

Mojzer Tamás

Korunk festészeti médiuma: a videó

*A videofestészet jelensége és szerepe Bill Viola
videoinstallációs művészetének tükrében*



A videoművészet még nem tekinthet vissza annyira régi (közel 115 éves) előzményekre, mint a filmművészet, de mégis közvetlenebb és nyíltabb módon képes feltárni és újraértelmezni a vizuális jelenségeket. A videoművészet fogalma, mint sok más művészeti fogalom meghatározása, valójában nem létezik. A művészet független a médiumtól, amely segítségével megteremtődik, és a mű előállítási folyamata, a megteremtés technológiája még nem határozza meg a létezését. A videó a filmmel rokon¹ (cinematic), technikai kép jellegű médium, amelyben a személyes mozgóképi gondolkodást az elektronikus technológia által valósítjuk meg.

A videoművészetet a laikusok gyakorta összekeverik a televízió médiumával.

A televíziózás nem azonos a videó alapú gondolkozással. A videózás előtti korszak közismerten hasonló médiuma, a televízió negatív előjellel épült be a köztudatba, és ezek az elképzelések napjainkig érvényben maradtak. A világból mindenhonnan érkező képek, amelyek addig a filmszínházakban filmhíradók formájában voltak elérhetők, kezdtek beszivárogni az átlagos otthonokba, és már nemcsak fekete-fehérben, de később színes megjelenítésben is. A mozgókép behatolt a hétköznapi háztartásokba: 1953-ra az amerikai háztartások kétharmadában volt már televízió, 1960-ra pedig ez a szám több mint 90%-ra növekedett, és ez a tény aztán mélyreható változásokat okozott a filmipar területén is. Az 1960-as évekre az úgynevezett hivatalos televíziózás teljesen üzleti alapokra helyeződött, és ez szemet szúrt a szabadabb gondolkodóknak, művészeknek, akiknek ettől kezdve a „tévé” az el-

lenségükké vált. (Ennek a sajátos magatartásformának mind a mai napig a hatása alatt állunk.)

Az átlagemberek több mint hét órán át nézik naponta a tévét, és egy teljesen új szabályrendszeren alapuló fogyasztói társadalom kialakulásában vesznek részt, amelyet egy bonyolult és szövevényes módon kiépített kereskedelmi oligarchia tartott és napjainkban még szorosabban tart a markában.

A videoművészet kialakulásának körülményeihez politikai okok is hozzájárultak abban az időszakban, amikor a párizsi diáklázadások vagy a szexuális forradalom is lezajlott: az 1960-as évek második felétől. A leginkább művészeti indítástól építkező videózás történetének kezdetét 1965-re datálhatjuk, mégpedig akkorra, amikor a koreai születésű fluxusművész és zenész, *Nam June Paik* megvette az egyik első, a SONY által készített hordozható videofelszerelést (porta-pack) New Yorkban, és „bekapcsolt kameráját a Pápa és kísérete felé fordította, akik aznap az ötödik sugárút felé vették útjukat. Abban a pillanatban történt meg az, hogy a mai értelemben vett *videoművészet* megszülethetett.”² Paik magától értetődőnek vette, hogy a Pápa felvonulását felvegye egy taxi ablakán át, és még aznap este megmutatta az új médiummal készített *alkotást* egy művészek által közkedvelt helyen, a *Café á Go-Go*-ban, a videoművészet első, nem hivatalos bemutatóján.

Nagyon fontos kihangsúlyozni azt a tényt, hogy egy elismert művész (Paik), aki érintkezett a kísérleti zenével és a performance művészettel egyaránt, a saját művészeti gyakorlatának mintegy kiterjesztéseként alkalmazta a videó médiumát. Paik létrehozott egy nyers, nem konvencionális

mozgóképi produktumot, amely a művészi személyiség kifejezőjévé vált. Paik nem újraértelmezni és „elfedni” akarta a Pápa látogatásának történéseit, hanem rögzített egy képet, amely kulturális és művészi meggyőzőerővel bírt a számára.

Nam June Paik ezek után személyiségének teljes erejével a videoművészet gyakorlójává és nemzetközi „szóvivőjévé” vált. Ahogyan Paik példája is mutatja, a videoművészet nem az első hivatalos videohasználóktól ered, hanem sokkal inkább a tradicionális médiumok alkalmazóitól, olyanoktól, akik a festéssel, szobrászattal vagy éppen a zenével foglalkoztak megelőzően. A videó művészetében egyesítették mindazt, amit az alapvetően festői magatartás hordozhatott. A 70-es évekre teljes mértékben a videó médiumának bűvkörébe kerültek azok a művészek, akik a festészet és szobrászat útkereséseiben elakadva érezték magukat. Paik többször is hangoztatta, hogy a festészet egy teljesen új korszakához érkezett el a videó használatával: „Ahogyan a kollázstechnika az olajfestés helyébe lépett, úgy a katódsugárcső a vászon helyébe lép majd.”³

