

MÉSZÁROS Flóra

# Trauma és emlékezet:

a művészet  
mint  
restauráció

C h i l f   M á r i a   m u n k á s s á g a

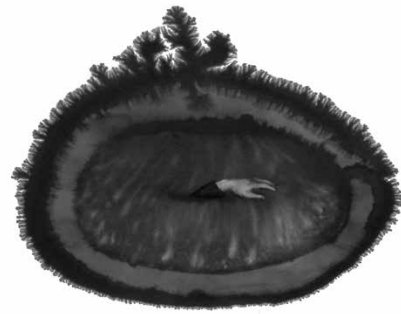


„A művészet restauráció: az alap gondolat az, hogy megjavítsuk azokat a sérüléseket, amelyek fájdalmat okoztak az életben, és hogy töredezettségéből — amit például a félelem és a szorongás szül az emberben — egy új egészet alkossunk” — vallja Louise Bourgeois.

Bourgeois találó gondolata elsődlegesen nem a művészet technikai szintű újrakonstruáló folyamatára utal, hanem a negatív belső élmények, vagy töredezetté váló emlékek újrafeldolgozását jelzi. Tartalmi szempontból a képzőművészet restaurációs folyamatként való értelmezése az alappillére Chilh Mária festő életművének is, melynek különösen az elmúlt másfél évtizedes szakaszában — Louise Bourgeois elveihez hasonlóan — a trauma és az emlékezet feldolgozása áll a középpontjában. Ugyanakkor nem elhanyagolható, hogy Chilh a megrázkódtatásokból és a lelki folyamatokból újraépítkező, a töredezettből újat összerakó alap gondolatot technikai gesztusokkal is hangsúlyozza, ezt a kérdéskört legutóbbi munkáiban elsődlegesen a kollázs-használattal támasztja alá.

Chilh egyfelől traumatikus események terápiai jellegű, vizuális megjelenítésével, másfelől újabban az ehhez köthető vagy ettől független személyes emlékezet, a családi és történelmi emléktudat újraírásával kísérletezik. Az alkotó erőteljes kutatói attitűdje a témák szinte művészettörténelmi-szociológiai háttérvizsgálataiban, képi dokumentációiban és a konkrét téma legapróbb elemekre lebontott analízis gesztusában, a világegyetem és belső történések viszonyrendszerének megjelenítésében is érvényre jut.

A művész a 2000-es évek elején a trauma kérdéskörére fókuszálva, a külső világból befelé tekintve, a testi sérülések, az élet-halál biológiai és lelki kivetüléseinek tanulmányozásában teljesedett ki. Az életműben eddig kevésbé elemzett, két izgalmas, egy intímebb téma megragadásáról árulkodó, vegyes technikájú, ebben a periódusban született papírsorozata a *Cím nélkül* (*Szerv; Gyomor; Életfa; Vese; Konzerv; Ördög*), és az ezt követő *Testünk rejtett titkai* című szériája (például *Tumor*) a testet metaforikus módon vizsgálja. A két sorozat valamennyi darabja belső szerveink megbetegíthetőségére, működésük ellehetetlenítésére fekteti a hangsúlyt. Az orgánumok természeti formaként jelennek meg, növényekre és természeti képek részleteire, elsődlegesen a faforma változataira (erezet, törzs,



lomb, tönk, életfa stb.) emlékeztetnek, miközben az emberi-biológiai funkciójuk végig egyértelmű marad. Chilh abba az illúzióba ringat minket, hogy bár az akvarell hatását kihasználva érzéletes, erőteljes, vad koloritokkal, bátor komplementer színpárokkel, tapintható felületkezeléssel harmónikus, élőnek, vitálisnak, erősnek tűnő organizmusokat tár elénk. Eközben azonban a test belső működésének valóságától és kinézetétől eltérően a deformált formák, az oda nem illő apró elemek (lerakódott réteg, felakasztott báb alakok), a túlzott színek használata sejteti az egyes biológiai folyamatok hamisságát, megbetegedését, helytelen ábrázolását. Az egyes szervek éppen az élővé tételük révén megszemélyesednek, és a test magányát, reményvesztettségét, traumáját és „lelki fájdalmát” üzenik. Chilh a külső világ (természet) és az ember belső, testi természete között von párhuzamot, amikor a *Terhelt helyek* című sorozatában az ipari építészeti ökokultúrára gyakorolt romboló hatását, a tájat erő tragédiát a tájképek mikroorganizmusokra és testrészekre emlékeztető megjelenítésével ábrázolja, az előbb vizsgált műveken pedig a szervek „halálát” növényekből és tájából vett motívumvilág alkalmazásával reprezentálja.

