

Második rész

AZ ÚZJÉ RENŐJÉ

CSÉKA GYÖRGY

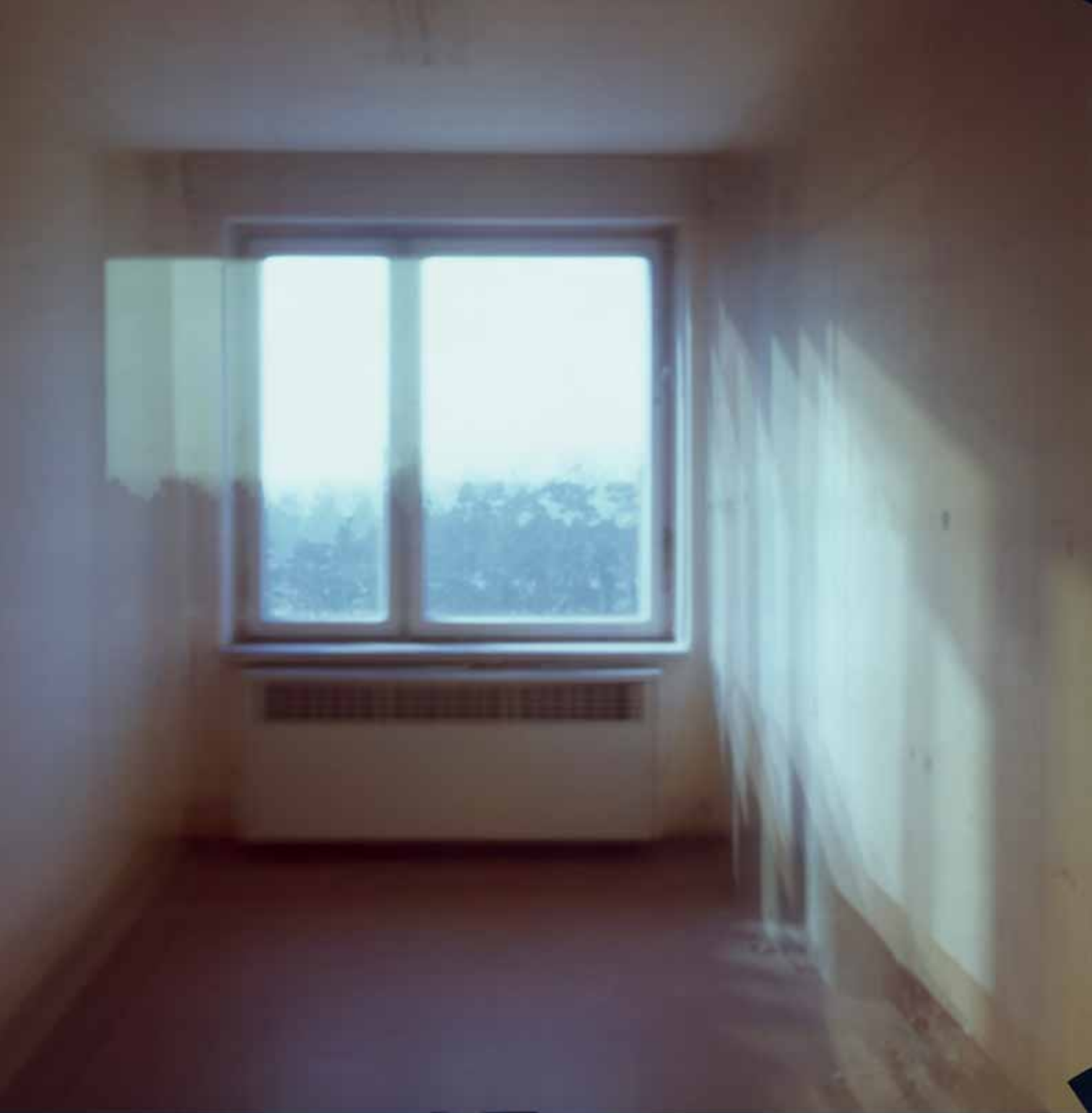
ŐSZ GÁBOR MŰVÉSZETÉRŐL



Ósz Gábor: **No.17. Prora project, 20 rooms (27.9.2002.)**,
exp.time:3h , camera obscura, ciba chrome paper,
126,5x155,8 cm, Private Collection, Courtesy, Galerie
Loevenbruck, Paris. © Gábor Ósz

Ósz Gábor: **No.8. Prora Project, 20 rooms(12.7.2002)**, exp.time: 3h 15min,
camera obscura, ciba chrome paper, 140,5x126,5 cm, Collection Stedeljck
Museum, Amsterdam, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris © Gábor Ósz

A *The Prora Project* (2002–2004) sorozat a náci Németország építészetéhez, történetéhez kapcsolódó trilógia második tagja, amelyben az alkotó ismét egy gigantikus, torzóban maradt építménykomplexumba építette *camera obscuráját*, egy bizonyos látvány, pillantás felépítése érdekében. A Deutsche Arbeitsfront (DAF, Német Munkafront) nevű propagandaszervezet, az általa létrehívott Kraft



