



**Albert Ádám**  
back, 2008, zománc, vaslemez, 40 × 70 cm  
fotó: Rosta József



**Albert Ádám**  
decoder III., 2008, installáció, MDF, vas, fa, 43 × 43 × 33 cm  
fotó: Rosta József

zavaró elem. Nincs interferencia – még a hiba is a gépezetbe van komponálva: lásd a számítógépes alkalmazások parancsait és üzeneteit a festményeken. A jelentés átadás-átvétel tiszta mechanizmusai pulzálnak a minimalizmussal és a monokromitással átítatott művekben. Albert Ádám a kiállításra létrehozott desztillált konstrukcióit a decoder „brand”-jelével látta el. Vonalvezetése a „branding”-típusú vizuális jelentéstöbblet szempontjából is átgondolt (bár mintha megnyitna egy az 1950-es évek amerikai vizuális kultúrájára is emlékeztető tipográfiai asszociációs mezőt is). A grafika érzéki tartománya így néhol utat tör magának a logikai konstrukció hálószerkezete között, mégsem kerül igazán túlsúlyba a vonalak dekorativitása. A kiállított formák olyan adó-vevő berendezések mimikrijét öltik magukra, amik a jelentésközvetítés mechanizmusaira mutatnak rá. A kvázi-tárgyak jel-tömbökként funkcionálnak a térben: azt a folyamatot hivatottak kiemelni, melynek során egy jel áthalad az említett ontológiai masinérián, és végül egy közös megfejtőkulcs révén jelentéssé, testté válik. A jel kimenete és bemenete egy közös kódolási mechanizmus meglétét feltételezi, amit a művész elemez műveiben. A dekódolt gondolkodás stációi így módon vizuálisan is benne foglaltatnak a kiállított képekben. Albert Ádám alkotásai azonban nem csak vázak és szikár konceptuális konstrukciók. A minimalizmuson edzett befogadó szemének pontosságuk retinális élvezetet is ígér, mintha konceptualitásba mártott ecsettel készültek volna.

**Szabó-Székely Ármin**

## Áthallás – átlátás

### Crosstalk Video Art Festival

📍 **Gödör park, Budapest**  
📅 **2008. június 25–29.**

„A videóval való foglalkozásom egyik indítéka egy intim és kötetlen kifejezőmód lehetősége volt. Hiszek egy, a technológiai mítosztól mentes *otthonvideóban*, amelyben az ember teljesen szabadon, érzelmeitől és ambícióitól vezetett képeket, szövegeket és zenét kapcsol össze egymásba. Az ilyen intim felhasználásban a jeleknek egyfajta lázadása megy végbe oly módon, hogy a radikális hozzárendelés révén a képek és a szavak világa egymásba csúszik és összegabalyodik.”

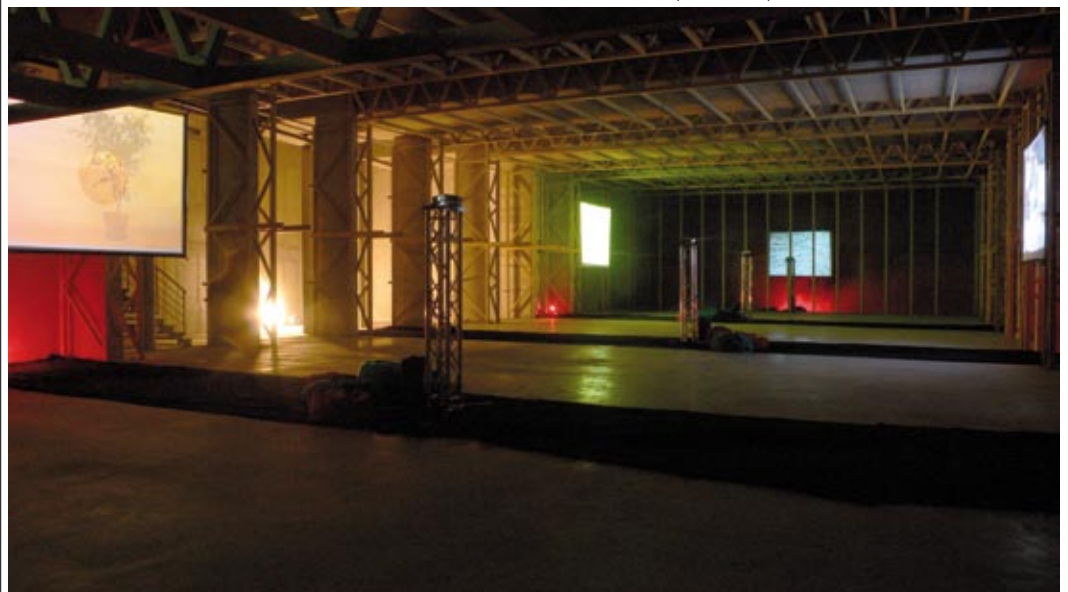
(Bódy Gábor)

