

# Géczi János

## Regisztrált idő

Siflis András kiállítása

Főnixpálma, hajó, emberi alak, holló, olykor a lapszéleket összekötő, magányos vízszintes vonal, amely alatt fel-feltűnik a víz, s fölötte a levegőég. Máshol, különböző konstellációban, hajó és egy szárnyas figura. Nincs olyan motívum, amely egyszer-egyszer ne volna megkettőzve. A háborítatlan, nyugodt felületeken biológiai vagy tárgyi, laza utalású, izgatott sávok, vonalak révén körvonalakhoz, illetve kiterjedéshez jutó motívumok s olykor szöveg – egy görög név, egy olasz szó, egy angol nyelven írott maxima.

Délszaki utazás tájképi lenyomata mindez, amelyből a fontos motívumok maradnak fenn csupán? Meglehet, mert a világon fellelhető ily néhány jelre redukált vidék, magam Kréta délkeleti végpontját, a marokkói és az izraeli kősvatagot, Indokína hegyi rizsföldjeit láttam ilyen néhány elemre redukálnak, mondhatni kevés részlet által megszólalónak. Léteznek festők, akik a világ végére elmennek, csak azért, hogy természeti közegben találják meg a maguk belső képvilágát. Tárgyszerű képekről, a természeti világ ábrázolatairól lenne Siflis Andrásnál szó?

Siflis jelenlegi motívumai – köztük régiek (mint a hajó) és újak (mint a levegő baljós lénye, a legendák élet és halál között kapcsolatot biztosító holló) – azonban nem olyasfélék, mint a nagyszabású délszakiak *nézetei*. Nem *veduták*, nem a várossá szerveződő építmények, az ember által lakhatóvá alakított helyszínek összetett, esztétikus látványai. Gyorsan összeszámolható a motívumok mennyisége, s azok a forma, a kontúr, minden esetben kevés tulajdonság révén azonosíthatóak. Egyetlen emberi alak, egy szárnyas lény (legyen az holló vagy angyal), az ember által célszerűen alkotott dolog, egy hajó és egy oszlopszerű törzsű, levélkoronás növény. Túl azon, hogy egy lehetséges táj attribútumai, mindegyike fény- vagy lélekszimbólum, már ha Siflis csakis jelképeket festene.

Műveit ugyan *paesaggio naturale*-ként is szemlélhetnénk, nézhetjük *természeti látképnek*, azonban ez a megközelítés önmagában nem visz közel a meglátásukhoz. Még csak nem is azért, mert Siflis nem a natura festője, s nem is a természetben, hanem a műtermében alkot, azaz emlékezetére támaszkodva, belülről fest. A természetben meglévő képi elrendezettség nem feleltethető meg a papíron látható látvánnyal. Műveit a sűrítés és a láthatóvá váló motívumok intenzív jelenléte

jellemzik. A motívumok viszonya feszült. Festőnket a dolgok és a képzetek egyszerre izgatják – amellet, hogy mindazok mely folyamatok révén artikulálódnak.

A labirintustermészetű külvilág, az azt rögzítő naturális képek helyett Siflis a megjeleníthetőnek választott néhány természetből absztrahált jelekkel alkotja a műveit. Ez az univerzumot átalakító processzus amellet, hogy eltünteti a tárgyi látvány efemer jelenségeit, fölerősíti a korábban jelentéktelennek ható másokat, és vezető karakterévé emeli. A siflisi rendalkotást redukció előzi meg, s a láthatóvá rajzolt-festett rend mégsem állandósul, hanem jellemzőjévé emelkedik az esszenciális elemek újra és újra megtörtéző újrendezése. A teremtő nem konstans állapotú. A világ teremtése pedig nem befejezhető. Pusztán az alkotás folyamata a változatlan.

A pillanat spontaneitásából születni látszó színfoltok, az egymásba áttűnő gesztusok, a rapszodikus ecset- és tustollvonásokból előálló formák, az ovális és négyszögletes síkidomokkal történő kiemelések, a mű elsődleges lehatárolását képező ragasztószalagcsíkok, a szignóként használt, olykor megduplázott, s ritmust sejtető lenyomatok esetleges elhelyezései ugyan a természeti világ sajátosságát, a véletlent teszik jelenvalóvá, de a képmű – tradicionális kompozícióktól eltérő – rendje s a képek egymásra utalása egyként a szemléleti rend fellelésére utasítják a nézőt.

A hálózatosság meglétét pedig hangsúlyozza a használt felületek lezáratlansága, vagy a lezártág alkalmi módon, majdhogynem slendriánul odavetett jelzése.

Csupa síkban használatba vett – hangsúlyosan a természeti világból származó – motívum rendeződik egymás mellé az elvonatkoztatás, a sűrítés és az intenzív megjelenés révén.

A kétdimenziós kiteljesedés seregnyi módjával találkozhatunk Siflisnél. A síkbeli ábrázolást többnyire az archaikus és az ókori kultúrák sajátosságának tekintjük. A korai kultúrák emberére jellemző gondolkodásmódjának és narratív elvárásának tudjuk, amelyben a rendszerezés igénye nyilvánul meg. A mezopotámiai, az egyiptomi, a görög és az etruszk (hogy kizárólag a Siflis kezdeti festői korszakában többször hivatkozott mediterrán civilizációkat említsük) alakításmód mellé társulnak a földszínek, a cserepek barnái, a mázak feketéi és vörösei s a hozzájuk tartozó porfinom árnyalatok. A síkban történő, természeti anyagok színeit nem helyettesítő ábrázolás redukálja, absztrakt kép irányába helyezi a valóságot, a jelentések számát lecsökkenti, az ábrázoló szempontjait hangsúlyozza, s új sajátosságot ad pl. azzal is, hogy az ábrázolatok egymás mellé rendezésével képes az időben zajló folyamatokat is megidézni. A korai kultúrák világot reprezentáló kognitív algoritmusai azonban az archaikus és a mitikus rend átalakulása után is szerephez jut, nyíltan vagy rejtve ott marad a művészetekben, s olykor hangsúlyozott szerephez jut. A huszadik század végének amerikai és európai festőművészek csoportjai az alkotó eljárásaik megvalósításához következetesen vizsgálják a síkábrázolás lehetőségeit.