A trauma mint téma Chilh munkásságában ezt követően a személyes sorstragédia, a művész párjának, Szörtsey Gábornak elvesztése révén a mikro- és makrokozmosz rendszeréből kilépve a személyt érintő általános trauma, valamint annak túlélését és elfogadását jelentő folyamat ábrázolásában köszön vissza. Az életműben a többek között ezt a tragédiát, pontosabban az azzal kapcsolatos belső terápiai feldolgozó *Brumival bármi megtörténhet* című sorozattól (2005) kezdve bukkan fel a trauma velejárójaként a negatív érzelmek és „utósérülések” (a gyász, a félelem stb.) alakjainak allegorikus ábrázolása. Ezek a figurák kidolgozatlanul, a metafizikus és szürrealista festészet báb alakjait (René Magritte) megidézve és éppen Louise Bourgeois gyászt és sérülést mintázó, megnyúlt, nemtelen testeire emlékeztetve, arctalanul, stilizált módon, allegorikus alakokként térnek vissza. Így például az ijedelem párjaként a *Sokfejű büntudat* című művében, vagy az elkeseredettség megformálójaként a történelmi téglafalon át „rözsét” cipelő monumentális alak végtelenbe tartó alakjában a *Monumenten*, vagy az *Oldás* című képen az élet gyászának figurájaként, aki hálóra ragadva, élettelenül lebeg és merül el a mély víz sötétjében. Allegorikus azonosításukat segíti, hogy velük szemben a tényleges személyek „arcot kapnak”, figuratív módon leegyszerűsítve maszkkal vagy konkrétan jelennek meg, ilyen a *Bruminál* a terápiai eszközként is azonosítható mackó ábrázolása vagy az *Óvodások* (2013) valamennyi szereplője. Ez utóbbin Chilh egy személyes óvodáskori trauma, a pedagógustól elszenvedett megalázó gesztusok és az óvodatársak közötti hangulat konkretizálódnak: David Lynch filmes tevékenységében fellelhető osztályablószerűen sorba rendezett maszkos, negatív érzetet keltő csoporttömegéhez hasonló csoportos portrét láthatunk. Az ázsiai gyermekek alakjai a japán popkultúra és rajzfilmek ábrázolásmódját megidézve szúrós tekintetükkel, közönyös arckifejezésükkel, torzított, nyitott szájukkal sejtetik a félelmetes





közeget, amelyben az angyalszárnas lánygyermek megbújik a felső sorban.

A figuratív és alaktalan emberi formák kiválasztásában az utóbbi másfél évtized traumákhoz köthető alkotói tevékenységét az allegorikus alakok sokasága dominálja. Végül ezek a visszatérő, megszemélyesített alakzatok kilépnek a kétdimenziós felületből és Chilf az *Ottfried* című sorozatában (egy szobor/installáció mediális dokumentálása) egyetlen figurába „önti bele” a félelem, a teher és a gyász formáit, miközben ezen érzelmek elengedését, magát a terápiát mint eljárást változatos technikai megoldások mentén és egy szertartás keretében összegzi. Ottfried alakja 2012-ben egy osztrák művésztelepen született meg, amikor Chilf a papírgömböt egy alaktalan, gyermek méretű szénabábu hátára helyezve, s fekete színnel sematizálva alkotott meg. Ezt követően a terhet cipelő és a gyászra utaló Ottfried alakját furcsa testhelyzetekben a békés osztrák természeti tájba installálta (zöld mező, szénakazal), majd fotósorozat és videó formájában az ember és az allegorikus alak kapcsolatát mint az ember traumafeldolgozásának lépéseit dokumentálta. Így Chilf maga Ottfried alakját tanító, anya vagy barát módjára bevezeti az idegen környezetbe: vállára veszi a teher alakját és ismerteti a tájat, majd örömmel dobálja a levegőben, végül megtanítja járni és sétáltatja a zöld réten. A terápia pozitív eredményét, az elfogadást szimbolizáló sorozat záróelemeként Chilf Magyarországra visszatérve videóban rögzíti Ottfried, vagyis a trauma folyamatának elengedését, amely egyben a figura alkotójáról való leválását, de annak természettel történő egybeolvadását is jelenti. Chilf a régi halotti szertartások módjára, faágakra rögzítve a vízre bocsátva égeti el az alak „tetemét.”

Ez az alkotó központi témája, a trauma lezárási folyamatoként is tekinthető momentuma, amely evidensen eredményezi a kérdéskör újszerű, komplexebb megragadását és kiszélesítését, és a művészt az emlékezet, a trauma és az emlék relációjának tanulmányozása felé tereli.

