Ahnungen und imaginäre Situationen verkörpern.

Mit Fug und Recht spricht Wolfgang Max Faust von „Wunsch-Bildern“ im Zusammenhang mit den Malern der italienischen Trans-Avantgarde; allerdings ist diese künstlerische Attitüde auch ganz allgemein für die neue Malerei der 80er Jahre bezeichnend. Überaus kräftig wirken in den Gemälden von Sabolch Silágy jene Impulse, die die bildliche Vermittlung der Festsetzung eines psychischen Zustandes, des augenblicklichen Seins, zugleich auch dessen Umwandlung in ein Geschehnis bildlich zu vermitteln trachten. In seinen Gemälden erscheinen oft „Story-artige“ Elemente; gewisse bildliche Verhältnisse sind auch als Geschehnisse aufzufassen und suggerieren einen Zustand von „vorher“ und „nachher“. In diesen Story-artigen Bildern bedeutet das „Wunsch-Bild“ die Erfassung der imaginären Bereiche eines Ereignisses – bedeutungsvolles Geschehen, Kampf, Zusammenstoß im Tod, Abwanderung, Rückkehr usw. – das sich innerhalb des Bildes abspielt. Wir könnten auch sagen, es erscheinen „picturesque“ Landschaften, Geschehnisse ereignen sich oder werden vielmehr nur

angedeutet, und die „Opfer“ und „Sieger“, Gestrauchelte und Überlebende, Schwache und Starke, „Sich-Ergebende“ und „Kämpfende“ sind in einem chaotischen, unbändigen und phantastischen Tanz miteinander verflochten. Banalität und Außergewöhnlichkeit sind hier nicht nur miteinander verknüpft, sondern wechseln sich auch fortwährend ab. Die verzerrte, ungeschickt oder unglücklich sich windende Figur gelangt einmal bis zur Groteske und wird ein andermal unweigerlich tragisch – zuweilen auch unabhängig von der künstlerischen Absicht. Auf einigen Bildern wird die ursprünglich männliche Figur zur Frau umgebildet, wodurch Silágy das Gefühl der Unsicherheit und Zweideutigkeit nur noch steigert, zugleich aber die „ursprüngliche“ Figur lächerlich macht. Unbarmherzig ausgeliefert und schonungslos aggressiv können diese Figuren werden, während sie von einem Extrem ins andere umschlagen. Die Gemälde von Sabolch Silágy können als „Verlängerungen“, imaginäre Rollen und Wunschbilder des Ego sowie als deren Kehrseite verstanden werden.

4. Die Bilder „Midnight“ (7.) (1983), „11 to 5“ (8.) (1983) und „Taste“ (9.) (1980) sind eng mit dem Problem verknüpft, welches Jean-Christophe Amman das „Körpergefühl“ nannte und welches nach seiner Meinung als eine Komponente des extremen und radikalen Subjektivismus, neben den kulturellen Gesten des „Innerlich-Machens“, erscheint. Dieses Körpergefühl äußert sich in einer Art extremer Bildhaftigkeit: *das BILD legt sich dem imaginären Körper an*, es projiziert gleichsam die Phantasie-Gebilde des Ego durch seine eigene farbenfrohe, physische, individuelle Existenz, durch seine radikale Anwesenheit. BILD und Körper identifizieren sich miteinander, das BILD wird eine körperlich-physische Realität, ein selbständiges Wesen, dessen individuelle Existenz stets unberechenbar und unergründbar, unerwartet und verblüffend bleibt. Diese „nach außen“ derart aggressive und betont überraschende, „überrumpelungsmäßige“ Manifestierung schließt sich

„nach innen“ unmittelbar den intimsten Erlebnissen des Ego an, den Vorstellungen über Wachsein, Schlaf und Tod, den emotionellen Erfahrungen von Liebe, Zuneigung, Besorgtsein und Verbundenheit, der verschwommenen, doch in ihren Fragmenten oft verletzend scharfen und lebendigen Welt der Erinnerungen – kurzum: der angespannten Intimitätssphäre des Ego. Die liegenden Körper des Bildes „**11 to 5**“ – auf die an die Wand angenagelte, lockere Leinwand mit elementaren Formen primitiv und grob gemalt, mit Rot, Weiß und Blau zusammengekritzelt – drücken trotz der Brutalität, des aggressiven Zerspaltetseins und der auf Blut assoziierenden roten Farbflecken das Ausgeliefertsein und die kindliche Sanftheit des schlafenden Menschen, seine „reine“ und rein „unverantwortliche“ Loslösung von der Realität des Tages, seine Hilflosigkeit und Selbstdarbietung aus. Ambivalent auch dies, denn es assoziiert auf die unbeschränkte „Freiheit“ des in überirdischen Entfernungswandelnden schlafenden (oder toten) Menschen, auf das „Alles-ist-möglich“-Reich des Traumes, drückt aber zugleich die selbstentlarvende, **entsetzliche Einsamkeit** des im Schlaf vollständig in sich verschlossenen, als lebloser Stein daliegenden Menschen aus, unfähig zur Selbstverteidigung und zur Kommunikation. Die Begriffe von Schlaf und Tod, Schlaf und Traum oder Schlaf und Einsamkeit verknüpfen sich mit der primären und elementaren Projizierung des „Körpergefühls“: abermals ist es die gleichzeitige Gegenwart der extremen Pole, die eine Spannung in der Welt des Gemäldes schafft. Die lebensgroßen Körper (der Künstler und seine Frau) erscheinen wie in grobe Konturen eingefaßte Flecken, wobei sie die im Schlaf eingenommenen Positionen festhalten. Oben liegen sie hintereinander, mit hochgezogenen Beinen und ausgestreckten Armen, die Bewegungen voneinander gleichsam wiederholend, unten hingegen getrennt, in verschiedenen Positionen, fast ohne jeglichen Kontakt. Die barbarische und primitive Formwelt der elementaren und direkten malerischen Zeichen wird durch gehetzte, unheilverkündende, nervöse Rhythmen

der Gekritzel aufgerissen und verwundet; die hilflosen Körper werden durch die grobe schwarze Linienrhytmik des Farbengrundes wie durch einen Pfeil durchbohrt. **Der Traum** gewinnt beunruhigende, unerkennbare, wilde Inhalte, während die Körper als leblose Gegenstände in ergreifendem Ausgeliefertsein herumliegen. Dasselbe eigenartige **Traum-Sein** wird im gewaltigen Gemälde „**Midnight**“ (1983) durch den tänzerischen Rhythmus der rot-gelben Körper, die barbarische Primitivität der schwarzen Sonnenscheiben und die grobe Unmittelbarkeit der Inschriften (Sunset, Midnight, Sunrise) formuliert. Das in verschiedenen Positionen des Schlafes auf grauer Leinwand dargestellte rote und gelbe Menschenpaar schwebt hoch gerade im Raum; keinerlei Gesten der körperlichen Gewichte, des Ausgeliefertseins oder der instinktiven Verbindung werden hier veranschaulicht. Determinierend sind vielmehr der primitive Expressionismus des großstädtischen Gekritzels, seine rohe und vitale Ungezwungenheit und das Emblematische, womit es die Sinnlichkeit in Zeichen umschreibt.

„**Taste**“ (1980) ist ein mit elementaren malerischen Zeichen ausgedrücktes Aktionsbild: Kosten, Abschlecken, das unmittelbar körperlich-physische Abtasten von etwas, Bekanntwerden mit dem Geschmack, der Oberfläche, der Wärme oder Kälte von etwas. Ein seltsames Aktionsbild, denn nur sehr wenige Momente deuten auf die tatsächliche Aktion hin, das Gemälde wird vielmehr durch die Spannung saturiert, die zwischen der Aufgeschlossenheit der Assoziationen und der Reduziertheit der Zeichen besteht. An der Leinwand – grob schwarz bemalt und zerknittert an die Wand genagelt – deutet links eine weiß-grüne Linie den Kopf an, wie er mit ausgestreckter Zunge den vor ihm schräg stehenden weißen Gegenstand kostet. Rechts steht ebenfalls ein schräges weißes Band mit rotem Streifen, darüber eine Zickzack-Linie, weiß und blau bespritzt. Die verschwommenen Ränder der gespritzten weißen Streifen lassen das emblematische Zeichen des Kopfes bzw. die Zickzack-Linien im rechten oberen Feld ein

wenig schweben, während die in den schwarzen Grund einschneidenden beiden weißen Formen stabil und hart sind. Diese Formen können übrigens als vorne stehende, massive Gegenstände oder auch als „Spalten“ im schwarzen Grund aufgefaßt werden, die uns eine Botschaft aus dem eigentlichen „wahrhaftigen“ Raum bringen. Das kostende Profil mit der ausgestreckten Zunge möchte in diese „Spalte“ eindringen, es versucht, sie unmittelbar sinnlich wahrzunehmen.

Diesem Thema von Kosten-Erfahrung-Wahrnehmung schließt sich auch das Bild „**Die Wanderung gegen das Nichts des furchtvollen Geisteswesens und seines Begleiters**“ (10.) (1980) an, obwohl es sich hier sowohl im Gebrauch der Motive wie auch in der Komposition des Bildes um eine willkürliche und subjektivistische Integrierung der Elemente prähistorischer bzw. indianischer Kunst handelt. Diese Symbolsprache ist mit der grundlegenden Thematik des Bildes, mit dem Fragenkomplex des Todes und des Seins oder Nichtseins nach dem Tode, verbunden, ein Fragenkomplex, der in der Kunst von Sabolch Silágy recht häufig erscheint, sowohl auf abstrakter, gedanklich-metaphysischer als auch auf einer subjektivistischen „individuell-mythologischen“ oder „poetischen“ Ebene. Für letztere ist die Vergegenwärtigung der Story-artigen narrativen Momente, die bildliche Markierung von „erzählten“ oder „angedeuteten“ Geschichten und Ereignissen bezeichnend. Auch das Moment der Personifizierung ist charakteristisch: die Geschehnisse spielen sich um ein Figur ab, die Komposition beruht auf der Aktivität eines „Hauptakteurs“, ein auserkorener „Held“ tut oder erleidet etwas (zumeist gewalttätige Handlungen; oder er gerät in den Mittelpunkt „abenteuerlicher“, pikturesker Ereignisse). Dadurch wird der Künstler einerseits zur Ausgestaltung eines „Quasi-Mythos“ angespornt, da jede Handlung eine sich selbst überschreitende Bedeutung hat; andererseits kann er dadurch viele kleine Dinge, Beobachtungen und Geschehnisse sowie Nebensächlichkeiten in die Welt des Gemäldes integrieren. Es entwickelt sich eine gewisse expressive Narrativität, die gerade auf dem

erwähnten Bild („Die Wanderung...“) deutlich zu beobachten ist. Die Bildfläche besteht aus zwei, voneinander scharf getrennten Teilen: links ein „leerer“ Raum, auf schwarzem Grund mit weißen Streifen grob bepinselt, der von links nach rechts immer heller wird. Rechts eröffnet sich auf etwa 2/3 der Bildfläche ein rot-gelb-blau-grün bemalter, komplexer, bunter und vielschichtiger, sozusagen „ereignisreicher“ Raum, der zahlreiche kleine Elemente umfaßt. Hier spielt sich die eigentliche – angedeutete – „Handlung“ ab. In der Mitte das Profil eines Kopfes, mit roten Konturen abgegrenzt, gelb bemalt, mit primitiven, zielstrebigen Formen gezeichnet; der offene Mund weist auf den Tod hin. Dahinter in einem blauen Fleck das Profil eines anderen Kopfes, mit stilisierten Augen-, Nasen- und Mundformen und einem Ornament, das an den Kopfschmuck der Indianer erinnert. Der blaue Fleck verbindet quasi die beiden Köpfe, den toten und den lebenden; und trennt sie von der unruhigen, rot-schwarzen bzw. rot-gelb-weißen Umwelt, in der sich präkolumbianische Motive und primitive Ornamente vermengen. Der die beiden Köpfe umhüllende blaue Fleck verjüngt sich nach links und setzt sich in einer Zickzacklinie fort, die die dünne, rote Grenzlinie zwischen den beiden Bildteilen durchbricht und in einer schwungvollen, halbkreisförmigen, sickelartigen Form in den mit weißen, schmutzigweißen und grauen Tönungen gemalten, „leeren“ Raum hinüberschenkt, in die Welt des Nichts, in das Reich der nebelartigen, undurchdringlichen, unerkennbaren Leere. Dieses Eindringen ins äußerst kraftvoll, dynamisch und spannungsgeladen, so provokativ ist die in die „Leere“ eindringende, halbkreisförmige, spitz endende aggressive Form, wie sie die bislang ziellose oder einem unbekannten Ziel unterordnete Welt verändert und mit „Ziel“ anfüllt. Dieser aggressive Einbruch in das Reich der Stille, der unermeßlichen Bewegungslosigkeit, der ereignislosen Leere ist schon in sich gewissermaßen dramatisch; wir wissen nicht, ob der schwarze Grund hinter (unter) den weißen Streifen bloß eine leere Fläche oder ein unbekannter Raum ist, der die Tiefe suggeriert und die Ferne

assoziiert und die der tote Mensch zu erkunden trachtet. Assoziationen mythischen Inhaltes werden unweigerlich erweckt sowohl durch das bildliche Geschehen, welches die „**Wanderung**“ des Toten heraufbeschwört wie auch durch die Zerteilung des Menschen in eine tote und eine lebende Hälfte. Der Tote begibt sich auf die Wanderschaft aus dem Bekannten ins Unbekannte, aus der verfolgbaren, sichtbaren, wahrnehmbaren Vielfalt (dem Leben) ins Unverfolgbare und Nichtwahrnehmbare, das in die uns bekannten vielerlei Dinge nicht aufteilbare „**Nichts**“ (den Tod); er läßt seine leblose irdische Form (den Kopf mit dem offenen Mund, den toten Körper) zurück, damit die andere, „wache“ Hälfte neue Erfahrungen und Formen, neue Zustände kennenlernen kann. Ganz evident ist hier die narrative Darstellung, Erzählung der subjektivistischen „individuellen Mythologie“, für den Künstler lediglich eine Möglichkeit, um gewisse subjektive Erlebnisse auf der sinnlichen Bildfläche objektivieren und konkretisieren zu können. Die malerische Improvisation überlagert diese Story-artige Schicht; der Akt des Malens füllt die bildliche Welt mit persönlichen Emotionen, im Verlauf des Malens auszulebenden Leidenschaften, Versuchen und Zustand-Proben an. Durch das „Körpergefühl“ und das „Wunschbild“ wird der malerische Akt auf das subjektive Selbstausleben fundiert, und darin vermag der Künstler solche Ideeninhalte bildlich zu formulieren, die gerade in der malerischen Vergegenständlichung faßbar, wahrnehmbar und vermittelbar werden – oft sogar für sich selbst. Deshalb kann diese Malerei als eine Art der Ich-Erschaffung aufgefaßt werden; doch die Bilder emanzipieren sich derart, daß sie sich selbst von ihrem Schöpfer loslösen, sie werden eigenständige und einmalige Wesen, „Quasi-Individuen“, individuelle und unberechenbare Seiende. Das Bild wird aus der Ich-Erschaffung eine Persönlichkeit, eine autonome Realität.

5. Wir verlassen nun die Welt des gemalten BILDES und wollen die Environment-Arbeit „**Die Klagemauer**“

(11.) (1981) und die „**Now**“ (12.) -Variationen (1981) erörtern. Beide Arbeiten sind mit der Anschauungsweise bzw. der Semantik der rein gemalten Werke eng verbunden. Vor der großformatigen Fläche der „**Klagemauer**“, vollgeklebt mit Zeitungen, Texten, dem gedruckten Katalog einer Fotoserie über eine Aktion des Künstlers sowie mit einigen bemalten Papieren, stehen schräge, schwarze Holzlatten an die Mauer gestützt, wie düstere, drohende und aggressive GEGENSTÄNDE. Sie schlitzen die Mauer auf, verwurzeln sie und durchstechen ihre Fläche. Ihr Rhythmus ist gehetzt, ungleichmäßig, wild und hart; keine Spur der Geschlossenheit, es sei denn, wir betrachteten die Abgegrenztheit der Mauer als solche. Dennoch haben wir wegen der aggressiven Gegenständlichkeit der schwarzen Holzscheite das Gefühl, als wären wir eingewängt in einen engen, geschlossenen, luftlosen Raum, ein Verlies, eine Gruft, eine unterirdische Räumlichkeit, wo uns nichts anderes übrigbleibt als die winzigen Buchstaben der angeklebten Zeitungspapiere durchzustöbern und um die schwarzen Bretter herumzugehen. Die winzigen Texte der Klagemauer gewinnen solcherart einen gewissen Sinn der „**Buße**“: vielleicht sind es Aufzeichnungen, in die Wand eingeritzte Botschaften, Beschwerden oder Geständnisse von Menschen, die vor uns da waren, aber es kann ebensogut sein, daß es sich dort um uns handelt, und da müssen wir zur Buße alles bis zu Ende lesen, um zu erfahren, was wir in Wirklichkeit getan – begangen – haben. Aber es ist auch möglich, daß all dies unsere eigene Aufzeichnung, Beschwerde, unser eigenes Eingeständnis ist und daher erdrückend auf uns lastet, da es uns mit uns selbst konfrontiert. Die schwere Last der Gegenüberstellung mit den seelischen, gewissensbedingten Fragen wird durch den suggestiven Ausdruck des physischen Ausgeliefertseins noch weiter gesteigert: Die BRUTALITÄT der schwarzen Bretter drückt der ganzen Situation ihren Stempel auf. Unser Gefühl des Ausgeliefertseins wird durch die Betonung der QUANTITATIVEN MOMENTE intensiviert: Die die ganze Mauer bedeckenden, aus winzigen Buchstaben

zusammengestellten Texte sind eine ebenso schwere Last (das langwierige Durchlesen ist eine Art Penum, die Beschäftigung mit den Eingeständnissen und Beschwerden von uns und anderen eine Art der Buße, wie das Gebet nach der Beichte), wie die MASSE der schwarzen Balken bedrohlich viel, von drohendem und brutalem Gewicht ist. Dieser physisch-quantitative Ausdruck stärkt auch das Janus-Gesicht der

„Klagemauer“ als Kunstart: das Werk ist einerseits als Environment, andererseits auch als die Installation einer Aktion aufzufassen. Letzteres hält auch Silágys für wichtig, denn er nahm mehrere Fotos von diesem Werk auf, wo er selbst als Teil der Komposition erscheint, d.h. im geistigen Raum der von ihm aufgestellten Installation eine Aktion vollbringt. Environment und Aktion, als doppelte „Lesung“ der Arbeit **„Klagemauer“**, kommt auch in anderen Kompositionen immer wieder vor. In Silágys Kunst ist die doppelte Deutung des Gemäldes recht häufig: zum einen als BILD, als sinnlich-konkreter Gegenstand mit eigenständiger Körperlichkeit und selbständigem Schicksal, zum anderen als ein Objekt von überragender Bedeutung, das dem gegenständlichen Apparat einer Aktion angehört. Die überragende Bedeutung ergibt sich gerade daraus, daß das BILD unmittelbar vom Künstler stammt, dessen Gesten es trägt, d.h. ein „individuelles Objekt“ ist, während andere Gegenstände nicht von der Hand des Künstlers herrühren, d.h. in Vergleich zu seinem persönlichen Stil und seine individuelle Gestikulation rein zufällig sind.

In den „Now“-Variationen (1981) sind ebenfalls gemalte Details (als Gemälde oder gemaltes Standbild) mit einem „verborgenen“ Aktionismus verbunden. Die einzelnen Stücke dieser Variationen existieren nämlich nicht getrennt: jede Variation entsteht so, daß der Künstler in die Welt der vorhandenen Assemblage persönlich eingreift und sie umordnet. Die einzelnen Kompositionselemente sind lediglich Teilmomente, die, stets in andere Kontexte eingefügt, jeweils neue Variationen bilden. Damit eine neue Variation entstehen kann, muß zuerst die vorangehende Assemblage auseinander gelegt,

vernichtet oder allenfalls umgebildet werden; somit haben diese Variationen letzten Endes nur eine fiktive Existenz, während praktisch immer nur eine existiert, die gerade an der Reihe ist. Auf diese Augenblicklichkeit bezieht sich auch die rote Aufschrift „Now“ auf blauem Grund.