A több dimenzió elrajzolódik a kétdimenzióssá transzponált világban. A térbeli megjelenítés igényének engedve ezt a hiányosságot akként korrigálják az egykori alkotók, hogy ritmikus módon helyezik egymás mellé az azonos értelmű és hangsúlyú motívumokat. Siflis ezt másként teszi. Vagy úgy, hogy a jelét újra és

újra egymásra fektetve meg- és átrajzolja. Vagy akként, hogy az eltérő intenzitású motívumait engedi hol előtérbe ugrani, hol háttérbe húzódnia.

Siflis ragaszkodik az emberiség korai képi látásmódjához és anyagaihoz, s ugyanúgy a hozzájuk tartozó gondolkodási sajátságokhoz, ámbar azok elemeit átrendezi. (Pl. a szekvencialitást felbontja azzal, hogy egymásra helyezi az időben egymásra következő képfázisokat, illetve nem hagyja a művön belül a sorjázó jeleneteket, hanem elhatárolja egymástól úgy, hogy másik képen folytatja.) A centrumot képviselő, a referenciára éppen csak vállalkozó képelemet a társított elemekkel kontextualizálja.

Siflis András műelemzői érzékelik, hogy festőnk a tériség ábrázolásától azért tartja magát távol, hogy a sík festői lehetőségeit következetesen használhassa. S mégis mindenkor akad fókuszpont, amelyben a kétdimenziósság a többi dimenzió irányába felnyílik. S ezek lesznek azok a helyek, ahonnan látni, mennyire konzekvens a felület megművelése.

A következetesen betartott szabályokról történő eltérések pedig nem véletlen események, nem önkéntelen képi tartalmak, hanem útmutatások a néző bolyongó figyelmének a helyes irány felé terelése. E momentumok a dimenzióváltás figyelmeztető jegyei.

Siflis a különálló képek helyett összefüggéseket felkínáló kollekciókat készít. A gyűjteményesség igényét az érett korszakában született kiállításai igazolják. Ez az alkotói hozzáállás magyarázatot ad arra is, hogy miért ritkán, s oly hosszan, gondos előkészítés után állít ki. A ciklusokban történő alkotás ugyanis az időbeli folyamatok megidézését teszi lehetővé.

\*

Siflis András legújabb – mintegy két év alatt készült – kollekciója többségében papírra rajzolt, festett és nyomott művekből szerveződik. Őt művét kivéve, az alkotó lemondott a reneszánsz idejétől használatos hordozófelületről, a vászonnól. Négy olaj-, illetve akrilképe mellé azonban ötödikként egy kevert műfajú alkotás társul, az pedig éppen egy a festővászonnal rokonságot tartó, spród anyagú szőttesből készült. (A hagyományos festményekről most ne essék szó – bár érdemes lenne azok színlabirintusát fölfedezni. S arról sem, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek transzavantgárdja szívesen használja az agrárium eszközeit és anyagait.)

Az olajjal átítatott, durva textil, azon túl, hogy néhány görög betűvel írt szó olvasható rajta, és a kékje révén a tenger színére hivatkozó hajóalakkal stigmatizált, vízszintesen elhelyezett uszadékgallyon lóg, s alsó széléről három nehezképp függ alá. A szövetet síkká a cserépdarab, a kék motívumot ismétlő, hajó formájú kő s az olajfaszilánk feszíti. A három test a textillapot konkrétságával és térbeliségével teljesítik ki.

Talált tárgyak. A felhasított, kibelezett, az olajbogyó begyűjtésére használt zsák is az. A rájuk találás és a kontextusba állítás gesztusa alakítja azokat komplex műtárggyá.

A *Címtelen* elnevezést kapott objekt az installáció irányába nyitja a *Regisztrált idő* kollekcióját. A műfaji másság a művek lehatárolatlanságára hívja fel a figyelmet, s éppen arra, amelyet a képek egymás irányába történő nyitottsága is

jelez. Az objektív motívumai rendszerbe foglaltak. Az olajos szövet – a zsák, amelybe a bogyót gyűjtik – a fellógatott, a textília kiterülését biztosító függelék közti olajfadarab; a zsák feliratát képező szöveg betűsora; a tenger végtelenségéhez kapcsolt hajóábra – az úszó test alakját viselő emlékkő; a szabályos mintázatú szövetből készült használati tárgy és a művészi munkához szükséges alapanyag gazdagságában is áttekinthető hálózatot alkot. Amelynek anyagszerűségében és gondolatiságában is ritmusa van, s amely leírásához sokféle módon foghatunk hozzá. S irányt mutató jegyként akár az élet olaját, akár a khároni ladikot, akár az emberi munkát tartjuk, végeredményként eljutunk a műalkotás motivisztikus összefüggéseihez.

S a *Címtelen* objektvhez hasonló szerepbe kerül a kiállítás két vendégtárgya is.