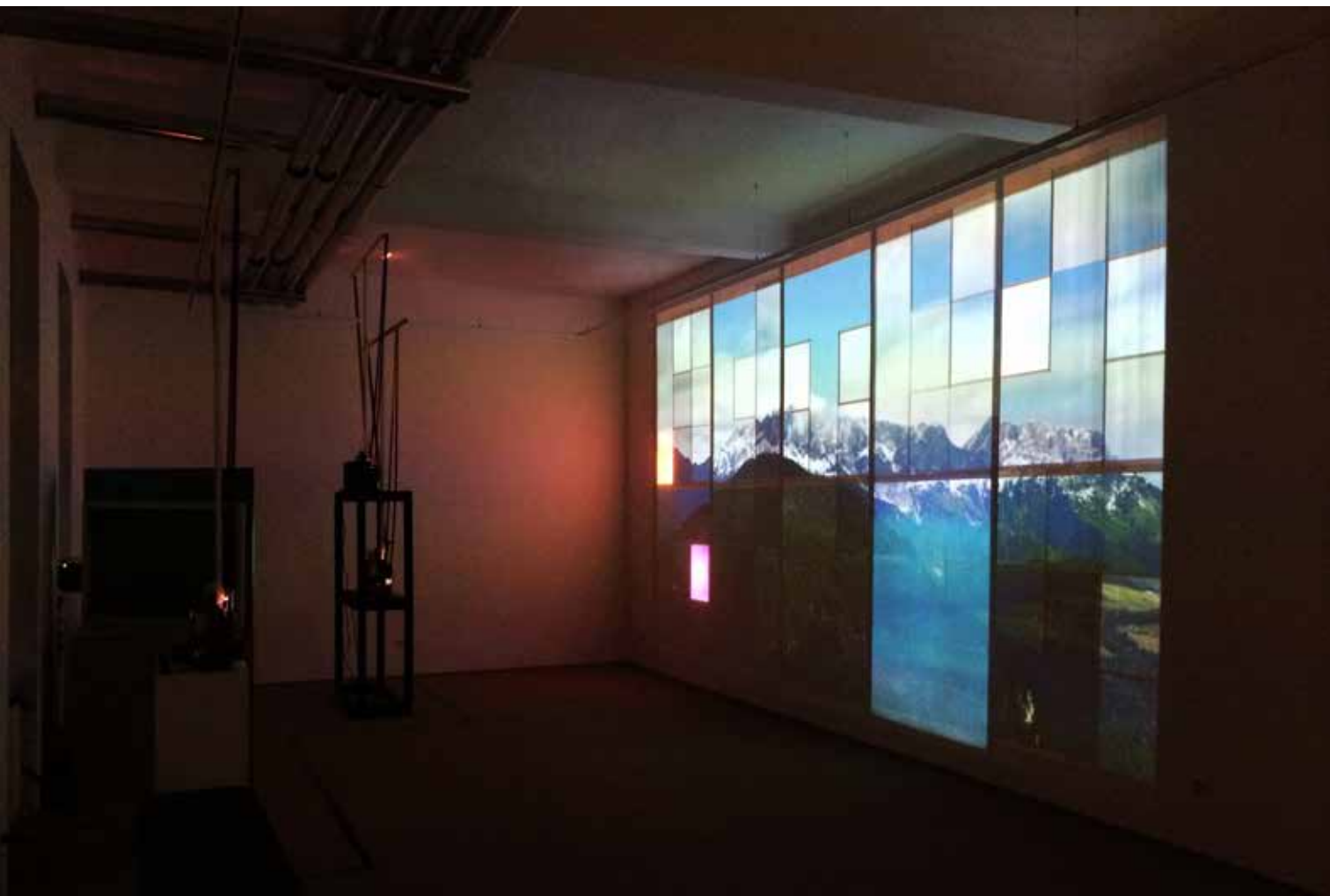
durch Freude (KdF, Erő az Örömből) munkásokból álló közösség számára kezdeményezte az akkori világ legnagyobb tengerparti üdülővárosának felépítését. A gigantikus, 4,5 kilométer hosszú, és 20 ezer főt befogadni képes épületkomplexumot Rügen szigetére, a tengerparttal párhuzamosan tervezték felépíteni. 1936-tól 1939-ig épült, 1941-re kellett volna átadni, de a háború kitörése megállította az építkezést. A komplexumot a helyszínen lévő Prora nevű halászfaluról nevezték el.

A hatemeletes, 11 ezer szobát magába foglaló épület egyik legfontosabb jellemzője, hogy mindegyik, egyenként 5 méter hosszú és 2,5 méter széles szoba a tengerre néz. Az épületkomplexum, akárcsak a bunkerhálózat, sohasem tudta betölteni azt a funkciót, amire szánták. A két projekt közös sajátossága, hogy méreteik miatt napjainkig nincs megoldva felhasználásuk. Gigantikus és kezelhetetlen mementóként nehezednek a tájra, elpusztításuk is túlságosan költséges lenne.

