

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola

Kovács Zoltán

A vizuális gondolkodás fotografiai észleletei

Photographic Perceptions of Visual Thinking

Doktori értekezés

Témavezető: Dr. habil. Szalontai Ábel DLA, egyetemi docens

Kolozsvár, 2021

Tartalomjegyzék

Bevezetés	7
1. Kép-világ-valóság viszonyának vizsgálata	10
1.1. Valóság és absztrakció mentén	13
2. Állóképek az idő horizontján	14
3. Állókép- és mozgókép-struktúrák feltérképezése	19
3.1. Mozgás és mozdulatlanság kontrasztjáról	19
3.2. Több, mint fotó, de kevesebb, mint videó	22
4. A mestermű kiindulópontjai	24
4.1. Látens képek	24
4.2. Hőkamera	30
4.3. Hangkísérletek	32
5. A mestermű bemutatása	38
5.1. Hétköznapi történetek személyes nagyító alatt	38
5.2. Hőkamerás kísérletek	42
5.3. Folyamatok és átalakulások megjelenítése a hőkamera segítségével	42
5.4. A mestermű installációs része	48
5.5. A fekete-fehérre redukált látványról	54
5.6. Munkaasztal	55
Összegzés	57
Tézisek	60
Kivonat	61
Irodalomjegyzék	64

Bevezetés

A Doktori Iskolában folytatott elméleti és gyakorlati művészi kutatásaim tematikáját *A vizuális gondolkodás fotografiai észleletei* munkacímmel jelöltem meg. Ennek keretén belül igyekszem tanulmányozni a fotográfia és a természetes látás optikai, illetve tudati rendszere közötti összefüggéseket, és a természetes látással egyre inkább konkuráló mesterséges képképzés természetét és médiumát.

Vizuális síkon maga az észlelet fogalma, mint az észlelési folyamat eredménye, magába foglal minden olyan típusú próbálkozást, amely jelen esetben a látás általi érzékelést, a megfigyelést, majd az így kapott információk feldolgozását tételezi fel. Megfigyelés, mint „a figyelemnek valamely tárgyra, személyre való irányzása, avégett, hogy minden sajátosságát, mozzanatát megismerjük, az észlelés eredménye”¹. Az észlelésre való készség által, ha előre tudjuk, mely fő dologra kell a figyelmünket összpontosítani és vannak előfeltételezéseink, hogy körülbelül mit várunk az észlelés eredményeként, akkor annál élesebben különböztethetjük meg a ténylegesen kapott eredményt a várt eredménytől.

Hogy az észlelés során az előzőleges feltevéseinket a megfigyelés igazolja vagy megcáfolja, a jelen dolgozatomban taglalt kutatási folyamatom szempontjából is fontos. Ezen a síkon egyik módszerként néhány, a prekoncepcióimhoz kapcsolódó műalkotások és források másodelemzését jelölném meg. Ennek érdekében kerül vizsgálat alá a fotográfia, annak és a mozgókép határainak a feltérképezése, a nonlinearis filmstruktúrák megértése, valamint a videó-animációban rejlő különböző lehetőségek tanulmányozása. Amikor más művészek alkotásait kezdem elemezni általam kiszabott szempontok alapján, a cél valójában a fent említett területek már kiaknázott lehetőségeinek megismerése és az ezek által rám generált impulzusok dekódolása, a folyamatos kérdéssel párhuzamban az újabb lehetőségek keresése. Az így kapott válaszok és koncepciók mind hozzájárulnak ahhoz, hogy ezeket mérlegelve alkalmazzam őket gyakorlati síkon a mestermunkám megvalósítása során. Egyfajta inspiratív célú kutatói szemlélet ez, kritikai hozzáállással társítva.

A konkrét mestermű megalkotásakor nem volt céltom egy előre szigorúan meghatározott végeredmény felé haladni, sokkal inkább egy olyan folyamat által fejlődni és jutni el az alkotás megvalósításához, amely a részeredményeket sem veti el.

A művészi explorálás bizonyos mértékben az ismeretlen területeket kutatja. Ez vonatkozik a valóság eddig nem ismert jelenségeire is, a láthatóság spektrumszeletén kívüli olyan más jelenségekre, amelyeket a művészi intuíció esetleg megsejt, majd valamilyen eszközzel, eljárással érzékelhetővé tesz. Installációtervemnek, mely a hőkamerára nem csak technikai szinten tekint, van egy konceptuális vetülete is. Az általam tervezett hőkamerás képek

¹ A Pallas nagy lexikona. *Észlelés* szócikk. Online: <https://mek.oszk.hu/00000/00060/html/033/pc003349.html> (2020. 07. 13.).

az engem körülvevő hétköznapi apró jeleneteit rögzítik, de nem a már megszokott fotografikus valóságukban, hanem a dolgok és jelenségek egy szokatlan oldalát mutatják. A sötétkamra centrumában viszont állandó jelleggel megmarad a művész-munkasztal, a maga sejtelmes kinézetével, míg az asztalon megjelenő elemek mintegy megerősítésként hivatottak szolgálni az előzetes alkotói munkajelenetekről, illetve ezekre utaló reális tárgyaknak minősülhetnek.

Elméleti kutatásaim strukturális mintájaként szolgál még Waliczky Tamás Fókusz című interaktív digitális műve, amely átvitt értelemben felfogható a művész öndefiníciójaként is egy virtuális utca, térkép, hálózat párhuzama által. Az említett munkában „...a művész végső soron nem a „halmaz”, a világ egyes kitüntetett részeit ragadja meg és mutatja fel, hanem a különféle relációkat kutatja: a térbeli viszonyokat, a tér és az idő, a mozgás és mozdulatlanság viszonyát, valamint a néző és a műalkotás közötti kapcsolatot.”²

A cél tehát nemcsak az eddig említettek vizsgálata és a megértés, hanem egy személyes igény betöltése is: egy saját alkotói szemlélet kibontakoztatása egyéni csomópontok és a köztük levő törvényszerűségek mentén. Ezek a látens, rejtett ingerekre hívják fel a figyelmet, amik hétköznapijainkban folyamatosan jelen vannak, betöltik az életterünket és anélkül, hogy tudatosítanánk őket, észlelésünk, érzékeink, érzelmeink szerves részévé válnak meghatározó módon.



² Stóhr Lóránt: Változó relációk In. *Balkon 2006.* 4. sz.

1. Kép-világ-valóság viszonyának vizsgálata

„Környezetünkben a látható önmagában állónak tűnik. Mintha képzeink a látható szívében alakulnának ki s mintha közte és köztünk egy olyan szoros közösség lenne, mint a tenger és a tengerpart között.”³

Szubjektivitásunk, megismerésünk, testünk egy olyan világban van, amely nemcsak körülvesz bennünket, hanem hatással is van ránk. Ez a világ a közelség és távolság révén rétegzett. A távolság azonban a kétértelműség dimenzióját is magában hordozza, a mélységét.

Maurice Merleau-Ponty volt az első olyan fenomenológus, aki a testet a megismerés tudatos alanyaként azonosította és *Az észlelés fenomenológiája* című könyvében azt állítja, hogy a mélység a legalapvetőbb dimenzió, amelyből a másik kettőt, a hosszúságot és a szélességet származtatni lehet, mivel valójában ez ad lehetőséget az igazi megismerésre.

A megismerés a folyamatos mozgás, hatás és kölcsönhatás révén valósulhat meg, így a minket körülvevő világ folyamatosan a mélységek dimenzióit tárja elénk, tehát ebbe hatolva, ennek szeleteit megismerve lépésről lépésre ismeretünk egyre kifinomultabbá és pontosabbá válik.

Annak vizsgálatához, hogy miként változott meg az embernek a képekhez, valamint a kép-világ-valósághoz való viszonya, a következőkben áttekintem Eifert Anna *A kép az eltűnés esztétikájában*⁴ című tanulmányából azokat a bekezdéseket, amelyek az említett problémákat taglalják.

A kép fogalmát tanulmányozva elsősorban meg kell említenünk, hogy a hagyományos és mediális kép különbözik például episztemológiai szempontból, mely az eltérő kontingencia-kompozíció viszonylatukból adódik. A fénykép például úgy határozható meg, mint egy véletlen időpontban kirögzített, tetszés szerinti képkivágásban keletkezett véletlenszerű kompozíció, amelynek alkotóelemei között összefüggés nélküli viszony van.⁵ „A képkivágásként lehatárolt pillanatsfelvétel tehát elsősorban a képen kívüli viszonylatok által él.”⁶ Ezzel szemben például a festmények kompozíciója az elemek önmagukhoz való és egymás közötti, meghatározott formai összefüggésekre épül, mely következetes viszonyok együttesen formálják a részelemeket egészé.

Azonban attól a pillanattól kezdve, hogy a kép a materiális felület 2D síkjából áttevődik az elektronikus apparátusok dimenziójába, vizuális jellege pusztán digitális adattá alakul át. Vilém Flusser szerint az apparatív technikai képek a régi képekhez képest leginkább



³ Merleau-Ponty, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*. In: *Ökotáj*. 31–32. sz. 2003. (pp. 76–86), idézi: Abram, David 2003. Merleau-Ponty és a Föld hangja. Online: <https://epa.oszk.hu/00000/00005/00021/ot31-10.htm> (2020.07.13.).

⁴ Eifert Anna: *A kép az eltűnés esztétikájában*. In: Bacsó Béla (szerk.) 1997. *Kép-fenomén-valóság. Kijárat, Bp.* (pp. 381–396).

⁵ Eifert Anna, Uo. (p. 386).

⁶ Eifert Anna, Uo. (p. 386).

abban különböznek, hogy „fordítva vannak beállítva. A régi képek bizonyos jelenségek szubjektív absztrakciói, míg a technikai képek objektív absztrakciók konkretizálódásai.”⁷ „Amíg a tradicionális művek a négydimenziós élettér két dimenzióba absztrahált képei, azaz valóságos helyzetek ábrázolásai, addig a szintetikus képeket nulldimenziós kalkulációk kétdimenziós projekciójának kell tekintenünk.”⁸ Technikai szempontból nézve tehát az analóg és a digitális kép még akkor is lényegileg különbözik, ha ugyanazt ábrázolják is.

Míg az analóg médiumok egy csatornát használnak, addig a digitális képek alapjáraükban véve olyan univerzális kódok, melyek a perifériás eszközöktől függően bármilyen csatornán keresztül lehetnek közvetítve.

Egy másik változás, amely a digitális technika hozadéka, a képi tér és a néző tere közötti viszony átalakulása. Míg a hagyományos képet még akkor is a néző tere veszi körül, ha az ettől valamilyen keret által el is van határolva, addig a digitális látvány „a lehető legtökéletesebb módon igyekszik kiiktatni a megszokott környezet interface-ét.”⁹ Ezt a legegyszerűbb módon a mozgókép teszi meg a néző figyelmének képernyőn tartásával, de maga a befogadó még mindig egy meghatározott pontból kényszerül szemlélni azt. Azonban az interaktív képernyők – és az installáció is – a nézőt mozgásra készítetik, így a figyelem irányítása a tekintet és mozgás koordinációja által jön létre.

Az Eifert Annától (1997) származó, fenti gondolatok vizsgálata és összegzése jelen mestermunkám szempontjából létfonosságú, hiszen kutatásaim és installációs tervem szervesen kapcsolódnak a rejtett (esetemben látensnek is nevezett) és az „előhívott” képekhez. Az említett összefüggéseket bővebben a *Mestermunka bemutatása* című fejezetben taglalom.

7 Vilém Flusser: Bilderstatus. In: Uő: Die Revolution der Bilder, Mannheim 1995 (p. 88) In. Eifert Anna, Uo.
8 Uő.: Eine neue Einbildungskraft. In: Uo., (p. 146) (magyarul in. Athenaeum 1993. I./4.). In. Eifert Anna, Uo.
9 Eifert Anna, Uo. (p. 387).

1.1. Valóság és absztrakció mentén

Minden kép, amit látunk, eltekintve attól, hogy mi kerül a keretén belülre, a szemlélés pillanatában a külső, materiális, kézzel fogható valóságunkban van. Ezt érzékeljük és észleljük, azonban a befogadás pillanata után átkerül és beépül a belső, láthatatlan és immateriális valóságunkba, azaz gondolati világunkba. Hogy ezt követően azzal milyen kölcsönhatásba kerül, mindig attól függ, hogy ott mennyiben ütközik ellentmondásokba és hogy ezeket az interpretációs folyamat során mivel és hogyan tudjuk megmagyarázni, vagy hogy egyáltalán meg tudjuk-e. Ám a kép sosem tekinthető annak, amit ábrázol, a kép mindig kép marad, illetve akként: vizuális jellegű információk keretbe fogott összességként kellene kezelnünk. A művészetben az elbeszélés jellege általában leginkább a linearitáshoz áll közel. Az absztrakt kifejezési formák viszont inkább a nonlinearitást preferálják, távol maradva a hagyományos elbeszélési formáktól. Olyan művészi megoldásokról beszélhetünk, melyek esetében nincs tárgyi, dologi ábrázolás vagy úgy alakítják át a látható formákat, hogy sejtethető még a kiindulópont, de a befogadó már elvonatkoztat azoktól. A figuratív ábrázolás lényegét tekintve a látható valóságon alapszik. Leegyszerűsítve, abban a pillanatban, ha egy formát nem tudunk megnevezni, absztrakcióról beszélhetünk. A fotográfia esetében viszont nem tűnik ennyire egyszerűnek az állítás, ugyanis a fotó bonyolultabb kapcsolatban áll a látható valósággal. Esetében folyamatosan feltételezzük, hogy ahhoz, hogy a képen láthassunk valamit megjelenni, annak valamikor kötelezően az apparátus előtt kellett lennie, a kézzel fogható valóságban is, abból került rögzítésre. Innentől pedig már nemcsak az a kérdés marad fókuszban, hogy mi az, ami a fotón megjelenik, hanem az, hogy ezt min keresztül, hogyan, és mikor teszi.

„Amikor arról beszélünk, mi is az absztrakt fotó, aránylag könnyű azt megmondani, hogy mi nem: nem-ábrázoló képe egy tárgynak, egyes dolognak. Az absztrakt fénykép egy dolog, leginkább egy darab papír, melyet fotóeljárással hoznak létre, és melyen látható formák vannak, melyeket a néző egyáltalán nem, vagy csak nehézségek árán tud azonosítani, mint tárgyak, egyes dolgok ábrázolatát. Az absztrakt fotográfia ennél fogva nem egy olyan kép, mely összefüggésbe hozható egy létező, vagy fiktív tárggyal.”¹⁰

„...az úgynevezett experimentális fotográfus (...) tudatosan fáradozik azon, hogy előre láthatatlan információkat állítson elő, azaz, valami olyasmit hozzon ki az apparátusból és tegyen át képbe, ami nem szerepel a programban. Tudja, hogy az apparátus ellen játszik. De még ő sincs tudatában gyakorlata horderejének: nem tudja, hogy általában a szabadság kérdésére az apparátusok kontextusában keresi a választ.”¹¹

10 Wiesing, Lambert: What Could Abstract Photography Be? In. Jäger, Gottfried (szerk.), 2002. *The Art of Abstract Photography*. Arnoldshe Art Publishers, Stuttgart. (p. 82.), idézi: Gyenes Zsolt 2007. Az absztrakt fotográfia a kortárs művészetben (DLA értekezés). p.6. Online: http://www.gyenes62.hu/disszertacio_gyenes.pdf?fbclid=IwAR1NKWXRHzGGf30o8eq8dLxJdsbNFkCw56t5-YGY6LkBNjXnZOgKy54EJA (2021. 03. 24).

11 Flusser, Vilém 1990. *A fotográfia filozófiája*, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Bp. (p. 66.).

2. Állóképek az idő horizontján

Az időben folyó történéseket, jelenségeket már az ábrázolási problémakör részeként is vizsgálhatjuk, különböző szabályszerűségeket figyelve meg a mozgásérzet felkeltésére vonatkozóan. Konkrétumként, mindezek úgy hozhatóak összefüggésbe jelen mestermunkámmal, hogy azokon a videófelveteleken, amelyeket a hőkamera segítségével készítettem, indokolt módon például a láb esetében az ötperces lehűlés 40 másodpercre van gyorsítva, illetve egy másik felvételen a papír felitatódásának jelensége meg van nyújtva, ezáltal képes megmutatni azt, ahogyan a hő „mozog”. Összességében, ezek a felvételek nem tartalmaznak akciót, hanem a hő változásai adják a mozgást.