\*

A kiállítást (a három csomópontba rendeződő huszonkét vegyes műfajú alkotást, a térbeli elrendezést, a fényeket és az árnyékokat, a zsákvászon-installációt, a vendégműveket és a látogatókat) mint műegészt áttekintve kitűnik az a tenyérnyi papiros, amelyen egyetlen szignó olvasható. Jannis Kounellis grafittal rótt, energiával telített aláírása. A megsárgult, foszlékony cellulózlapról az ő nevét tudjuk idővel kiselabizálni. A vonalvezetése határozott, és mégis, ha alkotásnak tekintjük, az istenkísértő módon alkalmi. Egyszer létrehozott – Siflis Andrásnak dedikált –, egyedi mű. Kalligrafikus szignó, amely fölött egy megtört vonalak által megidéződő hajó is látható. A papír sárgul, s az állaga a lejegyzett személy-név jelentését befolyásolja.

A másik idézet, amely szerephez jut, tenyérnyi alkotás.

Jörg Schellmann 1991-ben kiadott, nyomatokat és objektvekről készült felvételeket tartalmazó mappája Kounellis 1972 és 1990 között készült műveiből mutat néhányat be. A 8., a fehér papírra készült, 65×95 centiméteres litográfia az egykor kiállított tabló nyomán 1977-ben született. Különös, mert a címe szerint *Cím nélkül*, ennek ellenére zárójelben olvasható egy másik cím is: *Il viaggio*. A huszadik század hatvanas éveiben kifejlődő arte povera – *szegényes művészet* – művészeti irányzat alkotóira, s köztük Kounellisra jellemző a megnevezetlenséget hangsúlyozó címadási gyakorlat.

A mű (lévén nyomat, a tabló másolata) az alkotó szándéka szerint egyidejűleg megnevezetlen és mégis megnevezett. Mélyértelmű. *Utazás*.

Az alkotáshoz használt fénykép pillanatfelvétel. A néző számára úgy tűnhet, hogy magányos halászhajó siklik a békés tengeren. A hajó végében férfi áll, szemközt a kamerával, azaz a nézővel. A fénykép régen holt alakja kapcsolatba kerül az élő nézővel.

Érdemes alaposan megszemlélni a felvételt. A hullámmzó, s ugyanakkor a felszínen fodrozódó tengeren halászhajó halad. A hajótest a horizont alatt. Az árbóc vagy a halzsákmány kiemelésére szolgáló szerkezet és a halász kabinja a tengernél világosabb árnyalatú égboltra mered, azt részben elfedi. A hajó végében férfi áll. Érkezik vagy távozik? – vagy elhalad előttünk? Zsebre dugott kézzel kinéz a képből. Szemlélődik? A jobbról balra úszó hajó előtt rántalan a tenger, a dongákra hab fröccsen.

A fényképből egyszerű következtetések adódnak a *szegényes művészet* jellemzésére.

A lágy és fényfelületű víz és a tengert hasító kemény, ácsolt, sötét eszköz ellentétre utal. Ellentétről szól számos további viszonypár is: a természet és az ember alkotta eszköze; a redukált, monolitszerű, az örök és végtelen természeti közeg és a bonyolult, alkalmi alkotmányé; az idő beutazására megalkotott (rurális, célszerű) jármű és a bonyolult emberé; s ezekhez hasonlóak – és persze elvontabbak is. E fotó romló anyagú, s létezése az alkalmat (a lenyomat megvilágosodását) szolgálja – ellent is mond a magasművészet eszméjéhez társuló gyakorlatnak. Az esetlegességével tüntető mű értelmezésére szükséges a látvány mélyére hatoló nézői tekintet és a nézői meditáció. Az érzéki tapasztalaton túllépve a képi jelentés kibontásához hozzájárul a gondolatosság. S a gondolatvilágnak keretet adó kulturális hagyományban való tájékozottság.

A jelenet lehet akár semmitmondó, akár mélyen szimbolikus.

De zaklató ellentmondásokkal szembesülhet az, aki nem foglya a hagyományoknak s nem csak a szeme révén szemlélődő néző. Mindenekelőtt mivel az érzéki-konkrét szituáció csapdát rejt magában, zavarba ejtő, hogy valójában két hajó található a felvételen. Az előtérben lebegő alkotmány nagyrészt eltakarja a másikat, a kisebbet. A balra úszó halászhajó előtt elsimul a tenger – az alig mozgó, rejtve lévő csónak farvize fedezhető fel ott. A tengerjárók ismerik a jelenséget: az amúgy kettős hullámokban rengő tengerfelszín elsimul, ha nagyon lassan haladó test szeli ketté, mintegy kivasalja. A felszín háborítása a víz háborítatlanságához vezet.

A két hajó összekopírozódását a tatjukra szerelt eszközök leplezik le: a balra haladónak az orra közelében mered az árbóc (noha motorhajtott a hajó) és a zsákmány vízből történő kiemelésére szolgáló szerkezet, a jobbra tartó csónaknak pedig a hátsó feléből emelkedik ki a kajüt, amely tetejéről, az orr felé dülő rúdról az éjszakai munkát megkönnyítő lámpa lóg alá.

A hajók egybemontírozódásának az a következménye, hogy a hajótestnek két tatépítménye van. S hogy két csónakorr teremődik – azaz a hajó két irányba halad.

Az előtérben lévő járművön senki sem látható, a hátsó orrában részleteit feladó, sziluetté homogenizálódott ember áll. Az érzékszervileg megragadható s a gondolati eljárásokkal kifejthető ellentétpárok univerzumában ő maga a figyelmeztető, a képnézőt töprengésre felszólító jel.

