

AZ ÚZJÓ RENŐJÉ

CSÉKA GYÖRGY

ŐSZ GÁBOR MŰVÉSZETÉRŐL

„A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek. A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.”

Erdély Miklós¹

„Nincs kép, legyen bár rajzolt, gépi, fotografikus vagy digitális, amely pusztán passzív leképezés volna, hanem mindig hordoz magában egy konstruktív elemet, amely magának a képnek a szférájából származik, és amely e szféra történetéből adódik. Ennek oka az, hogy a képek sohasem pusztán csak a vizualizálandó tárgyra reagálnak, hanem mindig tartalmazzák keletkezésük történetét is.”

Horst Bredekamp – Franziska Brons²

Ősz Gábor munkássága bámulatos következetességgel és művészi színvonalon bontja ki, járja körül a kép, a fotografikus kép és a reprezentáció problémakörét. Nem elsősorban a képek megalkotása és továbbszaporítása érdekli; a pusztán esztétizálás vagy öncélúság áll a legtávolabbi munkáitól, inkább a kép keletkezésének, mibenlétének vizsgálatára és megmutatására törekszik. Pontosabban: kérdések megfogalmazására, hiszen a jó kérdés tartalmazza a választ is, ha ugyan van bármire is *egyetlen* megnyugtató válasz.

Ősz úgy készít képet, filmet vagy installációt, hogy visszalép a reprezentáció elé, annak előfeltételeihez. A médiumra, annak létmódjára visszahajló reflexiója, vizsgálódása azonban, paradox módon, a legtöbb esetben esztétikailag igen magas színvonalú, gazdag és érzékileg is élvezhető művekben ölt testet, nem marad meg egy aszketikusabb, a műalkotást alapvetően csak eszközként vagy illusztrációnak tekintő didaktikus elméleti reflexió szintjén. Illetve ez is az egyik csapda, amelyet sikeresen elkerül, ezért lehet műve a kortárs képzőművészet egyik





Ősz Gábor: Installation view at Gallery Vintage, Budapest 2018, with work *SPOMENA1*. (Cube). Camera-obscura, colour negative, Archival print, Over-all-size: 292x219 cm, Each: 73x73 cm, 2016-17, Camera (Cube), 2017, Plywood, plastic sheets, clamp clip, Aluminium folie; 23x23x23 cm, Vintage Gallery, Budapest, 2018 Courtesy, Vintage Galéria, Budapest. © Gábor Ósz

legfontosabb, sok szempontból kimagasló teljesítménye. Ha végignézzük sorozatait, azaz problémafeltevéseit, talán a következetesség az első, ami szembetűnik, amellyel megragadja és kibontja a kérdéseket az egyes sorozatokon belül, de több sorozat összefüggésében is. Elgondolásainak körét, művészetének kontextusát szinte állandónak lehetne mondani, rendkívül ökonomikus módon használja az anyagát, és fejti ki, fejleszti tovább elképzeléseit, majd tér vissza hozzájuk akár évek múlva is, így teremtve kapcsolatot a munkák együttese között.

Munkásságát ezért többféle irányból, és narratíva mentén is értelmezhetjük, és rendezhetjük el, akár a megszokott, időrendi, életrajzi kronológiát követve, kezdetektől napjainkig, vagy a legfrissebb munkától visszafelé haladva, vagy újabb problémakörök mentén. Ez utóbbi módon igyekszem szemügyre venni Ősz Gábor pályájának lényegesebb súlypontjait.

Legújabb munkája, a *Spomen*³ témája, pontosabban tárgyai jugoszláv világháborús emlékművek, amelyeket a partizán ellenállás harcainak helyszínein emeltetett az államelnök Tito. Az emlékművek (*Spomenik*) különlegessége, hogy az akkori szocialista országokat elöntő didaktikus, majdnem mindig figuratív, „szocialista realista”, és emiatt szinte egymással felcserélhető, semmilyen egyedi vonással nem rendelkező munkákkal szemben ezek egyediek, absztraktak, expresszívek, minimalisták, azaz, sok szempontból korszerűek voltak. Részben ma is azok, a brutalista építészeti stílus⁴ felfutásának, népszerűségének köszönhetően.⁵ Meglepő, hogy nem közvetlenül a háború után, hanem egy kis eltulodással, 1960 és 1990 között épültek. Egyediségük és színvonaluk minden bizonnyal annak is köszönhető, hogy Jugoszlávia kezdettől külön utakon járt a szocialista táboron belül, így relatív szabadságot élvezett. Egy kiváló, 2016-ban indult adatbázis⁶ szerint 96 ilyen emlékmű maradt fenn.

