

Megnyitó szöveg: dr. Gálosi Adrienne

Palatinus Dóra 'Lehetséges jelen' címmel két eltérő művészeti ágból vett munkáit állította ki a Pécsi Galériában. Fotográfiák és plasztikák, szobrok szerepelnek együtt. Nagyon eltér e két művészeti ág anyagaiban, lehetőségeiben, problémáiban. Kíváncsivá teszi ez rögtön az embert, hogy milyen kérdések azok, amelyeket közösen tudnak felvetni, és milyen is az a jelen, amelynek lehetőségét állítják.

A Pécsi Galéria kiállítótere meglehetősen egyértelműséggel vezeti a nézőt, sorolja a címadással nem elkülönített műveket, így először a fotográfiákkal találkozunk. Palatinus Dóra fényképészként is szobrászati érdeklődésű, ez világos. A szobrászat két nagy, a művészet kezdetétől meglévő alapkapcsolódása közül, őt nem a szobor és az emberalak, hanem a szobor és az épület viszonya érdekli. De nem is a szobor és épület kapcsolódásai, hanem modern felfogással, az épület mint szobor. Tömegforma, szerkezet, a vázak által megformált geometrikus alakzat, a forma által bezárt tér, a tömeg által uralt tér, a lépték változásának eredményei – ezek az építészet és a szobrászat érintkezései e képeken. Épületek, építmények szerkezetei, anyagaik halmozódásai, ellentmondásos formák véletlen szülte érintkezései, a talált konstrukciók gravitációs egyensúlya vagy abszurditása, a geometrikus forma épületté növe; ezek e fotográfiák tárgyai. Ember sehol. De az emberé az a tér, ahol mindezek a fényképezés aktusa által szoborrá alakított konstrukciók állnak. A városi tér hordalékai. A város fiktív folyója e valós városelemeket fiktív szoborként úsztatja, majd rakja le, halmozza föl a város szélén. A masszív, súlyos építmény vagy tárgy e fényképeken, szoborként, nem kisodort épülethulladék, hanem újra terének meghatározója.

A fényképcsoportok tárgyai, témájuk mind illeszkednek az eddig leírtakba, azonban tartalmuk korántsem ugyanaz, még akkor sem, ha mindegyikben az ütközés valamilyen drámája zajlik. Mert még a legszelídebb ábrázolás is különböző erők küzdelméről szól, és ha itt nem is kivégzéseket látunk, legalábbis olyasmit, amit középfajú drámának, komoly műfajnak (genre sérieux) neveznek Diderot óta a színházi szakemberek. Az egyik sorozat különböző szerkezetű, minőségű terek által kijelölt határok ütközőzónáit mutatja; a másikon az idő mélységében változó látványok egy síkba lapítva küzdhetnek az életben maradásért; a harmadikon az absztrakt síkforma vágja szét a fénykép által megjelenített teret, valóság és fikció, fotó és festészet ütközetei zajlanak; a negyediken a halmozódó hordalék esetlegessége síkba rendeződve, az e síkból mintegy féllábbal kilépő, vagy oda belépő plasztikával versengve követel magának jelenlétet – de erről majd később.

Ha egy lépést távolodva együtt próbáljuk nézni a fotósorozatokat, akkor különbözőségük után újra rokonságuk tűnik fel, észrevesszük, hogy valahogy mindent az idő óriáskereke hajt e képeken. E fotográfiák által a kép jelenébe állított épületek nagyrészt már nem, vagy nem úgy léteznek. E képek abban osztoznak a közönséges fényképekkel, hogy olyat jelenítenek meg, ami valamikor ott volt. A fotográfia, bármennyire is eltávolodunk annak dokumentarista felfogásától, erejét mindig is részben ebből a valaha voltból nyeri; Walter Benjamin szavaival, benne „a valóság szinte átégeti a képjelletet”.^[1] Ettől elégikus, alkonyi művészet a fotográfia. Palatinus Dóra fényképei jócskán ellépnek a valóság vizuális rögzítésétől, sok köztük a digitálisan manipulált kép, amelyről Lev Manovich például azt mondja, hogy közelebb áll a festészethez, mint a valósággal a tényleges nyom módján érintkező analóg fotográfiához.^[2] Az utolsó sorozat már valóban ezt a hibriditást mutatja, a valós helyszínről készült képeket absztrakt rozsdaszínű alakzatokkal szabdalja fel, mintha a valaha volt épület törmelékeiként követelnének még mindig helyet maguknak, miközben a helyszínről az épület már eltűnt. A fénykép, amely már csak az üres helyszín ábrázolásával emlékszik a valaha voltra, egy másik művészeti ág, a festészet eszközével, a folttal utal metaforikusan a valós lét megszűntére.