Paik és a többi korai videohasználó művész számára, mint *Dan Graham*nek, *Bruce Nauman*nak vagy *John Baldessarinak* a videó alkalmazásában a képek pillanatnyi továbbíthatósága volt a legvonzóbb tulajdonság, és mindemellett a viszonylagosan könnyű hozzáférhetőség és kezelhetőség. A videoművészet korai korszakától kezdődően az alkotóművészek belefeledkeznek az időbeliséggel kapcsolatos témafelvetésekbe, és a döntő szempont, ami miatt annyira vonzódtak hozzá, a videó spontaneitása és az azonnaliság átélhetősége volt számukra. A videó rögzítette és

feltárta az idő pillanatnyiságát, ezzel ellentétben a filmet hosszan kezelték, előhívták, és csak ezután vált mindenki számára felidézhetővé, bonyolult gépi rendszerek segítségével.

Dan Graham a film és a videó közti különbséget röviden így fogalmazta meg:

„A videó visszajuttatja a közvetlen, jelen idejű környezetről készült adatokat. A film kontemplatív és távolságtartóbb, elválasztja a szemlélőt a megélhető valóságtól, és nézelődővé változtatja át.”⁴

A 60-as, 70-es években inkább *videoinstalláció*nak, a 80-as években pedig inkább *videoszobornak* nevezték⁵ az olyan jellegű műveket, amelyek a tér és a videó médiumának a kapcsolatán alapulnak. A videoinstalláció legalapvetőbb sajátossága, hogy a videokép és egy bizonyos külső tér közötti interakció létrehozásán fáradozik. A videoszobor jelensége ettől annyiban tér el, hogy egy virtuális és egy önmaga által meghatározott formán belül teremti meg a videoképet. Ez a két megközelítés tulajdonképpen ugyanazt a formai kategóriát jellemzi, és csak a legapróbb részletekbe menő elemzéseknél használhatnánk. A videoinstalláció műfajának a szétaprózását éretnék el azzal, ha a videoinstallációs művekben ezeket a fogalomrendszereket kutatnánk. A videoinstallációs alkotásokat szemügyre véve úgy tűnik, hogy ennek a műfajnak egyetlen meghatározója jut teljes mértékben érvényre, és ez a *térbeliség*. Egy kizáró körülményt mindenképpen ki kell emelni, hogy a tévékészüléken lejátszandó videokazettát semmiképpen nem tekinthetjük videoinstallációnak. Nagyon kevés művész van, aki *maradandó* videoinstallációs alkotást készít és aztán ezt egy galéria vagy múzeum majd meg is

vásárolja. Azok a művek, amelyek ezeknek az intézményeknek a tulajdonában vannak, mindenképpen a „múzeumi tárgy” jellegét sugározzák. A maradandóság már önmagában is a műemlék, a szobor karaktert erősíthetné meg, de vannak művek, amelyek bizonyos helyekre bizonyos eszközökkel egy adott ideig tarthatóak fenn, így az ideiglenesség dominál, ami az installációs jelleget erősíti meg. A videoművészet a tömegkultúrát irányító tévével szemben vívott függetlenségi harcában kezdettől fogva a képzőművészeti intézményekre támaszkodott. A videoszobrászat kezdeteinél azt az alapélményt kell rekonstruálnunk, amelyet a *képláda* első megpillantása vált ki a művészből: térbe helyezett doboz, melynek egyik oldalán váltakozó (mozgó) képek sorozatát figyelhetjük meg. A 60-as, 70-es évek generációja ezt a jelenséget a fluxus szemszögéből nézve a valósághoz közeli műfajokhoz kapcsolta, mint például amilyen a performance is. A videó már a kialakulásának idejétől az akció-, az eseményművészeti jelenségek fontos társa, és rögzítő médiumává vált. A rögzített esemény saját magát predesztinálja és alakítja műalkotássá a videó médiumán keresztül, ami spontaneitást és a valóság közvetlenebb visszaidézését biztosítja a művészek számára.

A videoszobor térbeli-plasztikai megközelítése mellett fontos megismerni a videofestmény fogalmát is, és feltárni az új festői médium jelentőségét.

