

Talányos és zsigeri módon kommunikatív – dióhéjban így jellemezném Böröcz Andrásnak 2012 tavaszán New Yorkban, a Long Island-i Radiator Gallery-ben bemutatott performanszát. Hosszú folyosó végén valami, ami első látásra ajtónak tűnt, tárult a látogató elé, de közelebből nézve már megmutatta valós kilétét: egy régimódi, a 20. század elejét idéző teherlift volt. Az ilyen ódivatú szerkezetekre jellemzően a lift előtt itt is egy elhúzható rácsajtó állt, amely lehetőséget Böröcz az előadásában ki is használt. A *Kanári a szénbányában 1. rész* című performansz során felvonultatott képek között szerepelt a ketrec is. A teherlift fölött elhelyezett két kivetítő egyikén a történéseket valós időben követhettük, a másikon pedig azt láthattuk, amint Böröcz egy madárkalitka-szerű tárgyat nyit ki, majd a fejére húzza, mintegy bebörtönözve koponyáját. Az előadás egyes pontjain a kalitkában éneklő kanári képe tűnt fel. Az előadás közben Böröcz behúzódott a ketrec-liftbe, ahol arccal lefelé, fejét a közönség irányába emelve egy asztalra feküdt, majd fejét és lábait emelgetve, karjait repülést idézve, szárnyként a lehető leggyengédebben felemelte és leengedte. Máskor „global”, azaz globális felirattal ellátott kínai teniszlabdákat vett elő. Ugyanezt a szót tojásokra írta, melyeket teljes hosszukban gombostűkkel kiszurkált, majd a tartalmukat kifújta, hasonlóan ahhoz, ahogyan a húsvéti tojásfestéskor szokás. A műveletet strucctojáson is elvégezte, bár ekkor a gombostűt fúróra cserélte. A vetítőn az egyik előre felvett videón tojásokkal teniszezett, kettéfűrészelt teniszlabda-feleket a lyukas strucctojásra applikált, és így tovább. Igaz, Böröcz mindvégig szótlan maradt, mozdulatainak és cselekedeteinek egy trombita zsigeri, érzelemmel telített hangkitörései adtak pontozott hangsúlyt. (Itt hadd jegyezzem meg, hogy ehhez az előadáshoz hasonlóan Böröcz az utóbbi években gyakran kérte fel a generációjához tartozó két zeneszerző és előadó művészt – Szemző Tibort és Gőz Lászlót – közreműködőként.) Emlékszem, hogy az előadás másnapjának estjén brooklyni műhelyében András hangosan morfondírozott azon, hogy vajon a kínai gyári munkás, aki a teniszlabdát gyártotta, tisztában volt-e azzal, hogy a neonzöld felületre nyomtatott „global” szó a világ másik felén milyen jelentést hordoz. Böröcz itt a világra, a világra mint tojásra gondolt, és ezzel szembeállította a kalitkákat, a kalitkákba zárt madarakat és a szénbányákban tartott kanárikat, melyek a közelgő katasztrófák hírnökei. Magam is eltűnődtem a bebörtönzés mozzanatán – a belsően (a fej kalitkába zárásán) és a külsően egyaránt; a helyben repülésen, a ránk húzott korlátok ellenében tett és azokon belüli cselekvéseinken. Egy 1956-ban született művész

esetében ezek a témák felidéznek az állam által 1989-ig a művészekre erőltetett, történelmi és személyes létüket érintő korlátozásokat. Böröcz mesélte, hogy akkoriban milyen fontos szerepe volt alkotói tevékenységében a cenzúrának – azaz a felülről jövő korlátozásnak. (Persze akárhol élünk, mindnyájan kalitkában élünk, de egyes kalitkák másoknál szűkebbek...)

Böröcz egész életművére jellemző a mű létrehozásához és jelentéséhez kapcsolódó, fent is említett asszociatív, de ugyanakkor módszeres megközelítés. Saját bevallása szerint ezt döntően meghatározták a hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején az Erdély Miklós-féle Indigo („Interdiszciplináris gondolkodás”) csoporthoz köthető tapasztalatai, a rendszeres stúdiótalálkozások, amelyek résztvevői lelkes, nonkonformista budapesti művészek voltak, akik elutasították az ún. hivatalos magyar művészetet, de az akkoriban a magyar festészetben Hegyi Loránd által „új szenzibilitás”-ként aposztrofált alkotói attitűdöt is, és ehelyett egy formabontó, mindent megkérdőjelező, kísérletező, interdiszciplináris, a korra és a magyar, azon belül is a magyar-zsidó történelmi traumákra gyakran ironikusan tekintő szemléletet képviseltek. Innen nézve, míg a kora nyolcvanas évekbeli Budapest punk és újhullám esztétikájának egyes elemeit átvették, a hatvanas és hetvenes évek avantgárd hagyományait is továbbvitték. Ez már önmagában is a lázadás és a történelmi öntudat egyfajta megnyilvánulásaként értelmezhető, tudatos elutasítása annak a hagyományos oktatásnak, mely a pesti Képzőművészeti Főiskolán folyt, ahol Böröcz festészet szakos hallgató volt, és ahol – későbbi felismerése szerint – sem a magyarországi, sem a nemzetközi avantgárd történetének legalapvetőbb elemeit nem oktatták. Böröcz erre adott válasza: „repülni”, még ha az helyben repülést jelent is.

