



Jeneses Ádám
Exaptation © Fotó: Kophelyi Dániel



Kophelyi Dániel
Ateism (U+2A55) © Fotó: Kophelyi Dániel

azonban reflektál a hangtárgy időbeli meghatározottságára, hiszen a megafonban lévő elem egyre fárad, a hangja idővel megszűnik. KOPHELYI DÁNIEL *void statement()* című önreferenciális installációja az *objet sonore*-t, a hangot a forrástól elválasztó függöny hangját tematizálja, mely „csak a lepel, s melynek értelme ebben a kontextusban csupán önmaga, saját mozgása, és a mozgással generált hang.” *Ateism (U+2A55)* című installációjában a mesterséges intelligencia vallást felváltó funkciójának lehetőségét, ember és gép poszthumán világának spirituális potenciálját vizsgálja.

A *Sonic Thoughts*, amely bátor fiatal művészek remek kiállítása, voltaképpen kollektív gondolkodás a hangról, mint prima materiáról, egy folytonos átmenetben, mégis állandó létezésben fluktuáló szónikus objektumról, amely egy rendszeres onto-esztétika alapján

ragadja meg tárgyát. Új művészeti ágról beszélhetünk persze, és örvendetes, ha azt látjuk, mint most is, hogy az új hangmédiium *saját maga mellett* a művek képzőművészeti, irodalmi stb. kiterjesztését is azonos metaszintre emeli.¹⁰ Ezt pedig természetes módon, észrevétlenül teszi, ami az ontológiai státuszát elnyert hang folytonos változásában megmutatóként nyitott rendszer erejét és flexibilitását mutatja.

¹⁰ Azon narratívák szerint, amelyek eddig a koncept art körébe utalták a hanginstalláció-művészetet, a vizualitás sokadlagos szempont volt. Ennek ellenére a képzőművészeti terek, galériák, múzeumok természetes szinterei a hanginstalláció-kiállításoknak mind a mai napig, miközben jelentős részük akusztikai adottságaik miatt nem lenne alkalmas hangművészeti események befogadására.



Pince (részlet) © Fotó: Kophelyi Dániel

SIRBIK ATTILA

A totális médiakonvergencia korában élünk

Beszélgetés Lichter Péterrel*

Sirbik Attila: *Ha beszélhetünk irányvonalokról, melyik az, amelyik leginkább vonz a kortárs kísérleti filmezésben?*

Lichter Péter: Nehéz pontosan kijelölhető irányvonalokról beszélni: általában a különböző formanyelvi kategóriákat, izmusokat és csoportokat csak utólag alkotja meg a filmtörténet. Ezért olyan bonyolult a kortárs filmről általánosító megállapításokat tenni, még nincs meg a megfelelő történeti perspektívánk. Ez a kísérleti filmre többszörösen igaz, mert ezeket a filmeket sokkal nehezebb elérni, mint a narratív, „hagyományos” filmeket. Engem sokféle filmkészítési mód érdekel, a talált nyersanyagokat felhasználó ún. found footage filmezés épp úgy, mint mondjuk az absztrakt film, az esszéfilm vagy akár a narratív, saját képeket használó filmek. Most éppen megint egy egész estés found footage filmen dolgozunk MÁTÉ BORIVAL, - akivel tavaly a *The Rub* című Hamlet-filmet csináltuk közösen - de tudom, hogy ezután más irányba fogok mozdulni.

SA: *Merre?*

LP: Több „saját képet”, vagyis általam forgatott felvételt fogok a következő filmjeimben felhasználni. A tervek között szerepel egy poszthumán esszéfilm, ami NEMES Z. MÁRIÓ szövegére fog épülni, illetve egy klasszikusabb adaptáció, amit H.G. WELLS *Dr. Moreau szigete* című regényéből fogunk leforgatni - persze a „magunk módján”. Ezek a filmek a következő két év projektjei lesznek, nincs még pontosabban körvonalazott képük.

SA: *A found footage film tud a leggyorsabban reagálni a korszakra?*

LP: A found footage csak és kizárólag egy technikára, egy rendezői módszerre utal: arra, hogy a film talált képeket használ. Az, hogy ezt ki hogyan alkalmazza, teljesen változó: vannak politikusabb filmek és vannak teoretikusabbak, amik inkább a filmtörténetről vagy

