

Tatai Erzsébet

Permanens háború. Csáky Marianne: A másik bolygó című kiállítása

Inda Galéria 2022. június 2. – július 28.

...

ma háború van, holnap béke,
de mikor lesz már ennek vége?
Ma béke van és holnap háború,
az ember szíve mégsem szomorú;
ma béke van és holnap háború,
az ember szíve mégse fáj-áj...

(Kontroll Csoport)

Csáky Marianne legújabb sorozatának alaptémája és annak aktualitása, valamint a témaválasztás – legalábbis egyik – motivációja meglehetősen nyilvánvaló. Bizonyos mértékig az is evidencia, hogy „a médiumok velünk vannak”¹, ám ezen a kiállításon a technikáknak különös jelentőségük van. A legérdekesebb mindazonáltal az, hogy miért hatnak ennyire ezek a képek. Nem tudom, hogy a képek akarnak-e valamit², de azt elég biztosan tudjuk, hogy akarás hozta őket létre, és hogy ami ezáltal került oda, az van hatással szemünkre, agyunkra, gerincvelőnkre, zsigereinkre, egész valónkra.

A kiállított képcsoportok egy-egy technikai vagy tematikai szempontból összekapcsolódnak, valamelyik aspektusuk a következőben folytatódik: Az első hat kép háborús fotográfia-részletek szénrajz-kiegészítései (*A másik bolygó 1–6.* 2022), a második haton békés tengerparti tájba törnek be háborús fotográfia-nyert fekete árnyak (*A másik bolygó 7–12.* 2022), majd egy kinagyított archív családi fotónegatívban jelennek meg ártalmatlan fekete sziluettek (*Időalagút – Séta* 2022), aztán két archív családi fotónegatívból készített kollázs következik (*Időalagút – Menyasszony 1., 2.* 2019), ezt egy családi filmstill-kollázs követi (*Időalagút – Karácsony*, 2018), végül a sort a *Shapes* című videódiptichonon zárja, amelyen újra tengerparti jelenetek láthatók, immár békés, fehér árnyakkal (2011).

A hadviselés pátoszformulái

A fekete selyemből varrott baljós árnyak – Csáky fényes, csendes tengerparti képein – fenyegetőek; háborús fényképekről ismerősek ezekbe a mozdulatokba merevedett alakok, a mélyen beivódott gesztusok, a testalakzatok kompozíciói. Ismerősek, noha nem mindegyiket tudjuk azonosítani, de nem is kell, mert a műtárgylistán pontosan szerepelnek a képek forrásai. Ismerősek, mert a menekülés, a támadás, az elfogás, a megadás mozdulásai, alakzatai hasonlóak. A sziluettekbe formálás azonban – még ha konkrét fotó másolásából ered is – nemcsak az azonosítást lehetetleníti el, hanem egyúttal általánosít, és ezáltal Csáky alakzatai pátoszformulákká lesznek (de nem csak ezáltal). A pátoszformula korántsem azonos az

1 Perenyei Monika: *A médiumok velünk vannak. Technikai képhasználat a kortárs művészetben.* Budapest, 2012.

2 Ahogy azt W. J. T. Mitchell gondolta: *What do pictures want? The lives and loves of images,* Chicago, University of Chicago Press, 2004.

ősképpel, a már generalizált, tudattalanba süllyedt vagy megörökölt emlékképekkel, hanem épp, hogy ezek kimozdításából, az elkülönöztetésből és nem utolsó sorban az átkontextualizálásból nyerik hatásukat. A képek erőteljes hatása a pátoszformulák elevenünkbe maró képességében ragadható meg. Miközben felismerni véljük az eseményt (pl. a normandiai partraszállást – ám a kép ráadásul nem is onnan származik), de a generalizálás nem engedi, hogy annak részleteibe ragadjunk, a képek keltette pátosz – ahogy azt a retorika és Aby Warburg érti³ – ragad el.

A képek tudvalevőleg absztraháltak, a valóság megjelenítésének és a valóság kitakarásának eszközeivel élnek. A fotókba hangsúlyozottan kézműves eljárással applikált háborúzó alakok ráadásul sötétek. Egyfelől tehát a technikával jelenvalóságukat artikulálja a művész – közelről szemlélve a textil finom testessége fog meg, ahogy felülrétegyi a fényképet – másfelől a figurák feketeségük miatt a láthatatlanság helyei. Nemcsak, hogy részletek nem láthatók, hanem egyáltalán – az anyagon kívül – semmi. Vakfoltok ezek a figurák: ahol állnak, az a vakság helye, ott lyuk támad, megszakad a valóság érzékelése.

A végtelen illúzióját keltő, sűrű, ellenfényben fotózott idilli tengerpartok előtt zajló háborús cselekmények képeinek technikai és képi pandanját képezik a tartalmilag rokon, szénrajzokkal kiegészített fényképek. Akár természeti környezetbe, akár városi romok közé van ágyazva egy-egy hadművelet, a totális rombolás elementáris.