Az 1990-es évektől kezdődően egyre ismeretebbé vált Bill Viola videoinstallációs művészete, amelyben lényegretörően bontakozik ki a videó festészeti médiuma. Bill Viola *Köszöntés* (The Greeting) című video- és hanginstallációja első

látásra a mindennapi életből vett, látszólag banális eseményt dolgoz fel. Egy sötét teremben egy vetített képet látunk. Egy nagyméretű (280 x 240 cm-es) vetítőképernyőn egy utcai jelentnek lehetünk a szemtanúi. Három asszony találkozását látjuk a videotechnika ábrázolóerejével. Sötét, többszintes városi épületekkel körülvett, perspektivikusan, erős rövidülésben érzékeltetett utca kereszteződésében álldogáló két asszony szokványos beszélgetését követhetjük, mígnem az asszonyok közül a jobb oldalon álló, idősebbik a távolban (az asszonyok felé közeledő, de a kép terén még kívül tartózkodó) harmadik személyre lesz figyelmes, akit azután kitörő örömmel és kitért karokkal *üdvözöl*. A jelenet a két, egymást már minden bizonnyal korábbról jól ismerő asszony ölelésében éri el a tetőpontját, melyből a harmadik, kissé hátrább álló nő kívülállóként kireked, és az ölelés pillanatában takarásba is kerül. Végül az egymást nagy örömmel köszöntő asszonyok a harmadikat szintén bevonják a társalgás további menetébe, majd a jelenet megszakad, és az egész ciklus elkezdődik újra előlről. A mindennapjainkból számunkra is jól ismert eseménysor, a köszöntések rutinossá és már-már egészen banálissá váló gesztusai, a művész megfogalmazásában azonban különleges hangsúlyt nyernek, és ezúttal teljesen új módon hat a nézőre. Ezt a hatást a film extrém módon megvalósított lelassításával éri el. A valóságban az esemény felvétele 45 másodpercnyi ideig tart, és ezt a folyamatot a lassításnak köszönhetően több mint tíz percen keresztül követhetjük figyelemmel a vetítőfelületen. Ehhez a látványhoz egy speciális filmfelvevőt használ Viola, amely

nagy sebességgel másodpercenként 300 képet tud rögzíteni. Az eredeti adathordozó film alapanyagú médiumra íródott, és aztán ezt a videó médiumának segítségével teszi az idő megismerhetőségének a dimenziójába a művész. Ma már nem kell filmtechnológiát használnunk ahhoz, hogy hasonló látványt létrehozzunk. Az idő lelassítására alkalmas speciális videokamerák napjainkban már mindenki számára elérhetőek, de művészi alkalmazásukat csak kevesen tudják.

A lelassított képsorok az alakok minden egyes parányi mozdulatát, arcvonását szinte állóképként rögzítik és tudatosítják a nézőben. A látvány leírásához a *videofestmény* terminust használhatnánk a legkézenfekvőbb módon. A lassítás egyúttal monumentalitást is kölcsönöz az eseménynek. Arról, hogy mi a mű központi témája, a műalkotás ikonográfiai megközelítése adhat választ. *Jean-Christophe Ammann*⁶ a művésszel folytatott beszélgetése alapján arról számol be, hogy a mű elkészítése során két előkép is szerepet játszott. Az egyiket a művész több mint egy éven keresztül tartotta szeme előtt, képeslap formájában a műterme falára tűzve. Ez a kép *Jacopo Pontormo* (1494–1557) 1530 körül személyes megrendelésre, a firenzei Carmignano plébánia temploma részére, fára festett *Mária és Erzsébet találkozása* (*Visitatio*) volt. A másik kép eredete hétköznapi. Egy este, amikor Viola kocsiával a Long Beachen, útban hazafelé megállt egy útkereszteződés piros lámpájánál, két beszélgető nőre lett figyelmes, akik közül az egyik egyszerre csak örömteli módon nyújtotta ki karját, hogy egy felénk lépő harmadik nőt köszöntsön, akit a művész – saját helyéről, a kocsiiban ülve – szinte az utolsó pillanatig nem láthatott.

A születés, élet, halál és újjászületés egzisztenciális kérdéseivel szembesít minket Bill Viola *Köszöntés* című videoinstallációjában, mint olyan sok más művében is. Történjék ez az ikonográfiailag a keresztény gondolkozású és évszázadokra visszatekintő európai festészet egy olyan tradicionális képtípusán keresztül, mint az a Mária és Erzsébet találkozását ábrázoló bibliai jelenet, amelynek központi témája ugyancsak a születés, Krisztus megtestesülésének és általa az emberiség újjászületésének misztériuma, de megnyilatkozhat ez sokkal profánabb módon is: a hétköznapi éltből kiragadott terhes asszony motívumán keresztül. Bill Viola több alkotása is visszanyúl a művészet-történetben gyökerező előképekhez.