* Lichter Péter 2009-ben szerezte meg diplomáját az ELTE Filmelmélet, filmtörténet és kommunikáció szakpárján. Ugyanebben az évben lett szerkesztője a Prizma filmművészeti folyóiratnak. 2002 óta készít kísérleti filmeket, melyeket több mint kétszáz nemzetközi fesztiválon vetítettek, például a Berlini Filmfesztivál Kritikusok Hete programjában, a Rotterdami Filmfesztiválon, a New York-i Tribeca Filmfesztiválon vagy a Jihlavai dokumentumfilm fesztiválon. 2014-ben Rimbaud című rövidfilmje elnyerte a Magyar Filmkritikusok díját. 2016 óta tagja a Filmes Korhatár Bizottságnak (Nemzeti Filmiroda). <https://peterlichter.com/>

magáról a filmnyelvről szólnak. Mi Borival csináltunk „gyorsreagálású” found footage filmet is: a Népszabadság bezárásakor három nap alatt készítettük el a *2016. október 8.* című rövidfilmünket, ami az utolsó kiadott lapszám felhasználásával készült - ebben az értelemben volt „talált kép”. A képek újravágása, reciklálása persze magában hordozza a mindent újrahasznosító korszellemet, de ez nem feltétlenül jelent jót.

SA: *Az egymás fölé rétegzett, egymásba csúsztatott képek bizonyos értelemben az idő kijátszását is jelentik a vásznon?*

LP: Az időt nem lehet kijátszani, hiszen minden rekonstrukciónak meglesz a maga ideje: az a kérdés, hogy más filmek szubjektív idejéből milyen új időt épít az ember. Ez nem kijátszás, hanem újraformálás. De egy hagyományos film is az idő rekonstrukciójáról szól, hiszen egy klasszikus jelenet sem úgy történt, ahogyan összevágva látjuk. Ebben az értelemben a found footage filmek semmi újat nem csinálnak, csak egyszerűen a képek újra szerkesztését tekintik a forgatásnak.

SA: *Filmjeidben két pillanat közötti idő, vagy inkább egyfajta képi kaleidoszkóp az, amit tetten érhetünk?*

LP: Minden film két pillanat közötti időről szól, csak az a kérdés, hogy ez az idő milyen lassan telik el a fejünkben. TARR BÉLA és MICHAEL BAY ideje itt válik el élesen egymástól. Vannak filmjeim persze, amik képi kaleidoszkópként működnek, de olyanok is, amik nem. A kaleidoszkóp szétszórja a valóságot, absztrakt körforgást hoz létre apró tükrökön keresztül. De vannak filmek, amik a valóságot fókuszáltan mutatják, segítenek egy-egy részletbe belemerülni. Ez megint két ellentétes folyamat: van, amikor az előbbi, és van, amikor az utóbbi érdekel. Minden filmes a kaleidoszkópok és a mikroszkópok közötti spektrumon mozog.

SA: *A fikció voltaképp a valóság visszhangja?*

LP: Ez szép, költői metafora. Csak azt nem tudom, hogy mi a valóság. Sokkal inkább valóságok vannak, és ebből adódóan egy nagy kakofónia.

SA: *Szerinted éles a határ radikális valóság és illúzió között?*

LP: Milyen a radikális valóság? A valóság csak neutrális lehet: nincsenek fokozatok. Az illúzió lehet radikális - amikor nincs éles határ valóság és illúzió között, hiszen az utóbbi átlényegül az előbbivé.



Lichter Péter, Máté Bori
2016. október 8, 2016

SA: Sokszor megtörténik, hogy elásod a celluloidot, hogy az - szerves anyag lévén - roncsolódjon?

LP: Nem sokszor, csak akkor, ha egy koncepció azt kívánja. A roncsolás izgat, nem feltétlenül a rohasztás. Például mostanában sósavat használunk, ami jóval veszélyesebb játék, mint a békésebb komposztálás, de annál szebb is tud lenni.

SA: A véletlen mennyire játszik szerepet alkotói koncepciódban? És a meg- és elrendezés?

LP: A véletlen az egyik legfontosabb alkotótársa minden filmesnek, még azoknak is, akik tagadják a véletlen szerepét, vagy jelentőségét. Számomra a véletlen rendkívül inspiráló erő, ami kordában tartva csodákra képes: a véletlen rajzolja a mintákat a filmszalagra, terel szarvasokat egy totálképbe, teremti meg a valóság ószinte képét. A rendezés a véletlenek csatornázása: Cassavetes hagyta kiáradni a véletlent, Hitchcock a lehető legszigorúbban fogta. Én valahol középen vagyok, Cassaveteshez közelebb - habár inkább Hitchcockért rajongok.

