

BILI SMO HEROJI

Bálint Szombathy

HŐSÖK VOLTUNK





Környati

M D P
1948 NOVEMBER

M D P
1948 DECEMBER

Aláírás

Környati

Bélyeg

1949
július

1949

BILI SMO HEROJI HŐSÖR VOLTUNK

Bálint Szombathy



ЛИКОВНИ СУСПЕТ СУБОТИЦА
KÉPZŐMŰVÉSZETI TALÁLKOZÓ SZABADKA
LIKOVNI SUSRET SUBOTICA
moderna galerija modern galeria moderna galerija



Nebojša Milenković

VIŠAK ISTORIJE KAO UMETNIČKI MATERIJAL

Šta uraditi sa viškom istorije – bilo da su u pitanju lične, intimne povesti ili tzv. velike, kolektivne, nacionalne, državne – i šta biva sa istorijskim reliktima kada istekne njihov rok upotrebe? Da li ideološki artefakti, relikvije i insignije govore isključivo o vremenu i vrednostima u kom su imali status ideoloških totema, religijskih insignija – u ovom slučaju komunizma i (samoupravnog) socijalizma – ili možda i o nama, tačnije: našim strahovima, idealima, nadama, projekcijama, očekivanjima, tabuima, ponosu, stidu, i sličnom. Koliko učitane i upisane, lične i kolektivne (pred) istorije utiču na našu sadašnjicu? U kojoj je meri naše današnje post/demokratsko, tranziciono, (centralno)evropsko i balkansko ja uslovljeno i neposredno određeno upravo iskustvom komunizma? Da li grafiti *Bravar je bio bolji* ili *Josip Broz – dobar skroz* koji svako malo osvanu na fasadama širom (i uzduž) zemlje koja se ranije zvala SFRJ (a sada je poznatija pod neutralnom geografsko/političkom odrednicom *ovi prostori*) govori isključivo o nostalgiji za *tamnicom naroda* ili je, moguće, taj kontekst ipak mnogo obuhvatniji i širi? U kojoj je meri višak ideoloških značenja srazmerno proporcionalan emotivnim osujećenostima i uskraćenostima svih onih života koji su na različite načine najpre bili nekritički veličani, onda nasilno prekinuti (bilo neposredno, fizički, ili pak simbolički), potom nastavljeni uz primenu *strategija brisanja* kojima prošlost koje (iz različitih razloga) ne želimo da se sećamo postaje neka vrsta *fundamenta* za stvaranje i konstruisanje nekih novih života? Da li su ti novi *potemkinovski* životi uopšte mogući? Na kraju, može li potisnuta prošlost zaista tek tako da prođe? U zemlji koja je svojevremeno na više ili manje sofisticirane načine osujećivala kritiku *sadašnjosti* (tačnije: tadašnjosti) – danas je jednako nepopularno preispitivanje i vrednosno prevladavanje

prošlosti (misli se, naravno, na onaj njen najtamniji i najmračniji deo). Kontekst Jugoslavije i jugoslovenstva – njene zajedničke kulture, političkog, intelektualnog (umetničkog) i emotivnog nasleđa – bili su ako ne inicijalni pokretači onda svakako *tematsko jezgro* oko kog se razvijala umetnost Balinta Sombatija, zajedno sa kojim (misli se na kontekst) se i sama menjala, nadograđivala i kontekstualno usložavala.

Sombati – život i(li) umetnost

Ključni trenutak Sombatijeve umetničke karijere odigrao se 27. avgusta 1969, kada u subotičkoj poslastičarnici „Triglav” on i Slavko Matković sa još nekolicinom prijatelja osnivaju umetničku grupu *Bosch+Bosch* – prvu te vrste u Srbiji delujuću unutar šireg (internacionalnog) pokreta i tendencija novih umetničkih praksi:¹

Grupu Bosch+Bosch formirali smo zbog toga što smo hteli da stvorimo umetnički forum sopstvene generacije... Nismo bili zadovoljni postojećim stanjem, a i prema umetničkim institucijama imali smo tada veliki stepen averzije... Verovali smo u smisao zajedničkog rada, grupnog aktivizma: grupa je bila škola, radionica i forum istovremeno. Grupu smo usmerili u radikalnom pravcu i nije bilo nikakve milosti, čak su četvoro osnivača bili primorani da vremenom istupe iz nje. Prirodnim putem, naravno.²

Zamišljena kao radikalni otklon od učmalosti, idejne inertnosti i konzervativnosti sredine, grupa *Bosch+Bosch* od samog starta okrenuta je ka radikalnim, inovativnim, ekscenim i (neo)avangardnim umetničkim istraživanjima i eksperimentima. Opsegom delovanja obuhvatala je širi prostor srednje Evrope i u startu je bila određena kao antiteza svemu lokalnom i provincijalnom. Njeni idejni tvorci, Matković i Sombati, bili su u prijateljskim odnosima sa neoavangardistima iz ostalih jugoslovenskih centara (Zagreb, Beograd, Novi Sad, Zrenjanin, Kranj...). S obzirom na

¹ Uz Matkovića i Sombatija, članovi osnivači *Bosch+Boscha* bili su još i Laslo Salma, Zoltan Mađar, Edit Baš, Ištvan Kreković i Slobodan Tomanović, 1971. grupi se priključuje Laslo Kerekeš, 1973. Katalin Ladik i Atila Černik, a od 1975. i Ante Vukov.

² Dragana Popov, Telo kao mesto i oruđe umetnosti, intervju sa Balintom Sombatijem, Bulevar, br. 102, Novi Sad, 24. 01. 2003, str. 34–37.

činjenicu da su informacije o zbivanjima na internacionaloj art sceni u Suboticu stizale sporije nego u druge umetničke centre SFRJ, za pristup međunarodnoj sceni *bošovcima* je vanredan podsticaj predstavljala saradnja sa slovenačkim pesnikom i umetnikom Francijem Zagoričnikom kao i uspostavljanje intenzivnih kontakata sa protagonistima (umetnicima i kritičarima) Nove mađarske avangarde.³ Zahvaljujući toj saradnji upoznaju se sa umetničkim, etičkim i političkim stavovima mađarskog pisca, pesnika i umetnika Lajoša Kašaka (Lajos Kassák, 1887–1967) kao one ličnosti koja je na članove grupe (Sombatija posebno) ostvarila snažan uticaj, pre svega po pitanju artikulacije temeljnih etičkih i umetničkih motivacija vezanih za mesto i status umetnika u društvu:

Čist naturalizam nije više od slobodne kontemplacije, dok pravi umetnik treba da bude subverzivan, revolucionarnog temperamenta koji je uvek protiv standardnih pravila svih vremena! Štaviše, on ne sme da bude zadovoljan ulogom pukog hroničara.⁴

Nakon osnivanja grupe, ako već tragamo za prelomnim trenucima Sombatijeve umetničke karijere, ali i samog života, pošto kod njega to dvoje teško možemo posmatrati odvojeno, tu svakako spada njegovo preseljenje u Novi Sad gde 1971. postaje grafički urednik časopisa za kulturu i umetnost *Új Symposion* pod uredništvom Ota Tolnaja (posle toga Sombati dizajnira, uređuje i izdaje i mnoge druge časopise), prva samostalna izložba *Nontextualité* održana na novosadskoj *Tribini mladih* (1971), raspad grupe *Bosch+Bosch* (1976), osnivanje jugoslovenske neoističke ćelije *Euroneiost Communication Project* (1981), brak sa Katalin Ladik (1973–1978), rođenje sina Arta Sombatija (1981), smrt Josipa Broza Tita (1980), građanski ratovi i raspad SFRJ (1991–1995), smrt Slavka Matkovića (1994), bombardovanje SRJ (1999), preseljenje u Budimpeštu gde od 2000. živi kao samostalan umetnik – i konačno 2005. kada je u Muzeju savremene likovne umetnosti u Novom Sadu ovaj kustos priredio

³ Počev od ranih sedamdesetih godina XX veka pa do danas, Sombati s mađarskim neoavangardnim umetnicima zajedno izlaže i izvodi umetničke akcije, gradeći jednu od najznačajnijih spona i tačaka susretanja jugoslovenske i srpske sa mađarskom ali i centralnoevropskim kulturama uopšte.

⁴ Lajos Kassák, *The Advertisement and modern typography*, edited by: Ferenc Csaplár, Kassák Museum, Budapest 1999, str. 5.

njegovu prvu retrospektivu nazvanu *szombathy art*. Tom nizu, bez sumnje, može se pridodati i aktuelni trenutak održavanja izložbe *Bili smo heroji* – kao neka vrsta Sombatijevog simboličkog *come back-a* u Suboticu, u kojoj samostalno nije izlagao od 1987.

Po klasifikaciji samog Sombatija njegova umetnost može se posmatrati u okviru četiri sadržinsko-formalne celine: 1. Angažovana (politička) umetnost, 2. Konceptualna umetnost (*idea art*), 3. Umetnost ponašanja (*behaviour art*) i 4. Umetnost znakova (semiološka ili semioumetnost).⁵ Unutar navedenih oblasti, uz brojna preklapanja i poneko odstupanje, Sombati je ostvario produkciju od više hiljada umetničkih radova, realizovanih u gotovo svim medijumima prisutnim u (neoavangardnim) eksperimentalnim umetničkim praksama.⁶ Ovu prilično preciznu kvalifikaciju treba dopuniti Sombatijevim bogatim uredničkim, teorijskim, polemičkim i književnim radom. Pomenute mnogostruke umetničke ostvarenosti Balinta Sombatija svrstavaju u red svestranijih autorskih ličnosti kako u jugoslovenskoj i srpskoj tako, podjednako, i u mađarskoj umetnosti. Uostalom, decenijama već, savremenu srpsku i mađarsku kulturu malo ko povezuje na tako svestran i dinamičan način kao što to čini on.

Kako stručnoj, tako i široj umetničkoj publici Sombati je ipak u najvećoj meri poznat po svojoj političkoj umetnosti i performerskim aktivnostima kojima se kontinuirano bavi još od leta revolucionarne 1968. Tada još gimnazijalac i član Književnog kluba *Deže Kostolanji* u Subotici, biva suorganizator i idejni tvorac hepeninga izvedenog protiv intervencije Varšavskog pakta odnosno ulaska sovjetskih trupa u Čehoslovačku. Hepening se odvijao na glavnom subotičkom gradskom trgu ispred Narodnog pozorišta i sastojao se od čitanja antiratnih pesama. Po završetku književno-muzičkog dela programa učesnici su zapalili maketu tenka većih dimenzija u koju su prethodno stavili nekoliko belih golubova koji su izleteli iz goruće konstrukcije. S jeseni iste 1968, sa prijateljem Ferencom Morom (Ferenc Móra), Sombati izvodi i svoj drugi rani hepening/performans antiratnog karaktera. O toku i sadržini ove akcije autor svedoči:

.....
⁵ Bálint Szombathy, *Vodič kroz umetničku dokumentaciju 1969–2004*, rukopis, Budimpešta 2005.

⁶ Kompletan Sombatijev umetnički opus detaljno je obrađen u: Nebojša Milenković, *szombathy art*, monografija, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad 2005.

Tokom noći na važnijim punktovima centra grada (ispred glavnog ulaza u Gradsku kuću, na kraju korzoa, ispred ulaza u Gimnaziju, na trgu gde se nalazi spomenik žrtvama fašizma itd.) belim krečom ispisali smo tekstove na asfalt koji su osudili rat u Vijetnamu i intervenciju Varšavskog pakta u Čehoslovačkoj. Patrola nas je uhvatila i bili smo privedeni u stanicu milicije odakle smo posle saslušanja pušteni.⁷

Ove rane akcije, iako nemaju većeg značaja unutar Sombatijevog umetničkog opusa, navedene su kao bitne za formiranje njegove, tad verovatno nedovoljno osveščene ali svakako prisutne, predstave o misiji umetnika kao demistifikatora kolektivnih (kolektivističkih) zabluda. Odnoseći se prema umetnosti kao aktivnosti koja se mora posmatrati u širem polju i smislu nego što je to puko proizvođenje (ne)materijalnih predmeta – svoja istraživanja i umetničko/teoretičarski rad od samih početaka pa do danas Sombati je zasnovao na preispitivanju različitih odnosa i okolnosti, učitanih i(li) upisanih simboličkih kodova na relaciji između umetnosti (visoke i popularne kulture) sa jedne, odnosno politike i ideologije sa druge strane – kako na prostoru nekadašnje SFRJ, tako i na širem području centralne i istočne Evrope.

Umetnik kao radnik na polju demistifikovanja kolektivnih zabluda

Kao što sam naznačio, uloga Nove levice i studentskog bunta 1968. i u SFR Jugoslaviji dala je zamah kritičkoj kulturi – prevashodno filmu, književnosti i vizuelnim umetnostima. Umetnici se usuđuju da slobodnije progovore i o tamnijim stranama i naličjima jugoslovenskog „socijalističkog raja”. Istovremeno, prividne liberalizacije društvene i političke klime smenjuju se s periodima neostaljnizacije i različitih oblika administrativnih progona mislećih umetnika. Sve ovo na Sombatija ostavlja snažan utisak, tako on za jednu od ključnih strategija svoje umetnosti izabira rad na demistifikovanju ispraznosti vladajućih ideoloških mitova i motiva. Smeštena u međuprostor između politike i poetike, estetike i etike – u epicentru umetnikovih interesovanja nalazi se sudbina Titovog

⁷ Bálint Szombathy, *Vodič kroz umetničku dokumentaciju 1969–2004*, rukopis, Budimpešta 2005.

jugoslovenskog *socijalističkog raja*, kao neposredne (umetniku dostupne) novovekovne istorijske potvrde Fukoove ideje *društvenog tela* i teze o tome kako *kraljevo telo nije metafora već politička stvarnost*, tačnije da je *njegovo fizičko prisustvo nužno za funkcionisanje monarhije*.⁸

Kao neposredni akter Sombatijeve umetnosti Josip Broz Tito premijerno se pojavljuje u *Akciji lepljenja poštanskih maraka sa likom Josipa Broza Tita – intervencija u časopisu Új Symposion br. 75* iz 1971, godinu dana kasnije i u ikoničkom foto-performansu *Bauhaus*.⁹ Koristeći se tablom sa ispisanim nazivom Bauhaus, u ovoj akciji Sombati svoju podstanarsku tavansku sobu, u kojoj je živeo neposredno po preseljenju u Novi Sad, strategijom proglašavanja dovodi u neposrednu vezu sa školom-radionicom iz Vajmara i Desaua, kultnim okupljalištem naprednih tendencija evropske umetnosti dvadesetih godina minulog veka:

*U Novom Sadu sam jedan tavanski kutak – moj tadašnji stambeni prostor – proglasio vlastitim Bauhausom i, posredstvom jedne tautološke protivrečnosti, nanišanio sociološku imanenciju umetnosti.*¹⁰

Serijom vešto aranžiranih prizora, bliskih umetnosti ponašanja, osvetljavaju se uslovi i okolnosti pod kojima realne životne situacije iz konkretnog socijalnog (preseljenje iz Subotice, egzistencijalna neizvesnost, podstanarstvo, nade, očekivanja) bivaju transponovane u umetnički kontekst. Strategijsko izjednačavanje umetnosti i života, s tendencijom potpunog brisanja i nestajanja granica između njih, jedna je od konstanti Sombatijeve umetnosti. U akciji konstruktivistička načela i red Bauhau- sa stavljeni su u opozitni odnos prema egzistencijalnim, socio-kulturološkim kontekstom i atmosferom umetnikovog podstanarstva. Tipičan real-socijalistički enterijer Novog Sada, Ljubljane, Budimpešte, Krakova ili Praga, prepoznatljiv je i geografski odrediv jedino zahvaljujući prisustvu reljefnog portreta maršala SFRJ Josipa Broza Tita, kao ikonič-

⁸ Mišel Fuko, *Moć i telo*, u: Mišel Fuko, *Moć/znanje – Odabrani spisi i razgovori 1972–1977*, Mediterran Publishing, Novi Sad 2012, str. 61.

⁹ Foto-performans *Bauhaus* prvi put je predstavljen na izložbi grupe Bosch+Bosch u Kapeli-ateljeu u Balatonboglaru, potom i u Salonu Likovnog susreta u Subotici i Galeriji Studentskog centra u Zagrebu, sve 1972.

¹⁰ Balint Sombati, *Stežući šaku peska – Ispovest o isparavanju moje ars poetike*, objavljeno na mađarskom: *Híd*, br. 2–3–4, Novi Sad 1997.

kog označitelja života po jugoslovenskom modelu (realnog) socijalizma. Uvođenjem u rad oficijelnog portreta predsednika republike ukazuje se na proces kojim se privatni prostor (umetnikov stan) pretvara u javni (obaveza isticanja portreta predsednika u svim javnim objektima u zemlji). Prodorom ideologije u privatni život, odnosno svakodnevicu pojedinca, aludira se, takođe, i na sklonost ka nadziranju – kao jednog od karakterističnih oblika manifestovanja svakog totalitarizma (pa i mekog totalitarizma brozovskog modela). Socijalno-umetnički ambijent u kom se akcija odvija registrovan je foto kamerom koja neutralno beleži različite izrežirane situacije u kojima se povremeno pojavljuje i lik samog umetnika koji tako postaje istovremeni učesnik i (neutralni) posmatrač vlastite akcije. Varijantnim ponavljanjem sličnog motiva istražuju se lingvistički kodovi sâmog medija kojim se, u trenucima registrovanja izabranih situacija, umetnik služi.

O društvenoj i političkoj klimi unutar koje su protagonisti Novih umetnosti tih godina živeli i delovali Sombati priča:

Okružilo nas je neznanje i nerazumevanje. U zaoštrenoj društveno-političkoj atmosferi ranih sedamdesetih, zajedno sa našim istomišljenicima širom Jugoslavije, postali smo neka vrsta klasnog neprijatelja. Naša je produkcija postala gradivo pomoću kojeg su kultur-policajci sticali poene pred partijskim forumima i penjali se na lestvici ljudske podlosti.¹¹

Ono što nisu bile u mogućnosti da razumeju partijske vrhuške su, najčešće, na ovaj ili onaj način osuđivale. Tako se između jugoslovenskih neoavangardista i vlasti počeo graditi složen i na momente kontroverzan odnos u kom su, shodno tadašnjoj liberalizaciji javnog života, paralelno postojale institucije alternativne kulture poput novosadske *Tribine mladih*, zagrebačkog *Studentskog centra* i *Galerije Nova*, beogradskog *SKC-a*, ljubljanskog *ŠKUCa*, zatim listovi i časopisi naklonjeni novim umetnostima (kao što su: *Polja*, *Index* i *Új Symposion* u Novom Sadu, *Student*, *Delo i Vidici* u Beogradu, *Novine Studentskog centra* i *Pogledi* u Zagrebu, *Beseda*,

¹¹ Dragana Popov, *Telo kao mesto i oruđe umetnosti*, intervju sa Balintom Sombatijem, *Bulevar*, br. 102, Novi Sad, 24. 01. 2003, str. 34–37.

Revija 57 i *Tribuna* u Ljubljani, *Problemi* u Kranju, *Dalje* u Sarajevu – takođe i brojne alternativne publikacije i samizdati¹²) – sa druge strane, protiv umetnika su istovremeno vođeni brojni administrativni i sudski postupci i procesi od kojih su se neki završili čak i zatvorskim presudama (pr. Miroslav Mandić, Slavko Bogdanović, Lazar Stojanović). Sama umetnost postaje dvosmerna mimikrijska igra – večito hodanje po tankoj crti gde razlika između zabranjenog i dozvoljenog nije bila jasno niti precizno označena. Iako su viši interesi ponekad nalagali miroljubivu koegzistenciju, ovde se zapravo nikad nije izgubila jasna distinkcija između oficijelne i neoficijelne umetničke kulture.¹³ Reč *alternativa* sa aspekta i pozicija umetničkih i političkih centara moći oduvek je sadržala pežorativni prizvuk. Naposletku, može se reći da je takav status odgovarao i ovdašnjim avangardistima koji su itekako držali do vlastite različitosti – kako na planu umetničkog jezika tako i po pitanju temeljnih etičkih i estetičkih motivacija.

