

A holdra szállás imaginációja

Luna – iski Kocsis Tibor kiállítása

Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2016. V.20. – IX. 19.

MULADI BRIGITTA

A holdra szállás a 20. század egyik legnagyobb jelentőségű és heves vitát kavarázó tudományos eseménye. Lelkesedés és szkepszis egyaránt övezte, a világsajtóban és különböző művészeti projekteken értelmeződött újra. 2001-ben a világsajtót újra megmozgatta, amikor Stanley Kubrickot a holdra lépésről készült, nyilvánosságra hozott film leforgatásával vádolták meg, és számos vizsgálat indult a felvételek eredetiségét illetően, majd több mint tíz évvel később az egyik csalással meggyanúsított, feldúlt úrhajós behúzott egyet az akadémikusok újságírónak. Az így a figyelem középpontjába kerülő Dr. James Longuski űrkutató a nyilvánosság előtt kijelentette, hogy lehetetlent állítanak a vádaskodók, hiszen egy ilyen kiterjedt nemzetközi űrprogramot nem lehetne hazugságokra alapozni, és ezzel a több mint 400, az Apolló-programban részt vevő kutató és úrhajós hitelességét adta vissza.

iski Kocsis Tibor az eseményről készült fotókkal először Michael Light amerikai fotográfus *Fullmoon* című 1999-es anyagában találkozott.¹ Light, aki hozzáférhetett a NASA Apolló 17² expedíciójának a holdra szálláskor készült több mint 30 ezer darabból álló fotókollekciójához, azokat 60x60-as méretre nagyította, míg iski Kocsis hatalmas léptékű szénrajzokat készített a fotók alapján. A *Luna* című székesfehérvári kiállításán a művésszel a fotókról, a festészetéről, a rajz új útjairól beszélgettünk, amit iski Kocsis saját maga számára a léptékváltásban, valamint a hagyományos technikák és anyagok egyedi használatában talált meg.

A kiállításban a látogató különös, folyton változó nézőpontba kerül a képekkel. Mikro- és makrovilág váltogatja egymást, a néző a közeli és a távoli látványok között olykor belekerül a kép terébe, máskor szinte kilöködik a világűrbe. Ez egy a szabályostól eltérő kiállítótér, utólag belehelyezett, de nem teljesen elválasztó, a meglévő tartóoszlopok közé épített falakkal, amelyek új vizuális kapcsolódásokat hoznak létre a műalkotások között. A képek maguk is erősen térmeghatározóak. Amikor beléptem, máris beszippantott a látvány. Számodra mennyire volt tudatosan használható a kiállítótér különös adottsága?

ISKI KOCSIS TIBOR: Rendezéskor a különböző méretű, léptékű és komponálású munkák közötti viszonyokat kerestük, ami a rajzok szinkronitását is erősíti, így a látogató a saját pozícióját minden múnél másképpen érzékeli. A kétdimenziós műtárgyakat nem a megszokott, 150 centiméteres középmagasságban installáltuk, hanem a kiállítótér és a rajzok vizuális tömegi ritmusát kerestük, illetve a változó horizontok, nézőpontok adta képi igényt tartottuk szem előtt.

Az egész kiállítást egyetlen összetartozó installációnak tekintem. Célunk volt, hogy a látogató a bejárással új és új viszonyokat, szingularitást ismerjen fel. Az is érdekelt, hogy a léptékváltások hogyan befolyásolják a képek befogadását, értelmezési lehetőségeit.

