

Sebők Zoltán

Új médiumok a képzőművészetben

Fotó, film, video

az iskolakultúra 1998/5 melléklete

A kamera mást és másként lát, mint az emberi szem. Ez az alapigazság felmérhetetlenül nagy átrendeződést idézett elő a hagyományos képzőművészeti műfajok rendszerében és sok tekintetben alapjaiban határozta meg azt a valamit, amit modern, avantgárd, illetve újabban posztmodern művészetnek nevezünk.

Az alábbiakban arra teszünk kísérletet, hogy vázlatosan és lehetőleg didaktikus egyszerűséggel érzékeltessük ennek az óriási átrendeződésnek a legfontosabb csomópontjait. A sok-sok új médium közül a fotográfiára, a filmre és a videóra összpontosítjuk figyelmünket, miközben olyan példákra szorítkozunk, melyek művészettörténeti jelentősége immár vitathatatlan. A legfrissebb jelenségek ismertetéséről és elemzéséről már csak terjedelmi okokból is le kell mondanunk.

Fotóhasználat

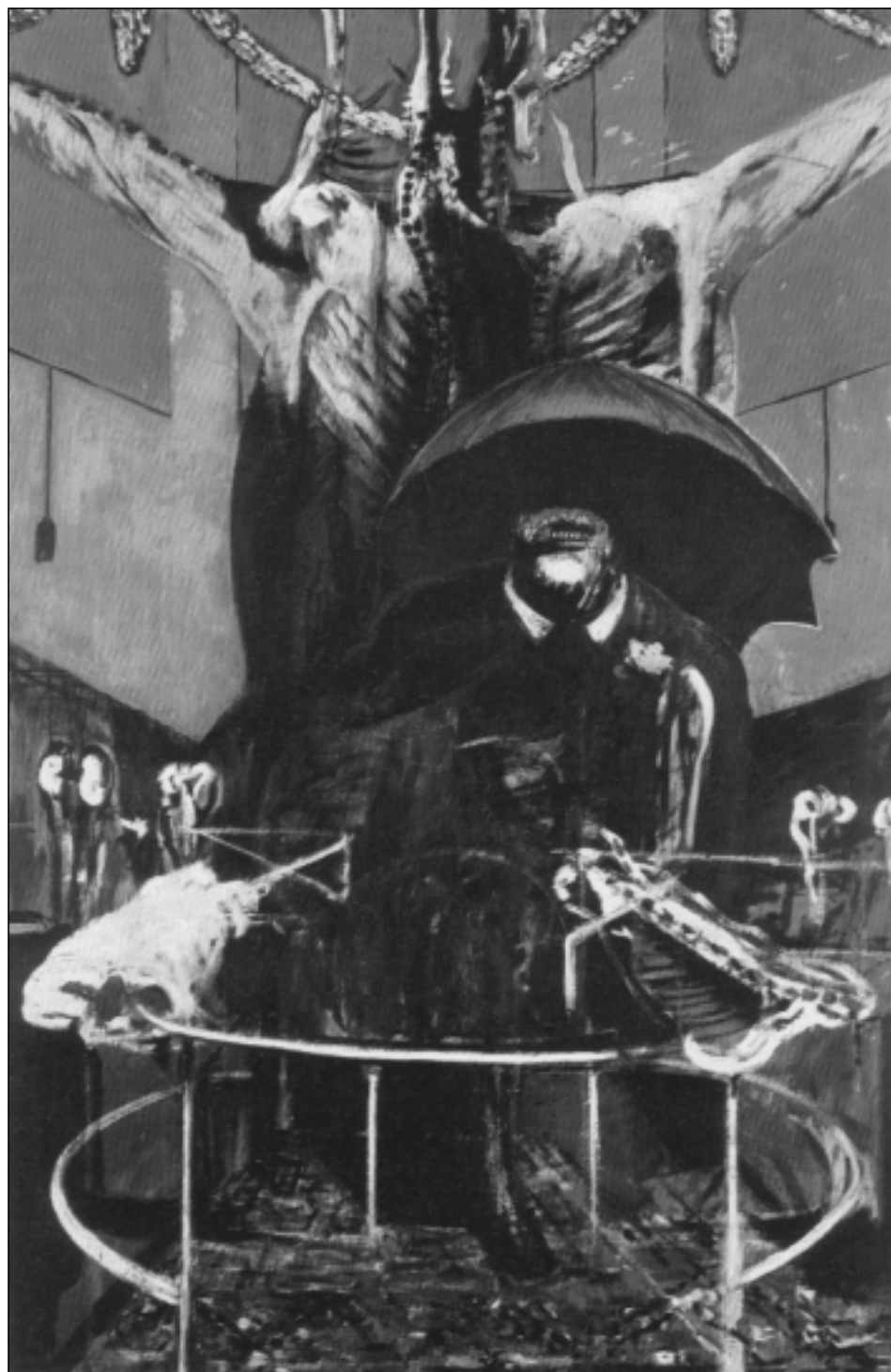
A fotó és a képzőművészet kölcsönhatása nem új keletű jelenség. A két kifejezési eszköz párbeszéde egészen a múlt század közepéig nyúlik vissza, de a képzőművészek széles körű, új alapokra helyezett fotóhasználatára igazából csak századunk második felében bontakozott ki. Ennek ellenére nem árt legalább távirati stílusban felidézni az előzményeket.

Mint ismeretes, 1838-ban jelentették be a Francia Tudományos Akadémián, hogy *Daugerre* feltalálta a fényképezést. A nagy jelentőségű hír rövidesen lázba hozta az egész világot, és két pártra osztotta az érdeklődőket. Egyesek szerint a festészet ezzel meghalt, mert olyan eszköz jutott az emberiség kezébe, mellyel a valóság minden eddigig felülmúlóan pontos ábrázolása érhető el, amire az emberi kéz soha nem lesz képes. Mások azt hangoztatták, hogy valamilyen csalásnak kell lennie a dologban; az új találmány a tömegek megtévesztésére tör, s egy mechanikus eszközzel lehetetlen művészetet létrehozni.