Das konstitutive Element der Komposition ist ein hellblaues, gleichschenkeliges Dreieck, das zugleich der Rahmen der Aktion ist, denn es bestimmt ja, woher der Künstler etwas wegnimmt und wohin er etwas hinzufügt. Das Dreieck kann umgedreht werden; zuweilen wird es durch eine schwarze Latte mit wellenförmigen Rand ergänzt, die in den Raum außerhalb der geschlossenen Form führt. Meistens werden aber die inneren Gebiete durch die künstlerischen Eingriffe reorganisiert. Im oberen Winkel des Dreiecks befindet sich ein lila-rosafarbenes Leintuch, darauf mit Spray aufgetragene weiße und gelbe Figuren sowie die rote Aufschrift „Now“. Darunter erscheint oft eine zerrissene Fläche mit gestreiftem Muster, die auf eine Landkarte oder auf bunte, farbenfrohe, bewegte Räume hindeutet. Doch diese zerrissene Fläche hängt rechts und links unter dem Rahmen hervor, wodurch die streng geschlossene Komposition zerrüttet wird. Durch die schwarze, schmale Form, mit welligem Profil ergänzt, wird aus der Komposition ein völlig offener, zufälliger, unsicherer und umkipgender Komplex. Den Gegenpol bildet mit seiner Leere und Geschlossenheit das schwarz bemalte, gleichschenkelige Dreieck mit welligem Profil. Hier verschwindet jedes auswärts führende Element: die einzige Form ist das hinaufzeigende schwarze Dreieck. Unauflösbar und hart, massiv und in sich ruhend. Mit derselben Geschlossenheit ist auch die Variation verbunden, wo eine wellige, sich nach unten verjüngende und durch weiße geronnene Farbe unterbrochene Form die vertikale Mittelachse des Dreiecks bildet. Diese ist streng, geschlossen und symmetrisch; zugleich deutet die barockähnliche, suggestive senkrechte Form mit ihrer feinen und aus kleinen Fleckchen zusammengefügten Fläche eine Art des inneren Reichtums und der poetischen Aufgeschlossenheit an.

Der schier unerschöpfliche Einfallsreichtum der „Now“-Variationen, die Kombination der gemalten Statue und der bildlich wirkenden Farbflächen, die relative Einfachheit der kompositionellen Grundstruktur und die zufällige Vielfalt der „draufgelegten“, additiven Elemente lassen aufregende Assemblage entstehen. Die Variierbarkeit, das Aktionsmäßige der Umbildung, die oft entgegengesetzten, einander durchkreuzenden Bedeutungsschichten des Aufhängens verweisen die Arbeiten von Sabolch Silágy in den Kunstbereich der gesteigerten subjektiven Selbst-Demonstration und Selbst-Projizierung. Aus kunsthistorischer Sicht besonders interessant ist die Medium-Komplexität, die sich auch in anderen Arbeiten von Silágy äußernde Medium-Betrachtung, die den medialen Positivismus, den „Entwicklungsglauben“, die objektivistische Analyzität der 60–70er Jahre ablöst und eine radikal subjektive, expressive Medium-Aufgeschlossenheit bewirkt. An die Frage der Kombinierung von Medien wird nicht mit analytischem Ziel, sondern mit einer gewissen expressiven Ungezwungenheit herangegangen: *Alles wird verwendet* und subjektiv umgedeutet, was von den Forschungen der 70er Jahre herrührt, ungeachtet der positivistischen Kategorisierung medialer Forschungen. Den Künstler beschäftigt nicht die Frage, wie gewisse allgemeine Zusammenhänge modelliert werden könnten und wie die medialen Versuche diesen Modellierungstrend dienen, sondern wie er selbst von jedem Weg Gebrauch machen kann – von der Malerei und der Skulptur über die Installation und den Aktionismus bis zum Video-Medium.

Diese subjektive Medium-Betrachtung kombiniert die verschiedenen Medien nicht im Interesse des Expansionismus, nicht im Geist der in die soziologisch-ideologischen Strukturen eindringenden „alternativen Programmkunst“, sondern in Sinne der Ich-Demonstration, die die Verkörperung der Ich-Zustände anstrebt. Das Werk (Gemälde, Statue, Installation, Video usw.) ist hier als Projizierung oder Verkörperung eines *Ich-Zustandes aufzufassen*, die nicht modelliert und verallgemeinert, sondern im Laufe des Sich-Einlebens „*von innen*“ verfolgt und subjektiv gedeutet werden kann.

6. Den „Now“-Variationen schließen sich die „Point of Balance“ (13.) -Variationen (1981) an, ebenso auch das Werk „Correction“ (14.) (1980), welches gemalte und räumliche Teile gleichermaßen enthält. Die fein ausgewogenen Holzlatte der „Point of Balance“-Variationen können nur aneinander gestützt stehen; jede Komposition kann immer wieder auch anders zusammengestellt werden, denn keine Variation ist ortsfest fixiert. Bestandteile der Komposition sind bemalte Latten und Stangen, deren Konturen mit der Säge launenhaft profiliert sind. Nicht nur ihr Rand ist plastisch ausgestaltet, auch innere „leere“ Formen wurden eingeschnitten, stellenweise ganz schmale, sanft wogende Formationen, an anderer Stelle hart geschnittene Löcher. Durch diese negativen Formen werden die Elemente der Komposition zunehmend beschwingt und durchbrochen; die gleiche unbeschwerete Fragilität und Augenblicklichkeit sind für die ganze, auf heiklem Gleichgewicht basierende Komposition bezeichnend. Die „Point of Ballance“-Variationen sind den „Now“-Variationen auch darin ähnlich, daß sich den künstlich ausgestalteten, artistisch und stellenweise sogar ornamental bearbeiteten Detailformen auch banale, zufällige Teilelemente anschließen. In einer der Variationen ist beispielsweise ein weißer, mit Rot bespritzter, unidentifizierbarer Gegenstand zu sehen, den Silágy ganz einfach auf ein nadelförmiges, spitzes Metallstück am Ende eines Kompositionselementes aufgesteckt hat. Einzelne Elemente derselben Variation sind nicht bemalt bzw. in einem helleren Ton gehalten als das zentrale Hauptelement mit zickzackförmigem Rand, wodurch sich hier auch die Farbe zu den rein plastischen Ausdruckselementen gesellt. Die bemalte Plastik gelangt im letzten Drittel der 70er Jahre erneut in den Vordergrund – besonders die Künstler der italienischen „Trans-Avantgarde“ und des deutschen Neo-Expressionismus bedienen sich ihrer mit Vorliebe. Die plastischen Arbeiten von Sabolch Silágy vereinigen die durch das Kolorit erzielbaren Effekte mit den früheren Formen des „Zusammenlegens“, des „Anhäufens“, der „Addition“, die noch von der Praxis der Arte povera herrühren. Das letztere Moment ist

besonders an jenen seiner Arbeiten zu merken, zu deren Fertigstellung alltägliche, banale Stoffe, Abfälle, außer Gebrauch geratene Restmaterien verwendet wurden.

Einigermaßen abweichend von dieser Linie ist das Werk „**Correction**“ (1980), da hier gerade das transzendenten Moment erstarkt. Die an die Wand genagelte, nicht grundierte weiße Leinwand wird mit schwarzen, roten und schneeweißen Streifen und Zeichen bemalt, und zwar mit einer Gestikulation, wodurch jede der drei Farben mit einer anderen Pinselführung aufgetragen wird. Am stärksten ist das harte, kompakte Schwarz, welches von unten nach oben, bzw. von der Mitte nach außen allmählich verblaßt. Die immer mehr verblassenden und zerrinnenden schwarzen Streifen erwecken die Illusion einer Stereostruktur. Mit einem äußerst kräftigen Dynamismus, mit der Suggerierung der schwungvollen Bewegung versinnlichen sie eine Art von Ausdehnung, Auflösung, Zerstäubung oder Zerstreuung. Dieser mit Schwarz ausgestalteten Fläche schließen sich die weißen Pinselstriche an, die heller sind als die rohweiße Leinwand und kompakter als die verblassenden, sich auflösenden schwarzen Gesten: dadurch steigern sie die Illusion des Räumlichen, der Tiefe. Auf diese mehrschichtige, als Raum erscheinende malerische Fläche werden die roten kalligraphischen Zeichen aufgetragen, die sich nicht der nunmehr aufgelösten Fläche anhaften, sondern in einem unbestimmten und unbestimmbaren Raum zu schweben scheinen. Durch die roten kalligraphischen Gesten wird eindeutig der Prozeß der Pinselführung heraufbeschworen, sie deuten also einen direkten, persönlichen Eingriff an. Das Verhältnis des unbestimmbaren Raumes und der persönlichen, schwebenden, an eine Schrift erinnernden roten Zeichen ist gehetzt und spannungsgeladen: die Situation läßt Unruhe ahnen. Silágy macht diese Spannung radikal fühlbar und erzielt durch die Intensität der Farben, das große Format und die Versinnlichung der räumlichen Zerstreuung einen expansiven bildlichen Effekt. Doch hier setzt das

transzendenten Moment ein: Vor der gemalten, „künstlichen“ Welt erscheint eine abstrakte, massive, stabile und eindeutige Form: ein aufwärts gerichtetes gleichseitiges Dreieck, bzw. darunter ein schräg an die Wand (die Fläche der Leinwand) gestützter, schwarzer Streifen. Dieser Streifen „führt“ uns sozusagen aus dem künstlichen Raum des Gemäldes in den realen Raum; im Vergleich zum Bild ein äußeres, festgesetztes, stabiles Element, in der Außenwelt jedoch ein keineswegs eindeutig stabiler und fixer Punkt, da nur akzidentiell an die Fläche der Leinwand gestützt. Die schwarze, schmale, oblonge Holzlatte und darüber das schwarze Dreieck ergänzen, korrigieren und stabilisieren die Bedeutungen der bemalten Fläche und stellen sie somit in einen anderen Konex. Das gleichseitige, regungslose Dreieck ist die eindeutige Stabilität, Ruhe und Unveränderlichkeit selbst, und symbolisiert zugleich auch eine gewisse hierarchische Ordnung; es war schon immer die Ausprägung einer Ideenwelt, die sich der Vergänglichkeit widersetzt, der Zeit und der Vegessenheit trotzte und gegenüber der Veränderlichkeit die Ewigkeit verkündete – von den verschiedenen mystischen Bedeutungen gar nicht zu sprechen (die Heilige Dreifaltigkeit der Christen oder die Dreiehrelehr der Freimaurer). Die anschließende schwarze, senkrechte Form verbindet einerseits die bildliche – „künstliche“, geschaffene und subjektive – Welt mit der nicht künstlerischen, zufällige und naturgemäße Elemente enthaltenden Außenwelt: andererseits stellt sie gegenüber der subjektiven Gestikulation eine objektive, festgesetzte Form dar. Das Moment der „Korrektion“ ist also mit mehreren verschiedenen Bedeutungen verbunden. Ein allegorisch interpretierbarer, recht weiter Bedeutungskreis tritt somit im Gefolge der künstlerischen Geste in die Bedeutungswelt des Werkes ein. Diese gedankliche Aufgeschlossenheit, der dehbare Kreis der allegorischen Bedeutungen, bezieht sich in „**Correction**“ nicht auf konkrete, gesellschaftliche, kulturelle Momente, sondern deutet eher transzendenten Interpretationen an.

7. Die Aktionsserie „A“ (15.) (1980) geht hingegen von den konkreten Fragen der gesellschaftlichen und kulturellen Einbettung moderner Kunst, des Institutionssystems und der schöpferischen Freiheit, der Wirksamkeit sowie des Museums- und Galeriesystems aus, ist aber zugleich auch der Arbeit „**Correction**“ anverwandt, da sie gewisse Interpretierungsmöglichkeiten auch in Richtung eines abstrakteren, allgemeineren transzendenten Bedeutungskreises offen hält.

In seiner Abhandlung aus dem Jahre 1980 über die Bestimmung des intuitiven Charakters und der Hauptrichtungen der 60–70er Jahre betrachtet Jean-Christophe Ammann die Verflechtung des „expansionistischen“ (Pop Art) und des reduktivistisch-systematisch-analytischen (Minimal Art, Concept Art) Prinzips als die wichtigste Bewegkraft der 60er Jahre. Die 70er Jahre charakterisiert er indessen mit dem Prinzip der „Verinnerlichung“ und der „Bildhaftigkeit-Figurativität“, bzw. dem Verdrängen der Expansion. Die Aktionsreihe „A“ von Sabolch Silágy ist eine markante Manifestierung dieses Vorganges, da die „soziologischen“ Bedeutungsschichten mit der Bedeutungswelt der „Verinnerlichung“ eng verflochten sind.

An eine weiße Leinwand, aufgehängt an die Wand des Stockholmer Modernen Museums, ist mit Spray ein großes A aufgetragen, welches zugleich als kalligraphisches Zeichen und konkreter Buchstabe wirkt. Neben die Leinwand sind an die Wand die Buchstaben RT geschrieben, die zusammen mit dem A das Wort ART (Kunst) ergeben. Das an die Wand geschriebene schwarze RT (im Ungarischen die Abkürzung von „részvénnytársaság“

= Aktiengesellschaft, für Silágy das Zeichen des Kunstmarktes und Kunsthändels, der Manipulation, des künstlerischen Institutionssystems) trennt sich deutlich von der „künstlerischen Sphäre“, wie auch die weiße Leinwand und die Wand je eine eigene Sphäre darstellen. In den Augen der Gesellschaft symbolisieren die an die Wand gekritzten Buchstaben Rowdyetum, Beschädigung oder eventuell

die agitative Tätigkeit einer geheimen (unbekannten, aber sicherlich extremistischen) politischen Organisation, während der an die Leinwand gemalte dritte Buchstabe schon auf die Kunst hindeutet, getrennt von der alltäglichen Welt der Wand. Ein konkreter Beweis: Infolge der Aktion kam die Polizei, bezeichnete das Gekritzeln tatsächlich als „Beschädigung“ und stellte die Verhängung einer entsprechenden Geldbuße in Aussicht. Liest man allerdings die drei Buchstaben zusammen, so wird das Ereignis in eine andere Sphäre transponiert: es entsteht ART, das heißt: Kunst. Oder es handelt sich jedenfalls um Kunst, ein Künstler beschäftigt sich mit seiner eigenen Tätigkeit.

Aus ästhetischer Sicht ist dies eine typische Manifestierung der künstlerischen Untersuchung metasprachlichen Typs, aus gesellschaftlicher Sicht weniger provokativ, eher „neutral“. Da es sich um eine „künstlerische Aktion“ handelt, wird im nächsten Schritt die von der Aktion aufgenommene Fotodokumentation, bzw. der an die große weiße Leinwand geschriebene Buchstabe A, das einzige gegenständliche Element oder „Requisit“ der Aktion als „Tafelbild“ ins Museum eingeliefert, dort ausgestellt und im Ausstellungskatalog erneut dokumentiert, und wird infolgedessen Teil eines ganz anderen Kommunikationssystems. Es wird als Kunst eingetragen, vom Publikum als Kunst aufgefaßt und gedeutet, und auch die Kritik beschäftigt sich damit wie mit einer künstlerischen Aktion. Es wird also vom künstlerischen Institutionssystem einverlebt, obwohl das Werk – nunmehr als „autonomes Kunstwerk“ – gerade auf die funktionelle Krise des Institutionssystems reagiert, diese Krise veranschaulicht und verarbeitet. Das künstlerische Institutionssystem ist derart vollkommen, „geölt“, daß es sogar die eigene Infragestellung und Kritik zu integrieren imstande ist; mehr noch: In einem gewissen Sinn wird selbst die Integration Teil der infragestellenden Geste, und das Institutionssystem funktioniert weiter.

Doch hier setzt das neue Moment ein, und das ist

schon nicht mehr Teil des „soziologisch“ inspirierten, provokativen und expansionistischen Gedankenkreises, sondern das Erscheinen der soeben angedeuteten Mehrschichtigkeit und semantischen Aufgeschlossenheit. Der an die große weiße Leinwand gemalte Buchstabe A beginnt sich vom „ursprünglichen“ System der Zusammenhänge zu emanzipieren. Der Künstler beginnt sich damit zu bewegen, stellt es in andere Konexe, führt es in eine andere Umwelt und verbindet es mit anderen Buchstaben. Ja, es beginnt sogar, ganz selbstständig, das heißt, bildmäßig zu funktionieren: es wird ein BILD daraus! Der Buchstabe A wird im neuen Bedeutungskonex ein Ideogramm. Auch seine visuelle Formulierung gerät in den Vordergrund, es ist also nicht mehr einfach ein Buchstabe A, sondern eine gemalte Form. Eben deshalb kann es verdreht, auf den Kopf gestellt, erscheinen: in den Zauberkreis der „Bildhaftigkeit“ eingetreten, ist es als selbständiges visuell-plastisches Zeichen anzusehen. Freilich besteht ein enger Zusammenhang zwischen dieser Selbstständigkeit und einer abstrakten, mit ihr auf gedanklicher Ebene verknüpften Begrifflichkeit. Das A – nunmehr als selbständiges Zeichen – deutet auf zahlreiche Lösungen und Texte der großstädtischen Gekritzel, politischen Aufschriften und spontanen Selbstäußerungen hin: Anarchy, Amnesty usw. Doch ebenso erinnert es an Begriffe, die für den Künstler hochbedeutend sind und positive wie negative Extremwerte gleichermaßen tragen: Absolut, Amerika usw. Noch stärker ist aber die selbständige visuell-plastische Kraft und Individualität des BILDES; Der Buchstabe A, besonders in verdrehter Position, löst sich völlig von den direkten und indirekten begrifflichen Verbindungen los. Auch als Ideogramm gewinnt er eine allgemeinere Bedeutung und ist sogar auch als ein kalligraphisches Zeichen der subjektiven Gestikulation aufzufassen. Hier ist das BILD schon unmittelbar mit der persönlichen Existenz, Bewegung und Gestikulation des Künstlers verbunden und erscheint als ein visuelles „Faktum“, welches sich auf einer einzigen abstrakten, alle Extremwerte in sich

konzentrierenden, vom sprituellen Ideogramm bis zur psychisch geprägten Kalligraphie reichenden Bahn bewegt. Die neue Auffassung des BILDES ist also mit den oben angedeuteten Interpretierungssphären eng verknüpft, verrückt sich aber in Richtung neuer Positionen der „Bildhaftigkeit“.

8. Nach einer Übersicht dieser für die künstlerische Tätigkeit von Sabolch Silágó hochbedeutenden Periode gelangen wir – uns zeitlich zurückbewegend – zu seinen Frühwerken aus den ausgehenden 60er Jahren; überraschenderweise sind diese Arbeiten mit der Anschauungsweise der fast zehn Jahre später entstandenen Gemälde überaus eng verbunden. Die Gemälde „**Im Friedhof**“ (16.) und „**Trauer**“ (17.) (1968) sowie die Bilder „**Blutiger Torso**“ (18.) und „**Destroyed Body**“ (19.) (1969) gehören allesamt in den Bereich der dramatischen Selbstausdrückung. Bezeichnend für alle ist die expressive, emotionell geladene Pinselführung, die die dramatischen Inhalte auf die Leinwand direkt aufträgt, dabei aber die psychischen Etappen des Malungsprozesses bewahrt. Ein gemeinsamer Wesenszug ist ferner die Zeichenmäßigkeit – die Absicht, figurale Motive in elementare malerische Zeichen zu verwandeln. Während in den Gemälden „**Im Friedhof**“ und „**Trauer**“ die Narrativität – das erzählbare und beschreibbare Geschehnis – noch stärker ausgeprägt ist, zeigt ein Jahr später „**Destroyed Body**“ nur mehr den grausam verstümmelten, blutenden Teil eines zu Tode gefolterten Körpers, und zwar mit einer derart suggestiven Unmittelbarkeit und einer solchen Steigerung des „Körpergefühls“ wie sie erst in den 70er Jahren bei den Malern der italienischen Trans-Avantgard, namentlich in den Werken von Francesco Clemente und Enzo Cucchi erscheinen werden. Geformt mit geronnenen und gespritzten Farben sowie gewichtigen, harten, unwiderruflichen Pinselstrichen, ist der furchtbare Torso von „**Destroyed Body**“ ein „Zustandsbild“: der furchterregende Ausdruck von Tortur und Qual, von körperlicher Pein. Der Kopf erinnert nicht an ein

menschliches Haupt, eher an den Kopf eines Vogels; die Masse des Oberkörpers ohne Arme, nur mit der Schulter und den beiden Busen, assoziiert auf einen Frauenkörper. Die schwarze geronnene und gespritzte Farbe erinnert an Blut, wiewohl keinerlei naturale Elemente zugegen sind; die harten schwarzen Linien und die dunklen Flecken, die den verstümmelten Körper zerstückeln, erwecken die Illusion der Zerstörung und des Zerstückeltseins. Die Suggestivität des Gemäldes, die beklemmende und schonungslose Direktheit der auf der Empfindung beruhenden Rezeption deuten auf schöpferische Absichten hin, die den Bereich der extremen Selbstausdrückung als die Projektion des dramatisch erlebten und im Gedanken erlittenen „menschlichen Zustandes“ auffassen. Die Freiheit der Fantasie und die Anhäufung der dramatischen Spannungen sind auf die bildliche Gestaltung dieses „menschlichen Zustandes“ gerichtet: die eigenständige Sinnlichkeit des Bildes, ihre qualvolle Materialität und ihr schonungslos dargebotenes Elend suggerieren nicht auf abstrakte Ebene, sondern psychisch konkret, in der Ungezwungenheit des Körpergefühls die extremen Vorstellungen des „menschlichen Zustandes“. Ebenso extrem ist die emblematischere bildliche Welt des Gemäldes „**Blutiger Torso**“. Hier wird das Werk nicht so unmittelbar durch das „Körpergefühl“ satuiert wie im Falle des „**Destroyed Body**“. Die Verstümmelung des auf die Grundformen reduzierten und zeichenmäßig gewordenen menschlichen Körpers, der grauenhafte Anblick der abgeschnittenen Arme und des Kopfes – all dies wird zu einer primitiven, idolartigen Form. Die dicke schwarze Linie, die das Bild entzweischneidet, teilt die Welt ebenso einfach in ein grünes Feld und einen blauen Himmel auf, wie das mit starken schwarzen Konturen umrissene, primitive menschliche Zeichen-Bild den Akt des Todes, genauer: des Mordes und Tötens ausdrückt. Die in ihrer Zeichenmäßigkeit suggestive Form ist barbarisch und schonungslos; doch der imaginäre Zustand wird durch die primitive, einfache Zeichnung, das primitiv dargestellte Blut eher verallgemeinert als konkretisiert. Dem Geist des

