



A TÖRTÉNETEINKET ALAKÍTÓ VONALAK

A sebnarratívától a sérülésen és sebképen át az ünnepelt állapotig
– tárgy, természet és film viszonylatában

CSOBOTH ATTILA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

A TÖRTÉNETEINKET ALAKÍTÓ VONALAK

A sebnarratívától a sérülésen és sebképen át az ünnepelt
állapotig – tárgy, természet és film viszonylatában

Csoboth Attila

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola, DLA

Témavezető: Szalontai Ábel DLA, habil

Budapest – 2024

TARTALOM

A szerzőről	3	
Absztrakt / Abstract	4	
Tézisek / Theses	5	
Kulcsszavak / Keywords	5	
Bevezető	6	
Rendszer amely értünk, vagy ellenünk van?	10	
A vabi-szabi és a kincugi filozófiája	10	
Vabi és szabi	11	
A javítás és gyógyulás nyomai: a kincugi	13	
A kincugi technikája és gyökerei	15	
A tökéletes test?	17	
Sérült tárgyak és az emberi test analógiája a magyar képzőművészetben	20	
A test használata a művészetben	22	
A testhiány művészete	22	
Korábbi testi jelenlétünk emléke	24	
Kutatás és fejlesztés – A mestermunka kutatási tesztprojektek fejezete	26	
Tesztprojektek timeline	28	
A Wear Your Scars projekt	30	
Sebdokumentálás, tükröződéstanulmányok és a perspektíva tágulása	31	
Mozgásérzet és dinamika: túl a pusztá dokumentáción	31	
Tenyérnyi darab / talpalatnyi föld – mértani triptichon	32	
Formátumtanulmány és roncsolás	32	
Ambrotípiá 1.0	33	
Ambrotípiá 2.0	34	
A vágás előtérbe kerül	35	
GPS Loop – Kintsugi útvonal	36	
Kintsugi I:I (útvonal/szemszög)	36	
hikari-do – aranyfestés projekt	37	
Fényfestés – arany színű fényútvonal az erdőben projekt	38	
A meg nem valósult tesztprojektek	40	
H.G.H.L – Handheld Glitch Hyperlapse Loop project	40	
K3 – Kincugi Kinetikus Kollázs és a vertikális montázs	41	
Lehet-e a hurok a számítógép-korszaknak megfelelő új narratív forma? Mi a helyzet a GIF-fel?	42	
A Mestermunka – Kintsugi Movement Image	43	
Célkitűzések	43	
Problémakör: megszűnő technológiák	44	
A megoldás: képek sorozata	45	
Mozi, illetve mozgás	46	
A befogadó, mint időtényező	46	
A mestermunka-kiállítás	47	
Hangtáj (soundscape)	48	
Utóélet	48	
Konklúzió	50	
A Mestermunka alapját képező teljes képi anyag, dokumentáció – Függelék 5I		
Kiállítási látványterv	81	
A dolgozatban felhasznált illusztrációk jegyzéke	88	
Bibliográfia	90	
Köszönetnyilvánítás	91	
Eredetiségi nyilatkozat	92	

A SZERZŐRŐL

Csoboth Attila kacskaringós [élet]útvonalon jutott el ennek az értekezésnek a megírásához. Amerikai nyugati parti emigráns magyar gyökerekkel rendelkezik, több kontinensen nevelkedett, mielőtt eljutott Budapestre. Tanulmányait előbb pszichológia szakon folytatta (MA-diplomáját az ELTÉ-n szerezte). Az ott ért egyéb hatásoknak köszönhetően – a kulturális antropológia és esztétika szakra való áthallgatások révén – a filmkészítés került érdeklődése fókuszába. Egy autodidakta alapozású, ám sikeres televíziós és dokumentfilmes operatőri időszak után a játékfilmes elmesélésmód felé fordult. Filmes tanulmányait az SzFE operatőri szakán végezte (ahol MA-diplomát kapott). Az egyetem után a narratív filmkészítés felé tájékozódott. Több mint 250 hazai és külföldön készítésű reklámfilmben, számtalan magyar és nemzetközi játékfilmben működött közre operatőrként, 2nd unit DOP-ként, forgató operatőrként. Munkája révén szinte az egész világot bejárta kamerájával Dél-Amerikától Indián át Nepálig. Operatőre volt egy tíz évig tartó amerikai-japán világzenei projektnek (*The Listen Project*), melynek anyagából tervezett hang, fotó és mozgóképes multimédia kiállítás nyílik a Magyar Zene Hazában.

A szerző a Magyar Filmoperatőrök Egyesületének tagja (H.C.A.).

www.attilacsoboth.com

https://www.imdb.com/name/nm2074990/?ref_=ext_shr_lnk

ABSZTRAKT

– Neked van sebhelyed? – ezt a kérdést két gyerek tehetné fel egymásnak: felnőttkorra mindannyiunknak van. A sebhely bizonyítja egy esemény megtörténtét, és minden heg egy történetet suttog. Emlékeztetnek veszélyekre, tüzekre; életmentő műtétekre.

A *heg* szó használata széles körben elterjedt a művészetben és a társadalomtudományban, de ritkán utal saját fizikai jelenlétére a testünkön. A *hegesedést* metaforaként használják az egyének életét is formáló történelmi események vagy folyamatok negatív hatásainak leírására.

Mivel a test egyszerre fizikai és társadalmi entitás, a látható heg maga is közvetíthet történetet, jelként, kódként illeszkedik a közösség világfelfogásába. A hegkép fogadtatása (az általa előhívott asszociációk) értelmezése és használata szociális, kulturális és egyéni tényezőktől függ.

A fájdalom erős inger az emlékezet megalkotásában. Az emlékezés a történet alapja. A történetek arról szólnak, hogyan értelmezzük és kódoljuk a rendezetlen világot.

Az évek során a testünk történelmi dokumentummá válik. A drámai pillanatokról hegszövegek emlékeznek meg.

Értekezésem célja áttekintést készíteni a különböző sebek/hegek megközelítéseiről egymást kiegészítő, alternatív gondolat kísérleteken keresztül.

Milyen traumákról szövődnek történeteink? Mit kezdünk ezekkel? Milyen változásokat idéznek elő a múltbeli események? Milyen szimbolikus jelentések jönnek létre ezek mentén?

Ha velem történt, hogyan befolyásolja, miként látom magamat? Ha rajtam kívül történt, az hogyan hat rám?

Ha fizikai trauma emléke a seb, akkor megünnepeljük vagy elrejtjük? Miként válik közösségi szimbólummá, a művészet részévé?

Mit kezdünk mindezzel?

Az értekezés javaslattétel a sebszimbolika és traumafeldolgozás új módszereinek felkutatására, és további vizsgálódásokat is ösztönözni szeretne, figyelembe véve a többi tudományág eddig elért eredményeit.

The Lines That Shape Our Stories

From scar-narrative via injury and wound-image to the celebrated state – in relation to object, nature and film

ABSTRACT

„Do you have a scar?” This is a question two children might ask each other, as we all acquire a collection of scars as we grow up. A scar is proof of a past event, with each scar telling a story. They remind us of dangerous situations, fires, or life-saving surgeries.

The use of the word scar is widespread in the arts and social sciences, but it rarely refers to its physical presence on our bodies. Scarring is used as a metaphor to describe the negative effects of historical events or the psychological processes that shape the lives of individuals.

Since the body is both a physical and a social entity, the visible scar itself can convey a story, as a sign or code that society perceives, thus the understanding of the scar image, from the associations it evokes to the interpretation, depend on social, cultural and individual factors.

Pain is a powerful stimulus in the creation of memory. Memory is the basis of the story. Stories are about how we interpret and code the disordered world.

Over the years, one's body becomes a historical document. Dramatic moments are chronicled by the resulting scar tissue.

This study aims to provide an overview of the approaches to different wounds/scars through complementary, alternative thought experiments.

What traumas do our scars tell? What do we do with these stories? How do these previous traumas, these past marks, affect our present? What symbolic meanings are created alongside these lines? If it happened to the individual, how does it affect how they see themselves? If it happened to their surroundings, how does this altered environment affect the individual?

If a wound is a memory of physical trauma, should we celebrate it or hide it? Does it become a symbol for the community, a part of art?

What do we do with all this?

The dissertation is a proposal for the search for new methods of scar symbolism and trauma processing. The project encourages further research, taking into account the results achieved so far in other disciplines.

THESES

Wounds and injuries fundamentally change the quality of a body, a given object, or a surface, and thus attitudes towards it. This attitude is constantly developing and evolving.

An injury or a wound carries with it the possibility of storytelling, even community story-making. This expands the potential story's reach and impact.

For a wound to become truly narrative in character and acquire a metaphorical meaning, it is not only necessary that it be created as a contribution to a story-like event, but also that it must be accompanied by significant psychological and physical trauma.

Celebrating the injuries and wear and tear of our bodies and objects as physical phenomena and decorating them conceptually can help to break down social taboos and can also be the breeding ground for honest speech related to them.

The analog creative way of thinking and approach is the most suitable for formulating memories related to physical injuries, as these techniques encourage a more visceral, intuitive approach and methodology on the part of the creator – partly thanks to the tactile experience.

Cyclicity, repetition, the loop, and the wear and tear or other damage of analog films during projection can be fertile ground for cinematic experimentation, as they carry a clear message.

KEYWORDS

Cut, wound, scar, healing, body, image, environment, kintsugi, wabi-sabi, loop, film.

TÉZISEK

A seb, sérülés alapvetően változtatja meg a test, adott tárgy, felület minőségét, és ezzel a hozzá való viszonyulást. Ez a viszonyulás folyamatosan fejlődik, alakul.

A sérülés vagy seb magában hordozza a történetmesélésnek, sőt a közösségi történetformálásnak, ezáltal a történet továbbélésének a lehetőségét.

Ahhoz, hogy egy seb valóban narratív karakterűvé váljon és metaforikus jelentést nyerjen, nemcsak az szükséges, hogy történetyszerű esemény járulékaként jöjjön létre, hanem jelentős pszichés és fizikai traumának is kell hozzá párosulnia.

Testünk és tárgyaink sérüléseinek, illetve kopásainak mint fizikai jelenségeknek a megünneplése és koncepciózus disztítésük elősegítheti a társadalmi tabuk ledöntését, valamint a hozzájuk kapcsolódó őszinte beszéd táptalaja is lehet.

Az analóg alkotói gondolkodásmód és megközelítés a legalkalmasabb a testi sérülésekhez kapcsolódó emlékek megfogalmazására, mivel ezek a technikák az alkotó részéről – részben a taktilis élménynek köszönhetően – zsigéribb, intuitívebb hozzáállást és módszertant ösztönöznek.

A ciklikusság, repetíció, a hurok és az analóg filmek vetítés közbeni kopása vagy egyéb sérülése termékeny talaja lehet a filmes kísérletezésnek, mivel ezek egyértelmű üzenetet hordoznak.

KULCSSZAVAK

Vágás, seb, heg, gyulladás, test, kép, környezetünk, kintsugi, wabi-szabi, loop, film.

BEVEZETŐ

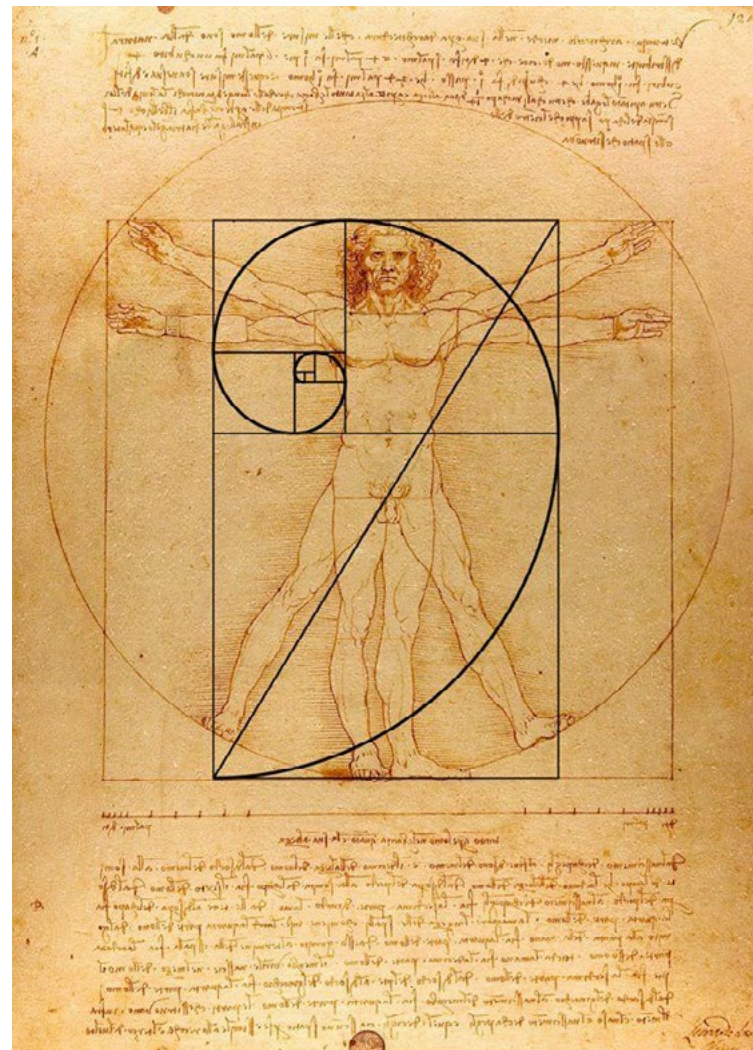
A világ tele van vonalakkal, melyek mind valamilyen hatásra jöttek létre. Még a hosszú használat nyomán megjelenő, kopás okozta szelídebb vonalnak is megvan a maguk története: ott van bennük az idő múlása. És vannak olyan vonalnyomok, amelyek traumatikus Gerg kapcsolódnak. Ez utóbbiak hasonlóak a testi sérüléshez. Emlékeztetnek, mint a vágások, és történetet hordoznak, belénk ivódnak – általában maradandó hegek, vagy nagyon lassan gyógyuló sebek, konkrét események emlékei, melyek gyakran személyiségünket is formálják. Arcunk ráncai az idő múlását hordozzák. Velük ellentétben a karcolásokat vagy horzsolásokat hamar elfelejtjük.

Amikor a sebész műtétre készül, előre átgondolja, megtervezi, majd felrajzolja azt az útvonalat a testen, aminek mentén vágni fog. Számára ezzel a vonallal kezdődik a szakmailag mérlegelt művelet, hogy belevágjon szikéjével a test szövetébe. A beteg számára ugyanez a vonal teljesen mást jelent: teste a vágással traumát szenved, melynek nyomán létrejön a seb, végül pedig a heg. Az élmény akkor is traumatikus (mind fizikailag, mind mentálisan), ha a műtéthez remény fűződik. Ezek a vágások és utórezgéseik mind személyes történetünk részei. Egy életút. Mind formálják környezetünket és személyes narratívánkat.

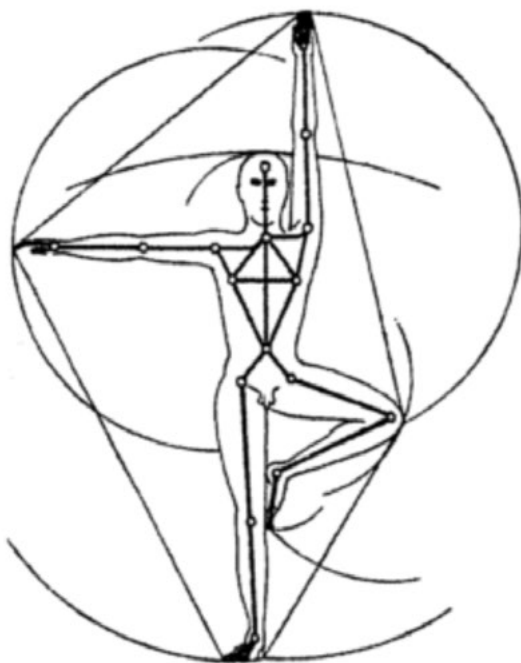
Egy új erdei ösvény, mint vonal megjelenése a hosszú használat nyomán előálló kopásnak köszönhető. Formáját a víz folyása és a vadállomány rendszeres mozgása is alakítja az idők során. Ha egy földrengés okozta repedés képez vonalat a talajon, az hirtelen történik: a földkéreg traumát szenved, és nagyon lassan gyógyul. Az is lehet, hogy a sérülés sohasem tűnik el, legfeljebb a természet idővel elfedi, benövi, az esővíz elsimítja éleit.

Én San Francisco mellett születtem és nevelkedtem. Van két évszám, amit az ott élők mind tudnak fejből: 1906 és 1989. Óriási, történelmi pusztítást okozó földrengések dátumai ezek, melyek a Kaliforniában rendszeresen előforduló és alig érzékelhető földmozgások sorából emelkednek ki. Előbbiek kapcsán mindenki tudja, hol volt, amikor megtörténtek. Mindenki érintett valahogy, így ezek az események személyes történeteink részét képezik. Harmincöt évvel később a város még mindig hordozza jeleiket, ahogy mi is – emlékeinkben.

Ez az értekezés a jelentéssel vonalakkal foglalkozik: a trauma okozta felsértésekkel és gyógyulásukkal, azok szimbolikájával és narratíváival, olvasásuk és megértésük szükségességével. Elméleti keretét két távol-keleti filozófia, a japán vabi-szabi és a kincugi (kerámiajavítási technika) adja, mindkettő a traumák feldolgozásával és megszelídítésével foglalkozik mikro- és makrokörnyezetben. A testünkön végbement fizikai traumák nyomai hasonlóak a törött kerámia tálon lévő repedésekhez: megmutatják, hogy az ütközés pillanatában az anyagon áthaladó megrázkódtató erők merre mozgott. Analóg ez azzal is, ahogyan a földrengések okozta fizikai repedések a talajon áthaladó tektonikus energiák kérget megtörő erejét szemléltetik. Dolgozatomban az emberiség tárgyi kultúrájához kapcsolódóan megjelenő sérülések, kopások narratíváját is vizsgálom, a test tárgyiasításának és személyességének kettős összefüggésében. Teszem ezt azzal a meggyőződéssel, hogy tárgyi kötődéseink jelentősen befolyásolják személyes történeteinket, másfelől a tárgyak történetéhez jutnak sérüléseik és továbbműködésük által.



[1. kép] Leonardo Da Vinci: Vitruvius-tanulmány és „arany spirál”



[2. kép] Oskar Schlemmer: Bauhaus testábra

Értekezésem utolsó része azt az idővonalat tárgyalja, amely mentén mestermunkám létrejöttének logikai folyamata és gondolatisága feltárható. Ugyanakkor a lineáris filmes operatőri attitűd elhagyásával és a new-media szemlélet kínálta tágabb perspektívából kísérletet teszek a seb-narratívák bemutatására és a kincugi technikának a gyógyulás analogonjaként történő kontextualizálására. A repedések kincugi eljárással való javításai azáltal segítik a terapeutikus feloldozást, hogy lágyítják a törési erők kifejeződését, lassítják és tompítják azok traumatikus hatását. Kutatói munkámban megmutatom, hogyan jutottam el a traumatikus sebek, mint narratív vonalak és formák felismerésétől a gyógyulást szimbolizáló aranyfestékekkel díszített javításon át a mozifilm-szalag orvosi szikével való roncsolásáig, érintve az erdőben futó metaforikus vonalat.

A testünkről alkotott képünk szubjektív mentális képződmény, melyet mi magunk hozunk létre. Ez a kép torzulhat belső hatásokra (érzelmek, hangulatok, internalizált szülői attitűdök), de megváltozhat külső körülmények, másokhoz való viszonyunk, akár sikereink hatására is; továbbá befolyásolják kortársaink, kultúránk, a média és a marketing is. Ugyanaz a testi tulajdonság sokféle, egymással ellentétes jelentéssel bírhat. (Pl. a magasság valakiben büszkeséget kelt és erőssé teszi, míg más szégyelli, mert általa kilóg a sorból, eltér az átlagostól.)

Egy adott személy testképének megragadása, megfogalmazása sokrétű feladat, amely mindig is érdekes volt a művészet számára: Leonardo da Vinci és Oskar Schlemmer testtanulmányai közel ötszáz év különbséggel készültek. A szubjektív tényező miatt pedig mindenki számára más lesz a megjelenítés adekvát módja és felülete. Kutatásom kezdetén a testkép pszichológiai hátterének és vizuális megjelenítésének összekapcsolására törekedtem. Eredetileg is terveztem erőteljes hangsúlyt fektetni a sebhelyek narratívájára és szimbolikájára. A lényegi váltás a seb és a film; illetve a kép fizikai vágásának összekapcsolása volt.

Érdeklődésem a téma iránt részben személyes élményhez kötődik, részben organikus fejlődés eredménye. Nyolc éve műtöttek először májdaganattal, nemrég pedig hatodszor. A kutatási program elkezdésekor az első műtéten voltam túl. A műtét során és azóta is folyamatosan változik a testemhez való viszonyom. Néha úgy éreztem magam, mint Prométheusz, a titánok egyike, akit a haragvó Zeus büntetéséül a Kaukázus sziklájához láncoltatott, és egy sas marcangolta napról napra mindig újra visszanyerő máját. A téma feldolgozását tehát személyes élményből fakadó érdeklődés is indukálja. Részben saját utamat, visszafejlődésem/fejlődésem tapasztalatait szeretném feldolgozni, megjeleníteni általa. DLA-témám kidolgozása során ugyanakkor tudatosult bennem, hogy a testkép olyan téma, amely általában véve is egyre jobban foglalkoztatja a társadalomtudományt és a művészetet.

Feltevésem szerint testkép és adott élethelyzet között a kölcsönös meghatározottság viszonya áll fenn, e kettő pedig determinálja az énképet. A testkép fogalmat Freud tanítványa, Paul Schiller osztrák neurológus és pszichoterapeuta használta először *The Image and Appearance of the Human Body* című, 1935-ben megjelent könyvében. Bár a különböző tudományágak (orvostudo-

mány, pszichológia, szociológia stb.) nem egyeznek meg egyetlen definícióban, elmondható, hogy minden korra jellemző az ideális és szépnek tartott test valamiféle etalonja.

A testkép és a saját sebekhez való viszony, mint az énkép részét képező szubjektív képződmény alapvetően meghatározza nemcsak mindennapjainkat, de szélesebb értelemben vett életminőségünket: kapcsolatainkat, érzelmeinket, sikereinket, boldogságunkat is. Ennek a komplex viszonyrendszernek a folyamatos kimerevítése, keretezése, bármilyen eszközzel való megragadása és a lehető legtagabb értelemben vett „médiafelületeken” való megjelenítése izgalmas kihívást jelent.

Az első műtéttem előttiig úgy gondoltam, hogy teljesen normálisnak, átlagosnak születtem. Mai fejjel nem igazán tudnám megmondani, mi számít normálisnak, átlagosnak, de sokáig abban a hitben éltem, hogy én az vagyok. Természetesen a testem fejlődött, és itt-ott összeszedtem sérüléseket: vannak letört fogaim, alkartörés nyomai, itt-ott láthatók rajtam maradandó sebhelyek, melyekről általában büszkén beszéltem, mintegy harci sérülésként, a férfivá válás jeleként tekintettem rájuk. Normálisnak tekintettem őket. Történetem, narratívám részei lettek. Természetes módon beépültek testképembe. Amilyenek testemet eredetileg megismertem, az lett az én „normálisom”. Seigervald Krisztian generációkutató szerint¹ minden esetben a „születéskori normálisunk” a kiindulópont, a viszonyítási alap. Én 1971-ben születtem.

Tapasztalatom szerint van az életnek egy több évtizeden át tartó szakasza, amikor úgy képzeljük, testünk teljes kapacitással szolgálja az életünket, mindennapi örömeinket, működésünket. Természetesnek vesszük a hibátlan működést, nem aggódunk a felületi sérülések – törés, vágás stb. – miatt. Aztán bekövetkezik egy fordulat, ami figyelmünket ráirányítja a testünkre. Az evidencia, miszerint hibátlan és sérthetetlen rendszerbe csomagolva élünk, megkérdőjeleződik. Aggodalom és a törődés igénye kerít hatalmába. Elkezdünk foglalkozni a testünkkel. Edzünk, tudatosabban étkezünk, majd pusztán elővigyázatosságból különféle orvosi vizsgálatoknak vetjük alá magunkat: vért vetetünk, képalkotó diagnosztikával betekintünk a bőrfelszín alá, körülnézünk a szervek között. Ez a fordulat nagyjából a negyvenes évek környékén jelentkezik.

Esetemben a normálistól eltérítő változás teljesen váratlanul jött. Negyvenöt éves koromban, egy általam kezdeményezett rutinvizsgálat során a májamban daganatot (intrahepatikus kolangiocelluláris karcinómát, iCCC-t) találtak. Így szembesültem azzal, hogy a testem egy része ellenem fordult. Meglepő fordulat volt ez: a külvilág számára továbbra is normálisnak tűntem, de én már tudtam, hogy belül nem vagyok az. Nem látszott semmi. A „kíváncsiság” tárta fel a változást.

Az önszemléleti fordulópont az első műtéttem után következett be. Akkor szembesültem azzal, hogy testem drasztikusan és maradandóan megváltozott. Előzőleg igyekeztem felkészülni: edzőterembe jártam, gőzerővel erősítettem a hasfalamat és minden más izmot, hogy minél jobb állapotba kerüljek a műtetre. A konzultációk során a sebész érthetően és tisztán elmagyarázta, milyen vonalon fog vágni, mekkora metszésre lesz szükség. Megpróbáltam elképzelni, milyen lesz, de a valóság merőben más volt. A tükörbe nézve utóbb csak egy felkaszabolt, darabokra tört, roncsolt torzót láttam.

¹ <https://www.tiktok.com/@friderikuszpodcast/video/7308729866550070560> (2023.12.04 00:22)

Nap nap után, ahogy láttam testem visszafejlődését, majd regenerálódását, éltem át igazán, hogy a testkép mennyire bonyolult és komplex téma. Nem véletlenül foglalkozik olyan sok művész testekkel, a testről alkotott képünkkel. Tulajdonképpen rengeteg mindent meghatároz a világunkban, a kultúránkban, és mivel rendkívül személyes, ugyanakkor univerzális tapasztalati terület, nincs olyan ember, legyen az alkotó vagy befogadó, aki ne lenne a kérdésben érintett. A kisgyerek első kihívásai közé tartozik, hogy megtanulja bemérni a teste kiterjedését, méreteit, végtagjainak hatósugarát, erejét. Kamaszkorban a hirtelen növekedés megismétli a test megismerésével kapcsolatos kihívásokat.

Amikor először kikerültem a kórházból, sokszor figyeltem „új testemet” a tükörben. Felvágott, összevart, majd összehegedt testem látványa egyre jobban foglalkoztatott. Sokat beszélgettem erről a pszichoterapeutámmal is. A sebemmel való szembenézés mindennapos élmény és tapasztalás lett számomra. A heg formája, a kapcsok és varratok ritmikája egyre közelebb vitt a gondolathoz, hogy minden vágás és seb egy vonal, egy ritmus, mely a mulandóságra emlékeztet, mindörökké.

Filmoperatőr lévén gondolataim és élményeim képcentrikusak és filmszerűek. Elkezdett foglalkoztatni, hogy az orvosi beavatkozás során szerzett sebhelyeken túl mit jelképez mindaz, amit magamon hordok, mindörökké viselek. Stigma? Vagy pusztán egy jelvény, egy névjegy? Ornamentika? Mivel érdemeltem ki? Büszke legyek rá vagy szégyelljem? Vagy mindkettő? Hogyan éljek vele harmóniában? Vagy ne akarjak harmóniát, éljem meg a konfliktust? Mint ahogy *Pier Paolo Pasolini írta: "I would like to express myself through examples. To throw my body into the struggle".*² Aztán észrevettem, hogy az emberekből a sebem látványa vegyes reakciókat vált ki. Van, aki undort vagy fizikai fájdalmat érez, van, akiben vonzalmat és gyengédséget ébreszt. Változik ez attól függően, hogy az embereknek vannak-e ilyen élményeik magukkal vagy másokkal kapcsolatban. Hogyan viszonyulnak hozzám ettől függetlenül? Egyesek kérnek, hogy mutassam meg, mások meg azt, hogy ne – szemérmesen elfordulnak, tabunak tekintik.

² *Pasolini, Pier Paolo: Writing on burning paper. Poet of ashes, ed. by Roberto Chiesi – Andrea Mancini, 2007, 8.*



[3. kép] Verrocchio: Fájdalmas Krisztus, részlet.



[4. kép] Andrea del Verrocchio: Fájdalmas Krisztus

Egyelőre hat hasi műtéten vagyok túl. A második után sokkal nehezebben gyógyult a seb. Volt egy szakasza a hegnek, ahol a bőr nem akart összehúzódni. Elhelyezkedésében is kísértetiesen hasonlított Jézus ötödik sebéhez (mely Longinus római centurio lándzsájától származó, a mellkas jobb oldalán át a szívig hatoló szúrt seb volt. Ezt érintette meg később Ján 19:31–37 szerint Hitetlen Tamás, a tanítvány. A többi evangélium nem említi.)

Már korábbi sérülésim kapcsán kiderült számomra, maradandó sebhelyeinkhez nemcsak abban az értelemben kapcsolódnak emlékek, hogy emlékszünk a sebet létrehozó eseményre. A seb egy történet szövetének a részévé válik. A többi sebem kapcsán is fel tudok idézni helyszínt, napszakot, fényviszonyokat, illatokat, hangulatokat, körülményeket (kik voltak ott, milyen mondatok hangzottak el, milyen arc-kifejezések vettek körül). Így válnak a sebek egy személyes narrativa részeivé, egy élet mérföldköveivé.

A *Sebnarratívák* tematikája több tudományterületet is érint. A dolgozatnak nem célja, hogy naplóként haladjon végig orvosi beavatkozásokon, vagy a gyógyulás és a megbékélés pszichológiáját vizsgálja. Ugyanakkor a recidiva és a rákövetkező operációk ciklikusságot hoztak létre, amely több szempontból is részévé válik munkámnak.

Vizuális szakemberként nehéz erről lineárisan, leíró módon gondolkodni. A különböző tudományos (orvostudományi, szociológiai, filozófiai, esztétikai stb.) aspektusoknál fontosabb a testképi, illetve a kultúrtörténeti vonatkozás, amelynek kontextusa folyamatosan változik. Mivel operatőri munkám során elsősorban látvánnyal dolgozom, a test kultúrájának kutatása és a róla való írás egyfajta terápia is számomra. Bár vizsgálódásomnak saját élmény a kiindulópontja, egyértelmű, hogy ez nem pusztán az én személyes történetem, hanem a 21. század egy kollektív traumájáról is szól: a betegségek okozta testkép-változásról.

A továbbiakban megkísérlem ábrázolni az általam feltárt területeket és összefüggésrendszerüket. Kiemelem azokat a sarokpontokat, melyekkel eddig részletesen foglalkoztam, és bemutatom a kortárs dizájnban és képzőművészetben megjelenő azon irányzatokat és alkotókat, amelyek/akik szorosan kapcsolódnak a seb tematikájához.

Töreksem olyan rendszer felállítására, amelyben az egyes részprojekteket elhelyezve bemutatathatóvá válik a sérült állapottól a javított, díszített és majdan ünnepezt stáuszig vezető folyamat. Ehhez természetesen az anyag (a tárgy/a test) sérülésének aprólékos utókövetése szükséges. A sérülés lényegének feltárása egészen új megközelítéseket és ezáltal tartalmakat kínál fel, mind művészi, mind filozófiai értelemben. A művészet és a filozófia évszázadokkal korábbról – de minden bizonnyal sokkal régebből is – hoz megközelítési módokat, amelyek a sérülést, mint tárgyat értelmezik újra és adnak új értéket neki. A jelen szemléletéből kiindulva – amely a folyamatos újratermelést favorizálja – sajátos ereje lehet annak, amely a sérülést történetként jeleníti meg, ily módon generálva továbbélést adott tárgy és anyag körül.

A sérülés beépülésének (testképbe, identitásba), ennek a gondolati transzformációnak az élménye az, ami foglalkoztat, ez indított el a kísérleti alkotás útján. Anyag, test és a vágási vonal párhuzama fontos szervezőerő mindazokban a kísérleti munkákban, melyeket kutatásom során létrehoztam vagy elgondoltam.

RENDSZER AMELY ÉRTÜNK, VAGY ELLENÜNK VAN?

Hogy valaki hogyan tapasztalja meg a testét és miként viszonyul hozzá, az szorosan összefügg azzal a megéléssel, hogy testünk nem pusztán részek gyűjteménye, hanem struktúra: integrált egész. Amikor egyszerre próbáljuk megérinteni orrunkat és lábujjainkat, észleljük, hogy azokat a részeinket, amelyeket megérintettünk, és azokat, amelyekkel megérintettük őket, egyaránt egy nagyobb egész alkotóelemeiként érzékeljük. Testünk az egyetlen tárgy, amely soha nem hiányzik teljesen, az egyetlen, amelyen dedikált (ún. propioceptív³) érzékszervek találhatók, s így az egyetlen, amelyet belülről érzékelhetünk.

Bár látással, hanggal és tapintással a világ egészét érzékeljük, az e csatornákon a testről kapott információk mennyisége messze meghaladja a bármilyen másra vonatkozó információkét. Testünk az egyetlen tárgy, amely azonnal alárendelhető akaratainknak. Következésképpen „valahányszor megkísérlünk változást elérni más tárgyakban, akár sikeresek vagyunk, akár nem, további visszajelzéseket kapunk arról a testről, amelyen keresztül a kísérlet történt”⁴.

