

CHILF Mária
Művek / Works 1990-2010

CHILF Mária Művek / Works 1990-2010



CHILF Mária
Művek / Works
1990-2010

Tartalomjegyzék

6	SZIPÓCS Krisztina: Valami, ami élni segít. Bevezetés Chilf Mária munkáihoz
14	DOMOKOS Johanna: Exil, elixír
18	BEKE László: Chilf Mária és az installáció. Levezetések és egyéb műveletek
34	TATAI Erzsébet: Groteszk funkcionalizmus. Chilf Mária munkáiról
68	ÁGOSTON Vilmos: A titoképítés narratívája
88	SZÁZADOS László: Chilf Mária grafikai sorozata
96	ANGEL Judit: Double Trouble
104	DOMOKOS Johanna: Minden, otthon
108	DOMOKOS Johanna: Semmi, ágán
114	KÜRTI Emese: A természet mint metafora. Chilf Mária környezettudatos munkáiról
128	Tzveta SOFRONIEVA: A mappa
134	STEPANOVIĆ TIJANA: „Nem élni könnyebb”. Chilf Mária: Brumival bármi megtörténhet
144	Ante BAŠIĆ: Félelmetes üres fehérség
150	BAGLYAS Erika: „Teljes az Ott, és teljes ez Itt.”
168	RÁCZ Péter: Lázasan / Feverish
172	DÉKEI Krisztina: Belső tenger. Chilf Mária, Kovács Ivó és Kőszeghy Csilla kiállítása
176	Barbara WAGNER: Chilf Mária
182	BALÁZS Kata: A mélység periszkópja
184	HAJDU István: Gondolat-meander Chilf Mária új képei láttán
210	BALÁZS Kata / USZKAY Tekla: Installációk és objektumok rekonstrukciója (válogatás) INDEX
222	Életrajz és válogatott irodalom
230	Impresszum

A képaláírásokban szereplő „Index” jelzés az
Installációk és objektumok rekonstrukciója (válogatás) c. fejezetre utal.

Contents

7	Krisztina SZIPÓCS: Something that Helps Us Live. Introduction to the works of Mária Chilf
15	Johanna DOMOKOS: Exile, elixir
19	László BEKE: Mária Chilf and the Installation. Deductions and Other Linguistic Operations
35	Erzsébet TATAI: Grotesque Functionalism. On Mária Chilf's Works
69	Vilmos ÁGOSTON: The Construction of the Secret
89	László SZÁZADOS: A series of graphic art by Mária Chilf
97	Judit ANGEL: Double Trouble
105	Johanna DOMOKOS: All, the homes
109	Johanna DOMOKOS: Nought, on twig
115	Emese KÜRTI: Nature as Metaphor. On Mária Chilf's Environmentally Conscious Works
129	Tzveta SOFRONIEVA: The Folder
135	Tijana STEPANOVIĆ: "Not Living is Easier". Mária Chilf: Anything Can Happen to Teddy
145	Ante BAŠIĆ: Fearful Empty Whitenesses
151	Erika BAGLYAS: "Infinite is That Brahman, infinite in this manifested universe"
168	Péter RÁCZ: Feverish
173	Krisztina DÉKEI: Inner Sea. Exhibition of Mária Chilf, Ivó Kovács and Csilla Kőszeghy
177	Barbara WAGNER: Mária Chilf
183	Kata BALÁZS: The Periscope of the Depths
185	István HAJDU: Thought-meander upon seeing Mária Chilf's New Pictures
211	Kata BALÁZS / Tekla USZKAY: Reconstruction of Installations and Objects (selection) INDEX
223	Curriculum vitae and Selected Bibliography
230	Impressum

"Index" (in image captions) refers to the chapter
Reconstruction of Installations and Objects (selection).



1. Horror vacui, 1992
papier, tus / ink on paper
70x100 cm

Szipőcs Krisztina

Valami, ami élni segít

Bevezetés Chilf Mária munkáihoz

Chilf Mária egyidős velem: 1966-ban születünk; valahol az út felénél, életünk derekán járunk. Ez az a pillanat, amikor a születés és a halál egyforma távolságra kerül. A hosszú eszmélési folyamat után a tapasztalatok mintázatokká rögzülnek, a kutatás fázisát a megértés követi, majd megint az elbizonytalanodásé, midőn a vizsgált területeken addig ismeretlen mélységek nyílnak. Az élet korai szakaszában bevéődött képek, színek, szagok és ízek, benyomások és érzelmek, az érzékek útján szerzett tapasztalatok megerősödnek és felülírják a hosszú ideig tanult, de sokszor hamis ismereteket; előtérbe lép az intuitív módon szerzett, a valóság egészére vonatkozó tudás a mesterségesen konstruált, részproblémákra koncentráló teóriákkal szemben. Az élet lényegének felismeréséhez és megbecsüléséhez az érzelmi veszteségek, a halállal való szembesülés is hozzájárul – ahogy a mesék hőse is az élet vízával tér vissza a halál birodalmából, miután bejárta a pokol ismerős tájait, az oda vezető folyókat, hidakat, tengereket, erdőket és szakadékokat.

Chilf Mária most megjelenő, első monográfiája a művész két évtizedes pályáját tekintve több szerző különböző műfajú szövegeinek segítségével, melyek más-más aspektusból közelítik meg Chilf érzékeny, mégis erőteljes és egyéni művészetét. A könyv egyik előzménye a Szörtsey Gábor művészetét és személyiségét bemutató, 2008-ban megjelent posztumusz kötet.¹ Chilf Mária 1989-ben, Szörtsey után költözött Marosvásárhelyről Budapestre; életük és művészetük a következő évtizedekben elválaszthatatlanul összefonódott, így Szörtsey sajátos személyisége, látásmódja, melyben a művészet egzisztenciális jelentőséggel bírt, egyben Chilf szellemi, művészi környezetét is meghatározta. „Szörtsey nem azért emigrált, hogy egy bezárt szobában folytassa életét. Ő az élet és a művészet közötti «örök áramlás» (a fluxus attitűd) híve volt, és ezt életvitelében is gyakorolta”.² Szörtseyt mindvégig a szabad, a konvencionálistól merőben eltérő gondolkodás és ironikus világlátás jellemezte, amely azonban a hétköznapi élet dolgaival szembeni egyre súlyosabb rezisztenciával társult. A világtól való fokozatos elidegenedése tragikus öngyilkossággal zárult 2004-ben. Chilf Mária művészete az azóta eltelt időben az önvizsgálat, az emlékezés és a terápia eszköze is lett, ily módon még szorosabban

¹ Szörtsey Gábor (1951-2004). 2B Kulturális és Művészeti Alapítvány, Budapest, 2008.

² Antik Sándor: *In memoriam Szörtsey Gábor. Az élet 'örök áramlásának' kudarca*. In: I. m., 50. o.

Krisztina Szipőcs

Something that Helps Us Live

Introduction to the works of Mária Chilf

Mária Chilf is the same age as me: we both were born in 1966, and are somewhere at the half-point on the road, at the mid-point of our lives. This is the time when birth and death are at the same distance. After a long period of awakening, experiences coagulate into patterns, the phase of searching is replaced by that of understanding, then another period of uncertainty follows, when new, yet unknown depths open in investigated territories. Sensory experiences gathered in the early stages of life, the embedded pictures, colours, smells and tastes, impressions and emotions strengthen and overwrite the carefully learned, but often false statements; intuitively acquired knowledge that concerns reality as a whole comes to the fore, as opposed to artificially constructed theories focusing on partial problems. Emotional losses and the encounter with death also contribute to the recognition and appreciation of the essence of life - like the hero of fairytales who comes back from the realm of death with the water of life, after wandering all over the familiar landscapes of hell, the rivers that lead there, bridges, seas, forests and precipices.

This first monograph of Mária Chilf offers a survey of the artist's two-decade long oeuvre. Writings of various genres approach different aspects of Chilf's sensitive, yet powerful and highly individual art. An antecedent to this publication is the posthumous book presenting Gábor Szörtsey's art and personage, published in 2008.¹ Chilf moved to Budapest from Târgu Mureş in 1989, following Szörtsey. Their life and art intertwined inseparably in the coming decades; Szörtsey's particular personality and point of view, in which art had existential importance, also became Chilf's spiritual and artistic milieu. "Szörtsey didn't immigrate in order to continue his life in a closed room. He believed in the 'eternal flow' between life and art (the attitude of Fluxus), and he also practiced it through his way of life".² Characteristic of Szörtsey was his free way of thinking, far from convention, and his ironic view of the world, which also meant a constantly deepening resistance to the issues of everyday life. This gradual process of alienation from the world ended with a tragic suicide in 2004. Since then, Mária Chilf's art also became an

¹ Gábor Szörtsey (1951-2004). 2B Kulturális és Művészeti Alapítvány [2B Cultural and Art Foundation], Budapest, 2008.

² Sándor Antik: "In memoriam Szörtsey Gábor. Az élet 'örök áramlásának' kudarca" [The failure of the 'eternal flow' of life]. In: *Ibid.*, p. 50.

kötődik művészi szubjektumához, az őt foglalkoztató kérdésekhez. A belső tartalmak kifejezésének legközvetlenebb eszköze a rajz, melyet Chilf – más műfajokba tett kirándulások mellett – művészi pályája kezdete óta magas színvonalon, folyamatosan gyakorol.

Chilf, alapvető kíváncsiságának engedve, kamaszkorától egyfajta kutatói, természettudományos attitűddel közelít az élet jelenségeihez, de a biztosnak hitt állításokat hamar árnyalttá tette számára is az új fizika határozatlansági elve: a mikrovilág újfajta törvényei, köztük a plurális világegyetemet tételező, messzemenő következtetések. Chilf ugyanakkor tisztában van azzal is, hogy az intuíció és érzelmek nélküli, részletekben elmerülő tudományos vizsgálódás sem vezethet eredményre, hiszen sokszor nem képes a dolgok lényegét meglátni. Munkáinak így állandó elemévé vált a megismerés iránti szkepticizmus, melynek a néző elbizonytalanítása, műveinek formai és jelentésbeli ambivalenciája révén ad hangot.

A kilencvenes évek elején született legkorábbi művei a természetes és a mesterséges anyagok, a természeti és az épített környezet ellentéteire építő, szokatlan társításokkal operáló rajzok és installációk voltak, melyekben ismeretlen rendeltetésű, fémből készült gépezeteket, vezetéseket kapcsolt össze természetes, képlékeny anyagokkal, illetve tájrészletekkel. Chilf műveiben az egyfajta denaturált szépséget hordozó gyárak, az építmények, a vezetékek durván ízesülnek a tájjal, a talajjal, megakasztva a folyadékok természetes áramlásának, körforgásának folyamatát. A táj- és tárgyfragmentumokat kollázszerűen rendezi el a fehér papírfelületen és a térben; a részletezően megrajzolt grafikák szín- és formavilága az installációk hideg színeit és minőségeit idézi.³

1996-tól egy-egy nagyobb, belső szervekre, testrészletekre emlékeztető, biomorf motívum fogja egységbe a színesedő akvarelleket. Ez jelzi Chilf másik fontos érdeklődési területét: a biologikum, az élő szervezetek, azok működése iránti kíváncsiságát. A pusztán elméleti alapokon álló, a személyiséget kizáró kutatói és művészi magatartás ez esetben is távol áll Chilftől, aki közvetlen és kreatív viszonyban van a valósággal és az emberrel. *Denaturált* című installációja (57. kép) a természetes állapotot fenyegető, elidegenedett állapotnak, a megismerést és a művészetet laboratóriummá változtató szituációnak megjelenítése és kritikája egyben, mely játékos formában demonstrálja azt is, hogy Chilf művészetében nem nélkülözheti saját személyiségét és élményvilágát.

3 Sajátos, az alkotófolyamat racionális és irracionális tényezőit társító módszerét Tatali Erzsébet írása foglalja össze. Az installáció műfajának történetén keresztül jut el Beke László Chilf korai installációinak elemzéséhez, melyek közös jellemzője „az organikus rendszerek belső kommunikációja”.

instrument of introspection and therapy, remembrance and investigation, and thus relates even more to her artistic persona and the questions that concern her. Chilf continuously practices drawing, the most direct instrument for the expression of internal contents, since the beginning of her artistic career, alongside her occasional excursions into other genres.

Following her fundamental curiosity, Chilf approaches the phenomena of life with the attitude of a researcher, through a natural scientific lens, but the uncertainty principle of new physics brought new nuances to the assertions believed to be certain: new laws of the micro-universe, and far-reaching consequences of the proposition of parallel universes. Chilf is also conscious that without intuition and emotion, even a detail-oriented scientific investigation will not lead anywhere, as it often cannot grasp the essence of things. Thus, a constant element of Chilf's works is a scepticism toward cognition, expressed by inducing a certain uncertainty in the viewer, and through the formal and semantic ambivalence of her works.

Her first works, from the early 90s, were drawings and installations operating on contradictions between natural and artificial materials, natural and built environments and unusual associations. She connected metal devices of unknown functionality, cables with natural, amorphous materials in her installations, and landscape fragments in her drawings.

The denatured beauty of factories, edifices and cables is roughly integrated with the landscape, blocking the natural flow and cycle of fluids. She arranges her fragmentary motifs of objects and landscapes collage-like on the white paper surface and in space; the forms and palette of her graphic works evoke the cold colours and qualities of her installations.³

From 1996, the increasingly colourful aquarelles unite larger bio-morphous motifs, which recall internal organs and body parts. This is a significant field of interest of Chilf: the biological - her basic curiosity for living organisms and their functioning. A scientific and artistic approach based solely on theory stands far from Chilf, who has a direct and creative relationship with reality and the individual. Her installation, *Denatured* (ill. 57), is at once the representation of, and a criticism of, an alienated situation threatening the natural condition, in which cognition and art become a laboratory experiment. It also playfully shows that Chilf cannot avoid her own personal experiences in her art.

3 Erzsébet Tatali summarised her unique method of creation, combining rational and irrational elements. László Beke analyses Chilf's early installations in the context of a history of the art of the installation, a common characteristic of which is the 'internal communication of the organic systems'.

Az 1997-99 között készült, képregényszerűen megrajzott *Napló* (175-180. kép) így már a privát szférát és az ahhoz kötődő tereket, történéseket állítja művészeté fókuszába. A hétköznapi, nem egyszer a napi házimunkához kötődő tárgyak, szituációk, az emlékrögzítés vágya számos új motívumot emel be Chilif formai repertoárjába; a belső vagy szürrealis tájakat a valóságos – a nagyvárosi környezetben, különféle városi terekben zajló – lét színhelyei és eszközei váltják fel. A színezett rajzok egyike-másika kiállításokat, utazásokat, műveket dokumentál, mások az intim szféra, a társas viszonyok történéseit kódolják a naplóról számára. Ha nem is tudjuk felfejteni a történetet, az otthonos tárgyak, szituációk, a barátságos, a gyermekmesék világát idéző színek, az aprólékos kidolgozás egyaránt nyugalmat sugallnak; az idő végtelennek tűnő folyamatát a mosás, befőzés, káposztaszavanyítás, az utazások és a művészi alkotómunka mindennapos történései strukturálják. A megfélemlő ételek helyes elkészítése – s ezzel együtt a növények, fűszerek beható ismerete – olyan ősi tudomány, mely a testi-lelki egészséget, az életerő fenntartását alapozza meg (ez közismert tény a Távol-Keleten, annál kevésbé a nyugati orvoslásban és mindennapjainkban).⁴ A nagy kedvvel és tehetséggel főző, kertet művelő, magáról és másokról gondoskodó Chilifet azonban ez a tudás sem védheti meg a kiszámíthatatlanul, szeszélyesen jelentkező rossztól.

1999 és 2001 között a belső szervek képét tájképi motívumokkal és mesterséges képződményekkel kombináló rajzokat készít, melyekben az áramló folyadék a testben keringő életenergiát, vért, nedveket is jelentheti. Az akvarelltechnika a vízben úsztatott pigmentekkel, az egymással keveredő, rétegződő színekkel kitűnő eszköz az áramlás megjelenítéséhez. A test képzete azonban egyre gyakrabban társul a betegség, a degeneráció fogalmával és képeivel (ennek pompás, színes példái a *Testünk rejtett titkai* sorozat darabjai, 112-114. kép). A dombok, kürtők, vezetékek, különféle szövetek és felszínek egyszerre részei a természeti és a biológiai tájnak, ahol a megfigyelő mintegy rácsodálkozik a mikro- és makrokozmosz formái, szerkezeti azonosságaira, köztük a sejtburjánzások halálos szépségére. 2001-től egyes rajzokon a biológiai formákhoz kapcsolódó, további lépték- és fókuszváltást eredményező figurák, sziluettek jelképezik a társas magányt, az elidegenedést; más képeken a látszólag rendezett felszín alatt a mélyebb rétegeket vörös, lázas massa pecsételi át. Az egészség és a betegség, az élet és a halál, a jó és a rossz, a szép és a csúf képei és képzetei itt elválaszthatatlanul egymásba mosódnak.

A *Terhelt helyek* sorozatban (115-119., 121-122., 125-127. kép) ismét a természet és a mesterséges környezet viszonyát, a környezetszennyezés problémáját veti fel a

4 Chilif sajátos, szimultán időszemléletét és ennek keleti filozófiai gyökereit, pszichológiai és spirituális tartalmát elemzi többek között Ágoston Vilmos szövege.

Diary (ills. 175-180), drawn 1997-99 as a comic strip, places at the focus of her art the private sphere. Objects, situations and the yearning to record things connected to the daily routine and "domestic tasks" provide new motifs in Chilif's formal repertoire; internal or surreal landscapes are replaced by the locations and instruments of real life, in the urban environment. Some of the colour drawings document exhibitions or journeys; others decode events connected to social relationships. The familiar objects and situations, the friendly colours recalling the world of children's fairytales, and the meticulous work all suggest peacefulness; the seemingly eternal flow of time is structured by the daily occurrences of doing laundry, making preserves and sour cabbage, travelling and creating artworks. The correct preparation of the right dishes - accompanied by an in-depth knowledge of plants and spices - are ancient sciences that sustain the health of the body and soul, and the energy of life (widely known in the Far East, but much less so in Western medicine and our daily life).⁴ Yet even Chilif, with this knowledge, and her zest for cooking, skill in gardening, and readiness to care for herself and others, is not protected from the incalculable, and the bad that appears capriciously.

Between 1999-2001, she made drawings combining organs of the body with motifs of landscapes and artificial formations, in which the circulating fluids represent the flow of the energy of life, blood, and other bodily fluids. The aquarelle technique, using pigments floated in water, the different layers of colours intermingling, is an excellent instrument to represent the "fluxus", the stream. But the notion of the body is increasingly associated with images of disease and degeneration (the series, *Interior Secrets of the Body*, provides splendid examples, ills. 112-114). Hills, chimneys, cables and tissues are simultaneous elements of the natural and biological landscape, where the observer marvels at the formal identities of existing micro- and macrocosms, like the lethal beauty of cellular proliferation. From 2001, signs of collective solitude and alienation emerge in the form of figures and silhouettes, causing another change of focus and scale. The deeper layers from beneath the seemingly orderly surface are broken through by a red, feverish mass. Images and notions of health and illness, life and death, good and bad, beauty and ugliness are blended inseparably.

The *Burdened Landscapes* series (ills. 115-119, 121-122, 125-127) deals again with the relationship of nature and the artificial environment, raising the question of pollution more directly, with images of chemicals seeping into the ground, smoke and gases polluting the air, and through her actions and installations. Lots

4 Among others, Vilmos Ágoston analyses Chilif's particular, simultaneous view of time, and its roots in Eastern philosophy, as well as its psychological and spiritual connotations.

korábbinál direkter módon, a talajba szívódó vegyületek, a levegőbe kerülő füstgázok megjelenítésével rajzain, illetve akcióival és installációival. A zabolátlanul burjánzó tájból kihaló parcellák, az ember által művelt területek, a természet növények szabályos sorai, a kertek színes patchworkként borítják a domborzatot, de a föld alatti rétegekbe mérgek szivárognak, amit a beton- vagy téglaszarkofág sem tud elszigetelni az egészséges talajtól. A gépek felhasítják, erodálják a felszínt, a mezőgazdasági és ipari művelés be nem gyógyuló sebeket ejt az élő földön, meddővé téve a valaha termékeny talajt.⁵

A pszichoterápia technikája a 2002-es *Double Trouble* videóban (98-99. kép) jelenik meg először mint a művészi önvizsgálat eszköze, Chilf újabb témájaként. A 2004-es trauma után már a túlélés egyik biztosítéka lesz a belső lelki tartalmak feltárása, a baj kibeszélése, megtestesítése, lerajzolása. A fájdalmat, a hiányt Chilf „otthonos mintákba”, számára kedves formákba és gyönyörű színekbe burkolja, máskülönben maga is felszívódna a bánatban. A borzalom tompításának eszköze Brumi, a játékmackó, aki segít megfogalmazni, a szubjektumon kívülre helyezni az emlékeket és rémképeket.⁶ Chilf egymás után festi a befelé fordulás, az elmerülés, zuhanás, eltűnés képeit, ahol többek között a szív, a szem, az alagút, a spirál egyetemes szimbólumain keresztül manifesztálódnak a felszínre hozott érzések, létállapotok. Máskor maguk a traumatikus látomások öltönek konkrét formát, ugyancsak a terápia, a „sokfejű büntudat” oldásának eszközeként⁷ (128-150. kép).

Az egyensúly megtalálása és a keresés a témája azoknak az újabb képeknek, ahol meztelen emberi alakok tapogatóznak, hajolnak, támaszkodnak a nagy színfelülettel jelzett sík – víz, ég, talaj – előtt, fölött. Az ismeretlen anyag helyenként kör vagy ovális alakban megnyílik és látni engedi a mögöttes fényt. A világok közti átjárás, a pokolból való visszatérés szimbóluma a csónak, a törekeny lélekvesztő is, mely a mindent elborító tintatenger felszínén lebeg kicsiny utasával.

A vizes papíron szétfutó festék Chilf Mária művészi kísérleteinek legújabb eszköze – az organikus formákba rendeződő pigmentek fákat és hajszálereket rajzolnak „ismeretlen állapotait” tükröző tájaira, melyeken létállapotot látunk, pedig folyamat van: a gyógyulás és érés, az újjászületés és megerősödés folyamata. E folyamat tanúja és résztvevője az a közel száznegyven ismerős és barát, aki Chilf Mária meghívására részt vett legutóbbi művészeti akciójában: a művész családi fotókat és csoportképeket idéző akvarelljein az üresen hagyott arcok helyére saját belső képeiket vetítették ki, eredeti, színes lenyomatát hagyva korunknak, pszichénknak és társas kapcsolatainknak.⁸

5 Chilf „környezettudatos” munkáival, akcióival és installációival foglalkozik Kürti Emese írása.

6 A *Brumival bármí megtörténhet* sorozatot a pszichoterápia szérszögéből elemzi Stepanović Tijana.

7 2004 utáni munkáiról lásd Baglyas Erika empatisz tanulmányát.

8 Lásd Hajdu István szövegét.

are cut from the land running rampant and wild, whole regions are cultivated by man, with plants growing in orderly rows, gardens cover the terrain as patchwork, but the toxins filter through to deeper layers, and cannot be isolated from the healthy strata even by brick or concrete encasements. Machines cleave and erode the surface; agricultural and industrial production inflicts incurable wounds on the living earth, rendering the once fertile soil barren.⁵

Psychotherapy is represented first in 2002, in her video, *Double Trouble* (ills. 98-99), as an instrument of introspection. After the 2004 trauma, the exposure of internal, mental contents, the personification and the drawing, portraying the trouble becomes a guarantee for survival. Chilf clothes the pain and absence in "familiar patterns", forms dear to her and beautiful colours; otherwise, she would dissipate in sorrow. *Teddy* is a means of subduing the horror - a teddy bear that helps to formulate memories and nightmares, thus placing them outside the subject.⁶ Chilf paints pictures of turning inward, of sinking, falling, and disappearing, where the feelings and states of mind brought to surface are represented through the universal symbols of the heart, the eye, the tunnel, the spiral. Traumatic visions acquire concrete forms, as instruments of therapy, of redemption from the "many-headed guilty conscience" (ills. 128-150).

The searching and finding of equilibrium appear in more recent pictures in which naked human figures feel about, bending down, leaning on something before or above a flat surface indicated by a large swath of colour - water, sky, soil. The unknown material opens up in some places in circular or oval forms, letting the light through from the other side. The boat, the small, fragile rowboat floating with its small passenger in the sea of ink that covers everything, is also a symbol of thoroughfare between worlds, of the return from hell.

The ink spreading on the wet paper is the newest device of Mária Chilf's artistic experiments - the pigments, which settle into organic forms, draw trees and capillary vessels on her landscapes that mirror "unknown states", and in which we see existential conditions, or processes: those of healing and maturing, rebirth and strengthening, inseparable parts of Chilf's art. Witnesses and participants of this process are all those nearly 140 acquaintances and friends, who, responding to Chilf's invitation, participated in her most recent art action: each projected her/his own, internal images on empty faces from family photos and tableaux - thus leaving an original, colourful trace of our era, our psyche and our social relationships.⁸

5 Emese Kürti's essay centres around Chilf's "ecologically conscious" works, actions and installations.

6 Tijana Stepanović analyses the series, *Anything Can Happen to Teddy*, from the viewpoint of psychotherapy.

7 See Erika Baglyas's empathetic essay about the works after 2004.

8 See István Hajdu's text.

Domokos Johanna

Exil, elixír

*hogy a szabadságnak és teremtésnek
erősebb legyen képzelete
hogy az otthon továbbformázzon
és a távolban egészen szorosra költözz magaddal
hogy a lezárt múlt naponta átváltozzon
és megpróbáld ami még kevesebbeknek sikerül
lett legyen
exil:
hogy ahol megszülettedél
sohase haljál meg*

Johanna Domokos

Exile, elixir

*to further what of freedom and creativity
is imaginable
to be moulded by the home ongoing
to move very near to yourself in the great distance
and force the sealed past to morph daily
to make the attempt where only few succeed
let there be
exile:
thus where you were born
you shall never die*

(Translated by Lui Antal Deák)





3. Cím nélkül / Untitled, 1990
papír, tus / ink on paper
29,7x21 cm

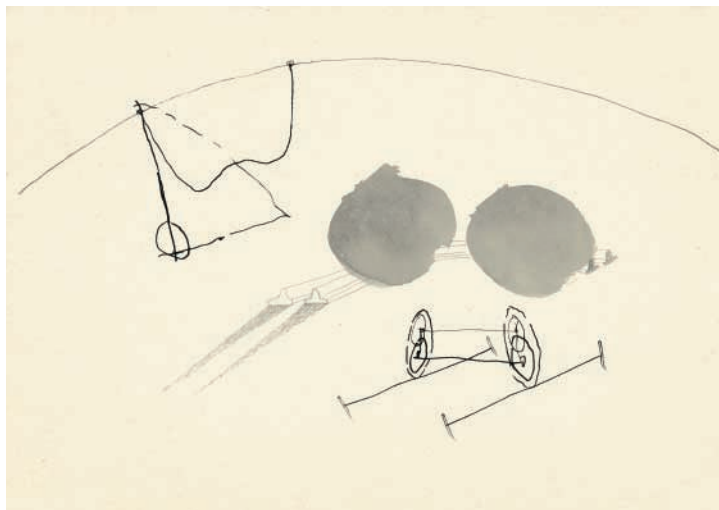
Beke László Chilf Mária és az installáció

Levezetések és egyéb nyelvi műveletek

Chilf Mária installációs művészetét többféle szempontból is le lehet vezetni, de művészi „üzenetének” lényegét leírni már sokkal nehezebb. Nyelvi (nyelvészeti, stilisztikai, retorikai, logikai stb.) eszközeink azonban sok mindent lehetővé tesznek. A *levezetés* módszerének bevezetését mint nyelvi játékot is indokoltan tartom, mert Chilf egész munkásságát *behálózzák a vezetékek*. Utóbbi metaforaképzés átvitt és szó szerinti jelentésben egyaránt értendő.

Az installáció műfaja levezethető a montázsból, mely eredetileg összerelést jelent – minimum két tárgy összerelését, a francia nyelvben ennek párja az *installation*, vagyis berendezés (például konyha- vagy fürdőszoba-berendezés, víz-, gáz-, villanyvezeték). Innen tovább mehetünk funkcionálisan, etimológiailag és műfajilag.

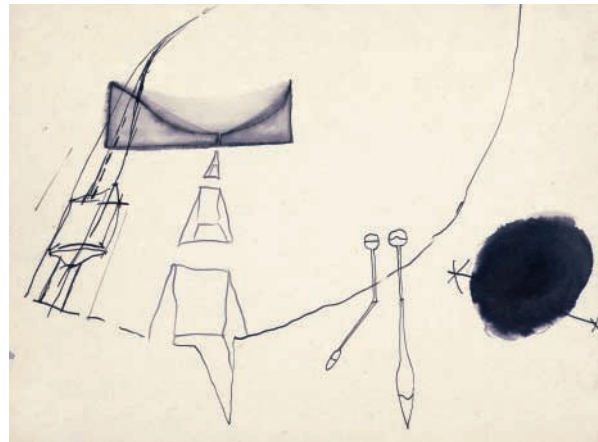
Funkcióját tekintve, egy épülettel összefüggésben, lehet berendezés, lehet szerelvény, felszerelés, beépített bútor, állványozás, szerkezet, konstrukció, modell vagy makett a tervezés során; külső térben kerti bútor, porolóállvány, gémeskút. Brutálisabb szóképzések a magyar nyelvben: műtárgy (mérnöki), utcabútor.



4. Cím nélkül / Untitled, 1990
papír, tus, ceruza /
ink and pencil on paper
21x29,7 cm

László Beke Mária Chilf and the Installation

Deductions and Other Linguistic Operations



5. Cím nélkül / Untitled, 1990
papír, tus, ceruza / ink and pencil on paper
21x29,7 cm

We can deduce Mária Chilf's installation art from many points of view, but it is much more difficult to describe the essence of her artistic "message". Our linguistic (philological, stylistic, rhetorical, logical, etc.) means endow us with many possibilities. I consider the introduction of the method of *deduction* justified also as a linguistic game, because Chilf's entire oeuvre is *entangled in wires*. This latter metaphor-derivation should be understood figuratively as well as literally.

The genre of installation can be deduced from montage, which originally meant assemblage - the assemblage of at least two objects. In French, *installation*, or fitting, furnishing (e.g., kitchen or bathroom furnishing, water- and gas-piping, plumbing, electrical wiring). We can proceed from here based on functionality, etymology or artistic genre.

In a functional sense, in connection with a building, it can be furnishing, outfitting, equipment, built-in furniture, scaffolding, structure, construction, model or maquette used during planning, or outdoors garden furniture, the stand on which carpets are beaten, or a well. Its more brutal derivations in Hungarian language are: work of art (in engineering), or street furniture.

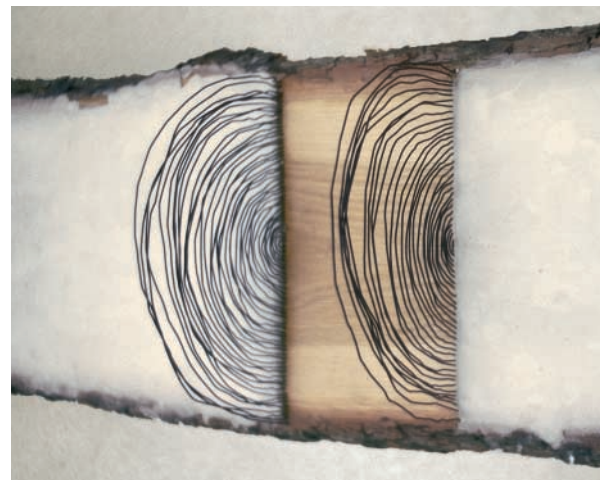
Etymologically, the first verb in the line is the Latin *stand, place*: this is where the word stand, as scaffolding, derives from; in the 19th century, clerks were installed;

Etimológiailag a latin eredetű *áll, állít* ige áll a sor kezdetén: innen a stallum, az állvány; a 19. században még beiktatták („installálták”) a hivatalnokokat, ma „felinstallálnak” a számítógépekben valamilyen szoftvert.

Műfajilag az installáció ismét csak a montázból, illetve a kollázsból vezethető le, kibővítése az 1960-as években az asszemblázs, majd a térbe helyezett environment volt, mely ugyanúgy statikus párja a dinamikus happeningnek, mint az installáció művészeti műfajjá (művészeti ággá, irányzattá, médiummá?) válása idején a performansznak. Ahogy az environment egykor környezetet jelentett, a hasonló jelentésű olasz szó, az ambiente inkább egész belső terekre vonatkozott. Az environment a happeningnek háttere, de rekvizituma is lehet, míg az installáció a performansznak – eszköze. A francia elmélet az 1970-es években bevezetett még néhány olyan fogalmat, mely az installációra is hatott: ilyen a *dispositif* ('eszköz', pl. a perspektíva), vagy az *appareil* ('apparátus', Vilém Flussernél: a fényképezőgép).

Közelebbről a művészetben a térrel, a háromdimenziós tárgyakkal (valamint az idővel, a mozgással és az élő emberi testtel) kapcsolatos, az 1960-as évek végétől minden területen megfigyelhető mélyreható változások vezették be az installáció megjelenését az 1970-es és az 1980-as évek fordulójától kezdve. A természeti térben a land art helyezett el installatív minimal art tárgyakat, újrendeződt a „hely”, „helyszín” fogalma, új értelmet kapott a régészeti *in situ* (a

6. Cím nélkül / Untitled, 1993
Index 12.



7. Részlet, 6. kép / Detail, ill. 6

today we install software on our computer.

As far as genre goes, installation can be derived, again, from montage, or collage. In the 1960s it was expanded with assemblage, then with spatial environments, which is as much the static equivalent of the dynamic happening, as performance is to installation, at the time when the latter became an artistic genre (branch, tendency or medium). While environment meant mainly surroundings at some point in time, the Italian word *ambiente*, with a similar meaning, referred rather to entire interior spaces. The environment is the background of happenings, but can also be its requisite, while the installation is an instrument of the performance. French theory introduced in the 1970s a few concepts that also influenced installation: such is the *dispositif* ("instrument", like perspective), and the *appareil* ("apparatus": the camera for Vilém Flusser).

More closely, from the end of the 1960s, profound changes occurred in connection with space (and time, movement and the living human body) and three-dimensional objects in art, which affected every area, and introduced installation art from the late 1970s and early 1980s. Land Art placed installational minimal art objects in the natural space; the concepts of "place" and "location" were rearranged; and the archaeological *in situ* (remaining at the location of origin or finding) arrangement or object was endowed with a new meaning: it justified the creation of *site-specific* installations. Through this, the entire genre of monuments was re-evaluated, which resulted also from the functional changes of the entire structure of the public (in the more general meaning of social public, open and

keletkezés vagy megtalálás helyszínén maradt) elrendezés vagy tárgy: indokolta tette *site-specific* (helyspecifikus) installációk létrehozása. Ezáltal újrafogalmazódott az emlékművek egész műfaja, amely viszont a nyilvánosság egész szerkezetének (az általános értelmű társadalmi nyilvánosság, a nyilvános terek, a közterek) funkciójának megváltozásából is következett. Itt azonban már az „emlékezés helyei”-nek olyan súlyos problémáival is találkozunk, mint a holokauszt nyomasztó terhe, és olyan új megoldásokkal, melyeket csak a *street art* és a *public art* intézményesülése szentesíthetett.

Külső és belső térben egyaránt megjelent a „térakcentuálás” vagy „térartikulálás” kihívása, gyakran a minimal art eszközeivel (Dan Flavin fénycsövei), összhangban a tárgyak térbe helyezésének új feladatával – szemben a hagyományos „térplasztika” esztétikájával. Már a felfüggesztett mobilszobrok vagy a térben mozgó kinetikus gépezetek is másfajta teret követeltek maguknak. A hagyományos szobor kisugárzása harmóniát keresett a körülvevő térrel és környezettel, most azonban inkább feszültségekről, kiélezett egyensúlyi helyzetekről vagy konceptuális összefüggésekről beszélhetünk. A pop art tárgyak, az „Objektkunst” tárgyai sokáig őrizték ready made karakterüket, azonban az 1980-as évek elejétől

8. Cím nélkül / Untitled, 1994
Index 17.

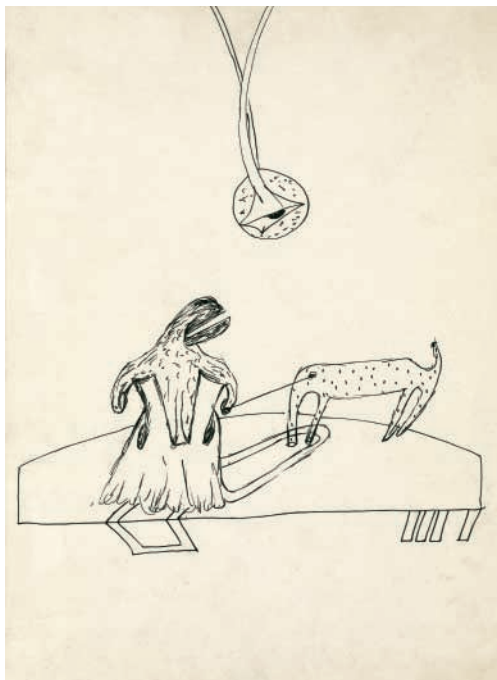


public spaces). But here we have to face such serious problems connected to the "sites of remembrance" as the overwhelming burden of the Holocaust, and such new solutions which could only be sanctioned by the institutionalisation of *street art* and *public art*.

The challenge of the "accentuation" or "articulation" of space appeared in both exterior and interior spaces, often with the tools of minimal art (e.g., Dan Flavin's fluorescent light tubes), and in harmony with the new task of the placement of objects in space - as opposed to the aesthetics of traditional "spatial sculpture". Already, suspended mobile sculptures and kinetic devices moving in space required a different kind of space. While the radiance of traditional sculpture sought harmony with its surrounding space and environment, now we could speak rather about tensions, strained situations of balance, or conceptual correlations. While Pop Art objects, and the objects of "Objektkunst" preserved their ready-made character for a long time, from the early 1980s they began to be replaced by Allan McCollum's *Over Ten Thousand Individual Works* type of installations. Chaim Steinbach's medicine-balls, water-tanks and shelves, or Imi Knoebel's painted planks and boards leaning on each other are no longer Pop art objects, but rather designed serial products.

If we approach installation art from the direction of traditional painting, in the past

9. Cím nélkül / Untitled, 1994
papír, tinta / ink on paper
29,7x42 cm



10. **Cím nélkül / Untitled, 1991**
papír, tus / ink on paper
29,7x21 cm

gon csak viszonylag későn rendeztek „hivatalos” installációs kiállítást, építészeti összefüggésben (*Architektonikus gondolkodás ma*, Múcsarnok, Soros Alapítvány 1990); már 1986-ban a Dorottya Galériában jelentkezett Bachman Gábor, Kovács Attila, Rajk László és Szalai Tibor; 1987-ben az amsterdami Fodor Museum mutatott be egy konstruktívizmusból levezetett kortárs magyar kiállítást, melyen Szalai talán élete fő művét hozta létre számtalan geometrikus papírmodellből – installációját a kiállítás után megsemmisítették.

Ha tovább folytatjuk az installációk fenomenológiai osztályozását, két nagy halmozat találunk: egy konstruktív, szabályos formarendet és egy „arte poverásat”. Az utóbbit történetileg akár Tatlintól („Sarkoreliefek”), Marcel Duchamp-tól (*Nagy Üveg*) majd Kurt Schwitterstől (*Merzbau*) is levezethetjük, majd Cy Twombly („deszkaszobrok”), a lengyel Tadeusz Kantor, a magyar Jovánovics György, az izraeli Micha Ullman vagy összetakolt viskókra emlékeztető építményeivel a japán Tadashi Kawamata következik. Chilf Mária szempontjából irányadó jelentőségű Josef Beuys munkássága, aki az 1960-as években elektromos berendezésekre

kezdtek őket kiszorítani az Allan McCollum-féle *10.000 nem egyforma tárgy* típusú installációk. Chaim Steinbach medicinlabdáit, víztartályait vagy polcait, Imi Knoebel egymás mellé támasztott színes deszkáit és fatábláit immár nem pop tárgyak, inkább dizájnolt szériatermékek.

A hagyományos festészet felől közelítve az installáció régen inkább kiállításrendezést jelentett (ma ezt a munkát egyértelműbben „képakasztás”-nak nevezik). Az installáció műfaja annyira behatolt a festészetbe, hogy számos festő eleve a fal (vagy a falak) síkjainak különböző pontjaira komponálja a kiállítását. A német újfestők és szobrászok közül többen deszkából, kartonból és vászonból összetakolt, festett installációkat készítenek (Olaf Metzel). A magyar festők közül a Wechter fivérek, Káldi Kata, Szilágyi Teréz állítottak ki festmény-elrendezéseket, immár az 1990-es években. Az installáció ekkor már nem avantgárd, hanem egyértelműen posztmodern műfaj.

A posztmodern, majd a dekonstruktív építészet és dizájn keretei között új átmeneti műfajok jelennek meg: egyfajta „kisépítészet” (Siah Armajani kioszkjai) vagy egybefüggő, funkcionális térkitöltésként értelmezhető „lakótáj” (Zaha Hadid). Magyarorszá-

gi meant rather exhibition arrangement (today this work is called simply "picture-hanging"). The genre of the installation penetrated so deeply the genre of painting that many artists compose their exhibitions to certain points of the plane of the wall(s). Many of the German new painters and sculptors create painted installations fabricated from wood, cardboard and canvas (e.g., Olaf Metzel). Among the Hungarian artists, the Wechter brothers, Kata Káldi and Teréz Szilágyi already exhibited painting-installations in the 1990s. At the time, the installation was no longer avant-garde, but simply a postmodern genre.

New, transitional genres show up in the framework of postmodern, and later Deconstructivist architecture and design: a certain type of "minor architecture" (e.g., the kiosks of Siah Armajani), or the continuous "dwelling-landscape", which can be interpreted as a functional filling up of the space (Zaha Hadid). The first "official" exhibition of installation art was organised relatively late in Hungary, in an architectural context (*Architectonic Thinking Today*, Múcsarnok/Kunsthalle Budapest, Soros Foundation, 1990). Gábor Bachman, Attila Kovács, László Rajk and Tibor Szalai exhibited in the Dorottya Gallery already in 1986. In 1987, the Fodor Museum from Amsterdam presented a contemporary Hungarian exhibition, starting with Constructivism, where Szalai created

11. **Cím nélkül (Etetőgép) / Untitled (Feeding Machine), 1993**
Index 11.





12. Cím nélkül / Untitled, 1994
index 18.

emlékeztető és zsírból, paraffinból, filcből és más szerves vagy lágy anyagból felépülő „szobrokat” egyaránt létrehozott. E sorok írójának az installáció közép-kelet-európai előzményeit is sikerült felfedeznie a varsói, bukaresti vagy tallinni nagyvárosi kultúrában (lepusztult levélszekrények, horozható acélbunkerek, kazamata-csatornák stb.). Az ilyesmi műfaji rokonsága az *outsider art* nyilvánvaló (a „Mezőőr” kertjének díszítése üres műanyag tejzacskókkal). Kuriózusként örökítettem meg egy Buenos Aires-i áruház cipőtisztító állványát.

Az újabb és újabb technikai médiumok – hang (zene), videó, számítógép, internet – természetszerűen létrehozták a maguk térbeli, olykor interaktív installációit.

Az új műfajt az olyan nagy kiállítások kanonizálták véglegesen, mint a Velencei Biennálé, a kasseli Documenta és különösen a münsteri Skulptur Projekte 1987-ben, majd 1997-ben. A budapesti Artpool 1998-ban rendezte meg az Installáció Évét.

13. Részlet, 12. kép / Detail, ill. 12



perhaps his chef-d'oeuvre, made of countless geometric paper models. His installation was destroyed after the show.

If we continue the phenomenological classification of installation art, we find two large sets: a Constructivist, regular order of forms and an "Arte Povera"-type one. The latter can be traced historically to Tatlin (*Corner Reliefs*), Marcel Duchamp (*Big Glass*), and Kurt Schwitters (*Merzbau*). Later, Cy Twombly ("board-sculptures"), the Polish Tadeusz Kantor, the Hungarian György Jovánovics, the Israeli Micha Ullman, or the Japanese Tadashi Kawamata (whose edifices are reminiscent of improvised shacks). From the point of view of Mária Chilf, Josef Beuys' oeuvre is influential. Beuys created "sculptures" made from lard, paraffin, felt and other organic or soft materials, which resembled electric fittings, in the 1960s. The present writer has also found the precedents of Central/Eastern European installation art in the big-city culture of Warsaw, Bucharest and Tallinn (run-down mailboxes, mobile steel-bunkers, casemate canals, etc.). The affinity between these and *outsider art* is evident (the decoration of the "Mezőőr" garden with empty plastic bags of milk). I photographed as a curiosity a shoe-polishing stand in a department store in Buenos Aires.

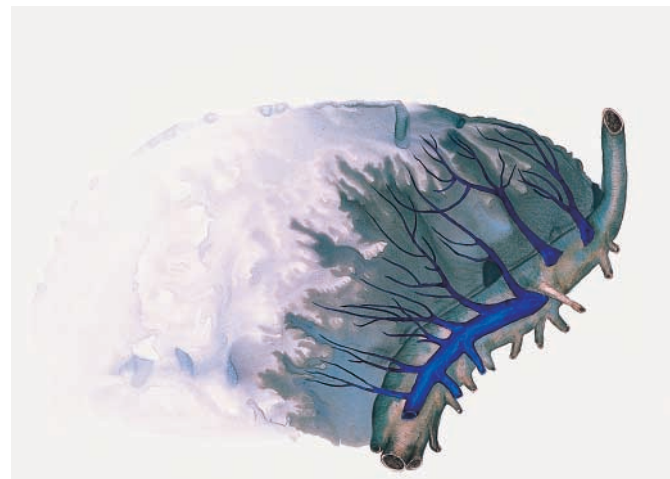
14. Cím nélkül / Untitled, 1999

papír, vegyes technika /
mixed media on paper
50x70 cm
A Magyar Nemzeti Galéria tulajdona / Collection
of the Hungarian National Gallery, Budapest

Chilf Mária 1990-ben készítette első installációját. Nehéz megállapítani, hogy ezeknek a háromdimenziós berendezéseknek/elrendezéseknek a gondolata született meg először, vagy a gondolat rajzok és akvarellek során át érett meg a „megvalósulásig”. Valószínűleg az utóbbi.

A rajzok az 1990-es évek folyamán egyre inkább különös tárgyak, eszközök és szerkezetek tervei lesznek, míg az akvarellek a rajzokat teszik festőivé, vízesen, nedvesen „megfolyóvá” és színessé. A felhasznált anyagok és tárgyak levezethetők akár a vízzel való foglalkozásból (csövek, vezetékek, tartályok, dróthuzalok, üveg), de a konyhai és háztartási foglalatosságokból is (liszt, tészta, fózélék, szén, fa). Általánosítva, mindenre emlékeztetnek, ami szerves, folyik vagy képlékeny: paraffin, vászon. Az anyagok használata olykor metaforikus, olykor *principiumokat* képez (képlékenységek, lebenyek, palpabilitás, áramlás). A tartályok, vályúk, csövek, huzalok, erezetek, bél- és érrendszerek (lásd még szív, aorták, tüdő), családfák mint étellel teli gráfok. Chilf hasonló anyagok, tárgyak és technikák révén kapcsolódik azokhoz a magyar művészekhez, akik a kortársak közül egy-fajta installációs irányzatot képviselnek: Lovas Ilonához (állati belek használata),

15. Cím nélkül / Untitled, 1995
papír, tinta / ink on paper
35.6x42 cm
Magántulajdon / Private collection



16. Élőlényforma / Form of a Living Creature, 1998
Papír, tus / ink on paper
50x70 cm
A Fővárosi Képtár - Kiscelli Múzeum, tulajdona / Collection of the Museum Kiscell - Municipal Picture Gallery, Budapest

The newer and newer technical media - sound (music), video, computer, internet - have created naturally their own spatial, sometimes interactive installations.

The new art genre has been canonized definitively by such large-scale exhibitions as the Venice Biennale, Documenta in Kassel, and especially the Skulptur Projekte in Munster in 1987, then in 1997. Budapest-based Artpool organised the Year of the Installation in 1998.

