

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola

IDŐ A KÉPEN

Közvetett időbeliség a képalkotásban a festésztől a videó-művészetig

DLA értekezés

Vásárhelyi Zsolt

2007. 10. 21.

Témavezető: Keserü Ilona professor emerita

Tartalom:

Bevezetés.....	2
Témafelvetés.....	2
Idő a képi ábrázolásban.....	5
Az időről általánosságban.....	5
A mozgás érzékelése és ábrázolása.....	6
Időábrázolási megoldások a festészetben, kultúrtörténeti folyamat.....	8
A fénykép ideje.....	20
Időbeliség a filmen.....	26
Az elektronikus mozgókép (videó) és az idő.....	33
Kortárs képzőművészeti időábrázolások.....	42
Saját munkáimról.....	67
Képzőművészeti témám kialakulása, személyes előzmények.....	67
Időbeliség saját munkáimban.....	69
A továbbiakban.....	81
Összefoglalás.....	83

Idő a képen

Közvetett időbeliség a képalkotásban a festésztől a videó-művészetig

Bevezetés

Írásom témáját olyan gondolatok és feltevések képezik, melyek képzőművészeti tevékenységem során merültek fel bennem, meghatározták vagy befolyásolták gyakorlati munkám, illetve mint következtetések váltak, válnak újabb munkáim kiindulópontjává. E gondolatok körüljárásának természetesen része a művészettörténeti és művészetelméleti vizsgálódás, a képzőművészeti alkotások folyamatos tanulmányozása – hazai és nemzetközi kiállításokon, prezentációkon vagy bármilyen helyzetben – és beletartozik saját tevékenységem helyének keresése is e kontextusokban. A megközelítem tehát közvetlen, gyakorlati indíttatású, még ha többnyire elméleti kutatási területről beszélünk is. Nem lehet célom a téma tudományos igényű, minden szempontra kiterjedő feldolgozása, ami festészzel, fotóval, filmmel, videóval, médiaművészzel foglalkozó teoretikusok szakterülete, és mint ilyen, képzőművészként csak részben kompetenciám.

Témafelvetés

Kutatási témám egy olyan problémakör, mely képzőművészeti vizsgálódások tárgya és eszköze is egyben: *az időbeliség, az időben változó jelenség ábrázolása.*

Gyakorlati – ami ez esetben képzőművészeti – tevékenységem pedig egy olyan munkamódszerre épül, mely meghatározó szerepet játszik a jelenség képzőművészeti szempontú vizsgálatában, ez pedig a párhuzamos munkafolyamat kialakítása az idővel különböző relációban álló képzőművészeti műfajok területén. Egyidejűleg dolgozom a festészet eszközeivel, fotografiai és mozgóképes megoldások alkalmazásával, kiszélesítve ezáltal a felvetődő kérdések körüljárásának lehetőségeit és szoros kapcsolatot teremtve a különböző műfajok között.

Az idő nagyon tág fogalomkör. Az időbeliség, az időben változó jelenség fogalmi jelentenek némi szűkítést e körön. E jelenségek képi, mozgóképi megjelenítésének kérdései az ábrázolás, a kép problémakörébe helyezik a vizsgálódás súlypontját. Azonban az időbeliség a képzőművészeti alkotásokkal kapcsolatban nem csupán az ábrázolás és kifejezés kérdéseit érinti. Érdekes probléma lehet például egy kép, mint tárgy, és az idő viszonya, vagy a mű befogadásával kapcsolatos időbeliség kérdése is, melyeket akár még a művészi szándék is befolyásolhat. A kutatásomban megfigyelt alkotásoknak és a bemutatásra kerülő saját munkáimnak az egyik leghangsúlyosabb eleme az ábrázolás és az idő viszonya, melyet művészi szándék alapoz meg, túl azon az egyébként számos vonatkozáson, mellyel még a művek általánosan az idő problémaköréhez kapcsolódnak.

Az idő vizuális szinten a mozgás által válik érzékelhetővé. Képi és mozgóképi megfigyeléseim ezért olyan fogalmakból indulnak ki, mint *mozgás, mozdulat, mozdulatlanság (!), folyamat, pillanat, változás* vagy akár *történet*.