Mindemellett, nem csak az érzeteinkre hallgatva kapcsoljuk viszonyítás által a mozgást a mozdulatlansághoz. A látott kép az értelmünkre is hat. A képmező egésze észleleti területként fogható fel, amit a szemünk és az agyunk bizonyos törvényszerűségek alapján értelmez. Éppúgy, ahogy a síkszerű ábrázolás térbeli érzeteket kelt, felkelti az időbeliség érzetét is, annak ellenére, hogy a képi ábrázolásnak elméletileg ezen dimenziókba nincs kiterjedése. „Minden fotografiai kép egy bizonyos időszakasz lenyomata. Valójában nem az időt rögzíti, hanem a teret, annak látványát egy pontosan behatárolható időintervallum folyamán, valamint az abban bekövetkező változásokat a térben. A változások számunkra történést, történetet, történetet jelentenek. Bármilyen mozgás, ami a fényképezőgép objektívje által befogott térben ebben az időintervallumban látható, valamilyen nyomot hagy a képen.”¹²

Ebből a szempontból a fotografiai kép alkalmas a fent említett időintervallumot sűríteni, komprimálni vagy más esetben kiterjeszteni, expandálni.

Moholy-Nagy László a fényképezési látás több változatát különbözteti meg:¹³

1. Absztrakt látás (kamera nélküli felvételek)
2. Gyors látás (pillanatfelvételek)
3. Lassú látás (hosszú expozíció)
4. Fokozott látás (makrofényképezés)
5. Átható látás (röntgenfotók)
6. Szimultán látás (egymásra fényképezés)
7. Torzított látás (szolarizáció)

¹² Vászárhelyi Zsolt 2007. *Idő a képen. Közvetett időbeliség a képalkotásban a festésztől a videó-művészetig.* (DLA értekezés). Online: <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14659/vasarhelyi-zsolt-dla-2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y&fbclid=IwAR2rFADmJq58AoV4f767ehwJuMr9HFeqkaWk2bMKk9bviHa5uZCDarUTsSg> (2020. 07. 13.).

¹³ Moholy-Nagy László 1996. *Látás mozgásban.* Műcsarnok – Intermédia, Bp. (pp. 207-208).



Hiány nyoma

hőkamerás videó felvétel
2019



Ősz Gábor: Liquid Horizon

Dokumentumkép, kiállítás installáció, Montreal, Kanada.

2003

8. Egzakt látás (riport)

A „lassú látás” alatt Moholy-Nagy a hosszú expozícióval készült fényképeket érti. Anton Giulio Bragaglia, a „lassú látás” legjelentősebb korai fotóművésze, 1911-ben meghirdette a fotodinamizmust. A mozgássorok, a dinamikus látvány fotografikus sűrítése jelenik meg képein, sajátos képi absztrakciót eredményezve. A fázisok között meglévő történések kiemelt szerepéről, egyféle egyesített mozgásfolyamatról, sajátos szintézisről szólnak munkái. Az aura kapcsán írta: „Ha az ember föláll, a szék még mindig a lelkével van tele...”¹⁴

Itt említeném meg Ősz Gábor munkáit is. *Permanent Daylight* (*Állandó napfény*, 2002–2004) sorozatában a mesterséges fény és az építészet kapcsolatát vizsgálja. Sorozatának egyes képeit több napon keresztül megismételte, naponta több mint tíz órás exponálással. Amszterdam határában található üvegházak képeit láthatjuk, melyekben éjjel is ég a speciális megvilágítás, hogy a növények folyamatos fejlődését biztosítsa. „Amint a felhők visszaverik a fényt, mintha egy természetellenes, állandósult naplemente tanúi volnánk.”¹⁵

1998–2001 között készítette *Liquid Horizon* című sorozatát. A második világháború alatt a német hadsereg építette az *Atlanti fal* elnevezésű védelmi vonalat, amelynek részei voltak az Ősz által fényképezőgépként használt tengerparti bunkerek is. „...úgy éreztem, mintha egy hatalmas kamera belső terében állnék.” – mondja a bunkerek belső tereiről. A bunkerek keskeny résein keresztül szemléljük a tengert és a horizont vonalát, amely a hosszú exponálás miatt, mint egy örök mozgásban levő tömeg jelenik meg, elveszítve a fotografikus konkrétságot, metaforikusan utalva az állandó változásokra, mind a pillanat, mind a történelem dimenziójában. Ezen képek is, a több órás exponálás ideje alatt történt fázisokat, pillanatnyi állapotokat rögzítik, de ellentétben Bragaglia képeivel, nem kívánják kutatni a fázisok közötti változások különbségeit. Egy lineáris történet összegzéseként tekintem a képeket, amelyek az említett sorozatok fotográfiái. Csakúgy, mint Waliczky *Micromovement in Snapshots* című animációja esetében, a gyalogátjáron közlekedő gyalogosokról készített fotón megjelenő alakokat másolja egymásra és ezen képkivágásokat animálja meg. A gyalogosokról készült kép részletei lesznek az animáció képkockái, így a mozdulatlanak tűnő alakok „életre kelnek”, akárcsak egy stop motion animáció rajzai. Néhány más példát is említve, míg Bragaglia véges számú fázisképet rögzít egy fotográfián, Ősz Gábor a végtelen események felvevője és mondhatni átlagolója – Jason Salavon kutatásainak, képeinek látványát juttatja eszembe.

¹⁴ Caroline Tisdall–Angelo Bozzola: Bragaglia futurista fotodinamizmusa, In *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. 79., idézi: Gyenes Zsolt 2007. Az absztrakt fotográfia a kortárs művészetben (DLA értekezés). p.12. Online: http://www.gyenes62.hu/disszertacio_gyenes.pdf?fbclid=IwAR1NKWXRHzGGf30o8eq8dLxJdsbNFkCw56t5-YGY6LkBNjXnZOgKy54EJA (2021. 03. 24).

¹⁵ Idézet a művész szövegéből. Online: http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200656/osz_gabor_munkai (2021.03.05.).

„Egy tetszőleges fényképet interpretálva... megállapíthatjuk, hogy nem egyetlen, hanem számos idővektor eredőjeként kell tekintenünk: keletkezésének történeti időpillanata mellett tartalmazza az ábrázolt látvány mikro- és makromozgásait, a megvilágításul szolgáló fény sebességének lenyomatát, a negatív emulziójában keletkező kémiai változásokat (...), a negatívról készült pozitív laborálásának az idejét, s a mindenkor néző idejét is – annak retina-, ideg- és tudatműködése mellett bekalkulálva a szem letapogató mikromozgásait is. (A fénykép anyagának öregedéséről nem is beszélve.)”¹⁶

¹⁶ Beke László 1997. *Médium/Elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Bp. (p. 289).



Beöthy Balázs: Médium
lenticuláris nyomtatás
2002

3. Állókép- és mozgókép-struktúrák feltérképezése

Minden térérzékelés egyben a mozgáson is alapszik. A térbeli tények megértése, a kiterjedés vagy távolság jelentése összekapcsolódik az idő fogalmával – nem egyéb, mint a tér és idő összeolvadása, ami pedig mozgást eredményez.

Kulcsszerepe van tehát az időfaktornak, mivel ennek vizuális sűrítésének, illetve kiterjesztésének gesztusa indirekt módon is segíti az állókép és mozgókép közötti határ egyre tovább oldódását.

A fotográfia és a mozgóképes struktúrák vizsgálata, az időben történő változások reprezentációjának szempontjából, több olyan alkotás elemzéséhez vezetett, amelyek a mestermunka szempontjából is inspiratívan hatottak. A hosszú expozícióval ellentétben, az egymást követő pillanatok, a valós idő egységei alatt történő változások, szekvenciák bemutatásának formáit vizsgálom. A fogalmi gondolatsor elemei: fotográfia – mozgatott kép – mozgókép – animáció. Az animációk esetén a „lejátszás” ideje, formai megvalósítása volt a kutatásom központjában.

3.1. Mozgás és mozdulatlanság kontrasztjáról

Beöthy Balázs 2002-ben *Médium* című lenticuláris lemezre készített munkája lehetővé teszi, hogy a ránézeti szögtől függően két különböző képet lássunk egy fiatalember portréjáról, amerikai plánban. A két kép közötti egyetlen különbség, a jóképű, elgondolkozott fiatal nyakán viselt lánc medáljai. Két különböző vallás szimbólumai ezek, amelyek váltakoznak, ahogy a nézőpontunk is változik. Így tehát maga a néző hozza mozgásba a képet, a szem helyzetének változtatásával. Létezik olyan nézőpont is, amikor a két kép egyszerre látható áthatásban. Az alkotó létrehozta a képeket, de azok ránk, befogadókra maradnak, hogy mozgassuk és rendezzük személyes, egyedi animációként.

Göbolyös Luca *Lenticuláris képein* (2006–2007) a gyermekkor szubjektív és objektív története egybemosódik. A sorozat mind a négy képének egyenként 3-3 nézete van, a szemlélő pozíciójától függően változik a meglevenedő látvány. Az egyik nézeten az ő gyerekkorának egy objektív ténye jelenik meg, a másikon, hogy őt akkor éppen mi foglalkoztatta, s a harmadikon, hogy mi történt akkor a szüleivel.

„Göbolyös Luca az emlékeket feldolgozó, lenticuláris nyomatként bemutatott, különféle rétegeket fizikailag is egymásra vetítő munkájában: az emlékképek differenciájával, végül is a kognícióból származó tudás különbözőségével, ami visszavezethető a világ percepciójának sokféleségére. Ez a feszültség folyamatosan ott vibrál a képeken. Ezért kap fontos szerepet már a lenticuláris képeknél is az, hogy a világot nem a kívülálló testetlen entitás szemével/ szemén keresztül láttatja, hanem az Én reakcióiban, akit meg is mutat. Itt azonban egy határozott gesztussal mégis elszemélyteleníti ezt az Én-t, mert nem azonosulhatunk az

ő nézőpontjával (tulajdonképpen önnön tükörképe eredetijével, tehát önmagával), hanem csak a kamerával, aminek lelketlen és agyatlan pozíciójába minden készítés ellenére is nehezünkre esik behelyezkedni. Ő ugyanis sosem áll a kamera mögött, tehát az ő tekintete nem a kamera tekintete. A kamera tekintete így a néző tekintetévé válik és fordítva, fenntartva, illetve meghagyva neki a leskelődő kívülálló kényelmes (de sokak számára kifejezetten zavaró) pozícióját.”¹⁷

A fent említett lentikuláris lemezre készített munkák számomra inkább „mozgatott” állóképnek nevezhetők. A képeken érzékelhető változások az idő kiterjesztését jelentik, egyúttal történeteket mesélnek, adnak át nekünk, befogadóknak.

Az animáció lejátszásának idejét David Crawford az internet pillanatnyi sebességének függvényévé teszi. A weben bemutatott *Stopmotionstudies*¹⁸ című munkája (2003), több nagyvárosban készített fotó-animációi szociális kutatásnak is megfelelnek, minimalizmusokon túl. Meghökkenítő érezni a megmozgatott pillanat auráját. Az ő esetében nem beszélhetünk filmről, de fotográfiról sem. Kissé leegyszerűsített megnevezéssel élve mozgatott képről inkább. Animációit két-három képkocka alkotja. A nagyvárosi metrókon utazó emberek minimális mozgásait, rezgéseit láthatjuk. A pillanat kiterjesztett állapotait érezzük, de egyben következtethetünk a következő pillanat mibenlétére is, gyakorlatilag mozgóképpé alakítva a mozgatott képet.

Itt szeretnék szólni Mircea Cantor *Vertical Attempt* című 1 másodperces videójáról. Egy másodperc alatt egy kisfiú ollóval elvágja a csapból folyó vízugarat. A videó fotóként hat. A hang az, ami videóvá teszi a képet. David Crawford képeket mozdit, Cantor videót redukál majdnem hangos fotográfiára.



Göblyös Luca: Bandicsacsi

lentikuláris nyomat
2007



Dawid Crawford: Stop Motion Studies

stop motion animáció / 2 képkocka
2003

17 Pfisztner Gábor 2009. Azok a vasárnapi lányok – Göblyös Luca Sundaygirls sorozatáról, a Knoll Galériában rendezett kiállítása kapcsán. *Fotóművészet*. 2009/1 LII. évfolyam 1. szám. Online: http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200901/azok_a_vasarnapi_lanyok (2020.07.13.).

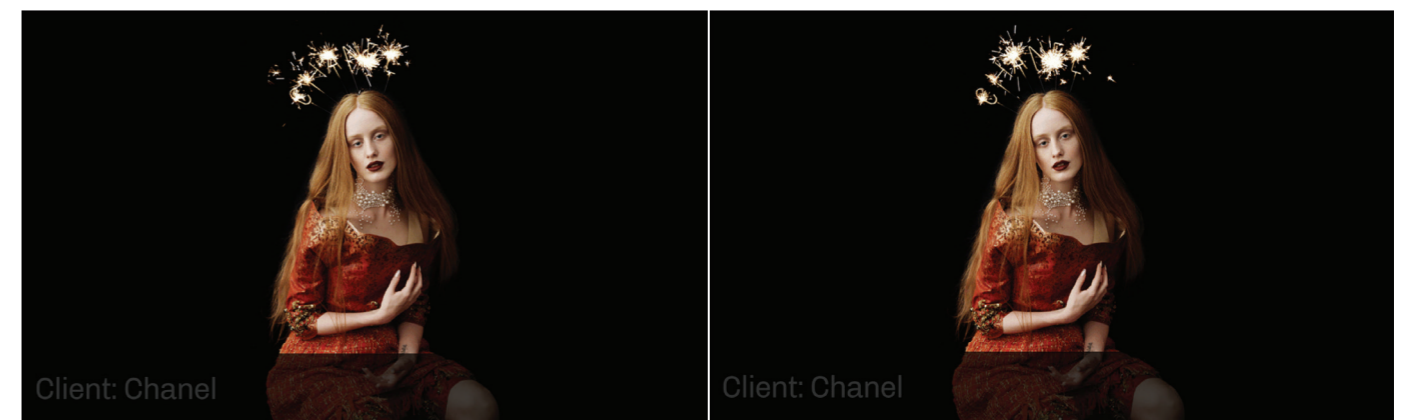
18 David Crawford 2003. *Stopmotionstudies*. Online: https://artport.whitney.org/gatepages/artists/crawford/index_02.html (2020.07.13.).

3.2. Több, mint fotó, de kevesebb, mint videó

Az 1987-ben bemutatott és szabadalmaztatott GIF formátum védettsége 2004-ben járt le. Az internet világszintű előretörése és a világhálón használt képek, mozgóképek minőségi követelményei, a GIF formátumot, a fájl méretei miatt közkedvelté tették.

A divatfotós Jamie Beck és a designer, mozgókép-művész Kevin Burg közös munkájából született meg az úgynevezett cinemagraph, ami valójában gif-fé animált fotó, fotográfia és videó között. A két művész 2011 februárjában a milánói divathét alatt kezdett el komolyabban kísérletezni a technikával, a végeredmény pedig egyedülálló és lenyűgöző lett, mivel amíg képeiken minden statikusnak hat, addig néhány apró részlet mégis túlmutat a mozdulatlanságon. Az állóképekbe beillesztett kis animációk teszik izgalmassá a látványt. Majdnem minden mozdulatlan, csak néhány részlet kel életre. Mondhatni a pillanat részegységei tolódnak el időben. Kissé rémisztő, amikor a fotón levő hölgy például ránk kacsint, ám pontosan ez által képes egy teljesen más érzetet adni, mint egy fotó vagy egy videó. Így a cinemagraph tehát mondhatni olyan kép, amely magában élő pillanat.

