

Hermann Veronika

Jelet adok a gépnek

Folyamatok – művészvideók

➔ Videospace Budapest
 ➔ 2008. február 13 – március 21.

„Én már nem muzsikálok, csak egy jelet adok a gépnek:
 ő mutassa meg helyettem, ahogyan mozdul bennem a lélek.
 ...
 Egyre csak fújja, legyen a gépnek halleluja!”
 (Quimby: Halleluja)

A Videospace Budapestben bemutatott *Folyamatok* című kiállítás akár folytatása is lehetne a galéria előző, lightboxokat középpontba állító bemutatójának¹, hiszen a tér elrendezése és a csoportos kiállítás² koncepciója hasonló. A korábbi fénydobozok ezúttal azonban megelevenednek, pontosabban megmozdulnak. A mozgás mindegyik mű esetében lassú, kimért, az érzékszerveinkre erőteljesen ható, ami egyfelől zavarba ejtő, míg másfelől, s nemcsak az értelmezés felől közelítve, már a befogadás első, felületes pillanatában is – kulcsfontosságú. A primer látvány ugyanis egyszerre meghökkentő és paradox: festmények, amelyek mozognak, illetve képernyők, videóinstallációk, amelyek azonban mégis „festmények” a szó minden, korábban szorosan hozzátapadt jelentésével együtt – más szóval tehát műtárgyak. A paradoxon éppen a képernyő-műtárgy kettősségében rejlik: a síkképernyős plazmatévé ugyanis kulturális előfeltevéseink és beidegződéseink szerint

1 *Light Box – fényképek, digitális grafika, objektumvilágító dobozban*. Videospace Budapest, 2007. nov. 28 – 2008. jan. 25. Kiállító művészek: Csáky Marianne, Eperjesi Ágnes, Keserue Zsolt, KissPál Szabolcs, Ravasz András, Szabics Ágnes, Várnai Gyula (Id.: Hegedűs Orsolya: *Világító-doboz-világ*. Balkon, 2008/1., 24-26.)

2 Kiállító művészek: Komoróczy Tamás, Sárosi Anita, Katarina Šević, Szabó Ádám, Szűcs Attila



nem a műalkotás/festmény elsődleges médiuma. Az esztétikai minőség mégis műtárgyra utal, és ebben a zavarba ejtő befogadói helyzetben lazán körvonalazódik mindaz, ami az elmúlt évtizedekben a legfontosabb kérdések egyike (volt) a kultúratudományban, tudniillik, megváltozott-e a tömegkultúra és a magaskultúra viszonya egymáshoz. Megszüntethető-e a kettő között feszülő ellentét, feloldható-e, egyáltalán: szükség van-e a feloldásra. Lehet, hogy a feszültség már el is tűnt, szükségtelenné téve az elitkultúrát a technikai sokszorosíthatóság *után*? Ennél a pontnál talán olcsó, de nem érdektelen elővenni a Walter Benjamin-útókrtyát, és egy „abszolutizált” jelen felől szemlélődve kijátszani: „A biokibernetikus sokszorosítás új módszereinek [...] következményeire akarok rávilágítani, azokra, amelyek [Walter] Benjaminsnak a technikai sokszorosításról szóló elméletének is részei voltak. [...] Először is, a másolat többé már nem alávetettje, vagy romlott minőségű maradéka az eredetinek, hanem alapjaiban is tökéletesítése. Másodszor, a viszony művész és műalkotás, illetve műalkotás és modellje között egyszerre távolságtartóbb és meghittebb, mint bármi azelőtt a technikai sokszorosítás birodalmában.” (ford. H.V.)³ A reprodukálhatóság nem kérdés, az aura viszont így is eltűnhet, csak nem a Benjamin által felvázolt módon. A kérdés – a biokibernetikai reprodukció korában – nem a sokszorosítás, hanem az előfeltevés, nem a módszer, hanem az értelmezés minősége. KOMORÓCZY TAMÁS *Aztán csak a méhek zsongása* (2000) című munkája állóképekből – élesből életlenbe történő lassú átváltásokkal – létrehozott animáció, technikája akár a korai rajzfilmeket is fölédézheti. Lényege a folyamatos váltás, úgy, hogy a munka végig a médiumon, azaz a videón / animáción belül marad. A fölvilantott képek részben saját munkák, részben pedig az Interneten akárki által elérhető tartalmak, reklámok, logók (pl. kapszulák, Coca-Cola, kínai írásjelek). Látszólag véletlenül folynak egymásba, sokszor a felismerhetetlenségig fölgyorsítva vagy eltorzítva. A cím azonban valamiféle fogyasztói kritikát, illetve a természeti konstrukciók iránti nosztalgiát is játékba hozhat. Hasonló témát jár körül SZŰCS ATTILA *Bubble memory* (2007) című videója, amely azonban egy festménysorozat részeit jeleníti meg, és mint ilyen, átlépi médiumának határait. Míg Komoróczyknál