Fontosnak tartom, hogy beleszöjsem a dolgozatomba azt, ahogyan hatott rám a rákbetegségem folyamata és a vele való szembenézés. Nagy reveláció volt számomra, amikor megismertem és megértettem Susan Sontag vonatkozó elméletét. Sontag szerint: „A rákos betegnek hazudunk, és nemcsak azért, mert betegsége egyenlő (legalábbis így hisszük) a halálos ítélettel, hanem azért is, mert a szót eredeti értelmében trágárságnak érezzük: förtelmes, viszolyogtató illetlenségnek.”⁵ Számtalanszor olvasunk e betegség növekvő elterjedtségéről, mégis mélyen megdöbbenünk, amikor mi is valamilyen formában érintettek leszünk. A rák mindenütt jelen van a hétköznapi kultúrában, ám a rákos személyt mégis egyértelmű csend fogadja, amely emlékezteti rá, hogy stigmatizált területre keveredett. Személyes tapasztalatom szerint az embereknek a betegséggel járó sebekre adott reakciói között is a hallgatás a leggyakoribb.

Sontag gondolatát követve arra juthatunk, a stigmatizálásnak az is oka lehet, hogy a rákos daganat rosszindulatú sejtje nem megszálló, kívülálló, mint egy vírus vagy egy baktérium, hanem a test terméke, a testből van, mégis fenyegetést jelent a testre nézve. Ám úgy is tekinthetünk rá, ahogy a földrengésre, ami a Föld, a földi élet része. A daganat, amelyet ezek a rendszabályozhatatlan sejtek képeznek, része a testnek, ugyanakkor elkülönül tőle. „A szívbetegség gyengeséget, rendellenességet, szervi hibát jelent; nem csúf, és nyoma sincs benne a tabu légkörének, amely egykor a tbc-vel fertőzött betegeket, ma pedig a rákban szenvedőket veszi körül.”⁶ Így a rákos betegeknek – a szociális stigmák miatt – egy erkölcsi dimenziójú betegséggel kell szembenéznük, sőt azt is mondhatnánk, hogy jellembeli kudarc, nem pedig egyszerű sejtműködési zavar: eszerint a rák „az énnel harcban álló én” megtestesülése.⁷

3 Propriocepció alatt a szomszédos testrészek egymáshoz képesti pozíciójának érzetét értjük. Ld. Pléh Csaba (szerk.): Pszichológia, https://mersz.hu/dokumentum/m880pk__177/

4 Alsmith, A.J.T. Bodily structure and body representation. *Synthese* 198, 2193–2222 (2021). 2. <https://doi.org/10.1007/s11229-019-02200-1>

5 Susan Sontag: A betegség, mint metafora (ford. Lugosi László), Bp., Európa, 1983, 11.

6 idem

7 Stacey, Jackie: Teratologies. A Cultural Study of Cancer, Routledge, 1997, 70.

A VABI-SZABI ÉS A KINCUGI FILOZÓFIÁJA

„A seb az a hely, ahol a fény belép”

Rumi, 13. századi perzsa költő

Véleményem szerint a japán vabi-szabi (wabi-sabi) és kincugi (kintsugi) filozófiája iránymutató lehet a seb, illetve a trauma feldolgozása során a pozitív testkép kialakításához vezető úton. Ezt jelzi az is, hogy a kincugi technikákra ma már művészetterápiás módszerek épülnek, és sikerrel is alkalmazzák őket (lásd például dr. Horvát Márta művészetterapeuta módszerét, <https://drart.hu/events/kintsugi/>).

Gyorsan változó társadalmunkban az embereknek egyre nehezebben alakulnak ki tartós kapcsolataik. Ez a jelenség nemcsak az emberközi viszonylatban, hanem az ember és a tárgyak, az emberi test és a természet viszonylatában is megfigyelhető. A jelenlegi társadalmi struktúrában az emberek minden nap „fogyasztanak”, ami hatalmas hulladéktermelést eredményez. A felhasználók egyszerűen eldobják a tárgyakat, mert érzelmileg nem kötődnek hozzájuk. Ez a felhasználó és a tárgy közötti kapcsolat hibájának tekinthető. Jonathan Chapman a pazarlást, illetve a hulladéktermelést egy sikertelen kapcsolat tüneteinek tartja, a modern fogyasztókat pedig rövidtávú futóknak, „akik csak az ismerkedési időszakban vannak jelen, amikor minden friss, újszerű.”⁸ Chapman metaforáját megfejtve én ráadásul hosszútávú futó vagyok: a futás a betegségem kialakulása után lett része a mindennapjaimnak, és ilyen módon a DLA mestermunkámnak is, melybe lépéseim és útvonalaim, ezeknek ismétlődése szimbolikusan beleépült.

A japán szépségszemléletben helye van a tárgyak idő múlásával végbemenő elhasználódásának, kopásának – párhuzamba állítva az öregedő testtel. A vabi-szabi fogalma tartalmazza a tárgyak állapotának átmenetiségét, és ünnepli tökéletlenségüket. Minden nyom, ami az érés során megjelenik egy tárgyon, narratív elemként jelenik meg. Ha a testünkre, mint tárgyra vagy termékre tekintünk, mindennél fontosabb, hogy a nyomokat, melyeket az idő és bizonyos múltbéli események hagytak rajta, ne csak elfogadjuk, hanem felértékeljük, ahogyan a kincugi teszi a törött tárgyakkal.

8 Chapman, J.: Emotionally Durable Design: Objects, Experiences and Empathy. Croomwell Press, 2005, 65.

A japán művészet és esztétika a mindennapi életben és kultúrában gyökerezik, és gyakran a zen buddhizmus kontextusában jelenik meg. (E gondolkodás három fő pillére: semmi sem örök, semmi sincs készen, semmi sincs befejezve.) Míg a vabi-szabi az érzelmi tartósság kialakítását inspirálja, a kincugi az idő múlását dicséri. Ez a fajta gondolkodásmód alkalmazható a társadalommal és a spiritualitással kapcsolatos viszonyulásunkra is: lehet ez egy módja a szenvedés és a veszteség kezelésének.

A nyugati kultúrában a dizájnt többnyire a szimmetria és a tökéletesség keresése vezérelte, melyek a természetes arányosság (pl. aranymetszés) megjelenítői. Nyugati szemmel a törött tárgyra úgy tekintünk, mint amik elvesztették az értéküket. A buddhizmus számára a szépség a tökéletlen formákban is megtalálható. Egy tárgyhöz való ragaszkodással, annak megjavításával az eredeténél nagyobb értéket teremtünk.

VABI ÉS SZABI

A *vabi* szó fordítása nem könnyű, leginkább szegényesnek, egyszerűnek fordítható. Tartalmazza az érdesség, durvaság jelentéselemét, ezáltal alázatra, asszimmetriára és tökéletlenségre utal. Sartwell szerint: „a paraszti kunyhóban talált tárgyak, a mindennapi, olcsó áruk, amelyek a használat közben létrejött kopások, repedések ellenére továbbra is használatban vannak, jó példák a »vabi«-ra.”⁹

A *szabi* jelentése szépség, higgadtság, mulandóság – tehát a csend és a magány minőségére utal. Mértékadó példája Szen no Rikjú bambuszvázája (6. kép), amelyet Hiroshi Kashiwagi professzor említ *Japán/Design* (2011) című beszédében.¹⁰ Ez a váza olyan régi, hogy a bambusz már kiszáradt és megrepedt, a víz átszivárog a repedéseken. A nyugati kultúrában töröttnek, funkcióját veszítettnek, kidobandónak tekintendő. Japánban azonban épp a váza repedése az a tulajdonság, amelytől az szépségét nyeri.

John Ruskin brit művészetkritikus, aki az Arts and Crafts mozgalom eszmeiségét zászlajára tűzte, a valódi tökéletlenséget részesítette előnyben a művészetekben, mondván, hogy a tökéletlenség vállalása alázatra utal: számos ősi spirituális elképzelés őrzi ezt a gondolatot, és bizonyos tárgyakon (ilyenek a perzsa szőnyegek) sok szándékolt makulát – beleszótt hibát – is találunk.¹¹ Míg a hétköznapiakban a vabi-szabi tárgyak keresése helyett magát a fogyasztást kell újragondolnunk, a test esetében a korral, az idővel bekövetkező változásokat. Ezáltal átformálhatjuk szemléletünket. A vabi-szabi több, mint egyszerű szépségkategória. Ezért ahelyett, hogy „vabi-szabi termékeket” vásárolnánk, sokkal fontosabb, hogy felfedezzük a környezetünkben megmutatkozó vabi-szabit.



[5. kép] Sen-no-Rikyu bambuszváza

⁹ Sartwell, C.: *Six Names of Beauty*, Routledge, 2006, 114.

¹⁰ Kashiwagi, Hiroshi. *Japan/Design: Extraordinary design from ordinary life*. The Japan Foundation, London. 7 March 2012.

¹¹ The Library Edition of The Works of John Ruskin, (ed. by E. T. Cook, Alexander Wedderburn), London: George Allen, 1903-12.

Az amerikai dizájner, Remy Labesque karcos iPhone-ja és klasszikus Canon kamerája (7. kép) külsejét egyaránt az *aged to perfection*, azaz a „tökéletességre érett” kifejezéssel jellemezte. Miután három éven át ugyanabban a zsebében hordta, mint a kulcscsomóját, az iPhone külső alumíniumborításán polírozott patina alakult ki. A keményen eloxált felület kopása megmutatta a nyers alumíniumot. „Az iPhone egy örökölt zsebórára kezdett el hasonlítani.”¹² Ez maga a vabi-szabi hozzáállás! „A fogyasztási cikkek csak egy nagyon rövid pillanatig »újak«: amikor először kibontjuk őket a csomagolásból. Hasznos élettartamuk nagyrészt »használt« termékként töltik folyamatos bomlásban/öregedésben. Az »aging with dignity« (méltósággal öregedés) szempontját a dizájnereknek be kéne emelniük a munkásságukba. Olyan jövőről álmodom, amelyben a termékeket nemcsak arra a rövid pillanatra tervezik, amikor újak, hanem arra az időre, mialattérésük során a tökéletességhez érkeznek.”¹³

A „*mono no aware*” szellemiség dizájnban történő megjelenésére ugyancsak találunk példát. A japán *mono* szó jelentése tárgy vagy dolog, míg az *aware* szomorúság, empátia. A „*mono no aware*” tehát a dolgok mulandósága fölött érzett szomorúság, pátosz, mely áthatja az egész japán gondolkodásmódot és művészetet. Az emberből az elsárgult, lehullott levelek látványára szomorúság tör elő, mert az élet elmúlására emlékeztetnek, az évszakok változása pedig a természet állandó körforgását juttatja eszünkbe. A „*mono no aware*” emlékeztet arra, hogy egyszer minden elmúlik, de éppen ebben rejlik a dolgok szépsége.¹⁴ Ugyanekkor felhívja a figyelmet az élet tiszteletére is. E szemlélet tükrében fontos szerepet kapnak azok a tárgyak, amelyek segítenek a használóknak megérteni az öregedés szépségét. A Bethan Laura Wood által tervezett *Stain* (Folt) teáscsészén (8. kép) annál több rejtett minta jelenik meg, minél többet használják. A felhasználó részt vesz a terv megvalósításában, melynek lényege: megszerettetni a változás és az öregedés jeleit.

De példa lehet a farmer, a mindig népszerű viselet is. Ez a tárgy szintén magán viseli a vabi-szabi nyomait, ráadásul Labesque telefonja esetében közrejátszik a minőségváltoztató kopás kialakulásában.

Napjainkban a farmeranyagból készült ruhákat sokszor szándékosan lyukasra tervezik, kopás-szerű kifehéredésekkel. Még online oktatóanyagok is vannak arról, hogy miként kell a farmerruha koptatását lemásolni, rekonstruálni. A múltban csak akkor nézett ki így egy farmer, ha túl sokat viseltük és mostuk. Így a felhasználók személyre szabták, egyedivé tették a farmerjüket. A gyári kopások ezzel szemben sablonosak és közhelyesek, viselőjük életéről vagy a ruhadarab sorsáról nem árulnak el semmit. Ez a fajta ornamentika valójában hamis pszeudonarratívát sugall a külvilág felé.

Ami az iPhone körvonalától kikopott farmerzsebet illeti: ha egy időkapszulába kerülne a ruhadarab, a jövőben is meghatározható lenne, hogy milyen korból származik, hiszen az első iPhone 2007-ben jelent meg.

¹² (<https://omuus.com/aged-to-perfection>)

¹³ (<https://www.core77.com/posts/19233/Remy-Labesque-on-Objects-Being-Aged-to-Perfection>)

¹⁴ (https://www.suntory.com/sma/exhibition/2013_2/display.html)



[6. kép] Remy Labesque: *Aged to Perfection*



[7.kép] Bethan Laura Wood: „Stain” teáscsésze



[8.kép] iPhone körvonalától kikopott farmerzseb



[9. kép] Skoal ring



[10. kép] Tipikus kintsugi technikával javított tál

Mivel a farmer hagyományosan munkaruha volt, addig hordták, amíg el nem kopott, természetes tehát, hogy magán viselte a durva bánásmód nyomait (szakadások, kopások, fakulás). A kék indigómolekulák csak a pamut felületéhez kötődnek, ami azt jelenti, hogy idővel ezek a molekulák lemorzsolódnak, felfedve az alattuk lévő csupasz textíliát. Az elhalványult festék a viselő testének és életmódjának lenyomatát rajzolja ki a textílián.

Talán még ma is megfigyelhető az amerikai vidéki munkásosztály által viselt darabokon a rágódohány-szelence által hagyott kopásnyom, az úgynevezett *skaal ring* (a Skoal a legnépszerűbb rágódohánymárka). Egyértelmű jel a ruházaton, amely a viselő szokásaiból mutat meg valamit a külvilág számára.

Összegzőképpen: „A legmélyebb, legszélesebb értelemben véve a »vabi-szabi« olyan válfaja a szépségnek, amely túllép a szép és a csúf dichotómiáján, legyőzi az átlagos és a kivételes kettősségét. Valószínűnek tűnik, hogy a szép és a csúf, akár a jó és a gonosz kategóriái, akkor nyernek értelmet, ha egymáshoz való viszonyukban vizsgáljuk őket.”¹⁵

A JAVÍTÁS ÉS GYÓGYULÁS NYOMAI: A KINCUGI

„A világ mindig törésben van; természeténél fogva törik. Ám ez a törés generatív és produktív”
Steven J. Jackson, Rethinking Repair

Japánban azért tekintenek értéknek az idő múlásának tárgyakon hagyott nyomaira, mert úgy vélik, hogy mindennek megvan a története, melyet mindenáron meg kell őrizniük. Ha tehát például egy kerámiatárgyat megjavítanak, azt nem az eredeti állapot szerint állítják helyre (szemben a modern javítási technikával, mely megpróbálja eltávolítani az összes hibát és igyekszik „újra-varázsolni” a tárgyat). Ha a hagyományos művészi javítási technika megnevezés-elemeit külön vesszük szemügyre, azok jelentése: *kin*, vagyis arany, és *cugi* mint csatlakozás. A törött cserépedényeket lakkgyanta és aranypor keverékével javítják, szándékosan megőrizve a kerámia repedéseit. A jól javított darabnak funkcionálisnak kell lennie, ugyanakkor az eredeti tárgy minden védjegyét is meg kell őriznie (16. kép) Az így javított tárgyat szebbnek tekintik, mint amilyen eredeti formájában volt.

A javítómester, aki magas technikai képesítéssel rendelkezik, és különleges helyet foglal el a művészek közt, arra törekszik, hogy „szépség és történelem szülessen”.¹⁶

A kintsugi filozófiája szerint a kerámiatálon lévő törések nem az objektumok élettartamának végét, hanem létük lényeges pillanatait jelentik. A kintsugi restaurálás annyira kendőzetlen, hogy valójában a tárgy életeseményeinek ünnepléseként is felfogható. E filozófiának a kiterjesztése az életünkre és a világra komoly fordulatot hozhatna a Föld egészséges ökológiájának fenntartásá-

¹⁵ Sartwell, C.: *Six Names of Beauty*. Great Britain: Routledge, 2006, 117–118.

¹⁶ Evans, Daniel: *Kintsugi*. The Art of Broken Pieces. London: Greatcoat Films, 2014, <https://vimeo.com/90734143>

ban. Elképzelhető, hogy Ernest Hemingway a kincugira gondolt, amikor azt írta: „A világ megtör mindenkit, ám a töréspontokon erősödik, aki állja.”¹⁷

A kincugi ily módon az idővel megmutatkozó hibákkal és az átélt traumákkal való megbékélést – vagyis a gyógyulást – képviseli. Az ifjúságot, a tökéletességet és az újdonságot istenítő korban a kincugi művészete megőriz egy sajátos bölcsességet, amely a saját életünkre is alkalmazható, éppen úgy, mint a cserép esetében. Az összetört darabokra fordított gondoskodás és szeretet arra ösztönöz, hogy tiszteletben tartsuk azt, ami sérült, sebzett és tökéletlen, mind önmagunk, mind pedig környezetünk tekintetében.

Művészetből vett példaként elsőként Yoko Ono munkáit szeretném bemutatni, aki az Illy cégnek tervezett, traumatikus eseményeket megjelenítő kávéskészletével nemcsak megmutatta a kincugiban rejlő narratív lehetőségeket, hanem a készítésbe is bevonja közönségét, akik alkotóként vehetnek részt a törött porcelándarabok összeillesztésében.

Minden javított darab egyedülálló, mert a sérülés véletlene alakítja, a létrejött szabálytalan mintázatok pedig a fémhasználat révén hangsúlyt kapnak. A töréseket és sebeket meg kell mutatni – be kell aranyozni, mivel az embereknek egyaránt szükségük van metaforákra és konkrétumra ahhoz, hogy megértsék a gyógyítás művészetét. A kincugi feltárja, hogyan kell gyógyítani. A sérülés pillanata a kézműves munkája révén rögzül, aki egy adott időpillanatot ragad ki, ahogy egy fénykép is. Robert Capa A milicista halála című képe halálos sérülést rögzít, mint a földrengést mérő szeizmográf tűjének kilengési pillanata.

Koo Stark fotóművész 2017-es londoni *Kintsugi* című kiállításához készült interjújában a következő összefoglalást adja: „A kincugi egyszerre intuitív és intuíciónkkal ellentétes. Paradoxon; módot ad rá, hogy megtanuljunk látni az egyedi szépséget, ugyanakkor értékelni a tapasztalatot és az őszinteséget. Ez a digitális, festékes, Photoshop-homogenizált »szépség« ellentéte – az emberek és tárgyak oly módon történő ábrázolásának/vizualizálásának módszere, amilyenek valójában voltak és amilyenek lettek az élet viszontagságai során: tökéletesek a tökéletlenségben.”¹⁸

¹⁷ Ernest Hemingway: Búcsú a fegyverektől (ford.: Örkény István). Bp., Könyvmolyképző, 2006.

¹⁸ Koo Stark unveils first solo exhibition 'Kintsugi' – to be held at Leica Mayfair in London, <https://leicarumors.com/2017/04/10/koo-stark-unveils-first-solo-exhibition-kintsugi-to-be-held-at-leica-mayfair-in-london.aspx/#ixzz85wtVFr00>



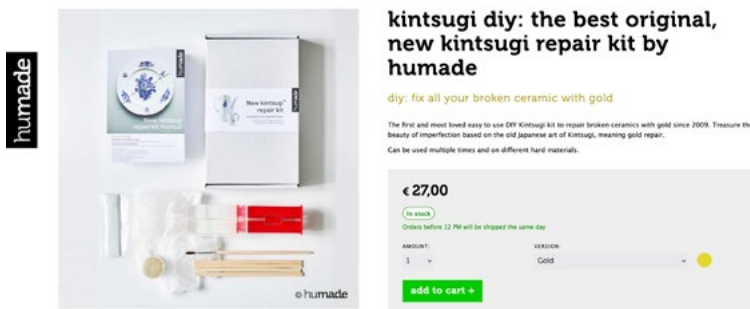
[11. kép] Yoko Ono, Illy Art Collection



[12. kép] Yoko Ono, Mend Piece



[13. kép] Robert Capa: A milicista halála



[14. kép] A Humade cég új kincugi készlete



[15. kép] Teaedény, Edo korszak 19sz.

[16. kép] Iskolaudvar a 2011-es Tohoku-földrengés után



[17. kép] járda kintsukuroi

A KINCUGI TECHNIKÁJA ÉS GYÖKEREI

Az egyedülálló japán technikaként azonosított kincugi pontos eredete nem ismert, bár az arany és az urusi gyanta különleges felhasználása a kerámiarestaurálásban azt sugallja, hogy a gyakorlat az 1573 és 1615 között kialakult teaszertartások során, a késői Azucsi-Momojama- és a korai Edo-korszakban született.¹⁹ A lakkszömörce megcsapolásával kinyert megújuló erőforrás, az urusi gyanta megfelelő anyag a kerámiajavításhoz, mert keménysége, valamint víz- és kopásállóság tekintetében is felülmúlja a többi természetes gyantát. Japánban más célokra is használják, például bútorokhoz és háztartási cikkekhez, amelyeknél az anyag dekoratív, védő és konzerváló felületeként működik, de ugyanígy építészeti konzerválásra, általános rozsdavédelemre, szobrászati anyagként, valamint szövetek tartósítására és keményítésére, illetve kompozit anyagok előállítására is.²⁰

Az ezekre az egyéb célokra kifejlesztett urusi technikákat a kincugiban is változatosan alkalmazzák különféle törések javításakor. A kincugi mester összeilleszti a törött éleket, kitölti a repedéseket és lyukakat, valamint rekonstruálja a sérült kerámiák hiányzó éleit, alapjait és peremeit (Weintraub, Walters és Tsujimoto, 1979: 54). Az ezzel a technikával javított termékeket nagy becsben tartják, és olyan kulturálisan jelentős gyakorlatokban használják, mint a teaszertartás, a csanoju.²¹ Mint javítás céljából végzett mesterség, „kötődik a mottainai eszmerendszeréhez, mely egy japán szemlélet a pazarlásból fakadó megbánásra.”²² Azonban a kincugi egyben átalakító javító mesterség is. E technika átalakító aspektusa az alapja az e dolgozatban bemutatott kortárs alkotásoknak is. Ez a hozzáállás a kincugit olyan anyagkezelési mesterségként pozicionálja, amely az érzékszervi észlelésre alapozva a törési erőket a tárgy anyagán jelenítik és örökítik meg.

Ezen a ponton a kincugi megközelítés visszakanyarodik a vabi-szabi szemlélethez. „A létezés időbeli viszontagságait, amelyekre minden ember érzékeny, nem is lehet egyértelműben meglátni, mint a törésekben, lepattanásokban és szilánkokban, amelyek a kincugi kerámia sajátosságai.”²³ A kerámiát összefogó simított, arany színű varratok azt sejtetik, hogy van minőségi élet a katasztrófán túl, és egy olyan kötőerőt szimbolizálnak, amely ellensúlyozza a széthúzó erőket. A kötés erejét sugallja a *cugi* tag családi kötelék jelentésű használata, amely a hagyományoknak vagy a mesterségnek öröklés, utódlás általi folytatását is tartalmazza.²⁴

A fentieket tágabb kontextusba helyezve Deleuze és Guattari gondolata idézhető ide, mely szerint az olyan jelenségek hatásai, mint a repedések, nem elszigetelten működnek, hanem kapcsolódási pontokat hoznak létre gondolatainkban, és érzékszervi rendszereinket is megindítják. Szerintük

¹⁹ Weintraub, Steven, Sadae Y. Walters, Kanya Tsujimoto: Urushi and Conservation. *The Use of Japanese Lacquer in the Restoration of Japanese Art*, 1979, *Ars Orientalis* 11: 39-62.

²⁰ Id. mű, 40-52.

²¹ Bartlett, Christy: FLICKWERK - The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics - A Tearoom View of Mended Ceramics = Herbert F. Johnson: Museum of Art and Museum für Lackkunst, Münster, 2008.

²² Kintsugisouke. 2009. "When Mending Becomes an Art (Japanese Urushi Art)" [video]. December 8. <https://www.youtube.com/watch?v=k3mZgs0vkDY>

²³ Id. mű, 12.

²⁴ The Gold Mending Techniques of Urushi Lacquer Artist Ryugaku Miyahara, <https://www.youtube.com/watch?v=xqakFNVNvU>

a javított repedés sokféle asszociációt kiválthat a szemlélőből, nem utolsósorban a „fenyegetés, a sürgősség, a katasztrófa, a kockázat észlelésével, de a törődéssel, a javítással vagy a reménységgel” kapcsolatosat is. Ezek az érzetvegyületek mikropolitikai következményként módosítják az emberi viselkedést – az egyén szintjén jelentkező következményekkel.²⁵ A sérülések és törések anyagszerűség által medializált hatásai pedig makropolitikai (társadalmi és kulturális) szinten is megjelennek.²⁶

Ez a jellegzetesen japán mesterség nem egyszerűen az aranyozott díszítések miatt tűnik ki. A látható javítások alkalmazása „szemléletváltással kezdődött, amikor Szen no Rikjú (1522–1591) teamester idejében, az Azucsi-Momojama-korszakban elkezdtek megbecsülni (néha rajongásig) a törött és megjavított tárgyakat.²⁷ Japánban a teaszertartás máig erősen ritualizált esemény, amely során a kerámiát a teamester azzal a céllal adja át a résztvevőnek, hogy „szeme és a tapintás közvetítésével elmélkedhessen”.²⁸ Álláspontom szerint a filmvetítés is tekinthető rituális eseménynek, s a filmen is létrejöhet törés, azaz szakadás. Dolgozatomban később érintem a hagyományos analóg filmjavítási (filmragasztási) technikát, melynek egyik fő eszköze a cellux ragasztószalag.

Nem meglepő, hogy a kerámiajavítási technika népszerű egy olyan országban, amelynek lakói rutinszerűen tapasztalnak földrengéseket, melyek a hétköznapi élménytartomány elemei. A kincugi fejlődésének ideje az Edo-korszakban egybeesik a Japánban bekövetkezett földrengések dokumentációjának gyarapodásával, bár ez nem feltétlenül a rengések gyakoribbá válását jelzi, inkább az észlelés tudatosságára utal.²⁹ A 2011-es Tóhoku, vagyis a „nagy Kelet-Japán-i” földrengés összefüggésben állhat a kincugi technika népszerűségének közelmúltbeli újjáéledésével: immár a nyugati konzumkultúra „arts and crafts” mozgalmában is megjelent. Könnyen elérhetővé váltak olyan workshopok, melyek keretében a kincugi hatást utánzó, szándékosan eltörött kerámia javítását tanulhatjuk, és rendelkezésre állnak előre összeállított szettek is. (A Humade cég új kincugi készlete például epoxy ragasztót és aranyporutánczatot tartalmaz.)³⁰ (20.kép)

Hasonló jelenségekre bukkanhatunk akkor is, ha földrajzilag és történelmileg közelebbre tekintünk. A Medgyaszay István által 1934-ben tervezett budai társasház, ahol lakom, többször is sérült a második világháborúban (pl. bombatalálat érte az alagsort) és az 1956-os forradalom során is. Mielőtt ideköltöztünk, homlokzata tele volt golyónyomokkal, azóta felújították. A felújítás csak a homlokzati vakolatot érintette. A ház régi állapotáról sajnos nincs fellelhető fénykép, ám teraszkorlátokon még mindig láthatók a golyónyomok. A lyuk roncsolódási alakzatából kikövetkeztethető, hogy milyen irányból, ill. röppályán érkezett a lövedék.

A szomszédos Bosznia-Hercegovinában található Sarajevó városképét közel harminc évvel a háború után még mindig golyó ütötte lyukak és ágyúzás hagyta kráterek jellemzik: Sarajevó

²⁵ Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: *What is Philosophy?*, New York: Columbia University Press, 1994, 168.

²⁶ *idem*: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, pp. 208–216.

²⁷ Bartlett, Christy: *Tearoom view of mended ceramics, Flickwerk = The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics*. Münster: Museum für Lackkunst 2008, 8.

²⁸ *Id. mű*, 14.

²⁹ Katsuhiko Ishibashi: „Status of Historical Seismology = *Japan Annals of Geophysics* 47(2/3), 2004. April/June

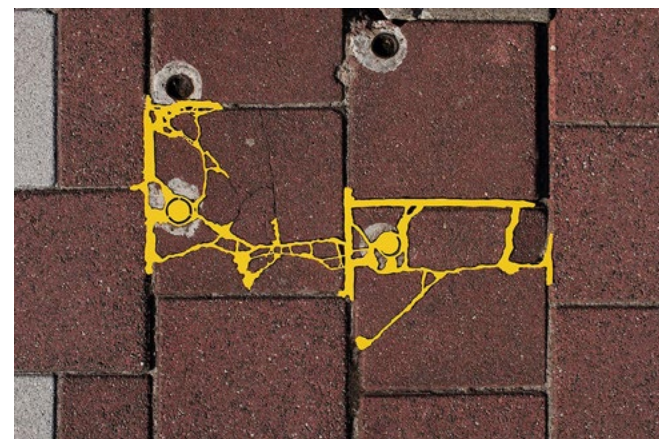
³⁰ (<https://humade.nl/products/new-kintsugi-repair-kit>)



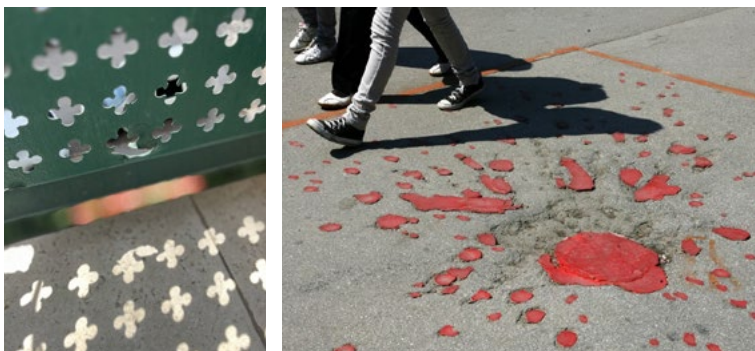
[18. kép] Lego kintsugi



[19. kép] Kenichiro Tanaiguchi: Hecomi Combinations



[20. kép] Kenichiro Tanaiguchi: Hecomi-study



[21. kép] teraszkorlát
háborús golyónyomokkal

[22.kép] Szarajevói rózsák



[23. kép] Anonymus: Az óriás
Bartlamä és a törpe Thomele
portréja



[24.-25. kép] Star Wars (behind the
scenes) – R2D2 és C3PO

[26. kép] Luke Skywalker, Princess Leia,
Chewbacca, Han Solo (Star Wars)



[27. kép] Shepard Fairey: „Obey Andre the Giant” Litográfia

sebhelyei. A robbanások okozta kráterek nagy részét vörös gyantával töltötték fel a helyiek, ezzel hagyva jelet a helyszínen meghalt áldozatokról. A kráterek virágra emlékeztettek, és mint emlékmű a *Szarajevói rózsák* nevet kapták. Sokuk óriási golyó általi sebeket is felidéz, így erőszakos eredetük nehezen feledhető.³¹

Mára e rózsák lassan eltűnnek Szarajevóból: újjáépítik az utcákat és lecserélik az aszfaltot. A város – akárcsak az ostromot átélők – kezd felgyógyulni sebeiből. Néhány közülük azonban örökre megmarad, hogy emlékeztessen a polgárokat és a látogatókat a lakosságot ért borzalmakra.

A tény, hogy a wabi-sabi eredete a 15. századi Japánba nyúlik vissza, megelőzve az ipari forradalmat és a kézi gyártás géppel való felváltását, bizonyítja, hogy a filozófia nem a gépesítésre vagy a digitális tökéletességre adott válasz, hanem az érzékelés és a tudatosság állapota, amely az alázat felé próbálja terelni a gondolkodást. „A természet növekedési, bomlási és eróziós ciklusai kopott élemben, rozsdában és májfoltokban testesülnek meg.”³²

A TÖKÉLETES TEST?

A tökéletlenség a szabadság egy formája.” (Ismeretlen [Anh Ngónak tulajdonítva])

Milyen a tökéletes test? Milyennek lát minket a világ és mi milyennek látjuk magunkat? A tökéletes volna a norma? Wes Anderson és Juman Malouf 2019-es, a bécsi Kunsthistorisches Museum-ban rendezett *Cickánymúmia egy koporsóban és más kincsek* című kiállításában helyet kapott egy festmény, amely szinte életnagyságban ábrázolta a 16. század királyi udvarokban turnézó leghíresebb óriást, Bartlmät, és Thomele nevű törpe társát. Ők voltak az udvari események különleges látványosságai, unalmas beszélgetésekbe szint vívó epizódjai. Mellettük bárki normálisnak érezhette magát.

A „normális” és a „nem normális” között húzódó határ a mai napig izgatja az embereket és a történetmesélőket.

Mint a hetvenes-nyolcvanas években az USA-ban nevelkedő gyerek, a pankráció a kamasz pop kultúrájának volt a része. André the Giant (André René Roussimoff, 1946. május 19. – 1993. január 27.), a korszak emblematikus nagy embere francia-amerikai pankrátorból lett filmszínész. A maga idejében a „világ nyolcadik csodájaként” emlegették. 2,25 méter magas volt, és 230 kg. Akkor kultusz épült köré, hogy az amerikai graffititársadalom is tisztelgett előtte. Shepard Faireynek, a graffiti és stencil amerikai úttörőjének *Obey Andre the Giant* című, a pankrátor arcát ábrázoló stencilképei a világ különböző pontjain láthatók.

³¹ <https://sarajevotimes.com/open-wounds-still-left-in-the-streets-of-sarajevo-are-still-visible-as-blood-like-stains/>

³² Lawrence: Wabi-Sabi: The Art Of Imperfection, <https://www.utne.com/mind- and-body/wabi-sabi>

Ha a *tökéletes* kulcsszót beírjuk a Google keresőbe, gyakori találat a plasztikai sebészet. Kultúránkban az aranymetszés szerinti emberi arc és test lett a szépség klasszikus mércéje. Az emberek mesterséges módszerekkel próbálják elérni ezt a „tökéletes” állapotot, aminek eredménye a plasztikai sebészet és a kozmetikai ipar virágzása.

