

Szemtanúk vagyunk vagy nézők?

Ősz Gáborral* beszélget Kerekes Anna

⊕ **Kerekes Anna:** *Hogy lehet az, hogy egy párizsi (Loevenbruck) és egy amszterdami (Willem van Zoetendaal) galériánál vagy egyszerre? Ez személyes ismeretség vagy a véletlen eredménye?*

⊕ **Ősz Gábor:** A véletlené! Volt egy galériám Kölnben (Kudlek van der Grinten), amellyel ma már nem dolgozom együtt, rajtuk keresztül alakult ki a kapcsolatom a másik két galériával.

⊕ A 2010-es Paris Photo-n a Loevenbruck galériával szerepeltél. Mit jelent számodra – az anyagi elismerésen túl – az ott, a Permanent Daylight (2004) című munkáddal elnyert BMW – Paris Photo Nagydíj?

⊕ Mint díj nem túl sokat, nem kell ezt túldimenzionálni. Mondjuk, én nagyon örültem neki, hogy a magyarok ilyen lelkesek voltak: rádió, tévé, mindenki ott volt... Szinte azonnal rengeteg minden felkerült az internetre a díjjal kapcsolatban.

⊕ A francia állami könyvtár több kiadványt is őriz tőled. A franciák szakmai kiadványok, kiállítások, galériák közreműködése és rezidensprogramok révén, de leginkább talán a gyűjteményi szerzeményeikkel bizonyítják folyamatos érdeklődésüket a munkásságod iránt. Állami gyűjteménybe került két műved is, míg egy harmadik egy privát bank gyűjteményét gazdagítja.¹

¹ NACI (Fond d'art Contemporain / Nemzeti Képzőművészeti Központ): A fekete-fehér színei / Colours of Black-and-White (2008, fotók), Festéktől a fényig / Pigment to light (2008, film), Nagyítás / Blow-Up (2010, film); Fondation Louis Vuitton: Nagyítás / Blow-Up (2010, film); Musée de la Roche sur Yon: #9 Kiszervezett látkép / Constructed view (2004, fotó); FRAC (Fonds régional d'art contemporain / Regionális kortárs művészeti alap) Franche-Comté: Stavern B. (Norvégia) a Folyékony horizont sorozatból (2001, fotó); Sociétés Général gyűjteménye: Space Monochrome (2006, fotó).

* <http://www.gaborosz.com>

ŐSZ GÁBOR

Permanent Daylight / stereo picture (18-26. jan. 2003)

exposition time: two times 4 nights (5 pm-8 am)

caravan as camera, camera obscura, ciba chrome paper from two parts, 127 x 305 cm

⊕ A könyvtári kiadványok fontos szerepet töltenek be az elérhető dokumentáció területén, még akkor is, ha az információs csatornák száma mára már szinte a végtelenhez közelít. A nemzeti gyűjtemény vásárlása már komolyabb dolog, mondjuk abból a szempontból is, hogy az – mint a neve is utal rá – általában francia művészeket gyűjt. Az a feladata, hogy támogassa a francia kultúrát. A gyűjteményi jelenlét a galéria többéves munkájának eredménye.

⊕ *Ahhoz túl drágák a munkáid, hogy otthon meg tudják vásárolni őket?*

⊕ Hát nem tudom, az idei budapesti Art Fairen² a Vintage Galéria adott el tőlem.

Otthon is vannak művészek, akiknek nincsenek kelet-európai áraik... És vannak lelkes gyűjtők is, akik pénzt áldoznak ilyesmire. De az is igaz, hogy a magyar piac más árakhoz szokott. Főleg azért, mert nincsen olyan nemzetközi háttér mögötte, ami az árakat befolyásolná. Szóval ez egy anyagi természetű probléma, amely nem annyira művészek, mint inkább a kialakult rendszer hibája. Az intézmény az persze (Magyarországon és Franciaországban is) mindig más: annak ellenére, hogy az anyagi lehetőségeik korlátozottak, az ember mégis szívesen odaadja a számukra a munkáját, mert ez egyfajta biztosíték a kiállításra, az állagmegőrzésre...

A magángyűjtemény viszont többnyire „láthatatlan”, bár néha mégis múzeumi igényekkel lép fel, mind mennyiségi, mind minőségi értelemben.

⊕ *Sokszor használsz különböző médiumokat, amelyeknek ráadásul teljesen más a megismételhetetlenséghez és a sokszorosíthatósághoz való viszonyuk. Festő szakra jártál a budapesti*

² Budapest Art Fair, Múcsarnok, Budapest, 2010. nov. 25-28.



Képzőművészeti Főiskolán (1982–1986), majd az amszterdami posztgraduális képzésed során a Rijksakademie van Beeldende Kunsten-en (1993–1994) a fotó, a videó, illetve az installáció felé vetted az irányt. Milyen alapon választasz? Számokra a médium eszköz, hordozó vagy valami más? Van-e valamilyen vezérfonal, „központi tematika”, amely összeköti, összekapcsolja a különböző médiumú munkáidat?

☒ Mindig van egy ötlet, ami meghatározza a technikát. És sokszor megesisik, hogy az egyik munkából jön a másik. Ilyenkor azonos médiumon belül csinálom bizonyos dolgokat. De ezek esetében is, mint például a camera obscura munkáknál, amelyek mindig különböző helyszíneken készültek, minden helyszín egy új kihívást jelent. Annak ellenére, hogy tudom, mi az éppen adott technika alkalmazási módja, sok esetben új módszereket kell igénybe vennem ahhoz, hogy egyáltalán valami létrejöhessen. A megközelítés lényege: a kísérletezés.

Csak egy példa: mivel számomra az építészet és a camera obscura két összetartozó dolog, ezért ezzel a technikával csak olyan munkák esetében éltem, ahol úgy éreztem, hogy a látkép és az építészet szoros kapcsolatban áll egymással. Ilyen vagy olyan módon, de megpróbáltam az épületet felhasználni arra, hogy létrejöheszen egy kép: az épületből való kitekintés képe. Ez állt az ilyen típusú – „camera architectura” – projektek, illetve tematika középpontjában. Másan nem gondolkoztam. Nem hiszem tehát, hogy lenne valamiféle a munkáim „összességére” jellemző, központi vezérlő elv.

☒ *Hogy van ez akkor a monokróm festményeiddel vagy a mostani, a fekete-fehér értelmezéséhez kötődő fotóiddal, filmjeiddel kapcsolatban? Nekem az az érzésem, hogy ezekben a műveid-*

ben három tényező meghatározó: a tér, a kép – technikai és formai felépítése – és a kettő közé ékelődő, különböző idősíkok.

Míg a bunkerből (The Liquid Horizon, 1999–2002), üdülőből (The Prora Project, 2002), vonatból (Travelling Landscapes, 2002–2003), lakókocsiból (Permanent Daylight, 2003–2004) készített fotóidnál a térbe vetült fényből keletkezik a kép, addig más munkáidon magát a teret manipulálod, változtatod meg – fested a negatívnak megfelelő színre a műtermed egyik sarkát (Colors of Black and White / A fekete-fehér színei, 2008), vagy fehérre a park egy részletét (Blow-Up / Nagyítás, 2010) –, hogy az vetüljön ki a képre. Az első esetben a teret gépként használod és magad is benne vagy, míg az utóbbi esetében a teret egészíted ki, „ruházod fel” a technika (film, fotó) által felvetett problémákkal, majd ezt kívülről, ugyanavval a technikával (kamera vagy fényképezőgép segítségével) rögzíted. Valahogy mindig a kép és a tér viszonyához térsz vissza.