Ha az általam vizsgált művekben és a bemutatandó saját munkáimban az időábrázolás valamilyen módját adott esetben csak formai szempontból tárgyalom, nem jelenti azt, hogy az a műben öncélú módon csupán formai elem lenne. Az időbeliség érzetének felkeltése, befolyásolása az egyik, ám esetünkben lényeges összetevője azon szándékoknak, melyek az alkotót jellemzik. Ezen szándékoknak jól megfigyelhető és tudatosan vizsgálható területe az a képi problémakör, melyet az időábrázolás kérdése felvet, miközben ettől függetlenül, ezzel párhuzamosan, vagy épp az időábrázolás révén más szempontok szerint vizsgálható, érzékelhető és értelmezhető folyamatok bontakoznak, bontakozhatnak ki.

Festészeti ábrázolással a műfajból eredendően csak közvetett módon közelíthetjük meg az időben változó jelenséget. Mindazonáltal létezőek valós időbeli problémák a képi ábrázolással kapcsolatban is. Ilyen például egy kép készítése, és e közben folyamatos változása, vagy egy kép nézési ideje, tekintetünk „letapogató” mozgása a kép felületén, ami a feldolgozás, befogadás folyamatának elengedhetetlen része. Folyamatosan változik a kép a soha nem állandó fényviszonyok következtében is, és változik a „változatlan” kép időben éppúgy, mint minden, ami anyag, kémiai, fizikai folyamatok eredményeként. Ez minden

képre igaz, mi viszont most elsősorban az alkotó szándéka (esetleg nem szándékos gesztusa) által felkeltett időérzetre koncentrálnak, mely többnyire a *képi ábrázolásban* teremődik meg. Azért ne felejtjük el megjegyezni, hogy az imént említett időbeli problémák is bekerülhetnek az alkotói szándék hatókörébe – erre példa lehet akár egy készülő, folyamatosan változó képet különböző fázisokban rögzítő fotósorozat, mint önálló mű, vagy mondjuk egy savval kezelt képfelület, mely a szemünk előtt alakul át. Azonban azt gondolom, kijelenthető, hogy a festészeti ábrázolás esetében az időbeli változás, a mozgás közvetlenül nincs jelen a képen. Ezzel szemben a *mozgás érzetét* különböző módon és mértékben bizonyosan minden kép felkelti. A színek, a kontrasztok, a formák, a kompozíció, az anyaghasználat olyan pszichés folyamatokat indítanak el az észlelés során, melyek a mozgás érzetét eredményezik. Ezt a jelenséget azonban már az ábrázolási problémakör részeként is vizsgálhatjuk, különböző szabályszerűségeket figyelve meg a mozgásérzet felkeltésére vonatkozóan. De nem csak az érzeteinkre hallgatva kapcsoljuk a mozgást a „mozdulatlansághoz”. A látott kép az értelmünkre is hat. Egy mozgássor néhány fázisképe alapján például elménk képes reprodukálni a folyamatot, korábbi tapasztalataink alapján. A képmező egésze jel-együttesként működő észleleti területként fogható fel, amit a szem és az agy bizonyos törvényszerűségek alapján megfejt és 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.

A témakör továbbgondolásában meghatározó szerepe van a technikai képek vizsgálatának. A fotó és a film gyökeresen megváltoztatta a képi időábrázolás lehetőségeit. A fotó is mozdulatlan kép, azonban a festészetnél direktebb kapcsolatban áll az idővel. Minden fotografiai látványleképezés egyúttal egy pontosan meghatározható időszakasz leképezése is. A fotó megjelenése jelentősen megváltoztatta a képről, ezen belül a képi időábrázolásról alkotott fogalmainkat, mely változás alapvetően átformálta a festészeti ábrázolást is. A filmmel pedig megszületett a valós időbeli dimenzióval rendelkező kép, a mozgókép. A mozgókép fogalma pontatlan – a mozgás illúzióját keltő, sorozatban kivetített állóképekről van szó. A megfelelő sebességben váltott és időtartamban vetített állóképek sora a megfigyelő érzékelésében újra létrehozza a folyamatos

időbeliséget. A mozgóképfogalommal együtt született meg egyébként az állókép fogalma is, amire addig értelemszerűen nem volt szükség. Bár a film közvetlen időbeliséggel bír, mégsem vált másodlagossá a közvetett időbeliség kérdése, hiszen e-nélkül csupán saját fizikai idejének megfelelő kronologikus látványképezésre lenne képes. A filmnek, mint műfajnak ki kellett alakítania saját nyelvezetét, melyben teljesen új időábrázolási stratégiák születtek, ezek vizsgálata pedig azt gondolom, felfűzhető egy közös gondolati szálra bármilyen képfajta időbeliségre vonatkozó ábrázolási kérdéseivel együtt.