Ideologije, identiteti, konteksti i značenja na nešto konkretniji način ukrštaju se u umetničkoj akciji *Lenjin u Budimpešti*, takođe iz 1972. U ovoj jezičkoj igri, realizovanoj u formi intimnog spektakla, Sombati transparent (omiljeno sredstvo propagande i agitacije) sa likom vođe sovjetske socijalističke revolucije pronosi mađarskom prestonicom u trenucima neposredno nakon završetka prvomajske proslave. Referišući na situaciju *brisanja granice između umetnosti i propagande*,¹⁴ radi se o složenom poigravanju kako sa samim likom i mitološkim konotacijama izabranog modela (vođe sovjetske socijalističke revolucije) jednako i društvenim kontekstom u kom se akcija odvijala. Višeznačnošću i slojevitošću, *Lenjin u Budimpešti* u priličnoj meri definiše Sombatijevu strategiju umetnika kao *političkog subjekta* – ličnosti koja na sebe preuzima ulogu tumača/demistifikatora političkih dogmi:

*Teglio sam na leđima Lenjinov portret ulicama Budimpešte u proleće
1972. godine, uvodeći ga u kompromitujući ambijent, shvativši da*

.....
¹² Videti: Balint Szombathy, *Alternative Art Periodicals Published in Yugoslavia During the 1970s*, In: Stephen Perkins, *Assembling Magazines. International Networking Collaborations*, Cat.: Half-legal, phc. 64 p, Subspace, Iowa City, 1996 / Print 1997, str. 52–54.

¹³ Piotr Piotrowski, *In the shadow of Yalta: The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books Ltd, London 2009.

¹⁴ Videti: Česlav Miloš, *Zarobljeni um*, BIGZ, Beograd 1987.

provokacija, organizovana pod okriljem estetike može da bude umetnost, s obzirom na to da svaki ljudski gest koji generiše radikalne misli može da se smatra umetnošću u nedrima onog društva koje je Jozef Bojs i u svojoj univerzalnosti nazvao umetničkom formom.¹⁵

Ovakav umetnički gest, snažnog ironijskog naboja, podrazumeva i ne malu dozu egzistencijalnog rizika – drskim provociranjem neposrednog (fizičkog i mentalnog) uključenja publike. Podsetimo, u Budimpešti tog vremena još je itekako živa svest o posledicama mađarske revolucije 1956, kao i strašnim represalijama izazvanim sovjetskim intervencionizmom. Istovremeno, to je vreme obeleženo naporima usmerenim ka destalinizaciji istočnoevropskog društva, klimi tzv. mekog totalitarizma praćenoj postepenom liberalizacijom mađarskog društva koja se ogledala prevashodno kroz blagonakloniji odnos prema institucijama alternativne kulture. U datim kontekstima akcija *Lenjin u Budimpešti* u funkciji je preispitivanja jezika politike – odnosno njegovog neposrednog *funkcionisanja* i prelamanja u svakodnevici mađarske prestonice. U jednom zapisu iz tog vremena, Sombati kaže da mu je, u slučaju rada *Lenjin u Budimpešti*, namera bila da *ispituje moguće semantičke situacije lika V. I. Lenjina i date životne sredine u kojoj se pojavljuju značenja raznih autoritativnih poruka (pr. plakati...)*. Polazeći od umetnikovog stava govorimo, dakle, o procesu *pretvaranja ikona revolucije u znakove revolucije koji više ne stoje u direktnoj vezi sa „efektivnim svojstvima” referenta, već sa njegovim mestom unutar simboličkog poretka.*¹⁶ Težeći ka razotkrivanju struktura moći, odnosno ispraznosti i apsurdnosti njihove idolatrije, strategijom umetnikovog govora u prvom licu Sombati vlastito telo stavlja u funkciju socijalnog objekta odnosno umetničkog subjekta/medij(um)a – istovremeno. Navedena dvosmernost odvijanja i manifestovanja *igara moći* ukazuje na odvijanje procesa kojim višak ideologije za svoju neposrednu posledicu uvek ima gubitak ili manjak smisla.

Praksa uvođenja tela u umetničke akcije, kao jedno od obeležja Sombatijeve umetnosti, prisutna je i u radovima *Srp i čekić* i *Suvenir iz Italije*,

¹⁵ Balint Sombati, *Stežući šaku peska – Ispovest o isparavanju moje ars poetike*, objavljeno na mađarskom: Híd br. 2–3–4, Novi Sad 1997.

¹⁶ Dejan Sretenović, *To majka više ne rađa – Portreti revolucionara iz zbirke MSU i drugih kolekcija*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2004, str. 2–3.

realizovanim tokom umetnikovog boravka u Firenci 1973. U ovim radovima (posebno u *Suveniru iz Italije*) Sombati u neposrednu vezu dovodi programska opredeljenja (nove) levice sa tada prisutnim militantnim, anarhističko/terorističkim idejama – prisutnim kako u Americi i Zapadnoj Evropi (pr. Grupa *Bader-Majnhof*, poznata i kao *Frakcija Crvene armije*), tako, sve više, i u zemljama sa ove strane gvozdene zavese.

Pozdrav zastavi

Korišćenje (citiranje) političkih matrica u *ikonosferi*¹⁷ Balinta Sombatija započeto je serijom radova (fotografija kao umetnost) pod zajedničkim nazivom *Zastave* (od 1971. pa nadalje). Intervenišući u prostoru u *Zastavama* Sombati istražuje međudnose (interakcije) urbanih ambijenata i prirodno datih pejzaža (pr. jezero kod Hajdukova u blizini Subotice, Fruška gora...) sa ikoničkim simbolom, odnosno učitanim značenjima jugoslovenske državne trobojke. Državna zastava sa zvezdom petokrakom u njenom centru, uz ličnost maršala Tita, bila je jedan od zakonom zaštićenih simbola SFRJ, za čije su skrnavljenje ili izlaganje bilo kakvoj poruzi bile predviđene stroge zakonske sankcije. Podsetimo, plava boja simbolizovala je nebo, bela težnju za slobodom dok je crvena trebalo da asocira na krv prolivenu u narodnooslobodilačkom ratu – petokraka, naravno, označava komunističko državno uređenje. U radovima sa zastavama Sombatija primarno interesuju dve stvari: prva je (sve)prisustvo ideologije u svakodnevnom životu (uostalom, nije li i danas sličan slučaj recimo sa zastavom Sjedinjenih Američkih Država) a drugi, po meni bitniji aspekt, bile su greške, iskliznuća i (nehotična) odstupanja u ideologiji. Naime, Sombati nabavlja veću količinu papirnatih zastavica – koje su se obično koristile prilikom različitih proslava, sletova, dočeka druga Tita sa putovanja po svetu ili tokom poseta uglednih gostiju iz inostranstva – na kojima su, usled nestanka boje ili grešaka na klišeima, boje bile pogrešno odštampane, pomešane ili, češće, pojedine (plava ili crvena) čak i sasvim izostale. Pod oreolom bezazlenosti, simuliranjem *situacija* karakterističnih za prvomajske ili parade prigodom proslave *Dana mladosti* (pr. akcija na Fruškoj gori, 1972) simuliranjem situacija

¹⁷ Termin poljskog kritičara Miečislava Porebskog (Mieczyslaw Porebski), koji tako definiše odnose između umetnosti i masovne kulture i između umetnosti i sredstava masovne komunikacije.

karakterističnih za dogmatske rituale, *boraveći* u interegnumu definicija simbola, simptoma i kôda, umetnik ukazuje kako višak (akumulacija) značenja na kraju dovodi do samoukidanja, odnosno obesmišljavanja istih. *Anonimnim* isticanjem (i fotografisanjem) zastava sa štamparskim greškama u urbanim, gradskim ambijentima ironijski se ukazuje na manjak ideologije – odnosno zabrinjavajuće izostajanje nekog od proklamovanih simboličkih momenata (bilo da je u pitanju plava boja neba ili pak crvena kao uspomena na za slobodu prolivene krvi), sve češće pojave *skretanja sa puta* revolucije i Tita, odnosno narušavanje ideala jugoslovenskog jedinstva od strane samih (republičkih i pokrajinskih) funkcionera SKJ. Ideološke igre moći okreću se u igru samom ideologijom i njenim insignijama: *Moramo da uzmemo u obzir činjenicu da se ideologija nikada ne otkriva svojim subjektima/podanicima u svom doslovnom smislu; da se ideologija reprodukuje putem neke distance, koja ima različite vidove u različitim epohama.*¹⁸

Srednja Evropa kao duhovna činjenica

Krećući se, u bodrijarovskom *području hiperstvarnosti*, ideološke matrice, doduše manjim intenzitetom, Sombati koristi i tokom osamdesetih – pre svega kroz mail art komunikaciju,¹⁹ tele-foto grafike ali i (neoističke) susrete sa kolegama iz čitavog sveta. Za razliku od njegovog duhovnog sabrata i najboljeg prijatelja Slavka Matkovića koji se, mučen ozbiljnim životnim i umetničkim krizama, sve više zatvara u Suboticu kao vlastiti Geto – Sombati i tokom osamdesetih nastavlja da putuje, izlaže, piše, komunicira... Ipak, tokom ovog perioda u njegovom radu naslućuje se nova dimenzija i karakteristika koja se može označiti kao određujuća za njegovu artistsčku (i aktivističku) aktivnost sve do danas. Ta karakteristika može se, u najkraćem, opisati kao svest o sudbinskoj obeleženosti pripadništvom centralnoevropskom duhovnom prostoru. Ova obeleženost ogleda se na dve ravni. Prva je svest da je to prostor koji poseduje snažnu i dinamičnu tradiciju avangardnog umetničkog delo-

.....
¹⁸ Marina Gržinić, Mladen Stilinović; *strategije ciničnog uma*, u: *Avangarda i politika: istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, Beogradski krug, Beograd 2005, str.155.

¹⁹ Ješa Denegri Sombatijevu mail art aktivnost definiše kao *tešku ideološku borbu protiv umetničkog i kulturnog elitizma*. Videti: Jerko Denegri, *Bosch+Bosch*, u: *Sedamdesete: Teme srpske umetnosti, nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad 1996, str. 43–55.

vanja – Sombati se neposrednije upoznaje sa srpsko-hrvatskim Zenitizmom i delovanjem Ljubomira Micića i Dragana Aleksića, aktivnostima i delima mađarskih međuratnih avangardista (prevažodno krugom oko Kašaka), takođe saznaje za subotičku dadaističku aktivističku matineju iz 1922. godine,²⁰ zajedno sa Slavkom Matkovićem pridružuje se međunarodnoj umetničkoj zaveri čija je rezultanta zasnivanje mita – odnosno stvaranje (konstruisanje) lika i *rekonstrukcija* dela slovačkog umetnika Šandora Čusoa (Sándor Tsúszó), kao mitskog pretka i pionira najčistije avangarde...²¹

Srednja Evropa prostor je u kom Sombati pronalazi temeljne etičke i estetičke motivacije. Ona je *ogledno polje* iskušavanja poroznih i nestalnih granica umetničkog jezika (jezika umetnosti uopšte), njegovih dovođenja u protivurečne odnose/kontekste i semantičke korelacije. Mesto susretanja različitih umetničkih, estetskih, etičkih i političkih ideologija. Mađarski istoričar umetnosti Lorand Heđi (Lóránd Hegyi) prostor Centralne Evrope definiše kao prostor *obeležen trajnim prisustvom istorije u svakodnevnom životu, pri čemu karakterističan ideološki opretećen pogled na istoriju rezultira time da teret istorije ostaje na plećima pojedinca. Stalna koegzistencija različitih ideoloških i estetičkih strategija, po njemu, centralnoevropsko istorijsko i političko iskustvo obeležile su snažnim osećanjem da je ovde sve ukinuto ili ograničeno, da ništa nije sasvim savršeno i da ništa nije ostvareno u potpunosti.*²²

Umetnost krvlju: Sombati u 1990-im

*Iz činjenice upotrebljavanja istih psovki
i sličnih ljubavnih izjava
izvlače se previše smeli zaključci
takođe ni zajednička školska lektira*

²⁰ Videti: Marija Cindori, *Aktivistička dadaistička matineja u Subotici*, u: Grupa autora, *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920-2000: Granični fenomeni, fenomeni granica*, monografija, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad 2002, str. 34–54.

²¹ Videti: Nebojša Milenković, *Ich bin Künstler Slavko Matković*, monografija, Muzeju savremene likovne umetnosti, Novi Sad 2005.

²² Lóránd Hegyi, *Centralna Evropa kao hipoteza i način života*, Anomalija, br. 1, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad 2005, str. 47–86. (prevod iz: *Aspects/Positions. 50. years of Art in Central Europe 1949–1999*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2000).

*ne treba da predstavlja dovoljno polazište
da se ubija*

– slično je i sa zemljom.

Zbignjev Herbert, Razmišljanje o problemu naroda

Početakom devedesetih u Sombatijskoj umetnosti primat preuzimaju žanr performansa i izvođenje mentalnih skulptura (istraživanja u oblasti instalacije). Podređujući nekad formalne aspekte dela potrebi za zauzimanjem stava, Sombati biva među prvim ovdašnjim umetnicima koji aktivistički reaguju na ratnu stvarnost. Inflacija, sankcije, ratovi, izbegništvo, deportacije, egzekucije i brojne druge traume kojima je obeležen raspad SFRJ kod njega proizvode *situaciju* koju definiše kao *demonstraciju stanja neprekidne umetničke mobilnosti*.²³ To je period u kom njegove akcije i postupci postaju radikalniji, a poruke direktnije i ogoljenije. Realni sadržaji Sombatijske umetnosti postaju traume kroz koje (bilo kao društvo bilo kao individue) tih godina dramatično prolazimo. Umetnički postupak kojim se služi u psihologiji je poznat kao ritualno ponavljanje trauma u svrhu (sa ciljem) njihovog lakšeg prevazilaženja. Ako je tokom sedamdesetih svakodnevnica bila polazišna osnova za manipulisanje manipulatorom, kritičko tumačenje nametnutih etičkih i estetičkih normi te preispitivanje tautoloških modela i iznalaženje novih komunikacijskih kôdova unutar (proširenog) umetničkog polja – u devedesetim, spoljašnji svet za Sombatijsku postaje materijal koji koristi za kreiranje specifične geografije unutrašnjeg otpora, sa svim podrazumevajućim opasnostima kojima se umetnik takvim činjenjem izlaže. Ješa Denegri, koji njegovu umetnost posmatra *u rasponu između političkog podteksta i amblematskog mapiranja i markiranja svakodnevnih pojava*, smatra da Sombatijska umetnost upravo u devedesetim dostiže svoj puni uspon i stvaralačku zrelost: *pri čemu socijalna, politička, jednom rečju ukupna krizna stvarnost postaje tematsko i znakovno referentno polje gotovo svih umetnikovih nastupa i akcija*.²⁴

Sombatijske najznačajnije akcije iz ovog perioda svakako su performan-

.....
²³ Bálint Szombathy, *Umetnički performans – umetnost živosti i nomadizma*, u: *Strategije novog teatra*, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad 1998, str. 105.

²⁴ Ješa Denegri, *Balint Szombathy u devedesetim*, u: *Devedesete: teme srpske umetnosti (1990–1999)*, Svetovi, Novi Sad 1999, str. 195–198.

si *Zastave* i *Zastave II*. Izveden 10. juna 1993. u novosadskoj galeriji *Most*, performans *Zastave* tematizuje aktuelna ratna zbivanja. Mašući zastavom nestajuće SFRJ, učesnici performansa izvode slet – omiljenu formu slavljenja svih diktatura – u kom se umesto očekivanih simbola (srp, čekić, zvezda petokraka) u vis podižu buketeće pegle (simboli samogorućeg umetnika – ali i ratnog požara zemlje koja se u tom trenutku raspada po svim šavovima). U nastavku Sombati usijanom peglom progoreva zastavu SFRJ kroz mesto na kom se nalazi državni grb, odnosno crvena zvezda petokraka. Medicinska sestra mu iz desne ruke vadi epruvetu punu krvi koju umetnik na velikoj karti Evrope rasprskava po teritoriji Bosne i Hercegovine. Za svo vreme sa razglasa, umesto očekivanih revolucionarnih pesama, čitaju se (odnosno čuju) stihovi o zastavama raznih pesnika. Na kraju sleta Sombati prisutnoj publici deli partijske značke minulog sistema, a svoje saučesnike/asistente u izvođenju sleta udara probušenom zastavom.²⁵ Svoju drugu, brutalniju varijantu, performans *Zastave* doživeo je 27. oktobra 1995. u novosadskom Centru za vizuelnu kulturu *Zlatno oko*. *Zastave II* nije puki rimejk već kompleksna nadogradnja akcije iz 1993:

U mačevalačkoj uniformi ležim na bolničkom krevetu. Iz vene moje leve ruke curi krv na pod, tačnije na tomove Ustava SFRJ iz 1974. godine. U levoj ruci držim srp a u desnoj makaze za sečenje metalnih ploča. Makazama držim iz legure izliveni portret Josipa Broza Tita koji leži na nakovnju. Pored nakovnja stoji čovek u potpuno crnom odelu, sa crnom terorističkom maskom. On na ritam muzike udara maljem po nakovnju tj. po licu Tita. Neprestano i naizmenično čuju se odlomci kompozicija „Država” grupe Laibach te „Druže Tito mi ti se kunemo” koju izvodi Zdravko Čolić. U pozadini na zidu visi zastava Socijalističke republike Hrvatske, zastava međunarodnog proletarijata te nekoliko mojih kolažnih radova sa sličnom ikonografijom.²⁶

Ideološki simboli u ovim performansima upotrebljeni su kao vremenski kôdovi – ambijentalni rekvizitarijumi iskorišćeni kao polazišta za izvo-

.....
²⁵ Isti performans na bini novosadskog *NS Time Club*-a ponovio je i 25. maja 1998, ironijski proslavljajući rođendan Josipa Broza Tita.

²⁶ Bálint Szombathy, *Szombathy art: Umetnička dokumentacija 1969–2004*, rukopis, Budimpešta 2005.

đenje brutalnih rezova u svakodnevici sredine koja je, anestetizirana ratnom propagandom, još uvek odbijala da se suoči sa neposrednim posledicama odvijajućih ratova. Snažnog emotivnog naboja, na momente brutalne i šokantne, Sombatijske akcije afirmišu ulogu umetnika kao društvene snage odnosno neposrednog političkog subjekta. Apostrofirani osećaj lične odgovornosti, u funkciji je rasvetljavanja pitanja moralne odgovornosti i krivice za jugoslovenske ratove koje bi, po Sombatijsku, sebi trebao da postavlja svaki pojedinac koji pretenduje da sačuva ulogu aktivnog građanina. U suprotnom – svako ćutanje ima se smatrati saučesništvom:

U modernoj državi politički deluje svako, u najmanju ruku glasanjem na izborima ili neizlaženjem na izbore. Smisao političke odgovornosti nikome ne dopušta uzmak... Može se pomisliti: mogli bi postojati ljudi koji su u potpunosti apolitični, čija se egzistencija odvija izvan politike... Ali politička odgovornost pogađa i njih, jer i oni svoj život ostvaruju kroz poredak države. U modernim državama „izvan” ne postoji.²⁷

U Sombatijskim akcijama sve je stvarno, otuda je uzimanje krvi u *Zastavama II* izrazito politička gesta – umetnikova neposredna reakcija na njeno *aktuelno* rasipanje u ime države, nacije, vere, ideologije, partije, teritorije:

Sve je kao u životu jedan prema jedan, u smislu korišćenja materijala i rekvizita, nož je nož i ako se sečem onda se zaista sečem, a ako je krv onda je prava krv a ne boja. Ne mogu da lažem.²⁸

Identične etičke motivacije poseduju i instalacije iz istog perioda. Prva u nizu bila je *Šetnja oko magme*, realizovana februara 1993. u Centru aktuelne umetnosti *Le Lieu* u Kvebeku (Kanada) od materijala nađenih *in situ* – kupastih gomila ohlađenog kamenja nastalog vulkanskom erupcijom kao evokacijama grobova na kojima su postavljeni globus oko kog *hodaju* pričvršćene figure plastičnih vojnika i veštačko cveće s ucrtanim

²⁷ Karl Jaspers, *Pitanje krivnje: O političkoj odgovornosti Njemačke*, AGM, Zagreb 2006.