SA: Filmjeid „szereplői” identitás nélküli szubjektumok egy posztapokaliptikus dimenzióban, olyan „lények”, akik ciklikusan

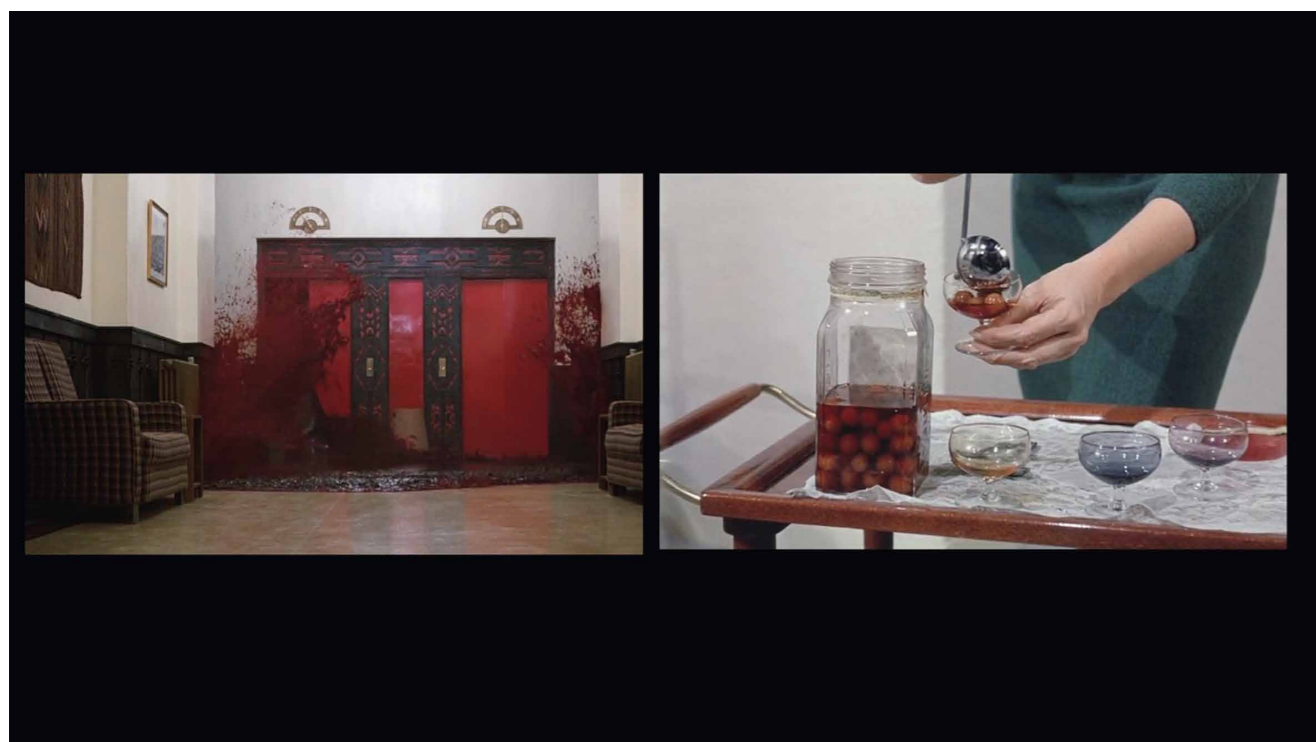
felfalják és újrateremtik magukat a tökéletesedés jegyében? Vagy ezzel a fogalommal nagyon mellényúlunk, ha filmjeidhez közelebb szeretnénk kerülni? Inkább egyfajta „sejtburjánzásról” van szó?

LP: Ez már értelmezői kérdés, amire nem az én dolgom válaszolni. Érdekelnek a posztapokaliptikus fantáziák, a műfajok és azok lebontása, érdekelnek ezek a kérdések. De a teoretikus önelemzéstől távol tartom magam, a filmcsinálásban a folyamat a legfontosabb, minden ami utána jön, már nem az én asztalom. Amúgy imádok filmeket elemezni, filmről írni, beszélni, minden megnyiségben - csak ezek ne az én filmjeim legyenek.

SA: Ha a filmcsinálás folyamatát tekintjük, filmes gondolkodásod egyfajta esztétikailag kódolt diskurzusba fut ki, aminek következtében az értelmezés lehetősége egyszerre kockázatot és feszültséget magába foglaló nyitottságot hordozhat magában, amihez hozzátartozik az intuitivitás lehetősége is?