Az Ősz Gábort érdeklő probléma, ahogy azt a Vintage Galériában rendezett kiállításához írt szövegében kifejti, a következő volt: „Az a kérdés vetődött fel, hogy mi lehet a kapcsolat az absztrakt formák és az összetett fogalmak között, és valamifajta képi jelentéssé alakítva, ha úgy tetszik egyfajta dimenzionális transzformáción keresztül, hogyan módosulhat absztrakt fogalmak és formák jelentése.”⁷

Munkájában három⁸ emlékmű fotográfiáját készítette el, három olyan emlékműét, amelynek alakja visszavezethető három alapformára, a háromszögre, a kockára és a hengerre. Mindegyik szobrot egy speciálisan ahhoz az alakzathoz készített, és az alakzathoz hasonló formájú lyukkamerával fotózott le, oly módon, hogy az adott kamera mindegyik oldalára, tehát 360 fokos szögben készített egyidejűleg képet. A Vintage Galériában kiállított sorozat a képekből és dokumentációjukból, az előzetes tervek, rajzokból, továbbá az állványokra helyezett három kamerából állt.

Ősz Gábor: *Installation view with SPOMEN C/1*. (Tetraeder), Camera obscura, colour negative, Archival print, Over-all-size: 228x198 cm; 2017 and Camera (Tetraeder), 2017, PVC, gaffe tape, Aluminium folie, tape, binder clip; 26x21x25 cm, Gallery Loevenbruck, Paris, 2018, Private Collection, France, Courtesy Galerie Loevenbruck, Paris. © Gábor Ősz

Ősz Gábor: *Installation view with SPOMEN B/3*. (Cylinder), Camera-obscura, colour negative, Archival print, Over-all-size: 248x196 cm; 2017, Camera (Cylinder), 2017, PVC, stainless steel, gaffe tape, Aluminium folie, tape, binder clip; 27x23x26 cm, Gallery Loevenbruck, Paris, 2018 Courtesy Galerie Loevenbruck, Paris. © Gábor Ősz





A három emlékmű képe tehát nem a megszokott módon készült, mint ahogy például az alkotó elmondása szerint, pusztán kiinduló pontként szolgáló Jan Kempnaers *Spomenik*⁹ című albumának fotói. Azaz oly módon, hogy a fotográfus a megfelelő távolságból megpróbálja híven, torzításmentesen, „objektíven” rögzíteni a szobor egy-egy nézetét, hiszen a teljes, 3D látványt nem tudja 2D-ben megmutatni. Ősz Gábor módszere egyfajta dekonstruktív analízis. Úgy próbálja értelmezni a szobor fizikai valóját és annak üzenetét, amely alapesetben is igen nehezen kapcsolható össze magával a szoborral, hogy tovább tágítva ezt a szakadékot és különbséget, további elemeire bontja a szobrokat azzal, hogy nem kívülről szemléli, hanem kamerájával mintegy a szobortestbe hatolva készíti el 360 fokos, „totális” leképezésüket, amelyet azután nem doboz, azaz 3D formában mutat be, hanem síkban kihajtogatva. Pontosabban a színes negatívokról készített nagyméretű nyomatokat prezentálja síkban kiterítve.

