

Peternák Anna

„Homo mensura”

Kevesen foglalkoztak annyit az eredeti környezetükből kiszakított képrészletek tulajdonságaival, mint André Malraux, aki azt állította, hogy a fotográfiai reprodukció elterjedése, fejlődése következtében a műalkotások olyan sajátos transzformáción esnek át, hogy bizonyos jellegzetességeiket teljesen elvesztik, viszont új jelentéssel is bővülnek, és reprodukció formájában könnyebben összehasonlíthatóvá válnak.¹ Malraux rácsodálkozott arra, hogy képrészletek kivágásával és egymás mellé szerkesztésével egészen sajátos, új párhuzamokat lehet megteremteni. Így egy reprodukciógyűjteményből álló, képzeletbeli (falak nélküli) múzeum bizonyos szempontból többet is tud kínálni, mint egy valóságos, de mindenféleképpen más élményt és másfajta tapasztalatokat nyújt. Malraux nem a reprodukciók korlátait látta, hanem a lehetőségeit – ellentétben például Heinrich Wölfflinnel, aki szerint a műtárgyfotók nagyon redukált formában tudják csak visszaadni a művek jellegzetességeit.² Műtárgy-reprodukciókat használt Aby M. Warburg is a *Mnemosyne Atlaszhoz*,³ bár ezek a fotók nem kifejezetten mint önálló identitással rendelkező képtípusok, hanem inkább mint az eredeti művekre utaló jelek szerepeltek a tablókön.⁴ Azonban Warburg tablói világosan megmutatják, milyen lehetőségek rejlenek abban a gesztusban, ha egymás mellé helyezzük olyan alkotások reprodukcióit, amelyek eredeti formában nem feltétlenül tudnának egymás mellett megjelenni.⁵

Malraux még a virtuális múzeumok és az internet megjelenése előtt megfogalmazta *Le musée imaginaire* című írásában (Képzeletbeli múzeum/Museum without Walls,

1 MALRAUX 1974.

2 WÖLFFLIN 1969. A témáról bővebben: LEVY 2015. 6–7.

3 A *Mnemosyne Atlasz* az emlékezés istennőjéről, a múzsák anyjáról, Mnemosünéről kapta nevét. Az atlaszról részletesebb információ a Warburg Institute honlapján (<https://warburg.library.cornell.edu/>), valamint egy nagyon izgalmas virtuális kiállítás itt: <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition> [2021.10.08.].

4 A *Mnemosyne Atlasz* lényegében egy olyan „tanulmányosorozat”, amely kizárólag képekből áll. Warburg 63 tablót készített változatos reprodukciók (fotók, újságból és könyvekből kivágott képek, eredeti nyomatok) felhasználásával; minden tabló egy-egy speciális képi téma kibontása. A tablókra ragasztott képek egymást magyarázzák, egy hasonló motívum vagy figura újra visszatér a képeken, csak más formában, ezáltal olyan összefüggések állhatnak össze a néző fejében, amelyeket szöveges magyarázatból nem értene meg, vagy nem ilyen világosan. Vagyis Warburg azon dolgozott, hogyan lehet képek segítségével képeket elemezni, képekben gondolkodni.

5 A Warburg Institute fotótárában (Warburg Institute Photographic Collection) 2020 február-márciusában volt lehetőségem kutatni egy Campus Mundi ösztöndíj keretében, és megtapasztalni, milyen az, amikor komplex ikonográfiai klasszifikáció alapján rendszerezik a műtárgy-reprodukciókat. A Warburg Institute Photographic Collection körülbelül 400 000 db fotót őriz, kb. 18 000 tematikus mappára lebontva. A fotók egy része Aby Warburg hagyatékából maradt fenn. Rudolf Wittkower, a fotográfiai gyűjtemény első kurátora alkotta meg annak a kategorizálási rendszernek az alapját, amelyet ma is használnak. Wittkower a fotókat ikonográfiai szisztéma szerint csoportosította. Ez azóta is így van, csak a gyűjtemény bővült. Külön fiókokban találjuk meg a különböző antik görög-római istenek, mitológiai hősök ábrázolásait, a keresztény valláshoz, illetve egyéb vallásokhoz kapcsolódó képeket, külön a portrékat, és külön olyan komplex témákat, mint a „Magic & Science.”