LP: Azt hiszem, itt arra gondolsz, hogy a kísérleti filmek egyfajta predeterminált esztétikai kódrendszerben léteznek. Ez nyilván igaz, de igaz minden más filmre is. Az a kérdés, hogy egy filmrendező mennyire tudatosan mozog a saját médiumának esztétikájában és elméletében, illetve mennyire tudatosan reflektál arra. A kísérleti filmek alapvető lényegükből fakadóan reflektálnak saját megformáltságukra, hiszen radikálisan másképpen működnek, mint a megszokott, narratív filmek. A másság teszi ezeket a filmeket erősen reflektálttá, hiszen ami más, az a másiktól való különbözősége révén nyeri el ontológiáját. A kísérleti filmek formájukban mások, mint a „nem kísérleti filmek”: de itt gyakran persze komoly összeérés van a két halmaz között, hiszen sok olyan film kísérleti, amire nem tekintünk akként (például: DAVID LYNCH *Radírfeje* /1977/ vagy TERRENCE MALICK *Song to Song* /2017/ című filmje.)

Visszatérve a kérdéshez: nem tudok *nem* részt venni egy esztétikailag kódolt diskurzusban, ahogyan egy slasher film sem tud *nem* részt venni a slasher zsáner esztétikai diskurzusában. Az már más kérdés, hogy mennyire fontos ez a diskurzus ahhoz, hogy élvezzék a filmjeimet. Egy slasher film élvezetéhez sem szükséges ismernem a teljes slasher-kánont, illetve Noel Carroll horrorrelméleti könyvét - én arra törekszem, hogy a filmjeim hasonlóan működjenek. Vagyis úgy is tudjanak élvezetet nyújtani, hogy valaki nem ismeri a kísérleti filmeket. Tapasztalataim szerint ez a legjobb kísérleti filmekkel így van: ha nem így lenne, akkor nem is



Lichter Péter
Üres Iovak, 2019

lenne belépési pont a kísérleti filmek világába. Nem lehetne csalódás, frusztráció, zavartság és idegesség nélkül megismerni ezeket a filmeket, nekem mégis sikerült, méghozzá olyan filmekkel, amikhez nem kellett ismernem P. Adams Sitney teoretikai munkáit vagy a teljes avantgárd film történetét. Amikor az első kísérleti filmeket láttam, és le is nyűgöztek, még semmit nem tudtam erről a világról.

SA: Mennyire fontos számodra a képi humor, illetve az irónia, eszköz csupán, vagy annál több?

LP: A humor minden formája fontos számomra, szerintem kimondottan vicces filmeket készítek. A humor mechanizmusa gyakran a montázs logikájára épül: a viccek, a poékok is ellentétes minőségek összepasszolásából születnek. A montázslogika pedig fontos tényező a filmjeimben: még a nem kimondottan vicces filmjeimben is ott rejtőzik a humor. Nem is értem, hogy miért nem kerestek még meg az *Üvegtigris* 4 megrendezésével.

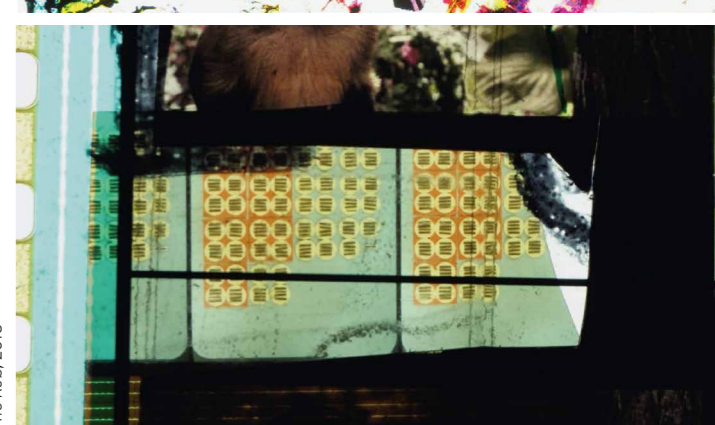
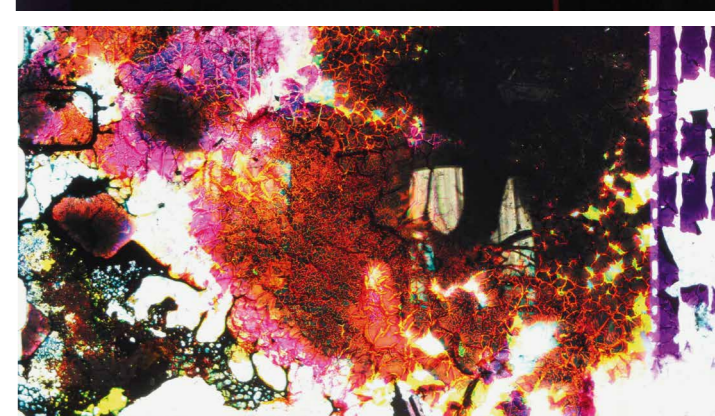
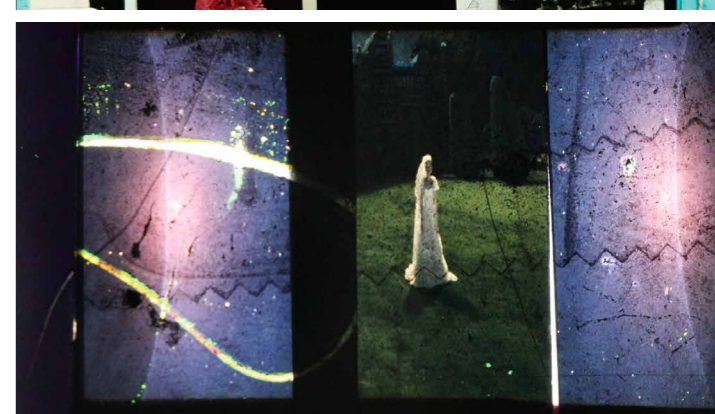
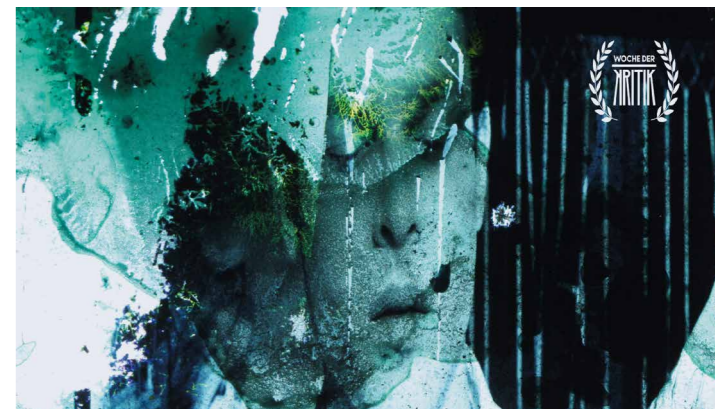
SA: A képzőművészeti szcéna a kísérleti filmet afféle mostohagyerekként kezeli Magyarországon?