Az építmény célja tehát az lett volna, hogy a német munkásság szabadidejét keretek közé szorítsák, és irányítsák, azaz, hogy a lehető legtöbb munkást ugyanabban a kollektív élményben részesítsék és kovácsolják össze, ami vizuálisan is kifejezésre jutott az ugyanarra a látványra, vagyis a tengerre néző ablakok segítségével. Ősz Gábor a munkájában ezt a soha meg nem valósult, soha meg nem formálódott kollektív tekintetet, pillantást rekonstruálta. Képeinek kerete jelen esetben egy-egy szoba volt, de inkább: szobák sokasága, mivel hatalmas, mozgó lyukkamerájával az adott szoba ajtókeretét hézagmentesen kitöltve készítette el képeit, mégpedig egyetlen képben hozzávetőlegesen 18-20 szoba látványát rögzítette. Pontosabban azt, amit a szoba ablaka, és egy virtuális tekintet lát. Az „ugyanazt”. A képek, a *Liquid Horizon* képeihez hasonlóan nem a tárgyat képezik le, illetve, már az is problematikus, ez esetben, mi a tárgy(?), hanem magát a képalkotást, annak a keretét. A szobákból látható panorámából még kevesebbet látunk, mint a bunkerből láthattunk, mivel a tekintet és az apparátus hátrébb húzódik, és majdnem

az egész szobát rögzíti. Így az ablak, az ajtóval átellenben helyezkedve el, a szoba túlsó határát alkotja, az innensőt az ajtóban lévő, az ajtóból benyúló lyukkamera. Ismét egy kamera belsejében állunk. A nem láthatóságnak azonban másik oka is van, mert, azzal ellentétben, ahogy a bunkerekből láthatót azért nem láttuk pontosan, mert az idő, a hosszú expozíció elmosta a látványt, itt a kollektív tekintet, a szobák egymásra fényképezése semmisíti meg a láthatót. Mintha húsz tekinteten kellene egyszerre átnézni. Minden elmozdul kicsit, elhomályosodik és végeredményben, az egymásra halmozódás miatt eltűnik. A képek, látványok kioltják egymást. Ahogy a *Spomen* szobrainál, Ősz itt is megmutatja összefüggés problematikuságát az épület és annak propagandisztikus jelentése és célja között. Mert, ha minden munkás ugyanazt a voltaképp üres horizontot szemléli, a tenger majdnem változatlan képét, akkor ettől hogyan lesz a náci ideológia jobb híve, hazafi, közösségi, és engedelmes polgár? Hogyan fejez ki egy ideológiát a semmi uniformizált látványa?

Ősz Gábor: *Installation view with work Das Fenster*, multi-layered installation with looped color single channel HD projection & analogue 16mm film loops, at Van Der Grinten Gallery, Cologne, 2014. Courtesy, Van Der Grinten Galerie, Cologne ©Gábor Ősz





Ósz Gábor: *Installation view with work Das Fenster* multi-layered installation with looped, color single channel HD projection & analogue 16mm film loops, at MUDAM Luxembourg, 2015. Courtesy, Van Der Grinten Galerie, Cologne ©Gábor Ósz

A trilógia harmadik része, a *Das Fenster* (2012–2013) egyetlen ablak, keret és egyetlen tekintet rekonstrukciója, Hitleré. Ósz megalkotja egy installációban Hitler bajor alpokbeli nyaralójának, a Berghofnak az ablakát, amely nyaralót a háború végén bombatalálat ért, kiegészít, de mégis zárandokhelyül, turistalátványosságként szolgált egészen 1952-ig, amikor az amerikaiak felrobbantották. Ahogy a trilógia első két sorozatában, most is valami nemlétezőnek a megmutatása történik meg, és ismét egy igen tudatosan megtervezett látványé, pillantásé, képkereté: „Az épület tervezésénél ugyanazzal a koncepcióval találkoztam, mint a Proránál vagy a *The Liquid Horizon*-nál: az épület pontos látványának kisserkesztése 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.”¹

Ósz a megmaradt fotók és dokumentáció alapján rekonstruálja az ablakot, és az abban megmutatkozó látványt, amely oly nagy hatást gyakorolt Hitlerre. Az ablak formája a mozivászonra hasonlított, és 10 nagyobb osztáson belül 6 kisebb ablakra bomlott, az ablakok arányai viszont egy álló kisfilmes negatívkočka arányaival egyeznek meg, így a látvány egyszerre idézi a film és a fotó médiumát is. A mű egy, az ablak méretével megegyező, 8×4 méteres vetítés, amelyben a helyszínen, a nyaraló ablakának kiszámolt pozíciójából felvett filmet

látunk a hegyekről. A vetítés végtelenített, kivilágosodik, majd elsötétül az ablak, de fokozatosan, eltűnnek a kis részletek, osztások, majd a nagyok is, ironikusan utalva a kép konstrukció voltára. A vetítés komplex módon történik, mert a digitális filmmel összekeveredik a két analóg vetítő tükörrel állóba fordított képe is. A sűrű négyzethálós ablak Dürer rajzoló hálójára, rajzoló apparátusára emlékeztet, ahogy nevezetes munkája, az *Unterweysung der messung mit dem zirckel un richtscheyt in Linien ebenen unnd gantzen corporen*² egyik metszetén ábrázolta: a metszet jobb oldalán a művész merőn nézi a kép középpontjában lévő négyzethálón keresztül a baloldalon heverő, majdnem teljesen meztelen modelljét, miközben egy előtte fekvő, ugyancsak négyzethálós papírra lerajzolja.