A kiterített képek a szobor számtalan vetületét képesek megmutatni egy síkban, de úgy, hogy le kell mondanunk az egységes képről, ábrázolásról. Ősz képein, bár bizonyos értelemben a legpontosabb reprezentációját adják a szobroknak, mégsem látjuk a tárgyat, csak annak egyfajta „robbantott rajzát”, szilánkokra hasadt, dekonstruált ábráját. Azaz: a szobrokhoz hasonlóan, de mégis más módon tovább absztrahált tárgyat. Ha az eredetül szolgáló szobrokat szemlélve is nehéz elgondolnunk, mit jelentenek, hogyan is „jelentik” a hősiességet, bátorságot, hazafiasságot, úgy Ősz képein a jelentés morzsái tovább szóródnak, osztódnak, távolodnak egymástól. Ősz analízise nem a megértés kontextusát teremti meg, hanem e kontextust robbantja szét. Ahogy maga az idő is ez tette, teszi a szobrokkal, hiszen mai befogadásunknak immár szinte semmi köze a világháborús jugoszláv partizánharcokhoz. Időben távolodva, a szobrok absztrakt testéről lefoszlik a történelmi kontextus, és mintegy üres jelként fogadják be a befogadókik jelentéstulajdonítását.



Ősz Gábor: *No. 8 Fécamp, 31.5.2000* (exposure time: 6h55min), Cibachrome, Camera Obscura, 126x235,5 cm, Private collection, Paris, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris. © Gábor Ősz

Ősz munkája, hasonlóan korábbi sorozataihoz, különösképpen „ismeretelméleti” trilógiájához (*Ontology, Tautology, Fenomenology*), további jelentésüresítést hajt végre az emlékműveken, oly módon, hogy felületük, nézetük képét egy másik médiumban megsokszorozza és szétszórja. A munka címe így paradoxonként hat, iróniaként értelmezhető, ha a szobrok eredeti kontextusára, jelentésére gondolunk, amit Ősz *Spomenje* kiolt, de ha a fotográfia létmódjára, a mű elkészítésének aktusára vonatkoztatjuk az „emléket”, akkor akár pontos is lehet. A fotográfia egy bizonyos értelemben emlék, nyom, vagy inkább egy eredet nélküli nyom nyoma. A *Spomen* így nemcsak a szoborra, de önmagára is „visszahajlik”, önmagát tükrözi.

Ősz módszerét rekontextualizálásként is értelmezhetjük, és jelentésszóró dekonstrukcióját sötét iróniaként olvashatjuk, hiszen ha a szobrokra nézünk a ma horizontja felől, nem elég pusztán a második világháborúig visszanyúlni, hanem a szobrok elkészülte óta eltelt időt, éveket is figyelembe kell venni, azaz a második, véres, brutális, és értelmetlen háborút, a délszlávot, ami időben szinte összeér az utolsó szobrok felállításának idejével. A szobrok „eredeti” jelentése így egy különös, vigasztalan árnyalatot kap, vagy éppen tökéletesen szétfoszlik, ahogy az az állam is, amely eredetileg otthont adott nekik, amely megépítette őket.

A *Spomen* Ősz munkásságában többféle kontextushoz, kérdéskörhöz kapcsolható, de talán legközelebb a *Camera Architectura* projektjeihez áll, viszont itt nem az építészet, hanem a szobrászat összefüggésében, továbbá egy nem elhanyagolható történeti kontextusban. Azzal a további különbséggel, hogy jelen esetben a szobor, az építmény képként van jelen, a kamera, bármennyire is beléhatol, mégis kívül áll az építményen, elkülönül, független tőle. A *Camera Architectura* projektjeinél az építmény, az épület maga szolgál ilyen vagy olyan módon kameraként, az épület maga a szem, a látvány befogadója és kerete.

A már korábban említett trilógia első tagja a *Liquid Horizon* (1999–2002). A sorozat képeit lyukkamerává alakított bunkerekkel készítette. A bunkerek a második világháborúban a németek által épített gigantikus védelmi rendszer, az Atlanti fal elemei. A falat 1942 és 1944 között építette Németország Finnországtól és Norvégiától Dánián, Hollandián, Belgiumon, a Csatorna-szigeteken keresztül egészen Franciaországig és Spanyolországig. A fal mintegy 5000 kilométeren terül el, de nem egy valóban megszakítatlan falat jelent, hanem változatos célra tervezett erődítmények, bunkerek sorát, amelyeket a szövetségesek, és főként Anglia esetleges partraszállásának megghiúsítása érdekében építettek. 15000 bunker volt megtervezve, de 6000 készült el, és mint utólag, a partraszállásnál kiderült, jórészt

értelmetlenül, mert szinte semmilyen akadályt nem jelentettek a csapatoknak.