LP: Nem tudom, hogy Magyarországon hogyan kezeli a képzőművészeti szcéna a kísérleti filmet, mert nincsenek kísérleti filmek, legalábbis olyan mennyiségben, hogy bármiféle tendenciáról lehessen beszélni. Azt tudom, hogy a Buharov-testvérek többet állítanak ki, mint vetítenek. De nem érzem a mostohagyerek-státuszt - például az FKSE-galéria¹ (és más kiállítóhely, amit most kifejeztek) többször is vetítette a filmjeinket: számukra biztosan fontos a kísérleti film. De általánosságokat nem tudnék mondani. Mivel engem nem különösebben érdekel a videóinstalláció, illetve a mozgókép galériás, loopolt elhelyezése, ezért nincsen - klasszikus értelemben vett - kapcsolatom sem a galériákkal. Mi moziban, vagy „mozi szituációban” vetítjük a filmjeinket. Az, hogy ez galéria, egy kocsmahátsó terme vagy a Cinema City, már szinte mindegy.

SA: Máskor is beszéltél arról a tapasztalatodról, hogy a kísérleti film, bár még nem került ki teljesen a filmes intézményekből, valójában sok kísérleti filmes galériában mutatja be munkáit installációként, emiatt a kísérleti filmre egyre inkább képzőművészetként gondolunk. Mit gondolsz mi ennek az oka, illetve te kísérleti filmesként hogy érzed magad ebben a helyzetben?

LP: Ez egy régi történet, ami tulajdonképpen a láthatóságról szól. A kísérleti film története lényegében a láthatóságért folytatott harc története, ami az internet totális láthatóságával részben lezárult: ma már a legtöbb kísérleti film elérhető a Vimeón vagy a Youtube-on. A galériák és a fesztiválok presztízst adnak, szimbolikus térbe helyezik a filmet, ami persze fontos, de ma már nem elengedhetetlen egy alkotónak, mint mondjuk húsz évvel ezelőtt. A filmjeimet megtekintő nézők tetemes része online nézi őket - és ezzel nincs semmi baj, én nem tartozom a mozik vagy a galériák előbbreválóságát hirdetőkhöz. A mozi, a galéria számomra egy izgalmas felület, ami más-más lehetőségekkel kecsegtet: a filmem más lesz az egyik helyen, mint a másikon. A totális médiakonvergencia korában élünk, amikor internetes tévétársaságok gyártanak mozifilmeket, amiket aztán alig vetítenek mozikban - maximum csak az Oscar-jelölés kedvéért. Nincs minőségi esztétikai különbség az egyes hordozók között, csak befogadásbeli (ami persze újabb esztétikai kérdéseket vet fel). Én szeretem minden létező felületen nyilvánossá tenni a filmjeimet, akár egyidőben, akár kampányként felépítve - ebben a totális hálózatiságra épülő, összekonvergált médiatérben bármit meg lehet csinálni, a kísérleti filmeknek pedig szinte etikai kötelességük ezt a bármit megpróbálni.

