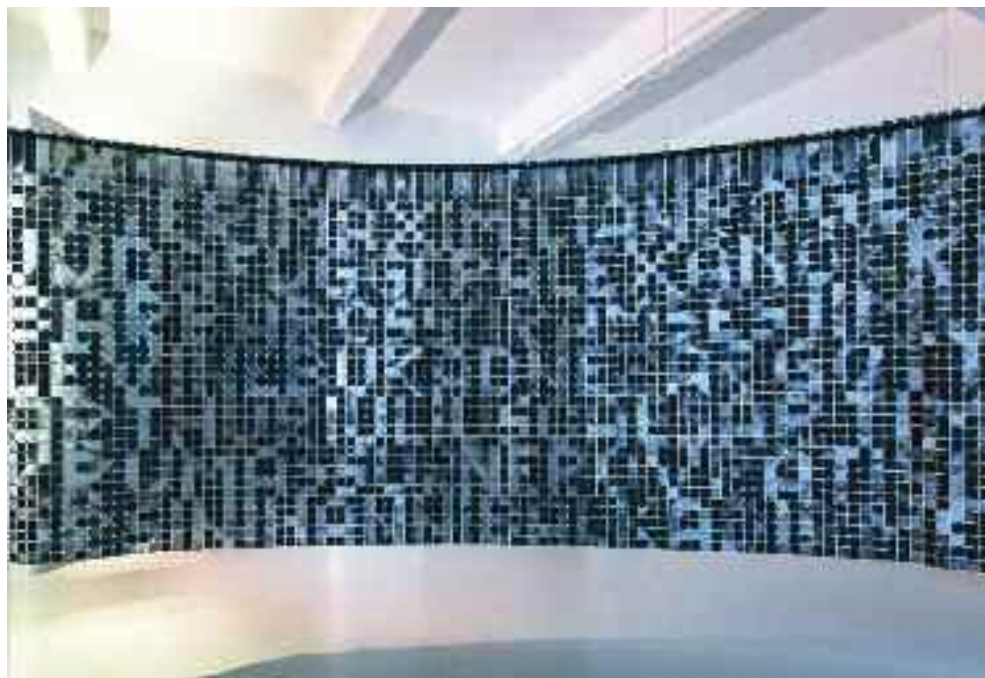




*Bárka*, 2002, celluloid röntgenképek, 520x200x250 cm



*Bárka* (részlet)