A *crosstalk* egy elektronikai szakkifejezés, amelyet abban az esetben használunk, ha az egyik átviteli eszköz (mondjuk telefon vagy televízió) által sugárzott jel megzavarja egy másik áramkörét, s így megjelenve abban, nem kívánt áthallást hoz létre. Ilyenkor az idegen jel olyan új információként jelenik meg az általunk addig feldolgozott információk között, amit vagy nem tudunk, vagy ha tudnánk, akkor sem akarunk értelmezni: letesszük a telefont, kikapcsoljuk a tévét. Az ok egyértelmű: ebben a két esetben csak a biztonságos (mindegy, hogy egy, vagy kétoldalú) kommunikáció a cél, minden az információáramlás megszokott menetén módosító tényező zavarólag hat.

A művészeti vagy éppen kulturális cserefolyamatoknál azonban a befogadói attitűd merőben más, összehasonlíthatatlanul nyitottabb, nagyobb az igénye a szabadságra, hajlandósága az agymunkára. Ezért a művészeti terekben az áthallás, az új, oda nem illő jel (akár vendégszöveg, vendégkép, idézet, reflexió, stb. vagy egyszerű provokáció) igazi katalizátor, asszociációk, gondolatok, eszmecserék sorát indíthatja el, fenntartja a befogadó éberségét, a *veszélyes kommunikációt*.<sup>1</sup>

A videóművészet mint jelenség már önmagában véve áthallás, hiszen, valamikor a hatvanas évek közepén új, művészeti funkcióval gazdagította az addigi adatrögzítő eszköz szerepkörét. Sőt, manapság már olyan zavarossá vált az adás, hogy szinte felismerhetetlen az áthallások sűrűjében, hogy mi is az eredendő

Crosstalk Video Art Festival, Gödör park, Budapest, 2008 ■ fotó: Claudia Martins



csatorna. Mi a videóművészet? Nyilvánvaló, hogy sem a rögzítés, sem a közvetítés technikai háttere nem hasonlít már az egykorira, sőt lassan már maga a *videó* fogalma is értelmét veszti. Művészeti identitása még esetlegesebb: meddig beszélhetünk videó-, és nem film- vagy képzőművészetről?

A műfaj egyik alapvető jellemzője, hogy mindenki számára elérhető művészeti forma. Nem igényel komoly anyagi befektetést és technikai apparátust a létrehozása, és, ami szintén nagyon fontos, a megtekintése sem. Ezek az alkotások nem multiplex mozikba, hanem otthoni tévéképernyőkre vagy monitorokra készülnek, a legközvetlenebb módon, a legkevesebb áttétellel jutnak el a befogadóhoz. (Persze mindez csak ott igaz, ahol adott a megfelelő közeg: az anyagi és technikai háttér.)