A múlthoz való ragaszkodás és a legmodernebb technológiák segítségével az előképek felidézése és átértékelése-újratemtése a leglényegesebb a művész számára. Gyakorta nem csak az ikonográfiai felidézhetőséget, hanem az elementáris formakapcsolatokban rejlő lehetőségeket is kihasználja. Művei gyakran élnek a triptichonok és diptichonok strukturális egységeivel. Mindez felidézi a keresztény és antik nyugati szellemi örökséget, amelyből ezek a képi megoldások a spiritualitás felé vezető utakat jelölik ki. Művei nagyon fontos művészetpedagógiai és esztétikai kérdéseket is felvetnek, amikor a parafrázis és az előkép újrafogalmazásának lehetőségeivel foglalkozik.

A már meglévő, kollektív ismeretben gyökerező alaptípusokat egy teljesen új kontextusba helyezi, a videotechnika segítségével. Sajátos *remake* alkotások ezek, amelyek a legkorszerűbb

technikai megoldásokkal készülnek. A videó közvetítő közegében Viola egy új dimenziót tár fel, amely addig rejtve maradt azokkal a megközelítésekkel, amelyeket előtte mások már megpróbáltak. Az időbeliségre felépülő és azzal szerves összefüggésben létező videó médiuma lehetőséget ad a művésznek arra, hogy a dolgok rejtett, intim magatartását is megmutathassa, és metafizikai oldalukat interpretálja. A személyes élményeket beleágyazza a művek szerkezeti egységeibe, és ezáltal hangsúlyosabbá válik az önkifejezés ereje. Az érzelmek legapróbb változásait és a pszichikai rezdülések egész tárházát tudja bemutatni az olyan videoműveiben, mint amilyen a *Köszöntés* is. Viola elképzelései már-már a festészet megújítását idézik, ezért műveit teljes joggal tekinthetjük *videofestményeknek* vagy *videofreskóknak* is nevezhetnénk ezeket az alkotásokat. Sokakban felvetődik a kérdés, hogy miért alkalmazza Viola a vászonra vetítést, ahelyett, hogy a videó társ-médiumát használná fel: a televíziót. Az ok minden szempontból egyértelmű, ugyanis a *képláda* olyan prekonceptiókkal telítődött az elmúlt évtizedek során, amely egyrészt alkalmatlanná teszi az *őszinte értékközvetítésre*, másrészt a térbeli kiterjeszhetősége is szigorú korlátok közé szorul. A vászonra vetített kép a festői anyaghasználat alapmédiumát is megidézi a szemlélő számára, azt egy teljesen új kontextusban *megvilágítva*. Bill Viola az elmúlt 25 évben a multimédia technológiáit – a videó, a film és a digitális rögzítés eljárásait – új módokon alkalmazta annak érdekében, hogy az érzéki percepció titkát mint az önismeret útját és az ember kifejező

nyelvét megközelítse. Személyes szerencséje és következetes kitartása a SONY kutatólaboratóriumának művészeti vezetőjévé tette, ahol a kortársainál jóval korábban alkalmazott már olyan technológiákat, amelyekkel csak évtizedekkel később találkozhattak a hozzá hasonló művészek. Művei hallatlan tömörsége a japán eredetű haiku⁷ molekuláris drámáira emlékeztetnek, melyekben a látás éles, szinte metsző tisztasága érvényesül.

A képelemek minden dekorativitást mellőző, végső formákra redukált asszociációi a fizikai létezés elemi valóságából táplálkoznak. Felfedezhetjük bennük a keleti filozófiák, a kínai taoizmus és a zen buddhizmus inspirációját. A tűnékeny, időben kibomló videoképeiben a látás, tapintás és hallás közvetlen tapasztalatát megőrizve próbálja megtalálni azt a létező formát, mely az egyén és a külvilág, a belső és a külső vitális anyagcseréjét kifejezheti. Az idő tudatát kiterjeszti a múlt és a jövő képzetével.

Bill Viola a videó médiumának kifejezési eszközével szinte ablakot vág az ember kollektív és személyes tudattalanjának az irányába. Lélekvezetésével beleshetünk a saját lelkünk mélyén szunnyadó titkok közé. Bill Viola videoinstallációiban mindig a lényegre tör. Nem az igen látványos felszín, hanem a meghökkentő, gyakorta ijesztő vagy sokkoló hatású kép- és hangszcena mögött rejtőző művészi tudatosítást helyezi előtérbe. Komplex és metaforikus nyelvet dolgozott ki azokba az irányokba, amelyek felé korábban csak lassú meditációk száraz vagy az ajzószeres és drogok veszélyesen gyors útjain át volt bejutás. Művei rendkívül valóságszerűen

hosszabbítják meg a mindennapok idejét a szakrális idő irányába, vagy szinte tapinthatóan tágítják ki a banálisnak is nevezhető téri szituációkat a transzcendentális felé. Ha összevetjük Viola egy-egy videoinstallációjának keletkezési idejét egy-egy hollywoodi snitt dátumával, gyakran kiderül, a Viola-féle, kísérletinek tekintett videoművészet innovációként hat még a milliárdokkal babráló filmiparra is. Jóval előbb használ olyan eszközöket, technikákat, amelyek csak évekkel később kerülnek alkalmazásba a hétköznapi videózásban. Ahogy a moziszerű produkciók alkotóelemei beleavatkoznak a videoművészetbe, úgy az esztétikai magatartás az, amely kihangsúlyozza a művész eredeti szándékát.