1947)⁶ a képzeletbeli múzeumok feladatait.⁷ Akármennyire is előremutató, inspiráló, a virtuális képadatbázisok szempontjából is vizsgálható ez a gondolat, a maga korában lényegében művészeti albumok formájában valósult meg.⁸ Az az érzésünk, mintha maga az elképzelés sokrétűbb lehetőségeket rejtett volna magában, mint amit a megvalósítás eredményezett. Valószínűleg az igazi képzeletbeli múzeum Malraux fejében épült, s nem a könyvek lapjain – ám az olvasók felé mégis csak nyomtatott betűk és statikus képek formájában lehetett kommunikálni az elgondoltakat.

A fotográfia fejlődése és a műtárgyfotók széles körű elterjedése nyitott új távlatokat a képelemzések számára, hiszen onnantól kezdve, hogy a műalkotások ilyen formában dokumentálhatók és könnyen elérhetővé váltak, egyúttal rendezni, csoportosítani, elemezni is könnyebben lehetett őket. Bár tény, hogy a fotográfia előtt is volt bizonyos értelemben művészettörténet-írás (gondoljunk csak Plinius, Vasari, Winckelmann tevékenységére), de a fotográfia segítségével vált olyan tudománygá, amely rendszerezhető, dokumentálható, továbbadható.⁹ Erről William M. Ivins is ír:

„...a történelemben elsőként a fénykép tette lehetővé azt, hogy egy tárgyról vagy egy műalkotásról olyan vizuális tudósítás készüljön, amelyet az adott tárgy, illetve műalkotás több minőségi jellegzetességének tanulmányozására is fel lehet használni. Mindaddig, amíg a fényképezés mindennapossá nem vált, nem állt rendelkezésre olyan képalkotási módszer, amelynek segítségével meg lehetett volna teremteni annak a modern műelemzésnek az alapjait, amely egyedi tárgyként, nem pedig valamely osztály tipikus tagjaként vizsgálja a műtárgyat.”¹⁰

A műtárgyokról készült fotók önmaguk miatt is érdekessé kezdtek válni a művészek, tudósok számára, hiszen saját tulajdonságokkal rendelkeztek, olyan jellegzetességekkel, amelyekkel az eredeti művek nem. A reprodukciók lehetővé teszik, hogy bizonyos műtárgyakat együtt lássunk, amelyeket egyébként fizikailag egymás mellett szemlélni nem tudnánk. Igaz, hogy a reprodukció jelentős átalakításokat végez el egy alkotáson, hiszen a mű elveszti relatív dimenzióját, textúráját, anyagszerűségét, sokszor a színét is, a szobor

6 A „musée imaginaire” („képzeletbeli múzeum”) kifejezést Malraux a *Le musée imaginaire* című könyvének címében használta először, amely a *Psychologie de l'art* háromkötetes mű első részeként jelent meg (a mű további részei: *La création artistique*, 1949 és *La monnaie de l'absolu*, 1950) – ezt a három részt 1951-ben Malraux átdolgozta egy kötetbe, amelynek *Les voix du silence* címet adta. A szókapcsolat a *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* című könyvében is szerepel. MALRAUX 1947; MALRAUX 1952–1954; MALRAUX 1953; GRASSKAMP 2016. 37.

7 Malraux többféle értelemben is használta a „musée imaginaire” kifejezést; az „imaginaire” ugyanúgy jelenthet „képekkel kapcsolatos”-at, mint „kitalált”-at, „elképzelt”-et, „nem valóságos”-at. Könnyen eszünkbe juthat ennek kapcsán Molière drámája, *A képzelt beteg* (*Le Malade imaginaire*, 1673) is. Malraux az olyan elképzelt képtárak ábrázolásait is képzeletbeli múzeumoknak nevezte, mint amelyeket David Teniers vagy Giovanni Paolo Pannini festményein láthatunk. GRASSKAMP 2016. 137–138.