☒ Kétségtelen, hogy fontos szempont a munkámban a kép és a tér viszonya, de ez önmagában nem meríti ki a projektjeimmel kapcsolatos elképzeléseimet vagy azok egymáshoz való viszonyát. A tér (3D) a közvetítés helye a kép síkjához képest (2D). A két elnevezés a dimenzió állapotát is rögzíti. Mindemellett a kép a térről alkotott gondolat. Ugyanakkor kétségtelen tény, hogy mivel alakok nem jelennek meg, a kép térhez való viszonya felerősödik. A te felsorolásodban a munkák egy személyes aspektus értelmezései. Lehetetlen és nem is céltom, hogy a munkáim láttán a szemlélő pontosan arra gondoljon, ami engem foglalkoztat. A dolgok tőlem független rendszerekbe is rendeződhetnek. Ezeket a munkáimat többéves munkafolyamat készíti elő, tehát bőven van lehetőségem arra, hogy számtalan nézőpontból megvizsgáljam őket. Lévé, hogy én magam is írok rólok, elkerülhetetlen hogy ne gondoljam végig strukturálisan is a projektjeimet.

☒ *Naplószerűen vezetted a gondolataidat? Ezek jelentek meg tavaly Szövegek címmel a Loevenbruck galériánál?*³

☒ Nem, a Loevenbrucknál kiadott *Szövegek* lényege éppen az volt, hogy ne az általam, hanem a rólam írt szövegek legyenek összegyűjtve. Egyébként nem naplószerűen írok, hanem akkor, amikor létrejön egy projekt, mert szeretem rögzíteni, hogy én mit gondolok róla. Ez eleinte csak a gondolkodás egy más médiumban való megjelenésével volt egyenlő. Később azonban beláttam, hogy nagyon sok hasznos velejárója van: számtalanszor keresnek meg például azzal, hogy adjak valamilyen leírást a munkáimhoz. Most már a munkafolyamat során begyűjtöm mindazokat az információkat, amelyeket később összefoglalva felhasználhatok

3 Texts/Textes, Éditions Loevenbruck, Párizs, 2009.

ŐSZ GÁBOR

Permanent Daylight / panorama(4–8. dec.'03 – 8–12 jan.'04)

exposition time: two times 4 nights (5 pm–8 am)

caravan as camera, camera obscura, ciba chrome paper from two parts, 127 × 302 cm



egy ilyen leírásban. De persze mindenki másképp „működik”: előfordul, hogy meglepetésszerű gondolatmeneteket kapok egy munkámmal kapcsolatban, még akkor is, vagy talán éppen azért, mert ismerik azt is, amit azzal kapcsolatban írtam. Fontos utóélete ez a munkámnak.

☞ *Tudsz erre példát mondani?*

☘ Igen, például a *The Liquid Horizon* kapcsolatban: annyira a bunkerek formájára és az építmény technikai eszközként való átalakítására koncentráltam, hogy az, hogy a táj háború helyszíne volt, nem igazán foglalkoztatott.

Az általam használt megfigyelőállomások olyan épületek voltak, amelyek hozzáidomultak a megfigyelés módszeréhez. Bukósisakszerű formákként emelkednek ki a földből: csak a sötét megfigyelőnyílásuk tűnik föl, a rés, amely a titokra, az információszerzés archaikus észrevétlenségére utal. Mára persze már ebben is a technológia váltotta fel az embert. Mindenesetre úgy gondoltam, hogy ez a jelenség valahogy a képzőművészet sajátja is, mármint az, hogy alapvetően minden munka a megfigyeléssel kezdődik. Azonban valaki felhívta a figyelmemet arra, hogy ezek a tájképeim, miközben a rajtuk szereplő építmények egy „total war” eszközei voltak – tehát a megfigyelés egyáltalán nem volt ártatlan –, milyen békések és harmonikusak: a képek hangulata, kiegyensúlyozottsága ellentétben áll a helyszín történetével, a történeti kontextussal, ez pedig feszültséget teremt. Erről egy kolléga, DAVID CLAERBOUT munkája jut eszembe. Talált egy archív képet, egy amerikai vadászgépről, amely találatot kapott és lezuhant a vietnámi háborúban. Visszament az eredeti helyszínre és 30 év után készített egy képet pontosan ugyanabból a szögéből, ahonnan az eredeti kép készült, és a régi-új helyszínbe belehelyezte a lelőtt gépet.⁴

☞ *Mi a szerepe a zavarnak a munkáidban? Mintha két ellentétes dolog között, borotvaélen egyensúlyoznál. Fekete és fehér, negatív és pozitív, színes és színtelen, nappal és éjszaka, 2D és 3D, valóság és illúzió párosainak viszonya köt le és foglalkoztat. A látszat kérdése csupán egy vizuális hibából ered a Vintage Galériában bemutatott,⁵ egymás mellé helyezett munkáidban?*

☘ A zavar, az fontos: rávilágít arra, hogy a dolgok nemcsak azok, aminek látszanak. Létrehoz egyfajta egyensúlyt az egyértelmű és a nem egyértelmű jelenségek között. Ezért hagytam meg például a camera obscura képek szélein a rögzítés módját, a csipesz vagy a ragasztószalag helyét, és ezért jelenik meg a negatív és a pozitív tér egyidőben a képben az újabb munkáimon is

☞ *Mint VERA LUTTER képein?*

☘ Az egyik fekete-fehér sorozatán, amit nagyon szeretek, igen: 2003 körül csinált egy pár érdekes felvételt,⁶ ahol a jelenetek a pozitív és a negatív határvonalán jelennek meg nagy, oszlopos, ipari belső terekben. Különösen azok érdekesek, amelyeken a már elkészült camera obscura képet visszalógatja abba a térbe, ahol a kép készült, és a térről újabb felvételeket készít immár ezekkel együtt. Az így elkészült fotón a visszahelyezett kép által kitakart tér jelenik meg. A fekete-fehér papír direkt expozíciója negatív képet eredményez, de az erről készült újabb felvételen a negatívban lévő kép pozitívba fordul át. A kép a képben képlete ez, csak-hogy a képen látható kép pozitívba fordult környezete negatív marad.

A camera obscura további sajátossága, hogy a lencse hiánya miatt fordított a kép. Ha az előhívott képet visszafordítjuk a normális helyzetbe, akkor a bal és a jobb oldal felcserélődik, így a képben lévő kép egyfajta tükörképe a térnek. Ezért a következő lépésben készülő képeken már úgy helyezi vissza a fotográfiát ugyanabbe a térbe a művész, mintha a felvett kép pozitív tükörképe lenne a kép körül látható negatív térnek. Nem tudom, hogy ez érhető-e, de mindenesetre ezt a munkát akár én is készíthettem volna.

Éveken át érzelmekkel teli feszültség fogott el a színes pozitív camera obscura képek láttán. A cibachrome papír varázsa volt ez. Leszólták azzal, hogy nem fekete-fehér... De hát akkor még nagyon keveset tudtam arról, hogy a fotografikus képről mennyire másképpen gondolkoznak Hollandiában: a dokumentarista fotográfia a meghatározó, s így az ebből a látásmódból kiinduló elképzeléseket

előnyben részesítik. A háború alatt létezett egy Ondergedoke Kamera elnevezésű földalatti szervezet, amely az ellenállási mozgalom eszközeként politikai és társadalmi szerepet is vállalt. A háború után ez a fajta szociológiai magatartás hagyományt teremtett. Miközben Európában sokhelyütt az avantgárd háború előtti szelleme hatotta át a művészek fotóhoz való viszonyát, addig Hollandiában egy-két kivételtől eltekintve, egyfajta dokumentarista – nem kifejezetten művészi szándékú – szemléletmód alakult ki. Így nem jelentek meg azok az újfajta képi törekvések sem a fotóművészetben, amelyek a múlt század 60-as, 70-es éveinek kísérletező konceptualista vonulatához tartoztak Németországban, Közép-Európában vagy akár más helyütt is. Hollandiában mintha megállt volna az idő: a képzőművészet és a fotográfia közötti átjárhatóság, valamint a kísérletező attitűd marginális kérdéssé vált. A fotóakadémiákon a mai napig nem tanítanak kortárs vagy konceptualista megközelítésmódokat. A művészettörténet idevonatkozó fejezetei is sokszor ismeretlenek maradnak a hallgatók előtt. Bár az újabb generáció néhány tagja próbál rést ütni a hagyományok tömör falán, mélyreható változásokról mégsem lehet beszélni. Ráadásul ezeknek a művészeknek a nagy része nem is a fotóakadémiákról kerül ki. Még a 2000-es évek elejének nemzetközi sztárjának, Rineke Dijkstrának a szemléletmódja is alapvetően dokumentarista hangvételű. Az ismertebb portréfotográfusokról már nem is beszélve. Számomra ez egy érdektelen közeget jelentett, idegenül szemléltem ezt a hangvételt.