Werkes entspricht also nicht die in ihrer Substanz psychische Einfühlung, sondern vielmehr die sich aus der Symbolhaftigkeit ergebende Generalisierung, das Nachdenken. Während „**Destroyed Body**“ eine furchteinflößende, dramatisch wirkende Äußerung des fantastischen Selbst-Demonstrationsaktes des Künstlers ist, entspricht „**Blutiger Torso**“ einer emblematischen Formulierung moderner Barbarei und ist gerade durch die primitive Einfachheit wirkungsvoll. Merkwürdigerweise nimmt „Blutiger Torso“ den Primitivismus der „heftigen Malerei“ deutscher Neo-Expressionisten der 70er Jahre vorweg, bzw. das trans-avantgardistische Formgut, das aus dem drastischen, schonungslosen und extrem konzentrierten spontanen Expressionismus großstädtischer Gekritzel schöpft. Thematisch betrachtet, weisen diese vier Frühwerke teils in den Todesmotiven, teils auch in den Motiven der Aggressivität und des Ausgeliefertseins eine Verwandtschaft mit Silágys späteren Arbeiten auf. Verwandt ist auch die „Story-artige“ Auffassung sowie die gehetzte Gefühlswelt, die auf Zusammenstößen und dramatischen Konflikten beruht. Zugleich sind freilich diese vier früheren Gemälde weniger sorgfältig ausgearbeitet und spontaner, auch kommen Fragen der Komposition weniger zum Tragen; infolgedessen sind die Werke weniger intellektuell. Während in den späteren Arbeiten fast immer auch ein „metasprachlicher“, d.h. der Kunst selbst gewidmeter Fragenkomplex zugegen ist (sei es durch Motive oder durch kompositionelle Lösungen), ist solcher in den Frühwerken nicht zu finden, die, obschon Produkte der ausgehenden 60er Jahre, dennoch von überraschend aktueller und frischer Betrachtungsweise sind. Hier brechen die für Silágys Arbeiten stets bezeichnenden emotionalen Inhalte und bildlichen Darstellungen einer dramatischen Weltsicht ganz spontan, in ihrer elementaren Frische und Unbeschränktheit hervor. Die Beschäftigung mit dem Fragenkomplex der konzeptuellen Kunst bzw. Erfahrungen von Aktionen und Video-Arbeiten lenkten in den 70er Jahren seine Aufmerksamkeit in die intellektuelle Richtung. In der Anschauungsweise der

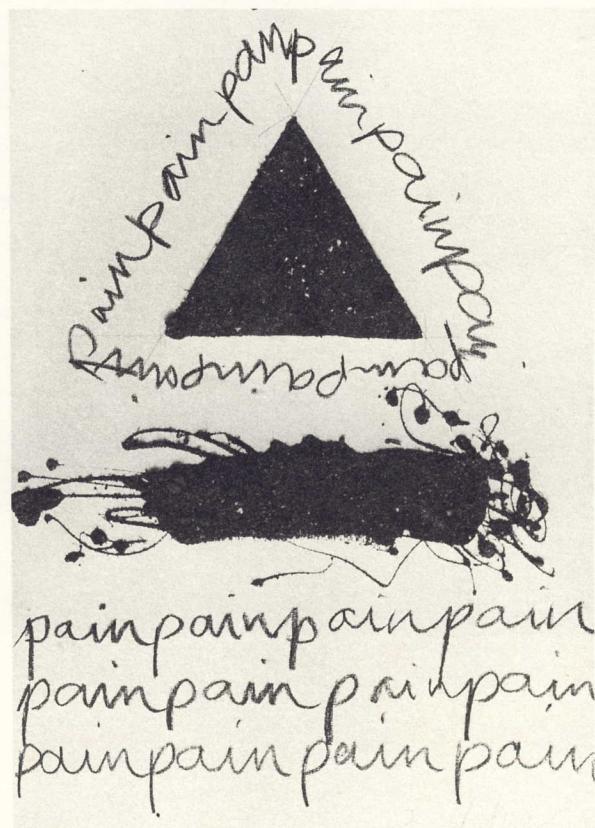
seit 1979–80 produzierten Gemälde und Installationen scheint eine enge Verbindung zwischen den beiden Polen zu bestehen. Dies hängt natürlich auch damit zusammen, daß die konzeptionellen Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 70er Jahre abstrakte intellektuelle und konkrete (obwohl generalisierbare) gesellschaftliche Momente enthielten, während in den Werken aus der Zeit nach 1979–80 eine Erstarkung der subjektiven Fantasie, der Präsenz persönlicher „Wunschkörper“ und imaginärer „Selbstauslebungen“ sowie einer neuen, zunehmend individuellen Auffassung der Bildhaftigkeit eintritt. Das BILD gewinnt erheblich an Selbständigkeit. Der ausschlaggebende Inhalt der in den 80er Jahren gemalten Bilder ist diese subjektive Gedankenwelt;

die nicht modellartigen, sondern individuellen und einmaligen Formulierungen der Ich-Vergegenständlichung. Diese Veränderung der Anschauungsweise fügt sich in die allgemeinen Prozesse der Kunstdeutung der 80er Jahre ein, gekennzeichnet durch die Überhandnahme der künstlerischen Persönlichkeit, das Verschwinden der dominanten Stilendenzen, die Entwicklung einer neuen Eklektik, die radikale Veränderung der gesellschaftlichen Positionen der Kunst sowie durch die Verwandlung der extrovertierten künstlerischen Aktivität in eine introvertierte Tätigkeit.

Januar 1984

LÓRÁND HEGYI

Übersetzung: Mátyás Esterházy





Interjú

(Részlet)

Sabolch Silágy:

Ennek a rólam szóló könyvnek a megformálásával* szeretném új aspektusból megközelíteni munkásságomat, ill. magát a művészetet. Hegyi Lóránd művészettörténész tanulmánya és ez az interjú, mint „rárakódó rétegek”, alakítják, deformálják az alkotásokat. De pont ezek a változások, amik többek között – engem érdekelnek. Ez az *impermanencia*, ami mindenre vonatkozik.

Andy Warhol:

Én is mindig azon gondolkozom, hogy új módokon tudjam bemutatni ugyanazt a dolgot az interjúvolónak.

S. S.:

Igen. Nagyon kevesek azok, akik új utakat keresnek. Főleg amikor már egy elképzéssel befutottak. Sohase értettem, hogy egyes művészek hogyan tudják ugyanazt festeni évtizedeken keresztül. Ott már nem alkotásról, vizuális gondolkodásról van szó, hanem önméltósáról, mert a sorozatos ismétlésnek csak akkor van meg a létjogosultsága, ha olyan eszenciális, mint a mantra. Legjobb esetben esztétikai értékről van szó, de önmagában a szépség nem lehet cél, hisz az itt van körülöttünk, mindenben, a mozdulatban, a tenger hullámzásában, két pohár koccanásának hangjában. Az a tragikus, hogy az emberek egy része az önméltést kiforrottságnak, érettségnek hiszi. Persze az ilyen műtárgy felismerése, azonosítása könnyű és azonnali sikerélményt ad. És ha minden munka egyforma, mint a pénz, akkor a legkönnyebb „becserélni” pénzre.

* A szöveget 50 példányban átlátszó műanyagra nyomtattuk, amely torzító rétegként takarja a képeket.

A művészet szerintem nem lehet végérvényes kinyilatkoztatás, hanem *keresés*. Mégpedig nagyon fontos dolgok, összefüggések keresése. Az élet, a halál és az individuum lehetőségeinek, összefüggéseinek és határainak felfedése. Magamra vonatkoztatva: tehát a számonra ismeretlen próbáalom feltárnival, megformálnival a tudatalattiiban lévő dolgokat, ezek alkotás közben keverednek a véletlennel, az esetlegessel és behatárolónak, ill. inspirálónak a médium adta lehetőségektől. A médiumok egymásra hatása, keveredése új megközelítéseket kínál. Ezért dolgozom videoval, hanggal, hologrammal, festéssel, szobrászattal, a térrrel, és ezek teljes, szabad kombinációjával. Többnyire azt várják, hogy a munka homogén legyen, úgy tartalmában, mint formájában, holott az ember más szeretkezés és harc közben, reggel vagy este, úrban vagy víz alatt. A munkában ennek látszani kell. A *művészet élő kell hogy legyen*, az élő pedig azt jelenti, hogy mozgó, változó.

A. W.:

Szeretem ezt, ez jó!

S. S.:

Amikor művészetet tanítottam, észrevettem, hogy az emberek mennyire félnek a szabadságtól, a kísérletezéstől. Még a különböző technikákat sem merik keverni. Nem mernek olyat csinálni, amit nem tudnak. És most művészetről beszélek, az életben még nagyobb a merevség! Pedig ahogy az állókép folytatása a mozgó kép, úgy kapcsolódik minden művészet egymásba.

A. W.:

Most el kell hogy mondd nekem élettörténetedet.

S. S.:

Életrajz, kiállítás és publikációlisták stb. – unalmas. Egy pár szóban elmondott életrajz annyira banális, hamis mint pl. ahogy egy művészeti munka kvalitásának sincs semmi köze ahoz, hogy hol volt kiállítva. Az emberek nem merik vállalni saját véleményüket. Támaszt, biztonságot keresnek, ami nincs. Múzeumok, galériák, intézmények autoritásában hisznek, pedig tudod, hogy többnyire csak a személyes kapcsolatok, érdekek, a pénz az irányító értéket adó ott.

Hogy mégis mondjak magamról egy pár szót.

Nemesi családban születtem 1949. szeptember 17-én 11.36 órakor Tokajban. Négyéves koromban kezdtem el festeni. Hatévesen megláttam egy Dici fényképezőgépet a kirakatban, addig könyörögtem, míg megkaptam. Emlékszem első fotóterkercsemre, befagyott, havas folyón fekvő döglött halakat fényképeztem. Első traumatikus találkozásom a halállal ötéves koromban volt. Egy majdnem halálos kimenetelű tüdőgyulladásom után hazavittek a kórházból. Éjjel apám karján aludtam, amikor ő meghalt. Totálisan átereztem, hogyan szállt el a lélek, otthagya az üres testet. 9 ével később két évvel fiatalabb húgom is meghalt rákban.

A. W.:
Hány éves voltál ekkor?

S. S.:
Tizenegy. Ekkor már Budapesten éltünk. Furcsa hely. Kelet és Nyugat, szeretet és gyűlölet, kicsiség-nagyság keveréke. Ugyanakkor az életformák relatív homogénsége, az extremitás, rálátás, eljtávolodás hiánya behatárolta teszi. Itt jártam művészeti gimnáziumba, de olyan robbanásszerű energiák dolgoztak bennem, aminek tér kellett. 1966-ban kalandos úton Jugoszláviából Olaszországba szöktem barátommal, ahonnan pár hónap után Svédországba kerültem. Teljes ellentéte az eddigieknek. Művészeti leg, történelmileg, érzelmileg, földrajzilag teljesen izolált hely. Még a nagy művészeti áramlatok mint a reneszánsz, barokk vagy a XX. századi izmusok se jutottak el oda, vagy csak nagyon legyengülten, vérszegényen, megkésve. Egy puritán protestáns paraszti kultúra van, amitől az európai intellektualitás, vizualitás, érzelmek távol állnak. Félnek az újtól, az erőtől és főleg az individualitástól. Ez két dologra ösztönöz. Redukálni, vagy még jobban intenzíválni az energiákat. Én az utóbbit választottam. És elkezdődött az élettel való experimentálás.

Suzanna Ko:
De jártál a stockholmi főiskolára is.

S. S.:
Igen, pár évig, de aztán abbahagytam, mert ott is naiv amatőrizmus uralkodott, másrészt pedig politikai agitációkat festettek, ami engem egyáltalán nem érdekelte.

Legjobb iskoláim utazásaim voltak. Többször és hosszú ideig voltam Indiában és környékén. Ott éreztem az individuális élet legnagyobb tiszteletét. Ott a spiritualitás mindenhol érezhető, még a vonaton vagy a boltokban is. És itt Amerikában is, mivel nem indoktrinál a történelem. Sokkal nagyobb a *kozmikus tudat*, mint Európában. Európa nem tud elszakadni a lineáris gondolkozástól, a történelmi nemzeti elképzélésektől. Hiányzik a kozmikus „Boom”. Aztán nagyon fontos lépés volt számomra a japán Martial Artban (karate) való elmélyülésem, amely nemcsak egy testi diszciplínát adott, hanem megtanított a szellemi erő fizikai transzformálására. Ezen keresztül fedeztem fel azt a számomra harmonikus kombinációt, ahol a gondolat és érzellem, intuíció, *spontaneitás* és *erő*, *lágyúság* és *keménység* együtt van. Természetesen ez egy ideális kombináció, amely nem mindenkor áll össze, el-elcsúszkál az egyik előnyére, ill. a másik hátrányára.

Laurie Rosenquist:
Tanár, barát vagy rokon, aki különösen hatással volt munkásságodra?

S. S.:
Picasso átalakító ereje, Duchamp szellemisége, Buddha tanítása, feleségem szerelme vagy akár Tarkovszkij Stalkere.

L. R.:
Mit jelent számodra a pénz?

S. S.:
Projektjeim, elképzéseim gyors megvalósítási lehetőségét. Segítőtársak és technikai eszközök finanszírozását. Különben a szervezés, az olcsóbb kivitelezés megkeresése stb. sok időt, energiát von el az alkotástól. Amint módom lesz, alapítványt fogok létsíteni experimentális projektek és művészek segítésére.

L. R.:
Mit jelent számodra az iskola?

S. S.:
Az ideális iskola az a hely, ahol lehetőséget adnak mindenfajta kísérletezéshez, spirituális, szeretetteljes, vidám kreatív környezetben a tanár együtt kísérletezik a diákkal. Hiszen maximálisan csak intenciókat adhat az alkotáshoz, a konkrét

technikai, anyag-tudás átadása mellett.

L. R.:

Mi szükséges a sikerhez?

S. S.:

Igen. A siker szükséges, bár sok negatív oldala is van. A sikerhez sajnos nem elég jó művésznek lenni, ahhoz jó menedzserek is kellenek, akik teret, bemutatási lehetőségeket, publicitást stb. teremtenek, és hogy egy ilyet találjon az ember, ez majdnem csak szerencse kérdése. A zsenialitás felismerése majdnem olyan ritka, mint a zsenialitás.

L. R.:

Miért nem vagy ismertebb?

S. S.:

Három okból kifolyólag. Egy: mert nem találtam meg ezt a menedzsert; kettő: mert munkáim experimentális és mediális jellegükönél fogva változóak, így nehezen azonosíthatóak, három: mert Svédországban élek.

L. R.:

Milyen gyorsan dolgozol?

S. S.:

Ha nem gátolnák technikai, anyagi nehézségek, úgy gyorsan. Bár azt hiszem, három fázisról beszélhetek: egy: töltődés; ahol újabb területekre lépek, új élményekkel ismerkedem, kettő: bizonyos irány vonalak kialakulása, rendeződése, elképzélések felvázolása, összeállítása, három: maga a kivitelezés, ami munka közben tovább inspirálódik, változik, élni kezd, új utakra vihet. Mint például egy előzőleg féligr elkészült munkának hirtelen ez lehet a befejezése, megfestése. Ennek a három fázis-megkülönböztetésnek az arányai teljesen változóak, néha egybemosódnak.

L. R.:

Mi a véleményed a transzavantgarde-ról?

S. S.:

A transzavantgarde-nak az volt a szerepe, szemben a 60-as évek nagyon fontos koncept művészettel

– amely teljesen kiszáradt, unalmas lett –, hogy újra élvezhetőséget, érzelmeket hozott a művészethez. Én a koncept szellemiségeinek újraéledését hiszem, de párosodva a transzavantgarde vizuális erejével.

S. K.:

Sokszor fotót, újságképet, xeroxot használisz. Miért?

S. S.:

Mint már mondtam, engem a változások érdekelnek. Az, hogy például egy idegen által készült újságfotót én hogyan tudok megtölteni egy egészen más tartalommal, lélekkel. Ez kicsit olyan, mint a földből embereket gyúrni és abba lelkeket lehelní. A xerox munkáimnál pedig az az érzésem, mint a kövekben talált állat-, növénylenyomatoknál.

Az emberi test direkt lenyomata, minden áttétel nélkül.

S. K.:

A halál visszatérő motívum munkáidban. Félsz a haláltól?

S. S.:

Néha „mesterlem” ezt a tudatot, néha nem. Az alkotás maga tulajdonképpen az ego projekciója, építése, a halál pont ennek az ellentéte. Tehát kontradikció. Ugyanakkor egyik legfontosabb dolognak tartom, hogy megoldjuk, ill. dolgozzunk a megértésén. Hiszen a halál perspektívájából az élet is más értelmet kapt. *Memento mori*, mondják helyesen.

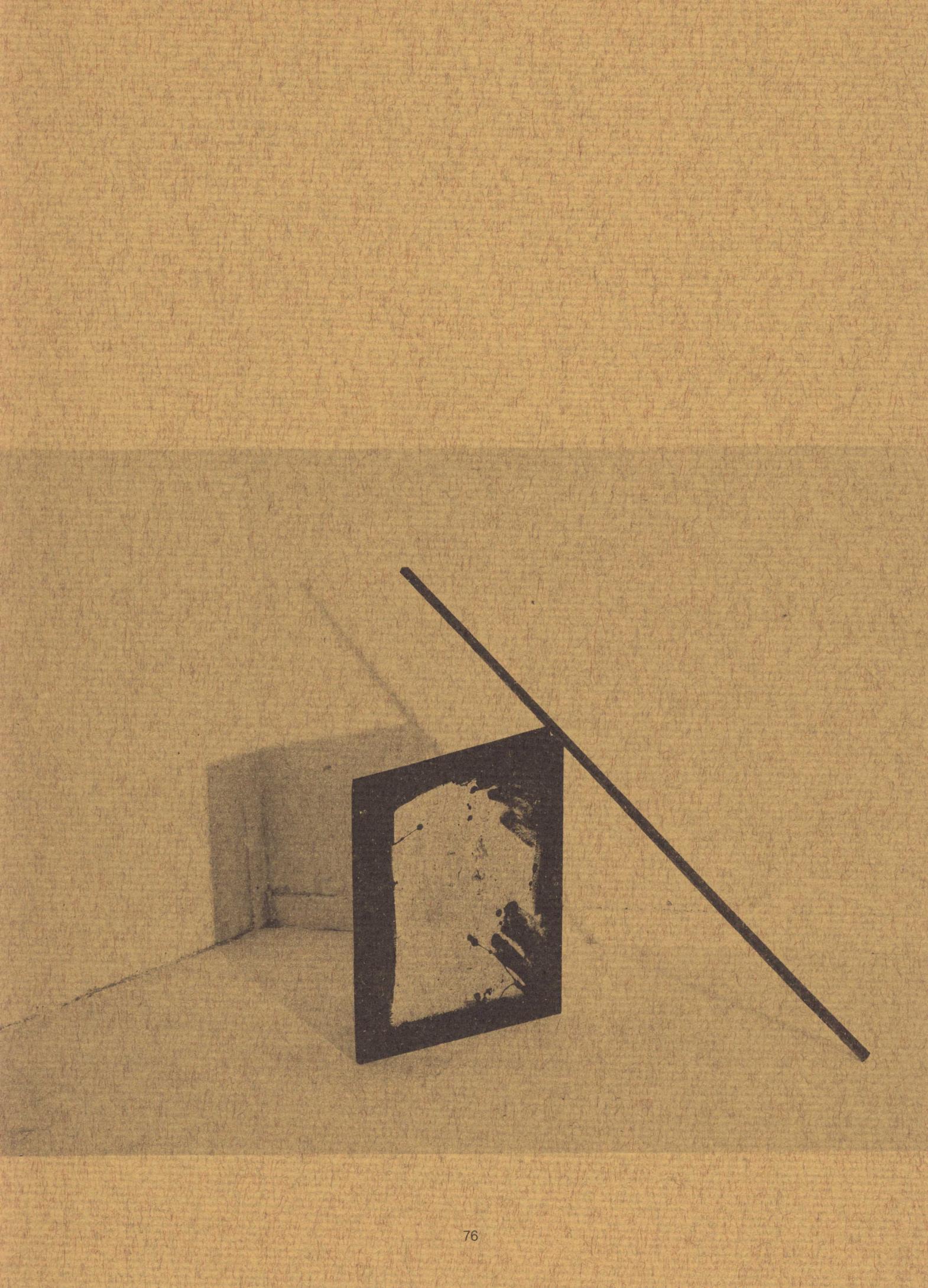
S. G.:

Az az érzésem, hogy érdekes beszélgetés volt, csak hiányzik a Terád annyira jellemző robbanékonyság az interjúból.

S. S.:

Máskor lehet, hogy csak robbanásokat fogtok kapni.

New York, 1985.