8 Malraux a gyakorlatban is megvalósította, amit elméletben kifejtett; egy későbbi kiadványában, a *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*-ban (1952–1954) ez még szemléletesebben megmutatkozik, mint a pár évvel korábbi *Le musée imaginaire*-ben. A három vaskos kötetből álló művészeti album gondosan kiválogatott, részletgazdag fekete-fehér fotóreprodukciók tömkelegét tartalmazza. A fotókat nem Malraux készítette, de a könyv értelmi szerzőjeként ő van feltüntetve – a fényképezéssel ellenben igen mostohán bánt el, a fotók alatt nem olvashatjuk a neveiket, és a könyv végén sem mindenkiét. A kötetek összeállítását és a képpárhuzamok megalkotását azonban Malraux-nak lehet tulajdonítani, ahogy sok esetben a fotók megvágását, átalakítását is.

9 ROBERTS 1995. Preface, xi.

10 IVINS 2001. 89.

pedig a térfogatát, viszont azáltal, hogy a reprodukció közös nevezőre hozza a műveket, a stílusuk Malraux szerint jellegzetesebben szembetűnik. Még ha ez nem is feltétlenül van így, hiszen a művek stílusát mindazok a tulajdonságok is meghatározzák, amelyeket a reprodukció nem tesz érzékelhetővé, annyi bizonyos, hogy az átalakítások következtében a művek másfélének mutatkoznak, másképp jellemezhetőek.

Paul Valéry a *La conquête de l'ubiquité* (A mindenütt jelenvalóság hódítása, 1928) című esszéjében¹¹ – amelyet Walter Benjamin is idéz *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című írásában¹² – felhívja a figyelmet arra, hogy a technikai fejlődés a művészet technikáját, sőt fogalmát is át fogja alakítani. A művek sajátos, mindenütt jelenvalóságra tesznek szert egyre inkább; mi, nézők döntjük majd el, hol és mikor hívjuk elő az adott művet, természetesen reprodukció formájában. A műalkotások nemcsak önmagukban lesznek jelen, hanem úgy áramlanak be otthonainkba, mint a víz, gáz, vagy elektromosság – a legkisebb erőfeszítést sem kell értük tennünk, akkor nézzük meg őket, amikor csak akarjuk, és akkor is tüntetjük el.¹³

Hasonló gondolat Moholy-Nagy László fejében is megfogalmazódott. Paul Valéry-vel nagyjából egy időben (1927-ben) írta a következőket:

„A mai technika módot nyújt arra is, hogy az »eredeti« alkotások is széles körben elterjedjenek. Gépi előállítás, pontos mechanikai-technikai műszerek és eljárások (festékszóró készülék, zománcborítás, sablon alapján készített művek) segítségével már ma megszüntethetjük a szabad kézzel formált, egyszerű műalkotás egyeduralmát és ennek piaci értékét. Az ilyen kép természetesen különbözni fog a mostaniaktól abban, hogy nem holt szobadíszként aggatják fel a falra, mint ahogy azt ma tesszük, hanem valószínűleg erre a célra készült rekeszekben, sajátos »házi képtárakban« őrzik.”¹⁴

Moholy-Nagy tehát elveti a szobadísz funkcióval rendelkező dekoratív képek gondolatát, ehelyett különféle célokra felhasználható, sokszorosított képekről ír, amelyek fontos szerepet tölthetnek be valamilyen gondolatmenet részeként; azért kerülnek elő a rekeszekből, mert a néző kíváncsi rájuk, használni szeretné őket.¹⁵ Ugyanezt a szemléletmódot, a képek reprodukció formájában történő csoportosítását, sőt „dobozolását” más

¹¹ VALÉRY 1928.

¹² BENJAMIN 1936.

¹³ A zene már itt tart, írja Valéry 1928-ban, hiszen a hangfelvételek lehetővé teszik, hogy amikor éppen megfelelő hangulatban vagyunk, otthonunkba varázsoljunk egy szimfóniát. A vizualitás még nincsen azon a technikai fejlettségi szinten, hogy mondjuk egy Tiziano festményt reprodukció formájában úgy élvezhessünk, mintha az eredetit szemlélnénk, vagy esetleg más egyebet is meglássunk rajta, amit az eredetin nem, de Valéry szerint csak idő kérdése, és ez is lehetséges lesz. Úgy érezhetjük magunkat, mint egy izgó-mozgó varázsvilágban, ahol a tárgyak érintésre megszólalnak vagy zenélni kezdenek. Remélhetőleg ennyire szélsőséges helyzet nem fog előállni, írja Valéry, de ha magunk irányíthatjuk, mikor milyen művel találkozunk, az csodálatos lesz. VALÉRY 1928.