Az 1960-as évek első felének két – a kiállítóterekben is élenjáró – műfajteremtő úttörője Wolf Vostell és Nam June Paik, de velük párhuzamosan több más alkotó is felfedezte magának ekkora már az új médiumot. Rohamos elterjedését jól mutatja, hogy a hetvenes évekre már szakirodalma is van, 1976-ban megjelent az első széleskörű tájékoztatást adó könyv (*Video Art*). Tíz évvel később pedig már egész Nyugat-Európában rendszeres kiállításokkal megtámogatott népszerű kulturális csatornaként volt jelen. Itthon Bódy Gábor volt az, aki elsőként alkotott a műfajban (*Végtelen tükröződés*, 1975), de az ő nyitott és újító szemléletű megközelítésmódja inkább kivétel: a filmművészet mellett a videó csak másodlagos szerepet tudott betölteni, egyfajta menekülési útvonalként szolgált, így az ilyen típusú munkák elsősorban képzőművészek performanszainak és akcióinak rögzített változatát jelentették. 1977-ben már látható volt egy Peter Weibel által összeállított nemzetközi videóművészeti válogatás a Ganz Művelődési Házban, s a nyolcvanas évek közepére esett egy felfutó időszak – nagyrészt a Balázs Béla Stúdió K Stúdiójának köszönhetően –, az itthon is virágzásnak indult műfajnak. Azonban az évtized végére, a kilencvenes évek elejére nem kis részben Bódy Gábor halála (1985), valamint a K feloszlása – és persze a technika háttér, illetve apparátus alapvető átalakulásai, változásai miatt

1 Ennek az értelmezésnek a mentén szerveződött a Műcsarnok hasonló című, Petrányi Zsolt által szervezett kiállítása is az ezredforduló környékén: *Áthallás / Crosstalk*. Műcsarnok, Budapest, 2001. aug. 1 – aug. 8. (Ld.: Szűcs Károly: *Áthallás. Petrányi Zsolttal, a kiállítás kurátorával beszélget* Szűcs Károly, Balkon, 2000/7,8., 22-25.)

2 [www.crosstalk.hu](http://www.crosstalk.hu)

3 Az ebben válogatásban bemutatott munkák egy része nemrég látható volt a Ludwig Múzeumban is: *Minden mozi! Válogatás a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum film- és videógyűjteményéből*, Budapest, 2008. február 8 – 2008. március 30.



David Bestué & Marc Vives  
Acciones en casa, 2005

[http://www.obrasocialcajamadrid.es/Ficheros/CMA/ficheros/Gen06\\_premioAcciones.JPG](http://www.obrasocialcajamadrid.es/Ficheros/CMA/ficheros/Gen06_premioAcciones.JPG)

is – a hazai képzőművészeti életben belül eltolódnak a hangsúlyok a videóművészet kárára: egyre kisebb hangsúlyt kap, annak ellenére, hogy külföldön továbbra is széles körben népszerű, és művészeti értékeket létrehozó forma maradt.

Az utóbbi években meglehetősen kevés olyan fórum, esemény vagy kiállítás volt Magyarországon, ahol a nagyközönség betekintést kaphatott a nemzetközi és a hazai tendenciákról. Ezt a hiányt hivatott csökkenteni, ha nem is betölteni a június 25-29 között a Gödör általában használaton kívüli beton-hangárjában megtartott *Crosstalk Video Art Festival*.<sup>2</sup> A TÖRÖK ADRIEN által szervezett – és rendszeresnek tervezett – esemény, ha nem is idegen, de szokatlan jel a magyar vizuális kultúra csatornáján, áthallás (vagy inkább átlátás) egy máshol domináns adásból. Maguk a bemutatott anyagok (vagyis a videóművek) pedig igazi *crosstalkok*, szinte kivehetlenné teszik a videóművészet képét, formai, tartalmi és értelmezhetőségi sokféleségükkel.