Mária Chilf created her first installation in 1990. It is hard to decide whether the idea of these three-dimensional fittings/arrangements was born first, or if the idea ripened for realisation through drawings and aquarelles. Probably the latter. Over the course of the 1990s, the drawings became increasingly the plans of unusual objects, instruments and structures, while the aquarelles rendered the drawings painterly, watery, liquidly "flowing" and colourful. The materials and objects employed can be deduced from engagement with water (pipes, wires, cisterns, cables, glass), but also from kitchen and household activities (flour, pastry, vegetable dishes, coal, wood). In general, they remind one of everything that is organic, that flows or is malleable: paraffin, linen. The use of the materials is sometimes metaphoric, sometimes creating *principles* (malleability, lobes, palpability, streaming). The cisterns, troughs, pipes, wires, venation, systems of bowels and vessels, (see also heart, aortas, lungs), and the family-trees are like graphs filled with life. Chilf can be connected through her materials, objects and technique with those Hungarian artists among her contemporaries who represent a

17. Objekt / Object, 1997
fa, vas / wood, iron, 40x12x34 cm
részlet / detail, Index 29.





18. Objekt / Object, 1997
fa, tészta / wood, dough
100x45x3 cm
Index 29.

Deli Ágneshez (hétköznapi anyagok), Sugár Jánoshoz (efemer kommunikációs rendszerek), Böröcz Andrásához (groteszk rajzok és akvarellek alapján kifejlesztett objektok), Lakner Antalhoz (pseudo-funkcionális berendezések), és természetesen férjéhez, Szörtsey Gáborhoz, akivel felfogásbeli hasonlóság kötötte össze. Kiemelendő ebből a közegebből az 1990-es években már halott Erdély Miklós, aki különös anyagválasztásaival (szurok, műtrágya) átmenetet jelölt ki az installáció felé. Összefoglalóan jellemezve Chilf Mária munkásságát, felfedezhetjük, hogy organikus rendszerek belső kommunikációját teremti meg, álfunkcionális, részletező narrativitással és egyfajta törekeny női érzékenységgel, melyben a szelíd, játékos humor megfér a szomorú, sőt tragikus hangvétellel. Kísérleti berendezéseket alkot, melyekkel teszti a nézők érzékenységét. Jelentéseket von ki anyagokból és tárgyakból, új jelentéseket ad a régi fogalmaknak, művei új fogalmakat indukálnak, mindkét folyamat termékenyen hat vissza magára a művészre. Az objektművészet és az installáció műfaja annyira elterjedt már, hogy annyi változata van, ahányan művelik – szinte már megtanult nyelvként és kifejezőeszközként.



19. Cím nélkül / Untitled, 1998
papír, tus, akvarell / ink and watercolour on paper
50x70 cm
Magántulajdon / Private collection

certain installation tendency: Ilona Lovas (use of cow intestines), Ágnes Deli (everyday materials), János Sugár (ephemeral communication systems), András Böröcz (development of objects based on grotesque drawings and aquarelles), Antal Lakner (pseudo-functional equipment), and naturally, her late husband, Gábor Szörtsey, with whom she shared a similar approach. The outstanding character of this medium was Miklós Erdély, already dead by the 1990s. He, through his choice of materials (tar, artificial fertilizer), had paved the road toward installation art.

To summarise the nature of Mária Chilf's oeuvre, we might find that it creates an internal communication between organic systems, characterised by a pseudo-functional, detail-oriented narration and by a certain fragile, feminine sensibility, in which a gentle, playful humour harmonises with the sad, even tragic tone. She constructs experimental fittings with which she can test the sensitivity of the viewer. She extracts meaning from materials and objects, gives new meanings to old concepts, and her works induce new concepts. Both processes have a beneficial influence upon the artist herself. The genres of object art and installation art are so common today, that there are as many variations of them as artists who pursue them - almost as an already learnt language and means of expression.

20. Cím nélkül (Lábvíz) / Untitled (Foot-bath), 1996
Index 28.





21. Otthonos minták / Familiar Patterns, 2002
C-print, 70x100 cm

Tatai Erzsébet Groteszk funkcionalizmus

Chilf Mária munkáiról¹

1.

Az álcázás „a hadviselésben az elrejtés és vizuális félrevezetés tudománya és gyakorlata. ...A hagyományos álcázás passzív védekezési intézkedésekre korlátozódik...célja, hogy az objektumot megkülönböztethetetlenné tegye a környezettől és tereptől” (Enciklopédia Britannica). A látásnak azon az alaklélektanban megalapozott tulajdonságára épít, hogy az alakot illetve körvonalát a háttérétől, a környezetétől való különbözése teszi számunkra felfoghatóvá. A „terepszínű” katonai egyenruha a környezet mintázatát folytatja, vagyis a nézőben a körvonal feloldását célozza, azaz ily módon csapja be szemünket. A látáson keresztüli megtévesztés illusztrálására, annak gyakorlati felhasználásának jogán kerülhetett Chilf Mária fotója 2002-ben a Múcsarnokban rendezett *Látás* című kiállításra² (21.kép). Chilf képén egy lomboserdő zónára tervezett terepszínű egyenruhába öltözött család van – a beállított fotóhoz Chilf maga varrta az (arc nélküli³) anya ruháját, a párnákat és két gyermeke rugdalózóját. Chilf Máriát – mint az érzékeny embereket általában a hűsbavágó problémák – a W.T.C. lerombolása óta foglalkoztatta a „háborús tematika”. Chilf nem szokott fotózni, mégis a kiállítás kihívására megtalálta a témájához legmegfelelőbb médiumot. A kép döbbenetes hatása nem a triviális „ilyen időket élünk” mondatra lefordítható témából ered, hanem először is abból, hogy a kép zavaró elemként jelent meg azon a kiállításon, amelynek közben nagyon is megfelelt, mivel e kiállítás vezette, látáson való gondolkodásunkat vágányáról kisiklatja. Csaknem humoros lenne, ha közben nem vágna pofon a háborús téma. A katonai mintának is védelem a funkciója, akár csak a családnak, miközben ellentétes világhoz tartoznak. Chilf egymásnak feszíti a család képviselte értékeket (meghiittség, szeretet, nyugalom, öröm, az élet védelme) a háború retteneteivel (félelem, ellenségesség, gyűlölet, kivetettség, rombolás, pusztítás). Az utólag egyszerűnek tűnő megoldás: az élők háborús mintába burkolásának jelentése sokrétű: a család veszedelemnek van kitéve, a terepmintás ruha azt implikálja, mely, ha elsőre jelmeznek is látszik, nem az, hanem színekodokhé. Ugyanaz a minta, amely itt a kép logikája szerint mindent körbevesz, kétes értékű védelmet nyújt. Míg a képen jelenlévő család valóságos, a háborút csak a mintázat képviseli; a különböző jelzésszinteken megjelenő valóságot (melyben a jelek szintjén a kevésbé valóságos az erősebb) a

1 Megjelent: Új művészet, 2003/11. ill. <http://www.ujmuveszet.hu/archivum/2003/november/tatai.htm>
2 Kurátor: Petermák Miklós
3 Az arc nélkülséghez lásd legújabbban: Agnieszka Taborska: *A barna kislány lenne a szürrealisták műsája?*, Balkon, 2003/6-7.

Erzsébet Tatai Grotesque Functionalism

On Mária Chilf's Works¹

1.

Camouflage "in military science, is the art and practice of concealment and visual deception in war. ... Conventional camouflage is restricted to passive defensive measures... intended to make the objects indistinguishable from the surrounding vegetation and terrain". (Encyclopaedia Britannica) Our ability to perceive shapes is based on that quality of the act of seeing by which we are able to differentiate a shape or a contour from its background or surrounding, as stated in Gestalt psychology. The "protective coloured" military uniform continues the pattern of the surrounding; in other words, it aims to dissolve the contour perceived by the observer, thus deceiving our eyes. The illustration of deception through seeing, and its practical connotation, is what brought Mária Chilf's photo into the exhibition entitled *Vision*, organised by C3 Foundation in the Múcsarnok/Kunsthalle Budapest in 2002² (ill. 21). We see in Chilf's photo a family clad in protective-coloured uniform designed for a leafy forest - the artist herself sewed the outfit of the (faceless³) mother and her two children, as well as the pillows used in the photo. Mária Chilf is concerned about the "subject of war", as are most sensitive people with life-and-death questions, since the fall of the WTC towers. Chilf does not usually make photographs, but responding to the challenge offered by the exhibition, she found the most suitable medium in photography. The stupefying effect of the photo derives not from the trivial "such are the times we live in", but first of all from the fact that the photo functions as a subversive element, while meeting the expectations, as it changes our perspective on seeing, even as proposed by the exhibition. It would be almost comic, if the subject of war weren't smacking us in the face. The function of the military pattern is also defensive, as that of the family, while belonging to two contradictory worlds. Chilf conflicts the values represented by the family (intimacy, love, peace, happiness, the protection of life) and those of war (fear, hostility, hate, alienation, destruction, devastation). The solution, which seems easy after the fact, that the donning of the civilians in military outfit implies that the family is in danger, is also multilayered. If at first the protective-coloured uniform seems to be a costume, it is actually a synecdoche. The pattern that envelops everything according to the logic of the photo provides a doubtful protection. While the family in the photo is real, war is represented only

1 First published in Új művészet, 2003/11. and <http://www.ujmuveszet.hu/archivum/2003/november/tatai.htm>
2 Curator: Miklós Petermák
3 On facelessness, see the latest: Agnieszka Taborska: "A barna kislány lenne a szürrealisták műsája?" [The brown girl would be the muse of the Surrealists?], in: *Balkon*, 2003/6-7.



22. **Cím nélkül / Untitled, 1991**
részlet / detail, Index 5.

fotó ugyanabban a tér-időbeli, és látványbeli valóságban helyezi el. Az ironikus cím: *Otthonos minták* oldani készül, mégis megerősíti válsághelyzetre vonatkozó tudásunkat. Chilifnek a „népszerű és könnyű” emiatt „kényes és nehéz” témával foglalkozó képe a többszörös kikökkentés technikája által kerül ki a didaktikusság csapdáját.

2.

Amikor a marosvásárhelyi Chilf Mária 1990-ben, 24 éves korában elkezdte a budapesti Képzőművészeti Főiskolát, már kész festő volt: expresszionista, de redukált színvilágú, tájszerű képeket festett, emellett rengeteg hasonló tusrajzot készített, melyekben azonban már felbukkantak a „valami” és a konkrét dolgok közötti chilfes motívumok.⁴ Majd hamarosan eltűnt az expresszivitás, hogy helyét egy jóval megfontoltabb – bár nem kevésbé érzéki-vizuális műveket eredményező – alkotásmódnak adja át. E váltás talán lassúbb lett volna, ha nem siettetni tanára, Maurer Dóra hatása és nagymamája tragikus balesetben bekövetkezett halála okozta trauma. Mindenesetre a közeg, amibe Chilf fiatalon érkezett, és amire ő maga érzékeny volt, ami inspirálta, már telítődött az újfestéssel, ugyanakkor nyitott volt friss, sokarcú és új művészetre, a kísérletezésre, új anyagok használatára. A 90-es években ezen „új erények” már nem önértékük miatt voltak érdekesek, hanem az új „nézőpontok, pozíciók” és művészi stratégiák szinte funkcionális eszközeként. Ahogy az installáció sem a formai játékok és (csupán) a tér minél teljesebb meghódítása céljából terjedt el, hanem azért, mert – a jelentés-előállítás érdekében – specifikus műfaji vonásai által gazdagította a felhasználható „eszközök” tárházát. Chilf is sok installációt készített, főként olyan kvázi

23. **Cím nélkül / Untitled, 1992**
részlet / detail, Index 6.



4 Óbudai Pincegaléria, 1990

by the pattern. The photo places reality (with its different layers of signification, where on the level of signs, the less real is the stronger) in the same space-time and visual continuity. Although the ironic title, *Familiar Patterns*, seems to dissolve the crisis situation, it, in fact, reinforces our realisation of it. Chilf, in her photo - that deals with a "popular and easy", therefore "delicate and difficult", subject matter - avoids the trap of didacticism by using a technique of multiple disturbance.

2.

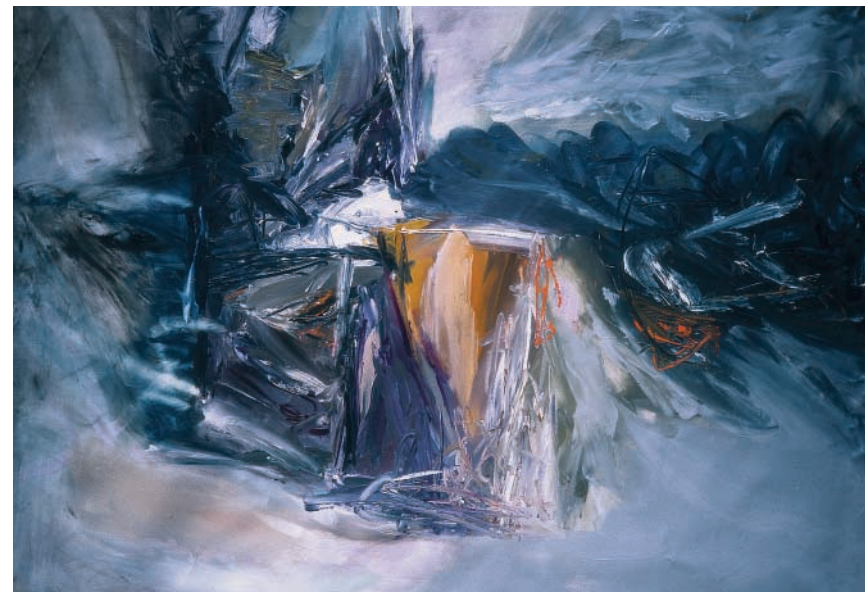
The twenty-four-year-old Mária Chilf, born in Marosvásárhely (today Târgu Mureș, Romania), was an accomplished painter in 1990, when she began to study at the Hungarian Academy of Fine Arts in Budapest. She painted Expressionist, landscape-like paintings, with a reduced palette, as well as countless, similar pen and ink drawings, in which the Chilf-motifs that are between "something" and a concrete object already emerged.⁴ Soon enough, the expressivity was replaced by a much more deliberate, but not less sensual-visual mode of creation. The transition might have been slower if there were not two factors that accelerated it: the

4 Óbuda Cellar Gallery, 1990



24. **Cím nélkül / Untitled, 1990**
Index 1.

25. **Cím nélkül / Untitled, 1990**
vászon, olaj / oil on canvas
120x160 cm



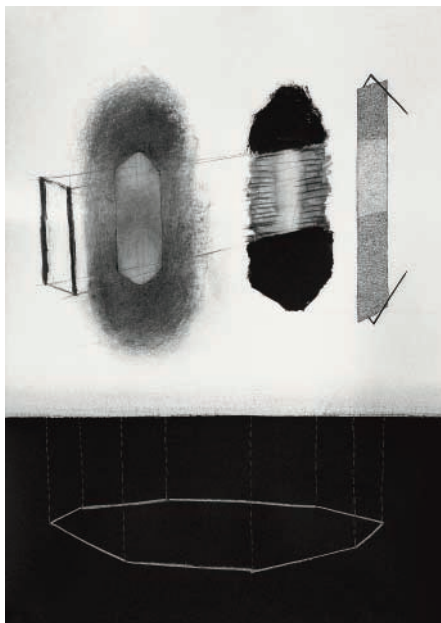


26. Cím nélkül / Untitled, 1991
papír, tus, szén, ceruza, pác /
ink, charcoal, pencil and brine on paper
70x50cm

27. Cím nélkül / Untitled, 1991
papír, tus, szén, ceruza /
ink, charcoal and pencil on paper
70x50cm

szerkezeteket, amelyekhez rokonítható például Elekes Károly a 90-es évek közepén alkotott. Szerkezeteihez azonban olyan, „női” anyagokat is felhasználta, amelyeknek emancipációját a „magas” művészetben más nőművészekkel együtt valósította meg (Lovas Ilona, Csizmadia Zsuzsa, majd Szabó Eszter Ágnes), vagy olyasfajta módon bánt a térrel, idővel és különleges technikákkal, mint Imre Mariann.

Chilf legtöbbször mégis rajzol és fest, aztán objektokat és installációkat hoz létre, bár készített már videót és C-printet is. A rajzolás és festés nála sem technikai, sem gondolati szempontból nem válik el, eszköze a papír, a tus és az akvarell. De nemcsak képeit készíti kevésbé értékesnek tartott, efemer anyagból, hanem installációinak túlnyomó részét is. Ma már csak fényképek őrzik a sárgarépát, tésztát, lecsót felhasználó, de a „szilárd” anyagokból (vas, fa, kerámia) összeállított installációit is – ez utóbbiaknál az összeszerelés módja ideiglenes. Műveinek rokonságát mégsem a „technika”, mint inkább Chilf témákkal, képi elemekkel, motívumokkal, alkatrészekkel, tárgyi fragmentumokkal való hasonló bánásmódja teremti meg.



28. Cím nélkül / Untitled, 1991
Index 4.



influence of her professor, Dóra Maurer, and the trauma caused by the tragic death of her grandmother in an accident. In any case, Chilf, at a young age, had arrived into and responded to a medium, which was saturated by the new painting, but was open to new and diverse art, experimentation and use of new materials. These "new virtues" were interesting not in and of themselves already in the 90s, but as almost functional instruments of new "points of view and positions", and art strategies. Not unlike installation art, which spread not for the sake of playing with forms or of the more complete (and pure) conquest of space, but because it had enriched the storehouse of "tools" employable for producing new meanings, due to its specific attributes. Chilf also made many installations, mainly quasi-structures that were similar to those made by Károly Elekes in the mid-90s. But she also used "feminine" materials in her structures, which were emancipated into the "high" arts by Chilf and other women artists (Ilona Lovas, Zsuzsa Csizmadia, and later Eszter Ágnes Szabó), and her attitude toward space, time and special techniques can be compared to that of Mariann Imre.

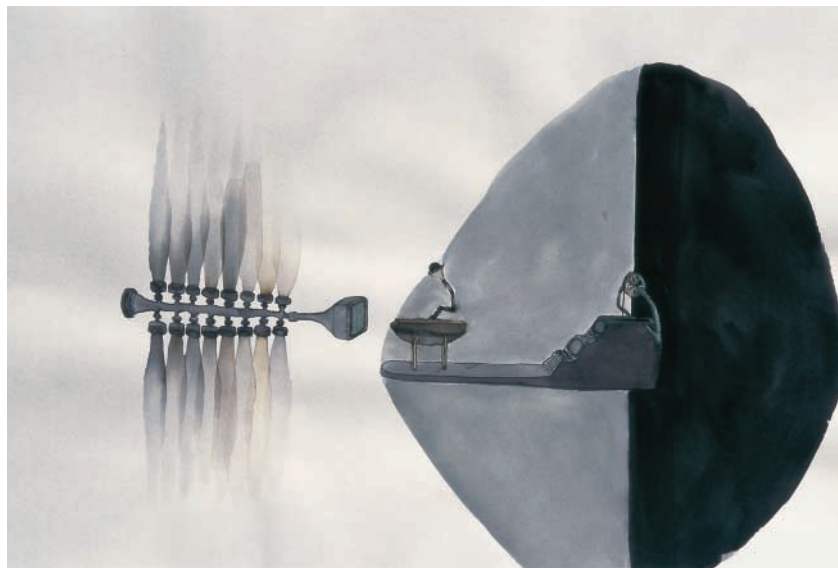
Still, most often Chilf draws and paints, then makes objects and installations, but she has also produced videos and C-prints. Drawing and painting are not divided in her case, either on a technical or a mental level: her tools are paper, ink and aquarelles. She works with less precious, ephemeral materials not only in her pictures, but also in the majority of her installations. By now only photos document her installations made from carrots, dough, and vegetable stew, but the ones constructed from "solid" materials (iron, wood, ceramics) were also assembled in a provisional way. Still, the relationship between her works is provided rather by Chilf's themes, visual elements, motifs and similar treatment of fragments of objects, and not by "technique".

3.

"...Mária Chilf breaks to pieces all forms of lukewarm attention. She changes logic at the point where attention starts to lose vigour, and the eye prepares to continue the drawing. At the point where... the fluid solidifies, the aquarelle becomes a wall, the objectified pencil drawing returns to the element of fluidity... Chilf... transforms the small drawing, locked inside itself, into an infinite landscape, the internal into external, the full to empty..."⁵

Chilf's treatment of motifs, and her associations embodied in combinations of objects, are similar to those of the Surrealists. Not only in the connection of

⁵ Jean-Baptiste Joly: "Mária Chilf und die Hydraulik", in: *Mária Chilf: Ohne Titel*, catalogue, Akademie Schloß Solitude, Stuttgart, 1996.



29. Cím nélkül / Untitled, 1995

papír, tinta / ink on paper
29.7x42 cm
a Frauenmuseum, Bonn tulajdoná /
Collection of the Frauenmuseum,
Bonn

3.

„...Chlif Mária széttöri a lagymatag figyelem minden formáját. Azon a ponton vált logikát, ahol a figyelem lanygulni kezd, és a szem éppen folytatni készülné a rajzot. Azon a ponton, ahol ... a folyékony megszilárdul, az akvarell fallá lesz, vagy a tárgyias ceruzarajz visszatér a folyékony elemhez. ... Chlif...a kis, önmagába zárt rajzot végtelen tájjá változtatja, a belsőt külsővé, a telit üressé...”⁵

Chlif motívumhasználata, illetve tárgykombinációiban testet öltött képzetársításai a szürrealisták alkotásmódjához hasonlóak. Nemcsak abban, ahogy köznap tapasztalataink szerint távoli dolgokat kapcsol egymáshoz, de abban is, hogy a dolgok egy része (olykor igen nagy része) nem ismert tárgy; hasonlít is valamire meg nem is, bizonytalan az egzisztenciája. Chlif kvázi masinái valódi alkotrészekből is állnak, melyek összekapcsolása is a szürrealisták képzetársításaival rokon. A szürrealizmus „cseppfolyóssága” is jellemző Chlif munkáira – elsősorban akvarelljeire, de velük ellentétben Chlif azt kordában tartja. Chlif természetesen nem szürrealista alkotó. Munkáit erős redukciós törekvés is kormányozza, mely installációiban valamiféle racionális rendszer látszatában nyilvánul meg (nincs semmi felesleges dísz- vagy formahalmazozás – funkionalista szempontból persze

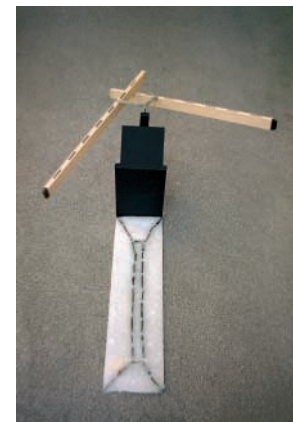
5 Jean-Baptiste Joly: *Mária Chlif und die Hydraulik*. In: *Mária Chlif: Ohne Titel*. Akademie Schloß Solitude, Stuttgart, 1996. (kat.)

objects that are unrelated in our everyday experience, but also in the frequent usage of unknown objects, which sometimes resemble something and sometimes do not: their existence is uncertain. Chlif's quasi-machines are built of real components, too; their means of assemblage is also similar to the associations of the Surrealists. The fluidity of the Surrealists is a characteristic feature of Chlif's works, especially in the case of her aquarelles, but as opposed to the Surrealists, she restrains the flow. Chlif, of course, is not a Surrealist painter. Her works are also governed by a strong reductive pursuit that provides her installations with a seemingly rational, systematic appearance (there is no superfluous decoration or accumulation of forms - but from the point of view of their functionality, nothing works as one would expect; e.g., Chlif's machine does not produce bread from flour). No matter how rich, colourful, fluid or detailed the world that unfolds in Chlif's drawings and paintings, this always happens before the austere background of the white paper. The white paper frames and restrains the world that appears within its confines, and that is sharply delineated, generally. Thus, it is not only time that separates Chlif from the Surrealist movement (especially from the cloyingly sweet Surrealism of the seventies). Her aim is not simply to "liberate" the contents of the unconscious, to abolish the mental restraint controlling their appearance through "free association" - their free, spontaneous flow regarding their combination, sequence and proportion. Of course, sometimes Chlif, too, tries to open the gates of hell, so that she can tame the forces that rush up from there with meticulous work, but without disenchanting them. She emphasised the absurdity of the free opening of the unconscious channels in her two videos presented in the Project Room of the Ludwig Museum, entitled *Double Trouble*, in which she examined the possibilities of integration of the rational and irrational factors of the process of creation⁶ (ills. 98-99).

4.

The subject matter is not of minor importance for Mária Chlif; it is not contained in quotation marks, nor necessarily ironic or critical. Her way of returning the object into the arts provided it again with freshness and meaning. She is always searching for some kind of universal essence in her works (especial-

6 Judit Angel: "Double Trouble", in: *Mária Chlif: Double Trouble*, Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, Budapest, 2002. (cat.)

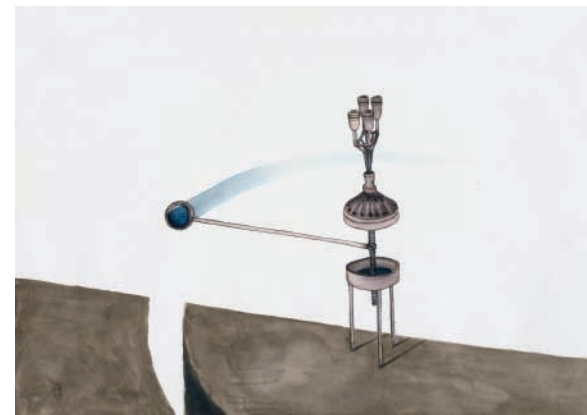


30. Mobil / Mobile, 1992

Index 8.

31. Cím nélkül / Untitled, 1994

papír, tus / ink on paper
29.7x42 cm





32. Térképzetek / Space-Formations, 1992
részlet / detail, Index 10.

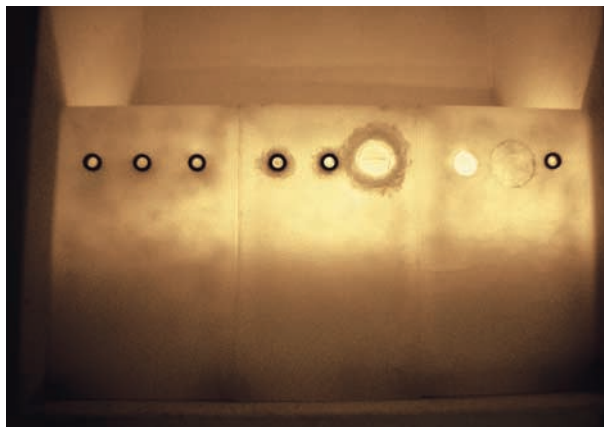
semmi sem működik úgy, ahogy elvárhatnánk, a lisztből például nem gyárt Chilf masinája kenyeret). Chilf rajzain-festményein pedig bármilyen gazdag, színes, cseppfolyós vagy rajzosan részletezett világ bomlik is ki, az mindig a fehér papír szigorú háttere előtt zajlik. A fehér lap keretezi-korlátozza a tőle általában éles határral elváló, benne megjelenő világot. Ily módon Chilf nem csak időben áll távol a szurrealista mozgalmától (pláne a hetvenes évek ragacosos-édes változatától). Nem az a célja, hogy egyszerűen „felszabadítsa” a tudatalatti tartalmakat, hogy tudati kontroll nélkül hagyja azok „szabad asszociációval” történő felbugygyanását – ahogyan, amilyen elegyben, sorrendben és arányban spontán áramolnának. Persze Chilf is a pokol bugyrait szeretné olykor megnyitni, hogy aztán figyelmes aprómunkával, de nem varázstanálva megzabolázza őket. A tudatalatti csatornák szabad megnyitásának abszurdítására mutatott rá a Ludwig Múzeum kis.termében *Double Trouble* címen bemutatott két videójában: az alkotófolyamat racionális és irracionális tényezőinek összehangolhatóságát vizsgálta⁶ (98-99. kép).

4.

Chilf Máriánál a téma nem másodlagos, nincs idézőjelben és nem kötelezően ironikus vagy kritikus. Ő is úgy hozta vissza a művészetbe a tárgyat, hogy az újra friss és jelentéssel lett. Munkáiban (főként installációinál és objektjeinél) mindig valami egyetemes esszencia után kutat (mint növekedés, energia, élet, idő,

⁶ Angel Judit: *Double Trouble*. In: *Chilf Mária: Double Trouble*, Ludwig Múzeum Budapest - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2002. (kat.)

33. Térképzetek / Space-Formations, 1992
részlet / detail, Index 10.



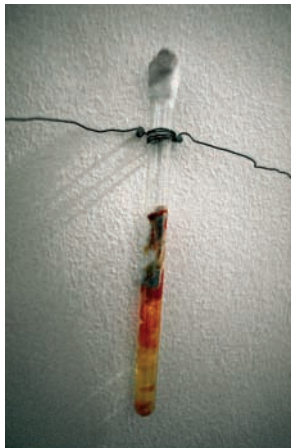
ly in her installations and objects), like growth, energy, life, time, the nature of process, functioning, continuity and death, while her approach is an extremely personal one. The personal character might appear as the subject matter itself, but most often it is expressed through the organic nature of things, or through the visible fragility of the objects, of the manual execution. Even when she chooses a very "impersonal" industrial object, there is some kind of "disturbing element", which endows it with a personal character, alongside its cool and detached appearance.

The raw material for her installations is made up of "scavenged" components, her own handmade objects, and purchased, ready-made products. The basic motif of her first series (1990-91, ills. 28, 30, Index no.3) was provided by a regular, octahedral iron-frame (in the silhouette of a coffin) and paraffin. Sometimes the black, hard frame restrained the soft, transparent white paraffin panel representing the "iron rules"; sometimes sheets of paraffin were suspended from its internal partitions. The tender material sometimes embraced pieces of charcoal, sometimes black railway tracks. We could behold it only through a glass case, as a relic, or as a research preparation; at other times, as a bandage for the iron-frame. The frame is constant, stiff and uniform; the whitish paraffin volatile, moving, in the process of formation, and capable of fulfilling different functions: sometimes passive, waiting to be formed, other times active (protective) - it is not by chance that the paraffin is the base material for medicinal creams. Building upon the contradictory attributes of these materials, Chilf alluded to the question of life and death in a sensual but not naturalistic way.



34. Térképzetek / Space-Formations, 1992
részlet / detail, Index 10.

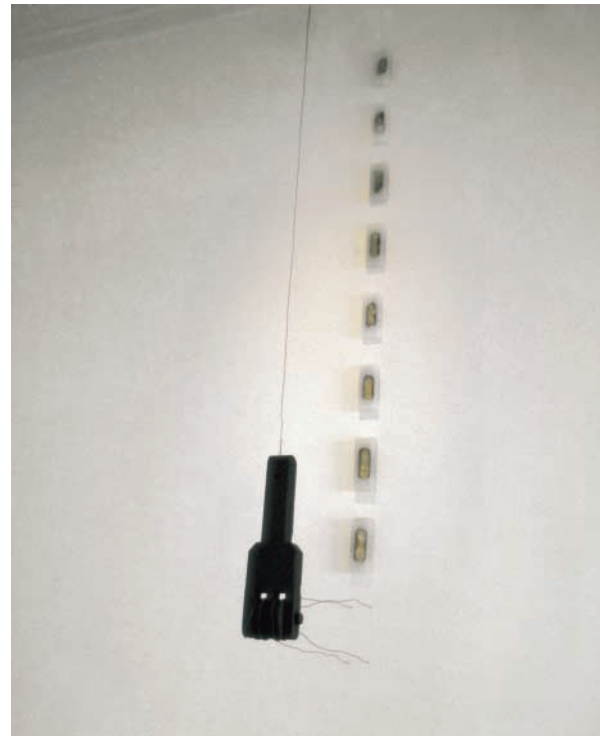
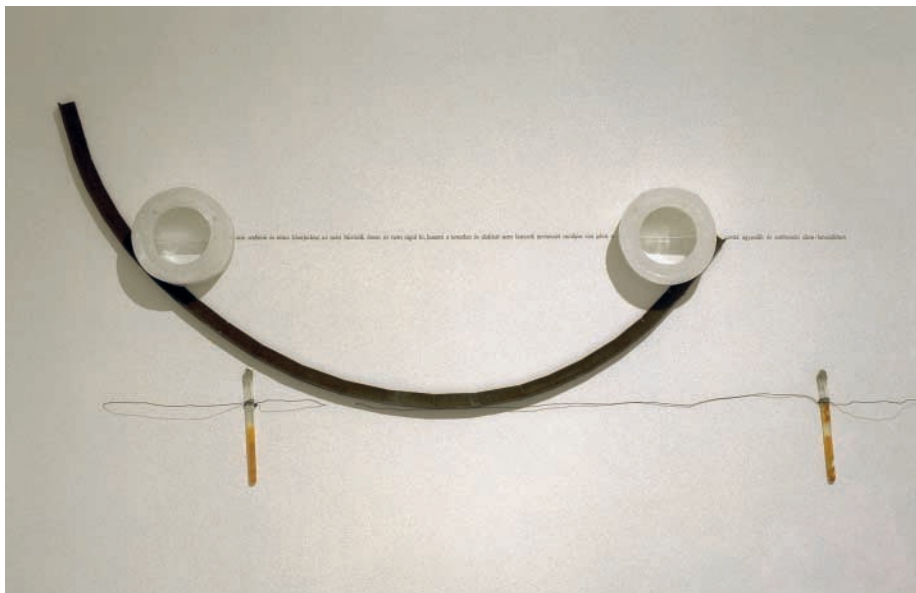
Chilf always recycles some of the elements of her past installations, either literally (switches, cables or other components), or she simply "preserves" some of her motifs or ideas, creating thus a temporal, as well as internal continuity. Paraffin, charcoal and a sheet of glass show up in such objects that deal with impersonal themes, as *Mobile* (1992, ill. 30), which takes as its subject matter the equilibration of two logs suspended from a single nail, the secondary materials alluding to the poetic fragility of the equilibrium. In her work presented at the exhibition entitled *Space-Conceptions I*,⁷ (ills. 32-34) a niche was walled in with paraffin, with



35-36. Cím nélkül / Untitled, 1992
részletek / details, Index 7.

folyamatok természete, működés, folytonosság, halál), miközben mindezt rendkívül személyes módon teszi. A személyesség megjelenhet közvetlenül témaként, de leggyakrabban a dolgok organikus jellege közvetíti a személyes hangot, vagy olykor a tárgyak esendő és annak is látszó jellege, a kézműves kivitelezés. Még a nagyon „objektív” ipari tárgyak kiválasztásánál is, azok hűvös, távolságtartó megjelenése mellett van valami személyessé tevő, „zavaró elem”.

Installációinak „nyersanyagát” guberált alkatrészek, maga készíttette tárgyak és vásárolt késztermékek egyaránt alkotják. Első sorozatának (1990-91., 28., 30. kép, Index 3.) alapmotívumát nyújtott, szabályos nyolcszögű vaskeret (koporsószerű) és paraffin adta. A fekete kemény keret hol „vastörvényként” mint szorító keretezte a puha, áttetsző fehér paraffin táblát, hol annak belső osztásairól lógtak alá a paraffin-lemezek. Hol széndarabokat, hol fekete sínpárt fogadott magába a lágy anyag, melyet mint ereklyét csak üvegen át lehetett nézni, vagy mint vizsgálendő preparátumot, máskor fásliként vont be vaskeretet. A keret állandó, merev, egyforma, a fehéres paraffin változókéony, mozgó, alakuló, és különböző funkcióban feltűnni képes: egyszer passzív alakítandó, másszor aktív (óv) – nem lényegtelen itt, hogy orvosi krémek alapanyaga. Chif ezen anyagok ellentétes tulajdonságaira építve érzéketesen, de nem naturalistán utalt halálra-életre.



37. Jövőgyűjtés / Future-Collecting, 1993
Index 16.

nine holes pierced through it. Looking through six of the holes provided with projection lenses, one could view various landscapes created with flour, wheat-germ and glass marbles. But one of the holes was "revealing": we could see the backstage through it. In her installation entitled *Future-Collecting*⁸ (ill. 37), little pieces of carbonized wood between plates (that look like film-frames) were hanging on two strings connected at the lower end to a component of a loom - as if it were something functional, and the loom was continuing the series, weaving the future, destiny. In one of her "pictures" applying a thousand-year-old metaphor, (1993, index no. 9) the outline of ship is built up by little pieces of charcoal embedded in paraffin. The waves sewn from wires hinted at real things, but the real water-level (inserted into the landscape) is not "in its place". As we can piece together from the con-

7 Budapest Gallery, Lajos Street Exhibition Hall, 1992.

8 Group exhibition in Liget Gallery, 1993.



38. Cím nélkül / Untitled, 1994
Index 20.

Chilf Mária installációiból mindig továbbvisz egy vagy több elemet, akár szó szerint is (egy-egy kapcsolót, huzalokat vagy más alkatrészt), de lehet csupán egy-egy motívum „átmentése” vagy a gondolat továbbvitele is, így teremt Chilf folytonosságot magában és az időben. A paraffin, a szén és az üveglap Chilf még olyan személytelen problematikával foglalkozó objektjében is felbukkan, mint a *Mobil* (1992, 30. kép) című, ahol egy szögön libikókázó két fahasáb egyensúlyba hozása volt a „fő” téma, ám a „felesleges” anyagok a kényes egyensúlyi helyzetben rejlő költőséget juttatták érvényre. A *Térképzetek I.*⁷ (32-34. kép) című kiállításon bemutatott munkájában egy paraffinnal befalazott fülkét kilenc kis nyílás tört át, közülük haton dianozó lencsén át figyelve, lisztből, búzacsírából, üveggolyókból álló különböző tájak képződtek. Az egyik nyílás azonban „leleplező” volt, rajta a kulisszák mögé lehetett látni. *Jövőgyűjtés* címen⁸ (37. kép) egy felfüggesztett zsinórpár mint filmkockákat, kis elszenesedett fadarabokat fedő tárgylapokat fogott közre, az alsó végéhez egy szövőszék alkatrésze kapcsolódott, mintha működne, mintha folytatná a sort, szőné a sorsot, a jövőt. Egyik,

7 Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóterme, 1992

8 Csoportos kiállítás a Liget Galériában, 1993

40. Cím nélkül / Untitled, 1994
(2. változat/ version 2)
részlet / detail, Index 20



39. Cím nélkül / Untitled, 1994
(2. változat/ version 2)
Index 20.





41. Cím nélkül /
Untitled, 1994
Index 21.

text of her later works, in Chiff's system of signs, the water-level symbolises measure, base of comparison, and a dividing line, but it might forecast consequences of extravagance - as it is playfully woven into this piece (as in so many others). And its paraffin-insulated contour simultaneously suggests permanence, as well as change in our gravity-ridden world.

In the 1992 exhibition of the Young Artists Studio Association (FKSE)⁹, Chiff used three folding screens to carve out a 3x3x3 m white space for herself, and hung



42. Részlet, 41. kép / Detail, ill. 41

her installation on the wall: (ills.35-36) she fastened, or more precisely, sewed on the wall with wires a row of eight test-tubes containing stewed peppers. Above the test-tubes, facing the entrance, she wrote a quotation from Saint Gregory of Nyssa, on a line marked by two round water-levels: "That, which is spiritual and does not have extension, does not expand and contract, but it is present in the coagulating and dissolving mixture of elements in the way of nature, which is

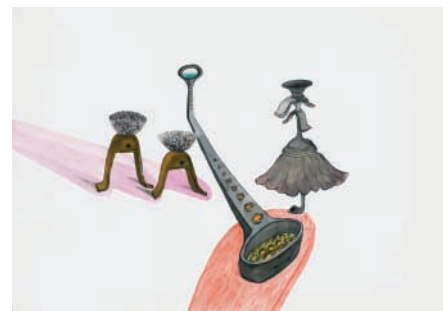
⁹ Ernst Museum.

évezredes metaforát alkalmazó „képén” (1993., Index 9.) a paraffinba ágyazott széndarabkákat tartalmazó hajókontúr, a drótból varrott hullámok valódi dolgokat jeleztek, de e tájképben „nincs helyén” a valódi, beapplikált vízszintmérő. Ahogy későbbi munkáinak kontextusából kihámozható, Chifl jelzésrendszerében ez az eszköz a mértéket, a viszonyítási alapot, a választóvonalat jelenti, de mértéketelemből fakadó következményeket is prognosztizálhat, és ami itt (ahogy sokszor másutt is) játékosan komponálódik a műbe. Paraffinnal szigetelt körformája pedig egyszerre utal az állandóságra és e gravitációval terhelt világunkban a változásra. Az 1992-es Stúdió-kiállításon⁹ Chifl három paraván felállításával egy 3x3x3 méteres fehér teret hasított ki magának, ennek falán helyezte el installációját: (35-36. kép) egy vonalba nyolc, lecsópaprikát tartalmazó kémcsövet drótokkal erősített, mintegy „varrt” a falra. Följűk, a bejárattal szemközt két kerek vízszintező által kijelölt sorba egy idézetet írt Nüssziai Szent Gergelytől: *„ami szellemi és nincs kiterjedése az nem húzódik össze és nem tágul ki, hanem a testetlen és*

43. Cím nélkül / Untitled, 1995

Index 23.

9 Ernst Múzeum



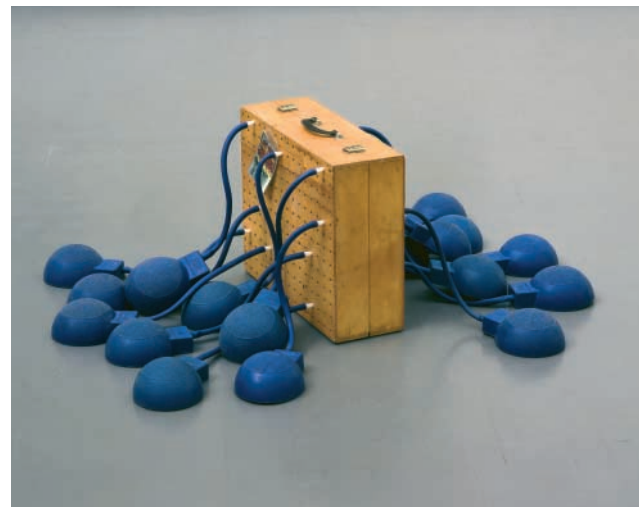
44-49. Cím nélkül 1-6 / Untitled 1/6, 1994
papír, tinta, tus / ink on paper
egyenként / 30x42 cm / each



50. Legkevesebb /
The Least, 1996
Index 24.

incorporeal and unbound by form". The two water-levels are connected not only by the text, but also by a piece of asymmetrically arched, black, discarded tire. The number of test-tubes represents - even if on an unconscious level - the eternal in our culture, while their contents, hermetically sealed with paraffin, symbolise perishable, ephemeral life. Chlif used test-tubes and wires that look like cables to produce a laboratory-effect, and connected contradictory elements in a poetic manner. She made a connection between the concepts related to the white wall (clean, rational, neutral, eternal) and those associated with the decaying stewed peppers (perishable, alive, mutable, colourful, mixed); between serious, masculine science, and feminine, underrated techniques (cooking, sewing); between the conceptual and the visual. She lets us know using sensual/visual signs that all is governed by the logos. Nevertheless, in her installation, one contains the other, and the other the one.

Food and plant substances (which provide the energy that sustains life) appear in Chlif's works not simply as metaphors, but as components of energy-transforming and energy-producing, complex machines, e.g., in her work in 1994 in the Lajos Street Exhibition Hall, at the Goethe-Institut, or in her solo exhibition in the Studio Gallery, in her 1995 diploma work, and in 1996 in the exhibition entitled *The Least*. In the Lajos Street exhibition



51. Minden vonalon / On Every Line, 1998
Index 31.

hall, plastic tubes that "carried" charred flour, and hinted at railroad tracks, ran into the dark depth of the hall (as a metaphor of the unknown or infinity), segmented by functional-looking metal switches. (index no. 17) As if this energy-source were supporting a transformer (a found iron container), from which antennae with disks covered with paraffin emerged, with a network of telegraph cables running through it, from an industrial filter (plaster disks fastened to the wall). (ills. 38-40) At the Goethe-Institut, wires protruded from a grave-sized mound of dough, connected by a wall-switch,... (ills. 41-42) Elsewhere, we saw more of a witches' kitchen instead of an industrial landscape¹⁰: sugar, salt, oil and vinegar in conical containers, dishes on driers, and diverse units connected linearly by dough-carpets. (ill. 50)



54. Részlet, 53. kép / Detail, ill. 53

alakkal nem határolt természet módján van jelen a testté egyesülő és szétbomló elem-keverékben". A két vízszintezőt nemcsak a szöveg, hanem egy aszimmetrikus ívű, kimustrált, fekete abroncs-szelet is összekötötte. A kémcsövek száma – ha nem is tudatosan –, kultúránkban az örökkévalót jelképezi, a bennük levő és (paraffinnal) hermetikusan lezárt anyag a romlandó, mulandó életet. Chif kémcsövekkel, vezetékeknek látszó drótokkal keltve laboratórium-képzetet poétikus eljárással kapcsolt össze ellentéteket: a fehér falhoz kapcsolódó képzeteket (tisza, racionális, semleges, örök) a rothadó lecsópaprikához társítottakkal (romlékony, élő, változó, színes, kevert); komoly, férfias tudományosságot, lenézett női technikákkal (főzés, varrás); vizuálist konceptuálissal. Hogy mindezt a logosz uralja, érzéki/vizuális jelzésekkel adja tudunkra. Installációjában mindazonáltal egyik tartalmazza a másikat, a másikat az egyiket.

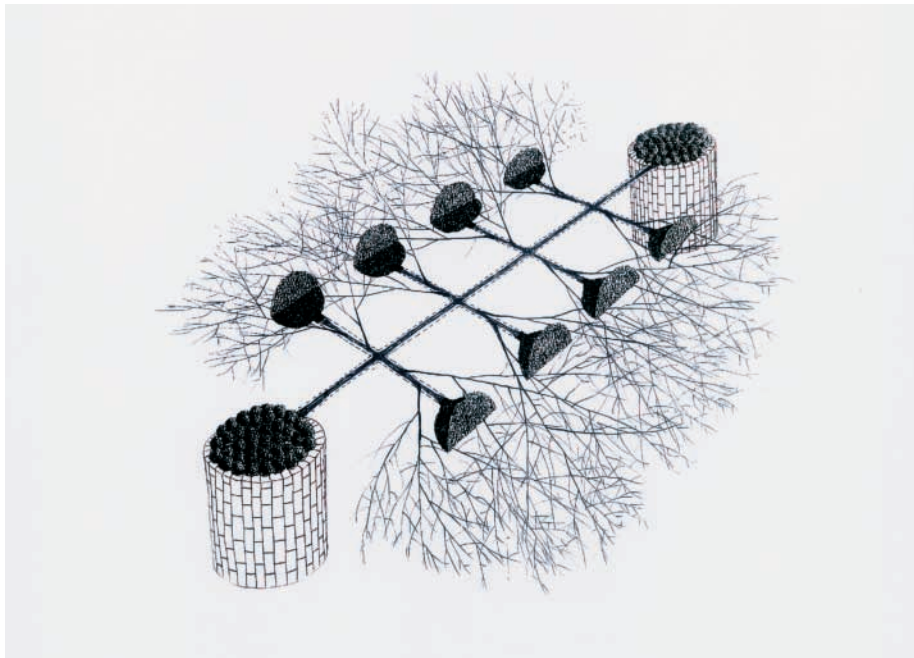
Chilfnél az ételek és növényi alapanyagok (melyek az élethez szükséges energiát adják) nemcsak egyszerű metaforaként jelenhetnek meg, hanem bonyolult masinák, energiaátalakítók részeiként vagy energiaforrásoként szerepelnek, mint például 1994-ben a Lajos utcai kiállítóházban, a Goethe Intézetben, egyéni kiállításán a Stúdió Galériában, 1995-ben diplomamunkájaként és 1996-ban *A legkevesebb* című kiállításon. A Lajos utcában sínpárként futottak a terem sötétjébe (az ismeretlen vagy végtelen metaforájaként) szenes lisztet „szállító”, funkcionálisnak látszó fémcsatokkal tagolt műanyag csövek. Mintha erre az „ener-

52. Cím nélkül / Untitled, 1995-96
Index 25.



53. Cím nélkül /
Untitled, 1995-96
Index 26.





55. Cím nélkül / Untitled, 1995
papír, tus / ink on paper
37x42 cm

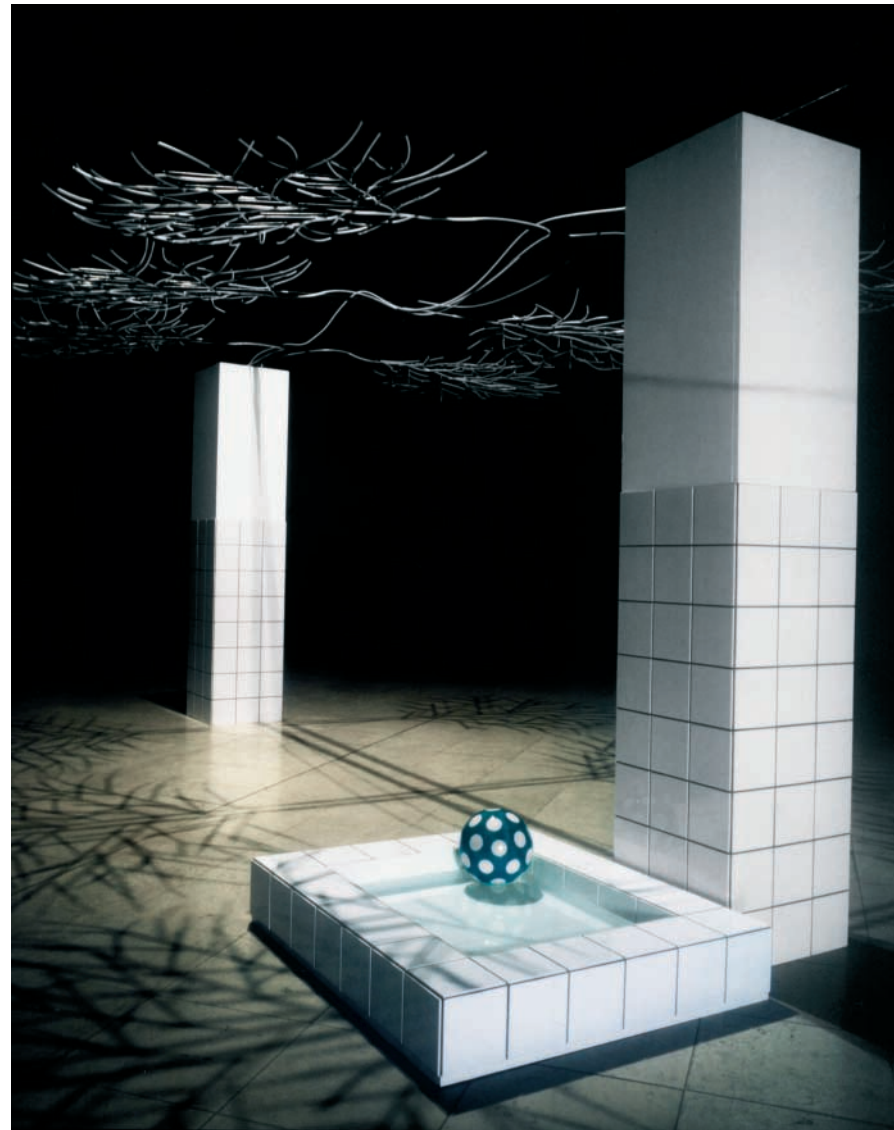
56. Napló / Diary, 1997-1999 (részlet / detail)
papír, ceruza, tus / pencil and ink on paper
52x73.5 cm



gíatorrásra" épült volna egy átalakító (talált vastartály), belőle paraffinfejú tárcsás antennák meredtek, rajtuk keresztül sürgönydrótok szövédéke haladt egy ipari (falra helyezett gipszkorongok) szűrőből (38-40. kép). A Goethe Intézetben sír nagyságú tésztahalomból eredtek drótok, melyeket egy falikapcsoló fogott össze (41-42. kép). Ipari táj helyett másutt inkább boszorkánykonyhát véltünk látni:¹⁰ kúp alakú tartályokban cukor, só, olaj, ecet, állványokon tálak, tészta-szőnyeggel összekapcsolt, lineárisan sorolt egységek (50. kép).