Bár a fotót és a filmet önálló művészeti ágaknak tekintjük, mint műfajokat, nem éles határvonalak mentén, a képzőművészet is magáévá tette. Nem egyszerű átvételről van szó, hiszen e médiumok nyelvezetének kialakításában, formálásában a kezdetektől fogva jelentős a képzőművészek szerepe. Dolgozatomban a képpel és mozgóképpel kapcsolatos kérdéseket képzőművészeti szempontból tárgyalom, és ennek megfelelően képzőművészeti alkotásokon elemzem, még akkor is, ha adott esetben éppúgy megfigyelhetőek lennének például egy műszaki rajzon, alkalmazott fotón, vagy játékfilmen.

Írásomban tehát az időbeliség problematikájára és az ehhez kapcsolódó képi és mozgóképi ábrázolási kérdések vizsgálatára, valamint forma és kifejezés kérdéseire helyezem a hangsúlyt. Dolgozatom elkészítésekor nagy részben az egyéni alkotómunka tapasztalataira támaszkodom. A DLA képzés három éve alatt készült munkanaplóim segítenek felidézni, követni tevékenységem kezdeti folyamatát. A témához kapcsolódó szakirodalom, művészettörténeti, művészetelméleti írások megismerése jelenti a másik lényeges forrást. Alapvető fontosságúak továbbá az általam vizsgált kérdéskörrel kapcsolatba hozható képzőművészeti alkotásokkal illetve kiállításokkal való találkozások tapasztalatai.

Idő a képi ábrázolásban

Az időről általánosságban

Köznapi értelemben az idő a történések egymásutániségát fejezi ki, olyan tényező, mely az állapotváltozásokat jól jellemzi. A végtelen nagyságot jelenti, az órák, az évek határtalan sorozatát, ugyanakkor a végességet, az elmúlást is egyben.

A fizikai időfogalom alapját a valós számokon nyugvó halmazelmélet képezi. Az idősor végtelen sűrű időpontokból áll, bármilyen kis szakaszt is emelünk ki belőle. Ahogy a számegegyenesen sincs két olyan egymáshoz nagyon közeli szám, melyek között ne lenne egy harmadik, úgy a lineáris természetű idő is végtelen sűrűségű időpontok halmaza. Newton szerint az idő a világegyetem önálló dimenziója (téridő). A fizikai idő, mint mérték, fogalom, filozófiai absztrakció eredménye. Sokféle időmérték van, amellyel meghatározhatjuk az időfolyamat hosszát, a legelterjedtebb az év / hónap / nap / óra / perc / másodperc egységekkel dolgozó. A természettudomány absztrakt időfogalma azonban eltér az idő, mint eseménysor hétköznapi, szubjektív tapasztalatától. Látszólag kétféle idő van, a természet ideje és a társadalomé. Az egyik a mérhető, egységes, objektív külső idő, a másik a különböző emberi-társadalmi tapasztalatokban észlelt és megélt idő. A szubjektív észlelés nem követi a folyamatos időpont-sorozat képét, hanem jóval periodikusabb. A szubjektív idő, az egyén belső időérezése eseményekhez, történésekhez kötődik. Ez az idő sohasem egyformán telik, a megfigyelő számára a tartam érzete különbözőképpen alakulhat, az események jelentőségétől, a körülményektől, vagy akár az életkortól függően is. Az emberi pszichikum adottságai miatt az idő érzete szubjektív módon változékony.¹

A mozgás érzékelése és ábrázolása

Minden térérezés alapja lényegénél fogva a mozgás. A természet minden eleme állandó kölcsönhatásban, áramlásban, körforgásban van. A térbeli tények megértése, a kiterjedés vagy távolság jelentése összekapcsolódik az idő fogalmával – nem egyéb, mint a tér és idő összeolvadása, ami pedig mozgást jelent. Az ember érzékszerveivel, érzékelésével az észlelés pályáit építette ki, hogy felfogja a mozgó világot. Az észlelés útjainak kiépítésénél bizonyos természeti adottságokra támaszkodik. Az egyik ezek közül a retinának a tulajdonsága, azé az érzékeny felületé, amelyre a mozgó panoráma vetődik. A második saját testmozgásainak érzékelése, szemizmainak, végtagjainak és fejének kinesztézikus érzetei. A harmadik tényező az emlékezet, amely társítja a múltbeli látható és láthatatlan tapasztalatokat: a fizikai természet törvényeire vonatkozó ismeretei.