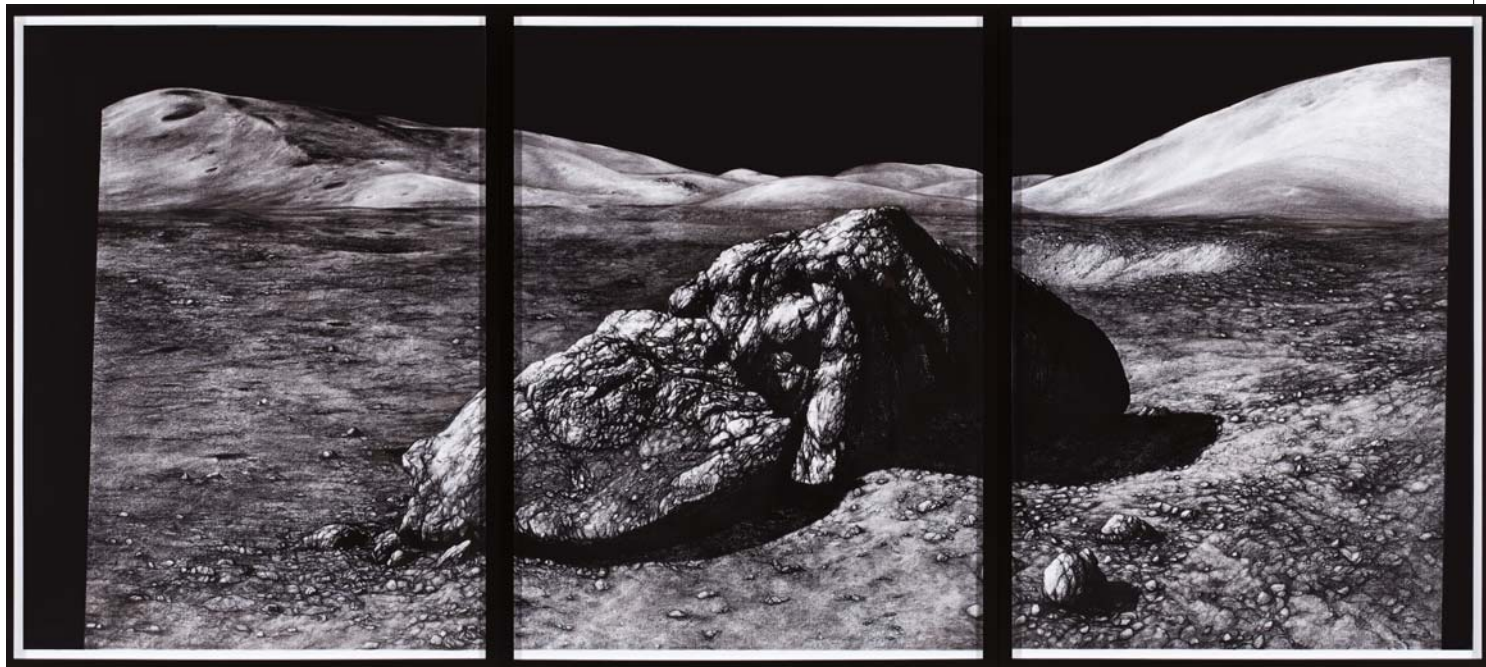
A kiállításban szisztematikusan használom a kétfajta komponálási módot, a hagyományos horizontális tájképet és a kifutóra tervezett képet – a Jackson Pollock-i kompozíciót –, ahol a kép minden egyes szegmense egyaránt fontos, központ és kiemelt részlet nélkül.

Az eredeti – vázlatként használt – fotók dokumentum jellegükön túl természetesen tájképként is értelmezhetők. A Caspar David Friedrich-i analógián keresztül közelítve, ezek a tájak

ISKI KOCSIS TIBOR: LUNA,
Szt István Király Múzeum, 2016



foró: Sulyok Miklós



ideáltájképek. Hiszen a hagyományos tájkép az ottlét, a „benne állás” után készül, legyen az plein air vagy műteremben készült, vázlat utáni festmény. Friedrich a természet után készült vázlatokból egy ideáltájképet komponált. Én ugyanezt teszem: a Holdon készült több fotóból egy ideáltájképet hoztam létre, hiszen a fényképezőgép objektívjén keresztül rögzített látvány ideáltájkép, nem adja vissza azt a látványt, amit akkor látunk, amikor a valóságban benne állunk a tájban.

Mi volt az, ami ennyire megragadott ezekben a viszonylag szikár, fekete-fehér dokumentumfotókban, hogy ilyen hatalmas energiával készítsd el a kinagyított változataikat?

I. K. T.: Több rétege van minden egyes történetnek, minden egyes koncepciónak, ahogy az egyes műalkotásoknak is. Először is: fontos számomra a munkámban jelenlevő referenciaalapú gondolkodás. Ebben az esetben a 20. század egyik legfontosabb kultúrtörténeti, tudománytörténeti

eseménye inspirált, a holdra szállás, amely, véleményem szerint, művészeti szempontból is érdekes eredményeket hozott. Ez volt a koncepcióm kiindulási pontja.

