



MARKOS VIKTOR
Egyenesen át..., 2016, videó-installáció, 32'38" © Fotó: Simon Zsuzsanna



HALÁSZ DÁNIEL
Inside Russia (Mélyen Oroszországban), 2010, fotók, 30 x 40 cm
© Fotó: Simon Zsuzsanna

tér melodyját érdemes felütni), viszont olyannyira kifejezően megágyazott a világ állandóságának, hogy a rendszerváltás liberális gondolata is csak ebből az állandóságból táplálkozhatott – semmi más nem adott okot arra a föltételezésre, hogy a morális „szabványok” statikusan beállnak egy megadott szintre és úgy maradnak. Miközben az emblematikus tárgyak a hatalmat látszólag esztétikává kicsinyítve legitimáló konszenzus kifejezői voltak. A szociális gondolat a kelet-európai térségben összefonódott a hatvanas évek technológiai haladásával (a faluvillamosításokkal, a közszolgálati televízióval): az újszerű tárgyak egyszerre szocialista vívmányok és a nyugatiságnak tett engedelmények is voltak. Ezt a humanista elegyet képezte le az akkor bevezetett lottósorsolás kézzel kihúzható nyerőszáma, az elterjedt és – korszerűbb jellegű társasjátékok híján – egyeduralkodóvá lett dobókocka vagy a ló és a futó sakkfigurái is, hisz a sakk vezető sportként való tündöklésében is nagy szerepet játszott, hogy a rendszer a fizikai mozgolódás helyett a testi mozdulatlanlanságot tartotta kívánatosnak. Az egyetlen tehát, ami állandóságával mégis túlmutatott az uralmon, 1990 után lelapítottá, álomszerűvé, elfelejtetté vált.

Ami maradt, ott figyel HALÁSZ DÁNIEL képpárján – egy amortizálódott fa pingpongütő, békejellel a közepén (a hozzá tartozó beton pingpongasztal talán szintén a rendszerváltás után kezdett rothadni, amikor már senki nem tartotta karban – mintha egykettőre nem is érdekelt volna már őket az a mindenkit kibontakoztató közösségi tér, amelynek az asztalitenisz addig a középpontjában helyezkedett el), meg egy belső-ázsiai portré. A kettő együtt a szovjet–magyar barátság jegyében fogant álmos béke légkörét idézi föl: hogy az egész Kádár-kor olyan volt, mint egy hosszan elnyújtóztott délutáni nátha, és örökös, fülledt-ködös szieszta. Mégis ez volt az egyetlen időszak, amikor megjelent az igény – ha nem is az adottság – az uralmon túlmutató szabad térre. Hisz a dominancia keretei közt, akár mi uralunk másokat, akár bennünket uralnak, a valóság épp ugyanannyira képlékeny, megfoghatatlan és bizonytalan, mint álmunkban. És ebből egyedül a Kádár-kori pszeudotér mutatta föl a kilépés igényét. Ez a tér a rendszerváltás után valóságossá is válhatott volna, ha nem a múlt előli szórakozásba és álomba menekvés, hanem az éber kezdet újszerűsége felé irányuló nyitottság határozza meg.

SCHMAL RÓZA

Márványbánya

FOTÓ / MODELL Képek a természet és művészet között

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény valamint a Doktori Iskola kiállítása

MKE Barcsay Terem, Budapest
2016. február 9 – március 18.