Az előállt helyzetre a művészek kezdetben úgy reagáltak, hogy a fotósok megpróbálták festői fényképeket csinálni, a festők viszont sok-sok megoldást vettek át az új kifejezőeszköztől, sőt olykor a fotónaturalizmusig is eljutottak. A 19. század vége felé azonban már nyilvánvalóvá vált, hogy mind a festészetnek, mind a fotónak olyan úton kell haladnia, amire a másik nem képes. Így a képzőművészek fokozatosan elfordultak a közvetlen látványábrázolástól, míg a fotóművészet a maga sajátosságát elsősorban a felvételek dokumentumértékében, a lencsék emberi szemtől eltérő rajzolataiban, a fényképezett pillanat kiválasztásában, a fény és az árnyék kreatív alakításában találta meg.

A kifejezési eszközök elválasztása azonban nem jelenti azt, hogy a fotó és a festészet ne lépjen új meg új kölcsönhatásba egymással. Ma már tudjuk, hogy nemcsak a dilettánsok, hanem számos nagy festőművész is egyfajta segédeszközként használta a fényképet: az elsők között *Delacroix* és *Courbet*, az impresszionisták közül *Manet* és *Degas*, sőt maga *Cézanne* és *Gauguin* is.

A kubistáknál, a dadaistáknál és a szürrealistáknál szintén döntő fordulatra figyelhetünk fel: szándékosan – és nemegyszer sokkoló hatással – kész fotókat vontak be képi számításaikba. Mindenekelőtt papírképeket, nagyításokat vagy újságokból és katalógusokból vett reprodukciókat használtak fel közvetlenül kollázslelemként akvarelleiken és festményeiken. A fotografikus példa – ami gyakran csak egy részlet – ezekben az esetekben a festészet szándékos, nagyon hatásos ellentétéként szerepel. A dadaisták azt igyekeztek közölni ezekkel az idézetekkel, hogy a fényképezéssel valóban sokkal jobban teljesebbé a festészet egyik régi rendeltetése, a tárgyak külsőleges szemletének közvetítése. Így aztán vették a megfelelő tárgyfotókat, és egyszerűen beillesztették őket képeik-



Francis Bacon: Festmény, 1946

be. A fotókollázsokat tehát afféle valóságidézteként használták, akárcsak korábban *Picasso*, amikor híres csendéletén egy beragasztott nyomtatott papírlap szalmafonatot imitált.

A második világháborút követő időszakban a festészet és a fotó dialógusának új korszaka kezdődik. Az első lépés megtétele *Francis Bacon*, angol művész nevéhez fűződik. Az ötvenes évek elejétől kezdve a fotografikus hatásokat úgy ültette át festményeibe, hogy közben az eredeti képet nem szüntette meg. Kiindulópontként olyan felvételeket választott, amelyek már önmagukban expresszív erővel, gazdag pszichikai töltéssel rendelkeztek. A fekete-fehér minták részleteinek a művész rendszerint vérpiros-ibolya színezetet kölcsönzött és alaposan eltűlozta az egyébként is dinamikus mozgáseffektust. A „be-mozdult” felvételek, a hirtelen fej-elmozdítások és kettős expozíciók elmosódott részleteit a festő eszközként használta a figurák kifejezőerejének fokozására. Félelmetes szugesztivitású, összesűrűsödött vagy remegő testeket és arccokat sikerült ily módon alkotnia. Sok test úgy néz ki képein, mintha megnyúzták volna, s bonyolult többértelműségéből olyan mögöttes rejtélyesség árad, ami messze túlmegy a fotográfiai előképen. Ugyanakkor a fotografikus jelleg, mint a kép kompozíciójának alapja, ugyancsak megőrződik.

Bacon festői fotóhasználatát az ötvenes évek végén *Robert Rauschenberg*, amerikai művész fejlesztette tovább úgynevezett „kombinált festményein”. Olyan alkotásokról van szó, melyekben a hagyományosan festett és csurgatott részletek mellett, olykor ezeket háttérbe szorítva, konkrét tárgyak, a hétköznapi élet banális dolgai és mindenekelőtt fotók jelennek meg. Ezek a fényképek többnyire újságkivágások, nevezetes vagy épp teljesen érdektelennek tetsző rutinfotók sport- és politikai eseményekről vagy autószerencsétlenségekről készült felvételek. Az egymás mellé helyezett fényképek felismerhetősége és azonosíthatósága ellenére Rauschenberg mégis általában absztrakt képi rendszerben gondolkodik. A fotográfia számára nem önálló kifejezési eszköz, hanem poetizálható tárgy, a nagyvárosi mindennapok hulladéka, amit aztán a festő dinamikus, vagdalkozó ecsetvonásai értelmeznek. A grafikai és festői kifejezőértékek olyan vibráló játékát hozza létre, amely egyfajta függönyt alkot köztünk és a nyersanyagul használt fotóvalóság között.

Nagyon hasonló kérdéseket feszegetett az amerikai pop-art bizonyára legjelentősebb alkotója, *Andy Warhol* is, de az ő szitanyomatain a fotó még nyersebben, még közvetlenebbül jelenik meg. 1962-ben kezd meg például híressé vált *Marlyn Monroe*-sorozatát. Ebben a sok száz lapból álló szériában egyetlen jól ismert, agyonreklámozott Monroe-fotót használ fel, amit különböző színvariációkban, különböző alapra, különböző kompozícióban nyom újra, mintegy emblémaként használva az eleven emberi arc e kettős áttétel során maszkká vált fotóját. Warhol különösen a sztárok fotói iránt vonzódott, de a hatvanas évek második felében autóbalesetekről, körözött személyekről vagy például katasztrófákról készült felvételeket is felhasznált. Warhol mintegy magára vállalta azokat a mechanizmusokat, amelyeket a fogyasztói társadalom intézményrendszere hajt végre az általa befogadott, felhasználott és prezentált nyersanyaggal, legyen az gép vagy eleven ember. Épp a gépiesség, a mechanikus-technikai ismétlés jellege foglalkoztatta Warholt, vagyis az a kérdés, hogy az emberi kreativitás miként érvényesülhet az olyan szuperteknikai társadalomban, mint amilyenek a hatvanas évek modern ipari társadalmi voltak.