Négy kategóriát alkotva csoportosították a videókat: *barcelona beat*, *videostuff*, *super fresh* és *anthology*. A *barcelona beat* az idei meghívott város, Barcelona és a vonzáskörzetében élő kortárs művészek munkáiból állt össze, de ez a közös pont inkább csak címke, egyedül MARÍA RUIDO *The inner memory*-járól (2002) mondható el, hogy elidegeníthetetlen tőle a spanyol identitás, hiszen Németországba emigrált, ott munkát vállaló spanyolok történetét közvetíti. A többi alkotás vagy értelmezhetetlen lokalizáció szempontjából, vagy éppen úgy rögzíthették volna máshol is, mint ahogy a szintén ebbe a szekcióba tartozó TERE RECARENS *ETC.*-jét (2002), amelyet Észtországban vettek fel.

A *videostuff* a nemzetközi videóművészeti szcéna 2001 és 2007 közötti alkotásaiból válogat, nyugat- és kelet-európai, valamint latin-amerikai országok művészeinek felvonultatásával. Ezeket a videókat végignézve egy olyan sokszínű műfaji válogatásra kapunk rálátást, amelyik végleg meggyőz minket arról, hogy milyen nehezen behatárolható területeket érint ez a művészeti forma, szinte alkotásokként más és más esztétikai- és befogadási-rendszert indukálva.

A *super fresh*, amely a Magyar Képzőművészeti Egyetemen 1993-ban létrejött Intermedia szak, valamint a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Video szakának hallgatói által készített munkáiból válogatott, a magyar videóművészet jelenlegi állapotáról adott pillanatképet. Hasonló céllal, de egy másik – közgyűjteményi – oldalról mérhettük fel a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum videóarchívumát is<sup>3</sup> az *anthology*-n belül vetített művekkel (Bódy Gábor, Németh Hajnal, Sugár János, Komoróczy Tamás, Révész László László, Szirtes János, Nemes Csaba, valamint John Wood és Paul Harrison alkotásai).

A legfeltűnőbb a felvonultatott anyagok stílusbeli különbözősége. Egyes alkotások az abszolút absztrakt, verbálisan csak igen nagy erőfeszítés árán értelmezhető kategóriába sorolhatók: ilyen például PATRICIA DAUDER *Abstract Film II*-je (2005), amiben csupán egymásra rakódó szürke és fekete foltokat láthatunk,



Claudia Nunes

Rapsody of the absurde (Rapsódia do Absurdo), 2006



María Ruido

The inner memory, 2002

RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ fákkal tarkított tájat kaleidoszkópszerű sokszorosításban megmutató *Szingli terrorja* (2004) vagy az *anthology*-ből kiemelkedő *Az egyetlen másik pont* (JOHN WOOD – PAUL HARRISON, 2005), ahol szürke falak és olyan hátköznapi tárgyak között, mint egy szekrény, dob, cserepes fa, bőrdöd vagy vödör, kis labdák függenek, pattognak vagy gurulnak. Ez utóbbi videó nem csak esztétikai megkomponáltságban, de a felvétel minőségében és a befogadás (meg)segítésének szándékával is kiválik a többi közül.<sup>4</sup> De szintén az absztrakt kategóriába sorolhatjuk KOMORÓCZKY TAMÁS *Tádé* (*Turboreflex*, 2003) című munkáját, hiszen tizenöt percen keresztül különböző animációs díszekkel ellátott, folyamatosan érdektelen dolgokról beszélő embert figyelhetünk. Ezek az absztrakt alkotások (*Az egyetlen másik pont* kivételével) a képzőművészet formáit helyezik át egy másik médiumba, vagy éppen minden formát lebontani igyekeznek befogadói elviselhetlenségükkel, így nem tekintethők a videóművészet szerves, önazonos, identitás meghatározó műveinek. Ha egy kicsit tovább bővítjük a kört, és az elvont, vagyis nem narratív, hanem asszociatív képi