SA: Kanadában, Franciaországban és az Egyesült Államokban ez másképp van, sok mozi és filmfesztivál foglalkozik kísérleti filmekkel. Többek között ezekben az országokban is bemutatják és értékelik



Lichter Péter, Máté Bori
The Rub, 2018

1. Fiatal Képzőművésze Stúdiója Egyesület - a szerk.

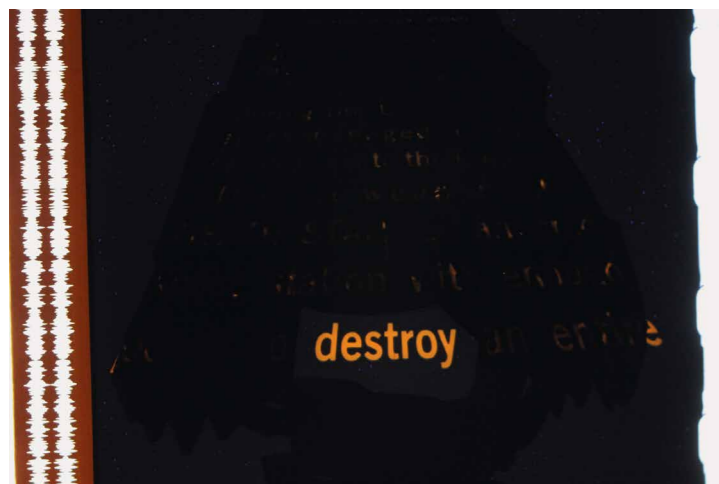
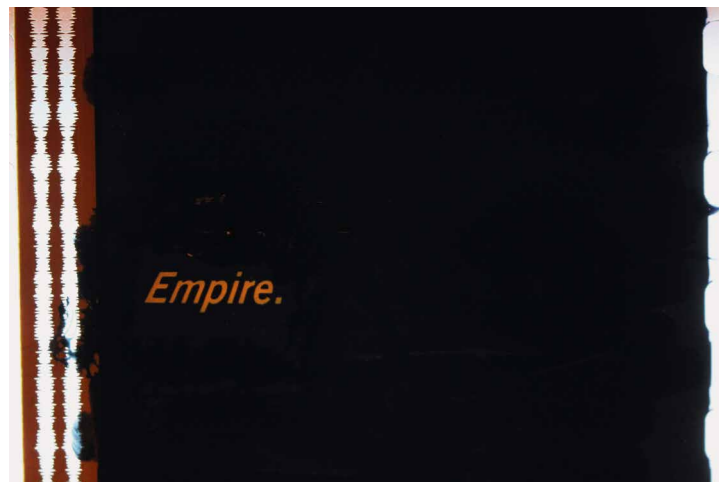


Lichter Péter, Máté Bori
The Philosophy of Horror, 2020

filmjeidet. Ha jól tudom, a filmjeidet egy francia filmforgalmazó cég menedzseli. Szerencse, kényszerűség, vagy egyszerűen csak a tehetség az oka ennek? Vagy sok minden keveréke?

LP: Nem kényszerűség, inkább szerencse - a tehetségemnél fontosabb volt, hogy sokat dolgoztam azon, hogy ne a magyarországi filmes játéktér legyen az elsődleges terepem, hanem a nemzetközi. Ez a mai huszoneveseknél már teljesen természetes dolog. Amikor én voltam húsz éves, vagyis 2004-ben még egyáltalán nem volt az - legalábbis számomra. A Youtube akkor még csak bontogatta a szárnyait, a nemzetközi porond és a hálózati diskurzus egyáltalán nem létezett - vagy nem volt innen, Budapestről látható. Ma már legalább négyszáz kísérleti filmes (vagy ezzel foglalkozó

Lichter Péter
George's Poem, 2018



teoretikus) ismerősöm van a közösségi oldalakon, sokukkal levelezek, vagy személyesen is találkozom - a fesztiválok pedig ennek a nagy közösségnek a csomópontjai. Gondolom a kortárs költészetben vagy a kortárs táncban is hasonlóan működik a dolog - csak a film annyiban szerencsésebb, hogy nyelv- és testfüggetlen médium. Egy táncost nem lehet átküldeni WeTransferrel New Yorkba, csak egy táncról készült felvételt, ami azért nem ugyanaz.