☞ *Akkor miért maradtál ott?*

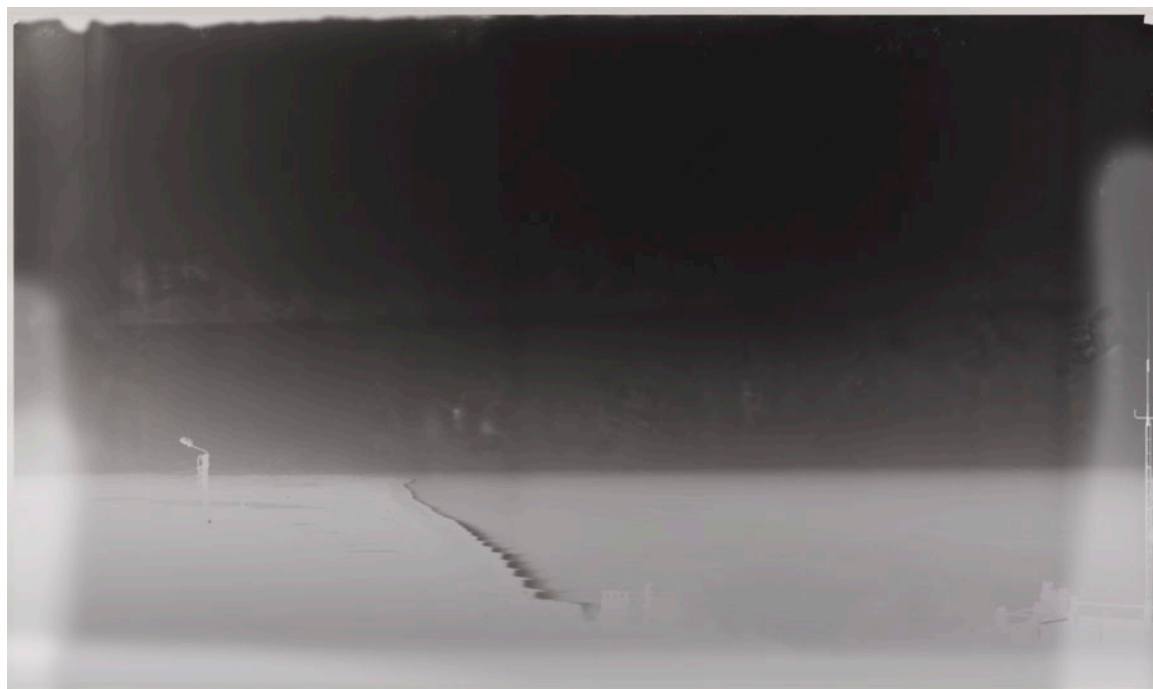
☘ Elsősorban családi okokból, de az is igaz, hogy a munkámhoz érdekes módon mindig kaptam támogatást, és így tovább tudtam dolgozni. Visszatérve a camera obscurához való viszonyulásomhoz: elkezdett foglalkoztatni a fekete-fehér problematikája. Mi lehet fekete-fehér? Bár nem akartam a negatív képpel foglalkozni, azért vettem egy tekercs fotópapírt. Akkoriban nem volt műtermem, ezért a konyhában éjszaka földaraboltam a hatalmas tekercs papírt, aminek az lett a következménye, hogy tele lett ujjenyomatokkal, kosszal, törésekkel és gyűrődéssel. Összetekertem őket, és amikor a legközelebb bunkervadászatra mentem, elvittem magammal ezeket is. Tudtam, hogy az expozíciós idejük töredéke a színeseknek, így nyugodtan közéjük lehetett iktatni egy-egy fekete-fehér papírt is, csak azért, hogy megnézzem, mi lesz az eredmény. Így született meg négy kép ebben a sorozatban (*The Liquid Horizon*).

De éppúgy nem érdekelték a dokumentarizmus szürkéi, mint ahogy az avantgárd hűvös aszkézise sem. Viszont továbbra is rendkívül zavart és egyben izgatott ez a negatív-ügy, tehát az, hogy miként tudnék olyan fekete-fehér camera

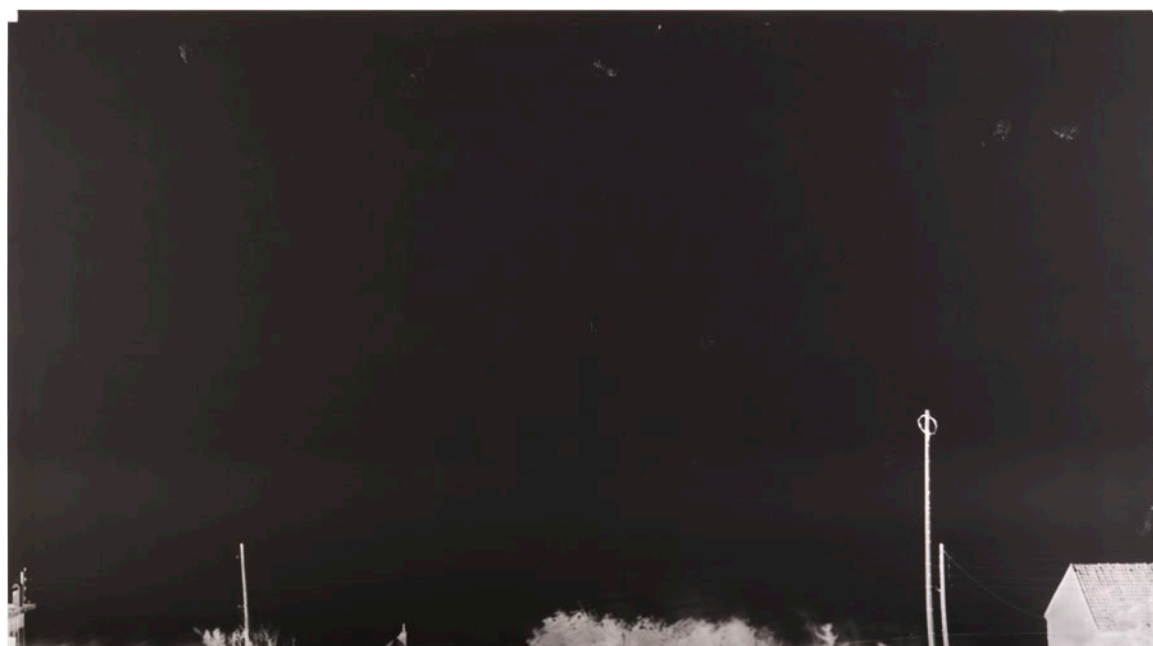
4 Vietnam, 1967, near Duc Pho (reconstruction after Hiromishi Mine), 2001, cf. http://www.davidclaerbout.com/Site_eng/w_Vietnam_1967_near_Duc_Pho.html

5 Ősz Gábor: FOTÓMUNKÁK (Nagyítás / A fekete-fehér színei) – PHOTOWORKS (Blow-up / The Colours of Black & White). Vintage Galéria, Budapest, 2010. december 7 – 2011. január 28. (www.vintage.hu)

6 A 2000 és 2003 között készült sorozat címe: *Pepsi Cola Interieur*.



ŐSZ GÁBOR
 F / Ault-Onival, France 11.06.2000
 expozíciós idő: 8 min 30 sec, camera obscura, fekete-fehér RC papír, 127,5 × 225,8 cm
 Courtesy: Gallery Loevenbruck, Paris



ŐSZ GÁBOR
 E / Ault-Onival, France 11.06.2000
 expozíciós idő: 9 min 30 sec, camera obscura, fekete-fehér RC papír, 127 × 239,5 cm
 Courtesy: Gallery Loevenbruck, Paris

obscura képet készíteni, ami rögtön pozitív lesz. Ismertem azokat az átfordítós vegyszeres módszereket, amivel meg lehet ezt oldani. Én azonban elhatároltam magam az ilyen típusú utómunkálatoktól (akár kompozíciós, akár bármilyen más szempontból). Jó néhány projekt után jutottam el oda, hogy mi történne, ha a valóság lenne negatív, hiszen akkor a létrejövő kép válna pozitívvá. Ebből persze egy óriási gondolatfolyam indult el: az analóg kép negatív-pozitív viszonyáról, a színes és a fekete-fehér megjelenéséről, valamint arról, hogy miként manipulálták a fotográfiát a technika kezdetei óta, a fotográfia valósághoz való viszonyáról... Nagyon vonzott egy olyan hamis tér létrehozásának a lehetősége, ami egy fekete-fehér fotón valós térként jelenik meg: a valós helyszín így absztrakt térré válhat.