világ mögött már jelentéstartalmat is feltételezünk, akkor a bemutatott videók jelentős százaléka ebbe a kategóriába esik. Úgy tűnik, hogy a videóművészet alkotásainak fő korpuszát ezek teszik ki: tehát olyan művek, amelyek elsősorban vizuális asszociációk útján, több-kevesebb felismerhetőséggel kívánnak közölni valamit. Ez a tendencia nyilván a klasszikus filmes képközlés ellenszele, ahol a vetített képek konkrét információt hordoznak, s nagyon ritka, hogy más szinten kell megfejteni őket. Csakhogy ezt az asszociatív közlést a videóművek többsége leegyszerűsíti: vagy annyira általános dolgot közölnek, hogy nem érezzük igazi közlésnek és/vagy annyira súlykolják ezt a közlendőt, hogy a befogadás nem jelent kihívást (ami persze ettől még jelentheti a megfejtést). Jó példa erre QUIM TARRIDA *Granacasa* (2005), ahol négy percen keresztül egy military pólós, dögcedulás, fej nélküli férfi-felsőtestet látunk, ahogy két kézigránátra emlékeztető tárgyat ráz flamenco ritmusban. A közlendő igen széles körben, és éppen ezért csak távolról, bizonytalanul, elvont fogalmakkal értelmezhető (pl. a háború, mint az ember zenéje, csak szórakozás), de bőségesen elegendő időt kapunk arra, hogy végigpörgessük magunkban a gondolatainkat, hiszen a videóban tényleg nem történik semmi más. Ha az *Abstract Film II* a stíluskála egyik, a képzőművészet felőli végpontja, akkor a másik, a már említett *The inner memory* (ami inkább nevezhető dokumentum-filmnek, mint videóműnek), a filmművészet felőli. Érdekes azt összemérni, hogy az egyes alkotásokon mennyire érezhető a filmek, reklámok, videoklipek hatása, mikor következik a főcím és a stáblista akár egy öt perces alkotás végén is, mennyire törekednek a filmszerű hatásra kivitelezésben, minőségben, hangulatban, hiszen alapjaiban határozza meg a befogadói élményt, hogy tökéletesre élesített képet vagy éppen homevideo jellegű felvételt látunk. Természetesen az absztrakt-filmszerű skálával sem írható le a fesztivál kínálata, mert nem tudjuk elhelyezni benne például SANTIAGO VICH *Actions in Calvin Klein, Dom, Camperjét* (2006), vagy SUGÁR JÁNOS *Az analfabéta írógépét* (2001), amelyek egymás után fűzött fotókból állnak, és azt a tézist támasztják alá, hogy az is a videóművészet része, ami nem videó. A formai egyezések és különbözőségek feltárásánál egyszerűbb a tartalmi motívumok mentén képet alkotni, amivel csak az a probléma, hogy nem mindegyik alkotás rendelkezik ilyennel. Amelyiknek viszont van, az kivétel nélkül arra a közegre reflektál, amelyikben létrejött, a posztmodern, fogyasztói, információs társadalomra, a globalizált világra, ennek kultúrájára, értékrendjére, problémáira, stb. *A Much too much* (2004/2005, ANDREAS KAUFMANN) és az *Actions in Calvin Klein, Dom, Camper* a konzum világképpel, a *Social Motions* (2007, KATARINA SEVIČ) és a *Tokyo en Met Trop* (2004, JAN VERBEEK) az elidegenedett városi létezéssel, az *F* (2004, ETHEM ÖZGÜVEN) a nők helyzetével, a *Remake I-X* (2007, NEMES CSABA) a politikai feszültségekkel foglalkozik, vagyis csupa kulturális és művészeti közhellyel. Mégis újat tudnak mondani a médium sajátosságaiból fakadóan. Az *F*-ben az utalás szintjén megjelenik mindezen problémák hagyományos fóruma, az írott szó: végig szövegtestek villannak be a képbe. Azonban egyiket sem tudjuk elolvasni, csak néhány töredéket kaphatunk el belőle, és ebből a néhány szövegfragmentumból, hasonlóan ahhoz, ahogy a képi asszociációkból összeadódik a befogadói élmény – rájövünk, hogy a világ különböző pontjain élő nehéz sorsú nők életére utalnak. De nem a szövegből, hanem a háttérben elemi erővel flamencót táncoló nő mozgásából olvashatjuk ki a valódi üzenetet, amitől a szekecs végére darabjaira esik szét a kép. Az üzenet kérdése mellett egy másik fontos tényező is felmerül a videók nézése közben, pontosabban egy hiány: a teljesítményé. Csak azt értékelhetjük, amiben teljesítményt látunk, ennek valahogy, valamilyen szempontból meg kell jelennie, mert ha nincs teljesítmény, akkor nincs hatás sem. Ez a probléma gyakorlatilag minden kortárs művészeti ágban visszaköszön, a befogadó értetlenül áll a „mű” előtt: mi ez?, ezt én is meg tudom csinálni, stb. És ismét csak a videóművészet tereinek átláthatatlanságát bizonyítja az, hogy ezek a kérdések jogosan merülnek fel több alkotás kapcsán. Például ERIC BINDER *Plastic Bag Kung-Fujánál*, amelyben lerobbant városi környezetben papírzacskókat pörgetnek, vagy ANGELO FERREIRA SOUSA 2005-ös videójánál, ahol pedig a *brûle* szót írogatják párás üvegfelületekre. Ezekben az esetekben a befogadón múlik, hogy teljesítményként értékeli azt, hogy a cselekvés eljutott hozzá, ami nem melleleg a médium egyik alapvető karakterjegye, vagy más teljesítmény híján elutasítja az alkotást. Az igazán érdekes műveknél a teljesítmény megkérdőjelezhetetlen, sőt más művészeti ágak teljesítményével össze sem hasonlítható, a videóművészet önazonos