¹⁴ MOHOLY-NAGY 1978. 23.

¹⁵ Moholy-Nagy László a gyakorlatban is foglalkozott a reprodukció formájában megjelenő képek szerepével. Kiállításterve, a *Raum der Gegenwart* (1930) a látogatót aktivizáló kiállítás korai szép példája lett volna, ha megvalósul – a hannoveri Landesmuseumban tervezett egy olyan, részben a gyűjteményen, részben egyéb saját munkákon alapuló interaktív kiállítást, amelyen a *Fény-tér modulátor* és egyéb vetítőgépek is szerepeltek volna, a gépeken kívül pedig csupa reprodukció. A kiállítás akkor sajnos nem tudott megvalósulni, 2009-ben azonban Moholy-Nagy tervei alapján készült egy rekonstrukció, melyet azóta több múzeum is bemutatott (például a Schirn Kunsthalle Frankfurt, az eindhoveni Van Abbemuseum, a New York-i Guggenheim Museum). HUHTAMO 2010. 126.

avantgárd művészeknél is megtaláljuk. Például Marcel Duchamp *Boîte-en-valise* nevű dobozai hordozható, kompakt kis múzeumok voltak már önmagukban, sok szempontból megelőlegezték a virtuális múzeum gondolatát;¹⁶ Duchamp 1935–1940 között húsz, az 1950–1960-as években még hat dobozt készített, amelyek bizonyos tekintetben hasonlítottak egymásra, de különböztek is. Duchamp munkáinak reprodukcióit tartalmazták, például *A nagy üveg*, a *Forrás*, az *L. H. O. O. Q.* és egyéb munkák miniatűr változatait.

Ma a virtuális képadatbázisok, digitális, pixelalapú reprodukciók korát éljük, amikor a képek csoportosítása komplex programok, sőt gépi algoritmusok közreműködésével végezhető. Azonban időnként így is szükségét érezzük, hogy fizikailag kézzelfogható fotókon keresztül érthessünk meg összefüggéseket (vagyis, hogy mi magunk foghassuk meg a képeket és rendezhessük), akár „eredeti” fényképfelvételekről van szó, akár papíron megjelenő reprodukciókról. Ha egymás mellett nézünk képeket, mást látunk, mintha külön-külön tekintünk rájuk. Mind a hagyományos módon szerkesztett tablók, mind a virtuális adatbázisok, programok elősegíthetik, hogy rejtett kapcsolatokat fedezzünk fel két kép között, azonban ennek más módja is lehet: például egy interaktív mű, ahol a néző ténylegesen aktív szereplővé válik, és magától találhat rá új összefüggésekre.

A Magyar Képzőművészeti Egyetemen két nagyszabású kiállítás is létrejött az elmúlt években, amelyek az egyetemi könyvtár lenyűgözően gazdag, 19. századi fotógyűjteményén alapultak.¹⁷ Mindkét alkalommal az egyetem Doktori Iskolájának hallgatói reflektálhattak a bemutatott fényképekre oly módon, hogy azokhoz kapcsolódó saját műveket állíthattak ki az archív fotógyűjtemény¹⁸ darabjai mellett. A 2016-ban megrendezett első kiállításra – *Fotó/modell. Képek a természet és művészet között* – egy interaktív installációt készítettem, amely lehetővé tette, hogy bizonyos fényképek (pontosabban reprodukcióik) a szokványostól eltérő formában váljanak összehasonlíthatóvá.

Az *Embermagasság* című munkához¹⁹ olyan fényképeket válogattam ki az egyetemi fotógyűjteményből, amelyeken épület és emberalak együtt jelenik meg, és ezekből építettem fel egy képzeletbeli várost (vagy legalábbis globális falut²⁰) egy hosszú asztalon.