A különleges, kortalan, az álcázás miatt, hogy minél kisebb célpontot mutassanak, mélyen a talajba süllyesztett, sisakszerű, súlyos, minimalista, jórész tiszta beton, kisebb részt fém, fa építmények többféle funkcióra lettek kialakítva. Ahogy az Ősz művészetében és gondolkodásában oly fontos szerző, Paul Virilio a *Bunkerarcheológia* című könyvében már 1975-ben tipologizálta őket,¹⁰ és nem mellékesen fotózta, mivel a kötet gazdag képanyagát maga a szerző készítette 1958 és 1963 között. A bunkerek lehettek pusztá megfigyelőállások, vagy gépfegyverállások, szolgálhattak légvédelmi, tankelhárító ágyúk fészkeként, de helyet kaphatott bennük rádióállomás, konyha, különböző raktárak, légénységi szállás is.

Ősz egy-egy bunkert alakított át *camera obscurá*vá, azaz fényképezőgéppé. Egész életművére nézve paradigmatiszta ennek az eszköznek a használata. Képeleméleti kutatása, a reprezentáció *előttjé*hez való visszalépés, visszanyúlás hozta magával egyrészt a lemondást a pusztá öncélú képalkotásról, másrészt, ezzel összefüggésben, a leképezés, vagyis az, ahogy a fotográfiát lecsupaszította és visszavezette alapelemeire. Hiszen, ha nem az esztétizálás a cél, a látvány minél pontosabb dokumentálása, rögzítése, a színek hű visszaadása, az élesség, részletgazdagság stb., akkor a képalkotás alapeleme egy doboz és a dobozon lévő

lyuk (és természetesen a fényérzékeny, a kép rögzítésére szolgáló anyag, papír, film stb.). Ami természetesen az emberi látás, a fej, a szem és a koponya analógiájára lett konstruálva.¹¹ Ősz alapadottságaira redukálja a képalkotást, és lehetőség szerint igyekszik minimálisan beavatkozni az „apparátus”¹² működésének irányításába. Az apparátus működését annak leglényegibb és legegyszerűbb formájában mutatja meg-, és fel. Ugyanazt a lényegre törést és koncepciózusságot látjuk abban is, ahogy a *Spomen* esetében olyan szobrokat keresett, amelyek az alapvető geometriai formákat idézik fel.

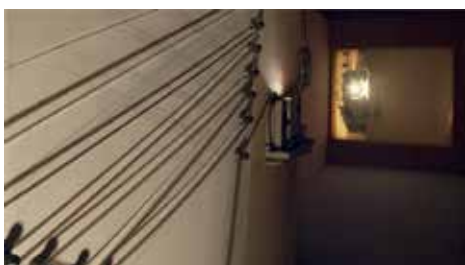
Ősz bunkereket sajtóított ki, hogy megalkothassa, rögzíthesse azt a látványt, amelyet a bunker néz, vagy amelyet azok a katonák néztek (volna), akik a bunkerben örködtek, akiknek a bunker épült. Beavatkozása a képkészítésbe, a látvány módosításába, amint az későbbi munkáira is jellemző, minimális. Szinte csak (megfelelő) szituációba helyezi az apparátust, hogy azután az szinte önmaga alkossa meg a képet, eközben feltárva, leleplezve saját működését. Már ebben a projektben is tetten érhető az alkotó műfaji transzgresszivitása, hogy sorozatait nem lehet vagy érdemes fotográfiai vagy filmes, vagy installatív projekteknek nevezni, mint, ahogy ő maga sem nevezi magát fotográfusnak vagy fotóművésznek, hiszen: „[...] én nem fotókat akarok létrehozni, hanem csak jelenséget definiálni. A létrejött film vagy fotó, csak egy elképzelés jelenléte.”¹³

Ősz Gábor: *No. 5 Mers les Bains*, 19.9.1999 (exposure time: 5h15min), Cibachrome, Camera Obscura, 126x230,6 cm, Privat collection, Paris, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris. © Gábor Ősz