A fotón és a fénykép alapján készült nyomaton egyetlen pillanat nyer (a korhatag hajónál és a hajón meredten álló férfinél hosszabb, mondhatni) örök életet. A búcsú pillanata lenne ez? A kijegecesedő momentum amúgy pedig apró darabja a nagy részében láthatatlannak maradó történetnek.

\*

De miért fontos e Siflis által megidézett Kounellis-litográfia feltérképezése? Általa miféle felkiáltójelet helyez a művei közé az önálló kiállításra vállalkozó művész? Arról lenne-e szó, hogy fölhívja a figyelmet az egyik képzőművész-elődre, Jannis Kounellisra, esetleg hogy a maga elköteleződéseire, az arte povera antiesztétizáló törekvéseihez vonzódására, a magasművészetrel szembeni aver-

zióira figyelmeztessen, s egyben tevékenykedése a szegény művészetből kifejlődő koncepttel rokoníthatóságára? Az olasz transzavantgárdra hivatkozásával a maga tézisének teszi láthatóvá? Ahogy Susanne Schulte fogalmazza: „*A tengeren minden pozíció kétséges és pillanatnyi: minden mozgásban van, semmi sem állás-pont. Siflis András képein találkozik én és te, s mindkettő halad valami felé, mindkettő úton van... A megérkezés bizonytalan.*”

A kiállított anyagra, miként a teljes Siflis-életműre is jellemző a kép(zó)művészet hagyományos mintázataitól való távolságtartás és a demonstratív elhatárolódás. Ha csak az olyan, látszólag technikai eljárásra figyelünk, mint a kiállítás és a részeit képező műtárgyak kapcsolatrendszer, a műalkotás és a mű bekerevezésének siflisi viszonya, a talált – mások által létrehozott vagy a természet által alakított – anyagok használata, a frottázsok kedvelése, a síkfelület-installáció, a szervezett tér irányába történő nyitása, a képi toposzok újrashasznosítása, a hagyományos és a kevésbé használatos műképző eljárások kontextualizálása, a művek ciklusokba rendeződése, érzékelhető, hogy a módszere mennyire ellentmond az esztétikai elvek mentén létrejött festészeti örökségnek. Hasonló, a kortárs normákkal vitázó, pontosan definiálható belső sajátosságai léteznek a világának, a vonalainak, foltjainak, azonosításra felkínálkozó motívumainak, s annak a látványrendszerének, amelynek darabjai az egyes alkotásokon falkákban, s a műveket csoportokká rendezően jelennek meg. Siflis András motívumai nem idézetekként funkcionálnak, kössük azokat bármelyik művészeti (vagy kulturális) előzményhez, a reflexiói értelmetlenül maradnak, ha a múltból származnának. Nála ugyanis minden konkrét, a megfestés révén valóságos.

Mindezek segítségével az is látszik, hogy a káoszhoz, miként a rendnek, van mintázata, s azok enciklopédikus föltárással, a folyamatok rögzítésével jellemezhetőek. S mindez: festői-grafikus feladat is – állítja Siflis –, s olyan processzus, amelynek láthatóvá tett folyamata és végeredménye egyaránt tanulságos.

Kounellis tér közepébe ékelt, két irányba haladó hajói állnak. Mozdulatlanok, még ha a másodlagos ikonológiai jegyek a mozgásra utalnak is. Lényegük az egymásra helyezetségekben rejlik. A sorsuk az a pillanat. A két hajó egyetlen monumentummá olvadt.

Siflis hajója – e kollekciónak centrális motívumainak egyike – azonban nem egyszerre két irányt jelöl, azokba behatoló jel. A fedélzet bár két szerkezetet (egy alkalommal pedig két emberi alakot) hordoz, de a hajótest egyetlen. Ha nem is egészen mást, de Kounellistól eltérően körvonalazódik a jelentés. A képből ered minden jelentése.

A kishajó a kép áttekintésének a kezdőpontját megjelölő képdarab. Amely több irányba, több jövőre – számos saját történet felé – mutat. Hogy merre is mozdul, milyen irányt vesz a hajó, az a vizuális elemek kibontásától, elemeire szétszalázódásától függ. Siflis hajója a hajóról közöl megállapításokat, és nem a hajóval kifejezett képzetekről.