¹ vö. Fejős, 2000. 7-13. o.; Fejős, Lackner és Wilhelm, 2001. 3-5. o.

A retinát érő ingerek változását mozgásnak érzékeljük. A térbeli viszonyokra – nagyságra, alakra, irányra, távolságra, tónusra, világosságra vagy színre – utaló optikai adat mindenfajta változása magában rejti a mozgást. Ha egy optikai jel retinaképe állandóan és szabályszerűen változik, folyamatos mozgást érzékelünk. Ha a jelek kiterjednek vagy összehúzódnak, akkor közeledést vagy távolodást, ha a jelek egy irányban haladnak, miközben (a különböző távolságokból retinánkra vetülő jelek esetében) a közöttük lévő távolság csökken vagy nő, akkor vízszintes vagy függőleges elmozdulást érzékelünk. Minél közelebb van egy mozgó objektum, annál gyorsabban mozdul a retinaképe. A mozgás sebességének azonban van egy alsó és felső értéke, amin túl már nem érzékeljük, ami az alsó érték alá kerül mozdulatlan, ami fölé, azt egy másfajta fizikai kiterjedésnek, egy új optikai formának látjuk (például forgó kerék küllői).

Ha egy mozgó objektumot megfelelő szemmozgással kísérünk, az objektum képe a retinán hozzátétőlegesen azonos helyzetben marad. A retinakép változása tehát egymagában nem magyarázza meg a mozgás érzékelését. Az ilyenkor létrejövő mozgásérzetet az izommozgások érzékelése idézi elő, ezt nevezzük kinesztéziás érzékelésnek.

Érzékelésünk számításba veszi az emlékezetünkben tárolt, életünk során összegyűjtött tér és idő tapasztalásainkat is a látvány feldolgozásakor. Megtanultuk a gravitáció szabályszerűségeit, azt, hogy általában a kisebb objektumok mozdulnak el a nagyobbakhoz képest, vagy hogy az ember gyorsabban mozog, mint a növények stb., így egy mozgás-szituáció érzékelésekor mindig feltételezészerűen kijelöljük, mi mozdul el mihez képest, mi a szilárdan álló háttér, és mi a mozgékony, változékony alakzat.

A képi ábrázolásban minden korban törekedtek arra, hogy mozgást ábrázoljanak a mozdulatlan képfelületen, és a mozgásérzet optikai jelét képi kifejezésre fordítsák le. Kétdimenziós kifejező eszközökkel próbálták ábrázolni a retinakép változását, a kinesztétikus érzetet, vagy a korábbi tapasztalatokra való visszaemlékezést. Már az Altamira barlangok festője is, aki futó rénszarvast fest sok lábbal, ezzel a problematikával találja magát szemben. A retinakép eltolódásához vezető legnyilvánvalóbb képi forma, a lineáris folytonosságot megjelenítő vonal. A vonalat követő szem úgy reagál, mintha valamilyen mozgó

dolog pályáján lenne, irányának követésére kényszerül, mozgást tulajdonít neki. A kép vízszintes és függőleges irányait, mindennapos tapasztalataink alapján a tér fő irányjaival azonosítjuk, ehhez igazítjuk a nehézségi erők vonatkozási rendszerét. A látható térbeli szituációk leképezésének eredményeként létrejövő képi ábrázolás megfigyelésekor, minden objektum, amit a nehézségi erő által meghatározott valamilyen vonatkozási rendszerben látunk és értelmezünk, potenciális mozgással rendelkezik. A leképezés, mint előállítási folyamat egyúttal térbeli cselekvés is, így valamely eszköznek az anyagon lévő látható mozgási pályája térbeli információ. Minden alakzat mögött óhatatlanul megtaláljuk a létrehozó mozdulat, mozgás erejét, sebességét, irányát. Ezért minden kép a mozgás optikai kifejeződése. Egy kép megfigyelésekor követjük a mozdulatok látható nyomait és végrehajtjuk az eredeti előállítási folyamat ideg-izom koordinációjának minden lépését. Így minden vonalnak vagy felületnek megvan a maga kinetikus minősége, a tartalomtól vagy a képi vonatkozásoktól teljesen függetlenül. A vizuális tapasztalat azonban többet jelent, mint tisztán érzéki minőségek tapasztalatát. Minden látható struktúrának van jelentéstartalma, dolgok és események asszociációit hívja elő, emocionális és tudati reakciókat vált ki.²