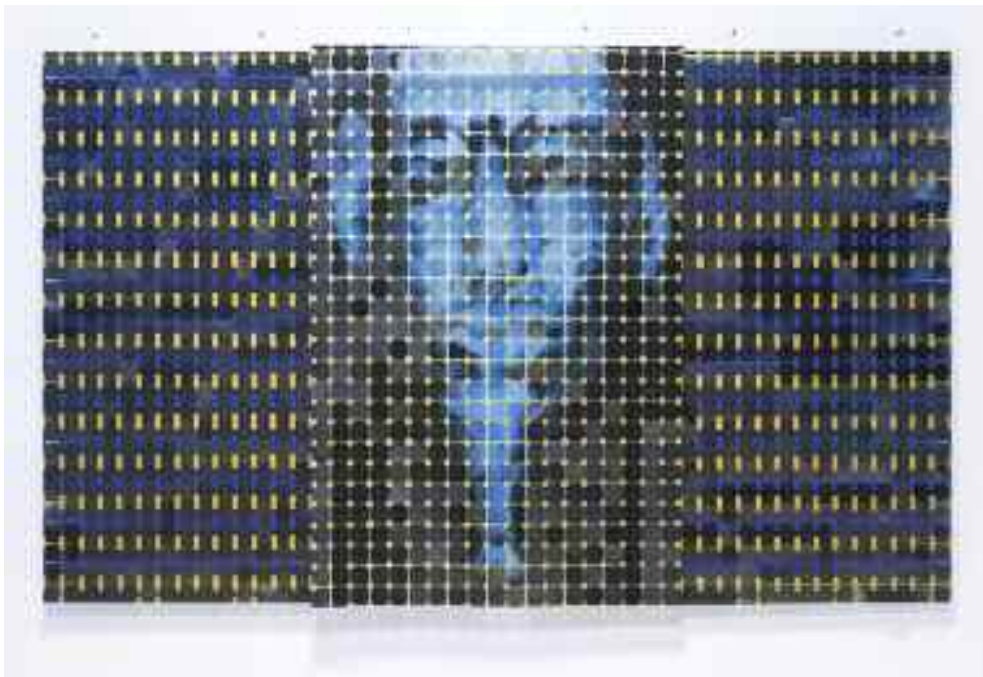
*Peter Michalovič*

## JELKÉP ÉS PATCHWORK

### RÉSZLETEK AZ IDENTIKIT CÍMŰ KIÁLLÍTÁS KATALÓGUSÁBÓL

Szalai Dániel munkássága két részből áll, miközben a kettő közti szakadékat első látásra a különböző médiumok okozzák. Munkássága egyik részét a rajzok képezik, melyek munkássága elejére repítenek vissza. Szalai valójában textiltervező iparművésznek tanult, és annak ellenére, hogy jelenleg nem ezzel foglalkozik, állandó jelleggel jelen van művészi gondolkodásában és az eltárgyasított műalkotásokban. Első ránézésre ezek a műtárgyak absztrakt képeknek tűnnek, tehát olyan képeknek, melyek nem akarják valóságként, stilizáltan vagy deformáltan megjeleníteni aktuálisan megélt világunkat. Ha azonban részletesebben kezdünk el foglalkozni velük és észrevesszük a legkisebb részleteket is,

akkor megállapíthatjuk, hogy nagyon sok közös van bennük a textíliákkal. Ahhoz, hogy ezt a hasonlóságot felfogjuk, a közös nevezőt nem kereshetjük a textília geometriájában, mintáiban vagy színösszetételében (annak ellenére sem, hogy az ilyen vizuális analógia szinte kézenfekvő). Hasonlóságot ugyanis a felszínen kell keresni, de nem a forma, hanem a szerkezet síkjában. Igen, a szerkezet a helyes megjelölés, mivel a szerkezet a struktúrától eltérően a belsőt rendszerezi vagy a faktúrán természetes, esetleg mesterséges nyomokat hoz létre, felületi réteget képez. Moholy-Nagy László azt mondaná, hogy felületi felhámot alkot, tehát olyan réteget, mely az egyik oldalon struktúrát ad



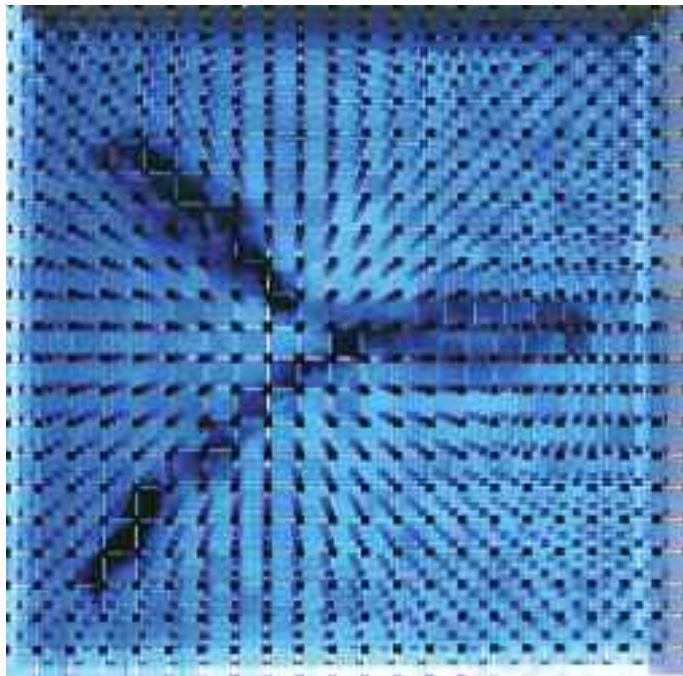
*Fáraó*, triptichon, 2004, celluloid röntgenképek, 120x200 cm

a külsőnek, a másik oldalon megalapozza a faktúra létrejöttét. A textúra köztesen fekszik, de úgy, hogy a textúra és a struktúra közti határ vagy a határ a textúra és a faktúra között szinte nem is érzékelhető. Az átmenet sima közöttük, mint ahogy sima az átmenet a külső és a belső oldal között Möbius gyűrűje esetében.