²⁸ M.(ajda) Adlešić, *Krv a ne boja*, razgovor sa Balintom Szombatijskim, *Pregled*, br. 2, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad 1995.

simbolima Maljevičevog krsta. Sve je praćeno zvučnim efektima ratne tutnjave, vazdušnih uzbuna, pucnjave i eksplozija. Sa video bima, kao sastavni deo rada, projektovan je video rad *Lica koja nestaju* u kom autor, prikazujući snimke ubijenih i monstruozno izmasakriranih ljudi, progovara o dramama naroda s prostora bivše Jugoslavije. U videu se prikazuje i sahrana mladog vojnika koju umetnik montažnim postupkom dovodi u neposrednu vezu s predizbornim plakatima Miloševićeve Socijalističke partije Srbije.²⁹ Ono što je započeo *Šetnjom oko magme*, Sombati nastavlja instalacijama *Dalekogled*, u okviru izložbe *Scene pogleda*³⁰ u beogradskom Paviljonu Veljković te *Balkanskim dijalogom*, postavljanim u Bauhausu (Desau), obe 1995. *Dalekogled* (naziv je izvedenica od srpske reči dvogled i hrvatske dalekozor) je instalacija koja se bavi izolovanošću srpskog društva u odnosu na ostatak civilizovanog sveta kao i neposrednim uzrocima iste:

U vojničke čizme postavljena merdevina naslanja se na jedan prozorčić u gornjem uglu prostorije. Taj prozorčić više liči na otvore u zidovima bunkera. Na zid su postavljene vozne table sa imenima gradova koja više nisu u okvirima Jugoslavije (Sarajevo, Zagreb itd.). Na merdevine su okačena četiri dalekogleda koji daju mogućnost provirivanja u daljinu ali samo imaginarno mogu da dosežu do onog što je izgubljeno... Ne vredi ni dvogled kada si zatvoren u sebe, iz malog prozora ne možeš videti daleko.³¹

Daljina koju pogled doseže omeđena je zidovima same prostorije i direktno asocira na međunarodne sankcije kojima je izložena tadašnja SR Jugoslavija. Instaliran u slavnom Bauhausu *Balkanski dijalog* najeksplicitnije zadire u dnevno-političku sferu. Na sto predviđen za dijalog jedan naspram drugog Sombati postavlja dva televizijska aparata na kojima posredstvom direktne satelitske veze prati programe srpske i hrvatske državne televizije (RTS i HRT), dok na same TV prijemnike instalira fotografije predsednika dve države – Slobodana Miloševića i Franje Tuđ-

29 Szombathy Bálint, *Danas je RAT! Balkanska tragedija u opusu umetnika bivše Jugoslavije*, Projekat®t, br. 5, Prometej, Novi Sad 1995, str. 101–103.

30 Autorski projekat Dejana Sretenovića i Branislava Dimitrijevića.

31 Bálint Szombathy, *Szombathy art: Umetnička dokumentacija 1969–2004*, rukopis, Budimpešta 2005.

mana. Na stolu za *dijalog* nalazi se obostrano ogledalo, državne zastave dveh zemalja i rasute figurice plastičnih vojnika. Dvostruko ogledalo zapravo stvara *situaciju* u kojoj svaki od predsednika umesto sagovornika vidi jedino vlastiti odraz u ogledalu: *Dijalog je zbog toga samo prividan – svaki tera svoju priču ne obraćajući pažnju na drugoga.*³² *Balkanski dijalog* reaguje na vladavine zasnovane na proizvodnji paralelnih realnosti i stalnom držanju građana u iluzionističkoj atmosferi proklamovanog *nacionalnog jedinstva*, ostvarivanog širenjem i proizvodnjom straha od svega što dolazi spolja – s tim što je za *tuđmanovu* Hrvatsku to spolja bila Srbija dok je u *miloševićevoj* Srbiji neprijateljem doživljavana gotovo čitava međunarodna zajednica.

Završetkom ratova, Sombatijev fokus prelazi na njihove neposredne posledice – lične izbegličke drame naroda bivše Jugoslavije za koje rat još nije završen (instalacije *Raskršća*, Centar za savremenu kulturu *Konkordija*, Vršac 1998,³³ i *Sastajalište*, 20. Memorijal *Nadežde Petrović*, Čačak 1998³⁴). Pored poznatih ideoloških matrica Sombati sada koristi i raspeća, razbacanu, iscepanu odeću (odela, kravate, donji veš, zimske kapute, maskirne uniforme...), vojničke čizme, ostatke metaka, prljavštinu, nered, automobilske tablice gradova iz kojih su proterani, sasušenu krv... U *Raskršćima* se sa ozvučenja čuje tekst lekcije hrvatskog jezika za strane turiste koji u instalaciju uvodi nov drastičan *element* – čoveka koji iz snajpera i pištolja puca u zidove galerije čime se izložbeni prostor simbolički transformiše u bojno poprište. Sve sa ciljem da se publici neprosredno *prezentuje* psihološki efekat ratne jeze. Prilikom izvođenja rada intervenisala je čak i lokalna policija, postavši sastavnim delom ove u mnogo čemu šokantne performans/instalacije:

U nemogućnosti uspostavljanja civilizovane ljudske komunikacije govor odjednom menja svoju narav i tako, na primer, metak postaje njegovo esencijalno sredstvo. Metak stupa u funkciju elementarnog govora i raspoznavanja, on postaje sredstvo komunikacije to jest vrsta govora.

.....
³² Ibid.

³³ U okviru izložbe *Prestupničke forme devedesetih: Postmoderna i avangarda na kraju XX veka* čiji su autori Miško Šuvaković i Jerko Denegri.

³⁴ U okviru autorske izložbe *Umetnost i angažovanost devedesetih* Jovana Despotovića.

Instalacija kao umetnički žanr, po mom shvatanju, ne trpi veštačke efekte. Ona nije pozorišna scenografija nego sadrži realne materijalne elemente, svoje rekvizite crpi iz stvarnog života jer je jedino na taj način stvarna i istinita. U instalaciji Raskršća artificijelni momenti se potiskuju na minimalnu prisutnost, estetika gubi svoju tradicionalnu vrednost, sve je stvarno kao i u životu. Rad je memento svim stradalnicima istorijskih tragedija.³⁵

Završni čin raspada SFRJ tematizuje Sombatijev objekat *Kofer* (1997) koji na simboličkoj dimenziji označava potpunu dekonstrukciju jednog sveta, skupa s psihološkim krhotinama i emotivnim bagažom koji je od tog sveta preostao. U *Kofer* Sombati je spakovao državnu trobojku, maramicu, sekiru, pletenu torbu sa apliciranim motivima jugoslovenskih narodnih nošnji, primerak *Politike* od 5. maja 1980. sa vešću o smrti Josipa Broza Tita, auto kartu SFRJ i registarske tablice pronađene/izgubljene prilikom prelaska izbegličke kolone iz Krajine preko Mosta Slobode u Novom Sadu.

Sećanje na nas

Umetnici nastanjeni na rubnim područjima našeg kontinenta, na prostoru *Druge Evrope* Česlava Miloša³⁶ koju su, koliko juče, simbolisali Gvozdena zavesa i Berlinski zid svakodnevno se suočavaju sa osećajem izolovanosti, uslovljenim činjenicom da su *prešavši preko čuvenog zida obavili samo najlakši deo. Istinski zidovi, čak i oni najdeblji, uvek padnu na kraju. Teško je preći preko nevidljivih zidova od kojih su istinski zidovi sagrađeni.*³⁷ Živeći na prostoru trajno kontaminiranom prisustvom neučinkovite, jalove politike u životu običnog čoveka – oni su razvili različite strategije unutrašnjeg otpora, neophodne za prevazilaženje nadirućih banalnosti i (pragmatističkih) totalitarnosti svakodnevice. U svetu danas, kog trajno karakteriše manjkavost ideja, gde ekonomske krize nisu ništa spram mnogo teže, dramatičnije i sveprisutnije krize smisla – umetnici Evrope

³⁵ Bálint Szombathy, *Szombathy art: Umetnička dokumentacija 1969–2004*, rukopis, Budimpešta 2005.

³⁶ Videti: Česlav Miloš, *Druge Evropa*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1991.

³⁷ Eduardo Lorenzo, *Magična decenija*, u: *Razočarana Evropa – Prilozi za jednu evropsku mitologiju*, Mediterran Publishing, Novi Sad 2011, str.55.

sa ruba zapadnom umetničkom tržištu ne mogu da ponude ništa drugo do vlastite: strahove, nade, tabue, uskraćenosti, frustracije, želje za priznanjem, prevladane/potisnute prošlosti... Na izvestan način, iskustvo komunizma na tematskoj razini pretvara se u svojevrsnu komparativnu prednost.

Kao karakteristiku nekih novijih Sombatijevih radova, valja notirati i prisustvo doze nostalgije – poslednjih decenija inače sve prisutnije među ex-jugoslovenskim narodima koji, pritisnuti sporim privikavanjem na tržišna pravila (liberalnog) kapitalizma, postaju svesni prednosti jugoslovenskog multikulturalizma kao naše lične Evropske unije u malom. To je, recimo, uočljivo u performansu *Odžaci – Prohujalo sa vihorom*.³⁸ U njemu Sombati na pod prostire veliku školsku kartu SFR Jugoslavije i na nju, na mestima koja obeležavaju glavne gradove bivših jugoslovenskih republika, postavlja šest pepeljara. Pored pepeljara nalazi se šest kutija cigareta proizvođenih u tim republikama: Makedonija – „Makedonija”, Srbija – „Morava”, Bosna i Hercegovina – „Drina”, Crna Gora – „Lovćen”, Hrvatska – „Opatija”, Slovenija – „filter 57”. Prilazeći svakoj od pepeljara, Sombati, koji je inače nepušač, otvara kutije, pripaljuje cigarete, uvlači dim nastavljajući dalje sve dok ne otvori svih šest kutija odnosno pripali šest cigareta koje simbolizuju jugoslovenske republike. U nastavku akcije, praćene napadima kašlja, ponekad na ivici gušenja, uporedo puši cigarete pomerajući se od jedne do druge pepeljare/republike. Kada ispuši sve cigarete, preostali pepeo sipa u pepeljaru Sarajeva (BiH) koju podiže u nivo lica i pepeo izdune u vazduh ka publici. Performans završava rečenicom: *Prohujalo sa vihorom*.

Prisutne identitetske hijatuse Sombati obrađuje i u seriji digitalnih radova *Milenijumske slike: Povratno sećanje* (od 2000. do danas) i *Bili smo heroji* (2000–2011) u kojima na scenu stupaju upravo odbačene

.....
³⁸ Pod istim ili sličnim nazivima performans *Odžaci – Prohujalo sa vihorom* izvođen je sledećim povodima: *Prvi festival multimedijalne umetnosti – IMAF*, Odžaci 1998, *11th Performance Arts Festival*, Nove Zámki, Slovačka 2000; *2éme Festival International d' Art Vivant*, Lion, Francuska 2001; *Konverzacije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2001; *The Real, the Desperate, the Absolute – Radical Practices in Photography, Installations, Performances*, Forum Stadtpark, Grac, Austrija 2001; *Recontres Internationales Paris-Berlin*, Podewil, Berlin 2003; *European Performance Art Festival*, Lublin, Poljska 2004; *Rubne posebnosti – avangardna umjetnost u regiji*, Galerijski centar, Varaždin 2005; *Otvaranje retrospektiva Ich bin Künstler Slavko Matković & Szombathy art*, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka 2006.

komunističke relikvije i totemi – doživljeni kao *remetilački elementi* novih tranzicijskih realnosti ex-socijalističkih naroda:

Kada sam prešao u Mađarsku sa zaprepašćenjem sam posmatrao u kojoj meri ljudi nastoje da se oslobode svoje istorije i materijalnih uspomena iz komunizma. U podzemnim prolazima za sitne pare su beskućnici prodavali na primer partijske knjižice ili članske karte raznih organizacija. Mene su u tim dokumentima fascinirale markice koje imaju neku srodnost sa ikonografijom pop arta, poseduju snažan grafički naboj. Stranice iz članskih karata sam preuzeo bez intervencija ali sam u svaku kompoziciju rukom (mišem) ucrtao krst kao simbol mementa na žrtve minulog sistema. Trenutno radim na sakupljanju sličnog materijala iz ostalih ex-socijalističkih zemalja.³⁹

Posebno ličnu dimenziju ima serija *Radova sa značkama* (2014) u kojima značke sa motivima ideološke sadržine – izuzetno važne emotivne insignije života pod komunizmom, kojima smo se vraćali okićeni nakon gotovo svakog putovanja – aplicira na likove Tita, Lenjina, dokumente iz vlastite intimne istorije poput, recimo, potvrde o uspešnom razduživanju vojne opreme od 13. 12. 1986. ili pak pronađenu otpremnicu kojom se primerak knjige *Drug Tito* u izdanju Grafičkog zavoda Hrvatske sa stovarišta u Sarajevu dostavlja biblioteci u Srebrenici (otpremnicu je na ime bibliotekarke Bečić Mubine /Nurije/). Poruka svih ovih radova je ta da na prostorima gde su istorija i intima toliko međusobno prožeti, prošlost zapravo nikada ne prolazi – takođe, i da smo bez prihvatanja, razumevanja i suočenja sa vlastitom prošlošću osuđeni na nove decenije vrednosnih i ekonomskih tumananja.

U formi suočenja sa prošlošću, nastojeći da kod (slučajnih) prolaznika izazove različite emotivne reakcije i preispitivanja, Sombati tokom 2010. i 2011. realizuje i *public art* akciju **Remember!** (*Sećaj se!/Emlékezz!/Spominaj!/Ricorda!*). U akciji *Remember!* Sombati prerušen u sandwich mana šeta ulicama Novih Zamki i Komarna (Slovačka), odnosno Venecijom i Pečujom pronoseći državne zastave triju bivših socijalističkih zemalja – SSSR-a, SFR Jugoslavije i Čehoslovačke: *U eksplicitnom bavljenju sobom*

³⁹ Ibid.

politika je implicitno nezaobilazna – njezine su strukture medij putem kojeg umetnik komunicira.⁴⁰

Srednje-istočno evropsko lice Balinta Sombatija

Po Vaclavu Havelu, razvoj ovog dela Evrope oduvek se odvijao u socijalnoj klimi totalitarizama i(li) post-totalitariz(a)ma – otuda se za njene umetnike vezuju termini poput ličnih kultura ili *individualnih mitologija*.⁴¹ Sombatijeva socijalna, politička, umetnička, ali i lična emotivna iskustva možda najpotpunije sintetizuje performans *Srednje-istočno evropsko lice (u slavu Slavka Matkovića)* koji, ustvari, predstavlja rimejk verziju Matkovićeve telesne akcije *Lice* iz 1981. Predistorija ovog rada je sledeća: načet sumnjama u svrhu samog bavljenja umetnošću, Slavko Matković u Budimpešti 1981. izvodi telesnu akciju *Lice*, baziranu na iskušavanju krajnjih granica izdržljivosti vlastitog organizma. Matković širokom seletej trakom – amblemskim simbolom njegove umetnosti – oblepljuje, umotava i deformiše vlastito lice izazivajući nestanak vazduha i početak gušenja. Pokušaj ritualnog izvršenja samoubistva „posredstvom” umetničke akcije jedan je od ubedljivijih dokaza njegove spremnosti da se zarad vere u vlastite ideale ide bukvalno do fizičkog kraja. Brutalnošću i opasnošću po život umetnika ovaj rad poredi se s performansima Marine Abramović iz njenog ranog, beogradskog perioda. Iste ideale deli i Sombati. U datom kontekstu, teška bolest (kancer pluća) i tragična smrt njegovog duhovnog sabrata Slavka Matkovića, u egzistencijalnom smislu za Balinta je bila jedan od najdramatičnijih životnih momenata. Slavko Matković umro je Subotici 2. novembra 1994, na način apostrofiran upravo u telesnoj (umetničkoj) akciji *Lice* – gušenjem!

Naredne, 1995, u okviru *Transart Communication Festival*-a u Novim Zamcima u Slovačkoj Sombati premijerno izvodi performans *Srednje-istočno evropsko lice*. Izvođenje ovog performansa ponovljeno je još nekoliko puta, u različitim ali emotivno i egzistencijalno jednako uz-

.....
⁴⁰ Ivana Sajko, *O Goranu Trbuljaku*, u: *Hrvatski paviljon*, katalog, 51st Venice Biennale, 2005, str. 119.

⁴¹ Termin švajcarskog kustosa Haralda Zemana (Harald Szeemann) kojim opisuje istočnoevropske art produkcije kao specifične geografske mešavine folklornih, fantastičnih priča nastaljih unutar konteksta društvenog totalitarizma.

budljivim i dramatičnim trenucima:⁴²

Iz knjige Slavka Matkovića „Selotejp tekstovi” vadim listove i bacam ih na pod. U isto vreme moj saučesnik u izvođenju akcije mota selotejp traku oko tela prisutnih i na taj način ih povezuje. Širokom lepljivom trakom zatim umotavam vlastitu glavu sve do trenutka kada ništa ne vidim i jedva dišem. Zatim u moju ispruženu levu ruku pomoćnik stavlja goreću sveću, a u desnu omiljeno piće Slavka Matkovića – flašu Rubinovog vinjaka. Kako performans odmiče moje disanje postaje sve teže, ruka počinje da mi drhti, u jednom trenutku ispuštam sveću (život) iz leve ruke. Posle nekog vremena podižem flašu vinjaka i njen ceo sadržaj praznim na svoje umotano, distorzivno lice. Vinjak postepeno prodire ispod selotejp-maske nagrizajući mi oči usled čega nastaje gušenje (Slavko Matković izdahnuo je gušeći se).

Deformisano, gušeće Balintovo lice ne treba posmatrati samo kao stvarno, Matkovićevo ili Sombatijevo – već kao univerzalno lice umetnika delujućeg u specifičnom istorijskom, ideološkom i geografskom prostoru. To je lice umetnika sa jugo-istoka (ili srednjeg istoka) Evrope za čiju je paradigmu uzeta sudbina Slavka Matkovića. Lice umetnika akcioniste i post-avangardiste, koje, po Dimitriju Golinko-Volfsonu, *teži da bude u saglasnosti sa razbesnelom socijalnošću, nastojeći da se u njoj registruje i da je upiše u vlastito telo.* Ta socijalnost prepoznaje se, registruje i kritički sagledava nakon polovičnog uspeha sovjetske Perestrojke, pada Berlinskog zida, ratova na prostoru SFRJ te sudara naroda i zemalja oslobođenih komunističkog balasta s tranzicijskom realnošću u kojoj se estetički i tehnološki prtljag koji je Zapad skupio za 30–40 godina tzv. „post-modernističke paradigme” prihvata bez sortiranja i merenja. Realnost i fikcija ovde su toliko isprepleteni i međusobno uslovljeni da *socijalnost postoji (i opstoji) na način beskrajne proizvodnje iluzija i falsifikata, od kojih neki iznenada dobijaju status hipertrofirano čudovišne realnosti: totalni finan-*

.....
⁴² Performans *Srednje-istočno evropsko lice Sombati* je izvodio sledećim povodima: *Transart Communication Festival*, Nove Zamki, Slovačka 1995; *Perforium International Performance Festival*, Budimpešta 1995; *Simpozijum o stvaralaštvu Slavka Matkovića*, Gradska biblioteka, Subotica, 2. novembar 1996; *La ultima avanguardia*, Musei di Spoleto, Spoleto, Italija 1998; Otvaranje retrospektivne izložbe *Ich bin Künstler Slavko Matković*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 8. decembar 2004, kao i na otvaranju iste retrospektive u Galeriji Studentskog kulturnog centra, Beograd, 3. februar 2005.

*sijski krah, masovni pokolji...*⁴³ Dakle, *politika ovde predstavljenih umetničkih postupaka pomak je u radikalno, ona je ponekad pozivanje na katastrofičnost kao suprotnost kontinuitetu, ona je, takođe, otvorena igra umetnika sa svojom ličnom i umetničkom sudbinom.*⁴⁴ Dramatičnom igrom na koju se stalno vraća – ili koja većito traje, ne postaje jasnije – Sombati naglašava kontinuitet u vlastitom radu ali i odanost zajedničkim idealima i životnoj i umetničkoj sudbini svog većitog duhovnog sabrata Slavka Matkovića (1948–1994).