Innen továbbhaladva, a nonlinearis időbeli kapcsolatot kutatja Ricardo Barreto és Aychele Szot *BIO: a post human despair* című munkája. Egy nagyon gyors animációról van szó, amely egymástól független pillanatokot fúzióval és komprimál, illetve több időegységet fog egybe; maguk az alkotók is kronokollázsoknak nevezték el. „A fúzió egy olyan egyediséget hoz létre, amelyben a kép identitása elvész, rendellenes képet hozva létre.” – mondják az alkotók. A lejátszási sebesség miatt a kronokollázs alkotó képek (frame-ek) számát nem tudjuk megítélni, nem sikerül értelmezni a képeket, így egyfajta skizo-kép jön létre. Az animációt alkotó képek identitása megszűnik, az időszakaszok is relatívvá válnak. Nem tudhatjuk mi a kezdet és mi a vég, egy állandó körforgást érzékelünk, amely határos a végtelennel. 2015-ben az Apple cég az iPhone 6 okostelefonokba egy *Livephoto* elnevezésű lehetőséget épített be. A kamera applikációjában, livephoto üzemmódban, a telefon fényképezője az exponálásakor készít egy három másodperces videófelvételt és egy állóképet is. Az állókép készítésének pillanata a videó néhány tizedmásodperc eltelté utánra tehető. A telefon tehát dokumentálja képpel és hanggal is a fénykép elkészítésének körülményeit. Mindezeket tekintve elgondolkodtató, hogy mennyire túlléptünk a médiumok megnevezhetőségének határain. A multimédia szóval például leggyakrabban a digitális jelleget asszociáljuk, bár ez valójában onnan eredhet, hogy a különböző érzékszerveinkre egyidőben ható ingergyakorlásnak mára a legegyszerűbb és leggyakoribb módja a digitális technológia által történik. Több médiateoretikus szerint a különböző médiumok és technikák összeolvadásával létrejön egy multifunkcionális médiahalmaz, egy „multimediális fluidum”, amely értelmében az összeolvasztott médiumok nemcsak fizikailag, de fogalmilag, minőségileg sem választhatóak szét.¹⁹



¹⁹ D. Daniels: Kunst und neue Technologien - warum eigentlich? In: Eifert Anna: *A kép az eltűnés esztétikájában*. In: Bacsó Béla (szerk.) 1997. *Kép-fenomenon-valság*, Budapest (p. 384.).

Kevin Burg & Jamie Beck: Chanel

cinemagraph - gif animáció
2011

4. A mestermű kiindulópontjai

A következő alfejezetekben igyekszem megfogalmazni és összefoglalni mestermunkám koncepcióját, annak kialakulásának mozzanatait, valamint kihangsúlyozni a köztük levő átjárhatóságokat.

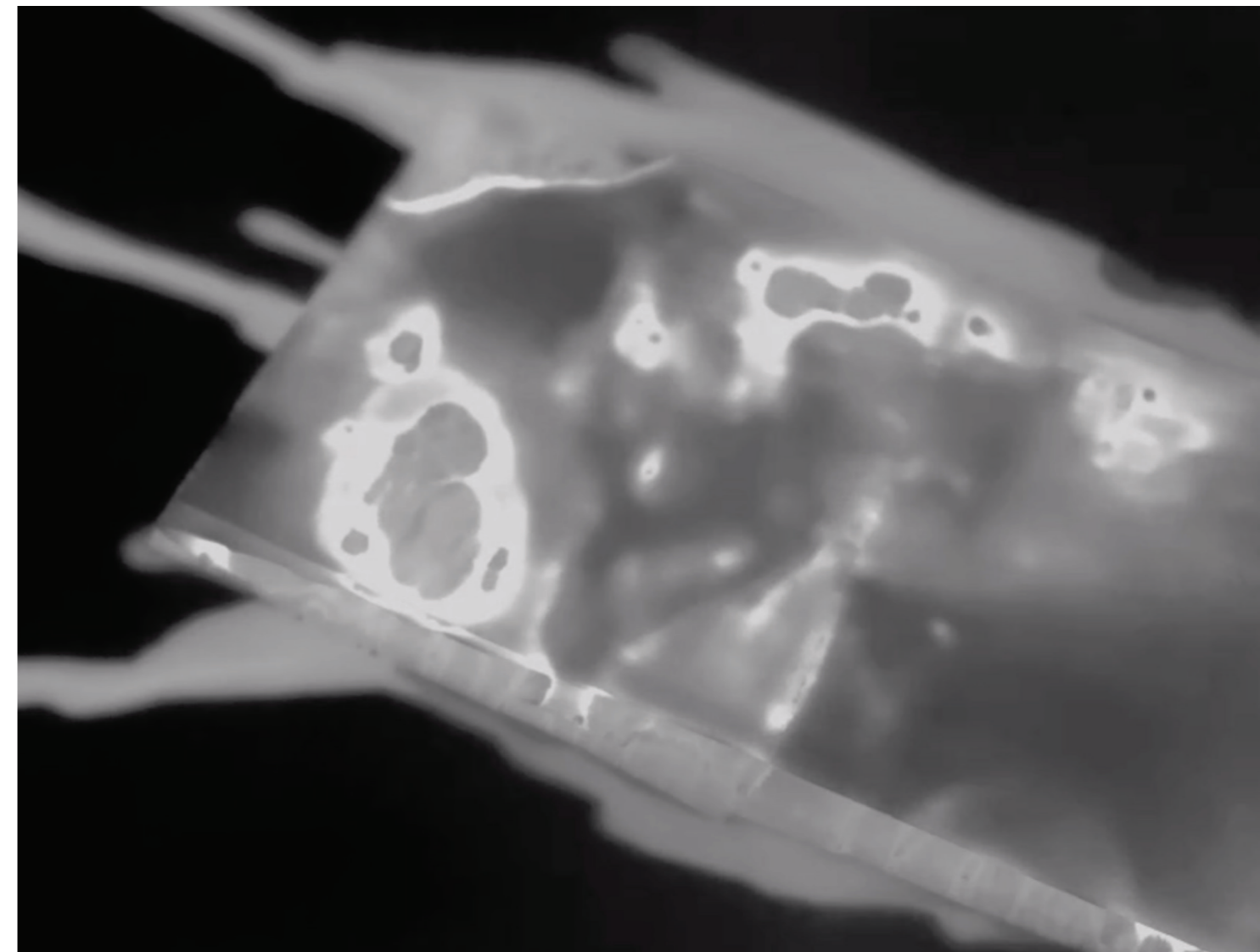
4.1. Látens képek

Az emlékezetemben tárolt élményeim frissítésének mechanizmusa az élmények újra meg újra történő vizsgálata – mindig a jelen kontextusában. Ez alatt természetesen nem a visszagondolást, nem a nosztalgikus merengést értem, hanem sokkal inkább egyfajta dinamikus önreflexiót. A hagyományosnak nevezett fotografálás esetében, az exponálás momentumában átélt történéseket, ingereket, impulzusokat igyekszem egy mai, személyes kontextusban vizsgálni. A „hagyományost” illetően vannak szerzők, akik az összes, elektronikus-digitális képalkotási technológia előtti képtípust hagyományosnak tekintik, vannak viszont olyanok, mint például Vilém Flusser, akik már a papír alapú fényképet vagy a filmet is az új, szintetikus technikai képek egy válfajaként kezelik.

„Történetileg a hagyományos képek évezredekkel megelőzik a szövegeket, a technikai kép viszont a legkorszerűbb szövegeket követi. A hagyományos képek ontológiai szempontból első fokú absztrakciók, mert a konkrét világból absztrahálták őket: míg a technikai képek harmadfokú absztrakciók: olyan szövegekből absztrahálódnak, amelyek a hagyományos képek absztrakciói, amelyek viszont a konkrét világból absztrahálódtak.”²⁰

Technikai szempontból az exponálás pillanatát megelőző események számomra: a fényképezőgép beállítása a fénykép elkészítésének követelményei szerint, élesség állítása a kereső segítségével, a fényképezendő látvány ellenőrzése az exponálás előtti pillanatban. Ezt követi a konkrét exponálás gesztusa. Elkerülhetetlen említeni Flussert: „az apparátus azt teszi, amit a fényképész akar tőle, annak ellenére, hogy a fényképész nem tudja, hogy mi történik az apparátus belsejében. De éppen ez jellemző minden apparátus funkcionálására: a funkcionárius a külső végződések (input és output) fölötti kontroll révén uralkodik a készüléken, az pedig a belsejének átláthatatlansága révén uralkodik őrajta.”²¹ Az exponálás során a fény a lencsén keresztül a fényérzékeny anyagra jut. Ennek következtében keletkezik a fényérzékeny anyagon egy rejtett, látens kép, amely a megvilágított fényérzékeny anyagban már létrejött és előhívható, de még nem látható kép.²²

Ezzel egyidőben ugyanakkor egy másik kép (illetve információhalmaz) is létrejön, amelynek útja a memóriánk felé vezet. A mentális képről van szó. Mind a fényérzékeny



²⁰ Flusser, Vilém 1990. *A fotográfia filozófiája. II. A technikai kép. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK. Bp.* Online: <https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html> (2020.07.13.).

²¹ Uő. Uo.

²² Kislexikon. *Látens kép* szócikk. Online: http://www.kislexikon.hu/latens_kep.html (2021.03.12.).



anyagon keletkezett látens kép, mind a mentális képünk, megmarad az exponáláskor létrejött állapotukban mindaddig, amíg nem kerül előhívásra. Ezen gondolatok mentén a mentális kép is egyfajta lappangó, rejtett, látens²³ kép. A mentális kép a fényképezéskor érzékelt valós tér dokumentuma, valamint az észlelt, tapasztalt ingerek összességét is magába tömörítő halmaz.

A látens kép megjelenítése az előhívás. Technikai értelemben az előhívás alatt az exponált fotóanyagokkal végzett kémiai műveletet értjük, amely során a látens kép szemmel láthatóvá, érzékelhetővé válik. Az előhívás bizonyos technikai paraméterek függvénye, de azokat a fotográfus (előhívást végző egyén) szándékosan irányítja saját érdekei, igényei és szempontjai szerint. Az előhívás kapcsán megjelenő kép impulzusként hat a memóriánkban (a fotográfia készítésének pillanatában rögzült) tárolt mentális képre, aktívvá teszi azt, ezáltal a kémiai előhívás során láthatóvá vált látens kép összehasonlítható párjává lép elő. A két „kép” konfrontációjáról beszélhetünk. Az „összehasonlítás” eredménye okoz a fotográfusnak azonosulást vagy éppen konfrontációt.

„A képek jelentésteli felületek. Kiemelnek valamit – többnyire – a kinti téridőből, és ezt absztrakcióként (a téridő néhány dimenzióját a sík két dimenziójára szűkítve) teszik elképzelhetővé számunkra.”²⁴

A fent említett momentumokat (látens kép létrejötte és előhívása) a mai összefüggésbe helyezve a leírt folyamatok és megélt történések teljes átalakulását, konceptuális minőségének megváltozását eredményezi. Teljes zavar keletkezik, ha megpróbálom az exponálás eseményét összehasonlítani a mai és az elmúlt korszak mentén. Személyes nézőpontom szerint a zavart, a hibát a látens kép hiánya adhatja.

Mivel a digitális fényképezőgép keresőjében, illetve kijelzőjében vizsgálva, figyelve a fényképezendő látványt, látom a látens képet és az előhívott képet egyaránt, így majdhogynem pontosan tudom, mire kell számítanom az exponálás eredményeként. Viszont ebben az esetben a kettő olyannyira összeolvad, hogy már szinte lehetetlen egymástól különválasztani, így megítélni sem lehet, melyik a kódolt és melyik a dekódolt kép. Tehát a valós látvány képe és az általam, az apparátus segítségével létrehozott kép, az egyidejűségből adódóan egyfajta elakadást okoz az individuálisan megélt és az érzékelt, valós látványnak a memóriámban való tárolását és összekapcsolását tekintve is.

Az így született bizonytalanság kényszerített a valóságos térben történő események mélyebb szintű megfigyelésére, a látásra való felkészülésre. Hétköznapi jelenetekre igyekeztem

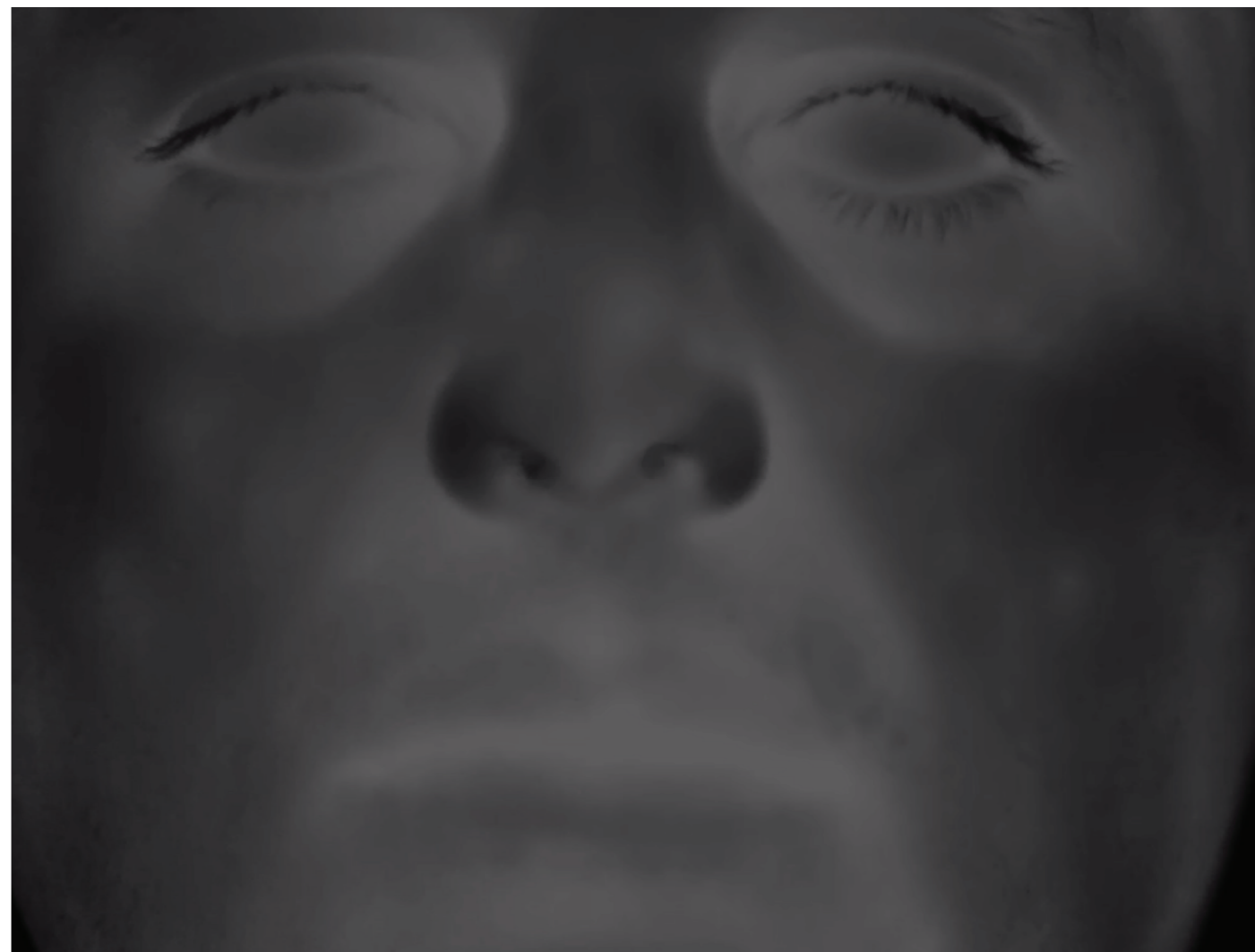
²³ Kislexikon. *Látens* szócikk. **látens** [ë v. e] melléknév -en, (**ritka**) -ebb [e, e] 1. (**ritka, választékos**) Lappangó, rejtett. A betegség látens állapotában van. || a. (**ritka, választékos**) Lehetőségként, csírájában meglévő, még ki nem fejlődött, létre nem jött. Tehetsége, energiája látens állapotban van. Uo.

²⁴ Flusser, Vilém 1990. *A fotográfia filozófiája. I. A kép. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK. Bp. Online: <https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html> (2020.07.13.).*

alkalmazni az álló- és mozgóképes kutatásaim részeredményeit. Olyan történéseket vizsgáltam, amelyek a képi megjelenítés esetén egy fázist, állapotot mutatnak, de valós időben dinamikus állapotváltozáson mennek keresztül. Például a konyha csapjából csorgó víz esetében a rögzített látvány a víz folyását ábrázolja, de nem mutatja meg konkrétan azt a változást, amelyet a hideg vízről a meleg vízre való kapcsolás képez.

A hőmérséklet ilyenfajta változásainak és következményeinek feltárása lehet a valóság alternatív és szabad szemmel nem érzékelhető jelenségeinek a vizsgálata is, amely rejtett dimenzióba jelen esetben a hőkamera segítségével láthatok bele.

„Az átélt tapasztalat magvát a tapintás és a perifériás fókuszátlan látás formázza meg. A fókuszált látás szembeállít minket a világgal, míg a perifériás látás a világ húsával borít be. A látás hegemoniájának kritikája mellett látóképességünk, a látvány lényegi mibenlétét is kénytelenek vagyunk újból felülvizsgálni.”²⁵



25 Pallasmaa, Juhani 2018. *A bőr szemei*. Typotext, Bp. (p. 11).

4.2. Hőkamera

Jelen mestermunka másik lényegi kiindulópontja a szabad szem által érzékelhetetlen, látens folyamatok előhívására alkalmas eszközök feltérképezésében rejlik. Erre egy lehetséges megoldást az orvostudomány területén véltem felfedezni a termokamera általi képalkotásban.