1934-ben a filmes maszkmester, Max Factor az általa fejlesztett Gépnarancs-stilusú „Beauty Micrometer” segítségével vizsgálta a színésznők arcberendezését. Arra törekedett, hogy megtalálja a vásznon legjobban mutató arcformát, figyelembe véve a kamerák és vetítők optikai torzulásait. Faktor szerint a szabad szemmel nem észrevehető arcszerkezeti hibák óriási torzulásokon esnek át, amikor vászonra vetítik őket. Az 1930-as évek nagy gazdasági világválsága idején Sylvia Sidney színésznő elliptikus szimmetrikus arca volt a szépségetalon.³³

A *tökéletes* szó latin megfelelője a *perfectus*, mely a 'befejezni', 'véget vetni' jelentésű *perficio* igéből származik. Mert ami „tökéletes”, nem mentes minden hibától, hanem: kész. Ennek fényében nem lehet teljesen egyetérteni Sartwell-lel és azokkal a szerzőkkel, akik a vabi-szabit olyan esztétikának tartják, amely csak a tökéletlenségre tekint értéként.³⁴ Az út mentén heverő kődarab is tökéletes, mivel Isten azt is készre teremtette.

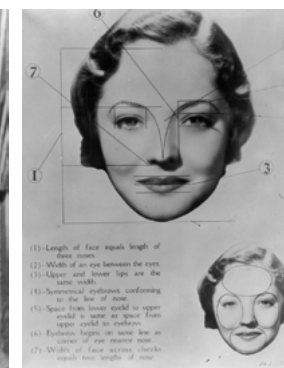
Áttekintve a művészettörténet emberábrázolásait, látható, hogy a tökéletességet illetően minden kornak megvoltak a maga ideái. 1907-ben Olaszországban például a futuristák a versenyautók, a háborúk és a sebesség szépségét idealizálták: „Megállapítjuk, hogy a világ nagyszerűsége új szépséggel gazdagodott: a sebesség szépségével. Egy versenyautó kirobbanó lélegzetű kígyóhoz hasonlatos, vastag csövekkel díszített motorházával... egy bőmbőlő autó, mely úgy száguld, mint a kartács, szebb, mint a Szamothrakéi Niké.”³⁵ És valóban, az I. és II. világháború megváltoztatta az emberről alkotott addigi képet. Az újfajta fegyverek korábban elképzelhetetlen sebesüléseket okoztak. A frontról robbanásoktól torzított arcú férfiak tértek vissza, akik aztán különféle arcprotéziseket kaptak, hogy ne tűnjenek annyira ijesztőnek.



[28. kép] André the Giant találkozása egy fiatal rajongóval

[29. kép] A világ nyolcadik csodája

[30. kép] Hevesli: Obey Giant kép stencilezve egy ház falára Athénban



[31. kép] Max Factor és a szépség kalibrátor

[32. kép] Sylvia Sidney – szépségetalon



[33. kép] Első világháborúban megsebesült katona arcprotézise

[34. kép] Walter Yeo, előtte (bal) és utána – bőrátültetés

[35. kép] Első világháborúban megsebesült katona arcprotézise

³³ <https://rarehistoricalphotos.com/max-factor-beauty-calibrator-photos>

³⁴ Sartwell, C.: *Six Names of Beauty*. Great Britain, Routledge, 2006, 113.

³⁵ Filippo Tommaso Marinetti: *A futurizmus megalapítása és kiáltványa*, 1909.



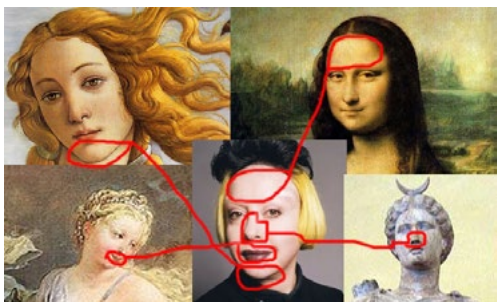
[36.-37. kép] A szivárványszínű hónaljiszőr divatja



[38. kép] Ősi egyiptomi orvosi műszer hieroglifája



[39. kép] Orlan plasztikai műtétjét élőben közvetítik



[40. kép] Szent Orlan reinkarnációja

Napjainkban testről és testpolitikáról a feminizmus, illetve a genderelmélet kapcsán esik a legtöbb szó. Míg a 20. században tabunak számított a seb, a műtéti heg vagy a művégtag, a 21. századra a nők helyzetének megváltozása a különböző kampányokkal (a #MeToo vagy a mellrák elleni mozgalmak) elérte, hogy egyre több szó esik a testkép és az önbecsülés, illetve az önkép viszonyáról, amely természetesen nem csak a nők számára releváns kérdés. Ez azonban olyan nagy és önálló téma, amelynek kifejtésére ebben a kontextusban nem vállalkozhatok. Csak egy példát hoznék a jelenségre: a 21. században megjelenik a természetesség, mint extremitás (hónaljiszőr).³⁶

Ahogy visszafelé haladunk az időben, illetve Európán kívülre tekintünk, láthatjuk, hogy például Japánban a női szépség velejárója volt a torzított lábfej. Minél kisebb maradt egy láb, minél apróbbak a lépések, annál tökéletesebbnek számított a női alak, még ha ez az ujjak torzításával járt is (ez eszünkbe juttatja a nyugati kultúrában ma is oly divatos körömcipőt, mely szintén a lábcsontok és a gerinc elváltozásait okozhatja). Az ismertebb torzítások közül megemlíthető még az afrikai tányérajak, a burmai nyakgyűrű, vagy az új-zélandi arctetoválás, de mindezek az emberi testet esztétizáló, vagyis egyfajta kollektív esztétikai elvárásnak megfelelő átalakítások visszanyúlnak az ókorig, például az egyiptomi torzított fejformáig, ami a nemességet és felsőbbrendűséget jelképezte. (A fennmaradt ábrázolások tanúsága szerint az ókori Egyiptomban már végeztek különböző orvosi beavatkozásokat, illetve használtak orvosi eszközöket is, amikkel nemcsak mumifikálást végeztek, hanem minden bizonnyal műtéteket is végrehajtottak.)

Az arc- és testformáló műtétek mára a szépségipar mindennapos részeivé váltak, s a plasztikai sebészet nemcsak szépségügyi beavatkozást jelent, hanem a trauma feldolgozásának egy módját is. A sebhelyek szinte láthatatlanokká tehetők.

E beavatkozások átváltoztató potenciáljára reflektált Orlan francia multimédia-művész projektje, melynek során a művészettörténet különböző szépségideáljainak egyesített képére operáltatta magát. Projektje nemcsak abban volt egyedülálló, hogy különböző korok festményei alapján próbálta abszolutizálni a szépség fogalmát, hanem abban is, hogy a műtétekre video-performansz formájában került sor.

Orlan „szépsége” tehát montázs és kollázs egyszerre. Egymásra, illetve magára vetítette az általa kiválasztott szépségelemeket, és műtétek révén fizikailag is megvalósította ezek remixét, új értelmezést hozva létre a darabokból. Így módon ki is sajátította Mona Lisa homlokát vagy a habokból kiemelkedő Vénusz állát, amivel önmagát tökéletesítette, de az elemek egy egészen új arcot eredményeztek. Orlan transzformálta magát az „örök szépség” által, de ez nem feltétlenül vezetett a kortalan szépséghez.

³⁶ Kiss, V.: Test, szőr = Szabálytalan kontúrok (szerk. Bánai B., Fazekas Á. S., Sándor A., Hernádi I.), Bp., ELTE BGGYK, 61-76., https://www.eltereader.hu/media/2019/09/Szabalytalan_konturok_2019_konferenciakotet_OK.pdf.

SÉRÜLT TÁRGYAK ÉS AZ EMBERI TEST ANALÓGIÁJA A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

A kutatás során elsősorban az érdekelt, vannak-e nyomai Magyarországon ennek a témának, illetve, hogy a kortárs magyar alkotók hogyan közelítik meg a sérült tárgyak és az emberi test analógiáját. Olyan művészek munkáit mutatom be, akik nem hagyományos műfajokban alkotnak, vagy képesek újradefiniálni a hagyományos műfajokat. Megpróbálok olyan példákat hozni, melyek alapján nézetem szerint egyértelmű párhuzamok vonhatók az emberi testen történő beavatkozások, traumák, valamint tárgyak sérülései, javítása, illetve a sérülések elfogadása és feldolgozása között. A magyar művészeti diskurzusban is egyre több művész használja ki a kincugiban rejlő megközelítési módot, de olyat is találunk, aki a repedések és törések adta új formai lehetőségekben gondolkodik.

Szabó Ádám Csaba (Error N' More) tányérjai nemhogy nem törekszenek tökéletességre, de a legesetlegesebb tökéletlenséget tűzték ki célul. A nem tányér – tányér dekonstruktivitása, valamint a kettétört tányér közé tálalás gesztusa új dimenziókat nyit a tárgyhasználatban, és nemcsak az étkezés hagyományainak megváltozására reflektál, hanem a hagyományos tárgyhasználatból való eltérésre is inspirál, érzékenyítve a szimpla tökéletlenségnél erőteljesebb hatású sérülésben felfedezhető harmóniára.

Szemző Zsófi *A töredezettségmentesítés egy örökkévalóság lesz* című kiállítása már címében is messzebbre mutat a tárgyak megbecsülésének törekvésénél. A töredezettség-mentesítés számítástechnikai szakkifejezésének használata pedig felszokszorozza az értelmezés lehetőségeit.

Szabó Eszter Ágnes 2016-ban használta először Magyarországon képzőművészeti koncepció keretében a kincugi technikát Ádám és a vénék című tányérján. A zsánerjelenetet ábrázoló tányér az étetés során eltört, és deformálódott a kemencében. A kincugi technika volt a legkézenfekvőbb megoldás a darabok összeillesztésére.

Legújabb műveiben más alkotók kemencében megrepedt munkáival dolgozott. A porcelántervezők által hibásnak ítélt tányérokra saját motívumokat festette, ezzel újrapozícionálta őket. A naplementében aranyló rizsföldek közepén keletkezett repedésből gabonát növesztett.



[41.-42. kép] Szabó Ádám Csaba: „Error N' More”



[43.-44. kép] Szemző Zsófi: „A töredezettségmentesítés egy örökkévalóság lesz”

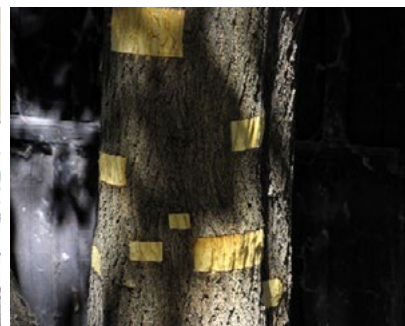


[45. kép] Szabó Eszter Ágnes: Ádám és a Vénék



[46. kép] Karai Györgyi-Szabó Eszter Ágnes: A természet megtalálja az utat, Rizsföldek búzával

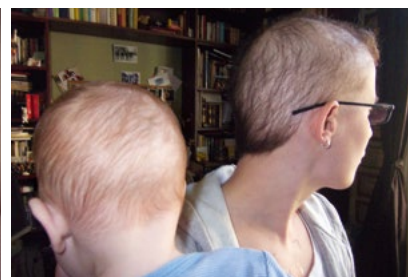
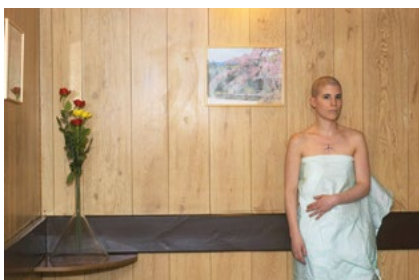
[47. kép] Boldizsár Zsuzsa-Szabó Eszter Ágnes: Haiku tányér



[48.-49. kép] Szabó Ádám:
Plasztikai sebészet



[50. kép] Szöllősi Géza: "Postman"
Kitin szobor
[51. kép] Szöllősi Géza: "The things I
love" disznóbőrből készített szobor



[52.-54. kép] Hermann Ildi (saját betegségének dokumentálása)



[55. kép] Koleszár Adél: Sinaloa, Culiacan, Mexico, 2015
[56. kép] Hódossy Enikő (invisible you - bántalmazási seb)

Szabó Ádám *Plasztikai sebészet* című munkái technika-
ilag átmenetet képeznek porcelánelem-illesztés és seb-
varrás között. A gyümölcsök hiányzó héját gyümölcshej-
jal pótolja, azonban az illesztéseket látványos öltésekkel
rögzítette. Egy másik projektjében fák hibás vagy hiány-
zó kérgét egészítette ki friss kéregdarabokkal.

Szöllősi Géza neve a *Taxidermia* című filmmel vált is-
mertté. Munkásságának fontos része az állati és emberi
testek, tulajdonságok folyamatos egybevetése és átala-
kítása, bőrök, testrészek átvarrása. Amellett, hogy filmek
speciális látványtervezője, kiállításokon is bemutatja
preparált műveit.

Hermann Ildi, a 2019-ben elhunyt fotóművész egyik meg-
rázó fotósorozata saját betegségének dokumentációja.
Tabuk nélkül mutatta meg műtete nyomait és belső bi-
zonytalanságának, feszültségének pillanatait.

A TEST HASZNÁLATA A MŰVÉSZETBEN

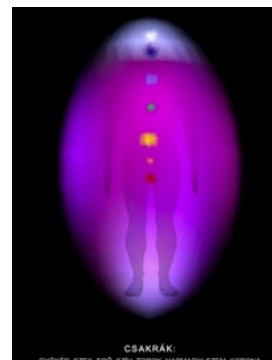
A testkép témájának körbejárása kapcsán érdemes megjegyezni, hogy szubjektív jellegéből adódóan a test, a testi érzetek összefüggésében gyakran merül fel a felfogható és a felfoghatatlan, a megfogható és a megfoghatatlan problémája. A saját testemről készült aurafotó jól illusztrálja, hogy (bizonyos felfogás szerint) a testünk nem pusztán a bőrünk felületén érintkezik a külvilággal, hanem a kisugárzásunk révén is kapcsolódik hozzá. Saját ibolyakék aurám mintegy 2–2,5 m³ területet sajátít ki magának környezetemből.

Kiemeltem nemzetközi példákat, de számomra rendkívül fontos, hogy magyar alkotók műveit is bemutassam, ezért Hajas Tibor és Vető János munkásságát mindenképp meg kell említenem. Hajas performanszaiban a test tűrőképességének határait feszegette a leglátványosabb módokon. Különböző fizikai terheléseknek, égési és egyéb sérüléseknek tette ki magát, amelyeket kifejezetten a látvány, illetve a fotódokumentáció elkészítésének céljával tervezett meg. Nem egyszerűen performanszok dokumentumait látjuk, hanem azt a folyamatot, ahogy a test sérülései és a fotózás folyamata integrált művészeti területet hoztak létre. E módszert a body arthoz is sorolhatnánk, azonban a fotó műfaja, a képkészítés hagyománya, a képeken a test fénnel való egyesülése sokkal mélyebb tartalmakat hozott felszínre. 2016-ban Hajas Tibor és Vető János képviselte Magyarországot a Velencei Biennálén, így ez a hatalmas mennyiségű fotódokumentáció ismét az érdeklődés középpontjába került.

A TESTHIÁNY MŰVÉSZETE

Marc Quinn saját véréből készült fagyasztott önarckép-öntvénye nagyszerű példa arra, hogy a művész hogyan használja a testét a „jelenlét hiányának” megragadására. Bár az öntvény alakilag részletes fizikai ábrázolása az emberi formának, hiányzik belőle a hagyományos szobrászati ideál. Ami a művész „jelenlétét” megjeleníti, az az öntvény anyagában tárolódó információ (a vércsoport és a DNS, annak a formának információs összetevői, melyeket az élettelen öntvény megtestesít). Így módon a művészek teste valóban jelen lehet az anyag kiválasztásának mozzanatában, miközben a valóságban még mindig hiányzik. Mivel az öntvény fagyasztással jött létre, a művész materializált énje megmarad, de bármikor elkezdhet bomlani, (olvadni), utánozva a halált, mely folyamat végén teljesen eltűnik, és így már valóságos hiány jön létre.

Richard Long bristoli művész munkái megmutatják, hogy a testi jelenlét hiánya változó mértékű lehet. 1967-es fekete-fehér fényképe, a Somerset közelében található mezőn készült ember taposta út egy példa arra, hogy milyen az, amikor a test hiánya fizikai nyom formájában jelenik meg. Long hosszan sétált fel-alá ugyanazon az útvonalon, így ideiglenes ösvényt vágott a tájba. A művet *Sétával készült vonalnak* nevezte el (*A line made by walking*). A kijárt út vonala bizonyítja a fizikai jelenlétet, miközben a fényképen a jelenlét hiánya tapasztalható. Ez a dematerializált műalkotás ráadásul csak ideig-óráig maradt meg, egy idő után a fűszálak visszaálltak.



[57. kép]

Csoboth Attila aurafotó



[58. kép]

Hajas Tibor: Tumo I.



[59. kép]

Hajas Tibor: Chöd



[60.kép]

Hajas Tibor: Testfestés



[61. kép]
Marc Quinn: *Self*



A LINE MADE BY WALKING
ENGLAND 1967

[62. kép] Richard Long: *A line made by walking*

Ez a számomra rendkívül inspiratív projekt számos kérdést vet fel: művészetnek tekinthető-e egy ilyen mulandó dolog, már ha egyáltalán dolognak tekinthető? Mindenesetre ez az egyszerű cselekedet mindent tartalmaz, ami a valódi művészet velejárója: visszafogott szépséget, metaforát és történetmesélést. A szépséget nem is kell magyarázni: rögtön észrevesszük a letaposott fű színének változását, szemben azzal, ami körülveszi. De hol van benne a metafora és a történetmesélés? A kérdés megválaszolásához az európai művészettörténet keretein kívülre kell tekintenünk. A vonal, amit Long aznap a fűben kijárt, archetipikus emberi nyom: azt az egyetemes utazást jelöli, amelyen mindannyian, születésünktől halálunkig járunk; egy utazás krónikája (még ha rövid is, mint például az én saját erdei futásaim során létrejövő GPS-nyom).

„mindannyiunkat megváltoztatnak az általunk megtett utazások, legyenek azok fizikaiak vagy érzelmiak.”³⁷

Az odüsszeuszi utazás az ember azon képességének metaforája, hogy elviselje az ismeretlent, amihez bizalommal és belső erővel kell élni. Ez a szimbolika nem kevésbé erőteljes Richard Long vonalában, habár az út rövid, és csak egy mezőn halad át. Az ezer kilométeres utazás is egyetlen lépéssel kezdődik, ahogy az én futásom is az általam készített K3 filmloopomban vagy a mester-munkám alapját képező futó útvonalon való elindulás (lásd később – kutatási tesztproject fejezet ill. mestermunka fejezet). A művész számára minden műalkotás utazás: gyakran indulunk útnak, nem tudva pontosan, milyen útvonalat válasszunk. Az út során meglepő fordulatok következnek, egyszerre vagyunk szenvtelen szemlélők és a folyamat részesei.

³⁷ <https://suehubbard.com/richard-long-a-line-made-by-walking-1967/>

KORÁBBI TESTI JELENLÉTÜNK EMLÉKE

A kép készülésekor jól látható szaharai porréteg rakodott le 2024 március 30-án, szombaton délelőtt és délután között, amelyet aztán mintegy 20 centiméternyi friss hó borított. Ha frissen láttuk volna a por réteget akkor ez egy sárga mező lenne, de ha leásunk akkor egy vonalként jelenik meg. Minden perspektíva és idő kérdése.

Annak, hogy valaha jelen voltunk egy térben, számos maradandó vagy efemer nyoma képződhet, s ezek önmagukban sokat elárulhatnak útvonalainkról. A téma számos művész számára nyújtott inspirációt – most két példát szeretnék bemutatni.

Füsun Ipek urbánus művész-aktivista Budapest belvárosában hozta létre társadalomkritikus street art projektjét, a *Pisaországot* 2007 szeptemberében. „A vizelettócsák kontúrjait hosszan tartó sárga festékkel rajzoltam körbe a járdákon. Az ország alakú rajzolatok kritikus üzenete nagymértékben függött a környezettől. A bulizónában találtak az éjszakai turisták inváziójának kritikájaként szolgáltak, a kormányépületek kövezetén megjelöltek pedig a magyar politikai elit erkölcsseire mutattak rá.”³⁸

Rendkívül sok sebhely maradt Japánban, miután az amerikaiak ledobták az atombombákat Hirosimára és Nagaszakira. A robbanások nemcsak a két országra, hanem a világ többi részére is maradandó hatással voltak. Ma is számos nyoma látható a Japánban történeteknek – az egyik legerősebb példa számomra a „köbe mart emberi árnyék”.

1945. augusztus 6-án az Egyesült Államok ledobta Hirosimára a Little Boy nevű atombombát. A Szumitomo Bank hirosimai fiókját ugyanezen a napon a szokásos módon tervezték megnyitni. Több alkalmazott már megérkezett, és a főnökség fogadására készült, míg mások még munkahelyük felé tartottak. A bejárat ajtók zárva voltak. A bank bejáratához vezető kőlépcsőn egy azóta is azonosítatlan személy ült a nyitásra várva. Reggel 8:15-kor a Little Boy-t ledobták a Boeing B-29 Superfortress Enola Gay-ről, és 45 másodperccel később 260 méterrel odébb felrobbant.

Mi történt az ismeretlen várakozóval a Szumitomo Bank lépcsőjén? Sokan azt hitték, hogy a bomba hatására elpárolgott vagy elporladt, de tudományosan bizonyított, hogy ez lehetetlen. A talaj felszínének hőmérséklete, amely a becslések szerint a robbanás hatására akár négyezer Celsius fokra is felhevülhetett, valószínűleg súlyos gyulladást és bőrfekélyt okozott az ott tartózkodóknál. Ahol az illető ült, fekete nyom maradt a lépcsőn. A „köbe mart emberi árnyékok” vagy „a halál emberi árnyékai” vélhetőleg azoknak az embereknek a maradványai, akiket azonnal megöltek az atombombák: a sugárzó hő, mint a Nap, kifehéřítette a tárgyakat körülvevő felületeket, és az emberek, akik pajzsként működtek a sugárzással szemben, árnyékot vetettek, mint egy fotogram. A valóságban ezek a fekete foltok a Little Boy és a Fat Man felrobbanása előtti környezet valódi színei.



[63. kép] San Franciscoból felszálló repülőgépek fény útvonalai



[64. kép] Saharai homok vonala a hóban, olvadásig ideiglenes lenyomata a klíma változásnak. Esik, olvad loop.

Mivel a Szumitomo Bank szerkezete viszonylag sértetlen maradt, az intézményt újjáépítették. A köbe mart emberi árnyék szimbólummá vált, és először kerítéssel vették körül, majd edzett üveggel borították be, hogy megakadályozzák a további állapotromlást, 1971-ben pedig a hirosimai Béke Emlékmúzeumnak adományozták. Jelenleg a nukleáris hadviselés hatásainak mementőjeként látható.

³⁸ <https://ipek.pink/Pisaország>



[65.-66. kép] IPek: Pisaország



[67. kép] „kőbe mart emberi árnyék”



[68. kép] Hirosima 1945. augusztus 6. után

KUTATÁS ÉS FEJLESZTÉS – A MESTERMUNKA KUTATÁSI TESZTPROJEKTEK FEJEZETE

Ebben a fejezetben a mestermunkát megelőző kísérleti és fejlesztési szakasz alakulását vázolom fel. A dokumentációban és a ráépülő időtáblában megmutatom, hogy a tesztprojektekként működő, egymásra épülő újmédia munkáim hogyan, milyen alkotói logika mentén jöttek létre, milyen elméleti és gyakorlati lépések követték egymást a végeredmény, a mestermunka felé haladva.

Két úton indultam el (szó szerint és átvitt értelemben is): a sebvonalon, amely a traumát szimbolizálja, valamint a futóútvonalon és az aranyfestésen, amely pedig a gyógyulást. Azt kutatom, hogy ezek hol találkoznak, kapcsolódnak térben és időben.

Az említett timeline-nak a kudarcba fulladt projektek ugyanúgy részei, mint azok, melyeknek építőelemei bekerültek a végleges mestermunkába, mivel előbbieket fontos elméleti fordulatokat eredményeztek, és lényegi dolgokra világítottak rá. Bizonyos projektek egyértelműen hamvukba holtak: a Magyar Nemzeti Filmintézet laboratóriumának átépítése miatt két nagyon fontos részprojekt nem készülhetett el az értekezés leadásáig. Röviden ezeket is érintem ebben a fejezetben, a kész projektdokumentációval együtt pedig megtalálhatók lesznek a <http://www.narrativescars.org/> weboldalon.

Kutatásom során újmédiás ábrázolást kerestem arra a hipotézisre, hogy a film hosszanti irányú vágása hasonlóan szokatlan és traumatikus, mint a testé, mivel az így elmeszelt szalagot nem lehet befűzni, nem lehet lejátszani. Viszont ugyanúgy összeilleszthető, ahogyan a seb összevarrható: a varrás nyomán heg marad, a filmen pedig csík, amin áttör a fény. Vizsgáltam az aranyreflektív tulajdonságait fényáteresztő környezetben – ez már a kincugi útja. Arra is kerestem a választ, hogy egy intuíciónak szerint legjobban analóg technikával kifejezhető projekt hogyan tud megjeleníteni a mai kortárs, túlnyomóan digitális, de legalábbis hibrid megoldásokra berendezkedett környezetben.

John Milius filmrendező szerint "A fájdalom átmeneti, a film pedig örök!"³⁹ ami igaz is, ha a filmforgatás nehézségeire és viszontagságaira gondolunk, amit a résztvevők azért vállalnak, hogy valami maradandót hozzanak létre. Eközben a film mint médium, azt ígéri, hogy örökké fog élni, miközben valójában a legsérülékenyebb művészeti ágak egyike. Ha a GIF és a filmes loop közötti különbségeket vesszük figyelembe, ezek közül legfontosabb a fizikai értelemben vett film efemer jellege. Az efemer valójában egyfajta vabi-szabi is lehet. Szigorúan fizikai értelemben véve nem vetíthetjük le soha kétszer ugyanazt a filmkópiát, amikor pedig a film elszakad vagy a vetítőgép bedarálja, következik a helyreállítás, tixóval ragasztás, vagyis a kincugi.

Vándor Csaba szerint az Erdély Miklós-féle emlékezésmodell legjobb példája a végtelenített filmhurok, „amelyről lassan-lassan kopik az emulzió, és persze ezzel együtt egy új információs réteggel gazdagodik, a karcokkal, mely sokkal inkább magával a vetítőgéppel rokonítható, mint ahogy a kilőtt puskagolyó sérüléseiből beazonosítható a kilövő fegyver.”⁴⁰ Mondhatjuk, hogy ha egyszer befűzünk egy filmszalagot a vetítőbe, az azonnal változásnak indul. Minden körnél egyre több a

karc, egyre vékonyabb az emulzió. Ezen a ponton a vabi-szabi filozófia összecsap a műszaki tökéletesség iránti igénnyel. Az amortizáció megelőzése és helyrehozatala külön tudomány a filmes laborokban.

A saját film loopos munkámból terveim szerint egyetlen kópia készül, éppen abból a belátásból kiindulva, hogy az amortizáció kapcsolódik az elmúláshoz: ha a film mint hordozó – és ezáltal mint alkotás – megsemmisül vagy roncsként egy dobozban végzi, az sem baj. Mestermunkám kutatása és tesztelése során fontos szempont volt még, hogy – egyfajta fluxus művészeti koncepció érvényesítéseként – a képek manuális felépítésében visszatértem a tizenkilencedik századi filmes gyakorlathoz, mely a képeket kézzel manipulálta, például festette és animálta.

A magyar filmlaborban nagyon gyakran ellenvetésekkel találtam magam szemben: mindenki digitális utómunkára akart rábeszélni. Még ekkor is filmre forgattam, de megpróbáltam eltéríteni a hagyományos analóg, fotokémiai utómunka-technikáktól. Csupa jóindulatú tanácsot kaptam, de azt is fontos kiemelni, hogy egy fotokémiai cinema filmlabor nagyon komplex és precízen kalibrált vegyi-mechanikai technológiával üzemelő rendszer. Minden, ami nem tökéletes technológiailag, már hibaként észlelődik, így a roncsolásra és hibaesztétikára épülő kezdeményezések csak nehezen értelmezhetők benne.

Hipotézisem az volt, hogy hagyományait és filozófiájukat tekintve az analóg eljárások egyeztetetők össze leginkább a kincugival, illetve a fizikai seb valóságos mibenlétével. Meggyőződésem, hogy a filmszalagba szikével való bemetszés gesztusát nem tudnám hitelesen megtenni digitálisan, még akkor sem, ha a végeredmény hasonló⁴¹. A fizikai nyersanyag vetítésénél a rendszer fűziós frekvenciájának köszönhetően a filmszalagban lévő fényérzékeny ezüstszemcsék életre kelnek, mivel nem precíz robotok által gyártott pixelek hálójával rögzítik a képeket, hanem azok egy örökké változó, szinte önálló életet elő öntvénynek az eredményei. Steven

39 Interjú John Milius filmrendezővel, *American Masters* (PBS Television) 2006-01-26. = John Ford / John Wayne: The Filmmaker and the Legend (00:58:36). <https://www.pbs.org/wnet/americansmasters/archive/interview/john-milius/>

40 Vándor Csaba: Da capo al fine, *DLA értekezés*, 2017, 41.

41 lásd alább: K3 – 35 mm kintsugi film loop

Spielberg arra a kérdésre, hogy miért forgat a mai napig filmre, így válaszolt: „A digitális fotográfia tudomány, a filmes fotográfia pedig kémiai csoda.”⁴² Már tizenöt évvel ezelőtt temettük a hagyományos filmtechnikát, és 2024-ben reneszánszát éli az analóg filmhasználat – moziban és still fotóban egyaránt.

Az idei operatőri Oscar-díj nyertese, Hoyte van Hoytema (*Oppenheimer*) a díjátadón tartott rövid beszédét ironikus poénnal kezdve arra buzdította a fiatal alkotókat, hogy merjenek filmre forgatni: „a jövő filmkészítőinek azt üzenem, hogy próbáljanak arra az elképesztő, új és trendi dologra forgatni, amit celluloidnak hívnak: sokkal könnyebb, mint hinnénk, és a dolgok sokkal jobban néznek ki rajta.”⁴³ Már a MOME doktori programjába történő jelentkezésem idején tisztában voltam vele, hogy témám hangsúlyosan személyes jellegű. A személyesség mértékét akkor még nem tudtam beazonosítani. Felfoghatatlan háborúban állok egy gyógyíthatatlan kórral, amely megtámadta a testem, miközben eredeti szándékom szerint a testképről szeretnék írni. Amikor ebbe a projektbe belekezdtem, nem tudhattam, hány műtét és hány felépülés vár rám, mire a mestermunka a készület utolsó fázisába jut. Az viszont biztos, hogy minden újabb műtét újabb lehetőséget nyújtott arra, hogy művészileg reflektáljak rá és dolgozzak a sebem inspirálta anyagon.

A sebemet a második műtét után kezdtem dokumentálni. (Ezt megelőzően az új helyzet igényelte életforma- és attitűdváltás a teljes fókusz betöltötte.) A dokumentálás egy sima iPhone-fotográfiával indult. Bár munkásságát ismertem, eleinte nem gondoltam, hogy egy John Coplans-féle test (ön)dokumentáció lenne a megfelelő irány. Talán a szégyen vagy a szemérem játszhatott közre ebben. Csodáltam Coplans őszinte és gátlásoktól mentes munkáját, de mint operatőr megszoktam, hogy a kamera *mögött* vagyok, és nem *előtte*. A kamera vagy az operatőr tükröződése, árnyéka a felvételen szakmai hibaként jelenik meg, melyet a felvétel megismétlésével lehet orvosolni – utólag csak kívágni lehet a filmből. Hosszú azoknak a filmeknek a listája, melyek esetében a rendező bevágta a tükröződő operatőrt vagy egy kamera árnyékát, ha az történetmeselési okokból értékesnek bizonyult. A mi szakmánkban fájdalmas nézni ezeket a diszkomfortos tükröződések vagy árnyékokat.

Coplans munkájának egyik központi eleme a modern világban még megmaradt egyik utolsó tabu: az öregedés és a fizikai leépülés folyamata. Az ő szavaival élve: „Egy idős férfi megereszkedett húsa, gyűrött redői, testének furcsa kitérkedései és testszörzete az átlagember hanyatlásáról szóló sztorivá válik.”⁴⁴ Fizikailtasában vett testünk vabi-szabija még mindig csak nehezen elfogadott része vizuális kultúránknak.