Az ablak, a háló az ábrázolás, és a megfigyelés pontosságát, méretarányosságát, és természetesen tudományosságát, objektivitását jelzi, de a nézőnek a látvány fölött gyakorolt uralmát is, hiszen az egyébként amorf, határtalan és strukturálatlan láthatót, a tájat, a természetet a négyzethálós kerettel, vagy épp bunkerréssel a megfigyelő saját rendszerének, pillantásának igájába hajtja, annak alárendeli, rendszerezi, uralja. Értelmet, jelentést visz és tulajdonít a láthatónak. Ahogy Nietzsche megjegyzi kései töredékei egyikében: „Az egész megismerő apparátus absztrakciós és egyszerűsítő apparátus, és nem a megismerésre irányul, hanem a dolgok *leigázására*: a »cél« és az »eszköz« olyan messze vannak a lényegtől, akár a »fogalmak«. A céllal és az eszközzel leigázzuk a folyamatot (*kitalálunk* egy felfogható folyamatot!), a »fogalmakkal« viszont a dolgokat, amelyek a folyamatot elindítják.”³

Hitler alapvetően saját filmjét és saját fotóalbumát építteti meg a nyaraló ablakával. Saját vízióit, saját jelentését olvassa ki az ablakban megjelenített képből. A rekonstrukció, a mű így minden fotografiai vagy filmes leképezés objektivitását is erőteljesen ironikus kontextusba helyezi, felmutatva annak semmisségét. Mivel, ahogy korábbi projektjeiben is láhattuk, semmilyen megfigyelés, látás, leképezés nem ártatlan és nem beavatkozás-, hamisítás-mentes, hanem pusztán konstrukció. Megalkotjuk, amit látni szeretnénk, majd ezt úgy fedezzük fel a látványban, mint tőlünk független magánvalót, „objektivitást”, ahogy Nietzsche megfogalmazta: „Az ember a dolgokban végső soron csak azt találja meg, amit ő maga tett bele; ezt a megtalálást nevezik tudománynak, a beletételt művészetnek, vallásnak, szerelemnek, büszkeségnek.”⁴

Hitler rekonstruált ablaka és pillantása, bár ez esetben látszólag, képpel és látvánnyal telített, hiszen nem egyetlen állóképben kell az idő múlását megfigyelni, vagy egyetlen képben 20 másikat, mert jelen esetben mozgóképet látunk, felismerhető elemekkel, mégis ugyanazt a semmit érzékeljük, mint a trilógia másik két elemének képeiben. Mert a látványból éppen a leglényegesebb elem hiányzik, a jelentés-, és az értelemadó pillantás. Hiába a látványt rendszerező és uraló ablakkeret filmes, fotografiai apparátusa, mi sohasem azt fogjuk látni, amit Hitler látott, ekképp: nem látunk semmit.

A *Camera Architectura* további projektjében a *Travelling Landscapes* (2002, 2005) sorozatban a kamera egy vonat hálófülkéje, a képek egyetlen konkrét vonatút során készültek az elsuhanó tájról. Első pillantásra mintha a *Liquid Horizon* képeit, elmosódó, eltűnő tájait látnánk. A látvány eltűnésének azonban most más oka van. Ez az ok pedig a sebesség. Ősz itt mintha megfordítaná az egyenletet, hiszen nem a lassú záridő alatt elmosódó, egymásra halmozódó látványt rögzíti egy fix pontból, hanem a kamera kezd el nagy sebességgel mozogni, és menet közben rögzíteni. A kép pedig immár nem órák történéseit, egy folyamatot rögzít, hanem a sebesség által eltüntetett, szétszakított látványt. A projekt ismét kép és mozgókép metszéspontjában jön létre, ez esetben a *camera obscura* által készített képek mellett, a kamerában film is rögzítésre kerül, ami a későbbiekben végtelenített módon jelenít meg, és ami egy további reflexiós síkot teremt a műben. A munkában egyszerre látjuk és nem is látjuk, ami rögzítésre került. Ami közvetlenül rögzítésre kerül a lyukon keresztül, azt a sebesség megsemmisíti, ami pedig közvetetten, a lyukon és egy másik apparátuson keresztül rögzítésre kerül, az a sokszoros közvetítés miatt marad távol tőlünk. Ősz az utazó szemet modellezi, és bár a valóságban sokkal több részletet érzékelünk nagy sebességű mozgás közben, lényegében mégsem tudjuk a láthatót feldolgozni, éppen, mert túl nagy az információ sebessége. Érzékelésünk így illuzórikus, nem látjuk, hogy mennyire nem látunk semmit.