Eredetileg az volt a szándékom, hogy csak egy fekete-fehér képet készítek. Azonban a munka során felismertem, hogy egy tónust rengeteg színnel ki lehet fejezni: egy bizonyos kék és piros például egymással pontosan megegyező szürke árnyalatként jelenhet meg a fekete-fehér képen. Ez persze a negatív térrel szemben számomra egy új kihívásnak tűnt: a figyelmem a sokféle szín fekete-fehér tónusára koncentrált. A színes helyszín a fekete-fehér, azaz a hagyományos fotó ellentétpárjaként jelentkezett.



Ősz GÁBOR
 The Colours of Black-and-White, 2009
 colour digital print on backlit film mounted on dibond from eight by ten inch transparency 56 x 59 cm



Ősz GÁBOR
 The Colours of Black-and-White, 2009
 black-and-white digital print on backlit film mounted on dibond from eight by ten inch black-and-white negative 56 x 59 cm
 Courtesy: Gallery Loevenbruck, Paris

Így jöttek létre a páros képek, és ez adta az ötletet az újabb munkáimhoz is: úgy éreztem, hogy van még, ami ezen a területen érdekel.

☄ *Melyek ezek az új munkák?*

☄ Most három új munkán dolgozom. De talán beszéljünk még ezek előtt *Az ablak* (2010) című művemről. Sokszor kérdezték tőlem, hogy van-e

valamilyen különleges kapcsolatom – akár politikai, akár történelmi szempontból – a náciizmussal? Pedig engem inkább az építészet és a látvány viszonya foglalkoztatott. Három projektem született meg annak analógiájára, ahogy a Harmadik Birodalom társadalma tagozódott: a *The Liquid Horizon* a katona látképe, a *The Prora Project* a munkás horizontja, míg a *Das Fenster (Az ablak)*, a vezér panorámája volt. Az utóbbiból tekinthetett ki a Führer kedvenc hegyére, amely mitikus jelentéssel bírt számára.

Már a középkortól találhatók feljegyzések az Unterbergről: a hegyet mindig is különös erővel ruházták fel. Különleges tény, hogy a hegy mélyében van egy hatalmas tó, amely 999 méter mély. Valamint egy olyan, nagyon nehezen megközelíthető barlangrendszer, amit – mivel többek között a mai napig nincsenek nyílt járatok, amiken keresztül a hegy belsejébe lehetne jutni – még nem térképezték fel. Ugyanakkor legendás történetek keringenek arról, hogy bizonyos emberek eltűntek a hegy belsejében és aztán később más pontokon tűntek fel, anélkül, hogy észlelték volna az idő múlását. A hegy tulajdonképpen egyfajta Bermuda-háromszög. Geológiailag is érdekes: a jégkorszak előtt háromszor akkora volt, mint ma, de még így is több mint 1000 méter magas. 1986-ban a Dalai Láma szent helyé nyilvánította.

Hitler hegyek iránti vonzódása köztudott volt, s az is bizonyos, hogy ismerte az Unterberg történetét. Az épület tervezésénél ugyanazzal a koncepcióval találkoztam, mint a *Proránál* vagy a *The Liquid Horizontnál*: az épület pontos látványának kiszervezése egy átgondolt stratégia következménye volt. Hitler vázlatot készített az ablakról és azt egyeztetette egy építésszel. Mint ahogy azt meg is jegyezte egyszer: a ház az ablak köré épült. Talán az sem volt véletlen, hogy a háború második felében, amikor az már rosszabbul állt, Hitler egyre többet tartózkodott Berghofban. Bízott abban, hogy a hegy sugallta erő talán segít majd megfordítani a háború kimenetelét.

Egyrészt tehát érdekelt az épület koncepciója, az ablak, s ugyanakkor ehhez kapcsolódva, a hegy is a maga történetével. Hitler kapcsán, aki szoros kapcsolatot tartott fenn lelki – szellemi, inspiratív – értelemben ezzel a tájjal és varázserőt tulajdonított a hegynek, felmerül az a kérdés, hogy talán ennek is a következménye volt az, hogy kitarított az utolsó emberig, bízva a végső győzelemben? A táj mint tanúja vagy résztvevője egy eseménynek, lehet-e bűnös vagy felelős az ott történekeért?

A nyaralót a második világháború végén lebombázták, majd 1952-ben az amerikaiak fel is robbantották, nehogy zarándokhellyé váljon.

A turisták persze azért látogatták, hogy a látványt fényképezzék le az épületből, mint ahogy a Louvre-ba is csak azért mennek el sokan, hogy lefényképezzék a Mona Lisát. Mára mindenesetre az épülethez hasonlóan az ablak sincs a helyén, de a hegy az igen. Így más módszereket kellett találnom. Két részre osztottam a munkát. Az első részt⁷ azok az ún. internet-képek alkották, amelyeket én találtam: amatőrök képei az épületből. A másik rész a helyszínen készített film lesz.

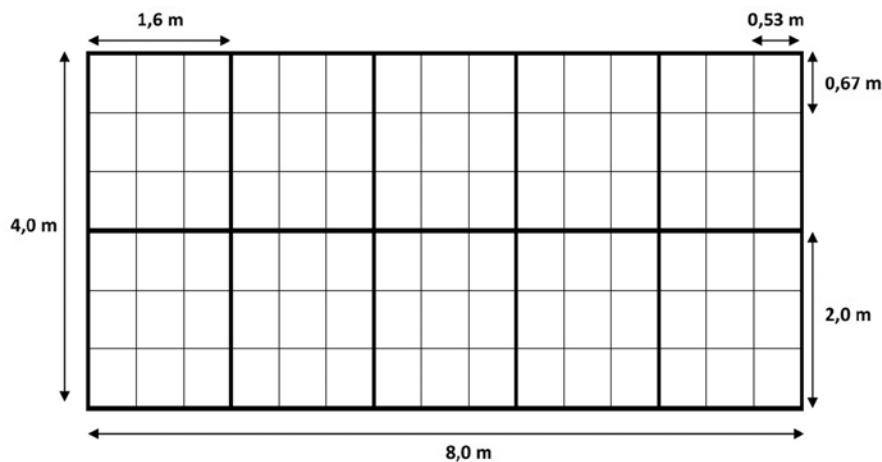
⁷ Gábor Ősz: *Blow-Up / The Window*. Galerie Loevenbruck, Párizs, 2010. november 5 – december 4. (www.loevenbruck.com)

Az épület helyén ma erdő van. Onnan, vagyis az ablak helyéről készítik majd felvételeket. Lencsevégre kapni bizonyos dolgokat, ez felér a vadászattal. Ez az, ami a bunkerprojektemnél is foglalkoztatott, és ez az, ami itt is érdekel.