Míg Böröcz – ahogy a jelen kiállításból is látható – főként szobrászként alkot, már 2012-ben sem állt távol tőle a performansz műfaja. Valójában 2009-ben már egy hosszabb kihagyás után tért vissza ehhez a művészeti formához, amikor videósként dolgozott együtt a New Yorkban működő Palotai Klárával (aki valaha a Squat Theatre tagja volt). A nyolcvanas években Magyarország legjelesebb performansz művészeiként tartották számon Böröczöt és a szintén Indigó csoportos Révész Lászlót, akivel akkoriban együttműködött. Előadásaiikkal bejárták az Egyesült Államokat és – közös barátunk, Czeglédy Nina segítségével – Kanadát is. Képeiket, témáikat és motívumaikat közösen használták a performanszokban, rajzokban, festményekben, objektokban és más műfajokban – Böröcz azóta is hű maradt ehhez az alkotói módszerhez. A Révészsel és Erdéllyel közös 1985-ös *Bolha* című New York-i performansz – Erdély halála előtti utolsó nyilvános szereplése – után úgy döntött, hogy nem tér vissza Magyarországra. Később feleségül

vette a kanadai-amerikai művészkönyveket és papírból műveket alkotó Robbin Ami Silverberget, akinek brooklyni otthonába költözött.

A Böröcz alkotásaiban szereplő képek, témák és motívumok jellemzően a mindennapi élet tárgyai közül kerülnek ki: kémények, gyufaskatulyák, gyufák, gyertyák és esernyők, Révésszel ezeket használták 1983 nyarán a torontói „Rebarbara” meleg művészeti fesztiválon (Rhubarb Festival of Gay and Lesbian Art), ahol először találkoztam velük. Repertoárjukban szerepeltek még a lemezek is, ahogy azt magam is láthattam 1985 tavaszának végén a Városligetben szervezett „Lemez” művészeti fesztiválon való szerepelésük során. Miután Böröcz és Révész alkotói együttműködése 1987-ben véget ért, Böröcz további hétköznapi tárgyakkal egészítette ki eszköztárát, többek között ceruzákkal, rádiókkal, hordókkal és cipőkkel. Ikonográfiája az utóbbi években egészült ki a WC-pumpákkal, könyvekkel, dominóval, gémkapcsokkal és pászkával. Amint már korábban elhangzott, a 2012-es Radiator Gallery-ben tartott performanszon ketrecek, tojások, csibék és teniszlabdák gyarapították a sort.

Böröcz performansz-típusában a legerősebb hatást a művész időhöz és történelemhez való viszonyulása tette rám. Ezt azóta többször is alkalmazta, de leginkább a Moholy-Nagy László 1928-as *A tyúk tyúk marad* című szürrealis filmforgatókönyvének alapul, 2014-ben indított sorozatában lelhető fel. A performansz során a digitálisan rögzített múltbéli cselekvések vetítése párhuzamosan futott ugyanazon cselekvések élő – azaz jelen idejű – előadásával, amelyet felerősített az élő videó közeli felvétele, ahol az éppen előadó művész kezeinek apró rezdüléseit is nyomon követhettük, hasonlóan a popkoncertek, sportesemények, vagy a pápa által celebrált misék élő közvetítéseivel. Mivel az élő felvétel tulajdonképpen az előadás dokumentuma is egyben, ezáltal a jövőre is történt utalás, bár ez ott és akkor nem képezte a performansz-élmény részét. A néző a közös témák és tárgytipusok köré szerveződő múlt és jelen idők összefonódásának voltak szemtanúi, hiszen Böröcz performanszai a történelemtől és annak a jelenbe való szisztematikus beépüléséről szólnak. Az utóbbi években András egyre többet beszélt önmaga és családja történetéről, valamint arról, ahogyan a személyes múltja beágyazódik a történelem szélesebb terébe. Azt gondolom, hogy ez az összetett történelem, annak részleteivel és ellentmondásaival, bár nem az egyetlen, de egy kulcsmozzanat Böröcz műveinek megértéséhez. Böröcz személye és művészete több szempontból a 20. századi Magyarország tragédiájának, traumájának és banalitásának kivetülése.