Umesto zaključka

Odnoseći se prema umetnosti kao prema simptomu kulture, prostoru permanentnog upisivanja, ispoljavanja, preispitivanja i iskušavanja različitih (manipulativnih) oblika manifestovanja društvenih moći – u vremenskom luku dugom četiri i po decenije Sombati umetnički deluje držeći se nepromenjenih etičkih načela i motivacija. Ideje nove levice iz njegove mladosti, težnje za boljim, lepšim i pravednijim svetom vremenom su pretočene u prepoznatljiv umetnički i etički credo koji bi se, u najkraćem, mogao svesti na tri dominantna principa:

- a) nikada ne biti u gomili,
- b) imati (zauzimati) stav,
- c) ne činiti kompromise (kako sa samim sobom tako ni sa sredinom).

Za Balinta Sombatija umetnost se manifestuje kao *lični arhiv* – mesto u kom su sistematično pohranjeni različiti: ideali, slike, sećanja, znanja, zabrane ili tabui koje je sobom nosilo, uvek neizvesno i dinamično, bivanje umetnikom i postojanje umetnošću na prostoru gde je istorija zgusnuta više no igde drugde i gde se ista oduvek prelamala preko leđa pojedinca. Kroz mrežu složenih odnosa na relaciji umetnost-kultura-društvo-politika-ideologija, Balint Sombati tematizuje i današnju potragu istočnoevropskog čoveka za novim i drugačijim identitetima dok, dezorijentisan i nesiguran, tumara u procepu između odbačenih recidiva post-socija-

⁴³ Dimitrij Golinko-Volfson, *Novi ruski milenijum: Iskustvo post-eshatološke svesti*, 3+4, Časopis seminara za modernu umetnost odeljenja Istorije umetnosti, br. 4, Filozofski fakultet, Beograd, zima 1998–proleće 1999, str. 36–37

⁴⁴ Vladimir Gudac, *Flash mob*, u: *Much too Much*, cat.ex., Hrvatski foto savez, Zagreb 2003.

lizma i nekritički prihvaćenih (prikrivenih) represalija post-kapitalizma. Krećući se, dakle, u međuprostoru *lociranom* na pola puta između brisanja (genetski) upisanih tragova i kôdova, i onih novih koji se upravo formiraju, konstruišu ili falsifikuju (ne postaje jasnije) – Sombati otelotvoruje bojsovsko shvatanje umetnosti kao *socijalne plastike*, odnosno *situacije* u čijem se krajnjem/konačnom ishodu sam umetnik ispoljava, manifestuje i (samo)realizuje kao vlastita umetnost.

Nebojša Milenković

A TÖRTÉNELMI TÖBBLET, MINT MŰVÉSZETI ALAPANYAG

Mi legyen a sorsa a személyes, intim vagy akár az ún. nagy, kollektív, nemzeti, állami történelmi többletnek és mit történjen a történelem által hátrahagyott dolgokkal, miután azok használati ideje lejárt? Vajon az ideológiai műtermékek, relikviák és jelvények csupán arról az időszakról és értékekről beszélnek, amikor az ideológiai totemek és vallási jelvények helyzetét élvezhették – esetünkben a kommunizmusról és (önigazgató) szocializmusról – avagy, rólunk is szólnak, félelmeinkről, ideáljainkról, reményeinkről, elképzeléseinkről, elvárásainkról, tabuinkról, arról, amire büszkék voltunk, amit szégyelltünk és hasonlókról? Hogyan hatnak a betáplált és bevészt, személyes és kollektív (elő)történelmek jelenlegi mindennapjainkra? Milyen mértékben feltételezi és határozza meg a kommunizmus megtapasztalása, közvetlenül is, mai post/demokratikus, tranzíciós, (közép) európai és balkáni *éntudatunkat*? Vajon *A lakatos jobb volt* vagy a *Josip Broz - tök jó volt* szövegű falfirkák, melyek az egykor JSZSZK-nak nevezett (ma az *ezen térség* semleges földrajzi/politikai meghatározás alatt inkább ismert) országban széltében (és hosszában) egyre-másra megjelennek, nem kizárólag a *népek tömlőce* utáni nosztalgiairól szólnak, vagy, talán, ez a kontextus mégis átfogóbb és szélesebb? Az ideológiai jelentéstöbblet milyen mértékben viszonyul arányosan az érzelmi megghiúsulásokhoz és megfosztottságokhoz azok életében, akiket, kezdetben, különböző módon, minden kritika nélkül, magasztaltak, majd azt erőszakosan (akár közvetlenül, fizikailag, akár szimbolikusan) megszakították, s ennek folytatásaként jött a *kitörlés stratégiája* és akik számára a múlt, melyre (különböző okok miatt) nem kívánunk emlékezni, egyfajta *fundamentuma* lesz valamilyen új élet kialakításának és felépítésének? Egyáltalán, lehetségesek-e ezek az újkori *potemkini* látzat-életek? S végezetül, elmúlhat-e a visszafojtott múlt csak úgy, ma-

gától? Abban az országban, ahol annak idején, több-kevesebb mesterkéeltséggel fojtották el a *jelenkor* (pontosabban: az akkori kor) kritikáját, ma is épp oly népszerűtlen a múlt (s itt elsősorban annak legsötétebb és legnyomasztóbb korszakára gondolunk) felülvizsgálata és jelentőségének leküzdése.

Jugoszlávia és a jugoszlávság kontextusa - annak közös kultúrája, politikai és szellemi (művészeti) és érzelmi öröksége, ha nem is kezdeti kiváltói de mindenképpen *tematikus magjai* voltak annak, ami köré Szombathy Bálint művészete kifejlődött s ezzel (a kontextusra gondolunk) együtt változott, erre építkezett és kontextuálisan összetettebbé tette.

Szombathy - élete és(vagy) művészete

Szombathy életének kulcsfontosságú pillanatát 1969. augusztus 27. jelentette, amikor a szabadkai Trigláv Cukrászdában ő és Slavko Matković meg néhány barát megalapították a Bosch+Bosch művészeti csoportot, mely az első ilyen jellegű csoport volt Szerbiában, s mely tevékenységét az új művészeti gyakorlatok szélesebb (nemzetközi) mozgalmában és tendenciáin belül fejtette ki.¹

A Bosch+Bosch Csoportot azért alapítottuk meg, mert ki akartuk alakítani generációnk művészeti fórumát... Nem voltunk meglegedve a meglévő állapotokkal és a művészettel foglalkozó intézményektől is nagy mértékben idegenkedtünk... Hittünk a közös munka, a csoportos aktivizmus értelmében: a csoport számunkra iskola, műhely és fórum is volt egyben. Csoportunkat a radikális irány felé tereltük és nem volt kegyelem, mitöbb, négy alapító tagunk arra kényszerült, hogy egy idő után, elhagyjon bennünket. Ez, persze, természetes fejlemény volt.²

A Bosch+Bosch Csoport, melynek alapötlete a puhányság, az eszmei tehetetlenség és a környezet konzervativizmusának a radikális megkerü-

¹ Matković és Szombathy mellett, a Bosch+Bosch alapító tagjai voltak még: Szalma László, Magyar Zoltán, Basch Edit, Krekovity István és Slobodan Tomanović, majd 1971-ben a csoporthoz csatlakozik Kerekes László, valamint 1973-ban Ladik Katalin és Csernik Attila, illetve 1975-ben Ante Vukov is.

² Dragana Popov, *Telo kao mesto i oruđe umetnosti*, (A test mint a művészet helyszíne és eszköze) interjú Szombathy Bálinttal, Bulevar folyóirat, 102. szám, Újvidék, 2003.1. 24. 34–37 old.

lése volt, már a kezdetek kezdetén a radikális, innovatív, kicsapongó és (neo)avantgárd művészeti kutatások és kísérletek felé fordult. A csoport tevékenységi hatóköre felölelte Közép-Európa szélesebb értelemben vett térségét és már indulásakor megszabták, hogy antitézise lesz mindennek ami helyi és provinciális. Az ötletgazdák, Matković és Szombathy, baráti viszonyt ápoltak a többi jugoszláviai központban (Zágráb, Belgrád, Újvidék, Nagybecskerek, Kranj...) tevékenykedő neoavantgárd művésszel. Tekintettel arra, hogy a nemzetközi művészeti színtér eseményeire vonatkozó információk lassabban érkeztek meg Szabadkára, mint egyéb művészeti központba a JSZSZK-ban, a *Bosch-tagok* nemzetközi szerepléséhez kiváló ösztönzést adott a szlovén költővel-művésszel, Franci Zagoričnik-kal folytatott együttműködés, illetve az új magyar avantgárd főszereplőivel (művészekkel és kritikusokkal) kialakított intenzív kapcsolatok.³ Az együttműködésnek köszönve ismerik meg Kassák Lajos (1887-1967) magyar író, költő és művész művészeti, etikai és politikai álláspontját, aki a csoport tagjaira (de, különösen Szombathyra) mély hatással volt, elsősorban az alapvető, a művész társadalmi helyére és státusára vonatkozó etikai és művészi motivációk artikulációjának kérdésében.

*A tiszta naturalizmus nem több a szabad gondolkodásnál, míg az igazi művésznek szubverzívnek kell lennie, forradalmári temperamentummal, aki mindig, minden korrutinszerű szabályai ellen van. Mitöbb, nem szabad megelégednie a pusztán krónikás szerepével.*⁴

S ha már Szombathy művészi, a csoport megalakulása utáni pályafutásának és életpályájának - mivel a kettőt nehezen tudjuk külön-külön szemlélni- sorsdöntő pillanatait kutatjuk, mindenképpen számba kell vennünk művésznünk Újvidékre költözését, ahol 1971-ben lesz a Tolnai Ottó által szerkesztett *Új Symposion* művészeti és kulturális folyóirat, grafikai szerkesztője (s ez után Szombathy több folyóirat grafikai ter-

³ A 20. század hetvenes éveinek elejétől egészen napjainkig, Szombathy közös kiállításokon és művészeti akciókban vesz részt a magyar neoavantgárd művészekkel, s így építi a jugoszláv és szerb és a magyar, de, általában véve, a közép-európai kultúrák közötti egyik legjelentősebb köteléket és találkozási pontokat.

⁴ Lajos Kassák, *The Advertisement and modern typography*, szerkesztette: Csaplár Ferenc, Kassák Múzeum, Budapest, 1999, 5. old.

vezője, szerkesztője és kiadója volt), mint ahogyan első önálló, *Nontextualité* cím alatt, az újvidéki *Iffjúsági Tribünben* megrendezett tárlatát is (1971), a *Bosch+Bosch* csoport szétesését (1976), az *Euroneiost Communication Project* jugoszláv neoista sejt megalapítását (1981), Ladik Katalinnal kötött házasságát (1973-1978), fia, Szombathy Art születését (1981), Josip Broz Tito halálát (1980), a polgárháború és a JSZSZK szétesését (1991-1995), Slavko Matković halálát (1994), a JSZK bombázását (1999), az átköltözést Budapestre, ahol 2000-tól szabad művészként tevékenykedik és, végezetül, a 2005-ös évet, amikor az újvidéki Modern Képzőművészeti Múzeumban a szöveg írója megrendezte első retrospektív tárlatát *szombathy art* cím alatt. Ehhez a felsoroláshoz, kiegészítésként, odacsatolható a *Hősök voltunk* című kiállítás megrendezésének aktualitása, ami egyféléképpen Szombathy szimbolikus *come back*-je Szabadkára, ahol 1987 óta nem volt önálló tárlata.

Szombathy saját felosztása szerint, művészete négy tartalmi-formai egység köré csoportosítható: 1. angazsált (politikai) művészet, 2. konceptuális művészet (*idea art*), 3. viselkedésművészet (*behaviourart*) és 4. jelművészet (szemiológiai vagy szemio-művészet).⁵ A felsorolt területeken belül, számos átfedéssel és itt-ott eltéréssel, Szombathy több ezer műalkotást hozott létre a (neoavantgárd) experimentális művészi gyakorlatban használt szinte minden médium alkalmazásával.⁶ E meglehetősen precíz minősítést ki kell egészíteni Szombathy gazdag szerkesztői, elméleti, polemizáló és irodalmi munkáival. Az említett, igen változatos alkotói teljesítmény Szombathy Bálintot a sokoldalú művészegyéniségek sorába helyezi mind a jugoszláv és szerb, mind a magyar művészetben. Amúgy, már évtizedek óta, kevesen vannak azok, akik a kortárs szerb és magyar kultúrát oly sokoldalúan és lendületesen összekötik, mint ahogyan azt ő teszi.

Mind a szakemberek, mind a szélesebb közönség számára Szombathy mégis legfőképp politikai művészetéről és performansz-tevékenységéről ismert, melyekkel a forradalmi 1968-as nyár óta folyamatosan fog-

⁵ Bálint Szombathy, *Vodič kroz umetničku dokumentaciju 1969–2004*, kézirat, Budapest, 2005.

⁶ Szombathy teljes alkotói opuszát az alábbi kiadvány dolgozza fel: Nebojša Milenković, *szombathy art*, monográfia, Modern Képzőművészeti Múzeum, Újvidék, 2005.

lalkozik. Akkor még gimnazistaként és a szabadkai *Kosztolányi Dezső Irodalmi Klub* tagjaként, a Varsói Szerződés államainak beavatkozása, pontosabban Csehszlovákia szovjet csapatok általi megszállása, elleni happening társszervezője és eszmei atyja volt. A happening Szabadka főterén zajlott, a Népszínház előtt és háborúellenes versek felolvasásából állt. Az irodalmi-zenei összeállítás végén a résztvevők felgyújtottak egy nagyobb méretű tank-makettet, melybe előzőleg néhány fehér galambot helyeztek el s ezek kirepültek a lángoló szerkezetből. Az év őszén, barátjával, Móra Ferencsel, Szombathy előadja második korai, háborúellenes jellegű happeningjét/performanszát. Az akció folyamatáról és tartalmáról az alkotó így vall:

Az éjszaka folyamán a város fontosabb pontjain (a Városháza főbejárata előtt, a Korzó végén, a Gimnázium bejárata előtt, és a fasizmus áldozatainak terén, stb.) fehér mésszel a vietnami háborút és a Varsói Szerződés csehszlovákiai beavatkozását elítélő szövegeket írtunk az aszfaltra. A járőrök rajtakaptak bennünket és bevitték minket a rendőrállomásra, ahonnan, a kihallgatás után, hazaengedtek.⁷

Bár Szombathy opuszában ezek a korai akciók nem kapnak nagyobb jelentőséget, mégis fontosként kerülnek említésre az akkor még, valószínűleg nem kellő mértékben tudatosodott, bár már mindenképpen létező elképzelése kialakítására, miszerint a művész küldetésével a kollektív (kollektivista) téveszmék demisztifikátori szerepét tölti be. Azáltal, hogy úgy viszonyul a művészethez, mint egy olyan tevékenységhez, melyet a(z) (im)materiális tárgyak pusztá létrehozásától tágabb mezőben és értelemben kell szemlélni, kutatásait és alkotói/elméleti munkásságát a kezdetektől egészen a mai napig Szombathy a különböző viszonyok és körülmények, betáplált és(vagy) beírt/bevéselt szimbolikus, egyfelől a művészet (magas és népszerű kultúra), másfelől, a politika és az ideológia kapcsolati kódjainak újragondolására alapozta, mind a valamikori JSZSZK, mind Közép- és Kelet-Európa szélesebb térségére vonatkoztatva.

⁷ Bálint Szombathy, *Vodič kroz umetničku dokumentaciju 1969–2004*, kézirat, Budapest, 2005.

A művész, mint a kollektív téveszmék demisztifikálásán munkálkodó ember

Mint már jeleztem, az Új Baloldal és az 1968-as egyetemista lázadás szerepe a Jugoszláv SZSZK-ban is ösztönzőleg hatott a kritikát megfogalmazó kultúrákra, elsősorban a filmre, irodalomra és a vizuális művészetekre. A művészek immáron bátrabban mernek beszélni a jugoszláv „szocialista paradicsom” sötétebb oldaláról és visszáságairól is. Ugyanakkor, egymást váltják a politikai és társadalmi légkör látszat-liberalizációjának és a neosztalinizmus, illetve a gondolkodó művészek különböző formát öltő, adminisztratív meghurcoltatásainak az időszakai. Mindez nagy hatással van Szombathyra, ezért azt választja, hogy művészeti stratégiájának egyik kulcsfontosságú eleme a meghatározó, meddő ideológiai mítoszok és motívumok demisztifikálásán végzendő munka lesz. A politika és költészet, az esztétika és etika közötti térbe ékelve a művész érdeklődésének epicentrumában a titói Jugoszlávia *szocialista paradicsomának* utóélete áll, mint Foucault a *társadalom testére* vonatkozó eszméjének és annak a tézisnek a közvetlen (a művész számára hozzáférhető), új évszázadi, történelmi megerősítése, hogy *a király teste nem metafora, hanem politikai valóság*, pontosabban, hogy *fizikai jelenléte létfontosságú a monarchia működése szempontjából*.⁸

Josip Broz Tito, mint Szombathy művészetének közvetlen szereplője az *arcmását ábrázoló postbélyeg-ragasztási akcióban* jelenik meg – az *Új Symposium* 75. számában 1971-ben, majd egy évvel később a *Bauhaus* ikonikus fotó-performanszban.⁹ A táblára felírt „Bauhaus” elnevezést felhasználva, ebben az akcióban Szombathy albérleti padláslakását, melyben Újvidékre költözése után élt, a kikiállás stratégiájával közvetlen kapcsolatba hozza a weimari és dessauai iskolával-műhellyel, az 1920-as évek halandó európai irányzatainak kultikus gyülekezőhelyével.

Újvidéken egy padlásteret a saját Bauhausomnak nyilvánítottam, s

.....
⁸ Mišel Fuko, *Moć i telo*, in: *Mišel Fuko, Moć/znanje – Odabrani spisi i razgovori 1972–1977*, Mediterran Publishing, Újvidék, 2012, 61. old.

⁹ A Bauhaus *fotó-performansz* először a Bosch+Bosch csoport kiállításán került a látogatók elé a balatonboglári Kápolnaműteremben, majd a szabadkai Képzőművészeti Találkozóban és a zágrábi Egyetemista Központ Galériájában is láthatta a közönség 1972 folyamán.

egy tautologikus paradoxon által a művészet szociológiai immanenciáit céloztam meg.¹⁰

Az ötletesen elrendezett jelenetek sorozatában élénk tárulnak a művészi szöveggörnyezetbe transzponált konkrét társadalmi kontextus valós élethelyzetei (a Szabadkáról történt elköltözés, létbizonytalanság, albérleti élet, remények, elvárások). A művészet és az élet stratégiai egyenértékűsítése, melyben tetten érhető a kettő közötti határ eltörlésére és eltűnésére való törekvés, Szombathy művészetének egyik állandó eleme. Az akcióban szembehelyezte egymással a konstruktivista elveket és a Bauhaus rendjét az egzisztenciális, társadalmi-kulturológiai kontextussal, valamint a művész albérleti életének légkörével. Az újvidéki, ljubljanoi, budapesti, krakkói vagy prágai jellegzetesen reál-szocialista enteriőr csak a JSZSZK marsallja, Josip Broz Tito domborműves portréjának köszönhetően ismerhető fel és határolható be földrajzilag, mint a (reál) szocializmus jugoszláv modellje szerinti élet ikonikus ismertetőjegye. Azzal, hogy a köztársasági elnök hivatalos arcképét beviszi munkáiba, Szombathy rámutat arra a folyamatra, amikor a magánszféra (a művész lakása) közszférává alakul át (az elnök arcképének kötelező kifüggesztése az ország minden közületi létesítményében). Az egyén magánéletébe, illetve mindennapjaiba behatoló ideológia célzás a felügyelet-gyakorlás iránti hajlamra - mint minden totalitarizmus (így a brozi modell *puha totalitarizmusának*) jellegzetes megnyilvánulási formájára. Az akció társadalmi-művészi hangulatát fényképezőgép rögzíti, mely semlegesesen örökíti meg a különbözőképpen megrendezett helyzeteket, melyekben időként a művész alakja is megjelenik, aki, így, saját akciója részesévé és (semleges) szemlélőjévé válik. Művészünk a hasonló motívum variációs ismétlésével kutatja a kiválasztott helyzetek rögzítésének pillanataiban általa használt médium nyelvi kódjait.