STROBL MARIANNE 1912-es fényképén egy sötét füstölgő gép hatalmas kődarabot emel a magasba – a ruszkcizai márványbányában zajló műveletet munkások és művészek figyelik. Amikor a márványból szobor lesz, felvételek és tanulmányrajzok készülnek majd róla, most azonban még nem több nyersanyag-nál, amelyet jövődó felhasználói körülmények között választanak ki, de elsősorban kötelekre, láncokra, dohogó gépekre van szükség, hogy egy szobrászműterembe kerüljön. Nem a faragás nehézségeit vagy a kész szobor leleplezését láthatjuk, hanem azt a ritkán megörökített pillanatot, amikor a távolság a holt anyag és a saját életet élő műalkotás között a lehető legnagyobb, ugyanakkor a szül(et) és elkezdődött: a kiindulópont és a végcél között már kirajzolódik egy útvonal. A Magyar Képzőművészeti Egyetem kiállításán nem ez az egyetlen kép, amely szokatlan nézőpontból mutatja az alkotás folyamatát. A Barcsay Teremben bemutatott anyag az intézmény nagy múltú gyűjteményében fenmaradt, főként 19. századi fotográfiákból és a Doktori Iskola hallgatóinak hozzájuk kapcsolódó kortárs reflexióiból áll össze, tehát magát a tárlatot is a művészi munka speciális (ön)vizsgálata hívta életre.

Milyen fényképeket gyűjtött a magyar művészek képzéséért felelős intézmény korai éveiben, mire használta, mennyiben tekintette a világ megismerését és a természet tanulmányozását megkönnyítő segédeszközöknek, és mennyiben önálló alkotásoknak ezeket? Az intézményi gyakorlat alapos kutatása megpróbál

STROBL MARIANNE (működött 1894–1933 között)
Ruszkcizai márványbánya album, 7. sz. kép. [Bécs], 1912. MKE Ltsz. 5618-07





HAÁSZ KATALIN
Periféria-sátor, 2016, papír, pasztell, vegyes technika, ~ 90×70×200 cm

konkrét válaszokat adni e kérdésekre, de egyszersmind ki is tágítja a kérdésfeltevés hatókörét. Láthatunk festőtanulókat, amint egy szobor fényképes reprodukciója nyomán készült gipszöntvényt rajzolnak, láthatunk keleti motívumokat, mozgástanulmányokat és természetből gyűjtött formákat, amint fényképfelvételek közvetítésével a kor művészeinek szolgálatába szegődnek; messzi tájak és régmúlt korok neves épületeit, amelyek látni és a látványt megérteni taníthatják a hallgatókat; de időről időre olyan képekkel is találkozhatunk, amelyek a médium önértelmezésének izgalmas, kétségekkel és kíváncsisággal teli történetébe engednek bepillantást. Ahogy Velázquez *Las Meninas*a a festészetről beszélő festmény – Mitchell kifejezésével élve: metakép –, úgy gondolkodnak ezek a felvételek a fotográfia mibenlétéről, a vizuális művészetekre gyakorolt sorsdöntő hatásáról.

Az a két fotó például, amely egy-egy tűpontos portréfestményt örökít meg, minden szónál beszédesebben tárja fel a képi ábrázolás történetében bekövetkezett fordulat horderejét. A ránc tekintő szem és a temérdek ránc éppen olyan, mintha hús-vér arcot rögzített volna a felvétel. Ha nem futnának „ráncok” – a festmény ezernyi apró repedése – a kép felületén is, nem jutna eszünkbe, hogy a modell már nem az eleven ember, hanem annak festett mása volt.

Nem kevésbé felforgató LUIGI FIORILLO fellah családot ábrázoló fényképe; látszólag közönséges műtermi felvétel, amely festett háttér előtt mutatja az egzotikus öltözötű asszonyt gyermekeivel, de ha jobban megnézzük, a fényképezés nyújtotta közvetlenség (a fellah nő átható tekintete) és az ismeretterjesztés szándéka egészen sajátos elegyet alkot. A felvétel nem dokumentál: a táj nyilvánvalóan festett, a környezet, amelyet a fényképész szándéka szerint modelljéhez kell társítanunk, mesterségesen odaillesztett. A végeredmény semmivel nem kevésbé konstruált, mint azok a 17. századi festmények, amelyek Svjetlana Alpers szerint a kor tudását jelenítették meg és dolgozták össze egy, a térképhez hasonlóan „átírt” felületen. Csakhogy a modellek saját életüket viszik színre az egzotikus díszlet előtt – szcenírozott megjelenítés és közvetlen jelenlét egymást folyamatosan felülíró, nyugtalanító billegése ejti rabul figyelmünket.