Szalai képeit jelképekként is felfoghatjuk, vagy mint proto-szövegeket, és ha a szövegről beszélünk, akkor újra nagyon közel kerülünk a textíliához, hiszen a text megjelölés a latin *texere* szóból ered, ami azt jelenti, hogy szőni, a *textum* pedig azt, ami a szövés végterméke. (...)

Szalai munkásságának másik része is közös a textíliával, konkrétan az, melyet úgy nevezünk, hogy „patchwork”. Mindenki tudja, hogy mi a patchwork, még akkor is, ha ezt a kifejezést még sose hallotta. A patchwork egy anyag, mely más anyagmaradékokból készül úgy, hogy az anyagdarabokat összevarrják. Az így kapott új anyagból aztán lehet nadrágot, kabátot vagy vánkoshuzatot varrni. Szalai azonban nem varrja össze az anyagmaradékokat,

hanem képletesen szólva valami mást varr össze. Mégpedig emberi testről készült röntgenképek részleteit, hiszen azok is *de facto* képek. Habár különlegesek, de mégiscsak képek! Az ilyen képek a beavatottaknak (mint például az orvos) hű képet ad az emberi testről. A röntgenkép, mint olyan, előfordulhat hogy csak egy tökéletes utánpótlás, határozottan nem ikonikus, hanem indexkép, mert az emberi test nélkül ez a jel nem jöhetett volna létre. A felvétel tulajdonképpen „lenyomata” *suigeneris* annak, amit a bőr eltakar. Az orvos képes a felvételen dekódolni a sötét és világos foltok közti különbségeket, a felvételtől le tudja olvasni, hogy a csont eltört-e vagy sem, hogy a testben lát-e daganatot vagy sem, és azt is, hogy az adott szerv egészséges-e vagy beteg. Szalait a röntgenfelvételek e tulajdonsága nem érdekli (annak ellenére sem, hogy felesége orvos), nem érdekli a kép, mint egész. A felvételek egyedül alapanyagként érdeklik, mint alakatlan, amorf anyagok, melyekből különleges patchworkjait alkotja. A felvételeket apró négyzetekre vágja, majd a négyzeteket a sötét és világos árnyalatok szerint osztá-

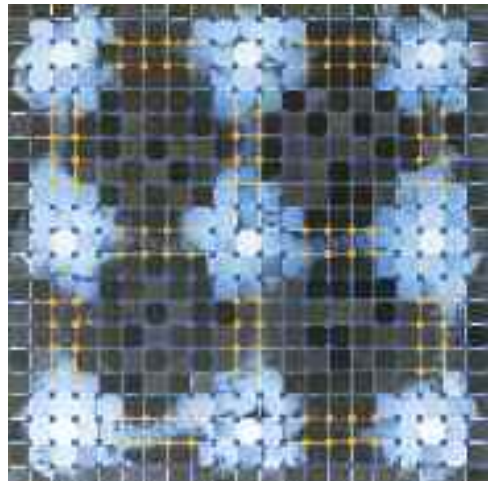


Bumeráng, 2002, celluloid röntgenképek, 100x110x40 cm

lyozza. Ezzel a lépéssel eléri, hogy olvashatatlaná válik az, ami egy egyedí emberi testről szóló index-kép volt, és az egészségügyi állapotáról árulkodott. Ez azonban csak az alkotás első fázisa, a második abban rejlik, hogy ezekből a négyzetekből új műtárgyat hoz létre. Például olyan installációt, mely formájával egy hajóra emlékeztet. Ha az installáció formája már nem kelti fel a figyelmet, és a néző elkezd vizsgálni az installáció felületét, akkor érdekes változás következhet be. A figyelmes néző ugyanis véletlenül az installáció felületén olyat láthat, ami hasonlít a jelölőre. Arról, hogy nem csak hasonlóságról van szó, hanem valódi jelölőről, akkor bizonyosodik meg, amikor a néző megállapítja, hogy a jelölt egy történelmi személyiség neve. Ehhez a változáshoz elég átkapcsolni az esztétikai érzékelést intellektuális felfogásra. Ez a véletlen a nézőt arra készíti, hogy sokkal figyelmesebb legyen, hiszen a figyelem megtérül, mivel fokozatosan megállapíthatja, hogy az installáció területe tulajdonképpen egy kétdimenziós szöveges tér, melyben további történelmi személyiség neve fedezhető fel. És ekkor fogja fel, hogy ennek az installációnak az értelme az esztétika és az intellektualitás, a látható és olvasható, a vizuális és a konceptuális határán születik. A miértre a választ akkor kapjuk meg, amikor elkezdünk foglalkozni a történelmi személyiségek nevével. Habár a választás önkényes, ami az jelenti, hogy egyedül az alkotótól függ, mégis van bennük valami közös. Ezek a személyiségek jelentősen – és számunkra közömbös, hogy történelmi cselekvésüket pozitívan vagy negatívan ítéljük-e meg – befolyásolták a történelmet. Megváltoztatták a fejlődés irányát, felgyorsítottak vagy éppen lelassítottak egy-egy történelmi folyamatot. Ha figyelembe vesszük ezt a bárkát, akkor az installáció már nem csak egy egyszerű hajót mutat be, de képviselhet egy tárgyat, amit mi a világunk metonímiájának tekinthetünk. Természetesen a történelmi személyiségek kapitányoknak tekinthetők, akik hosszabb vagy rövidebb ideig meghatározták a tárgy irányát, világunk *ergotörténelmét*. Ez csak egy példa az emberi testről készült rönt-