Ennek kapcsán egy olyan fajta állapotfelmérésről beszélhetünk, mely alapvetően különbözik számos egyéb orvosi képalkotási eljárástól: míg a röntgen például egy élettani vizsgálat statikus képét adja, addig a hőkamerás felvétel a szervezetben zajló folyamatokat mutatja meg, az infravörös sugárzás intenzitásának rögzítésével, majd képpé alakításával. Így tehát képes megmutatni olyan rejtett folyamatokat, amelyek a hétköznapi életben folyamatosan jelen vannak, annak szerves részét képezik, anélkül, hogy tudatában lennénk. Ezzel párhuzamot vonva, akár csak a hőkamerás vizsgálat az orvostudományban, jelen munkákkal a minket körülvevő hétköznapi élettani vizsgálatát mutatom be. A hőkamera e módon képes a testek belsejébe látni, hordozza magában a lehetőséget arra, hogy a művészet világában is tudjunk látni vele.

Mindezek által jelen művészi kísérletezés elméleti és gyakorlati síkon egyaránt egyfajta próbálkozás a szubjektív és művészi megismerés határainak kitérítésére a fotográfia és a film területén, a tudományos képalkotásnak a művészeti kísérletezésbe való bevonásával. Túlmutat a hőkamerákra jellemző képi minőségen, és utal a nem tudományos céllal készült felvételekre. Elindít alkotó és alkotás között egyfajta dialógust, aminek középpontjában egy olyan válaszkeresés áll, mely lehetséges megoldásokat igyekszik feltárni az új technikai eszközöket tőlünk nem idegenként való kezelésének módjára a művészi képzelet által, anélkül, hogy azok használatát leredukálnánk a hétköznapi alkalmazásuk szintjére. Irányított próbálkozás a valóság rejtett oldalának az előhívására, a körülöttünk levő világ és a szubjektív valóság leképezésére, mely mögött személyes indítatként a mikrovilág és az objektív megismerés közötti feszültség feloldása áll.



Kísérleti kép
hőkamerás kép
2018

4.3. Hangkísérletek

Amennyiben a fotográfiai képek egy bizonyos időintervallum folyamán rögzített látványként foghatóak fel, úgy ugyanazon időintervallum történéseinek dokumentuma lehet a hang is. Regisztrálhatjuk a hangot, ami valóságos térben mindig létezik. Ebből a szempontból még a csend is hagy digitális nyomot a felvevő apparátus memóriájában.

A hanglejátszás ugyanakkor olyan technikai lehetőségeket vesz igénybe, amelyek megengedik a befogadó számára, hogy érzékelje a hangforrások tényleges, illetve kreált irányait, térbeli helyzetét. A hang és az általa generált kép lehetőségeinek vizsgálatával bővebben három korábbi projektem kapcsán foglalkoztam, melyek tanulságai mintegy megalapozásként szolgálták jelen mestermunkám megalkotásakor.

Az első ilyen projektem az *Experimental Art Meeting* című kiállításra készült (2012., Nagyvárad, Sonnenfeld-palota), amely egy úszómedencét idéző installáció volt. Tervezésekor ihletként szolgált a helyszínen található egyik szobabelső padlózatán levő műanyag, vinilszerű hullámszerű felület. Kísérletem során a legnagyobb hangsúlyt a hangra és a szagokra fektettem. A loop-olt hangot egy sztereoó hangfelvétel bal és jobb sávjainak keverésével alakítottam ki, amely a medence egyik végéből a másik felé úszó emberről készült felvétel. Ezt egészítette ki a kiállítótérben elszórt jódozott só szaga. Terveimnek megfelelően, a terem akusztikája miatt a lejátszott felvétel egy új minőséget kapott. Ehhez hozzájárult egyrészt, hogy az úszással megtett táv 19,60 m, mely hosszat a tér két pontja között elhelyezett hangszórók határolták be. Másrészt, 16,5 másodpercig voltak hallhatóak az úszó karcsapásai, majd a 2-3 másodpercig tartó pihenő alatt, az úszó lélegzete. Ennek megfelelően kapta a munka a *19,60 méter 16,5 secundum alatt* címet. Mivel nem volt érzékelhető a befogadó számára, hogy ennyi idő alatt a láthatatlan úszó mekkora távot tesz meg a medencében, így a munka látszólag statikus terét egy láthatatlan eseménysor befolyásolta, kísérletem mondhatni a tér méreteinek a szűkítésére, illetve tágítására, valamint az érzékelhető idő sűrítésére, illetve kiterjesztésére irányult. Az idő fogalmával való operálás az előre haladó, lineáris mozgású úszó hangfelvétele által valósult meg. A hangok által generált érzetek természete irányított és dinamikus, így egy kauzális kapcsolat jöhet létre.

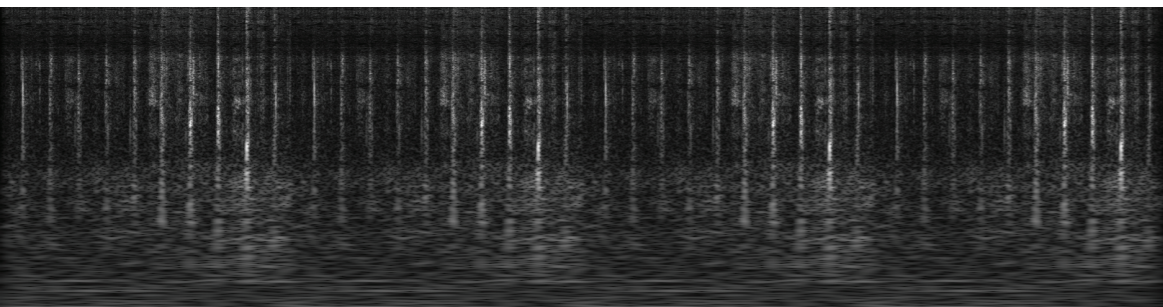
Fontosnak tartom ebben az esetben különbséget tenni a hallgatás és a hallás között. A hallgatás aktivitása feltételezi az értelmezési erőfeszítést is, így egy dinamikus interaktivitást hozva létre. Következtetésként elmondható, hogy a képek hangjai vagy a hangok képei az oda-vissza kapcsolás, oszcilláció által valóban képesek lehetnek egy reverzív folyamatot jeleníteni meg.

A hang által generált szubjektív képi környezet előhívása lehetővé válik az úgynevezett



19,6 méter 16,5 sec alatt

installáció - 2 db hangszóró, 60 mp sztereoóhang, klóroidat
2012



A "Marseille" című képpár
fiktív, rekonstruált hangjának a képe
2017



Marseille
fotográfia
2002

szinkrézis²⁶ révén, azaz az emberi percepciónak azzal a komplex tulajdonságával, amely a multiszenzoros megismerés által lehetővé teszi, hogy a nem valóságos, vagy a számunkra teljesen ismeretlen hangokat is probléma nélkül tudjuk bizonyos képekhez társítani – amennyiben azok egyidőben történnek. Így egészen irreális kép-hang kapcsolódásokat is audiovizuális eseményekként élhetünk át.

Fontos még, hogy amíg a látótér leszűkíthető, a hangtér ezzel együtt nem szűkül le szükségszerűen, és az olyan fizikai határokon, mint a képkeret, gond nélkül áthatol. Bár léteznek képen belüli hangok, azaz amelyeknek felismerjük a forrását, ugyanígy vannak képen kívüli hangok is, melyeknek forrása a képen kívül keresendő. Mégis, ez utóbbi általában nem ösztönzi a befogadót, hogy a hang, képen kívüli forrását keresse, tehát nem kifelé mutat a képkeretből, hanem képes stabilizálni, úgymond körbevenni magát a képet. Ennek kapcsán érdekes aszimmetria fedezhető fel a képen kívüli tér és a képen kívüli hang között: a képen kívüli tér nem látható, míg a képen kívüli hang éppen úgy jelen van, mint a képen belüli, azaz a kettő akusztikailag nem különböztethető meg.

Bármely fotográfia létrejöttékor létezik egy környezeti valóság, ami a fizikai paraméterek mellett tartalmaz egy auditív környezetet is. Ám a jelen levő hangok dokumentumként ritkábban kerülnek rögzítésre, még akkor is, ha a hangkörnyezet tartalmazhat fontosabb, érdekesebb információkat, mint amelyeket a kép.

Az említettekhez fűződő másik, *Marseille* című projektem kezdetekor fogalmazódtak meg bennem azok a felvetések, hogy hogyan lehetne ábrázolni a hang autonómiáját. A digitális videófeldolgozó szoftverek például külön egységként kezelik a képet és a hangot, sőt, mi több, a hangsávok külön rétegekként jelennek meg a szoftverek munkafelületén. Mondhatni, hogy igyekeztem egyfajta kísérletet tenni a hang függetlenségének vizsgálatára a fotográfia területén.

A kép és hang asszociációjának és újracsatolásának a lehetősége az, amire a filmhang művészete is épül. Ennek köszönhetően lehet távolságot iktatni a kép és hang közé, amelyek ezáltal nemcsak egyszerű leírásai lehetnek egymásnak, hanem metaforisztikus kapcsolatba is kerülhetnek.

A *Marseille* című munkám során mindezt az egymást generáló vizuális és auditív formátumok problematikája felől közelítettem meg – azaz a képnek hanggá, valamint a hangnak képpé való alakítása irányából. Kísérleteim során egy általam készített fotóból kiindulva igyekeztem a hang rekonstruálására. Mintha egy környezeti felvételt készítettem volna, csak hogy az általam rekonstruált kocogás hangja emlékeim alapján került létrehozásra, felvevésre.

²⁶ Chion, Michel 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, New York.

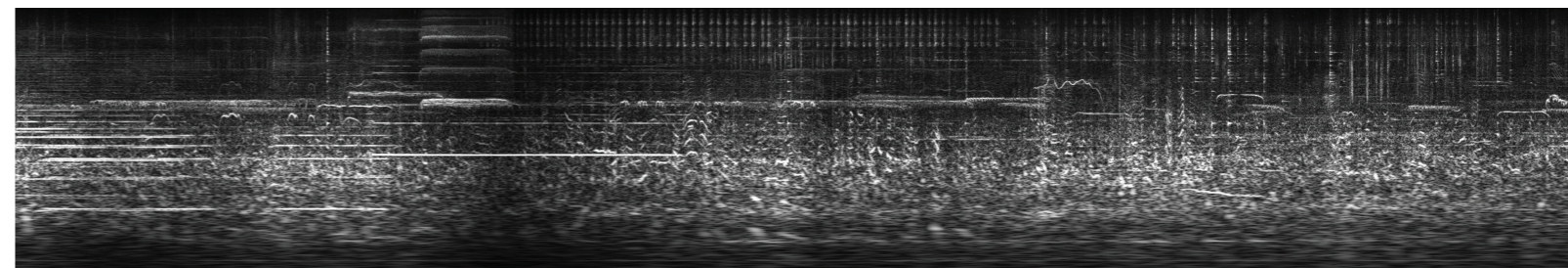
Először a kiindulópontként szolgáló fotómat alakítottam át, illetve generáltam hanggá, a Bitmaps and Waves és a Spectrogram 16 szoftverek segítségével. Ezek a programok saját algoritmusuk alapján olvassák be a digitális kép, fotó pixeleit, majd az így kapott információkat, adatokat lejátszva generálnak hangot. A hallgató tehát valójában adatokat hall: a kép adatait. A hangok magassága és mélysége pedig a fotó színétől függ: míg a feketék csendet képeznek, addig a fehérek adják a legmagasabb hangot.

Ugyanez fordítva is működik, amikor WAV formátumú hangot nyitunk meg, amiből generálódik a kép. Ez az én esetemben az általam rekonstruált kocogás hangsávjából történt. Így tehát létrehoztam a rekonstruált, kocogás hangjának is a képét.

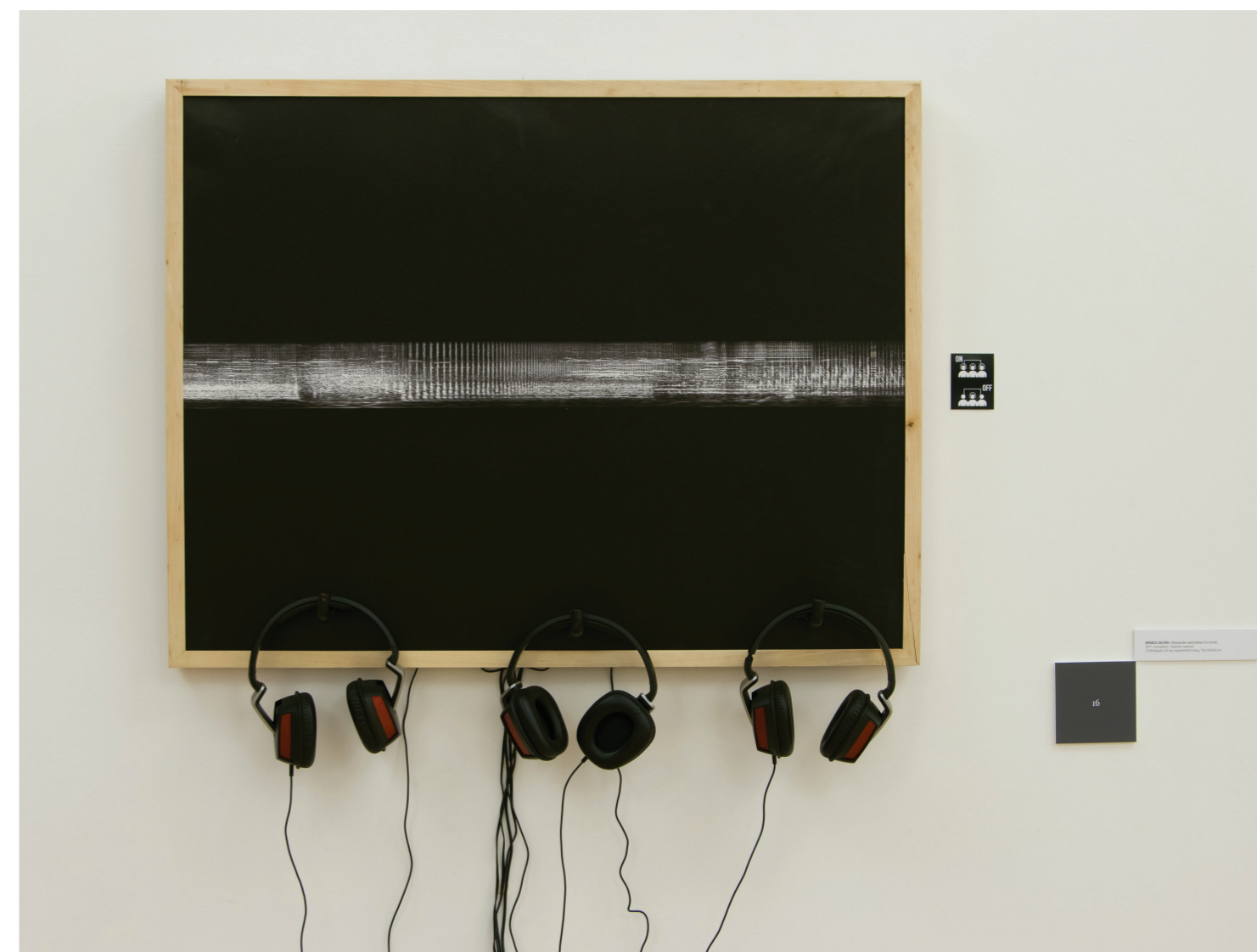
Akárcsak a fotográfia a kinti láthatóból, a kinti hallható valóságból építkezik a hang is. A felvetés érvényességét igyekeztem igazolni kísérleteim során a hang által generált képek kapcsán. A rögzített vagy a rekonstruált hangsávok képei, absztrakt, önálló képek. Nincs szükség a kép és a képet generáló hang együttes befogadására. Autonóm vizuális élményt biztosítanak. A fotográfia absztrakt hangjai is függetlenek, nem igénylik az eredeti kép jelenlétét, de együttes prezentálásuk izgalmas találkozást eredményez. Nincsen illusztratív vagy kiegészítő szerepük. Ugyanakkor, a képek lehallgathatóságának formái az interaktivitást hozzák előtérbe, mely kapcsán mindig egy mérlegelendő döntésnek számít: mely esetekben szükséges egy bizonyos leolvasási mechanizmus kidolgozása, és mely esetekben lehet a megoldás inkább egy általam manipulált módszer?