Ami függetleníti a médiaművészt a kereske-

delmi filmestől, az a munka mögött rejtőző szándék és az erőteljesen személyes, magánjellegű természete a műnek, ami kizárja az alkotást az abszolút tömegfogyasztásból. Azért, hogy életképes maradjon a videoművészet, az alkotóknak fenn kell tartaniuk különleges kapcsolatukat a médiummal, a videóval mint a *valós-idejűség* művészetével, és nem kell megpróbálniuk utánozni a mozi illúzióját. A mozi persze részben elmesélhető, epikus műfaj. A videofestészet által létrehozott művek olyan formában szólnak hozzánk, amelyet szinte lehetetlen verbalizálni. A cél az, hogy úgy használjuk a vetített képeket, mint ahogy az ecsetet használnánk: „fényvel átítatott-fényvel festett” gondolatokat kell teremteni a videotechnika segítségével.

Jegyzetek:

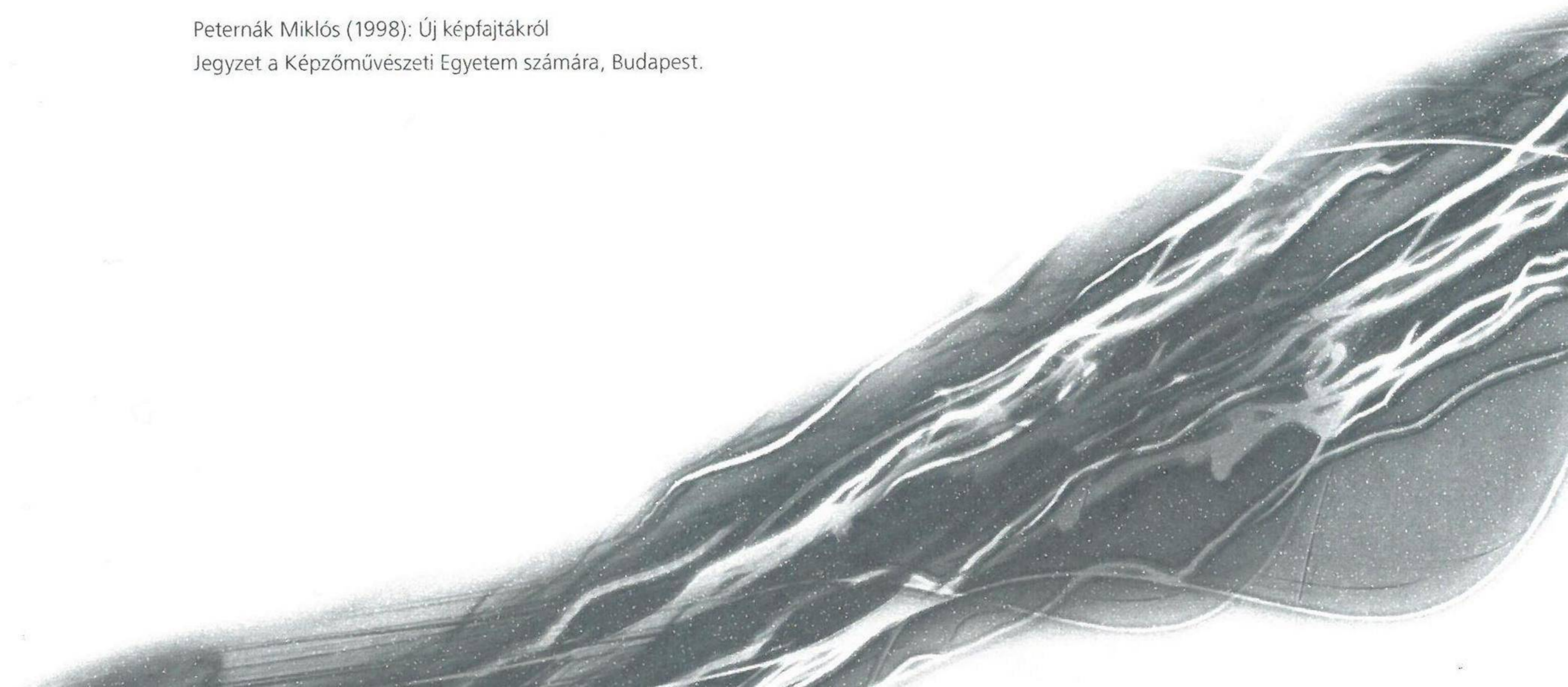
- ¹ Youngblood, Gene: Egy médium: a videó felnőtté válása és a filmművészeti vállalkozás. (Eredeti cím és megjelenés: A medium matures: Video and the Cinematic Enterprise. The Second Link. Viewpoints on Video in the Eighties. Water Phillips Gallery 1983. Banff 9-13.lap)
- ² Rush, Michael: New media in the late 20th century art. [London: Thames and Hudson, 1999.] (World of art) p. 81.
- ³ A sokak által idézett szöveg: a videó-dekollázs jelenség hatására fogalmazódik meg Nam June Paiknál. Rush, Michael: New media in the late 20th century art. [London: Thames and
- ⁴ Hiteles annyiban, hogy visszaadja és ezáltal számunkra is érzékelhetővé teszi a manipulált táj pillanatnyi (meg)változását, az ezt eredményező „vizuális konstellációt”.
- ⁵ Beke László: SVB VOCE- Kortárs magyar videóinsalláció. In: A videóinstalláció néhány műfaji sajátossága. Budapest: Soros alapítvány Képzőműv. Dok. Közp. /Műcsarnok p. 1991, 9.
- ⁶ Kreer, Alexandra: Tradíció és aktualitás Bill Viola „Köszöntés” című művében. In: Balkon 1999. 6. szám, p. 18.
- ⁷ Bíró Yvette: A neomodern videóköltő barlangjában
Nappali Ház 1997. IX. évfolyam 2. szám, p. 54.–58.