16 Erkki Huhtamo *On the Origins of the Virtual Museum* című tanulmányában azt állítja, hogy a virtuális múzeumok előzménye éppen a 20. század eleji avantgárd mozgalmak törekvéseiben keresendő, egész pontosan a kiállítási dizájn mint új médium megjelenésében. Ugyanis az új mediális technológia kihívásai megváltoztatták a művészet szerepét és feladatait, és szükségessé tették a kiállítók és nézők szerepének újragondolását, így a kiállítótérek funkciója, arculata is megváltozott. Moholy-Nagy és a többi avantgárd művész abból indult ki, hogy a kiállításon megjelenő műtárgyak nem pusztán önmagukban léteznek, hanem egy komplex környezet részei, mind abba integrálódnak, így egyáltalán nem mindegy, milyen térben jelennek meg, és hogyan viszonyulnak a nézőkhöz. A nézők aktivizálását is kiemelten fontos feladatnak tartották. HUHTAMO 2010. 121–135.

17 *Fotó/modell. Képek a természet és művészet között* (2016. február 9. – március 15.), a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény és az MKE Doktori Iskola kiállítása. Kurátor: Peternák Miklós. A kiállításról bővebb információ itt: <http://www.mke.hu/fotomodell/> [2021.10.16.]. *Fotó/modell 2. A felejtés emlékei*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2018. február 16. – március 25. <http://www.mke.hu/fotomodell2/> [2021.10.16.]. A két *Fotó/modell* kiállítás katalógusa: PETERNÁK 2018.

18 A kiállításokon 20. század eleji fényképek is szerepeltek, de túlnyomó többségben voltak a 19. századiak.

19 *Embermagasság* (2015–2016). Interaktív installáció, printek habkartonon, különböző méretben (6-16 x 20-70 x 6-16 cm).

20 Ezt a Marshall McLuhan által használt terminust („global village”) vette át a *Fotó/modell* kurátora, Peternák Miklós annak a kiállítótérnek az elnevezésére, ahol az installáció is volt (Barcsay terem). Mindegyik terem kapott tematikus elnevezést.

Messziről szemlélve egy kissé San Gimignano tornyaira vagy Manhattan felhőkarcolóira emlékeztetnek ezek a hasábok, mintha egy tornyokból álló város makettjét szemlélnénk. Félix Bonfils csodálatos egyiptomi, görögországi felvételeit vettem alapul elsősorban, de használtam Weinwurm Antal, Klösz György, Carlo Naya, Georg Maria Eckert, Moritz Eduard Lotze néhány fényképét is. A fotók digitális reprodukcióit kinyomtattam; a nyomtatás előtt a figurák magasságát nagyjából ugyanakkora méretűre állítottam be (9–10 cm), ehhez képest alakult változatosan a mellettük lévő épületek magassága. Az installációs elemként készített „tornyok” (habkartonra kasírozott printek) méretét így az embermagasság határozta meg. Minden esetben látszott ugyanis a teljes emberalak a felvételen, viszonylag közel az adott épülethez, mintha mérceként mellette állna. Ha nem szerepeltek volna emberek ezeken a felvételeken, nem derült volna ki ilyen érthetően, hogy az eredeti épületek, oszlopok körülbelül mekkorák. Így az emberek magassága tette elképzelhetővé az építmények valós méretét.



1–2–3. kép – *Embermagasság* (2015–2016), *Fotó/modell. Képek a természet és művészet között* című kiállítás, MKE Barcsay terem

Azáltal, hogy az emberek nagyjából egy magassági szintre kerültek, máris szembeüttek az épületek méretei, látványosabbá váltak a köztük lévő különbségek, még ha kissé abszurd módon is. Igaz, hogy ez közel sem pontos viszonyítás, hiszen a felvételeken bizonyos alakok közelebb álltak az adott épülethez, közvetlenül mellette, mások pedig távolabb, így az épület valamivel jobban a háttérben maradt, kisebbnek tűnt, mintha szorosan az emberalak mellett lenne. Alapvetően azonban az olyan felvételeket részesítettem előnyben a válogatáskor, amelyekben közvetlen és közeli a kapcsolat az ember és az (ember alkotta) épület/építmény között.