Míg Warhol és a pop-art művészei általában a fotó felnagyításától és sokszorozásától várták az esztétikai hatást, a hatvanas évek végén megjelenő mediális vagy analitikus fotózás központi kérdése a fénykép és a valóság viszonya, illetve – ezen keresztül – a művészet mibenlétének kérdése. Olyan fényképekről van szó, melyek általában nem a néző érzelmvilágán keresztül, hanem inkább intellektuális úton kívánnak hatni. Vagy előre megkonstruált látványt rögzítenek, vagy meghatározott gondolati koncepció dokumentumait mutatják fel, de az emocionális hatású felületi szépséget általában kerülik. Ilyen ér-

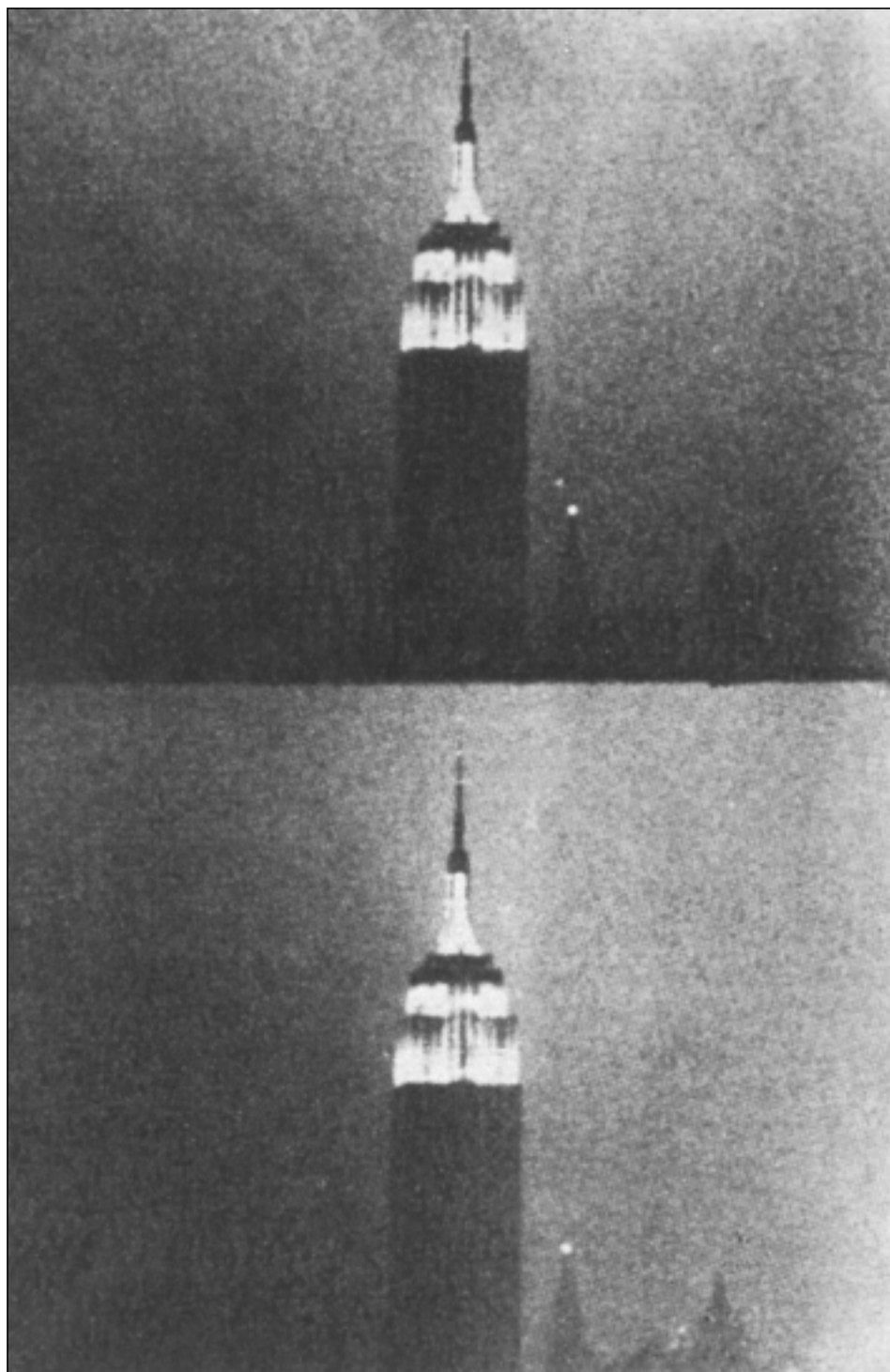


Andy Warhol: Marilyn Monroe

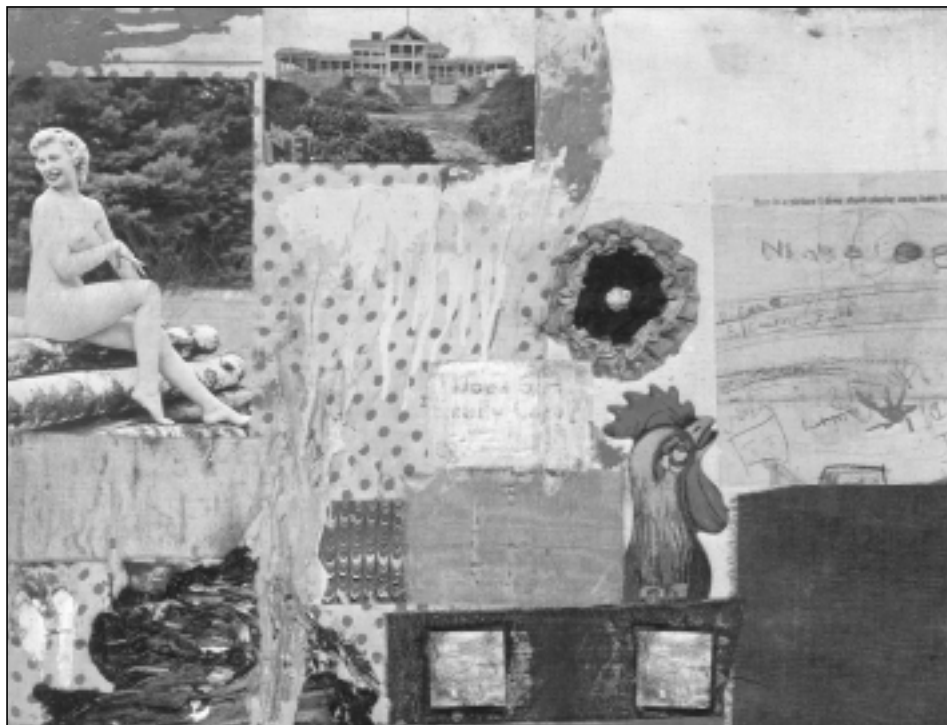
telemben a fotó valóban csak felhasználásra kerül, több esetben a műalkotás folyamatának csak egyik szakaszában szerepel, és a néző elé kerülő kész műben már nincs is jelen.