A szerves energiát használó hiábavalóság szerkezeteinek inverzeként hozta létre Chliff egy másik, egy „második természetet” alkotó műcsoportját: pl. fa sematikus szobrát (1995-96., 53. kép): egy vascső a törzse, kilenc kacsán fatörzsszeletek mint tányérok kínálják fel paraffinos alapba varrott vesszőkből képzett erezetüket.(53. kép) E fa törzsébe mint kútba egy tekercsről drót ereszkedik, de nem láthatunk a „kútba”, mert teteje csaknem zárt, a drót beengedésére szolgáló lukat egy kör alakú kvázi-záróizom húzza össze. Ez a „vasfa” éppúgy „fából

¹⁰ Legkevesebb, Ernst Múzeum, 1996



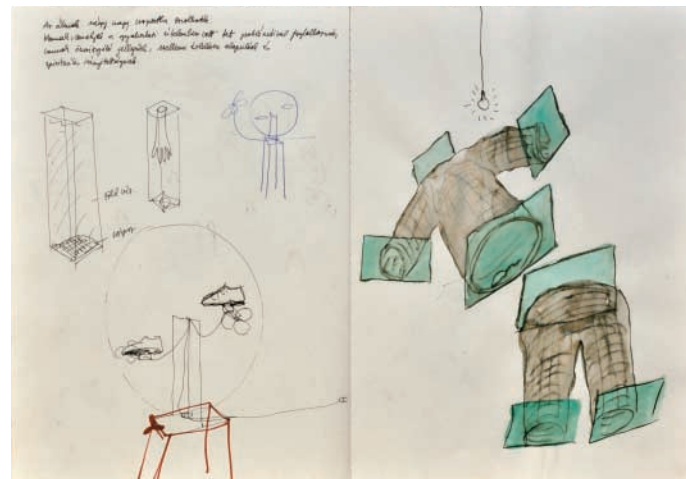
Az előző oldalon / On the previous page:
57. Denaturált / Denatured, 1998
 Index 33.

vaskarika", mint a belőle való merítés; éppoly képtelenség, mint az élő fa megelevenítési kísérletének nevezhető munka (1993., 6-7. kép), amelyben Chilf egy csaknem 3 méteres, hosszában elvágott fátörzset vont be paraffinnal. Évgyűrűt drótból „rekonstruálta”, a beépített, forgatásra hivatott csavar azonban drótösszekötéseivel sem vitt életet a halott fába.

Talán a legabszurdabb vagy legfrappánsabb az *Auf allen Leistungen* (máshol: *Minden vonalon*, 51. kép) című, a berlini Akadémián 1999-ben kiállított objektje. Ez egy szabályos sorokban és oszlopokban kilyuggatott fa bőröndből állt, melyre 16 ultramarin gumimatrac-pumpa tapadt. E mű kidolgozottságában nincs semmi ideiglenesség, minden precíz, az utazáshoz, nyaraláshoz kapcsolódóan azonban elhibázott a tárgy csoport, ironikus mivolta költői tartalommal telítődik. Összetett szerkezeteitől eltérően Chilf egy térben átlátható, tökéletesített szintetikus világot hozott létre a *Tulpék ege alatt* című kiállításukon.¹¹ Tulp doktor anatómiai

58. Laborminta / Lab Specimen, 1998
 Index 34.

¹¹ Kiscelli Múzeum, Budapest, Szórtsey Gáborral, 1998. Lásd: Százados László: *Tulpék ege alatt. Chilf Mária és Szórtsey Gábor kiállítása*. In: Balkon, 1998/6.



Chilf created another group of works that constitute a "second nature", and are the inverse of the structures of fertility that use organic energy: e.g., the schematic sculpture of a tree (1995-96, ill. 53): an iron tube is its trunk, and on nine tendrils, slices of tree-trunk, as if plates, offer their graining made of twigs and sewn into a paraffin base. Wire descends from a roll into the centre of the trunk, as if into a well, but we cannot look inside because the opening through which the wire descends is closed by a circular quasi-constrictor-muscle. This "metallic tree" is as much a patent absurdity as what is drawn from it; it is as nonsensical as another work, which can be viewed as an attempt to enliven a live tree (1993, ill. 6-7). In this work, Chilf covered a three-metre-long tree, cut length-wise, with paraffin. She "reconstructed" its growth-rings from wire, but the built-in bolt that was supposed to rotate it and was connected to other wires did not transplant life into the dead tree.

59. Vázlatfüzet-lap / Page of Sketchbook

The object entitled *Auf allen Leistungen*, (elsewhere: *On Every Line*, ill. 51) exhibited in 1999 at the Academy in Berlin, is perhaps the most absurd or the most striking work. This was a wooden coffer perforated in regular rows and columns, with 16 ultramarine air-bed-pumps attached to the holes. There is nothing provisional in the execution of this work: everything is precise, but it is the wrong object-group as far as travelling and vacationing goes; its ironic aspect has a poetic side to it.

60. Részlet, 58. kép / Detail, ill. 58





61. Cím nélkül / Untitled, 1994
papír, tus / ink on paper
20x30 cm

színháza mára – Chilf szerint – kiürült laboratóriumhoz lett hasonló. A műanyag csövekből font tárgyak, belül fehéregérrel (60. kép), éppúgy emlékeztettek két-témetszett emberi testre vagy annak burkára, mint nadrágra és ingre. A másik, a *Denaturált* (57. kép) című environment fehér csempés fürdőszoba vagy kerti medence (egyiknek nagy – másiknak kicsi), felette eleven lombok helyett műanyag ligettel. Miközben minden olyan kiszámított és félelmetesen személytelen, a hófehér, derékszögű rendszerbe belepottyant zöldpöttyös labda a félelem elleni gyógyírként visszacsempészte az életet.

As opposed to her compound pieces, Chilf created a transparent, perfected, synthetic world for the exhibition entitled *Under the Tulp's Sky*.¹¹ According to Chilf, the anatomical theatre of Dr Tulp has virtually become an empty laboratory by now. The object woven from plastic tubes, with a white mouse inside (ill. 60), reminds us of human bodies cut in two/their shells, like trouser and shirt. The other work, an environment entitled *Denatured* (ill. 57), is a white-tiled bathroom, or a garden swimming pool (it is too large for the first and too small for the latter), with a plastic grove above it, instead of real foliage. While everything is thoroughly calculated and frighteningly impersonal, a green, polka-dotted ball has dropped into the snow-white, right-angled system, as an antidote against anxiety, smuggling some life back into the system.

5.

The aquarelles and drawings of Mária Chilf are independent pictures, but some of them seem to be illustrations related to installations, or studies (although their similarity is not a formal, but, at most, structural one), or rather functional schemes, where likewise, roads lead somewhere, and connect objects, tubes are carrying something, but sometimes they relate to certain installations, and vice versa. They are spatial or drawn models of the same concepts.



62. Cím nélkül / Untitled, 1994
papír, tus / ink on paper
21x29,5 cm

63. Cím nélkül / Untitled, 1994
papír, tus / ink on paper
20x30 cm
Magántulajdon / Private collection



11 Kiscelli Museum, Budapest, in collaboration with Gábor Szórtsey, 1998. See: László Százados: "Tulpék ege alatt. Chilf Mária és Szórtsey Gábor kiállítása" [Under the Tulp's Sky. Exhibition of Mária Chilf and Gábor Szórtsey], in: *Balkon*, 1998/6.



64. **Cím nélkül / Untitled, 1995**
papír, tinta / ink on paper
50x70 cm

5.

Chif Mária akvarelljei, rajzai önálló képek, de némelyikük installációkhoz kapcsolódó ábrának tűnik – terveknek (jóllehet formai hasonlóság nem, legfeljebb strukturális áll fenn), vagy inkább funkciósmáknak, ahol szintén utak mennek valahová, kötnek össze tárgyakat, csövek szállítanak valamit, de olykor azok bizonyos installációkkal egymást értelmező alkotások. Térbeli illetve rajzos modellje ugyanazoknak a képzeteknek. A képek egy csoportján valamiféle szerkezetek a főszereplők, titokzatos objektumok, melyeket vezetékek, csatornák, huzalok hálózhatnak be, csatlakozók, váltók tagolnak, generátorok és rejtélyes formák, póznák, kürtők, antennák, pedálok, lábtartók, vizsgálóasztalok sokasága népesíti be. Aztán van egy olyan csoport (a diplomamunka, 44-49. kép), amelynek tagjain laboratóriumban játszó jelenetek láthatók, az említett berendezések mellett retorták, kémcsövek, Petri-csészék, fiolák, csapok, gázok, folyadékok, Bunsen-égők és ismeretlen formációk között nem kevésbé gépies lények tűnnek fel, néha nemi jellegzetességekkel és erotikus kapcsolatokkal. Vannak belső terek, németalföldi kockás padlóval (1995) és amelyben a szoba egy szem belsejében látszik, van olyan, ahol – mint rendes szobában gyertyatartó, cserepes növény, hangszer és lámpás van.

The protagonists of a group of her pictures are some kind of structures, enigmatic objects connected by cables, pipes and wires; segmented by plugs and switches; and populated by a host of mysterious forms, like generators, poles, chimneys, antennae, pedals, footrests and examination tables. Then, there is another series of pictures (her diploma work, ills. 44-49) in which there are scenes from a laboratory, and besides the above-mentioned apparatus, we find retorts, test-tubes, Petri dishes, vials, taps, gases, fluids, Bunsen burners, and among the unknown formations, mechanical beings, which sometimes acquire sexual attributes and erotic connections. There are internal spaces, with Dutch chequered floor (1995), and in which the room becomes visible inside an eye; and another one in which, like in a "normal room", there is a candleholder, a potted plant, a musical instrument, and a lantern.

Then there are landscapes (1995), which open up like cosmic or fairytale complexes, systems of mountains, lakes, forests, plow-lands and meadows, and others, in which fragments that look like pieces of ice cream cut out from the Earth float in a white background (ill. 64). The landscapes are

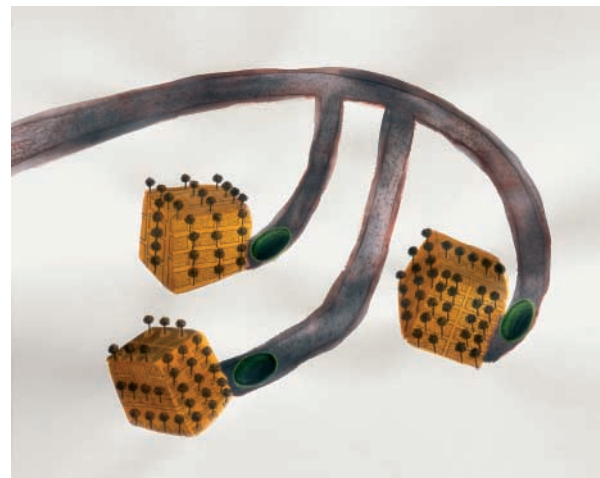
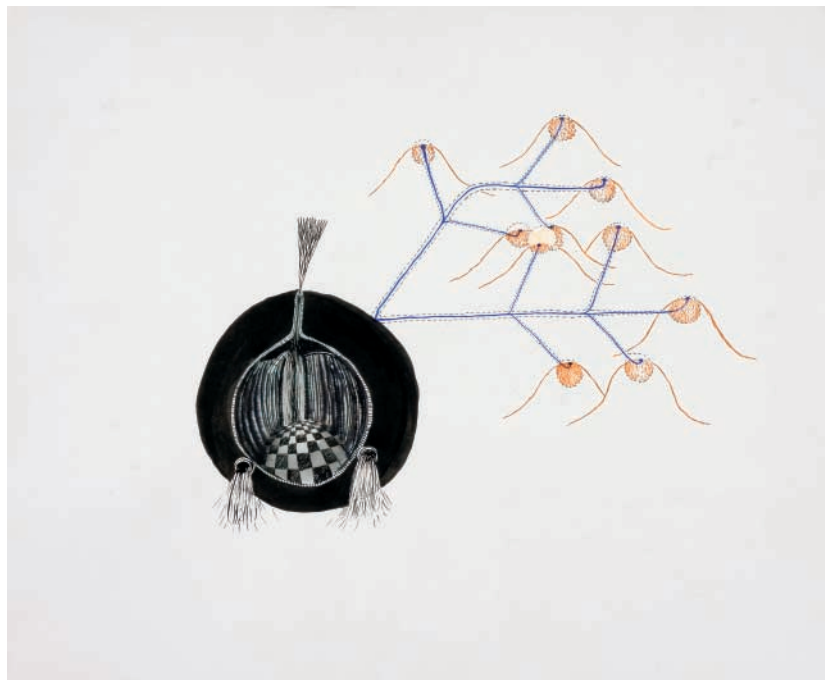
65. **Cím nélkül / Untitled, 1994**
papír, tinta, akvarell /
ink and watercolour on paper
50x70 cm
Magántulajdon / Private collection



Aztán vannak tájképek (1995), amelyek kozmikus vagy mesebeli egészként tárulnak fel, hegyek, tavak, erdők, szántók, rétek rendszerében és vannak, ahol fragmentumok, amelyek a Földből kimetszett fagyaltokként lebegnek a fehér háttérben (64. kép). A tájak legtöbbször montázs-szerűek, precíz rajzolatú, nyírott sövényű francia kerttel és nagyvonalúan festett örvénnyel. Lehetnek a tájban építmények, de azok „önállóan” is előfordulnak, esetenként kietlenek, mint a francia forradalmi építészek tervei. Téglalalak zámak körbe egy udvart, kémények ontják a füstöt, medencék, víztartályok, csatornák, kutak kiismerhetetlen rendszerben állnak, hidak, őrtornyok, lépcsők emelkednek.

A repertoár 1997-től „testközelibbé”, az akvarell egyre oldottabbá vált (nem stílusfejlődés ez, inkább egy visszavonhatatlan változás). Növények (indák, gyökérrendszer, csírakezdemények) és belső szervek (szívek, vesék, tüdők) mind gyakrabban jelennek meg, egyre organikusabban alakulnak egymásba: érend-szer lehet levélerezet és idegrendszer, egy vese növényi vessző rügye, ideg-sejtek hálózata fák és bokrok ágrendszerre.

66. Para-cella / Para-cell, 1995
papír, tus / ink on paper
35,6x43 cm



67. Cím nélkül / Untitled, 1995
papír, tus / ink on paper
35,6x43 cm
Magántulajdon / Private collection

usually montages with a precisely drawn, hedged-off French garden, and boldly painted whirlpool. Buildings might also show up in the landscapes, but they appear "independently", too, at times in a desolate outlook, like the designs of the French revolutionary architects. Brick walls surround a courtyard; chimneys emit smoke; pools, cisterns, pumps, canals and wells form an impenetrable system; bridges, watchtowers and stairs ascend.

68. Cím nélkül / Untitled, 1995
papír, tus / ink on paper
35,6x43 cm
Magántulajdon / Private collection

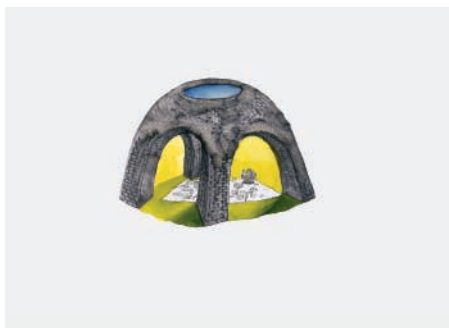
From 1997, the repertoire becomes more and more closely "related to the body"; the aquarelles loosen up (which is not an evolution in style, but more of an irrevocable change). Plants (creepers, rhizomes, germ-seeds) and internal organs (hearts, kidneys, lungs) appear with increasing frequency, and they transform into each other in an increasingly organic way: the vascular system might turn into veins or nervous system; the kidney into a bud; the net of nerve cells into a system of branches and twigs.





Humor, irónia, könnyedség hatja át a mesei elemeket sem nélkülöző „ételes” képeit, melyeket 1999-ben a Collegium Budapest ebédlőjében állított ki mint helyspecifikus munkákat. Kiterített malacbőrön pici teríték, a malac farka egyben hurkatöltő, a másikon egy tortát lézerrel szeletelnek, a harmadikon tájkép van egy nyúlban. (69-74. kép) Személyessé gyúrt *Mitológia* (2002., 106-111. kép) is része a képek sorozatának: pokolbéli ördög, tisztítóúz tornácának színpadán vörösben izzó árnyalakok, fallikus törzsből kirügyező életfa-családfa.

Az időt, papíron és akvarelllel Chilf a személyes idő múlásával mérte, festett-rajzolt képes naplót vezetve vagy hatvan héten át (75-80. kép). A személyes kódok csak részben dekódolhatók (éjszakai utazás, Róma antik kincseinek meglátogatása) – ahogy a Stúdió Galériában 2001-ben böngészhette a látogató (75., 77. kép). Mégis, az idő e kitartó mérésének, játékos rítusainak szemlélőiként saját jelenünkben az idő múlásával szembesülünk: jelenünk „nem múlt-darabok, nem jövődarabok, hanem e két sugárzás jelenemmé szerveződése, folytonosan éledő »jelen-szülöttek«”.¹²



69-74. Az *Ebéd közben* c. sorozatból 1-6 /
From the series *At Lunch*, 1-6, 1999
papír, tus, akvarell / ink and watercolour on paper
40x50 cm
A Raiffeisen gyűjtemény tulajdona / Raiffeisen Collection

¹² Dienes Valéria: *Miénk az Idő*, Szent István Társulat, Budapest, 1983, 225. o.

Humour, irony and ease permeate the “food-related” pictures that do not lack fairytale elements either, exhibited in 1999 in the refectory of the Collegium Budapest, as site-specific works. Tiny cover spread on pigskin, the pig’s tail also a sausage-filler; on another, a cake is cut with a laser; on a third, a landscape inside a rabbit (ills. 69-74). A very personal *Mythology* (2002, ill. 111) is also part of the series of pictures: devil from hell, shadows glowing red on the stage of purgatory, tree of life / family-tree sprouting from a phallic trunk.

Chilf measured time, on paper and with aquarelle, by the passing of her personal time, keeping an illustrated diary about her stay in Rome over the course of 60 weeks (ills. 75-80). The personal codes can be decoded only partially (travelling at night, visiting Rome’s antique treasures), as the visitor could browse the work in the Studio Gallery in 2001 (ills. 75, 77). And yet, as onlookers of this perseverant measuring of time and of these playful rituals, we face the passing of the time in our own present: the present “is not made up of pieces of past and pieces of future, but is an organisation into my present of these two radiations, a perpetually renescent ‘offspring of the present’”.¹¹



¹¹ Valéria Dienes: *Miénk az Idő* [Time is Ours], Szent István Társulat, Budapest, 1983, p. 225.

Ágoston Vilmos A titoképítés narratívája

A vizuális alkotások, a narratív formákkal ellentétben nem függnek a bennük megjelenő időbeliségtől, egyetlen pillanatban befogadhatók, érzékelhetők, átélhetők. Míg a narratív formáknál lényeges az alkotóelemeknek a szekvencionális egymásutánisága, a bennük foglalt külső, általános idő fogalmához kötődnek, addig a vizuális alkotások lényege elsősorban a térbeliség időtlensége. Ez nem azt jelenti, hogy a vizuális alkotásban nem jelenhet meg az idő és a narratíva, de azt igenis jelenti, hogy minimális idő, maximális tér hatását képes közvetíteni és nem feltétele az időbeli egymásutániság a térbeli megjelenésnek. Az alkotáson belüli, belső időben megjelenő, általános, külső idő nehezen közelíthető meg narratívítás nélkül. Gondoljunk a kubisták alkotói módszerére, akik egyszerre akarták megjeleníteni ugyanazon forma időbeli szekvenciáit, anélkül, hogy lemondtak volna a belső, szubjektív időbe zárt térbeliség örök jelenidejűségéről. Ezáltal a külső idő egyes momentumai a belső, szubjektív időbe zárva jelennek meg. A szubjektívbe beolvadt, és éppen ezáltal örök jelenidejű, általános időre utaló vizuális művek befogadásának nem feltétele a vizuális műben megjelenő általános idő. Ha a vizuális művek *alkotásának* és a *befogadásnak* egyaránt nem feltétele a külső idő megjelenítése, akkor a befogadó sem döbbenthet meg, amikor különböző idejű vizuális emlékek jelenidejű egymásmelletiségükben jelennek meg a műben. A modern művészet társadalmi méretű interiorizálódása során a mai néző nem is hökken meg a szubjektív időbe zárt külső időn, de a műbe történő külső behatolásnak megfelelően megpróbálja a külső idő egységeire bontani, narratíváá oldani a szemlélt szubjektív, belső időbeliséget. Ennek megfelelően a szemlélő, befogadó képzeletében átalakulhat a mű időbeli egymásutániságban megjelenő cselekménnyé, még akkor is, ha tudja, hogy a narratív alkotói műformákkal ellentétben nem feltétele az idő a vizuális művek befogadásának. Az irodalom és a zene narratívításának alapfeltétele, a belső idő mellett vagy azzal párhuzamosan a külső időre jellemző szekvencionális. A leírt narratíva egymást követő elhelyezése – ha a szekvenciák nem is lineárisan követik egymást, akárcsak Joyce, Kafka és Proust művei óta Borgesen át a legtöbb modern jelenkori irodalmi alkotásban –, valamilyen szekvencionális jellemzi a narratívát. Nem annyira a tartalmi megfogalmazhatóság, a verbalizálhatóság, mint az idő (belső és külső) fogalmához történő viszonyulás az a vékony határ, amely mentén elválaszthatjuk az alkotói törekvéseket narratív, posznarratív, vagy narratíva nélküli munkákra. Ezért érthető Elizabeth Schambelan szerkesztőnő megálapítása, aki otthagytott egy irodalmi szerkesztőséget és a képzőművészeti cikkeket szerkesztője lett az Artforumnál, New Yorkban. Ő úgy véli, hogy az irodalom

Vilmos Ágoston The Construction of the Secret

As opposed to narrative forms, visual compositions do not depend on the time that takes shape in them; they can be received, perceived and experienced in a matter of a moment. While in the case of narrative forms, the sequence of the composing elements is essential, and they relate to the concept of the external, general time contained in them, in the case of visual works, it is primarily the timelessness of spatiality that is essential. This does not mean that time and narrative cannot figure in a visual work, but it does mean that a visual work is capable of communicating the effect of minimum time and maximum space, and chronological succession is not a condition of spatial visualisation. It is hard to grasp the external, general time that appears in the internal time of the artwork without recourse to narrative. Let's take, for example, the creative process of the Cubists, who wanted to represent simultaneously the temporal sequences of a form, without renouncing the eternal presentness of spatiality locked in internal, subjective time. As a consequence, the individual moments of external time appear locked inside internal, subjective time. General time represented in a visual work is not a condition of the reception of visual works that hint at a general time absorbed in the subjective, and thus, always in the present. If the representation of external time is not a condition for either the *creation* or *reception* of visual works, then the audience should not be surprised if visual memories from different times appear in the artwork side by side, in the present. Due to the social scale interiorisation of modern art, the contemporary audience is not startled by the external time locked within subjective time, but, in accordance with the external penetration into the artwork, s/he tries to break it down into units of external time, to dissolve the observed subjective, internal temporality into a narrative. Accordingly, the artwork might turn into a plot represented by temporal consecutiveness in the imagination of the audience, even if s/he knows that time is not a condition of the reception of visual works, as opposed to the narrative genres. Besides (and/or parallel to) the internal time, the primary condition of the narrative quality of literature and music is the sequential quality characteristic of external time. Certain placement of the elements of the written narrative, some kind of sequential quality is peculiar to the narrative, even if the sequences do not follow each other in a linear manner - as is the case in most contemporary literature, starting with the works of Joyce, Kafka and Proust, and then Borges, and so on. It is not so much the quality of expressible content, able to be verbalised, but the approach to the concept of (internal and external) time that constitutes the fine line along which we can divide the creative endeavors into narrative, post-narrative and a-narrative works. And this is



75. A **Napló** c. kiállítás enteriőrje / **Diary** exhibition view, 2001
Index 38.

természetudományos gondolkodásra történő utalásokon keresztül, hanem mintha arra szólítana fel, hogy próbáljunk megérteni valamilyen logikus úton egymásból követhető, folyamatos szekvenciasort. A természetet tönkretették, az emberi kapcsolatok elsivárodnak, a testet, alakot elemeire szabdadják, a tudatot hasadásig kétségbe ejtik, a konyha-kényszerben élő nőket bedarálják, már a gyerekeket is militarizálják. Persze minden mögött ott a kimondatlan: a Rejtett Alany. Valójában mindenütt a *rejtett alany* munkálkodik ebben a vizuális világban. Ezeknek a narratíváknak mind időbeli szekvenciái vannak, de a vizuális eredmény egyidejű: minden a belső jelenben történik. A szubjektív időben megjelenő narratíva állóképhez vezet. A megmerevedett pillanat látványához: a *suspense*-hoz. Ez nem az áhítat csendje. Inkább attól való félelem, hogy bizonyos események bekövetkeznek. Tudjuk, hogy bekövetkeznek. Tudjuk, hogy a világban minden kegyetlen narratíva bekövetkezik. Azt is tudjuk, hogy darabjaira esik minden, mégis megrendítően izgató. Mert most még ott a pillanatban a lehetőség. Hátha. Hátha megállítható a zuhanás, a tovatűnő illúzió, az erkölcsi-eszményi, szociális és vizuális egység szétesése. A kérdés, meddig őrizhető meg az amorf természeti és antropomorf formák zuhanás előtti egyensúlya? A kiindulópont és érkezés csak része egy hatalmas, jelzéseire egyszerűsítő alkotói folyamatnak, a virtuális képalkotásnak, de nem feltétele a befogadásnak. Chilif műveiben minden kitérülködés, analízis, megmutatkozás csak oda vezet, hogy elrejtsem valamilyen igazán sebezhető narratívát: a kétségbe kergető eseményekkel dacoló női, spirituális érzékenységet. Állandó önvádat és menekülést. Gondolatépítése hasonló Tracy Emin angol képzőművész női autobio-art alkotói világára, de a narratívái nem

legkevesebb ötven évvel lemaradt a képzőművészet mögött, mert „a jelenkori (képző)művészet sokkal izgalmasabb rizikót vállal, mint a jelenkori irodalom”.¹

Chilif Mária műveinek szemlélésekor nemcsak a belső és a külső idő fogalmai válnak egymásba átjárhatóvá oly módon, hogy szürreális hatást váltanak ki, hanem a szubjektív emlék (idő - tér) és a külső-virtuális, expresszív szinkontrasztjaival is feszültséget keltenek. Képei és environmentális installációi állandóan narratív gondolkodásra serkentenek, nemcsak a felhasznált alkotóelemeken, a racionális,

¹ "Contemporary art seemed to be taking more interesting risks than contemporary fiction." Lásd: Sarah Thornton: *Seven Days in the Art World*, W. W. Norton & Company, New York, London, 2008. 153. o.

why the conclusion of editor Elizabeth Schambelan, who left a literary editorial office to become a fine arts editor at *Artforum* in New York, makes sense. In her opinion, literature is at least fifty years behind fine art, because "contemporary art seemed to be taking more interesting risks than contemporary fiction".¹

When viewing Mária Chilif's works, not only the notions of internal and external time become interconnected in a way that produces a surrealist effect, but a tension is also roused between subjective memory (time-space) and the external/virtual, with their expressive contrast of colour. Her pictures and environmental installations always stimulate narrative thinking, and not only through the component elements that hint at rational and natural scientific thinking, but also through their apparent invitation to comprehend some kind of logically deductible, continuous series of sequences. Nature has been ruined; human relationships became alienated; the body, the form is slashed into its component parts; the mind is driven into schizophrenia; women constrained to the kitchen are consumed; even children are militarised. Of course, the unnamed, the Hidden Subject is present, behind everything. In fact, the *hidden subject* is what is at work everywhere in this visual world. All these narratives possess temporal sequences, but the visual result belongs to one time only: everything happens in the internal present time. The narrative that appears in subjective time leads to a still image, to the image of the frozen moment: *suspense*. This is not the silence of devotion. It is more a fear that certain things will happen. We know that they will happen. We know that every cruel narrative becomes reality. We also know that everything will fall to pieces, and still, it is movingly exciting. Because now the possibility is still there, in the moment. Maybe. Maybe the fall, the fleeting illusion, the disintegration of the ethical-ideal, social and visual unity can be stopped. The question is, for how long can we maintain the balance of the amorphous, natural and anthropomorphic forms, before their fall? The points of departure and arrival are only parts of a grand creative process that reduces them to their signs, to parts of a virtual image-creation, but they are not a condition for reception. Every self-revelation, analysis, and manifestation of herself in Chilif's works only lead to hiding some kind of truly vulnerable narrative: a feminine, spiritual sensibility that defies those events that drive us to desperation. Constant self-

76. Részlet (10x10 cm) egy **Napló** oldalról/ **Diary**, detail, 1997-1999
papír, ceruza, akvarell / pencil and watercolour on paper, 52x74 cm



¹ Sarah Thornton: *Seven Days in the Art World*, W. W. Norton & Company, New York, London, 2008. p. 153.

egyszerűsíthetők egyetlen megoldásra, egyetlen esemény leképezésére. A Chilf-narratíva egy hosszan tartó perről szól, amelyben a védelem oldalán az egyedüli felmutatott menedék, a művészetteremtő gyerekkori színes álmok, formák, felvilágosult tájélmények. Azok az áttetsző foltok vagy határozott tárgyakra emlékeztető formai megoldások, amelyek még racionális elemeket hordoztak egykor: a felvilágosodás tudásalapú ismeretvilágát, az ész és a tudományos megismerésbe vetett hit ethosát, mára a borzalom preparált tárgyasodásai, az élvezetközvetítés kövületeivé válnak, és a vágyott eszmény is oly távolinak tűnik, mint egy középkori, megszerkesztett kert, természettudományos ábra, vagy a visszahozhatatlan múltba vesző, új empátiával átélte gyerekjátékok. Elsősorban: a rajz és a színek. Az őszinte befogadó számára nyilvánvalóvá válik, hogy a narratívát titkosították. Ezért képei nem annyira a narrativitás, hanem inkább a titokképzés mesterművei.

77. A **Napló** c. kiállítás enterióje / **Diary**, exhibition view, 2001
index 38.



Az egyetemi képzőművészeti oktatásnak Amerikában és a világ több részén is szerves része lett a „Crit”-nek rövidített Group Critic, műelemző, értékelő oktatási forma. Ennek során a jelenlevő, bemutató alkotó képzőművész és a kollegák egyaránt kifejtik gondolataikat a bemutatott mű kapcsán. A szerzőnek pedig meg kell védenie alkotói álláspontját. Az avantgárd, DADA és a ready-made gondolkodásköre arra törekedett, hogy a műalkotás önmagával legyen azonos. A mű nem valamit ábrázol, nem valamilyen elmesélhető tartalom lenyomata, nem magyarázható meg verbálisan. A vizualitásnak semmi köze a verbalizálhatóságához, minden létrehozott mű egy új tárgy, aminek esetleg le lehet írni alkotó elemeit, az alkalmazott technikát, de nem lehet elmesélni a „tartalmát”. Nincs is más tartalma, mint: önmaga. Tartalma az, ami látszik. Nem az, amihez mi előzetes ismereteink alapján hasonlíthatjuk. Az új mű nem is hasonlítható semmihez, egyszerűen: új. Amióta az Új, mint értékfogalom bevonult és mindenki arra törekszik, hogy valami egészen újat állítson elő, ami nem hasonlít az előzőre, az Új kiszorított minden más értéket. Egyúttal ki is zárja a verbális értelmezést. Vannak, akik úgy vélik, hogy a művek elemei leírhatók, de csak a felhasznált anyag és technikai összetevőinek a

reproach and escape. Her way of thinking is similar to British artist Tracy Emin's creative world of autobio art, but her narratives cannot be reduced to a single result, to the representation of a single event. The Chilf-narrative is about a lengthy lawsuit, where the only claim on the side of the defense is constituted by art-inducing, colourful, childhood dreams, forms, flashes of landscape-experiences. The transparent stains, formal solutions reminiscent of definite objects carried, once upon a time, rational elements: the renaissance world of information based on knowledge, the ethos of faith in the mind, in scientific cognition. But by now, they had become prepared objectifications of horror, fossils of vivisection, and the desired ideal seems as far away as a mediaeval, designed garden, a scientific diagram, or children's toys lost in the irretrievable past, re-experienced through a new empathy. First of all: the drawing and the colours. For the honest viewer, it is obvious that the narratives were encrypted. And thus, her pictures are not so much masterworks of narration, but of the construction of the secret.

“Crit”, an abbreviation of Group Critic, is an educational form of interpreting and evaluating art that became integral part of university-level art education in America, and in other countries. Both the participating artist and her/his colleagues expound their views regarding the exhibited artwork. The author has to defend her/his creative position. According to the avant-garde, dada, and ready-made spheres of thinking, the artwork should be identical with itself. The artwork does not represent something; it is not the impression of a relatable content; cannot be verbally explained. The visual has nothing to do with the verbal; every artwork is a new object, and, at most, we can describe its component parts and the applied technique, but we cannot narrate its “content”. It does not have a content other than itself. Its content is what is seen. It is not that to which we can compare it based on our preliminary knowledge. The new artwork cannot be compared to anything else; it is simply new. Since the New became a concept of value, and everyone strives to create something totally new that does not resemble anything created previously, the New has squeezed out every other value. At the same time, it excludes verbal interpretability. There are those who think that the elements of an artwork can be described, but only an enumeration of the materials employed and of the technical components is possible, and we cannot state anything more than that without tampering with the artwork. But the visual artwork is not only material. It is the most abstract abstraction constructed from material. At the same time, it hints at materiality – and this is natural, since it appears through it, and could not exist without it – but ultimately, a true artwork is a visual abstraction. It cannot be reduced either to the concreteness of its symbolic exposition, or to the narratives of social-psychological phenomena. Every element of this abstrac-



felsorolása lehetséges, és ezen kívül nem lehet semmi mást mondani anélkül, hogy meg ne hamisítanánk a művet. De a vizuális mű nem csak anyag. A mű anyagból építkező legelvontabb absztrakció. Egyszerre sugallja az anyagiságot – és ez természetes is, hiszen ezen keresztül jelenik meg, enélkül nem létezne –, de az igazi mű végső soron vizuális absztrakció. Nem egyszerűsíthető le a szimbolikus kifejtés konkrétságára, sem a szociálpszichológiai jelenségek narratíváira. Ebben az absztrakcióban bármilyen elem (táj-émlék, foto-kép, természet vagy amorfi és antropomorfi alak) csak eszköz ahhoz, hogy felépítse a vizuális kép önmagáért való létét. Chilf Máriánál: a titok narratíváját.

A konceptuális alkotói mód megjelenése óta, amely a hatvanas évektől kezdve nyugaton felváltotta az absztrakt expresszionizmust, a kritikai megközelítés a tudományos kutatás elemeinek mint metakritikának a felhasználása a festészetben és az installációk világában, amelynek során a tudás alapú analízis kiegészíti az intuíciónál, a vizuális alkotások világába ismét bevonult egyfajta verbalitás. Sőt, a konceptuális műveknél központi helyet kapott a kognitív, narratív elem. Viszont ez a verbalitás már lényegesen különbözik a korábbi „cselekményes elmeséléstől”, amelyről az arisztotelészi műértelmezés szerint úgy vélték, hogy az „ábrázolt” formák megfelelnek valamilyen társadalom-etikai normavilágnak, ahol a gonosz „csúnya”, a jó eszményi formában jelenik meg stb. A modern és a posztmodern művészettel már nemcsak az értékítélet változott meg, hanem maga az érték fogalma is. Jó példa arra Sarah Thornton könyve, hogy mennyire két külön világ lett a műalkotások aukciós, muzeális, galériás, kereskedelmi értéke és a képzőművészeti oktatás során kialakuló művek önértéke. A két értékfogalom teljesen eltávolodott egymástól, mégis hatnak egymásra, valahol befolyásolják egymást úgy az alkotói, mint a kereskedelmi forgalom értéképződése során. Thornton két teljesen különálló világot elemez. Egyrészt a legnagyobb képzőművészek, múzeumok, aukciók üzleti világát, ahol nem sok szó esik a művek művészeti értékéről, és a másik oldalt, az akadémiai művészeti oktatást, amely teljesen kizárja az alkotói vizsgálódási körből a létrehozandó művek anyagi, forgalmi értékét. Meglepőde tapasztalja, hogy az amerikai UCLA, CalArts vagy a londoni Goldsmiths oktatói is milyen fontosnak tartják azt, hogy a korábbi verbalitás ellenes megközelítés helyett az alkotók meg tudják védeni álláspontjukat. Vagy legalábbis kapcsolatot tudjanak teremteni a verbális és a vizuális világ között. *„Érdekes, hogy egyfajta szóbeli vizsga mennyire központi eszköze lett a vizuális munkák tesztelésének”*² – írja. Azt gondolhatnánk, hogy a festészetnek nincs sok köze a beszédhez. Rendkívüli dolgokat alkothatsz, amelyek egyeseknek zseniálisnak tűnnek, mások nem szeretik, de verbálisan nagyon nehéz megvédeni őket. Azt gon-

² *“It is curious that a form of oral exam has become the chief means of testing visual work.”* Lásd: Sarah Thornton: i.m. 54. o.



tion - be it landscape-memory, photo-image, nature, or amorphous and anthropomorphic forms - is only a means to build up the self-being of the visual image. In Mária Chilf's case: the narrative of the secret.

79. Napló / Diary, 1997-1999
papír, ceruza, akvarell /
pencil and watercolour on paper,
52x74cm

Since the appearance of the conceptual mode of creation, which replaced abstract expressionism in the Western world beginning in the sixties, some kind of verblity appeared once again in the sphere of visual composition, together with the utilisation of a critical approach to the results of scientific research as meta-criticism in the fields of painting and installation, during which analysis based on knowledge complements intuition. Moreover, the cognitive, narrative element has occupied a central position in the case of conceptual artworks. On the other hand, this verblity is essentially different from the earlier "plot-narration", in relation to which Aristotelian art interpretation claimed that the "represented" forms correspond to a certain world of social-ethical norms, in which evil appears in an "ugly" form and the good in an ideal form, etc. Not only the value judgment has changed with modern and postmodern art, but the concept of the value itself. Sarah Thornton's book is a good example of the gap between the commercial value of artworks in the world of auctions, museums and galleries, and the self-value of artworks created in the course of art education. The two value concepts have drifted apart completely; yet, they influence each other somewhere in the value-formation of both the creative and the commercial market. Thornton analy-



dolhatnak, hogy ezeken a kritikai csoport-semináriumokon inkább az eljövendő műértők vesznek részt. Thornton azt tapasztalta, hogy a jelenkori amerikai festők közül a leghíresebbek – Eric Fischl, David Salle, Ross Bleckner, Laura Owens, Ingrid Calame, vagy Monique Prieto – egykor mind tagjai voltak ezeknek a 'Crit'-nek nevezett kritikai csoportoknak. Olyannak is elképzelhető ez a fajta oktatói módszer, mint a pszichiátriából ismert csoportterápia. Mindent megbeszélnek egy mű kapcsán, ami a társadalomból, művészet-elméletből vagy akár természettudományos gondolkodásból összefüggésbe hozható a művel. Egyesek már attól tartanak, hogy most majd a vizualitás szorul háttérbe az elmélettel szemben. A szerző idézi Thomas Lawson skót származású festőt, a kaliforniai School of the Arts (CalArt) dékánját, aki szerint most már éppen az lett a feladat, hogy visszavigyék, reinvesztálják (reinvest) a vizualitást a művészeti oktatásba.

Annak ellenére, hogy Chilf Mária munkáinak, különösen installációinak és a *Napló* című képeinek (75-80. kép) alkotóeleme a Crit-el rokonítható megjelenítés, a spirituális pszichológiai narratíva, a vizualitás, a színek, a rajz és a figuratív elemek egyensúlyban vannak alkotói szemléletében. Azt is mondhatnánk, hogy a vizualitás dominál műveiben és nem a teória. Emeltem a *suspense*-t, de hadd említsük meg az üresen hagyott tereket, a kíváncsiságot felkeltő vákuumot. Akárcsak a távol-keleti szemléletnek és a Zen-alkotók világának, így Chilf Mária képeinek is jelentős eleme nemcsak a kert filozófiai értelmezése, hanem az a módszer is, ahogyan bizonyos lényeges elemeket kiemel, a többi meg elhallgatja. Jól ismeri az „üres tér” értékét. Bizonyos mértékig képeinek éppen olyan fontos eleme az, amit megfest, mint amit ösztönösen üresen hagy. A Zen-alkotókkal ellentétben, akiknél a kert a hideg anyag ritmikus organizációjából keletkezik, Chilf kertje mindig meleg, élénk színűek, akárcsak az erdélyi dombok, hegyek vagy Szemiramisznak a mindössze képeletünkben és narratívákban létező teraszos „függőkerkje”³. A kettő viszont hasonló filozófiai szemléletet sugall. Akárcsak a Zen-alkotók kertjei, a Chilf Mária munkáinak megjelenő kertelmény is a meditációra serkentő rendezettségével lepi meg a szemlélőt. Ez ellentétben áll a kép többi részének oldott színeivel vagy a biológiai tanulmányokra jellemző,

3 F.R. Cowell: *The Garden as a Fine Art*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1978. Lásd még: Stephen Addiss: *The Art of Zen*, Harry N. Abrams, New York, 1989; David Cottington: *Modern Art*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

ses two wholly autonomous worlds: on the one hand, the business world of the biggest artists, museums and auctions, where the artistic value of the artworks is not mentioned; on the other, academic art education, which excludes wholly from its creative field of research the market and material value of the artworks to be created. She is surprised by the fact that the instructors of the American UCLA, CalArts, or of Goldsmiths in London consider very important for artists to be able to defend their position, instead of the previous approach that opposed verballity - or at least to be able to make a connection between the visual and the verbal world. "It is curious that a form of oral exam has become the chief means of testing visual work", she writes.² One would think painting does not have too much in common with speaking. You might create extraordinary artworks that some consider brilliant, while others do not like them, but it is very hard to defend them verbally. One might think that the participants of these critical group-seminars are mostly the art experts of the future. Thornton notes that the most famous contemporary American painters - Eric Fischl, David Salle, Ross Bleckner, Laura Owens, Ingrid Calame and Monique Prieto - are all former members of these critical groups called "Crits". This kind of teaching method could be considered similar to the group therapies familiar from psychiatry. They discuss everything that can be brought into relation with the artwork, whether from the aspect of society, art theory, or even from a scientific approach. There are those who even worry that the visual will be thrust into the background by theory. The author quotes Scottish painter, Thomas Lawson, Dean of the California School of the Arts (CalArts), who considers as the next task to bring back, to reinvest visuality into art education.

Despite the fact that elements of Mária Chilf's works, especially of her installations and of the pictures from her *Diary*, (ills. 75-80) might be compared to the Crit, with their spiritual psychological narrative, nevertheless, their visuality - the colours, the drawing, the figurative elements - is in balance in her artistic approach. We might even say that the visual dominates in her works, as opposed to theory. I have already mentioned *suspense*, but let me add the spaces left empty, the vacuum that gives rise to curiosity. Similarly to the Far Eastern approach, and to the world of Zen artists, a significant element in Mária Chilf's pictures is not only the philosophical interpretation of the garden, but also the way how she emphasises certain elements, and conceals others. She is well aware of the value of the "empty space". To a certain degree, the elements that she instinctively leaves out from her pictures are as important as those she paints. As opposed to Zen artists, for whom the garden is built up by the rhythmic organisation of cold matter, Chilf's gardens are warm, in vivid colours, like the Transylvanian hills, mountains, or like the

80. Részletek a *Napló* c. munkából / *Diary*, details, 1997-1999 papír, ceruza, akvarell / pencil and watercolour on paper 52x74 cm

2 - *Ibid.*, p. 54.



**81. Cím nélkül /
Untitled (Hermetic horizon), 2007**
papír, akvarell, kollázs /
watercolour and collage on paper
150x220 cm

Így nincs, és nem is lehet ellentét a művészi technikák és a természet spontaneitása között. A külső konfliktusok felületesebbek, mert végső soron nem lehet feloldhatatlan konfliktus az olyan jelenségek között, amelyek kölcsönösen összefüggnek. A nyugati ember sokkal szekularizáltabb. A szillogizmusa az Igen és Nem között keresi a választ. Harmadik megoldás nincs. Nem úgy, mint a keleti emberé, akinek mindig ott a harmadik lehetőség, az: „Isten”. Így az, ami számunkra cezúrával elválasztja a spirituálist a természettől, a gonoszt a jótól, az alanyt és a tárgyat, a művészt és a médiumot, teljesen idegen a keleti gondolkodásmódtól. Számunkra a kettő elválaszthatatlan, mert alapvető elv, hogy mindennek két, összefüggő oldala van. Nincs külön jó és külön gonosz oldal. Ennek alapján eleve lehetetlen a harc és a győzelem. Ilyen értelemben nem létezik a véges sem, mert minden vég magában hordozza a kezdetet. Számunkra paradoxonként hat, de a céltudatos élet, keleti szemmel, értelmetlen. Maga az elérendő cél sem létezik, mint ahogyan a fa sem tudja, hogy miért nő. Nincs miért sietni, törekedni. A rohanás egyenesen végzetes lehet, mert nincs semmilyen önmagában levő jó, amit meg lehetne szerezni. Aki állandóan rohan, rohan, mindent elveszít. Az, aki nem rohan, nincs semmi célja az étellel, nem veszíthet semmit, mert csak a rohanás és cél nélküli ember képes érzékeivel nyitottan befogadni a világot.

A nyugati ember megszokta azt, hogy alternatívák között választhat. A keleti gondolkodás számára az egyaránt lehetetlen megoldások tárulkoznak választható alternatívának. Homály fedi a harmadikat.

Chilf Mária műveinek titka éppen ez a kettősség: nyugati racionalitás és keleti szenvedés.

precízen megrajzolt alakisággal, ami már sajátosan nyugati gondolkodásra vall. A távol-keleti szemlélet feloldódik a természetben. Nincs ellentét, kontraszt, csak béke. A samurájnak kint kell hagynia a kardját, ha be akar menni a meditatív gondolkodásra ösztönző kert teaházába. Számunkra nincs semmilyen dualitásban rejlő feszültség, így a természeti elemek és az ember által kontrollált világ között sem. A távol-keleti ember az elmét mozgó erőt nem mesterséges világ hatásának véli, hanem éppen olyan formálóerők között alakul a gondolat, mint a méhek, növények, egyszóval a természet világa.