A képi manipuláció egy másik módja, hogy a tárgyak későbbi állapotáról, helyszínéről készült felvételek montázszerűen beleépülnek a korábbi állapotot mutató képbe. A képi időszerkesztés régi módjának egyik lehetséges mai örököse ez az eljárás, hiszen még a quattrocentóban is a narratív festészet egyik megoldása, hogy különböző időkben lejátszódó eseményeket egy képen helyez el a festő. Palatinus Dóra képei nem narratív cselekményt mutatnak, hanem magát az időt. A nagy csendéletek tudják ezt, hogy szándékos mozdulatlanságukban a minden mozgást lehetővé tevő elemet, nem, nem a teret, hanem az időt, annak mozgását mutassák meg. Palatinus Dóra fényképei megannyi memento mori, részeseivé válnak a tárgy változékonyságának, sebezhetőségének, halandóságának. Tehát e képekből, és még a „huszonöt-emeletes”^[3] építését és bontását bemutató egymás mellé helyezett filmekből sem az épület története az, ami elsősorban kiolvasható, hanem az idő eseménye. Ez az idő e képeken sem nem homogén közeg, sem nem lineáris egymásutánosság, hanem egymást kölcsönösen átható elemek szukcessziója, ahol a jelen mint sűrűsödés és időtlenség lesz lehetséges.

Az egyik fotósorozat képei plasztikákkal kiegészítve installációvá bővülnek. A síkművészet és a szobrászat finom összeeresztése ez. Tematikusan hézagtalanul illeszkedik a többi sorozathoz: láthatjuk e tárgyat úgy, mintha a képeken megjelenő építményeket elzáró korlátok megidézései lennének. Ipari forma és anyag, városi funkcionális tárgy, mintha az épületek környezetéből lettek volna kiszakítva, majd szobor tárgyiségükben formailag is szoborrá módosulva funkcionálisan hasznavehetetlenné váltak, azonban jellegzetes, figyelemfelkeltő színezésükben mintha még utalnának eredetükre. Egy nagyon izgalmas paradoxont figyelhetünk itt meg. Ahogy láttuk, a fénykép az építményeket szoborként mutatja, a térbeli tárgy síkban való rögzítése azt is eredményezi, hogy az ábrázolt tárgy mivoltát másnak látjuk. Hétköznapi tárgy helyett műalkotást – hogy kissé naivul fogalmazzak. A korlátok – az egyszerűség kedvéért nevezzük sokféle variációjukat mind így – mint valós funkcionális tárgyak nem láthatók e képeken, tehát nem a valós tárgy a kiindulópont, hanem egy ellenirányú mozgás megy végbe: nem a művészi rögzítés láttatja a valóságot műalkotásként, hanem a szobrászati mű reliefként, mintegy a falra kéretőzve igyekszik mimikrijével a képek világához alkalmazkodni, mintha

absztrakt formája anyagi tárgyiságán túl úgy tudna a valósághoz kapcsolódni, (több valóságos létre szert tenni), ha illeszkedik a valóság kétdimenziós (és itt-ott manipulált) *ábrázolásához*, ha azt imitálja, hogy a képi világ valóságának része. Ki mondja meg e mű láttán, hol vannak a létmódok határai és melyiknek, milyen és mennyi valósága van? S mintha mostani civilizációnk tapasztalata nyerne itt megerősítést nagyon finom módon, miszerint mindennek képpé kell válnia ahhoz, hogy léte legyen.

Palatinus Dóra téglái sem kevésbé bonyolultak minden játékosságuk ellenére. Még mindig az építészeti konstrukciónál vagyunk, kiinduló forma a téglá, ezekbe épülnek bele az installációnál is látott harsány színű vas elemek, természetesen minden lehetséges funkcionalitás híján, tiszta szobrászati műként. Szobor voltukat az is kiemeli, hogy talapzatra helyezi őket a művész, ezzel a hagyományos elkülönítéssel hangsúlyozza autonómiájukat. De ha jól megfigyeljük, nem szokványos posztamensen állnak e művek, hanem azok maguk is egyénítettek, mintha csak egy lakásbelső hamarjában összerakott kisbútorainak tetején állnának. Míg az előbbi installáció komoly műfajú drámában szólt a műalkotás és a valóság bonyolódó viszonyáról, itt mintha belső térbe lépnénk, ahol ugyanaz a probléma már nemcsak a köztérnek kijáró komolysággal, hanem a magántérben megengedhető humoros módon is felvethető: a valós építőanyag, a téglá nemcsak azáltal válik szoborrá, hogy a szögletes test hengeres idom variálódó alakzataival kapcsolódik, hanem a posztamensre állítás által is. Azonban ezek nem semleges, a mű alatt láthatatlanul meghúzódó emelvények, hanem azt színlelik, hogy egy lakás, egy ház részei. Így ahelyett, hogy a galéria zárt terén belül is az autonómia önálló terét különítenék el a mű számára, ezt a teret metaforikusan visszavezetik egy valós térbe, ezzel pedig a téglá is mégiscsak építőanyag, aminek szerencséjére van fogantyúja, így könnyebb becipelni a ház persze fiktív terébe. Szerintem Erwin Wurm is nagyra értékelné e szobrokat.