A KÉP új pozíciói

Sabolch Silagy művészetiéről

1. A nyolcvanas évek agresszív **KÉP-teremtése** sajátos módon egyesíti az eklektikát (ami a történetiséghez való viszony kifejezése), az expresszivitást (ami az Én direkt kifejezésének ványa) és az individuális mitológiát (ami az Ént kulturálisan bekapcsolja különböző szellemi rendszerekbe). Mindez egyfajta „közömbösséggel” nyilvánul meg: a „közömbösség” azon alapul, hogy a művész számára eloptak az utópiák, eloptak a társadalmi „megváltás-tanok”, eloptak az illúziók, s leginkább elkopott a művészet és a társadalom viszonyának pozitív, optimista megítélése. Ez pedig az **EXPANZIÓ VÁLSÁGÁVAL** függ össze. Achille Bonito Oliya egyensen a „fejlődés-elv” válságáról beszél, s az egész 20. századi avantgarde kultúrát a neopozitivisták „fejlődéselv” művészeti megnyilatkozásának tekinti. Oliva szerint az a felfogás, miszerint az avantgarde kultúra „fejlődik”, a művészet és a társadalom kapcsolata fejlődést mutat, alapvetően hamis, illuzorikus. Az egész második világháború utáni fejlődésről kimondja, hogy az alapvetően a Duchamp-i modellt variálja, s ez egyfajta „nyelvi darwinizmusnak” tekinthető. Ez a felfogás egyenes vonalú, logikus fejlődést tételez fel, a valahonnan valahová való eljutás szükségszerűen egyenes, követhető útját, a fejlődés logikáját. Ezért kell számúznie a modern művészet számos „nem-logikus” kalandozását, kitérjét, izolált jelenségét, ezért kell konzervatív „megtorpanásnak” békégeznie minden, ami nem a fokozatos **ELANYAGTALANITÁS** felé halad, legyen ez akár konceptuális, akár absztrakt modell.

A nyolcvanas évek művészete számára az **EXPANZIÓ** nem létezik többé! Nincs értelme arról beszálni, hogy a művész cselekvés fokozatosan kiterjeszkedik önmaga határain kívülre, s fokozatosan behálózza, átalakítja a nem-művész területeket. A hatvanas évek társadalmi utópizmusa szemében a művészeti cselekvés sem más, mint egy társadalmi aktus a sok közül: s a művészetnek is az a célja, lényege, hogy új kultúrát, új társadalmi szemléletet teremtsen. Ezért a művészet **MÉDIUM-EXPANZIÓJA** nem egyszerűen technikai kérdés volt, hanem a társadalmat forradalmasító aktivista művészet lényegi kérdése. A pop art és a happening, a Fluxus és a concept art, minimal art, body art, land art, majd a video ennek a **MÉDIUM-EXPANZIÓNAK** legfontosabb hordozói. Nemosak a médiumok exportjáról volt ekkor szó, hanem az utópiák exportjáról. Susan Sontag még úgy interpretálja ezt az expanziós törekvést, mint egy új szemléleti, kulturális egység meghatározásának lehetőségét. Ezzel a felfogással szemben a kései hetvenes, korai nyolcvanas évek művészete abból a tényből indul ki, hogy a művészet továbbra is specifikus kulturális szféra, s a társadalmi (politikai, gazdasági) gyakorlat pedig továbbra is a maga kérlelhetetlen és hasznossági szempontjai alapján működik, s nem veszi figyelembe, sőt a perifériára sodorja a kulturális szféra jelenségeit. Mint „áru” természetesen integrálja a művészetet, de mint „szellemi szféra” már nem. Ebből adódik a kései hetvenes, korai nyolcvanas évek kulturális dezilluzionizmusa, pesszimizmusa és az

a bizonos „közömbösség”, amit Oliva vet fel. A „közömbösség” Oliva szerint hasonlít ahhoz az állapothoz, ahogyan az átlagember egyik tévécsatornáról a másikra vált át anélkül, hogy elmélyedne valamelyikben is; száguldozva a képi szimbólumok között, melyek ismerősek, de közömbösek számára. A nyolcvanas évek művésze is bárhová nyúlhat, bármilyen STÍLUS felé fordulhat, mert önmagában nincs jelentősége számára, csak az a fontos, amitől hozzátesz, amitől belead, azaz csak a szubjektív gesztus átlényegítő mozzanata. Az új művészeti attitűd ezért hiperérzékeny és szubjektivista. „Stílusa” az EKLEKTIKA.

2. 1983-ban készítő Sabolch Silágy azt a képegyüttest, mely legelőször veti fel az EKLEKTIKA radikalizálásának művészeti programját. „*Szubjektív eklektikának*” is nevezhetnék ezt a törekést, amennyiben a tudatosan vállalt stíluseklekta alapvető szemléleti magja a radikális szubjektivizmus: a művész személyisége, élete, sorsa, szerepei, „*egyéni történelme*” számára legfontosabb motívumok kiválasztása, illetve az egymástól rendkívül élesen eltérő művészeti kifejezésmódok képi metafórává, rögzített kvázi-szimbolikus mozzanattá tétele. Amikor a „Trigon” (1.) című festményen megjelenik a hellenisztikus szépségeszményt megtestesítő Milói Vénusz-motívum, mellette Michelangelo Dávid-szobrának motívuma, jobbra pedig egy ülő Buddha – alig kivehető – motívuma, egyként érrezzük a kulturális „túltelítettség” és motívumhalmozódás zavarát, a „közömbösség” effektusát, és ugyanakkor a gesztusfestészet automatikus ecsetírása és az egyes – szimbólummá vált – formák konvencionalizmusa közötti mérhetetlen feszültséget. Ez a feszültség ugyanakkor a művész individuális sorsából, élményéből, szándékaiból, végső soron léteből adódik, mertől az, aki az ÖNKÉNY erejével összeállította a KÉPET, aki összerakta a különböző motívumokat. A motívumok mintegy KÉPI METAFÓRA-ként tűnnek fel; nem önmagukat, de nem is csak korukat, kulturális környezetüket jelentik, hanem magukba foglalják a művész gesztust is, amellyel őket a művész

– mint individuum – „kiemelte” valahonnan, hogy saját KÉPÉRE kényszerítse őket. A „Trigon” kép felületének megosztása (jobbra fehér faktúrák, balra a nyers vászon és azon szürke és kék foltok, a két mező mintegy kétharmad-egyharmad arányban viszonyul egymáshoz) a Buddha-szobor motívumát elkülöníti két európai társától; s még az európai „klasszikum” alkotásai jól felismerhetően rajzolódnak ki a vastag kontúrrajz által, addig a Buddha-szobor szinte eltűnik a fehér faktúra és a rajta megjelenő vörös vonások együttesében. A kontúrrajz klasszicizáló lényegretörése, a szobrok jellegzetes formáit letapogató fegyelmezett vonalassága éles ellentétet alkot a gesztusok elemi, primér festői ellenőrizhetetlenségével. Ez az izgató elem jelen van a festményegyüttes többi darabján is: a fekvő, nyújtott alakú „**Dávid és a szék**”, (2.) valamint az álló „**Fehér Vénusz**” (3.) című képeken. Mindkét festmény kultúrtörténeti KÉPI METAFÓRÁT dolgoz fel, amennyiben a Milói Vénusz és Michelangelo Dávidja nem egyszerűen szobrok, műalkotások, reprezentatív művek, hanem reprodukciók millióin népszerűsített, emblémák, csomagolópapírok, kozmetikai szalonok, sőt farmeradrágok reklámján is megjelenő „toposzok”. Mint ilyenek, egyként lehetnek a „magas kultúra” részesei (elegáns albumok, múzeumi katalógusok, művészettörténeti ismeretterjesztő filmek, diapositívek stb.), s lehetnek a „nem-művészet”, az üzlet, a reklám, a hétköznapok világának olcsó „használati tárgyai”. Ez már önmagában is vonzó sokrétegűséget ad e két motívumnak; s ehhez járulnak hozzá az „ellenpólusok”: a „**Fehér Vénusz**” klasszicizálóban tárgyilagos vonalrajzolata mellett fekete firkálás tűnik fel, ami a leghétköznapibb „festői gesztus” is lehet, egy metróállomás falán, egy plakát papírján, egy csupasz homlokzaton, vagy egy kirakatüvegen. A „**Dávid és a szék**” című képen a vízszintesen rajzolt, elcsurgatott fekete festékkel megjelenített Dávid szobormotívumtól balra egy főiskolás stúdiomrajzra emlékeztető stílusban megrajzolt vaskos szék áll, a maga banális tárgyszerűségében. A gesztus itt is jelen van, a székre ráfestett, erőteljes ezüst savok alakjában, illetve

magának a festményalapnak a kírtkulásában, a kép alsó sávjában. Itt azonban a szék a döntő „ellenpólus”: a maga együgyűségében, vaskos ügyetlenségében és érthetetelen „ürességében” egyfajta megmagyarázhatatlanságot hordoz. Ugyanez a megmagyarázhatatlanság és ugyanakkor banális jelentésű motívum tűnik fel az 1983-as „**Kapu**” (4.) című festményen, ahol a durván fehérre festett alapon fekete vonalrajzolat által megfogalmazott Buddha balján egy barna, fekete festékkel bemázolt vászondarab lóg, kapu-motívumként. A vászon itt ténylegesen elmozdítható, vagyis fellebbenthető, „mögé lehet nézni”, vagy „át lehet lépni” rajta – ha van hová. A „**Kapu**” ugyancsak ellentétekre épül: egyszerű a pontosan kivehető, egzakt tárgyként – azaz szobor-motívumként – előttünk feltűnő Buddha alakja és a rejtelmes, ám banális „kapu-motívum” között; másrészt pedig a primér gesztikuláció és a fegyelmezett, leíró jellegű rajzi motívum között. Az előbbi ellentét a képi toposzok területén, az utóbbi pedig a megfestés területén, a KÉP felszínén van jelen. Ez a felszín a szabad, gátlástalan, teljesen önmagát adó, önmagával azonosuló szubjektív gesztikuláció terepe: itt **MINDENT SZABAD**, semmit nem tilt semmiféle konvenció, megkötöttség, puritán moralizálás vagy esztétikai formalizmus, mert maga az esztétikai formalizmus is egyike azoknak a „szerepeknek”, „pályáknak”, amelyekben a művész kénye-kedve szerint mozoghat. Ez a fajta **MINDENT SZABAD**-attitűd ugyanakkor nyilvánvalóan **nem „öröm-festészet**, hanem szkeptikus és defenzív világérzésből fakad. Azért lehetséges ez a teljes és **RADIKÁLIS EKLETIKA**, mert egyetlen zárt eszétikai rendszer nem képes közvetíteni azokat az összetett, ambivalens, szélsőségesen ellentétes pólusokat is, amelyek a huszadik század végére a művész előtt megjelenhetnek. A festmény ily módon egyfajta szubjektív „gyakorlótereppe”, szubjektív „gesztus-terepaszttallá” válik, ahol mindenféle épület és mindenféle táj együtt és a maga teljesen önkényes elrendezettségében **LEHET** együtt. A Buddha mellett lógó, durva barna vászondarab, feketével lemázzolva, vörös farkálásokkal kiegészítve így

MINDEN lehet: kapu egy másik, mögöttes világba, vakajtó, ami mögött éppúgy nincs nyílás, mint magának a képvászonnak a síkja mögött sincs; s lehet egyfajta elvont gondolati érték jelképes felidézője, ahogy Buddha szobra is egyfajta elvont, a végtelent sejtető fehér mezőben jelenik meg, a tárgynélküli és azonosíthatatlan dolgok világára utalva. De lehet minden csupán „háttér”, egy csupasz falsík, amire szinte egy plakát banalitásával kerül rá Buddha szobrának durva rajzolata éppúgy, mint egy darab durva vászon, s a kék, fekete, vörös festéksávok, gesztusok csupán egy arcnélküli, személytelen, ismeretlen kéz hanyagul odavetett jelei. Az izgalmas – és a HITELES – éppen ez a sokjelentésű, ambivalens, egymással is ellentétes pozíciókat egyként magába foglaló telítettség; s ennek vizuális megtestesítője a KÉPI EKLETIKA, melyben a gesztusfestészet tradíciója éppúgy felbukkan, mint az emblematikus közlésmód hatvanas évekbeli tradíciójának radikális szubjektivizálása. Ebben benne van a hetvenes évek „*individuális mitológiaiak*” szemlélete, a művész személyisége egyszemélyes történelmét, archeológiáját, antropológiáját megteremtő Spurensicherung Én-központúsága; azonban mindenek az irányzatok egyfajta önmaguk által felállított „kvázi-rendszerben” mozogtak, míg a nyolcvanas évek **RADIKÁLIS EKLETIKÁJA**, a szubjektivisták új festészet alapvetően tagadja magát a rendszert: a KÉP az ő számára éppen olyan kiszámíthatatlan, egyedi, egyszeri, autonóm „személyisége”, mint maga a művész. A KÉP így elszakad úgy a létrehozójától, mint az őt körülvevő szűkebb kontextustól, leválik mindenfajta programról, rendszerről, s önmaga létével tagad minden modellt. A KÉP egyszerűen **VAN**; ám ezt olyan szuggesztivitással teszi, olyan radikális energiatelítettséggel, kimeríthetetlen asszociációgazdagsággal, hogy léttet „rákényszeríti”, elfogadatja a világgal; annak ellenére, hogy radikális egyedisége miatt seholá nem integrálható, semmiféle modellbe nem kényszeríthető. Ezzel az állapottal eljutott a huszadik század művészete oda, hogy saját korábbi utópiáin is

túlléphessen, saját korábbi expanzionizmusát, „mássá levését” maga mögött tudhassa, s úgy alkosszon, hogy maximálisan önmagával azonosuljon, önmaga helyzetét „élhesse ki”. Ne „tanítson”, ne „neveljen”, ne programokat hirdessen, ne más társadalmi cselekvésformákba hatoljon be, hanem önmaga szellemi-pszichikai létét közvetítse, a lehető legnyíltabban, legmerészebben önmaga állapotait demonstrálja, vagy önmaga képzeleti-fantasztikus formáit testesítse meg.

3. Az Én mint a műalkotás kizárolagos szellemi-pszichikai magja, illetve kisugárzási pontja, természetesen igen szélsőséges módokon nyilatkozhat meg. Eppen ez az egyik legfontosabb jellemzője a nyolcvanas évek festészetiének, s így Sabolch Silágy új festészetiének is, hogy semmiféle monolitikus szemlélet nyomát nem találjuk: a spontán, automatikus gesztusok kiegészülnek kultúrtörténeti motívumokkal, képi toposzokkal, konvencionális jelekkel, illetve tudatosan átemelt „stilizálással” (azaz egy-egy művészeti kifejezésmódból sajátos formális-stilisztikai „idézésével”), ami ugyanakkor elválaszthatatlanul rárakódik a primér és expresszív jelzések rétegére. Egyes művek esetében „állapot-képekről”, vagy KÉP-ÁLLAPOTOKRÓL lehetne beszélni. Sabolch Silágy 1983-as két nagyméretű, variálhatóan összeállítható festmény-sorozatán, a „Nők” (5.) és a „Csapda” (6.) című képeken az emberi test képzeleti állapotait úgy konkretizálja, hogy meglévő plakát-anyagot fest át, teljesen megváltoztatva az eredeti állapotokat. Maguk a plakátok nőket, illetve férfiakat és nőket együtt ábrázolnak, egymás mellett sorakozva az egyik plakátsoron, s különböző testhelyezetekben (ülve, állva, guggolva, ugrás közben stb.) a másikon. Ezek a testhelyzetek a festményeken hol teljesen átalakítva, hol csupán jelentősen módosítva túnnek fel. Arcuk, tekintetük, gesztusaik megváltoznak: torzak, ijesztőek, degeneráltak vagy szánalmasak lesznek ezek a figurák, reménytelenül belefejtve abba a zavaros és kiismerhetetlen világba, amit ők maguk hordoznak. Idétenlől vihogó, bárgyű tekintetük olyan rejtett önkíréést testesít meg, ami

– titokban, elfojtva – szinte mindenben felmerül: mint „játék” az őrülettel, kísérletezés a szerepekkel, a beleélési képességgel. A „Csapda” testfoslányai egyszerre bárgyűan tehetetlenek és agresszíven követelőzők, félelmetesek, viszolyogtatónak. Itt nincsenek fogódzók, mankok, s szembe kell néznünk velük, ezekkel a torz és degenerált figurákkal, akik mosolyaikban a hétköznapi élethez, a hirdetések, reklámok, a televízió stb. világához kapcsolódnak, de valójában a bennünk lappangó, sokszor elhallgatott állapotokat, sejtéseket, elképzelt helyzeteket testesítik meg.

Wolfgang Max Faust joggal beszél „vágy-képekről” („Wunsch-Bild”) az itáliai transz-avantgarde festőivel kapcsolatban; ám ez az alkotói attitűd általában is jellemzi a nyolcvanas évek új festészetét. Sabolch Silágy festményeiben rendkívül erősen hatnak azok az impulzusok, melyek a pillanatnyi lét, pszichikai állapot rögzítését, ám ugyanakkor egyfajta „történéssé” tételeit” szándékozzák képiled közvetíteni. Festményeiben gyakran bukannak elő „story-szerű” elemek; vagy az egyes képi viszonyok történésként is felfoghatók, „előtte” és „utána” való állapotot sugallnak. A „vágy-kép” ezekben a „story-szerű” képekbén egy képen belül lejátszódó esemény, jelentős történés, harc, összeütközés, halál, elvándorlás, visszatérés stb. Képzeleti tartományainak feltérképezését jelenti. Azt is mondhatnánk, hogy „picturesque” tájak túnnek itt fel, események zajlanak le, vagy sejtődnek inkább, s „áldozatok” és „győztesek”, elhullók és túlélők, gyengék és erősek, „beletörődök” és „küzdök” fonódnak össze, kaotikus és szertelen, zabolátlan és fantasztikus táncban. Banalitás és rendkívüliségek nemcsak összekapcsolódik itt, hanem állandóan váltogatja is egymást. Egyszer egészen a groteszkig eljut, máskor viszont óhatatlanul – olykor a művész szándéktól is függetlenül – tragikussá válik a torzított, esetlenül vagy szerencsétlenül vonagló figura. Egyes festményeken az eredetileg férfi figurát nővé festi át Silágy, fokozva ezzel is a bizonytalanság és kétértelműség érzetét, de egyúttal nevetségessé téve az „eredeti” alakot. Kegyetlenül kiszolgáltatottá és kiméletlenül támadóvá válhatnak ezek a figurák, egyik

végletből átcapva a másikba. Az Én „meghosszabbításainak”, képzeletbeli szerepjátszásának, vágyképeinek és azok visszájára fordulásának tekintethető Sabolch Silágy festményei.