Időábrázolási megoldások a festészetben, kultúrtörténeti folyamat

Különböző kultúrák, korok, művészek az időbeliség kifejezésének sokféle módozatát alkották meg, melyek az adott kor vagy kultúra szellemiségének különleges értékű megnyilatkozásai. Az idő szubjektív érzete, gondolati megragadása történetileg változó formát ölt. Nem látható, érzékszervekkel nem érzékelhető mivolta azonban képileg is kifejeződik. Európában a művészeti képzelet néhány allegorikus ábrázolási típust, ikonográfiai megoldást alakított ki az idő megjelenítésére. A reneszánsz és a barokk művészetben az Idő atya, az idő megszemélyesített alakja szárnyas, rendszerint meztelen figura, aki sarlót vagy kaszát tart. A 15. század végétől a halálábrázolásokon megjelenik a homokóra, a 16. századtól a tükör. A barokk korban a földi lét mulandóságát az elmúlást kifejező attribútumokkal ábrázolják, többek között a koponyával, az órával, az Idő atya szárnyas, kaszás alakjával. Ezen ikonológiai kérdések, szimbolikus

² vö. *Kepes*, 1979. 130–152. o.; *Arnheim*, 2004. 223–244. o.

időutalások azonban nem tartoznak az általam vizsgált problémakörhöz, melyben valamely időbeli érzet felkeltésének képi lehetőségeire koncentrálok.

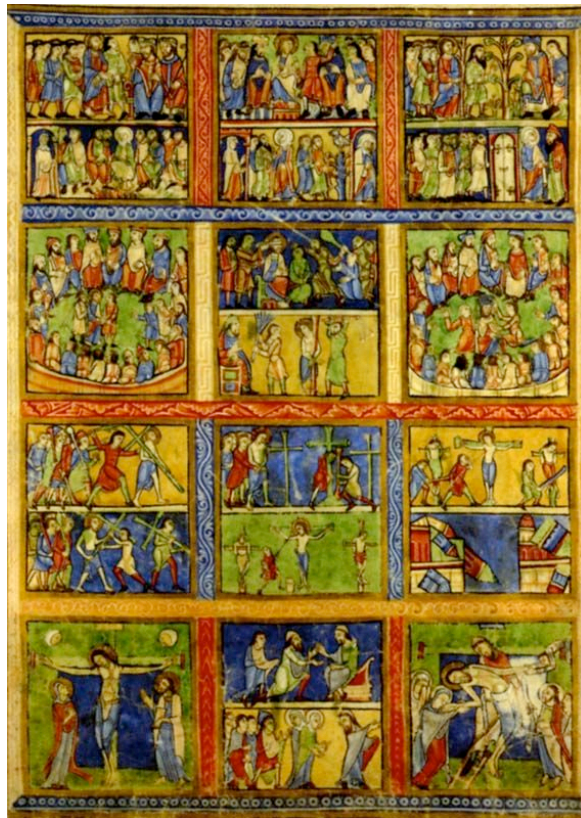
A különböző korok művészei komolyan vizsgálták az időbeliség képi megjelenítésének lehetőségeit. Művészettörténeti kutatások nyomán két nagy csoportját különíthetjük el azon ábrázolásoknak, melyeken alkotójuk megpróbálja megjeleníteni az időt. Az egyiket a *történet* fogalma köré rendezhetjük. Ide tartoznak azok a művek, melyek alkotásakor a festő megpróbál történetet elmondani, valamilyen módon kibontani egy összetett időbeli folyamatot az egyébként mozdulatlan képen. A másik csoport, a *mozgás* fogalmával jelzett kategória, azon festményekre vonatkozik, melyeken alkotójuk egy kevésbé összetett folyamatot, inkább gyors állapotváltozást próbál ábrázolni, felkelteni a mozgás érzetét, elkapni az elröppenő pillanatot.