genfelvételek felhasználására. Szalai világunk állapotáról egyéb vizuális üzenetekre is használja őket. Például arra, hogy megalkosson egy üzenetet a kommunikáció állapotáról a jelenben. (...)

Szalai vizuális metaforáival figyelmeztet a problémákra, sőt a kommunikáció hibáira. Feltűnés nélkül teszi ezt és érdekesen. Konkrét emberek helyett vizuális üzeneteiben a röntgenfelvételek részletei kommunikálnak, miközben a tárgyak rejtett ésszerűsége abban rejlik, hogy a felvételek a kommunikáció minimális megértésére emlékeztetnek, továbbá figyelmeztetnek a minimális feltételek melletti kommunikáció csökkenésének kárára. A nyelvészet bizonyos szakaszában feltételezte, hogy a sikeres kommunikációhoz kell egy váz, az adott nyelv általánosan elfogadott szókincséből és nyelvtanából. Ez a váz, mint *saussure langue* ismert, a beszélőnek lehetővé teszi kódolni, a hallgatónak pedig dekódolni a beszéd értelmét. Bizonyos szabadsággal a vázat ahhoz hasonlíthatnám, mint amit a röntgenfelvételeken látunk. Csakhogy ez a váz a konkrét kommunikációban mindig izmokkal „benőtt” és bőrbbe bújtatott. Együtt alkotják a saját vezetéknevű és keresztnévű, megismételhetetlen egyedet, egyéniséget, személyiségi identitást és gazdag életrajzot, akit a kommunikáció során nem csak arról ismerünk fel, hogy azonos szókincset és nyelvtant használ, de arról is, hogy megismételhetetlen a hangszíne, beszédritmusa, egyedi az egyes hangok képzése,



*Hidak*, 2004, celluloid röntgenképek, 90x90 cm

egyéniségének megfelelő arckifejezéseket és gesztusokat használ, miközben az egyik támogatja vagy megcáfolhatja a másikat. Például a határozott gesztus erőt adhat egy vallomáshoz, míg a nem feltűnő arckifejezés kétségbe vonhatja azt. Másképpen mondva, a minimális kommunikációhoz elég a szókincset és a nyelvtant használni úgy, ahogy néhány sérüléshez vagy diagnózishoz elég a röntgenfelvétel, de a teljes értékű kommunikációhoz annak minden árnyalatával együtt és a konkrét személyiség megismeréséhez sokkal több kell.

A felvételek töredékeiből Szalai figyelemreméltó patchworkokat – alvilági szörnyek képeit is megalkotja. Ezek a képek újfent, ahogy az előző, a kommunikációról szóló képi metaforák is, kritikus hangvételűek. Az alvilági szörny – *ansich* – érdekes lehet, sokkal érdekesebb, mint a világ természetes rendje megsértésének bemutatása. A mítoszok és a mesék sok történettel szolgálnak arról, hogy milyen katasztrófákkal jár az alvilági szörnyek felfedezése, miközben a katasztrófák addig tartanak, amíg ezeket