Másodszor: központi szerepet kap minden munkámban a kutatás. Mi lehet a festészetnek vagy – itt – a rajznak a témája ma, és egyáltalán: a 21. században hogyan lehet gondolkodni a táblaképről mint kétdimenziós műtárgyról? Mit jelent a rajz, most miért rajzolok, és miért nem festek?

Számomra a rajz egészen közeli, személyes kifejezőeszköz, ráadásul jelenleg egy olyan alkotói periódusban vagyok, amikor ez az eszköz, ez a műfaj érdekelt a legjobban. Ezen túl – bár ez kevésbé fontos – a rajznak van egy évek óta növekvő státusza a kortárs képzőművészetben. Olyan tematikák foglalkoztatnak, amelyekhez ez a legalkalmasabb. Hasonló témának tudomásom szerint nem készült még rajz változata, fotó az igen.³

Nem véletlenül nyúlok most egy teljesen hagyományos anyaghoz, a szénhez. Arra gondolok, hogy egyáltalán lehet-e még művészeti eszközként használni, újradefiniálni a szén mint a művészi kifejezés anyagát? Az újradefiniálásnál az anyaghasználat mellett fontos

ISKI KOCSIS TIBOR:
LUNA 7., 1972. december 12.,
2014-2015, szén, papír,
190x440 cm

ISKI KOCSIS TIBOR: LUNA,
Szt István Király Múzeum, 2016



foró: Sulyok Miklós



ISKI KOCSIS TIBOR:
LUNA 8, 1972. április 20.,
2015, szén, papír,
150x120 cm

számomra a méret, a léptékváltás is. Negyven évvel ezelőtt ekkora rajzokat nem nagyon láttunk. Most a kortárs rajzról való gondolkodásban az egyik alapattitűd a nagy mérettel való foglalkozás.

A *Drawing Now* című párizsi, kifejezetten a kortárs rajzot bemutató vásáron, egy panelbeszélgetésben tavaly elhangzott egy elemzés a rajz mai megjelenéséről, hogy mik azok a tendenciák, amelyek karakteresek ma ebben a műfajban. A két végpont az lpad-rajz, és az installatív rajz között jelenik meg, ez nagyjából az általam most alkalmazott „extra large scale”. Kilépve az 50x70-es méretből a művész egy egészen más mentális és fizikai kihívás elé kerül. A felnagyított méretet nem lehet ülve megcsinálni, folyamatos közeledő és távolodó mozgást igényel. Nemcsak a mű tárgya, de maga a készületi folyamat is egy másik dimenzióba kerül, egy kicsit felidézni a régi idők freskófestésétét.

Harmadszor: van a festői, közvetlen szakmai koncepció, amit kísérletezéssel kezdek – ez egy játék is számomra –, milyen típusú anyaggal dolgozzak? Végül a téma választotta ki az anyagot, a kétféle szent és

a papírt. Izgalmas volt, hogy az égbolt teljesen matt feketéje hogyan készül el. Az első daraboknál kikísérleteztem, melyek azok a széntípusok, amelyek alkalmasak arra, hogy érzékeltessem a kozmikus mélységet, majd végiggondoltam a szén, a szénpor egyedi felhordását. A papír vastagabb művészpapír, mint amire korábban dolgoztam, erősebben tagolt a struktúrája, ami rásegít arra, hogy az eredeti fotók szemcsézettségére utaljon.

Ezek kemény, kontrasztos fotók, a fix zárt blende miatt középtónusok nincsenek jelen rajtuk. A fekete és a nagyon világos, kiégett felületek váltják egymást, ugyanakkor a magas fényérzékenység miatt a szemcsézettek. Az érdekelt, hogy a nagyon erős fekete árnyékok és a szinte fehér sziklák kontrasztja hogyan működik a papíron, szénnel. Normál szemmel nézve az árnyékokban is vannak részletek. A Holdon nincsenek reflexek, nincs légkör sem, ami földi körülmények között finomítja a kontúrokat. Sok ilyen apróság van, ami mint festőnek borzasztóan inspiratív volt.