A történet elmondva vagy leírva, időben bontakozik ki. Egy festmény azonban, mint ábrázolás, nem áll közvetlen kapcsolatban az idővel, bizonyos értelemben időtlen. Nem lehet beszélni egy festmény kezdetéről, közepéről és befejezéséről. Hogyan tud akkor egy mozdulatlan és néma kép elmondani egy történetet, ami csupán időbeli folyamatként válik értelmezhetővé? A feladat megoldására többféle eljárással is kísérleteztek a művészek.

Manapság az egyik legáltalánosabb (populáris) megjelenésformája a kép általi történetmondásnak a képregény. *Képek sorozata*, balról jobbra és közben felülről lefelé olvasva, ahogy az írással is tesszük, újra létrehozza az időbeliséget. Egy képet a sorozatban úgy fogunk fel, hogy a sorban a következő előtt áll időben is. Ez az eljárás jól ismert például a XVIII. században alkotó *William Hogarth* munkásságából, akinek számos festménysorozata történeteket mond el, melyek így, az alkotó szándéka szerint, erkölcsi példabeszédeként értelmezhetőek. Azt gondolnánk, a képregény egy viszonylag új keletű műfaj, de az eljárás valójában Hogarth idejénél is jóval korábban született meg. A XII. századból származik az egyik legterjedelmesebb narratív sorozat, ami valaha készült az Új Testamentum jeleneteiből (*1. kép*) (színes akvarellal festett könyvlap *Eadwine* zsoltárkönyvéből a XII. század közepéről). A történetet mesélő képsor nem ritkaság a templomi freskó

műfajában, de például díszítő jellegű bútorfestéseken is gyakran találkozhatunk az eljárással.³

A középkorban a festők gyakran jelenítették meg az idő múlását egyetlen festményen is, több időpillanatot ábrázolva a képen, mintha az egymást követő



1. színes akvarellal festett könyvlap *Eadwine* zsoltárkönyvéből a XII. század közepéről

események mind egyszerre történének. Azt az eljárást, melyben a festő a történet több pillanatát kombinálja egyazon térben a figura ismétlésével, *folyamatos narratívának* nevezi a tudomány. Az ilyen ábrázolásmód talán naivnak és logikátlannak tűnhet a mai szemlélőnek, jelen korunkra jellemző, időre és térre vonatkozó berögzöttségeink alapján. A művész szándéka a megismételt alakokkal csupán a múltó idő érzékeltetése. Mivel azonban a mai néző hajlik arra a feltételezésre, hogy egy kép egy időpillanatot ábrázol, úgy tűnhet számára, hogy a festő helytelenül ábrázolja egyazon alakot több helyen, egy pillanatban.

³ vö. *Sturgis*, 2000. 15–22. o.

Ismeretes egy másik módszer is, mellyel a művész több időpillanatot kombinál egyetlen képen, ezt általában *szimultán eljárás*nak nevezik. Egy VI. századi spártai vázán (*Ulysses és Polyphemus*, spártai fekete alakos váza) Odüsszeusz és a Küklopsz történetét láthatjuk szimultán módon megjelenítve (**2. kép**). A fogságba került emberek egyikét épp elfogyasztja az egyszemű óriás, miközben Odüsszeusz társaival egy kancsó bort nyújt neki, hogy ezzel álmra szenderítse, de egyúttal azt is látjuk, ahogy egy tüzes karóval megvakítja. A jelenet természetes egyszerűséggel idézi fel a történet különböző szakaszait, melyet ha eleve ismerünk, könnyen rekonstruálhatjuk a kronológiáját.



2. *Ulysses és Polyphemus*, spártai fekete alakos váza, VI. század

A reneszánsztól kezdődően a természet valóságáé leképezésére irányuló fokozott törekvések megkérdőjelezték a szimultán időábrázolás létjogosultságát. Az ekkor kialakuló természettudományos alapokra helyezett képfelfogás a mai napig jellemző képhez való viszonyunkban. A művészet teoretikusai a 17. századtól egyre inkább ragaszkodtak ahhoz az elmélethez, mely szerint egy festmény csak egy időpillanatot ábrázolhat. 1713-ban *Lord Shaftesbury* esszéjében azt fejtegeti, hogy a festőnek meg kell találnia a történet szempontjából leglényegesebb pillanatot, azt, amelyik képes az egész történetet kifejezni, és ki kell rekesztenie mindent a képből, ami nem pontosan akkor történt, nem ahhoz a pillanathoz tartozik. Ezt *termékeny pillanat*nak nevezte el. Az eljárás megfelel az ábrázolástól elvárt hitelesség igényének, azonban ezt még mindig ne úgy képzeljük el, mint egy fotografiai képet, mely a történet legjellemzőbb momentumában