Tipikus példája ennek a hozzáállásnak a holland *Jan Dibbets* tevékenysége, aki a fotó segítségével kifejezetten képzőművészeti kérdéseket feszeget. Fotósorozata adott esetben nem más, mint egy tengerparti részlet 180 fokos „végigpanorámázása”. Eljárása eddig a pontig azonos a körbefényképező, majd az egyes fotókat egymás mellé illesztő múlt századi panorámakészítőkével. De Dibbets továbbmegy: a fázisfotókból különféle perspektívatörvények segítségével absztrakt alakzatokat épít, hogy például a nyilegyenes tengerpart üstökössé, spirállá vagy merészen a magasba emelkedő hegységgé váljon.

Végül feltétlenül meg kell említenünk azt a hetvenes évek elején kialakuló festészeti irányzatot, amelyet a szakirodalom váltakozva nevez hiperrealizmusnak, fotórealizmusnak és radikális realizmusnak. Az irányzat a tömegművelés által meghatározott látásmód tényéből indul ki. A festő alapanyaga mindig fénykép vagy kivetített diaposzítív, és a „teremtő aktus” abban merül ki, hogy ezeket a művész bámulatos technikai virtuozitással óriási méretű festménnyé nagyítja. Az emberi szemnél élesebb és pontosabb kameralen-



Andy Warhol: Empire, 1964



Robert Rauschenberg: *Monogram*, 1955–59

csén keresztül látott valóságdarab így teljesen irreálissá válik, és olyan kérdéseket feszeget, mint a valóság és a látvány viszonya, a fotólátás objektivitása és a manipulált látás mi-
benléte.

Az irányzatra jellemző, hogy képviselőinek többsége tematikailag szakosodott: *Richard McLean* szinte mindig lovakat és löversenypályákat fest, *Chuck Close* portrékat, *Richard Estes* olyan nagyvárosi utcarészleteket, ahol szinte kötelezően van fényreklám és kirakatüveg, *Rolf Goins* a kaliforniai autópályák mentén látható szegényes boltokra és kocsmákra specializálta magát, *Ed Rusche* benzintöltő állomásokra, *John Salt* pedig ócska, kiszuperált autókra.

A hiperrealista festmények többsége a jóléssült, külsőségeiben tetszelgő reklámvalóság apológiájaként hat, de nemegyszer finom kritikai töltésre is felfigyelhetünk. Richard Estes például olyan szögől mutatja a kirakatüvegeket, hogy azok tükörként funkcionálnak, sőt gyakran egy másik tükörből visszatükröződő látvány jelenik meg bennük. Amennyiben magát a nyersanyagul használt fotót is a valóság egyfajta „tükrének” tekintjük, a mű többszörösen is a tükör tükrékként értelmezhető, ami már önmagában is megkérdőjelezi a művész által választott „objektív leképezés” hitelét.

Hasonló a helyzet Chuck Close portréi esetében is, azzal a különbséggel, hogy ő inkább a fotó „objektivitásáról” vall, amikor eleve olyan fényképeket választ nyersanyagul, melyeken a fényképezőgép objektívje csal: az arcnak nem minden része van egyforma távolságra a lencsétől, s így aztán a dolog természeténél fogva nem lesz mindenhol egyformán éles. Close ilyen fényképeket nagyját fel és fest le minden egyéb változtatás nélkül – tehát hibáikkal együtt – óriási méretűre.

Mintha ugyanazt akarná közölni, amit a fotóval kacérkodó képzőművészek általában sugallnak: az úgynevezett valóságot manapság nem Maya fátyla, hanem az azt közvetítő fotó rejti el a szemünk elől. Éppen ezért, a képzőművész két dolgot tehet: vagy támadást

intéz ellene és megkísérli leleplezni hamisságait, vagy pedig a művészet szolgálatába állítja azokat az új effektusokat, melyeket épp a fotónak köszönhetünk. Míg a hatvanas-hetvenes években inkább a kritikai attitűd volt az uralkodó, napjaink művészetét – aminek részletezésére itt nem térhetünk ki – már jóval kevésbé izgatja, hogy a fotó csal. Elvégre bizonyos értelmezések szerint maga a művészet sem más, mint Nagy Csalás – természetesen önként vállalt, bevallott és tudatos csalás.

Kísérleti film

Úgyszólván minden művészeti ágat egyfajta kettősség jellemez, ami együttesen hivatott kifejezni úgymond a teljes embert. A művész egyrésztől elmeséli, újrjátssza, illetve újraértelmezi a világot, másrészt pedig magyarázatok helyett öntörvényű, képzeletbeli valóságot teremt. Ennek megfelelően a zenében egyik oldalon az operát, a másik oldalon a tiszta hangot találjuk; a festészetben az elbeszélő képpel a mértani elemekből építkező kompozíció áll szemben; az irodalomban pedig az epikus meseszöveg és a lírai költészet néz farkasszemet egymással. Az egyik oldal elbeszél, történeteket mond el, a másik oldal pedig hangokat, színeket, ritmusokat teremt.