A kiállításon egy organikus témájú mű, indákat, ágakat, leveleket ábrázoló pasztellrajz is látható, valamint a Sós víz címet viselő tengerképed. Ezeket választottad ki földi kontrasztként az embermentes, hideg, kemény, színtelen holdfelszínt ábrázoló képek mellé?

I. K. T.: Igen. Azt az alapélményt támasztottam alá ezzel a nem ideillőnek tűnő pasztellképpel – ami engem művészként erősen inspirált –, hogy a fekete-fehéren megjelenő tájak valójában színesek, és amit felerősít itt a fehérre festett tér a szürke padlóval. A Holdon nincs szín, a Nap UV sugárzása minden kőzet színét kifakította, az égbolt pedig a légkör hiánya miatt egészen mélyfekete, de a Földről odakerült tárgyak színesek, az űrhajósok ruhái az eredeti felvételeken színesek. Emellett ez egy új, érdekes technika most számomra, eddig nem használtam pasztellt.

Festői munkásságodban, az ún. technorealista⁴ műveidben megjelenik az a környezettudatosságra reagáló „zöld” vonal (Ökoturizmus), amit ezzel a művel ide is becsempészel. Ugyanakkor ebben a „földi” műben „realizálódik”, hogy sok szállal kötődsz a hagyományos ábrázolási módokhoz, eszközökhöz. Alapvetően a festészet bizonyos hagyományai meghatározzák a munkáidat. Ez ebben a sorozatodban is jellemző. Referenciaként értelmezted ezt a jelenséget is?

I. K. T.: Említettem, hogy tisztellem a múltat, az eredményeit, ami kicsit akadémikus szemlélet. Azt gondolom, hogy nem tudjuk magunkat függetleníteni a múlttól, bizonyos értelemben kiterjesztett részei vagyunk a múltnak, a kollektív kulturális emlékezetnek. Mi vagyunk a múlt jelenbeli elemei, a következő lépcsőfokát mi hozzuk létre, ha jól csináljuk. Egy művész időről-időre visszatekint, nem tud mást csinálni.

foró: Sulyok Mihály

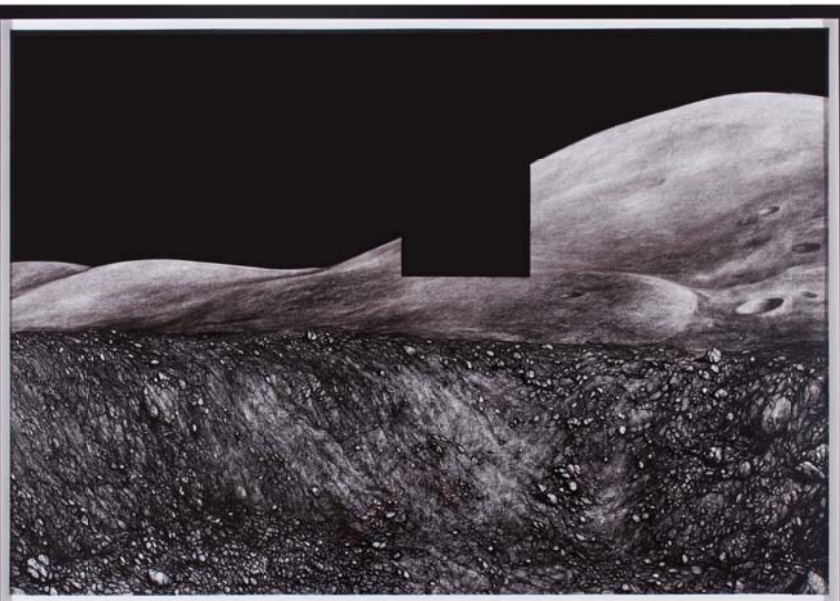
Valóban, a képek némelyike erőteljesen emlékeztet azokra a 18. századi tájképbázisokra, amelyek az ember természettudományos érdeklődésének első példái. Ez akkor nem véletlen?