Mivel a tervezés komplex vetületének számít a képek és a hangok prezentációs lehetőségeinek indokolt kiválasztása is, ehhez fűződően említeném meg még egy harmadik, szintén előzményként szolgáló projektem, a *Kolozsvári panoráma* címűt (2017). A munka egyrészt 1 db tintasugaras nyomtatott képből állt, ami egy kolozsvári tüntetésnek az 1 percnyi hangjából lett generálva. Másrészt, a print alatt 3 fejhallgató került elhelyezésre, melyek segítségével ugyanannak a hangnak a 3 különböző variánsát hallhattuk: az eredeti hangot, annak a torzított mását mintha víz alól, valamint annak a torzított mását mintha az űrből hallanánk. A hangok viszont csak abban az esetben kerülhettek lejátszásra, ha mindhárom fejhallgató egyidőben volt használatban a befogadók által. Emellett a fejhallgatók szándékosan rövid kábelekkel voltak ellátva, így ahhoz, hogy az emberek hármasával meghallgathassák a kép egy-egy hangját, majdnem-majdnem a tüntetőkhöz hasonlóan, tolongva egymás személyes terébe kellett lépniük.

A hangfelvételek mindegyik projekt esetében professzionális hangrögzítő eszközökkel készültek, mivel a hangsávok digitális információinak a komplexitása képes a leginkább befolyásolni a generált kép vizuális minőségét. Sztereoó hang esetén például első olvasatra komplexebb képet kapunk, mint egy monó hangsáv esetén. Ugyanakkor, a legtöbb esetben rendkívül meghatározó tud lenni a manipulatív jelleg is. A hangfelvételekhez használt mikrofon típusának a kiválasztása is hasonló manipulatív döntés lehet, mivel azok különféle iránykarakterisztikával rendelkeznek. A hallható valóság szelektív regisztrálása is hasonló döntés eredménye, mint a fotográfia esetében a látható valóságból kiragadott szelet.



Kolozsvári panoráma-
lejátszott hang képe



Kolozsvári panoráma

installáció - inkjet print, 3 fejhallgató, 3 audió file
2017

5. A mestermű bemutatása

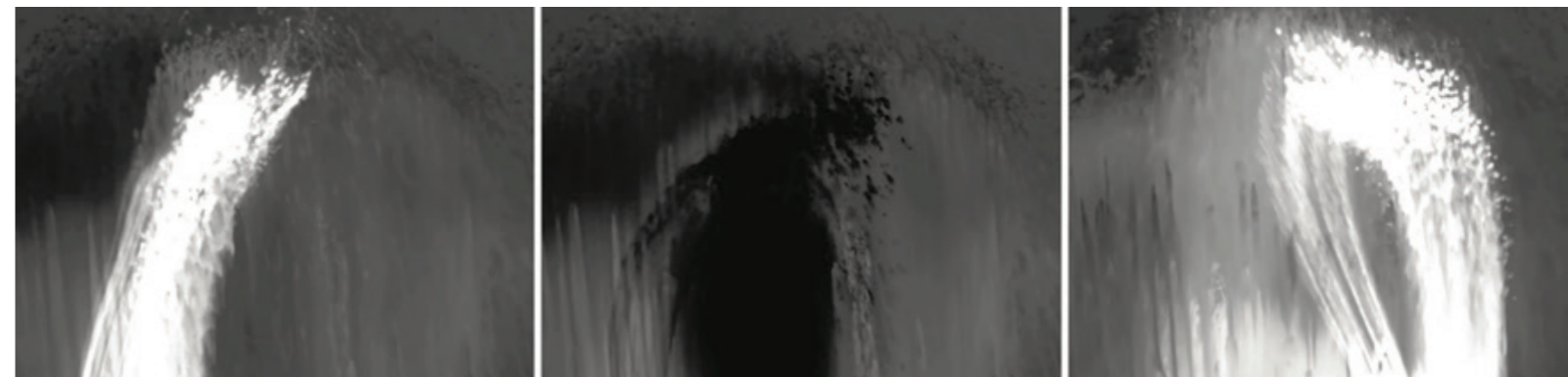
5.1. Hétköznapi történések személyes nagyító alatt

Munkáim elkészítésében azért választottam a hőkamerás módszert, mert akárcsak a mikroszkóp vagy a nagyítás esetében, ahol a szemmel láthatatlan, látszólag jelentéktelen dolgok válnak elsődlegessé, itt is előtérbe kerülnek azok a rejtett (látens) folyamatok, amelyek életünk szerves és meghatározó dimenzióját teszik ki. Ezek a folyamatok a hő hatására, annak áramlásának következtében bontakoznak ki. A hideg és meleg folyamatos változása metamorfózist eredményez, mely a látszólag legapróbbtól a legradikálisabbig felöleli az átváltozások skáláját.

A munkák a nagyító szerepét is felvállalják, a megismerés tárgyai nem ragadhatóak ki teljes mértékben az összefüggéseikből, máskülönben elvesznek vagy megváltozik a jelentésük.

Mestermunkám kísérlet a következő kérdés válaszadására is: a kontextusból kiragadott apró részleteket újraépítve milyen egyedi leképzési minták generálhatók? „A *cselekvés* Schütz szerint „olyan emberi magatartás, amelyet a cselekvő előre kialakít magában (vagyis előre elképzelel/eltervezi) ezzel szemben *az aktus* az említett cselekvésnek, mint lezajló folyamatnak a végeredményét, vagyis a bevégzett cselekvést jelöli” (Schütz 1984. 196). Világos tehát, hogy a cselekvés központi mozzanata az előrevetített kép, azaz a tervezés, amely mind az aktus kivitelezését, mind pedig annak utólagos értelmezését/interpretációját meghatározza”²⁷ - írja Ungvári Zrínyi Imre. A hő jelenléte, a mínuszok vagy a pluszok érzékelése egy valós, emberi tapasztalat. Akárcsak a fotográfiában, a leexponált látens képek léteznek. Tőlünk függ viszont, hogy hogyan képzeljük el őket, hogyan hívjuk elő a látens képeket, illetve milyen szándék vezérel a folyamatok kapcsán. A fekete-fehér negatív film előhívása – a kémiai eljárás mellett – a mi feladatunk és a mi céljainkat szolgálja. Ennek ellentéte például a polaroid eljárás, mely rögtön előhívja a képet, kontroll nélkül. Az életterünkben létező tárgyak hőre reagálnak, ami hatására létrejön egyfajta látens kép, amelyet mi, a hőkamerát használva és akárcsak a fényképlőhívás esetén, célunk érdekében, egyedi beállítások segítségével meg tudunk jeleníteni. Ha akarjuk ezt. Ha viszont nem, akkor nem hívjuk elő, hanem a memóriánkban létező előképek alapján képzeletünkben jönnek létre.

Akárcsak az orvosi eljárásokban, ahol a kétdimenziós szeletekből épül fel a háromdimenziós test, munkáim a szubjektív valóságom olyan szeletei, amelyből a néző fejében összeáll egy személyes élet(tér)képe. Ezért mondhatni ezek a munkák hétköznapi történések személyes nagyító alatt.



²⁷ Ungvári Zrínyi Imre: A látvány, a képzetek és képanalógiák a gyakorlati gondolkodásban. In: Egyed Péter – Gál László (szerk.) 2010. *Fogalom és kép: a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Filozófia Tanszékcsoportjának magyar tagozata által szervezett nemzetközi tanévkezdő Konferencia előadásai*. Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kolozsvár.



5.2. Hőkamerás kísérletek

Kísérleteim első fázisában egy okostelefonra csatolható Flir márkájú hőkamerát használtam. A digitális hőkamerába két lencse van beépítve: míg egyik egy optikai lencse, amely valós képet készít, tehát a szem által érzékelhető tartományban, addig a másik egy infravörös fényre érzékeny lencse, amely az érzékelt hőmérséklet alapján alakítja ki a képet. A hőképek reprezentációját előre programozott képletek alapján lehet kiválasztani. Ezek lehetnek vörös-kék, sárga-zöld stb. tartományokban ábrázolt képek, ahol a vörös a legmelegebb pontot mutatja a képen, a kék viszont a leghidegebb zónát. Ennek a fajta hőkamerának viszont a hátránya, hogy a digitális fileok mérete csak 640x480 pixel lehet maximum. Jellemző a létrejött felvételekre, hogy a fényképezett formák inkább foltokként jelennek meg és a tárgyak vagy személyek pedig erős kontúrral. A megjelenített tárgy képerkereten belül elfoglalt pozíciójától függően a kontúr eltolódhat, melyből adódóan egyfajta szellemkép keletkezik, emlékeztetve a távmérős keresők élességállítása esetén tapasztalt szellemképre. Metaforikus látvány alakul ki, a kettőzött valóság képét sugallva. Az így tapasztalt jelenség inspiratívan is hatott. A mestermunka videóinak forgatásához készített tervek kidolgozásánál használtam az úgymond párhuzamos valóság képletét. A hétköznapi jelenségek megfigyelésekor alkalmaztam ezt a technikát, kutatva a környezetemben zajló folyamatok kettősségét. Mivel párhuzamos történetek egyszerre játszódnak le előttünk, minden egyén a saját tapasztalatait, módszereit és előírásait követve érzékel, majd fogad el vagy sem a korábban már érzékelt és jól ismert jelenségekre jellemző új alternatívákat. Ismereteink, tapasztalataink segíthetnek az állandó zavart elkerülni és eligazodni környezetünk impulzusai között, de ez a feltevés fordítva is mérlegelendő lehet: megélni az ismétlődő hétköznapiságot oly módon, hogy annak momentumai olyan állandó impulzusokat adjanak, melyek motivációként hatnak, valamint kérdések forrásai lehetnek a következő pillanatra való felkészüléshez.

5.3. Folyamatok és átalakulások megjelenítése a hőkamera segítségével

Mestermunkám egyik videójában egyfajta mikro jelenetként kezeltem a konyha csapjából folyó víz jelenetét. Egy mindenki számára ismert látványról beszélünk. Senki sem kérdőjelezheti meg a látottakat: igen, a csapból folyik a víz. Csak egy dolog nem biztos, sőt, több válasz is létezik erre a bizonytalan kérdésre: az a bizonyos víz a csapból hideg, meleg vagy langyos? Az említett kérdést tárgyaló videó címe: *A különbség 25*. A felvétel elkészítéséhez már professzionális hőkamerát²⁸ használtam, amely esetén már szellemkép sincsen – míg a Flir középkategóriás kameráinál még van –, ugyanis a kamera csak infravörös lencsével van felszerelve. Felvétel előtt beállítottam a mérendő hőmérséklettartományt, illetve a fekete tónusnak megfelelő legkisebb, a fehér tónusnak megfelelő legnagyobb hőmérséklet

értékét. Ezen beállítások határozzák meg a létrejött mérések reprezentációját, képiségét. Ebben az esetben főleg az extrém pontok között történő változás foglalkoztatott, az oda-vissza kapcsolás: hogyan lesz a feketéből valami fehér, illetve ugyanez fordítva is, áthaladva minden stáción, a szürke árnyalatok megszámlálhatatlan lépcsőin.

A mestermunka installációjában látható videók közül egyetlen végtelennek tűnő videó van. Az *Origo* című felvételt játszom le szünet nélkül, ismétlődően. Mivel a lejátszott képsor első és utolsó képkockája majdnem azonos, így az egymás után lejátszott videó végtelennek hat. Ugyanakkor, a hőkamerával sikerült egy olyan felvételt készíteni, akár egy márványszobrot bemutató videó. A majdnem mozdulatlan képsorból kifolyólag a megjelenített portré szinte teljesen statikusan hat, viszont a felvételen érzékelhető egyetlen változást és mozgást az orrlyukon ki és beáramló levegő adja. Így a végtelenség érzetének generálására tett kísérlet által a szubjektív időészlelésre és a bensőséges én intimitására hívom fel a néző figyelmét.

A képzelet, millió képkockát tud létrehozni, nemcsak egyet vagy néhányat. Így alakulhat



28 Az általam használt hőkamera bővebb specifikációi. Online: <https://www.flir.com/products/t1020/> (2021.03.12.).



-14 fok 5 perc alatt
hőkamerás videó felvétel
2019

ki az a színes vagy fekete-fehér kép, a látens kép előhívása eredményeként. Erre utal a *-14 fok 5 perc alatt* című filmem, ahol az emberi test kihűlésének a metaforáját láthatjuk. Egy olyan élettani folyamatot, amely látenszen mindannyiunk tudatában jelen van, viszont konkrétan nem látjuk. Ugyancsak egy radikális átváltozást mutat be a jégkocka olvadása, az átmenetet a szilárd állapotból a cseppfolyós állapotba, amely ugyanakkor visszafordítható is.

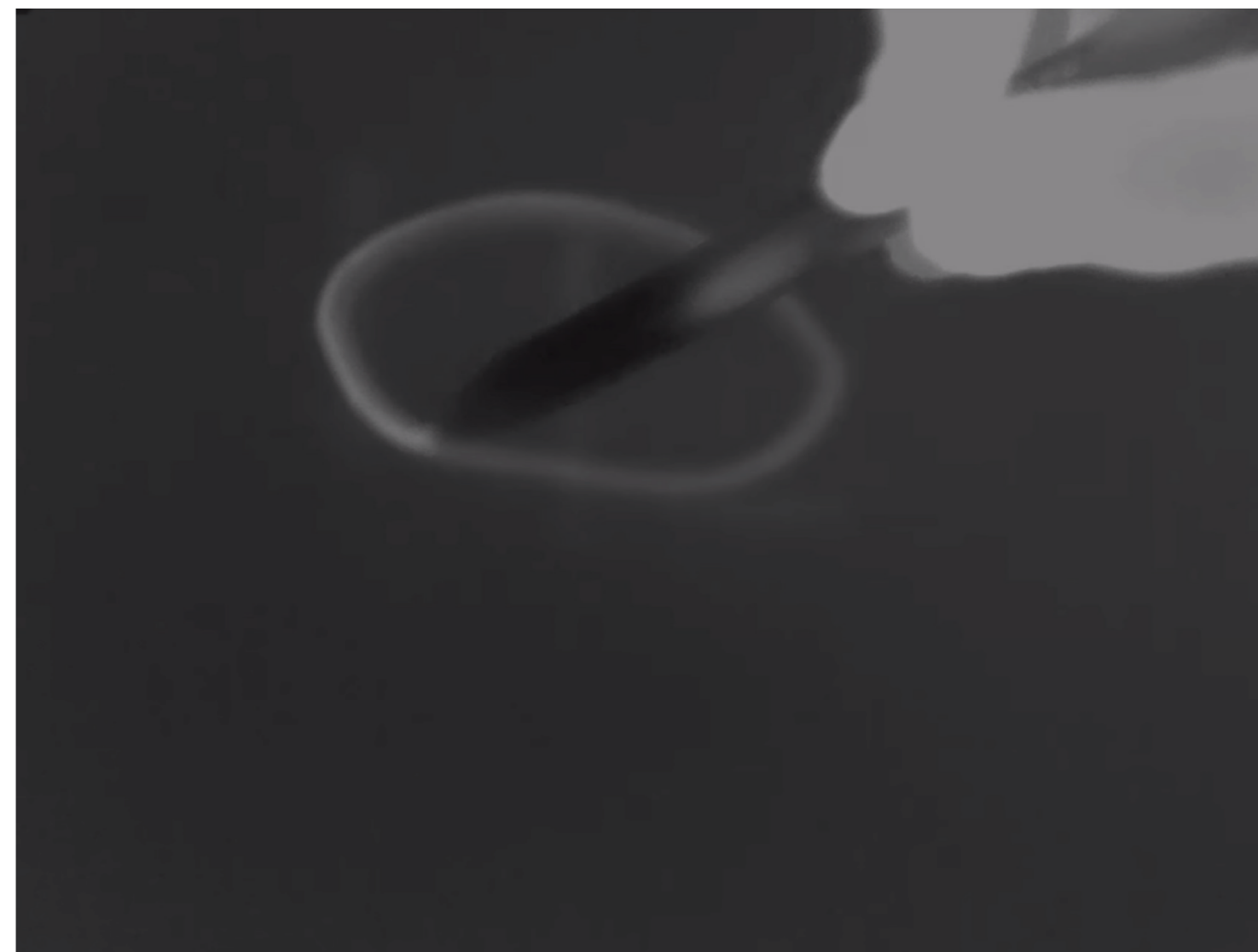
A *Négyszög fókusza* című videó a 'focus' szó betűinek az egyazon pozícióban való egyenként és egymás után való leírása köré összpontosul. Első tekintetre szinte semmi különös szembetűnő nincs azon kívül, hogy a betűk a hőjelenségből adódóan a felvételen úgy hatnak, mintha miután egy leíródna, eltűnne, majd a helyére íródna egy másik. Ám a valóságban, a felvétel készítésekor minden betű láthatatlanul volt jelen, mivel az általam használt eszköz nem hagyott szabad szemmel érzékelhető nyomot. Ebből kifolyólag mindez mintha egy levegőben történő vakírás lett volna, melynek betűi valamilyen oknál fogva mind egy láthatatlan négyszög keretein belülre kerültek a helyük precíz, előzőleges kijelölése nélkül is.