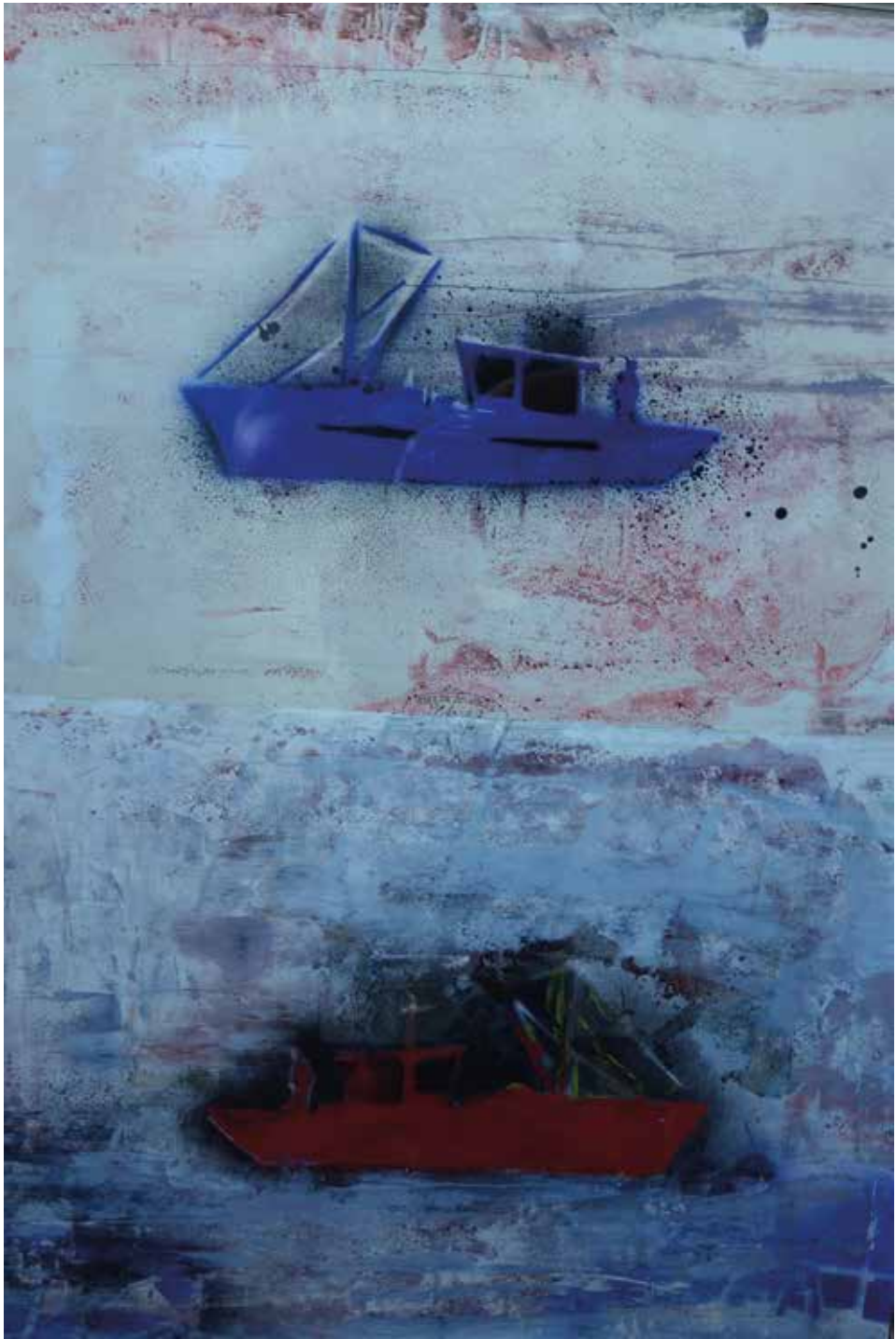
\*

Kounellis hajója és Siflis hajója különbözik, mivel az egyiké a kezdetvég vagy végkezdet, a másiké az örökös – valamennyi korábbi tapasztalattól mentes s ennyiben büntelen – teremtés, amelynek az újabb teremtés a végeredménye.