A tornyokat szabadon lehetett rendezgetni, az épületeket és a személyeket különféle viszonylatokba állítani, összehasonlítani. Az eredeti felvételek a világ különböző pontjain keletkeztek, a fotókon szereplő emberek valószínűleg sosem találkoztak egymással, csak akkor, az asztalon. A fényképek „használhatóvá” váltak így, reprodukció formájában, s bizonyos műveleteket lehetett velük végezni; forgatni, egymás mellé pakolni őket, egyik épület „folytathatta” a másikat. A reprodukciók monokróm barnás, egymástól picit eltérő tónusárnyalatai adtak egy sajátos színbeli ritmust az installációnak.

Az installáció mellett a falakon számos olyan eredeti fényképfelvétel megtekinthető volt a *Fotó/modell* kiállításon, amelynek reprodukcióját felhasználtam. Tehát egy térbe kerültek az archívumból származó „eredeti” fényképek és az átalakított reprodukcióik, együtt is nézhetővé váltak. Abban viszont különböztek egymástól, hogy másféle befogadói attitűdöt igényeltek. A hasábok szemlélése, rendezgetése után több látogató is nekiállt keresni a teremben az „eredetiket”, így lényegében a munka elérte a célját, hiszen az is fontos volt, hogy a mű segítse a látogatókat a fotógyűjtemény befogadásában, a mai művek és a történeti anyag közti kapcsolatok keresésében.

Az ilyen kvalitású 19. századi (vagy 20. század eleji) fotográfiákra ma művészeti alkotásként tekintünk, ám azok reprodukcióira nem; azonban egy reprodukciókat használó kortárs munkára már ismét igen, még akkor is, ha az konceptuális, és nem egyedi, megismételhetetlen műtárgyakból áll. Az installációm elemeit jóformán bármikor, bárki le tudná újra gyártani a beméretezett digitális képfájlok segítségével. A művészi hozzájárulás tehát inkább az ötletben rejlik és a kiválasztás módjában: hogy mely fényképeket használtam és miért, s azokon hogyan osztottam négy részre a képfelületet, hogy habkartortornyokra applikálhatóak legyenek. A felhasznált fotók tekinthetők műtárgy-reprodukcióknak, hiszen az eredeti fotók műalkotásjellege vitathatatlan.



4–5. kép – *Embermagasság* (2015–2016), *Fotó/modell. Képek a természet és művészet között* című kiállítás, MKE Barcsay terem

Bonfils egyik felvételén, Hadrianus kapujának romjai mellett athéni férfiak láthatók sötét vagy világos öltözetben. Kettőn kövön állnak, így magasabbak a többiekénél, másik két ember pedig bemozdult, így elmosódott a felvételen. Mind szemben állnak a fotográfussal, őrá figyelnek. Ez a kevésbé szabályos, igazán szép ritmusú (sötét-világos; fent-lent) „tornasor” remekül illik a boltíves antik romok ritmusához. Az összhatás pedig még izgalmasabb, ha mellé állítunk egy epreskerti fotót, amelyet Weinwurm Antal készített 1914–1915 körül; az epreskerti Kálvária boltíves árkádja, korlátja, lépcsőzete építészetileg ugyan nagyon más korszak produktuma, mint az antik portikusz, azonban formái, arányai mégis hasonlóvá válnak az athéni romok arányaihoz pusztán azáltal, hogy Weinwurm felvételén is egész alakos figurák láthatók frontális nézetben és hasonló elrendezésben a boltívek alatt és mellett. Ők a hadikórház sérült katonái egyenruhában, néme-

lyikük bottal, másikuk bekötött karral, s mindegyikük a fotográfust nézi, vagyis keresik a néző tekintetét – hasonlóképpen az athéni férfiakhoz. Beállított felvételekről van szó, így valószínűleg a fényképészek kompozíciós elképzeléseit láthatjuk visszaköszönni Athénban és Budapesten. A háttérben pedig mindkét esetben fák húzódnak.