Ez a kettősség – hogy a fénykép egyszerre a tudás közvetítésének eszköze és az elevenünkbe vágó érzéki élmény forrása – PETTENDI SZABÓ PÉTER munkájának is egyik kiindulópontja. Az általa kiállított „kutatási napló” a milánói Arena Civicát ábrázoló fotográfiához kapcsolódó képeket helyez egymás mellé. Ahogy Pettendi Szabó a kísérőszövegben írja, a gyűjteményben talált kép témájának különlegessége és a felvétel részletgazdagsága egyaránt rabul ejtette; a kiállított sorozatok is tükrözik a történeti-tudományos és a vállaltan szubjektív megközelítés együttes jelenlétét. A sok kisebb-nagyobb print között találhatunk olyanokat, amelyek az aréna múltját elevenítik fel (megrendezett tengeri csata, focimeccs, Mussolini az ifjúsági rendezvényen stb.), de olyanokat is, amelyek egy-egy megkapó részletet járnak körül. A vásárosbódék, a kisvasút, a fák az épület mellett mind olyan mozzanatok, amelyek a feldolgozásban azt az élményt is képesek feleleveníteni, amit a művésznek jelenthettek, amikor rátalált az archívumban kutatása leendő tárgyára. A felfedezés, a nézés öröme átadható; a kinagyított részletek, vagy az eredeti részleteket újra bejáró-rögzítő felvételek megosztják a személyes tapasztalatot, miközben az Arena Civica múltja és jelene is megismerhetővé válik. (Látunk az Arena előtt bicikliző-sétáló embereket napjainkból, és hőlégballonos bemutatót 1904-ből stb.)

HAÁSZ KATALIN *Periféria-sátor* című installációja első pillantásra sajátos tanulmány. A melléte kiállított aktfotóról lemásolt lepel rajza mintha folytatná az intézmény korábbi hallgatóinak munkáját: követi az anyag jellegzetes esését, gyűrődéseit, vonalait, hogy aztán fehér fonalakkal vezesse őket a néző szeméhez, a bepillantás helyéül kijelölt nyíláshoz. A perspektivatankönyveket idéző „tudományos” ábra ugyanakkor szinte fizikailag szippantja a látványba a szemlélőt, aki így nem maradhat meg a szemlélésnél; oda kell lépnie, testileg is

viszonyba kell lépnie a lepelrel, amely nyilvánvalóan több, mint klasszikus akadémiai „modell” – minthogy a kontextus révén ő maga lesz a leselkedés tárgya, az elrejtett látvány, amely csak a sátorba bepillantó számára kínálkozik fel, váratlanul szinte érzéki testté válik. Holott nem több – bár nem is kevesebb –, mint a valódi test takarására és sejtetésére szolgáló anyag; felület, amely egyszerre mutat és rejt. Mintha itt is az ábrázolás misztériuma kerülne figyelmünk fókuszába: feltáru valami, hogy egyszerre nyújtsa a feltáruulás élményét, és a szembeesülést a teljes feltáruulás lehetetlenségével. Amikor a sátor nyílásán benézünk, a látvány csak a miénk, kedvünkre nézhetjük a lepel hajlatait, de a lepel lepel marad: mindig találhatunk rajta újabb és újabb részleteket és szépségeket, de nem láthatunk mögé.

A kiállítás három tematikus egységre bomlik (Tanulmányok természet után; Világfalu; Fotográfusok – Művészet és fényképezés), ugyanakkor ezek inkább a megközelítés lehetséges szempontjait jelzik, tehát – ahogy a tárlat kísérőszövege is jelzi – bármely kép bármely részhez eleme lehetne. A rendezés egyik legnagyobb erőssége is abban rejlik, hogy finom kiemelésekkel (például a többi fölé helyezett, kinagyított felvételekkel), az elhelyezés gondos mérlegelésével és a kortárs művek beillesztésével olyan asszociációs hálót hoz létre, amelyben a válogatás szempontjai és a kuratori koncepció inkább választható vezérfonalnak, mintsem feltétlenül meghatározó értelmezési keretnek tűnik.