[69. kép] John Coplans – *Reclining Figures, No. 6.* (részlet)

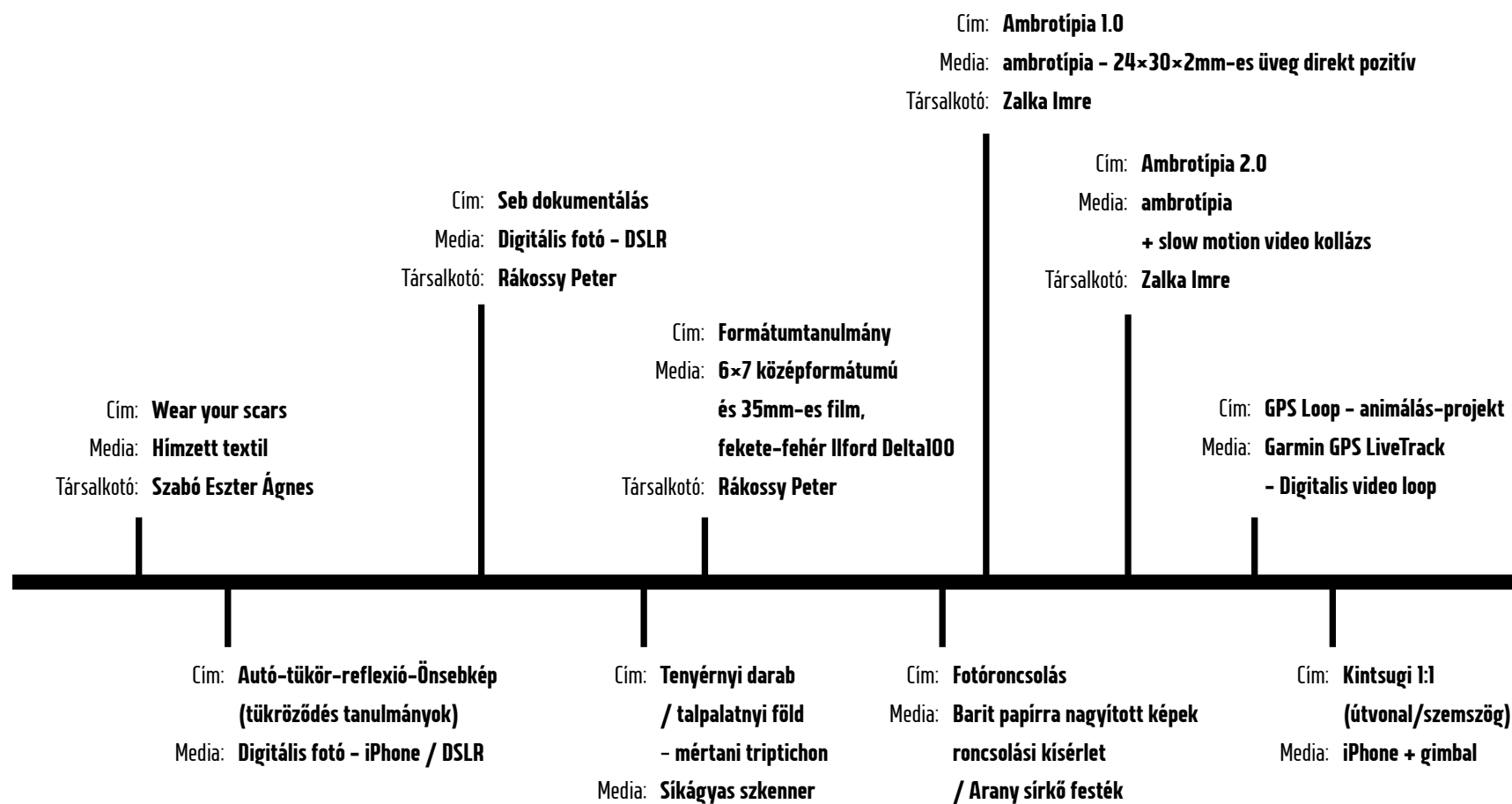
⁴² <https://www.tiktok.com/@kevinmccarthytv/video/7212600944498920750>

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=zhzasD-1S24>

⁴⁴ <http://www.johncoplanstrust.org/biography>

TESZTPROJEKTEK TIMELINE

„A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokon értelmű a »jelentessel«.” (Bódy Gábor)



Cím: **Hikari-do**
- aranyfestés projekt
Media: **Digitális fotó – DSLR /
akril spray – arany**

Cím: **H.G.H.L. – Handheld Glitch Hyperlapse Loop project**
(még nem valósult meg)
Arriflex 235 / 35mm Eastman Kodak Double-X
Media: **5222 black&white negative film – GIF**

Cím: **Fényfestés**
- arany színű fényútvonal
Media: **Digitális fotó – DSLR**

Cím: **K3 – Kincugi Kinetikus Kollázs**
Media: **Arriflex 235 / 35mm Eastman Kodak Double-X**
5222 fekete-fehér negatív film / Kodak 35mm
fekete-fehér print film 2302 (pozitív),
cellux – video loop – 35mm celluloid loop
(még nem valósult meg)

Cím: **Kintsugi Movement Image**
- MESTERMUNKA
Media: **Digitális fotó – DSLR / Barit papírra nagyított print**
Digitális lapszkenner / NFI Filmlaboratórium / Digital intermediate (DI)
- **ARRILASER Filmprinter / (35mm internegatív)**
- **35mm színes Kodak Vision / 2383 print film (pozitív)**
- mese diafilm
- muszlin (szublimációs print)

A WEAR YOUR SCARS PROJEKT

Másodéves DLA-tanulmányaim alatt először egy olyan projekten kezdtem el dolgozni, amelynek keretében a saját és a gyermekeim varrt sebeit térképezem fel. Mint felületet, az átlátszó filmszerű fóliát találtam legalkalmasabbnak e sebvonalaknak közvetítésére. A sebhelyek másolása és szkennelése során jöttem rá, hogy azok nem is igazán vonalakként, inkább formákként rajzolódnak ki. Ezek a formák pedig asszociatív folyamatokat indítanak el.

Mivel e sebhelyek egy része a test varrásával keletkezett, egyre inkább látóterembe került a textil és a varrás, a hímzés technikája. Operatorként megszoktam, hogy kollaborációban dolgozom másokkal, így aztán logikusnak tűnt, hogy egy idegen műfaj kipróbálásához alkotótársat keressek. Szabó Eszter Ágnes (1966–2024) képzőművész tökéletes partnernek bizonyult. A közös gondolkodás és munka során került központi helyre a kincugi mint vizuális metafora. Ekkor még nem sejtettem, milyen komplex művészeti és filozófiai összefüggérendszer fog megnyitni a számomra, mennyire meghatározó eleme lesz a dolgozatomnak és mennyire átszővi majd mestermunkám szimbólumrendszerét. A projekt során hasi sebemet és két nagyobbik gyermekem műtéti sebeit (egy combtörés és egy lábfeji égési sérülés, majd bőrátültetés hegeit) másoltuk fóliára és szkenneltük be, a sebek formáit pedig Eszter, a kincugi technikához hűen, arany fonállal fehér ruhadarabokra hímizte rá.

A *Wear Your Scars* továbbgondolására Börcsök Anna DLA (ékszertervező) doktori iskolás évfolyamtársammal közösen került sor, melynek során Anna a seb diktálta formák narratív ékszerbe öntésével kísérletezett.



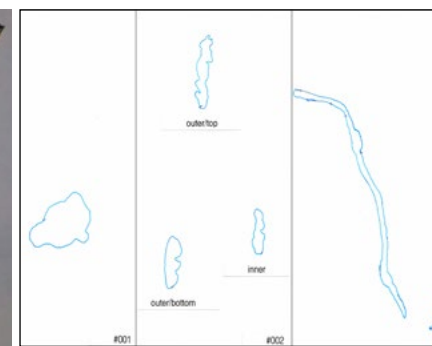
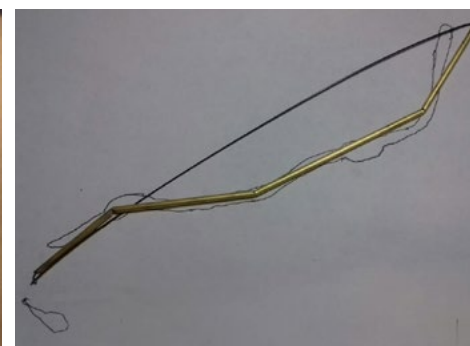
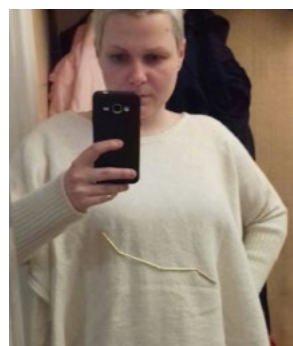
[70.-71. kép] Műtéti sebek átmásolása fóliára (folyamatdokumentáció)



[72. kép] Kincugi hímzés – „Wear Your Scars” (folyamatdokumentáció)



[73.kép] Kincugi hímzett ruhák – „Wear Your Scars” project

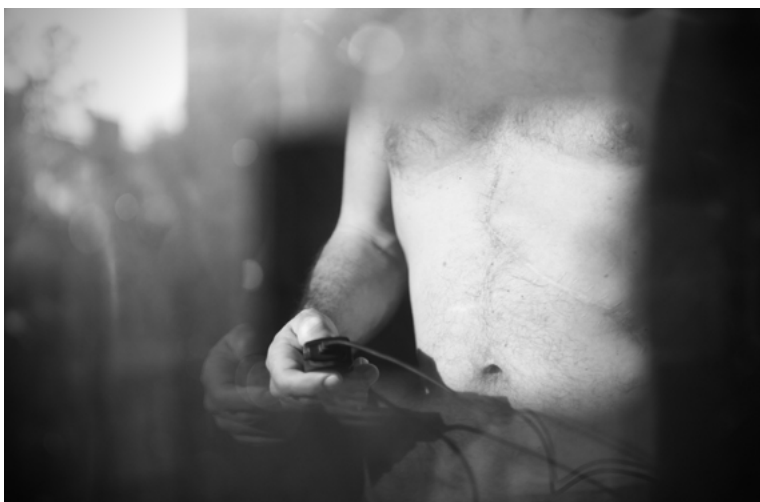


[75.-76. kép] Börcsök Anna: Sebnarratíva-ékszer (próba folyamat) „Wear Your Scars”

[74. kép] Műtéti sebek körvonalai



[77. kép] Autó- tükör-reflexió
[78. kép] Önsebkép



[79.-80. kép] Seb dokumentálás

SEBDOKUMENTÁLÁS, TÜKRÖZÖDÉSTANULMÁNYOK ÉS A PERSPEKTÍVA TÁGULÁSA

Az első sebdokumentációkat egy tükör közvetítésével hoztam létre. Konvex kerek sminktükörrel kezdtem, amellyel megpróbáltam izolálni a varrt sebet, nem felfedve, kihez is tartozik, megpróbálni távolítani magamat a témától.

Később, továbbra is az anonimitást választva, a tükröződés különböző fajtáival kísérleteztem: üveg- és tükörkombinációkat próbáltam ki. Egy kis tükröt felragasztottam egy ablakra, úgy választva meg a napszakot, úgy exponálva, hogy a külvilág és a beltérben álló (távkioldót kezelő) jómagam egyaránt látszódjék.

MOZGÁSÉRZET ÉS DINAMIKA: TÚL A PUSZTA DOKUMENTÁCIÓN

A következő lépéshez megkerestem Rákossy Péter fotóművészt⁴⁵, aki mellelleg futótársam is, és a műtétek közötti időszakban nagyon sok inspirációt adott fizikai felépülesemhez. Közös munkánk alatt rájöttem, hogy az elrejtés/megmutatás dinamikája nagyon jól leírja azt az attitűdöt, amit a sebemmel szemben fölvettem: szívesen megmutatom, de nem akarom, hogy ez legyen identitásom fő ismerte. Mindenesetre egyre jobban megnyíltam a világ felé a sebemmel és a betegséggemmel kapcsolatban. A seb, amelyet Rákossy Péterrel fotóztunk, abból a szempontból is emlékeztető, hogy ez az utolsó varrt seb, a továbbiakat fémkapcsokkal fogták össze. Felmerül a kérdés, hogy a sebészek számára vajon médiumváltásnak minősül-e a kézműves ügyességet igénylő, tűvel és cérnával való varrás felváltása egy hangosan csattanó tűzőgépre.

A kép készítésekor célom volt, hogy a póló felrántásának mozdulata elmosódjon. Ki akartam lépni a pusztán dokumentáló műfajból, hozzávéve a megmutatás pillanatát. Ezekkel a fotókkal indult a mestermunka fejlesztés és az értekezésben is egy olyan mechanizmus, amelyet a tágulás kifejezéssel tudok jellemezni. A fókusz a seb közvetlen környezetét, a testemet, majd a személyemet is bevonzotta, ezzel párhuzamosan az értekezésben a sebközpontú testképről a mikro- és makrokörnyezetre is kiterjedt. A folyamat végén a seb már csak mint metafora jelenik meg.

⁴⁵ <https://tehnicaschweiz.com/>

TENYÉRNVI DARAB / TALPALATNYI FÖLD - MÉRTANI TRIPTICHON

A műtét utáni első találkozás a sebésszel mindig lelki megpróbáltatás. Ekkor kell végighallgatni, hogy ment a műtét, és ekkor van lehetőség kérdezni. Ezeken a konzultációkon a sebész visszatérően azzal a fordulattal szemléltette a májamból kivágott rész méretét, hogy az „egy tenyérnyi darab”, és mindig mutatta is a tenyerét. Ebben az irodai lapszkennerrel készített sorozatban a mértékegységek relativitására és nyelvi beágyazódottságára reflektálok.

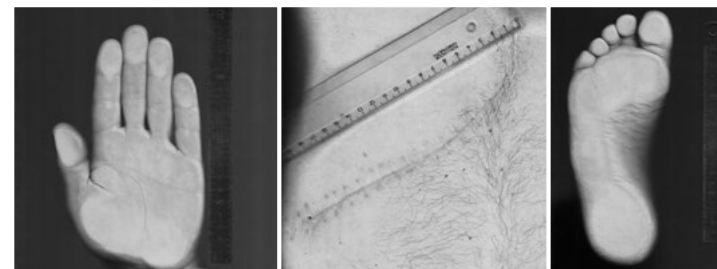
FORMÁTUMTANULMÁNY ÉS RONCSOLÁS

A következő műtétről (kb. egy év elteltével) a seb megmutatása során szintet léptem azzal, hogy már az arcomat, illetve alakomat is megmutattam, felvállalva egész torzomat. E sorozatba készültek olyan képek, melyeken az ing nyílásán keresztül tárom fel sebemet, mint amikor félrehúzzák a színpadi függönyt; vagy a kötés levételének pillanatát ragadtuk meg, amikor a test a ragacsos tapasz eltávolítása során még jobban torzul. Ebben a sorozatban került előtérbe a printroncsolás és az aranyfestés, valamint a fémkapcsok tanulmányozása.

Ebben a szakaszban kezdtem keresni a megfelelő formátumot/médiát, melyben a leginkább lényegre törően tudom megmutatni a sebet, és összekapcsolni a kincugi esztétikájával, miközben hű maradok fotográfiai alapjaimhoz és kiindulópontomhoz. Ez a projekt egyben egy analóg fotóformátumokkal való kísérletezés is volt. A teszt során a képek 6x7 középformátumú, illetve 35mm-es fekete-fehér ilford delta 100 nyersanyagra, míg a korábbi tanulmányok iPhone, digitális tükör reflex (DSLR) full-frame kamerával készültek.

A fizikai fotóroncsolás terén ebben a projektben a kézzel való tépés, a szikével, illetve kézfűrészsel való vágás, a ragasztóval vagy fémkapoccsal való újraillesztés eljárásaival kísérleteztem. Körvonalazódott bennem a vágás, mint aktus jelentősége, elkezdett foglalkoztatni a sebvágás és a filmes vágás fizikalitásában fellelhető párhuzamok kérdésköre. Ekkor már tisztán láttam, hogy a sebdocumentáció és annak művészi reflexiója önmagában nem elég, a vágást mint aktust is a projekt részévé kell tennem. A vágási vonalak szimbolikájának feltárása tisztázódott további célként. Vágási vonalak, mint emléknymok és a világban leképződő vonalak, amelyek korábbi ottlétek nyomai – ezek kutatását vettem célkeresztbe.

Fekete-fehér kézilaborban matt barit papírra nagyított képek roncsolásával kísérleteztem, melyeket arany akril sírkőfestékkel javítottam, díszítettem. Lassan felismertem, hogy egy tudatosan és módszeresen traumatizált vagy roncsolt tárgy (a fotó) üzenete nem hordozza magában hitelesen sem a vabi-szabi, sem a kincugi filozófiáját.



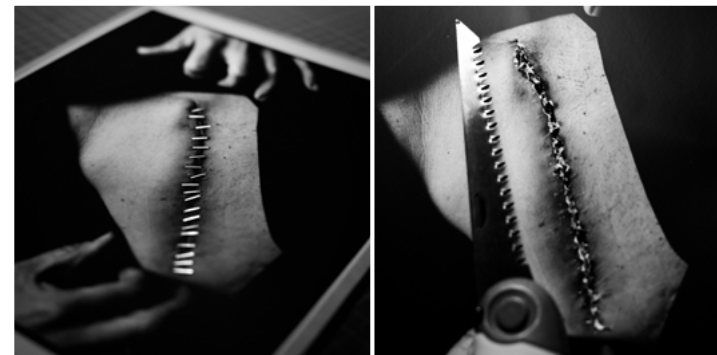
[81. kép] Tenyérnyi darab / talpalatnyi föld - mértani triptichon



[82.-83. kép]



[84.-85. kép]



[86. kép] Fém kapcsok (tanulmány)

[87. kép] Fűrészsel roncsolás (tanulmány)



[88.-89. kép] Fotó roncsolás kísérlet – arany festékekkel díszítéssel



[90.-91. kép] Első ambrotipia-kísérlet Zalka Imrével



[92. kép] Tesztcsíkok ambrotipiából készülő papírpozitívhoz

Ambrotipia 1.0

A sebdokumentáció és a sebnarratíva szimbolikájához kapcsolódó anyaggal megkerestem Zalka Imrét, az egyik utolsó ősi archaikus fotóeljárás technikájának magyarországi ismerőjét. Meggyőződése volt, hogy egy ilyen zsigeri érzeteket kiváltó látványhoz archaikus fotóeljárás illik. Ezzel elindult ambrotipia-sorozat, és egyben az archaikus fotótechnikával való kísérletezés. Az üvegnegatív törékenységet ösztönösen a törött kerámia javításának lehetőségeivel kapcsoltam össze.

Miért éppen az ambrotípiát választottam? Mert sajátos, varázslatos látványvilággal rendelkezik. Olyan direktpozitív képrögzítési eljárás, melynek során sima átnézetben az üvegtörés egy szinte láthatatlan, halvány negatívként érzékelhető, míg sötét háttér előtt pozitív képként jelenik meg. Ennél fogva nagyon hatásosan képviselheti a „rejtőzködöm, de megmutatom” attitűdöt, amely saját, sebzéssel való érzelmi viszonyomat is jellemzi: nyíltan beszélek róla, de nem tartom identitásom meghatározójának. A felvételek a laborálási helyszínen készültek, ahogy a kollodíumos üvegnegatívok általában. Az előhívást követően a vas-szulfát hatására a negatívok kifehérednek, majd fekete bársonnyal, papírral egybekeretezve adják vissza valódi, eddig rejtett tónusvilágukat.

Az ambrotipia médiaarcheológia szempontból is érdekes lehetett volna. Eredeti terv szerint az egyedi 24×30×2mm-es, csak egy példányban létező üveg direkt pozitívokat összetörtem volna, ezzel a kincgijavítás témakörébe utalva. Ám idővel rájöttem, hogy ezzel a roncsolással és annak dokumentálásával a hangsúly a törés eseményére kerülne át (amely a megbetegedés analógiája is lehetne), nem pedig a javításra, amely a gyógyulás analógiája. A célzott törés ötletének elvetését (miközben biztos látványos lett volna) az is megerősítette, hogy mivel szándékos, nem véletlenszerű, nem lenne hiteles az eredeti vabi-szabi és kincugi filozófiája szempontjából, és a kommersz kincugi-szakörök irányába vinné el a mondandót.

Az ismert, történeti jelentőségű ambrotipiákról nem készültek másolatok, a magaméval erre is tettem egy kísérletet. Megfelelő papírválasztással és némi erőfeszítéssel sikerült kézilaborban pozitív papírkontakt printet készítenem az ambrotipiáimból.

Ambrotípiá 2.0

Későbbi műtétem kapcsán (e sorok írásakor a legutóbbi 2024. januárjában történt) a sebdokumentációhoz ismét az ambrotípiát választottam. Az előzőhöz képest itt az a különbség, hogy a műtét után használt drain cső sokáig bennem maradt. Végigfut a hasamon, mint egy rosszul záródó filmkazettán áthaladó filmen a fénybefutás. Nem odavaló.

Az ambrotípiá világos, illetve sötét háttér előtti különbségének szemléltetése.

<https://vimeo.com/991661185/06a953d5d6?share=copy>

Az *Ambrotípiá 2.0* képek esetében az eredeti terv szerint olyan videoinstallációt készítettem volna, melyhez az üveg direktpozitívokat szintén összetörtem volna, és egy ún. lassítós (ultra high-speed) kamerával rögzítettem volna, ahogy – mint egy befagyott tavon a jégrianás – végigfut az ambrotípián a repedés. Az alapgondolat az volt, hogy ebben a projektben tudom összekapcsolni a személyemet, illetve a képen látható torzót a kincugi (repedésekre és törésekre alapozó) filozófiájával.

Tesztjeim és kalkulációm alapján ezt egy 17 ezer fps-re (kocka per másodperc)⁴⁶ képes kamerával kellett volna rögzítenem. Közben egy olyan mechanikus üvegroppantó készülék fejlesztésén kezdtem el dolgozni Bakos Istvánnal (Bimatik Kft), amely az üveglap egyik élen megroppantja az üveglapot, miközben szabad rálátást hagy a kamera számára az üveg többi felületére. Több mint negyven, az általunk készített ambrotípiá-fotókhoz használttal azonos típusú, 2 mm-es vastagságú üveglapot roppantottunk össze a fejlesztés során. Ehhez a fajta lassított felvételhez annyi fényre lett volna szükség műtermi körülmények között, amennyi a Napénál is erősebb.

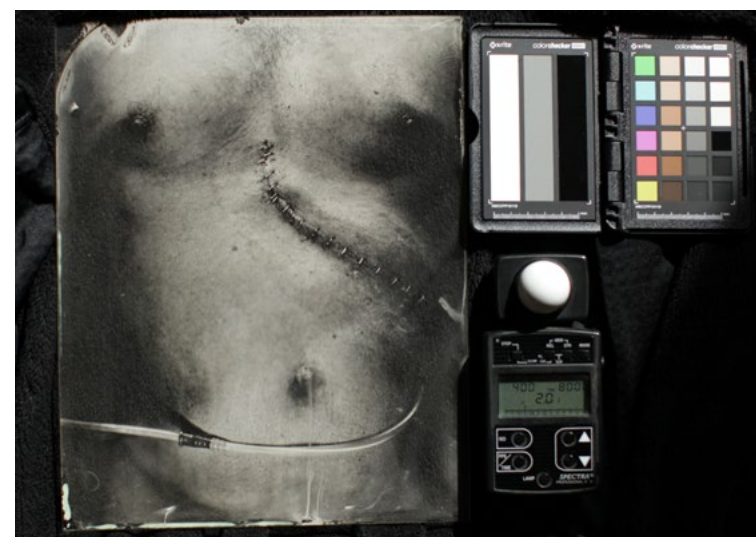
A projektet azt követően függesztettem fel, hogy rájöttem: az üvegtörés rögzítése, bár látványos, metaforikusan éppen a traumatikus esemény analogonja. Én pedig nem a traumára szerettem volna helyezni a hangsúlyt, hiszen munkám középpontjában a metaforikus gyógyulás áll.

Az üvegtörés-tesztekről készült 240 fps-es dokumentáció tanulmányozása során egy 36 törést összegző 6×6-os video rácsszerkezet loop készült. Ebben a kollázsban a törések és az üveglapok összeomlása adta meg az egyéni loopok hosszát, így mindegyik más pillanatban indul és máshol végződik. A munkában a hang is szerepet kap: a 240 fps-el rögzített torzult töréshangok egyvelege szinte transzcendentális zenei motívumot hoz létre. A videoloop mono- és sztereó hanggal is megtekinthető. A sztereó hang esetében a kép bal, illetve jobb szélén rögzített törések szét vannak választva.

Mono verzió:

<https://vimeo.com/970030726/093bf407d9>

Az üveglapokra irt számok és jegyzetek az üvegroppantó szerkezet éppen tesztelt verziójára utalnak.



[93.-94. kép] Ambrotípiá 2.0 – világítási teszt, ultra high-speed kamerához

⁴⁶ normál esetben ez csak 24fps, tehát 708-szoros szorzóról lenne szó

A VÁGÁS ELŐTÉRBE KERÜL

„A vágás... az vágás – és a vágásról keltett benyomás is vágás.” (Lefebvre – Furstenau: *Digital Editing and Montage: The Vanishing Celluloid and Beyond*)

A filmforgatáson egy-egy jelenet felvételének végén az angol rendező azt kiáltja: „cut” („ennyi”). Japánban, ahol a hiányzó terminusokat az idegen nyelvből veszik át és japánosítják, a rendező azt kiáltja: „kato”. A filmvágás is „cut” – azaz vágás, ahogy a testünkön ejtett seb is.

A hagyományos celluloid hang- és képvágásnál szó szerint összeillesztés történik. Az analóg illesztéshez vagy fizikai vágáshoz (angolul *splice*, franciául *collure*) valamilyen vágógépet, összekötő szalagot és vágóprést használnak. A ragasztószalagot a magyar szakzsargonban tixónak hívják, de valójában celluxról van szó; bizonyos folyamatok és kópiafajták esetén pedig cementtel illesztenek (ilyen például a negatív vágás), sőt poliészter vetítési kópiák megvágásánál hegesztenek is. A kincugi is összekötést jelent, arannyal, illetve gyantával.

A szó szerinti fizikai vágást hagyományosan 8 mm-es (amatőr- és képzőművészfilmek), 16 mm-es (híradós felvételek, dokumentumfilmek) vagy 35 mm-es (általános mozifilm), de akár 65/70 mm-es szélességű filmszalagon végezték. Az utómunkálatok során a digitális felvételek vágásánál is a régihez hasonló gondolkodást igénylő – ún. nonlineáris – eljárást alkalmaznak kép- és hang file-ok felhasználásával.

A digitális rendszer segítségével létrehozott vágásokat a néző a mozivásznon pontosan ugyanúgy érzékeli, mint azokat, amelyeket analóg, kézi vágópréssel készítettek. Kérdés ezért, hogy ez a technikai különbség egyáltalán releváns-e a nézők szempontjából, vagy csupán „akadémikus” szórszál-hasogatás. A dilemma inkább abban áll, hogy amennyiben a digitális rendszerrel vágott filmeknél semmilyen különbség („hatás” vagy „következmény”) nem észlelhető, akkor a digitális vágást tanulmányozni éppoly értelmetlen lesz a filmek szempontjából, mint mondjuk a kenhető ragasztócement lecserélését tixóra a hagyományos analóg vágási eljárásban.⁴⁷

A probléma az, hogy a digitális vágásnak, mint eszköznek „nincs egyértelmű, azonnali és közvetlen hatása az olyan vágási, illetve szerkesztési szokásokra, mint a kontinuitás elvén

alapuló vágás vagy az intellektuális montázs. Ez azonban nem jelenti azt, hogy egyáltalán nincs vagy nem lehet hatása.”⁴⁸

Ma talán még korai lenne a digitális vágásnak a film műfajára gyakorolt hatásait számba venni, mindenesetre Barry Salt filmtörténész megfigyelte, hogy a hangos Moviola vágórendszerek 1930-as bevezetését követően egy éven belül észrevehetően csökkent a snittek átlagos hossza.⁴⁹

A montázs hatásmechanizmusáról

Manapság a montázzsal leggyakrabban az intellektuális vagy nem realista szerkesztési módot nevezik meg, amely egymáshoz nem kapcsolódó anyagokból teremt jelentést. Szorosan kötődik az 1920-as és 1930-as évek szovjet filmkészítési iskolájához és Eisenstein munkásságához, bár az e filmesek által kidolgozott elvek közül mára sok elem bekerült a mainstream moziba is. Általában kizárólag a filmvágással azonosítják, habár fogalmilag a *kollázs* szinonimája. Az intellektuális montázs a filmen kívülről származó felvételek kombinációját használja fel metaforák létrehozására és retorikai pontok kijelölésére. Célja „absztrakt szavakon keresztül jutni el a konkrét koncepcióhoz”.⁵⁰ Jó példa erre Kurtz kivégzésének emblematikus jelenete az *Apokalipszis most*-ban: Coppola Kurtz ezredes meggyilkolását egy tehén megölésével állítja párhuzamba, így fejt ki véleményét a hatalommal való visszaélésről.⁵¹ Eisenstein módszerének alaptétele szerint a montázs, az intellektuális koncepció két ellentétes elképzelés konfliktusában, a szintézis pillanatában jön létre. Ebben a módszerben nincs semmi finomság, és Eisenstein célja pontosan ez volt: „Nem moziszemre van szükségünk – állította –, hanem mozi-ököltre”.⁵²

Az általam kidolgozott ún. *vertikális montázst* (mely nem azonos az eisensteini vertikális zenei hangmontázs technikával) tudtommal még nem alkalmazták, az egy általam kifejlesztett vágási technika. A filmszalagot hosszában vágom el egy orvosi szikével, és a két fél szalagot vertikálisan ragasztom össze. A filmszalag hosszanti metszése analóg a testünkön ejtett vágásokkal. A loop létrehozásához a horizontális (hagyományos) vágás (mely ez esetben nem ragasztott lesz, hanem hegesztett, mivel filmpozitív szalagot vágok) a filmhurok ritmusát adja meg, míg a vertikális vágás erős szimbolikus jelentéssel bír, az egyedi sebszerű megoldás által. *A vágás immár nem csupán a történetmesélés ritmusát és kronológiáját biztosítja, hanem új minőséget és tartalmat is kölcsönöz az anyagnak, a vertikális vágás által éppen formálódó történésnek.*

⁴⁸ *idem*

⁴⁹ Salt, Barry: *Film Style and Technology. History and Analysis*, London, Starword, 1992, 214.

⁵⁰ Goodwin, James: Eisenstein, Cinema, and History, Jessica Hershatter, <https://jherashaemory.wordpress.com/2010/12/10/montage-eisenstein-vs-pudovkin/lesedato> 24.06.15]

⁵¹ <https://youtu.be/3k10YtFZs6I?si=JvyJHB3Pu7i2xKe9>

⁵² Trotter, David: A Cine-Fist to the Solar Plexus, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v40/n15/david-trotter/a-cine-fist-to-the-solar-plexus>

⁴⁷ Lefebvre, Martin – Furstenau, Marc: *Digital Editing and Montage. The Vanishing Celluloid and Beyond*, 2004, 70.

GPS LOOP – KINTSUGI ÚTVONAL

A filmes loop és a futás összekapcsolásának lehetőségét az adja, hogy mindkettőhöz hozzátartozik az ütem érzete. Ha jól csináljuk, ismétlődő mintát alakítunk ki a légzés, a lépések és a szívverés által. Kialakul a ritmus: egy ciklus – egy loop.

Miután mérni kezdtem a futóteljesítményemet, kiderült, hogy a sebem és az útvonalaim (GPS) formájukban sok esetben hasonlítanak egymásra. Fotódokumentálni kezdtem a futóútvonalamat és kutatni érzelmi viszonyulásomat a nyomvonalhoz, valamint a seb vonalához. Ebben a fázisban ért össze bennem a Richard Long-féle testhiány ábrázolásának a gondolatísága. A GPS-jelek, amiket akár tudtunkon kívül (pl. telefonlokátorral) kreálunk, teleszövik a világot láthatatlan adatokból álló bináris emlékekkel, amelyek a testünk korábbi jelenlétének a lenyomatai. Ezek az útvonalak általában megmaradnak adatként egy adatbázisban, de ha a vizuális megjelenítésük módját megtaláljuk, akkor egy újfajta kifejezőmód is válhat belőlük. Ezeknek a vizuális leképezéseknek a formáit kutattam tehát, és hoztam fel példaként fényfestéssel, de a bemutatandó mestermunka diafilmprojektemben a százalépesenkénti fotók ritmikájában is.

Kedvenc, a gyógyulási folyamat során leggyakrabban futott útvonalam dokumentálását is elkezdtem.⁵³

KINTSUGI 1:1 (ÚTVONAL/SZEMSZÖG)

A Kintsugi futó útvonal valós időben bejárás (57 perc):

<https://vimeo.com/996660257?share=copy>

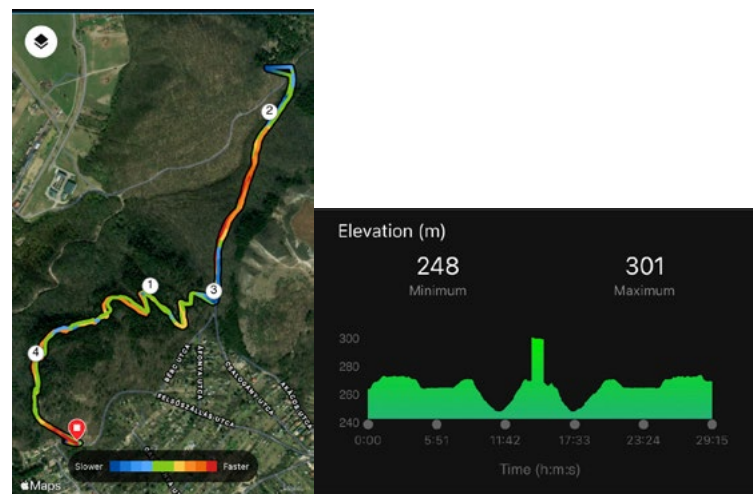
A Kintsugi futó útvonal bejárás – 47x gyorsított:

<https://vimeo.com/947147249/aelel06be4?share=copy>

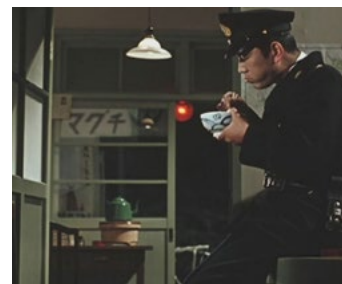
Kerestem a módját, hogyan tudom megjeleníteni fizikailag megtett útvonalamban a személyes ottlétet. Ez az útvonal szorosan összefonódik azzal az úttal és ciklikussággal, amelyen már nyolc éve haladok ebben a betegségben.