4 Id.: Dékei Kriszta: *Az irányított és ismétlődő véletlen esetei. John Wood & Paul Harrison: 5 terem, Balkon*, 2006/5., 13-16.

értéke. A DAVID BESTUÉ & MARC VIVES névvel fémjelzett csapat *Acciones en casa* (2005) című videója a legélénkebb színfolt az egész összeállításban. Fél órán keresztül figyelhetjük, hogy mivel tölti az idejét két kreatív fiatal, ha otthon marad: edényekből szökőkutat építenek, az élelmiszereket beépítik a konyhába, kihozzák Ronaldinhót a képernyőből, montázst ragasztanak az ablaküvegre, áthaladnak a nappalin anélkül, hogy a lábuk a földet érné, flakonokkal koncertet rendeznek, stb. A humor mellett lassan megjelennek a bezártságból származó nyomasztó elemek, az értelmetlen pótcselekvések, a szexuális és szociális frusztrációk, a kiúttalanság, a 21. századi élet kritikája. Külön érdekessé teszi a videót, hogy mindezt úgy éri el, hogy nincs benne semmiféle manír: a kivitelezés teljesen amatőr, a szereplőkön végig érződik, hogy kamerázzák őket, ez képez erős kontrasztot a hihetetlenül innovatív ötletek folyamával. A *Nomadic Glimpses* (2004), SIGISMOND DE VAJAY alkotása ismét a képzőművészet felé mozdul el. Három egymás alatti képernyőn a globális kultúra ismert filmalkotásainak (*Indiana Jones, Vadászat a Vörös Októberre, A függetlenség napja, Mad Max, Híd a Kwai folyó felett, A kém, aki szeretett, Ryan közlegény megmentése*, stb.) képsorai váltakoznak vezérmotívumként a távcsövet, a megfigyelőt és a megfigyeltet meghatározva. A finom ritmusba összekomponált idézetek műfaj- és befogadás-esztétikai reflexióvá teljeseznek ki. KOROKNAI ZSOLT *Ne T loverje* (2007), meglehetősen absztrakt, erősen a vizuális asszociációkra építő mű. Fekete háttér előtt egyre nagyobbra növő narancssárga alak táncol. A kép tetejéről fehér, digitális adatsorok hullnak lefelé, és lassan – tizenkét perc alatt – megtöltik a képet. A figura az információ társadalom töredékein egyensúlyozó mozgása és a monoton zene együttese egyfajta meditációs állapotot eredményez. GULI SILBERSTEIN elsőpró erejű installációja a *Re: Commandments*. Dübörgő techno zenére Biblia-filmek és a közéleti háborús híradások párhuzamba szerkesztett, eltorzított, bántóan élénk színű képsorait láthatjuk. Folyamatosan bombák robbannak, és Isten villámai csapnak az emberekbe, politikusok nyilatkoznak és próféták nyilatkoznak ki, katonai menetelés és vallási révület helyettesítődnek be egymással. ROSEMARY BERRIOS *Desfloracionja* (2001) költői szépségű alkotás, a női szexualitást az egész fesztivál anyagából kiemelkedő finomsággal megjelenítő, autentikus mexikói hangulatot sugárzó mű, képbe foglalt vers. A rendezvény célja, hogy bevezesse a hazai közönséget a videóművészet világába: igazi crosstalkként, katalizátorként kíván működni, fenn akarja tartani a *veszélyes kommunikációt*, és erre ez a művészeti forma az egyik legmegfelelőbb eszköz.