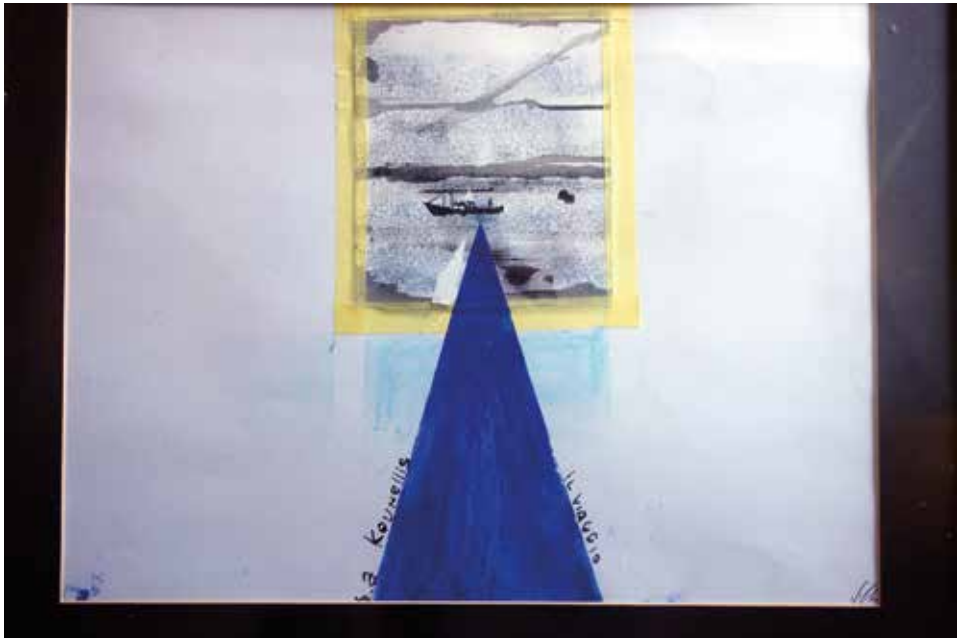








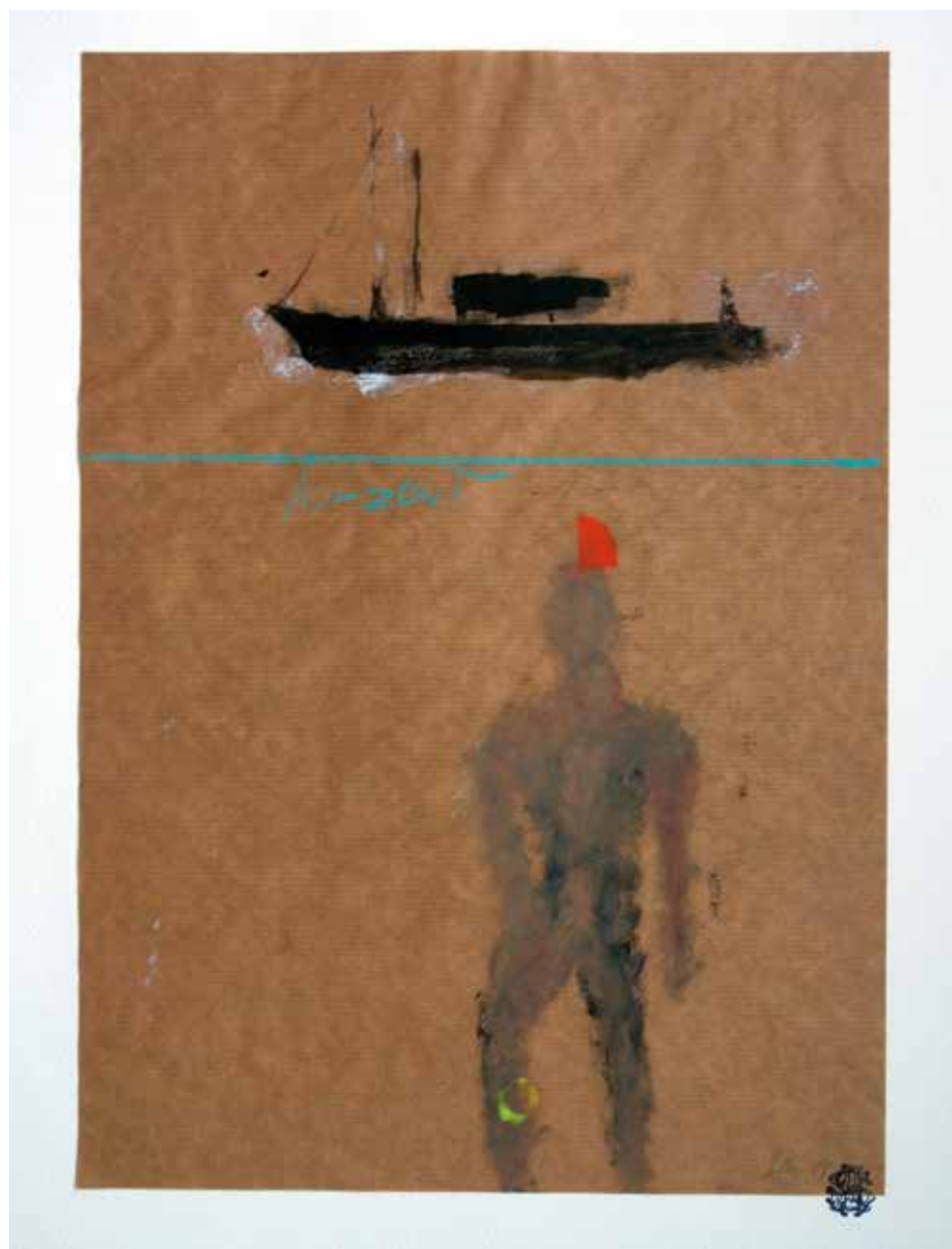
1911. 11. 11.