A kérdésre, vajon miért a rajzolás, egyáltalán nem egyszerű választ találni – többek közt azért sem, mert ahhoz, hogy a művet például állatok jelenlétével szürrealisztikussá változtassuk, ma egyáltalán nem ez a legkézenfekvőbb módszer – hacsak nem a valóság és a képzelet elkülönítésének explicit hangsúlyozására szolgál. A módszer – és így a kép maga teoretikusan is – összetett. A felvételek rajzi folytatása technikailag fotónaturalista (minden kis rajzolt kötörmelék, helikopter, fűszál és emberalak alig megkülönböztethető a fotótól) ugyanakkor tematikusan mágikus. A rajzolás és – kiváltképp, ha nem korkényszer – meditatív állapotba helyezi az alkotót, és közvetve bennünket, nézőket is. Ez a fajta koncentráció egyaránt alkalmas a dologban való elmélyedésre, vagy a dologtól való eltávolításra. A rajzolás, lévén lassú módszer lelassít, eltávolít, néha meseszerűvé teszi az ábrázolást, mintha általa nem ugyanaz a valóság folytatódna; a szimpatikus mágia (ahogy azt Sir Frazer⁴ tudjuk⁴) logikája szerint pedig mintha általa le lehetne fékezni, fel lehetne tartóztatni, netán semmissé tenni a tényleges háborút.

Ezeken a képeken az események tárgyilagos tanúi az olykor menekülő, riadt, máskor kíváncsi vagy meghökkent állatok: noha az állatképek ikonológiájának lejárt az ideje (vagy más nézőpont szerint el sem érkezett, mint az emu esetében), mégis ott kísért a kollektív

3 Álljon itt inkább a pátoszformula recepcióesztétikai olvasatából egy fragmentum: „...Az őselmények mimetikus megisméltése Iser szerint az a 'fantazmaszerű figuráció', ami képes megjeleníteni 'az ember középpont nélküli' mivoltát, 'aki önmaga ugyan, de nincsen »önmagánál«, nincs »önmaga birtokában?'. 'A létezés és önmagunk birtoklása közötti leküzdhetetlen távolság', ... a warburgi szimbólumfogalom konstitutív polarítására rimel. Mindkét véglet – az extázis primitív tobzódása mint az öntudatlan létezés állapota egyfelől, a tisztán instrumentális jel- és szimbólumhasználat, a kultúra elidegenedett rendelkező kezelése másfelől – egyaránt 'az ember önmaga számára való jelenlétének' illúzióját sugallja: különbségük csak az, hogy az egyik a totális közvetlenség, a másik a totális közvetítettség jegyében áll.“ Rényi András: Aby Warburg Rembrandtról: kultúratudomány és recepcióesztétika. *Enigma*, XII. 46. 2005. 92.

4 James G. Frazer: *Az aranyág*. Budapest, 1965, 2019⁴ (ford. Bodrogi Tibor, Bonis György).

tudattalanban megannyi archetípus: a strucc tojása révén adhat bizakodásra okot: ha a madár el is pusztul, homokba elásott tojását kikelti a napfény. S a vadmalacok? Noha többnyire ördögi jelenlétre utaltak⁵ (ahogy itt nyilvánvaló is lehet), ám Démétér istennő egykori áldozati állatai ma magas intelligenciájukról ismeretesek. A Csáky Marianne képein csodálkozó, szimatoló lények leginkább ártatlan (öntudatlan) ösztönlényünket képviselhetik, amelyben a bátorság és erő egyaránt benne lakozik.

Időalagút és fragmentált emlékezet

Az időalagútban, majd, amikor megéjük, szabadon száguldozhatunk a jövőben és a múltban – Irwin Allan 1966-os filmsorozata szerint, ám Csáky Marianne kollázsai csupán a múltat keltik életre, amint sétáló apját veszik körül árnyék-gyerekek (*Időalagút – Séta*, 2022), vagy amikor anyja, mint menyasszony lép elénk. A negatív fényképek ma már, még felnagyítva sem olvasódnak könnyedén, így a megfordult fényviszonyok révén varázslatosság lengi körül őket, még akkor is, ha nem éri egyéb manipuláció. Az *Időalagút 4. – Karácsony* és az *Időalagút – Menyasszony 1., 2.* kollázsokon (ez utóbbi pozitív, filmstill) emberalakok különböző mozdulatai, mozgásfázisai egymásra helyezett térbeli rétegekként képeznek, mint időszeletek kvázi alagutat, ekképp a dombormű térrétegei egyben időrétegek metaforái lesznek⁶. Ironikus módon ezek az eltolt figurarészletek hasonlóak a futuristák a sebesség kifejezését ambicionáló mozdulatfázisaihoz, csak itt ellenkező hatásúak, akár a szobán egykor áthaladó emberek sziluettei, akár az anyát átölelő karok láthatók Csáky Marianne képein. Talán azért, mert a monokróm, statikus kompozíciókon azok csak a lassúság, vagy a lekötözött idő lenyomataivá válhatnak.