Nincs ez másként a filmművészetben sem, még ha itt az előbbi oldal dominál is. A filmek túlnyomó többsége – az úgynevezett játékfilm – összetett vizuális, zenei és verbális nyelven irodalmilag rendszerint már megfogalmazott történeteket követ végig, illetve „mesél el”. A filmművészet másik oldalának megjelenésére, amit leginkább kísérletinek szokás nevezni, egészen a tízes évekig kellett várni, széles körű kibontakozása pedig az ötvenes évektől napjainkig terjedő időszakban zajlott le.

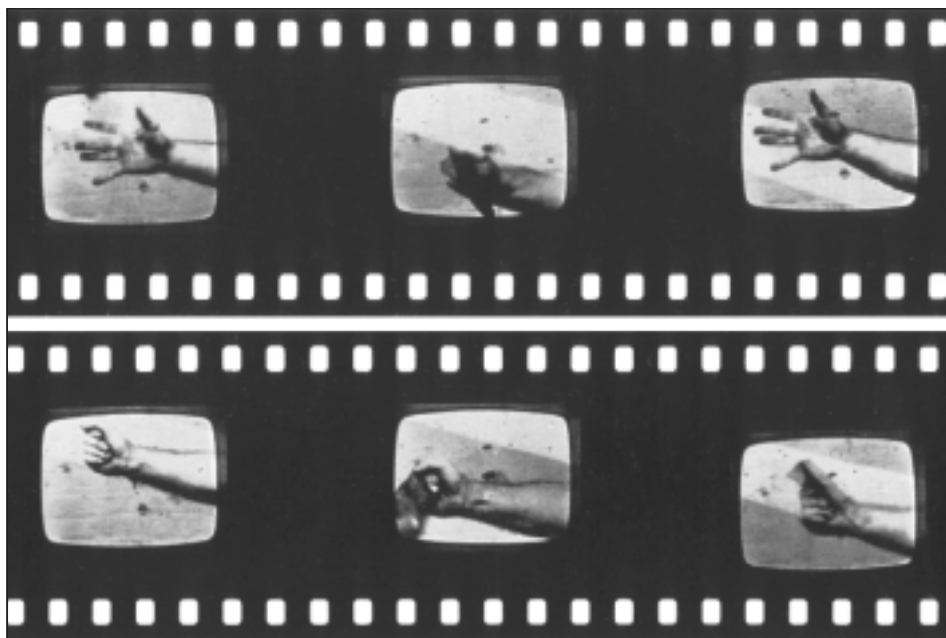
Leopold Survage, finn származású, Párizsban élt festő 1912-ben megjelentetett egy programot, amely olyan új időbeli vizuális művészet megteremtését tűzte ki célul, amely „színes ritmuson” és „ritmizált színen” alapul. Ő azonban csak a megfogalmazásig jutott el, mert készülő filmjét technikai okokból félbe kellett hagynia. Néhány évvel később a svéd *Viking Eggeling*, a német *Walter Ruttmann* és a szintén német *Hans Richter* egymástól függetlenül látott hozzá egy-egy hasonló program megvalósításához, és – ha egyelőre csak fekete-fehérben is, de – megvalósult *Survage* álma: az absztrakt film.

Ezeknek az alkotásoknak már nincs se történetük, se hagyományos értelemben vett szereplőgárdájuk: akárcsak az absztrakt képzőművészetben, itt is mértani alakzatok, vonalak és különféle rácsszerkezetek jelennek meg, melyek egymáshoz való viszonyából összetett vizuális ritmus alakul ki. Gazdagabb, sokrétűbb, mint a képzőművészetben, mert az absztrakt filmekben a látvány mozgással egészül ki.

A további filmművészeti kísérletek más-más irányba mutatnak, de a legjelentősebb impulzusok továbbra is a képzőművészet és a zene felől érkeznek. A szürrealisták – élükön *Salvador Dalíval* és *Louis Buñuellel* – az álomszerű hatás érdekében lemondtak a logikus cselekményről; a kubista *Fernand Léger Mechanikus balett* című filmjében történet helyett ritmikus forma- és tértanulmányt kapunk; a francia *Marcel Duchamp*-t mindenekelőtt a szöveg és a látvány között feszülő ellentmondás izgatta; a dadaisták pedig rendszerint abszurd szituációk alig összefüggő láncolatából építették fel filmjeiket.

A húszas évek végére kialakultak a kísérleti filmezés alapvető irányzatai, melyek együttesen bizonyították, hogy a film nem csak tömegszórakoztatási eszköz és az irodalom szolgálóleánya lehet, hanem olyan kísérleti laboratórium is, amelyben még soha nem látott effektusok születnek. Izgalmas történetek és andalító melodramák helyett furcsa ritmusvariációk, mozgó mértani formák vetültek a mozivászra, s az érzelmek megjelenítése és elemzése helyett az optikai érzékelés kutatása lett a fő cél.

A második világháború utáni időszak gyökeresen új kutatási programot nem hozott, de egész sereg ötlet megvalósítására csak ekkor nyíltak meg a technikai lehetőségek. A lényegyet tekintve azonban továbbra is olyan törekvések immár igen széles körű elterjedé-



Richard Serra: Azonosítások, 1971

séről van szó, melyek valamilyen módon kikezdek, kérdéssé teszik a történelmileg adott filmezési mód addig érintetlen, természetesnek tartott alapjait, s ezen keresztül általában arra a kérdésre keresik a választ, hogy mi is a film tulajdonképpen. Mivel az uralkodó filmezési mód, amit az experimentalisták kétségbe vonnak, időről időre azért változik, és a különféle mozgalmak a film más-más elemét veszik célba, a kísérleti törekvések egész tömegével állunk szemben.

A kísérleti film széles körű elterjedésével párhuzamosan megjelent egy sereg új terminus, melyek az alternatív film egy-egy szempontját emelik ki. A független és egyszemélyes film elnevezés a kísérletek társadalmi-gazdasági oldalát hangsúlyozza: a kísérleti filmezés kialakulásának anyagi feltétele az volt, hogy egy-egy alkotó vagy alkotói csoport a szórakoztatóipartól függetlenül nyúlhasson a filmhez. Az antiilluzionista film olyan produkciók gyűjtőneve, amelyek a médium illúziókeltő vonásait elemzik vagy lepezik le, miközben a „tanulság” rendszerint az, hogy a kamera mást és máshogy lát, mint az emberi szem. Az úgynevezett strukturális film a nyelvészeti kutatások háború utáni felerősödésével párhuzamosan alakult ki és sok tekintetben a század eleji absztrakt film hagyományát követi: az alkotók a filmben nem a valóság reprodukálásának eszközét látják, hanem a médiumot öntörvényű nyelvi rendszernek tekintik, melyet hasonló szigorral kell elemezni, mint ahogy azt a lingvisztika művelői teszik a verbális nyelvvel.