"Hanging Gardens" of Semiramis,³ which exist only in our imagination and in narrations. But both suggest a similar philosophical point of view. Just like the gardens of Zen artists, the garden experience in Mária Chilf's works surprises the viewer with an orderliness that encourages meditation. This is in contrast with the rest of the picture: the dissolved colours, or the precisely drawn forms characteristic of biological studies, already indicating a specifically Western way of thinking. The Far Eastern approach is dissolved in nature. There is no contradiction or contrast there, only peace. The samurai has to leave his sword outside, if he wants to enter the teahouse of the garden that encourages meditation. For them, there is no tension hidden in duality, no tension between the natural elements and the world controlled by man, either. For the Far Eastern man, the forces that move the mind are not the effect of an artificial world. On the contrary, the thought takes shape due to the same formative forces as the world of bees, plants or, in a word, the natural world. Thus, there is not, and could not be any kind of contradiction between artistic techniques and the spontaneity of nature. The external conflicts are superficial, because ultimately, there cannot be any indissoluble conflict between phenomena that are interdependent. Western man is much more secularised. His syllogism seeks the answer between Yes and No. There is no third solution. Not like for the Eastern man, for whom the third possibility is always there: the "Also". And so, that which separates with a caesura the spiritual and the natural, evil and good, the subject and the object, the artist and the medium in our world, is completely alien from the Eastern way of thinking. For them, the two are inseparable, because it is an axiom that everything has two, interconnected sides. There is no separate good and bad side. On this basis, war and victory are impossible, from the outset. In this sense, the finite does not exist either, because every end carries the seeds of a beginning. For us, it might seem paradoxical, but from an Eastern point of view, the goal-oriented life is senseless. The goal to be achieved does not exist either, just as the tree does not know why it is growing. There is no reason to hurry, for ambition. Rushing can be downright dangerous, because there is nothing good in itself, which one could obtain. S/he who is in a constant hurry, might lose everything. S/he who does not hurry, who has no goal in life, cannot lose anything, because only a person who is not in a hurry and does not have a goal is capable of keeping her/his senses wide open to receive the world. Western man got used to being able to choose between alternatives. For the Eastern mind, the equally impossible solutions present themselves as alternatives. The third choice is inconspicuous.

The secret of Mária Chilf's works is precisely this duality: Western rationality and Eastern suffering.

³ F.R. Cowell: *The Garden as a Fine Art*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1978. See also: Stephen Addiss: *The Art of Zen*, Harry N. Abram, New York, 1969; David Cottingham: *Modern Art*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

Pigmentatio Mundi

Chilf Mária képzőművész egy bakteriológusokból és bőrgyógyászokból álló kutatócsoport közreműködésével, a génkutatás eddigi eredményeit felhasználva egy új baktériumcsaládot hozott léte, adta hírül a Reuters hírügynökség. Ezek a baktériumok megtámadják a bőrszint meghatározó pigmentet, a melanint, semlegesítik a hámrétegben található színezőanyag festéktartalmát, és saját színükkel telítik. A triplex pigmentinek elnevezett baktériumcsalád három elemből: a B 863 sárga a G 862 piros és a P 872 kék színű baktériumokból áll. Ezek gyorsan szaporodnak, így órák alatt egész telepek jöhetnek létre. A telepek baktériumai a melanin helyét átveve a bőr felhámrétege felé törekszenek.

Az eddigi kísérletek kimutatták, hogy amennyiben a baktériumcsalád bármelyik tagja egy élő szervezet hámrétegébe kerül, átkódolja annak színét. Egyetlen baktérium elszaporodása esetén monokróm bőrfelület jön létre. Ha azonban ugyanabba a szervezetbe mindhárom triplex pigmenti bejut, az egymás közötti keveredés aránya határozza meg a bőrfelületen jelentkező, állandóan változó színek dominanciáját.

A baktériumok közvetlenül a nyálkahártyán keresztül jutnak be a szervezetbe: nem betegséget, hanem a bőrfelszín elszíneződését idézik elő.

George Dupuis, az ENSZ különmegbízottja nemzetközi ad-hoc bizottság létrehozását kezdeményezte, amely a felfedezés várható társadalmi-politikai és gazdasági következményeit hivatott megvizsgálni.

A szakértő javasolta, a szervezet intézzen felhívást a világ kormányaihoz, hogy az esetleges pánikot elkerülendő adjanak pontos, megnyugtató tájékoztatást az

új baktériumcsalád elterjedésének várható hatásairól.

Szükszavú nyilatkozatában Edwin Pynch, a Pentagon szóvivője utalt bizonyos nemzetbiztonsági, adatvédelmi konzekvenciákra, magas rangú NATO-tisztek a spanyolországi Malagában tanácskoznak, a világ feszült figyelemmel követi a fejleményeket, a reakciók hangvétele folyamatosan változik. Az emberi bőrszínnel való esetleges manipulálás élenként foglalkoztatja az emberjogi szervezeteket.

A Gyógyszerészek Nemzetközi Szövetsége közleményt adott ki, amely szerint szabályozni kívánja a gyógyszergyártó, valamint kozmetikai cégek versengését olyan készítmények előállításában, melyek hatására bőrünk a kívánt színt ölti. Megfigyelők szerint a színteltek mintázatba rendeződését elősegítő tabletták előállítása is kísérleti stádiumban van.

Párizsi divatcégek a legújabb kollekcióikon mélyen dekoltált ruhákat vonultatnak fel, nagy testfelületet hagyva a színpompás bőr látványának. Az United Colours of Benetton non-stop fotóstúdió hálózat létrehozását tervezi, ahol bőrünk változásainak különböző fázisait kedvünk szerint dokumentálhatjuk.

A szépségről alkotott fogalmaink máris változóban vannak, és az emberek várhatóan még nagyobb figyelmet szentelnek majd testüknek – nyilatkozta Chilf Mária, a triplex pigmenti magyar feltalálója. Jelentheti ez új esztétika születését? Az állandóságot az állandó változás, vagyis bőrünk színének folyamatos változása váltja fel. Vajon az állandónak hitt esztétikai értékek vizsgálata értelmét veszti? Vajon mindannyian *pictores naturales* leszünk?





Előző oldal / Previous page
82. Pigmentatio mundi,
1999
 leírás és C-print / description
 and C-print
 120x90 cm
 Index 37.

83-84. Pigmentatio mundi,
1999, interiőr ill. részletek /
 exhibition view and details



Pigmentatio Mundi

Artist Mária Chlifa, in collaboration with a group of scientists in the field of bacteriology and dermatology, has prepared a new family of bacteria based on the findings of earlier gene research - announced the Reuters news agency. These bacteria attack the pigment that influences the colour of the human skin, melanin, neutralising the colour of the epidermis, and fill it with their own colour. The new family of bacteria named *triplex pigmenti* contains three elements: the yellow B 863, the red G 862 and the blue P 872. They reproduce very quickly, so that whole "colonies" can form in a few hours. The bacteria of these colonies take the place of the melanin, and they strive toward the outer epidermis.

The experiments until now have shown that if any member of the bacteria family gets into the epidermis of a living organism, it re-codes the colour of its skin. If only a single bacteria reproduces in the skin, that will result in a monochrome surface, but if all three *triplex pigmenti* elements reach the skin, they will form a colourful surface, the continuously changing shade of which depends on the dominance of any of the three elements. The simplest way for bacteria to get into the living organism is through its mucous membrane: they do not cause any illness, but the change of the colour of the skin.

George Dupuis, special delegate to the UN, has initiated the establishment of an ad-hoc committee to assess the anticipated socio-political and economical impacts of the new finding. This expert recommended that the organisation issue a manifesto to all governments to provide precise, reassuring information to the public about the potential effects of the spread of the bacteria, in order to avoid possible panic.

In his succinct statement, Pentagon spokesman *Edwin Pynch* referred to certain potential national security and data protection consequences, and high-ranking NATO officials gathered for an operative meeting in Malaga (Spain) to analyse the situation. Public opinion awaits further information, while the tone of reactions is continuously changing. Human rights organisations are intensely preoccupied by the potential contingent dangers of manipulation of the colour of human skin.

The International Association of Pharmacists issued a statement in which it would oblige regulation of the competition of all chemical companies producing preparations (drugs and beauty products) that can change the colour of human skin. According to observers, the manufacture of new pills which allow regulation of the configuration and shade of colour is in the experimental phase.

Parisian fashion designers have shown new, low-cut models of dresses that leave large swathes of the body uncovered to reveal the magnificent cavalcade of colours. United Colours of Benetton plans to open a chain of non-stop photo studios, where anyone can document the various phases of the changes of skin colour.

Our concept of beauty is changing, and people will likely pay more attention to their bodies - says Mária Chlifa, the Hungarian inventor of the *triplex pigmenti*. Does this mean the birth of a new aesthetic? Permanent change takes the place of permanence, with continuously changing colours superseding one or another colour. Will the examination of aesthetic values considered enduring lose their purpose? Will we all become *pictores naturales*?



85. Részlet, 58. kép (Laborminta) / Detail, ill. 58
(Lab Specimen)

Százados László Chilf Mária grafikai sorozata¹

I. Képzeljünk el egy laboratóriumot. Mindenható, vagy legalábbis magát annak képzelő lény jár-kezel benne. Kísérletezik. Összevegyíti a dolgokat. Számítógépen modellezi egy „szép új világ” terepviszonyait: vörös négyzetháló vetül a leendő domborzat formáira. Alant pedig, tussal előntött kerekded forma belsejében – sötétség tojásban, éjfekete babban – fénycsíra növekszik (92. kép).

Máshol mintha egy hatalmas, földöntúli méretű ásóval kiemelt erdőbolyhos, tengerszemés tájrészlettel bibelődne. A feje tetejére állított zöld szőrmekalapra emlékeztető tájszelet peremén túlcsordul a kék folyadék. A föld alatt feltáruló érvagy talán csőhálózat mentén folydogálva, sötét kötegbe sűrűsödik, majd egy fekete, rombusz alakú formán át, mindent magával rántva szép, szabályos, geometrikusan elrendezett kertalaprajzba transzformálódik át (86. kép).

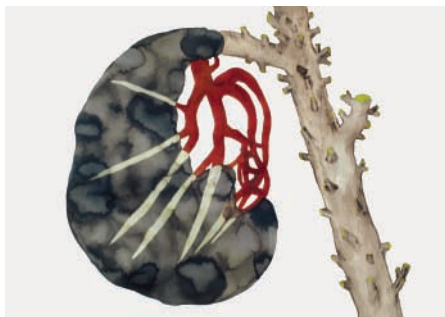
Genetikai kísérleteket is végez, igyekszik a növényit az állattal kombinálni, vajon miféle élőlény, miféle „termés” növekedhet a szürke, vesealakú gubóban? A minden ágától, hajtásától megfosztott, csupaszra csonkolt faág összes energiáját, tápanyagát a vércsatornákkal hozzákapcsolt, daganatos rügy szívja el (89. kép).

Még csak alig életre keltett, különféle alkotórészekből összefércelt testnövényt tesztel. Hipóval erek hálózatát maratja egy vörös hús-gömbbe. A megskalpolpt fejből valamiféle fűjtató-lélegző „szervcsírát” növeszt, amely a próbajarat során kékes légbuborékok egyre növekvő gyöngysorát görgeti ki magából (89. kép).

Tájmérnökéként ideál-tájat tervez: ott lebeg a földrajz tankönyvekből is ismerős, a hőfödte csúcsoktól a hegy lábainál fekvő völgy aljáig kikanyarított tájmetszet. Égi terepasztal-modell az időjárás, éghajlati zónáknak megfelelően, szépen kialakított erdő, szőlő, szántóföld mintázattal. Korrek fekete árnyékot vet a semmire, a fehér

86-87. Cím nélkül / Untitled, 1999
papír, vegyes technika / mixed media on paper
egyenként 50x70 cm / each
Magántulajdon / Private collection

¹ Megjelent: *Noé Szövetsége*, Magyar Zsidó Múzeum, Budapest, 2002. 11-12. o.



László Százados A series of graphic art by Mária Chilf¹

I. Let us imagine a laboratory. An omnipotent being, or at least one that imagines itself to be omnipotent, paces across it. Experimenting. Mixing things: on a computer, modelling conditions for the terrain of a "brave new world": a red grid stretches across the intended topography. And below, held within a rotund form - darkness in an egg, in a bean black as night - a germ of light grows (ill. 92).

Elsewhere, it is as if she were tinkering with a detail of a forest-dotted, mountain-lake landscape, lifted out of the ground with an other-worldly shovel. Blue liquid brims over the slice of landscape reminiscent of a green fur hat turned upside-down. Trickling along a system of veins, or perhaps pipes, it thickens into a dark cluster, then only to go through a transformation, as it passes through a black diamond shaped form, dragging all along with it, into a nice, regular, geometrically laid-out design for a garden (ill. 86).

She also performs genetic experimentation, attempting to combine the vegetal with the animal: who knows what kind of animate being, what "harvest" will grow in the grey, kidney-shaped cocoon? A parasitical, tumorous bud sucks away all the life energy of a tree branch to which it is attached by blood canals, a branch stripped of all its smaller branches and shoots, amputated bare (ill. 89).

She tests a body-plant barely brought to life, tacked together out of various composite parts. With bleach, she etches a network of veins into a red ball of meat. She grows some kind of "organ-bud" out of a scalped head, breathing and puffing away, and on a test run it trundles out an infinite pearl-string of bluish air bubbles (ill. 89). As a landscape designer, she plans the ideal landscape: the segment of land familiar from the geography textbook is carved out from snow-capped peaks

¹ First published in *Noé Szövetsége* [Noah's Covenant], Hungarian Jewish Museum, 2002, p. 11-12.



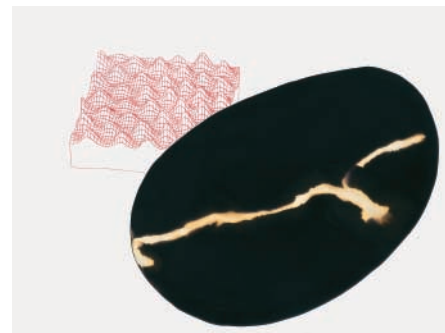
88-89. Cím nélkül / Untitled, 1999
papír, vegyes technika / mixed media on paper
egyenként 50x70 cm / each
A 88. kép a Dobó István Vármúzeum, Eger tulajdona / ill. 88 is in the collection of the István Dobó Castle Museum, Eger

papírlapra a világvégi tervezőasztalon, miközben lent, jobbra bordós-lilás-barnás, sűrű, lávaszerű massa fortyog. Valamiféle amorf formát készül kiköpní magából (90. kép). Odébb a táj-prototípust egy hatalmas ideghálózat végén látjuk viszont, osztódásra kényszerítve: alul baktériumszerű formák szaporodó tömege másolja, építi tovább. Az ideghálózat többi vége egyelőre munka nélkül tapogatózik a fehér semmiben (91. kép).

II. Képzeliük el, hogy már a laboratórium is kiürült. A magára hagyott világ „fejlődésnek” indult, a félresikerült genesis a saját útját járja. A félig kitöltött lapokon, a nagy fehér sivatag, üresség közepette csirázó, lélegző, osztódásnak, terjedésnek indult mutáns tájak, hibrid organizmusok részletei, kezdeményei. Talán életképesek, talán nem. Lehet, hogy működteti őket valami-valaki, de lehet, hogy nem. A Chilf grafikáit és installációit mindig is jellemző, a mesterségesen létrehozottat és az organikus, ön maga törvényei szerint fejlődőt összeklónozó alkímia munkál itt. A természeti és az ipari táj, illetve az emberi környezet elemei, szerves és szervetlen anyagai folyamatos körforgásban kapcsolódnak

90. Cím nélkül / Untitled, 1999

papír, vegyes technika / mixed media on paper
50x70 cm
Magántulajdon / Private collection



to the bottom of a valley at the foot of the mountain. A heavenly table of modelled terrain, on which forest, vineyard and farmland patterns have been beautifully set in accordance with the meteorological and climatic belt. It throws a proper black shadow across the nothing of the white sheet on the world's-end designer's table, while below, to the right, a reddish, purplish, brownish thick, lava-like mass bubbles and churns. It is preparing to spit some sort of amorphous form out from itself (ill. 90). We see the land prototype further down the line, forced into fission at the end of a huge network of nerves: a reproducing mass of bacteria-like forms multiplies below, and constructs further. Loose ends of the net of nerves grope around blindly, out of work for the time being, in white nothingness (ill. 92).

91-92. Cím nélkül / Untitled, 1999

papír, vegyes technika / mixed media on paper
50x70 cm

II. Let us imagine that even the laboratory has emptied out. The world left to itself has begun to "evolve"; the miscarried genesis continues on its own path. The mutant landscapes that have begun sprouting, breathing, sub-dividing and expanding on white sheets half filled-in, in the middle of the emptiness of a great white desert, are initial parts of hybrid organisms. They may or not may be capable of life. Something or someone may perhaps be operating them, or may not. A synergetic alchemy fusing the clones of that which is artificially realised and that which grows organically, and is in an idiosyncratic development, is at work here, as is typical of Chilf's installations and graphic works. Elements of the natural and the industrial landscape, or from the human milieu, their organic and inorganic matter are bound together in continuous revolution: they live symbiotically, structurally integrated, evolving into one another, becoming homogeneous. In this chaotic world, even the established order of scale is overturned: we cannot be certain whether we are witness to "world modelling" taking place in outer space, or to experiments undertaken under the eye of a microscope, mounted on a slide. Elements of macro and micro worlds intermix capriciously, with chance seemingly



93. Hátsó telep / Back Settlement, 1998

papír, tus / ink on paper
30x42 cm

94. Cím nélkül / Untitled, 1997

papír, tus / ink on paper
50x70 cm
a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona /
Collection of the Hungarian
National Gallery, Budapest



egymáshoz: szimbiózisban élnek, összeépülnek, egymásbalakulnak, egymeművé válnak. Ebben a kaotikus világban még a léptékek rendszere is felborul: nem lehetünk biztosak abban, hogy űrben zajló „világ-modellezés” vagy mikroszkóp alatt, tárgylemezeken folyó kísérlet szemtanúi vagyunk. A makro- és mikrovilág elemei szeszélyesen és látszólag véletlenszerűen, de mégiscsak valami belső, burjánzást beindító logika szerint kapcsolódnak össze. A formai és funkcionális párhuzamok fő kiindulópontja az emberi test. Felnagyított részletei – szervei, információhordozó pályái, vezetékekrendszerei – világalakító-elemekké tágulnak. S mégis, ennek az univerzumnak a legfeltűnőbb jellemzője az emberhiány: antropomorf, de lakatlan és magányos. Mindenütt ott az ember lenyomata, árnyképe, de ő maga sehol, s már nem is biztos, hogy túlélné az esetleges találkozást. A Mindenható már régen hátat fordított ennek a földnek és lakóinak, majd a magát „teremtővé kiképzett” ember is kifogyott belőle. A szövetség felbomlott. Nem ível az égen a sokszínű jel.

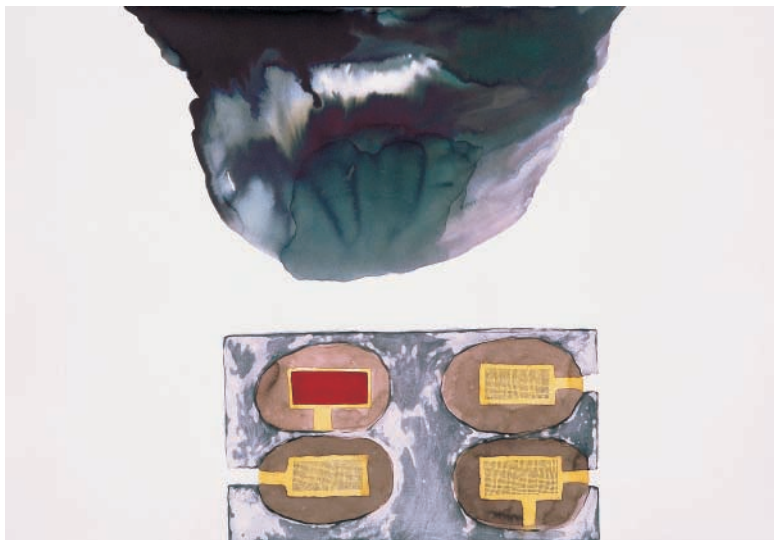


a major factor, yet they link according to an inner logic initial to proliferation. The main point of departure for the formal and functional correlations is the human body. Its magnified details - organs, transmitters of information, systems of canals - expand to become the building blocks of a world. And still, the most striking characteristic of this universe is its lack of human presence: it is anthropomorphic, but also uninhabited and lonely. Everywhere are imprints and the shadow of man, but he himself is nowhere, and it is not even sure that he would survive the chance encounter. The Almighty long ago turned his back on this earth and its inhabitants, and then it also emptied of man himself "trained to be creator". The testament collapsed. The multicoloured symbol no longer vaults across the sky.

(Translated by Bálint Bethlentfalvy)

95. Cím nélkül / Untitled, 1997

papír, tus / ink on paper
49.5x64.5 cm
a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona /
Collection of the Hungarian National Gallery,
Budapest



96. **Cím nélkül (Katonai temető) / Untitled (Military Funeral), 1998**

papír, tus / ink on paper
50x71 cm
a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona / Collection of the Hungarian National Gallery, Budapest



97. **Cím nélkül (Beton szarkofág) / Untitled (Concrete Sarcophagus), 1998**

papír, tus / ink on paper
45x65.8 cm

Angel Judit Double trouble¹

Amikor Chilf Mária elfogadta a Ludwig Múzeum kis.termére vonatkozó felkérését, aligha tudhatta, hogy a kihívásra adott válaszareakció lesz maga a kiállított munka. Kihívás, mert a kis.terem programja hely- és helyzetspecifikus projektekről szól, megkívánja, hogy a művész a kiállítás körülményeire reflektáljon. Chilf Mária pályafutását tekintve is egy sajátos helyzet áll fenn, ugyanis eddigi művei – rajzok és installációk – egy másfajta alkotói logika eredményei. A kis.terem-beli kiállításon végül is két videoprojekciót láthatunk, melyek a módosult tudatállapot két különböző esetét tárják elélnk (98-99. kép). Az egyikben a művészt követhetjük, amint hipnózis útján teremt kapcsolatot a tudatalattijával, hogy megkeresse azt a képet, melyet a kiállításon bemutathat. A másik videoprojekció által egy idős ember önfeledt kreativitásának lehetünk tanúi. Egyfelől a túlzott önkontrollal, másfelől a kontroll hiányával kerülünk szembe. A kiállítás címe, a *Double Trouble*, találóan utal a projektben megnyilvánuló kettősségre, illetve kettős problémára: hogyan tehet eleget a művész önmaga és a külső kihívás elvárásainak? Hogyan egyeztethetők össze a racionális és az irracionális tényezők az alkotói folyamatban?

(...) Rajzaiban és akvarelljeiben Chilf Mária egy sajátos képi nyelvezetet, asszociációs logikát fejlesztett ki, mely egyszerre leíró és szimbolikus, költői és humoros, követhető és nem egyértelműen megfejthető. Intuitív és asszociatív alkotói módszere eredményeként munkáiban gyakran tűnnek fel idegen elemek, melyek nem várt irányba terelik a mű logikáját.

Installációiban is fontos szerepet kap a képi gondolkodás és szubjektivitás. Úgy tűnik, a kis.terem-beli kiállítás perspektívája kettős hatást gyakorolt a

98-99. Képkockák a **Double Trouble** c. videoinstallációból / Stills from the video installation, 2002
Index 39.

1. Megjelent: *Double Trouble*. In: *Chilf Mária: Double Trouble*, Ludwig Múzeum Budapest - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2002. (kat.) Részlet



Judit Angel Double Trouble¹

When Mária Chilf chose to accept the invitation for an exhibition in the Project Room of the Ludwig Museum, she could not possibly have known that the exhibited work would be her reaction to the challenge. Challenge, because the programme of the project room is always determined by the location and the specific situation, and the artist is forced to reflect on the circumstances of the exhibition. In Mária Chilf's case, the situation is quite particular, as her previous works - drawings and installations - are the result of a different kind of creative logic. This exhibition presents two video projections, demonstrating two different instances of altered consciousness (ills. 98-99). In the first, we see the artist undergoing hypnosis, attempting to make a connection with her subconscious in order to find the image that should be presented to the audience of the exhibition. The other video projection shows the abandoned creativity of an older man. We are confronted with both the obsessive control over one's creativity and the total lack thereof. The title of the exhibition, *Double Trouble*, points to the duplicity of the project, and to the inherent duplicity of the creative process, where the artist is forced to react to the challenges presented by the demands of the creative self and the outside world, formulating the question: how are rational and irrational factors to be integrated in the creative process?

(...) In her drawings and watercolours, Mária Chilf has developed a specific visual language, an associational logic, which is at once descriptive and symbolic, poetic and humorous, which is clear, yet does not yield an obvious solution. She often introduces foreign elements into her work, as the result of a method that is quite intuitive, and based upon free association, pointing the logic of creation in unexpected directions.

Visual thinking and subjectivity also play an important role in her installations. The perspective of the exhibition organised in the Project Room seems to have a double effect on the artist. Her own interest in unexpected twists and turns surely motivated her to resolve an experimental situation. The peculiar nature of the situation, however, led to an excessive self-control, and though she had many ideas, she considered all of them to be inadequate. The question is, how should one proceed in a novel situation in such a way that would also allow for the previous method of creation to function? One obvious answer is making the above question the central theme.

1. First published in "Double Trouble", in: *Mária Chilf: Double Trouble*, Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, Budapest, 2002. (cat.) excerpt.

művészre. Saját érdeklődése a váratlan fordulatok iránt, bizonyára motiválta egy kísérleti helyzet megoldására. A helyzet másága viszont, túlzott önkontrollt eredményezett és bár több ötlete is született, a művész egyiket sem tartotta megfelelőnek. Hogyan lehet elérni azt, hogy egy új helyzetben, mely sajátos logikát követel, eredményesen járjunk el úgy, hogy eddigi alkotási módszerünk is érvényesülhessen? Az egyik kézenfekvő megoldás ennek a kérdésnek a tematizálása.

A művész az így kialakult szituációra egy pszichológus segítségével a hipnózist alkalmazza. A hipnózis célja az elfojtott intuíció aktiválása, valamint annak a képnek a felszínre hozatala, mely kimondottan erre a kiállításra készül. Látjuk, amint a művész folyamatosan ellazul, hallgatjuk a pszichológus szuggesztív szövegét, már-már mi is alámerülünk, amikor egy parodisztikus jelenet, melyben a művész tenyerében megjelenő két kis alter-ego egy láthatatlan kép miatt civakodik, hirtelen véget vet ennek a folyamatnak. A szemközti falra projektált videón egy városi tömegben egy idős férfit látunk, amint ritmikusan gesztikulál, mintha egy csak számára hallható zenét „vezényelne”. Az önfeledten megnyilvánuló alak része is, meg nem is környezetének, mintha kommunikálni szeretne, de nem igazán értjük, hiszen egy „másik” világhoz tartozik. Nála az önkontroll teljesen hiányzik.

A művész nem mondja ki határozottan, hogy jelen esetben mit is tart „mű”-nek, hol húzódnak alkotásának határai. Egyrészt megvalósul a kiállítási projekt, ami lényegében a „mű” kereséséről valamint az alkotói folyamatról szól. A néző szerepe ambivalens. Eleinte úgy tűnik, hogy a hipnózissal azonosuló nézőt valamilyen aktív részvételre invitálják, de a záró epizód hatására egy semleges szemlélői pozícióba kerül. A filmen a művész egy (belső) „képet” keres, valami olyasmit, amit „kivetíthetne” magából, ez az alkotói folyamat inkább egy műtárgyra, mint egy projektre jellemző. A kiállítási szituáció felépítése is kevésbé projekt-szerű, a racionális és irracionális tényezők egyensúlyozása a két videóban inkább a rajzokhoz hasonló kompozíciós elveket követ. Mindez arra enged következtetni, hogy bár más médiumokat használ és egy új helyzetben nyilvánul meg, a művész lényegében ugyanazt teszi, mint általában, vagyis a saját alkotói módszerét érvényesíti. Munkája ugyanakkor projektként is értelmezhető, egy specifikus szituációra való reakcióként bontakozik ki és az alkotói folyamatban megnyilvánuló racionális és intuitív elemek szerepével foglalkozik.

The artist applies hypnosis to the situation with the help of a psychologist. The purpose of the session is to activate the repressed intuition, and to bring to the surface the picture that should be created specifically for this exhibition. We see the artist gradually relaxing, we listen to the suggestive words of the psychologist, and we are almost drawn along and submerged, when we see two little alter-egos of the artist appearing in her hand, in a parody, quarrelling about an invisible picture - and this brings a sudden end to the process. In the video projected on the opposite wall, we see an elderly gentleman rhythmically gesticulating, as if he were conducting music audible only to him. This oblivious figure is part of his environment, yet not, trying to communicate, but we cannot really understand him, because he is part of "another" reality. Here, we see an almost total lack of control.

The artist does not give us a clear definition of the art object, or where its borders are drawn. The exhibition project is realised addressing the search for the work of art, and the creative process. The role of the viewer is ambivalent. At first, it seems that the spectator identifying with the hypnosis is invited for some sort of active participation, but with the concluding episode, the viewer's position is neutralised. In the film, the artist is in the process of searching for an (inner) "image", something that could be "externalised", and this creative process is more characteristic of a work of art than of a project. The exhibition is not constructed in a very project-like manner: the balancing of rational and irrational factors in the two video projections rather follows the creative logic and compositional principles applied in the case of drawings. All this seems to suggest that, despite using another medium and manifesting herself in a different situation, the artist still behaves essentially in the usual manner, applying her own creative method. At the same time, her work can be interpreted as a project, developed as a reaction to a specific situation, and deals with the role of rational and intuitive elements manifestly present in the creative process.

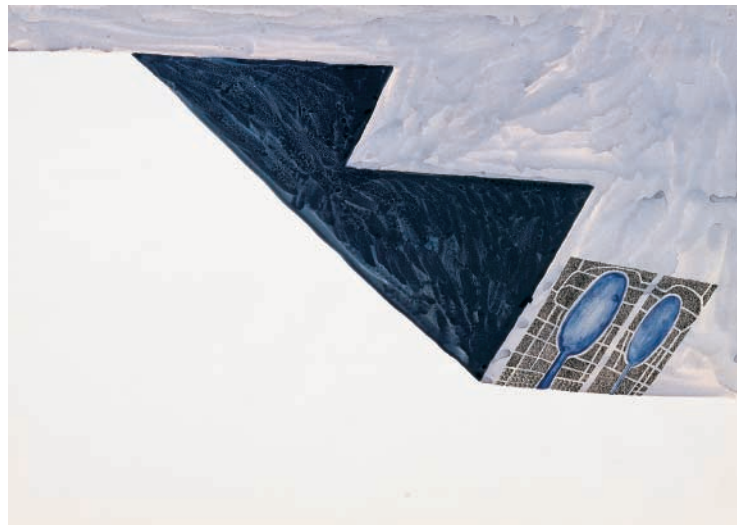
(Translated by György Dragomán)





100-105. Cím nélkül I-VI. / **Untitled I-VI, 1997-98**
 papír, tus, akvarell / ink and watercolour on paper,
 egyenként 50x70 cm / each
 a Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum tulajdona /
 Collection of the Ludwig Museum -
 Museum of Contemporary Art, Budapest





Domokos Johanna

Minden, otthon

rajzoljam
 erezetbe, nyelvekbe
 dzsungelbe, újrakezdésekbe
 testekbe, határátlépésekbe,
 értetlenségbe, magányba hogy
 az otthon műtét egy mellkasban
 többszörös szíven

Az otthon darálóprogramban
 zajos centrifuga
 műfajban idealizált kép
 performance
 a társ-táj-kép-analízis-
 esztétika-multimetafizika művészete
 olykor striptease, és fejleemelés
 olykor szauna bundában
 és elfogadható ha érthetetlen
 mert az otthon mindenki
 egyenkénti arca felé történő
 odafordulás

Johanna Domokos

All, at home

*I must trace it
 into arteries, tongues
 the jungle, new beginnings
 bodies, retractions,
 obtuseness and isolation that
 the home is surgery in one chest
 on multiple hearts*

*The home is a running centrifuge
 in the noise of a processor
 idyll in a genre
 a performance
 the art of co-land-scape-analysis
 aesthetics-multi-metaphysics
 at times striptease, and head-removal
 then sauna in a fur coat
 and acceptable when incomprehensible
 because the home is a simultaneous
 flexure toward the face
 of everyone*

(Translated by Lui Antal Deák)



106-111. Cím nélkül I-VI / Untitled I-VI,
(Szerv, Gyomor, Életha, Vese, Konzerv, Ördög /
Organ, Stomach, Tree of Life, Kidney, Conserve,
Devil), 2001-2002

papír, vegyes technika / mixed media on paper
egyenként 50x70 cm / each

Domokos Johanna

Semmi, ágán

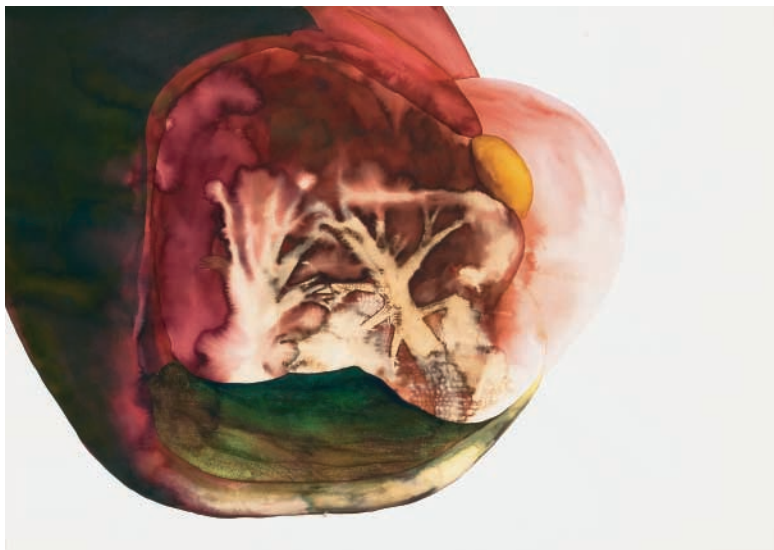
*a képben
megtaláltam az állapotom
leginkább tükröző metaforát
de ebbe beletekinve
visszajutok a szédület azon pontjára
melyben levegőszilárd a váz
és nekünk építenünk kell*

Johanna Domokos

Nought, on twig

*in the image
I found the metaphor which best
mirrors my predicament
yet by gazing into it
I return to that place of vertigo
where the structure is aeriform
and the task of building - still must go on*

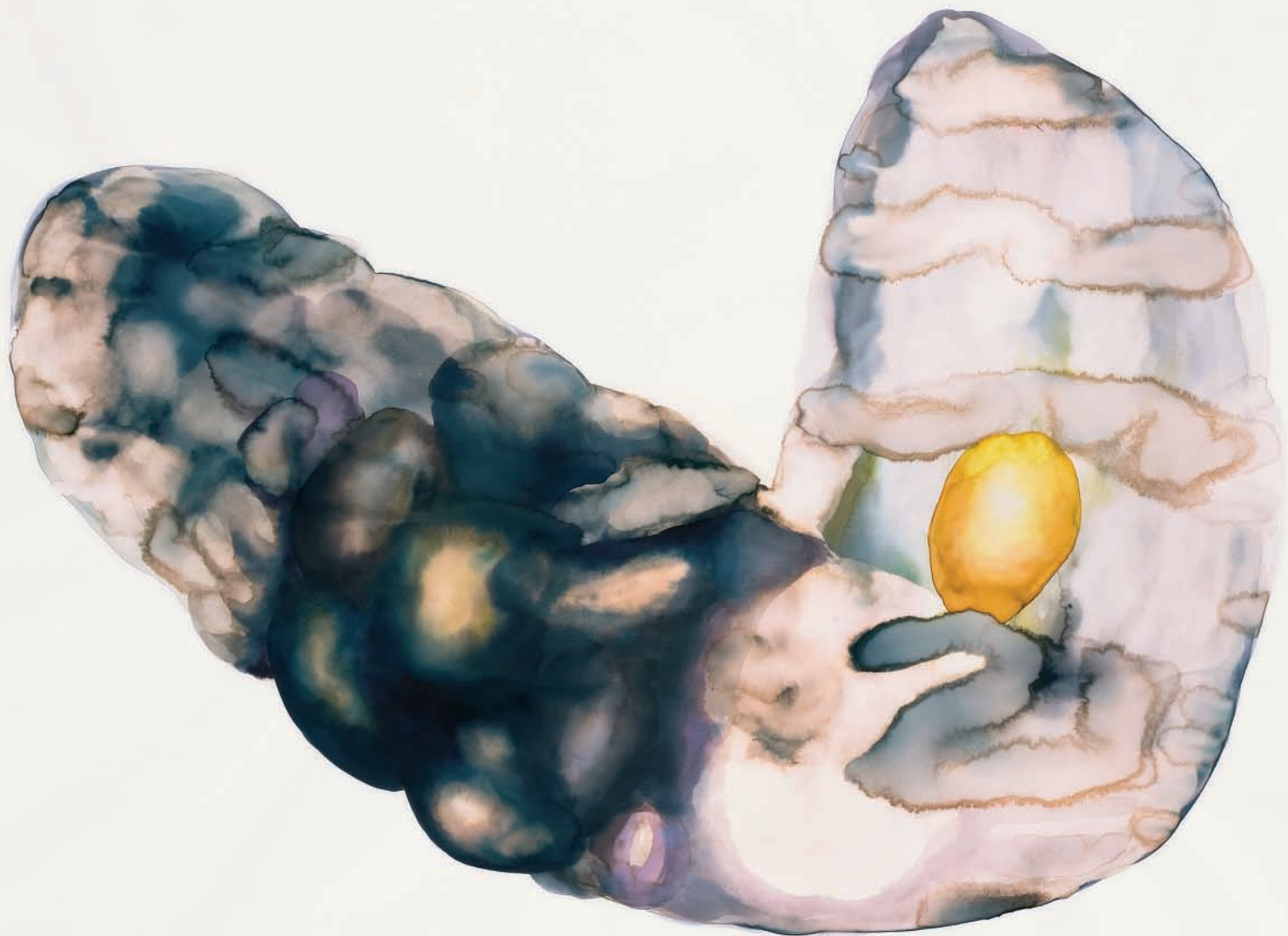
(Translated by Lui Antal Deák)



112. Vadhús (A *Testünk rejtett titkai* sorozatból) / **Proud Flesh** (From the series, **Interior Secrets of the Body**), 2003
 papír, vegyes technika / mixed media on paper
 70x100 cm



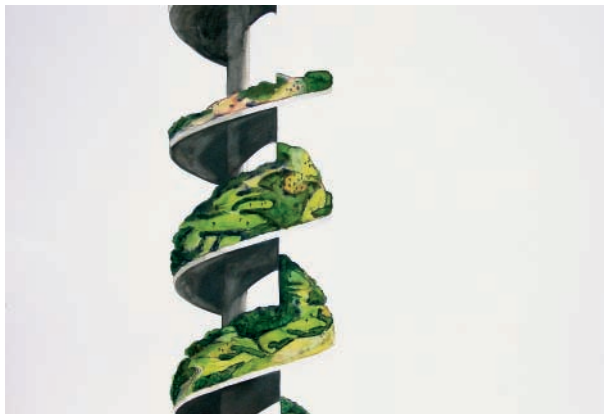
113. In situ (A *Testünk rejtett titkai* sorozatból) / (From the series, **Interior Secrets of the Body**), 2003
 papír, vegyes technika / mixed media on paper
 70x100 cm



114. **Tumor** (A Testünk rejtett titkai sorozatból) / **Tumour** (From the series, **Interior Secrets of the Body**), 2003
papír, vegyes technika /
mixed media on paper
70x100 cm

Kürti Emese A természet mint metafora

Chilf Mária „környezettudatos” munkáiról



115. A **Torhelt helyek** sorozatból (6), / From the series, **Burdened Landscapes (6)**, 2003
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm
Magántulajdon / Private collection

Szováta és Marosvásárhely között van egy falu (Chilf Mari biztos tudná a nevét), amelynek a kellős közepén van egy szellemgyár. A kohói nem működnek, csak borzasztó nagy hasként gömbölyödnek ki a kis házak közül, amelyeket megtoldottak három-négy emeletes panelekkel, hogy az ingázó munkásoknak biztosítsák a lakhatást. A falu méretéhez képest óriási, erőszakos gyárnegyed főépületének homlokzatán még ott lifegnek a párt hosszú élettartamát mágikus úton garantáló vasbetűk. Az emberek úgy kerülgetik a gyárat, mint valami óriási szobrot, amelynek az állandó jelenlétét már megszokták, mert ötven év alatt nemcsak értelmét veszítette, hanem meg is szelődött: nem dohog, nem füstöl többé.

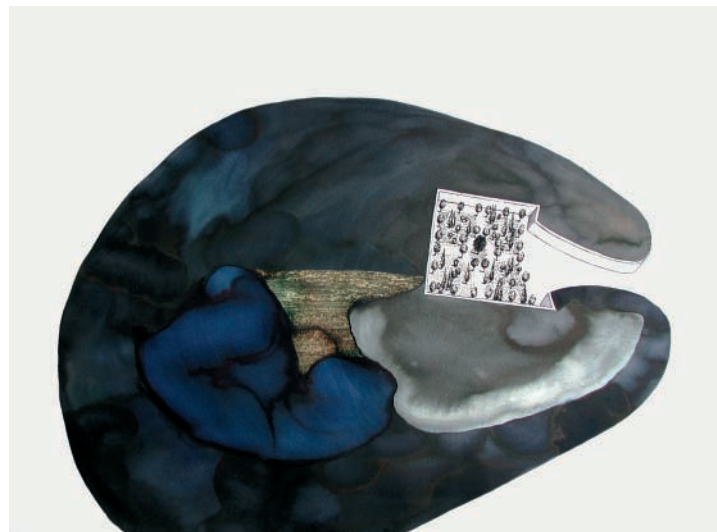
Évtizedekig azonban működött. A diktatúrák abszurd logikájának szörnyszülőltje a megállíthatatlanság jelképe volt: bebizonyította, hogy a kultúra semmibevétele megakadályozhatatlan, a közösségek belső ereje szétoszlik a szervezettebb hatalom nyomása alatt és hogy a nacionalizmus elsődleges motivációja az iparosítás köntösében az egészséges környezethez való jog evidenciájánál is erősebb. Diktatúrában a legképtelenebb ötlet is valószerűvé válik előbb-utóbb, mert az elnyomottak logikája az elnyomókéhoz hasonul – ez a diktatórikus rendszerek legnagyobb sikere. Szinte hallani, hogyan törődtek bele a munkahelyek ígéretének kábító hatása alatt az emberek abba, hogy a házuk

Emese Kürti Nature as Metaphor

On Mária Chilf's "Environmentally Conscious" Works

There is a village between Sovata and Târgu Mureş (Mária Chilf surely knows its name), in the very centre of which there is a ghost-factory. Its furnaces are no longer working; like some terrifyingly huge bellies, they only overgrow the small houses, which were extended with three-four storey concrete housing blocks, in order to provide housing for the commuting workers. The iron letters, which magically assure us of the long life of the party, still dangle on the façade of the main building of this factory district that is aggressively enormous compared to the size of the village. People go around it as if it were a giant sculpture whose constant presence they had become accustomed to, because over fifty years, it was not only stripped of its function, but was also tamed: it no longer grows or smokes. It had functioned for decades, however. It was a monster of the absurd logic of dictatorships, a symbol of being unstoppable: it proved that the disregard of culture cannot be obstructed; the inner strength of communities dissipates under the pressure of more organised power; and that the primary motivation behind nationalism, in the guise of industrialisation, is stronger than the evident right to a

116. **Embrió / Embryo**, 2003
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm
Magántulajdon / Private collection



helyén egy képtelen, füstölgő monstrum álljon, amely méreggel tölti be nemcsak a falut, hanem az egész völgyet. Arról sem beszélt nekik senki, mi történik a földbe szivárgó járulékos vegyi anyagokkal az olyan társadalomban, amely alapvetően még mindig a mezőgazdaságból él.

A diktatúrák természeti és gazdasági pusztításáról teoretikusnak kevés szó esik, ennél fogva leginkább a környezetvédők ismerik a romániai környezetterhelés súlyos mértékét, amelyet az 1989 előtti rendszer alapozott meg. Chilf Mária ebben a rendszerben nőtt föl, valószínűleg ugyanolyan öntudatlanul, mint bármelyikünk, de a tapasztalata épp arról szól, ami a természeti adottságokkal való visszaélés alapját jelentette: Romániában a legjobb a levegő szaga. Nem lehet elrontani, földézni se nagyon. Csakhogy az áttelepülők élete rekonstrukciós lét: a lehetetlenség illúziótlan tudatában rekonstruálnak például szagokat, amelyek ismert és ismeretlen földről párolognak, ugyanolyan intenzíven, mint amikor a távolság ember és természet között még nem volt ennyire leküzdhetetlen. Chilf tájjellegű munkái ennek a viszonyoknak a reménytelensége miatt tűnnek műfaji anakronizmusnak, ha nem volnának minden esetben ironikusan reflektáltak, és ha nem keveredne a belső táj lelki és biológiai absztrakciója a külső környezet lokálisan megtapasztalhatatlan, esszenciális fragmentumával.

A hagyományos tájképi megközelítéshez képest új elem az „ökológiai” nézőpont megjelenése is, amely Chilf *Terhelt helyek* sorozatát és 2003-2004-ben készült installációit kiemeli a tájábrázolások szokványos passzivitásából, és összekapcsolja őket a kortárs művészet nemzetközi „környezettudatos” tendenciával (115-119., 121-122., 125-127. kép).

A *Terhelt helyek* sorozat közvetlen kiváló élménye egy látogatás volt 2003-ban a németországi Bitterfeldben. A volt NDK hagyományos vegyipari övezetének szennyezettsége még saját mércével mérve is kiugróan magas volt, de a város továbbra is jelentős ipari településnek számít. A táj ökológiai rekonstrukcióját végző szervezet arra kérte föl Chilf Máriát, hogy készítsen műveket a helyhez kapcsolódóan, ahol a második világháborúból hat tonna arzén és vörösfoszfor maradt a földben, rákot okozó klórgyár működik, és ahol négyezer féle ipari termék készül nap mint nap. A szennyezett talajvizet mesterségesen tartják a talajszint alatt, hogy ne törjön be a pincékbe. A Silbersee nevű kis tóba harminc éven át ömlött az ezüstnitrát, de mostanra a természetes rehabilitáció és a mesterséges zónajelleg együttes összehatásaként valamiféle ökológiai műnek hat: „A Silbersee köré építettek egy nagy védőkerítést. Olyan zóna lett, mint Tarkovszkijnál. Valóban azt éltem meg: kapu ki, bemegy az autó, bezár, kicsit megyünk, még egy kapu, megint kinyit, bezár, és ott egy látszólagos paradicsom: a tavat műanyag hálóra tett níkecell granulátummal borították be, amelyen mikroorganizmusok telepedtek meg, és tíz-húsz év alatt lebontják az ott lévő vegyi anyagot, idővel talán lehet, hogy hal is lesz a tóban. Hagyják tehát, hogy a ter-

healthy environment. The most absurd idea becomes realistic sooner or later in a dictatorship, because the logic of the oppressed assimilates to that of the oppressor - and that is the biggest success of dictatorial systems. One can almost literally hear how people acquiesced, induced by the promise of more jobs, to have a smoking monster built in place of their houses, which fills with toxins not only their village, but the whole valley. And in a society that still makes a living mainly from agriculture, nobody told them what would happen with the secondary chemicals that seep into the ground.

There is little mention in theoretical works about the destruction caused by dictatorships in nature and the economy; thus, it is mainly environmentalists who recognise the extreme extent of the environmental damage in Romania, which were established by the pre-1989 system. Mária Chilf grew up in this system, probably as unconsciously as all of us, but her experience was exactly that which constituted the base of all environmental abuses: the smell of the air is the best in Romania. You cannot ruin it, nor can you really recall it. But the life of immigrants is a reconstructive existence: they reconstruct, in full knowledge of its impossibility - smells, for example, that evaporate from familiar and unfamiliar grounds with an intensity that was characteristic in the period when the distance between man and nature was not so insurmountable. Chilf's landscape-oriented works might seem to be anachronisms because of the hopelessness of this relationship, except that these works always contain a certain degree of ironic reflection, and the mental and biological abstractions of the internal landscapes blend with essential fragments of the external environment that are impossible to experience on a local level.