Majd elérünk azon szobrászati művekhez, amelyek tartalma már a maguk egyértelműségében a hétköznapi tárgy és a szobor találkozáspontja, a téma pedig a konyha. Fernand Léger, Man Ray és Dudley Murphy 1924-es *Mechanikus balett* című filmjében történik meg előszörre, hogy a teljesen absztrakt filmképek mozgásában a néző egy idő után észreveszi, hogy habverők, fedők, kanalak, lábasok táncát látja. Palatinus Dóra szobrainál a kiindulóforma, a konyhai eszköz módosul, a figurális utalások vagy maguk a konkrét tárgyak beépülnek a non-figuratív szoborba, hol anyagok és színek kontrasztját képezve meg, hol pedig a gyúrt anyag formai kiszögelléseit ritmizálva. Hétköznapi és művészi valóság szó szerinti, ugyanakkor szobrászati izgalmas, szellemes összeillesztését teszi itt meg egy szobrásznő, akinek a konyhája egyben a műterme is.

Továbbhaladva a kiállítóterben a hengeres fém tárgyak színüket az emberi bőr színére cserélik, önálló szobrokká válnak. Újra a „mintha” játékossága kerül elő: mintha valahogy illeszkednének e szobrok az ember testéhez, mintha eszközként szolgálnának testmozgásokhoz, sőt akár tornagyakorlatokhoz, szinte kézre állnak. Azonban, ha közelebb lépünk, ha tényleg kapcsolatba kerülünk e szobrokkal, azonnal észrevesszük abszurditásukat. Amit ezzel e szobrok hangsúlyoznak, az a nézőnek a műhöz viszonyított érzékelési pozíciója. Így a tulajdonképpeni mű a szobortárgy és a néző jelen idejű reakcióinak együttállásából adódik össze, talán azért is idomulnak színükben az emberhez e munkák, mert a nézővel együttműködnek.

És szólni kell még a sátor-vázakról. *Mintha* húzódnánk vissza a beltérből is az éppen egy embernek kimért térbe, azonban ezek a konstrukciók élükre állítottak és nyitottak, így kétszeresen is megtagadják a funkciót. Egy hétköznapi tárgyat megidézõ szobrok. Azonban akár le is fektethetnénk és be is boríthatnánk õket, ha az erdõben nem is, itt a galéria terében megfelelnek sátonak. A képzelet terepén e szobrok még átfordíthatók használati tárgyakká, rendelkezhetnek azok valóságával. Ez *lehetséges*.

A kiállítás záródarabja ezen a pozíción továbblép. A vázak és szerkezetek után itt a felszín megformálása történik: sátorvászna formára feszítve, erõs alapszínnek, vizuális alapjel, plasztikus forma reliefként a fal síkjához emelve, a síkból kiváló tömeg dominanciája. Mindaz, mi a többi mûben valóság és ábrázolás, tárgy és képe, hétköznapi tárgy és szobor mivoltáról, létének minémûségérõl kérdésként tevõdött fel, itt állítás, a tiszta mûalkotás állításának formáját kapja. Még hozzá erõs állítás ez, mintha egy lehetséges hozzászólás lenne a 60-as évek festészet contra szobrászat vitáira. Plasztikaként tér és anyag kérdéseit a maga konkrétságában oldja meg azzal, hogy tárgyat hoz létre, s nem elanyagtalánítva ábrázol egy tárgyat, ahogy teheti a festészet. Olyan önálló plasztikai mû, amely se figurára, se építészetre nem utal, részei áttételesen sem rendezõdnek ezektõl örökölt hierarchiákba. A festészet irányába mozdítja, hogy anyaga vászon, rokonítja a formált, domborított festõvásznakkal. E gesztussal ott is a tárgyszerûség, a szószertiség került hangsúlyozásra, itt ez sokkal erõsebb, hiszen a vékony vászonból valódi tömeg formálódik meg, azonban, szemben szobor mivoltával, e könnyû tárgy reliefként nem dacol a gravitációval. Míg a falra helyezve képként, a szobor soknézetûségétõl megfosztva nézzük, a festészet alak és háttér kettõssége itt módosul; a fal síkja mint háttér elõtt a tényleges tárgy a plasztikai mû minõségeibõl építkezik: élek és síkok, negatív tér és pozitív forma ritmusa határozzák meg. És amit e mû leginkább megerõsít, hogy egy minden utalástól leválasztott mûvel, amelyet nem lehet se át-, se visszafordítani semmilyen õt megelõzõ, körülvevõ társadalmi, kritikai, gender etc. etc. valóságba, itt e jelenben is még *lehetséges* tisztán formai kérdéseket feltenni.

^[1] Walter Benjamin: A fényképezés rövid története, ford. Pór Péter in: uõ. *Angelus Novus*. Magyar Helikon, 1980. 689-709.

^[2] Lev Manovich: *The Language of New Media*. The MIT Press, 2001.

^[3] A „huszonöt emeletes”, vagyis a pécsi magasház az ország legmagasabb panelháza volt, 1976-ban adták át, 1989-ben költöztették ki a lakókat, mert életveszélyessé vált, majd 2016-ban bontották le.