Szombathy így vall arról a társadalmi és politikai légkörről, amelyben az új művészetek szereplői azokban az években éltek és tevékenykedtek:

Tudatlanság és értetlenség vett bennünket körül. A korai hetvenes évek

¹⁰ Szombathy Bálint, *Marék homokot szorongatva – Vallomás ars poeticám párologtatásáról* megjelent magyarul a Híd folyóirat 2-3-4 számában, Újvidék, 1997.

kiélezett társadalmi-politikai légkörében, a hasonló gondolkodásúakkal együtt, egyfajta osztályellenségekké váltunk Jugoszlávia-szerte. Rendezvényeink tananyagként szolgáltak a kultúr-rendőrségnek ahhoz, hogy poénokat szerezzenek a pártfórumoknál és felfelé kapaszkodjanak az emberi aljasság létráján.¹¹

Azt, amit a párt csúcsvezetése nem tudott megérteni, leggyakrabban, így vagy úgy elítélte. Így kezdett kiépülni a jugoszláv neoavantgárdisták és a hatalom között egy öszetett, időnként ellentmondásos, viszony, melyben a közélet akkori liberalizációjával összhangban, párhuzamosan léteztek az alternatív kultúra intézményei, mint az újvidéki Tri-bün, a zágrábi *Egyetemista Központ* és az *Új Galéria (Galerija Nova)*, a belgrádi *Egyetemista Kultúrközpont (SKC)*, a ljubljanai *SKUC*, valamint az új művészeteket pártoló lapok és folyóiratok (mint pl.: a *Polja*, az *Index* és az *Új Symposion* Újvidéken, a *Student*, a *Delo* és a *Vidici* Belgrádban, az *Egyetemista Központ folyóirata*, a *Novine Studentskog centra* és a *Pogledi* Zágrábban, a *Beseda*, a *Revija 57* és a *Tribuna Problemi*, a *Dalje* Szarajevóban – valamint számos alternatív kiadvány és szamizdat¹²) – ugyanakkor, másfelől, számos közigazgatási és bírósági eljárás folyt a művészek ellen, akik közül néhányan börtönbüntetést is kaptak (pl. Miroslav Mandić, Slavko Bogdanović, Lazar Stojanović). Maga a művészet kétirányú mimikri játék lesz - állandó kötél-tánc, melyben a tilos és szabad közötti különbség nem volt egyértelműen és pontosan megszabva. Bár a *felsőbb érdekek* néha a békés együttélést szorgalmazták, itt valójában soha nem tűnt el a *hivatalos és nem-hivatalos kultúra közötti világos megkülönböztetés*.¹³ A művészeti és politikai hatalmi központok szempontjából és helyzetéből, az a szó, hogy *alternatív* mindig megtartotta pejoratív mellékzöngéjét. Végezetül elmondható, hogy az ilyen *helyzet* az itteni avantgárd művészeknek is megfelelt, akik, bizony, fontosnak tartották másságukat, mind művészeti nyelvezetük terén, mind alapvető etikai és esztétikai motivációjuk kérdésében.

¹¹ Dragana Popov, *Telo kao mesto i oruđe umetnosti (A test mint a művészet helyszíne és eszköze)*, interjú Szombathy Bálinttal, *Bulevar* folyóirat, 102. szám, Újvidék, 2003.1. 24. 34–37 old.

¹² Lásd: Balint Szombathy, *Alternative Art Periodicals Published in Yugoslavia During the 1970s*, In: Stephen Perkins, *Assembling Magazines. International Networking Collaboration*, Cat.: Half-legal, phc. 64 p, Subspace, Iowa City, 1996 / Print 1997, 52-54. old.

¹³ Piotr Piotrowski, *In the shadow of Yalta: The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books Ltd, London, 2009.

Az ideológiák, identitások, kontextusok és értelmek konkrétabb módon kereszteződnek a szintén 1972-es *Lenin Budapesten* akcióban. Ebben az intim látványossággént bemutatott nyelvi játékban, Szombathy a szovjet szocialista forradalom vezérének arcképét ábrázoló transzparenst (a propaganda és agitáció kedvelt eszközét) cipelte a magyar fővárosban közvetlenül a május elsejei ünnepségek után. *A művészet és propaganda közötti határ eltörlésének*¹⁴ helyzetére utalva, művésznk összetett módon játszadozott el mind a kiválasztott modell (a szovjet szocialista forradalom vezérének) személyével és mitológiai konnotációjával, mind az akciónak teret adó társadalmi kontextussal. A *Lenin Budapesten* többértelműsége és rétegezettsége feletébb meghatározza Szombathy stratégiáját a művésztől mint *politikai szubjektumról* - a politikai dogmák tolmácsolójának/demisztifikátorának szerepét felvállaló személyről:

*Cipeltem Lenin arcképét Budapesten 1972-ben, hogy kompromittáló környezetbe ágyazhassam, felismerve, hogy az esztétikailag megszerzett provokáció is lehet művészet, mivel minden emberi tett, amely radikális gondolatokat gerjeszt, művészetnek tekinthető annak a társadalomnak a keblén, amelyet Joseph Beuys összességében véve is művészeti formának nevezett.*¹⁵

Ez az erősen ironikus töltetű művészi gesztus jelentős egzisztenciális kockázatot is jelent azáltal, hogy vakmerően provokálja a publikum közvetlen (fizikai és mentális) bekapcsolódását. Ne feledjük, Budapesten akkor még nagyon is élt az 1956-os forradalom következményeinek és a szovjet beavatkozás utáni súlyos megtorlásoknak az emléke. Ugyanakkor, ezt a korszakot a kelet-európai társadalmak desztalinizációjára, az ún. „puha totalitarizmus” légkörének kialakítására irányuló erőfeszítések is jellemzik, melyet a magyar társadalom fokozatos liberalizációja követett s mely, elsősorban, az alternatív kultúra intézményei iránti jóindulatúbb, engedékenyebb viszonyban nyilvánult meg. Az adott kontextusokban a *Lenin Budapesten* akció rendeltetése az volt, hogy felülvizsgálja a politika nyelvezetét, illetve annak közvetlen működését és

¹⁴ Lásd: Česlav Miloš, *Zarobljeni um*, BIGZ, Belgrád, 1987.

¹⁵ Szombathy Bálint, *Marék homokot szorongatva – Vallomás ars poeticám párologtatásáról*, megjelent magyarul a Híd br. 2-3-4 számában, Újvidék, 1997.

lecsengését a magyar főváros mindennapjaiban. Az egyik korabeli feljegyzésben, Szombathy elmondja, hogy a *Lenin Budapesten* akcióval V.I. Lenin arcképének lehetséges szemantikai helyzeteket szándékozta tanulmányozni, illetve azokat az adott élethelyzeteket, amelyekben megjelennek a különböző autoritatív üzenetek jelentései (pl. plakátok...) Tehát, a művész szempontját véve kiinduló pontként, arról a folyamatról beszélünk amikor a forradalom ikonja átváltozik a forradalom jeleivé, s ez a kettő immáron nem a referens „tényleges tulajdonságaival” van közvetlen kapcsolatban, hanem annak a szimbólum-rendszerben betöltött helyével.¹⁶ A hatalmi struktúrák, illetve azok ürességtől és abszurditástól pangó bálványimádatának leleplezésére törekedve, azzal, hogy egyes szám, első személyben beszél, Szombathy egyidejűleg helyezi saját testét a szociális objektum, illetve művészi szubjektum/médiium funkciójába. A hatalmi játékok lefolyásának és megnyilvánulásának fenn nevezett kétirányúsága rámutat arra, hogy egy olyan folyamat zajlik, melyben az ideológiai többlet mindenkor közvetlen következménye a jelentés elvesztése vagy annak hiánya.

A test művészi akciókba történő használatának gyakorlata, mely Szombathy alkotómunkásságának egyik jellemzője, megjelenik a *Sarló és kalapács* és az *Olaszországi szuvenírek* munkáiban is, melyeket 1973-as firenzei tartózkodása alkalmával valósított meg. Ezekben a munkáiban (de különösen az *Olaszországi szuvenírek* címűben), Szombathy közvetlen kapcsolatba hozza az (új) baloldali programcéljait az akkori militáns, anarchista/terrorista eszmékkel (pl. a *Baader-Meinhof* Csoport, mely a *Vörös Hadsereg Frakció* néven is ismert), melyek mind Amerikába és Nyugat-Európába, mind, növekvő méretekben, a vasfüggöny ezen az oldalán is jelen voltak.

A zászló üdvözlése

A politikai matricák használata (idézete) Szombathy Bálint *ikonoszférájában*¹⁷ a *Zászlók* gyűjtőnév alatt elkészült munkákkal kezdődött (a

¹⁶ Dejan Sretenović, *To majka više ne rađa – Portreti revolucionara iz zbirke MSU i drugih kolekcija*, Kortárs Művészetek Múzeuma, Belgrád, 2004, 2–3 old.

¹⁷ Mięczyślaw Porebski, lengyel kritikus kifejezése, aki így definiálja a művészet és a tömegkultúra eszközei közötti viszonyt.

fénykép, mint művészet 1971-től). A szabadtéri beavatkozásként végrehajtott *Zászlókban* Szombathy az urbánus és az adott természeti táj (pl. a Hajdújárás melletti tó Szabadka környékén, a Tarcál-hegység...), valamint az ikonikus szimbólum, illetve az állami, jugoszláv trikolor betáplált jelentésének kölcsönhatását (interakcióit) vizsgálja. Az állami zászló, az ötágú csillaggal a közepén, Tito marsall személye mellett a JSZSZK egyik törvénnyel védett szimbóluma volt, melynek megbecsülésének vagy gúny tárgyává tétele esetén a törvény szigorú büntetést látott elő. Emlékeztetőül: a zászló kék színe szimbolizálta az eget, a fehér a szabadság utáni vágyat, míg a piros a népfelszabadító háborúban kiontott vért, s az ötágú csillag, pedig, a kommunista társadalmi berendezkedést. Zászlós-munkáiban Szombathy érdeklődése, elsősorban, két dolog köré összpontosul: az első az ideológia (teljeskörű) jelenléte a mindennapi életben (egyébiránt, nem hasonló helyzettel állunk szemben, mondjuk, az Egyesült Amerikai Államok zászlójának esetében is?), a második, szerinten fontosabb szempont, pedig, az ideológia hibái, kislásai és (akaratlan) eltérései. Szombathy, ugyanis, nagyobb mennyiségű papírzászlót szerzett be – melyeket általában különböző ünnepségekre, tornaünnepségekre, a külföldi útjairól hazatérő Tito elvtárs vagy külföldi előkelőségek fogadására használtak – s melyekre, festékhány vagy kliséhiba miatt, rosszul nyomtatták le a színeket, felcserélték azokat vagy, gyakrabban, teljesen kihagytak egyet-egyét (a kéket vagy a pirosat). Az ártatlanság dicsfényében, a május elsejei vagy *Iffjúság-napi* parádék-ünnepségek *helyzetének* szimulációjával (pl. a Tarcál-hegységi akció, 1972), a dogmatikus rituálékra jellemző helyzetek megjátszásával, a szimbólum, szimptóma és kódok definíciójának interregnumában *tartózkodva*, a művész rámutat arra, hogy a jelentés-többlet (felhalmozás) végül is az önmegsemmisítéshez, illetve annak értelmetlenné tételéhez vezet. Azzal, *hogy urbánus, városi környezetben, névtelenül kitűzi (és lefényképezi)* a nyomdahibás zászlókat, ironikusan rámutat az ideológiai hiányra, pontosabban, valamely kihirdetett szimbolikus momentum aggasztó hiányára (lett légyen az a kék égszín vagy a piros, mint a szabadságért kiontott vér emléke), a mind gyakoribb *letérésről* Tito és a forradalom útjáról, illetve a jugoszláv egység ideáljának megszegéséről a JKSZ (köztársasági és tartományi) tisztségviselői részéről. A hatalom ideológiai játékaik körtáncot járnak magával az ideológiával és annak

ismertetőjeleivel. Figyelembe kell vennünk a tényt, hogy az ideológia a szó szoros értelmében vett, tényleges feltárulkozása az alattvalók előtt soha nem történik meg, hogy az ideológia önmagát valamilyen, korszakanként más-más alakba bújó távolságból reprodukálja.¹⁸

Közép-Európa, mint szellemi tény

A Baudrillard-i hiperrealitás területéről elindulva, Szombathy a nyolcvanas években is használja, igaz kisebb intenzitással, az ideológiai matricákat, elsősorban a mail art kommunikációban,¹⁹ tele-fotó grafikáiban, de a világ minden sarkából érkező kollegáival történő (neoista) találkozásokban is. Szellemi fivérével és legjobb barátjával, Slavko Matković-tyal ellentétben, akit komoly egzisztenciális és művészi válságok emésztenek, így mind inkább bezárkózik saját gettójába, Szabadkára, Szombathy a nyolcvanas évek során is folytatja utazásait, kiállít, ír, kommunikál... Ámde, munkásságának e korszakában már sejthető az az új dimenzió és jellegzetesség, mely akár meghatározója is lehet művészi (és aktivista) tevékenységének egészen a mai napig. Ez a jellemző sommásan úgy írható le mint a közép-európai szellemi térhez-tartozás általi sorsszerű megbélyegzettségre vonatkozó tudatosság. Ez a megbélyegzettség két síkon nyilvánul meg. Az első annak tudatos ismerete, hogy ez egy, az avantgárd művészi tevékenység erős és lendületes hagyományokkal rendelkező térsége. Szombathy közelebről is megismerkedik a szerb-horvát Zenitizmussal, Ljubomir Micić és Dragan Aleksić tevékenységével, a két háború közötti magyar avantgárdistákkal (elsősorba a Kassák köré tömörülőkkel), tudomást szerez az 1922-es, szabadkai dadaista aktivista matinéről²⁰, Slavko Matković-tyal csatlakozik ahhoz a nemzetközi összeesküvéshez, melynek eredménye a mítoszteremtés, pontosabban, egy szlovák művész, Tsúszó Sándor személyének a kialakítása és munkáinak rekonstrukciója, a legtisztább avantgárd mítikus elődjeként és üttörőjeként...²¹

¹⁸ Marina Gržinić, Mladen Stilinović; *strategije ciničnog uma*, in: *Avangarda i politika: istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, Beogradski krug, Belgrád, 2005, 155.old.

¹⁹ Szombathy mail art aktivitását Ješa Denegri úgy határozza meg, mint a *művészeti és kultúrelitizmus elleni nehéz, ideológiai harcot*. Lásd: Jerko Denegri, *Bosch+Bosch*, in: *Sedamdesete: Teme srpske umetnosti, nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Újvidék, 1996, . 43–55 old.

²⁰ Lásd: Marija Cindori, *Aktivistička dadaistička matineja u Subotici*, in: *Több szerző, Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920-2000: Granični fenomeni, fenomeni granica*, monográfia, Kortárs Képzőművészeti Múzeum, Újvidék, 2002, 34–54. old.

²¹ Lásd: Nebojša Milenković, *Ich bin Künstler Slavko Matković*, monográfia, Kortárs Képzőművészeti Múzeum, Újvidék, 2005.

Közép-Európa olyan térség, ahol Szombathy megtalálja az alapvető etikai és esztétikai készletet. Ez a térség a művészi nyelv (az általában vett művészi nyelv) porózus és eltűnt határait próbára tévő, azt ellentmondásos viszonyba/kontextusba és szemantikai korrelációba helyező *mintaparcella*. A különböző művészi, esztétikai, etikai és politikai ideológiák találkozhelye. Hegyi Lóránd, magyar művészettörténész a közép-európai térséget úgy határozza meg, mint azt a teret ahol a *történelem állandó jelenléte nyomta rá a bélyegét a hétköznapiakra*, s emellett, *a jellegzetesen ideológiailag lesúlyozott történelemszemlélet eredménye, hogy a történelem terhe az egyén vállát nyomja. A különböző ideológiai és esztétikai stratégiák állandó együttlétezése, szerinte, azzal az erős érzéssel bélyegezte meg a közép-európai történelmi és politikai tapasztalatot hogyitt minden vagy el van törölve, vagy korlátozva van, hogy semmi se teljesen tökéletes és semmi sem valósul meg egészében.*²²

Vérrel festett művészet: Szombathy az 1990-es években

*A tényből, hogy egyformán káromkodunk
s egyazon szavakkal vallunk szerelmet
a tudós túl sokra következtet
aztán a közös iskolai olvasmány sem
nyújt feltétlenül elegendő alapot
az együtt-öléshez
hasonló a helyzet a földdel.*

Zbigniew Herbert, Töprengés a nemzet problémája felett

(Gömöri György fordítása)

A kilencvenes évek elején Szombathy művészetében a primátust a performansz és a mentális szobrok (installáció-kutatások) kivitelezése veszi át. Azzal, hogy alkotásai formális aspektusait időnként alárendeli az állásfoglalás szükségességének, a helyi művészek közül Szombathy az elsők között van, akik tevékenyen reagálnak a háborús valóságra. Az

²² Lóránd Hegyi, *Centralna Evropa kao hipoteza i način života*, Anomalija, br. 1, Kortárs Képzőművészeti Múzeum, Újvidék, 2005, 47–86. old. (a szerb fordítás az: *Aspects/Positions. 50. years of Art in Central Europe 1949–1999*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2000 alapján készült).

infláció, szankciók, háborúk, menekült-élet, deportációk, kivégzések és a számtalan, a JSZSZK szétesését kísérő trauma, nála egy olyan helyzetet teremtett, melyet ő a *folytonos művészeti mobilitás állapotának bemutatásaként* határoz meg.²³ Ebben az időszakban akciói és cselekedetei mind radikálisabbak, üzenetei, pedig, közvetlenebbek és lecsupaszítottabbak. Szombathy művészetének reáltartalmai azokká a traumákká válnak, melyeket (akár társadalomként, akár egyénként) azokban az években drámaian megéltünk. A pszichológiában használt művészeti eljárás úgy is ismert, mint a traumák rituális ismétlése, (melynek célja) azok könnyebb feldolgozása. Ha a hetvenes években a mindennapok szolgálták kiindulópontként a manipulátor manipulálására, a ránk rótt etikai és esztétikai normák kritikus tolmácsolására, illetve a tautológiai modellek felülvizsgálatára és a (kiszélesített) művészeti téren belüli új kommunikációs kódok megtalálására, a kilencvenes években Szombathy számára a külvilág lesz az az anyag, melyet a belső ellenállás sajátos földrajzának kialakítására használ mindazon magától értetődő veszélyekkel, melyeknek a művész, illetéknépp cselekedve, kiteszi magát. Ješa Denegri véleménye szerint, aki művésznk munkásságát a *politikai sorközötti mondanivaló és a mindennapi jelenségek amblematisz feltérképezése és jelölése közötti tartományban szemléli*, Szombathy művészete a kilencvenes években éri el tetőfokát és alkotói érettségét: *ami által a társadalmi, politikai, egyszóval a teljes válságos valóság, a témák és jelek vonatkoztatási mezejévé válik a művész szinten minden fellépésében és akciójában.*²⁴

Szombathy legfontosabb akciói ezen időszakból, mindenképpen a *Zászlók* és a *Zászlók II.* performanszok. A *Zászlók* 1993. június 10-én, az újvidéki Most Galériában megtartott performansza az aktuális háborús eseményeket tematizálja. Az eltűnőben lévő JSZSZK zászlaját lengedeztetve, a performansz szereplői tornabemutatót tartanak – minden diktatúra ünneplésének kedvelt formája – mely során a remélt szimbólumok (sarló, kalapács, ötágú csillag) helyett lángoló vasalókat emelnek a magasba (az önégető művész, de a minden varrat mentén éppen akkor

.....
²³ *Bálint Szombathy, Umetnički performans – umetnost živosti i nomadizma*, u: *Strategije novog teatra*, Újvidéki Kultúrközpont, Újvidék, 1998, 105. old.

²⁴ Ješa Denegri, *Balint Szombathy u devedesetim*, u: *Devedesete: teme srpske umetnosti (1990–1999)*, Svetovi, Újvidék, 1999. 195–198 old.

széteső ország háborús tüzeinek a szimbólumai). A folytatásban Szombathy tüzes vasalóval égeti ki a JSZSZK zászlaját azon a pontokon, ahol az állami címer, illetve a vörös, ötágú csillag volt. Az egészségügyi nővér a művész jobb kezéből egy egész epruvetta vért vesz, melyet művész Európa nagytérképének Bosznia és Hercegovina-i részén szétpermetez. A forradalmi dalok helyett, a performansz teljes ideje alatt a hangosbemondóból különböző költők a zászlókról írt versei hallhatók. A tornabemutató végén Szombathy a volt rendszer pártjának jelvényeit osztja szét a közönségnek, a tornabemutatóban szereplőket/asszisztenseit, pedig, a kiégetett zászlóval ütlegeli.²⁵ A Zászlók performansz második, brutálisabb változatának bemutatására 1995. október 27-én került sor az újvidéki Vizuális Művészetek Központjában, a Zlatno oko-ban. A Zászlók II. nem az 1993-as akció pusztá átdolgozása, hanem annak komplex továbbgondolása.