Talán az első dolog, amelyre ráeszméltem az útvonal fotózása során, az emberi szemszög kardinális volta: hogy az emberi tekintet magassága kritikus pont. Ezért mindig az emberi szem perspektívájához legközelebbi képeket készítettem. A filmes elbeszélésben nagy hangsúly van a perspektíván, az alkotók számára örökös kérdés a kamera elhelyezése és az objektív látószöge: pontosan mit is akarunk/tudunk elmesélni általuk? Szigorú belső szabályrendszere szerint a japán filmrendező, Ozu Jaszudzsiró (1903–1963) pl. az átlagos magasságú, ülő japán embert használta mértékegységként, és az emberi szemnél kicsit szűkebb látószögű objektívet választott. Ennek köszönhetően koncentráltabb, fókuszáltabb perspektívából látjuk kibontakozni a történetet. Nála az enyészpont sokszor egy visszatérő motívum volt, például a teáskancsó. Nálam pedig, aki a futó ember szemszögét használom, az úton vagy a kanyarban lévő enyészpont van a fókuszban: ahol az út eltűnik, azaz a vonalak összefutnak. Ezek jelennek meg a mestermunkában is.

⁵³ Megtekinthető GPS track animáció: <https://vimeo.com/955932924>



[95-96. kép] GPS track



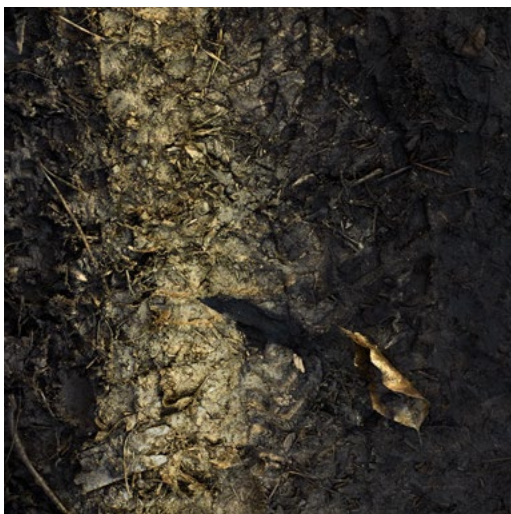
[97. kép] Jó reggelt! (1959)



[98. kép] Az ocsazuke íze (1952)



[99. kép] A napéjegyenlőség virága (1958)



[100.-101. kép]



[102.-103. kép] Sárga jelzés vabi-szabi

HIKARI-DO⁵⁴ – ARANYFESTÉS PROJEKT

Ebben a fázisban született meg ennek az útvonalnak az elnevezése. Kintsugi útvonal.

A Kintsugi útvonal egy általam kijelölt kb. 5 km hosszú oda-vissza futó útvonal a budaörsi Csi-ki-hegység, Kecské-hegy és a Huszonnégynyőkrös-hegy közötti területen, amely a Budai-hegység legdélibb rögvonulata. Alapkőzetük a dolomit, a lejtőiket pedig lösz borítja. Fenyvesek és tölgyerdők borítják. Itt található a Sorrentó-gerinc, amely közelében van a futóútvonal visszafordító pontja.

A szigorúan védett területen sárgával jelzett turista ösvény halad át, nem messze innen van a Farkashegyi repülőemlékmű.

A mestermunkám tesztfolyamatával kapcsolatban adott ponton fontos döntést hoztam: amit csak lehet, analóg módon és egyedül oldok meg. Nem görcsös ragaszkodásról volt szó, hogy bármi áron kihagyjak minden digitális folyamatot, hanem egy szemléletmódról: megpróbálni mindent a lehető legkevesebb utólagos manipulációval létrehozni. Ha olykor használok is digitális eszközöket, a munkafolyamat akkor is analóg filozófia szerint történik: kizárólag olyan digitális eszközöket használok, amelyeknek van analóg megfelelőjük. A filmforgatáson az utólagos számítógépes manipuláció nélkül létrehozott speciális effektet úgy hívjuk: in camera – tehát a kamera által felvett képben jön létre a hatás. Próbáltam mindent „in camera” megoldani ekkor is, ahogyan a többi részprojekt során.

A Kintsugi útvonal projekt kutatásának egyik első fázisa volt az aranyfestés. Ezt egyedül végeztem el az erdőben egy fényképezőgéppel, egy fotóállvánnyal és egy doboz aeroszol akril arany festékkel.

Az aranyfestés projekt egy gondolat kísérlet, melynek során a környezetünkben kialakuló ösvények, csapások tartós sebeknek tekintendők az eredeti, érintetlen természeti állapotukhoz képest. Ha az ösvényeken nem járunk, akkor benőné, visszafoglalná őket a természet, visszagyógyulnának, mint tájsebek. A térképen vagy GPS tracken utunkat színes vonal jelzi a képernyőn, ám amikor ott vagyunk a természetben, a megtett útnak nincs jele, jó esetben egy tereptárgyra festett jelzés indikálja, hol járunk éppen, s ezek a festett jelzések is ki vannak téve az idő múlásának és az időjárásnak. A projektben szereplő útvonal egészen véletlenül a sárga jelzésen található. Az arany színű útvonalfestés közhelyesnek tűnhet például az Őz, a nagy varázsló felől, de végső soron egy természetes, a talaj textúráját kiemelő csíkról van szó.

⁵⁴ Fény útvonal japánul

FÉNYFESTÉS – ARANY SZÍNŰ FÉNYÚTVONAL AZ ERDŐBEN PROJEKT

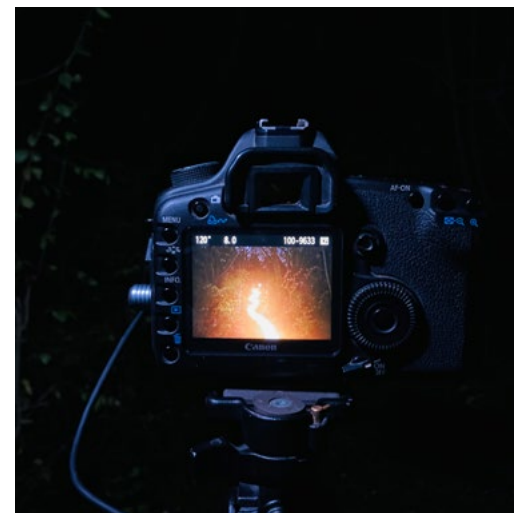
Ezt a projektet éjszakai futásaim inspirálták: a világító fejlámpa húzta csík lett a követendő track. A nyomvonalak egy része persze időleges, előbb-utóbb eltűnik, de olyan is van, ami archiválódik – mint a gps-track, melyet az applikáció digitálisan megőriz. Ebből a gondolattársításból jött az ötlet, hogy ezt a csíkot rögzíteni is lehet, ez volt az aranycsík ösképe.

Ebben a projektben jelenik meg eddig legerősebben az analóg megközelítési mód egy digitális médiumban. Kitűzött célom volt, hogy a két fő fázisból álló felvételt egyetlen felvételi idő alatt, pontos időzítés és koordináció mellett készítsem el, kizárva a digitális utómunka, illetve kompozitálás lehetőségét. A világítási terv két fázisból állt. Egyik cél az erdő megvilágítása volt, a másik pedig az útvonal fénnel való megfestése. Az éjszakai erdő megvilágítása teljesen másfajta fényerőt, szint és jelleget igényel, mint a fényfestés.

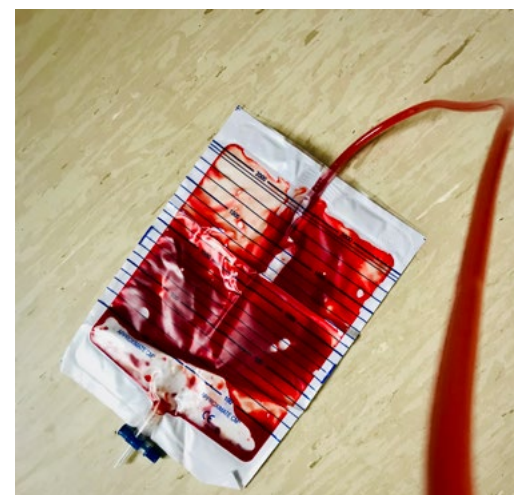
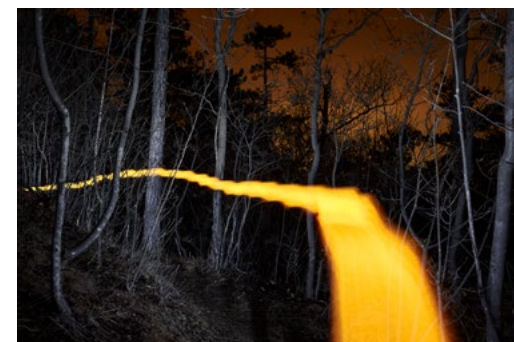
Filmforgatás esetében az éjszakai erdő megvilágítása általában kihívást jelent: nagy apparátust, és szervezettséget igényel. Egy ilyen projekt tipikus megközelítése egy olyan világítási megoldás alkalmazása lenne, amelynek során daruskocsival fölülről vagy hátulról irányított nagy lámpa-egységeket, vagy óriási felfújható, az erdő fölött lebegő világító héliumballont használnánk. Mivel ebben az esetben hosszú expozíciós idővel kalkuláltam, rájöttem, hogy a lámpa, amellyel megvilágítom az erdőt, lehet mozgó és kisebb fényerejű. Nekem kell végigpásztáznom az erdőt, mobil fénnel adva meg a megfelelő megvilágítást, hogy a kamerában kiexponálódjon.

Ahhoz, hogy ezt egyetlen felvételen tudjam megcsinálni, mindenféleképpen fényváltásra volt szükség felvétel közben, ezért előre programozható, kézben is könnyen hordozható lámpaegységet kerestem. Nagyon sok próba és kísérlet kellett ahhoz, hogy a pontos munkamenetet és ritmust kidolgozzam. Kalkulációm szerint kétperces expozíciós időre volt szükség, hogy a folyamatot végigcsináljam. Minél hosszabb a munkafolyamat, annál hosszabb lesz azonban az expozíciós idő is. Muszáj volt arany középutat találnom a lámpák erősségét és a kamera érzékenységet illetően úgy, hogy a képi vagy technikai kompromisszum minimális legyen.

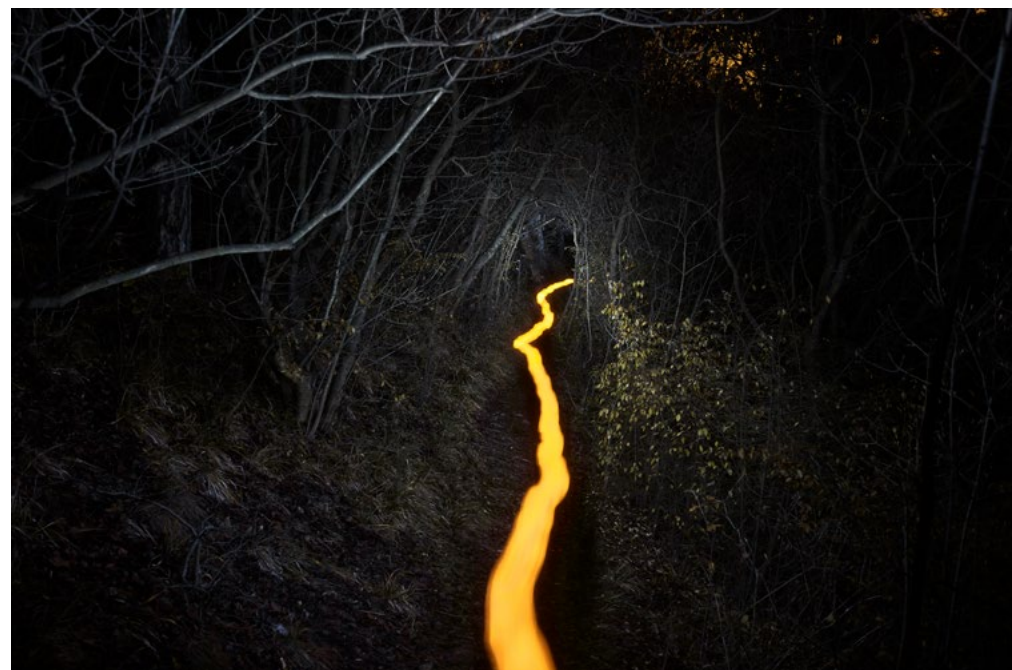
Mivel a lámpák mozgásának sebessége befolyásolja, hogy mennyi fény jut egy felületre, saját mozgásom tempójának is állandónak kellett maradnia felvételről felvételre, hogy alkalmanként hasonló expozíciót tudjak csinálni. A sötét erdőben ennek kivitelezése kritikus pont. A lámpák színhőmérsékletét és színét úgy állítottam be, hogy a kékes napfényre állított kamera a kelvin fokok különbsége miatt extrán aranyárgán rögzítse a fényfestés által kreált fénycsóvát, az erdőt megvilágító fény pedig extrán kékes, ami a kamera kékes napfénybeállítás miatt a normálnál csak kicsit hűvösebb hatást keltve fog rögzülni.



[108. kép] Behind the scenes



[109.-110. kép] Keresem az analógiákat



[104.-107. kép] Az éjszakai Kintsugi útvonal fénnnyel festve – a végső fotókon csak minimális utómunka-korrekción történt.

A MEG NEM VALÓSULT TESZTPROJEKTEK

Ezek a projektek az online projektoldalon lesznek megtalálhatók a <http://www.narrativescars.org/> weboldalon

H.G.H.L. - HANDHELD GLITCH HYPERLAPSE LOOP PROJECT

A kiválasztott futóútvonal-szakaszon egy 35 mm-es mozifilm kamerával mentem végig, lépésenként megállva és egy villanásnyi felvételt indítva. A villanásnyi felvételek között a kamera felgyorsulása és lassulása miatti leállás-kockák miatt efrük, más néven glitch-ek jönnek létre. A glitchek közötti hasznos filmkockák képezik az anyagot. Egy-egy glitch a lépéseink ritmusát követve átvezet egyik lépésből a másikba, s egy kb. 10 másodperces digitális hurokba lesz fűzve.

Definíciószerűen összefoglalva kísérleti hyperlapse projektem kézi kamerás efrü hyperlapse hurok (angol rövidítéssel: H.G.H.L.).

A glitch (efrű), amely videó-utómunka effekt csomagokban gyakran feltűnik, valójában egy analóg/organikus képi hiba, sérülés, az operatőrök rémálma. Ezek a szikraszerű foltok vagy villanások akkor jelenhetnek meg, ha leejtik a filmtekercset, és az összetekercselt filmszalagok közötti résben elektrosztatikus kisülés történik, amely beexponálódik az anyagba vagy a reptéri átvilágító gép hatására szabálytalan, fátýolszerű vonalak, szincsikok, kódok, foltok mutatkoznak a kész képen. Amikor a sötétszobában a filmnyersanyagot kézzel áttekerceslik (például egy kisebb kameraorsóra), ha esetleg túl gyorsan tekercselnek, akkor is létrejöhetnek a sötétben szabad szemmel látható szikrák. Ilyenkor a tekercselés sebességét vissza kell venni.

Az idők során a hibából metafora lett, amelyet filmesek és művészek egyaránt használnak vizuális nyelvükben. Talán a mestermunkámban megjelző aranycsík is tekinthető efrüszerű elemnek.

A munkámhoz használt technikai eljárások közül a hyperlapse az, amelyet még nem érintettem. Amikor az idő múlásának folyamatát szeretnénk megmutatni mozgóképpel, gyakran használjuk a kockázás (timelapse) technikát. A kockázás a téma filmkockánkénti forgatására, illetve az ilyen felvételekhez használt kockázómotorra utal. Ezzel a fajta kameramotorral nem a sztenderd, másodpercekénti 24 kockás felvételeket vették fel, hanem kockánként lehetett lépkedni és exponálni. Egy timelapse esetében a kamera hosszú időn keresztül ugyanazt a témát forgatja nagyon alacsony képkockaszámmal, többnyire mozdulatlanul, legfeljebb egy méternyi mozog a teljes felvétel alatt. Ha a filmet utólag levetítjük, látszanak az eltelt idő alatt történt változások: kibújik egy növény, vonulnak az égen a felhők, elmozdulnak az árnyékok. Valójában fázisanimációról beszélünk, amely felgyorsított hatást kelt, de valójában csak nagyon kevés kockát vettünk fel a vetítógép 24 kocka per másodperces frekvenciájához képest. A végeredmény egy olyan felvétel, amelyben az idő repülni látszik: szabad szemmel nézve lassú, hosszadalmas jelenetek bontakoznak ki a szemünk előtt.

**Fog Effects from High Intensity Explosive Detection System on
KODAK VISION 200T Color Negative Film
(400 ft. roll)**



Horizontal fog exposure



45 degree fog exposure (tail)



45 degree fog exposure (head)



Vertical fog exposure

[III. kép] Reptéri átvilágítás okozta efrük



[112-113. kép] Steadicam operatőr – Pfeffer Attila és az Arriflex 235 kamerával a K3 project forgatásán

A timelapse-felvétel végleges hosszát úgy kalkuláljuk, hogy a rendelkezésre álló vagy tervezett képek számát elosztjuk a másodpercenkénti képkockákkal (mozifilm 24fps, TV 25fps), ami megadja a timelapse időtartamát. (Ha pl. a rendelkezésre álló képek száma száz, a szükséges képkockák száma másodpercenként huszonöt, akkor a timelapse időtartama négy másodperc lesz.) A hyperlapse egy olyan timelapse, amelynek létrehozatala során a kamera komolyabb mozgást hajt végre. Ezt a megszokottnál nagyobb mozgást fedi a „hyper” jelző. Így tehát minden hyperlapse technikailag valójában timelapse, de nem minden timelapse hyperlapse, mivel hiányzik belőle a jelentősebb kameramozgás.

Kutatásaim során nem találtam arra példát, hogy ezzel a technikával bárki is készített volna már ilyen jellegű felvételét.

H.G.H.L. – Handheld Glitch Hyperlapse Loop project – GIF / video
<https://vimeo.com/995381740?share=copy>

K3 – KINCUGI KINETIKUS KOLLÁZS ÉS A VERTIKÁLIS MONTÁZS A LOOP MINT A CIKLIUSSÁG TÖKÉLETES JELKEPE

A legkomplexebb projektfázisom a K3: egy 35 mm-es, tíz másodperces kincugi loop film, amely minden elemében analóg. Hurokfilmem egy utolsó hommage a kísérleti analóg film korszakának, reflexió a mai túldigitalizált kor teremtette technikai korlátainkra és a zsigeri hatást kiváltó, húsba vágó analóg technikák létjogosultságára. Továbbmenve: vizsgálom a GIF-jelenség teljesen analóg előzményét, annak technikáját, és kísérletet teszek a mechanikai glitch esztétikájának létrehozására. A forgatás során Pfeffer Attila steadicam operatőr volt segítségemre. A loopokhoz használt film-nyersanyag Eastman Kodak Double-X 5222 black&white negative film.

Végül a hurokról, mely röviden: ismétlődő motívum.⁵⁵ Ilyennek tekinthető légzésünk, szívverésünk, szokásaink, mozdulataink, melyek fizikai létezésünk alapját képezik. A saját életemben ismétlődő loopként jelennek meg a műtétek, az MRI-kontrollok is, minden harmadik hónapban, immár nyolc éve (eddig már több, mint harminc MRI-n vettem részt – és az MRI is egyfajta fényképezés). Ritmusa van a futásnak is, nem is csak a lépések ritmusa értelmében, hanem abban is, ahogy annak idején nekikezdttem: futottam egy percet, aztán gyalogoltam kettőt, futottam két percet, majd gyalogoltam egyet stb. A műtétek után megtett első lépések során érzett extrém fájdalom maradandó emlékeként kapcsolódik ezekhez a szekvenciákhoz. „Ha egy film-szegmentumot jelentéssel kívánunk feltölteni, szintén ismételnünk kell. Azonban maga az ismétlés bizonyos immanens ritmikát kölcsönöz a filmnek, és a ritmika par excellence zenei vonatkozás.”⁵⁶

A K3 filmloopot kísérő hangként az MR gépeknél használt hélium pumpa hangját tervezem használni. A hélium pumpa hangjának ritmusossága hasonló a futó ember légzésének hangjához.

Mint ismeretes, az összes tizenkilencedik századi mozgókép létrehozására alkalmas (procinemati-

⁵⁵ Ebben a témában elismerés illeti Vándor Csaba 2017-es Da capo al fine – LOOP. Hurokfilmek és szellemi hurkok, visszacsatolások vizsgálata a filmtörténeti hurkokon és saját munkákon keresztül című DLA értekezését.

⁵⁶ Erdély Miklós: Mozgó jelentés. <http://intermedia.c3.hu/mszovgyi/erdely.htm>, 168.

kus vagy protocinematikus) eszköz, egészen az Edison-féle kinetoszkópig, rövid hurkon alapult. Ahogy a „hetedik művészet” elkezdett érlelődni, „a hurokfilmet száműzte az oktatófilmek közé, a szexkukkoldákba és az animációs rajzfilmbe”⁵⁷, a narratív történetmondás megerősödésével pedig kerülni kezdte az ismétléseket. Mint a modern nyugati fikciós formanyelvek általában, az emberi létezés számos egyedi eseményen keresztüli lineáris előrehaladásként írta le. Nem véletlen, hogy a kontinuitási vágás a legnépszerűbb a mozifilmekben: figyelmen kívül hagyja valós életünk és fizikai létezésünk repetitív (és unalmas? hétköznapi?) jellegét. Ezzel együtt számos művész nem korlátként éli meg hurkot, hanem új filmes lehetőségek forrásaként.

K3 – Kincugi Kinetikus Kollázs – video

<https://vimeo.com/995382861?share=copy>

LEHET-E A HUOK A SZÁMÍTÓGÉP-KORSZAKNAK MEGFELELŐ ÚJ NARRATÍV FORMA? MI A HELYZET A GIF-FEL?

Nem szabad elfelejtenünk, hogy a hurok nemcsak a filmművészetet szülte, hanem a számítógépes programozást is. Manovich szerint a programozás magában foglalja az adatok lineáris áramlásának megváltoztatását olyan vezérlőstruktúrákon keresztül, mint az „if/then” és „repeat/while”, melyek közül a hurok a legelemibb.⁵⁸

A „szintetikus mozgókép története végtelenített képsorokkal kezdődött, és napjainkra egy szép kört leírva egy szálon visszakanyarodott a kezdeti állapotába egy számítógépes fájlformátum, a GIF formájában, mely hang nélküli, ismétlődő” képsorozatot tartalmazhat. Ezek az animációk mai képi kultúránk meghatározó elemei lettek.”⁵⁹

A GIF-technika 1987-ben jelent meg először. Korai népszerűsége a hétköznapi webes felhasználók körében részben azért alakult ki, mert a loop első képe egy időben töltődött be a weboldallal. A rossz sávszélesség és az úgynevezett betárcsázós modemek idejében ez azt jelentette, hogy a GIF-képnek legalább egy része betöltődött vagy megjelent, mielőtt a felhasználó internetkapcsolata megszakadt volna. Ma már a magas képi felbontásnak köszönhetően valódi művészi GIF-ek hozhatók létre, a játékfilmes esztétikát kielégítő részletes kompozíciókkal. A médiaművészek előszeretettel alkalmazzák munkáikban, s múzeumi környezetben szinte minden videóinstalláció loopolt.

Talán erre a technikai fejlődésre való válaszként jelenik meg a tudatos hiba, a glitch, ahogy az előző tesztprojektben, a H.G.H.L.-ben az efrü. Egy rosszul kódolt vagy tömörített GIF furcsa, furcsán szép jelenségeket eredményezhet, és egy kis ügyességgel és kódolási képességgel ezen hibáknak az előfordulását hatalmas méretekben lehet növelni. A glitch GIF-ek áttörnek egy távolról sem érzéki terület, a számítógépes kód határait. Az általam létrehozott analóg loopok a mestermunka

kutatás-tesztelés során mind GIF formában is megjelennek az online kísérő dokumentációban.

Az általam tervbe vett K3 – 35 mm-es kincugi filmloop kb. 15 láb, azaz 4,5 méter hosszúságú lesz, tehát tíz másodpercenként 24 képkockát, azaz lábanként 16 kockát fogok tudni levetíteni. Az előre és hátrafelé néző szemszög használatával olyan perspektíva mutatható meg, amely a valóságban nem létezik, ám mivel egy oda-vissza futóútvonalon játszódik, a loop főszereplőjének visszaújtját vetíti előre a néző számára. A filmhurok által tulajdonképpen egy dupla loopot, azaz egy plusz síkot, időhurkot hozunk létre, ahol a prognosztizált esemény, a visszaút párhuzamosan következik be, mivel a normál (előre és hátra néző) szemszögből követhető útvonal látványa mindig újraindul és ismétlődik.

A hátrafelé tekintés mintegy már kész lenyomata a tájban ejtett „vágásnak”. Az előre néző kameraállás közvetítette képek a jövőt mutatják, ami fejlődik, alakul.

⁵⁷ <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema>, 15.

⁵⁸ *id. mű.*, 16.

⁵⁹ Vándor: P.10



A girl who could be the one he seeks.
He passes her on the jetty.



She smiles at him from an automobile.



was the moment of his own death.



[114-117. kép] Képek a *La Jetée*-ből

A film megtekinthető: <https://vimeo.com/658254211>

A MESTERMUNKA – KINTSUGI MOVEMENT IMAGE

CÉLKITÜZÉSEK

A mestermunka egyik célja az volt, hogy mozgókép és állókép összefüggését, valamint a fizikai élményt a Kintsugi útvonal végigjárásával, a vágás és a gyógyulás analógiájával összekapcsolja.

Állókép és a mozgás összekapcsolása kapcsán – még a kutatás tesztprojektjei során – többször merült fel a *La Jetée* (1962) című fotónovella-szerű kísérleti rövidfilm/cinematogram, mellyel francia rendezője Chris Marker (1921–2012) a fénykép transzcendentális, ugyanakkor rögzült pillanata, és a mozgókép egzisztenciális lendületére, illetve a szemlélendő és a megélt jelenet közötti kapcsolatra helyezte a fókuszot.

A vágy, az emlékezet és az idő filmes tanulmányozása céljából létrehozott *La Jetée* teljes egészében álló fotók felhasználásával készült, kivéve egyetlen beállítást, amely váratlanul, a nézőt meglepve megmozdul, és megszakít egy intim pillanatot, egyben felfüggesztve az állóképek sorozatának transzcendentális státuszát és időbeli nemlétét: ez az a pillanat, amikor a filmben szereplő alvó nő kinyitja a szemét (a 18'40" percnél).

A *La Jetée* a pillanat elbeszélt folyamattá alakításának metaforája, amely a filmes létezésnek – és minden filmnek is – látens hátterét alkotja.

Mestermunkám, és az azt bemutató tervezett kiállítás vezérgondolata sokat merít (a *La Jetée*-t is elemző) Gilles Deleuze film és idő viszonyát fejtegető elméletéből, amely szerint a mozifilm működése „hamis mozgáson” keresztül történik. A mozgásnak lehetnek „pillanatai az időben” – az egyes filmkockák –, de ezek valójában sohasem statikusak, még akkor sem, ha állóképekként elemezzük őket. A mozifilm „azonnali mozgás-képet⁶⁰ ad nekünk”, mert bár egyes kockáiban a mozgás észrevehetetlen, ezek az állóképek esszenciájukban időtartamot is rögzítenek. Ez mai fejjel, leegyszerűsítve, némileg technokrata módon megközelítve úgy is értelmezhető, hogy mivel egy digitális mozgóképes mű minden egyes képkockájának van egy ún. time-code-ja vagy metadatája, amely a filmben belüli sorrendiséget meghatározza, így ezek lényegileg különböznek a fényképtől, mivel a temporális információt magukban hordozzák, nem úgy, mint egy állófotó.

Szerintem azonban ez a megközelítés nem ragadja meg a gondolat esszenciáját, és nem is érvényesíthető rá maradéktalanul. Deleuze minden bizonnyal egy analóg filmes perspektívájából fogalmazta meg elvét. Mivel a celluloid mozifilm egy organikus, 35 mm széles csíkokra felszeletelt öntvény része, minden képeleme hangsúlyosan hordozza a sorrendiséget, mivel mindaddig fizikailag összekapcsolódik a következő filmkockával, míg ollóval vagy szikével el nem vágják őket egymástól.

⁶⁰ movement-image, ld. Gilles Deleuze: Cinema I The Movement – Image, The Athlone Press, 1986, 2.

Egy film kockáit nem lehet állóképekké redukálni. Ha pusztán az analóg vetítés mechanikus jellegére gondolunk, figyelmen kívül hagyjuk a „mozgás-kép” lényegét: az idő képeinek felszabadulását, amely már nem függ a „kronometrikus mozgástól”⁶¹. Ez az egyik indoka annak, hogy mesetermunkámban töreksem analóg megoldásokra és az analóg gondolkodásmód érvényesítésére, amely érvényesül a tesztprojekteken is. Ennek a gondolatnak az újraértelmezését szeretném élményformában létrehozni a mestermunkám kiállításakor.

PROBLÉMAKÖR: MEGSZŰNŐ TECHNOLOGIÁK

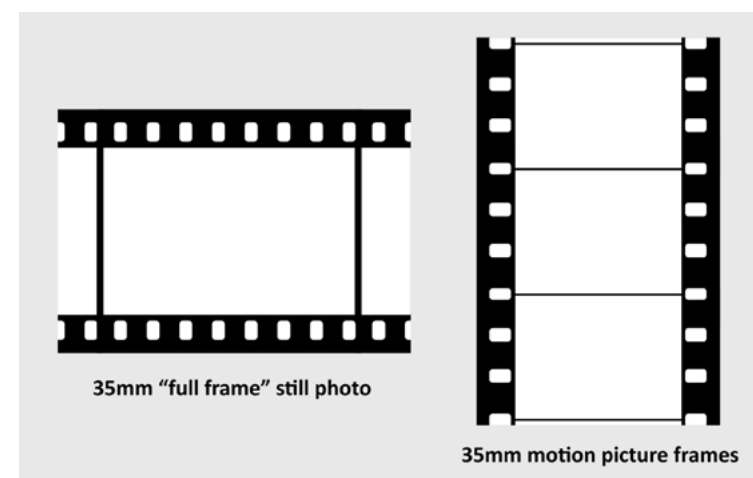
Úgy tűnik, mintha a fotókémiai eljárások szempontjából a megszűnő technológiák idejében élnénk. A mestermunkaprojekt-kutatásba be nem kerülő halott, de egyébként alkalmas technológiák listája egyre csak nőtt, ahogy fejlesztettem az ötleteimet, és szembesültem azzal, hogy az analóg eljárásokban egyre limitáltabbak a lehetőségeim. Kerestem azt a formátumot vagy eljárást, ami a legjobban illene a gondolatmentemhez, de folyamatosan abba ütköztem, hogy egy-egy módszer megszűnt vagy elérhetetlenné vált. Ilyen például a fekete-fehér fotó diafilm (másik néven: fordítás). Ha netán kapható is, az előhívás laborban már nem elérhető. Az évek során számos ismert márka szűnt meg: a Fujifilm például 2013 márciusában befejezte a mozifilmes nyersanyagok forgalmazását, így gyakorlatilag egyetlen mozifilmgyártó maradt a világon: az amerikai Eastman Kodak.

Miközben az emblemikus nyersanyag Kodak Ektachrome színes fordítás reneszánszát éli, a fekete-fehér Kodak TRI-X 7266 fordítás csak 16 mm-es és 8 mm-es változatban kapható. Ezek a „keskeny” nyersanyagok nem lettek volna alkalmasak hurokfilmek forgatására és manipulálására, egészen pontosan a K3 35 mm-es kincugi hurokfilm vertikálismontázs-folyamatára.

Kerestem annak lehetőségét is, hogy analóg filmről tudjak állóképet vetíteni, akár egy saját magam építette vetítővel. Hogyan tudnám a teljes útvonalat valamilyen formában feldolgozni (az aranyfestés témaköréről nem is beszélve) – ez a kérdés foglalkoztatott. Van egy régi filmes formátum, amely talán inkább műfajként írható le, és Magyarországon a mai napig népszerű: az 1954 óta gyártott szalagos mesediafilm.⁶² Amikor szembesültem azzal, hogy már sokadik ízben fejleszték ötleteket, de ezek nem kivitelezhetők a halott formátum problémája miatt, a diafilm üdvöztető megoldásnak tűnt. Filmesként nagyon fontosnak tartom a mesediafilm szempontjából, hogy itt nem fotós nyersanyaggal, illetve formátummal dolgozunk, hanem mozifilmes technológiával és olyan eljárásokkal, amelyeket az NFI Filmlaborban hívnak: ugyanott, ahol a mozifilmeket is, ráadásul ugyanazokra a nyersanyagokra. Emellett a mesediafilm a sorrendben egymást követő, rögzített indexképek révén rendelkezik azzal a Deleuze-i plusz „mozgás-kép” réteggel, amellyel a mozgóképes mozifilm is.