4. Az 1983-as „**Midnight**”, (7.) az ugyancsak ebben az évben készült „**11 to 5**” (8.) és az 1980-as „**Taste**” (9.) című képek szorosan kapcsolódnak ahoz a problémához, amit Jean-Christophe Ammann „test-érzetnek” („Körpergefühl”) nevezett, és ami – Ammann szerint – a szélsőséges és radikális szubjektivizmus egyik összetevőjeként jelentkezik, a „belsővé téTEL” kulturális gesztusai mellett. Ez a „test-érzet” egyfajta szélsőséges KÉPISEG alakjában nyilvanul meg: a KÉP felölti magára a képzeletbeli „testet”, mintegy kivetítíti a művész Én fantázia-kiélezéseit, a maga színes, fizikai, egyedi létezésével: radikális jelenlétével. A KÉP és a test azonosul, a KÉP maga testi-fizikai valóságággá, önálló lényévé válik, akinek egyedi léte minden kiszámíthatatlan és kifürkészhetetlen, váratlan és megdöbbentő marad. Ez a „*kifelé*” oly agresszív, olyannyira hangsúlyozottan meglepő, „rajtaütésszerű” megnyillatkozás „*befelé*” közvetlenül kapcsolódik az Én legintimebb élményeihez, az ébrenlét és álom, a halárol való elközelések, a szerelem, szeretet, féltés, ragaszkodás érzelmi tapasztalásaihoz, az emlékek elmosódó, de gyakran töredékeikben bántóan éles és eleven világához; egyszóval az Én felfokozott intimitás-szférájához. Az „**11 to 5**” című festmény falra felszögelt, felfeszítetlen vászonra elemi formákkal, primitiven és durván festett, vörössel, fehérrel, kékkel összefirkált fekvő testei a festői felszín minden brutalitása, agresszív felhasogatottsága, vérré asszociáló vörös festékfoltjai ellenére az alvó ember kiszolgáltatottságát, gyermeki szelidsegét, „tiszta” és tisztán „felelőtlen” előoldódását a nappal realitásától, magatehetetlenségét és kitárulkozását fejezik ki. Ambivalens ez is, mert egyszerre asszociál a földön túli távolságokban járó alvó ember (vagy halott) „szabadságára”, kötetlenségére, az álom

„mindent lehet” birodalmára, ám kifejezi az álomban teljesen önmagába zárt, kódarabként „tárgy-szerű”, élettelen testként heverő ember önleplező, önmagát kitároló, védekezni képtelen és kommunikációra képtelen *iszonyú magányát*. Az alvás és a halál, az alvás és az álom, vagy az alvás és a magány fogalmai kapcsolódnak össze a „test-érzet” primér és elemi kivetítésével: ismét a szélsőséges pólosok egyidejű jelenléte hoz feszültséget a festmény világába. Az életnagyságú testek (a művész és felesége, alvás közben) úgy jelennek meg, mint durva kontúrokba foglalt foltok, megörökítve az alvás közben elfoglalt pozíciókat. Fent egymás mögött, felhúzott lábbal, kinyújtott karokkal, egymás mozdulatait ismételve fekszenek, lent pedig egymástól elválva, különböző testhelyzetben, szinte kapcsolat nélkül. Az elemi és közvetlen festői jelek barbár, primitív formavilágát a firkálások zaklatott, vésztjósól, ideges ritmusokkal tépik fel, sebzik meg: s az alap durva fekete vonalritmikája szinte nyilvesszőként fúrja át a tehetetlen testeket. Az *áalom* nyugtalánító, kiusmerhetetlen, vad tartalmakkal telítődik, mik a testek élettelen tárgyakként hevernek a maguk megható kiszolgáltatottságában. Ugyanezt a sajátos *áalom-létet* fogalmazza meg a vörös-sárga testek láncos ritmusával és a fekete napkorongok barbár primitivségeivel, valamint a feliratok (Sunset, Midnight, Sunrise) durva közvetlenségeivel az 1983-as „**Midnight**” című, hatalmas méretű festmény. A szürke vászonon megjelenő vörös és sárga emberpár, az alvás különböző testhelyzeteiben megfestve, szinte lebeg a térben; nincs sem testi súlyosság, sem a kiszolgáltatottság és ösztönös összekapcsolódás gesztusa érzékelhetve. Inkább a nagyvárosi firkálások primitív expresszionizmusa, nyers és vitális közvetlensége, testiséget jelekkel átíró emblematikussága a meghatározó. Az 1980-ban festett „**Taste**” elemi festői jelekkel kifejezett cselekvés-kép: az izlelés, valaminek megnyalása, valaminek közvetlen testi-fizikai letapogatása, ismerkedés valaminek az ízével,

felületével, hidegségével vagy melegségével. Furcsa cselekvés-kép ez, mert nagyon kevés mozzanat utal a tényleges akcióra, inkább az asszociációk nyitottsága és a jelek visszafogottsága, redukáltsága közötti feszültség telíti a festményt. A durván feketére lefestett, gyűrötten falra szögelt vászonon balra egy fehér-zöld vonal jelzi a fejet, amint kinyújtott nyelvét megízli az előtte fordén álló fehér tárgyat. Jobbra ugyancsak fordén állított fehér sáv, vörös csíkkal, felette cikcakkban futó vonal, fehér és kék színnek fújva. A fújt fehér sávok széleinél elmosódottsága kissé lebegteti a fej emblematikus jelét, illetve a jobb felső képmező cikcakkos vonalait; ugyanakkor a fekete alapba hasító két fehér forma stabil és kemény. Ezek a formák egyként felfoghatók elől álló, tömör tárgyakként, illetve a fekete alapon nyíló „résekként”, melyek a tulajdonképpeni „igazi” térről hoznak némi üzenetet. Az ízelő, kinyújtott nyelvű profil ebbe a „résbe” akar behatolni, ennek közvetlen testi érzékelését kíséri meg.

Kapcsolódik ehhez az ízelés-tapasztalás-érzékelés témához az 1980-ban festett **Félelemmel teli szellemisény és kísérőjének vándorlása a semmi felé** (10.) című kép is, bár itt mind a motívumhasználatban, mind pedig a kép kompozíciójában a prehistorikus művészet, illetve az indián művészet elemeinek – önkényes és szubjektivista – beépítéséről van szó. Ez a jelképi nyelv kapcsolódik a kép alapvető tematikájához: a halál és a halál utáni lét vagy nem-lét kérdésköréhez. Ez a téma kör gyakran megjelenik Sabolch Sílágynak művészettelben; mind elvont, gondolati-metafizikai síkon, mind pedig egy szubjektivista „individuális-mitológiai” síkon, vagy „poetikai” síkon. Ez utóbbit jellemzi a story-szerű narratív mozzanatok megjelenítése, az „elmesélt” vagy „sejtetett” történet, esemény képi jelzése. Ugyancsak jellemző a megszemélyesítés mozzanata: egy figura körül zajlanak a történések, egy „főszereplő” aktivitására épül a kompozíció, egy kiszemelt „főhős” tesz valamit, vagy elszenveld valamit (többnyire erőszakos cselekményeket; vagy

„kalandoz”, picturesque események közepébe kerül). Ez egyrészt egyfajta „kvázimítosz” kialakítására ösztönzi a művész, mivel minden cselekménynek önmagán túlmutató jelentősége van; másrészt pedig lehetővé teszi, hogy sok apró dolgot, megfigyelést, kis történést, mellékes eseményt is beszervezzen, integráljon a festmény világába. Egyfajta expresszív narrativitás alakul ki. Ez jól megfigyelhető az itt említett „**Félelemmel teli szellemisény és kísérőjének vándorlása a semmi felé**.” című képen. A festmény tere két egymástól élesen elválló részre van osztva: balra egy fekete alapon fehér sávokkal durván befestett „üres” tér, mely balról jobbra világosodik. Jobbra pedig, mintegy kétharmad arányban, egy vörös-sárga-kék-zöld színekkel megfestett, komplex, sok kis elemet befoglaló, tarka és sokrétű, mondhatnánk „eseménydús” tér nyílik. Itt zajlik a tulajdonképpeni – sejtetett – „cselekmény”. Középen vörös kontúrral lehatárolt, sárgával kifestett, primitív lényegretörő formákkal megrajzolt profil fej látható; nyitott szája a halálra utal. Mögötte kék foltban egy másik profil fej jelenik meg, stilizált szem, orr, száj-formákkal, fején indián fejdíszre emlékeztető ornamentális díszek. A kék folt mintegy összekapcsolja a két fejet, a halottat és az élőt, s elválasztja őket a zaklatott, vörös-fekete, illetve vörös-sárga-fehér környezettől, melyben prekolumbián motívumok és primitív ornamentumok keverednek egymással. A két összekapcsolódó fejet burokba fogó kék folt balra elkeskenyedik és cikcakkban folytatódó sávvá, vonallá változik, mely áttori a kép két részét elválasztó vékony vörös határvonalat és egy lendületes, félkörives, sarlószerű formában átkanyarodik a fehér, piszkosfehér, szürke tónusokkal megfestett „üres” térbe, a semmi világába, a ködszerű, áthatolhatatlan és kiismerhetetlen üresség tartományába. Rendkívül erőteljes, dinamikus, feszültséggel teli ez a behatolás, mert annyira provokatív az „**ürességbe**” benyomuló egyetlen, félkörives, hegyes csúcsban végződő agresszív forma, ahogy megváltoztatja, „céllal” telíti az addig

céltalan, vagy ismeretlen célnak alárendelt világot. Ez az agresszív betörés a csend és a felnérhetetlen mozdulatlanság, eseménytelen üresség tartományába már önmagában is bizonyos drámaiságot hordoz; nem tudjuk, hogy a szürkés-fehér sávok mögött (alatt) lévő fekete alap csupán egy üres sík, vagy pedig mélységet sugalló, a messzeséget asszociáló ismeretlen térség, melynek felderítésére indul a halott ember. Ohatatlanul mitikus tartalmi asszociációkat kelt a halott „vándorlását” felidéző képi történés, illetve az ember kettévalása egy halott és egy élő félre. Az ismertből az ismeretlenbe, a követhető, látható, tapasztalható sokféleségből (az életből) a követhetetlenbe, tapasztalhatatlanba, az általunk ismert sokféle dologra nem osztható „semmibe” (a halálba) indul vándorútra a halott, visszahagyva élettelen földi alakját (a nyitott szájú fejet, a halott testét), hogy az „éber” másik fél új tapasztalásokat és új formákat, új állapotokat ismerhessen meg. Nyilvánvaló itt a szubjektívista „individuális mitológia” narratív lefestése, elmondása, ami a művész számára csupán lehetőség arra, hogy bizonyos szubjektív élményeket tárgyiasíthasson és konkretizálhasson a festény érzéki felületén. A festői improvizáció ráépül erre a story-szerű rétegre, s a festés aktusa telíti egyéni indulatokkal, a festés folyamán kiélhető szenvedélyekkel, kísérletekkel, állapot-próbákkal a képi világot. A „test-érzet” és a „vágy-kép” szubjektív önkélezésre alapozza a festői aktust, s ebben a szubjektív önkélezésben olyan tartalmakat fogalmaz meg képileg a művész, melyek éppen a festői tárgyiasulásban válnak megfoghatóvá, érzékelhetővé, közvetíthetővé – gyakran még a maga számára is. Ezért felfogható ez a festészet egyfajta szubjektív Én-tételezésnek, illetve Én-teremtsnek; ám a képek olyannyira önállósulnak, hogy leválnak még az alkotóról is, önálló és egyszeri lényekké, „kvázi-individuumokká”, egyedi és kiszámíthatatlan létezőkké válnak. A KÉP maga válik ÉN-tételezésből személyiséggé, autonóm valósággá.

5. A festett KÉP világából kilépve az 1981-es „**Panaszfal**” (11.) environment-munkát és az 1981-es „**Now**” (12.) -variációt kell tárgyalnunk. Mindkét munka erősen kapcsolódik a tisztán festett munkák szemléletéhez, illetve jelentésvilágához. A „**Panaszfal**” nagy méretű, újságokkal, szövegekkel, a művész egy akciójáról készített fotósorozat kinyomtatott katalógusával és egy-két festett papírral teleragasztott falfelülete előtt, ferdén a falnak támasztva, fekete fa lécek állnak, komór és fenyegető, agresszív TÁRGYKÉNT. Felhasítják, megsebzik, belevágnak a falba, szinte átszúrják a falfelületet. Ritmusuk zaklatott, egyenetlen, vad és kemény; semmi jele a zártsgának, ha csak azt nem tekintjük annak, hogy maga a falfelület lehatárolt. Mégis, a fekete fahasábok agresszív tárgyiassága miatt olyan érzésünk támad, mintha be lennének szorítva valamilyen zárt, szűk, levegő nélküli helyre, valamilyen börtönbe, kriptába, föld alatti helyiségbé, ahol nem marad más, minthogy a ragasztott újságpapírok apró betűit bongészhetjük, kerülgetve a fekete deszkákat. A panaszfal apró szövegei így egyfajta „vezeklés”-értelemet kapnak: lehet, hogy az előttünk itt járt emberek feljegyzései, falba kapart üzenetei, panaszai és vallomásai, de az is lehet, hogy rólunk van ott szó, s végig kell olvasnunk minden, vezeklésül, hogy rájöhessünk, mit is vétkeztünk, mit is tettünk valójában. De az is lehet, hogy minden a mi saját panaszunk, feljegyzésünk, vallomásunk, ami nyomasztó súlyjal nehezedik ránk, mert szembesít önmagunkkal. A lelki, lelkiismereti kérdésekkel való szembenézés súlyos terhét fokozza a fizikai kiszolgáltatottság szuggesztív kifejezése: a fekete deszkák BRUTALITÁSA rányomja békéget az egész szituációra. Kiszolgáltatottságérzetünk a MENNYISÉGI MOZZANATOK hangsúlyozása által fokozódik: az egész falat betöltő, apró betűkből összeálló sok szöveg éppoly súlyos teher (a hosszadalmas végigolvásás egyfajta penzum, a mások és a magunk vallomásával, panaszaival való foglalkozás egyfajta vezeklés, mint a gyónás

után az íma), mint ahogy fenyégetően sok, fenyégetően és brutálisan súlyos a fekete gerendák TÖMEGE. Ez a fizikai-mennyliségi kifejezés erősít a „**Panaszfal**” című environment kettős műfaji arculatát is: egyrészt felfogható ez a munka enviromentnek; másrészről felfogható egy akció installációjának is. Ez utóbbit maga Silágy is fontosnak tartja, mert a munkáról több olyan fotót készített, melyen ő maga is a kompozíció részeként jelenik meg, azaz akciót hajt végre a maga által felállított installáció szellemi TERÉBEN.

Az environment és az akció, mint kettős „olvasata” az 1981-es „**Panaszfal**” című munkának más kompozíciókban is visszatér. Gyakori Sabolch Silágy művészetiben a festmény kettős értelmezése: egyrészt mint KÉP, azaz mint önálló TESTISÉGGEL rendelkező, önálló sorssal bíró, érzéki-konkrét tárgy, másrészről pedig mint egy akció tárgyi apparátusához tartozó – kitüntetett fontosságú – objektum. A kiemelt fontosságot éppen az adja, hogy még más tárgyak nem a művész KEZÉTÖL származnak, azaz véletlenszerűek a művész egyéni stílusához, kézjegyéhez, gesztikulációjához képest; addig a KÉP közvetlenül a művészről származik, annak gesztusait viseli magán, azaz „individuális objektum”.

Az 1981-es „**Now**”-variációkon ugyancsak a festett részletek (festményként és festett szoborként) kapcsolódnak egy „rejtett” akcionizmushoz. A „Now”-variációk egyes darabjai ugyanis nem léteznek külön-külön: minden egyes variáció úgy jön létre, hogy a művész személyesen „beavatkozik” a meglévő assemblage világába és átrendezi azt. Az egyes kompozíciós elemek külön-külön csupán részmozzanatok, melyek mindig más összefüggésbe kerülve alkotnak egy-egy újabb variációt. Ahhoz, hogy egy új variáció létezhesse, szét kell szedni, meg kell semmisíteni, vagy legalábbis át kell alakítani a megelőző assemblage-t; így tehát ezek a variációk végső soron csak fiktív léteznek, míg gyakorlatilag minden csak egy létezik, az éppen soron lévő. Erre a pillanatnyiságra vonatkozható a kék alapon vörös „Now” felirat is.

A kompozíció alapeleme egy világoskékre festett egyenlő szárú háromszög-keret. Ez az akció kerete is, hiszen ez szabja meg, honnan vesz el és hová tesz hozzá a művész. A háromszög forgatható; olykor kiegészül egy fekete, hullámos szélű léccel, ami kivezet a zárt formán kívüli térből. De többnyire a belső területek rendeződnek át a művész beavatkozások folyamán. A háromszög felső csúcsába kerül egy lila-rózsaszín-kék vászon, rajta spray-vel írt fehér és sárga ábrák, valamint a vörös „Now” felirat. Ezalatt gyakran jelenik meg egy összetépett csíkos mintázatú felület, ami térképre asszociál, vagy tarka, színes, mozgalmas terekre utal. De ez a szétszaggatott felület jobbra és balra kilóg a keret alól, szétszilálva a szigorúan zárt kompozíciót. A fekete, hullámos profilú, keskeny formával megtoldva a kompozíció teljesen nyitott, esetleges, bizonytalan és elbillenő együttesté válik. Ennek ellenpólusát képezi a feketére festett, hullámos profilú, egyenlő szárú háromszög, a maga ürességével és zártsgával. Itt eltűnik minden kifelé vezető elem: az egyetlen forma a felfelé mutató fekete háromszög. Megbonthatatlan és kemény, tömör és önmagában nyugvó. Ugyancsak ehhez a zártsgához kapcsolódik az a variáció, amelyben a háromszög függőleges középtengelyét egy hullámossá, lefelé keskenyedő, fehér csurgatással megtört forma alkotja. Ez szigorú, zárt, szimmetrikus; ugyanakkor a barokkos, szuggesztív függőleges forma a maga finom és apró foltcskákból összeálló felületével egyfajta belső gazdagságot, poetikus nyitottságot sejtet.

A „**Now**”-variációk szinte kimerithetetlen ötletgazdasága, a festett szobor és a képi hatású színes felületek párosítása, a kompozíciós alapstruktúra viszonylagos egyszerűsége és a „rátett”, additív elemek véletlenszerű sokfélesége izgalmas assemblage-okat hoznak létre.

A variálhatóság, az átrendezés akciójellege, a felfüggesztés gyakran egymással ellentétes, egymást keresztülhúzó jelentésrétegei a fokozott szubjektív ÖN-DEMONSTRÁCIÓ, önkivetítés művészeti tartományába utalják Sabolch Silágy munkáit.

Művészettörténeti szempontból különösen érdekes az a médium-komplexitás, a Silágy más munkáiban is megnyilatkozó elfogulatlan médium-szemlélet, ami a hatvanas-hetvenes évek médiális pozitivizmusát, „fejlődéshitét”, objektivista analitikusságát felváltva radikálisan szubjektív, expresszív médium-nyitottságot eredményez. Nem analitikus céllal nyúl a médiumok társításának kérdéséhez, hanem bizonyos expresszív közvetlenséggel: *mindent felhasznál*, minden szubjektíve átértelmez, ami a hetvenes évek kutatásaiból származik, anélkül, hogy törödne a médiális kutatások pozitivista kategorizálásával. Nem az foglalkoztatja, hogy miképpen modellezhetőek bizonyos általános összefüggések, s a médiumkísérletek miképpen szolgálják ezt a modellező törekést, hanem az, hogy ő maga miképpen használhat fel minden csatornát, a festészettől, szobrászattól, az installációig, akcionizmusig, egészen a video médiumáig.

Ez a szubjektív médium-szemlélet nem az expanzionizmus érdekében, nem a szociológiai-ideológiai struktúrákba hatoló „alternatív programművészet” szellemében párosítja a különböző médiumokat, hanem az Én-tételezés, az Én állapotainak megtestesítésére törekvő Én-demonstráció szellemében. Itt a mű (festmény, szobor, installáció, video stb.) feltögható egy-egy Én-állapot kivetítéseként, megtestesítéseként, ami nem modellezhető és nem általánosítható, hanem a BELELÉS során „belülről” követhető és szubjektíve értelmezhető.

6. A „Now”-variációhoz kapcsolódnak az 1981-ben készített „Point of Balance” (13.) -variációk, valamint az 1980-as, festett és térbeli részeket egyaránt tartalmazó „Correction” (14.) című munka. A „Point of Balance”-variációk finoman kiegyensúlyozott, egymáshoz illesztett falécei csak egymásnak támaszkodva állnak meg; minden egyes kompozíció újra és újra másként is összerakható, mert egyik változat sincs fixen rögzítve.

A kompozíció alkotórészei festett és fűrésszel

profilírozott, szeszélyes kontúrokkal kialakított lécek, rudak. Nemcsak szélük van plasztikusan kiképezve, hanem belső „üres” formákat is beléjük vágott a művész, helyenként egészen keskeny, lágyan hullámzó alakzatokat, másutt keményen kimetszett lyukakat, vágatokat. Ezek a negatív formák még könnyedebben, áttörtebbé teszik a kompozíció elemeit; s ugyanez a könnyedség, törékenység, pillanatnyiság jellemzi magát a kényes egyensúlyon alapuló kompozíciót.

A „Point of Balance”-variációk hasonlóak a „Now”-variációhoz abban is, hogy a mesterségesen kialakított, artisztikusan, helyenként ornamentálisan kiképzett részletformákhoz banális, véletlenszerű részelemek is kapcsolódnak. Ilyen például az egyik változaton látható fehér, pirossal lefröcskolt, azonosíthatatlan tárgy, amit Silágy egyszerűen rászúrt a kompozíció egyik elemének végén kiálló hegyes, tü alakú fémre. Ugyanennek a variációnak egyes elemei nincsenek megfestve, illetve világosabb tónusra vannak festve, mint a középen álló, fekete, cikcakkos szélű főelem, s így a szín itt is belép a tisztán plasztikus kifejezőelemek mellé. A festett plasztika a hetvenes évek harmadik harmadában kezd ismét előtérbe kerülni, s különösen az itáliai „transz-avantgarde” és a német neo-expresszionizmus művészei fordulnak előszereettel efelé a terület felé. Sabolch Silágy plasztikai egyesítik a színezéssel elérhető hatásokat az „összerakás”, „felhalmozás”, „addicció” korábbi formáival, melyek még az arte povera gyakorlatából származnak. Ez utóbbi mozzanat különösen érezhető azokon a munkáin, amelyek a hétköznapj, banális anyagok, hulladékok, használaton kívül került maradvány-anyagok felhasználásával készültek.