SA: Az FKSE-ben megrendezésre került Futurum perfectum című kiállítás résztvevői kísérleti játékfilmekre, a Fagyott májusra reflektáltak, a film volt alkotásaik kiindulópontja.² Amellett, hogy a klasszikus horror, a footage horror és a videójátékok műfaji elemeit keveri, tökéletesen megállja a helyét videóinstallációként is?

LP: Az FKSE-s kiállítást Nemes Z. Márió kurálta - az alkotások montázsszerűen kerültek egymás mellé, nem a film volt a kiindulópont, maximum egy központi helyet kapott. Minden film megállja a helyét videóinstallációként is, szerintem az Indiana Jones is remek installáció lehetne, mondjuk a Tate egyik hatalmas termében. Az más kérdés, hogy egy film eredetileg minek készült: a Fagyott május mozi filmnek, ami viszont radikálisan „más” formája miatt jól működhet galériában is. De az biztos, hogy nem működik olyan jól, mint az eredeti rendeltetése, vagyis lineáris, mozis-tévés fogyasztású filmként.

SA: Számodra éles a határ a kísérleti film és a képzőművészet között? A fenti esetben például a Fagyott május egy kiállítóterem terében műtárgystátuszba került?

LP: A galériás térben megjelenő mozgókép befogadása radikálisan megváltozik a mozis-tévés filmnézéshez képest. Mivel a film egy falra függesztett, körbejárható műtárgy lesz, a néző akkor néz rá, amikor éppen arra sétál, a történetbe teljesen véletlenszerű ponton bekapcsolódva. Ezért is mondom azt, hogy bármi installálható galériás térbe, csak az a kérdés, hogy oda készült-e. Az én filmjeim nem oda készülnek. A galériás nézőnek ez talán kényelmetlen is lehet, hiszen a film bármely részletéből érződhet, hogy egy történet darabja, aminek - mondjuk - a közepe nem érthető az eleje nélkül. Ez az összes egész estés filmemre igaz - ez abból adódik, hogy a narráció, a történetmesélés és annak lebontása, a konvenciók áthágása is érdek. Az csak egy közhely, hogy a kísérleti filmek nem játszanak a történetmeséléssel. A Fagyott május ennek egy példája. De attól még nem vált képzőművészetté, hogy egy galériában kiállították, ahogyan az Indiana Jones sem lenne az, csak azért, mert installáljuk a Nemzeti Galériában. Ez ellentmond a Duchamp-i ready made és a modern művészet koncepciójának, de inkább megfordítom a választ: nem attól lesz az Indiana Jones vagy a Fagyott május műalkotás, mert kiállítják, hiszen már állapotukban azok. Az előbbiről tudom, hogy az, a Fagyott május esetében csak reménykedni tudok.

SA: Képeiből kiolvasható egyfajta kritikai él is. Ez szándékos, vagy csak a „tiszta megmutatás” által a befogadás során, értékrendszerünk hálójába gabalyodó ítéletekről van szó? Utólag képződik meg a kritikai arcél, vagy szándékosan bele van kódolva a képedbe?

LP: Bizonyos teoretikusok, mint például SCOTT MACDONALD szerint minden kísérleti film egyfajta „kritikai film” - hiszen a radikális „mássággal” a mainstreamet kritizálják. Én nem feltétlenül akarom a tömegkultúrát vagy a filmipart kritizálni, inkább magamba olvasztok mindent, amit szeretek, és igen, szeretem még a szuperhős képregényeket is. A formanyelvi másságból adódó kritikát persze én sem kerülöm el, de inkább jelent ez kritikai gondolkodást, mintsem az elterjedt, a szó pejoratív mellékzöngjéből adódó kritikát. A kritika lehet pozitív is.

² Futurum perfectum. Stúdió Galéria, Budapest, 2018. február 20 - március 23., résztvevő művészek: FRIDVSALSZKI MÁRK, GYÖRFFY LÁSZLÓ, KERESZTES ZSÓFIA, KIS RÓKA CSABA, LICHTER PÉTER, SZÜCS ATTILA, ld. <http://studio.c3.hu/arch/futurum-perfectum/>

HEMRIK LÁSZLÓ

Random

Ötvös Zoltán művészetének természetete

Írásom ÖTVÖS ZOLTÁN¹ művészetének elmúlt nyolc évére fókuszál. A művész ezt az időszakot a „random” fogalmával jellemzi. A sorozatok egymáshoz való viszonya, a váratlan irányváltások, a befejezések és újakezdések kiszámíthatatlansága és megmagyarázhatatlansága random jelleget mutat.