Ugyan én ezekben a mozifilmes formátumokban vagyok jártas, mégis a diafilm adott lehetőséget arra, hogy eltávolodjak a megszokott médiumtól. Médiaarcheológiai szempontból érdemes kiemelni, hogy a mesediafilmeket a mai napig ugyanazzal a vetítőrendszerrel vetítik, mint gyerekkorunkban, amely valójában már a 19. század pre-cinematikus színházaiban is jelen volt, mint

laterna magica a „bűvös lámpa”. Így teljesen unikális, ugyanis ez a legősibb film-, illetve képvetítési rendszer: egy áttetsző hordozó (például üveg vagy film), rajta egy kép, egy fényforrás (izzó), egy lencse és egy fényvisszaverő felület (a legtöbb ször vászon). A képek vertikálisan következnek egymás után, mint a mozifilmnél. Annnyiban mégis különbözik tőle, hogy egyszerre csak egy képet vetítünk, nem másodpercenként huszonnégyet. Rájöttem, hogy a mesediafilmmel, illetve annak továbbgondolásával fogom tudni elmondani vagy átészilipelni azt, amit az egész Kintsugi útvonalról feltárni, láttatni szeretnék.



[118. kép] Ábra: a fotóformátum és a mozifilmformátum közti különbség

Szintén nagy fejtörést okozott, hogy a kincugira jellemző tipikus aranyfestés hogyan tud megjelenni diafilmen vagy a filmen. A filmvetítés transzluszív (fényáteresztő) vetítési forma, az arany mint anyag pedig reflektív. Ha a filmszalagot megfestem – ez a tesztek során kiderült –, az átvilágítás miatt a vászonra vetített aranyfestés fekete vagy jó esetben sötétbarna lesz. Ha higabb anyagot használok, pl. az ún. *gold gilding* aranyozót, az arany szemcsék csak különválnak, de ugyanúgy nem jelenik meg a reflektív hatásban megszokott arany szín. Az arany mint anyag, illetve mint optikai hatás a csillámai és a színe miatt csak reflektív (fényvisszaverő) módon tud érvényesülni: csillognia kell, a fénynek a néző felé pedig vissza kell csillannia. Kellett keresnem egy megoldást, ami mindkét feltételnek megfelel.

⁶¹ Felicity Colman, *Deleuze & Cinema THE FILM CONCEPTS*, 34.

⁶² A hajdani keleti blokk országai közül a rendszerváltás után harmincöt évvel már csak Magyarországon maradt meg a diafilmgyártás.



[119-120. kép] Kasírozás – munkafolyamat



[121. kép] Egy visszaskennelt, kézzel festett kép – egyben az első kocka a diafilmsorozatból

A MEGOLDÁS: KÉPEK SOROZATA

Rájöttem, hogy a diafilm képsor rendezőelvet igényel, de ha a lehető legorganikusabb módon próbálok hozzáállni, akkor nem egy mértanilag egzakt elvből kell kiindulnom. Mivel itt az összes gondolat alapvetően a testemhez és a testképemhez vezethető vissza, azt a megoldást választottam, hogy a saját testemet használom mértani egységként. Ezt úgy oldottam meg, hogy a Kintsugi útvonalon szigorúan száz lépésenként, szinte mantraként számolva fejben a lépéseket, ciklikusan készítettem egy-egy digitális fotót, így én magam lettem a humanizált time-code. Egy kép előre, egy hátra az emberi szemszöghöz hasonló, 50mm-es objektívvel, ahogy a K3 loop filmnél is: ahogyan én a saját szemszögemből látom a tájat. A képet úgy komponáltam meg, hogy az enyészpont mindig a kép közepénél legyen – még ha nem is mindig mértani pontossággal –, adva ezáltal egy kis teret az előttem fekvő terep hatásának.⁶³

A munkamenet a következő volt:

A fotóanyag a perspektíváját tekintve az emberi szemszöghöz hasonló 50 mm 1.2 objektívvel, teljesen nyitott blendenyílással készült. Ez a lehető legkisebb mélységélességet eredményezte, amellyel az volt a célom, hogy a futásaim alatti „in the zone” koncentrált lelkiállapotot adjam át.

A digitálisan megfotózott útvonalat 20×30 cm-es Hahnemule Matt Baryta papírra nagyítottam le. A papírprinteket szikével kettévágtam, majd a vertikális montázs/kollázs gondolatom (és a K3 kincugi kinetikus kollázsban megfogalmazottak) alapján újra összeillesztettem a darabokat: a bal oldali kép az előre vezető utat mutatja, a jobb oldali pedig a látványt visszafelé. A papírképek vágásánál a vágási vonalat, azaz a szikét maguk a tereptárgyak és a terepviszonyok vezették. A kollázsfolyamatról videódokumentáció is készült.⁶⁴

Miután kollázsként összeraktam és paszpartu kartonra felkasíroztam a két fél képet, a vágásokat aranyfestékekkel festettem meg. A tesztelés során kiderült, hogy az arany hatása akkor érvényesül a legjobban, ha két rétegben festem. Az alsó réteg festéséhez egy bronzosabb, a felső réteghez pedig egy sárgásabb arany akrilfestéket használtam.

Az aranyfestés művelete után a képeket síkágyas fényképszkennerrel beszkenneltem, és sorrendbe raktam. Ezt követően a kollázssorozatból az NFI Filmlaborban egy „digitális intermediate”, azaz egy ARRILASER filmvisszairó révén fizikai negatív filmtekercs készült. A végső munkafázisban – szintén a filmlaborban – a negatívot hurokba fűzve analóg kontaktkopirozási eljárással filmpozitív print jött létre. Így állt össze maga a mesediafilmcsík.

A diafilmcsík esetében a filmkockák a szalagon vertikálisan követik egymást, mint a mozifilmnél. A filmszalag szélén levő, négy perforációnként váltja egymást a képek alkotta sorozat. Ezzel megtörtént az első lépés a mozifilmformátum irányába, és megjelenik benne a korábban kifejtett deleuze-i „mozgás-kép” (movement-image) tényező.

⁶³ Videó az eredeti fotóanyagról: <https://vimeo.com/947177649?share=copy>

⁶⁴ <https://vimeo.com/947148898/8cbb8fef14?share=copy>

A kézi aranyfestés és a reflektív elven működő lapszkenner kombinációjával tudtam az aranyfestést és annak fényvisszaverő tulajdonságait organikusan átültetni egy fizikai, vetíthető filmhordozóra. Ezzel teljesült az a célom, hogy a reflektív, fényáteresztő aranyfestés és a cinematikus formátum is bekerüljön a mestermunka projektbe.

MOZI, ILLETVE MOZGÁS

A markomban is elérő, 29 statikus kockából álló diafilmcsíkból hogyan lépünk tovább a mozi esszenciális élménye felé?

A mozifilm „azonnali mozgás-képet (movement-image) ad”, mert egyes kockáiban, még ha a mozgás bármilyen észrevehetetlen is, az időtartam is rögzül. De hogyan is tudom értelmezni, illetve másképpen megélni ezt a mozgást, magát a mozit?

Az alaphelyzet – amit meg is szoktunk az utóbbi százharminc évben, amióta a Lumière testvérek kifejlesztették a kinematográfot – az, hogy ülünk a moziban, és képek sorozata vetítődik egymás után a szemünk előtt. Másodperceként huszonnégy képet látunk (régén csak 16-18 kockát/sec), egy kép egy negyvennyolcad másodpercig statikus állapotba kerül, átvilágít rajta a fény, utána a vetítógép továbbítja a filmet a következő képig, és a folyamat ismétlődik.

A másik lehetőség az, hogy megfordítom a képek mozgásának elvét (mely szerint a képek statikusak), és magam válok mozgás-, illetve időtényezővé. Én magam kötöm össze a képeket a fizikai mozgással. Hogyan lehetséges ez? Hogyan válhatunk időtényezővé?

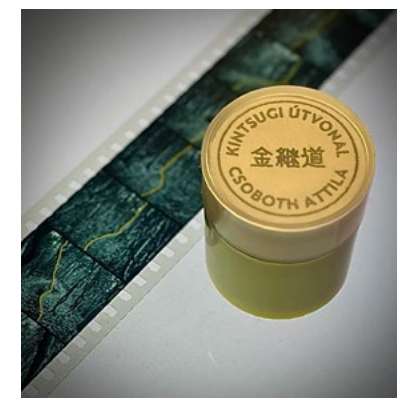
A BEFOGADÓ, MINT IDŐTÉNYEZŐ

1980-ban Bill Brand New York-i független filmes 228 kézzel festett képből készített animációt a Myrtle Avenue metróállomásnál *Masstransiscope* (Tömegközlekedés-képcső) címmel. Ez a lineáris zoetrop egy metróalagútba helyezett fázisképsorozat, melyen a vonat elhaladásával szinkronban villanó megvilágítást kapnak a képek, amint a metrókocsi ablakai elé kerülnek, ezáltal mozgóképi illúziót idézve elő. A metrókocsi sebessége, a benne száguldó utasok és a villanó vakuk összhangja hozza létre a moziélményt.

Magyarországon a 90-es években a Keleti pályaudvar és a Népstadion metróállomás között ugyanezzel a módszerrel⁶⁵ a száguldó metrókocsi „mozgattatta” a BKV utasait egy 168 képkockából álló, nagyjából hét másodpercig tartó alagúti cipőreklám segítségével. Ezen a vonalon abban az időben én is sokat utaztam mint operatőrnövendék.

Ezek a művek jó inspirációt adnak arra, hogy ne hagyományos mozieszközökben gondolkozunk, hanem lépünk ki a térbe, és annak adottságait, illetve a nézőt magát is használjuk fel. Így képzőművészeti alkotás fog születni, melyet a mozi, főként a kezdeti kinematografikus eszközök ihlettek, ráadásul a néző is részese-létrehozója lesz a műnek.

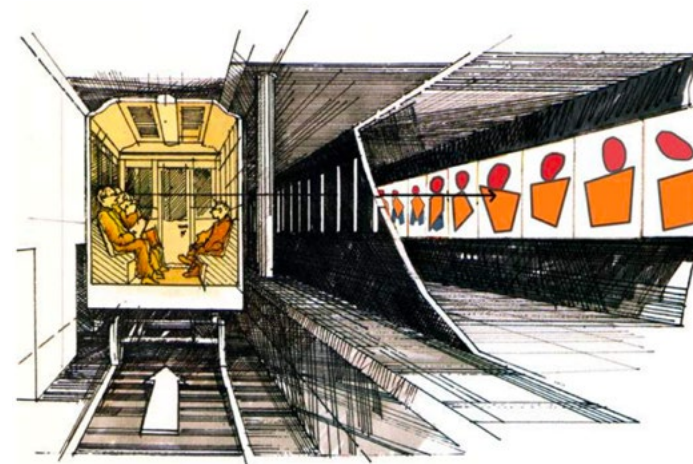
⁶⁵ <https://24.hu/kultura/2023/12/11/ismeretlen-budapest-metro-metroalagut-kilencvenes-keteszres-evek-mozgo-reklam-mozgoreklam-lovas-gabor/>



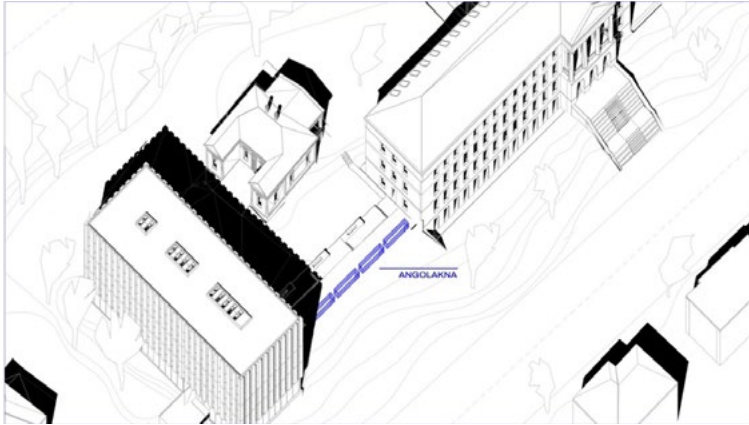
[123.-124. kép] A diafilmcsíkot tartalmazó doboz

[122. kép] A Kintsugi útvonal diafilmcsík (részlet)

Link a diafilmet megmutató videohoz
<https://vimeo.com/980104132/1d1e66fb84>



[125. kép] Bill Brand, *Masstransiscope* (1980)



[126 kép] Axonometrikus helyszín ábrázolás



[127.-128 kép] Látványterv a kiállítás belsejéből – az angolakna szemmagasságból



[129 kép] printek felfüggesztésének csomóponti rajza

A MESTERMUNKA-KIÁLLÍTÁS

Egy áttekintő anyagtesztelési folyamat végén (amikor PVC-t, fóliákat és textileket próbálgattam) rájöttem, hogy számomra a mestermunka kincsgi kollázskiállításához és e filozófia szemléltetésére a filmforgatásokról is ismert fehér muszlin lesz a legalkalmasabb. Ez a lágy anyag sok operatőr tarsolyában ott van, amikor a világítási arzenálját tervezi. Általában fényvisszaverésre és fényáteresztésre használjuk, nagy keretekre feszítve, de én ezúttal hordozófelületként alkalmazom, amire *szublimációs* technikával rányomtatom a diafilmen szereplő képeket, kilépve a filmcsík vetítésének elrendelése alól.

A mestermunka kiállításának helyszínéeként a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem egyik központi, mégis kevesek által ismert, a Master- és a Base-épületet összekötő földalatti kültéri folyosó közlekedőjét képező angolaknát választottam (lásd látványterv).

A kiállítás 13 db, a térbe belógatott 1.33:1 képarányú (némafilm képarány) muszlinprint-válogatásból áll (melyek felső éle sinbe van fogatva). A lágy textilképek kvázi önálló életet élnek: meglibbennek például a légmozgástól. Azzal, hogy váratlanul megmozdulhatnak, felfüggesztődik az állóképek sorozatának transzcendentális státusza és időbeli nemléte, hasonlóan a pillanathoz, amikor a *La Jetée*-ben szereplő alvó nő kinyitja a szemét. A képek ritmusa felülről, a MOME kertjéből jól érzékelhető, közējük belépve viszont egyszerre csak egyet láthatunk.

Az áttetsző, kb. 1,3 m × 1 m-es muszlinprintek mérete alig keskenyebb szélteben, mint a folyosó szélessége. Ezzel a látogatót rákényszeríthetem arra, hogy csak a képet félrehajtva tudjon továbbhaladni a következő printhez – ezáltal lényegében fizikai interakcióba lép az installációval. Minthogy a printek hordozói lágy textiliák, lehetővé teszik, hogy végighaladva az akna 20 méteres szakaszán, mint egy függőnyt, úgy hajtsuk félre őket, így nemcsak vizuális, hanem taktilis kapcsolatba is kerülünk a művekkel.

A mestermunka-installációt néző (vagy inkább a benne immerzív módon résztvevő) befogadó maga is a részévé válik a műnek, hiszen maga hozza létre a képsorozatot, melyet az útvonalat végigjárva megél, és amellyel az érintkezés pillanataira és eggyé válik. Ő adja meg a mozgókép lendületét, maga hajtja végre a mozgást, maga válik movement-image tényezővé, amikor képről képre halad a folyosón, így módon lendítve mozgásba a mozt. Az angolakna ebben az összefüggésben – metaforikusan – vetítőgépnak, pontosabban zoetrópnak tekinthető. A néző/résztvevő és a belógatott képek, illetve az akna együtt adják ki a mozgás-kép képletét: állókép + absztrakt mozgás = mozgás-kép. Az állóképek (azaz a mozdulatlan szakasz), a kiállított fotókollázsok egy-egy darabja (illetve sorozata) és a résztvevő „absztrakt” mozgása alakítja mozgás-képpé a statikus Kintsugi útvonalról készült képek transzmediális diafilmsorozatát. A diafilmben szereplő képek humanizált timecode-ját vagy metadatáját pedig az alkotó adja meg a szigorúan 100 lépésenkénti fotóexponálás rendszerével, illetve ritmusával.

A kiállítási térbe való kilépés előterében (benn az épületben) maga a diafilmcsik, illetve a mestermunka dokumentációját illusztráló fotók és grafikai anyagok lesznek kihelyezve (lásd látványterv).

Az angolaknából a Master- és a Base-épületet összekötő beltéri folyosóra térünk vissza, ahonnan, ha szeretnénk, egy kört megtéve visszajutunk a kiállítás elejére – így kreálva egy térbeli loopot.

HANGTÁJ (SOUNDSCAPE)

A kiállítást egy három fázisból álló hangtáj is kiegészíti.

Az épület belsejében, mielőtt kilépnénk az installációba, a városszéli erdő atmoszféra vesz minket körül, felidézve az urbánus környezet hétköznapi életünkben megszokott alapzaját. Innen kilépve a lombos erdőnek a városhoz képest kontrasztos, megnyugtató hangjai fogadnak: ez hasonló, mint amit a Kintsugi útvonal kezdő- és végpontján is hallani. A kiállításon pedig, ahogy egyre előrébb haladunk, a fenyőerdő hangjai hallhatók (a *Kintsugi útvonal* a lombos erdőből átvezet a fenyőerdőbe, egészen a visszafordulási pontig, amely a legutolsó belógatott printen látható). A kiállított hangtáj felépítő felvételek a *Kintsugi útvonalon* rögzített hangokon alapulnak.

UTÓÉLET

Miközben a mestermunka és az ahhoz vezető kutatás során tudatosan és praktikus okokból magányos munkamódszerre törekedtem, a projekt utóéletében a közösségre hatás gyakorlását is előtérbe helyezem – az online térben.

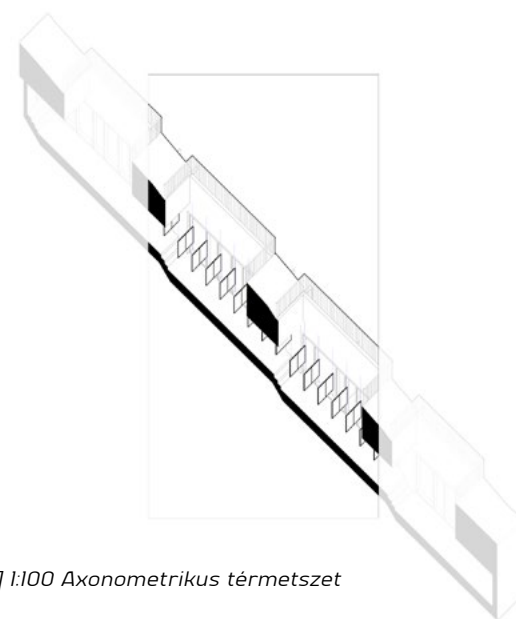
Ahogy az értekezés elején is írtam, a mai korban a narratív sebábrázolás és a kincugi, illetve vabi-szabi filozófiájának felélesztése nemcsak az egyéni traumák, hanem a 21. század kollektív traumáinak feldolgozásáról is szól. Az online jelenlét ennek az üzenetnek a továbbvitelét és terjesztését szolgálja. Így az én magányosan útvonalat / hatást / érzelmet és történetet kutató munkámat a lefűzött értekezésem túl életre bocsájtom. Ennek az online utóéletnek a továbbvitelére a legnagyobb közösségi sportteljesítményt és a világ futóinak kapcsolati hálózatát összefogó Stravát⁶⁶ választottam, 2024 augusztusában megjelent a *Kintsugi* útvonal mint Strava-szegmens. Ez a projekt utolsó stációja, ugyanakkor figyelemfelhívás a projektre és annak üzenetére, egyben tehát a projekt utóéletének kezdete.

„Ha nincs a Straván, akkor nem történt meg!” – ezek azok a szavak, amelyeket sok futótól hallani az online közösségi oldalak korában. 2009-es megjelenése óta a Strava telefonos applikáció népszerűsége annyira megnőtt, hogy mára több, mint 68 millió hozzáférése van. A népszerűsége abban rejlik, hogy a felhasználók között nemcsak a barátainkat, családtagjainkat találjuk meg, hanem profi sportolókat is.

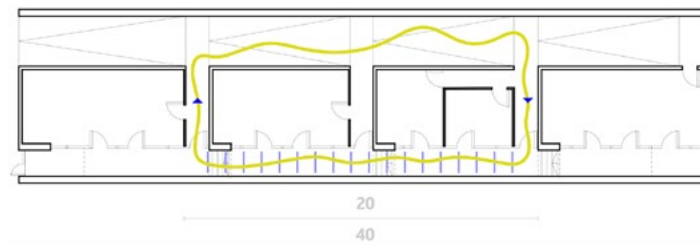
⁶⁶ <https://www.strava.com>



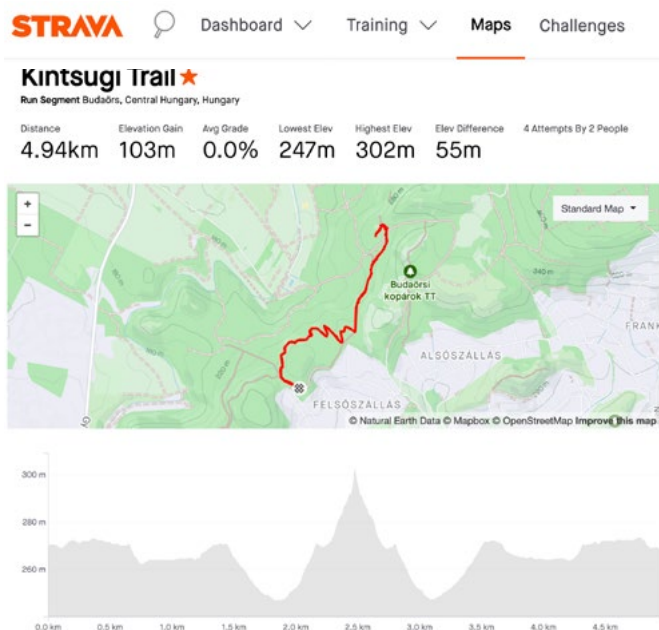
[130. kép] Látvány tervek a kiállítás bejárata felől



[131. kép] 1:100 Axonometrikus térmetset



[132. kép] 1:50 alaprajz közlekedési ábra



[133. kép] A Kintsugi útvonal – Strava-szegmens



[134. kép] QR kód:
<http://www.narrativescars.org/>



[135. kép] A Kintsugi útvonal eleje, Budaörs
<https://maps.app.goo.gl/F2uQ7VRWv87sd9RGA>, GPS-lokáció: 47.467038, 18.923181

A Strava alkalmazásban GPS-szel követhetjük nyomon és rögzíthetjük futásainkat. Ezen túlmenően lehetőséget ad arra, hogy elemezzük tevékenységeinket olyan mérőszámok segítségével, mint például a távolság és a magassági szintek, de ha megvan hozzá a megfelelő tartozék, akkor látjuk a teljesítmény-adatokat, például a pulzusszámot is.

Azért is választottam a Stravát, mert erős benne a közösségi elem azáltal, hogy a barátainkat és a profi versenyzőket egyaránt nyomon követhetjük. Láthatjuk, mire készülnek, „dicséretekkel”⁶⁷ jutalmazhatjuk a futással vagy akár kerékpáron eltöltött időt. Sok szempontból ez a jelenleg legfontosabb közösségimédia-platform a sportolók számára.

A Strava egyik leghírhedtebb eleme a szegmens.⁶⁸ A Strava-szegmens egy út vagy nyomvonal más Strava-tagok által létrehozott szakasza (vagy csak egy jól körülírható szakasz), ahol bárki, aki az adott szakaszon fut, össze tudja hasonlítani az idejét a többi futóéval. Az adott szegmens leggyorsabb futója pedig a hegy királya vagy királynője (KOM, QOM⁶⁹) lesz.

A Kintsugi útvonal Strava-szegmense megtekinthető itt:
<https://www.strava.com/segments/37514460>

A mestermunka védését és a kiállítást megelőzően a Kintsugi útvonal egy dedikált QR-kódot kap, amelyet az útvonal elején lévő „természetvédelmi szakasz” tábla alá fogok elhelyezni. Innen elérhető lesz a projekt honlapja, és le is lehet majd tölteni azt a GPX-fájlt⁷⁰, amely vezeti a futót vagy a kirándulót a nála lévő navigációs készülék segítségével, hogy maga is megismerhesse a mestermunka alapját képező útvonalat és erdőt. A GPX-fájl birtokában a résztvevő saját GPS rendszerébe is be tudja táplálni az útvonalat. A GPX-fájlformátum nyílt szabványú (open-source), tehát bármilyen eszközön ingyenesen használható, márkától függetlenül.

Ha netán egy kirándulónak hasonló a belső „time-code”-ja, mint nekem, akkor 100 lépésenként megállva akár az online galériában szereplő Kintsugi Movement Image (kincugi kollázs) képeivel is összevetheti az élményt vagy látványt, amit tapasztal.

A szegmens virtuálisan már a mestermunka kiállítását megelőzően megjelenik a futók számára a Strava applikációban⁷¹ a fenti linken keresztül.

A védést megelőző időszakban, a kiállítással egy időben közösségi futást fogok szervezni, ahová a MOME oktatóit és diákjait fogom invitálni.

Addig pedig, mivel a szegmens már aktív, a magyar terepfutás közösségének kiemelkedő tagjait meghívom egy virtuális eseményre, ahol személyes pályacsúcsokat fognak felállítani. Ugyanekkor próbálom megtalálni a Kintsugi útvonal pályacsúcsát felállító futót is.

⁶⁷ „kudos”

⁶⁸ Strava Segment

⁶⁹ KOM: King of the Mountain, QOM: Queen of the Mountain

⁷⁰ GPS Exchange Format file

⁷¹ 2024. augusztus 9-től

KONKLÚZIÓ

Kutatásom és a belőle származó gondolat kísérlet folyamatának végső állomása, fizikai térben való megnyilvánulása maga a mestermunka-kiállítás. A kiállított anyag fizikai megtestesülése és összegzése mindannak a gondolatfolyamnak, ami mentén évek óta kutatok, és amit végül leírok a doktori értekezésemben.

A gondolatfolyam, illetve a kutatásom kiindulópontja maga a sérülés, legyen szó több száz éves tárgyról, élő testről vagy a természet valamilyen felületéről. A sérülés hordozta üzenet történetet sző, történetben él tovább. A sérülés beépül a jövőben folyamatosan formálódó történetbe, ezáltal mások számára is hozzáférhetővé válik, mások számára is közvetítő erővel – azaz valamiféle hatással – bír. Valamilyen üzenetet hordoz, amely akár módosulhat, többlettartalommal egészülhet ki, vagy éppen marginalizálódhat is, attól függően, milyen körülmények között, milyen befogadó, „letapogató” közzeggel kerül kölcsönhatásba.

A kiállítási koncepció és annak fizikai térben történő megvalósítása egyaránt azt a zsigeri hatást kívánta analóg módon demonstrálni, amiképpen a „sérült” – vagy metszésvonalakat jelölő – textilképek egymást kitakarva a haladás akadályaként vannak jelen a kiállítás terében. A látogató kénytelen fizikai kontaktusba, valódi kölcsönhatásba kerülni az egyes képekkel annak érdekében,

hogyan a fotókollázsokról készült printeket (ezek révén pedig az én személyes élményemet) folyamatában, lépésről lépésre befogadja, átélje, és így haladjon tovább a kijáratig.

A kiállítás maga egy projekciós felület, amelyen a mestermunka gondolat kísérlete fizikai valójában jelenik meg. A kölcsönhatás élményét adja, ebben a térben a sérülés – törésvonal – útvonal története, hatása tovább él, maga a történet akár tovább is fejlődik. Minden egyes látogatás, áthaladás formál(hat) rajta valamit, konkrétan vagy átvitt értelemben, ahogy minden sérülés, törés és útvonal konkrétan és átvitt értelemben is egyéni történetet mesél el, egyedi utat jár be.

A kiállítás a személyes történetmesélésen keresztül a zsigeri átélés lehetőségét kínálja. Az egymás után belógatott textilfotók között az idő és az áthaladás teremti meg a kapcsolatot. Az idő ritmusa, azaz az időtényező és a „movement-image” – maga az áthaladás – biztosítja a kölcsönhatást, ez pedig a képek „belső” filmélménnyé formálódásának lehetőségét kínálja. Hiszen a képek sorrendben – egyedileg megválasztott tempóban – követik egymást és fejtik ki hatásukat. Ezzel létrejön a belülről átélhető filmszerű élmény: a látogató az események belső résztvevőjévé válik.

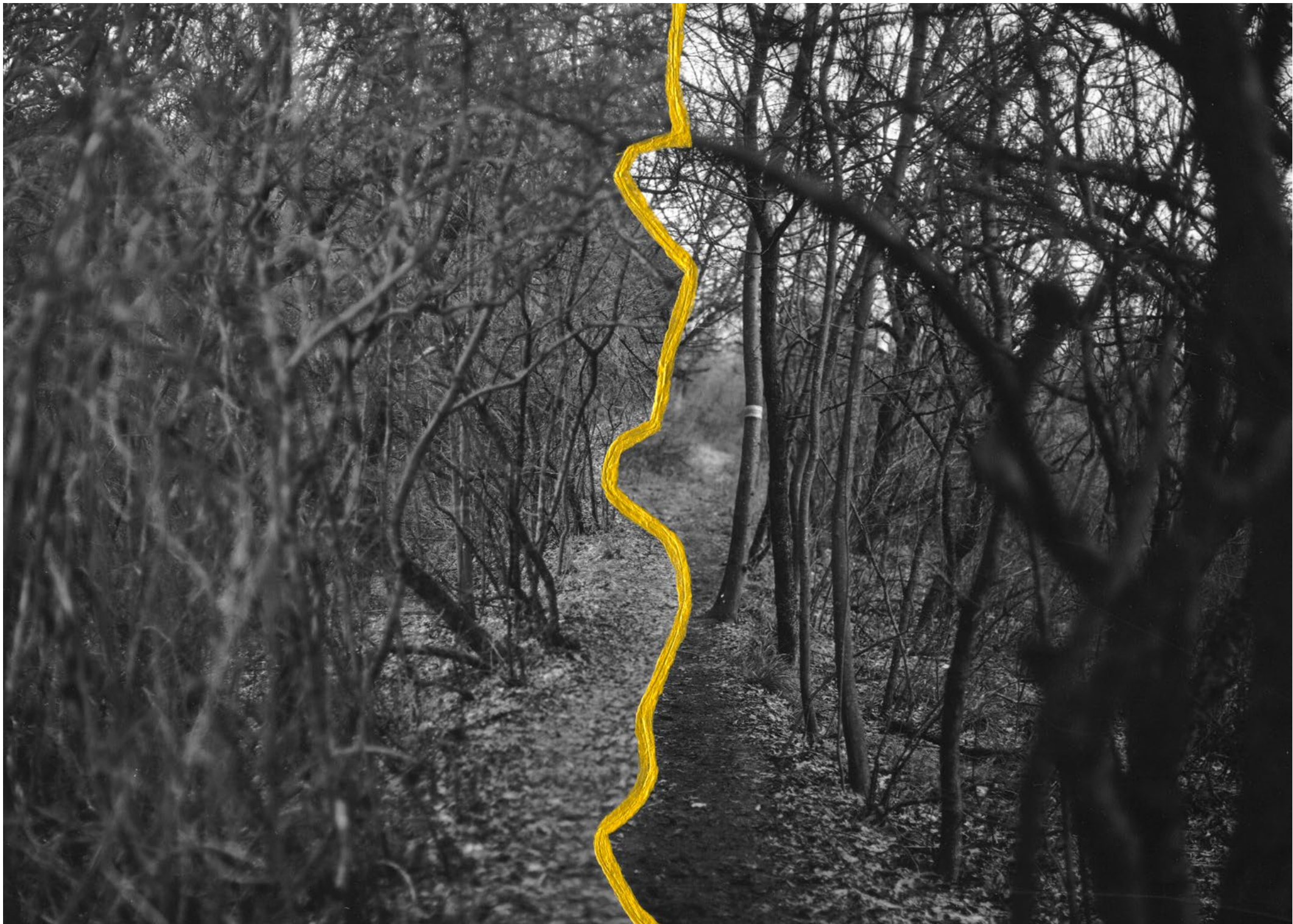
A kiállítás olyan projekciós felület, ahol a tárgyakról szerzett taktilis benyomást kiegészíti az útvonalon való fizikai áthaladás élménye, azaz a térrel való taktilis érintkezés. A fizikai térben létrehozott kiállításhoz digitális közösségi felület társul: a teljes gondolat kísérlet és kutatási folyamat egy QR-kódon keresztül elérhető egy weboldalon. Itt a kutatásom egyik kulcselemét, a vágási sérülést szimbolizáló *Kintsugi útvonalat* Strava-szegmensként is elérhetővé teszem. Az útvonal innentől kezdve bárki számára bejárható. A vabi-szabi filozófia szellemében minden egyes újabb lépés a már kialakult kopást formálja, alakítja, tehát tovább élteti az ösvényt.

Egy teljes kört leírva tehát a történet tovább él, a seb alakul, a jelentése módosul, új üzeneteket közvetít. A fizikai térből a digitális felületre való áthaladás élménye után ismét a fizikai analóg átélés következik a folyamatban.