Sebesség és kép, sebesség és érzékelés kontextusának egymásba játszása óhatatlanul Virilio gondolatainak kontextusába is illeszkedik: „A sebesség úgy bánik a látással, mint nyersanyaggal, a felgyorsulás következtében utazni olyan, mint filmezni, nem annyira képeket, inkább új, valószínűtlen, természetfölötti emlékezeti nyomokat előállítani.”⁵

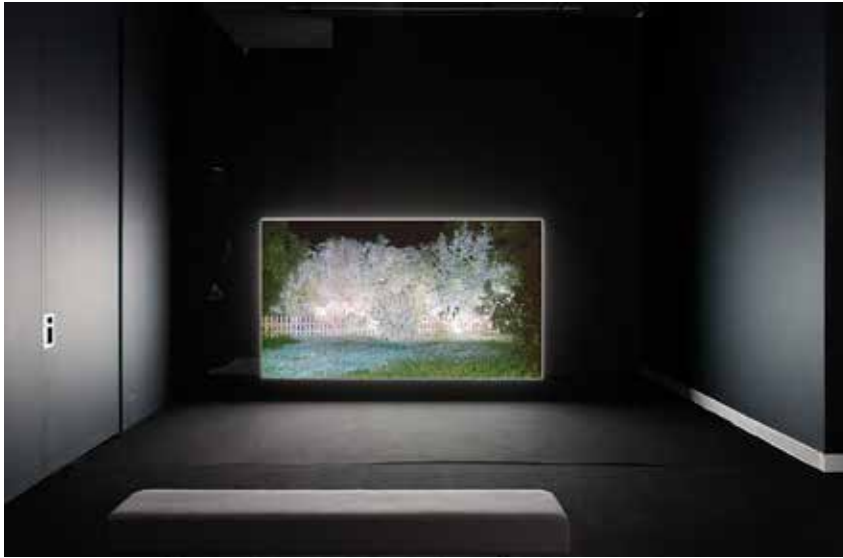
Ősz Gábor: *No 6. Permanent Daylight* (12–16.jan. 2004.), exposure time: 4 nights (5 pm – 8 am), caravan as camera obscura, ciba chrome paper, 148x156 cm, mounted on plexy glass, Colletion Achmea, Netherlands, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris ©Gábor Ősz

Ósz Gábor: **No 1. Permanent Daylight** (5–8 dec 2001), exposition time: 3 nights (6 pm – 8 am), caravan as camera obscura, ciba chrome paper, 91,5x162 cm mounted on plexy-glass, Private Collection, Monaco, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris. © Gábor Ósz



Permanent Daylight (2003–2004) sorozatában Ósz egy lakókocsit alakít lyukkamerává, és fotózza éjszaka az Amszterdam és Hága határában lévő üvegházakat, az üvegházak fényét. Ezekben az üvegházakban, hogy a virágok szakadatlanul fejlődni, nőni tudjanak, és így eladhatóvá váljanak, profitot termeljenek, folyamatos a mesterséges megvilágítás, sohasem megy le a nap. A művész a mesterséges nap fényét rögzíti, illetve e fény segítségével azt, ami a lakókocsiján kívül van, az egyébként sötétségbe burkolózó tájat. A sorozat ismét zavarba ejtő a tekintetben, hogy mit is rögzít a kamera, és mi a kép tárgya? Ósz megfigyelő, és rögzítő állása azonban ugyancsak a technológia sebességével függ össze, mert egy elvben bármikor helyváltoztatásra képes autó fogadja be a fény képét. Kétféle, de alapvetően mégis ugyanaz a gyorsulás rohan itt egymásba, és rohan el egymás mellett. A sebesség további dimenziója, amikor a mesterséges nap által megnövesztett virágokat a világ nagy virágpiacaira juttatják kamionokkal, repülőkkal, azaz a lehető legnagyobb sebességgel, hogy útközben megőrizzék frissességüket, és így eladhatóvá váljanak. A sebesség megsemmisíti a teret és a koordinátákat, hisz egy japán férfi olyan virágot vásárolhat barátnőjének, amely akár még pár órával azelőtt is, több ezer kilométerre volt egy örökké fényes üvegházban.

A mesterséges fény, ahogy a virágokat, úgy a lyukkamera képeit is folyamatosan *táplálta*, mivel a képek nem egyetlen, hosszú expozícióval készültek, hanem többel, 3–4 éjszaka folyamán adódott össze az a fény mennyiség, ami *életre hívta* a látványt.



Ósz Gábor: **Blow-up** (2010), color and black and white single channel HD projection, duration: 8' 3", Installation view at LUMO, Budapest 2013, Courtesy, Vintage galéria, Budapest © Gábor Ósz