Továbbá, az *Előhívás* címet viseli a folyadékot felitató papírosról szóló filmetűd. A látvány a fotólaboratóriumból már ismert jelenség rekonstrukciója, mely a fényérzékeny papír előhívóban megjelenő képének folyamatát idézi.

A zuhanyzófülkében forgatott, *Eltűnés technika* című videó azt az érzetet adja, mintha a megjelenő alak időnként a feketék rétegeinek maszkjából bukkanna elő, majd ugyanabban is tűnne el. Amit viszont ezzel párhuzamosan a valóságban szabad szemmel érzékelnénk, az az átlátszó víz lenne.

A folyamatok alakulásának alternatíváját szemlélteti az *Alternatív* című képsor is. Az asztalra kifolyt vizet egy törlőrongy segítségével szeretnénk felitatni, nedves felületet szárazzá tenni, így a vizet eltüntetni. A hőkamerás felvétel nem ezt mutatja. Az eltűnést inkább a megjelenítés váltja fel. A víz által leadott hő hatására az asztal felülete a szürkéből fehérbe megy át, újraértékelődik a felület, megjelenik a fehér.

Ugyanakkor, egy másik, *A hiány nyoma* című videóban egy, a székről készült hőkamerás felvételen láthatjuk az emberi test által hagyott „nyomokat”.



A négyszög fókusza
hőkamerás videó felvétel
2019

5.4. A mestermű installációs része

Installációmban bizonyos jelenetek, gesztusok, történések szokásos módon nem érzékelhető dimenzióját igyekszem feltárni és bemutatni, a mikrovilág és az objektív megismerés közötti feszültségre építkezve vizuálisan. Így lehetőségem adódik a technikai képek révén előhívni a valóságnak az emberi szem számára láthatatlan oldalát, illetve kiemelni úgy az idő megélésének, mint a körülöttünk levő világ érzékelésének a szubjektív valóságát.

Az installáció tervezésénél két variáns került megfontolásra: egyrészt a talapzatokba belehelyezett, monitoron bemutatott filmek, másrészt pedig a falra vetített filmek lehetőségei.

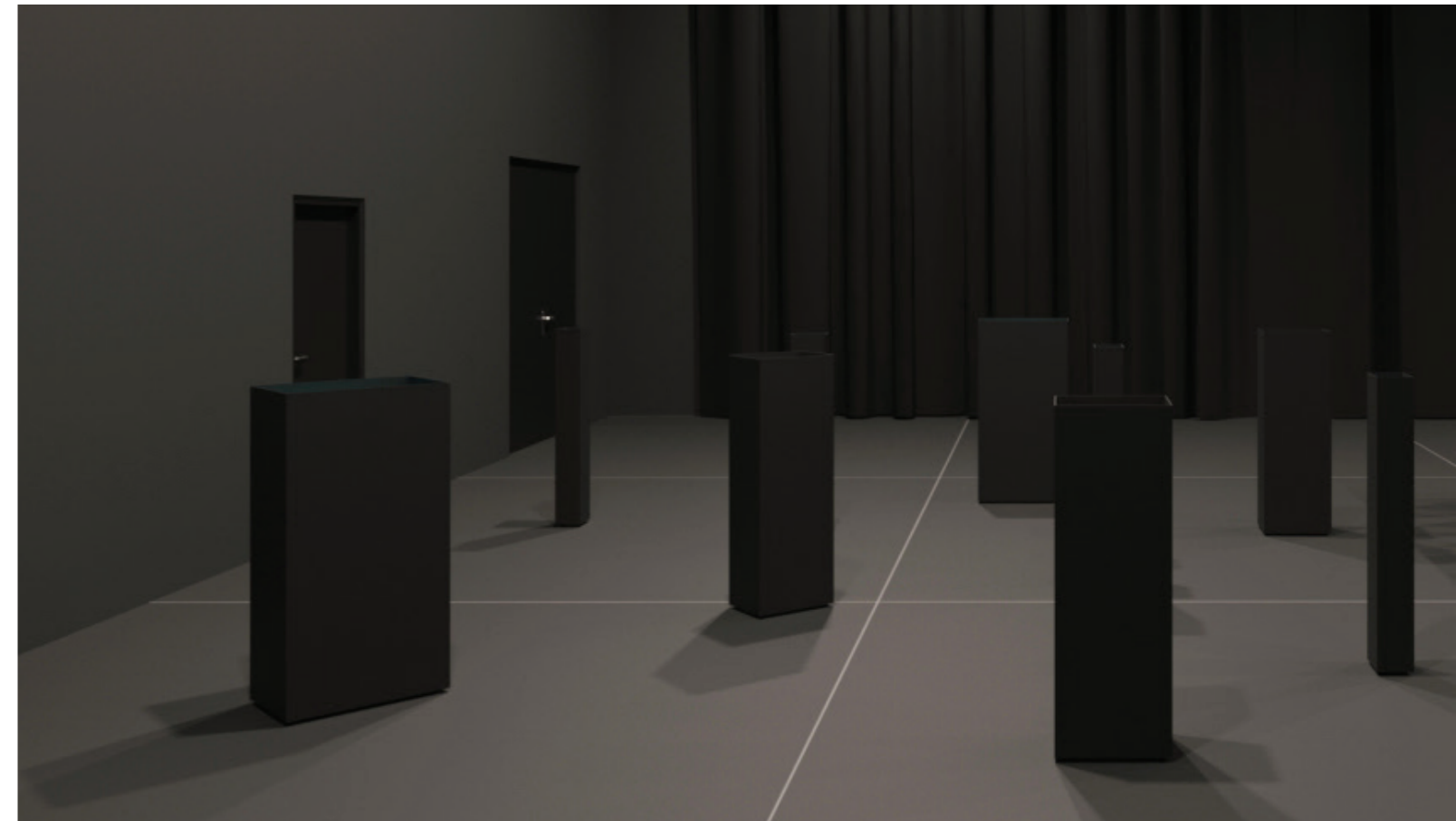
Az első terv esetében, mely mellett a végleges döntésem is szól, a videóinstallációt egy camera obscura-szerű térre terveztem, amelyben kilenc talapzatot helyeztem el. A fekete burkolatú posztamensek különböző méretűek és mindegyikben külön-külön, tucatnál több hőkamerával készített filmet játszok le, amelyek egy program segítségével véletlenszerű sorrendbe kerülnek a lejátszáskor. A filmek között ugyancsak véletlenszerűen 15-25 másodpercnyi szünetet hagytam, amely arra készítheti a nézőt, hogy egy film megtekintése után áthaladjon egy másik talapzathoz.

Ez a lejátszási mechanizmus által a néző számára a filmek száma végtelennek tűnhet, hiszen azok minden dobozban más és más sorrendben jelennek meg más és más időközökkel. A filmeket bemutató digitális képernyők a posztamensek belsejében különböző magasságokban vannak elhelyezve, így a videók megtekintése minden talapzat esetében különböző vizuális hatást generál. Ugyanakkor, a videók lejátszása között hagyott szünet azt eredményezi, hogy a posztamensek belsejében adott momentumban a feltűnt képeket egy pillanatig elnyeli a sötétség és a láthatatlanság spektruma.

Hagyományos módon a talapzatokra olyan tárgyakat, alkotásokat szoktak kiállítani, amelyek valamilyen célból bemutatásra kerülnek. Jelen installációban a posztamens nem hagyományos szerepet kap, hanem elnyeli és elrejti a kijelzők által megjelenített felvételeket. A felszín alá rejtésnek ez a gesztusa egy fordított út bejárására készítheti a nézőt, hiszen a belsőségességünk és a hétköznapi életünk látens, de ugyanakkor meghatározó folyamataira hívja fel a figyelmet.

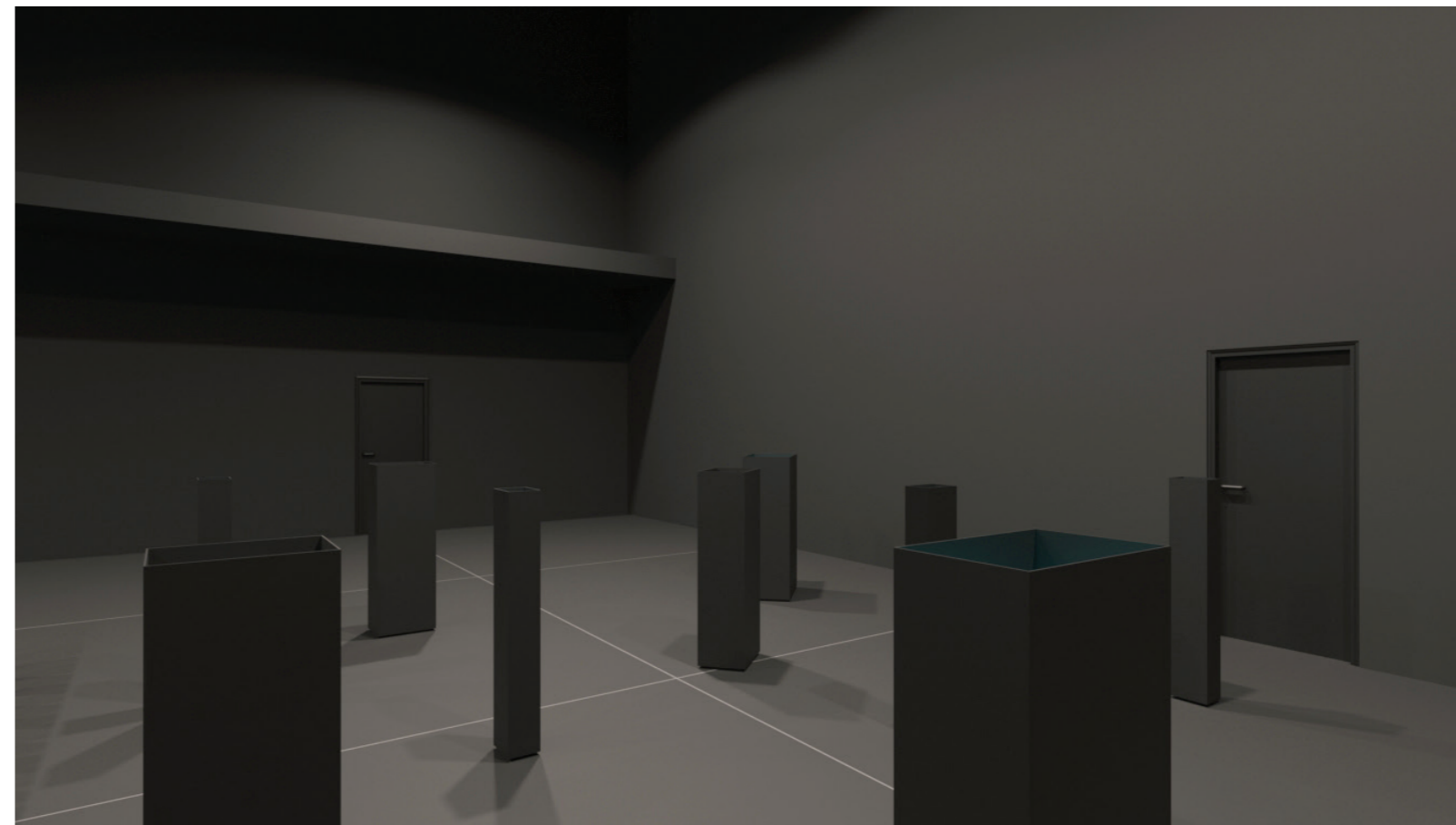
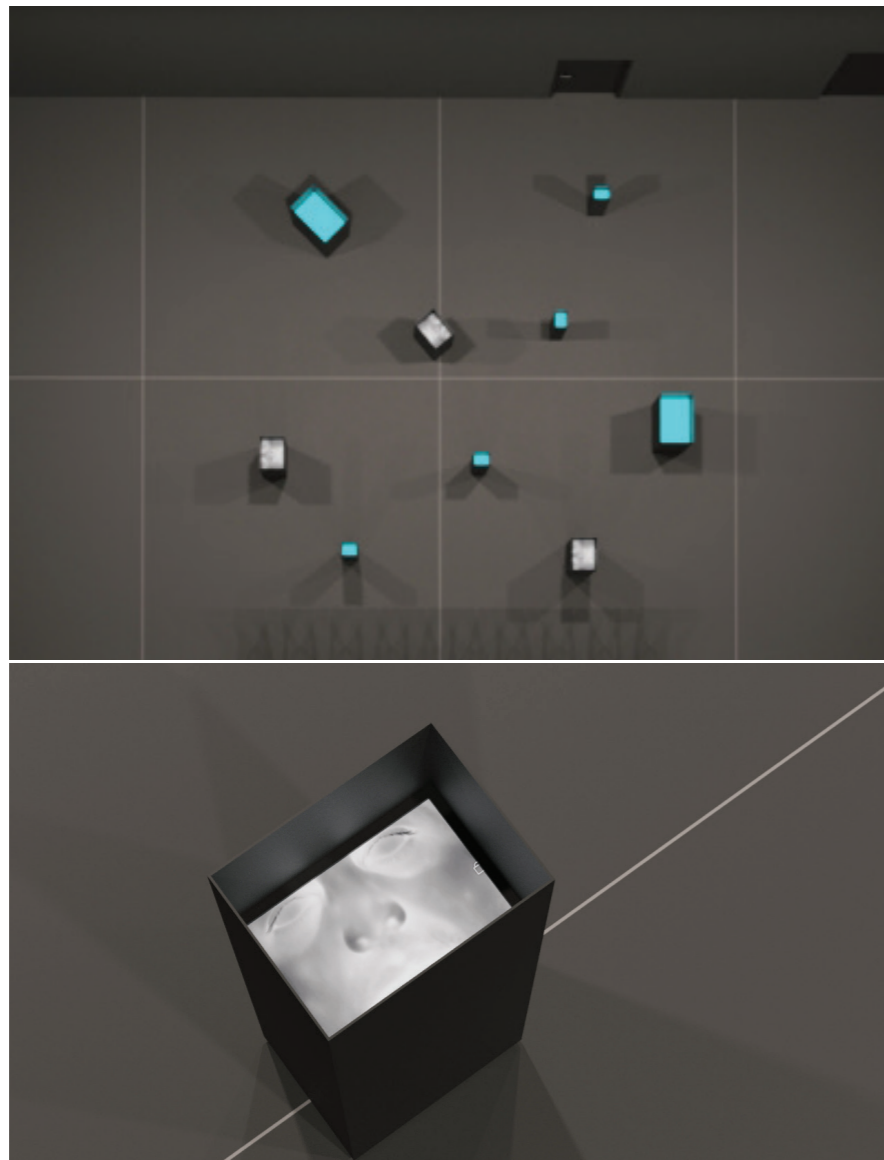
Egyetlen téglatest esetében találkozhatunk olyan lejátszással, amely egy önálló, végtelennek tűnő videót tartalmaz. Ezen, majdnem mozdulatlan képsorban, egy statikusnak ható portré jelenik meg, amelyen az egyedüli változást az orrlyukon ki- és beáramló levegő hőképeinek egymásutáni látványa adja. Így az említett film a végtelenség érzetét keltheti a befogadási folyamat során. Ezáltal az idő megélésének a szubjektivitására és újból a bensőséges én intimitására igyekszem irányítani a figyelmet.