A művész talán legszemélyesebb munkája az eddig soha nem publikált, a Bálint Ház *Nemzedékek és Emlékezet* című kiállítására készített *Címer*, amely finom egyensúlyban „mesél” el egy női drámát, miközben egy specifikus erdélyi kapcsolódású történeti momentumot és egy személyes gyermekkori traumát is közöl. Dragomán György *A máglya* című művében is megjelenő motívum a véletlenül felbukkanó fiatal figura halála és ennek a traumának eltitkolása, mely fellelhető a szintén erdélyi Chilf alkotásának eredettörténetében is, amit a festő az említett kiállításához le is jegyzett:

*Családi történet, családi trauma, családi címer. Placenta. Mindig azon a ponton sírok, amikor a kézhez érek. Kint hagyták a kék szvetteres kezét.*

*Gyerekkoromban a sírjánál játszottam, az volt a játszóhelyem. De én szerettem ott lenni. Szilvafa alatt elkerítve; az volt a sziget. Mondták, hogy az a Zomilla sírja, aki gyerekkorában halt meg. Tizenöt éves korában lőtték le a németek, és a nagymamám a kukoricásból látta. Azután azt is, ahogy felfogták, hogy kit lőttek le; ahogy elássák a testvérét. Végignézte. Bocskait viselt Zomilla, mert az volt az iskolaruha. Diáklány volt, nem katona. Aztán a nagymamám hazament, és nem mondta el; a padlásra járt fel sírni. Végig hallgatott. Így menekült meg a család. Gyerekként is csodáltam ezt a hallgatást. A hetedik gyermek volt, a legkisebb, az anyja szeme fénye. Amikor a front továbbment, megmutatta a szüleinek a helyet, abova elásták. Ahol a keze kint maradt.*

A történet kulcsa az az ambivalencia, amely az elborzasztó, fájdalmas ölés momentuma, az azonos korú, ártatlan gyermek halála, a cipelt titok terhe és vele szemben a nagymama pozitív cselekedete, a titok mágikus ereje és a boldog gyermekkor emléke között feszül. Ez az ellentmondás, az élet-halál viszonyának efféle boncolgatása és a történés szépségének, de elsődleges traumájának megjelenítése — amely majd tíz évvel korábban Chilf szervekre épülő akvarellsorozatában is kidolgozásra került — az értelmező szöveg nélkül is nyomon követhető: a kinyúló halott kéz placentaformába való elhelyezésével. Chilf munkásságában gyakran visszatérő elem az ovális forma, amely általában bekukkantásra, mélységbe merülésre, víztükörré, optikai játékra utal, még inkább rávilágít a kinyúló kéz mögött elnyelt, elmélyülő test realitására és így csapja arcul a befogadót a tehetetlenség és reményvesztettség érzetével. Miközben a placenta mélyvörös, megnyugtató színvilága és a finom, szinte áttetsző, a fa szerkezetére emlékeztető erzetes ábrázolás az ovális körvonal körül — amely különösen a 2009-es év műveinek és a vízpart- és famotívum ábrázolásában köszön vissza (*Ház-fa-ember I.; Cím nélkül; Partok felett* stb.) — tovább fokozza a placenta alapfunkcióját: egy emberi lény életben tartását. Ez a két elem, a harmonikus formájú, éltető, vörösen izzó, életet szimbolizáló méhlepény, és a középre rendezett fiatal, halált és titkot rejtő kinyúló kéz motívuma együtt válik a családi címerre, a családot megpecsételő történeti emlék lenyomatává, amely által Chilf itt mutatja meg leginkább a töredezett pillanatot s félelem mellett az ugyanolyan arányban meghúzódo gyógyulási folyamat és az

öröm lehetőségét. Ezzel az emlék feldolgozásának és a műalkotás mögött húzódo bourgeois-i művészeti restaurációs folyamatnak is kiváló példája lesz.

Összességében érzékelhető, hogy Chilf az utóbbi években inkább az emlékezet, a családi emlékek kutatásába vetette bele magát, legutóbbi alkotásai esetében szép és traumatikus erdélyi gyermekkor szereplőinek történeteit, legendáit gondolja újra és írja át a saját képi valóságára. Így az általa összegyűjtött családi fotókat kivágva, megfestett és megrajzolt (rajzolással kiegészített) felületen gondolja újra, és így „családi albuma” a kirakós játék módján építkezik, a hiányzó emlékfoszlányokból, a családi történetekből, a fellelt fotókból kollázsszerűen állnak össze az elképzelt családi puzzle-kép darabjai, amelyek az ólomüvegek szerkezeti megoldásaihoz hasonlóan régiesen ragasztja fel a fotódarabokat.

Az emlékezet problematikája mellett tehát a trauma ábrázolása rejtett jelentésként tűnik fel a művek értelmezési keretében az eltemetett/elitkolt múlt megértésének képében, ugyanakkor összegző-elméleti szinten továbbra is jelen van az életműben, hiszen Chilf a DLA-dolgozatában a trauma képzőművészetben való helyével foglalkozik. Végeredményben a vizsgált majd’ másfél évtizedben a traumafeldolgozás kérdésében Chilf a személyestől, az egyénitől haladva egyre általánosabban allegorikus módon közelítette meg a trauma kérdését, míg az elmúlt években előtérbe kerülő családi és történeti emlékezet a személyesebb történeteket tárja elénk és feltehetően a trauma képzőművészeti feldolgozásának mintájára egy hasonlóan izgalmas jövőt vázol.