Ósz Gábor: *Installation view of Ontology at LUMO, Budapest, 2013.*
© Gábor Ósz



Ósz Gábor: *Ontology*, (2011) looped color single channel HD projection, 1080x1980, sound, 6'56", Collection Louis Vuitton, Paris, Courtesy, Van Der Grinten Galerie, Cologne. © Gábor Ósz

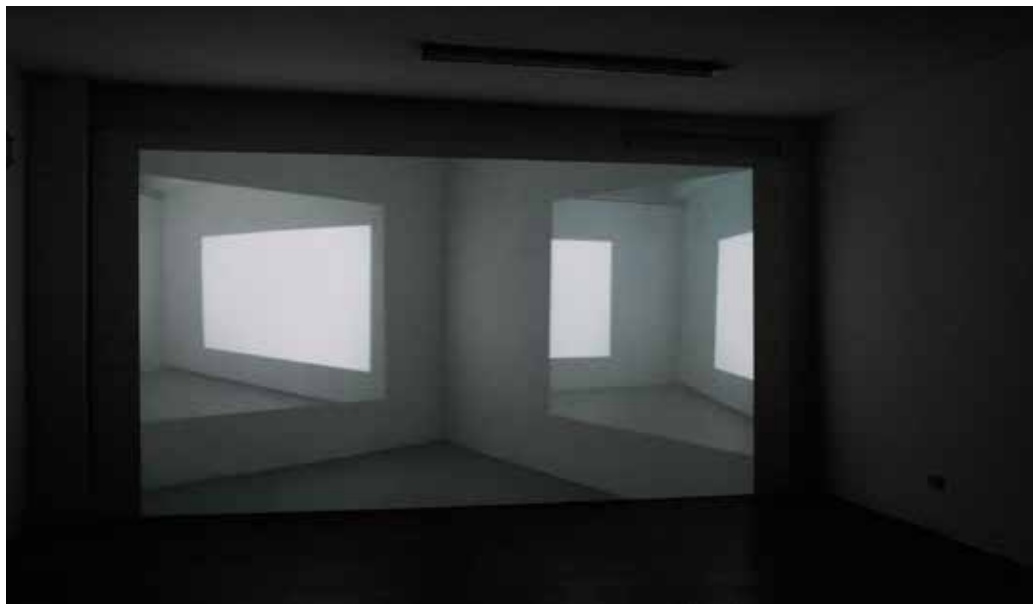
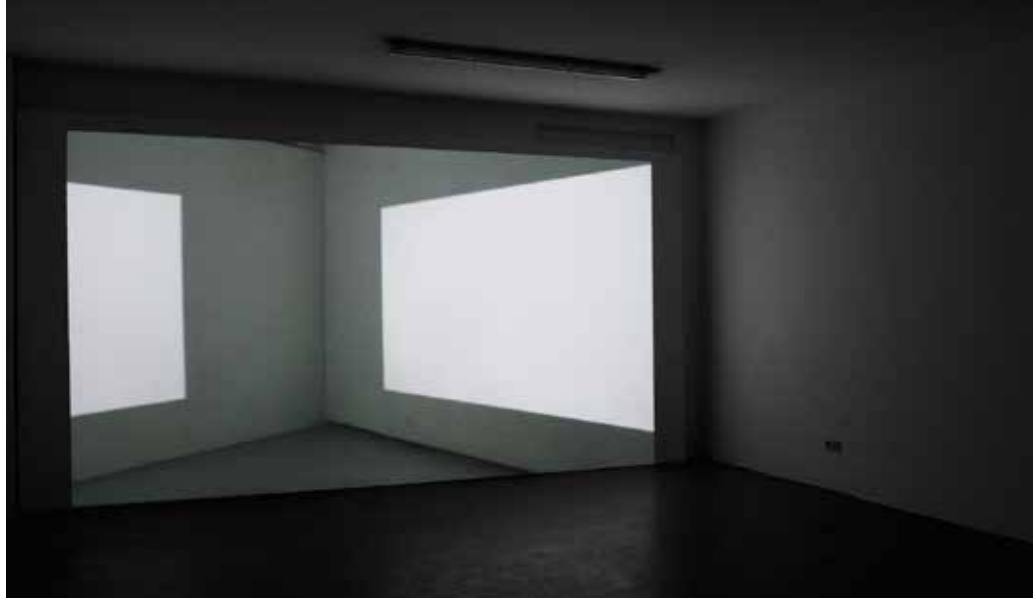
A műfaji transzgresszivitás itt csak látenszen érzékelhető, mivel, bár állóképeket alkot, az apparátus sajátossága miatt ezek az állóképek hosszú idő, 5–8 óra alatt készültek el, így az időt, a folyamatosságot és egyfajta narratívát is magukba sűrítene, azaz minden kép egy-egy filmet tartalmaz implicit módon. A sorozat címe erre is reflektál, ezért folyékony a horizont, nemcsak a tenger, hanem az idő múlása miatt is.