PETERNÁK ANNA *Embermagasság* című interaktív installációja az archívumban talált fotók reprodukciójából létrehozott, mozgatható hasábköteket helyez egy asztalra a nagyterem közepén; a képek térbe fordulnak, hogy egymással és a falakon látható képekkel is szokatlan kapcsolatba lépjenek. A Kálvária térnek nevet adó köépitmény nem egyszerűen az Epreskertben lábadozó katonáknak nyújt háttérrel, de egyik irányban a velencei Dózse-palotában, a másikban pedig egyiptomi templomromokban folytatódik. A művész nem tesz egyebet, mint hogy továbbvisz azon az úton, amelyen a Világfalu képeit nézve már elindultunk: hol holland csatornák mellett jártunk, hol a füstölgő Vezúvot néztük, hol a londoni Tower, vagy kastélyt Meránban – a falak mentén tett séta gyűrűzik be a tér közepén, válik maga is térbelivé, mintegy megtestesítve azt a szokatlan, sem térképekkel, sem mozgóképes utazásokkal nem helyettesíthető tapasztalatot, amelyet világunk ismerős helyein tehetünk számunkra ismeretlen és rég elhunyt fényképezészek tekintetén keresztül. A felkínált képek térben és időben tágítják képzeletünk játéktérét, az útvonalat azonban mi szabjuk meg, ahogy a printekkel bevont hasábköteket is kedvünk szerint mozgathatjuk az asztalon.

Egy olyan tárlat, amely az archívumok mélyéről kiásott kincseket és a rájuk adott kortárs reflexiókat egyesíti magában, óhatatlanul bemutat olyan munkákat is, amelyek tisztességesen megoldják a feladatot, de nem lépnek túl rajta: a kontextusban működnek, azonkívül ugyanakkor valószínűleg jóval kevésbé. Ez önmagában nem lenne baj, sőt lehet tudatos vállalás is, de magában rejt a veszélyt, hogy iskolai leckére kezdenek hasonlítani az archív fotók közé helyezett újabb művek – különösen, ha olyan válogatott minőségű felvételekkel lépnek párbeszédbe, mint SÁNTA KRISTÓF festménye. A *Neurdein* testvérek tengertanulmányai egyszerre fotótechnikai bravúrok és költői vallomások változásról és változatlan-ságról, a minden pillanatban más és mégis mindig ismerős tengerrel – mellettük a 21. századra aktualizált kérdésfeltevés a digitális képek mulandóságáról és a festménnyé formált pixelek egyediségéről még kevésbé lesz átütő, mintha egy szerényebb 19. századi fotográfiát választott volna kiindulópontul. Ezzel együtt továbbgondolásra készíthet, ahogy SURÁNYI NÓRA *Lány iPhone 6-ossal* és *Nő iPad 3-mal* című lambda printjei is izgalmas irányba tolják tovább a figyelmünket a műtermi portrék mellé helyezett személy-technikai eszköz párosításokkal. SZABÓ FRANCISKA animációjában a 'férfi korszal' téma művészettörténeti előképei olyan rajzokon elevenednek meg, amelyeket a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola most végzős diákjai készítettek. Digitális kijelzőn korszót tartó férfiaktól nézni nyilvánvalóan abszurd, de az abszurdáá tétel gesztusa nem nélkülözi a rácsodálkozást, a kíváncsiságot, annak a tiszta szándékát, hogy megértsük, hogyan láttak, pontosabban, mit szerettek volna megtanulni látni és megragadni azok, akik előttünk erre jártak. A rajzokai keretek között meglevele-nített, ma már teljesen anakronisztikus (mitológiai és bibliai referencialitásokat is elvesztett) beállítások úgy őrzik a hagyományt (nézni és rajzolni tudni kell), hogy közben nem vesznek szem elől a távolságot, amely elválasztja az eredeti fotográfia alapján tanulmányt rajzoló egykori diákokat a maiaktól, akiknek munkája végül egy tenyérnyi digitális képkeretben szüntelenül egymásba olvadva jelenik meg.