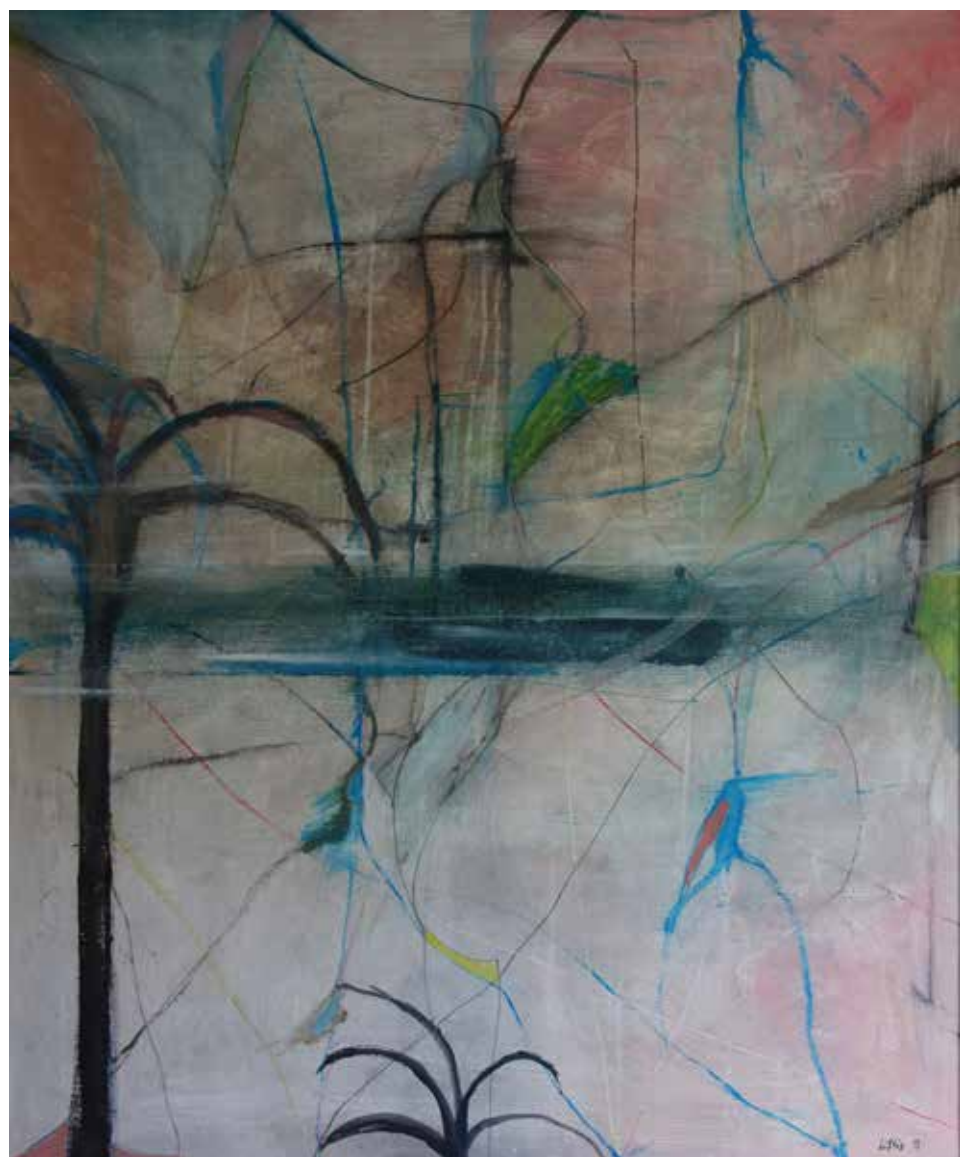














Miként a siflisi megértéséhez hozzásegít Kounellisé, akként lehetőséget kínál arra, hogy belássuk, a hajó képe és a hajó(k) képviselte folyamatok (s értsük ezt a folyamatot történetnek, sorsnak, művészetnek, világrendnek) ugyan azonos tárgyi eredetűek, tárgyilag dokumentáltak, mégis mennyire eltérően értelmezendők. Kounellisnél az alfa és az ómega közé egyenlőségjel tehető, Siflis esetében alfából indulva közelíthető meg az ómega.

\*

Az eklektika sajátja annak a művészeti irányynak, amelyhez Siflis a pályája kezdetétől kapcsolódik. Termékeny és romantikus sokféleséggel jellemezhető a kifejlődő törekvés, a múlt század festészetének nyolcvanas évtizede, amikor Siflis festészete elkezd megtörténni. A történeti és biográfiai eredők összekapcsolódásának egymást erősítő folyamatáról van szó, amelyek eredménye a fel- említett szabad anyaghasználat és művészi világgép, s azok a grafikus alkotási módszerek, amelyek megengedik a festői, szobrászi és intermedialis elemek művekbe történő együttes beemelését. S ugyancsak ezt a magatartást hangsúlyozza a cím nélkül hagyott, megnevezetlenül maradó képek sora, a belső ritmus megragadásában történő, periodicitást eredményező, folyamatokat dokumentáló tevékenykedés és a vegyes technika, amely semmilyen nyomot hagyó eljárástól nem tekint el. Amikor szenet, ceruzát, krétát, pasztellt, olajat, szabad kézzel készülő vagy nyomódúccal sokszorosított, új vagy máshonnan elemelt motívumot, nyomatot, egyezményes ábrát, ragasztószalagot használ a művész, miközben lemond az általuk történő imitációkról azért, hogy a kétdimenziós felületet csakis kétdimenziósként használhassa.

A tériség és az időbeliség ábrázolása helyett pedig térben létező kelléket helyez olykor a képfelületre, s váratlan ötletek eredményezte alkalmi anyagokat emel be a műbe. A téri jelenlét fontosságára utal Siflis kollektív installációk iránti érdeklődése is. Az időbeli jelenlétre pedig a kiállításainak kontextualizáltsága hivatkozik.

Említésre méltó az a következetesség, amely révén a művek felületén meghatározó lesz a jelzetten vagy jelzés nélkül hagyott, a szabadságuk révén használatba kerülő színes vagy színek nélküli sík. Siflis András hatalmas, néma papírfelületeket nevez meg – hol halovány színmezővel, hol apró, hezitáló vagy eksztatikus, ingerült vonalakkal, görcsökkel, kusza együttesekké álló, mély lélegzetvételi görbékkel és egyenesekkel mígnem zaklatott vagy meditatív színfoltokba foglalja azokat, egyikét a másikába vezeti át, legyenek bár megfeleltethetőek a tárgyi/dologi világ elemeivel vagy maradnak azonosítatlanul, jelezve a történetre törekvő teremtői gesztus indulatát. Megragadott és nehezen megfogható (a gesztus jóvoltából körvonalazódó) elemek kerülnek egymás mellé, hogy végezetül archetípusnak tűnő jegyzetek készüljenek az eddig ismeretlen mitológiához, vagy éppen az ismertekhez, ha azokban olyanféle mozzanat érzékelhető, amely transzferálható.

Siflis miként transzponálja a korai kultúrák narratíváinak azon sajátosságát, miszerint sem teljes történet, sem a történetből egyenesen következtető vég nincs? Továbbá azt, hogy a mítosz csak a szorgalmasan újra- és újramondott elbeszélések jelenvalósága révén kerekedik ki? Annak ellenére, hogy a korai

képi ábrázolások egyes fragmentumait maga is használja, azok térre és időre utaló, bevált eljárásait konzekvensen elkerüli. Az analógiákat sem a szenzuális tapasztalatok mentén vonja meg. Vonzóbb számára a folyamatosság megjelenítése. A mítoszok rendszerébe csúcsosodó világok képi paneljeiből ezért állít előtérbe némelyet, de azok hasznosított, az ő képrendszerét szolgáló részelemek. Olyanforma idézések, amilyen az olajbogyógyűjtéshez használt zsák, vagy a hajóra és a személyre egyszerre utaló Kounellis-szignó és a hajót bemutató hajófotó, amelyből végül nyomat vált (hogy majd nyomdai eljárással megsokszorozódjék).