Constructed View (2004) című sorozatában Ósz korábbi munkáihoz képest is szinte a nullára szorítja beavatkozását a látvány előállításánál. Korábban apparátusát egy kerethez, egy látványhoz igazítva választotta ki, döntötte el a rögzítés milyenségét, azaz a *camera obscura* nyílásának méretét, látószögét, a lyuk kidolgozottságát, ami a kép élességi viszonyaira is hatással van stb., most már ebbe sem avatkozva bele, adottnak veszi egy kamera legfontosabb részét, a képképző eszközt, vagyis az objektívet, jelen esetben a lyukat. Kamerája bizonyos értelemben talált tárgy. Egy sokemeletes betonépítmény építési technológiája következtében, a betonelemekből, megszilárdulásuk után eltávolítják a merevítő formához korábban szükséges vékony fém rudakat, így az anyagban, szabályos sorokban kicsi lyukak keletkeznek. Ezek a későbbiekben, az épület befejezése után eltűnnek, láthatatlanná válnak. Ebben a köztes, átmeneti fázisban, felbukkanásuk és eltűnésük között használta fel az alkotó a réseket, kamerát építve köréjük. Így a kamera-, és képkészítésnek bizonyos értelemben itt is köze van a sebességhez és a technológiához, hiszen a semmiből felemelkedő, meghatározott ütemterv és határidő szerint növekedő építménynek az egyik építési fázisába ékelődik be az alkotó, és rögzíti azoknak a

látványoknak a képét, amelyeket az épület lát, amelyeket ilyen formában emberi tekintet sohasem látott és nem is fog látni, mert a képképző eszköz eleve rejtett, és eltűnésben van. A lyukak képképző potenciálját tisztán a beton minősége, a fal vastagsága határozza meg, és mivel a falak vastagok, a lyukak inkább csőszűrűk lesznek, nem hasonlítanak egy átlagos *camera obscura* képképző eszközre. A képek több lyuk képét rögzítették, hosszú expozíciós idők alatt, több alkalommal. A létrejött kép hasonlatos egy megsokszorozott sztereóképhez, amelyet több, egymástól épphogy eltolt perspektívából látunk, kicsit olyan, mintha távcsövön keresztül néznénk, amit látunk. A látvány megsokszorozódik, szétszóródik és felbomlik. Mert melyik az „igazi” kép? Hogyan olvassuk össze a képek sokaságát egy képpé?

A *Space Monochrome* (2006) kicsit másként mutatja meg az Ősz legjobban érdeklő problémáit. Kiürített, eladásra kész lakásbelsőket látunk táblakép méretben, monokrómában. A képek befogadásánál viszont zavar keletkezik, mert textúrájuk különbözik a fotográfia megszokott textúrájától. A képek digitális készülékkel készültek, amely fényképezőgép felbontóképességét messze meghaladó méretű képeket



Ósz Gábor: **Blow-up** (2010), color and black and white single channel HD projection, duration: 8' 3", Installation view at LUMO, Budapest 2013, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris © Gábor Ósz

tervezett az alkotó, így a pixelek közötti ürességet, hiányt ki kellett tölteni, azaz önmagával kellett klónozni a kép pontjait egy szoftver segítségével. Ahogy az alkotó hangsúlyozta, és ami egész munkásságára jellemző, a szoftver, vagyis az apparátus minden módosítás, vagy beavatkozás nélkül, teljesen automatikusan végezte el a műveletet. A végleges képet, amelyben így arányaiban a „nem valós”, klónozott pixelek dominálnak, egy gép készítette, többféle értelemben és fázisban. A létrehozott textúra viszont, paradox módon, inkább a festmények semmilyen értelemben nem gép által alkotott textúrájára kezd el hasonlítani. Az apparátus a képben megpróbálja eltüntetni saját nyomait. Másnak mutatja magát, mint ami, létrehoz egy valóságosnak tűnő látszatot, ami mintha az ember kezének nyomait, jeleit hordozná, holott csak egy automatika klónozó programjának eredménye. A képeket nézve eldönthetetlen, mi a *valós*. Mi egy tárgy képe, és hol kezdődik, meddig tart az üresség, a hiány, illetve annak elfedése? Van-e még egyáltalán olyan, hogy valódi információ? Mennyi információ szükséges egy szoftver számára, hogy élvezhető, sőt megtévesztő, valami másra hasonlító képet generáljon?

A kép egyszerre jeleníti meg tárgyaként, és hordozza anyagában, technikai előfeltételeként az ürességet,

jobban mondva: az ürességnek klónozással elfedett, kitöltött nyomait. Az üres hely, a dolgok hiánya kívülről felemésztja a képet, de fel is kínálkozik a befogadó számára, hogy töltsé azt ki jelentéssel. A jelentésadásnak is kell, hogy legyen kiindulópontja, eredete, és ez nem lehet más, mint a kép. Így a befogadó értelmezése során ugyanazt „műveli”, amit a szoftver automatizmusa, klónozik.

A *The Colors of Black & White* (2008) és a *Blow-Up* (2009) munkák a fekete-fehér fotográfiát, és ennek „valóságtartalmát”, a valósághoz való viszonyát érintő vizsgálódások eredményei. Elképzelését így körvonalazta az alkotó: „Mindig zavartak a fekete-fehér negatív képek. Kísérleteim során minduntalan visszakunorodtam ehhez a problematikához, illetve a fekete-fehér határainak a kitágításához. Nagyon izgatott, hogy miként lehetne olyan képeket létrehozni, amelyek a készítés pillanatában fekete-fehérek ugyan, fekete-fehér papírra készülnek, de pozitív képet hoznak létre. Rájöttem, hogy ez csak úgy lehetséges, ha a valóságot fordítom át negatívba, s akkor a végleges képe lesz pozitív.”⁶