Igen népes mozgalmat jelöl az underground vagy földalatti film elnevezés is, mely nemcsak a hollywoodi mozsizokásokkal állt szemben, hanem az amerikai politika bizonyos alapelveivel is. A New Yorkban székelő mozgalom, melynek önálló folyóirata is volt, formailag főleg a szürrealista hagyományhoz nyúl vissza. Módszerei közül megemlíthető a kapart, savval maratott filmanyag használata, több filmszalag egybekomponálása, a szokatlan alul- és túlexponálás, a vetítés fölgyorsítása és lelassítása stb. Az alkotók dramaturgiailag gyakran eltekintenek a cselekménytől és inkább a közvetlen, stilizálatlan képi megjelenítést tekintik fő céljuknak. Előszeretettel hökkentik meg a nézőt, asszociációik igen szeretlenek és szívesen keresik az élet negatív, sőt perverz jelenségeit. Szélsőséges megoldá-

soktól sem riadnak vissza: Andy Warhol nyolcórás filmet készített egy alvó emberről, miközben a kamera meg sem mozdult; *Robert Beer* kockáról kockára vágja filmjeit; *Ken Jakobs* élő árnyjátékkal ér el filmszerűséget; *Nam June Paik* úgy csapta be a közönséget, hogy üres filmszalagot vetített; *Andrew Noren* egyik produkciójában pedig azt látjuk, hogy egy lány egyre közeledik a kamerához, és végül ujjával nyomja el a lensét, akár egy bogarat.

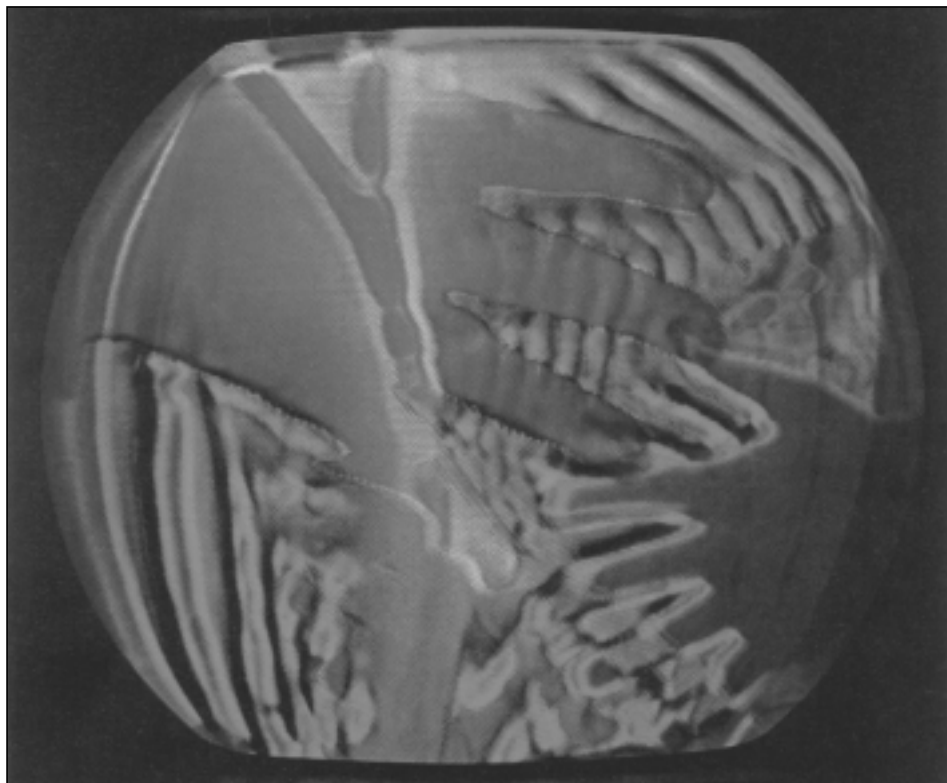
A háború utáni kísérleti filmezés természetesen ezeknél komplexebb eredményeket is produkált. Ilyen például az amerikai *Stan Brakhage Alkotás* című húszperces filmje. Ennek jellegzetes módon mindössze egy „szereplője” van, a szerző kilencven százalékban vak, mégis zseniálisnak mondható szeme. Brakhage mindent megtett, hogy zárójelbe tegye filmje „alapanyagát”, a nyers, természetes látványt, ahogy aztán tisztán kinematográfiai eszközökkel szerkesztett filmvalóságot teremtsen. Alapeszközei: a vágás páratlanul gyors üteme, a kamera szinte kaotikus futkározása és a művész reszkető keze. A szerző radikálisan kihasználja a kamerát tartó kéz általában bosszantó remegését. Hagyja, hogy egész teste pulzálását átvegye a kamera, hogy saját legmélyebb rezdülései adják meg a kész produktum „logikáját”.

Ezeket a reszkető, szaggatott, olykor sztroboszkópszerűen villogó képeket azután helyenként szép nyugodt részek ellenpontoszák: méltóságteljesen hömpölygő lavina vagy megejtően szép, békésen gőzölgő fenyves erdő. A rövid, ideges és a megszokott hosszúságú snittek remek érzékkel kialakított ritmusa ezt a filmet egyfajta vizuális muzsikává teszi.