Vívóruhában fekszem a kórházi ágyon. Bal karom vénájából a vér a padlóra csöpög, pontosabban, a JSZSZK 1974-es Alkotmányának köteire. Bal kezemben sarlót tartok, a jobban, pedig, fémlapvágó ollót. Az ollóval tartom Josip Broz Tito, egy üllőn nyugvó, fémöntvényből készített arcképét. Az üllő mellett egy talpig feketébe öltözött ember áll, arcán fekete terrorista maszk. A zene ütemére kalapácsütéseket mér az üllőre, vagyis, Tito arcára. Állandóan és felváltva hallhatóak részletek a Laibach együttes „Állam” című dalából, illetve a „Tito elvtárs, megfogadjuk neked” című dalból, Zdravko Čolić előadásában. A háttérben, a falon a Horvát Szocialista Köztársaság és a nemzetközi proletariátus zászlói láthatók, valamint néhány kollázsom hasonló ikonográfiával.²⁶

A performanszokban időködökként, hangulati rekvizitumokként alkalmazott ideológiai szimbólumok voltak a kiindulási pont a brutális jelenetek bemutatására egy olyan környezet mindennapjaiban, amely, a háborús propaganda által érzéktelenített állapotba lévén, még mindig kitért az elől, hogy a dúló háborúk közvetlen következményeivel szembenézzen. Erős érzelmi töltetükkel, Szombathy brutalitást megvillantó és sokkoló

²⁵ Ezt a performanszt az újvidéki NS Time Club színpadán mutatta be 1998. május 25-én, ironikusan megünnepeelve Josip Broz Tito születésnapját.

²⁶ Bálint Szombathy, *Vodič kroz umetničku dokumentaciju 1969–2004*, kézirat, Budapest, 2005.

akciói pozitív megerősítései a művész társadalmi erőt, illetve, közvetlen politikai szubjektumot képviselő szerepének. A személyes felelősségvállalás aposztrófált érzése azon kérdések megvilágításának funkciójában áll, hogy ki viseli az erkölcsi felelősséget és ki okolható a jugoszláv háborúkért, s ezeket a kérdéseket, Szombathy szerint, minden az aktív polgár szerepének megőrzésére jogot tartó egyénnek fel kellene tennie. Ellenkező esetben, a hallgatás minden formáját bűnrészességgnek kell tekinteni:

A modern államban mindenki politikailag tevékeny, ha másképpen nem, hát úgy, hogy leadja szavazatát a választásokon, avagy nem megy ki a választásokra. A politikai felelősségvállalás értelme senkinek sem engedi meg a visszalépést... Gondolhatnók: lehet, hogy vannak olyan emberek, akik közömbösek a politikára, akik életüket a politikán kívül élik... De, a politikai felelősség őket is érinti, mivel ahhoz, hogy éljék az életüket az államberendezés biztosít keretet. A modern államokban nem létezik a „kívül”.²⁷

Szombathy akcióiban minden valós, ezért a *vérvételel-jelenet* a *Zászlók II.* performanszban kifejezetten politikai gesztus - a művész közvetlen reakciója az *aktuális* vérontásra az állam, a nép, a vallás, az ideológia, a párt, a terület nevében:

Minden olyan mint az életben, egy az egyben, az anyagok és kellékek használatának értelmében, tehát a kés az kés, és ha megvágom magam, akkor tényleg megvágom magam, és ha vér, akkor az igazi vér, nem pedig festék. Nem tudok hazudni.²⁸

Hasonló etikai indítottságúak az ebben az időszakban készült installációk is. Sorrendben az első a *Walking Around the Magma (Séta a magma körül)* volt, melynek megvalósítására 1993 februárjában került sor a *Le Lieu* Kortárs Művészetek Múzeumában, Québec-ben (Kanada), s erre az *in situ* talált anyagot, a vulkánkitörés alkalmával keletkezett, kihűlt

²⁷ Karl Jaspers, *Pitanje krivnje: O političkoj odgovornosti Njemačke*, AGM, Zágráb, 2006.

²⁸ M.(ajda) Adlešić, *Krv a ne boja*, beszélgetés Szombathy Bálinttal, *Pregled*, 2. sz., Zlatno oko Vizualis Művészetek Központja, Újvidék, 1995.

kőzet-kupacokat használta fel a sírhantok felidézésére, melyekre egy földgömböt helyezett, s ez köré *masírozó* műanyag katonákat rögzített, illetve a Málevics-kereszt szimbólumaival ellátott műanyag virágokat. Mindezt háborús moraj, légiriadók, lövöldözések és robbanások hangeffektusai kísérték. Az alkotás szerves részeként, a kivetítőn a **Szertefoszló arcok** című videót nézhette a közönség, melyben a szerző, a megölt és gyalázatos módon lemészárolt emberekről készült felvételek révén mutatja be a volt Jugoszlávia területén élő népeket ért szörnyűségeket. A videófelvételen látható egy fiatal katona temetése is, melyet művészünk szerkesztési-vágási technikák alkalmazásával közvetlenül is összefügésbe hoz a Milošević által vezetett Szerbiai Szocialista Párt választási plakátjaival.²⁹ Amit Szombathy a *Séta a magma körül* című munkájában elkezdett, folytatja a *Dalekogled (Távcső)* installációkkal a belgrádi *Veljković Pavilionban*³⁰ a *Scene pogleda* című kiállítás keretében, illetve a *Balkáni párbeszéddel*, melyet a dessau Bauhausban állított ki, mindkettőt 1995-ben. A *Dalekogled* (az elnevezés a szerb „dvohled” és a horvát „dalekozor” szavak ötvözete, magyar megfelelője a „messzelátó” lehetne) installáció a szerb társadalom a civilizált világtól történt elszigetelődésével, illetve ennek közvetlen következményeivel foglalkozik:

A katonabakancsba helyezett létra a helyiség felső részében lévő ablakocskának van támasztva. Az ablakocska inkább hasonlít a bunkerek falain található nyílásokra. A falon vasúti névtáblák, rajtuk azoknak a városoknak a nevei, melyek már nem tartoznak Jugoszlávia kötelékeibe (Szarajevó, Zágráb stb.). A létrán négy távcső lóg, melyek segítségével a távolba lehet nézni, de hatótávolságuk már csak képzeletben ér el az elveszett területekig... Mit ér a távcső, ha bezárkóztál önmagadba? Hiába nézel ki a parányi ablakon, nem látsz messzire.³¹

A látótávolságot a helyiség falai korlátozzák, ami közvetlen képzettársítás az akkori Jugoszláv SZK ellen kivetett nemzetközi büntetőintézkedésekkel. A híres Bauhausban installált *Balkáni párbeszéd* már a legha-

²⁹ Szombathy Bálint, *Danas je RAT! Balkanska tragedija u opusu umetnika bivše Jugoslavije*, Projekta®t, 5.sz., Prometej, Újvidék, 1995, 101–103 old.

³⁰ Dejan Sretenović és Branislav Dimitrijević szerzői projektje.

³¹ Bálint Szombathy, *Vodič kroz umetničku dokumentaciju 1969–2004*, kézirat, Budapest, 2005.

tározottabban a napi-politikai szférába hatol. A párbeszédre előlátott asztalon, egymással szemben, Szombathy két TV készüléket helyezett el, melyeken közvetlen műholdas kapcsolat révén a szerb és a horvát állami tévé-állomások (az RTS és HRT) műsorait nézi, a készülékekre, pedig, a két államfő, Slobodan Milošević és Franjo Tuđman, fényképeit helyezte. A párbeszédre előlátott asztalra kétoldalas tükröt és a két ország zászlaját helyezte, valamint műanyag katonafigurákat szórt szét az asztalon. A kétoldalas tükrő, valójában olyan helyzetet teremt, amelyben mindkét államfő önmaga tükörképét látja a beszélgetőtársa arc-(tükör-)képe helyett: *Ezért, a párbeszéd csupán színlelés - mindegyikük a saját történetét szajkózza, s nem figyel a másikra.*³² A Balkáni párbeszéd a párhuzamos valóság generálásán alapuló és a polgárokat tartósan a *nemzeti egység* csalóka ábrándjában tartó uralomra reagál, melynek valóra váltása azáltal történt hogy terjesztették és gerjesztették a félelmet mindentől, ami kívülről jön, azzal, hogy a *tudjmani* Horvátországban ezt a *kívülről*-t Szerbia jelentette, míg a *milosevicsi* Szerbiában szinte a teljes nemzetközi közösséget úgy élte meg a lakosság, mint ellenséget.

A háborúk befejezése után, Szombathy figyelmét azok közvetlen következményeire fordítja, a volt Jugoszlávia népeinek személyes menekült-drámái felé, akik számára a háború még nem ért véget (az *Útkereszteszövedések*, a verseci *Konkordija* Modern Művészetek Központjában, 1998³³, és a *Találkozóhely*, a 20. *Nadežde Petrović-émlékünnepségen*, Čačakon, 1998-ban³⁴). Az ismert ideológiai matricák mellett, Szombathy itt már feszületet, szétdobált, széttépett ruhadarabokat (öltönyöket, nyakkendőket, alsóneműt, télikabátot, álcázott egyenruhákat...) katonabakancsokat, tölténymaradványokat, felszáradt vért használ piszkos rendetlenségben, illetve azoknak a városoknak a gépkocsi-rendszámtábláit, ahonnan elüldözték az embereket. Az *Útkereszteszövedések* bemutatása alatt a hangosbemondó külföldi turistáknak szánt horvát nyelvréteg szövegét hallhatjuk és egy új, durva *elem* jelenik meg az installációban: egy ember, aki mesterlövész puskával és pisztollyal lövöldöz a galéria falaiba, így a kiállító tér szimbolikus csa-

.....
³² Ibid.

³³ *A Prestupničke forme devedesetih: Postmoderna i avangarda na kraju XX c.* kiállítás keretében, melynek szerzői: Miško Šuvaković és Jerko Denegri.

³⁴ Jovan Despotović *Umetnost i angažovanost devedesetih* szerzői kiállítása keretében

tamező lesz. Művésznünk mindezt a céllal alkalmazta, hogy a közönségnek közvetlenül is bemutassa a háborús borzalmak lélektani hatásait. Az installáció kivitelezésekor még a helyi rendőrség is közbelépett s ezáltal e sok tekintetben sokkoló performansz/installáció szerves része lett.

A civilizált emberi kommunikáció kialakításának lehetetlensége miatt hirtelen megváltozik a beszéd jellege, s így, például, a golyó annak lényegi eszközévé válik. A golyó átveszi az elementáris beszéd és felismerés funkcióját, kommunikációs eszköz, pontosabban, egyfajta beszéd lesz. Az installáció, mint művészeti zsáner, felfogásom szerint, nem tűri meg a mesterkélt műeffektusokat. Az installáció nem színházi díszlet, hanem élethű, materiális elemeket tartalmaz, kellékeit a valós életből veszi, mivel csak így lehet hiteles és igaz. Az Útkereszteződés installációban a megkreált momentumok csak minimális mértékben vannak jelen, az esztétika elveszíti hagyományos értékét és minden éppoly valóságos mint az életben. Az alkotás mementó a történelmi tragédiák minden áldozatának.³⁵

A JSZSZK szétesésének utolsó felvonását dolgozza fel Szombathy *Koffer* című objektuma, mely szimbolikus síkon ábrázolja egy világ teljes szétesését elemeire, a szilánkjaira tört lelket halmazát és az érzelmi bagázst, ami abból a világból megmaradt. Szombathy bepakolta a *Kofferbe* a háromszínű állami zászlót, egy zsebkendőt, egy fejszét, egy, a jugoszláv népek népviseletének motívumaival díszített, kötött táskát, a *Politika* napilap 1980. május 5-i számát, melyben megjelent Josip Broz Tito halálhíre, a JSZSZK közúti térképét és a krajinai menekültoszlopok, az újvidéki Szabadság-hídon történt átkelésekor talált/elveszített rendszámtáblákat.

Ránk emlékezünk

A kontinensünk peremterületein, a Czeslaw Miloš-i „*másik Európa*” – a tegnap még a Vasfüggönnyel és a berlini fallal szimbolizált – térségé-

³⁵ Bálint Szombathy, *Szombathy art: Umetnička dokumentacija 1969–2004*, kézirat, Budapest, 2005.

ben³⁶ élő művészek napi szinten szembesülnek az elszigeteltség érzésével, melyet az a tény idéz elő, hogy *a híres fal átkelésével, csupán a dolog legkönnyebb részét végezték el. Az igazi falak, még a legvastagabbak is, mindig a végén omlanak le. Nehéz átkelni a láthatatlan falakon, amelyekből a valódi falak épültek.*³⁷ Életüket olyan térségben élve, melyet tartósan beszennyezett a minden hatékonyságot nélkülöző, meddő politika jelenléte az átlagember életében, ezek a művészek a banalitás-özön és mindennapok (pragmatikus) totalitarizmusának leküzdéséhez szükséges belső ellenállás különböző stratégiáit fejlesztették ki. Mai világunkban, melynek állandó jellemzője az ötlethiány, melyben a gazdasági válságok csupán egy nehezebb, drámaibb és mindenütt jelen lévő jelentésbeli válságot jelentenek, az Európa peremén élő művészek nem tudnak mást felkínálni a nyugati művészeti piacnak csupán saját félelmeiket, reményeiket, tabuikat, sérelmeiket, kudarcaikat, elismerés utáni vágyukat, feldolgozott/visszafojtott múltjukat... Tematikai síkon, a kommunizmus megtapasztalása, bizonyos módon egyfajta komparatív előnnyé válik.

Meg kell jegyezni, hogy Szombathy újabkori munkáinak jellemzőjeként megjelenik egy adag nosztalgia is, ami az elmúlt évtizedek alatt mind gyakoribb a volt jugoszláv népek soraiban, akik a (liberál)kapitalizmus piaci szabályainak szorításában, ráeszmélnek a jugoszláv multikulturalizmus előnyeire, mint a mi Európai Uniónkra, kicsiben. Ez, mondjuk, szembeötlő a *Kémények – Elfújta a szél* című performanszában.³⁸ Ebben Szombathy Jugoszlávia SZSZK nagy iskolai térképét teríti a padlóra és azokra a pontokra, melyek a volt jugoszláv tagköztársaságok fővárosait jelölik, hat hamutartót helyez. A hamutartók mellé hat, az adott köztársaságban gyártott cigarettás doboz kerül: Makedónia – Make-

.....
³⁶ Lásd: Česlav Miloš, *Druga Evropa*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.

³⁷ Eduardo Lorenzo, *Magična decenija*, in: *Razočarana Evropa – Prilozi za jednu evropsku mitologiju*, Mediterran Publishing, Újvidék, 2011, 55. old.

³⁸ Hasonló, vagy ugyanezen cím alatt a *Kémények – Elfújta a szél* performansz az alábbi alkalomokkor került bemutatásra: *Multimédiális Művészetek 1. Fesztiválja – IMAF, Hódság 1998, 11th Performance Arts Festival, Érsekújvár, Szlovákia, 2000; 2éme Festival International d' Art Vivant, Lion, Franciaország, 2001; Konverzacije, Kortárs Művészetek Múzeuma, Belgrád, 2001; The Real, the Desperate, the Absolute – Radical Practices in Photography, Installations, Performances, Forum Stadtpark, Grác, Ausztria, 2001; Recontres Internationales Paris-Berlin, Podewil, Berlin, 2003; European Performance Art Festival, Lublin, Lengyelország, 2004; Rubne posebnosti – avangardna umjetnost u regiji, Kiállítóközpont, Varaždin, 2005; Otvaranje retrospektiva Ich bin Künstler Slavko Matković & Szombathy art, a Boszniai Szerb Köztársaság Kortárs Művészeti Múzeuma, Banja Luka, 2006.*

donija, Szerbia – Morava, Bosznia és Hercegovina – Drina, Montenegró – Lovćen, Horvátország – Opatija, Szlovénia – Filter 57. Közeledvén a hamutartókhöz, Szombathy, aki egyébként nem dohányzik, meggyújt egy-egy cigarettát, beszívja annak füstjét és folytatja ezt mindaddig, amíg mind a hat cigarettás dobozt ki nem nyitja, illetve meg nem gyújtja a hat fajta, a jugoszláv tagköztársaságokat szimbolizáló cigarettát. A néha szinte a fulladás határát súroló köhögőrohamokkal kísért akció folytatásában, az egyik hamutáltól/köztársaságtól a másikig mozogva, párhuzamosan több cigarettába is beszippant. Amikor már minden cigarettát elszívott, a hamut a Szarajevóra helyezett hamutálba önti, majd arcához emeli azt és a hamut a közönség felé fújja. A performansz az alábbi mondattal fejeződik be: *Elfújta a szél.*

Identitás-hiátusait Szombathy egy digitális sorozatban *dolgozza fel*, a *Milleniumi képekben: A visszatérő emlékezet* (2000-től napjainkig) és a *Hősök voltunk* (2000-2011) címűkben, ahol a kommunista relikviák és totemek lépnek a színre, immáron úgy, mint a volt szocialista nemzetek új, tranzíciós valóságának zavaró tényezői.

Amikor áttelepültem Magyarországra, csodálkozva figyeltem azt, amilyen mértékben az emberek igyekeztek megszabadulni kommunista történelmüktől és annak anyagi emlékeitől. Az aluljárókban a hajléktalanok apró pénzért árultak, például, pártkönyvecskéket vagy különböző szervezetek tagsági kártyáit. Számomra a dokumentumokban található bélyegecskék voltak nagyon érdekesek, mivel van bennük valami hasonlatosság a pop art ikonográfiájával s erős grafikai töltettel rendelkeznek. A tagsági könyvecskék lapjait beavatkozás nélkül átvettem, de minden kompozícióra kézzel (egérrel) keresztet rajzoltam, az elmúlt rendszer áldozatainak szentelt mementó szimbólumát. Jelenleg a többi, volt szocialista országból származó, hasonló anyag gyűjtésén dolgozom.³⁹

Különösen személyes dimenziója van azon munkáinak, melyekben *jelvényeket használ* (2014), s melyekben az ideológiai tartalmat hordozó motívumokkal ellátott jelvényeket – a kommunizmus alatti élet igen je-

39 Ibid.

lentős érzelmi inszignái, melyekkel *feldíszítve* tértünk haza, szinte minden utazásunkról – Tito, Lenin arcépeire applikálja, illetve saját, intim történelmének dokumentumaira, mint, mondjuk, az 1986. 12.13-i keltezésű bizonylat a katonai felszerelés sikeres átadásáról, vagy egy tált fuvarlevél, mely a Horvát Grafikai Intézet kiadásában megjelent *Tito elvtárs* című könyv a szarajevói telephelyről a srebrenicai könyvtárnak küldött példányát kísérte (a fuvarlevélen szerepel a könyvtárosnő, Bečić Mubina /Nurija/ neve). E munkák üzenete, hogy ebben a térségben, ahol a történelem és az intimszféra ilyen mértékben összefonódtak, a múlt valójában soha nem múlik el, valamint az, hogy ha még nem is fogadjuk el, nem értjük meg saját történelmünket, és ha nem is szembesülünk vele, akkor is újabb évtizedeket töltünk majd sötétben tapogatózva az értékrendszerek és a gazdaság útvesztőiben.

A múlttal való szembesülés formáját választva, azon igyekezve, hogy a (véletlenül) arra haladókban különböző érzelmi reakciókat és a rákérdezés igényét váltsa ki, Szombathy 2010 és 2011 során mutatja be *public art* akcióját **Remember!** cím alatt. (*Sećaj se!/Emlékezz!/Spominaj!/Ricorda!*). A **Remember!** akcióban Szombathy szendvics-embernek öltözve sétált a szlovákiai Érsekújvár és Komárom, illetve Velence és Pécs utcáin és kezében a három volt szocialista ország – a Szovjetúnió, a Jugoszláv SZSZK és Csehszlovákia zászlait vitte. *Amikor az ember explicit magával foglalkozik, a politika implicit megkerülhetetlenné válik - szerkezetét a médium jelenti, s a művész ez által kommunikál.*⁴⁰

Szombathy Bálint kelet-közép-európai arca

Vaclav Havel szerint, Európa ezen részének a fejlődése mindig is a totalitarizmus és (vagy) post-totalitarizmus(ok) társadalmi légkörében zajlott, ezért köthetőek az itteni művészekhez olyan kifejezések, mint a személyi kultúra vagy az *individuális mitológia*.⁴¹ Szombathy társadalmi, politikai, művészi, de személyes, érzelmi tapasztalatait talán

.....
⁴⁰ Ivana Sajko, *O Goranu Trbuljaku*, in: *Hrvatski paviljon*, katalógus, 51st Venice Biennale, 2005, 119. old.