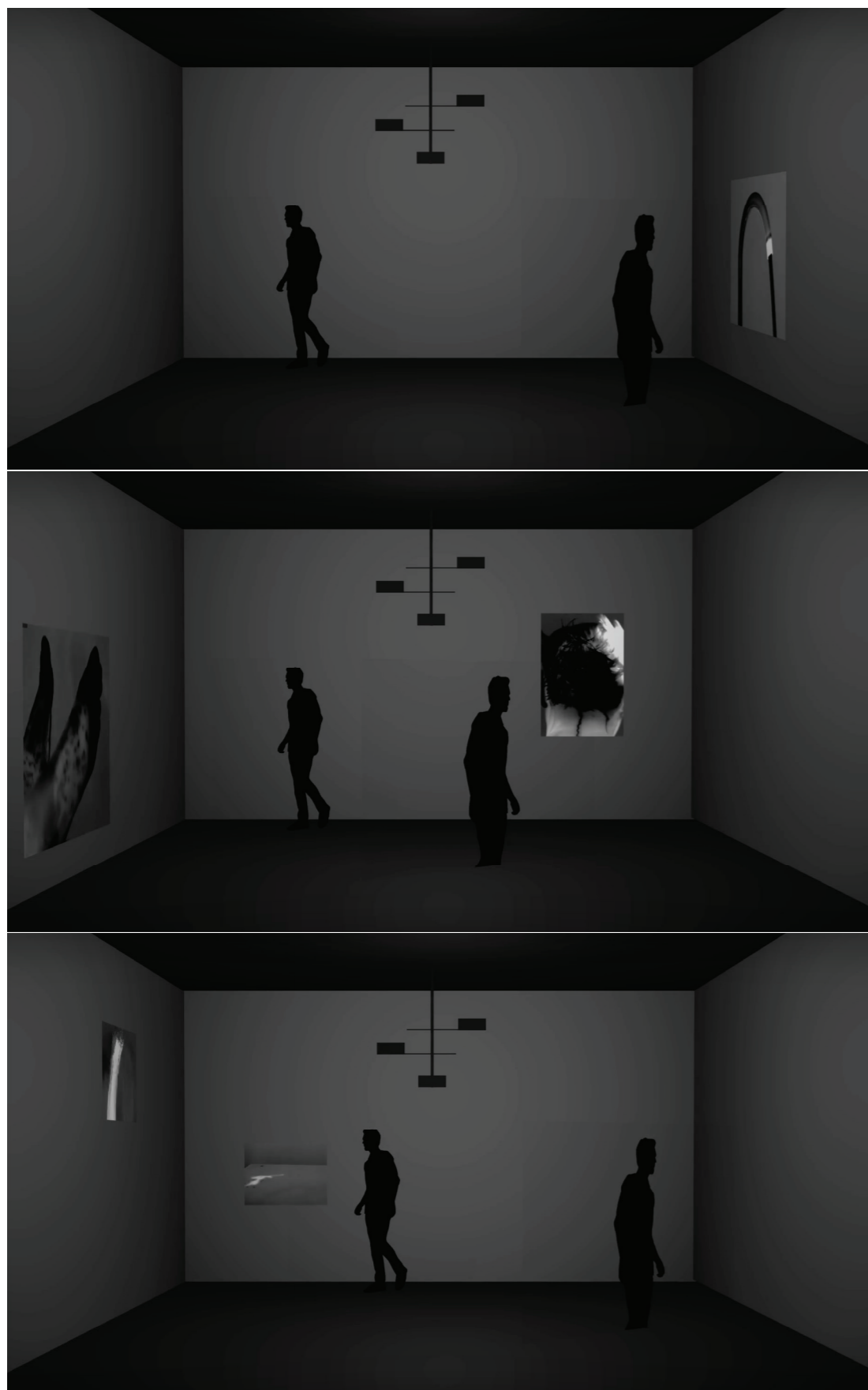
A posztamensekbe rejtett videók, a sötétkamraszerű tér megköveteli a valós tér paramétereinek az újradefiniálását is. Nem színpadi teret szeretnék kialakítani. Nem



DLA Mestermunka installáció terve I.

3D terv
2020





DLA Mestermunka installáció terve II.

látványtervek
2020

gondolok a múzeumi szituációra sem. Az installációmát megtekintő ember számára egy önreflexióra alkalmas teret terveztem. A videók megtekintésének ideje alatt a nézőt el szeretném szigetelni – a lehető a legjobban – a valós, érzékelt tér többletinformációitól.

Ezt szolgálja a választott megoldás, ami az installáció auditív dimenzióját illeti. Minden néző számára hangszigetelő fülhallgató szolgál arra, hogy a külső zajokat kiszűrje. A posztamensekbe süllyesztett képernyők szintén elrejtik saját hangjukat is. Ennek következtében, amit a befogadó hallhat, az csak a saját, úgynevezett belső csend vagy hang lehet, így az elszigetelés felfogható az önreflexióra való készítés eszközeként, illetve egyfajta belső, aktív meditációnak biztosított keretként.

A mozgó- és állóképek mellett a hang dimenziója is jelentős szerepet játszik ebben a kontextusban, hiszen a percepciónak ezt a két dimenzióját összekötve egy olyan világ látens jelenségeit hozom felszínre, amelyek a mindennapjainkban folyamatosan jelen vannak, annak szerves részét képviselik, anélkül, hogy tudatában lennénk. Akárcsak a fent említett hőkamerás vizsgálat az orvostudományban, jelen munkákkal a minket körülvevő hétköznapi „életteni” vizsgálatát mutatom be.

A másik installációs terv szerint a hőkamerás videók megjelenítéséhez videóprojektorokat használok, amelyekkel a sötétkamrához hasonló térben kiképzett falfelületekre vetítek. A projektált filmek mérete változó, akárcsak a falra vetített helyzetük, pozíciójuk. A sötét teremben fel-felbukkan egy-egy vetített videó, majd eltűnik és mindig más-más pontban jelenik meg a következő, egymást váltogatva. Saját nézőpontom szerint, a prezentálásnak ez a módja optimális és organikus módon egészíti ki azt a gondolatot, miszerint ezek a képek (mozgóképek) rejtett folyamatok megjelenítései, egy emberi szemmel nem látható valóság „előhívott” képei. Ezen terv esetében is hangszigetelő fülhallgató segíti a látogatót a külső zajok kiszűrésében.

Végül, az elsőként említett tervem mellett szóló döntésem azzal indoklom, hogy ebben az installációmban az előhívott látens folyamatok annak a valóságnak a működését követve kerülnek elrejtésre – a camera obscura-szerű térben és a posztamensekben –, amelyből ők maguk is ki lettek emelve, hiszen a mindennapokban is adott az a lehetőség, hogy a körülöttünk lévő testekben zajló folyamatokat felfedezzük – például a hőjelenségeket –, viszont ezek egészen addig rejtve maradnak előttünk, amíg nem kezdjük keresni, irányítottan figyelni, illetve adott módon vizionálni őket.

A tervezések folyamata által egyben a következő kérdésre is kerestem a választ: mennyiben tud a művészet hozzájárulni a világ megismeréséhez, alkalmas-e a fotó vagy filmművészet objektív képet adni a világról? Az, amit az egyén a körülötte lévő világból érzékel, a valóságnak egy szubjektív – és torz – szűrőn keresztülment egyedi leképezése. A szubjektív leképezés ugyanakkor képes objektívizálódni is, vagy mások szemében, interpretációjában egy olyan új világot felépíteni, amelyre ők ráismernek, mint sajátjukra.

5.5. A fekete-fehérre redukált látványról

A hőkamerás felvételek vizualitása túlmutat a hőkamerákra jellemző képi minőségen, ezáltal utal a nem tudományos céllal készült felvételekre. A felvétel paramétereit is olyan módon állítottam be, hogy a létrejött látvány minél kevésbé hasonlítson a megszokott hőkamerás képekhez. Mindenképpen kiiktattam a színes skála használatát. A fekete-fehérre redukált látvány egyben a pozitív–negatív, valós–képzett kérdését is hivatott tárgyalni, mivel a hőjelenség változása a pozitív kép átfordulásának érzetét adja.

Így a néző interpretációjában létrejöhet a szeletekként értelmezhető képek rekonstrukciója által generált összkép, amelyet a reverzibilitás, a fordíthatóság és az oda-vissza kapcsolat jellemez. A fekete-fehér képek majdnem kétdimenziósak, és ennek a hatásnak az elérése érdekében is szűkítettem le a szürkék skáláját, utalva arra, hogy olyan szeleteket mutatok be a nézőnek, amelyekből ő fogja rekonstruálni az „egészet”. Mindezen képek a periférikus percepció stimulusaiból állnak össze.

Esetemben a hiányhagyás – azaz a színek hiánya – valójában nem kizáró jelleget ölt, sokkal inkább egy megengedő jelleggel bír, amely a lehetséges felé mutat: a megjelenő hiány betöltése ezen a szinten a befogadó rekonstrukciójában történhet meg.

Az egyik klasszikus filmteoretikus, Rudolf Arnheim is a valóság minél pontosabb leképezésében látta a filmnek művészetté válásának gátját, és a mindennapi tapasztalattól eltérő vonásait, a fekete–fehér színvilágot, a némaságot, a csökkent mélyégélességet emelte ki a film művészi lehetőségeiként.²⁹

29 Arnheim, Rudolf 1985. *A film mint művészet*. Gondolat, Bp. (p. 38).

5.6. Munkasztal

Mivel maga a mestermunka nemcsak egy térbeli konfiguráció, hanem egy olyan időben lezajló folyamat is, amelynek minden mozzanata egy döntést igényel, ezért az alkotói folyamat során lezajló keresés és értékelés, kutatás és kísérletezés konceptuális nyomait hivatott jelezni egy, az installáció középpontjában elhelyezett és annak szerves részét képező munkasztal is.

Mintegy előzményként és kísérletként szolgálnak a mestermunkám állóképeinek elgondolt bemutatásához bizonyos konzultációs asztalok tervezetei. Ezen asztaloknak a kétrétegű lapjainak felső, műanyag lemezéből kivágott téglalap-ablakai helyezendők azok a plexiüvegre nyomtatott képek, amelyek esetén nem kerül nyomtatásra fehér alap, így azok helyenként átlátszóak. Amikor egy kép az asztalra kerül, a kivágott ablakok egyikébe illesztve, akkor tónushelyes képet kaphatunk, viszont mielőtt azt kiemeljük, kézben tartva egy üvegnegatívhoz hasonló képet láthatunk.

Valamilyen objektumot az addigi környezetéből kiemelve elgyengülnek a kölcsönhatási viszonyok és a kezünkben tartott, esetünkben asztaltól izolált kép tartalmi minőségében is megváltozik. Ezen a ponton aktív nézőként szabadon dönthetünk, mit teszünk vele: visszahelyezzük eredeti helyére, nem helyezzük vissza, vagy megnézzük, mi történik vele egy új kontextusba helyezve, hogyan viselkedik abban és miként viszonyul a többi elemhez. Bárhogyan is tegyünk, az kihatással lesz az asztal együttes képére, mely minden átrendezésre irányuló döntésünk után megváltozik. Pontosan úgy, ahogyan egy munkafolyamat során is átrendezhetőek az elemek, megváltoztathatóak a közöttük levő viszonyok, mely változások más és más válaszokat, lehetséges kimeneteket képesek megmutatni.

Jelenlegi munkasztalon az akárcsak az installációmban levő mozgóképes felvételek is: fekete-fehérek. Hogy ezt technikailag elérjem, a plexire való nyomtatásnál a fehér színt nem nyomtatom, így a fent említettek megfelelően átlátszóak lesznek. Egyértelmű utalást próbálok tenni ezáltal a hagyományos filmnegatívra, üvegnegatívra.

Eredménye ennek a különböző alapozásnak a plexi képek által generált látens képek különböző „előhívódása”. Például, ha egy olyan kép kerül a kezünkbe, amely jellemzően sötét tónusú, akkor a fekete asztalra helyezve gyakorlatilag eltűnik a kép. A fehérre alapozott esetén megjelenik valós tónusaiban, így a látens kép megjelenik pozitív valójában. Kézben tartva pedig az általunk választott háttér segítségével válik pozitív vagy negatív képpé.

A képek precízen kivágott helye tehát az asztalon egy köztes állapot momentuma. Ebből a köztes állapotból, akárcsak helyükről, a képek könnyedén kiemelhetőek és áttehetőek egy másik pozícióba, s ezzel egy másik időfelületi sík köztes állapotába az asztalon. A képhalmaz állandó körforgásba kerül és újabb meg újabb helyzeteket teremt. A képek kölcsönhatása által az egyedi képek értelmezése, illetve percepciójának nézőpontja állandó változáson megy át.

Az asztal közepén egy néhány képből álló archívum áll a rendelkezésünkre, ahonnan kiemelve a képeket, ki tudjuk cserélni, be tudjuk helyettesíteni az asztalon a már elhelyezetteket. Maga a néző és befogadó hozhat létre újabb személyes sorozatot, alakíthatja ki saját maga új összképét.



Origo (2)

hőkamerás videó felvétel
2019

Összegzés

A művészi explorálás egy sorozatos kísérletezés annak érdekében, hogy a művész megtalálja a tartalmakat és a használt motívumok formáit, majd ezeket strukturálisan összerendezze a legmegfelelőbb rendszerben. Ugyanilyen fontos az alkotófolyamat mozzanatainak tudatos ellenőrzése, ennek függvényében az alkotó mérlegelheti az előzetes ötletek használhatóságát vagy a felbukkanó új variánsok érvényességét.

Minden felfedezett technikai/technológiai apparátus a mesterséges intelligencia fejlődésének egy újabb mozzanataként könyvelhető el. A mesterséges intelligencia és a természetes intelligencia eltérő sajátosságairól szól a következő idézet: „Az ember természetes intelligenciája egy olyan tudati képesség, amely képes modellezni egy természeti jelenséget/működést. A mesterséges intelligencia a természetes intelligencia műszaki vetülete, vagyis a modellek applikatív megvalósításai (technikai objektumok, eszközök, gépek).”³⁰

Mint azt a hőkamerával történő kutatásaim részeredményei is alátámasztják, a mesterséges intelligencia bizonyos felfedezéseit és produktumait a művészi képzelet aktívan képes hasznosítani, illetve szervesen beépíteni a művészeti alkotás úgy formái, mint konceptuális struktúrája szempontjából. Mivel a művészi fantázia nem kizárólag egy eredendő vagy születési adottság, hanem a korszellem iránt tanúsított kulturális és művészi érzékenység, egy sajátos nevelés eredménye és a kulturális/eszmei hatások függvénye is, így minden művészi fantázia helyzetenként eltérő mértékben képes a művészi lehetőségek kiszélesítésére a saját víziók megjelenítése érdekében. Konkrétumként, a mestermunkám során használt technikai eljárások és eszközök bizonyítékai lehetnek annak, hogy mindezeket igyekeztem magamtól nem idegen módon kezelni, illetve használatukat nem redukálni le a hétköznapi alkalmazásuk szintjére.

Így a hőkamerának előzetes használata az installáció esetében nem kizárólag technikai képképzés, hiszen a posztamensek belsejében megjelenő és eltűnő hőképeket az installáció többi elemének együttesében kell vizionálni. A térben, amiben a néző mozog, a posztamensekbe nézve felfedezhetőek számára a mindennapi környezet rejtett oldalai. A látens folyamatok előhívása és az apparátusok általi megjelenítése során igyekszem túlmutatni a hőkamerákra jellemző képi minőségen, valamint utalni a nem tudományos céllal készült felvételekre.

Alkotóként tehát egy arra irányuló próbálkozást teszek, hogy a technikai produktumokhoz közelebb kerülve, azokat médiumként használva emeljem be a művészetbe. Így kibővíthetőek a kifejezési lehetőségek, viszont ezzel párhuzamosan egyben szembesültem

30 Antik Sándor 2008. *Vizuális emlékezet és metaforikus képek*. Egyetemi Műhely Kiadó, Kolozsvár.

annak problémájával is, hogy ebben a megváltozott ábrázolásmódban mégis hogyan tehető érzékelhetővé egyfajta jelenlét, egy úgynevezett egzisztenciális itt és most?

Saját vízióm szerint bár az elkészített felvételeimen a hétköznapi élet valóságából ragadok ki bizonyos mikroelemeket, ennél sokkal nagyobb jelentőséggel bír számomra a bemutatás hogyanjának kérdése. Szándékosan emelem ki tehát az említett elemeket az addig megszokott hétköznapi kontextusukból – a látvány megtervezése és a komponálás által is –, hogy a néző számára ezáltal megmaradhasson az interpretáció szabadsága. Ilyen módon a befogadó és az installációs elemek között megvalósulhat egy aktív és reflexív kapcsolat, egy visszacsatolás az itt és most-ban, melynek célja mindezek által megadni a felfedezésnek, az összefüggések szabad megteremtésének, a konceptuális és esztétikai élmény generálásának a lehetőségét egyaránt.

Az installációmban megjelenített, előhívott látens folyamatok viszont annak a valóságnak megfelelően kerülnek elrejtésre, amelyből ők maguk is ki lettek emelve, hiszen a hétköznapi életben is adott annak a lehetősége, hogy a minket körülvevő testekben és a körülöttük zajló folyamatokat felfedezzük – például a hőjelenségeket –, ám ezek mindaddig rejtve maradnak előttünk, míg nem kezdjük keresni, irányítottan figyelni, illetve valamilyen módon vizionálni őket.