Valóban különösnek tekinthető, hogy a fotográfia úgy vívta ki, és őrizte meg a valóságot szinte tudományos

objektivitással tükröző, dokumentáló „jó híret”, hogy a fekete-fehér fotókat látva egy teljesen látványos, semmilyen módon nem rejtett, szinte durva absztrahálás művét érzékeljük. Hogyan volt lehetséges, és hogyan lehetséges ma is a fekete-fehér fotót, ami ráadásul egy megfordítás eredményeként jön létre, a valóság tükröként értékelni és érzékelni? Hogyan lehet egy médium hitelességéről beszélni, erről évtizedeken át vitázni, amikor teljesen nyilvánvalóan különbözik a láthatótól, alapvetően és mélyen hamis. Mert azt mondani, hogy a fekete-fehér fotó „igaz”, mert a valóság látszatát elvonatkoztatva annak lényegét mutatja meg, azt jelenti, hogy előre tudjuk, eldöntöttük, mit tekintünk szubsztanciának, mit akcidenáának. Mit lényegesnek, mit lényegtelennek. Azaz eleve és nyíltan lemondunk bármiféle, amúgy alapvetően lehetetlen objektivitásról, tárgyilagosságról, mert tudjuk, mit akarunk látni, és azt is látjuk! A látás bármennyire is magától értetődő, objektív és szinte pusztán fiziológiai adottságnak tűnik, eleve performált, és a tudat, az értelmezés határozza meg. Ekképp már a fotográfia feltalálása előtt eldöntötte az ember, hogy ez az apparátus igaz és objektív, így a képek színe, minősége, elkészítési módja stb., hosszú-hosszú ideig nem ingatta meg ezt a meggyőződést, paradigmát, hiszen az nem a tapasztalati valóságból eredt.

Ősz egy radikális áthelyezéssel és megfordítással mutatja meg a (fekete-fehér) fotográfia nem mimetikus fenomenjét: a valóságot hamisítja meg, és festi olyanra, hogy az egy (hamis, nem valós) fekete-fehér negatívon mégis pozitívnak tűnjön, azaz igaznak. Munkái, melyek önleplező képpárokból és hozzájuk kapcsolódó, ugyancsak önleplező filmekből állnak, igen sikeresen zavarják össze látásunkat és érzékelésünket, így biztonságunkat a valós és annak látványa és képmása viszonylatában. A *Blow-Up* filmjében a kamera folyamatosan, megszakítás nélkül siklik át a „valós”/hamisított látványon az „igaz”/eleve hamis látványra. Nem pusztán összekeveredik a valós a nem valóssal, a

látvány a reprezentációval, a nappal az éjszakával, hanem eldönthetlenné válik, mi mivel keveredett össze. Ősz munkája az érzékelési és képalkotási alapokat ingatja meg, azaz, egy olyan képzavarral élve, ami bizonyos értelemben analóg a munkával: kihúzza a szemünk alól a biztos talajt. A film, Ősznél egyébként szokatlan módon, egy másik mű, Antonioni *Nagyítás* (1966) című filmjének kontextusát is megidézi címében és beállításában. Már csak azért is, mivel a fotókultúrában talán ez a legfontosabb, leggyakrabban hivatkozott alkotás, nincs olyan fotós, aki élete során valamilyen értelemben ne állt volna a hatása alatt, továbbá, mivel éppen a valóság megismerhetőségét, és mindebben a fotográfia szerepét is tematizálja.

Három filmes munkája, az *Ontology* (2011), *Tautology* (2012), *Fenomenology* (2013) szorosan összetartozik, és a tükrözés, öntükrözés, önreferencialitás témakörét járják körül. Mindegyik munka más-más módon, de egy alapvetően végtelen, öntükröző, önmagára hajló alakzat. Ősz ezekben a művekben, talán minden eddigi alkotásánál radikálisabban a tárgynak a leghalványabb nyomát is eltünteti, és kizárólag a reprezentáció tiszta működését mutatja meg. Ezekben a mozgóképekben csak a kép, az ábrázolás kerete marad meg, illetve az sem, hanem a pusztá képformátumé, hiszen mindegyik vetítés kezdetben egy üres filmet vetít, azaz csak magát a vetítést. A tárgynélküliség dekonstruálja médiumát, hordozóját, a filmet, mivel egy üresen pergő kockákban megszűnik a narratíva, az üresség megsemmisíti mind az időt, mind a teret, ami marad, az üres tartam, és a fény, a fény képe, ami nemcsak önmagát világítja meg, hanem a teret is, amiben a vetítés pereg. A gondolatok korai előképe már a *The Picture of Light* (1995) munkájában is ott van, amelyben egy térbe lógatott pauszpapírra vetítette egy villanykörte képét, amely így ugyanazt a funkciót töltötte be, mint „eredetije”, a villanykörte, vagyis megvilágította a teret.