készült. Az eljárás szerint ábrázolt szituáció egyfajta esszenciája az eseménynek, minden egyes szereplő a történet szempontjából legfontosabb gesztusát láthatjuk egyazon pillanatban. Az ilyen elven felépített kompozícióra egyfajta teatralitás jellemző, ez azonban valószínűleg megfelelt a kor elvárásainak. Jó példa erre *Caravaggio* számos műve, például az 1601-ben festett „Az emmausi vacsora” című, vagy *Rembrandt* „Sámson megvakítása” című 1636-ban keltezett festménye (3. kép).



3. *Rembrandt*, Sámson megvakítása, 1636.

A történet fogalma köré rendezett festészeti időábrázolási megoldások természetesen nem képesek olyan hatékonyan működni, mint más, időalapú művészetek ábrázolásai. Az irodalom, a zene, az előadóművészet közvetlen kapcsolatban áll az idővel, folyamatszerűen bontakozik ki. A képsorozat kivételével az összes említett képi ábrázolási mód esetében az alkotó eleve feltételezi, hogy a néző ismeri a történetet, így képes lesz azt a vizuális tartalommal azonosítani, mintegy megfejteni. *Mozgást* megjeleníteni egy állóképen szintén paradoxonnak tűnik, bár még mindig egyszerűbb feladat lehet mint megfesteni egy összetett folyamatot. Hiszen, mint ahogy azt már korábban is említettük, nincs olyan statikus képi ábrázolás, mely a mozgás valamilyen csekély érzetét ne keltené fel. Egy kép látványa akaratunk ellenére pszichés folyamatokat indít el bennünk és közben értelmünkre is hat. Mindkét folyamatot befolyásolhatja az alkotó, azzal a

szándékkal, hogy elbizonytalanítsa a nézőt a látvány statikus mozdulatlanságába vetett hitében. A mozgás érzetének felkeltésére különböző megoldásokkal kísérleteztek a művészek.

A pillanathoz a folyamat, a mozgás, a mozdulat megállítása által juthatunk el. A *kimerevített pillanat* ábrázolása talán a legnyilvánvalóbb módszer a mozgásérzet felkeltésére. Ha egy emberi alak kimerevített képét ábrázoljuk a mozgás pózában, minél kevésbé kiegyensúlyozott, minél megtarthatatlanabb a póz, annál hatásosabban képes felkelteni a mozgás érzetét, hiszen annál inkább magában hordozza az elmozdulás ígérését. A reneszánsz képek kiegyensúlyozott kompozíciói után a barokk festészet fedezte fel igazán az ilyen ábrázolásmódban rejlő lehetőséget, dinamikus jellege gyakran épp ennek köszönhető. A mozgó egységek optikai vitalitását dinamikus kontúrokkal, az eleven fény-árnyék ellentétek váltakozásával és szélsőséges szinkontrasztokkal hangsúlyozták. *Tintoretto, Veronese, Goya* stb. különböző festményein a mozgó alakok optikai gazdagsága és intenzitása a mozdulatlan háttér nem feltűnő, semleges vizuális mintájával kerül szembeállításra. Az alakok heves gesztusa, kibillent egyensúlya a néző képzeletében továbblendül, a lendülő testrészek irányokat jelölnek ki a kép terében, melyen a néző tekintete végigszalad, a hatást pedig még fokozni tudja az alkotó a színek és kontrasztok rendszerével, a részletek gazdagságával. Ha megnézzük például *Tiziano* „Bakkhosz és Ariadné” (1522–23) című festményét (**4. kép**), tapasztalhatjuk milyen intenzív mozgásérzetet kelthet egy képi ábrázolás. Azt is megérthetjük a képet figyelve, hogy amíg a történet megjelenítésére tett kísérletek inkább egy lehetetlen feladat lehetséges megközelítései voltak, addig a mozgásérzet felkeltése elementáris erejű képi sajátosság, éppen olyan módon, ahogy a kép mélységének, a térbeliség érzetének megteremtése is az.