117. A *Terhelt helyek* sorozatból (3) / From the series, *Burdened Landscapes* (3), 2003
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm
Magántulajdon / Private collection

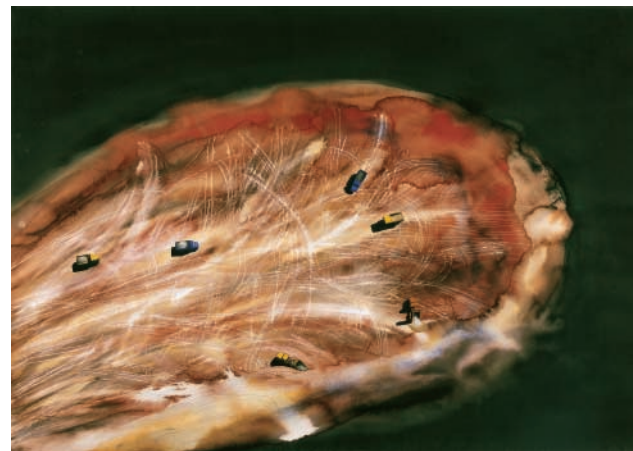


118. A **Terhelt helyek** sorozatból (10) / From the series, **Burdened Landscapes (10), 2004**
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm
Magántulajdon / Private collection

119. A **Terhelt helyek** sorozatból (4) / From the series, **Burdened Landscapes (4), 2003**
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm
Magántulajdon / Private collection



120. **Önszabályozás / Self-Regulation, 2004**
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm

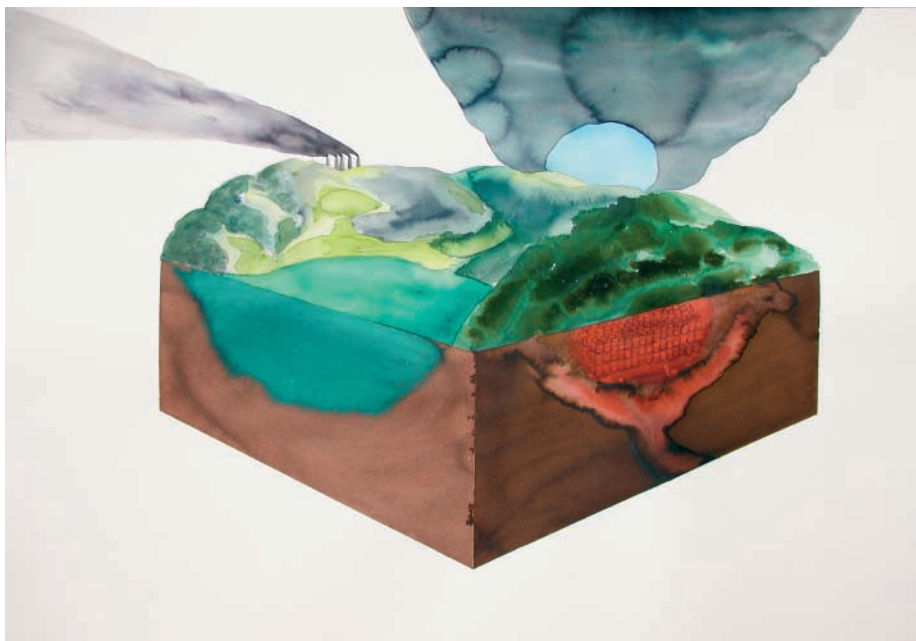


mészet gyógyítsa meg saját magát. Mindeközben ezen az anyagon megtelepszene a kis magvak, kiburjánzik az élet.”

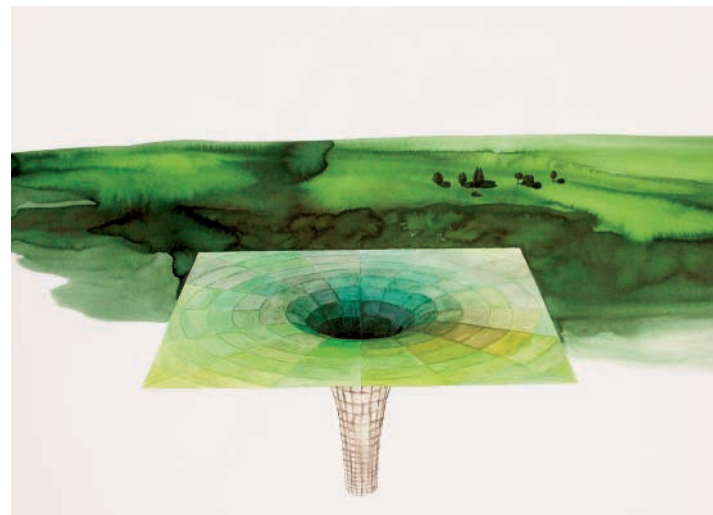
A kiállítás tulajdonképp a város kulturális rekonstrukciójának volt a kísérlete, ahol a megmaradt helyi lakosok a saját életkörülményeikkel szembesülhettek a kívülről megfogalmazásában. A kultúra nyelve nem lehet elég absztrakt, ha egy közösség számára valóban releváns problémát tár föl, és Chilf Mária munkái egy hiányzó szerepkört töltöttek be az eltávolítás-azonosulás-kritikai szemlélet hármásával. A teljesen laikus közönség megértette, hogy a művészet itt olyan álláspontot foglalt el, amelyet tőle vállalt át, és könnyen tudott azonosulni vele, nem pusztán az absztrakt formákba integrált realizmusok (pl. autók, kémények) miatt.

Ez az integráció példásan szervesen valósul meg: az akvarellek földézik az ipari építészeti elemeit, amelyek úgy épülnek bele a tájba, mint a beteg testben élősködő, fölnagyított mikroorganizmusok. Chilf szemléletmódja, bármiről legyen is szó, organikus viszonyrendszerű: az apróságok indukciója vezet el a szervezethez.

121. A **Terhelt helyek** sorozatból (2) / From the series, **Burdened Landscapes (2)**, 2003
papír, pác, tus / stain and ink on paper
70x100 cm
Magántulajdon /Private collection



1 Horváth Judit interjúja Chilf Máriával. In: *TérErő* (szerk. Horváth Judit), K. Petrys Ház, Budapest, 2008. 57. o.



The "ecological" point of view is also a new element compared to the traditional approach to landscape, that lifts Chilf's *Burdened Landscapes* series and her installations made in 2003-04, out from the habitual passivity of landscape representations, and connects them with the "ecologically-conscious" tendencies in international contemporary art (ills. 115-119, 121-122, 125-127).

The direct experience inspiring the *Burdened Landscapes* series was a visit to Bitterfeld, in Germany, in 2003. The pollution of the chemical-industrial zone in the ex-GDR was extremely high even by its own standard, but even now, the town is still considered an important industrial settlement. The organisation working on the ecological reconstruction of the landscape asked Mária Chilf to produce works of art connected to this region, where six tons of arsenic and red phosphorous remained in the ground from the time of WWII; where there is a factory of cancer-causing chlorine; and where four thousand different kinds of industrial products are produced every single day. The polluted groundwater is kept artificially beneath ground level, in order to not to inundate the cellars. For thirty years, silver nitrate flowed into the small lake called Silbersee, but today it looks like a work of ecological art because of the combination of natural rehabilitation with the artificial zone: "They built a huge protective fence around Silbersee. It became a zone out of Tarkovsky. That was really my experience: the gates opened, the car went in, the gates closed, we went a little further, then another gate opened and closed, and there was apparently a paradise: the lake was covered with a plastic

122. A **Terhelt helyek** sorozatból (5) / From the series, **Burdened Landscapes (5)**, 2003
papír, pác, tus / stain and ink on paper
70x100 cm
Magántulajdon /Private collection



123. **Intersection, 2004**
Index 41.

általános biológiai működésének megértéséhez. A kémények, kúrtók és kohók tekerő csövei elmetszett ércsatornákra vagy mikroszkóp alatt fölnagyított mikrobákra emlékeztetnek. A külső táj átalakul a belső metaforájává.

Mongóliában, Ulánbátorban egy eleve didaktikusnak szánt installáció készült a „környezettudatos” akvarellek folytatásaként (123-as kép). Amikor 2004-ben meghívták egy fesztiválra, Chilf Mária azzal szembesült, ami a (túl)civilizált európai ember számára sokkoló látványt jelent: az utcákat elborította a fogyasztási hulladék. Nehéz megérteni ezt a keleti szokást olyan népeknek, amelyek szemének tekintik a lehullott falevelet, de a magyarázat nem néplélektani vagy nemzetkarakterológiai, hanem a nyugati kapitalizmus elterjedésével vagy éppen ssggel el nem terjedésével lehet összefüggésben. A jelenség megfigyelhető Romániától Törökországon át az arab országokig mindenhol, ahol a fogyasztásra ösztönző rendszerek viszonylag új keletűek. Az eltűzött mértékű tisztaság, a sterilítésre való törekvés, mindaz, aminek nincs hagyománya a posztsovjét országokban, a nyugati országok sajátossága a kispolgári amerikai kertvárosoktól a csodált ausztriai utcáig. A magántulajdon fizikai védelme és a közterület kontrollja, a test betegessé fokozott higiéniája mellett az utcai szemét eltüntetésének

net filled with granules of cellulosic fiber on which microorganisms settled. These will break down the chemicals in ten to twenty years, so that with time, perhaps there will even be fish in the lake. Thus, they leave nature to heal herself. In the meanwhile, small seeds settle on this material, and life grows.”

The exhibition was in fact an experiment of the town's cultural reconstruction, where the locals who had remained were able to face their own living conditions seen through the eyes of an outsider. The language of culture cannot be abstract enough when it explores truly relevant questions for a community, and Mária Chilf's works filled a missing role with their threefold approach of removal, identification and critical view. The completely non-professional audience understood that here, the art occupied a point of view that was theirs, and with which they could easily identify themselves, and not only because of the realistic elements (e.g., cars, chimneys, etc.) integrated into the abstract forms.

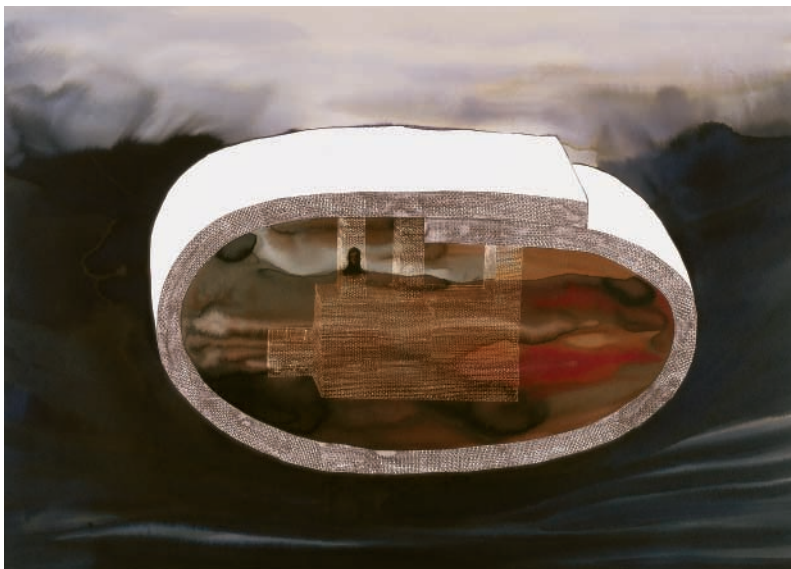
This integration happens in an exemplarily organic way: the aquarelles evoke the elements of industrial architecture, which are built into the landscape as some enlarged, parasitic microorganisms into a sick body. Chilf's point of view is always organic: the induction of minutiae leads to the understanding of general, biological functions of the organism. Chimneys, funnels and the twisting pipes of a furnace bring to mind intersected arteries or enlarged microbes seen under a microscope. The external landscape is transformed into an internal metaphor.

As a continuation of the "ecologically-conscious" aquarelles, Chilf made an installation that was meant to be didactic, in Ulaanbaator, Mongolia (ill. 123). When

¹ Judit Horváth's interview with Mária Chilf, in: *TérErő* [Signal Strength], Judit Horváth (ed.), K. Petrys Ház, Budapest, 2008, p. 57.



124. Részlet, **Honvágy ismeretlen táj iránt /**
Detail, **Homesickness for an Unknown**
Landscape, 2009
Index 45.



125. A **Terhelt helyek** sorozatból (9) / From the series, **Burdened Landscapes (9)**, 2004 papír, vegyes technika / mixed media on paper 70x100 cm Magántulajdon / Private collection

patologikus szenvedélye is a kapitalizmus működéséből következő tünet. A rend és a tisztaság az ellenőrizhetőség feltétele. A kapitalizmus átláthatóságot és fegyelmet kíván. Ellenkező irányból nézve, a szemét nélküli élet a posztszovjet országokban szocializálódott ember számára a jólét metaforája, a nyugati kánonhoz való igazodás első lépése, amelynek a vágyát igazán meg lehet érteni. Csak az a kérdés, vajon a környezettudatos, túlfogyasztó nyugati ember nem jelent-e lényegesen nagyobb terhet a természet számára, mint a kisfogyasztású keleti, akinek inkább a gesztusa okoz bennünk ellenérzést.

Innen nézve, Chilf Mária installációja a nyugatiasodott keleti ember missziója – keleten. Úgy is mondhatnám, kissé túlzóan, hogy a kapitalizmus öntudatlan, jószándékú importkísérlete. Miután elborzasztotta a szeméttel borított környezet látványa, a Bitterfeldből származó, bejáráshoz használt védőruhákat parlagrafűvel tömte ki (a parlagrafű olyan helyen szaporodik, ahol beavatkoztak a természet normális működésébe), és az egyik gumicsizmás figurára hátizsákot akasztott. A hátizsáknak nem csak az a szerepe, hogy jelezze, az alakok arccal a földön fekszenek, mint a lezuhant ejtőernyősök, hanem hogy a didaxist hordozza: tele van elvehető cukorkákkal. A néző eldöntheti, hogy az elfogyasztott cukorka papírját a földre dobja-e, a többi szemét közé, vagy beleteszi a figurától érzékletes távolságra helyezett konténerbe.

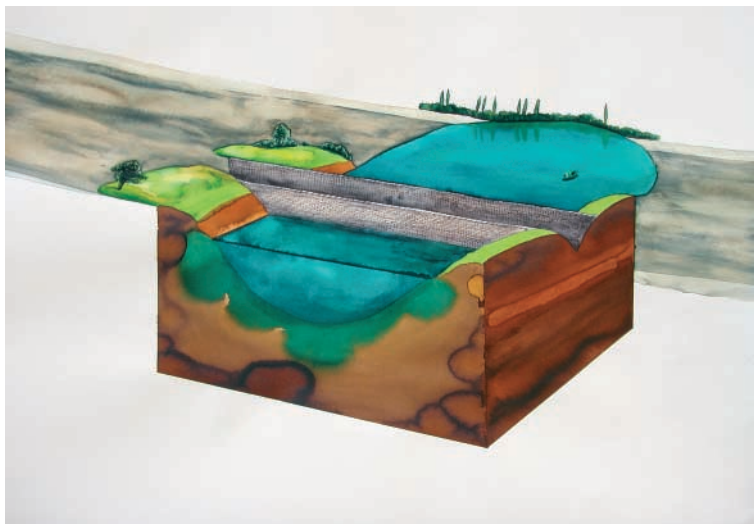
invited in 2004 to a festival, she was confronted with something that was a shocking for the (over-)civilised European: the streets were covered with consumer waste. This Eastern habit is hard to understand for people who consider fallen leaves garbage, but the explanation is not connected to the psychology of people or characterology of nations, but to the expansion or non-expansion of Western capitalism. This phenomenon can be observed everywhere from Romania through Turkey to the Arab world, where those systems that encourage consumption are relatively new. The countries are characteristic to the Western countries, from the American petit bourgeois garden cities to the admired Austrian streets. The physical defense of private property and the control of public space, the hygiene of the body increased to the point of illness and the pathological obsession of removing the garbage from the streets are symptoms that originate in the functioning of capitalism. Order and cleanliness are conditions of controllability. Capitalism requires transparency and discipline. Seen from the other side, for someone socialised in a post-Soviet country, life without garbage is a metaphor of well-being - it is the first step towards aligning with the Western

126. A **Terhelt helyek** sorozatból (14) / From the series, **Burdened Landscapes (14)**, 2004 papír, vegyes technika / mixed media on paper 70x100 cm Magántulajdon / Private collection



Bonyolultabb és poétikusabb módon valósult meg a bitterfeldi védőruhák újrahasznosítása második alkalommal, a debreceni MODEM kertjében. A *Honvágy ismeretlen táj iránt* (2009., 124. kép) installáció címe Földényi László esszéjéből származik: „Aki igazán melankolikus, az észreveszi, hogy a dolgoknak van egy ismeretlen arca is. Örökös honvágyat fog érezni az ismeretlen táj iránt, amely felé az arc tekint²⁰”. Chilf átfordította látvánnyá Földényi szavainak elsődleges értelmét, majd a kész mű maga visszatért a másodlagos jelentéshez. A hét térdeplő, fehér ruhás alak fejével átfúrja a földet, azt a lehetetlenségig fokozott igyekezetet fejezve ki, hogy a legközelebb férközzenek a dolgok lényegéhez. Az installáció táj-jellegű összefüggései csupán kiindulópontul szolgálnak a belső tartalom felderítéséhez, olyan eszközként, amelyek mélyen és ösztönösen meghatározzák a művész identitását, de a szerepük csak közvetítő jellegű a megismerés állandó, munkás útján. Chilf munkái a látszat első benyomásának evidenciáján túl a lehetetlennel való küzdelem belső fáradtságáról, az önismeret lehetőségeinek korlátairól, az örökösen fönntartott szentív lelkiállapot önironikus reflexióiról szólnak. Olyan típusú életmű, amely számára a létezés folyamat – és metafora.

127. A **Terhelt helyek** sorozatból (1) / From the series, **Burdened Landscapes (1)**, 2003
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm
Magántulajdon / Private collection



2 Földényi F. László: *Boldogság és melankólia, avagy időszerűtlenségünk dicsérete*. In: *Az ész álma. 33 esszé (2000-2007)*, Kalligram, 2008. 44-61. o.

canon, and the longing for this is easily understandable. But the question remains whether the ecologically conscious, over-consuming Western man does not present a far greater threat to nature than the little-consuming Eastern man, who evokes aversion in us mostly because of his gestures?

From this point of view, Mária Chilf's installation is a mission in the East of a Westernized Eastern man. I might even say, to slightly exaggerate, that it is an experiment of importing capitalism in an unconscious way and with good intentions. After being appalled by the sight of the garbage covered environment, she stuffed the protective clothing worn in Bitterfeld with ragweed (ragweed grows especially in areas where nature was tampered with), and she put a backpack on one of her figures, which wore rubber boots. The role of the backpack was not only to indicate that the figures were lying face-down on the ground, like fallen parachutists, but also had a didactic meaning: it was filled with candies that people could take away. The viewer could decide for her/himself if they would throw the paper from the consumed candies on the ground, among the other garbage, or if they would use the garbage can, which was placed a bit farther from the figures.

The recycling of the protective clothing from Bitterfeld was realised in a more complex and poetic way on a second occasion, in the garden of MODEM, in Debrecen. The title of the installation: *Homesickness for an Unkown Landscape* (2009, ill. 124) derives from László Földényi's essay: "The true melancholic recognises that things also have an unkown face. S/he will feel an eternal homesickness for the unkown landscape, towards which the face is oriented."² Chilf translated the primary meaning of Földényi's words into a visual, and then the finished work itself returned to its secondary meaning. The seven kneeling figures clad in white clothing bore through the ground with their heads, thus giving expression to that almost impossibly heightened effort to draw as close as possible to the essence of things. The correlations to the landscape serve only as a starting point toward the exploration of internal contents. They are the instruments that deeply and instinctively determine the identity of the artist, but their role is that of a mediator on the constant, tedious path to knowledge. Chilf's works, beyond the evidence of their first impression, address the internal weariness of the struggle with the impossible, the limits of the possibilities of self-knowledge, and the self-ironic reflections of an eternally maintained sensitive state of mind. It is that kind of oeuvre for which existence is a process and a metaphor.

2 László F. Földényi: "Boldogság és melankólia, avagy időszerűtlenségünk dicsérete" [Happiness and Melancholy, or the Praise of Our Anachronism], in: *Az ész álma. 33 esszé (2000-2007)* [The Dream of the Mind. 33 Essays], Kalligram, 2008. p. 44-61.

Tzveta Sofronieva

A mappa

(Részlet a *Fél* című regényből)

Ana Imgoﬀ minden bizonnyal csodaszép nő volt, amikor Frank Tulp megpillantotta. Éppen bátyjával, Stanislaw Imgoﬀal beszélgetett a Londonból Rotterdamba tartó hajó fedélzetén. Frank szíve évek óta először jelezte, hogy magányos, és reménnyel töltötte el a hír, hogy a szép és ifjú nő társaságában lévő fiatalember nem az élettársa. Tényleg nem az volt, mert Stanislaw Imgoﬀ váratlanul Frank Tulpra pillantott és rögtön meghívta magukhoz. Stanislaw újságró volt és ismerősek voltak neki Tulp úr vonásai.

Bemutatkozott és bemutatta a hűgát is, majd kijelentette, mennyire különleges alkalom a hűga számára, hogy korának leghíresebb természettudósával találkozhat. Aztán mellékesen megjegyezte, hogy testvére kiállítása miatt jártak Londonban, aki festő, mégpedig nem is akármilyen, hanem kiváló, hangsúlyozta. Tulp úr akár személyesen is meggyőződhet erről, mivel néhány képe nem kelt el, és magukkal hozták a hajóra. Miközben Stanislaw izgalomban ekképpen fecsegett, Ana Imgoﬀ és Frank Tulp kíváncsian szemléltek egymást. Ana szerette a férfi esetlen járását, amit bő, a divatot távolról sem követő nadrágja csak kihangsúlyozott. Tetszett nyílt tekintete, ami szakált és szemüveget viselő férfiaknál ritkaságszámba megy, valamint szemének derűs fáradtsága is. Frank a nő egyenes tekintetét, életkedvet sugárzó szemeit és görög szobrokra emlékeztető klasszikus arclét csodálta. Tulp a hajón nem gondolt Carára, akkor sem, amikor megnézte Ana Imgoﬀ képeit. Ezek a képek most Ella nappalijának falán lógnak. Mintha inkubátorba helyezték tájakat ábrázolnának, a föld belsejének metszeteit, fa- vagy karton doboz lefűrészelt szeleteit. Felületük bőre emlékeztetett. A kiugró felületeket tengerek és völgyek meg dombok töltötték ki. A dombok nyúlványai a ládák-ból álló táj szélei fölött lebegtek. Fák nőttek a bizonytalan felületen. Az erős színek szinte ingerelték az érzékeket, és egy töprengő, természetkedvelő festőről adtak hírt. Ismerte a dombok történetét, meg az anatómiájukat. Frank rögtön sejtette, miért nem keltek el ezek a képek – minden bizonnyal csak kevesen voltak képesek igazán szeretni és érteni őket. Bármennyire is azt gondolták az emberek, hogy az értelemnek kevés köze van a művészethez, Tulp úr tudósként meg volt győződve arról, hogy a megértés mindig összefüggött vele. Az ember nem vágyik arra, hogy valamit egy jól ismert, rokonítható vagy rejtett dologgal magától összekapcsoljon anélkül, hogy a lelke legmélyén megértené. Ezek a képek neki készültek. Meg is vásárolta őket. Akkora összeget kínált értük Ana Imgoﬀnak, hogy bátyjának távra maradt a szája, ráadásul olyan udvariasan tette meg ajánlatát, hogy a nő nem volt képes visszautasítani azt. Két képe lett tehát a festőnőtől, amelyeket otthon az íróasztala fölé akasztott. És később ugyanígy tett a festőjüket ábrázoló képpel is, ahogy a karosszékében, dédjája régi bútordarabján a képei előtt ül és mosolyog, pont, ahogy a hajó padján is látta őt.

A *Fél* című regény, a történet egy másik szálával összefonódva, Ella Tulp kutatóorvos történetét beszéli el, aki a Rembrandt festményéről ismert Nikolaes Tulp leszármazottja. Ella 47 évesen, édesanyja, Ana Imgoﬀ halála után szembeesül féltésére létezésével, aki édesapja, Frank Tulp és az ő második világháborúban eltűnt első szerelme, Cara lánya. A testvére utáni keresés és a vele való találkozás Nyugat-Bulgáriában nemcsak megváltoztatja Ella Tulp életét, hanem alapvetően befolyásolja kutatómunkáját is. Ez a részlet a regény első részéből való.

Tzveta Sofronieva

The Folder

(An extract from the novel *Half*)

Ana Imgoﬀ must have been a beautiful woman when Frank Tulp saw her talking to her brother Stanislaw on board a ship travelling from London to Rotterdam. Frank's heart had made itself known for the first time after years of loneliness, and conveyed the hopeful message that the young man in the company of the beautiful young woman was not her lover. And indeed he was not, for at that moment Stanislaw Imgoﬀ looked at Frank Tulp with large eyes and invited him over to join them. Stanislaw Imgoﬀ, who was a journalist, had recognised Tulp's face. He introduced himself and his sister, and announced to his sister that she enjoyed the unique opportunity of meeting the most famous scientist of the age. Then he mentioned casually that it was because of an exhibition of his sister's work that they had been in London, that she was a painter, and not just any painter, but an outstanding one, he emphasised. Tulp would perhaps be able to judge for himself, for a few pictures had not been sold and they were carrying them on the ship. As Stanislaw Imgoﬀ chattered away with excitement, Ana Imgoﬀ and Frank Tulp contemplated at each with curiosity. She liked his broad gait, emphasised by the wide trousers (far from being in fashion) that he favoured. His open face, a rarity in a man with a beard and glasses, pleased her, as did the smiling tiredness of his eyes. He admired the woman's direct gaze, her eyes that exuded a lust for life, and her classical profile reminiscent of a Greek sculpture. While on the boat, he didn't think about Cara, neither when he looked at Ana Imgoﬀ's paintings.

These paintings were now hanging on the wall in Ella's living room. They depicted landscapes that looked as though they had been placed into incubators, cross-sections of the earth's interior, like the sawn-off edges of a box of wood or cardboard. Their surface was reminiscent of skin. The protruding surfaces were filled by lakes and valleys, and hills. Projections of the hills floated over the edges of the box landscapes. Trees grew on the nebulous surface. The intense colours provoked the senses and implied a thoughtful, nature-loving painter. She knew the story of the hills, as well as their anatomy. Frank Tulp surmised immediately why these paintings had not sold: certainly, only a few would be capable of truly loving and understanding them. As much as people believed that understanding had little to do with art, as a scientist, Tulp was firmly convinced that there was always a close connection. One didn't like anything without being deeply convinced of it in one's depths, without connecting it with something familiar, or kindred, or hidden. These pictures were painted for him. And he purchased them. Frank Tulp offered Ana Imgoﬀ such a sum for them that her brother's mouth remained slightly open, and he made his offer in such a polite manner that the woman could not refuse. Thus, he came into possession of two of her paintings, which he hung above his desk at home. And later he would do the same

The novel *Half* tells, interwoven with another yarn, the story of the research doctor, Ella Tulp, the granddaughter of Rembrandt's Dr Nikolaes Tulp. At the age of 47, after the death of her mother, Ana Imgoﬀ, Ella is confronted with the existence of her half-sister, the child of her father, Frank Tulp, and his first love, Cara, who disappeared during World War II. The search for her sister, and meeting her in western Bulgaria, not only changes Ella Tulp's life, but also substantially influences her research. This extract is from the first part of the novel.

Ez volt az a pillanat, amelyben eldőlt Ella élete: ő lett Ella, Frank Tulpnak, a holland-zsidó származású német fizikusnak és Ana Imgoffnak, az orosz-magyar-cseh-osztrák származású német festőnőnek a lánya. Ella a nagybátyjától, a már elhunyt Stanislaw Imgofftól hallotta ezt a történetet. (...) Volt valami lágyág abban a múltban, amelybe Ella most alámerült. Abban a múltban, amikor az anya az akvarelljeit festette, és a kis Ella ugyanúgy használhatta bármelyik színt gyermek képeihez. Apja már tizenöt évvel korábban meghalt. Akkoriban kevésbé viselte meg apja elvesztése, mint most az anyjái. Az apa már kilencvennyolc volt, befelé fordult, olyan volt, mint egy bölcs aggastyán ikonja. Az anya rákja is ekkor tört ki, és a vizsgálatok nagyon lekötötték Ella figyelmét. Nem jutott elég idő arra, hogy az apa elvesztésére gondoljanak.

Érezte, ahogy ez a veszteség most, Ana halála után, egyre erősebben jelentkezik. Az elmúlt években anyja révén állandóan jelen volt számára az apja is, de Ana nem nagyon mutatta ki férje halála miatti gyászát, mindössze többet festett. Az ezekből az évekből származó képei még a dolgozószobájában, egy mappában kellett, hogy legyenek, mert Ana nem járult hozzá, hogy bekeretezzék és idegeneknek mutogassák őket. Amikor Ana kiállítási katalógusai között Ella megtalálta ezt a mappát, letette a földre, hogy átlapozza a benne lévő akvarelleket. Viszonylag kis lapok voltak, rajtuk még kisebb képmezőkkel.

Egy hegy, egészen fekete, csak picit csúcsa derengett szürkén. Fémhálóra emlékeztette ez a szürke szín. Az ég viszont világos, ragyogó szürke volt, bár egyre fehérebb, és a hegyen, a fekete hegyen narancssárgán lüktető fácskák sorakoztak. Nem más, Ella látta őket vörös-narancsszínben lüktetőnek, olyanok voltak, mint az áramló vér. A légutak, a tüdő ezüstszürke hálóból kinövő hólyagocskáit, a hálók meg fehér gyökérkoronában fonódtak össze. Egy vörös tó, netán egy átvértett gyomor? Rajta egy pöttyökből álló lemez – festett föld, amelyet egy szétfűrészelt fatörzs gyökerei járnak át. A tónak a vöröse ennek a földnek a közelében sokkal inkább rózsaszínű volt, mint vörös, és a felhőbenyeken kék fák nőttek ki a cementszürke csőből. A fák koronája sötétszürke színben ragyogott az esőben, de a felhő, ez a csodálatos felhő feloszlott a kép hátterében. Az anya tüdőlebenye és egy könnycsepp az esőben mint az apa arca. Ella most fogta fel, hogy az apa befészkelte magát az anya testében lévő sejt változásába. Amikor anyja rákjával folytatott küzdelmet, öntudatlanul is az apjával állt harcban. Kié volt inkább Ana? Nyilván még sokáig szimbiózisban éltek mindhárman, bár szülei most végérvényesen eltűntek ebből a világból. Vagy mégsem? Ezért beszélt csak most Ana? Vajon Carát kutatják-e most a szülők? Ella kiválasztott néhány képet. Ott függnek majd az intézetbeli szobájában. Minden áldott nap bennük fog gyönyörködni, anyjában és az apja iránti szeretetében. Láthatóan megnyugodott. Elrendeződött benne anyjának üzenete, nem sértett már semmit. Becsukta a mappát és visszatette a helyére.

with the picture portraying their painter, so that in his armchair, the old piece of his great-grandfather, he would sit in front of these pictures and smile, just as he saw her now on the ship's bench.

This was the moment when Ella's life was decided: she would be Ella, the daughter of Frank Tulp, the German physicist of Dutch-Jewish origin, and of Ana Imgoff, the German painter of Russian-Hungarian-Czech-Austrian origin. She had heard this story from her uncle, the deceased Stanislaw. [...]

There was something gentle about the past into which she now dived. The past in which her mother painted watercolours, and Ella was allowed to use all of her paints for her childish pictures. [...]

Her father was long dead. Then, fifteen years ago, it had been easier to lose him than it was to lose her mother now. He had been ninety-eight, had retreated into himself, and was the very image of a wise old man. Her mother's cancer had reared its head at this time, and Ella was kept busy with all the procedures. There had not been enough time to think about the loss of her father.

She felt the loss rising up in her now. In all these years, her father had been present through her mother who had shown little grief at his death, but had simply painted more. Her paintings from that time must still be in a folder in her study, for Ana had not wanted them to be framed and shown to strangers. When she found the folder between the catalogues from Ana's exhibitions, she sat down on the floor and flicked through the watercolours. They were relatively small sheets with even smaller patches of colour on them.

A mountain, entirely black with one small, shimmering grey peak. The grey reminiscent of a metallic web. The sky on the other hand - a bright, shining grey running into white, and on the mountain, the black mountain, rows of small orange trees. She saw them pulsating, in red-orange, like blood circulating. Respiratory tracts, alveoli that grew out of silver-grey webs, and these webs came together in a white crown of roots. A red lake or a stomach flooded with blood? Above, a disc of dots - painted earth, pierced by the roots of a sawn-off trunk. The red of the lake near this earth was more pink than red, and within the cloud-lobe, blue trees grew on a cement-grey pipe. The crowns of the trees shone dark grey in the rain, but the cloud, this wonderful cloud, dissolved in the background of the picture. Mother's lung and a tear of rain as father's face. Now Ella understood: father had embedded himself in the cell transformation in mother's body. As Ella struggled with her mother's cancer, she had also unconsciously battled against her father. Who was more in possession of Ana? Obviously all three of them had lived in symbiosis for a long time, but now her parents had irrevocably disappeared from the world. Or not? Was that why Ana had only just spoken? Were her parents alive in her search for Cara? Ella chose several pictures. They would hang in her office in the institute, caress her eyes every day, her mother and her mother's love for her father. Ella was visibly calm. She had assimilated her mother's message, and nothing would disturb it. She closed the folder and put it back in its place.



A 128 - 150. képek **A Brumival bármi megtörténhet** c. sorozat tagjai /
Ills. 128 - 150 from the series,
Anything Can Happen to Teddy, 2005
papír, vegyes technika / mixed media on paper
egyenként 30x40 cm / each

128. nyom nélkül (11) / without a trace (11)

Stepanović Tijana „Nem élni könnyebb”¹

Chilf Mária: Brumival bármi megtörténhet
(kArton Galéria, 2005. január 20 - február 19.)

Brumival bármi megtörténhet. A cím hallatán boldogan idézzük fel a hajdani mesét a kedves mackóról, akinek végigkövethettük útját Mackóvárosban, az iskolában és azt is megtudhattuk, milyen detektív vált belőle... A mese műfajának alkalmazása rendkívül produktív műfajnak tűnik a művészet számára, jöllehet sokan degradálják, egyszerűen a gyermeki szférába utalva azt. Pedig a mese nem csak a gyermekek számára rejtegeti az ismeretlen felfedezésének örömeit és nehézségét. Ahogyan arra a műfaj egyik legnagyobb teoretikusa, Bruno Bettelheim² felhívja a figyelmet, a mese hagyományosan az identitás keresésének egyik legfontosabb kerete, mely nyíltan szembesít az alapvető emberi lét-feltételekkel, egzisztenciális dilemmákat villant fel (gondoljunk csak Hófehérke Elektra-komplexusára vagy Hamupipóke mostohájának féltékenységére), és rendkívül finoman és áttételesen jelzi, hogy a konfliktusok – adott helyzetben – megoldhatók. Alakjai általában belső konfliktusokat személyesítenek meg, ezért aztán az, hogy aktuálisan mely meséket, mesefigurákat preferáljuk, sokat árul el tudatalatti konfliktusaink minőségéről.

Ez motoszkaíthat a látogató fejében Chilf Mária akvarelljeinek láttán is. A képek címei – *ahol a félelem, ott a feladat*; *B felró problémáihhoz* (141. kép); *B iszonyatos álma szebb a valóságnál* (140. kép); *amiről beszélni nem lehet, de hallgatni nem szabad* (139. kép) – nem hagynak kétséget afelől, hogy B (vagy Brumi) egy ún.

identifikációs figura, azaz olyan szereplő, melyet a pszichote-rapeuták szívesen alkalmaznak a megoldatlan lelki konfliktusok láthatóvá tételére. A projektív folyamat lényege az elfogadhatatlan, feloldatlan lelki tartalmak externalizálása – azaz a személyen kívülre helyezése – babák segítségével, melyekbe a páciens saját személyi-ségét vetítve, önmagát helyettesítve, illetve szimbolikusan reprezentálva fájdalommentesen (vagy fájdalommentesebben) szemlélheti önmagát. A konfliktusok így, önmagunktól eltávolítva kontrollálhatóbbá és ezáltal feldolgozhatóvá válhatnak.

1 Megjelent: Exindex. hu, 2005
2 Bruno Bettelheim: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Gondolat, Budapest 1988. [*The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Knopf, New York, 1976].



129. ki a hibás? (1) / whose fault is it? (1)

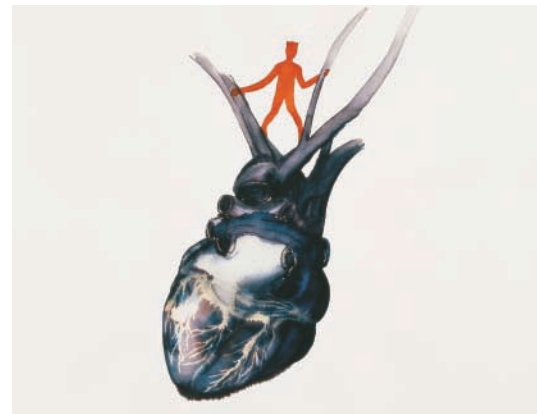
Tijana Stepanović "Not Living is Easier"¹

Mária Chilf: Anything Can Happen to Teddy
(kArton Gallery, 20 January - 19 February 2005)

Anything Can Happen to Teddy. On hearing the title, we happily remember the tale from long ago about a sweet bear whose adventures we could follow in Bearville, in school, and we could also witness what kind of detective he would become... Using the genre of fairytales seems like an extremely productive approach in art, albeit many debate it and simply relegate it to the children's sphere. Tales, however, hold the joys and difficulties of discovering the unknown, not only for children. Just as one of the major theorists of the genre, Bruno Bettelheim,² points out, the fairytale traditionally serves as one of the most important frameworks for the search for identity, which plainly brings us face to face with the basic conditions of human existence. It offers glimpses into existential dilemmas (such as Snow White's Electra complex, or the jealousy of Cinderella's stepmother), and indicates, in an exquisitely subtle and indirect manner, that conflicts - in given situations - can be resolved. The figures of fables usually personify inner conflicts, and thus, it is very telling of the quality of our subconscious conflicts, which tales or characters we prefer at any specific moment.

These thoughts may be crossing the mind of viewers upon seeing Mária Chilf's watercolours. The titles of the paintings - *where there is fear, there is a task*; *T grows into his problems* (ill. 141); *T's horrific dream is nicer than reality* (ill. 140); *the thing that one cannot talk about, but one must not be silent about* - (ill. 139) leave no doubt that T (or Teddy) is a so-called identification figure, or, in other words, an actor whom psychotherapists like to use for rendering unresolved psychological conflicts visible. The point of the projective process is to externalise - or locate outside the person - unacceptable and unresolved psychic contents with the help of dolls, which patients can use as substitutes, symbolic representations, or projections of their own self, and are thereby given an opportunity to observe themselves in a (more) painless way. Removed from us in this way, conflicts become more controllable and, hence, processible.

1 First published in Exindex.hu, 2005.
2 Bruno Bettelheim: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, Gondolat, Budapest 1988. [*The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Knopf, New York, 1976].



130. a baj mindig mással történik (2) / bad things only happen to others (2)



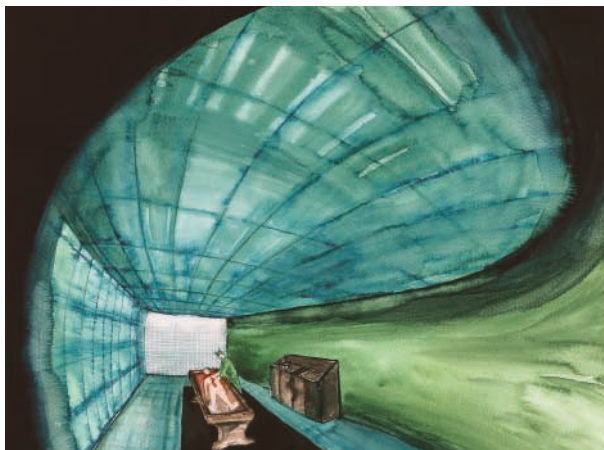
131. szavak nélkül (17) / without words (17)

Az eljárás esszenciális formában jelenik meg a *zoom in* című (134. kép) munkán, melyen egy emberalak mintegy kívülről tekint bele önmagába, önmaga fizikai belsejébe. Az *értelmetlen fantáziák, szépen, csak úgy* (150. kép) nemcsak azt a kérdést veti fel, hogy vajon milyenek az értelmes fantáziák, hanem azt is, hogy az arc eltűnése mint a koherens személyiség elvesztésének szimbóluma hogyan és miért ellenpontozódik a tükör motívumában. A macskók arctalanságával szemben ugyanis az egyikük kezében lévő tükörben nem a macskó arca, hanem egy emberé jelenik meg. Ez a gesztus jelzi legnyíltabban, hogy a macskó alakja valóban identifikációs figura, akiben egy ember (az ember) konfliktusainak manifestálódását kell felismernünk, de ezt erősíti meg az is, hogy B denotátuma hol egy macskó, hol pedig egy emberalak.

A *terápiában* című (148. kép) munka – melyen pszichoterápiás bábjátékot láthatunk – szintén a fiktív terápiás szituáció hipotézisét támasztja alá. Az elfojtott tudattartalom mélységét, félelmetességét és a kimondásával szembeni ellenállás letaglózó nagyságát jelzi a hármass áttétel – hármass projekció: csak a macskóbáb bábjának a bábjá az, akinek a képében alakot ölthet a szorongás és megindulhat a terápiás párbeszéd.

Az én konfliktusának gyökere több munkában is megjelenik, a leggyakoribb lelki minőségek a bűntudat és a hiány. A *sokfejű bűntudat* (147.kép) olyan fragmentálódott személyiséget jelenít meg, akinek különböző éneji arctalanná váltak. Az alak – csakúgy, mint több más képen – építőkockákból, téglákból van összerakva, a néző szinte érzi, hogy az „épitmény” bármely pillanatban darabjaira hullhat szét. Az arctalanság, a személyiség eltűnése tehát visszatérő téma. Csakúgy, mint

132. cím nélkül (19) / untitled (19)



133. bármi megtörténhet (16) / anything can happen (16)

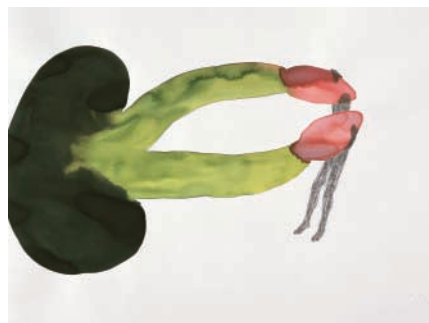
The procedure appears in its essential form in the work entitled *zoom in* (ill. 134), where a human figure peers into himself, his own physical inner world, as if from the outside. *Meaningless fantasies, nicely, just because* (ill. 150) not only asks what *meaningful* fantasies might be like, but also how and why the disappearance of the face, as a symbol for the loss of coherent personality, is counterpointed in the motif of the mirror. As opposed to the facelessness of the bears, the mirror held by one of them shows not the face of the bear, but a human face. It is this gesture that indicates most explicitly that the character of the bear is, in fact, an identification figure, in whom we must recognise the manifesting conflicts of a (the) human being. As further confirmation for this, in some cases, T refers to a bear, while in others, it denotes a human figure.

The work entitled *in therapy* - (ill. 148) in which psychotherapeutic puppetry is shown - also supports the hypothesis of a fictive therapeutic situation. The triple transposition signifies the depth and fearfulness of suppressed psychic content, and the overwhelming magnitude of resistance towards it. It is a triple projection: only in the image of the puppet of the puppet of the bear puppet can the anxiety take shape, so that therapeutic dialogue may begin.

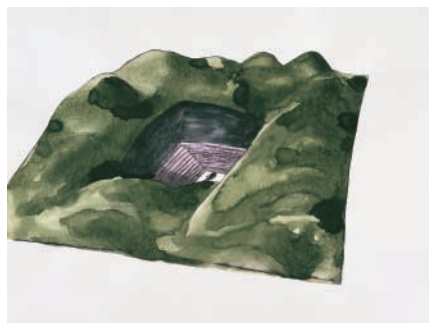
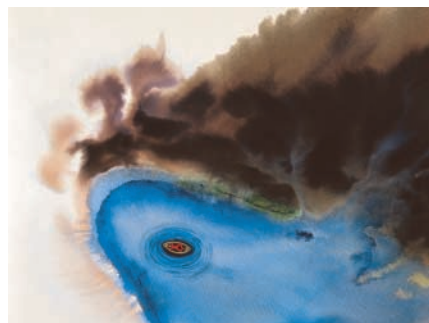
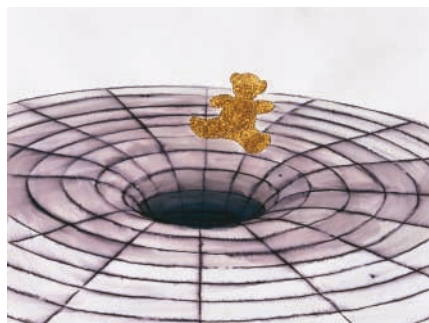
The root of self-conflict appears in other works, as well. The most common psychic qualities are guilt and absence. *Many-headed guilty conscience* (ill.147) presents a fragmented personality, whose various selves have become faceless. The figure - just as in many other images - is composed of building blocks, or



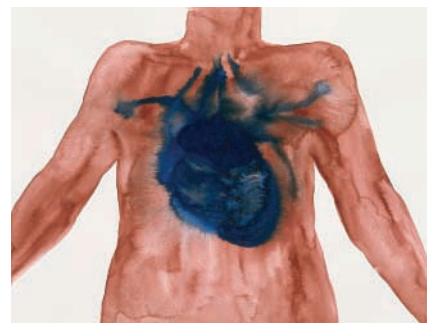
134. zoom in (7)

135. B a borzalommal szembesülve őrzi életvidámságát (9) /
faced with the horrific, T maintains his joie de vivre (9)

138. a kontroll visszaszerzése (22) / regaining control (22)

139. amiről beszélni nem lehet, de hallgatni nem szabad (24) / the
thing that one cannot talk about, but one must not be silent about (24)142. B felderítőúton tudatalanjában (28) /
T on an expedition inside his unconscious (28)143. B tudja, csak úgy juthat ki az alagútból, ha belemegy (29) /
T knows he can only get out of the tunnel if he first goes into it (29)136. semmi sem változott, de a kert nem a régi /
where there is fear, there is a task (13)

137. berendezkedés a hiányra (21) / settling in for solitude (21)

140. B iszonyatos álma szebb a valóságnál (26) /
T's horrific dream is nicer than reality (26)

141. B felnőtt problémáihoz (27) / T grows into his problems (27)



144. nem látsz, nem fáj (30) / what you can't see doesn't hurt (30)



145. keresd árnyékok (34) / seek your shadow (34)

a hiány, mely legkonkrétabban a *berendezkedni a hiányra* című (137. kép) festményen jelenik meg, amelyen Brumi szíve tintafoltként folyik szét testében. A *nyomtalan* (128. kép) és a *keresd árnyékod* (145. kép) a hiány áttételesebb, éppen ezért talán még megrázóbb és még nyomasztóbb megjelenései. Az előbbi munkán a hóban tatonógó lábnyomok egy ember valaha volt jelenlétét feltételezik, aki azonban már csak a nyomai(!) által van jelen, ő maga többé nem látható a képen: kísértált belőle. Az utóbbi az árnyék elvesztésének főleg a romantikában kedvelt toposzát idézi, mely az ember realitásának, valóságosságának felszámolódását implikálja.

Ugyancsak visszatérő motívum a szív, mely egyaránt lehet a lelki és biológiai élet szimbóluma. Utóbbi formájában elvileg megismerhető, feltehetően ezért annyira fontos a terápia fiktív énjének, hiszen a megismerhetőség kontrollt és hatalmat jelent a megismerő szubjektum számára. Jólehet a *baj mindig mással történik* című (130. kép) munkának a szívek mögött settenkedő ördög alakja óhatatlanul eszünkbe juttatja a régi mondást: az ördög soha nem alszik. Másfelől, a szív mint lelki szimbólum kifürkészhetetlen, a legkikutathatatlabbal megismerhetetlen, ahogyan az egyik legmisztikusabb, már-már Weöres Sándor egysorosainak magasságába emelkedő cím mondja. A mackó szívének helyét egy másik mackó foglalja el, tölti ki a képen, a kiállítás legutolsó festményén.

A fiktív terápia lényegéhez a konfliktus konstatálása és okainak azonosítása mellett a megküzdés módjának meghatározása is hozzátartozik. A megküzdés folyamatai alapvetően két nagy csoportra oszthatóak: a probléma- illetve az érzelemközpontú megoldásokra. Az előbbire utalnak az olyan címek, mint a B

146. vállalod-e a végtelent? (31) / are you willing to take on infinity? (31)



147. sokfejű bűntudat (38) / many-headed guilty conscience (38)

bricks. The viewer can almost sense the instability of the "structure": that any minute, it may collapse and fall to pieces. Facelessness, the disappearance of the personality is, thus, a recurring theme. As is absence (ill. 137), which appears in its most concrete form in the painting entitled *settling in for absence*, where Teddy's heart spills and spreads inside his body like an ink stain. *Without a trace* (ill. 128) and *seek your shadow* (ill. 145) are more indirect and, thus, perhaps even more distressing and *oppressive* renderings of absence. In the former work, the gaping footprints in the snow allude to the once-upon-a-time presence of someone who is now only there through his prints(!). He himself is no longer visible in the picture: he has walked out of it. The latter work calls to mind the topos, especially as embraced by romantics, of the loss of shadow, which implicates the elimination of human reality or realism. Another recurring motif is the heart, the symbol of life in both the psychic and the biological sense. In its latter form, it is, in principle, knowable, which may be why it is so important to the fictive self in therapy, as knowableness means control and power to the subject who seeks to know. Whereas the devil figure lurking behind the cardiac vessels in *bad things only happen to others* (ill. 130) cannot but remind us of the old saying: the devil never sleeps. On the other hand, the heart as a psychic symbol is unfathomable: it is *most inexplorably* unknowable, as suggested by one of the most mystical titles, almost fitting for a Sándor Weöres one-liner. In the final painting of the exhibition, the place of the bear's heart is taken up, filled, by another bear.