⊕ *Egy kilátóból?*

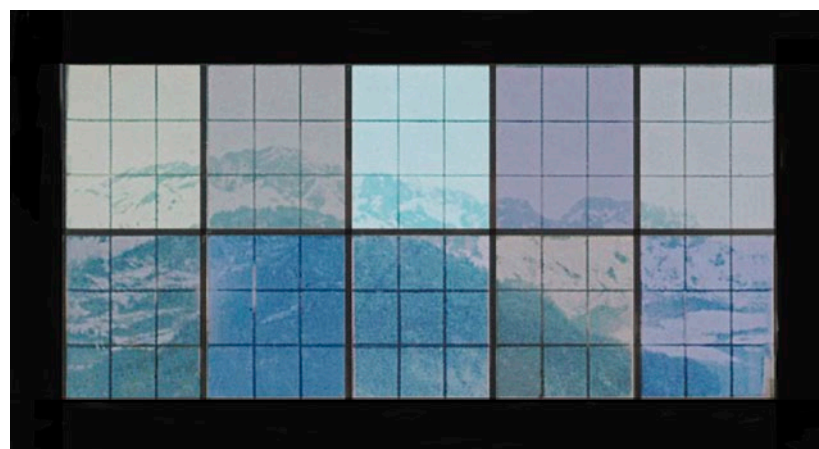
⊗ Nem, egy filmesek által használt, speciális állványt viszünk majd oda, ami öt méter magas. Erről állítjuk majd be a kamerát az ablak pozíciójába, de a pontosan rögzítendő felvétel létrehozása valószínűleg több részletben fog majd megtörténni. Erre azért lesz szükség, mert az ablak arányai és mérete között összefüggést fedeztem fel: az ablak arányai érdekes módon megegyeznek a cinemascope filmszínház méreteivel, a belső osztások pedig a 35 mm-es film 4:3 arányai sze-

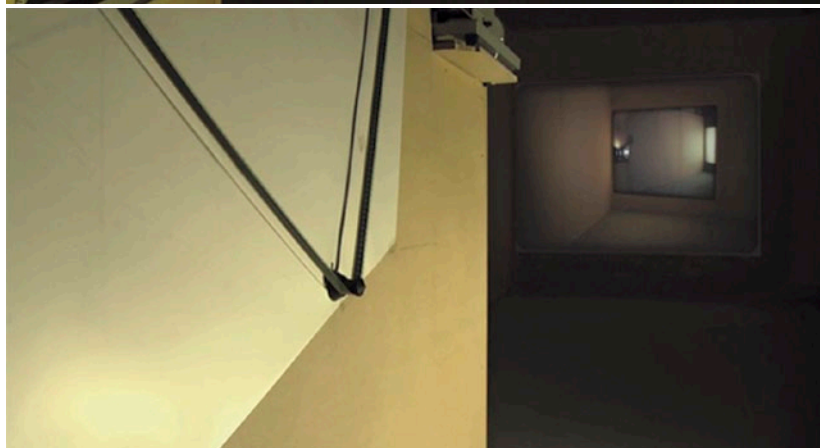
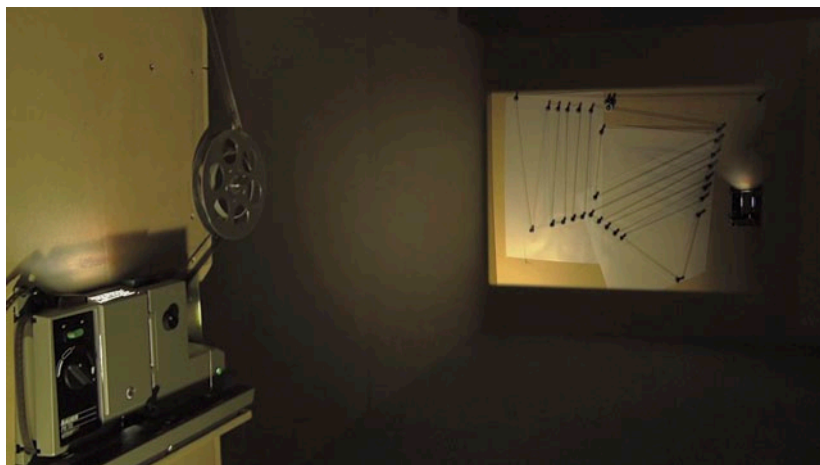
ŐSZ GÁBOR
Das Fenster 2010
Image two
Contact negative
from laptop screen
Gelatin silver print
120,5 × 236,4 cm
Courtesy: Gallery
Loevenbruck, Paris



Az ablak méretarányos rajza, a müncheni dokumentációs központból.
© All rights reserved.

ŐSZ GÁBOR
Projekciós tev.
Tíz analóg film digitalizált montázs egyetlen HD egycsatornás vetítésre. A vetítés mérete az ablak eredeti méretében: kb: 4 × 8 méter.





ÓSZ GÁBOR
LoopVision, 2011, színes digitális HD projekció, 8' 50"

rint tagozódnak. Ezek az osztások – ugyan nem fekvő, hanem álló formában, de mégis – sok kicsi 35 mm-es képformátumában adják ki a teljes ablak méretét, ami pedig megegyezik az előbb említett panoráma filmvetítés méretével. Ezt az arányt az ablakban felismerve nyilvánvaló lett számomra, hogy a film médiuma kell, hogy a munka formája legyen. Tehát 35 mm-es, részlekként rögzített filmek összessége kell, hogy kiadja majd az ablak teljes méretét. A munka valószínűleg digitális úton fog történni, ami önmagában is érdekes, hiszen a HD formátum igen közeli rokona az ablak arányainak. A részletek kidolgozása folyamatban van, de remélem, még ezévből elkészülök vele. Ennek kapcsán egy másik régi-új művemről is óhatatlanul szót kell, hogy ejtsek. Egy olyan munkát szeretnék megcsinálni, ami egy régi végtelenített lejátszású, ún. loop munkámmal kapcsolatos. A looppal régebben sokat foglalkoztam: az a tény érdekelt, hogy míg a film egy lineáris idő, egy történet rendszere, addig a végtelenített filmszalag éppen ezt a filmre oly nagyon jellemző sajátosságot iktatja ki. Ez egy olyan munka, amit még nem fejeztem be, bár több változatát is elkészítettem már. Az installáció maga igen egyszerű: görgőket rögzítettem egy táblába,

a végtelenített filmszalag pedig ezt a tetszőleges, a görgők által kirajzolt vonalrendszert követve körbemegegy és minduntalan visszatér a vetítőbe. A filminstallációról filmet készítetek, majd miután azt előhívtam, az új filmet helyezem az installációba. A vetített film képe így megegyezik a látható installációval: egyfajta tükröződés. Tulajdonképpen a kép létrejöttével való kísérletezésről van szó, arról, hogy hogyan viszonyul a 2D-s kép a 3D-s térhez, ahol megjelenik a vetítésnek, a fény útjának köszönhetően. A filminstalláció önmaga képét mutatja. Egy újabb kép a képben. Ez volt az eredeti installációs ötlet, amelyet elsősorban technikai okokból sosem mutattam be, bár két katalógusomban⁸ is szerepelt a terve.

A végső változatban extra motorok hajtották a filmszalagot, azonban így is nagyon sérülékeny maradt ahhoz, hogy egy kiállítási időtartamot kibírjon. Nemrégiben tűnődtem ezen a munkán és több más, később készített munka ösváltozatán. Felmerült bennem, hogy – az újabb munkákból szerzett tapasztalatokat is felhasználva – egy új változatot készítek, de nem installációként, hanem film formájában. Vagyis a végeredmény nem egy installáció, hanem egy film: így nem csak a film képi jelrendszerét használom, hanem a film nyelvezetét is. Ezt úgy képzelem, hogy a film mintegy a narratív rendszerén keresztül ábrázolja az installációt és annak képi, vetített együttesét, miközben a film maga is végtelenített filmmé válik azáltal, hogy a film ott végződik, ahol elkezdődik.

⊕ *Tehát a film az film, a művészet az művészet?*

⊗ Hát igen, ez amolyan tautológia. De itt az azonos jelenet többszöri megjelenéséről, az idősíkok halmozásáról lenne szó. Tükröződésről, ahol a filmes installáció és vetített képe egyidejűleg jelenik meg. Először csak egy üres filmanyag – üvegfilmnek nevezik ezt az anyagot – kerül a vetítőbe, csak egy fehér vetítőfelület látható. Ha ezt a fehér vetítőfelületet lefilmezem, és ezt a felvételt újra beteszem a film laptopba, akkor az már azt is vetíti, amit én felvettem a film laptopról, plusz még azt a fehér képet is. Ha további felvételeket készítetek és még továbbiakat, akkor létrejön a vetítés vetítésének a vetítésének a vetítésének a ... vetítése.