A munkák az ürességgel és a csak önmagára vonatkozó rögzítéssel foglalkoznak, de sok esetben igen szofisztikált módon. A kezdetben üres film, azaz a semmi történése, a kép fénye az egymás után következő reflexiók miatt egyre távolibb lesz, míg szinte eltűnik. Ősz ugyanis lefilmezi az üresen pergő filmet, majd egy következő fázisban ezt a filmet is lefilmezi, és így tovább. A filmezés filmezésében bonyolult, egymásba csavarodó terek és héjszerkezet jön létre. A *Tautology* esetében a kamera a három üres, fénylő kép, vetítésének képét pásztázza végig minden alkalommal, majd „tölti vissza” a filmet a vászonra és veszi fel újra. A befogadó kezdetben egy szinte vakító, fénylő teremben áll, ami egyre inkább elsötétedik, mivel a sorozatos reflexió eltűnteti, elemésztja a kép fényét. A kamera pásztázása során önmagával, az apparátussal is szembenéz, mivel felemelkedik és belenéz a fény forrásába, a projektor fényébe. A felemelkedő kamera mozgása és az érzet, amit ez kelt, olyan, mintha egy börtön rabja emelné fel a fejét és nézne fel rabtartóijára. A vetítés alatt hipnotikus zene szól, és egyfajta meditatív hangulatba ringatja a befogadót, aki bár egy filmet néz, mégis az önmagába csavarodó semmit nézi, az üres tartamot, ami megsemmisíti az idő-és térérzékelést.

Az *Ontology* végtelen spirálja egy fokkal bonyolultabb struktúrájú, itt egy üresen pergő analóg filmnek nem pusztán a képét, a vetítívásznat pásztázza a kamera, hanem a vetítő eszközt, továbbá a térben a vetítőből látványos alakzatot felvéve kifutó, majd oda visszatérő filmszalag útját is. A lefilmezett vetítés képét visszafűzi a vetítőbe, majd újra lefilmezi, és ezt tovább ismétli. Ősz tautologikus és öntükröző filmjeivel az ismétléssel, mint olyannal is játszik, hiszen a látvány minden egyes spirálját egy-egy megismételt felvétel okozza, az ismétlés azonban mégsem ismétlés, mert minden alkalommal több kerül a filmre, igaz, ez a több önmaga ismétlése, replikája, klónja. Az ismétlés egyszerre ismétlés és differencia.

A vetített képen és magában a térben is látjuk ugyanazt, vagyis az üresen pergő film útját, a vetítés önmagába csavarodását. Az installációt nem kíséri zene, csak az üresen, majd önmaga képével telítődő filmszalagok görgőkön való futásának csikorgó hangja hallatszik. Egy régi, rosszul működő, elavult gépezet működését felidéző monoton recsegés, a zakatoló hang valamiképp ironikusan, és szinte viccesen ellenpontoszza a voltaképp igen szigorú, egyre bonyolultabb spirálba csavarodó látványt.

Ősz Gábor munkáiban kicsit Albertihez hasonlatosan cselekszik: „Mindenekelőtt oda, ahova festenem kell, rajzolok egy tetszés szerinti nagyságú, derékszögű négyszöget, amelyet úgy tekintek, mint egy nyitott ablakot, amelyen keresztül szemlélem, amit oda fogok festeni.”⁷ Albertivel ellentétben azonban megmarad *annak* szemlélésénél, hogy mit is jelent a kép, és az hogyan működik. Nem „fest” oda semmit, csak magát a festést, színről színre. Megfigyeli, mi történik a reprezentáció előtt és közben, és mi a jelentése mindennek a valóság vonatkozásában.

Ősz problémafelvetései, munkái, amelyek egyszerre művek és értelmezések, aláaknázzák kép-, és valóságérzékelésünket, értésünket. Példás aszkézissel lép egyre visszább az apparátustól, és hagyja, hogy az saját maga mutakozzon meg, és tárja fel azt az illuzórikus, folyamatosan összeomló rendet, amit reprezentációnak nevezünk.

¹ „Szemtanúk vagyunk vagy nézők? Ősz Gáborral beszélget Kerekes Anna”, *Balkon*, 2011/11–12, 11. http://epa.oszk.hu/03000/03057/00040/pdf/EPA03057_balkon_2011_11_12_06-15.pdf 2018. 08. 30.

² DÜRER, Albrecht: *Underweysung der messung mit dem zirckel un richtscheyt in Linien ebenen unnd gantzen corporen*, Nürnberg, 1538. <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/77620/> 2018. 08. 30.

³ NIETZSCHE, Friedrich: *Az értékek átértékelése*, Ford. Romhányi Török Gábor, Holnap Kiadó, Budapest, 1998, 67–68.

⁴ *I.m.*, 89.

⁵ VIRILIO, Paul: *Az eltűnés esztétikája*, Ford. Klimó Ágnes, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992, 42.

⁶ „A valóságot fordítom át negatívba» – Ősz Gábor képzőművész”, *Magyar Narancs*, 2010/50 (12. 16.). http://magyarnarancs.hu/film2/a_valosagot_forditom_at_negativba_-_osz_gabor_kepzomuvesz-75200 2018. 08. 30.

⁷ ALBERTI, Leon Battista: *A festészetről*, Ford. Hajnóczy Gábor, Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 75.