I. K. T.: Nem. Ezek a művek is tájképek, mint említettem, de nem a hagyományos értelemben. A tájjal való viszonyom régi történet. Vidéken születtem és nőttem fel, így adott volt a természet közvetlen közelsége, ami megtette a maga hatását. Művészeti szempontból, a már említett Friedrich és Mednyánszky festészete mellett, még az egyetemen figyeltem fel egy norvég romantikus tájképfestőre, Hans Gudére, az ő fény-árnyékai és szikláit is eszembe jutottak, amikor ezeket a rajzokat készítettem. Tíz évvel ezelőtt egy, az 1910-es években működő norvég művésztelep munkáiból láttam kiállítást Németországban. A művészek tengerparton dolgoztak 1910–14 között, és nagyon izgalmas tájképeik születtek. Ahogyan visszaadták a fjordok szikláit, az semmi máshoz nem hasonlítható. Olyan tiszta lírai naturalizmus volt benne, ami már-már szürreális, már-már a későbbi fotórealizmust megidéz, de plein-air módon jelent meg. Ez nagyon inspirált. Ehhez jött még hozzá a Caspar David Friedrich-i képi gondolkodás. De Robert Adams urbánus fotói, valamint az erdőhöz és a tájhoz való művészeti viszonyulása is meghatározó volt és a mai napig fontos számomra.

Személyes megközelítésben pedig van egy kifejezett vonzódásom a hegyekhez, a sziklákhöz. A Luna-sorozat egyes darabjainak az előképe a Vesuvius című sorozat, ahol a vulkanikus anyag nyersége is inspirált. Az ökoturizmusban, amit 2000-ben kezdtem el, megvolt az a kérdésfeltevés, hogy mennyiben más ez a műfaj most, mint száz, kétszáz évvel ezelőtt, hogy a tájkép téma egyáltalán szóba hozható-e ma a festészet területén, vagy csak egyszerűen természetképek vannak?

A tereben látunk egy két darabból álló képet, ami emlékeztet is a korábbi Vesuvius-képekre. Ez az egy mű, amelybe egy konkrét geometrikus elem is belekerült, egy fekete négyzetes forma. Hogyan értelmezted ezt a képet?

A kiindulási pont egy nagyperspektívájú holdtájrszlet, egy kráter, ami több darabból van összerakva. A rajzomnál az volt az egyik szempont, hogy úgy komponáljak, hogy a négy darabra tervezett munka minden egysége önmagában is értelmezhető legyen. A felső kép önmagában úgy néz ki, mint egy hagyományos horizontális tájkép, az alsó pedig kifutóra komponált, amelyen nincs előtér, középtér, háttér. Megtartottam a képben egy absztrakt fekete „beharapást” az organikus tájban, ami a több fotóból való összeillesztésből és a nagyításból adódóan jött létre.



Fotó: Sulyok Miklós

Fontosabb volt nekem, hogy önálló műtárgyat hozzak létre, mintsem hogy visszaadjam az eredeti dokumentumjellegét is. A kiállításban van olyan háromrészes munka, amely egyetlen kép, ezek viszont önálló műalkotások is. A léptékváltás itt megmutatja, hogy mennyire változtatja meg a képegységek értelmezési lehetőségeit. A háromrészes nagy képnél célt volt, hogy ha fókusz távolságból nézem, akkor egy fotó illúzióját érzékelem, de ha közel megyek a képhez, belépek az intim terébe, része vagyok a képnek, akkor megmutatja annak anyagszerű struktúráját, és innentől kezdve a rajzi minősége, a papír és a szén anyagi jellege mutatkozik meg, ami nekem nagyon fontos.

ISKI KOCSIS TIBOR:
LUNA 6., 1972. április 20.,
2015, szén, papír,
290x220 cm

Jegyzetek

- 1 A San Francisco-i Modern Művészetek Múzeumából induló vándorkiállítás. 2000-tól a Rose Center For Earth and Space at the American Museum of Natural History, New York állítja ki állandó tárlatként.
- 2 Az Apollo-program a NASA 1961 és 1972 között folytatott űrkutatási programjainak, holdra szállásainak gyűjtőneve, amelynek utolsó, a Holdra kilépő expedíciója 1972-ben történt.
- 3 Thomas Ruff *Mars* című, 2012-es fotósorozata, amelyben hasonló méretű nagyításokat készített.
- 4 Hornyik Sándor stílusmeghatározása, a 2000-es évek körüli hasonló festészeti irányok gyűjtőneve.