148. terápiaiban (39) / in therapy (39)

felderítő úton tudattalanjában (142. kép), a *B tudja, csak úgy juthat ki az alagútból, ha belemegy* (143. kép) vagy a *kontroll visszaszerzése* (138. kép). Mégis dominánsabbnak tűnik a megküzdés második típusa, mely az érzelmekre fókuszál, és amely olyan helyzetekben a leggyakoribb, melyekben az embernek egy általa befolyásolhatatlan és megváltoztathatatlan dologgal kell szembesülnie, így egyetlen adekvát lehetősége szorongásainak pillanatnyi csillapítása: *nem látsz, nem fáj* (144. kép). A képek többségéről ez a fajta visszafordíthatatlanság, kilátástalanság sugárzik, ettől lesz a lelki tér megoldásmentes övezet. Így aztán szinte szükségszerűen jelenik meg az öngyilkosság motívuma a kiállítás legdurvább és legszokkolóbb képén, melyen Brumi egy pisztoly csövét dugja a szájába: *bármí megtörténhet* (133. kép).

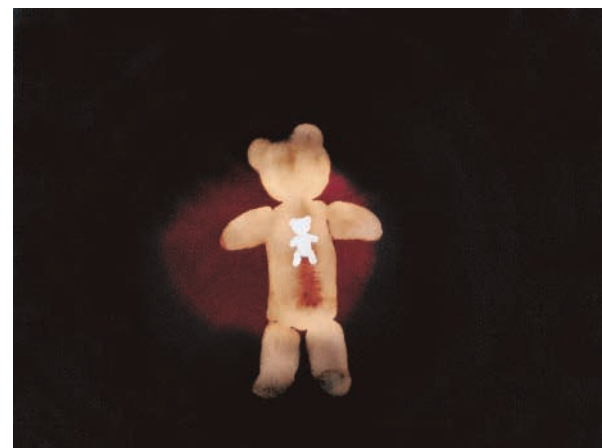
A kiállítás anyaga az élethetlenné vált élet relatív megkönnyítésének lehetséges módjairól, illetve az eredendő nehézségeivel való szembesülésről beszél. Mindezt olyan elementárisan megrázó és katartikus módon teszi, hogy a néző képtelen kivonni magát hatása alól, képtelen hallgatni arról, amiről beszélni nem lehet. „Meghalni nem könnyű. Nem élni könnyebb.”² Élni a legnehezebb.

2 Weöres Sándor: *Nem élni könnyebb*. In: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások II.*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1970. 29. o.

In addition to acknowledging the conflict and identifying the reasons behind it, determining the means of confrontation also comprises an essential part of fictive therapy. The processes of confrontation can basically be divided into two groups, into problem- and emotion-centred solutions. Titles such as *T on an expedition inside his unconscious* (ill. 142), *T knows, he can only get out of the tunnel if he first goes into it* (ill. 143), and *regaining control* (ill. 138) refer to the former. The second type of confrontation, however, which focuses on emotions, seems more dominant. This approach is most common in situations in which one is forced to face something that is impossible to influence or change, and thus the only possible adequate solution is momentary alleviation of anxiety: *what you cannot see does not hurt* (ill. 144). This type of irreversibility, this hopelessness emanates from most of the paintings; this is what turns the psychic space into a *solution-free zone*. Thus, the appearance of the suicide motif, in the most brutal and shocking image of the exhibition, is inevitable: *Teddy sticks the barrel of a gun in his mouth - anything can happen* (ill. 133).

The pieces on display speak about the possible ways of making an unliveable life relatively easier, and about facing its inherent difficulties. All of this is done in such an elementally shocking and cathartic manner, that viewers are unable to extract themselves from the impact; they are unable to remain silent about *the thing that one cannot talk about*. 'Dying is not easy. Not living is easier.'² It is living that is most difficult.

2 Weöres Sándor: *"Nem élni könnyebb"* [Not living is easier]. In: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások II.*, [Collected Writings], Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1970. p. 29.



149. a legkikutathatatlabbal (40) / the most inexplorably (40)

Ante Bašić

Félelmetes üres fehérség

150. értelmetlen fantáziák, szépen, csak úgy (8) / meaningless fantasies, nicely, just because (8)

egész világot el tudta volna nyelni. A látvány valótlanága egy esemény valótlanágának a tökéletes kerete. Ez volt az az éj, mikor kisírtam a szemem. Minden meglehetősen veszélytelenül, naivan, mondhatnám, komolytalanul kezdődött. Egy egészen kicsi, jelentéktelen, megszokott emberi félreértés meglepően gyorsan váltott át heves vitába. Belenézve örmögő és dühtől összerándult arcába, zavartan az ereimben szétáradó méreg mennyiségétől, kétségbeesetten próbáltam megakadályozni a veszekedést. Az éjszaka reménytelen volt, én pedig átkozottul magányos. Egy megkövült test elkecseregett lelke a sivar pusztaságban. A sírásom magától fakadt ki és nem szűnt hajnalig. A világ a könnyeken keresztül bámulatosan elferdül és alig felismerhető. Hogy az ironia még erőteljesebb legyen, ugyanakkor mégis érdekesebb és fantáziadúsabb. Minden forma darabokra tört, de így élesebbé vált, és bár a színe elmosódott, mégis erősebb és élénkebb lett.

A könnyeimmel együtt az erőm is elszivárgott. Már hosszú ideje ültem tehetetlenül ugyanazon a helyen, ahol előntött a keserű könnypatak. Ebben a levegőtlen időveremben a sírás jelentette nekem a létezés egyedüli lehetőségét. Igaz, kissé ösztönös módon, de mégis... A sírás olyan, mint a sebesült lélek bensőséges üzenete, mint a legszemélyesebb elszámolás az összes evilági nehézséggel és igazságtalansággal, amelyek, igaz, érzéketlenek az emberi könnyekre. Hát én akkor nem voltam olyan állapotban, hogy bölcsebben és tevékenyebben cselekedjek. Úgy éreztem, hogy eltűnök a bánat semmijében és hogy fojtogatni kezd a páni félelem. Felugrottam, néhány pillanat alatt visszanyertem az egyensúlyomat, és a

Ezen az éjszakán az ég szokatlanul világos, selymes és meleg volt, hatalmas holdvilággal fűszerezve, amely szétszórta ezüst csillámaikat a távoli magas hegyeken, bámulatba ejtő kulisszákat faragva belőlük az utolsó tánc számára, amely a megbolondulás és feledésbe merülés határára sodort. A friss illattal sötét sejtelmek lebegtek. Megint csak egy értelmetlen nap suhant el mellettem észrevétlenül. A Holdat övező széles, ragyogó gyűrű csillagok szárait szorította erőteljes ölelésbe, átváltoztatva őket láthatatlan emlékek. Az elhalt égbolt úgy függeszkedett a fejem felett mint egy elhasznált, kifakult vászon hatalmas lyukkal a közepén. Éreztem, hogy ez a lyuk a varázslatosan nagy, fénylő szájával az

Ante Bašić

Fearful Empty Whiteness

The sky was unusually bright, silky and warm on that night. It was seasoned with the light of an enormous moon, scattering its silver sparkles over the distant high mountains, sculpting awesome coulisse for the last dance, that swept me to the edge of madness, disappearance and oblivion. Dark premonitions accompanied the fresh fragrance. Another meaningless day passed by me, unnoticed. The wide, glowing ring surrounding the Moon tightly embraced hundreds of stars, turning them into invisible memories. The dying sky stretched above my head like a worn-out, faded canvas with an immense hole in its centre. I felt that this enchantingly big, beaming mouth could have swallowed the whole world. The untruthfulness of the image provided a perfect frame for the untruthfulness of the event. This was the night when I cried my eyes out.

All began in a rather harmless, naive and, I might say, almost frivolous way. A completely tiny, unimportant, everyday misunderstanding turned with surprising speed into a stormy quarrel. Looking into her furious face contorted by anger, I desperately tried to stop the fight. I was disturbed to discover that a large amount of toxin flowed through my veins. The night was hopeless and I, goddamn lonely. A bitter soul of a petrified body in a barren desert. My crying broke out on its own and didn't cease until dawn. It is amazing how twisted and barely recognisable the world becomes, observed through tears. And even more ironically, it becomes more interesting and exuberant. Every form broke to pieces, but they got sharper, and though their colours got blurred and obscured, they became stronger and more vivid.

My energy drained with my tears. I sat helplessly for a long time in the same place, where the stream of bitter tears flooded me. Crying was the only possible form of existence in this airless time-warp. True, in a somewhat instinctual way, but still... Crying is like the intimate message of the wounded soul, like the most personal payoff with the worldly hardships and unfairness, which, of course, are indifferent to human tears. Well, I was not in the right state of mind at the time to deal with my problems in a wiser and more active way. I felt like I was sucked in by the vacuum of pain, and was strangled by a panic attack. I jumped up, recovered my balance in a few moments, and ran to the bathroom. The revealing mirror was waiting there for me at the entrance with my reflection, which stopped my breath. I saw a dreadful emptiness instead of my own face. The tears had so thoroughly washed my face, that nothing remained of it.

After this moment of gruesome experience, I didn't know what I was more sorry for: my lost face, or the kisses gone with it. All my previous life was recorded on that face. Happiness and pain had left their marks on it; laughter and sorrow wrinkled it. I clumsily spread out my arms, and tried to remember my face. Indeed, what did I look like before the absurd misfortune? What did my eyes, mouth and nose look like? Did I have a round, longish, oval or angular face? A high or low forehead? Was

fürdőszoba felé futottam. Közvetlenül a bejáratnál várt az áruklodó tükör a benne lakozó képpel, amelyetől elállt a lélegzetem. A tulajdon arcom helyett félelmetes ürességet láttam. A könnyek olyan alaposan elmosták az arcom, hogy semmi sem maradt belőle.

A felismerés borzalmas pillanata után nem tudtam, mit is sajnállok jobban, az elvesztett arcot vagy a vele veszített csókokat. Az egész, ezt megelőző életem arra az arcra volt feljegyezve. Az öröm és a fájdalom is rajta hagyta a nyomait, a nevetés és a bánat pedig összegyűrte a bőrét. Esetlenül széttártam karomat, majd megpróbáltam visszaemlékezni az arcomra. Csakugyan, hogy is néztem ki az abszurd szerencsétlenség előtt? Milyen volt a szemem, a szám, az orrom? Kerek, hosszukás, ovális vagy szögletes arcom volt-e? Magas vagy alacsony homlokom? Bárgyú vagy szürös tekintetem? Tudtam, hogy annak érdekében, hogy helyrehozzam az arcom, nem bízhatok meg majd a csekélyszámú fényképekben, mert azok csak villanásai, de nem valódi kifejezései egy rég elmúlt pillanatnak. Lehet, hogy jobb lenne megkérdezni a barátokat és ismerősöket, és az ő emlékeikre, őszinteségükre, jó szándékukra hagyatkozni. Vagy egyszerűen tovább kellene élni, mintha semmi sem történt volna, mintha minden éppen olyan lenne, mint azelőtt volt?

Az álmok többit kínoztak, mint a valóság. Különösen a reggelek váltottak ki idegességet és aggodalmat belőlem. Majdnem minden éjjel azt álmodtam, hogy ez a tragédia az arcom körül valójában csak egy álom, amelyből hamarosan hatalmas megkönnyebbüléssel fogok felébredni. Széld szemrehányással nyugtatgattam magam álomban, valahogy így: "Hogyan is gondolhattad, hogy ez az egész megtörténhet VELED? Ez mind a te nyers, féktelen félelmed és beteges képzeleted eredménye!" Az ébredés először hitetlenkedést, majd kiábrándulást hozott magával. Nem volt kedvem kikelni az ágyból és elkezdeni egy új napot. Az egész lényemet a fájdalom, szégyen és a megaláztatás keveréke bénította meg.

Valódi pokol volt az első pár nap arc nélkül. Hiába próbáltam elhitetni az emberekkel, hogy csakugyan én volnék az, aki régen voltam, akivel együtt örültek, akit szerettek, aki mégiscsak jelentett valamit az életükben. A rokonok bizalmatlankodva néztek és magyarázkodtak, hogy még a legnagyobbjóindulattal sem vélnek felfedezni semmilyen hasonlóságot köztem és saját maguk között. A barátok zavartan vonogatták a vállukat, elismervén, hogy valahonnan ismerős a történetem, de mégsem jut eszükbe senki, aki úgy nézne ki, mint én. Még a hivatalos helyeken sem tudtam magam azonosítani. A határőrök és a rendőrök az orrom alá dugták az előírást, amely szerint a személyi igazolványomban levő fényképet olyanra kell kicserélnem, amin a mostani külsőm szerepel. Ő, ha csak belegendolok, hogy ez az egész pár könnyecseppel kezdődött!

Mostanra már minden sokkal jobb, nem érzem magam elveszettnek és szerencsétlennek. Hozzászoktam már az arc nélküli élethez, habár sohasem fogok tudni kibékülni vele. Hiányzik a többi ember, a melegségük, az illatuk és az érintésük. Hiányzik egy ember, valaki, akivel meg tudnám osztani végtelen magányomat, mely a szürkülletben, csendesben a lelkemre hull. Valóban sok olyan dolog hiányzik, ami egy egyszerű, hétköznapi, kisszerű emberi életben megtalálható. Mégsem panaszkodhatom. Lehet, hogy az, ami belőlem megmaradt, elég új új kezdethez.

my look intent or imbecilic? I knew that I couldn't rely on the few photos I had to reconstruct my face, because those are only flashes, not real expressions of a long gone moment. Would it be, perhaps, a better idea to ask my friends and acquaintances, and to rely on their memories, honesty and good will? Or should I just live on, pretending that nothing had happened, as if everything would be the same as it was before?

My dreams tortured me more than reality. Mornings, in particular, triggered nervousness and anxiety in me. Almost every night I dreamt that this tragedy around my face was, in fact, just a dream, from which I would wake up soon, with enormous relief. I gently reproached myself, trying to calm myself in my dream, saying something like: "How could you ever have imagined that something like this could happen to YOU? All this is the result of your raw, unrestrained fear and sick imagination!" Awakening brought with it incredulity at first, then disillusionment. I wasn't in the mood to get out of bed and start a new day. A mixture of pain, shame and indignity paralysed my whole being. The first couple of days without a face were a real hell. I tried in vain to persuade people that it was truly me, the person I was before, with whom they had laughed together, loved together, and who after all, meant something for them. The relatives looked at me in disbelief, and explained to me that they were unable to find any kind of similarity between them and me, regardless of how hard they tried. The friends perplexedly shrugged their shoulders, and acknowledged that my story sounded familiar, but they couldn't remember anybody who looked like me. Even at official places, I could not identify myself. Border guards and police officers thrust under my nose the regulation according to which the photo on my identification has to be changed to match my current appearance. Oh, to think that all this began with just a few tears!

By now, everything is much better, I don't feel so lost and unfortunate anymore. I have become accustomed to the faceless life, although I can never fully accept it. I miss other people, their warmth, their fragrance and their touch. I miss somebody with whom I could share my infinite solitude, which quietly falls on my soul at dusk. So many things are missing that are there in a simple, everyday, mediocre human life. And yet, I cannot complain. Maybe whatever is left of me is enough for a new beginning.



151. **Önmagam elől biztonságban /**
Safe from Myself, 1995

papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm
Magántulajdon / Private collection

Baglyas Erika

„Teljes az Ott, és teljes ez Itt.”¹

„A lélegzet teste
pedig a vizek,
fényalakja a Hold.
Ezért addig
terjednek a vizek
és a Hold,
ameddig a lélegzet
elhatol.”²



152. Vakáció önmagammál /
On Vacation at My Self, 2006
C-print
40x50 cm

Végtagjai a szívéből lógtak ki, tapintani igen, de fogni nem tudott. A Hold néhány percre megtámaszkodott. Ennek fényében az ember lassan megadta magát, lábai mozdulatlanok, kezeivel vízszintet intéz, vállból lassan előrehajol. Feje eltűnik saját mellkasában. „– Hol vannak az emlékeink? Csak a fejünkben? – A testünkben is. Igen, mindenhol.”³ Olykor értelmet kapnak a dolgok, mindegy, hogy kifelé nézünk vagy befelé: ugyanazt látjuk. De ehhez nem kell szem, vagy nem szem kell. Chilf Mária belső tájképfestő, az emlékezet preparátora innen indult megérteni azt, ami nem látszik, de létezik. Műgonddal és szike helyett foltokkal, vékony vonalakkal sebz fel a múltat – a sajátját. Ekszcízió.⁴

1 Upanisadok, A hindu filozófia szent iratai (ford. Terigl-Takács László), Ursus, Budapest, 1988. 38. o.
2 Uo. 73. o.
3 Részlet a Chilf Máriaival készült interjúból. In: *TérErő* (szerk. Horváth Judit), Budapest., K. Petrys Ház, 2008. 57. o.
4 Excisio (e: ekszcízió) lat. orv., kimetszés, kivágás

Erika Baglyas

"Infinite is That Brahman, infinite in
this manifested universe."¹

His limbs were sticking out from his heart; he could touch, but he couldn't grab anything. The Moon rested for a few minutes. In its light, the man slowly surrendered. His feet are motionless, his arms form a horizontal line, and he slowly bends forward starting from his shoulders. His head disappears into his own chest. "– Where are our memories? Only in our head? – In our bodies, too. Yes. Everywhere."² Sometimes things make sense; regardless of whether we look outside or inside, we see the same thing. But this doesn't require an eye, or it's not the eye that it requires. Mária Chilf is an interior landscape-painter; this is where the preparator of memory began to understand that which is invisible, but exists. She bruises the past – her own past – with great care, and with stains instead of scalpel. Excision.

She studied *Interior Secrets of the Body* (2003, ills. 112-114) through her aquarelles, prior to the turning point of her life (2004), then observed *Burdened Landscapes* (2004, ills. 115-119, 121-122, 125-127), the body of Mother Earth, using also water-soluble pigments. Did you know that pigments are often found also in diseased tissues? Not only in the tissues of the blood vessels and the iris of the eye, in the hair and beneath the Malpighian layer. Chilf is fond of cutting either connective tissue or strata – of course, only allegorically. For her, the only definitive proof is the cross-section of things, which acquire their form through the intended and 'calculated, guided accidental'.⁴ Nevertheless, her biological inquiries are those of a humanist, who seeks the reason behind manifestations, and interprets the structure that sustains order. When she started her introspection (*Zoom In*, 2005, ill. 134), at the beginning of her investigations, her eyes grew together with her heart, and this became the centre of everything.

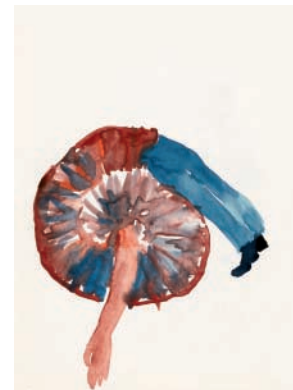
Immerse yourself into the Heart

Searching for the Self

Or controlling your breath

*And thus linger in the Atman forever!*⁵

"Next, water is the body of this vital breath and that moon yonder is its luminous organ. And as far as the vital breath extends, so far extends water and so far extends the moon."²



153. Vázlatfüzet-lap / Page of Sketchbook

1 English translation of Brihadaranyka Upanishad, www.ishwar.com, Part 5, Chapter 1.

2 Ibid., Part 1, Chapter 13.

3 Excerpt from the interview with Mária Chilf in: *TérErő* [Signal Strength], Judit Horváth (ed.), K. Petrys Ház, Budapest, 2008, p. 57.

4 Excerpt from the interview with Mária Chilf in: *TérErő* [Signal Strength] Portrait films, 2008, senior publisher: Attila Bognár.

Élete nagy fordulópontja (2004) előtt *Testünk rejtett titkait* (2003., 112-114. kép) kutatta akvarellképein, majd *Terhelt helyeket* (2003., 115-119., 121-122., 125-127. kép) figyelt, az anyaföld testét szintén vízben oldódó pigmentumokkal. Tudták, hogy sokszor a beteg szövetekben is lehet pigmentumot találni? – nemcsak a szem ér- és szívrághártya szövetében, a hajban vagy a Malpighi-réteg alatt. Chilf szívesen metsz akár kötőszövetet, akár földréteget, persze csak képletesen. Számára az egyetlen mérvadó bizonyíték a dolgok keresztmetszete, amely a szándékolt és a „kiszámított, irányított véletlen”⁵ által nyer formát. Biológusi érdeklődése mégis egy humánus emberé, aki a megnyilvánulás mögött a tettek értelmét keresi, és értelmezi mindebben a megtartó rend szerkezetét. Amikor vizsgálata elején magába fordult (*Zoom in*, 2005., 134. kép), a szeme a szívével nőtt össze, ez lett mindenek a közepe.

„Mélyen merülj a Szívbe

Az Önvalót kutatva

Vagy a lélegzésed uralva,

S így időzz az Átmanban örökké!”⁶

154. Honvágyszeretlen táj iránt /
Homesickness for an Unknown
Landscape, 2009
Index 45.



5 Részlet a Chilf Máriaival készült interjúból, *TérErő* Portréfilmek, 2008, felelős kiadó: Bogárné Attila
6 Sri Ramana Maharsi: *A Szív az Önvalóban* In: *Sri Ramana Maharsi összes művei*, Budapest, Filosz, 2006. 175. o.

The heart is an anatomical organ; a muscular pump that is situated at the centre of the circulatory system. "(...) That which is called heart is none other than the absolute."⁶ The anatomist knows its place precisely; according to the Hindi sage, one need not find it, but simply recognise it. Mária Chilf links the spiritual with heavy-duty contents; she reveals the undercurrents of the soul, all the places where energy leaks, with surgical precision. She cuts into pieces the human being, her/his surroundings, the body and the bundles of the soul. Certain momentums and connections reveal themselves as pathological proof in her case. That which happens beneath the crust of the earth is similar to that which is concealed by human skin: everything that is dangerous for life dwells in the depths: we either put them there or they got there. "I like to know what is beneath my feet, just as I like to know what is in my head."⁷



155. Honvágyszeretlen táj iránt /
Homesickness for an Unknown
Landscape, 2009
Index 45.

She painted and drew her paintings about the Bitterfeld zone (*Burdened Landscapes*, 2003) as an imaginary miner. These poetic visions about what was beneath her feet were seemingly surreal, but in fact very close to reality. And when she is searching inside herself, she does so as a heart- and brain-surgeon to find out what is the content of delusive human consciousness. Her objects, installations and paintings made in the 1990s already show the same path that she treads today – only perhaps the footprints her steps leave are deeper by now. The destructive and self-destructive fragments of human existence take on their final form in her hands: veins, organs, structures, the starting points or products of corporeal or worldly existence.

Then, after 2004, everything she once clarified becomes entangled, and she starts the whole thing all over again, from the beginning. But now the landscape is deeper inside than anything else. While this may also be a garden, here the gardener digs up the roots and cuts down to the stump everything that is still alive. Only the shoots survive deep down, for the exploration of which she needs a researcher of the depths of the soul who works in three shifts. A few years later, Chilf shows us in the garden of MODEM in Debrecen just what this family friend looks like. In her

5 Sri Ramana Maharsi, translated from the Hungarian anthology: *Abszolút tudatoság* [Absolute Consciousness], Filosz, Budapest, 2006, p. 175: "A Szív az Önvalóban" [The Heart in Self-Being].
6 Sri Ramana Maharsi, translated from the Hungarian anthology: *Abszolút tudatoság* [Absolute Consciousness], Filosz, Budapest, 2006, p. 30: "A szív az önvaló legfőbb központja" [The Heart is the Highest Centre of Self-Being].
7 Excerpt from the interview with Mária Chilf in: *TérErő* [Signal Strength], Judit Horváth (ed.), K. Petrus Ház, Budapest, 2008, p. 57.



156. Határlépcsési kísérlet / Attempt at Border-Crossing, 2007
papír, ecoline, akril /
ecoline and acrylic on paper
35,5x43 cm
Magántulajdon / Private collection

ami veszélyes az életre, oda tettük vagy odakerült. „Szeretem tudni, mi van a talpam alatt, mint ahogy szeretem tudni azt is, hogy mi van a fejemben.”⁷ Amikor a bitterfeldi zónáról készített festményeket (*Terhelt helyek*, 2003), akkor képzeletbeli bányásztként festette, rajzolta szürrealisnak tűnő, ám a valósághoz nagyon közel álló költői vízióit arról, hogy mi van a talpa alatt. Amikor pedig magába néz, szív- és agysebészként azt kutatja, mit tartalmaz a szemfényvesztő emberi tudat. A 90-es években készült objektjei, installációi, festményei már azt az utat mutatják, amin ma is jár, talán csak lépései hagynak most mélyebb nyomot lába alatt. Az emberi lét pusztító és önpusztító fragmentumai nyernek végformát kezei között: érzetek, szervek, szerkezetek, a testi, a világi lét kiindulópontjai vagy termékei.

Majd 2004 után összegubancolódik mindaz, amit egyszer már tisztába tett, és kezdi az egészet újra, elölről. De most a táj bentebb van mindennél. Meglehet egy kert ez is, de itt a kertész kiássa a gyökereket és csonkig metsz mindent, ami még él. Csak a vadhajítások maradnak nagyon mélyen, melyek felderítéséhez már három műszakban dolgozó mélylélekbúvár kell. A debreceni MODEM kertjében néhány év múlva megmutatja Chilf, hogy néz ki e házi barát (*Honvágy ismeretlen*

A szív anatómiai szerv, a vérkeringés központjában elhelyezkedő izmos pumpa. „(...) Amit szívnek neveznek az nem más, mint az abszolút.”⁷ Az anatómus pontosan ismeri a helyét, a hindu bölcsek szerint nem kell megtalálni, csak felismerni. Chilf Mária a spirituálist a húsbavágó tartalmakkal köti össze, sebészi pontossággal tárja fel a lélek búvópatakjait, mindazokat a helyeket, ahol elszivárog az erő. Darabokra szabdalja az embert, a környezetét, a testet és a lélek bugyrait. Egy-egy mozzanat, összefüggés nála patológiai bizonyítékként tárul fel. Ami a földfelszín alatt történik, hasonló ahhoz, amit az emberben elfed a bőr: a mélyben tartózkodik minden,

⁷ Sri Ramana Maharsi: *A szív az önvaló legfőbb központja*. In: *Sri Ramana Maharsi: Abszolút tudatosság*, Budapest, Filosz, 2003. 30. o.

⁸ Részlet a Chilf Máriával készült interjúból, *TérErő* (szerk. Horváth Judit), K. Petrysz Ház, Budapest, 2006. 57. o.

installation entitled *Homesickness for an Unknown Landscape* (2009, ills. 124, 154-155), this friend sticks his seven faces – unfamiliar to us – into the dirt, toward the empire that lies beneath the crust of the earth. Seven of them, in white uniforms, look through from headlessness into melancholy. In the meanwhile, the heart contracts 60 times per minute, 3,600 times per hour, 86,400 times per day, 315,860 x 10⁷ times per year, for which it needs almost the same amount of breaths.

It is 2005; Chilf hasn't yet turned 40. *Nothing has changed, but the garden is not the same* (2005, ill. 136) – she writes under one of her pictures, in which molecules gloomily connect to each other; the four cardinal points cut painful right angles into a small blood-blot; a solitary tree stands at the geometrical centre; the road that leads there is white but unpaved. She didn't yet know how long the way was before her, only that *Anything Can Happen to Teddy* (kArton Gallery, 2005, ills. 128-150), when she dragged herself from picture to picture with a teddy-bear-like, gentle creature. The first penance, the first chapter of Passion ended in forty

157. Homo stabilis, 2005
papír, akvarell, tus /
watercolour and ink on paper
70x100 cm
Magányműjtemény / Private collection



158. A **Privát dzsungel** c. sorozat a Magányügy? c. kiállításon, kiállítási enteriőr / **Private Jungle** series at the exhibition, Private Matter?, exhibition view, Műcsarnok/Kunsthalle Budapest, 2005



táj iránt. 2009., 124., 154-155. kép), aki hét – számunkra ismeretlen – arcát fordítja a föld alatt nyugvó birodalomnak. Heten, fehér egyenruhákban, a fejtelenségből néznek át a melankóliába. Mindeközben az ember szívösszehúzódásainak száma 1 perc alatt 60, 1 óra alatt 3 600, 1 nap alatt 86 400, 1 év alatt 31 536 000 a hetedikén, amihez majdnem ugyanennyi lélegzet kell.

2005-öt írunk, Chilí még nincs 40 éves. *Semmi sem változott, de a kert nem a régi* (2005., 136. kép) – írja egyik képe alá, ahol molekulák kapcsolódnak borúsan egymáshoz, kis vérpacába négy égtáj vág fájdalmas derékszögeket, mértani középpontjukban magányos fa áll, az odavezető út fehér, de nincs kikövezeve. Nem tudta még, mekkora út áll előtte, csak azt, hogy *Brumival bármi megtörténhet* (kArton Galéria, 2005, 128 - 150. kép), amikor egy mackó formájú kedves lényel vonszolta magát képről képre. Negyven történetben zárult le az első penitencia, a szenvedéstörténet első fejezete. Meseszerű, apró képek, Brumi szájában pisztoly, arca helyett üres ovális, szíve helyén szétfolyt festéktenger. Iszonyatos, szomorú lázálmok, bűntudat, a hiány visszavonhatatlansága. A sors remeg bele a festékpacákba, de megszegyeníti őket egy biztos kéz, ami a finom mozdulatokkal a legnagyobb érzelmi nyomorúságban is pontos látéleletet teremt. Erőletett menetben vergődik a lélek, amivel összenőtt a szív és a szem.

„Szerveztünkben egyetlen másodperc alatt 1 millió sejt hal el (...). Ez azt jelenti, hogy egy nap alatt 86 milliárd sejt elhal, de ugyanennyi képződik is. (...) a testünkben jelen

tales. Fairytale-like, tiny pictures; Teddy with a gun in his mouth, an empty oval instead of a face, and a bleeding sea of paint in place of a heart. Dreadful, sad nightmares, a guilty conscience, the irrevocability of absence. Destiny is shivering in these blotches of paint, but they are put to shame by a firm hand, which prepares a precise medical report with subtle gestures even in the deepest emotional misery. The soul that grew together with the heart and the eye is struggling in a forced march.

"One million cells die every single second in our organism. (...) This means that 86 billion cells die during one day, but the same number of cells are also formed. (...) Every single one of the 100 thousand billion (10^{14}) cells present in our body is capable of causing its own death with the aid of materials contained within; in other words, is capable of committing suicide. But it is also capable of regeneration. (...) In every single second of our life, starting with the moment of our birth, death appears inside us, and so does life."⁸ This fragile equilibrium that balances everything is what keeps us alive. And the living often remembers, and even more often forgets, while "Existence and Non-Existence arise together".⁹

⁸ Szilveszter E. Vizi: *Egy életem, egy halálom?* [One life, one death?] http://www.mindentudas.hu/vizi_ea3.html

⁹ Excerpt from Lao Tse's *Tao te King*, translated by Gia Fu Feng <http://www.iging.com/laotse/LaotseE.htm#50>

levő 100 ezer milliárd (10¹⁴) sejt mindegyike képes arra, hogy a benne előforduló anyagok segítségével önnön halálát okozza, azaz képes az öngyilkosságra. De képes a megújulásra is. (...) életünk során a születésünk pillanatától kezdve minden másodpercben megjelenik bennünk a halál, és megjelenik az élet.⁹ Ez a kényes egyensúly, amely mindezt balanszírozza, tart bennünket életben. És az élő gyakran emlékezik, még gyakrabban felejt miközben „Lét és Nemlét egymást teremtik”.¹⁰

A *Privát dzsungel*-sorozat (Magánügy?, Múcsarnok, 2005., 120., 151., 157 - 165., 170. kép) első képén mérlegállásban egyensúlyoz egy nő, testén nehezezként apró tárgyai, fején meggybefőtt, hátán pöttyös labda, kezein bor, tea, a *Homo stabilis* (157. kép) a leghetetlenebb pozícióban is képes mozdulatlan maradni, a kérdés csak az, hogyan jutott ideig, és mi történik, ha abbahagyja.

A képek továbbra is vízben oldódó festékekkel készülnek, és most is fontos sorvezetők a képcímek. A *Homo labilis*-nek (164. kép) asztrálestre emlékeztető üres felhő a feje, futna maga után, de inkább úszik lebeg a párizsi kék ködben; a *Bizalom keresése* (161. kép) pedig meghaladja a földgömb méretű osztódásnak indult sejten egyensúlyozó, épp csak pontnyi embert. És van, amiről

159. A tudattalan követelődése / Nagging Unconscious, 2005

papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm
Magánygyűjtemény / Private collection



9 Vizi E. Szilveszter: *Egy életem, egy halálom?* http://www.mindentudas.hu/vizi_ea3.html
10 Részlet Lao-Ce kínai költő *Tao te king* című verséből, ford. Karáton Gábor



In the first picture of the *Private Jungle* series (*Private Matter?*, Múcsarnok/Kunsthalle Budapest, 2005, ill. 120, 151, 157-165, 170), a woman is equilibrating in a horizontal balance. Her small objects lay on her body as counterweights; there is are morello preserves on her head, a dotted ball on her back, and tea and wine on her hands – *Homo stabilis* (ill. 157) is capable of remaining motionless in the most impossible position; the only question is, how did she end up here, and what will happen if she quits?

160. Belső emigrációban / In Inner Emigration, 2005

papír, vegyes technika / mixed media on paper
70 x 100 cm
a Szent István Király Múzeum tulajdona /
Collection of the King St. Stephen Museum,
Székesfehérvár

The pictures are still painted with water-soluble paints, and the titles still provide important clues. *Homo labilis* (ill. 164) has an empty cloud for a head that is reminiscent of an astral body; he would run after himself, but rather is swimming, drifting in the Parisian blue haze. *Search for Trust* (ill. 161) exceeds the dot-size man, balancing on a cell of the size of the Earth, in the state of division. And then there is what we don't speak about, declares Mária Chilf in place of us all. The strange abstract form in different hues of red is a sort of germ that grows from between the legs of a man, which, in fact, is the magnified structure of a prostate gland. The yet-unborn or never-to-be-born offsprings are clinging on its appendages. (*Let's not speak about it!*, ill. 162) Chilf continues to linger on the map of the unconscious; the dreadful machinery of the mind attacks like a two-armed robber, who sometimes is holding a gun at his own, multiplied self (*Circus viciosus*, , ill.



**161. A bizalom keresése /
The Search for Trust, 2005**
papír, akvarell, tus / watercolour
and ink on paper
70 x 100 cm



**162. Erről nem beszélünk! /
Let's not speak about it!, 2005**
papír, vegyes technika /
mixed media on paper
70x100 cm

165), sometimes is exercising on an infinite chute, preparing himself for losses. But all this is done in a way that the audience would never believe that this is only Mária Chilf's story. She speaks in the language of everyone, calculates with the accidental, navigates in the incalculable, and is constantly searching for an escape: she is fighting for life. *Incidental Horizon (Travelling Inside Ourselves*, Dorottya Gallery, 2007, ills. 171-174, 180)¹⁰ is an installation built up of pictures, text and lines, which, though they have a narrative, are still hard to describe. What is that man, with his limbs clinging to the ground, doing? He is standing on all fours like an animal, on the curvature of a circle. He is looking at his reflection from inside the circle, or the shadow of his flesh-coloured ab-sence, as if this naked sufferer, immersed in his – green, incidentally – memories, was not able to stand up (*Attempt at Border Crossing*, 2007, ill. 156). And then, as if something had changed, *Searchers* covered one of the walls of the Ernst Museum (*Uncut Version*, Ernst Museum, 2007, ills. 166-169). The pictures are bigger and filled with a colour-vacuum, that has a beneficent and almost therapeutic effect. Each figure is floating, bending, moving in an ethereal solitude. One of them



jumps into the English red nothingness; the other is knee-high in magenta, and dips his hands into it. There are two of them who would catch that something, which has a discernable contour and lights up the picture – and perhaps even life, but the taking over doesn't happen. These pictures are more painful than the earlier ones because Chilf did not replace the man with the teddy bear, but left it as it is: a naked, defenseless, estimable and bleeding/feeling animal. Pain is more within a striking distance on these 70x100 cm pictures. We don't even perceive them as pictures anymore, but as "the unfathomable things of life".¹¹

163. Empátia / Empathy, 2005
papír, vegyes technika /
mixed media on paper
70x100 cm

¹⁰ Participating artists: Mária Chilf, Ivó Kovács, Csilla Kőszeghy.

¹¹ Excerpt from the interview with Mária Chilf, in: *TérErő* [Signal Strength], Judit Horváth (ed.), K. Petrys Ház, Budapest, 2008, p. 55.

nem beszélünk, állítja mindenki helyett Chilf Mária. A vörös különböző árnyalataiban játszó különös, absztrakt forma, férfilábak közül kinövő csirafélt mutat, mely valójában egy prosztata felhagyított szerkezete, nyúlványain talán a még meg nem született utódok vagy a soha meg nem születők kapaszkodnak (*Erről nem beszélünk!*, 162. kép). A tudatalatti térképéről továbbra sem lép le Chilf, az agy szörnyű gépezete kétkarú rablóként támad, ami hol fegyvert ránt megsokszorozódott önmagára (*Circus viciosus*, 165. kép), hol egy vég nélküli csúszdán edz a veszteségekre. De mindez úgy történik, hogy a néző sohasem hiszi, amit lát, az pusztán Chilf Mária története lenne. Mindenki nyelvén szól és kalkulál a véletlennel, a kiszámíthatatlanban navigál és megrögzötten kiutat keres: küzd az életért. Az *Alkalmi horizont (Utazás önmagunkba*, Dorottya Galéria, 2007., 171 - 174., 180. kép)¹¹ képekből, szövegekből, vonalakból álló installáció olyan képekkel, amelyeknek ugyan van sztorijuk, mégis nehéz őket leírni. A végtagjaival a földre tapadt ember vajon mit művel? Egy kör vonalívén áll négykézláb, mint egy állat. A körön belül tükörképét vagy hússzínű hiányának árnyékát figyeli, mintha felállni nem tudna az – amúgy zöld – emlékeibe ragadt mezítelen szenvedő (*Határátlépési kísérlet*, 2007., 156. kép). Majd mintha változna valami, *Keresők (Vágatlan verzió*, Ernst Múzeum, 2007., 166 - 169. kép) lepik el az Ernst Múzeum

164. Homo labilis, 2005

papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm



11 Kiállított: Chilf Mária, Kovács Ivó, Kőszeghy Csilla



The tone of the work exhibited in NextArt Gallery, in 2009 (*The Periscope of Depth*, ills. 182-183, 186-190, 192) hasn't changed either. But the human figure becomes miniature again; the veins of paint that run into the fibres of the paper create ever more complicated landscapes in which accidental systems give illusory meaning to life. Now Mária Chilf's pictures are such that we cannot decide whether are we inside the human being or outside of it. Is it landscapes we see, or details of organs? Was the cross-section made from the Universe, for which an astronomer's telescope is needed, or is it the structure of a cell, seen under a microscope, that sucks us in? In any case, it is still as if the illusion provided by some kind of optical instrument were dictating the image for the analyser, who is constantly probing some kind of taboo while, in fact, she is investigating the consequences of life and death. Albeit the periscope of the depth is not a real object, this is also one of Chilf's jungle-exploring, private instruments. But now it seems that her breathing is more even. The excision is not too sharp, either. The pain of remembering is slowly replaced by the act of experiencing the present. The survival safari occurs simultaneously in the rose garden of memory, in the ocean of

165. Circus viciosus / Circus viciosus, 2005
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm
Magángyűjtemény / Private collection

egyik falát. Megnőttek a képek és betölti őket a jótékony, már-már terápiaként is ható színűr. Egy-egy alak lebeg, hajol, mozdul éteri magányban. Az egyik közülük angolvörös semmibe ugrik, a másik térdig áll és nyúl bele a magentába. Ketten is vannak, akik megfognák azt a valamit, aminek jól látható körvonala van és bevilágítja a képet, talán az életet is, de a birtoklás mégsem jön létre. Ezek a képek azért fájnak jobban a nézőnek, mint a korábbiak, mert Chilf nem helyettesíti be Brumival az embert, meghagyja annak, ami: meztelennek, kiszolgáltatottnak, mustrálgatható, (v)érező állatnak. Ezeken a 70x100 cm-es képeken testközeli a félelem. Már nem is képeket látunk bennük, hanem „a lét megfoghatatlan dolgait”.¹²

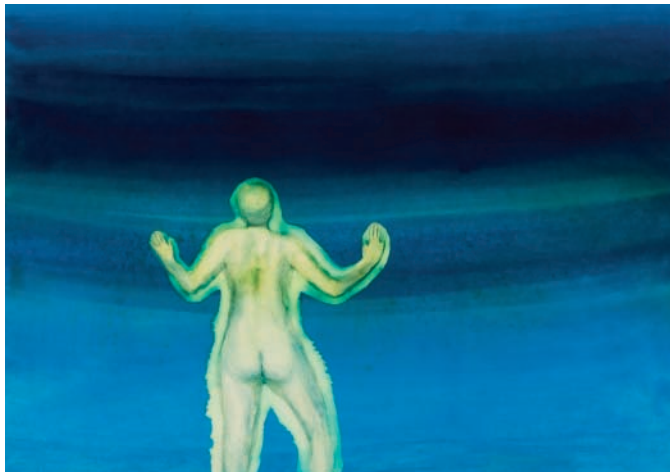
2009-ben a Nextart Galériában kiállított munkái (*A mélység periszkópja*, 182 - 183., 186 - 190., 192. kép) sem váltanak egészen más szólamra. Ám az ember újra összetöporodik, a papír rostjaiba futó festék erezete egyre bonyolultabb tájakat teremt, melyekben véletlenszerű rendszerek adnak az életnek látszatértelmet. Most Chilf Mária képei újra olyanok, hogy eldönthetetlen, benne vagyunk-e az emberben vagy azon kívül? Táját látunk-e vagy szervrészeket? A keresztmetszet az Univerzumról készült-e, melyhez csillagvizsgáló távcső kell, vagy egy mikroszkóp alatti sejt szerkezete szippant magába bennünket? Mindenesetre továbbra is mintha egy optikai eszköz illúziója diktálná a látványt az analízátor működéséhez, aki mindvégig tabutémát feszeget – tulajdonképpen a halál és az élet következményeit járja körül. Holott a mélység periszkópja nem valódi tárgy, ez is Chilf privát dzsungelkutató eszköztárának része. Csak most a lélegzete mintha egyenletesebb lenne. Már az excisio sem olyan éles. Az emlékezés fájdalomát lassan felváltja a jelen átélésének ténye. A túlélő szafari egyszerre zajlik az emlékezés rózsakertjében, a lét óceánjában, a tudat iszonyú mélységű szénbányáiban. Újabb munkái a *Megjósolt emlék 1, 2, 3* (2009., 190. kép) részint már a felszínen történnek, egy elhagyott galaxis játszóterein zajló események üzenetét hordozzák, kitüremkedések, kráterek apró építményekkel folttestükben. Talán ezt láthatja az, aki honvágyat érez ismeretlen táj iránt, miközben átéli a lét minden paradoxonát. Eltűntek az emberek, és ami van, a hiány jele: egy magára maradt piros homokozó vödör – valakinek kihűlt a helye. A játszótársnak vagy a kép készítőjének? Talán egy és ugyanaz e két ember, Chilf Mária saját maga játszótársa, amikor létezésének rétegeit figyeli. Sejthető, hogy testtartása ugyanolyan maradt, mint a pár éve készült *Zoom in* figurájáé, karjait vízszintesen maga mellett tartja, önmagával átlényegülve, fejét mellkasába hajtva figyel. De vajon mire? Tudatosan, ösztönösen felejtí az emlékeit, amíg a szív pumpál, ameddig a lélegzet elhatol.

¹² Részlet a Chilf Máriaival készült interjúból. In: *Tér/Érő* (szerk. Horváth Judit), K. Petrys Ház, Budapest, 2008. 55. o.

existence, and in the horrifyingly deep coalmines of consciousness. Her more recent works, like *Predicted Memento1,2,3* (2009, ill. 190), take place in part on the surface; they carry messages of events taking place on the playgrounds of a vacated galaxy; they are protrusions, craters, with miniature edifices in their stain-bodies. Perhaps this is what someone who is homesick for an unknown landscape might see while experiencing every paradox of existence. The people have disappeared, and what is left is the sign of absence: an abandoned, red pail from a sandbox – someone's empty space. Whose – the playmate's, or the artist's? Perhaps they are one and the same, because Mária Chilf is her own playmate when she is observing the layers of her existence. Most probably, her composure is the same as the figure's in the *Zoom In* video, created a couple of years ago. She is holding out her arms horizontally, next to her body; she is observing something, with her head bent on her chest, transubstantiated. But what is she observing? She is forgetting consciously and instinctively her memories, while the heart is pumping, as far as the breath extends.

166. Kereső / Seeker 08., 2007
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70 x 100 cm



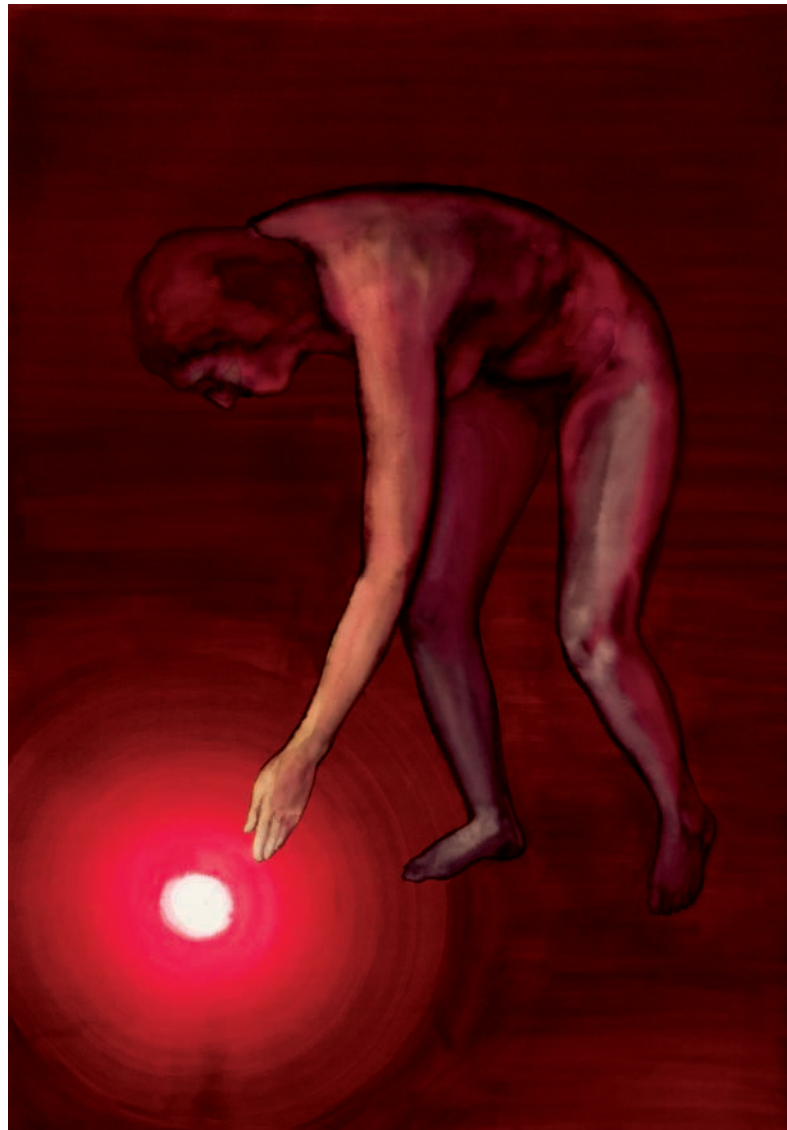


167. Kereső / Seeker 05., 2007
 papír, vegyes technika / mixed media
 on paper
 70 x 100 cm



168. Kereső / Seeker 01., 2007
 papír, vegyes technika / mixed media
 on paper
 70 x 100 cm

**169. Kereső /
 Seeker 03., 2007**
 papír, vegyes
 technika / mixed
 media on paper
 100 x 70 cm



Rácz Péter

Lázasan

Chilf Mária: Privát dzsungel 14

amikor a vers olyan száraz és kemény
 és a billentyűzet úgy kopog és a vetés
 a hó alatt most oly mokány és a január
 oly soká tart míg véget ér és a mélyhűtőből
 kivett kenyér ha idő van van remény
 lágy lesz még nyár volt amikor az orosz lány
 vagy már ősz és Mihály volt aki betette most zúzmará
 a fenyőről mókus leverte hó szítál nyakamba
 amikor a vers már száraz és kemény
 és a végén több ami leesik ami marad kevés
 s már nem kell mutatnom hogy merre megy
 ahogy dolgozni kezd bennem az aszpirin
 mint aki élvezettel vezet egy dodzsemet
 zavarba nem jövök ha ütközöm

Feverish

Mária Chilf: Private Jungle 14

When the verse is so parched and hard
 and the keyboard so clacky and the crop
 now beneath the snow so plucky and January
 takes forever to end the bread from the freezer
 -with time there is hope-
 will become soft still in summer when the Russian girl
 or in the fall and St Michael put it there now rhyme
 from the pine squirrel tossed snow drizzles onto my nape
 when the verse is already dry and hard
 from the end more falls off and is little what remains
 and I need not to show where it goes
 as the aspirin in me takes effect
 like he who drives a bumper car
 I am not troubled when I collide

(Translated by Lui Antal Deák)**170. Nem menekülhetsz! / You Can't Escape!, 2005**

papír, vegyes technika / mixed media on paper
 70 x 100 cm



172. A szörnyeteg szelídítése /
The Taming of the Monster, 2007
papír, ceruza, tus / pencil and ink
on paper
29.7x39.6 cm

Dékei Krisztina Belső tenger

Chilf Mária, Kovács Ivó és Kőszeghy Csilla kiállítása¹

"(...) A Dorottya Galéria egyik falát betérítő rajzinstalláció (*Alkalmi horizont*, 171 - 174., 180. kép) központi figurája egy arctalan, saját testének kontúrait rajzoló alak, amely körül akvarellek és különböző szövegek „hevernek”. A megismerés és a megértés felé tartó belső utazás Chilf esetében kettős – egyszerre biológiai alászállás az emberi szervek, köztük az élet motorja, a szív felé, illetve metaforikus önbontolás. A test mellett lebegő, amputált, de élő végtagok, a két kézzel felszakított mellkas mögött méregzölden pulzáló szív személyes vallomás is, akárcsak a színes akvarellek játékosan komor jelenetei (*A szörnyeteg szelídítése*, 172. kép; körbezárt árnyék átlépése, mosolygyakorlat, 174. kép). A kitérülködés bátorságát egyfajta resignált elfogadás kíséri – erről vall a banálisnak tűnő állítások kettőssége (*lassan felejték, lassan tanulok*), és a művekből hiányzó tragikus felhang. A művekből áradó érzékenység és reflexivitás, az organikus, belső tájjá transzponálódó formák és végtelen történetek nem csupán személyes vallomások, hanem archetipikus kiindulópontok is. Bárki számára megnyílhatnak, aki hajlandó alászállni abba a belső – feltörhetetlen kagylókba záródott magányokat őrző – tengerbe, ahova mélyen elásta titkait és traumáit. És még pszichológushoz sem kell elmennie."