De mit is fejeznek ki Böröcz alkotásai? Az élet körülményeit mindenképpen. A tárgyaknak a mindennapi életünkben betöltött fontos szerepét. A tárgyak általunk érzékelt, potenciális történelmi fontosságát. A történelem abszurditásait és tragédiáit. Böröcz alkotásai jelrendszerek alkotóelemei, melyek a szabad képzettársítás eszközén keresztül jelentést, vagy valamilyen narratívát hívnak elő bennünk. A tárgyak és az élet összefonódásának jelei. És legfőképp: az ember természetéhez való mély viszonyának kifejeződései.

Nyáron Böröcz brooklyni otthonának udvarába belépve a lugasra felfuttatott rózsá illata csapta meg az orrunkat, fügétől és szőlőtől roskadó ágak tárultak elénk. Az udvar legvégében, a művész és felesége stúdióján túl egy apró titkos kert rejtőzik. Ez Böröcz számára a békés magány szigete. A gondosan ápolt, bár itt-ott elvadult, négy fallal övezett kertecskét buja növényzet, énekesmadarak és illatos virágok töltik meg. Mint ahogy a legtöbb kertész, az örömmön túl Böröcz is megnyugvást talál a kertészkedésben. Kertje sűrű és összetett ökoszisztéma, hasonlóan művei jelrendszeréhez. És nincs kétségem afelől, hogy az örömmön túl az alkotás is megnyugvást hoz számára.

Ha Böröcz művészetében a megváltás lehetőségét keressük, valamit, ami segít legyőznünk a történelem kegyetlenségét és megtanulnunk a kalitkában létezést, az a természettel való mély kötődés megélése, amely révén kiszabadulhatunk az élet csapdájából, és talán még a történelmi traumák rabságából is. A *Kanári a szénbányában 1. rész* című performanszban láthattuk, ahogy Böröcz a tojást – a természet formailag tökéletes alkotását – használja művészetében.

Amerikában született számos alkotásában többféleképpen szerepelteti a tömeggyártott grafitceruzákat is: vagy elképesztő mikrofigurákat – pl. kéményseprőt és Szent Sebestyént – farag belőlük, vagy egyszerre minimalista és összetett tárgyakat, pl. kupolákat és szárnyas oltárokat. Játszik a nevekkal, a rájuk írt szövegekkel (példa erre a 2B Galéria, amit öccsével, Böröcz Lászlóval együtt alapított). Ugyanakkor úgymond visszaállítja e tárgyakat eredeti állapotukba: hihetetlen kezűgyességgel kifaragja, és összetett, ágas-bogas, gyakran antropomorf fahasonmásokká ragasztja össze a ceruzákat, azokká a fákká, amelyekből eredetileg készültek. Ha belegondolunk, a grafitceruzák esetében a grafitból szerves eredetű: plankton, állatmaradványok, növények és, igen, fák üledékeiből jöttek létre. Az utóbbi időben Böröcz gyökerüktől és ágaiktól nem megfosztott fákat használ: törzsüket levágja, majd összeragasztott ceruzákból készült, kifaragott „fa-utánzat” darabokkal kiegészítve újraalkotja őket. Ezáltal életre kelti és átalakítja a fa formáját: a szerveset és a szervetlent, a „természetest” és az „ember által alkotottat” összefűzi,

egybefonja, egyesíti. Az eredmény nemcsak technikailag lenyűgöző és gyönyörű, de feltárja azt a mély igazságot is, hogy az ember által művileg különválasztott „természetes” és „mesterséges” valójában egymástól elválaszthatatlan. A „mű” „természetté” válik, a „természetből” pedig „művészet” lesz.

Böröcz gyakran ábrázol emberi cselekvésekben használt élettelen tárgymotívumokat, de nem választja le azok létezését és működését az emberi percepciótól és használatától, azaz nem követi a most divatos „új materializmus” tanait. Ehelyett a tárgyakat szimbolikus közlekedőedényekként kezeli, amelyek az emberi kéz és gondolat által beléjük oltott energiát és jelentést közvetítik. Mind az általa gyűjtött, otthonában látható népművészeti és más, kézzel gyártott tárgyakat, mind az általa alkotott műveket – előbbieket gyakran az utóbbiak részeként használja fel – az teszi fontossá, hogy valaha emberek alkották és/vagy használták őket. Böröcz esetében ezek az emberek – családja, ősei – valamilyen formában benne öltenek testet, és ez az, ami személyessé teszi művészetét. Művei egyben univerzálisak is: egyrészt mert az őket alkotó tárgyak vagy azok ikonográfiája mindannyiunk által ismertek, másrészt, mert Böröcz számára a „természet” a „művészet” megtestesítője, a „művészet” pedig a „természeté” és a történelemé.

ifj. Dr. Botár Olivér

Cambridge, Egyesült Királyság, 2018. július illetve Montreal, 2018. november

Magyar fordítás: Sarkady-Hart Krisztina