Irodalom:

A. Ross, David (szerk., 1997): Bill Viola
Whitney Museum of American Art/ Flammarion, New York.

Rush, Michael (1999): New Media in the late 20th century art (World of Art)
Thames and Hudson, London.

Peternák Miklós (1998): Új képfajtákról
Jegyzet a Képzőművészeti Egyetem számára, Budapest.

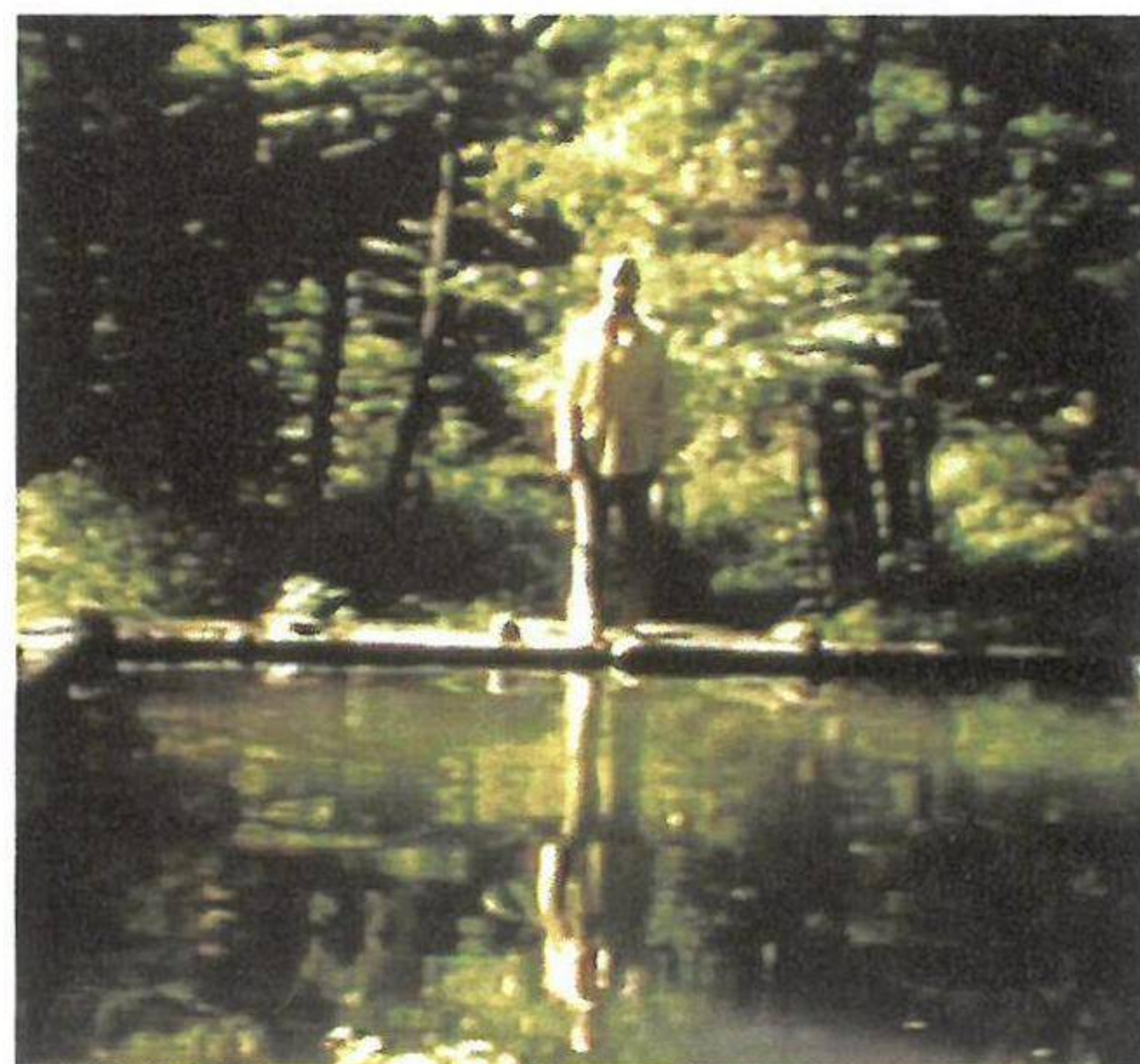




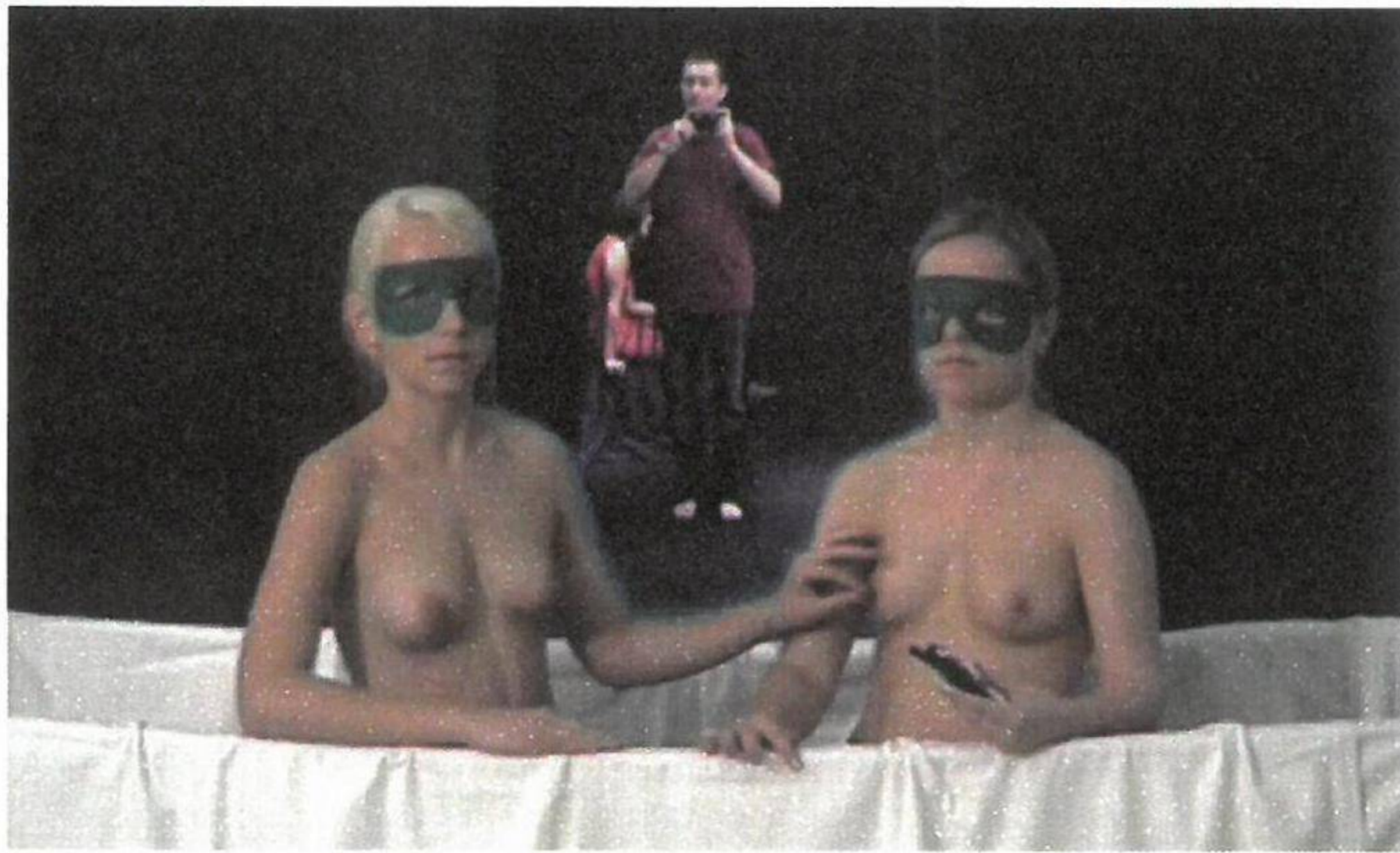
Vulgár Projekt: Teletext (részlet)