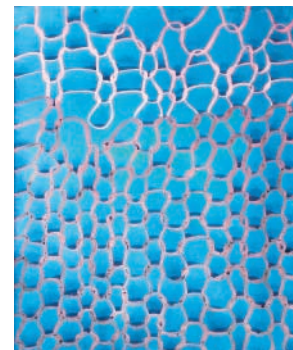
¹ Megjelent: Magyar Narancs, 2007. november 1., 45. sz.

Krisztina Dékei Inner Sea

Exhibition of Mária Chilf, Ivó Kovács and Csilla Kőszeghy¹

"(...) The central element of the drawing-installation (*Incidental Horizon*) covering one of the walls of the Dorottya Gallery is a faceless figure, who is drawing the outlines of her/his own body, and around whom aquarelles and various texts are "lying about". The internal path toward cognition and understanding is dualistic in Chilf's case - it is a biological descent into the world of human organs, among them, the motor of life: the heart; as well as a metaphorical self-dissection. The amputated but living limbs floating around the body, the pulsating heart in verdigris inside a chest torn open with bare hands, as well as the playfully sombre scenes of the colourful aquarelles (*The Taming of the Beast*, ill. 172; stepping over an enclosed shadow, smiling exercises, ill. 174) are also personal confessions. The courage of self-revelation is accompanied by a resigned acceptance - this is indicated by the ambivalence of the seemingly banal statements (*I am forgetting slowly, I am learning slowly*), and the absence of the tragic overtone. The sensitivity and reflexivity emanating from the works, the forms and endless stories transformed into organic, internal landscapes are not only personal confessions, but also archetypal points of departure. They can open up for anybody who is willing to descend into that internal sea, which guards solitudes enclosed into unbreakable shells, and into which s/he has deeply buried her/his secrets and traumas. And s/he doesn't even have to go to psychologist."

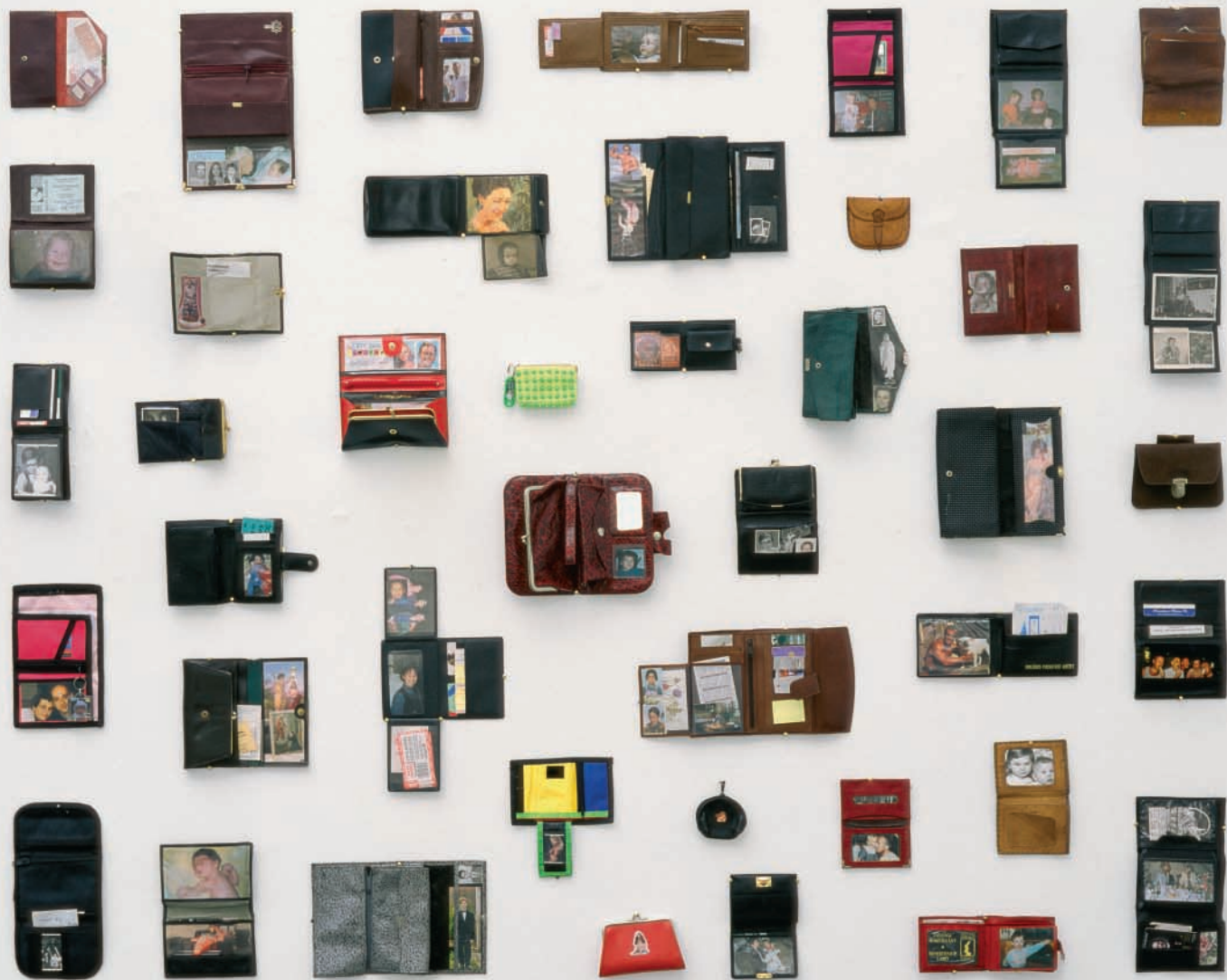
¹ First published in *Magyar Narancs*, 1 November 2007, no. 45.



173. A minták kötnék /
The Patterns Connect, 2007
papír, pác / stain on paper
42.7x35.5 cm



174. Mosolygyakorlatok tükörben /
Smiling Exercises in the Mirror, 2007
papír, akvarell / watercolour on paper
35.5x42.7 cm



175. *Kincsem, kincsöd, kincse I. / My Treasure, Your Treasure, His/Her Treasure I*, 2000
vegyes technika / mixed media
120x160 cm
Index 42.

Barbara Wagner Chilf Mária¹



176. Részlet, **Kincsem, kincsed, kincse I.** /
Detail, **My Treasure, Your Treasure,**
His/Her Treasure I, 2000
Index 42.

A kincsek nagyon személyes dolgok. Mindenkinek megvan a maga kincse, ami független attól a pénzben kifejezhető értéktől, amit a kívülállók láthatnak benne. Annál kellemetlenebb az érzés, amikor az ember elveszíti a mobil értékek tárolására használt pénztárcáját! Chilf Mária részint maga talált ilyeneket az utcán, részint a talált tárgyak osztályán jutott hozzájuk, és ezekből állította össze az emlékező installációját. (...)

Gyűjteményébe Chilf Mária „hamisítványokat” is becsempészett. Ugyanis nem úgy került hozzá mindegyik pénztárca, hogy az utcán maga találta vagy a talált tárgyak osztályáról kapta. A művész a barátait is megkérte, hogy adják neki „kincset”. Végül pedig ő maga is vásárolt pénztárcákat, és fényképeket tett beléjük. Ezzel a művész arra utal, hogy az intim dolgok is tetszőlegesen, és a kincseknek új értéket tulajdonít: a fotók ugyanis elvesztik személyes és egyedi jellegüket és felcserélhetővé válnak. Chilf Mária művészi koncepciója ebben a francia Christian Boltanski azon alkotásaihoz hasonlít, amelyekben elhunytak személyes archívumait dolgozza fel.

A pénztárcákban hordott fotókból éppolyan kevésbé állapítható meg, milyenek a képek tulajdonosának személyes viszonyai, mint ahogyan be nem avatottak számára elsősorban homályos utalásokat jelenthetnek azok a talizmánként ajándékozott plüssfigurák, amelyeket Magyarországon barátok és szerelmesek

¹ Összeállítva a szerző két korábban megjelent írásából (lásd válogatott bibliográfiát).



177. **Kincsem, kincsed, kincse II.** /
My Treasure, Your Treasure,
His/Her Treasure II, 2007
munkafotó / werk photo
Index 42.

Barbara Wagner Mária Chilf¹

Treasures are very personal things. Everybody has her/his own treasure, which is independent of the monetary value perceived by the outsider. It is all the more annoying when someone loses her/his wallet used to store mobile valuables! Mária Chilf found some of the lost wallets on the street, and acquired some of them at lost and found departments, assembling her installation of memories from them. (...)

Mária Chilf also smuggled some "fake" wallets into her collection, since not all of them were found on the street or acquired at lost and found departments. The artist also asked her friends to give her their "treasures". Finally, she also bought some of the wallets and placed photographs into them. With this gesture, the artist suggests that even intimate things are arbitrary, and she attributes new values to treasures: the photos lose their personal and individual char-

178. **Kincsem, kincsed, kincse II.** /
My Treasure, Your Treasure,
His/Her Treasure II, 2007
Index 42.

¹ Compiled from two previously published texts (see selected bibliography).





179.

adnak egymásnak. (...) Az összetartozás látható jelei ezek – és mégis iparilag előállított tömegtermékek maradnak. Chilf Mária ezeket a játékmacikat is az utcán találja.

A „*Kincsem, kincsed, kincse*” installáció egy interface a tiszta fotográfia, mint két-dimenziós, látható tárgy és a fizikai jelenlét/hiány között. Az installáció kinyúl, úgy-mond, a terembe a pénztárcák által, amelyek ugyanakkor keretként szolgálnak a fényképek számára. Ebben az összefüggésben Chilf gyűjteménye mint szobor jelenik meg, de így nincs többletjelentése. Tulajdonképpen a belső képek azok, amelyek fizikai jelenlétet kapnak. Az elrejtett „kincsek” emlékei és a mozgó és elmozdított fényképek szobrászati jelleget öltönek magukra. Jobb ha gyorsan meggyőződünk arról, hogy még mindig magunknál hordjuk szeretteink fényképeit.



180.

acter and become interchangeable. Mária Chilf's artistic concept is similar in this sense to the compositions of Christian Boltanski, who treats personal archives of the deceased.

It is just as difficult to determine the relationship between the owner of the photograph carried in the wallet and the portrayed person, as the allusion is vague for the uninitiated, as to what is represented by the plush toys given to each other by friends and lovers as talismans in Hungary. (...) These are visible signs of belonging to each other, while they remain products of mass consumption.

"My Treasure, Your Treasure, Her/His Treasure" constitutes an interface between pure photography as a two-dimensional visible object, and physical presence and absence. As a frame for the photographs, the wallets enable the installation to reach out into the room. In this context, Chilf's collection is to be understood as sculpture, albeit without the capacity to offer more than this one view. In fact, it is the inner images that take on a physicality. The memory of one's own hidden "treasures", and the moved and moving images acquire a sculptural quality. We had better make sure right away that we are still carrying our loved ones about with us.

181.



179-181. *Kincsem, kincsed, kincse II. / My Treasure, Your Treasure, His/Her Treasure II, 2007*
munkafotók / werk photos
Index 42.

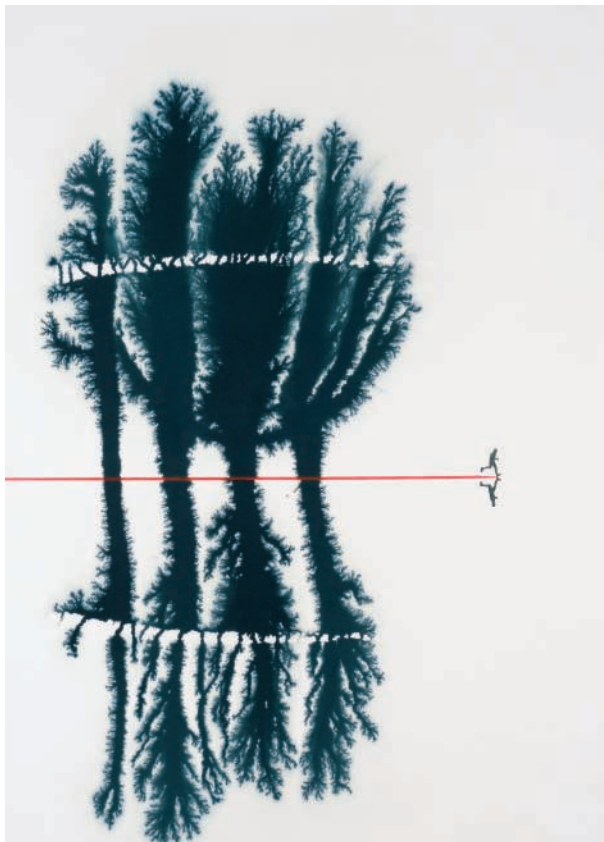


182. *Nem futatsz el!* /
You Can't Run Away!, 2008
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm
Magántulajdon / Private collection

Balázs Kata A mélység periszkópja¹

A periszkóp, a vonatkozó lexikon szócikk szerint, olyan csőszerű eszköz, amelyben két, egymással szemben álló tükröt helyeznek el. A tengeralttjárókon azért használják, mert nem kell a járműnek kiemelkednie a vízből ahhoz, hogy gyomrából szét lehessen nézni a víz felszínén, sőt, a periszkópot használó néző nem a saját szemmagasságában lát, hanem azzal párhuzamosan a tükrök egymás közti távolságának megfelelő távot lát be. Egy másik leírás szerint a periszkóp olyan optikai,

183. Úton / On the Road, 2009
papír, vegyes technika / mixed media on paper
100x 70 cm
Magántulajdon / Private collection



¹ A *mélység periszkópja* című kiállítás megnyitó beszédének részlete. (NextArt Galéria, Budapest, 2009. május 21.)
A megnyitó-beszéd rövidített változatban megtalálható: http://artportal.hu/forrasok/cikkek/muveszeti/irasok_az_artportalon/chilf_maria_a_melyseg_periszkopja



184. Üresen maradt hely / Space Left Empty, 2009
papír, pác, tus / ink and stain on paper
70x100 cm

Kata Balázs The Periscope of the Depths¹

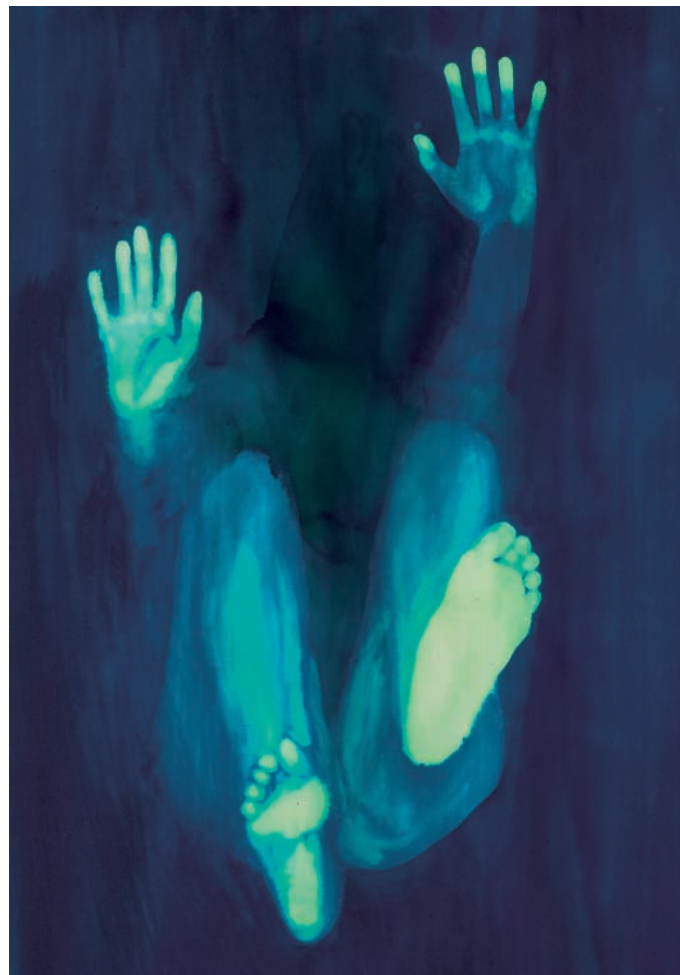
According to the corresponding encyclopaedia entry, the periscope is a tube-like device equipped with two mirrors facing each other. It is used in submarines, so that they do not have to emerge above water level to have a view of the surface from its bow. Moreover, one looking through the periscope has a view which is not reduced to her/his own eye level, but parallel with it and proportional to the distance between the two mirrors. According to another description, the periscope is an optical, exploration and search instrument, which makes visible for the viewer an object that is obstructed by something that is situated higher than the viewer's eye level.

Mária Chilf's new series of works can be associated with the focus of the periscope and, at the same time, with the viewer from behind the periscope. As the artist has emphasised several times, the concept of focus has a central position in her fields of interests and her works. And the focus is constantly changing. With the aid of the submarine-periscope prosthesis, the viewer is searching the surface from the depths, without being forced to completely emerge, and meanwhile looks for the object of her/his observation. Thus, we could say that the person who enters the gallery finds her/himself in the depths, which, at the same time, interprets itself in accordance with whatever is seen on the surface, processing it in the depths. On the side wall, we see the outlines of a boat that refers to Mária Chilf's earlier, graphic-painterly installation works.

¹ Excerpt from the opening speech. (NextArt Gallery, 21 May 2009) An abbreviated version of the opening speech can be found at: http://artportal.hu/forrasok/cikkek/muveszeti/irasok_az_artportalon/chilf_maria_a_melyseg_periszkopja



**185. Elviselhető mélység /
Bearable Depth, 2008**
papír, pác, tus / ink and stain on paper
70x100 cm



186. Felszín felé/ Towards the Surface, 2008
papír, vegyes technika / mixed media on paper
100x70 cm
Szent István Király Múzeum tulajdona /
King St. Stephen Museum, Székesfehérvár



187. Ház-fa-ember 1. / House-Tree-Man 1, 2010
papír, vegyes technika / mixed media on paper
100x70 cm
Magántulajdon / Private collection

felderítő- és keresőeszköz, amelynek segítségével láthatóvá válik a nézőtől valamilyen, a szemmagassága fölé nyúló akadály által eltakart tárgy.

Chilf Mária legújabb sorozata a periszkóp fókuszában, de ugyanakkor a periszkóp mögött álló néző szerepében is megmutatkozik. Ahogy az alkotó hangsúlyozta több ízben, a fókusz fogalma áll érdeklődése és munkái középpontjában. Középpont – ez a kifejezés önmagában is felveti Chilf Mária munkáinak problematikáját. A fókuszok ugyanis folyamatosan változnak. A néző a tengeralattjáró-periszkóp protézist

Especialy the stairs leading into the bowel of the boat emphasise the space and time of the series shown on the walls, and the experiences leading to its creation.

As a counterpoint, on the entrance wall, the starry sky opens up for us. This already is a world scrutinized through a telescope, the experience of the expanding horizon from the surface to the sky, which can be interpreted along the line of the usage of optical devices, like the motif of the boat. Except that the process is reversed: we can look at the monumental, heavy yet liberating universe only along a very limited horizon from the surface. But this universe is as deep, unfathomable and unknowable as the depths of the underwater world. Depths above, depths below.

A room (internal room, internal depth?), drawn in outline, is integrated into the image of the universe, as another counterpoint, as a snake biting its own tail. Depths outside, depths inside. Although in this case, there are not any images of the number eight or Möbius strips, it is obvious that the idea of infinity is always present in Mária Chilf's works. Thus, after we have submerged ourselves, and marvelled at both depths, we find on the wall facing the entrance the series of

188. Alkony / Nightfall, 2010
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm





189. Táj ismeretlen állapotaimak / Landscape for My Unknown State of Affairs, 2009

papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm



190. Partok felett / Above Coasts, 2009

papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm

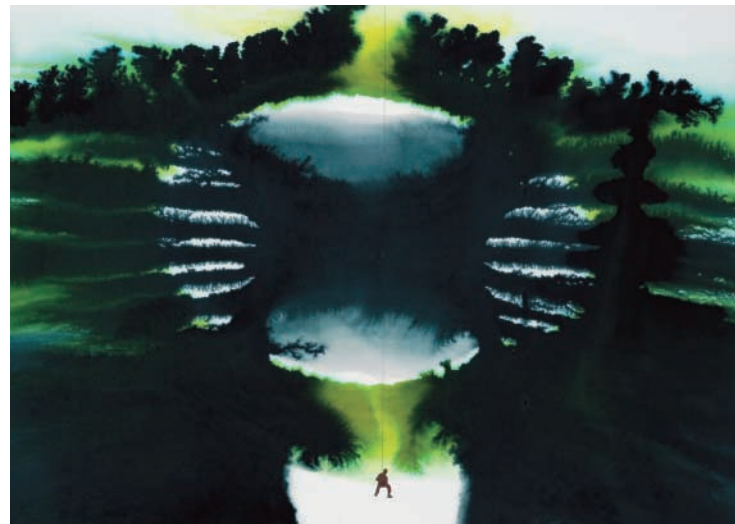
191. Cím nélkül / Untitled, 2009

papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm



192. Háttérhorizont / Background Horizon, 2009

papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm
Magángyűjtemény / Private collection





193. Megjósolt emlék 2. / Predicted Memento 2, 2009

papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x100 cm

194. Amikor nem kell a játék / When the Game is Unnecessary, 2010

papír, vegyes technika / mixed media on paper
37.3x46 cm
Magángyűjtemény / Private collection



használva a mélyből kémleli a felszínt, anélkül, hogy kényszerítve volna a teljes kiemelkedésre, és közben keresi a megfigyelés tárgyát. Így azt mondhatom, hogy aki belép a galéria terébe, a mélyben találja magát, amely ugyanakkor a felszínen látottak felől értelmezi önmagát, a mélyben dolgozza fel a felszínen látottakat. Az oldalfalon látható Chilf Mária korábbi, grafikai-festői installatív munkáira utaló motívumként a kontúrokból összeállt csónak, amely, főleg a gyomrába vezető lépcsősorral, nyomtétosítja, térben és időben is kiemeli, hogy hol is helyezkedik el a falakon látott sorozat, illetve milyen tapasztalatok eredményeként született.

Ellenpontként, másik fókuszban pedig a bejárati falon a csillagos ég tárul fel, ez már távcsővel kémlelt világ, a felszínből az égbe vezető táguló horizont-élmény, amely épp annyira az optikai eszközök használata mentén értelmezhető, mint a csónak-motívum. Csakhogy a folyamat ellentétes azzal: a felszínről, csupán aprócska távolságot átfogni képes horizont mentén nézzük a monumentális, súlyos és mégis felszabadító világegyetemet, amely épp oly mély, feneketlen és kiismerhetetlen, mint a víz alatti mélység. Mélység fent, mélység lent. A világűrbe, újabb ellenpontként, önmaga farkába harapó kígyóként, egy szoba (belső szoba, belső mélység?) kontúrvonalakból álló rajza épül be. Mélység kint, mélység bent. Ugyan ez esetben hiányoznak a nyolcasok, Möbius-szalagok, de világos, hogy a Chilf Máriát mindig is foglalkoztató végtelenség kérdése egy pillanatra sem merült feledésbe.

Így aztán, hogy lemerültünk és belecsodálkoztunk mindkét mélységbe, a bejárattal szemközti falon tárul fel a sorozat, amely a kémlelő tapasztalatait rögzíti, de egyben a kémlelés folyamatát is feltételezi, a mélységből a felszínt kémlelő nézőpontját, amely mindig szemmagasságán túlrá merészkedik, hogy aztán újra visszahúzódjon a mélységbe. Világossá válik, hogy honnan valónak tekintsük a falon sorakozó intenzív színű Rorschach-formákat, illetve a formák és a nagy elbeszélésekből kiszakadt apró figurák találkozásait, hová fordítsuk a távcsövet és hova fókuszáljunk a képek nézése közben. Belülre, a bent és kint kérdésére.

works that unravels the experiences of the investigator, but also requires the process of probing, the point of view of the one who is looking from the depths to the surface, the one who dares to go beyond her/his own eye level, in order to withdraw again into the depths. The origin of the series of intensively coloured Rorschach-forms becomes clear, as well as the encounter of the forms and small figures extracted from big narratives, and the direction we should turn the telescope, and the point where we should focus while viewing the pictures. To the inside, to the question of inside and outside.



195. Darálódal / Grinding Song, 2009

papír, vegyes technika / mixed media on paper
100x70 cm
Magántulajdon / Private collection



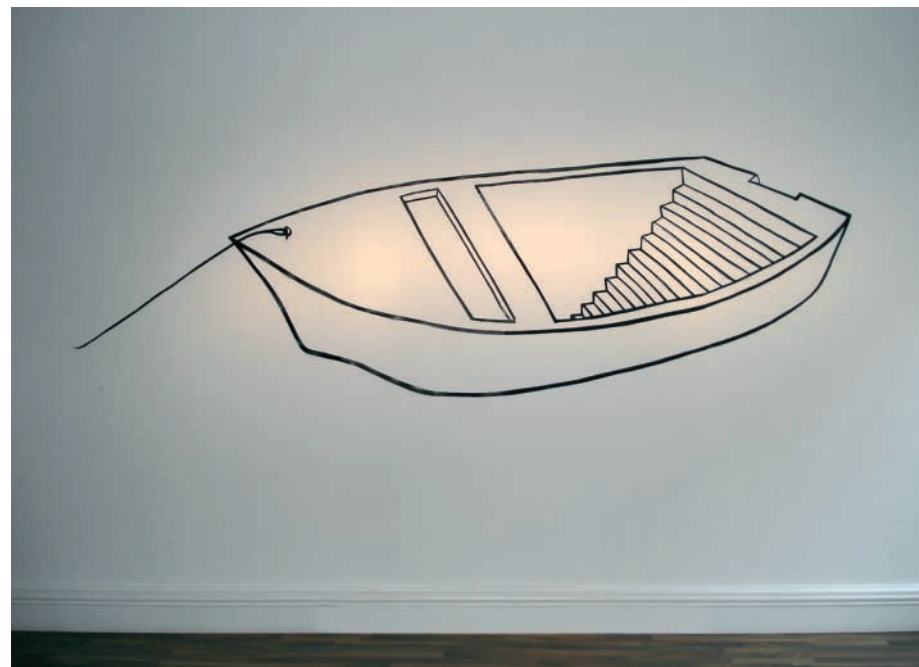
196. A Ház-Fa-Ember sorozatból, 2. / From the House-Tree-Man series, 2, 2010

papír, vegyes technika /
mixed media on paper
100x140 cm



197. Otthon / Home, 2009

papír, vegyes technika /
mixed media on paper
70x100 cm



198. Cím nélkül / Untitled, 2009

installált rajz / installed drawing
110x330x0.3 cm

Hajdu István Gondolat-meander Chilf Mária új képei láttán¹

Arc-meanderek, arc-girlandok, vonzó időkonzervek, szellemes identitás-mérlegek Chilf Mária új munkái, melyek kapcsán most néhány szempontot vázolok fel az arcképek nézésének gyakorlatához (199-212. kép).

Az emlékezet kitüntetett helye és tárgya a fej elülső részét elfoglaló és borító testtáj, mely nem csak azért oly fontos, mert az ember (a szó szoros értelmében) legszembezőkőbb része, mert a legfontosabb érzékszervek, nyílások, metaforává, metonimiává lett kapuk és tükrök többsége itt zsúfóldók össze, hanem és mindezekkel együtt azért, mert az arc (s nem a stílus) maga az ember, a „megítelt” egyéniség, a külvilág számára felismerhető, megjegyezhető és azonosítható lény. S miközben az arc a legvalóságosabban és legintimebben személyes, ugyanakkor a legközönségesebben közös hely: mindenki láthatja és élhet vele.

Az arc az európai kultúrában a gógös és tiszta individuum szimbóluma, az alázatot, az alávetettséget vagy a kétértelműséget nehezen viseli. Egyszersmind ellenkezőleg...

Öltöztetni sem lehet, csak extrém esetekben kell. (A „megszüntetett”, preparált, mondjuk ki, megnyűzott arcok is mindig megőriznek valami „emberit”, míg a test többi része puszta demonstrációs rettenetű alakul, mint azt a zseniális állatorvos és anatómus, az édes-ironikus festő, Jean-Honoré Fragonard kuzinja, Honoré

199. Vendégmunkások / Gastarbeiter, 2010
papír, vegyes technika / mixed media on paper
105x600 cm

¹ Az írásból részletek hangzottak el a Viltin Galéria *Mosolyogni tessék!* című kiállításának megnyitóján, 2010. április 28-án.



István Hajdu Thought-meander upon seeing Mária Chilf's New Pictures¹

Mária Chilf's new works are face-meanders, face-garlands, attractive time-con-serves, witty identity-scales. In connection with them, I will outline here a few guidelines to the practice of looking at portraits (ills. 199-212).

The outstanding location and object of memory is that area of the body, which covers the frontal part of the head, and which is extremely important, not only because it is the most eye-catching (in the literal sense of the word) part of the human being, not only because the majority of the most important sensory organs and apertures, gates and mirrors that became metaphors and metonymies, are crowded together here, but because, together with all the rest, the face (and not the style) is the human being itself, the "judged" individuality, the being that is recognisable, memorisable, and identifiable to the outside world. And while the face is the most veritably and intimately personal site, it is also the most commonly public place: everyone can see it and live with it.

The face is the symbol of the proud and pure individual in European culture; it has difficulties facing humility, subjugation and ambiguity. At the same time, to the contrary...

It does not need to be clothed, except in extreme situations. (Even the "annihilated", prepared, but in no uncertain terms: skinned faces, preserve something

¹ Opening speech for the solo show, *Keep Smiling!*, at Viltin Gallery, 28 April 2010.



200. Részlet, 199. kép (Vendégmunkások) / Detail, ill. 199 (Gastarbeiter)



201. Unokatestvérek / Cousins, 2010

papír, tempera, akvarell /
tempera and watercolour on paper
50x70 cm

"human" about them, while the rest of the body becomes a mere demonstrative horror - as the brilliant veterinarian and anatomist, the cousin of the sweet-ironic painter, Jean-Honore Fragonard, *Honoré Fragonard* showed us several times in the 18th century. For the sake of order: it is as if, in Chiff's works, the two Fragonards, the sweet one and the objective-cruel one, were mirroring each other.)

Cowls, hoods, and masks, make-up, i.e., art itself, work not only against recognisability, but they cover the personality; moreover, they cast away the essence of the I, denying it with facelessness, but at the very least, they change it, and divert the course of identification. And this, exactly, is the essence of facelessness, of unrecognisability. Diverted or obstructed identification diverts or obstructs the memory, preservation; at other times, living with the face that disappeared, its summonability. In any case, this summonability, or its obstruction, is extremely important. "Altered", painted, tattooed, disfigured or covered faces, besides "addressing" the aesthetic "spark", about the re-tuning or change of personality, besides suggesting represented or wished-for magic power, or besides serving, in other cases, the hidden I or the I constrained to hide - the incognito, also protect the owner of the encrypted face from defenselessness due to summonability: the harmful intention gets diverted. They say that most people who have undergone more serious plastic surgery also go through some kind of personality split. Adjustment to the new image, the act of self-recognition is exceedingly difficult, and often impossible.

According to Diderot, the chances of discovering and preserving the external I are negligible - or even those of remembering ourselves at all. *"The person we remember the least from all the people we see, he says, is ourselves. We study faces only in order to recognise people, and we do not memorise our own face, because we will never be exposed to mistaking ourselves for somebody else, or somebody else with ourselves. Incidentally, the help our senses offer each other prevent our senses from becoming perfect"*.

On the other hand, it is also true that the face without an image, the strict imagelessness, the un-filled surface, as positive emptiness, which is not the same as a blank face; in other words, the empty space of the face makes it impossible to fantasize, to misunderstand, and for the memory to make mistakes. And if memories cannot be formed, it follows that the memory that would like to develop them will not work either; the vain hope of recognition is impeded by the boundaries of recognisability.

(For, what one cannot remember, does not need to be remembered. For, what one cannot remember, one must not remember. For, what one *must* not remember, one cannot remember.)

202. Strandon 1. / On the Beach - 1, 2010
papír, vegyes technika / mixed media on paper
70x50 cm



203. A túloldalon / Overleaf
Óvodások / Kindergarteners, 2010
papír, vegyes technika / mixed media on paper
150x105 cm

Fragonard a XVIII. században jó néhányszor bemutatta. Csak a rend kedvéért: Chilf munkáiban mintha a két Fragonard egyszerre kísértene, az édes és az objektív kegyetlen egymás tükrében mutatkozna meg.)

A kármzsák, csuklyák, meg a maszkok, az arcfestés, vagyis maga a művészet nemcsak a felismerhetőség ellen dolgoznak, de elfedik a személyiséget, sőt,

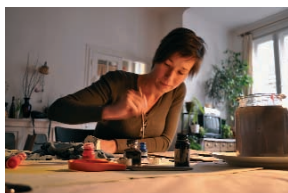
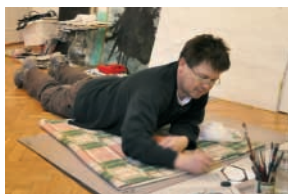
elvetik, az arctalansággal tagadják az Én lényegét, de legalábbis – mint az álarcok – megváltoztatják, s eltérítik az azonosítást. Az arctalanságnak, a felismerhetetlenségnek éppen ez a lényege. A tévútra vitt vagy épp megakadályozott azonosítás tévútra viszi vagy épp megakadályozza az emlékezést, a megtartást, máskor az eltűnt arccal való élést, a megidézhetőséget. A megidézhetőség vagy épp annak megakadályozása amúgy rendkívül fontos. A „módosított”, festett, tetovált, torzított vagy eltakart arcok nemcsak az esztétikai „vilánásról”, a személyiség áthangolásáról vagy váltásáról „szólnak”, nemcsak a megjelölt vagy vágyott mágikus erőt sugallják, más esetben nem pusztán a rejtőzködő vagy rejtőzni kényszerülő Ént, az inkognitót szolgálják, hanem a megidézhetőségből fakadható kiszolgáltatottságtól is megóvják a titkosított arc viselőjét: az ártó szándék eltérül.

Mondják, hogy a komolyabb arcplasztikai műtéten átesettek jó része valamifajta személyiség-hasadáson is keresztül megy. Az új képhez való alkalmazkodás, az ön-felismerés aktuusa rettenetesen nehéz, gyakran lehetetlen.

Diderot szerint a külső Én-kép felfedezésére és megtartására, s arra, hogy egyáltalán emlékezzünk önmagunkra, meglehetősen kicsi az esély. „Akire legkevésbé emlékezzünk az általunk látott valamennyi ember közül – mondja –, mi magunk vagyunk. Az arcokat csak azért tanulmányozzuk, hogy felismerjük a személyeket, s a sajátunkat azért nem jegyezzük meg, mert sohasem leszünk kitéve annak, hogy magunkat mással összetévezzük, vagy másvalakit

talán emlékezzünk önmagunkra, meglehetősen kicsi az esély. „Akire legkevésbé emlékezzünk az általunk látott valamennyi ember közül – mondja –, mi magunk vagyunk. Az arcokat csak azért tanulmányozzuk, hogy felismerjük a személyeket, s a sajátunkat azért nem jegyezzük meg, mert sohasem leszünk kitéve annak, hogy magunkat mással összetévezzük, vagy másvalakit





204-207. Résztevők alkotás közben
(Mosolyogni tessék!)/ Participants during
their work
(Keep smiling!), 2010
MIKLÓS Hajnal, ROSTA József, HAÁSZ Katalin
CSURKA Eszter

önmagunkkal. Egyébként a segítség, melyet érzékeink egymásnak kölcsönösen nyújtanak, akadályozzák őket a tökéletesedésben.”

Igaz viszont az is, más szempontból, hogy az arc kép nélkülisége, a szigorú képtelenség, a kitöltetlen felület, mint pozitív üresség, mely nem azonos, mondjuk, valamifajta biankó ábrázattal, szóval az arc üres helye lehetetlenné teszi a képzelgést, a félreértést, az emlékezet tévesztéseit. S ha emlék nem képződhet, következésképpen az azt formázni vágyó emlékezet sem működhet; a megismerés hiú vágya előtt felágaskodnak a megismerhetőség korlátai.

(Mert amire nem lehet emlékezni, arra nem kell emlékezni. Mert amire nem lehet emlékezni, arra nem szabad emlékezni. Mert amire nem szabad emlékezni, arra nem lehet emlékezni.)

Az arc ábrázolásra vetemítésében a judaizmus és a kereszténység (esetünkben a „krisztianizált hellenizmus, vagy hellenisztikus kereszténység”) közötti különbségek egyike őt testet, mely éppen a megtestesülésben, valamifajta metafizikus materializáció esélyében és lehetőségében ragadható meg. Tagadás és állítás feszül egymással szembe kép, képzet, képmás megítélésében.

(Egyszermind megmutatkozik az európai művészet, pontosabban a vizuális gondolkodás történetének egyik legjelentősebb és következményeit illetően legtragikusabb dilemmája is.)

Az őszövszéki képtilalom az arcra, az arc képére, a kép ábrázolására, az ábrázolatra, az ábrázatra vonatkozik, s nem csak azért, mert a leképezés materializál (az most mindegy, hogy egyéni-e vagy pedig sematizál), s mert a rögzítés szűkszerűen kommentál, magyaráz, véleménynyel illet, továbbá meg- és átörökít, hanem és pedig ezzel rögtön fölkinálja tárgyát az emlékezésnek. Amivel aztán időhöz köti a képet, a képre érzelmek rakódnak, személyessé teszik és így tovább. A kulcs a személyességben, a személyiségben, s annak romlékonyságában, vagyis az ember tökéletlenségében rejlik. Az isteni teljességgel szemben az emberkéz alkotta kép nemcsak hogy tökéletlen, de csalárd is, hiszen valami láthatatlanról, megtapasztalhatatlanról kell készülnie.

Az ájtatosság, a hódolat vagy az imádat – s bennük a (meg)emlékezés – vizualizációjának két értelmezése, a képtilalom és a képtisztelet bizonyos értelemben, s nem is túlságosan közvetlen az Ének Énre való reflexiójának módozatait, másképpen fogalmazva skáláját határozza meg, hiszen a teremtéshez (Teremtőhöz) odamerészkedő, odaálkódó ember személyiségének mulandó jegyeit, tulajdonságait igyekszik felmérni az etalonnal. Az ikonoklázia és az ikonolázia végleteit megtapasztalt ember számára végső soron egyetlen természetes (és teremtő) gesztus marad: törött tükörbe nézni...

One of the differences between Judaism and Christianity (in our case, "Christianised Hellenism, or Hellenistic Christianity") is manifested in the degrading act of representing the face. This can be grasped in the chance and possibility of incarnation, of some kind of metaphysical materialisation. Negation and affirmation confront each other in the judgment of image, representation, idea. (At the same time, it reveals one of the most significant and, in view of its consequences, one of the most tragic dilemmas of European art, or more precisely, the history of visual thinking.)

The prohibition of drawing portraits in the Old Testament refers to the face, to the image of the face, to the representation of the face, to representation, to countenance - and not only because representation materialises (it is not important here if it individuates or schematises), or because recording is also necessarily commenting, explaining, giving an opinion, as well as preserving, and passing on - but rather because it offers immediately its subject to memory. And through this, the image is bound to time; emotions deposit on the image; the image becomes personal, etc. The key is in the personal, in the personality, and its attribute of being perishable, namely in the imperfection of the human being. As opposed to the divine totality, the image created by the human hand is not only imperfect, but also deceitful, because it refers to something invisible, something that cannot be experienced.

In a certain sense, the prohibition of the image and the respect for it, which are two interpretations of the visualisation of piousness, reverence or adoration, and the involved remembrance, determine not indirectly the methods or, in other words, the range of the reflection of the I on the I. This, because it tries to evaluate the transitory characteristics and attributes of the personality of the human being - who dares to approach, to prowl around the creation (the Creator) - using this etalon. Only one natural (and creative) gesture remains after all, for the one who has experienced the extremes of iconoclasm and iconolatry: to look into a broken mirror.

208. Strandon 2. / On the Beach 2, 2010
papír, akvarell, ceruza, tempera /
watercolour, pencil and tempera on paper
75x105 cm





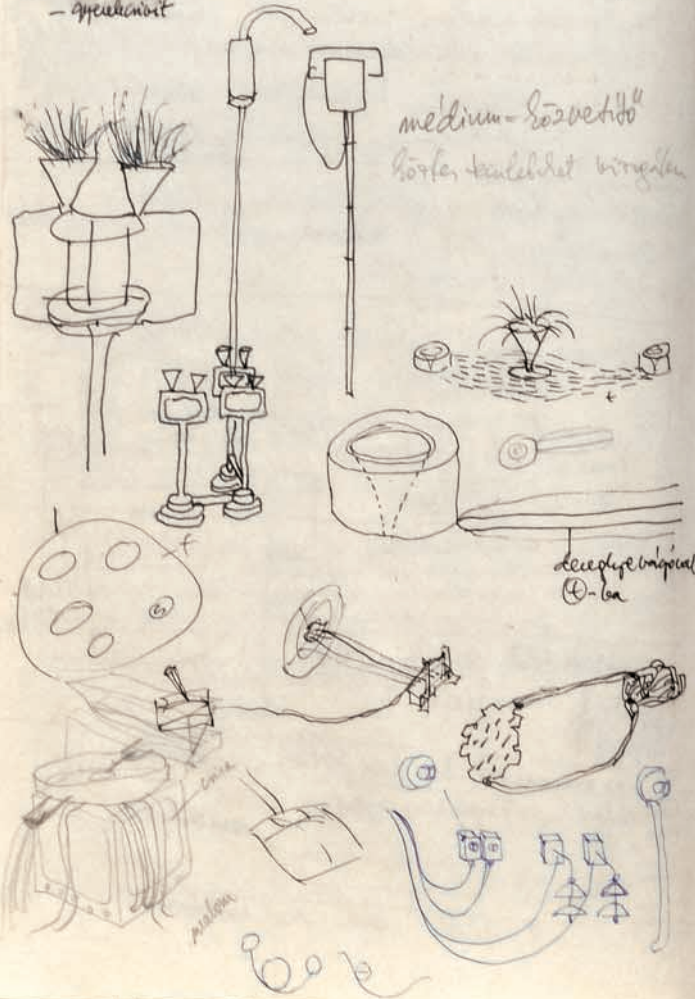
209-210. Részletek. **Mosolyogni tessék!** c. kiállítás / Details of the exhibition **'Keep Smiling!'**, 2010
Index 46.





211-212. Részletek, **Mosolyogni tessék!** c. kiállítás / Details of the exhibition **Keep Smiling!**, 2010
Index 46.

Hang-~~Repro~~ (fű) na csapadékú víz = tördelés a víz
-spektráum



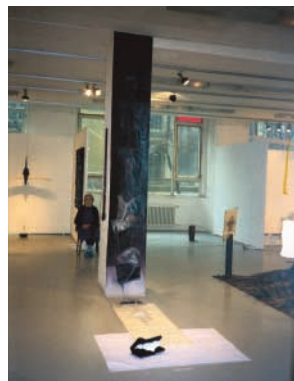
Installációk és objektumok rekonstrukciója (válogatás)

Balázs Kata / Uszkay Tekla

1. Cím nélkül, 1990

Installáció: cserép, papír, szén, kréta, tempera
Méret: 800x160x150 cm
Talált cserepekből létrehozott térbeli alakzatra borítva egy papír hordozóra, vegyes technikával készített rajz.

Kiálltva: "házi installáció"-ként 1990-ben a Magyar Képzőművészeti Főiskolán (Epreskert).



2.

2. Cím nélkül, 1990

Installáció: papír, vászon (lepedő), karton (hangszertartó doboz), gipsz, szén
Méret: 250x200x300 cm

A kiállítótérben álló oszlopon elhelyezett, vegyes technikával készült papírmunka. A rajz az oszlop felső részéről feketén és síkban indul, míg az oszlop aljára érve kivilágosodik, teljesen fehér színűvé válik. A földön fekvő lepedőre érkeve, a térbe "kilépve" folytatódik és "tárgyasul" is egyben. **Kiálltva:** 1990-ben a budapesti Ernst Múzeumban rendezett éves Stúdió kiállításon

3.



3. Cím nélkül, 1991

Objekt: paraffin
Méret: 90x30x6 cm
Nyolcszög formában elrendezett tárgy, amely vízre csepegtetett olvastott paraffinból létrehozott lapokból álló, háromszög keresztmetszetű, változó hosszúságú elemekből jön létre.

4. Cím nélkül, 1991

Objekt: paraffintábla, fakeret
Méret: 90x30x6 cm
Két feketére festett dupla fakeretből (talált tárgy, paraffintáblából) és paraffintáblából összeállított nyolcszögű tárgy.



5.

5. Cím nélkül, 1991

Installáció: sárgarépa, vastagzőg, héliummal töltött léggömb, zsinór, lámpa
Méret: 220x120x200 cm

Háromzott sárgarépák (32x5 darab) „strigulaszerűen”, ötös rendszerben egymás mellé ill. egymásra szögezve a kiállítótér falán. A talajon elhelyezett spotlámpa a zsinóron rögzített héliummal töltött léggömböt világítja meg, amelynek árnyéka a répákra vetül. A kiállítótér látogatóit által kiváltott légmozgás hatására a léggömb árnyéka folyamatosan más területre vetül a falon. **Kiálltva:** 1991-ben a budapesti Magyar Nemzeti Galériában rendezett éves Stúdió kiállításon.



6.

6. Cím nélkül, 1992

Installáció: sárgarépa, szög, fa, üveg
Méret: 150x150x8 cm

Az 1991-ben a Magyar Nemzeti Galériában rendezett éves Stúdió-kiállításon bemutatott alkotás maradvékait felhasználó installáció (lásd 5.). A szögön megaszalódott, üveglapra helyezett sárgarépák körbeveszik a hámozásukkor hátramaradt és megpenészedett héjukból készült halmot. Az összeállítás fekete falra van helyezve köralkalban, amelynek a falal érintkező sarka irányába mutat valamennyi szög fehér ceruzával rajzolt, az üveglap széléig húzódozó „látszat-árnyéka”. **Kiálltva:** 1992-ben a budapesti Barcsay Tereben a Ludwig pályázat c. kiállításon.

7. Cím nélkül, 1992

Installáció: paraván, drót, kémcsövek, lecsó, paraffin, víz, vas

Méret: 300x300x300 cm paraván
A fehér elválasztó elemként szolgáló három paraván egy kis különálló zárt teret, boxot alkot. Az installáció felépítése: nyolc lecsóval töltött és leszigetelt kémcső egyenként szemmagasságban a falba "varrva", azaz a falra applikálva varráásra emlékeztető módon. A szemközti paraván közepén aszimmetrikusan elhelyezett, csónak formára utaló vas ív két végén két vízzel töltött zárt paraffin korong látható. A vízszintet jelölő vonalban Nüsszai Szent Gergely kappadókiai egyházatyától a következő idézet olvasható: "Ami szellemi és nincs kiterjedése, az nem húzódik össze és nem távolul ki, hanem a tetetlen és alakal nem határolt természet módján van jelen a testté egyesülő és szétbomló elemkeverékben". **Kiálltva:** 1992-ben a budapesti Ernst Múzeumban rendezett éves Stúdió kiállításon.

8. Mobil, 1992

Objekt: paraffin, szén, fa (madáretető-darab, ruhaszárító-darab), szög, akril, üveg
Méret: 50x100x70 cm

A tárgy testét paraffin (a bele öntött szénnel és mikroszkóphoz való tárgylemezzel együtt) valamint hozzáillesztve egy fából készült szerkezet (talált tárgy, egykori madáretető kinyitva) adja. A faszekeret csúcsán egy szögbe helyezve egy másik talált tárgy festett darabja egyensúlyoz és forog.