⊕ *Erre mondja a francia, hogy 'mise en abîme'.*

⊗ A végtelenített kép. A megsokszorozott képeket *szobáknak* neveztem el, és az installáció terében, vagyis az első szobában megjelenő vetítőfelületen újabb és újabb vetítések, szobák jelennek meg. Amikor a halmozott vetítés eléri a követhetetlen mennyiséget, digitális zoomolás segítségével a vetítésben térről térre, szobáról szobára, visszafelé haladva visszaérkezünk az

⁸ *Associations*. Artistbook, Reijksakademie, Amsterdam, 1995 és *Tautologies (projections)*. Sala do Risco, Lisszabon, 1998.

első vetítés üres képéhez, vagyis a film kezdetéhez. Az ilyesfajta képi halmozásra példa a híres holland kakaópor, amiről ezt a hatást Droste-effektnek nevezték el. A hölgy tálcával a kezében tartja a kakaóport, amin őt látjuk megint tálcával a kezében, és így tovább.

⊕ *Viszont a te képeiden nincsenek alakok. Nincs emberi jelenlét, csak annak lenyomatai. Roland Barthes arról beszél, hogy egy képen egyszerre van hiánya és jelenléte az alanynak. A fotográfőről készült jegyzeteiben⁹ az általa elvesztett személyt gyászolja, innen indulnak a gondolatai. Számomra pedig a kép a képben valamiféleképpen az emlékezetünkhöz való viszonyulásunkra utal vissza. Nem nagyon tudod eldönteni, melyik a létező, és melyik a látvány, azaz az emlékkép.*

⊗ Amikor még festőként dolgoztam, volt egy sorozatom, aminek az volt a címe, hogy *Képek a falon*.¹⁰ Ez egy kvázi monokróm sorozat volt. A fekete négyzetté – vagy a perspektíva miatt inkább trapezoiddá – redukált kép jelenik meg ezeken a festményeken, tehát már itt is megjelent a kép, amiben van egy kép. De itt megszakad a folyamat, mivel a képben megjelenő kép nem ábrázol, hanem mint tárgy van jelen. Mint eszköz, valamilyen gondolkodásmódra utal, de nem akar semmilyen meghatározható pontot megragadni. De hogy visszatérjek a kérdésedre: persze hogy az ember mindenütt jelen van. Akkor is ott van, ha nincs jelen.

⊕ *Beszéltünk a szemszögről, beszéltünk a látványról, kilátásról és belátásról...*

⊗ A camera obscura az gyakorlatilag úgy működik, ahogy az emberi szem. De nyilvánvaló, hogy az emberben az az érdekes, hogy mit hoz létre a fejében ebből a bevetülő képből.

⊕ *A korai olajképeiden vannak torzók, nem is testek, hanem kontúrok... És aztán eltűnnek.*

⊗ Ott van a kontúr a loopban is, amikor a filmmel rajzolok egy kontúrt. De ennek már nincs köze a figurához, csak a rajzhoz. Lassan, de egyre pontosabban tudom, mit szeretnék csinálni...

⊕ *Megfogalmaznád ezt konkrétan?*

⊗ Szavakban? Pascal mondja valahol: ha nem kérdezik, pontosan tudom, ha kérdezik, akkor nem tudom megmondani. Pontosabban: nem azt tudom, hogy mit akarok, csak azt tudom, hogy valami tudni vélek. Egy intuitív gondolkodásmód hálójának segítségével próbálok megérteni bizonyos, számomra fontos viszonylatok rendszerét. Míg régen az volt a kérdés, hogy mit akarok a képtől, most inkább a kép autonóm jelentését látom magam előtt, ez foglalkoztat.

⊕ *De ez sokat változott az idők során, nem? Arra gondolok, hogy azért másként élsz most, mint a*

tanulóéveid alatt: más behatások érnek. De ez persze nem jelenti azt, hogy teljesen más foglalkoztat.

⊗ Hát persze, a tapasztalatok hihetetlenül fontosak abban, hogy el tudjuk sajátítani egy gondolatrendszer használatát: mondjuk azt, hogy egy nyelvről gondolkodva mindannyian ugyanazokat a szavakat, formákat alkalmazzuk. Minden azon múlik, milyen sorrendbe rakja egymás mellé ezeket az ember: ugyanazokból az elemekből létrejöhet egy teljesen más gondolat is. Az, hogy az ember biztosan tudja azt, hogy mi az a sorrend, amit használnia kell ahhoz, hogy létrejöjjön egy olyasfajta gondolat, ami őt fejezi ki, nyilvánvaló, hogy nem jön egyik pillanatról a másikra. Ez egy rendkívül hosszú, sok kínlódással is járó folyamat eredménye. Legalábbis nálam.

⊕ *Egy saját nyelvezetről beszélsz?*

⊗ Igen. Ami egyben valahogyan része a kollektív nyelvnek is.

⊕ *Létezik-e még kapcsolat mester és tanítvány között? Egyáltalán: léteznek még mesterek?*

⊗ Ezt nem tudom, mivel nem tanítok. De biztos vagyok benne, hogy vannak olyan fiatal művészek, akikre a tanáraik nagyon nagy hatással vannak. Nem azért, mert azt csinálják, amit ők mondanak nekik, hanem azért, mert gondolatilag nagyon sokat tudnak adni. Úgyhogy a mester és tanítványi kapcsolat ilyen viszonylatban abszolút létezik. Csak nem olyan klasszikus, a művészetbe beágyazott mechanizmus, rendszer már. És bár rendkívül sok olyan művész van, aki nem a művészet klasszikus hagyományából indul ki – építész vagy filmes volt, esetleg filozófiával vagy teológiával foglalkozott –, náluk sem zárható ki a mester és tanítvány viszony.

⊕ *Neked kik voltak a mestereid?*

⊗ A mester, az valami személyes dolog. Nem nevezném a mesteremnek azokat, akiket valamiért meghatározónak tartok a munkásságom szempontjából. Bár azt is mondhatnám, hogy egy ilyen megközelítésben a mester fogalma nagyon tág is lehet: számtalan művész számára léteznek olyan „mesterek” akiket csak a könyveik vagy a műveik alapján ismernek. Egy személyes kapcsolatban a kérdezz-felelek viszony lehet az érdekes. Már az is érdekes lehet, ha ez legalább a levelezés szintjén létrejön.

⊕ *Levelezel?*

⊗ Én nem kezdeményezek, de néha meg szoktak keresni és ilyenkor általában, ha tudok, válaszolok is. Pontosabban: sok mindenre nem, de a kíváncsi szakmai kérdésekre szívesen felelek. Mert, bár én nem táplállok magamban semmilyen pedagógusi hajlamot, azt pontosan tudom, hogy bizonyos tanulóknak, bizonyos időszakban bizonyos információk nagyon sokat tudnak jelenteni.

⊕ *Említetted, hogy három új projektet van. Kettőről – az Ablak második részéről és a filmes loopról – már sok mindent elárultál, a harmadikkal még adós vagy...*

⊗ Igen, a harmadiknak egyelőre még nincs címe. Egy olyan helyszínt tervezek, ami fekete-fehér. Ugye az is egy érdekes aspektusa a fekete-fehér fotográfiának, hogy a színes valóságban készül: mivel nem létezik egy fekete-fehér valóság, amiről egy ilyen kép készülhetne, a fekete-fehér kép az már eleve egy absztrakció, egy redukció (szín-visszavonás a valóságból).