⁴¹ Harald Szeemann, svájci kusztosz elnevezése a kelet-európai art produkciók leírására, mint a népművészeti és a társadalmi totalitarizmus kontextusán belül keletkezett történetek specifikus földrajzi keverékére.

a legteljesebben a *Kelet-közép-európai arc* (Slavko Matković emlékére) című performansz összegzi, amely valójában Matković egyik test-akciójának, az 1981-es Arc-nak a remake-verziója. Az akció előtörténete a következő: Slavko Matković, akit a művészettel foglalkozás céljára vonatkozó kétélyek emésztnek, 1981-ben Budapesten bemutatja a saját teste állóképességének végső határait feszegető akcióját, az Arcot. Matković széles ragasztószalaggal – művészete emblemikus szimbólumával – ragasztja be, csomagolja be és deformálja saját arcát, és ez levegőhiányhoz, illetve kezdeti fulladáshoz vezet. A művészi akció „útján” végrehajtott rituális öngyilkossági kísérlet az egyik legmeggyőzőbb bizonyítéka annak, hogy a saját ideáljaiba vetett hit érdekében készen áll – akár szó szerint – a fizikai végletekig is elmenni. Az akció brutalitása és életveszélyessége miatt, a művész ezen munkáját Marina Abramović korai, belgrádi korszakának performanszaival hasonlítják össze. Szombathy is ezeket az ideálokat osztja. Az adott kontextusban, szellemi fivérének, Slavko Matković-nak a súlyos betegsége (tüdőrák) és tragikus halála – egzisztenciális értelemben – Bálint számára élete egyik legdrámaibb pillanata volt. Slavko Matković 1994. november 2-án halt meg Szabadkán, úgy, ahogyan arra művészi akciójában, az Arcban is célzott: fulladás által!

A következő évben, 1995-ben az Érsekújváron, Szlovákiában megtartott *Transart Communication Festival* keretében, Szombathy először mutatja be a *Kelet-közép-európai arc* című performanszt. A performanszt még néhányszor megismétli különböző, de érzelmileg és egzisztenciálisan épp ilyen izgalmas és drámai pillanatokban:⁴²

Slavko Matković „Selotejp tekstovi” (Cellux-szövegek) című könyvből lapokat tépek ki és azokat a padlóra dobom. Ezzel egyidőben az akció kivitelezésében részt vevő társam cellux-szalagot tekerve a jelenlévők teste köré, összeköti őket. Ezután széles ragasztószalaggal göngyölöm

⁴² Szombathy a *Kelet-közép-európai arc* c. performanszt az alábbi alkalmakkor mutatta be: *Transart Communication Festival*, Érsekújvár, Szlovákia, 1995; *Perforium International Performance Festival*, Budapest, 1995; *Szimpozium Slavko Matković munkásságáról*, Városi Könyvtár, Szabadka, 1996. november 2.; *La ultima avanguardia*, Musei di Spoleto, Spoleto, Olaszország, 1998; *Az Ich bin Künstler Slavko Matković retrospektív tárlat megnyitója*, Kortárs Művészetek Múzeuma, Újvidék, 2004. december 8., valamint ugyanezen retrospektív kiállítás megnyitóján a belgrádi Egyetemista Művelődési Központ Galériájában, 2005. február 3-án.

be a saját fejem, egészen addig, amíg semmit sem látok és alig tudok lélegezni. Majd segédem a kinyújtott bal kezembe egy égő gyertyát tesz, a jobba, pedig, Slavko Matković kedvenc italát, egy üveg Rubin vinjakot. Ahogy telik-múlik a performansz, mind nehezebben tudok lélegezni, a kezem remegni kezd s az egyik pillanatban kiesik a bal kezemből a gyertya (az élet). Egy idő után felemelem a vinjakos üveget és teljes tartalmát a bepólyázott, eltorzult arcomra öntöm. Az ital lassacskán behatol a cellux-maszk alá, csípi a szemem, ezért fulladozni kezdek (Slavko Matković fulladásos halált szenvedett).

Bálint deformált, fulladó arcát nem csak úgy kell értelmezni, mint Matković vagy Szombathy igazi arcát, hanem mint a sajátságos történelmi, ideológiai és földrajzi térségben tevékenykedő művész univerzális arcát. Ez a délkelet- (vagy kelet-közép) európai művész arca, melynek paradigmáját Slavko Matković sorsa szolgáltatta. Az akcionista és post-avantgárd művész arca, aki, Dmitriy Golynko-Wolfson szerint *arra vágyik, hogy összhangban legyen az elmérgesedett társadalmi viszonyokkal, arra törekszik hogy ezekből ne legyen kirekesztve s bevésse őket saját testébe.* Az említett társadalmi viszonyok beazonosítása, regisztrálása és kritikai áttekintése az orosz Peresztrojka felemás sikere, a berlini fal ledöntése és a JSZSZK területén folyt háborúk után történik meg, illetve a kommunista holt súlytól megszabadult népek és országok a tranzíciós valósággal történt összeütközése után, amikor a Nyugat által az ún. „postmodernista paradigma” 30-40 évében összeszedett esztétikai és technológiai poggyász minden rendszerezés és mérés nélkül kerül elfogadásra. A valóság és a képzelet itt olyannyira egymásba szövődik és kölcsönös feltétel-viszonyban van, hogy a közösségi jelleg létezését (és továbbélését), a végtelenségig gyártott illúziók és hamisítványok biztosítják, melyek közül néhány, hirtelen az iszonyattól túltengő valóság státusát kapja: teljes pénzügyi csőd, tömegmészárlás...⁴³ Tehát, az itt bemutatott művészi cselekedetek politikája egy lépést jelent a radikális felé, s ez a politika néha hivatkozás a katasztrofális jellegre, mint a kontinuitás ellentétére, ugyanakkor, a művész nyitott játéka a saját és művészi sorsával.⁴⁴

.....
⁴³ Dimitrij Golynko-Wolfson, *Novi ruski milenijum: Iskustvo post-eshatološke svesti*, 3+4, Časopis seminara za modernu umetnost odeljenja Istorije umetnosti, 4. sz., Bölcsésztudományi Kar, Belgrád, 1998 tele – 1999 tavasza, 36–37. old

⁴⁴ Vladimir Gudac, *Flash mob*, in: *Much too Much*, cat.ex., Hrvatski foto savez, Zagreb, 2003.

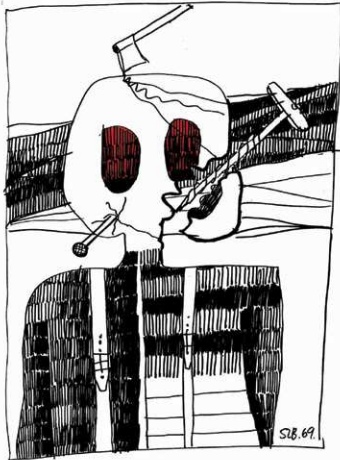
A drámai játékkal, melyhez állandóan visszatér, vagy amely örökké tart – bár nem válik világosabbá, érthetőbbé –, Szombathy saját munkásságának folytonosságát emeli ki, de elkötelezettségét is örökös szellemi fivére, Slavko Matković (1948-1994) élete és művészi sorsa, közös ideáljaik mellett.

Zárógondolatok helyett

Úgy viszonyulva a művészethez, mint a kultúra ismertetőjeléhez, olyan térhez, ahol állandó a társadalmi hatalmi kinyilatkoztatás különböző (manipulatív) formáinak regisztrálása, kifejezése, felülvizsgálata és próbatétele, Szombathy négy és fél évtizede tevékenyen alkot és tartja magát válatozatlan etikai elveihez és motivációihoz. Az ifjúkori, új baloldali eszmék, vágyódása a szebb, jobb és igazságosabb világ után idővel beazonosítható művészi és etikai krédóvá formálódtak, melyet, dióhéjban, három domináns elvként összegezhetünk:

- a) soha ne légy a tömegben,
- b) legyen álláspontod,
- c) ne tégy kompromisszumot (se magaddal, se a környezeteddel).

Szombathy Bálint számára a művészet úgy nyilvánul meg, mint egy személyes *levéltár*, az a hely, ahová rendszeresen betáplálta a különböző, magával hordott ideálokat, képeket, emlékeket, tudást, tiltást vagy tabukat, a mindig bizonytalan és lendületteljes művészi létet és művésszé válást egy olyan térségben, ahol a történelem tömörítettebb, mint bárhol másutt, és ahol annak „ostora” mindig az egyén hátán csattant. A művészet-kultúra-társadalom-politika-ideológia hálózatának összetett viszonyai révén Szombathy Bálint tematizálja azt, ahogyan a kelet-közép-európai ember jelenleg keresi új és másfajta önazonosságát, irányvesztetten és bizonytalanul, sötétben tapogatózva a poszt-szocializmus eldobott recidívái és a poszt-kapitalizmus kritika nélkül elfogadott (burkolt) megtorló intézkedései között. Így, abban a köztes térben mozogva, amely félúton van a bevészt (genetikai) nyomok és kódok törlése és az éppen kialakulóban, kiépülőben vagy meghamisításban (nem válik érthetőbbé) lévő közt, Szombathy megtestesíti a művészet Beuys-i, *szociális plasztikakénti*, illetve *helyzetekkénti* felfogását, melyek végső/végleges kimenetelében maga a művész saját művészeteként mutatkozik meg, manifesztálódik és (ön)realizálódik.



▲ Subotica nekropola / Szabadka nekropolis
1969, digitalni print / digitális nyomat

Zastave / Zászlók ▶
1971, akcija / akció





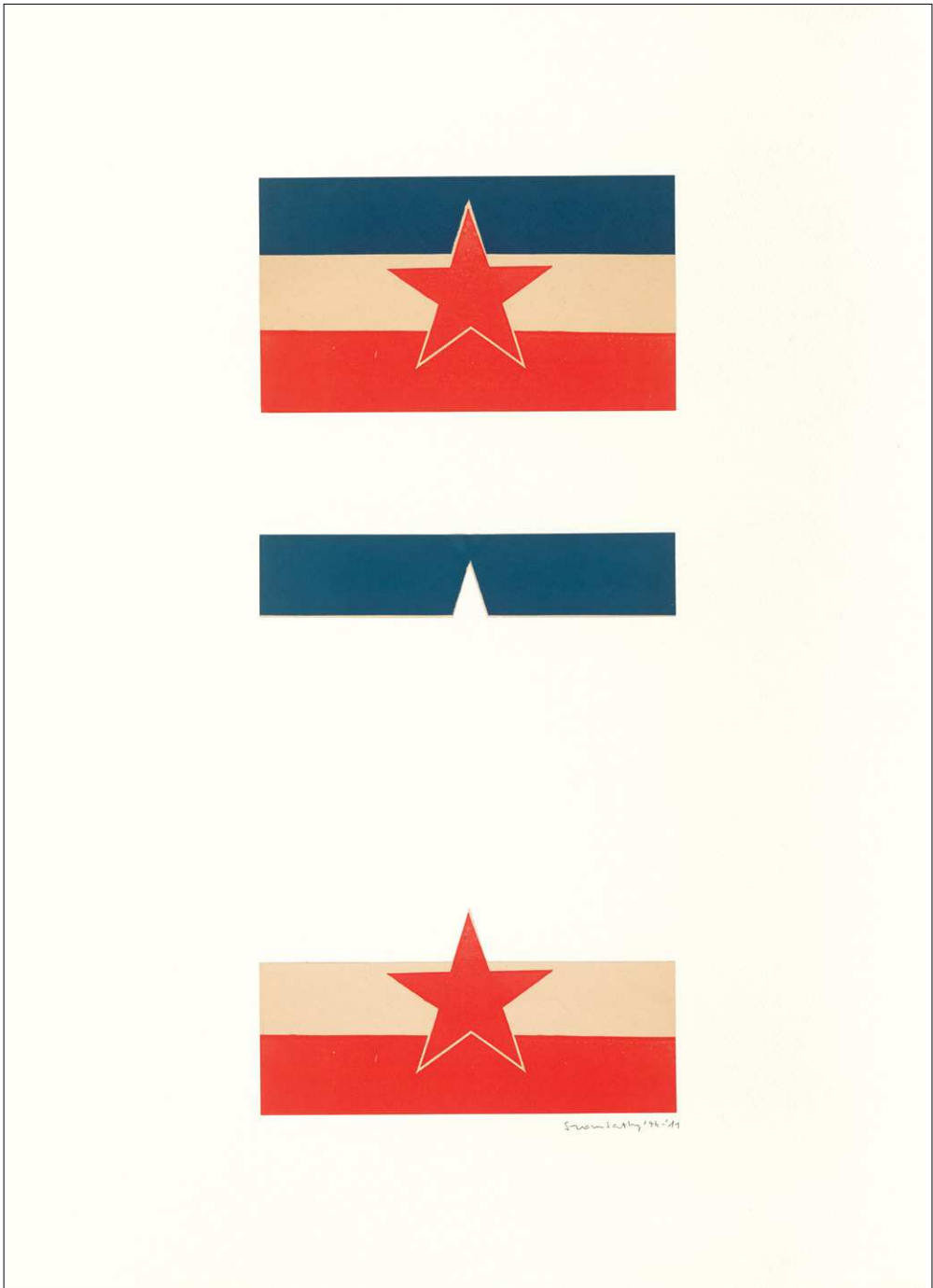
▲ Bauhaus
1972, akcija / akció



▲ Lenin in Budapest
1972, akcija / akció



▲ 36 Fixatives
1973, fotografija / fotografía



▲ Dekonstrukcija Jugoslavije / Jugoszlávia dekonstrukciója
1974, kolaž / kollázs

b) A polgárok indulás előtt lássák el magukat a legszükségesebb kellékekkel (csak annyival, a tenyérmaszkok segítségével nélkül vihetnek), de mindenkinek előtérben kell személyi okmányokkal, gázálarccal és egyéb védelmi felszereléssel, 1-2 napra való hideg étellel, legszükségesebb meleg öltözékekkel, takaróval, tisztálkodási kellékekkel stb.

c) Az áttelepítésnek sürgősnek, de a lehető legnagyobb rendben kell történnie, meg kell akadályozni a pánikot és a zombontást.

d) Az áttelepítés idején a leghigoróbban be kell tartani a polgárvédelmi szerv parancsait és utasításait.

e) A menhelyen a lehető legnagyobb figyelmet kell szentelni a személyi tisztaságnak, az étkezés és a lakás rendezésének és tisztaságának, mert ezzel megakadályozható a fertőzés terjedése.

Az e fejezetekben nevezett idejében f... amit a fegyveres... denképpen Újvidék... Ha azonban az áttelepítés meg az ellen... nevezett „utólagos... tekről, sérültekről, a fertőzésben szenvedő előállt helyzethez és kényszer- és rügtől áttelepítés a község rancsnokságok terve

Biztosra vehető hogy az idejében... lekedniük, könnyebb... gos áttelepítés nehé

- 4.) Kinyitni az ablakokat pedig becsukni;
- 5.) Létszárnál és befolyóvízvezeték... edényeket és a nyitott...
- 6.) Magához venni felszerelést;
- 7.) Mindenki vigye magával személyazonosságát és más személyes okmányait;
- 8.) Magával vinni a vízvezeték, a legszükségesebb rádiót;
- 9.) Magával venni a betegek... Öregeket és betegeket;
- 10.) Becsukni, de nem... 11.) Sürgősen pánikhelyre vagy a legközelebbi (árok, szurdok, föld alá) menhelyre, ha az megengedhető és más alkalmas helyre.

A munkahelyen:

1. Abbahagyni a munkát.
 - 2.) Magához venni a védőfelszerelést és sürgősen, pánik nélkül elmenni az övőhelyre vagy arra a helyre, amely a munkaszervezet terve szerint biztosabb védelmet nyújt.
- Azokban a munkaszervezetekben, ahol a termelés folyamata miatt nem lehet megszakítani a munkát, meghatározott számú dolgozó a „Jégriadó” jelzés után is folytatja a munkát. Az ilyen munkaszervezeteknek előre meg kell határozniuk mindazokat a munkahelyeket, ahol nem szabad abba hagyni a munkát, és a „Jégriadó” jelre pontosan szabályozni kell minden munkatevékenységet, előrelátott védőintézkedések szerint.
- A munkaszervezetek kötelessége, hogy minden dolgozójukkal idejekorán és részletesen ismeressék a védőintézkedésekre és általában a népvédelemre vonatkozó kötelességeiket és kötelezettségeiket.

Homage to Matković



3. A radioaktív por és harci mérgek gázok hatásától megsemmisítésére (dekontamináció) szolgáló személyi eszközök.
4. Kézipatika, hőmérővel.
5. Zseblámpa, néhány gyertya.
6. Műanyag vagy más védőruha vagy kancsó.
7. Lapát, csákány és balta.
8. Létra (földszintes lakásokban) vagy a lakás magasságának megfelelő hosszúságú, 12-16 mm vastagságú kótlé.
9. Mészoló.
10. Elsősegélyre alkalmas kellékek.
11. Szükséges mennyiségű kenyér; ládában, zsákokban, zacskókban.
12. Három napra elegendő tartalék ivóvíz, valamint mosásra, fürdésre és mos-célokra szolgáló víz.
13. Megfelelő mennyiségű tartalék étlem, hideg étel, főleg konzerv.
14. Táskarádió.

...állatomány is van, be kell érket, valamint az állatok kiskészes eszközeit.

...ben készületben kell hogy is:

...ordágy.
...radioaktivitás, biológiai és védőfelszerelés.
...ségű kézfelszerelés a radiosemmisítésére.
...ségű, fertőtlenítésre szolgáló t az övőhely nyílásainak bezárás és gitt.
...tűzoltókészülék, lapát, vasfok, ha pedig az épületben is.

...állompolgára katonaköteles, a katonai szolgálatra. A nyilvántartásba való beiratkozásból és a Jugoegységeiben való szolgál

...átalamberek kötelessége, szervenek, amely nyilvántartásba való beiratkozásból és a Jugoegységeiben való szolgál

...kében áll továbbá az is, olyan képesítések elsajátítását szolgáló szempontjakkal, szakképzés elsajátítása, kitanulása, gépiárműve-repülés, pilóta, rádióma-tervezés és ehhez ha-

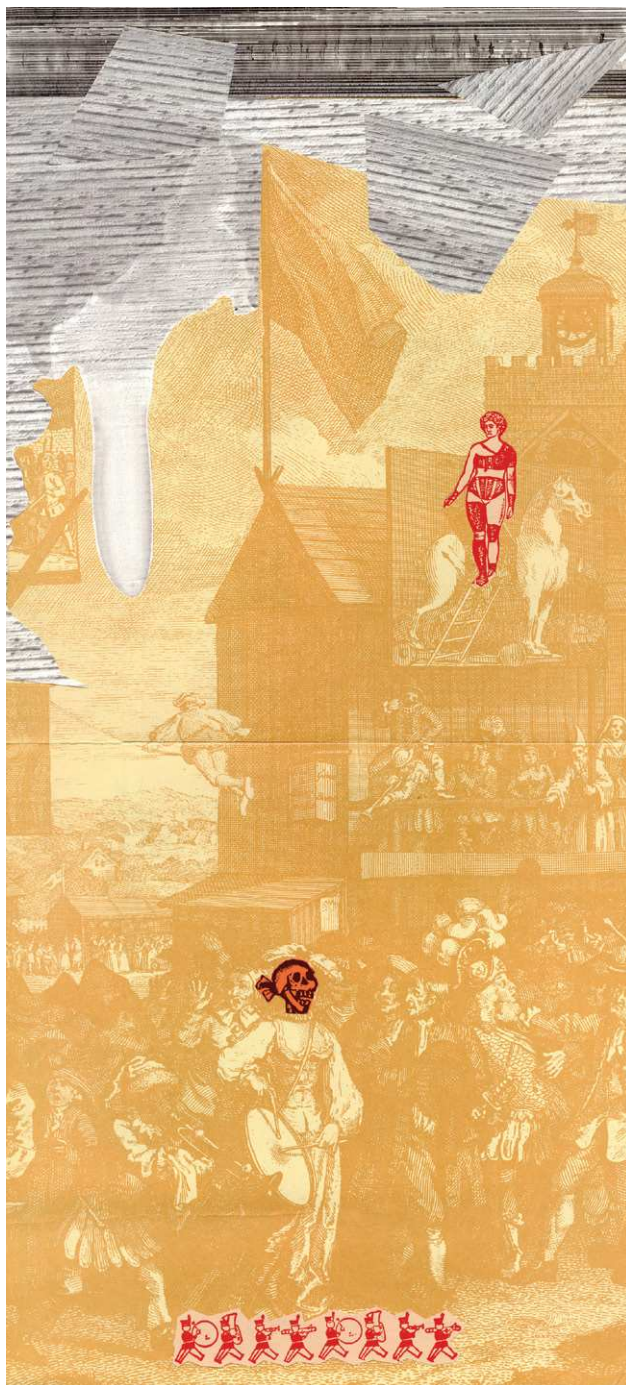
...A fiatalok kötelessége, a katonai szolgálattól letöltése után 8 napon belül kötelesek jelentkezni az állandó lakóhelyükön lévő községi népvédelmi szervnél.