Némileg eltér ettől a vonaltól az 1980-as „Correction” című munkája, mivel itt éppen a transzcendens mozzanat erősödik fel. A falra szögezett, alapozatlan fehér vászonra fekete, vörös és hófehér sávokat, jeleket fest Silágy, mégpedig olyan gesztikulációval, mely a három szint három különböző ecsetirással viszi a vászonra,

A legerősebb a kemény, tömör fekete, mely alulról felfelé, illetve a vászon középmezőjétől kifelé fokozatosan elhalványul. Az egyre halványabb, szétfoszlóbb fekete sávok térképzetet keltenek. Egyfajta tágulást, feloldódást, szétporlást, szétszóródást érzékeltetnek, mégpedig igen erős dinamizmussal, a mozgás lendületének szuggerálásával. Ehhez a feketével kialakított felülethez kapcsolódnak a fehér ecsetsávok, melyek a vászon nyersfehér színénél világosabbak, az egyre halványuló, feloldódó fekete gesztusoknál pedig tömörebbek: így fokozzák a térbeliség, a mélység illúzióját. Erre a többrétegű térként megjelenő festői felületre íródnak ki a vörös, kalligrafikus jelek, melyek nem tapadnak az immár feloldott felület síkjához, hanem lebegni látszanak egy bizonytalan, meghatározatlan térben. A vörös kalligrafikus gesztusok egyértelműen idézik fel az ecsetírás folyamatát, azaz közvetlen, személyes beavatkozásra utalnak. A meghatározhatatlan tér és a személyes, lebegő, írásra emlékeztető vörös jelek viszonya zaklatott, feszült: a szituáció nyugtalanságot sejtet. Silágy radikálisan érezte ezt a feszültséget, s a színek intenzitásával, a nagy mérettel és a térbeli szétszóródás érzékelhetésével expanzív képi hatást kelt. Ám itt lép be a trnaszcendens mozzanat: a festett, „művi” világ előtt megjelenik egy elvont, tömör, stabil és egyértelmű forma: egy felelél irányuló egyenlő oldalú háromszög, illetve alatta egy fordén a falnak (a vászon felületének) támasztott, fekete csík. Ez a csík mintegy „kivezet” a festmény „művi” teréből a valóságos térbe; a képhez viszonyítva külső, meghatározott, stabil elem, míg a külső világban korántsem egyértelműen stabil és fix pont, mivel csak esetlegesen támaszkodik a vászon felületére. A fekete, keskeny, nyújtott téglalap alakú faléc és a felette álló fekete háromszög mintegy kiegészíti, korrigálja, stabilizálja és ezzel más összefüggésbe helyezi a festett felület jelentéseit. Az egyenlő oldalú, mozdulatlan háromszög maga az egyértelmű stabilitás, a nyugalom, a megváltoztathatatlanság, mely ugyanakkor egyfajta hierarchikus rendet is

szimbolizál, s mely mindenkor a mulandósággal szembeszálló, az idővel és a feledéssel dacoló, a változékonyssággal szemben az örökkévalóságot hirdető eszmevilág kifejeződése volt, nem is beszélve a különböző misztikus jelentéseiről (a kereszteny szentháromszág-eszmétől a szabadkóművesség hármaság-tanáig). Az ehhez kapcsolódó fekete, függőleges forma egyrészt összeköti a képi – „művi”, teremtett és szubjektív – világot a külsőben zajló, nem művészeti, véletlenszerű és természeteszerű elemeket tartalmazó világgal; másrész pedig a szubjektív gesztikulációval szemben egy objektív, meghatározott formát ad. A „korrekció” mozzanata tehát többféle jelentéssel kapcsolódik össze. Allegorikusan értelmezhető, meglehetősen tág jelentéskör lép így be a művészeti gesztus nyomán a mű jelentésvilágába. Ez a gondolati nyitottság, az allegorikus jelentések tágítható köre az 1980-as „**Correction**” című munkában nem konkrét, társadalmi, kulturális mozzanatokra vonatkozik, hanem inkább transzcendens értelmezésekre utal.

7. Az 1980-as „**A**” (15.) akciósorozat viszont a modern művészet társadalmi, kulturális beágyazottságának, az intézményrendszer és az alkotói szabadság, a hatásosság és a múzeumi szisztemáma, galériarendszer konkrét kérdéseiből indul ki. Ugyanakkor a „**Correction**” című munkával is tart rokonságot, mivel nyitva hagy bizonyos értelmezési lehetőségeket egy elvontabb, általánosabb, transzcendens jelentéskör felé is. Jean-Christophe Ammann egy 1980-as tanulmányában, mely a hatvanas és hetvenes évek szemléleti karakterének, fő mozgásirányainak meghatározásával foglalkozik, a hatvanas évek legfontosabb mozgató elvének az „expanzionista” (pop art) és a reduktívista-szisztematikus-analitikus (minimal art, concept art) principium „szociologikus” összefonódását tartja. A hetvenes éveket pedig a „bensővé válás” és a „képszerűség-figurativitás” elvvel, illetve az expanzió háttérbe szorulásával jellemzi. Sabolch

Silágy „A” akciósorozata ennek a folyamatnak markáns megnyilvánulása, mivel a „szociologikus” jelentésségek szorosan összefonódnak a „bensővé válás” jelentésvilágával.

A stockholmi Modern Múzeum falára kiakasztott fehér vászonra spray-vel felvázolt nagy A betű egyszerre hat kalligrafikus jelként és konkrét betüként. A vászon mellé, magára a falra felírt RT az A betűvel együtt olvasva adja ki az ART (művészet) szót. A falra írt fekete RT (– mely magyarul a részvénytársaság rövidítése, a művészeti piac, a műkereskedelem, manipuláció, a művészeti intézményrendszer „jele” Sabolch Silágy számára –) elválik, élesen eloldódik a „művész szférától”, ahogy a fehér vászon és az épület fala is külön szférát jelentenek. A társadalom szemében a falra firkált betűk a garázdaságot, rongálást, vagy esetleg valamilyen titkos (ismeretlen, de bizonyára szélsőséges) politikai szervezet agitativ tevékenységét jelképezik; míg a vászonra festett harmadik betű már a művészetre utal, ami elválik a fal hétköznapi világától. Ennek konkrét bizonyítéka az, hogy az akció nyomán kivonuló rendőrség valóban „rongálásnak” minősítette a firkálást, s megfelelő pénzbírság kiszabását helyezte kilátásba. A három betűt együtt olvasva azonban egy másik szférába transzponálódik át az esemény: ART, azaz művészet születik. Vagy legalábbis művészetről van szó, művész foglalkozik saját tevékenységevel.

Ez, esztétikai szempontból, a metanyelvi típusú művészeti vizsgálódás jellegzetes megnyilvánulása; társadalmi szempontból pedig kevessé provokatív, „semleges”. Mivel „művészeti akcióról” van szó, a következő lépésben az akcióról készült fotódokumentáció, illetve az akció egyetlen tárgyi eleme, „rekvízituma”, a nagy fehér vászonra írt A betű mint „táblakép” bekerül a múzeumba, kiállítják, újra dokumentálják a kiállítás katalógusában, azaz egy teljesen más kommunikációs rendszer részévé válik. Művészetté tételeződik; művészetté fogja fel; olvassa le a közönség, s művészeti akcióból

foglalkozik vele a kritika is. A művészeti intézményrendszer tehát bekebelezzi, annak ellenére, hogy a mű – most már mint „autonóm műalkotás” – éppen az intézményrendszer funkcionális válságára reagál, ezt a válságot példázza és dolgozza fel. A művészeti intézményrendszer olyannyira „tökéletes”, olajozott, hogy önmaga megkérdőjelezését, kritikáját is integrálni képes; mi több, bizonyos értelemben még az integráció is a megkérdőjelező gesztus részévé válik, s az intézményrendszer tovább működik.

Amitt lép be az újabb mozzanat, s ez már nem a „szociológiai” indítványt, provokatív, expanzionista gondolatkör része, hanem a fentebb jelzett többrétegűség, jelentésbeli nyitottság megjelenése. A nagy fehér vászonra festett A betű függetlenedni kezd az „eredeti” összefüggésrendszertől. A művész mozogni kezd vele, más összefüggésekbe állítja, elviszi egy másik környezetbe, más betűkkel kapcsolja össze. Sőt, teljesen önállóan kezd funkcionálni, azaz „képszerűen”: KÉP lesz belőle! Az A betű az új jelentésösszefüggésben ideogrammá válik. Vizuális megformáltsága is előtére kerül, azaz többé nem egyszerűen egy A betű már, hanem festett forma. Ezért jelenhet meg elforgatva, feje tetejére állítva: a „képszerűség” varázskörébe lépve önálló vizuális-plasztikai jelként szemlélhető. Ez az önállóság természetesen egy elvont, gondolati síkon hozzákapcsolódó fogalmisággal szoros összefüggésben tételeződik. Az A – immár önálló jelként – a nagyvárosi firkálások, politikai feliratok, spontán önkifejezések számos jelszavára, szövegére utal: Anarchy, Amnesty stb. De éppig felidézi a művész számára oly fontos – pozitív és negatív szélső értékeket egyaránt hordozó – fogalmakat: Absolut, America stb. Még erősebb azonban a KÉP önálló vizuális-plasztikai ereje, individualitása. Az A betű, különösen elforgatva, teljesen elszakad a közvetlen és közvetett fogalmi kapcsolódásoktól; ideogrammként is általánosabb jelentésűvé válik, sőt felfogható a szubjektív gesztusírás kalligrafikus jelének is. A KÉP itt már közvetlenül a művész

személyes létéhez, mozgásához, gesztikulációjához kötődik, s egyetlen elvont, minden szélsőértéket magába sűrítő, a spirituális ideogrammtól a pszichikai tartalmú kalligráfiáig ívelő pályán mozgó vizuális „tényként” lép elénk. A KÉP új felfogása tehát szorosan kapcsolódik a fentebb jelzett értelmezési körökhez, de a „képszerűség” új pozíciói felé mozdul el.

8. Sabolch Silágy munkásságának egyik fő vonulatát áttekintve, időben visszafelé haladva jutunk el a hatvanas évek végén festett korai munkáihoz, melyek meglepő módon rendkívül szorosan kapcsolódnak a majd tíz évvel későbbi festmények szemléletéhez. Az 1968-as „**Temetőben**” (16.) és „**Szomorúság**” (17.) című festmények, valamint az 1969-es „**Véres torzó**” (18.) és „**Destroyed Body**” (19.) című képek valamennyien a drámai önkifejezés tartományába tartoznak. Közös bennük az expresszív, indulati tartalmú ecsetírás, ami a drámai tartalmakat direkt viszi fel a vászonra, megőrizve a festés folyamatának pszichikai állomásait. Ugyancsak közös bennük a jelszerűség, a figurális motívumok elemi festői jelekké alakításának az igénye. Míg az 1968-as „**Temetőben**” és „**Szomorúság**” című festményeken erősebb a narratívitás, az elbeszélhető, leírható történés, addig az egy évvel később festett „**Destroyed Body**” már csak egy borzalmas csonk, egy agyongyötört, vérző test részletét mutatja, olyan szuggesztív közvetlenséggel és a „testérzet” felfokozásával, ami majd a hetvenes évek itáliai „transz-avantgarde” festőinél, főképp Francesco Clemente és Enzo Cucchi műveiben lép előtérbe. Az 1969-es „**Destroyed Body**” fekete, csurgatásokkal és fröcskölésekkel, valamint súlyos, kemény, visszavonhatatlan ecsetvonásokkal megformált borzalms torzója „állapot-kép”: a gyötrelem és megkínzottság, a testi kín félelmetes kifejezése. A fej riem emlékeztet emberi fejre, inkább valamilyen madáréra; a felsőtest karok nélküli, csupán a vállal és a két kebellel megrajzol tömegé nézőre asszociál. A fekete csurgatott, fröcskölt festék, noha

semmiréte naturális elem nincs jelen, vérre emlékeztet; a csonka testet felszabdaló kemény fekete vonalak és sötét foltok a roncsolódás, szétszabdaltság képzetét keltik. A festmény szuggesztivitása, a beleérzésre alapozott befogadás szorongató és kíméletlen direktsége olyan alkotói szándékot mutat, melyek a szélsőséges önkifejezés tartományát a drámaian ítélt, képzeletben átkínálódott „emberi állapot” kivetítéseként fogják fel. A fantázia szabadsága és a drámai feszültségek halmozása ennek az „emberi állapotnak” képi megformálására irányul: a KÉP önálló testisége, gyötrelnémes anyagisága, kíméletlenül elénk tárt nyomorúsága nem elvontan, hanem pszichikailag konkrétan és a „testérzet” közvetlenségében sugallja azz „emberi állapot” szélsőséges képzeteit. Epp ily szélsőséges a „**Véres torzó**” című festmény emblematikusabb képi világa. Itt a „testérzet” nem olyan közvetlenül telíti a művet, mint a „**Destroyed Body**” esetében: Az alapformáakra redukált, jelszerűvé tett emberi test csonkasága, a levágott karok és fej borzalmas, véres látyánya primitív, idolszerű formává válik. A képet kettészélő vastag fekete vonal éppolyan egyszerűen osztja ketté a világot zöld mezővé és kék éggé, ahogy a vastag fekete kontúrokkal körülrajzolt primitív emberi jel-kép kifejezi a halált, pontosabban a gyilkosság, az ölös aktusát. Barbár és kíméletlen ez a jelszerűségében szuggesztív alak; de a primitív, egyszerű rajz, a primitíven ábrázolt vér inkább általánosítja, mint konkretizálja a képzeleti állapotot. Azaz nem a pszichikai tartalmú beleérzés, hanem inkább a jelképiségből adódó általánosítás, elgondolkozás felel meg a mű szellemének. Míg a „**Destroyed Body**” című festmény a művész fantasztikus önkélezési-öntételezési aktusának félelmetes, drámai hatású megnyilatkozása, addig a „**Véres torzó**” a modern barbárság emblematikus megfogalmazása, mely éppen a primitív egyszerűsége által hatásos. A „**Véres torzó**” érdekes módon megelőlegezi a hetvenes évek német neo-expresszionista „heftige Malerei”

felfogásának primitivizmusát, illetve a nagyvárosi firkák drasztikus, kíméletlen és szélsőségesen sűrített spontán expresszionizmusából merítő „transz-avantgarde” megnyilatkozások formavilágát.

Tematikailag nézve e négy korai festmény rokonságot mutat Sabolch Silágy későbbi munkáival: részint a halál, részint az agresszivitás, a kiszolgáltatottság motívumaiban. Rokon továbbá a „story-szerű” felfogásmód; valamint az összeütközéseken, drámai összecsapásokon alapuló zaklatott érzésvilág. Ugyanakkor természetesen e négy korai festmény kidolgozatlanabb, spontánabb, kevésbé foglalkozik kompozíciós kérdésekkel; s mindezek által kevéssé intellektuális. Míg a későbbi munkákon szinte minden jelen van egyfajta „metanyelvi”, azaz magával a művészettel foglalkozó kérdéskör (akár motvumok, akár kompozíciós megoldások által), itt, a hatvanas évek végén készült, de meglepően aktuális, mai, friss szemléletű munkáknál ezzel nem találkozunk. Itt a maga elemi frissességében és korlátozatlanságában, spontánul törnek fel azok az indulati tartalmak, a drámai világlátás képi kifejeződései, melyek mindenkor telítik Sabolch Silágy munkáit. Ugyanakkor a konceptuális művészet kérdéskörével való foglalkozás, illetve akciók és videomunkák tapasztalatai a hetvenes években intellektuális irányba vitték érdeklődését. Ugy tűnik, az 1979–80-tól készített festmények és installációk szemléletében a két pólus szorosabban összekapcsolódik. Ez természetesen összefügg azzal is, hogy míg a hetvenes évek második felében készített konceptuális munkák elvont intellektuális és konkrét (bár általánosítható) társadalmi mozzanatokat tartalmaztak, addig az 1979–80-tól készített művekben felerősödik a szubjektív képzelet, a személyes „vágy-képek” és képzeleti „önkiélések” jelenlété, s a képiség új, fokozottan individuális felfogása. A KÉP önállósága nagymértékben megnő. A nyolcvanas években festett KÉPEK meghatározó tartalma ez a szubjektív képzeletvilág, a szubjektív ÉN-tételezések és

ÉN-tárgyiasítások nem modellszerű, hanem egyedi és egyszeri megfogalmazásai. Ez a szemléleti változás beleilleszkedik a nyolcvanas évek általános személeti, művészettelmezési folyamataiba, melyeket a művészeti személyiség előtérbe kerülése, a domináns stílustendenciák eltűnése, az új eklektika kialakulása, a művészet társadalmi pozícióinak gyökeres változása, az extrovertált művészeti tevékenység introvertált tevékenységgé alakulása jellemzi.

Hegyi Lóránd
1984. január

„A művészettörténet áttekintése”

“Looking through art history”

A művészet egyik régi metaforája a világnak szembefordított TÜKÖR, illetve a jelenvaló világóból egy másik világba rést nyitó ABLAK. A TÜKÖR metafora is többértelmű, hiszen éppúgy tartalmazza a valóságos, látható, empirikus világ tükrözésének, leképezésének programját, mint a látható felszín mögött megbúvó „igazi valóságnak” való tükröt tartás, feltárás, igaz kép megalkotásának programját. A TÜKÖR éppen ezért éppúgy lehet az empirikus, naturalista, materialista művészettelfogás metaforája, mint a transzcendens, spirituális művészettfilozófia kedvelt képe, ami a „tükröt tartás” gesztusában az igazság feltárását, a „valóságos és örök törvény” felmutatását, a látszattal szemben a lényeg kiemelését tartja döntőnek. Ebben az összefüggésben válhat a TÜKÖR az idő és a mulandóság, a halál és a túlvilág képi metaforájává: a TÜKÖRBEN jelenik meg az „igaz kép”, míg a tárgyi világ felszíne csupán a mulandót, a további előrejelzést, az „ál képet” tárja csalóka módon szemünk elő. A „memento mori!” szigorú figyelmeztetését gyakran a természetes arc mellé helyezett TÜKÖRKÉP koponyának ábrázolt „igaz képe” hordozza; s nem véletlenül kerül Georges de La Tour Bűnbánó Magdolnája asztalára a TÜKÖR, melyben a gyertyafény által megvilágított koponya utal a halálra, a búnös nő és a keresztfeszített Krisztus kapcsolatára. Georges de La Tour úgy helyezi el a koponyát az asztalon, hogy a mögötte álló gyertya fénye a bűnbánó, szomorú tekintetű nő arcára és a koponya másik oldalára esik, míg

a néző felé eltakarja a gyertyafényt. Így a kép sötét előtere mögött két fényteljes elárasztott motívum tűnik elő: a bűnbánó nő szomorúan merengő arca és a koponya TÜKÖRKÉPE, mint az „igazi kép”. Az ABLAK metaforája viszont egy olyan szellemi valóság meglétére utal, amely nem ragadható meg közvetlenül, empirikusan, hanem csakis közvetve, mégpedig azáltal, hogy „valami” ABLAKOT nyit a jelenvaló világóból egy sprituális világra. Az ABLAKON keresztül olyan lényegi tartalmak tárulnak fel az „evilágban” élők számára, melyeket sajátos gesztus nyomán foghatunk csak fel. Az ABLAK tehát „rést nyit” a magunk szűkösebb, lehatárolt világának falán, és rajta keresztül mi „átlatunk” valahová, ahová eddig nem láthattunk. Ezért az ABLAK képi metaforája végső soron a transzcendens műalkotás absztrakt rendjében ölt testet, egy olyan „művi”, esztétikai, spirituális valóságan, ami – Paul Klee ismert kifejezésével: – „Nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz.” Az ABLAKON keresztül sejlik fel az a világ, amiről Worringer beszél az Abstraktion und Einfühlung-ban: „A jelenségek összefüggéstelen, kusza világával szembeni szellemi tériszony” hozza létre az absztrakt művészettel, mely a rend, a törvény, az örök és az abszolút, azaz egy szellemi totalitás megragadására törekzik. A worringeri absztrakció az ABLAK metaforájával rokon; míg a beleérzés a TÜKÖR metaforájával hozható kapcsolatba.