⊕ *Csörgő Attila ír valami hasonlóról az egyik katalógusodban¹¹: arról, hogy miként vonódnak a valóságok vissza. 2D-ről, 3D-ről, 4D-ről beszél, meg arról, hogy az absztrakció nem más, mint egy valósággréteg kivonása.*

⊗ Igen, a redukció nyilvánvalóan a terek lévén is létrejön... Eleve érthetetlen volt számomra az emberek határtalan lelkesedése a XIX. században a fotográfiával kapcsolatban, hogy az mennyire közel van a valósághoz. Pedig valójában, ha a mai szemünkkel közelítjük meg, valamilyen olyasfajta elvonatkoztatást látunk a valóságtól, hogy azt már majdnem absztrakciónak lehetne nevezni. Mi lehet az az agyban létrejövő rendszer, ami egy ilyen absztrakciót valóságként tud értékelni. Eleve ott kezdődik, hogy szintelen. A valósághoz ennek, a színvakok észlelésén kívül, semmi köze nincsen. A dimenzionális probléma is felmerül ezen a szinten, azaz a 3D-ről a 2D-re való lépés. Ugyanakkor a valóság az idő intervallumában realizálódik, amire a kép csak utalni tud. Számtalan olyan kérdés merül

9 Barthes (Roland): *Világoskamra: jegyzetek a fotográfőről*. Európa, 1985.

10 *Ősz Gábor: Képek a falon / Pictures on the wall*. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1991. április 20 – május 19.

11 Csörgő Attila cím nélküli szövege. In: *Gábor Ősz: Wall Monochrome* (kiállítási katalógus, magyar, angol és holland nyelven) Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1998. pp. 23-24., 25-27., 28-29.

tehát föl, ami miatt érthetlenné válik, hogy miért vonatkoztatták a – fekete-fehér – fotót rögtön a valóságra.

De visszatérve az említett munkára... először az volt a kihívás, hogy milyen lenne a valóság, ha negatív lenne. Most az a kihívás, hogy milyen lenne a valóság, ha fekete-fehér lenne. Tehát a valós teret próbálom meg fekete-fehérré redukálni.

⊕ *A médiaművészetben pont erről van szó: a bináris kódrendszerrel.*

⊕ Ez abszolút igaz.

⊕ *És mit kezdenél a fekete-fehér világgal?*

⊕ Le kellene filmezni színesben. Az a kihívás, hogy miként működik a színes felvétel ebben a fekete-fehér világban, mint ahogy az is, hogy mit csinál a fekete-fehér anyag a színes világban... ahogy átfordítottam a negatív anyagot pozitívba, úgy szeretném ezt a helyzetet is átfordítani, egyfajta záróakordjaként ennek a gondolatmenetnek. Mint amikor az ember egy problémakört több szempontból is megvizsgál.

⊕ *Foglalkoztat a misztika? A hármasság, a fény transzcendens értéke?*

⊕ Nem. A dolgok fényvel való viszonya természetesen foglalkoztat, de ennek a misztikus vonatkozásai már nem. Talán inkább az, hogy ki mit és miért tart misztikusnak.

⊕ *A fekete-fehérről kapcsolatban egy interjúban¹² a jin és jangról beszéltél. Aztán itt van a már egyszer idézett Csörgő szöveg, amiben ő a képnélküliség, az absztrakció kapcsán oda lyukad ki, hogy ez valamiféle, a XX. század elején keresett transzcendens dolog felé mutat.¹³*

⊕ A transzcendens már önmagában egy misztifikált szerep... Nem tudom, ezen majd még gondolkozom. Szerintem, nekem semmi közöm ehhez... az én számomra talán az az egy számított misztikus dolognak, persze metaforikus értelemben, amikor benyúlsz a bunker sötétjébe és látod a tájképet rávetülni a papírra, fejfelé. És akkor ehhez hozzá kell tennem, hogy a cibachrome papír az nem fehér, hanem ilyen ezüstös, középszürke. És ugye ahhoz nagyon sokat kell ott ülni a sötétben, hogy valóban lássál is valamit azon a felületen.

⊕ *Akkor az olyan, mintha egy filmet látnál.*

⊕ Pontosan. Ennek az egésznek a filmhez való viszonya rendkívül meghatározó. Sokszor felmerült bennem ilyen „vetítésekör” az a filozófiai kérdés, hogy ez a valóság vagy a valóság képe.

⊕ *A Liget Galériában 1997-ben megrendezett kiállításodnak¹⁴ a címe is hasonló volt, nem? Ott a kérdés úgy hangzott, hogy a fény képe-e a fénykép?*

⊕ Igen. Ott egy villanykörte fényképe volt a térben függő pauszpapírra vetítve.

Tehát azt is mondhatjuk, hogy nem a villanykörte, hanem annak vetített képe volt a fény forrása is. A magyar nyelv egyébként sok szót képez a kép szóval, s ez – többek között – erre a munkára is vonatkoztatható volt: a fény képe az valóban egy fény-kép?

⊕ *Sokat jársz haza mostanában?*

⊕ Mi a sok és mi a kevés? Mondjuk kétszer egy évben.

⊕ *A családot miatt?*

⊕ Most már másért is: lehet, hogy a Vintage Galériával egy hosszabb munkafolyamatba kezdünk bele. Egyelőre több ok Pestre látogatni. Magyarországra az elmúlt több mint másfél évtizedben, a már említett kiállításokat beszámítva is (Liget Galéria, 1997; Szent István Király Múzeum, 1998; Vintage Galéria, 2010), csak néhányszor¹⁵ hívtak, hogy csináljak kiállítást.

⊕ *A Ludwigban is több kiállításod volt.¹⁶*

⊕ Hát igen, a Ludwigban. Kiállítottam kétszer a régi helyen: egyszer a „project roomban” és részt vettem még korábban egy csoportos kiállításban is. Na de az elmúlt 18 évhez képest azért mindez egy meglehetősen minimális érdeklődés jelent. Most már én is sokkal elfoglaltabb vagyok, de 15 évvel ezelőtt, amikor még lelkesebb is voltam Magyarországgal kapcsolatban, valószínűleg bármilyen felkérésre szívesen ígént mondtam volna. A Ligetben nagyon boldogan állítottam ki. Ezt mondjuk a szakma, a szűk szakma dokumentációkból ismerheti. Szóval nem sikerült egy folyamatos, aktív részvételt produkálnom a magyar szcénában. Ezért is lepett meg a nagy érdeklődés a Paris Photo díját követően Magyarországon. Láttad a Loevenbruckban a kiállítást?¹⁷

⊕ *Persze!*

14 A FÉNY KÉPE / ŐSZ GÁBOR KIÁLLÍTÁSA. Liget Galéria, Budapest, 1997. június 27 – július 25. (ld.: <http://www.c3.hu/~ligal/219.htm>)

15 A már említettek kivételével: Ősz Gábor: *Rekonstrukció*. Evert Galéria, Budapest, 1995. október 3–18.; Ősz Gábor: *Camera architectura*. Lumen Galéria, Budapest, 2005. november 10–23.

16 A művészetet túl / *Jenseits Von Kunst*, 1996. október 17 – november 24., valamint *Ősz Gábor: Folyékony horizont / The Liquid Horizon*, 2001. ápr. 3 – máj. 6.

17 Gábor Ősz: *Blow-Up / The Window*. Galerie Loevenbruck, Párizs, 2010. november 5 – december 4.

12 In: http://artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=101:gabor-oesz&catid=116:artist&Itemid=96

13 „A »tárgynélküli« [Malevich] kép programja kizárta a háromdimenzió képi reprezentációját, a látszatot. A tárgyiassággal való szakítás egy fölösleges dimenzió kiiktatása, amely egyszerre mind összekapcsolódik egy spirituális értelemben vett magasabb dimenzió keresésével.” In: *Gábor Ősz: Wall Monochrome* (kiállítási katalógus) Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1998, p. 23.