A szintén amerikai *Standish Lawdert* dokumentaristának nevezik, ami megtévesztő, mert nem dokumentumfilmeket csinál, hanem filmdokumentumokon dolgozik. Vagyis, alapanyaga általában valamely kész film, egy kész film részlete, vagy olyan filmhulladék, amit különféle filmgyárak szemetes kosarában vagy nagyapja padlásán talált. Leghelyesebb tehát afféle guberáló filmesnek nevezni, ahogy *Baudelaire* is legszívesebben ilyenek rajzolta meg a modern költőt: „Amit a nagyváros elhajt, elveszít, lefitymál, amire rátípor, azt ő összegyűjti, rendszerezi. Kipécézi magának a holmikát, és bölcsen választ; akár a kincseit féltő fősvény, összegyűjti a sok kacatot, amely az Ipar istennőjének állkapcsai között valami hasznos, hálás tárgy alakját ölti magára”. Lawder *Nekrológ* című filmje csupa ilyen kacatból van összevágva. S a művészt egyáltalán nem zavarja, hogy az összeguberált filmkockák már megszurkáltak, elkoptak, kilyukadtak, hiszen az ő nekrológja már eleve csupán emlékek kusza töredékeit kívánja elénk varázsolni. Nem világos emlékeket akar mutatni – ilyesmi egyébként is alig akad az agyunkban –, hanem inkább az emlékezés mechanizmusát filmesíti meg. Erre viszont mi sem alkalmasabb, mint ezek a homályos lim-lomok. Lawder tehát a készen talált filmrészletekből új, öntörvényű művet alkotott, de egyúttal azt is elérte, amit igazából soha nem lehet elérni egy nekrológban: végig az „elhunytak”, a régi filmek „beszélnek” önmagukról.

Lawderrel szemben *Phil Solomon* már tényleg ízig-vérig dokumentarista. Egyszer például rejtett kamerát helyezett el egy mozgólépcső előtt. A kész filmben körülbelül öt percig az látszik, amit ez a statikus kamera fölött: különös szoborszerű alakok sülyednek a mélybe – gyászos csendben és groteszkül fegyelmezett tekintettel. A mozgólépcső ugyanazokat a önbizalomtól dagadó kontyos háziasszonyokat, fényképezőgéppel felvértezett bamba turistákat és labdaféjű diplomatákat szállította, akiket oly jól ismerhetünk már az amerikai hiperrealisták vásznairól. A film „poénja” – ha szabad így mondani –, hogy miután eltűnik a vetítévászronról ez a siralmas társaság, elkezdődik a „szereposztás”: a filmen látott emberek nevei körülbelül olyan ütemben kullognak végig a szemünk előtt, mint előtte viselői a mozgólépcsőn. Közben bőségesen van időnk, hogy eltöprengjünk: vajon hova vitte a mozgólépcső – a sors? – ezeket a feltűnően ismerős embereket, pontosabban típusokat?

Az angol *Guy Sherwin Portré szüleimmel* című munkája egy régi típusú kamerával készült: szüleit filmezi, a tükrökből a kamerát kezelő művész is látható. Akár azt mondhat-



Nam June Paik: Paik-Abe szintetizátor; 1971

nánk, így teljes a család, de nem csak erről van szó. Mivel a filmet sokan nevezik a valóság tükreinek, Shervin valóságos tükört tartott a metaforikus értelemben vett tükör elé. Így lett filmjének igazi, sőt egyedüli témája az, hogy hogyan is készült a film.

Malcolm Le Grice munkáinak központi kérdése általában a film sokat emlegetett valóságghüségé. Egyik produkciója például teljesen hétköznapi történettel kezdődik, amiből azután egyre több részlet marad ki, míg végül a csak hébe-hóba felvillanó képek segítenek abban, hogy hozzávetőlegesen megsejtsük, vajon minek is kellene történnie „normális esetben” a vásznon. Egy idő után már csak a néző tudatában pereg egy – nyilván mindenki számára más-más – film, ami egyre gyakrabban kerül konfliktusba a szerző filmjének mind ritkábban felvillanó képeivel.

Gregory Markopoulos azon fáradozott, hogy a látóidegek fényvillanásokkal történő izgatásával szagérzetet keltsen, *Tony Conrad Remegés* című filmje pedig a fekete és a fehér mezők sokkolóan gyors váltásaival az erősebb idegzetű nézőkből színérzeteket, a gyengébbekből fotogén epilepsziális rohamokat váltott ki.

Végül el kell mondanunk, hogy a kísérleti filmnek igen kicsi a közönsége. Általában nem is mozikban, hanem speciális filmklubokban és a kísérleti filmzés támogatására létesített intézményekben mutatják be őket. Ez azonban rendszerint nem akadályozza annak, hogy a „komoly” filmrendezők rendkívül inspiratív forrásai legyenek, s legsikerültebb formai újításaik valamelyest kicsinosítva és letompítva kerüljenek vissza abba a közegbe, amely *ellenében* létrejöttek: a kommersz filmbe. Aki azonban a mozitól azt várja el, hogy a világot friss, még el nem koptatott filmszemmel láttassa vele, a legnagyobb kielégülést minden bizonnyal a kísérleti filmektől várhatja.



Nam June Paik: Koncert TV-csellóra és videóra, 1971

Videoművészet

A videoművészet magában foglalhat minden olyan művet, amely videoeszközök felhasználásával készült: televíziós kamerával, képmagnóval és vetítővel, valamilyen képmódosító berendezéssel, illetve általában valamilyen televíziós rendszer segítségével. A videót felhasználó szobrászati munkák elsősorban még mindig a szobrászat fogalomkörébe tartoznak: tér-, idő- és rendszer-problémákat dolgoznak fel, de gyakran foglalkoznak pszichológiai és metafizikai kérdésekkel is. Használhatjuk a video szót azokra a videoszalagokra is, melyeket a múzeumok és a galériák zárláncú tévén mutatnak be, vagy amelyeket a gyűjtő otthon tekint meg, de ugyanez a szalag a kommersz, illetve kábeltévén egyszerűen televízióknak minősül, pusztán a két rendszer társadalmi-gazdasági különbségei miatt.

Bár a video megszületése időben egybeesik a technikai művészetek hatvanas évek elején fellángolt divathóbortjával, forrása máshol kereshető. A videoművészet nem kizárólag a médium technikai vonzerejéből született. Úgy tűnik, inkább azoknak a tágabban értelmezett esztétikai problémáknak a véletlenszerű egybeesése vezetett ide, amely végül is a műtárgykészítéstől való általános elfordulást is eredményezte.