A *Shapes* videódiptichon lődörgő figurái állandó jelenben élnek, irreleváns, hogy az egyik csoport a Jangce partján Csunkingban, a másik Oostendénél a tengerparton – minthogy ez nem is felismerhető. A futó kutya, a botladozó gyermek képe egyszer csak kimerevedik, és animációban folytatódik: fehér árnyalakok veszik át a hús-vér emberek helyét. Ezek az árnyékok talán indexek, talán leegyszerűsített képek, vagy részleteiket, testességüket, karakterüket vesztett alakok; de a figurák lelkét is képviselhetik⁷. Talán nincs különösebb jelentősége e színnek, ebben a kiállítási kontextusban, ahol az árnyalakok feketék, mégis feltűnik, hogy a *jelenbeli*, élő, kószáló árnyalakok fehérek.

A csend, a nyugalom és a meghittség valamint a rombolás, pusztítás dinamikus, legvadabb képeinek együttese, a személyes, kicsiny és a hatalmas léptéket átívelő tereket vizuálisan összehangolt képi világ mélyen melankolikus. Talán a feketék, a monokrómia, a visszafogott

5 Szimbólumtár. Szerk. Borus Judit, Rutkay Helga. Budapest–Szeged, 2001. 342., 85.

6 A képről Barnás Ferencnek ez jut eszébe: „A digitalitás teremtette lehetőségek közepette mintha kezdenénk összetettebben látni, legalábbis Csáky munkáját nézve ez jut eszembe (nincsenek csodák, sem szurrealista víziók: figyelem, szerkesztés, eltolás, hangsúlyozás, kiemelés van, melynek nyomán feltárul előttünk az a térdarab, amelyben történetesen mozgunk, időzünk). A szerelésben minden benne van. A hangnem. A temperáltság. Az érzet. A viszonyulás. A rögzítő és rögzített viszonya, az e viszonyon keresztül megjelenő látásmód.” Egyet lehet vele érteni. Barnás Ferenc: A család mint konstrukció. *Új Művészet*. 2018/11. 33.

7 L. Tatai Erzsébet: *Marianne Csáky*. Budapest, 2014.

színskála, a technikai médium-alapú montázsok képi reflexióra ösztönző távolságtartása okozza – mi más? Talán egy másik bolygó⁸?

Képalírások

1. A másik bolygó 3. – Város romokban, 2022, 148x93 cm, szénrajz és fotónyomat Hahnemuhle papíron. A kép Abdalrahman Ismail két fotográfiáján alapul, amelyet a romos Aleppo-ról készített 2016-ban. Reuters.
2. A másik bolygó 4. – Női harcosok, 2022, 148x93 cm, szénrajz és fotónyomat Hahnemuhle papíron. A kép egy az iraki, iráni, török határon készített dokumentum film néhány kockáján alapul, amelyet a yazidi és kurd női gerilla harcosokról készített a BBC 2015-ben.
3. A másik bolygó 10. – Támadó, 2022, 143x92 cm, selyemrátét, fotónyomat baryta papíron. A selyemrátét egy a Fehér Ház külsején elhelyezett biztonsági kamera felvételének néhány kockáján alapul, amint a titkos rendőrség emberei lelőnek egy felfegyverzett merénylőt.
4. A másik bolygó 12. – Katonák, 2022, 142 x 92, selyemrátét, fotónyomat baryta papíron. A selyemrátét a Pathé 1945-ben a D-day partraszállásról készített filmjének néhány kockáján, valamint egy 2021-ben Afganisztánban egy harci cselekmény során készült fotón alapul.
5. Időalagút – Menyasszony 2., 2019, 60x87 cm, ezüst zselatin fotó dibondon, fotókollázs. Edition: 1/2 + 1 AP
6. Shapes/ Alakzatok, 2011, two-channel video animation, 04:25. Két csatornás videó-animáció

⁸ A cím, *A másik bolygó* fikciós keretbe helyezi a kiállítást; eltávolítja nézőpontunkat (a jövőbe, egy másik bolygóra) és reflexióra készlet cselekedeteinket és elfogadásainkat tekintve. „Vajon hogyan fognak emlékezni ránk az utódaink – talán már egy másik bolygón? Milyenek lesznek a jövő történelmi és személyes történetei? Veszteséglisták vagy a túlélés diadalai? Esetleg mindkettő? A pandémia hosszú, bezárt hónapjai alatt Csáky Marianne többszáz órányi archív filmet és több ezer fotót nézett végig a 20. és 21. század eseményeiről, híreiről, történeteiről...” – írja Kozma Zsolt: <https://indagaleria.hu/exhibitions/142> (letöltés: 2022. június 29.)