A fiatalok kötelessége, a katonai szolgálattól letöltése után 8 napon belül kötelesek jelentkezni az állandó lakóhelyükön lévő községi népvédelmi szervnél.

7.) A katonai előképzés az iskolában és az egyetemeken történik, a tantervekkel, valamint a Népvédelmi Törvénnyel és egyéb előírásokkal összhangban. A katonai előképzésre kötelesek a fiatalok, akik az életüknek betöltése után, a katonai nyilvántartásba való beiktatás végett kötelesek jelentkezni a községi népvédelmi szervnek. Ezután, a Tájékoztató 5. pontj

Prstan 1. maj '90

▲ Omaž Slavku Matkoviću / Homage a Matkovic 1990, kolaž / kollázs



▲ Panoptik 90-ih / A 90-es évek panoptikuma
1990–1992, kolaž / kollázs

Jugoslovenski
JUGOSLOVENSKI
Jugoslovens
JUGOSLOVE
Jugoslove
JUGOSLO
Jugosl
JUGOS

VAN UPOTREBE

DHTMYC

Jugoslovenski standard
JUGOSLOVENSKI STANDARD

Jugoslovenski standard
JUGOSLOVENSKI STANDARD

Jugoslovenski standard
JUGOSLOVENSKI STANDARD

Jugoslovenski standard
JUGOSLOVENSKI STANDARD

Jugoslovenski standard
JUGOSLOVENSKI STANDARD

Jugoslovenski standard
JUGOSLOVENSKI STANDARD

Jugoslovenski standard
JUGOSLOVENSKI STAN

From bathy '03

▲ **Jugoslovenski standard / Jugoszláv szabvány**
1994–2003, *ofset otisci, intervencija / ofset-nyomatok, kézírás*

Balkanski dijalog / Balkáni dialógus ►
1995, *video instalacija / videó-installáció*







▲ Šetnja oko magme / Séta a magma körül
1995, instalacija / installáció

◀ Dalekogled / Messzelátó
1995, instalacija / installáció





▲ **Yugoslav Story**
1996, instalacija / installáció

◀ **Zastave II / Zászlók II**
1995, performans / performansz





▲ Raskršća / Keresztutak
1998, instalacija / installáció

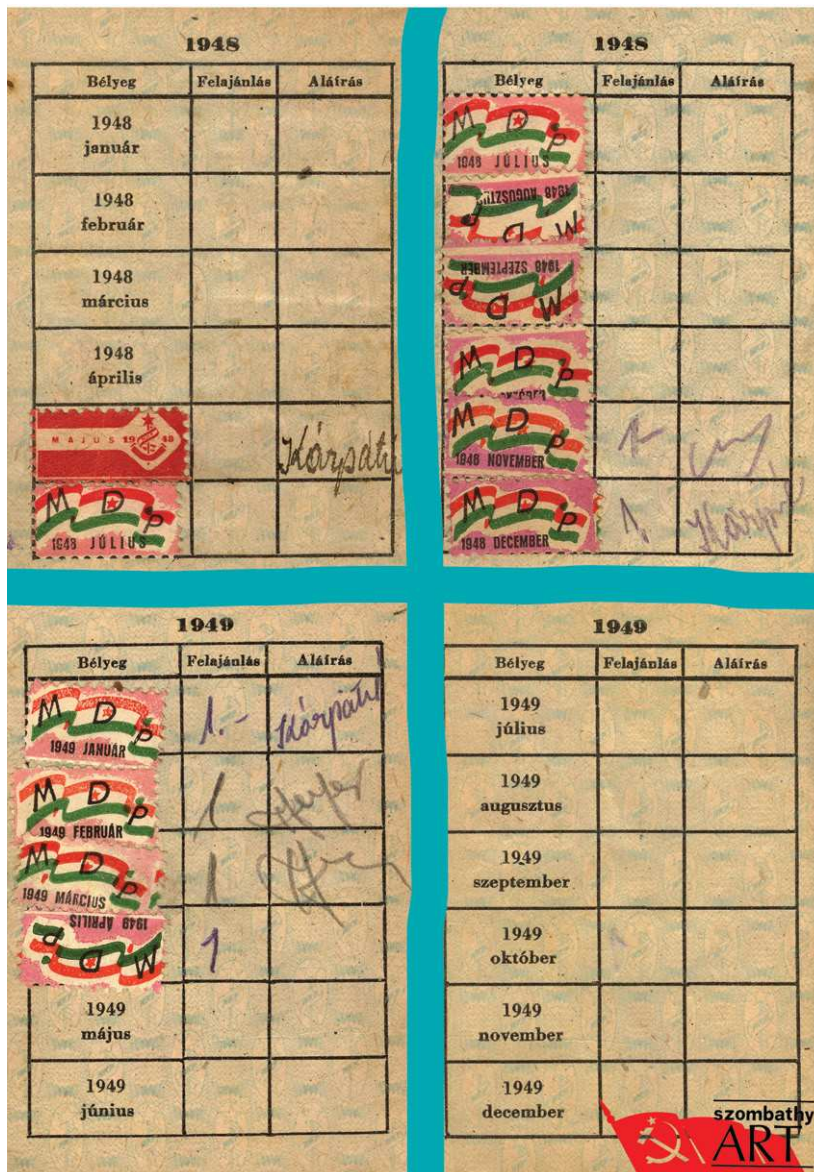
◀ Kofér / Koffer
1997, objekat / objekt





▲ **Balkanologija / Balkanológia**
1999, *papír, kolaž / papír, kollázs*

◀ **Odžaci (Prohujalo sa vihorom) / Kémények (Elfújta a szél)**
1998–2006, *performans / performansz*



▲ Bili smo heroji / Hősök voltunk
2001–2011, digitalna grafika / digitális grafika

Marx, Engels, Lenin, Szombathy ►
2008 (Varšava / Varsó), in situ

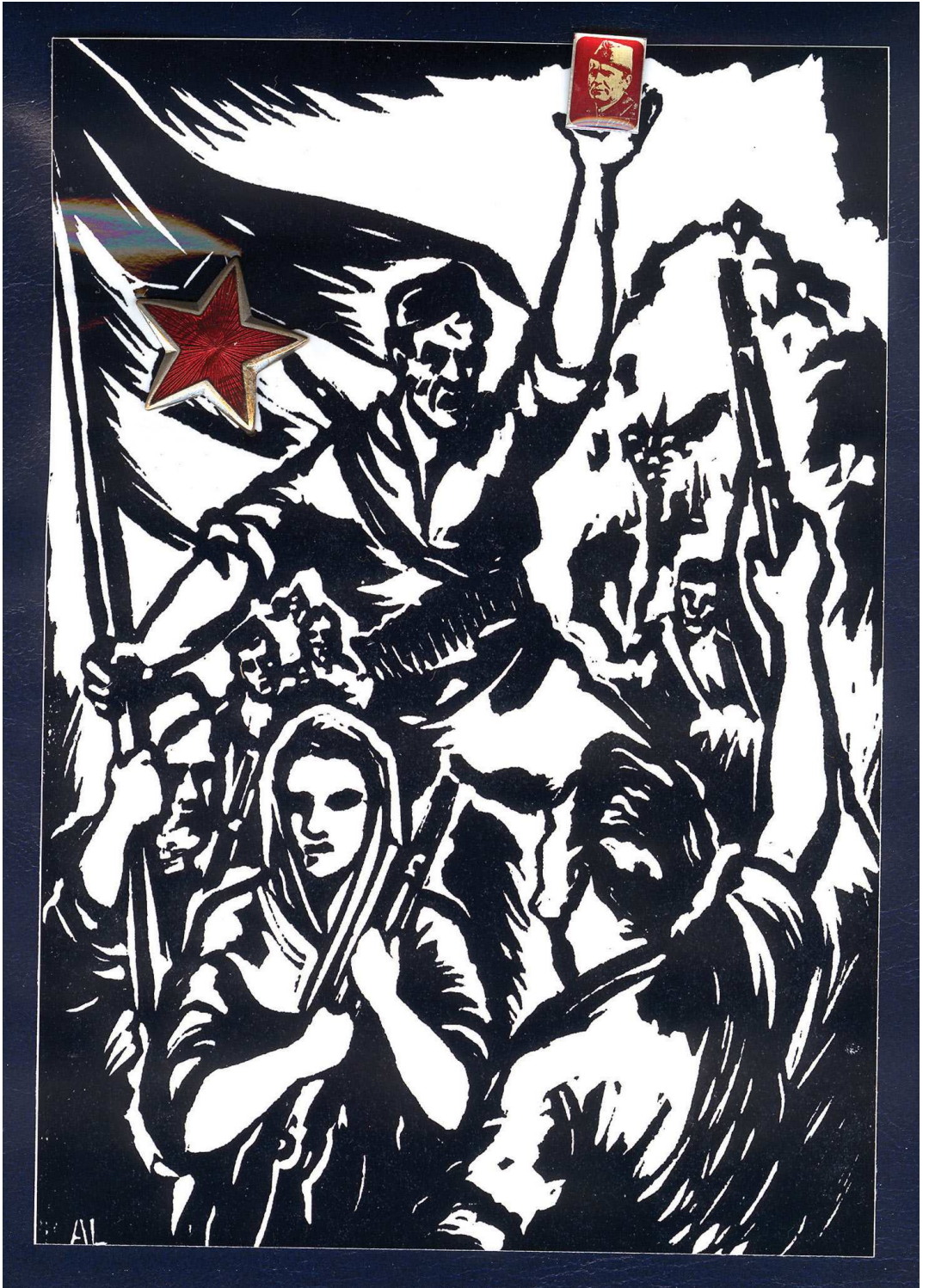
KLUB







◀ Sećaj se! / Emlékezz! (Komarno / Komárom, Venecija / Velence) ▲
2010–2014, public art





▲ Tito i ja / Tito és én

2014, kombinovana tehnik / vegyes technika

◀ Radovi sa značkama / Jelvénymunkák

2014, kombinovana tehnik / vegyes technika



▲ Kada nam je još sve bilo lepo / Amikor még minden oly szép volt
1997–2014, fotografija, otisak pečatom / fotográfia, pecsétnyomat

katalog eksponata / mŭtárgyjegyzék

Prinosi života, 1962–..., papir (13 kom.)

Élethozadékok, 1962–..., papír (13 db)

Subotica nekropola I–III, 1969–1972, remix 2003, digitalni print

Szabadka nekropolis I–III, 1969–1972, remix 2003, digitális nyomtat

Zastave 1, 2, 1971–1972/2005, akcija (digitalni otisak), 100x60 cm (2 kom.),

foto: Laslo Kerekeš, Zoltan Apro

Zászlók 1, 2, 1971–1972/2005, akció (digitális nyomtat), 100x60 cm (2 db),

fotó: Kerekes László, Apró Zoltán

Underground elevator, 1971, kombinovana tehnika (papirna zastavica, šmirgl papir)

Underground elevator, 1971, vegyes technika (papírzászló, dörzspapír)

Bauhaus, 1972, akcija (digitalni otisak), 38,5x25,7 cm (8 kom.),

iz kolekcije Muzeja savremene umetnosti Vojvodine

Bauhaus, 1972, akció (digitális nyomtat), 38,5x25,7 cm (8 db),

a Vajdasági Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteményéből

Lenin in Budapest, 1972/2005, akcija (digitalni otisak), 50x60 cm (13 kom.)

Lenin in Budapest, 1972/2005, akció (digitális nyomtat), 50x60 cm (13 db)

36 Fixatives, 1973, fotografija, 18x34 cm (36 kom.)

36 Fixatives, 1973, fotográfia, 18x34 cm (36 db)

Dekonstrukcija Jugoslavije, 1974/2014, papir (kolaž), 50x60 cm (2 kom.)

Jugoszlávia dekonstrukciója, 1974/2014, papír (kollázs), 50x60 cm (2 db)

Omaž članovima grupe Bosch+Bosch, 1990, kolaž, 21x30 cm (4 kom.)

A Bosch+Bosch csoport tagjainak tiszteletére, 1990, kollázs, 21x30 cm (4 db)

Panoptik 90-ih, 1990–1992, kolaž, 19,5x42 cm (9 kom.)

A 90-es évek panoptikuma, 1990–1992, kollázs, 19,5x42 cm (9 db)

Naše svakodnevce, 1991, arak umetničkih markica (2 kom.)

Our Weekdays, 1991, művészbélyeg-ív (2 db)

Panonski krst (Omaž Slavku Matkoviću), 1994, sitotisak, 39x52 cm
Pannon kereszt (Slavko Matković tiszteletére), 1994, szitanyomat, 39x52 cm

Jugoslovenski standard, 1994/2003, ofset otisci, intervencija, 15,5x24 cm (22 kom.)
Jugoszláv szabvány, 1994–2003, ofszet-nyomatok, kézírás, 15,5x24 cm (22 db)

Balkanski dijalog, 1995, video instalacija (digitalni otisak: 110x60 cm)
Balkáni dialógus, 1995, videó-installáció (digitális nyomat: 110x60 cm)

Dalekogled, 1995, instalacija (digitalni otisak)
Messzelátó, 1995, installáció (digitális nyomat)

Šetnja oko magme, 1995, instalacija (digitalni otisak: 110x60 cm)
Séta a magma körül, 1995, installáció (digitális nyomat: 110x60 cm)

Yugoslav Story, 1996, instalacija (digitalni otisak: 37x45 cm, 12 kom.),
foto: Branislav Lučić
Yugoslav Story, 1996, installáció (digitális nyomat: 37x45 cm, 12 db),
fotó: Branislav Lučić

Kofer, 1997, objekt, 70x50x25 cm
Koffer, 1997, objekt, 70x50x25 cm

Kada nam je još sve bilo lepo, 1997/2014, fotografija, otisak pečatom,
30x40 cm (12 kom.)
Amikor még minden oly szép volt, 1997/2014, fotográfia, pecsétnyomat,
30x40 cm (12 db)

Raskršća, 1998, instalacija (digitalni otisak: 78x60 cm)
Keresztutak, 1998, installáció (digitális nyomat: 78x60 cm)

Odžaci (Prohujalo sa vihorom), 1998–2006, performans (digitalni otisak: 83x60 cm)
Kémények (Elfújta a szél), 1998–2006, performansz (digitális nyomat: 83x60 cm)

Balkanologija, 1999, papir, kolaž (13 kom.)
Balkanológia, 1999, papír, kollázs (13 db)

Bili smo heroji, 2001–2011, digitalne grafike, 60,5x90,5 cm (10 kom.)

Hősök voltunk, 2001–2011, digitális grafikák, 60,5x90,5 cm (10 db)

Marks, Engels, Lenjin, Sombati, 2008, in situ (Varšava), 50x50 cm,

foto: Boris Nieslony

Marx, Engels, Lenin, Szombathy, 2008, in situ (Varsó), 50x50 cm,

fotó: Boris Nieslony

Sećaj se!, 2010–2014, public art

Emlékezz!, 2010–2014, public art

Crveno i crno, 2012, objekat

Vörös és fekete, 2012, objekt

Mali Mao gura kolica, 2012, kombinovana tehnika

A kis Mao talicskát tol, 2012, vegyes technika

Bravar, 2014, kombinovana tehnika

A lakatos, 2014, vegyes technika

Od kolevke pa do groba, 2014, instalacija

A bölcsőtől a sírig, 2014, installáció

Putevima heroja, 2014, papir (6 kom.)

Hősök útján, 2014, papír (6 db)

Radovi sa značkama, 2014, kombinovana tehnika, 15x21; 21x29; 30x40 cm

Jelvénymunkák, 2014, vegyes technika, 15x21; 21x29; 30x40 cm

Tito i ja, 2014, kombinovana tehnika

Tito és én, 2014, vegyes technika

Vaymagy, 2014, instalacija

Vaymagy, 2014, installáció

**Autori i organizatori izložbe zahvaljuju se:
A kiállítás szerzői és szervezői köszönetet mondanak:**

Gradskom muzeju Subotica, Mirku Grlici
a Szabadkai Városi Múzeumnak, Mirko Grlicának

Gradskom muzeju Subotica, dr Arpadu Papu
a Szabadkai Városi Múzeumnak, dr. Papp Árpádnak

Gradskoj upravi Grada Subotice, Atili Takaču
Szabadka Város vezetésének, Takács Attilának

JKP „Pogrebno“, Subotica
Temetkezési KKV-nak, Szabadka

Muzeju savremene umetnosti Vojvodine
a Vajdasági Kortárs Művészeti Múzeumnak

Radio-televiziji Srbije, Programskom arhivu Televizije Beograd
a Szerb Rádió és Televíziónak, a Belgrádi TV archívumának

Izložba je realizovana uz podršku Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije,
Pokrajinskog sekretarijata za kulturu i javno informisanje i
Mađarske nacionalne fondacije za kulturu (Nemzeti Kulturális Alap – NKA).

A kiállítás a Szerb Köztársaság Művelődési és Tájékoztatási Minisztériuma,
a Tartományi Művelődési és Köztájékoztatási Titkárság és a
magyarországi Nemzeti Kulturális Alap (NKA) támogatásával jött létre.



Република Србија
Министарство културе и информисања



nka

Nemzeti Kulturális Alap

Izdavači / Kiadja:

Moderna galerija „Likovni susret” Subotica
Képzőművészeti Találkozó Modern Galéria Szabadka
Galerija „dr Vinko Perčić” (Subotica) / Vinko Perčić Galéria (Szabadka)

Za izdavače / A kiadásért felel:

Nela Tonković, direktorka / Nela Tonković igazgató
Spartak Dulić, direktor / Spartak Dulić igazgató

Urednik / Szerkesztő:

Nela Tonković

Kustos izložbe, autor teksta / A kiállítás kurátora, a szöveg szerzője:

Nebojša Milenković

Prevod / Fordítás:

Erika Pap, Balint Sombati / Papp Erika, Szombathy Bálint

Fotografije / Fotó:

dokumentacija Balinta Sombatija / Szombathy Bálint dokumentumtára
Laslo Kerekeš / Kerekes László
Branislav Lučić
Boris Nislonj / Boris Nieslony

Prelom / Layout:

Virag Molnar-Čikoš / Molnár-Csikós Virág

Štampa / Nyomdai munkák:

Creative Line d.o.o., Subotica / Creative Line Kft., Szabadka

Tiraž / Példányszám:

300

ISBN:

9788685035463

Subotica, 2014. / Szabadka, 2014.



CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

7.038.53:929 Szombathy B.(083.824)

СОМБАТИ, Балинт, 1950-

Bálint Szombathy : bili smo heroji = hősök voltunk /
[autor teksta Nebojša Milenković; prevod na
mađarski jezik Erika Pap, Balint Sombati].

- Subotica : Moderna galerija „Likovni susret“: Galerija
„dr Vinko Perčić“, 2014

(Subotica: Creative Line). - 88 str.: ilustr. ; 16x23 cm

Uporedo srp. tekst i mađ. prevod. - Tiraž 300.

ISBN 978-86-85035-46-3

a) Сомбати, Балинт (1950-) - Мултимедијална
уметност -

Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 289364487



9788685035463

MIR *45*



Samobater