Az első videót felhasználó műalkotásokat *Nam June Paik* koreai és *Wolf Vostell* német művész készítette. Paik, aki eredetileg zeneszerző és zenész volt, tévékísérleteit a képmechanikus eltorzításával kezdte: a képernyőre mágneset helyezett, illetve szándékosan rosszul állította be a készülék alkatrészeit. Elektronikusan „preparálta” a tévékészüléket, akárcsak *Cage* korábban a zongorát. Vostell és Paik először 1959 végén használt „preparált televíziót”, s mindketten az akcióművészet, illetve a happening eszközeit látták benne. Paik 1964-ben New Yorkba költözött. Alig egy éve élt ebben a városban, amikor a Sony cég bejelentette, hogy piacra kíván bocsátani egy hordozható televíziókamerát, amely körülbelül az addigi műsorrögzítő berendezések egyhuzadába fog kerülni. 1965 végén, ugyanabban az évben, amikor *Marshall McLuhan* kiadta *A médiumok megértése* című híres könyvét, Paik megszervezte, hogy ő vásárolhassa meg az első New Yorkba érkező készüléket. Nem is csoda tehát, hogy általában őt tartják a videoművészet pápájának: preparált televíziója a video megjelenését megelőző videoműnek számít, azóta pedig kétségtelenül ő a műfaj legelső propagálója és művelője.

Paik egy mérnökkel közösen fejlesztette ki 1970-ben az úgynevezett videoszintetizátort, melynek segítségével szinte korlátlan lehetőségek nyíltak a tévékép tervszerű deformálására, illetve új, öntörvényű képi világ kialakítására. Éppen ezért, egy 1973-as rotterdami videokiállítás után Paik kijelentette, hogy „az elektronikus médium katódja pótolni tudja az ecsetet és az olajfestéket”.

A művészek által készített videónak egyaránt van művészeti és művészeteken kívüli múltja. Létrejöttében a zene, a festészet, a szobrászat, a térplasztika, a performance, a happening és a Fluxus nevű nemzetközi avantgardista csoport hagyományai kapcsolódnak össze a kibernetikával, a számítógép-programozással, a viselkedéstudományokkal, valamint a legtágabban értelmezett kultúra azon összetevőivel, amelyek a kommersz televízióra is hatottak: a filmmel, a rádióval és a színházzal.

A video átvette a film számtalan vágási szabályát és narratív szerkezetét, majd megteremtette az átúszás, az elsötétítés és az egymásra fényképezés videós megfelelőjét. A TV-stúdió külsőre hasonlít a színházi minták alapján felépült rádióstúdióra, például a mikrofonok elhelyezésében vagy a vezérlő-helyiség felépítésében. A művészi videóra emellett jelentős mértékben hatott a kommersz tévé stílusa és műfaji sokfélesége – a reklámok, a vetélkedők, a híradók és a dokumentumfilmek.

Az elmúlt két évtizedben a művészi videók legalább három fő csoportra oszthatók: absztrakt és elbeszélő művekre, valamint úgynevezett zárláncú videó-installációkra. Az első csoportot, az absztrakt videót, talán pontosabb lenne önmagára utaló videónak nevezni.

Az ilyen videóban hagyományosan a képet mesterségesen hozzák létre a televízió frekvenciájának változtatásával, és ez az irányzat közvetlenül a tévé technikai lehetőségeiből származik. Az önmagára utaló videóművek gyakran többmonitoros rendszerek, amelyeket több csatornás kapcsoló berendezés vezérel, amit viszont gyakran számítógéppel programoznak.

A video másik típusa inkább narratív, elbeszélő szerkezetekkel dolgozik. Ez a típus mimetikus, illetve utánzó, még akkor is, ha gyakran alkalmaz visszacsatolást. A harmadik típus a zártláncú munkák köre. Ez esetben a kiállítási teret legalább egy monitor és egy kamera uralja. Az önmagára utaló videótól eltérően azonban a zártláncú összeállításokban nagyon fontos szerep jut a néző viselkedésének is. Ezek a munkák rendszerint a valóságos és a video által manipulált tér konfrontációjára épülnek és az a céljuk, hogy a nézőt kiszakítsák a térbeli tájékozódás megszokott formáiból.

Az elektronikus képfelvétel alapján a video számára három terület adódik, amely a művészi kifejezés más médiumaiban – festészet, fotó, színház, film – ebben a formában nem állt rendelkezésre: a kép azonnali ellenőrzése, a különféle elektronikus beavatkozási lehetőségek és a kép visszaadása monitoron (akár a felvételezéssel egy időben is). A szorosabb értelemben vett videoművészet hagyományosan e három új lehetőség vizsgálatára és felhasználására összpontosít, tehát a már különben is művészi szándékú események – akciók, happeningek, színházi előadások – pusztá dokumentálása nem tartozik a videoművészet lényegéhez.

A kreatív videomunkák többsége a médium nyelvi-kifejezésbeli kutatására összpontosít: a képernyő elektronikus lehetőségeit faggatja, a képváltoztatás, a torzítás, a megfordítás és a visszacsatolás különféle formáival kísérletezik. A video segítségével szintetikusán lehet előállítani és változtatni a színeket, késleltetett felvételek készíthetők és azokat a valóságos idővel lehet kombinálni. Mindezekkel a lehetőségekkel gyakran élnek a videoművészek. Ugyancsak gyakori a video bevonása különféle akciókba és performanszokba, „szabálytalan” tükörként történő használata pedig – a jobb és a bal oldal a monitoron nem cserélődik fel – immár a videoművészet közhelyének számít. A videózás területén azonban az igazi forradalmat a számítógép bevonása – a kép digitalizálása és a virtuális valóság különféle formáinak megvalósulása – jelentette, ami lehetővé tette képzeletbeli lények naturalisztikus hűséggel történő megjelenítését és a kép addig imagináriusnak számító valóságába történő belépést. De ezeknek a lehetőségeknek a taglalása már messze túlmutatna a hagyományos értelemben vett videoművészet problémakörén.