A fotográfia alapesetben a fény segítségével egy látvány pillanatnyi képét rögzíti. Valamit, ami a következő pillanatban már olyan módon nincs, nem létezik, halott, ahogy ezt majdnem minden teoretikus, nemcsak Barthes, megjegyezte. Hans Belting írja: „A megismételhetetlen fotón nyomot hagyó visszahozhatatlan idő aurája eredményezi viszont a sajátyszerű, a szemlélődben affektív beleérzést feltételező »animációt«. Kép és valóság különbsége, amely a láthatóvá tett távollét rejtélyét foglalja magába, az idő távoliséga révén tér vissza a fotográfiában, amelyben *post factum* kerül a szemünk elé.”¹⁴

Ósz Gábor képei azonban valami zavarba ejtőt rögzítenek, hiszen nem egy pillanatot, de nem is pillanatok szekvenciáját, ahogy a film, hanem egy összeütközést, egy balesetet, a fotográfia és film balesetét, állóképben rögzített mozgóképet, azaz a paradoxont jelenítik meg. Amit látunk, az a semmi, sokszor szó szerint is, mert minden eltűnésben, mozgásban van, amely mozgást, a sebességet megfelelő sebességű apparátussal, azaz kamerával lehet csak rögzíteni. Itt azonban a lehető leglassabb apparátus rögzíti órákon át és egyetlen képben az élet, a megfigyelés sebességét.

Ósz képei egy katona, és a mindenkori megfigyelő pillantását, és annak keretét, vagyis rendszerét rögzítik. Alapvetően, ahogy munkássága sok más projektjében is, nem *valamit* látunk a képeken ábrázolva, hanem magát az ábrázolást. Ebben az értelemben szinte minden munkája öntükröző és médiumközpontú, hiszen együtt, egyszerre látjuk a látványt, annak képét, és előállításának apparátusát. A későbbi munkákban pedig már az apparátus is látja, filmezi, rögzíti önmaga működését (*Ontology, Tautology, Fenomenology*). A sorozat összefüggést teremt hadiipar és megfigyelés között, rámutatva az általunk ártatlannak, és a tudományos objektivitásban gyökerezőnek hitt figyelés háborús gyökereire, sőt a fotográfia és a film apparátusainak mély hadiipari felhasználására, technológiai fejlesztésük eredetére.

Ósz Gábor: *Installation view of Tautology*, (2012), looped colour single channel HD projection (1080x1980 cm), sound, 6'52", at Van Der Grinten Gallery, Cologne, 2012, Courtesy, Van Der Grinten Galerie, Cologne. © Gábor Ósz



¹ ERDÉLY Miklós: „Marly tézisek”, In Uő.: *Művészeti íráskok*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991, 128.

² Horst BREDEKAMP – Franziska BRONS: „A fotográfia mint tudományos médium”, In *A kép a médiaművészet korában*, Szerk. NAGY Edina, Ford. KÉKESI Zoltán, L'Harmattan, 2006, 162.

³ A „spomen” a szerbhorvát nyelven emléket jelent.

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Brutalist_architecture 2018.08.30.

⁵ Jelen pillanatban a MoMA-ban van nagyszabású kiállítás „*Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*” címmel. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3931> 2018. 08. 30.

⁶ <http://www.spomenikdatabase.org/> 2018. 08. 30.