6. kép – Félix Bonfils: *Hadrianus kapuja*, Athén, 1872. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény



7. kép – Weinwurm Antal: *A Bajza utcai epreskert Kálvária-épület homlokzata*. Kép a hadikórház-sorozatból, 1914–1915. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény

Ezt a két felvételt szintén felhasználtam az interaktív installációhoz, mivel észrevettem a köztük fennálló vizuális hasonlóságot, s érdekesnek találtam az ötletet, mely szerint az epreskerti Kálváriát folytathatja egy athéni rom, a „tornasor” pedig kiegészülhet egy másikkal, s innentől kezdve ezek a férfiak mintha egy dimenzióba kerülnének.

A reprodukció olyan típusú kép, amely alkalmas az ilyen elvont összehasonlítások megalkotására, s erre még ráerősít az installálás módja: vagyis hogy építőköckaként forgatható habkartontornyokon szerepelnek a képek. A tornyok négy oldala így felosztva már négy, bizonyos értelemben különálló kép a hajtások miatt. Ugyanakkor többé már nem kétdimenziós képként működnek, hanem újra térbelivé válnak; a fényképész eredetileg egy háromdimenziós látványt rögzített és vitt át sík fotópapírra, én pedig ezt alakítottam át oly módon, hogy egy másfajta fiktív térbeliséget hoztam létre. Ha a hasábokat „csoomagolópapírként” körülölelő kartonokon valamilyen nonfiguratív mintázat jelenne meg, semmilyen optikai illúzió nem zavarná meg az építőelemek térbeliségét. Így viszont megzavarják maguk a fotókon szereplő építmények és figurák; azáltal, hogy a fotónak is van saját belső tere (amelyet meghatároz a fotográfus nézőpontja, az épületek struktúrája) és a hasábok maguk is térbeli konstrukciók, tulajdonképpen minden installációs elem esetében két különböző tér van ütköztetve: a fotókon megjelenő látvány (síkban megjelenő, de érzékelhető) tere és a hasábok valós térbelisége. Kétségtelen, hogy a fényképészek profi kompozícióit e beavatkozás következtében „elrontottam”, de az újraértelmezéshez minden esetben valamilyen átalakítás szükséges, amely bizonyos tulajdonságokat talán eltüntet vagy háttérbe szorít, másokat viszont felerősít.



8–9. kép – *Embermagasság* (2015–2016), *Fotó/modell. Képek a természet és művészet között* című kiállítás, MKE Barcsay terem

Tervezéskor arra is odafigyeltem, hogy a fotóreprodukció-hasábok mind a négy oldala szép legyen, ne legyen hajtás ott, ahol az nemkívánatos (például ahol épp ember szerepel), s bizony hagytam ki amiatt fényképeket a válogatásból, mert nem voltak alkalmasak az ilyen négyoldalú felosztásra. A hajtások néhol éppen ott vannak, ahol lenniük kéne, vagyis egy, a valóságban is „hasábszerű” építményt időnként szándékosan a sarkánál „hajtottam meg”, ezáltal mintha kis modellépítményeket készítettem volna. Néha azonban éppen ellenkezőleg: ami a valóságban kifelé fordulna, azt befelé hajtottam. Ez okozhat a nézőben némi képzavart, ugyanis a térbeli formákat nem úgy látja, ahogy a valóságban lennének, nem makettszerűen, hanem mintha négy „leszeletelt” képrészlet lenne elé téve, amelyek közül egyszerre mindig csak kettő látható. Azonban változtatható, hogy melyik kettő, s közben egy másik látogató a túloldalról ugyanannak a hasábnak két másik oldalát látja, így ez a szabályok nélküli építkező játék a végtelenségig folytatható. Azáltal, hogy ezek „használható”, nemcsak szemlélhető reprodukciók voltak, s a látogatók maguk helyezheték őket egymás mellé, csökkent a távolság a néző és az eredeti felvétel között, megközelíthetővé váltak a helyszínek, emberek.