ŐSZ GÁBOR
Night as Day, 2010, NO.1
Inkjet print on transparent film, Mounted on aluminium, 42 x 56 cm
Courtesy: Gallery Loevenbruck, Paris



⊗ És láttad a kisteremben azokat a fekete-fehér és ezüst fotókat? Az egy „on going” projekt, amiből van egy sorozat, amit már megcsináltam. Az volt a lényege, hogy „pocket” kamerával az éjszakai utcán sétálva olyan épületeket fényképeztem, amelyek alulról vannak megvilágítva. Negatívba fordítva ezek pont az ellentétüké válnak: olyanok lesznek, mintha nappali képek lennének. Tehát a sötét ég világos lesz, az alulról jövő fények pedig úgy néznek ki, mintha föntről jönnének, mintha a fény árnyék lenne. Hogy még furcsább legyen az összehatás, átlátszó filmre nyomtattam ezeket a felvételeket, amelyek azután alumíniumra kerültek. Vannak köztük olyan felvételek, amelyeken balkonok láthatók, amik felfelé vetnek árnyékot, mivel alulról vannak megvilágítva. Ha ezeket átfordítom negatívba, akkor ez a felfelé vetett árnyék egy világosabb foltként jelentkezik, ami méginkább érthetlenné teszi a jelenetet, de legalábbis zavart okoz, mivel a kép többi része úgy néz ki, mint egy teljesen normális nappali felvétel.

⊕ *Dolgoztál már mással?*

⊗ Persze, gyakran alkalmazok mindenféle asszisztenciát. Már ha erre gondolsz. A filmeknél is használok operatőrt, a vágást sem egyedül végzem, és ugyan minden pontosan az én terveim szerint halad, szívesen fogadok minden ötletet: a hosszú munkakapcsolat biztosítja számomra a közvetlen, direkt reakciókat. Mivel mindent megbeszélünk, előfordul, hogy az így kapott javaslatokat, ötleteket is beépítem a projektbe. Egy szakember pontosan tudja, miről van szó, ezért ő másra figyel, mint amire én. Ez egy olyan típusú együttműködés, amivel nekem nincs is semmi bajom. Ezt csak azért mondom el, mert vannak olyan művészek, akik fontosnak tartják, hogy mindent ők csináljanak: ők fényképezzenek, ők dokumentálják a munkájukat, s ha szükséges, speciális eszközöket gyártsanak... De létezik olyan is, akinél ennek kombinációjával találkozunk, mint például STEVEN PIPPIN. Egy időben minden munkája saját készítésű volt. Ő is foglalkozott camera obscurával: mosógépet használt laborként, fürdőkádat vagy „photo booth”-ot pedig camera obscuraként.¹⁸ De volt például egy toaletes fotókamerája is, ami egy WC deszkára volt illeszthető. Egy vonatút alkalmával a WC csészéjébe helyezte a fotópapírt, a deszkára a speciális shuttert és a WC tartályába töltötte az előhívót és a fixírt. Így a vonat WC-jében készíthetett furcsa portrékat magáról. Ráadásul a felvétel és a kép előhívása, ami az analóg felvételnél mindig más helyszínen és időben történik, itt nem csak egyidőben, de ugyanazzal az eszközzel is történt. Volt egy kis hordozható aktatáskája, amiben a képek létrehozásához szükséges, maga készítette eszközök szettjét elhelyezte, ugyanúgy, mint ahogy azokban a bizonyos profi fotósztettek kofferjaiban szokás. Ugyanakkor több olyan munkát is létrehozott, amiben asszisztensek, szakemberek segítségével támaszkodott. De ez csak egy példa a munka elkészítésének folyamata és az abban használt segítség viszonylatában. REBECCA HORNNAK például az összes installációja asszisztensek közreműködésével készül.

⊕ *Most össze Berlinben jártam Jeppe Hein műtermében, és Olafur Eliassonhoz hasonlítva, akinél egy egész gyárról beszélhetünk, családias volt a hangulat... Vannak tehát olyan művészek, akik fontosnak tartják kezükben tartani a dolgokat, míg mások a munkafolyamat bizonyos fázisait dirigálják csak.*

⊗ A technika annyira összetett lett, hogy már a részegységeknek vannak külön szakemberei, akik csak azzal mint egészszel foglalkoznak. Ennek természetesen vannak esztétikai következményei is. És persze vannak olyan munkák is, amik épp az adott technika korlátai miatt nem valósulhatnak meg. Ez egy fontos megközelítési pont a számomra: hogy az, amit csinálok, milyen hangsúlyokat határoz meg egy bizonyos technika használatával kapcsolatban. Ez a hangsúly pedig nem más, mint a vizuális, gondolati megjelenés sajátos eszköztára. Számomra ezért nem az a fontos, hogy azt a bizonyos eszközt én babrálom-e össze vagy valakit megkérek rá, hiszen az pontosan úgy készül el, hogy a kívánt munka elvégezhető legyen vele: az a bizonyos kép, ami ezáltal létre fog jönni, az ennek az egész dolognak a lényege. Az eszköz nem része a végeredménynek. Nem mondom, hogy nem csinálok dokumentációs bemutatást, amely egy munka eszköztárát vagy a projekt létrejöttét mutatja be, de ezek nem szerves részei egy kiállításnak. Nagyon régóta foglalkozom a képpel, ez foglalkoztatott mindig is. Úgyhogy én

nem tudok lemondani a képről. Nem arról szól a dolog számomra, hogy létrehozok egy eszközt, ami alkalmas arra, hogy csináljon egy képet, de a kép tartalmazhatja a készítésére utaló eszköz használatát. Olyasmivel szeretnék foglalkozni, ami képes úgy közvetlenül hatni, élményt okozni a néző számára – még ha a nézőnek fogalma sincs arról, nem is tudja pontosan, hogy mindez milyen módszerekkel jött létre –, hogy a létrejövő képet úgy is kezelheti, mint egy teljesen hagyományos képet. De ugyanakkor, ha alaposabban szemügyre veszi, akkor feltűnnek olyan furcsaságok, amelyek miatt kénytelen visszavetkeztetni a kép elkészültének módjára. (Miért vannak azok a fekete foltok a kép szélén? Miért olyan élettelen? Miért vannak rajta bizonyos dolgok, amiknek nem kellene ott lenniük?) Ez a fajta a konceptualizmus talán már Vermeerrel (1632–1675) elkezdődik. Már nála létrejött egy olyan típusú tudományos megközelítés, amely a saját kora eszköztárát ötvözi. Csak ezt olyan aspektusban szerkeszti ki, építi be, például a *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál* (1657) esetében, ami nem egyértelmű, mert a kép egyszerű olvasata egy történet, aminek hálóján keresztül egy halálpontos koncepció szerkezeti síkjába juthatunk.

⊕ *Na de mi a valóság?*

⊗ Erről sokat lehetne beszélni, nem tudom... Most csak az a jelenet jut eszembe Tarkovszkij *Andrej Rubljov* (1969) című filmjéből, amiről már írtam is egyszer¹⁹. Két szereplő párbeszédjének vagyunk a tanúi egy kolostor folyosóján. A folyosó ablakai be vannak deszkázva, mert a tatárjárás idején játszódna az események. A beszélgetés menetét kívülről hallatszó kurjongatás zavarja meg. Tarkovszkij ahelyett, hogy az udvarra bevágató tatár horda lovasait mutatná, ami egyébként a párbeszéd megszakítását jelentené, egyhelyben tartja a kamerát, mozdulatlanul, amely így rögzíti, amint a szűk folyosó bedeszkázott ablakaival szemben levő falon, a két figura között a deszkák résein beszivárgó fény camera obscura képében vetíti a falra a lovasok megjelenését a kertben. Tehát egyszerre két jelenet tanúi leszünk: az egyik a megzavart párbeszéd, a másik pedig a zavar okának képe. A statikus jelenet feszültsége és a lovasok – szinte észrevétlenül – fejjel lefelé megjelenő képe egy különös és váratlan képhalmozást eredményez. A zseniális jelenet kapcsán felmerül bennünk a kérdés, hogy a kurjongató lovasok bevetülő képe a valóság, vagyis a folyosó helyszínével egyidejű történet párhuzama, vagy annak ábrázolása, tehát a valóság egy képe. Szemtanúk vagyunk vagy nézők? Vagy mindkettő egyidőben?

¹⁸ Steven Pippin: *Laundermat/Locomotion*. Regen Projects, Los Angeles, 1999. május 28 – július 3. (www.regenprojects.com)

¹⁹ *Tautologies (projections)*. Sala do Risco, Lisszabon, 1998. p.4.