SABOLCH SILAGY sorozata ezen a két metaforán

alapul. Szubjektív gesztusaival „kitakart” művészettörténeti lapjai egyként tekinthetők TÜKÖRNEK, melyben a történelem, a művészeti története „tükrözödik vissza”, melyben a valóságról alkotott művészeti leképezések, korábbi és közelmúlt korok műalkotásai TÜKÖRKÉNT tárulnak előn: s felfoghatók megannyi ABLAKNAK, melyek áttörik a művészettörténet pusztán kultúrtörténeti, dokumentalista, múzeumi halottságát, némaságát, száraz ténysszerűségét és a művekben feltárolkozó „igazság” spirituális tartományára nyitnak rálátást. Az általa alkalmazott gesztusok személyesek, az egyéni kézhez kötöttek. Ezek elfedik a könyvek és képek, színes reprodukciók és adatok nyomtatott felületét, és csupán egy részletet hagynak szabadon a művekből. Ezért ez a gesztus-keret nem egyszerűen lehatárolja az ABLAK terét, hanem értelmezi azt, azáltal, hogy szelektál és kirekeszt, eltávolít és kiemel részeket. Éppen ez az ABLAK lényege: sajátosan irányított rátekintést nyújt,

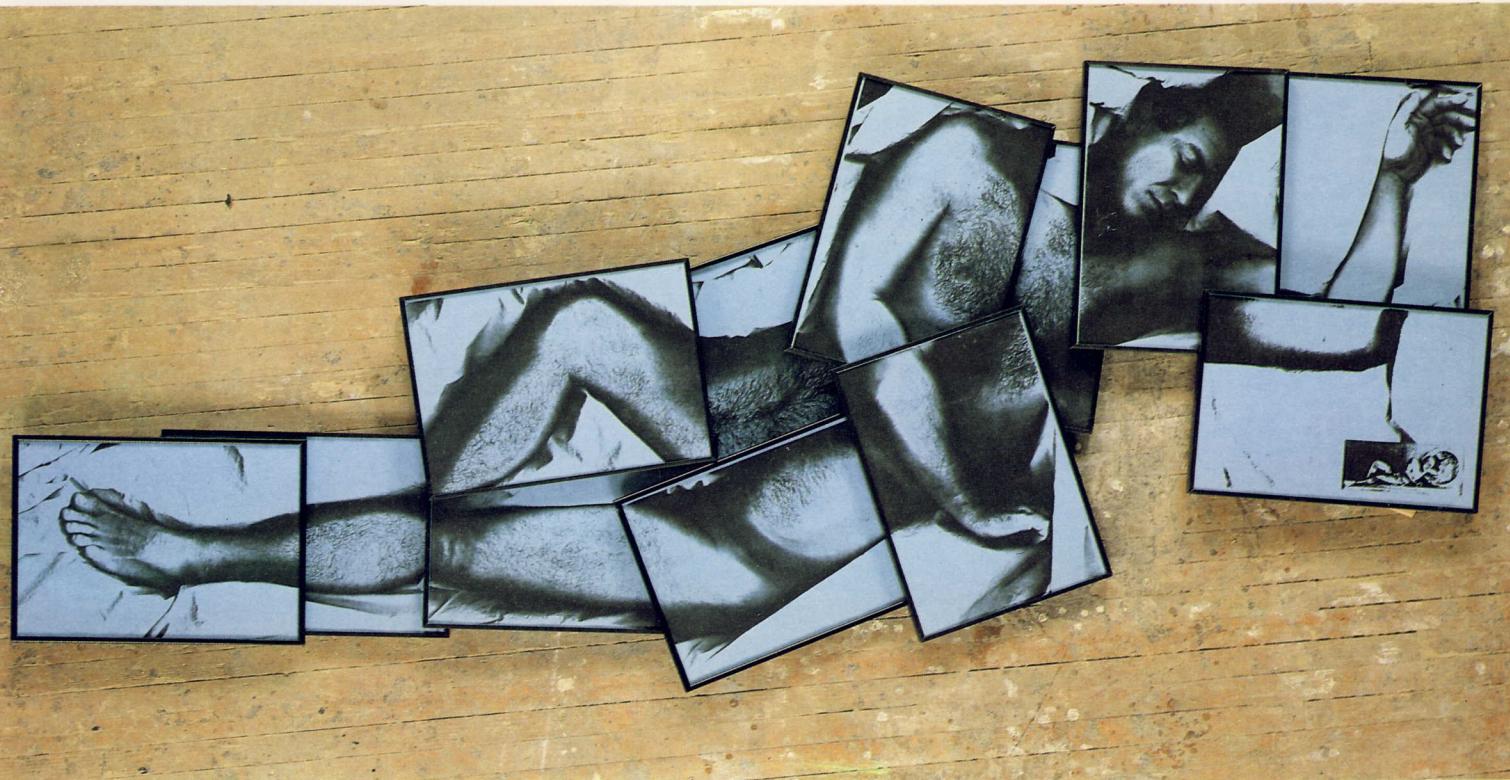
a művész által kiemelt motívumokon, problémákon, az általa elrendezett struktúrán keresztül. Az ABLAK tehát éppen annyira szubjektív, mint amennyire a TÜKÖR is az: mindenki sajátos „képet” állít előn, a valóság sajátos, individuális művészeti interpretálásának képi manifesztációját, még akkor is, ha a TÜKÖR a látható valóság empirikus és megfogható leképzésének ábrándjával kecsegteti magát, az ABLAK pedig az abszolút megragadásának félelmetes és kockázatos programját vallja magáénak. Mindkét út az individuális felismerések hamisíthatatlan és kimeríthetetlen egyediségén, a szubjektív művészeti felelősséggel és szabadság tartományán keresztül vezet. Ezt bizonyítja a művészettörténet, amelynek anyaga szolgál itt a művészeti meditáció manifesztálásához.

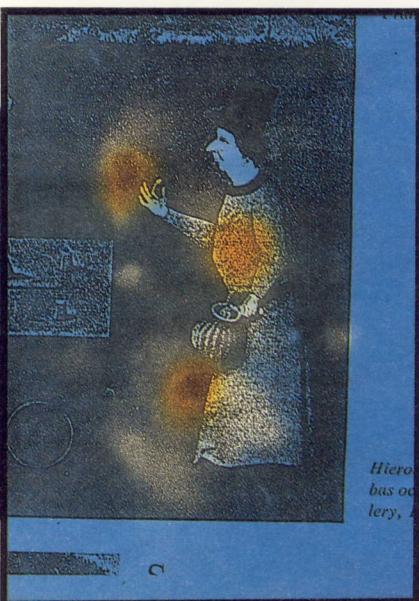
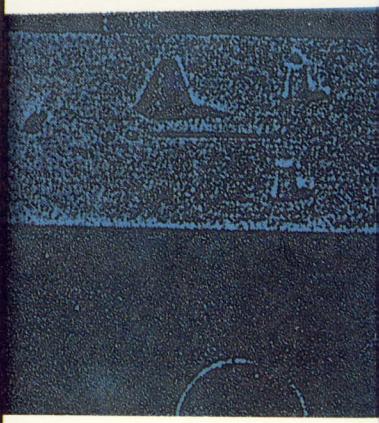
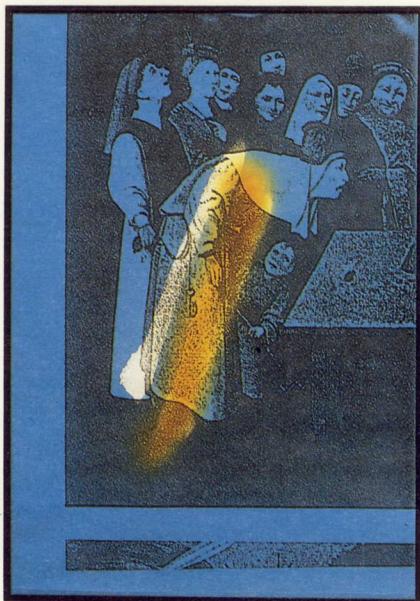
Hegyi Lóránd
1983.



“True fearlessness is not the reduction
of fear but going beyond fear.”

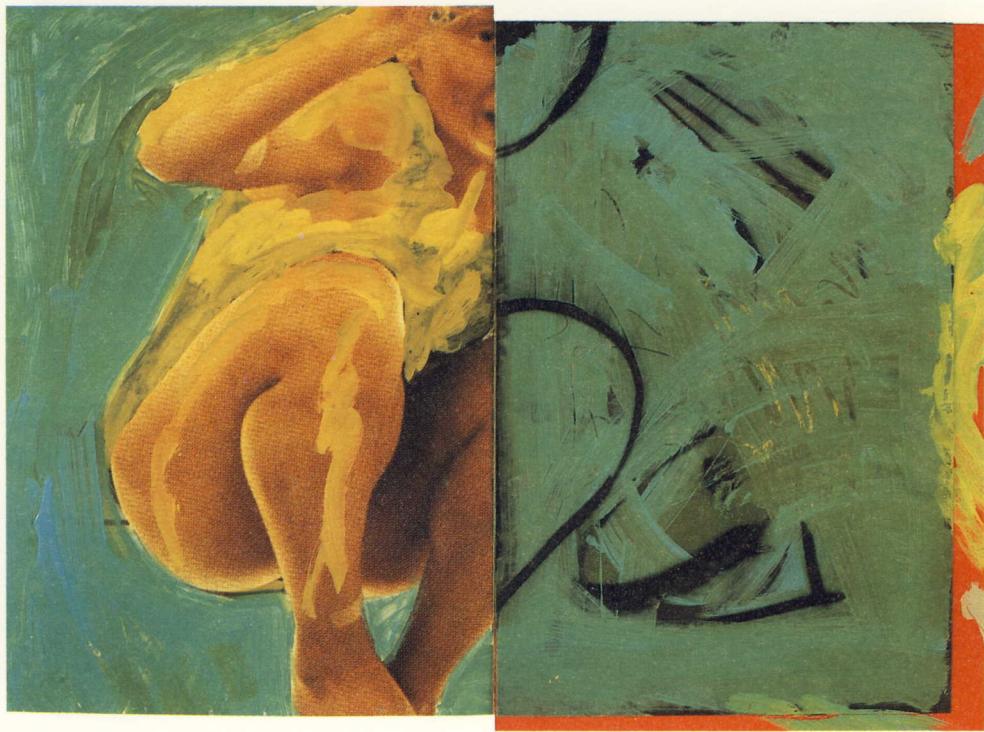
Chögyam Trungpa

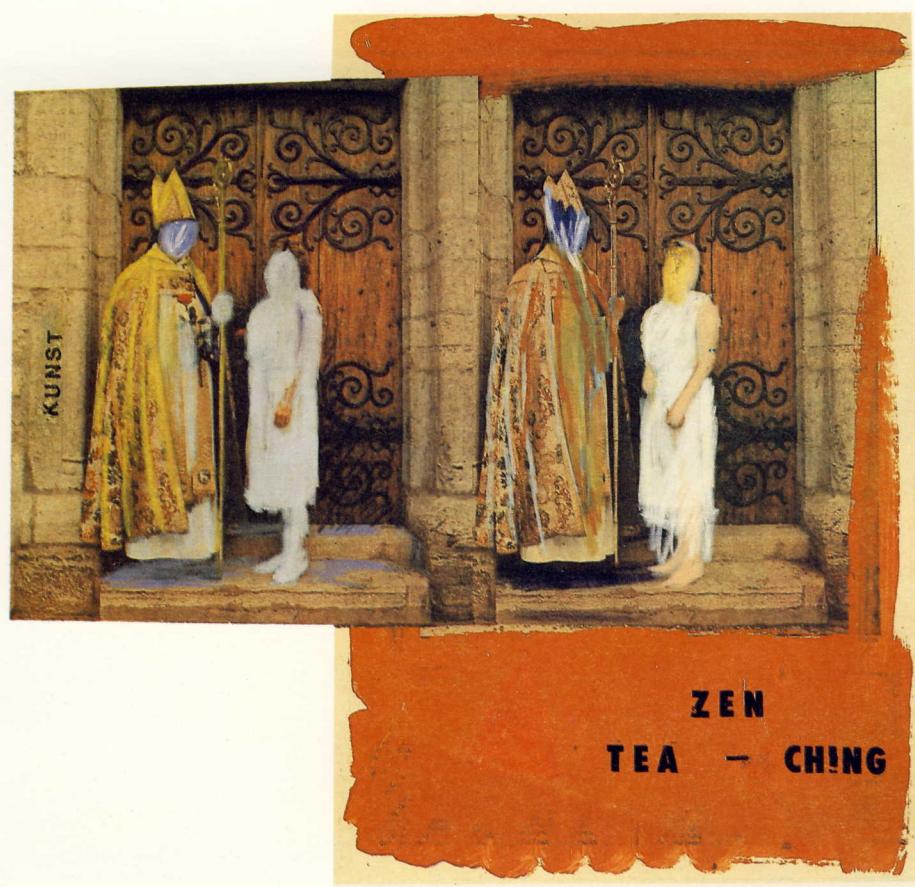
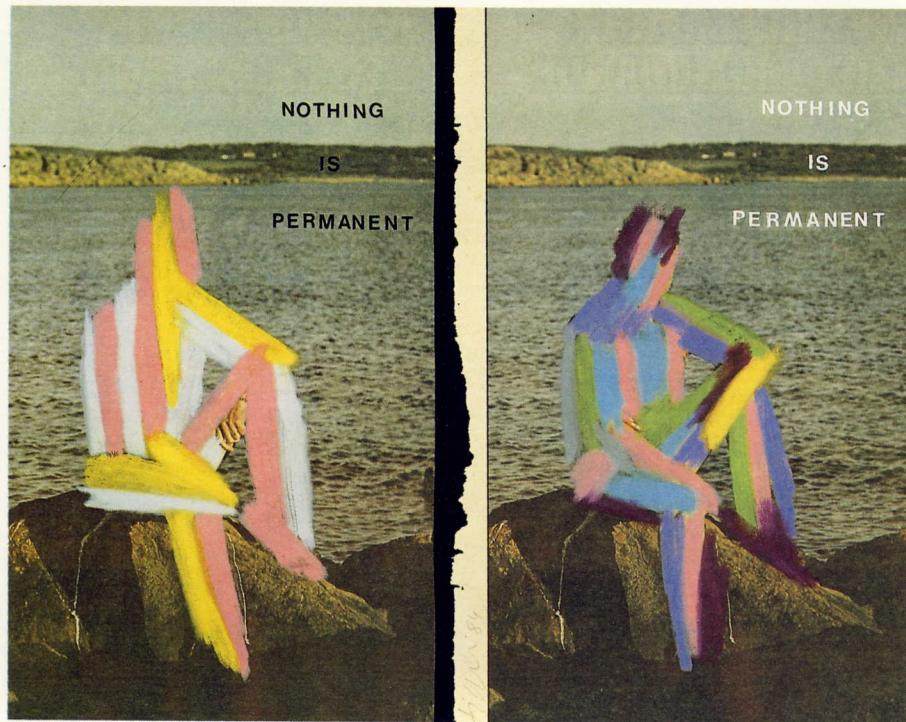




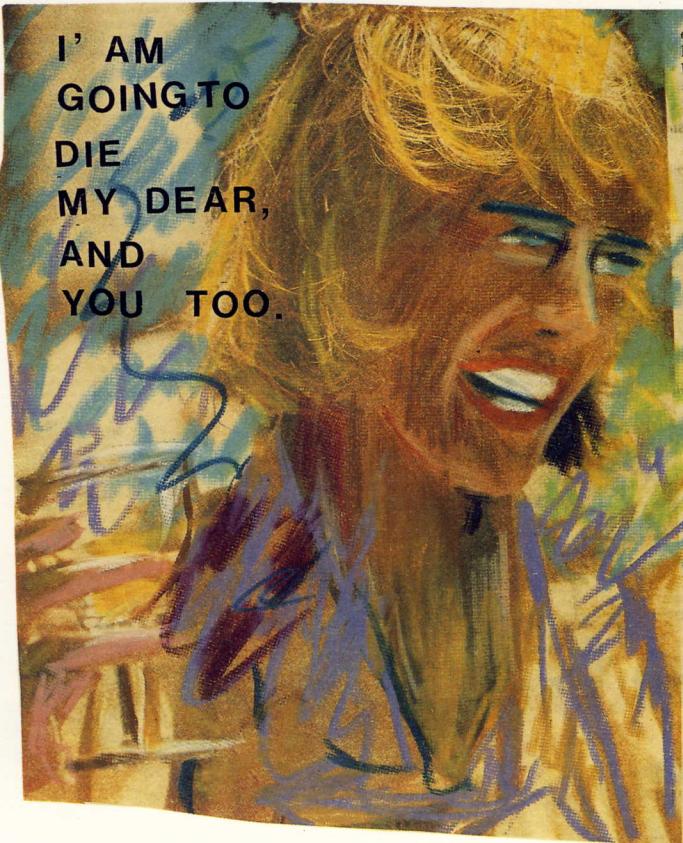
Hieronim
bosch ex
lery, L



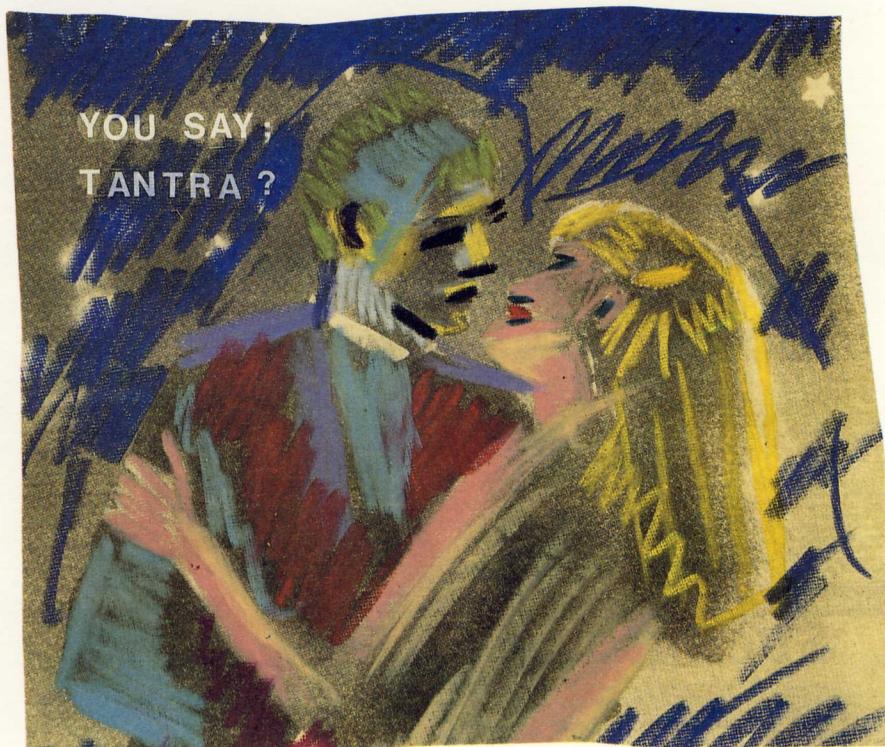


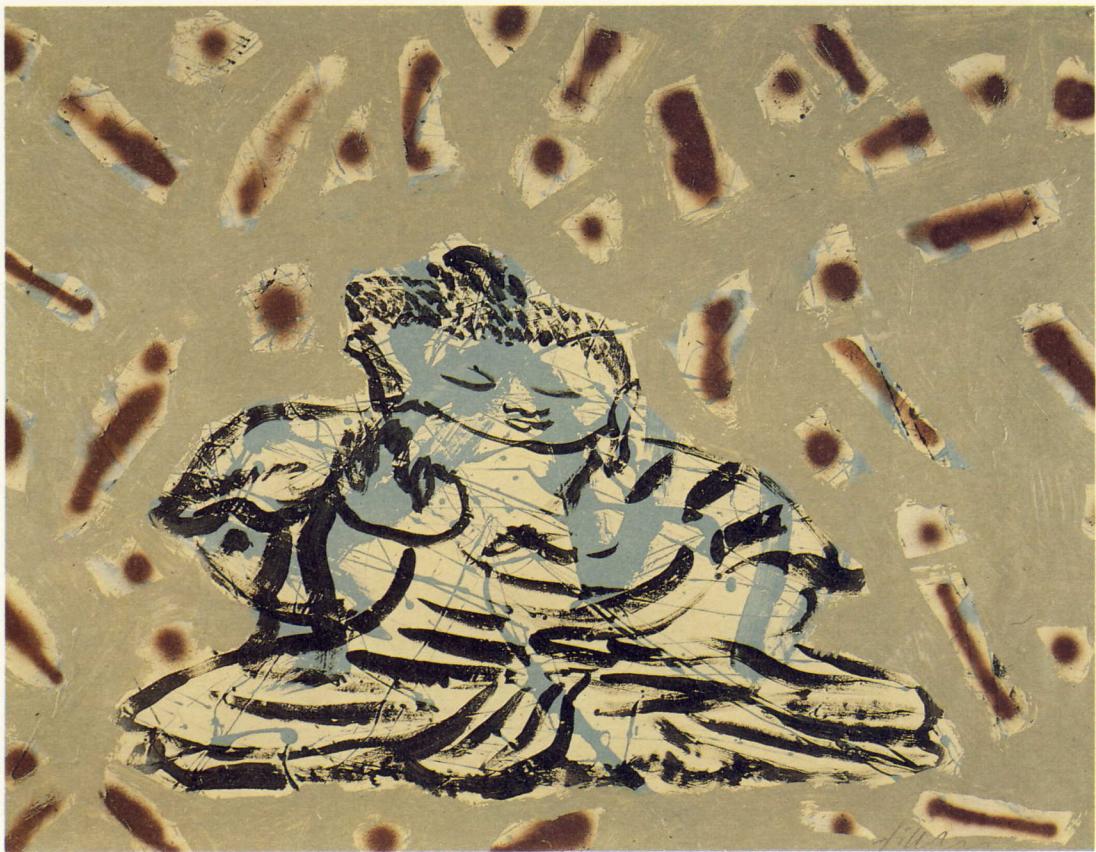


I AM
GOING TO
DIE
MY DEAR,
AND
YOU TOO.

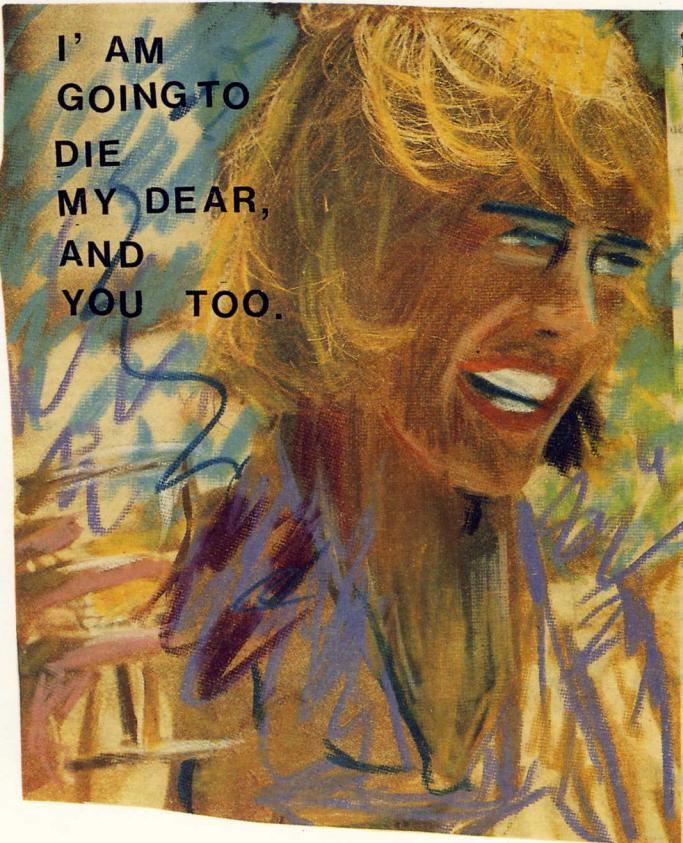


YOU SAY;
TANTRA?