3 Eredetileg: „I want to focus on [...] consequences of the new mode of biocybernetic reproduction, each of which has its counterpart in [Walter] Benjamin's analysis of mechanical reproduction. [...] First, the copy is no longer an inferior or decayed relic of the original, but is in principle an improvement on the original. Second, the relation between the artist and work, the work and its model, is both more distant and more intimate than anything possible in the realm of mechanical reproduction.” Mitchell, William T.J.: *The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction*. In. uő.: *What do pictures want?* Chicago University Press, Chicago, 2005

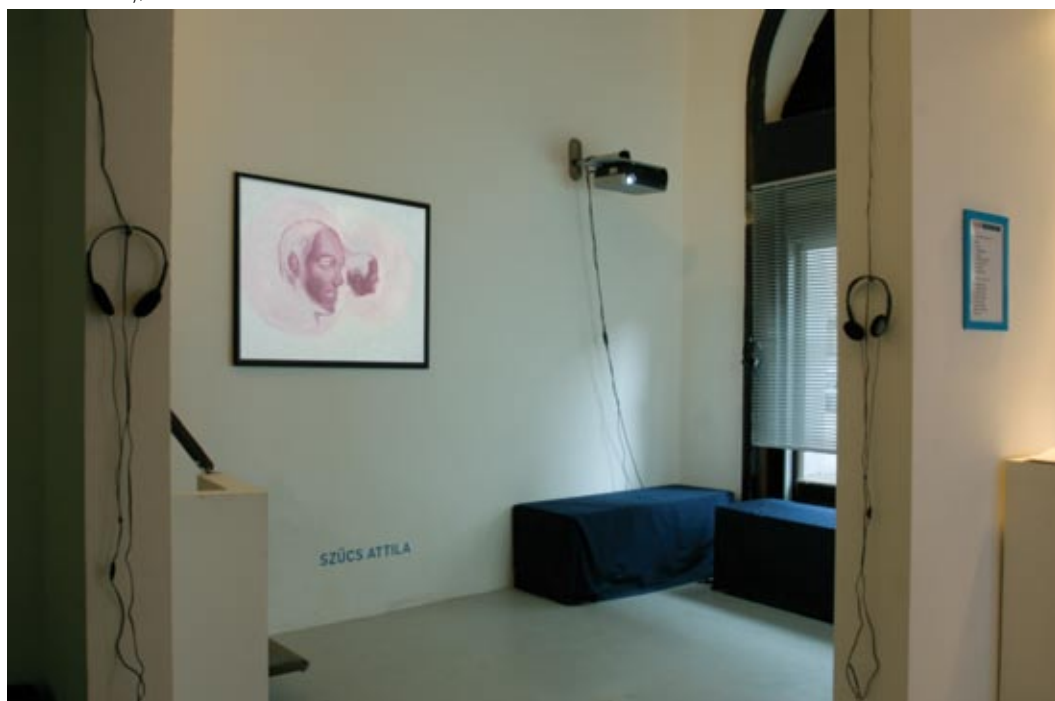


Komoróczy Tamás

Aztán csak a méhek zsongása, 2000

Szűcs Attila

Bubble memory, 2007



a váltás a fontos, a folyamatos dinamizmus, addig a *Bubble memory* esetében a tartalomra, a motívumokra – elsősorban a buborékokra – kell odafigyelni. A buborék mint jelenség / létmód képviseli az állandóságot a képsorokon: változnak, miközben végig meghatározóak maradnak. A buborékokból először emberi arcok, illetve átalakulásuk folyamatai – a felnőtté válás, az öregség –, majd különböző cselekvések, foglalkozások rajzolódnak ki, sejtmozgáshoz hasonlóan alakulnak egymásba. ÁRVA GYÖRGY kísérezeneje csak fokozza a misztikus hatást, mintha egy általános teremtéstörténet és egy ismeretterjesztő film keveréke elevenedne meg a képernyőn.

SÁROSI ANITA ASA (2008) című videója a tükörtükörkép-tükörzöldés téma köré szerveződik, minimalista, grafikai megoldással. A képernyőn lévő figura folyamatosan jelen van, s ugyanakkor változik is – hasonló folyamatok zajlanak egyébként a kiállított videónak mindegyikén. Ha még pontosabban akarunk fogalmazni: az arcok nem is változnak, hanem inkább *átválnak*: áttetszőségükben (és a valóban finom grafikai ábrázolás miatt) még hangsúlyosabb a folyamatos jelenlét. A test forma, ami saját magából saját magává lesz, összerosva én (self) és másik (other) határait: egyszerre válik tükörré és tükörképpé.