Hogy a kívánt célt a hőkamera által érhetem el, arra kísérleteim során jöttem rá. Igyekeztem ugyanakkor szem előtt tartani, hogy a készült felvételekkel nem célozom a valóság minél pontosabb leképezését, inkább célozom felmutatni velük a valóság mindennapi tapasztalattól eltérő vonásait. Éppen ezért lettek a felvételek is minél közelebb hozva a kétdimenziós kép irányához, a fehér-fekete skálájának a minimálisra való redukálásával is.

Másrészt, a kétdimenziós kép érzetével indirekt módon is igyekszem azokra a szeletekre utalni, melyek az orvostudományi képképzés során is előbb csak kétdimenziós szeletek és csak utána, ezekből áll össze a test élettani folyamatait megmutató háromdimenziós kép. Ehhez hasonlóan állhat össze jelen művészi kutatásomban is az általam megmutatott világ háromdimenziós képe, ám annyi különbséggel, hogy esetemben mindez a befogadók elméiben kerülhet mélyebb összerendezésre és rekonstruálásra.

Ennek kapcsán, a munkafolyamat során alkotói részről megtörtént egy személyes igény betöltése is, melyet a hétköznapi valóságról alkotott addigi szemléletmódom bizonyos fokú újraprogramozásaként tudnék megnevezni. A feltárt hőjelenségek mentén például a hajszáritás vagy a csapból folyó hideg/meleg víz kapcsán ezek után már nemcsak egyszerűen magát a történést vélhetjük felfedezni, hanem a jelenetek alternatív valóságát, az ezek mögötti tónusokat, filmeket és fekete-fehéreket is – mondhatni párhuzamosan látni a világot egy újabb, sajátos szemléletmóddal. Mindezek által bővíthetett ki több eddigi elképzelésem látványról, technikáról, témáról egyaránt.

A művészi alkotás egy tudati és lelki tevékenység eredménye, csakúgy, mint a látvány

megteremtése a közvetíteni kívánt gondolatoknak megfelelően. Hogy a látvány létrehozása érdekében végigvezetett tervezési projekciók mennyire számítanak a valóság vagy a művész tudatállapotának egy mesterséges modelljének, erre igyekeztem reflektálni értekezéseimben, illetve mestermunkámban is, a felvetett elméleti kérdésnek egy lehetséges művészeti formájaként és megoldásaként.

Ezt a vonalat követi még az a kérdésfelvetés, hogy mennyiben létezik egy pontosan meghatározott módszer vagy recept a valóság rejtett dimenzióinak az előhívására. Művészi kísérletezéseim az említett típusú előhívásnak egy lehetséges megoldását tükrözik, ahogyan az elméleti kutatásaim is mindezt a fotográfia, a film, az idő és a mozgás irányából közelítik meg, míg az alkalmazott technikai megoldásaim a tudományos és a művészi képalkotás módszereit olvasztják egybe. Az általam feltárt lehetőségek összessége tehát egy egyéni recept, amely adott helyzetben bármikor újra alkalmazható lehet; a megoldások sorát viszont jelen esetben a kibővíthetőség szintén jellemzi.



Feketére fehér
hőkamerás videó felvétel
2019

Tézisek

1. A hagyományos, fényérzékeny anyagra való fényképezéssel ellentétben a digitális fényképezőgépek keresőjében, kijelzőjében megjelenő fényképezendő látvány esetén egyszerre látni a látens és az előhívott képet is. A kettőt szinte lehetetlen egymástól különválasztani, így megítélni sem lehet, melyik a kódolt és melyik a dekódolt kép. Az így született bizonytalanság kényszerített a valós térben történő események rejtett dimenziójának felfedésére.

2. A mestermunka alap gondolata a hőkamerával megjelenített képzetét adni a mindennapi folyamatok banális tárgyainak és rutincselekvéseinek. Irányított próbálkozás a valóság rejtett oldalának az előhívására, a körülöttünk lévő világ és a szubjektív valóság leképezésére, mely mögött személyes indítatásként a mikrovilág és az objektív megismerés közötti feszültség feloldása áll.

3. Hőkamerával történő kutatásaim részeredményei is alátámasztják, hogy a mesterséges intelligencia bizonyos felfedezéseit és produktumait a művészi képzelet aktívan képes hasznosítani, illetve szervesen beépíteni a művészeti alkotás úgy formai, mint konceptuális struktúrája szempontjából. A feltárt hőjelenségek mentén például a hajszáritás vagy a csapból folyó hideg/meleg víz kapcsán ezek után már nem pusztán magát a történést vélhetjük felfedezni, hanem a jelenetek alternatív valóságát, az ezek mögötti tónusokat, fekete-fehéreket is – mondhatni párhuzamosan látni a világot egy másik, sajátos szemléletmóddal.

4. Az alkotás egy tudati és lelki tevékenység eredménye, így a tervezési projekció a művész tudatállapotának egy mesterséges modelljének is tekinthető. A mestermunkám során használt technikai eljárások és eszközök egyben bizonyítékai annak, hogy az említetteket magamtól nem idegen módon kezeltem, használatukat pedig nem redukáltam le a hétköznapi alkalmazásuk szintjére.

5. Az alkotás nem csak egy térbeli konfiguráció, hanem egy időben zajló folyamat is, amelynek minden momentuma egy döntést igényel. A művészi kísérletezés következtében az alkotó megtalálja az eszmei tartalmakat és a használt motívumok formáit, majd ezeket strukturálisan összerendezi a legmegfelelőbb rendszerben. A folyamat fázisainak tudatos ellenőrzésével mérlegelhető az előzetes ötletek használhatósága vagy a felbukkanó új ötletek érvényessége. Ennek a sorozatos keresésnek és értékelésnek eredménye jelen esetben az installáció struktúrájának, kompozíciós elemeinek és térbeli konfigurációjának a kialakítása, azoknak a konceptuális, naplószerű nyomainak a felfedezhetővé tétele egy, az installáció középpontjába helyezett munkaasztal által.

Kivonat

Állandó mozgás és dinamikus határfeszítés. Amennyiben ezt a két fogalmat igyekszünk a vizuális művészet és napjaink emberének fizikai valósága keretében vizsgálni, megfigyelhetünk egy olyan oszcillációt, oda-vissza mozgást, amely az utóbbi kettő szerves összekapcsolásával, egymást kiegészítő viszonyba hozásával teremthető meg.

Melyek lehetnek mégis azok az átjárhatóságok, amelyek által létrehozható egyfajta kapcsolat a két pólus között a folyamatos áramlás biztosításához? Mivel az a fizikai dimenzió, amelyben mindennapjaink során mozgunk, tájékozódunk és kommunikálunk egyben színtere is a vizuális művészet jelenségeinek, a kettő között egy lehetséges kapcsolódási pont a látás általi érzékelésben rejlik. Ugyanakkor nem szabad elfeledkeznünk a tényről, hogy a 21. században egy olyan valóságról beszélünk, amelyben a folyamatosan fejlődő technológiai eszközök és vívmányok is jelentős szerepet játszanak. Amennyiben az alkotó ember egy arra irányuló próbálkozást tesz, hogy ezeket önmagától nem idegen módon, médiumként használva emelje be a művészetbe, úgy kibővíthetők a kifejezési lehetőségek, viszont ezzel párhuzamosan egyben szembesül annak problémájával is, hogy ebben a megváltozott ábrázolásmódban mégis hogyan tehető érzékelhetővé egyfajta jelenlét, egy úgynevezett egzisztenciális itt és most?

Lévén szó egy olyan világról, melyben az általunk megélt valóságnak van egy vizuálisan nem érzékelhető síkja is, úgy az képes magába foglalni mind a mindennapi élet legegyszerűbb rutincselekvései során lezajló láthatatlan folyamatokat, mind az ember és környezete között létrejövő elkerülhetetlen kölcsönhatásokat.

Jelen mestermunkám és elméleti dolgozatom egyben válaszkérés is az említett jelenségek vizuális leképezésére, melyben egy lehetséges megoldásként a hőkamera használatát vetem fel és taglalom. Míg a hőkamera képes előhívni az előbbieken említett láthatatlan dimenziót, úgy akárcsak például a mikroszkóp vagy a nagyítás esetében (ahol a látszólag jelentéktelen dolgok válnak elsődlegessé), itt is előtérbe kerülnek azok a rejtett (látens) folyamatok, amelyek életünk szerves dimenzióját képezik, annyi különbséggel, hogy ezek jelen esetben a hő hatására, annak áramlásának következtében bontakoznak ki. A hideg és a meleg folyamatos váltakozása, valamint átadása egy olyan metamorfózist eredményez, amely a látszólag legapróbbtól egészen a legradikálisabbig terjed.

A hőkamera által való előhívás azonban a vizuális konkretizálásnak csak egy bizonyos részét képezi, mivel az így kapott látens képek megjelenítéséhez szükséges valamilyen közvetítő apparátus is. A mestermunkám videóit bemutató képernyők kilenc különböző méretű, fekete burkolatú posztamens belsejébe helyeződnek, melyek egy camera obscura szerű térben kerülnek felállításra. Mindegyik posztamensben tucatnál több hőkamerával készített filmet játszom le véletlenszerű sorrendben, melyek között ugyancsak véletlenszerűen 15-25 másodperc szünetet hagyva igyekszem készíteni a nézőt, hogy egy

film megtekintése után áthaladjon egy másik talapzathoz. Ezen lejátszási mechanizmus által a filmek száma végtelennek tűnhet, a különböző magasságokban elhelyezett képernyők pedig minden talapzat esetében más és más vizuális hatást generálnak. Jelen installációban tehát a posztamens nem hagyományos szerepet kap, hanem elnyeli és elrejti a művészeti megjelenítést, a kijelzőket. Az elrejtésnek ezen gesztusa egy fordított út bejárására készítheti a nézőt, hétköznapi életünk rejtett, de ugyanakkor meghatározó folyamataira hívva fel a figyelmet.

Megemlítendő még, hogy a talapzatok közül egyik esetében egy statikusnak ható portré megjelenítésében láthatjuk a légzés során ki- és beáramló levegő hőképeit, mely lejátszás a majdnem mozdulatlan képsorból adódóan szintén végtelennek tűnhet, így emelve ki a szubjektív időérzékelést és reflektálva újból a bensőséges én intimitására. A fekete-fehérre redukált látvány ugyanakkor a pozitív versus negatív, valós versus képzett kérdését hivatott tárgyalni, mivel a hőjelenség változása a pozitív kép átfordulásának érzetét adja. Az ily módon történő prezentálás célja a pusztá hőkamerás felvétel mivoltának organikus tartalommal való kiegészítése, miközben a különböző látens képek által igyekszem az életfolyamatoknak azokat a szeleteit mutatni be, amelyekből a befogadó számára összeállhat egy személyes élet(tér)kép. Mindezek mondhatni hétköznapi történések személyes nagyító alatt.

Maga az alkotás azonban nemcsak egy térbeli konfiguráció, hanem egy olyan időben lezajló folyamat is, amelynek minden mozzanata egy döntést igényel. Így az alkotói folyamat során lezajló keresés és értékelés, kutatás és kísérletezés konceptuális nyomait hivatott jelezni egy, az installáció középpontjában elhelyezett és annak szerves részét képező munkaasztal is.

Jelen alkotás egyfajta próbálkozás a szubjektív és művészeti megismerés határainak kitérítésére a film és a fotográfia műfajain belül, a tudományos képalkotásnak a művészeti kísérletezésbe való bevonása által. Túlmutatni a hőkamerákra jellemző képi minőségen, valamint utalni a nem tudományos céllal készült felvételekre. Elindítani alkotó és alkotás között egyfajta dialógust, aminek középpontjában egy olyan válaszkérés áll, mely lehetséges megoldásokat igyekszik feltárni az új technikai eszközöket tőlünk nem idegenként való kezelésének módjára a művészi képzelet által, anélkül, hogy azok használatát leredukálnánk a hétköznapi alkalmazásuk szintjére; a valóság rejtett, látens dimenzióinak előhívására, a körülöttünk levő világ és a szubjektív valóság leképezésére, a mikrovilág és az objektív megismerés közötti feszültség feloldására.

Ilyen értelemben maga a gondolat, hogy amit az egyén a körülötte levő világból érzékel, mennyiben tekinthető egyenlőnek az objektív valósággal, vagy annak egy szubjektív – és torz – szűrőn keresztülment egyedi leképezésével, valamint hogy ez milyen mértékben tud a befogadók interpretációjában egy olyan új világot felépíteni, amelyre ők ráismernek, mint sajátjukra, mindvégig egy felvetett kérdés marad, mely nem az abszolút válasz

megtalálásában oldódik fel, hanem magában a keresés folyamatában és a többretegű megoldási lehetőségek megengedésében.

Irodalomjegyzék

- Antik Sándor 2008. *Vizuális emlékezet és metaforikus képek*. Egyetemi Műhely Kiadó, Kolozsvár.
- Arnheim, Rudolf 1985. *A film mint művészet*. Gondolat, Bp.
- Bacsó Béla (szerk.), 1997. *Kép-fenomén-valóság*. Kijárat, Bp.
- Beke László 1997. *Médiум/Elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Bp.
- Caroline Tisdall–Angelo Bozzola: Bragaglia futurista fotodinamizmusa, In *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. 79., idézi: Gyenes Zsolt 2007. Az absztrakt fotográfia a kortárs művészetben (DLA értekezés). Online: http://www.gyenes62.hu/disszertacio_gyenes.pdf?fbclid=IwAR1NKWXFRHzGGf30o8eq8dLxJdsbNFkCw56t5-YGY6LkBNjXnZOgKy54EJA (2021. 03. 24).
- Chion, Michel 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, New York
- Flusser, Vilém 1990. *A fotográfia filozófiája*, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Bp.
- Flusser, Vilém 1990. *A fotográfia filozófiája. I. A kép*. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK. Bp. Online: <https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html> (2020.07.13.).
- Merleau-Ponty, Maurice: Az észlelés fenomenológiája. In. *Ökotáj*. 31–32. sz. 2003. (pp. 76–86), idézi: Abram, David 2003. Merleau-Ponty és a Föld hangja. Online: <https://epa.oszk.hu/00000/00005/00021/ot31-10.htm> (2020.07.13.).
- Moholy-Nagy László 1996. *Látás mozgásban*. Műcsarnok – Intermédia, Bp.
- Pallasmaa, Juhani 2018. *A bőr szemei*. Typotext, Bp.
- Pfisztner Gábor 2009. Azok a vasárnapi lányok – Gőbolyös Luca Sundaygirls sorozatáról, a Knoll Galériában rendezett kiállítása kapcsán. *Fotóművészet*. 2009/1 LII. évfolyam 1. szám. Online: http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200901/azok_a_vasarnapi_lanyok (2020.07.13.).
- Stóhr Lóránt 2006. Változó relációk In. *Balkon*. 2006. 4. sz.
- Ungvári Zrínyi Imre: A látvány, a képzetek és képanalógiák a gyakorlati gondolkodásban. In. Egyed Péter – Gál László (szerk.) 2010. *Fogalom és kép: a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Filozófia Tanszékcsoportjának magyar tagozata által szervezett nemzetközi tanévkezdő Konferencia előadásai*. Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kolozsvár.
- Vásárhelyi Zsolt 2007. *Idő a képen. Közvetett időbeliség a képalkotásban a festésztől a*

videó-művészetig. (DLA értekezés)

Veress Panka (ford.) – Sebesi István (ford.) – Beke László (szerk.) 1990. Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Bp.

Wiesing, Lambert: What Could Abstract Photography Be? In. Jäger, Gottfried (szerk.), 2002. *The Art of Abstract Photography*. Arnoldshe Art Publishers, Stuttgart. (p. 82.), idézi: Gyenes Zsolt 2007. Az absztrakt fotográfia a kortárs művészetben (DLA értekezés). p.6. Online: http://www.gyenes62.hu/disszertacio_gyenes.pdf?fbclid=IwAR1NKWXFRHzGGf30o8eq8dLxJdsbNFkCw56t5-YGY6LkBNjXnZOgKy54EJA (2021. 03. 24).

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott Kovács Zoltán (szül. hely, idő:Marosvásárhely, Románia. 1974.03.18., anyja neve: Lakó Lenke, szem. ig. szám: (RO) CJ461384), a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy a Vizuális gondolkodás fotografiai észleletei 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.

Kolozsvár, kelt: 2021.03.18.



.....
Aláírás