Az installációról készített dokumentációs fotók mindegyike a hasábok más-más kapcsolatrendszerét rögzítette, a háttérben az „eredeti”, túlnyomórészt 19. századi felvételekkel, s ezáltal e térbeli (és térbeliségről szóló) munkát ismét visszavezette a síkba. Ez az installáció elképzelhetetlen az eredeti fotóanyag nélkül, s egy „eredeti” toronyhasáb kevesebbet ér egyedül önmagában, mint a kiállítási helyszínen (kontextusban) róla készített „műtárgyfotó”. A falakon paszpartukban, keretekben lévő fényképek elrendezése olyan háttérrel szolgál, amely nélkül az egész munka nem működne. A paszpartuk vajszerű árnyalata és a keretek, fotók széleinek ritmusa tagolja ezt a háttérrel, előtérben pedig a sötétebb tónusú, rendezhető hasábok állnak; hasonló képek, más szerepkörben. Ez az interaktív installáció nem azért készült, hogy „műtárgyfotók” készülhessenek róla, azonban mostanra mégis ennyi maradt meg belőle: néhány, digitális fényképezővel rögzített állapot, szubjektív (és képenként csak egyféle) nézőpontból megörökítve, vagyis (a kiindulásként használt fotókhoz hasonlóan), néhány statikus kép. Térbeliségről szólt, de most már csak síkbeli fotókon keresztül tudom elmagyarázni.



10. kép – Félix Bonfils: *Vasrácsos sír*, Damaszkusz, c. 1872. (Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény)



11. kép – *Embermagasság*. Fotó: Peternák Anna

KÉPJEGYZÉK

- 1-5. kép *Embermagasság* (2015–2016), *Fotó/modell*. *Képek a természet és művészet között* című kiállítás, MKE Barcsay terem. Fotó: Peternák Anna.
6. kép Félix Bonfils: *Hadrianus kapuja*, Athén, 1872. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény.
7. kép Weinwurm Antal: *A Bajza utcai epreskerti Kálvária-épület homlokzata*. Kép a hadikórház-sorozatból, 1914–1915. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény.
- 8-9. kép *Embermagasság* (2015–2016), *Fotó/modell*. *Képek a természet és művészet között* című kiállítás, MKE Barcsay terem. Fotó: Peternák Anna.
10. kép Félix Bonfils: *Vasrácsos sír*, Damaszkusz, c. 1872. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény.
11. kép *Embermagasság*. Fotó: Peternák Anna.

IRODALOM

- BENJAMIN 1936 BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. 1936. Ford. KURUCZ Andrea – MÉLYI József. (http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html) [2021.10.20.]
- GRASSKAMP 2016 GRASSKAMP, Walter: *The Book on the Floor. André Malraux and the Imaginary Museum*. Los Angeles, 2016.
- HUHTAMO 2010 HUHTAMO, Erkki: On the Origins of the Virtual Museum. In: *Museums in a Digital Age*. Ed. PARRY, Ross. London – New York, 2010. 121–135.
- IVINS 2001 IVINS, William M. Jr.: *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Ford. LUGOSI LUGO László. Budapest, 2001.
- LEVY 2015 LEVY, Evonne: Wölfflin's Principles of Art History (1915–2015). A Prolegomenon for Its Second Century. In: WÖLFFLIN, Heinrich: *Principles of art history. The problem of the development of style in early modern art*. Ed. and with essays by LEVY, Evonne – WEDDIGEN, Tristan. Los Angeles, 2015. 1–46.
- MALRAUX 1947 MALRAUX, André: *Le musée imaginaire*. Genève, 1947.
- MALRAUX 1952–1954 MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris, 1952–1954.
- MALRAUX 1953 MALRAUX, André: *Les voix du silence*. Paris, 1953.
- MALRAUX 1974 MALRAUX, André: Museum without walls. In: MALRAUX, André: *Voices of Silence*. St Albans, 1974. 13–127.
- MOHOLY-NAGY 1978 MOHOLY-NAGY László: *Festészet, fényképészet, film*. Budapest, 1978.
- PETERNÁK 2018 PETERNÁK Miklós: *A felejtés emlékei. Képek a természet és művészet között*. Budapest, 2018.
- ROBERTS 1995 *Art History through the Camera's Lens*. Ed. ROBERTS, Helene E., Intr. BERGSTEIN, Mary. Australia, US, 1995.
- VALÉRY 1928 VALÉRY, Paul: *La conquête de l'ubiquité*. 1928. (http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/conquete_ubiquite/vale-ry_conquete_ubiquite.pdf) [2021.10.08.]
- WÖLFFLIN 1969 WÖLFFLIN, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Budapest, 1969.