a szörnyeket nem távolítják el. Az alvilági szörny bemutatja a világ természetes rendjének megsértését, de a folytonosság megszakítását is, bizonyos tendenciák átírányítását, egyszerűen mindent, amit az emberek valahogy természetesen a véletleneknek tulajdonítanak. Csakhogy a véletlen nem kintről érkezik, hanem világunk része, de ezt valahogy nem akarjuk elfogadni és szívesebben azonosulunk valamilyen alvilági szörnyvel. Azzal, hogy Szalai paradox módon az emberi testről készült töredékfelvételekből alkot, világosan és teketória nélkül a tudunkra adja antropomorf eredetüket. Minden alvilági szörny végül is az ember szabad képzeletének szüleménye. Vegyük példának az ismert szfinxet. Emberi feje van és oroszlán teste. Vagy nézzük a griffet, mely sas és oroszlán testrészeiből áll. Látjuk, hogy az alvilági szörnyek egyes testrészei valóságosak, ám a kombinációjuk már nem valóságghű, és Szalai nagyon egyszerű és egyben pontos módszerrel mutat rá lehorgonyzásukra az emberek világában.

Szalai némelyik patchworkjának nincs magassága és szélessége, csak mélysége. Ezt a mélységet



A jel 1, 1997, szén, 100x70 cm



A jel 2, 1997, szén, 100x70 cm

*Határ*, 2012, len, pvc,  
350x180 cm

úgy éri el, hogy az egyes felületeket egymás után rakja és az anyag átláthatósága lehetővé teszi az egyes rétegek kölcsönhatását úgy, hogy érdekes térbeli képek jönnek létre. Ezek ambivalens tárgyak, a nézőnek az egyik oldalon valamit kínálnak, a másik oldalon lehetőséget kínálnak a nézői kivetítésre. Ebben az esetben a változás iránti érzékük megszületik a szándékosság és a nem szándékosság határán, ez Umberto Eco szavaival kifejezve a nyitott alkotás. Ezek a művek ugyan formálisan lezártak, ám lehetővé teszik az egyes elemek közti kapcsolatot, ami természetesen befolyásolja az alkotás végső érzékelését. Az ilyen mű olyan tér, melyben az érzékek formációjára és reformációjára kerül sor, ami természetesen növeli a műalkotás túlélési esélyeit az új, jelenleg még kiszámíthatatlan környezetben. (...)



*Zóna*, 2005, installáció (Limes Galéria, Komarno)

Átmenet I., 2014,  
pasztell, 50x70 cm



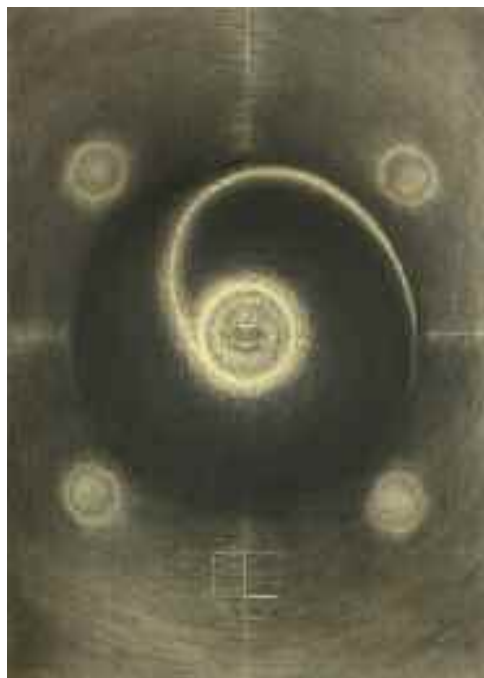
Átmenet II., 2014,  
pasztell, 50x70 cm

Átmenet III., 2014,  
pasztell, 50x70 cm





Jelek 1., 1996, szén, 100x70 cm



Jelek 2., 1996, szén, 100x70 cm



Múlt, jelen, jövő, 2007, akril, 100x120 cm

Szalai Dániel minden rajzával közelebb próbálja hozni a kozmosz titkait és egyben patchworkjeivel feltűnés nélkül, de határozottan kifejezi véleményét megélt világunkról...

Fordította: Varga Ildikó,

fotók: L'ubomír Balko, Marián Žilík

(Szalai Dániel: *Identikit*. Ernest Zmeták Művészeti Galéria, Érsekújvár. Katalógus, 2014.)



Jelek 3., 1996, szén, 100x70 cm