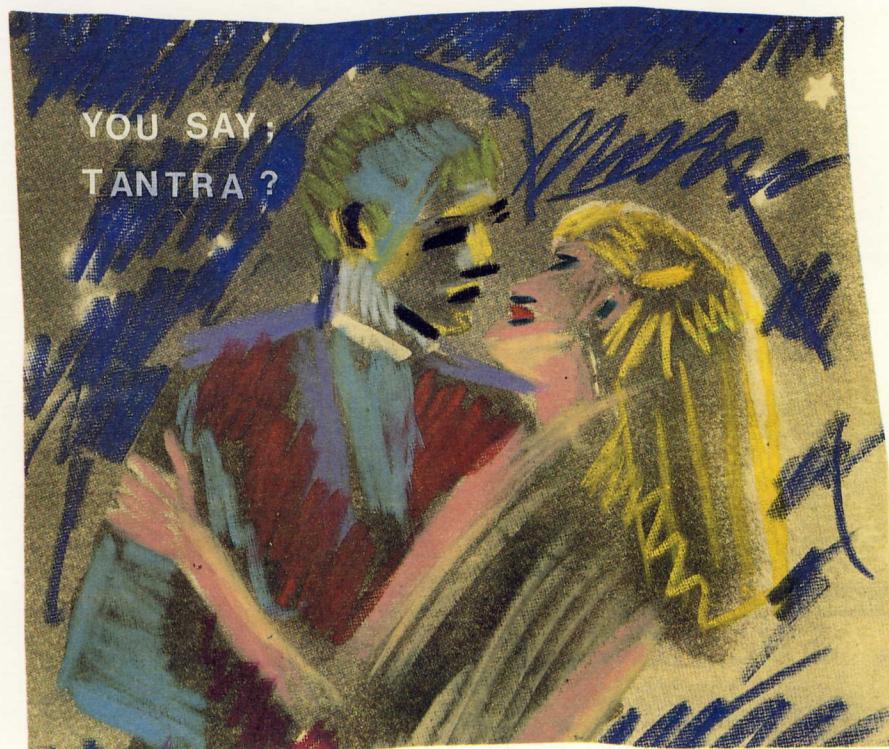




I AM
GOING TO
DIE
MY DEAR,
AND
YOU TOO.

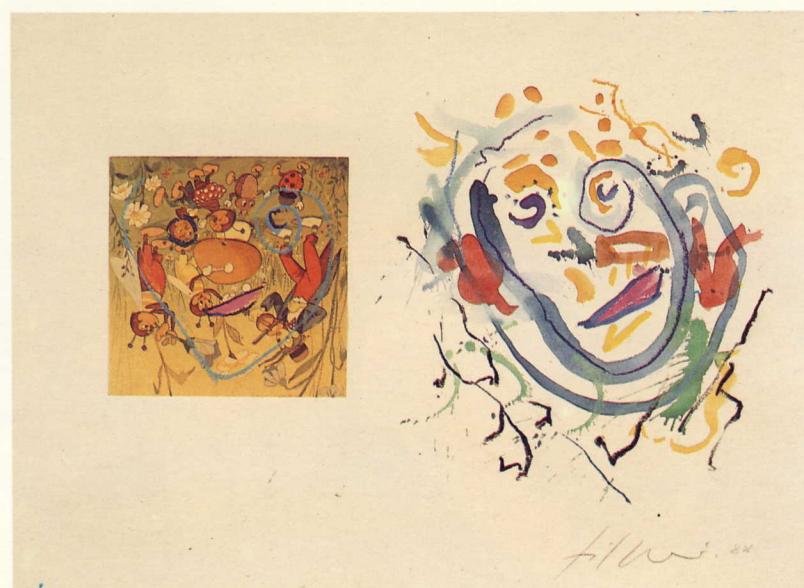


YOU SAY;
TANTRA?





Kandinsky

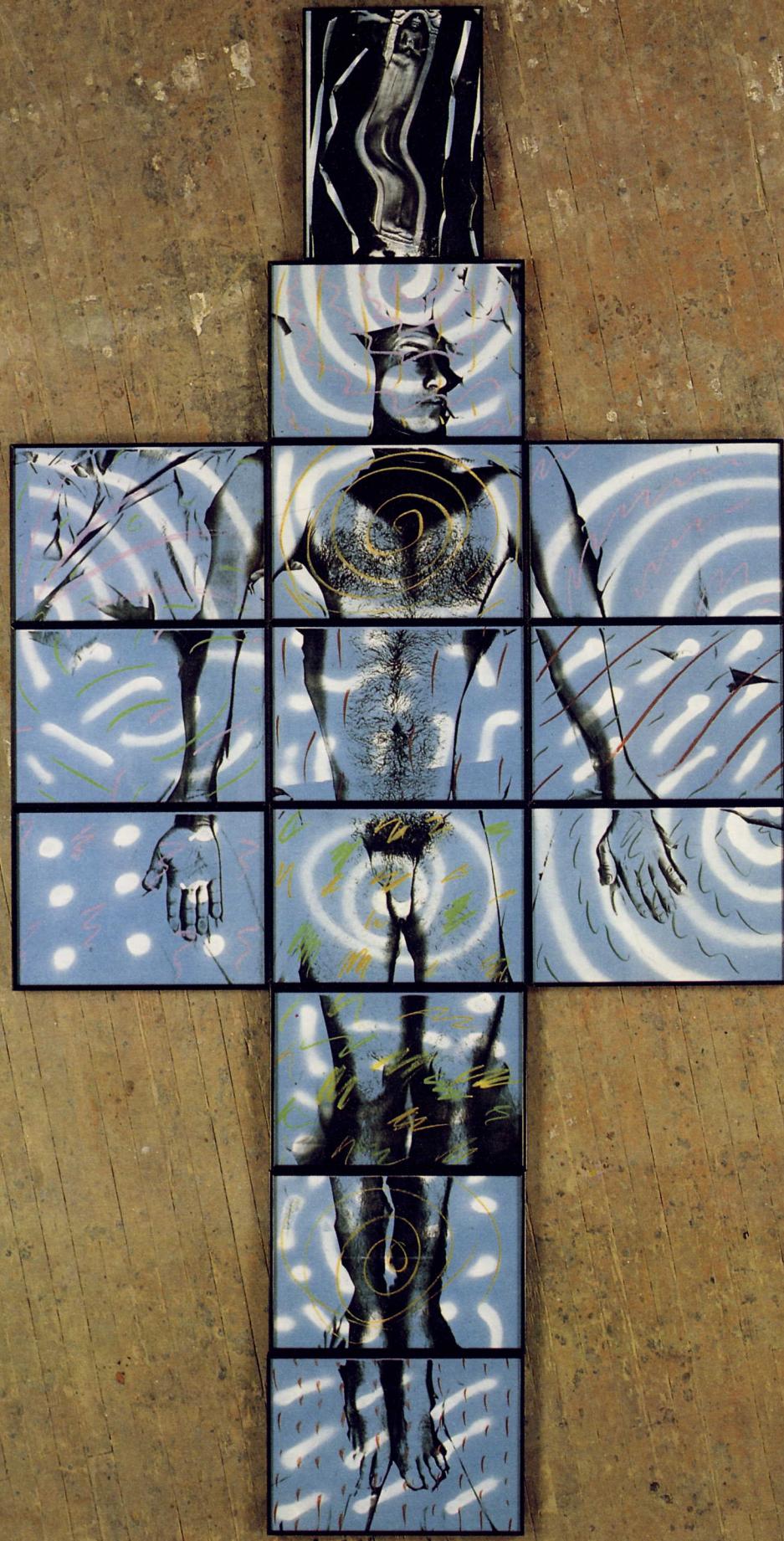


Kandinsky

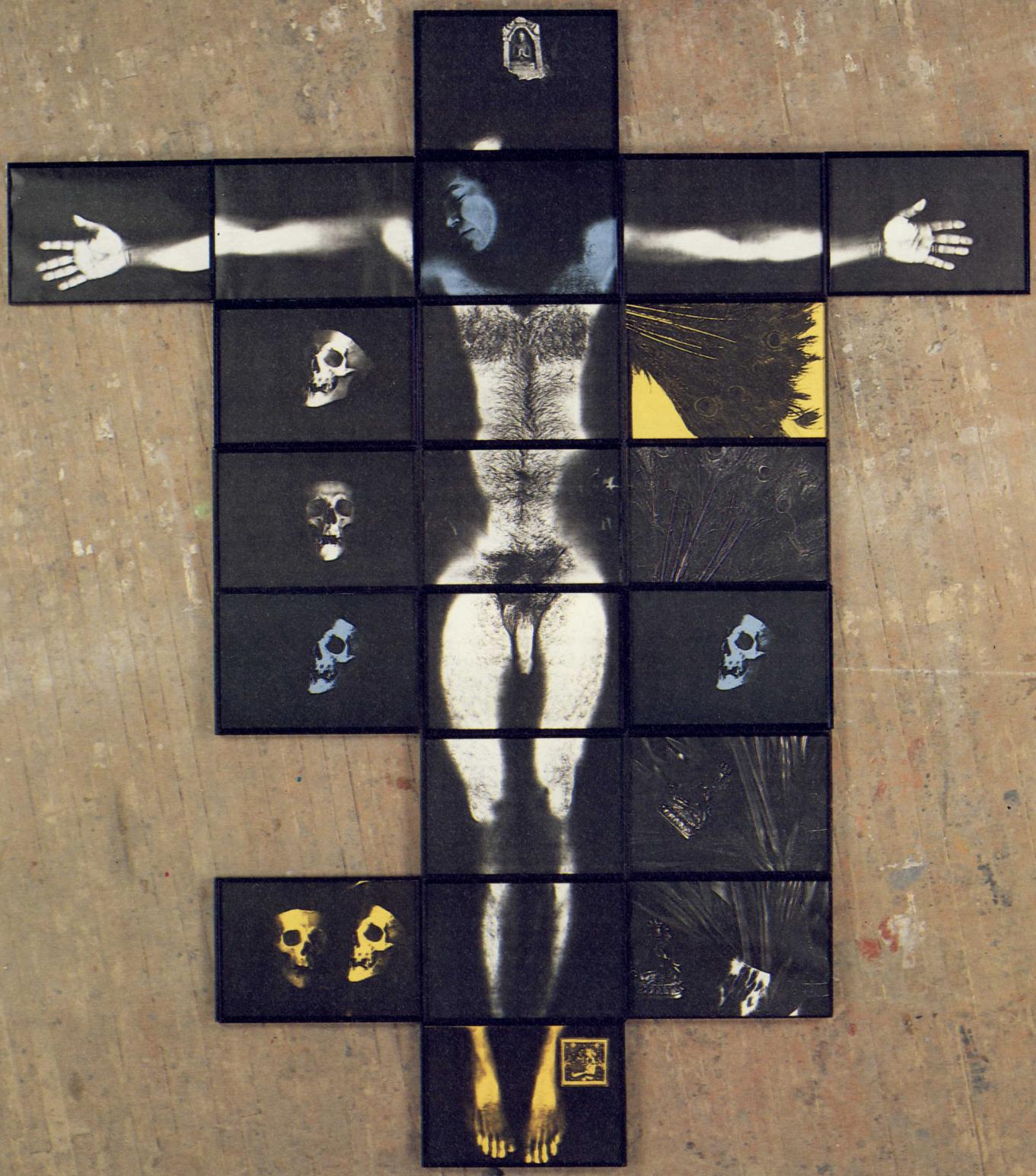


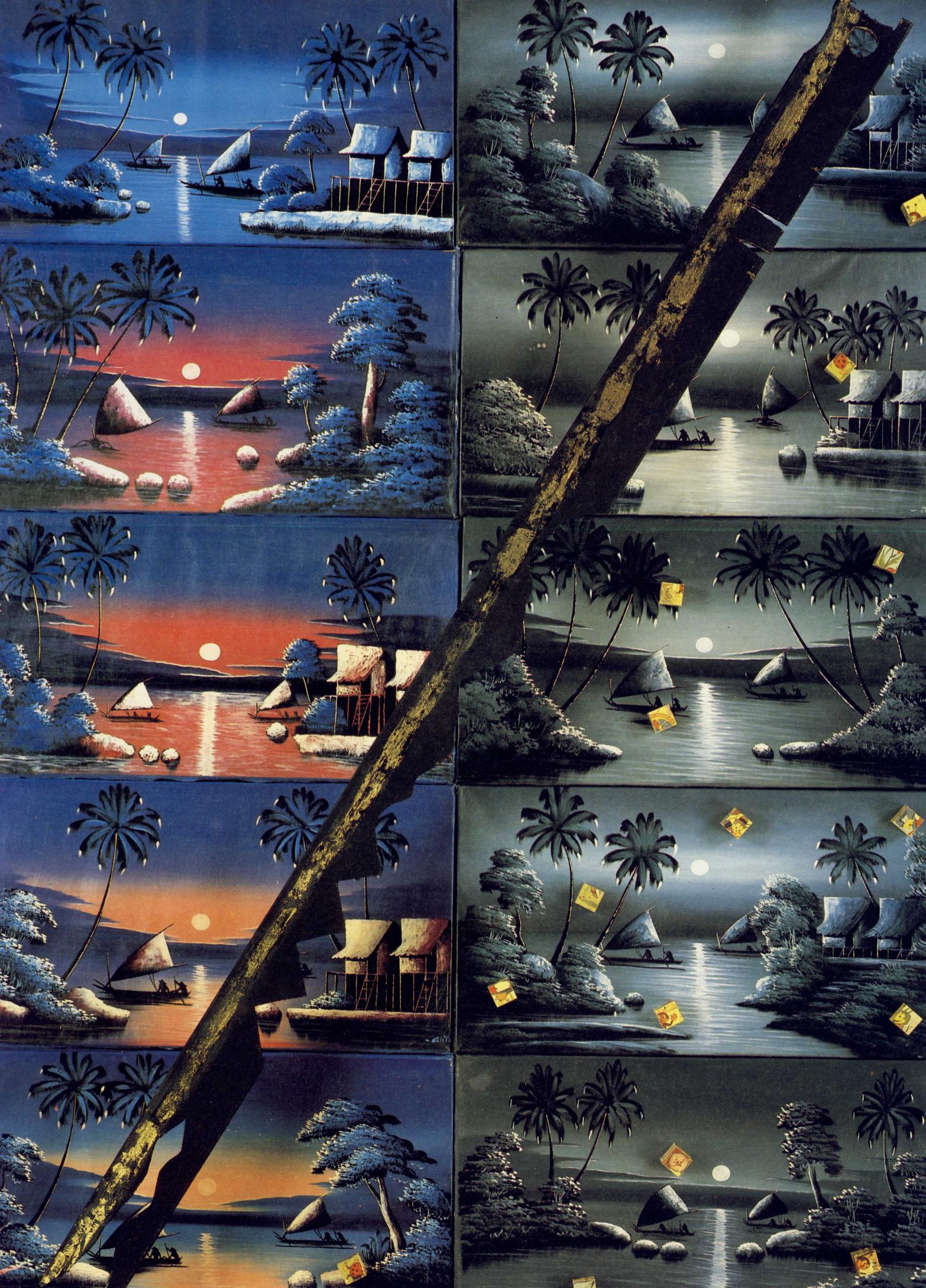
Kandinsky











List of illustrations

On the cover: **Individual pain** 1982–83 oil, crayon on newspaper, 41 × 59 cm

Inside cover: **Form is emptiness...** 1983 oil, crayon on paper 23 × 18 cm

Side 1 **Meditation.** 1971 acrylic on canvas, 70 × 100 cm

Side 4 **Taste.** 1980 acrylic and oil on canvas, 210 × 310 cm

Side 6 **Sabolch Silagy** 1954 Photo

Side 7 **With he's mother** 1951 photo

Side 8 **Self-portrait** 1972 photo

Side 12 Instides. 1984 video

Side 14 **Trigon.** 1983 oil and acrylic on canvas, 130 × 200 cm

Side 15 **David and the chair.** 1983 paint and crayon on canvas, 90 × 240 cm

Side 15 **White venus.** 1983 acrylic on canvas, 130 × 100 cm

Side 16 **The gate.** 1983 acrylic and cloth on canvas, 130 × 230 cm

Side 18 **Women.** 1983 acrylic paint, silk-screen on paper, 200 × 280 cm

Side 19 **Trap.** 1983 acrylic paint, silk-screen on paper, 200 × 210 cm

Side 20 **Midnight.** 1983 mixed media oil, acrylic and bones on canvas 230 × 800 cm

Side 21 **"11 to 5".** 1983 oil and acrylic on canvas, 300 × 140 cm

Side 22 **Taste.** 1980 oil and acrylic on canvas, 210 × 300 cm

Side 23 **Fearfull spirit and his attendants wandering to nil.** 1980 oil and acrylic on canvas, 130 × 280 cm

Side 24 **Wailing wall.** 1981 mixed media newspapers and painted wood, 230 × 400 cm

Side 25 **Now.** 1981 mixed media painted wood, painted linen, paper, 100 × 100 cm

Side 25 **Point of balance.** 1981 painted wood, 210 × 100 cm

Side 26 **Correction.** 1980 mixed media acrylic on linen, painted wood,

Side 27 **"A".** 1980

Side 29 **"In the graveyard".** 1968 acrylic on canvas, 87 × 63 cm

Side 30 **Grief.** 1968 acrylic charcoal on linen, 190 × 130 cm

Side 31 **Destroyed body.** 1968 ink on canvas, 82 × 55 cm

Side 31 **Bloody torso.** 1969 oil on canvas, 125 × 95 cm

- Side 32 **Condition.** 1982 xerox, paint on paper,
60 × 120 cm
- Side 33 **Where to swimm?** 1982 xerox, paint on paper,
180 × 90 cm
- Side 34 **With his parents** 1952 Photo
- Side 38 **Point of balance II** 1981 installation, painted
wood
- Side 52 **Dimension.** 1982 photo
- Side 56 **Bird** 1981 installation, painted wood
- Side 71 **Pain** 1981 Earth and crayon on paper
60 × 80 cm
- Side 72 **Silagy** 1988 Photo
- Side 76 **Point of balance III** 1981 installation, painted
wood
- Side 91 **Looking through art History**, 1982 210 × 250
cm
- Side 93 **Dying warrior.** 1982 xerox, 178 × 294 cm
- Side 94 **Magic.** 1982 xerox, paint, 42 × 90 cm
- Side 94 **Fighting between good and evil.** 1972 acrylic
on canvas, 200 × 360 cm
- Side 95 **Jumping in to nothing.** 1983 acrylic paint,
silksreen on paper, 100 × 140 cm
- Side 95 **Pain.** 1971 acrylic on canvas, 210 × 400 cm
- Side 96 **Nothing is permanent.** 1982–83 crayon on
newspaper, 38 × 52 cm
- Side 96 **Zen tea-ching.** 1982–83 crayon, oil on news-
paper, 38 × 52 cm
- Side 97 **You too.** 1982–83 crayon on newspaper,
23 × 18 cm
- Side 17 **You say tantra?** 1982–83 crayon on newspa-
per, 21 × 24 cm
- Side 98 **Buddha space.** 1982 acrylic on paper,
75 × 110 cm
- Side 98 **Buddha and he.** 1982 acrylic on paper,
75 × 110 cm
- Side 99 **Changing tales I., II., III.** 1988 offset, charcoal,
crayon, gouache, 56 × 76 cm
- Side 100 **Ritual I.** (form of worship) 1982 xerox,
220 × 150 cm
- Side 101 **From time to time.** 1982 xerox, crayon, paint,
gilded wood, 251 × 128 cm
- Side 102 **Ritual II.** 1982 xerox, 220 × 120 cm
- Side 103 **Naked.** 1982 xerox, 245 × 210 cm
- Side 104 **Bridge.** 1987 mixed media, oil paintigs, gilded
wood, jig-saw puzzle, 260 × 200 cm
- Inside back cover: **My dear** 1982 oil, acrylic, crayon,
paper, on lines 62 × 72 cm
- Back cover: **Silagy** 1989 Photo

© Published by
Uke Art Production, 1990
Stockholm 123 05 Farsta Box 5063 Sweden
All right reserved
ISBN 91-7810-076-3

Book design by Peter Tóth
Photo: Bence Tihanyi and Suzanna Kovács

Colour separation, binding and printing
by Asion Print Inc. in Taiwan

Human nature



1. There are two kinds of worldly passions that defile and cover the purity of Buddha-nature.

The first is the passion for analysis and discussion by which people become confused in judgement. The second is the passion for emotional experience by which people's values become confused.

2. Greed rises from wrong ideas of satisfaction; anger rises from wrong ideas concerning the state of one's affairs and surroundings; foolishness rises from the inability to judge what correct conduct is.

Chögyam Trungpa

(The Sacred Path of the Warrior)