**A MESTERMUNKA ALAPJÁT KÉPZŐ
TELJES KÉPI ANYAG,
DOKUMENTÁCIÓ – FÜGGELÉK**













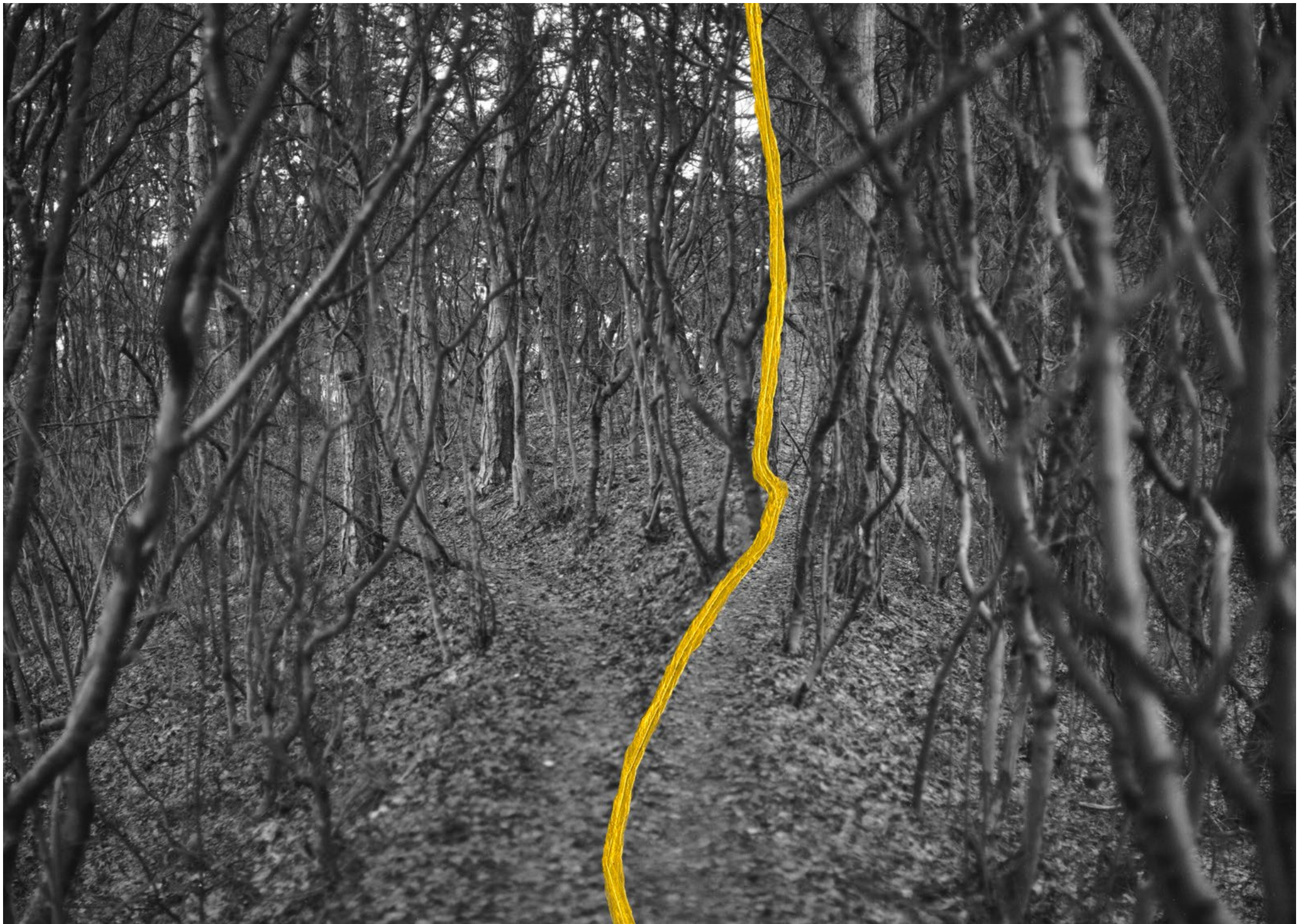


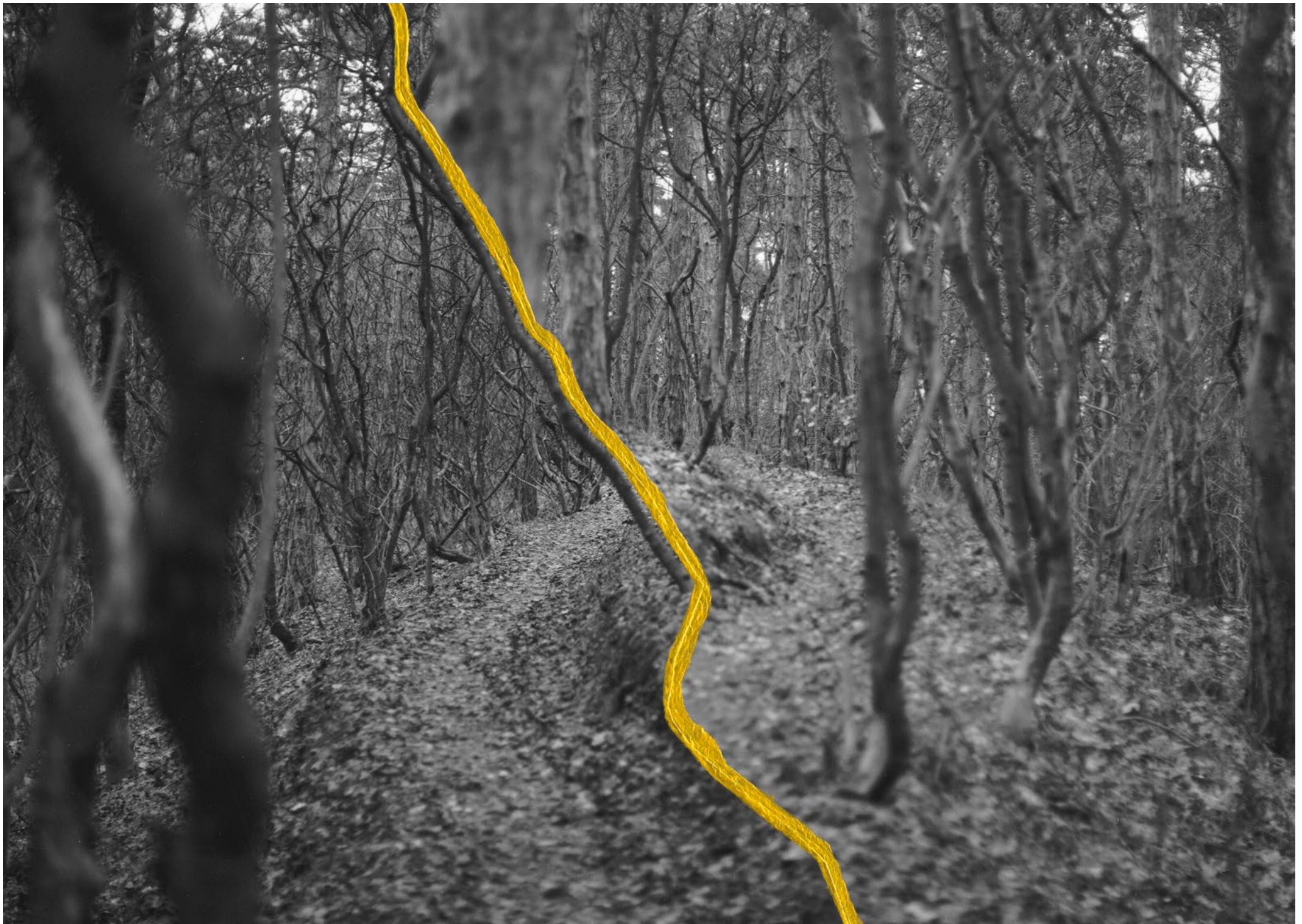




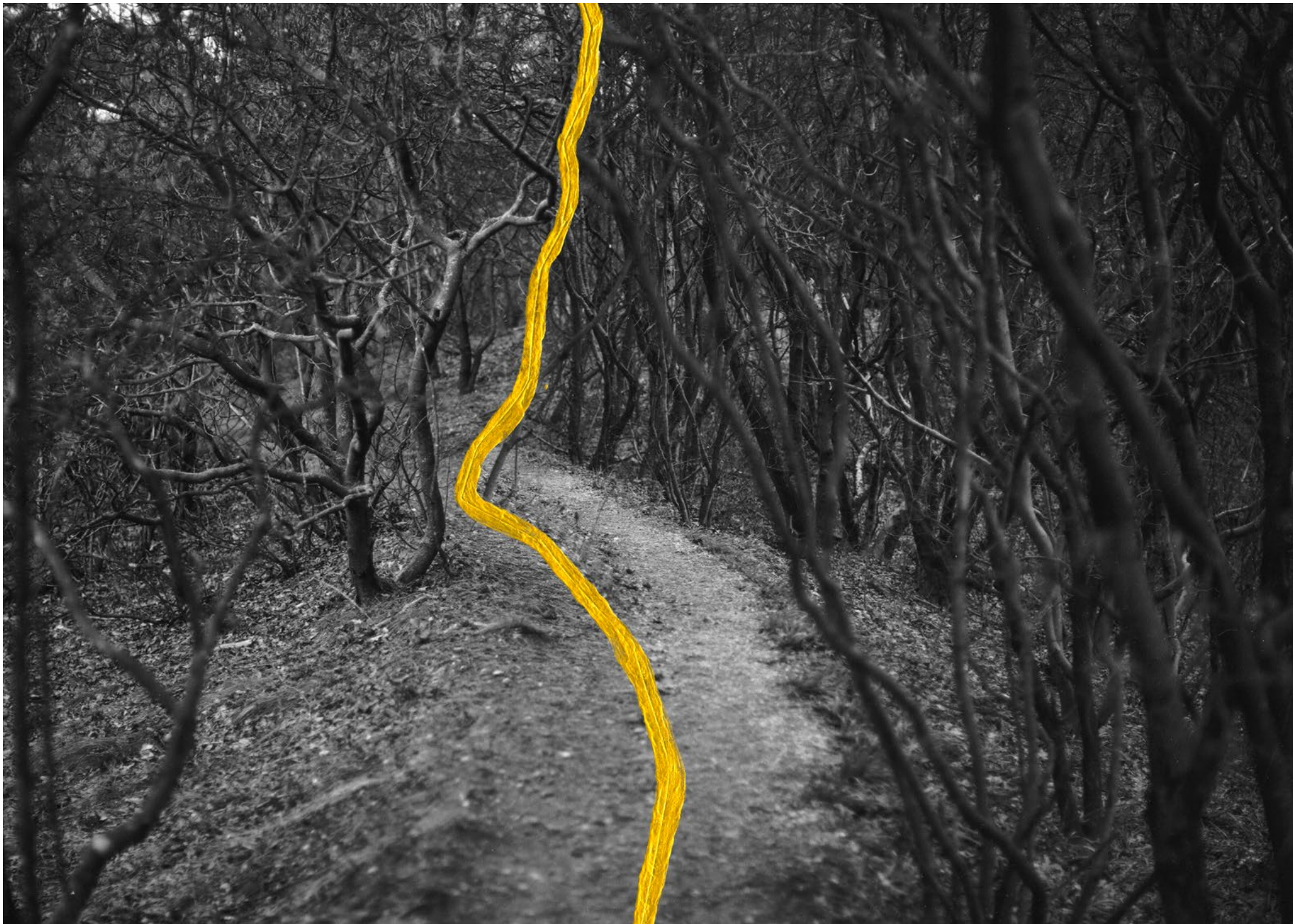
















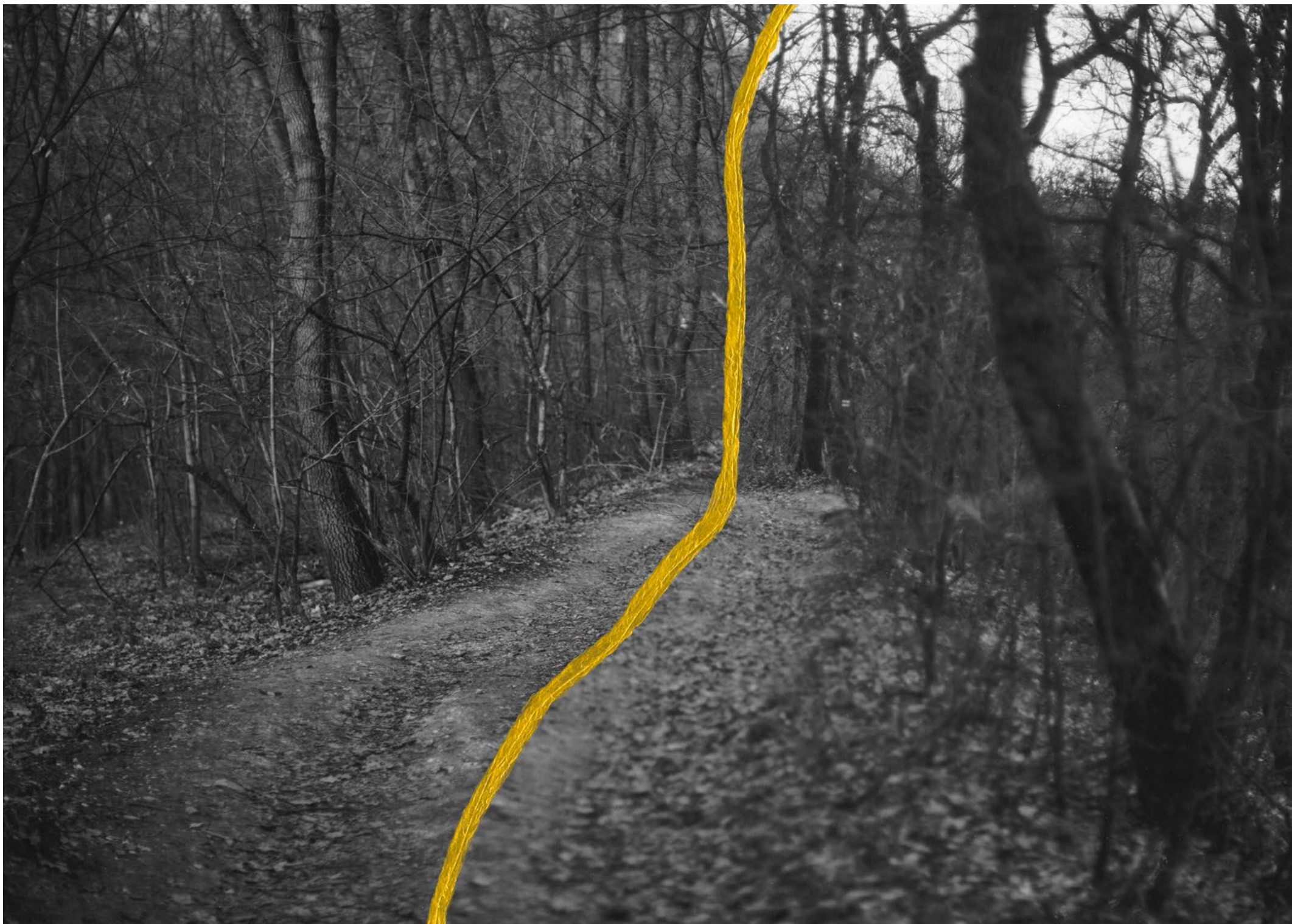




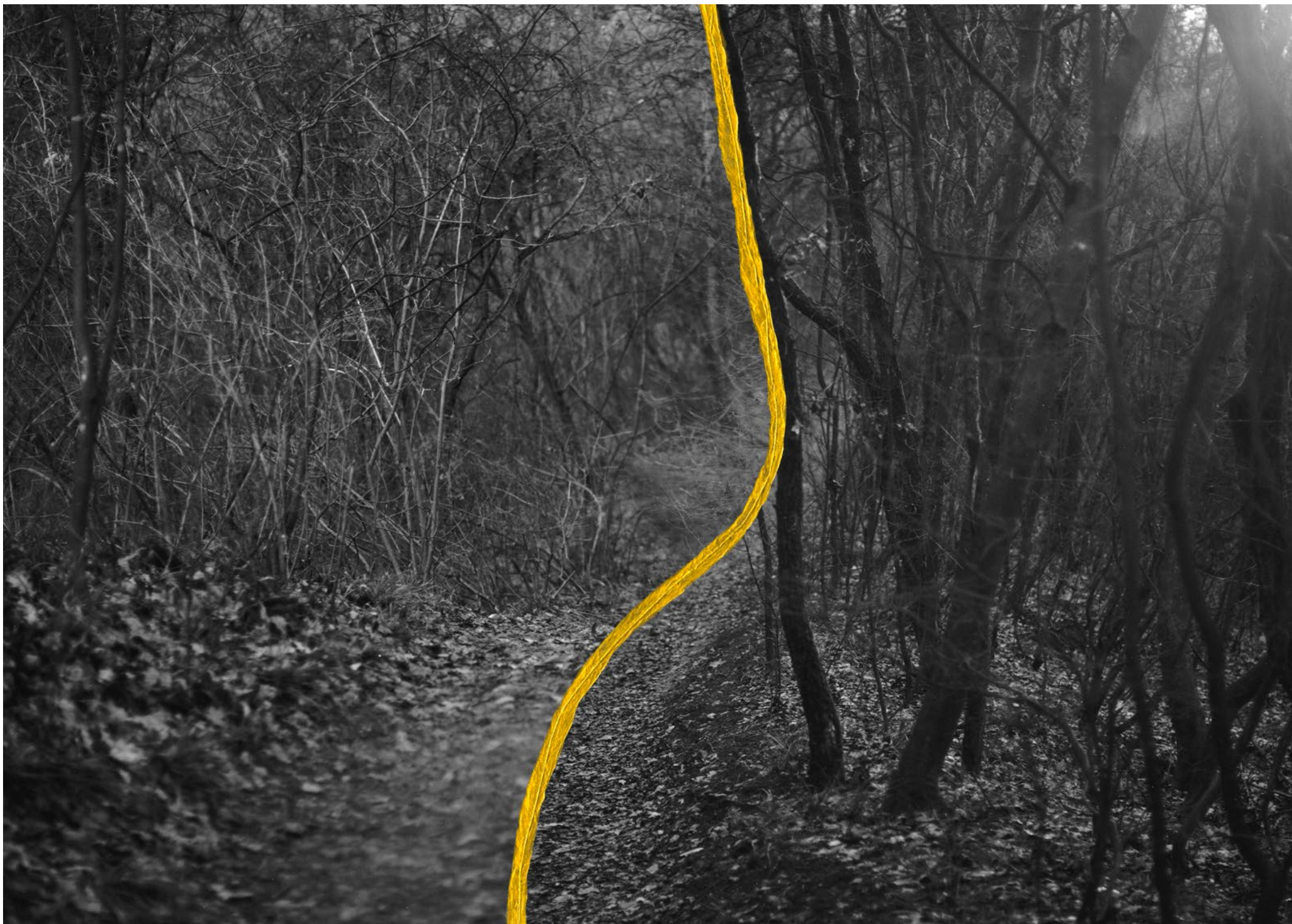


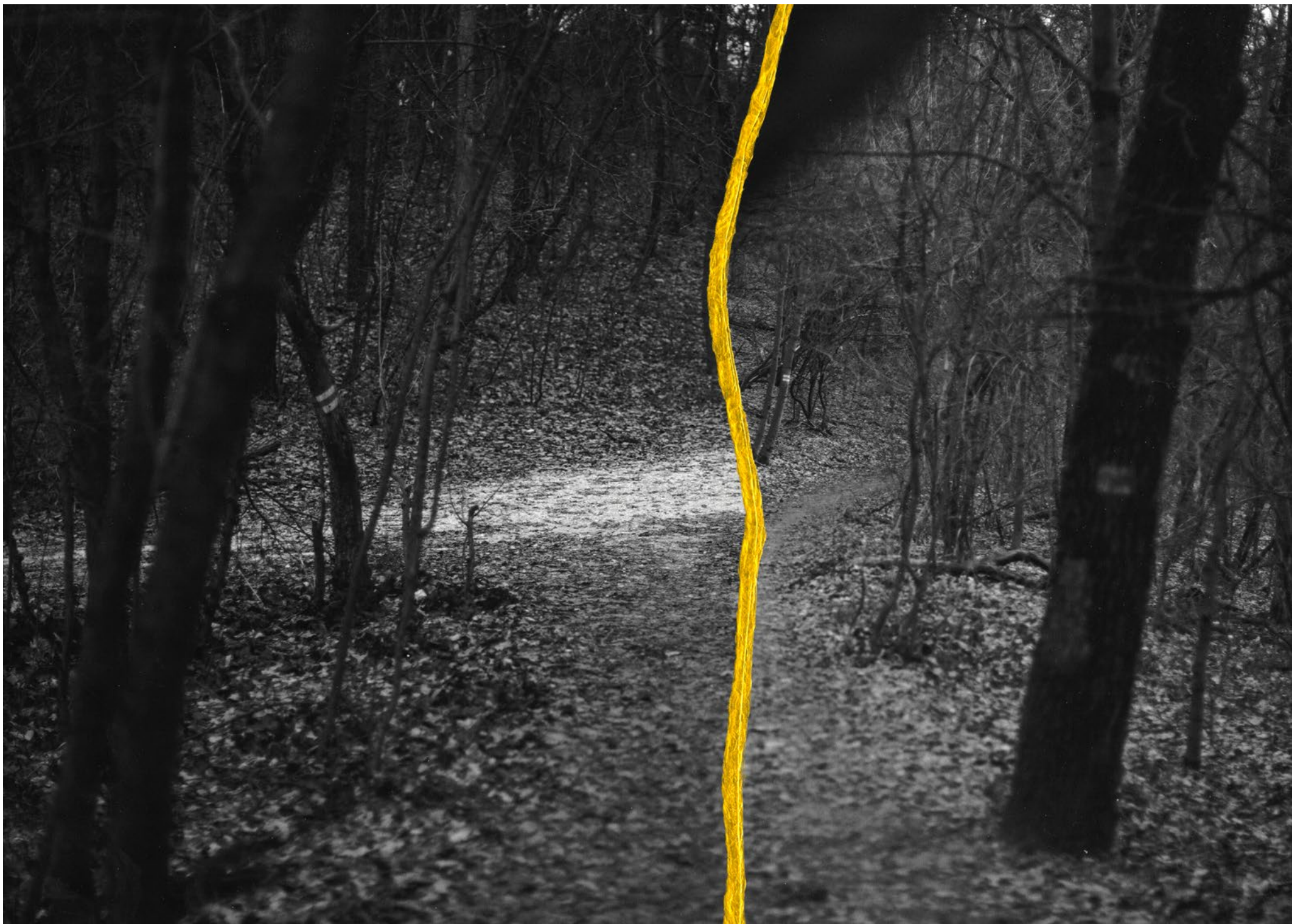










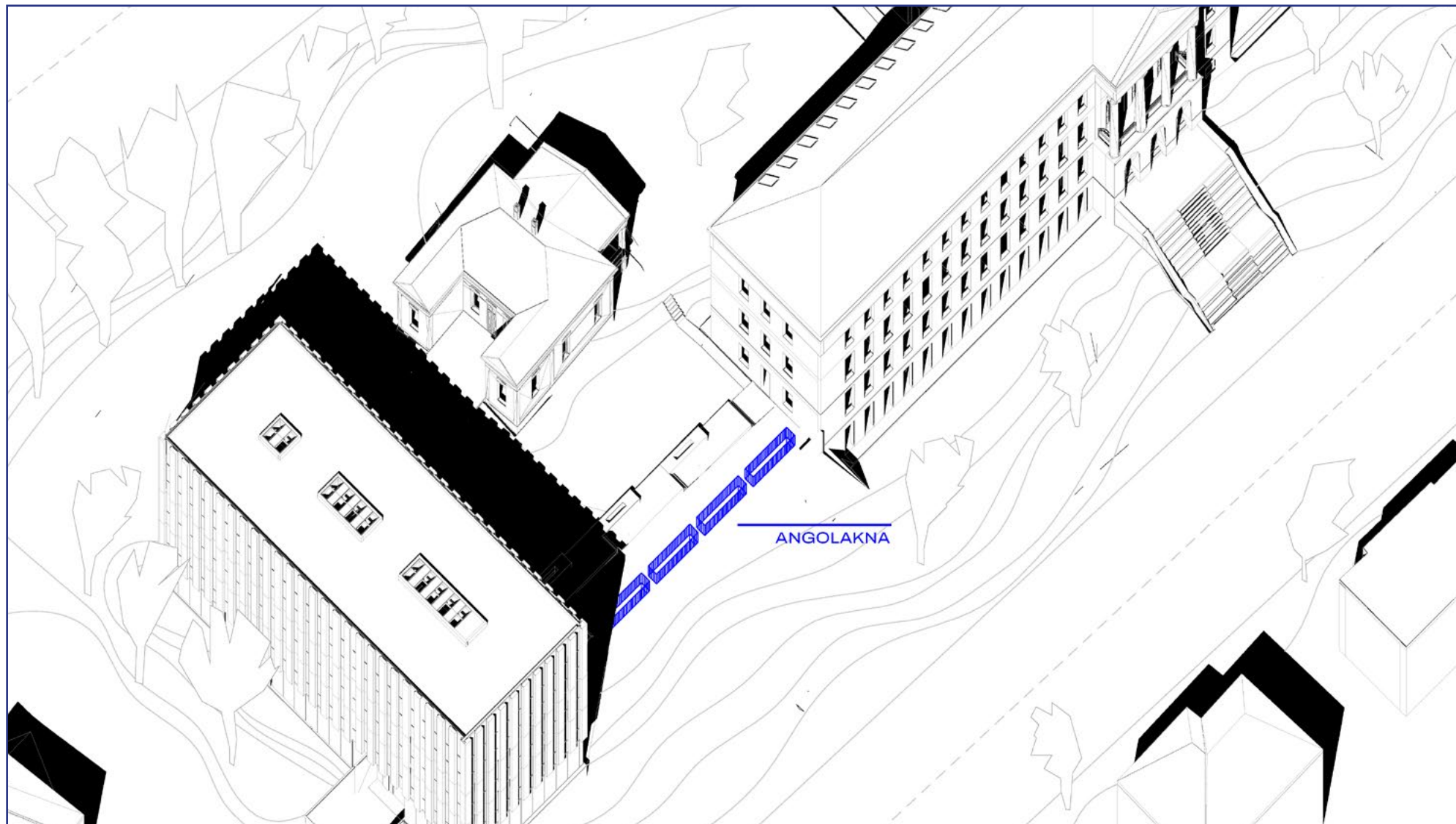








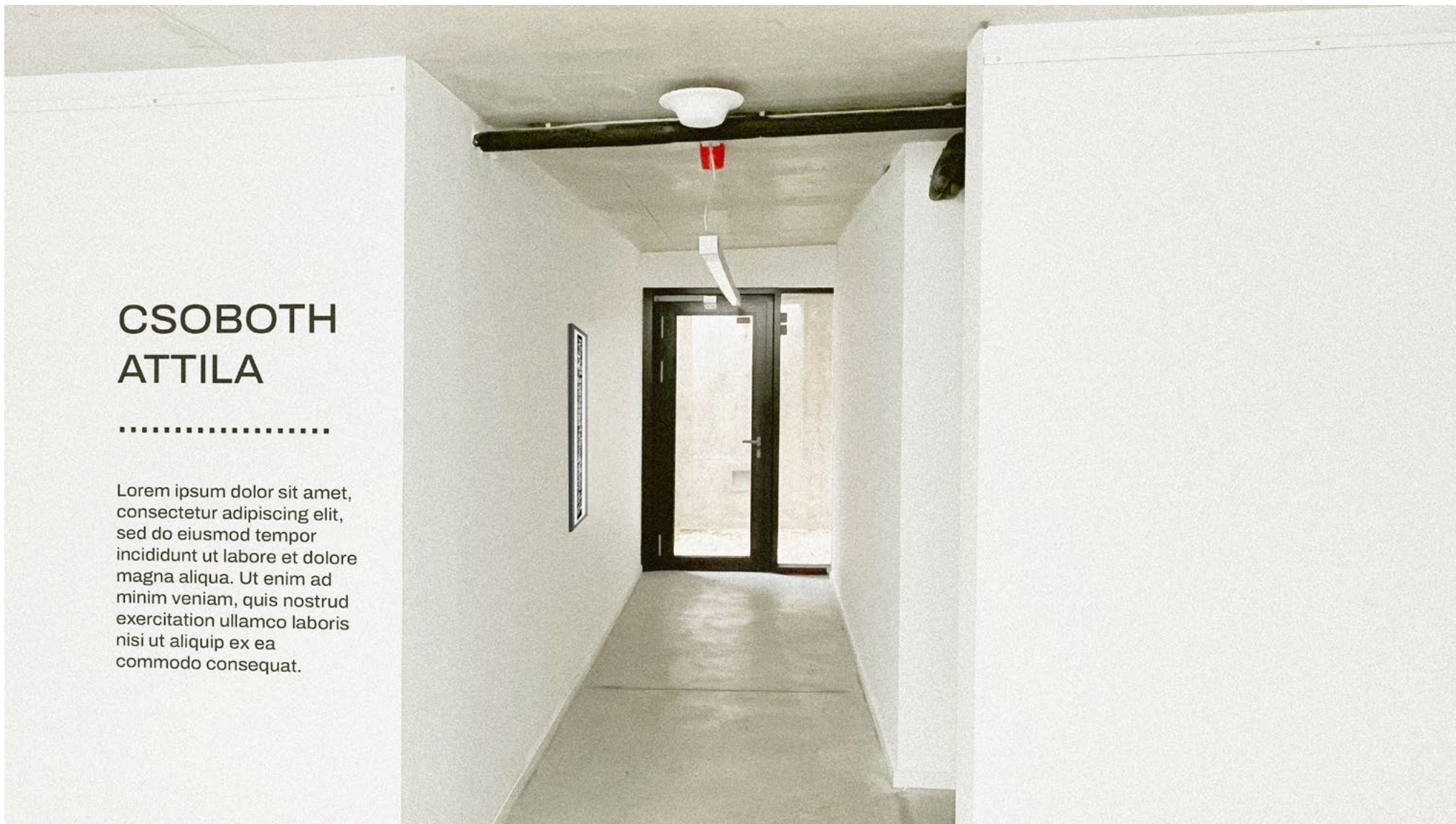
KIÁLLÍTÁSI LÁTVÁNYTERV

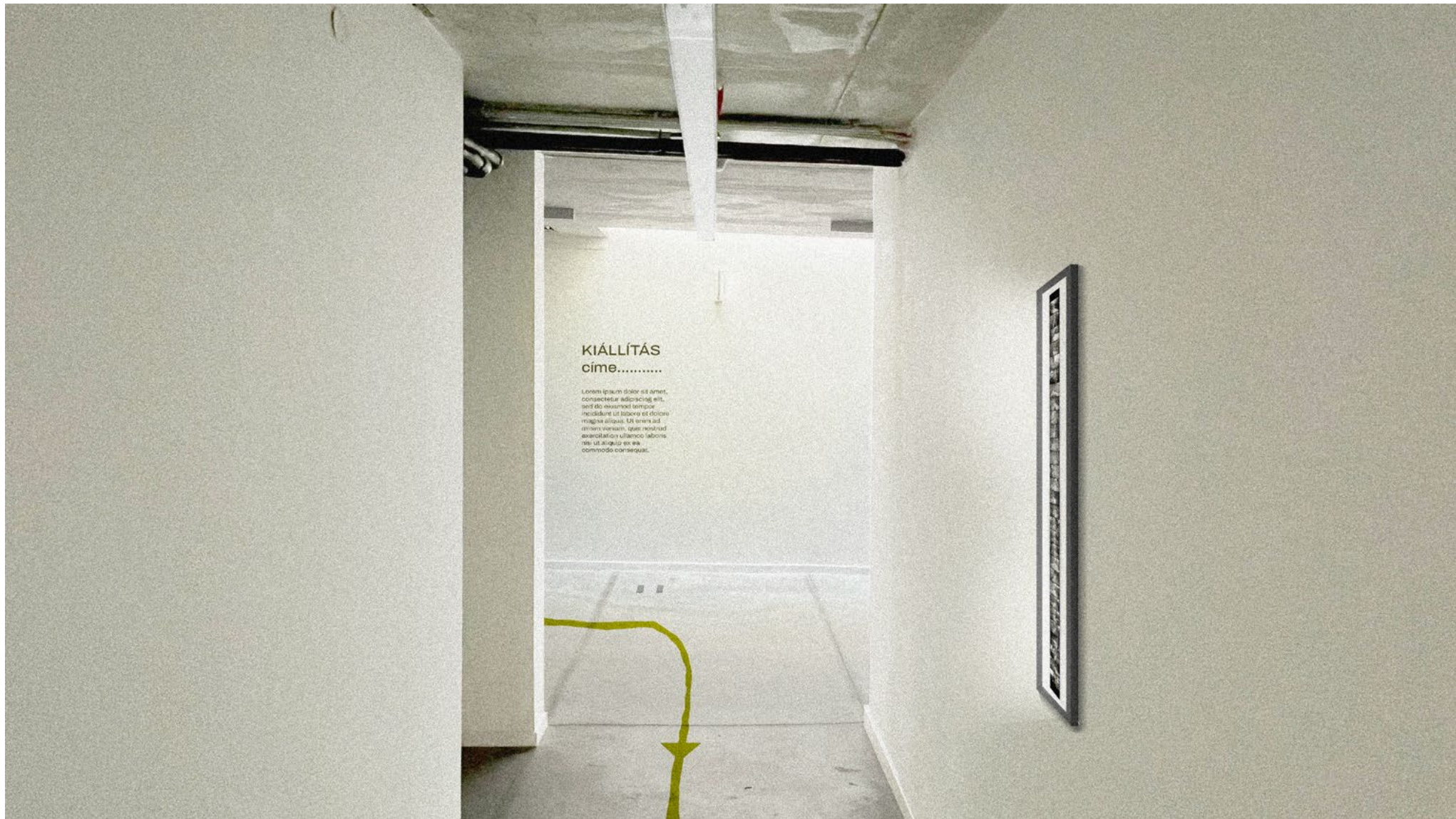


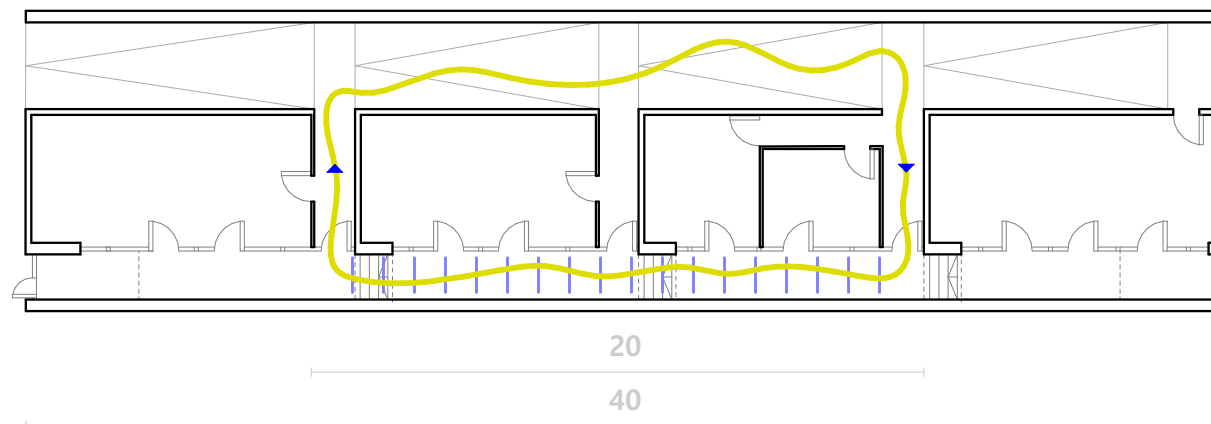
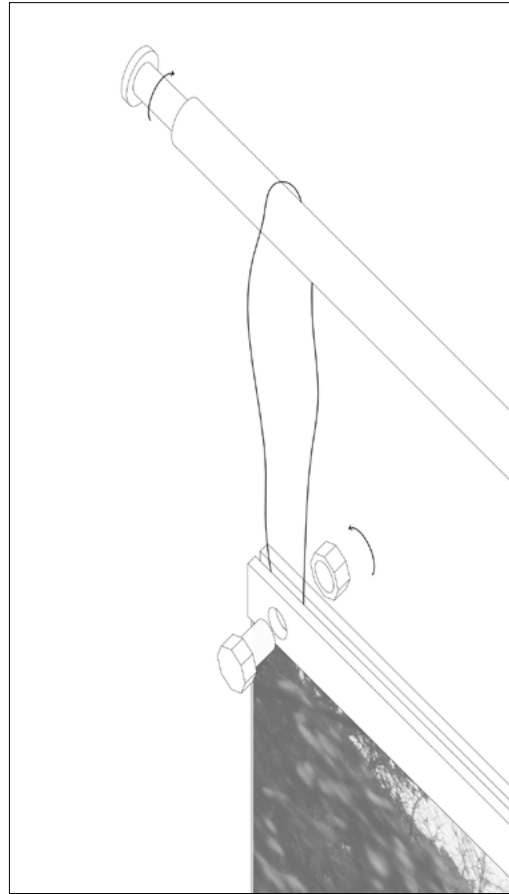
CSOBOTH ATTILA