SZABÓ ÁDÁM *Aurája* (2003) egy „maratásos technikával” készült videó, amely látványában valamiféle természetfilmhez hasonló. A háttér egyszerre homogén és heterogén, kő- és fényrendszer. A kőben mikroszintű részecskék keletkeznek, a trükk pedig az, hogy a képernyőn „dokumentált” változás – „természeti jelenség” – egy negatív folyamat eredménye. A marások helyén keletkezik a látvány, amely egyébként egy optikai játék is, amennyiben a befogadó egy idő után automatikusan azt keresi, hol bukkan föl a következő kis egység, vagyis hiány. Közben a kis rések egyre nőnek, és a fényviszonyok is változnak, az árnyékok egyszer csak összeér, és megváltoztatja a látványt. Ekkor újra kivilágosodik a kő, és a maratás – vagyis a folyamat – újrakezdődik.

KATARINA ŠEVIC *Social motion* (2007) című munkája kicsit kilóg az eddigiek közül, hiszen egyrészt „valódi” videofelvétel – a performance-szerű eseményt Berlin belvárosában vették föl⁴ –, másrészt inkább társadalmi kontextusban értelmezhető. A cím egyébként igen találó, hiszen a videó szó szerint és metaforikusan is – művészi formában – azt ábrázolja, amit a címben jelöl: a társadalmi mozgást. A képernyőn látható helyszín egy szürke lakótelep tövében „elterülő”, autótaktól szegélyezett, beépítetlen, itt-ott kizöldült telek. A „parcellán” több tucat

⁴ Ld: Frazon Zsófia: *Szobropark mint urbánus projekt. Parcella projekt.* Balkon, 2008/2. 25-28.

ember halad keresztül folyamatosan, bejönnek a térbe, majd el is hagyják azt. Lassan, egyszerre, megkomponáltan lépegetnek, sajátos, reccsenő hangoktól kísérve, melyek lehetnek akár faágak, de a lépéseik zajai is. A folyamatos, monoton mozgás – performatív aktus – szociális tereken halad keresztül, át a telken, a lakótelepen, ki a képből, a semmibe. A videón éles kontrasztokat látunk, a lakótelep szürkéjét a fák zöldjéhez képest, egy futó, illetve egy autó normális tempójú előrehaladását, de a legerősebb hatású a fény-árnyék kontraszt. A tömeg a fény felől, kvázi a képernyő tetejéről lefelé, az árnyékba tart, mintegy negatív utópiaként: az emberek szótlanul hagyják maguk mögött a napsütötte sávot. A videó akár kelet-európai allegóriaként is értelmezhető, Berlin ilyen szempontból kitűnő helyszín: a környezet tipikus, miközben egyben Nyugat és Kelet misztikus határa, valaha volt elválasztója is.

Kétségtelen tény, hogy az elmúlt évtizedekben a tömegkultúra filozofikusabbá, a képzőművészet pedig technokratábbá vált, ezzel nem szembenézni és számolni értelmetlen gesztus volna. A reklámok rövidfilm-szerű klisékkel operálnak, esztétikusabbá válnak, miközben fő üzenetük kimerül abban, hogy a síkképernyős tévé valószínűbb képet mutat a valóságnál (lásd még a kis, színes labdák áradását San Francisco külvárosában). A műalkotást nem csak esztétikussága, vagy akár filozofikussága határozza meg. Festék és monitor – az eszköz módosult, de a műalkotás maradt. Méretükben, kiállításukban is hasonlítanak egy festményhez, csak éppen mozognak, pixelek építik fel őket, a pixeleket pedig programok irányítják, rendezik el, a művészek ecset helyett billentyűzetet ragadnak, jelet adnak a gépnek. Teszik ezt egyébként úgy, hogy nem válnak öncélú technokratákká, nem a tárgy, hanem a fény a fontos, illetve a kettő különbségének dinamikája. E sorok írója már alkalmazta a Vladimir Nabokovtól kölcsönzött „lemoshatatlan festékek”-metaforát a médiaművészettel kapcsolatban, és mikor máskor ismételné meg, mint a Folyamatok esetében, amikor szinte nincs is szükség metaforát emlegetni, annyira igaz az, amit érzékeltetni lehet vele. A lemoshatatlan festékek a technika univerzális nyelvén fogalmazott színes fénypontok, melyek addig léteznek, ameddig az interfész mint médium létezik, és úgy, ahogy a számok meghatározzák. Az aura nem eszköz, hanem gondolat kérdése, a jelenlegi kortárs művészeti szcénában egyre természetesebben használnak a technikai innovációkat művészi eszközként, tény viszont, a populáris kultúra megkerülhetetlenné vált, és legalább három évtizede jelentős hatást fejt ki a magasművészetre is. Egy korszak, az adott jelen saját maga felől nézve sosem megítélhető, az azonban szinte biztosnak tűnik: *lehet a gépnek halleluja.*



Sárosi Anita
ASA, 2008



Szabó Ádám
Aura, 2003