A felvételen egy példát láthatunk a videó-kép eseményművészet alkalmazására. 2005. performance-fotó és videodokumentációja, eredeti hossza: 12 perc

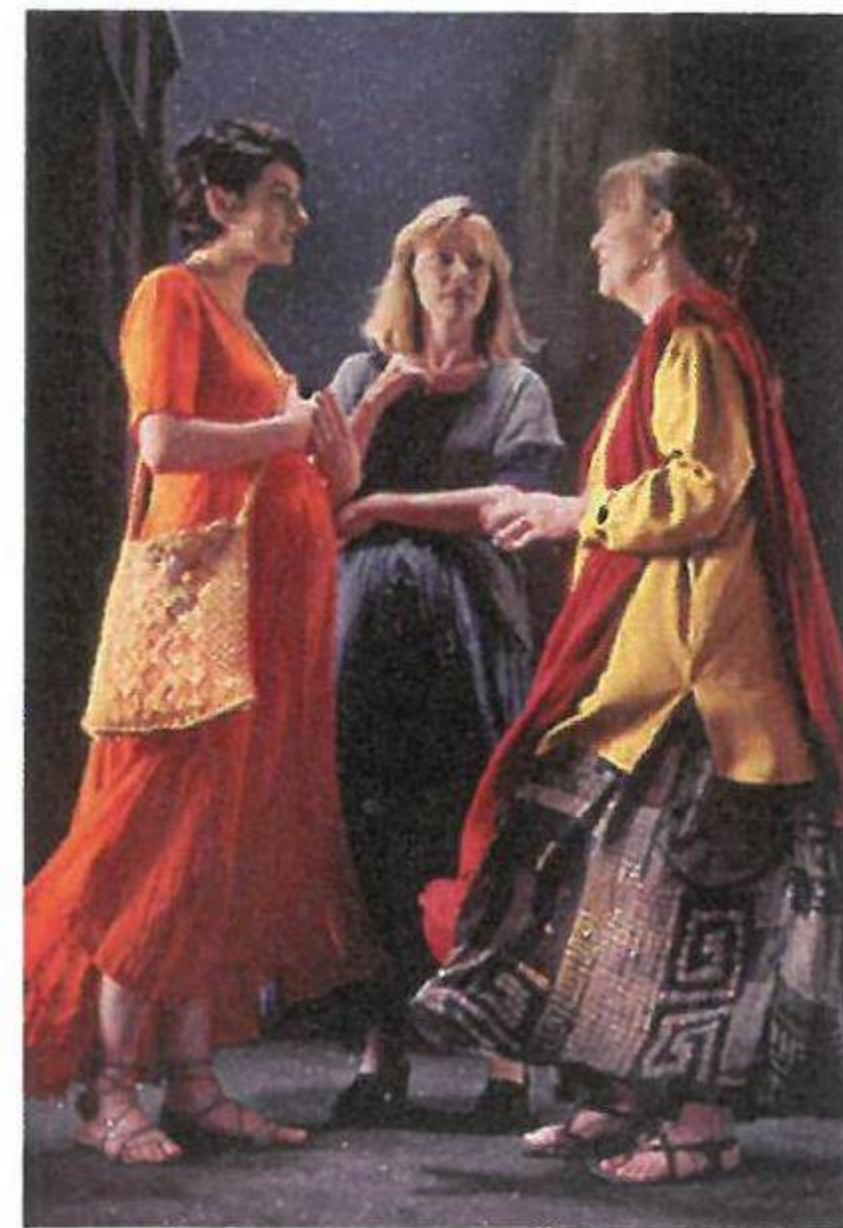
Bemutatva: Pécsi Kisgaléria, Textura kiállítás



Bill Viola: A tükröződő medence / The reflecting pool (részlet) 1977-79. színes videófilm, hossza: 7 perc, a művész tulajdona , Fotó: Kira Perov



*Mojzer Tamás: Fürdőszoba-csipesz (részlet)
(2,5x1,5x1,9 m) 2004. Videó- és hanginstalláció, hossza: 6 perc,
a művész tulajdona, Fotó: Mojzer Tamás*



*Bill Viola: Köszöntés / The Greeting
(részlet) 1995. Videó- és hanginstalláció, (4,3x6,6x7,8 m) Pamela
és Richard Kramlich Gyűjtemény
(1. számú példány) Fotó: Kira Perov*