Reconstruction of Installations and Objects (selection)

Kata Balázs / Tekla Uszkay, translated by Melinda Debreceeni, Adèle Eisenstein

1. Untitled, 1990

Installation: tiles, paper, charcoal, chalk, tempera
Dimensions: 800x160x150 cm
Spatial configuration created from found tiles, spread over a paper ground, mixed media drawing. Exhibited: As a "home installation" in 1990 at the Hungarian Academy of Fine Arts (Mulberry Garden).

2. Untitled, 1990

Installation: paper, linen (sheet), cardboard (instrument case), plaster, charcoal
Dimensions: 250x200x300 cm
A mixed media work on paper placed on a column in the exhibition space. The drawing starts from the upper part of the column in black, in the plane, and by the bottom of the column, it fades, turning completely white. Once it reaches the sheet stretched on the floor, it continues by "emerging" into the space and "becoming an object" simultaneously. Exhibited: 1990 at the annual Studio exhibition organised at the Ernst Museum in Budapest.

3. Untitled, 1991

Objekt: paraffin
Dimensions: 90x30x6 cm
An octagonally arranged object that is formed by elements of varying length with a triangular cross-section, consisting of plates made from melted paraffin dripped into water.

4. Untitled, 1991

Objekt: paraffin plate, wooden frame
Dimensions: 90x30x6 cm
An octagonal object made of two black painted double wooden frames (found object, tennis racket frame) and a paraffin plate.

5. Untitled, 1991

Installation: carrot, iron nails, balloon filled with helium, string, lamp
Dimensions: 220x120x200 cm
Peeled carrots (32x5 pieces) arranged like tally marks, in blocks of five, nailed one next to, or onto, another on the wall of the exhibition space. The spot lamp on the ground illuminates the balloon filled with helium, fixed with a string, the shadow of which is projected onto the carrots. Because of the air movement generated by the visitors of the exhibition space, the balloon always

casts a shadow on a different place on the wall. Exhibited: 1991 at the annual Studio exhibition organised at the Hungarian National Gallery in Budapest.



6.

6. Untitled, 1992

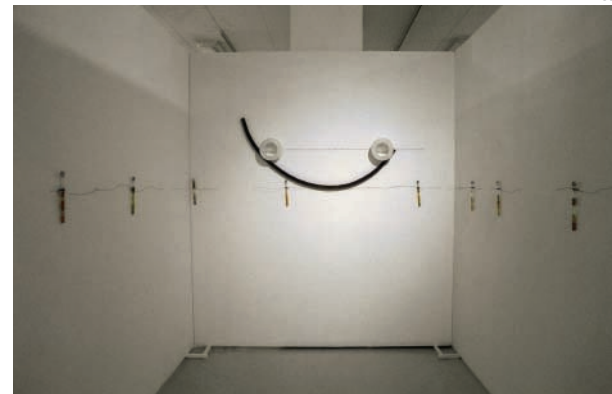
Installation: carrots, nails, wood, glass
Dimensions: 150x150x8 cm
An installation using the remaining materials of the composition presented in 1991 at the annual Studio exhibition at the Hungarian National Gallery. The carrots, which had shrivelled on the nails, were placed on a glass sheet and surrounded the heap made of their mildewed peel left behind after peeling. The composition is placed on a black wooden board in the form of a circle, and the fake shadow of the nails, that reaches the edge of the glass sheet and points towards the corner of the board aligning the wall, is drawn with a white pencil. Exhibited: 1992 at the Ludwig Competition exhibition in the Barcsay Hall in Budapest.

7. Untitled, 1992

Installation: folding screen, wire, test-tubes, letcho, paraffin, water, iron
Dimensions: 300x300x300 cm folding panel
The three folding screens, serving as a white room divider, form a small, separate room, a box. The structure of the installation: eight test-tubes filled with letcho and then insulated, "sewn" one by one on the wall at eye level, i.e., they are fixed on the wall as if they had been sewn there. At the centre of the opposite folding screen, at the two ends of an iron arch reminiscent of the form of a boat, two closed, paraffin discs filled with water are arranged asymmetrically. Along the line indicating the water level, we can read the citation of St. Gregory of Nyssa, the Cappadocian bishop: "That which is spiritual and does not have extension, does not expand and does not contract, but is present in the coagulating and dissolving mixture of elements, which is incorporeal and unbound by natural form". Exhibited: 1992 at the annual Studio exhibition organised at the Ernst Museum in Budapest.

8. Mobile, 1992

Objekt: paraffin, charcoal, wood (piece of a bird-feeder, piece of a clothespin), nail, acrylic, glass
Dimensions: 50x100x70 cm
The body of the object is composed of paraffin (including the charcoal and microscope slide added to it), and a wooden structure attached to it (found object: a former bird-feeder opened). On the tip of the wooden structure, placed on a nail, a painted piece of another found object (clothespin) is balancing and spinning around. Exhibited: 1992 in Salzburg at the Open Atelier exhibition of the Sommerakademie.



7.



Kiálltva: 1992-ben Salzburgban a Sommerakademie-n az Open Atelier-kiállításon.

9. Cím nélkül, 1992

Objekt: paraffin, üveg, szén, drót, fa
Méret: 60x80x15 cm

A tárgy több rétegből áll: első rétegen fába "varrt" (azaz varrásra emlékeztető módon applikált) hullámszerű formákat idéző drótrajzolat van paraffinnal leöntve. Második rétege paraffinból kialakított íves (csónakot idéző) forma széndarabokkal. Harmadik rétege üveglap, amelyen a negyedik réteg, egy paraffinkorong helyezkedik el. Ebben két, üveglappal elhatárolt térből különböző mennyiségű víz van.

10. Térképzetek I., 1992

Installáció: paraffin, liszt, búza, búzaszira, üveg-golyók, fémkeret, fotogram, üveg, reflektor
Változó méret

Az installáció a hely adottságaihoz igazodva a kiállítóteret és a pincelejárót teljesen kihasználja. A kiállítóteret utolsó termében található fali-fülkét hátról megvilágított paraffintáblák fedik, amelyekbe egy valódi, egy látszat és hét olyan lyuk van kialakítva, amelyekbe szerves anyagok kerülnek. Ezeket torzító hatású és térlúziót keltő dianező lenszéjén keresztül meg lehet tekinteni. A fülkével szembeni, lesötétített ajtón keresztül az utcára lehet látni. A teret tagoló boltívek folytatásában a falon két nyolcszögű fémkeretre fásliszserűen paraffin van feltekerve egy-egy, a vörös vértestek hatását keltő fotogrammal

együtt, utóbbin mintha a paraffintárgy vetett árnyéka jelenne meg a pincelejárót le van fedve egy fából készült lappal és egy üveglappal. A lejáró terébe reflektor van lehelyezve, amelynek erős fénye a falapba vágott nyolcszögű nyíláson és a rajta fekvő üveglapon elhelyezett, vízzel töltött paraffintálon, valamint egy, szintén a falapba vágott 15 cm széles résen keresztül szűrődik át.

Kiálltva: 1992-ben a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóházában a Térképzetek című csoportos kiállításon.

11. Cím nélkül (Etotógép), 1993

Objekt: fa, grafit, paraffin, vászon, tészta, fém, karton
Méret: 150x60x110 cm

Két, emberi figura felsőtestét idéző, céltáblából származó (talált tárgy) falapból létrehozott asztal. Köztük az asztal alsó keretének fémszerkezete által tartott paraffinos vászonnál kialakított futószalag húzódik, amelyet hengerek tagolnak. A futószalagon tésztaból süített és betűszókat tartalmazó tányérformák helyezkednek el.

Kiálltva: 1993-ban a budapesti Óbudai Társaskör Galériában A gondolat formái I-II. c. kiállításon; 1996-ban a székesfehérvári Csók István Galériában a Művek és magatartás c. kiállításán.

12. Cím nélkül, 1993

Installáció: fa, drót, grafit, csavár
Méret: 300x100x20 cm

Három méter széles paravánt teljesen kihasználó

installáció. Részét képezi egy 2,25 méteres, 3 cm vastag, hosszában elvágott deszkaelemet, amely paraffinnal van bevonva, kivéve egy 12 cm széles részt, amelynek két szélén koncentrikusan félkörök vannak drótból kialakítva. Egy, falemezről kivágott, grafitall bevont forma van a deszkához csavarral rögzítve, melyet átsző egy drótszál. Ez utóbbi nyolc darab, szintén drótból kialakított ívvel együtt kapcsolja a paraván széléhez a deszkát.

Kiálltva: 1993-ban a budapesti ArtExpo-n és Bécsben a WUK Projektraumban a Wien-Budapest c. kiállításán



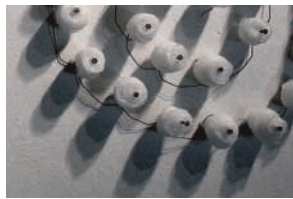
13.

13. Cím nélkül, 1993

(Imre Mariannal, Páldi Liviával és Szűcs Tiborral közösen) Akció.

Az eseményszorozat korábbi estéin a művészek a közönségről fotókat készítettek. Azon az estén, amikor az ő megnyitójukra kerül sor, folytatják a közönség fotózását, de üres fényképezőgépekkel és a közönség tudta nélkül az előző estéken készült felvételeket helyezik el vitrinekben, azt a látszatot kelte, hogy helyben hívják elő őket. A látogatók a vitrineket egy fapallón közelíthetik meg, amelynek korlátjával a vitrin két oldalából kiinduló műanyagoszlop szolgál és azon keresztül szünet nélkül folyik a víz az utcára. Mindeközben pezsgőt és kaviárt szolgálnak fel.

Az eseményszóra 1993-ban a budapesti Stúdió Galériában került sor a Gallery By Night-eseményszorozaton



14.

14. Térképzetek III., 1993

Installáció: szögek, paraffin, drót, fa
Változó méret

Az installáció két darabból áll, amelyek különböző

9. Untitled, 1992

Objekt: paraffin, glass, charcoal, wire, wood
Dimensions: 60x80x15 cm

The object consists of several layers: on the first layer, paraffin is poured on a wire drawing "sewn" into the wood (or fixed there in a way that evokes sewing) and makes up wave-like forms. Its second layer is an arched form made of paraffin (reminiscent of a boat) with pieces of charcoal. The fourth layer - a paraffin disc, is placed on the third layer - a glass sheet. Two spaces, separated by glass sheets, contain different amounts of water.

10. Space-Formations I, 1992

Installation: paraffin, flour, wheat, wheat germ, glass marbles, metal frame, photogram, glass, spot lamp
Variable dimensions

Adjusted to the features of the site, the installation uses fully the exhibition space and the passage to the cellar. The niche in the wall in the last room of the exhibition space is covered by paraffin panels illuminated from behind. A real hole, a pseudo hole and seven holes in which organic materials are placed, are created in the paraffin panels. These holes can be explored through the lens of a slide viewer with a "distorting" effect that creates a three-dimensional illusion. Looking through the dimmed door opposite the niche, we can see the street. In the continuation of the vaults dividing the space, paraffin is wrapped around two octagonal metal frames like a bandage. They are fixed on the wall together with photograms that evoke red blood corpuscles, and the shadow of the paraffin object seems to be reflected on the latter. The passage to the cellar is covered by a wooden board and a glass sheet. A spot lamp is located in the passage; its strong light filters through the octagonal hole cut into the wooden board, through the paraffin plate filled with water and placed on the glass sheet that is laid on the wooden board, and also through the ca. 15 cm wide slit cut in the wooden board.

Exhibited: 1992 in the group exhibition entitled Space Formations at the Budapest Gallery Exhibition House on Lajos Street.

11. Untitled (Feeding Machine), 1993

Objekt: wood, graphite, paraffin, canvas, dough, metal, cardboard

Dimensions: 150x60x110 cm

A table is composed of two wooden dart (target) boards (found object), evoking the upper torsos of human figures. Between them, a conveyor belt is stretched, made of canvas with paraffin, held by the metal structure of the table's lower frame. Plate-forms made of dough, holding ABC soup-noodles, are placed on the conveyor belt.

Exhibited: 1993 in the exhibition, The Forms of

Thought I-II, at the Óbudai Társaskör Gallery in Budapest; 1996 in the exhibition, Artwork and Attitude, at the Csók István Gallery in Székesfehérvár.

12. Untitled, 1993

Installation: wood, wire, graphite, screw
Dimensions: 300 x 100 x 20 cm

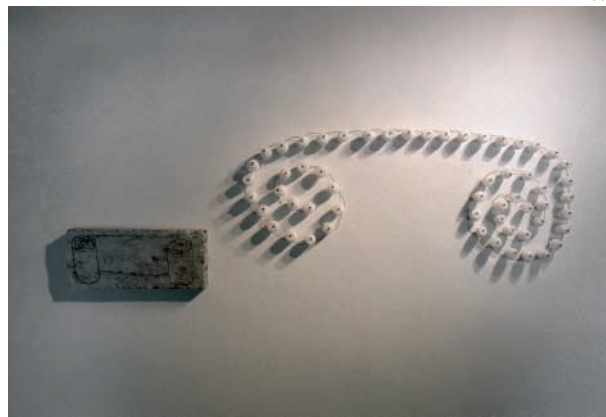
An installation making use of the entire, 3-metre-wide folding-screen. It includes a 2.25-metre long, 3-cm thick plank section cut lengthwise, which is coated with paraffin, except for a 12-cm wide strip, on the edges of which concentric wire semicircles are set. A screw fixes a form cut out of a wooden panel and coated with graphite to the plank that is woven through with a wire. The latter attaches the plank to the edges of the folding screen with eight arches made of wire.

Exhibited: 1993 at the exhibition called Wien-Budapest, at the ArtExpo in Budapest and in the WUK Projektraum in Vienna.

13. Untitled, 1993

(in collaboration with Mariann Imre, Livia Páldi and Tibor Szűcs) Action

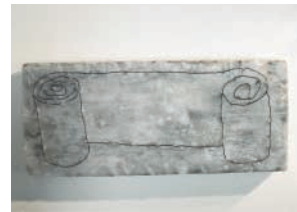
The artists take photos of the audience on previous nights of the series of events. On the evening where their opening takes place, they continue taking photos of the audience - but with empty cameras; without informing the present audience, they place the pictures taken on the previous evenings in the exhibition cases, suggesting that they are developing them on the spot. The show-cases can be approached by the visitors across a wooden plank, the handrails of which are formed



14.

by two plastic tubes coming out of the two sides of the exhibition case. Water is running through them and is spilling on the street continuously. Meanwhile, champagne and caviar are being served.

The event took place in 1993 within the framework of the event series, Gallery By Night, at the Studio Gallery in Budapest.



14.

14. Space-Formations III, 1993

Installation: nails, paraffin, wire, wood
Variable dimensions

The installation consists of two parts that form rolls of different dimensions. In the case of the first element, 100-mm nails wrapped with paraffin like a bandage are hammered in a spiral form into a 80 x 130 cm wall surface, and the nails are linked together with a wire. The second element is a 22 x 46 x 3 cm plank coated with paraffin, in which a drawing of a coil is "sewn" (applied in a way reminiscent of sewing) from a wire.

Exhibited: 1993 in the exhibition, Space-Formations III, at the Budapest Gallery in Budapest.

**CHILF Mária**

(1966-ban, Marosvásárhely / Târgu Mureș, Románia)
Budapesten él és dolgozik

Tanulmányok

2003-2007 Magyar Képzőművészeti Egyetem doktori képzés, festő szak

1997-1998 Hochschule der Künste, Berlin (mestere: Katharina Sieverding)

1990-1995 Magyar Képzőművészeti Főiskola, festő- és intermedia szak (mestere: Klímó Károly, Maurer Dóra)

Oktatási tevékenység

2009-től Gaál József tanársegédje a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán

2006 workshop, Akademie der Bildenden Künste, München

2004-2006 Maurer Dóra tanársegédje a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán

Egyéni kiállítások (válogatás)

2010 *Mosolyogni tessék!* Viltin Galéria, Budapest

2009 *Honvagy ismeretlen táj iránt,* Zárt Kert projekt. MODEM, Debrecen
A mélység periszkópja. NextArt Galéria, Budapest

2007 *Brumival bármi megtörténhet.* B5 Stúdió - Kortárművészeti tér, Târgu Mureș / Marosvásárhely

2005 *Brumival bármi megtörténhet.* Karton Galéria, Budapest
Belastete Landschaften. Metall Labor, Bitterfeld

2002 *Double Trouble.* kis.terem, Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (kat.)
Várlok Galéria, Budapest

2001 *Napló,* Stúdió Galéria, Budapest

2000 *2+1.* Galeria U.A.P., Cluj Napoca / Kolozsvár, (Antik Sándorral és Szörtsey Gáborral) (leporolló)

1999 Pécsi Galéria, Pécs (Szörtsey Gáborral)
Jó étvágyat! Kép és képiség kiállítás sorozat, Collegium Budapest, Budapest (Kat.)
Pigmentatio Mundi. Galerie 52, Berlin

1998 Magyar Kulturális Intézet, Bukarest
Tulpák ege alatt. Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum, Templomtér (Szörtsey Gáborral) (Kat.)

1997 Goethe Intézet, Budapest (Szörtsey Gáborral) Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (kat.)

1996 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (Szörtsey Gáborral)

1994 Stúdió Galéria, Budapest

1993 *Szintek,* Liget Galéria, Budapest (Imre Mariannal)

1991 Óbudai Pincegaléria (Zichy Kastély), Budapest (leporolló)

Csoportos kiállítások (válogatás)

2010 *Donumenta - Ungarn: Liberty Formula.* Leerer Beutel Städtische Galerie; ArtAffair Galerie, Regensburg (D) (kat.)

2009 *Tandem - Kortárs művészek kapcsolatban,* Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum (Rákóczi-ház), Miskolc
Fazonigazítás. Újjászületett hamisítványok, Dobó István Vámmúzeum, Dobó-bánya, Eger / Herman Ottó Múzeum, Miskolc
Genesis, Viltin Galéria, Budapest

2008 *Utca 2008,* Gödör Klub, Budapest (leporolló)
Feszítsd ki! Viltin Galéria, Budapest

Az ikontól az installációig, Pannónhalmi Főapátság, Pannónhalma (kat.)
Icebreaker, Aprópódium Galéria, Budapest
TérErő. Műcsarnok, Budapest (kat.)
Anyá. Manna Galéria, Budapest (kat.)

2007 *Hirtelen.* Dorottya Galéria, Budapest (leporolló)

Mária CHILF

(1966, Marosvásárhely / Târgu Mureș, Romania) Lives and works in Budapest.

Education

2003-07 DLA, Hungarian University of Fine Arts, Budapest

1997-98 Hochschule der Künste, Berlin (D)

1990-95 Painting Faculty, Intermedia Department, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest (Masters: Károly Klímó, Dóra Maurer)

Teaching activity

2009- Instructor assisting Professor József Gaál, Painting Faculty, Hungarian University of Fine Arts, Budapest

2006 workshop, Akademie der Bildenden Künste, Munich

2004-06 Instructor assisting Professor Dóra Maurer, Painting Faculty, Hungarian University of Fine Arts, Budapest

Selected Solo Exhibitions

2010 *Keep Smiling!* Viltin Gallery, Budapest

2009 *Homesickness for an Unknown Landscape,* Closed Garden Project, MODEM, Debrecen
The Periscope of Depth, NextArt Gallery, Budapest

2007 *Anything Can Happen to Teddy,* Studio B5 - Contemporary Art Space, Târgu Mureș (RO)

2005 *Anything Can Happen to Teddy,* kArton Gallery, Budapest
Belastete Landschaften, Metall Labor, Bitterfeld (D)

2002 *Double Trouble,* Project Room, Ludwig Museum Budapest - Museum of Contemporary Art (cat.)
Várlok Gallery, Budapest

2001 *Diary,* Studio Gallery, Budapest

2000 *2+1,* U.A.P. Gallery, Cluj Napoca (RO) (with Sándor Antik and Gábor Szörtsey) (brochure)

1999 Municipal Gallery, Pécs (with Gábor Szörtsey)

Bon Appetit! Collegium Budapest, (cat.)
Pigmentatio Mundi, Galerie 52, Berlin (D)

1998 Hungarian Cultural Institute, Bucharest (RO)
Under the Tulps' Sky, Roman church space, Kiscelli Museum, Budapest (with Gábor Szörtsey) (cat.)

1997 Goethe-Institut, Budapest (with Gábor Szörtsey) Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (D) (with Gábor Szörtsey)

1996 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (D) (cat.)

1994 Studio Gallery, Budapest

1993 *Levels,* Liget Gallery, Budapest (with Mariann Imre)

1991 Óbuda Cellar Gallery (Zichy Castle), Budapest (brochure)

Selected Group Exhibitions

2010 *Donumenta - Ungarn: Liberty Formula.* Leerer Beutel Städtische Galerie; ArtAffair Galerie, Regensburg (D) (cat.)

2009 *Tandem - Contemporary Artists in Connection,* Miskolc Gallery, Municipal Art Museum (Rákóczi House), Miskolc
Alteration: Imitation Reborn. Dobó István Castle Museum, Dobó Bastion, Eger / Herman Otto Museum, Miskolc
Genesis, Viltin Gallery, Budapest

2008 *Street 2008,* Gödör Klub, Budapest (brochure)
Stretch it out! Viltin Gallery, Budapest
From the Icon to the Installation, Benedictine Archabbey of Pannónhalma (cat.)

Icebreaker, Aprópódium Gallery, Budapest
Signal Strength, Műcsarnok/ Kunsthalle Budapest (cat.)

Mother, Manna Gallery, Budapest (cat.)

2007 *Suddenly,* Dorottya Gallery, Budapest (brochure)
Uncut Version - Positions in

Painting, Ernst Museum, Budapest (cat.)
Lost and Found, MODEM, Debrecen (cat.)

The Collection in Focus, Ludwig Museum Budapest - Museum of Contemporary Art (cat.)

Inner Journey, Dorottya Gallery, Budapest (cat.)

Bodycheck: 10. Triennale Kleinplastik Fellbach, Alte Kelter, Fellbach (D) (cat.)

Segment, Korea - Hungary 2007, Igong Gallery, Daejeon, South Korea (cat.)

The Independent Painting, Virág Judit Gallery, Budapest

2006 *Sonne jeden Tag,* ArtMbassador, Munich (D)

"Eurodreams" - 2006, Karinth Salon, Budapest (cat.)

Private Matter?, Műcsarnok/ Kunsthalle Budapest (cat.)

Regardless of the Weather, kArton Gallery, Budapest
Mirage, 2B Gallery, Budapest (cat.)

10th Anniversary STRABAG Prize for Painting, Ludwig Museum Budapest - Museum of Contemporary Art (cat.)

Lost and Found, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden (D) (cat.)
XX. National Aquarelle Biennial, Dobó István Castle Museum, Eger (cat.)

HeARTs Expressed, Művészet malom, Szentendre (brochure)
2nd Video Night in Bucharest - 2nd video screening in the framework of the Night of the Museums, Museum of Contemporary Art, Bucharest (RO)

2005 *Works On the Edge,* Ludwig Museum Budapest - Museum of Contemporary Art (brochure)
On the move, A.P.A. Gallery, Budapest (cat.)

Crying Your Heart Out - *Herzenschrei, Das Kind im Blick der Künste,* Österreich und Ungarn, 1900-2005, Municipal Art Museum, Győr; Frauenbad, Baden (D); WeinstadtMuseum,

- Vágtatlan változat - Pozíciók a festészetben. Ernst Múzeum, Budapest (kat.)
- Lost and Found. MODEM, Debrecen (kat.)
- Fókuszban a gyűjtemény. Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (kat.)
- Utazás Önmagunkba. Dorotya Galéria, Budapest (kat.)
- Bodycheck. 10. Triennale Kleinplastic, Fellbach (kat.)
- Segment. Korea - Hungary 2007. Igong Gallery, Daejeon (kat.)
- A független festmény. Virág Judit Galéria
- 2006** Sonne jeden Tag. ArtMbassador, München
- "Eurodreams" - 2006. Karinty Szalon, Budapest (kat.)
- Magánügy? Múcsarnok, Budapest (kat.)
- Időjárásról függetlenül. Karton Galéria, Budapest
- Délibáb. 2B Galéria, Budapest (kat.)
- 10 éves a STRABAG Festészeti Díj. Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (kat.)
- Lost and Found. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden (kat.)
- XX. Országos Akvarell Biennálé, Dobó István Vármúzeum, Eger (kat.)
- Szív-ügyek, Művészet Malom, Szentendre (leporrelló)
2. Videonight in Bucharest - Éjszakai videovetítés a múzeu-mok éjszakaij keretén belül, Kortárs Művészeti Múzeum, Bukarest
- 2005** Feszített Művek. Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (leporrelló)
- On the move, A.P.A. Galéria, Budapest (kat.)
- Szívből jövő sírás - Herzenschrei: das Kind im Blick der Künste. Österreich und Ungarn 1900-2005. Városi Művészeti Múzeum Győr; Baden, Frauenbad; Krems; Weinstadtmuseum; Allensteig, Schüttkasten Universität für Angewandte Kunst (kat.)
- Essl Award, Iparművészeti

- Múzeum, Budapest
- Videonight - Éjszakai videovetítés az ALTER_NATIVE nemzetközi rövidfilm fesztivál keretén belül, 74 Színház, Tárku Műcsarnok / Marosvásárhely Hermetic Horizon. A.P.A. Galéria, Budapest
- 2004** Passport. Intersection. Contemporary Art Festival, Ulánbátor
- STRABAG Festészeti Díj. Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (kat.)
- 2003** Testünk belső titkai. Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (kat.)
- 2002** Látás. Kép és Percepció. Intermedia - C3, Múcsarnok, Budapest (kat.)
- XVIII. Akvarell Biennálé, Dobó István Múzeum, Eger
- Noé szövetsége. Zsidó Múzeum, Budapest (kat.)
- 2001** Selections Winter, The Drawing Center, New York (kat.)
- Az egységes olvasási mód, Artpool P 60, Budapest
- Connection-Deconnection. Art dans la ville 2001, Musée de la Mine, Saint-Étienne (kat.)
- 2000** The mistake. Stories about mistakes, Protokoll Studio, Cluj Napoca / Kolozsvár (Szörtsey Gáborral) (kat.)
- Éjszakai videovetítés a Budapest Galéria, Budapest (kat.)
- X. Országos Rajzbiennálé, Nógrádi Történelmi Múzeum, Salgótarján (kat.)
- "L'ART DANS LE MONDE 2000", culée du pont Alexandre III., Párizs (kat.)
- Média Model., Intermedia - C3, Múcsarnok, Budapest (kat.)
- Laz 2000. Museul National de Arta, Cluj Napoca / Kolozsvár (leporrelló)
- XVII. Országos Akvarell Biennálé, Tábornok-ház, Eger (Kat.)
- Intuición, Innovación, Invención. Múcsarnok, Budapest (Kat.)
- Fikciós valóság. A Fiatal Képzőművészek Stúdiója

- Egyesület kiállítása, Budapest Galéria, Budapest
- 1999** Budapest-Berlin. Kunst der neunziger Jahre in Ungarn. Akademie der Künste, Berlin (kat.)
- Derkovits ösztöndíjasok kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest (kat.)
- Solitude in Budapest. Ernst Múzeum, Budapest (kat.)
- Rondó. Válogatás közép- és kelet-európai művészek alkotásaiból, Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (kat.)
- Valódi művészet. Trafó - Kortárs Művészetek Háza, Budapest (kat.)
- 1998** Rundgang, HdK, Berlin
- Transit Formation, Zsinagóga, Cluj Napoca / Kolozsvár (kat.)
- Szép Idő - Inter/Media/Art, Ernst Museum, Budapest (kat.)
- Bel Tempo, Trieste
- Contemporanea, Palazzo della Regione, Trieszt (kat.)
- Derkovits ösztöndíjasok kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest (kat.)
- 1997** Germination 9. Villa Arson, Nice, Tutesaal, Chateau Bourglinster, Luxemburg, Prága, Vár, 1996/Villa Arson, Nice, 1997/Tutesaal, Luxemburg, 1997/Koppenhága (kat.)
- Szanatórium 2. Artpool P60 Galéria, Budapest
- Derkovits ösztöndíjasok kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest
- 1996** A legkevesebb, Ernst Múzeum, Budapest
- Natura Mortua. 5th International Triennial the Ecology and the Art, Umestnostna Galerija, Maribor (kat.)
- Művek és magatartás 1990-1996. A huszadik század magyar művészete, Csók István Galéria, Székesfehérvár (kat.)
- Germination 9. Prágai Vár, Prága (kat.)
- Sommerfest, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (kat.)
- 1995** Bildhauerzeichnungen aus 200 Jahren. Westwendischer Kunstverein, Kolborn (leporrelló)
- Vízpróba VIII-IX. Óbudai

- Krems (A); Schüttkasten Universität für Angewandte Kunst, Allensteig (A) (kat.)
- Essl Award, Museum of Applied Arts, Budapest
- Video Night - Night video screening in the framework of the ALTER_NATIVE international short film festival - 74 Theatre, Tárku Műcsarnok, (RO)
- Hermetic Horizon, A.P.A. Gallery, Budapest
- 2004** STRABAG Prize for Painting, Ludwig Museum Budapest - Museum of Contemporary Art, Budapest (cat.)
- Passport, Intersection - Contemporary Art Festival, Ulaanbaatar, Mongolia
- 2003** Inner Secrets of Our Body, Ludwig Museum Budapest - Museum of Contemporary Art (cat.)
- 2002** Vision. Image and Perception, Intermedia - C3, Múcsarnok/Kunsthalle Budapest (cat.)
- XVIII. National Aquarelle Biennial, Dobó István Museum, Eger (cat.)
- Noah's Covenant, Jewish Museum, Budapest (cat.)
- 2001** Selections Winter, The Drawing Center, New York (USA) (cat.)
- The Unanimous Way of Reading, Artpool P 60, Budapest
- Connection-Disconnection, Art dans la ville 2001, Musée de la Mine, Saint-Étienne (F) (cat.)
- 2000** The mistake. Stories about mistakes, Protokoll Studio, Cluj (RO) (with Gábor Szörtsey) (cat.)
- X. National Drawing Biennial, Historical Museum of Nógrád, Salgótarján, (cat.)
- Transpositions I, Budapest Gallery, Budapest (cat.)
- "L'ART DANS LE MONDE 2000". Culée du Pont Alexandre III, Paris (F) (cat.)
- Media Modell, Múcsarnok/Kunsthalle Budapest (cat.)
- Laz 2000, National Museum of the Arts, Cluj (RO) (brochure)

- XVII. National Aquarelle Biennial, Tabornok House, Eger (cat.)
- Intuition, Innovation, Invention, Múcsarnok/Kunsthalle Budapest (cat.)
- Fictive Reality (FKSE), Budapest Gallery, Budapest
- 1999** Budapest-Berlin. The Art of the 90s in Hungary, Akademie der Künste, Berlin (D) (cat.)
- Exhibition of Derkovits Scholarship Holders, Ernst Museum, Budapest (cat.)
- Solitude in Budapest, Ernst Museum, Budapest (cat.)
- Rondo. A Selection of Works by Central and Eastern European Artists, Ludwig Museum Budapest - Museum of Contemporary Art (cat.)
- Real Art, Trafó - House of Contemporary Arts, Budapest (cat.)
- 1998** Rundgang, HdK, Berlin (D)
- Transit Formation, Synagogue, Cluj Napoca (RO) (cat.)
- Bel Tempo, Trieste
- Contemporanea, Palazzo della Regione, Trieste (I) (cat.)
- Nice Time - Inter/Media/Art, Ernst Museum, Budapest
- Exhibition of Derkovits Scholarship Holders, Ernst Museum, Budapest (cat.)
- 1997** Germination 9, Villa Arson, Nice (F); Tutesaal, Chateau Bourglinster, Luxembourg; Copenhagen (DK) (cat.)
- Sanatorium 2, Artpool P60 Gallery, Budapest
- Exhibition of Derkovits Scholarship Holders, Ernst Museum, Budapest
- 1996** The Least, Ernst Museum, Budapest
- Natura Mortua, 5th International Triennial of Ecology and Art, Umestnostna Galerija, Maribor (SLO) (cat.)
- Works and Attitudes 1990-1996. Hungarian Art of the Twentieth Century, Csók István Gallery, Székesfehérvár (cat.)
- Germination 9, Castle, Prague (CZ) (cat.)
- Sommerfest, Akademie Schloss

- Solitude, Stuttgart (D) (cat.)
- 1995** Bildhauerzeichnungen aus 200 Jahren, Westwendischer Kunstverein, Kolborn (D) (brochure)
- Water-Ordeal VIII-IX, Óbuda Cellar Gallery, Budapest (cat.)
- Der Grosse Glückkasten - The Grand Panorama in the work of Stefan Bohnerberger, Barcsay Terem, Budapest
- 12th International Biennial of Small Sculpture, Murska-Sobota (SLO) (cat.)
- Diploma Exhibition, Barcsay Hall, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest
- Study Storehouse, Museum of Fine Arts, Budapest (cat.)
- Kulturabkommen/Kulturális egyezmény, PBK, Hamburg (D) (with Gábor Szörtsey) (cat.)
- Gesture and Gesture, Municipal Gallery, Pécs
- 1994** 7+7, Lisbon-Budapest, Budapest Gallery, Budapest (brochure)
- Budapest-Berlin, Múcsarnok Of Palme Ház / Goethe-Institut, Budapest
- Transicoes, Sociedade Nacional de Belas Arte, Lisbon (P)
- Station 3, Berufsverband Bildender Künstler Österreichs Galerie, Vienna (A)
- Budapest-Berlin, Künstlerwerkstatt Bahnhof am Westend, Berlin (D) (cat.)
- VII. National Drawing Biennial, Salgótarján (cat.)
- 1993** Zweite zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung, K.X. Kunst auf Kampnagel, Hamburg (D) (with Gábor Szörtsey) (cat.)
- Tondó, Józsefvárosi Galéria, Budapest
- Space-Formations III, Budapest Gallery, Budapest (cat.)
- Field, Barcsay Hall, Budapest
- Ludwig Competition, Barcsay Hall, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest
- Collecting Future, Liget Gallery, Budapest
- Budapest Art Expo, Budapest International Art Fair, Budapest

- Pincegaléria, Budapest (kat.)
A nagy sztereoszkóp. Der Grosse Glückkasten. The Grand panorama. Stefan Bohemberger munkájában, Barcsay Terem, Budapest
12th International Biennial of Small Sculpture, Murska Sobota / Muraszombat (kat.)
Diplomakiállítás, Barcsay Terem, Budapest
Tanulmányi Raktár, Szépművészeti Múzeum, Budapest (kat.)
Kulturabkommen/Kulturális egyezmény, PBK, Hamburg (Szórtsey Gáborral) (kat.)
Gesztus és gesztus, Pécsi Galéria, Pécs
- 1994** *7+7 (portugál-magyar cserekiallítás, Lisboa - Budapest),* Budapest Galéria, Budapest (leporélló)
Budapest-Berlin, Múcsarnok Olof Palme Ház / Goethe Intézet, Budapest
"Transicoes-Arte Contemporanea Portuguesa e Hungara", Sociedade Nacional de Belas Arte, Lisszabon
Station 3, Berufsverband Bildender Künstler Österreichs Galerie, Bécs
Budapest-Berlin, Künstlerwerkstatt Bahnhof am Westend, Berlin (kat.)
VII. Országos Rajzbiennálé, Salgótarján
- 1993** *Zweite zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung, K.X.* Kunst auf Kampnagel, Hamburg (Szórtsey Gáborral) (kat.)
Tondó, Józsefvárosi Galéria, Budapest
Térképzetek III. Budapest Galéria, Budapest (kat.)
Mező, Barcsay Terem, Budapest
Ludwig Pályázat, Barcsay Terem, Budapest
Jövőgyűjtés, Liget Galéria, Budapest
Budapest Art Expo, Budapest Nemzetközi Vásár, Budapest
A gondolat formái I-II. Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
Gallery By Night, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Budapest (Imre

- Mariannal, Páldi Líviával és Szűcs Tiborral közösen) (leporélló)
Wien-Budapest. WUK Projektraum, Bécs
- 1992** *Stúdió '92,* Ernst Múzeum, Budapest (kat.)
Térképzetek I. Budapest Galéria, Budapest (kat.)
Biennial Brusque, Sta Catarina, Brazília
Fiatal Magyar Művészek, Magyar Intézet, Párizs
VI. Országos Rajzbiennálé, Salgótarján (kat.)
Open House, Festung Hohensalzburg, Salzburg
Fotogram, Goethe Intézet, Barcsay terem, Budapest
- 1991** *Stúdió Konzerv,* Stúdió Galéria, Budapest
Stúdió '91, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
I. Nemzetközi Grafikai Biennálé, Napoleon-ház, Győr (kat.)
- 1990** *V. Országos Rajzbiennálé,* Salgótarján (kat.)
Stúdió '90, Ernst Múzeum

Díjak, ösztöndíjak

- 2006** Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének díja, Akvarellbiennálé, Eger
- 2005** Munkácsy Mihály díj
- 2004** STRABAG festészeti Díj
- 2003** Fővárosi Önkormányzat Képzőművészeti Ösztöndíja, Lisszabon
- 2001** Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj, New York
- 2000** XVII. Országos Akvarell Biennálé, Heves Megyei Közgyűlés díja, Eger
- 1998** Római Magyar Akadémia ösztöndíja
- 1997-98** DAAD Stipendium, HdK, Berlin
- 1996-99** Derkovits Képzőművészeti Ösztöndíj
- 1996-1997** Akademie Schloss Solitude ösztöndíja, Stuttgart
- 1995** Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj, Amszterdam
 Germination 9, European Projects

- for Young Artists, Delphi Tiborral közösen) (leporélló)
 ja, Németország
- 1994** Karl-Hofer Gesellschaft Stipendium, Berlin
 Nemzeti Kulturális Alap Képzőművészeti Szakmai Kollégium, VII. Országos Rajzbiennálé, Salgótarján
- 1993** Fiatal Képzőművészek Stúdiója díja, Budapest
- 1992** Sommerakademie für Bildende Kunst, Flux in Media, Salzburg
 Magyar Külkereskedelmi Bank díja az éves Stúdió kiállításon bemutatott munkára, Fiatal Képzőművészek Stúdiója, Budapest
- 1991** „The sixteenth century in Campania”, Italian-Hungarian Cultural Exchange, Project B 50, Nápoly

Munkák gyűjteményekben

- Balneológické múzeum, Piešťany / Pöstyén
 Museu de Arte, Sta Catarina, Brazília
 Magyar Külkereskedelmi Bank, Budapest
 Frauenmuseum, Bonn
 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart
 Művészetek Háza, Paks
 Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
 Budapesti Történeti Múzeum / Fővárosi Képtár - Kiscelli Múzeum, Budapest
 Raiffeisen Gyűjtemény, Budapest
 Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
 Dobó István Vármúzeum, Eger
 Câmara Municipal, Coleção de Arte Contemporânea Internacional, Lisboa /Lisszabon, Városháza
 Nemzetközi Kortárs Művészeti gyűjteménye
 MDSE- Mitteldeutsche Sanierungs- und Entsorgungsgesellschaft, Bitterfeld
 Magyar Körtársaság Külgymnisztériuma, Budapest
 Magyar Fejlesztési Bank, Budapest
 Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár

- Forms of Thought I-II,* Óbudai Társaskör Gallery, Budapest
Gallery By Night, Association of the Young Artists' Studio, Budapest (with Mariann Imre, Lívia Páldi, and Tibor Szűcs) (brochure)
Wien-Budapest, WUK Projektraum, Vienna (A)
- 1992** *Stúdió '92,* Ernst Museum, Budapest (cat.)
Space-Formations I., Budapest Gallery, Budapest (cat.)
Biennial Brusque, Sta Catarina, Brazil
Young Hungarian Artists, Hungarian Institute, Paris (F)
VI. National Drawing Biennial, Salgótarján (cat.)
Open House, Festung Hohensalzburg, Salzburg (A)
Photogram, Goethe-Institut, Barcsay Hall, Budapest,
- 1991** *Canned Studio, Studio Gallery, Budapest Studio 91,* Hungarian National Gallery, Budapest (cat.)
I. International Graphics Biennial, Napoleon House, Győr (cat.)
- 1990** *V. National Drawing Biennial,* Salgótarján (cat.)
Studio '90, Ernst Museum

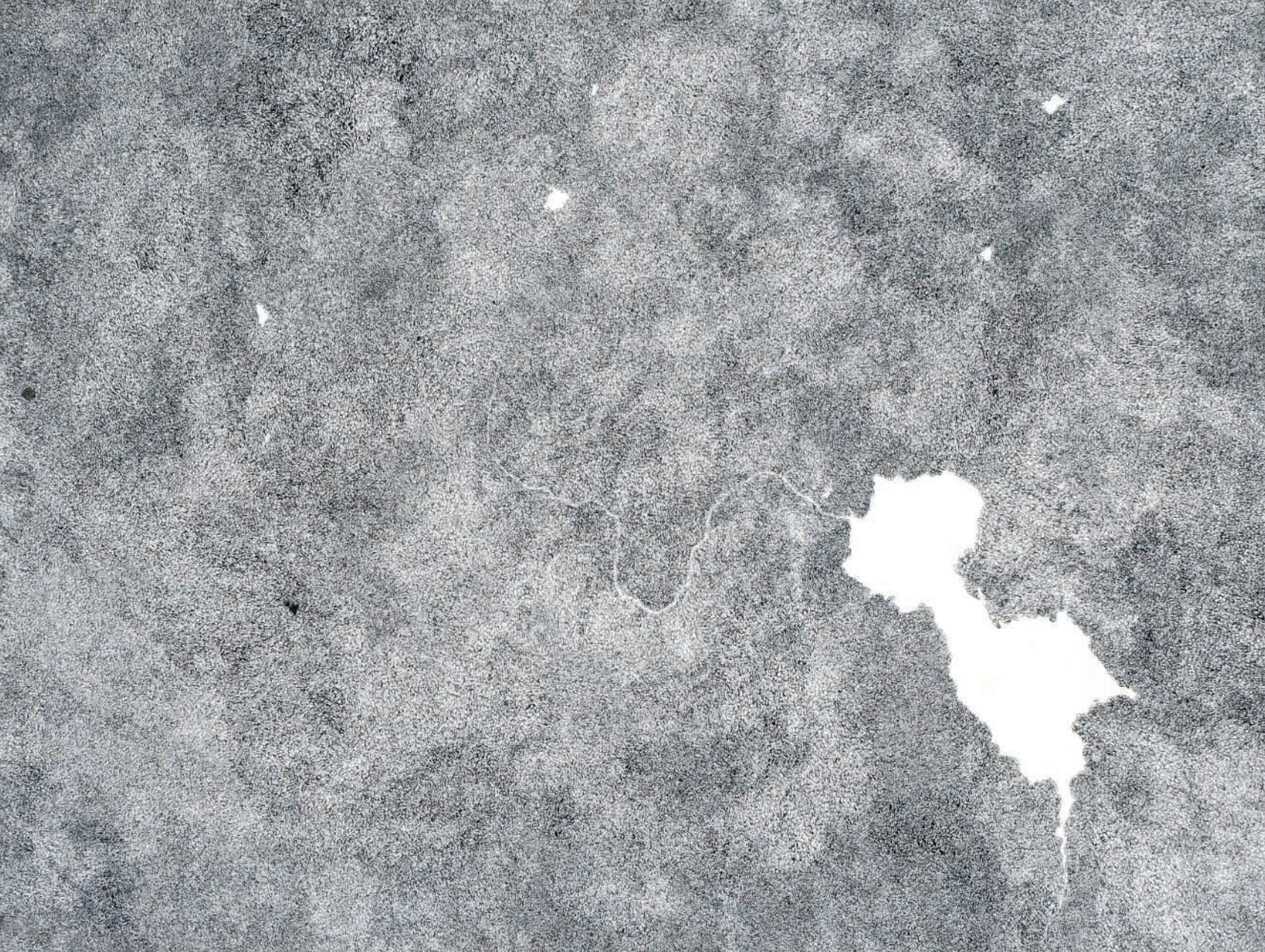
Selected Awards and Grants

- 2006** Prize of the National Association of Hungarian Artists, Aquarelle Biennial, Eger
- 2005** Munkácsy Mihály Award
- 2004** Painting Prize of STRABAG
- 2003** Scholarship of the Municipal Government of Budapest to Lisbon (P)
- 2001** Grant of the Eötvös Foundation of the Hungarian Ministry of Culture to New York (USA)
- 2000** Prize of the Heves County General Assembly, 17th National Aquarelle Biennial, Eger
- 1998** Scholarship of the Hungarian Academy in Rome (I)
- 1997-98** DAAD Stipendium, HdK, Berlin (D)
- 1996-99** Derkovits Scholarship of the Hungarian Ministry of Culture
- 1996-97** Scholarship of the Akademie

- Schloss Solitude, Stuttgart (D)
- 1995** Grant of the Eötvös Foundation of the Hungarian Ministry of Culture to Amsterdam (NL)
 Germination 9, European Pro-jects for Young Artists, Delphi (HE)
 Ludwig Foundation Scholarship to Germany
- 1994** Karl-Hofer Gesellschaft Stipendium, Berlin (D)
 National Cultural Fond, VII. National Drawing Biennale, Salgótarján
- 1993** Studio of Young Artists Association (FKSE) Award, Budapest
- 1992** Sommerakademie für Bildende Kunst, Flux in Media, Salzburg (A)
 Award of the Hungarian Foreign Trade Bank for the work presented at the exhibition at Studio Gallery, Studio of Young Artists, Budapest
- 1991** "The sixteenth century in Campania", Italian-Hungarian Cultural Exchange Project B 50, Naples

Works in Private and Public Collections

- Balneological Museum, Piešťany (SK)
 Museu de Arte, Sta Catarina, Brazil
 Hungarian Foreign Trade Bank, Budapest
 Frauenmuseum, Bonn (D)
 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (D)
 House of the Arts, Paks
 Museum of Contemporary Arts – Ludwig Museum, Budapest
 Budapest Historical Museum / Municipal Picture Gallery – Kiscelli Museum, Budapest
 Raiffeisen Bank, Budapest
 Hungarian National Gallery, Budapest
 Dobó István Castle Museum, Eger
 Câmara Municipal, Coleção de Arte Contemporânea Internacional, Lisboa / Municipality, International Contemporary Art Collection, Lisbon (P)
 MDSE- Mitteldeutsche Sanierungs- und Entsorgungsgesellschaft, Bitterfeld (D)
 Hungarian Ministry of Foreign Affairs, Budapest
 Hungarian Development Bank, Budapest
 St Stephen the King Museum, Székesfehérvár



213. Horror vacui, 2007
papier, tus / ink on paper
75x105 cm

Szerkesztette / Edited by: BALÁZS Kata, CHILF Mária

Angol nyelvű fordítás, ha nincs másként jelölve / English translation, unless otherwise noted: NAGY Imola

Magyar nyelvű lektorálás / Hungarian Proofreading: BALÁZS Kata, MADÁCSY István

Angol nyelvű lektorálás / English Proofreading: Adèle EISENSTEIN

Német-Magyar lektorálás / Proofreading (German-Hungarian): ZELLIGER Erzsébet

Horvát-Magyar lektorálás / Proofreading (Croatian-Hungarian): WALKÓ Ádám

Grafikai terv / Graphic design: KISSPÁL Szabolcs

Grafikai kivitelezés / Layout: BARTHA Sándor, KISSPÁL Szabolcs

Fotók / Photos: CHILF Mária: 2-8, 10-13, 15-30, 32-45, 47, 48, 50-55, 57-65, 67-69, 74-77,

81-84, 86-87, 89, 92, 98, 99, 108, 115-117, 119, 121-123, 127, 151-153, 156-160,

162, 165, 172-174, 177-181, 184, 187, 188, 198, 204-207, 213, Index: 2- 5, 7, 9,

14, 15, 19, 22, 27, 29, 32, 36, 40, 44

ELN Ferenc: 155

HEGEDŰS Gábor: 182, 185, 186

KÖVESI Eszter: 124, 154

ROBITZ Anikó: Portré

ROSTA József: 14, 70-73, 85, 88, 90, 93-96, 100-107, 113, 118, 120, 125, 126,

128-150, 175, 176, 209-212, Index: 35

SULYOK Miklós: 1, 9, 31, 46, 49, 56, 66, 78-80, 91, 97, 109-112, 114, 161, 163,

164, 166-171, 183, 189-197, 199-203, 208

SZŰCS Tibor: Index 13

Külön köszönet / Special thanks to:

a kötet szerzői / the authors, BARTHA Gabriella, BORBÉLY-BARTIS Katalin, FODOR Katalin, GERHES Gábor,

MADÁCSY István, MAJURER Dóra, MEDVE Zsuzsa, MODEM, SELYEM Zsuzsa, SZELLEY Lellé, SZOKÁCS Kinga

Képfeldolgozás / Image processing: GULYÁS Zsolt, FANDA Pál

Nyomta / Printed by: Pannónia-Print Kft.

Felelős vezető / Managing Director: CSEH Tibor

Készült 700 példányban / Printed in an edition of 700 copies

Copyright: CHILF Mária, valamint a szövegek és a fotók szerzői / and the authors of the texts and photographs

ISBN 978-963-06-9916-7

2010

Borító / Cover:

Honvágy ismeretlen táj iránt / Homesickness for an Unknown Landscape, 2009

MODEM, Debrecen

Fotó / Photo: KÖVESI Eszter

A kötet megjelenését támogatta / This publication was supported by:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

VILTIN
Galéria
Budapest, V. Széchenyi u. 3. / www.viltin.hu

petrus
N.A.Z.