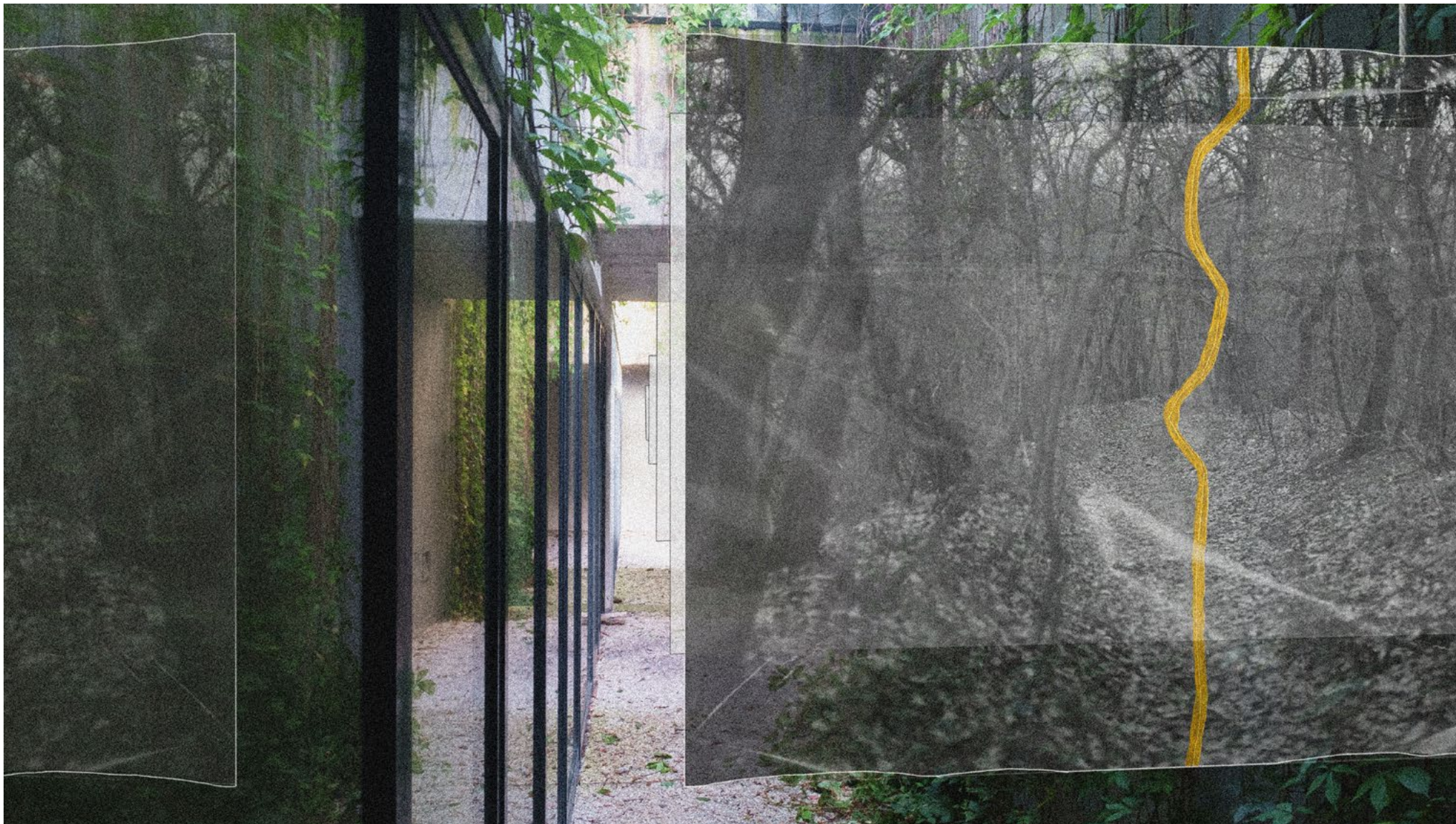
.....

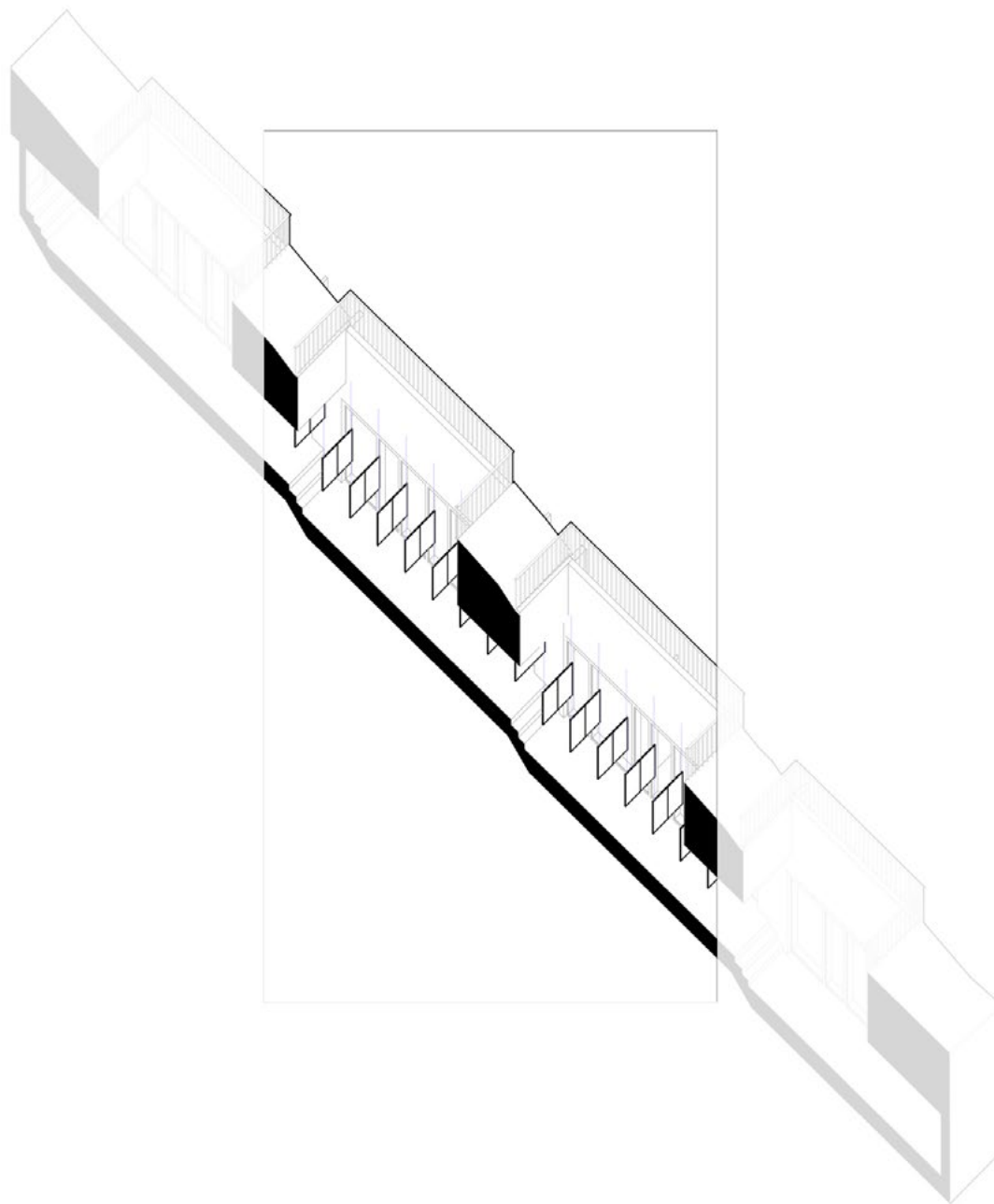
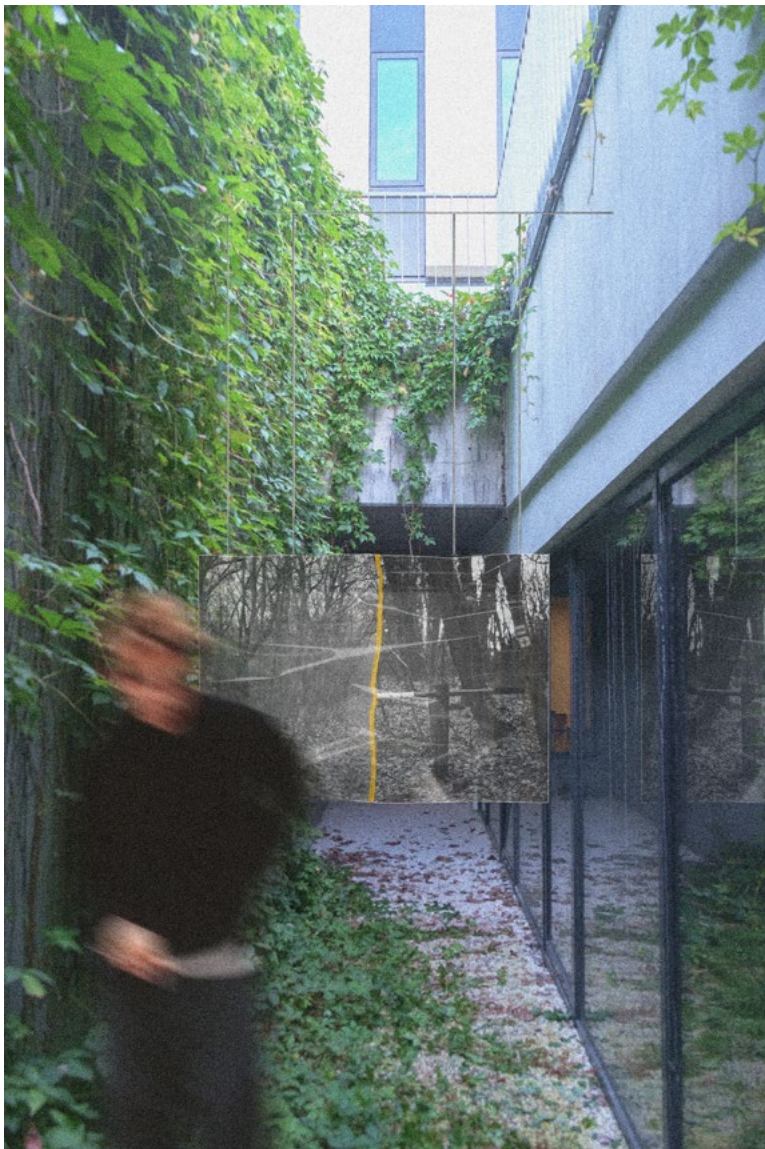
Lorem ipsum dolor sit amet,
consectetur adipiscing elit,
sed do eiusmod tempor
incididunt ut labore et dolore
magna aliqua. Ut enim ad
minim veniam, quis nostrud
exercitation ullamco laboris
nisi ut aliquip ex ea
commodo consequat.











A DOLGOZATBAN FELHASZNÁLT ILLUSZTRÁCIÓK JEGYZÉKE

1. Leonardo Da Vinci: *Vitruvius-tanulmány és „arany spirál”*, <http://rouleauc.blogspot.com/2009/04/more-you-know-golden-ratio.html> (2019. ápr. 25.)
2. Oskar Schlemmer: *Bauhaus testábra* = Man: teaching notes from the Bauhaus, M.I.T., 1971.
3. Andrea del Verrocchio: *Fájdalmas Krisztus* (részlet). Fotó: Szigeti G. Csongor, 2019.
4. Andrea del Verrocchio: *Fájdalmas Krisztus*. Archiv felvétel (1924) Szépművészeti Múzeum, Régi Szobor Gyűjtemény
5. Sen-no-Rikyu bambuszváza. Tokyo National Museum, http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl_img&size=L&colid=G4217&t= (2019. ápr. 26.)
6. Remy Labesque: *Aged to Perfection*, 2011. <https://omuus.com/aged-to-perfection>
7. Bethan Laura Wood: *“Stain” teacup*, 2008]. <https://gizmodo.com/stain-teacup-age-is-beautiful-239411> (2019. máj. 3.)
8. iPhone körvonalától kikopott farmerzseb <https://denimdues.co/smartphone-fades-and-the-markings-of-contemporary-labor/>
9. Skoal ring, https://www.reddit.com/r/GenX/comments/l6chf0n/the_skoal_ring_did_just_about_every_guy_in_your/#lightbox
10. Kintsugi technikával javított tál https://thinktheology.co.uk/blog/article/kintsugi_and_grace (2019. ápr. 20.)
11. Yoko Ono: *Illy Art Collection*, 2015.
12. Yoko Ono: *Mend Piece*, 1966/2018, Fotó: Tara Fillion
13. Robert Capa: *A milicista halála* (1936), International Center of Photography/Magnum Photos
14. A Humade cég új kincugi készlete, <https://humade.nl/products/new-kintsugi-repair-kit>
15. *Teaedény*, Edo korszak, 19.sz., Raku műhely (Dosai/Doraku). Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington DC
16. *Iskolaudvar Sendai város Natori negyedében a 2011-es Tohoku-földrendés után*, <http://twitpic.com/48dazv> (2019. máj. 1.)
17. Rachel Sussman: *Sidewalk Kintsukuroi*, 2017.
18. Jan Vormann: *Venti Eventi*, Bocchignano, 2007.
19. Kenichiro Tanaiguchi: *Hecomi Combinations*
20. Kenichiro Tanaiguchi: *Hecomi-study*
21. Medgyaszay István által tervezett teraszkorlát háborús golyónyomokkal. Fotó: Csoboth Attila
22. Szarajevói rózsák, Danilo Krstanovic- Reuters
23. *Az óriás Bartlamä és a törpe Thomele portréja*, késői 16. sz., Bécsi Szépművészeti Múzeum
24. *Starwars* (behind the scenes) – R2D2 és C3PO, <https://x.com/ThisDayInGay/status/588806760925790209> (2019. máj. 5.)
25. *Starwars* (behind the scenes) – C3PO és R2D2, https://www.reddit.com/r/pics/comments/27dtr4/peter_may-hew_chewbacca_and_kenny_baker_r2d2_circa/ (2019. máj. 5.)
26. *Luke Skywalker, Princess Lea, Chewbacca, Han Solo* (Starwars), <https://jediinsider.com/8-13783#gsc.tab=0> (2019. máj. 5.)
27. Shepard Fairey: *Obey Andre the Giant*, offset litográfia, RoGallery, Long Island, New York
28. *Andre the Giant találkozása egy fiatal rajongóval*, <https://9gag.com/gag/aYVjeNm> (2019. ápr. 23.)
29. *Andre the Giant*, <https://www.wwe.com/superstars/andrethegiant> (2019. ápr. 23.)
30. Hevesli: *OBEY Giant*, stencilezett kép egy athéni ház falán, <https://en.wikipedia.org/wiki/File:ObeyGiantAthens.jpg> (2019. ápr. 23.)
31. *Max Factor és a szépség kalibrátor*. Keystone-France/Gamma-Keystone via Getty Images, (1934)
32. Sylvia Sidney – szépségetalon, *General Photographic Agency/Getty Images*, Hulton Archive (1933)
33. *Első világháborúban megsebesült katona arcprotézise* – részlet (1918). Library of Congress. Public Domain.
34. *Walter Yeo, előtte és utána* – <https://www.flickr.com/photos/104256656@N08/10093166625/>
35. *Első világháborúban megsebesült katona arcprotézise* <https://www.thesun.ie/news/1620896/incredible-100-year-old-photos-reveal-how-injured-ww1-soldiers-were-given-masks-to-help-cover-brutal-facial-disfigurements-by-pioneering-surgeons/> (2019. máj. 3.)
36. Caitlínfordhair, *Szivárvány színű hónaljszőr divat*, <https://www.instagram.com/p/BVirFgBAYxv/>
37. *Szivárvány színű hónaljszőr divat* <https://www.instagram.com/p/BIDayuxAT8I/> (2019. máj. 9.)
38. Ősi egyiptomi orvosi szerszámok hieroglifái, <https://link.springer.com/article/10.1007/s13187-021-02038-7> (2019. ápr. 14.)
39. *Orlan plasztikai műtétjét élőben közvetítik*, <https://www.artwort.com/2014/11/04/arte/orlan-defigurazio-ne-rifigurazione/#jp-carousel-9897> (2019. ápr. 14.)
40. *Saint Orlan's Reincarnation*, <https://chromaticspiral.wordpress.com/tag/orlan/> (2019. máj. 6.)
41. *Error n' More*, <https://www.errornmore.com/hu> (2019. máj. 3.)
42. *Error n' More*, <https://www.errornmore.com/hu> (2019. máj. 3.)
43. A töredezettségmentesítés egy örökkévalóság lesz, <http://zsofiaszemzo.com> (2019. máj. 3.)
44. A töredezettségmentesítés egy örökkévalóság lesz, <http://zsofiaszemzo.com> (2019. máj. 3.)
45. Szabó Eszter Ágnes: *Ádám és a Vének*, 2016.
46. Karai Györgyi-Szabó Eszter Ágnes: *A természet megtalálja az utat, Rizsföldek búzával*, 2019.
47. Boldizsár Zsuzsa-Szabó Eszter Ágnes: *Haiku tányér*, 2019.
48. *Plastic Surgery*, 2007, <http://szaboadam.hu> (2019. ápr. 23.)
49. *Plastic Surgery*, 2007, <http://szaboadam.hu> (2019. ápr. 23.)
50. Kitin: *Postman*, <https://www.gezaszollosoi.com/kitin/beetles>, 2015.
51. *Project Flesh*, <https://www.gezaszollosoi.com/project-flesh/> (2019. ápr. 23.)
52. Hermann Ildi (*Saját betegségének dokumentálása*) https://maimanohaz.blog.hu/2014/06/13/megfigyelesek_hermann_ildi (2019. ápr. 26.)
53. Hermann Ildi (*Saját betegségének dokumentálása*) https://maimanohaz.blog.hu/2014/06/13/megfigyelesek_hermann_ildi (2019. ápr. 26.)
54. Hermann Ildi (*Saját betegségének dokumentálása*) https://maimanohaz.blog.hu/2014/06/13/megfigyelesek_hermann_ildi (2019. ápr. 26.)
55. Kolezsár Adél: *Sinaloa, Culiacan, Mexico*, 2015, <https://adelka.tumblr.com/post/109929800235/sinaloa-culiacan-mexico-2015> (2019. ápr. 23.)
56. Hódossy Enikő (*bántalmazási seb*), <http://www.enikohodosy.com/invisibleyou> (2019. ápr. 26.)
57. Csoboth Attila: *aurafotó* (Auramérés: Jung Szilvia, mérés időpontja: 2019.05.06. (11:14:34))
58. Hajas Tibor: *Tumo I.* (részlet), 1979. Fotó: Vető János, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
59. Chöd. Performansz-dokumentáció, 1979. december 18., Bercsényi Kollégium, Budapest. (Fotó/forrás: Makky György)
60. Hajas Tibor: *Test festés*, 1978 (Fotó: Vető János), Vintage Galéria
61. Marc Quinn: *Self*, Fotó: Marc Quinn Studio, 1991.
62. Richard Long: *A line made by walking*, 1967, ARTIST ROOMS Tate and National Galleries of Scotland
63. Terrance Chang – SFO (II), <https://flic.kr/p/7m4tBV>
64. Andrea Vuolo (olasz meteorológus – RAI) – Lago di Lod – Chamois (2024 március 31. 2015m magasan, Valtour-nenche, Italy) <https://x.com/andreavuoloo/status/1774512946573381739>
65. IPek: *Pisaország*
66. IPek: *Pisaország*
67. *„kőbe mart emberi árnyék”*, Matsuhige Yoshito / Wikimedia Commons / Public Domain
68. *Hiroshima 1945. augusztus 6. után*, Bettmann / Getty Images
69. John Coplans *Reclining Figures*, No. 6, Two Panels, 1996 64x74 (részlet)
70. Csoboth Attila: *Műteti sebek átmásolása fólialapra* – (folyamatdokumentáció) „Wear Your Scars” MOME DLA2, 2018
71. Csoboth Attila: *Műteti sebek átmásolása fólialapra* – (folyamatdokumentáció) „Wear Your Scars” MOME DLA2, 2018
72. Csoboth – Szabó E. A.: *Kintsugi* himzés (folyamatdokumentáció), „Wear Your Scars” MOME DLA2, 2018.
73. Csoboth – Szabó E. A.: *Kintsugi* himzett ruhák, „Wear Your Scars” MOME DLA2, 2018.
74. Csoboth Attila: *Műteti sebek körvonalai*, 2019
75. Csoboth – Börcsök Anna: *Seb narrativa ékszer* (próbaanyag), „Wear Your Scars” MOME DLA2, 2019
76. Csoboth – Börcsök Anna: *Seb narrativa ékszer* (próbaanyag), „Wear Your Scars” MOME DLA2, 2019
77. Csoboth Attila: *Autó- tűkőr-reflexió*, 2019

78. Csoboth Attila: *Önsebkép*, 2019
79. *Seb-dokumentálás*, Fotó: Rákossy Péter (2019)
80. *Seb-dokumentálás*, Fotó: Rákossy Péter (2019)
81. Csoboth Attila: *Tenyérnyi darab / talpalatnyi föld* - mértani triptichon (2022)
82. *Sebfotózás 2*, Fotó: Rákossy Péter (2022)
83. *Sebfotózás 2*, Fotó: Rákossy Péter (2022)
84. *Sebfotózás 2*, Fotó: Rákossy Péter (2022)
85. *Sebfotózás 2*, Fotó: Rákossy Péter (2022)
86. Csoboth Attila: *Fémkapcsok* - tanulmány (2023)
87. Csoboth Attila: *Fűrészszel roncsolás* - tanulmány (2023)
88. Csoboth Attila: *Fotóroncsolási kísérlet - aranyfesték díszítéssel* (2023)
89. Csoboth Attila: *Fotóroncsolási kísérlet - aranyfesték díszítéssel* (2023)
90. *Első ambrotípiá-kísérlet Zalka Imrével* (2022)
91. *Első ambrotípiá-kísérlet Zalka Imrével* (2022)
92. *Tesztcsíkok ambrotípiából* készülő papirpozitívhoz
93. *Ambrotípiá 2.0* - világitási teszt, ultra high-speed kamerához (2024)
94. *Ambrotípiá 2.0* - világitási teszt, ultra high-speed kamerához (2024)
95. *Kintsugi útvonal*, GPS track (2020)
96. *Kintsugi útvonal*, GPS track (2020)
97. *Ohajó (Jó reggelt)*, 1959) <https://www.thecinetourist.net/maps-in-films/ohay-yasujir-ozu-1959>
98. *Higanbana (A napéjegylenlőség virága)*, 1958) <https://www.cinematheque.qc.ca/en/cinema/the-flavor-of-green-tea-over-rice/>
99. *Ocsazuke no adzsi (Az ocsazuke íze)*, 1952) <https://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-ozu-yasujiro/page/4/>
100. Csoboth Attila: *hikari-do* - Budaörs (2022)
101. Csoboth Attila: *hikari-do* - Budaörs (2022)
102. Csoboth Attila: *Sárga jelzés wabi-sabi* (2023)
103. Csoboth Attila: *Sárga jelzés wabi-sabi* (2023)
104. Csoboth Attila: *Fényfestés, Budaörsi Csíki-hegység* (2022)
105. Csoboth Attila: *Fényfestés, Budaörsi Csíki-hegység* (2022)
106. Csoboth Attila: *Fényfestés, Budaörsi Csíki-hegység* (2022)
107. Csoboth Attila: *Fényfestés, Budaörsi Csíki-hegység* (2022)
108. Csoboth Attila: *Behind the scenes* (2022)
109. Csoboth Attila: *Dréncső* - SOTE Sebészeti Klinika (2019)
110. Csoboth Attila: *Fényfestés, Budaörsi Csíki-hegység - tükrözve*
111. *Reptéri átvilágítás okozta efrük*, <https://www.kodak.com/en/motion/page/transporting-storing-film>
112. Csoboth Attila: Pfeffer Attila *Steadicam operatőrrel* és az Arriflex 235 kamerával a K3 project forgatásán, Budaörs (2024)
113. Csoboth Attila: *Arriflex 235 kamera*, Budaörs (2024)
114. Képek a *La Jetée*-ből (capture- 2024 június 18)
115. Képek a *La Jetée*-ből (capture- 2024 június 18)
116. Képek a *La Jetée*-ből (capture- 2024 június 18)
117. Képek a *La Jetée*-ből (capture- 2024 június 18)
118. Ábra: a fotóformátum és a mozifilmformátum közti különbség <https://petapixel.com/what-is-a-full-frame-camera/>
119. Csoboth Attila: *Kasírozás - munkafolyamat*
120. Csoboth Attila: *Kasírozás - munkafolyamat*
121. Csoboth Attila: *Egy visszaszennelt, kézzel festett kép* - az első kocka a diafilmsorozatból
122. *A diafilmcsík* (részlet)
123. Csoboth Attila: *A diafilmcsíkot tartalmazó doboz*
124. Csoboth Attila: *A diafilmcsíkot tartalmazó doboz*
125. Bill Brand: *Masstranscope* (1980) <https://www.billbrand.net/public-art>
126. Axonometrikus helyszín ábrázolás
127. Látványterv a kiállítás belsejéből - az angolakna szemmagasságból
128. Látványterv a kiállítás bejárata felől
129. Printek felfüggesztésének csomóponti rajza
130. Látványterv a kiállítás bejárata felől
131. 1:100 Axonometrikus térmetesz
132. 1:50 alaprajz közlekedési ábra
133. Kintsugi Útvonal - Strava szegmens
134. QR kód: <http://www.narrativescars.org/>
135. Kintsugi Útvonal eleje - Budaörs

BIBLIOGRÁFIA

- Alsmith, Adrian J. T.: *Bodily structure and body representation*, Synthese 198, 2193-2222.
- Bartlett, Christy: *FLICKWERK. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics*, Münster: Museum für Lackkunst, 2008.
- Chapman, Jonathan: *Emotionally Durable Design: Objects, Experiences and Empathy*, United Kingdom: Cromwell Press, 2005.
- Company, David: *Photography and Cinema*, Reaktion Books, 2008.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *What is Philosophy?*, New York: Columbia University Press, 1994.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép* (fordította Kovács András Bálint), Bp.: Új Palatinus, 1983.
- Erdély Miklós: *Mozgó jelentés*, <http://intermedia.c3.hu/mszovgy/erdely.htm>
- Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*, <https://artpool.hu/Flusser/flusser.html#foto>
- Goodwin, James: *Eisenstein, Cinema, and History*, Univ. Press of Illinois, 1993.
- Griggs Lawrence, Robyn: *Wabi-Sabi. The Art Of Imperfection*, <https://www.utne.com/mind-and-body/wabi-sabi>
- Harkema, Gert Jan: *Aesthetic Experiences of Presence. Case Studies in Film Exhibition 1896-1898*, Stockholm University, 2019.
- Hemingway, Ernest: *Búcsú a fegyverektől*, Budapest: Könyvmolyképző Kiadó, 2006
- Hersha, Jessica: *Montage. Eisenstein vs. Pudovkin* <https://jhershaemory.wordpress.com/2010/12/10/montage-eisenstein-vs-pudovkin/lesedato>
- Hough, Andrew – Chivers Tom – Bloxham, Andy: *Japan Earthquake and Tsunami: As it Happened*, The Telegraph, 2011. March 11, <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/japan/8377742/Japan-earthquake-and-tsunami-as-it-happened-March-11.html>
- Kane, Carolyn L.: *High-Tech Trash. Glitch, Noise, and Aesthetic Failure*, Univ. of California Press, 2019.
- Katsuhiko Ishibashi: *Status of Historical Seismology*, Japan Annals of Geophysics 47(2/3), 2004. April/June
- Kashiwagi, Hiroshi: *Japan/Design: Extraordinary design from ordinary life*, The Japan Foundation, London, 2012.
- Kiss, V.: Test, ször = Szabálytalan kontúrok (szerk. Bánai B., Fazekas Á. S., Sándor A., Hernádi I.), Bp., ELTE BGGYK, 61-76., https://www.eltereader.hu/media/2019/09/Szabalytalan_konturok_2019_konferenciakotet_OK.pdf.
- Labesque, Remy: <https://www.core77.com/posts/19233/Remy-Labesque-on-Objects-Being-Aged-to-Perfection>
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press, 2001.
- Manovich, Lev: *What is Digital Cinema?*, <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema>
- Marinetti, Filippo Tommaso: *A futurizmus megalapítása és kiáltványa* (1909)
- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press, 2002.
- Morrison, James: *Deleuze és a filmszemiotika – A területiális imperatívusz szerepe a kritikai elméletben*, Metropolis, 1997/nyár.
- Pasolini, Pier Paolo: „Poeta delle Ceneri” (1966)
- Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*, Bp.: Képzőművészeti, 1991.
- Pethő Ágnes (ed.): *Film in the Post-Media Age*, Cambridge Scholars Publ., 2012.
- Rohr, Doris: *Digital Wabi: meditations on digital error and analogue fixing*, https://www.academia.edu/45441189/Digital_Wabi_meditations_on_digital_error_and_analogue_fixing
- Rumi: <https://www.goodreads.com/quotes/1299504-i-said-what-about-my-eyes-he-said-keep-them>
- Salt, Barry: *Film Style and Technology. History and Analysis*, London: Starword, 1992.
- Sartwell, Crispin: *Six Names of Beauty*, Great Britain: Routledge, 2006.
- Sobchack, Vivian: *21 The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic "Presence"*, Post Cinema. Theorizing 21. Century Film, <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/2-1-sobchack/>
- Sontag, Susan: *A betegség, mint metafora* (ford. Lugosi László), Bp.: Európa, 1983.
- Spielmann, Yvonne: *Intermedia in Electronic Images – Leonardo*, MIT Press, (vol. 34), 2001.
- Stacey, Jackie: *Teratologies. A Cultural Study of Cancer*, London: Routledge, 1997.
- Vándor Csaba: *Da capo al fine. DLA értekezés* (kézirat), 2017.
- Weintraub, Steven – Walters, Sadae Y. – Kanya Tsujimoto: *Urushi and Conservation. The Use of Japanese Lacquer in the Restoration of Japanese Art*, Ars Orientalis 11. (1979).
- Zinman, Gregory: *Between canvas and celluloid: Painted films and filmed paintings*, Georgia Institute of Technology, 2014.

K Ö S Z Ö N E T N Y I L V Á N Í T Á S

Bakos István – Bimatik Kft.

Cholnoky Zsófi

Erdély Attila

Flanek Péter

Füri Katalin

Kiss Virág

Misota Dániel

Molnár Bendegúz

Nagy Róbert – NFI Filmlabor

Pfeffer Attila

Rákosi Péter

Seres Bálint

Szabó Eszter Ágnes

Taródi-Nagy Konrád

Török Dalma

Vass Erzsébet

Vantage Vision Budapest – Rajna Gábor és Darányi Regina

Weichinger Nóra

Zalka Imre

Zelei Bori

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott Csoboth Attila Zoltán (szül. hely, idő: anyja neve:

....., szem. ig. szám:),

a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy a „A történeteinket alakító vonalak – A sebnarratívától a sérülésen és sebképen át az ünnepelt állapotig – tárgy, természet és film viszonylatában” című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Budapest, kelt:

.....

Aláírás – Csoboth Attila Zoltán