Az ember igazolást és bizonyítékokat szeretne látni minden tette mögött, még akkor is, ha a természet szüntelenül gyártja az összevetésre, megfeleltetésre, megértésre váró különbözőségeket. Mindez pozitív fejlemény Ötvös számára, jótékony szervezőlő lesz művészetének: a megválaszolatlan kérdések állandó és folyamatos jelenvalósága az önrétegzés felé hajtja, és közben az értelmezés és az értelmezhetetlen találkozási pontján újabb és újabb kapuk nyílnak meg előtte. Mindennek felismerése a bizonyosságot kínálja számára. A külső szem számára Ötvös alkotófolyamatai, eddigi életműve - ahogyan az elmúlt nyolc év is - jól tagolható, egymást többnyire logikusan követő elemek rendszere, amelyben a véletlenre a művész maga is mint teremtő erőre tekint. Még akkor is, ha az ezt megelőző időszakhoz képest, amit a Hotel Triglav című kötet összegez,² bizonyos jelenségek elmaradtak, vagy új alakot öltve, random módon vannak jelen.

Ötvös Zoltán művészetéről, festészeti, grafikai világáról nyugodtan kijelenthetjük, hogy az nem egy spekulatív Tarantino-elv³ mentén formálódik. Akkor sem, ha az egyes tömböket kronologikusan tesszük egymás mellé, és nyilvánvaló kapcsolódási szálakat találunk közöttük; Ötvös nagyon is megfontoltan építi fel sorozatait, kényesen ügyel arra, hogy lehetőleg egyetlen ideálisan megválasztott nézőpontot se üressen ki. Korábbi munkáiban valamivel több témával dolgozott, ugyanakkor kevesebb elemből álló sorozatokat hozott létre.

Festészetének elvi kereteit nem spekulációval, hanem kisajátítással jellemezhetjük. Ez a kisajátítás egzisztenciális, s valójában nincs köze az ún. appropriation arthoz. Az egzisztenciális jelző

¹ <http://otvoszoltan.com/>

² Farkas Zsolt: Hotel Triglav. Ötvös Zoltán festészetéről, Dóvin Galéria, Budapest, 2010

³ Quentin Tarantino filmrendezőről közismert, hogy összesen tíz filmet akar alkotóként jegyezni.

kettős irányt szab a kisajátításnak. Az egyikben a természeti tájat, a városi, félvárosi közeg látványát hálózta be, ha tetszik random módon. A másik esetben viszont egészen közelről érkezik a kisajátítandó anyag. Miután Ötvös elkészíti az első vázlatokat, egyre kontrolláltabbá válik a kép tájképpé rendezése. A kisajátított élmény különböző szintű modifikáción eshet keresztül. Van, amikor a táj önálló életet kezd élni a képben, míg például az álomképek esetében a legszigorúbb hűséggel, realista módon kerülnek megfestésre. Bizonyos alkotások, így például a balatoni akvarellek elsődleges benyomások hatása alatt születnek, de mint utaltam rá, Ötvöst inkább jellemzi az élmény hosszabb idejű „kihordása”. Amikor kisajátítja a tér valóságát, s annak egy darabját, azt nem az appropriation art mechanikusságával teszi, sőt éppen arra mutat rá -, s legyen ez művészetének egyik igazsága - hogy ugyanaz a valóságdarab, ami a tudománynak egy és oszthatatlan, a művészetnek számolatlan érvényes nézőpontot kínálhat. Ha a művész környezetében kevés a vizuális nóvum, s vele a szellemi, intellektuális elmozdulás, akkor a festészetet önmaga felé fordítja. Ettől persze még érvényes a kérdés, mi és miért válik inspirációt nyújtó, megfestésre érdemessé váló jelenséggé a számára, és miképpen üresedhet ki a változatos vizuális környezet? Miért lesz jelentőssé és megkerülhetlenné egy teniszszátor látványa? Alighanem csak a képek tudják erre a választ.

Ötvös eddigi életművének gerince a táj, a környezet megragadására tett festői kísérlet. Megfesteni azt, amihez soha sem kerülhetünk egészen közel. A művészi létben, s rajta keresztül a művészi munkában, a műalkotással meghatározott térben végül is csak az oda lépés, az oda fordulás szándéka lehet teljes és a miénk. ZBIGNIEW HERBERT remek esszéje, a Kísérlet a görög táj leírására⁴ két megállapítással is hozzá szól tárgyunkhoz. A szöveg így kezdődik: a görög táj „nem hagyja leírni magát”. Ötvös esetében ez annyit tesz, a táj nem hagyja lefesteni magát. Herbert az erős felütés után negyven oldalon keresztül ad érzékletes leírást Pszichron faluról,

⁴ Zbigniew Herbert: Kísérlet a görög táj leírására. In U.ó.: Labirintus a tengerparton. (Méreg sorozat) Ford. Mihályi Zsuzsa, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003, 91-135.