**Pelesék Dóra**

## Megtisztulás-kísérletek

### Vincze Ottó: Tiszta képet látok

➔ Óbudai Társaskör Galéria, Budapest

➔ 2008 május 28 – június 22.

A szentendrei kötődésű, a város szellemi hagyományát magáénak érző VINCZE OTTÓ neve sokak számára mindmáig szorosan összefonódik a szentendrei festészet letisztult, konstruktív irányvonalával. S bár ezt a pályakezdő korszakát már rég maga mögött hagyta, kétségtelen, hogy az 1984 óta folyamatosan kiállító képzőművész azon alkotók egyike, akik számára a hagyomány inkább termékeny és hálás kiindulópont, semmint bénító, szigorú kényszerítő erő: szinte valamennyi munkájában fellelhetőek az ilyen irányú hatások emléknymoi, jelei.

A pályáján radikális fordulatként számon tartott 1994-es esztendő, a Szentendrei Művésztelepi Galériában kiállított<sup>1</sup> munkák újszerűsége; a szikár, geometrikus, síkbeli kompozíciókat felváltó térbeli művek, installációk, tárgyegyüttesek aszimmetriája és játékosága azonban csak látszólag áll távol korai, kétdimenziós táblaképeinek és grafikáinak világától. Bár a fordulat sík és tér viszonylatában valóban radikálisnak tetszik, a változás mégis inkább egyfajta finom átmenet, semmint végérvényes lezárás vagy szakítás.

A stabilitás és szimmetria helyébe lépő szabálytalanság ellenére az 1998-as *Séma* kiállítás<sup>2</sup> klasszikus szabásminták ihlette munkáiban is megmarad a vonal, a forma, azaz a sematizálás. Vincze installációi – paradox módon – annak ellenére, hogy háromdimenziós tárgyak éppen a szabásminták sík természete miatt nem szakadhatnak el vonal-jellegüktől. Mivel eredeti funkciójuk nem más, mint az egyszerűsítés, a szabásmintákra épülő, azokhoz kapcsolódó installációk *térben* őrzik meg síkbeli lényegüket.

1 *Vincze Ottó kiállítása*. Szentendrei Művésztelepi Galéria, Szentendre, 1994. jún. 10 – júl. 10. (Id.: Bencsik Barnabás: *Vincze Ottó művészete*. Balkon, 1994/8,9., 26.)

2 *Séma*. Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 1998. márc. 10 – ápr. 5. (Id.: Merhán Orsolya: *Séma*. Balkon, 1998/5., 17-18.)

**Vincze Ottó**

Bóviz, tiszta, 2008 ■ fotó: Rosta József