Siflis, a művei szerint, a kultúrák vizuális tapasztalatait annyiban a modelljeinek tekinti, hogy érdeklő a belőlük kihüvelyezhető élményszerzés folyamata. Felületein követhető, miként áll többször neki az elbeszélésnek, s ha valamelyik nem vezet eredményre, máshonnan elindulva annak újra nekifog. Az egymásra kerülő részletek együttese egyben ad számot a festőjük kudarcáról és a kudarcok hasznosításáról, hogy aztán e láthatóvá váló balsikerek együttese (mondanám, a képelemek enciklopédiája) legyen az, amelyet végső állapotnak s befejezettnak tekint. A részletek befejezetlenségével tüntető magatartás végezetül szimpotomatikus, homogén állapotokat jelenít meg, amelyek jellemző státusa, hogy Siflis-testekké alakulnak. A megvilágosítás előtti dadogás, a világ megszólalása (a felismert és a festői gesztusok eredményeként értelemhez jutó, a rendje révén megszólalni képes világmindenség) együttállása hozza létre e corpust kiteljesítő alkotásokat – és teszik elképzelhetővé az időt. A történet és a történetet érzékelni, valamint elmondani képes lény egynek tekinthető.

\*

Természetesen a valódi kérdés Siflis számára nem a káosz és a kozmosz természetének, a közösségi históriák történetében megragadható rendezetlenség és a rend mintázatba tömörülés pillanatainak, a kultúra sodrásának és örvényeinek, az egész és a rész, a tökéletes és a tökéletlen lehetőségeinek a föltárása, hanem az, hogy a többdimenziós valóság(ok) hogyan transzponálható(k) át kétdimenzióssá. Illetve a sík miféle módon kapcsolható a térhez és az időhöz, majd pedig a narratívához. Húsba vágó alkotói probléma ez számára, s olyan fontos esztétikai – és festészeti – kérdésre világít rá, mint azoknak a jó száz évvel ezelőtt munkálkodó piktoroknak a tevékenysége, akik nem a pigmenttel utánozott valóság milyensége iránt érdeklődnek, hanem a pigmentek anyagi megjelenítésével foglalkoznak. S céljuk nem volt egyéb, mint az anyag önkifejezésének elérése. Hogy a dimenzióváltás – a valóság és a hozzá tapadó, sajátosságait feltárni képes művészet – milyen úton is történik, arra a siflisi választ a sík képre applikált térbeli formák adják.

Ahol a test megtalálja a kétdimenziós térrel a kapcsolódási pontot, ott rejtőzik annak a féreglyuknak a szája, amelybe hatolva, átkúszva rajta, mélyébe bújva mód nyílik a tapasztalat határon történő átvitelére. Az applikációk, a kollázsok, a frottázsok és az installációk segítségével kifejeződik ugyanis az átjárhatóság, lehetővé válik a több dimenzióról szerezhető ismeretek átvitele és ikonológiai hasznosítása.



Mindennek a következménye, hogy Siflis műveiben mindenkor megtalálható legalább egy zavarba ejtő pont: érzékelhető/látható általuk az a művészet előtti pillanat, amelytől a normákat szem előtt tartó, rutinjukra és szocializáltságukra adó festők tartózkodni szoktak. Hogy a teremtés kezdő állapota kiemelésének az igénye miként alakult ki és miért válik emblematikusan fontossá, hogyan tudatosul a művészetén kívülről érkező jegynek a megjelenítése, kompozíció szervező hatásának használata mikortól válik programmá, arra a mély – nyilván *lélektani, alkotástani és művészetelméleti* – elemzés nyújt választ. Tartalmilag – s egyben megformálatlanságuk által – súlyosak ezek a minden esztétikai megfontolásoktól mentes, kiindulási helyzetet rögzítő pontok, nem véletlen, hogy Sebők Zoltán idejekorán jelezte a létüket. (Mint amikor Isten ujja megérinti Ádám ujját, s a két mutatóujj közt kiformalódik a pont.) Nem hasonlatosak a gyerekfirkákhoz, Siflis ákombákomjait nem köti semmi a látvány értelméhez, nincs benne sem célszerűség, sem artisztikusság. Mint mondat elején a nagybetű viszonya az artikulált mondat betűsorához, olyan a viszony az esetlen festékanyag-nyom és a megvalósított kép között. Mint a *Teremtés könyve* első két fejezetében írták – „Kezdetkor teremtette Isten az eget és a földet. A föld puszta volt és üres, sötétség borította a mélységeket, és Isten lelke lebegett a vizek fölött. Így készült el a föld és az ég minden bennelevővel együtt” –, olyan ártatlan, egyszeri érintést követő ez a folyamat. De, mint tudjuk, ez *mitológiai* értelmezés, de azon értelme mégis megemlítenéd, miszerint az ilyen megfontoltságok, céloktól mentes kezdet nem lehet más, mint végtelenül ártatlan és a jövőtől érintetlen, hótiszta mozzanat.

\*

A pálmafa pálmafa-sziluett, a hajó hajórajz és az ember alakú folt nem ember, hanem emberi alakban testet öltő folt. Mellékes, hogy a hajórajz megidézi a hajót is, hiszen a vízi közlekedési eszközhöz fűződő képzetek visszatalálva a képzetet kiváltó centrumba, a hajórajz minőségeihez csatlakoznak, s képidőleg jelentések nem robbantják szét a képet. Imitációtól, a síktól idegen dimenziókra utalásoktól jóformán mentes világ Siflis Andrásé. A művészetében megjelenő kulturális kódok, civilizációs tárgyak, antropomorf tartalmú jelek önmagukon túlra nem ömlenek el, megelégszenek a maguk képi jelenlétével. Ritka következetességgel alkotott univerzum ez, amelynek törvényei hamisságok és esztétikai elvárások nélkül, természetüket beteljesítő módon, vegytisztán érvényesülnek.