⁷ Ósz Gábor: *Spomen, Balkon*, 2018. <http://balkon.art/home/online-2018/osz-gabor-spomen/> 2018. 08. 30.

⁸ Már itt ki kell térni az Ósz Gábor munkáiban feltűnő számszerű összefüggésekre, a hármasság fontosságára, hiszen legutóbbi nagy kiállítása a LUMÚ-ban *Háromszor három* (2013. július 26. – november 3.) címmel került megrendezésre, melyben munkáiból három csoportban egyenként három-három sorozatot mutatott be. A *Camera Architectura* néven egybefoglalt projektek száma jelen pillanatban háromszor három, mivel a LUMÚ kiállításán szereplő *Liquid Horizon* (1999–2002), *The Prora Project* (2002–2004) és *Das Fenster* (2012–2013) sorozat további három tagjai: a *Travelling Landscapes* (2002, 2005), *Permanent Daylight* (2003–2004) és a *Constructed View* (2004). E műcsoporton belül is trilógiát formál a LUMÚ-ban kiállított hármasság, amely a náci Németország történelméhez kapcsolódóan jeleníti meg a Katona, a Munkás és a Vezér látképet. A *Das Fenster* nagy ablaka ugyan teljesen pontosan Hitler nyaralója eredeti ablakának mása, de mégis, a 8×4 méteres ablak 10 nagyobb osztásán, keretén belül egyenként éppen 3×3 kisebb ablak/keret van, ami sok szempontból öntüköröző alakzatnak tekinthető, a *Háromszor három* kiállításon belül különösen.

⁹ Jan KEMPEAERS: *Spomenik*, Roma Publications, 2010.

¹⁰ Paul VIRILIO: *Bunker Archéologie. Étude sur l'espace militaire européen de la Seconde Guerre mondiale*, éd. CCI, 1975. Angolul: *Bunker Archaeology*, New York: Princeton University Press, 1994. Angol fordítás a weben: <https://archive.org/details/PaulVirilioBunkerArchaeology> 2018. 08. 30.

¹¹ Erről az analógiáról ír Virilio is: „Egy másik fotós azt írta, hogy első *camera obscurája* a gyerekszobája volt, első objektívje a leeresztett roletta fényrése. A gyermek Lartigue esetében azonban az a figyelemre méltó, hogy a saját testét azonosítja a fényképezőgéppel, a szeme kameráját a technika eszközével, az expozíciós időt a maga körül megtett három fordulattal.” Paul VIRILIO: *Az eltűnés esztétikája*, Ford. KLIMÓ Ágnes, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992, 7.

¹² Lásd Vilém FLUSSER: „A technikai képeket apparátusok hozzák létre. Az apparátusokat általában jellemző tulajdonságok – egyszerű, embrionális formában – feltehetően megvannak a fényképezőgépben is, és kielemezhetők belőle. [...] A latin »apparatus« szó az »apparare« igéből ered, amelynek jelentése: »előkészíteni«. Emellett a latinban létezik a »praeparare« ige, amely szintén »előkészíteni« értelmű. Ha az »ad« és »prae« igekötők közti különbséget tekintjük, akkor az »apparare« szót »nekikészülésnek« fordíthatjuk. Eszerint az »apparátus« olyan dolog, ami készenlétben leselkedik valamire, míg a »preparátus« olyasmis, ami készen állva, türelmesen várakozik valamire. A fotóapparátus ugrásra készen várja a fényképezést. A készülék, ugrásra kész állapota, ragadozószzerű jellege az »apparátus« fogalom etimológiai meghatározásának kísérletében megragadható.” Vilém FLUSSER: *A fotográfia filozófiája*, Ford. VERESS Panka és SEBESI István, Belvedere: ELTE, Budapest, 1990, 19.

¹³ „*Nem fotókat akarok létrehozni*” – interjú Ósz Gáborral II.”, Artportal, 2013. 10. 30. <https://artportal.hu/magazin/nem-fotokat-akarok-letrehozni-interju-osz-gaboral-ii/> 2018. 08. 30.

¹⁴ Hans BELTING: *Kép-antropológia*, Ford. KELEMEN Pál, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 252.