4. Tiziano, Bakkhosz és Ariadné, 1522–23.

A fotográfia korában már jól ismerjük a kimerevített mozdulat képét, azonban ez nem egészen olyan, mint ahogy valójában látjuk a gyorsan mozgó tárgyakat, alakokat. 1641-ben a holland festő és teoretikus, *Philips Angel* megjegyezte, hogy minden forgó kereket ábrázoló festmény, amit valaha is látott, a kerék összes küllőjét gondosan ábrázolja, holott az életben azokat elmosódva látjuk. Az *elmosódottság* ábrázolásának talán a legkorábbi fennmaradt példája, egy pörgő kereket ábrázoló festmény, *Nicolaes Maes*-től, *Rembrandt* egyik tanítványától származik. A *Fonó nő* című képet 1655-ben festette (5. kép), és nagyon valószínű, hogy *Philips Angel* észrevételének közvetlen hatására. A felfedezés gyorsan elterjedt, bár eleinte mindenki a forgó kerék küllőire alkalmazta, amely valóban szemmel követhetetlen sebességgel mozog. De az elmosódottság akkor is mozgásérzetet kelt, ha nem egy száguldó, csupán mozgásban lévő objektum képét jellemzi. *William Turner* „Eső, gőz és sebesség” című 1844-es festményén nem csak a közeledő vonatot, de a környezetének képét is foltokban elmosódva ábrázolja, mintha mi is mozognánk és hozzánk képest az egész rendszer.⁴

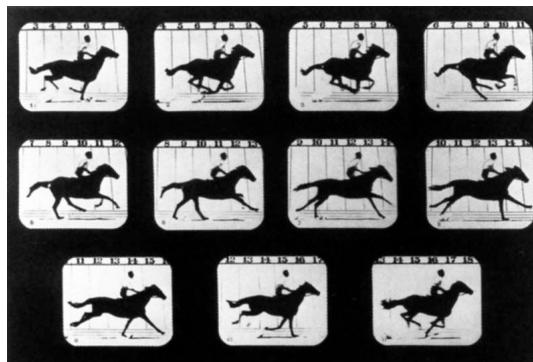
⁴ vö. *Sturgis*, 2000. 43–48. o.



5. Nicolaes Maes, A Fonó nő, 1655

A művészek jóval a fotográfia megszületése előtt eljutottak a mozgó tárgy elmosódott képének ábrázolásáig. Azonban a fénykép megjelenése drámai módon megváltoztatta az elmosódottság festészeti alkalmazását és kifejezőerejét. A fotográfiai elmosódottság mára, a mozgás teljesen természetes kifejezőjévé vált, és ezt a festészet is viszonylag gyorsan átvette olyan módon, ahogy az korábban teljesen érthetetlen lett volna. A kimerevített pillanat és az elmosódott képrészletek új értelmet nyertek a fényképezés feltalálásával. A fényképezés lehetővé tette, hogy olyan képet kapjunk mozgó tárgyokról, amelyet azelőtt szabad szemmel soha nem láthattunk.

Eadweard Muybridge korai mozgáselemző fotográfiái a mozgást fázisaival, *fázisképek* sorával jelenítette meg (6. kép). Az elmosódott kép képes lehet megjeleníteni egy egyirányú mozgást, de képtelen ábrázolni egy összetett mozdulatsort.



6. Eadweard Muybridge, *Sallie Gardner futása*, 1878.

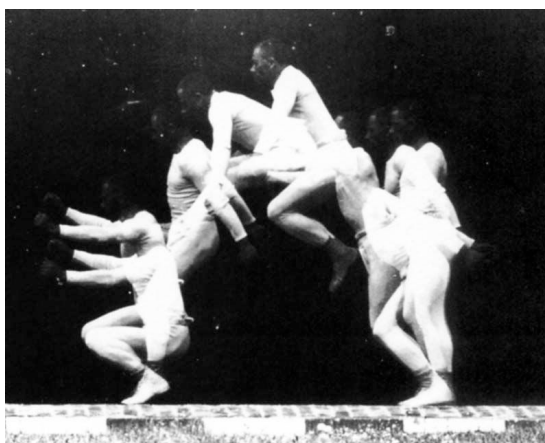
A művészeknek más eszközöz kell folyamodniuk, ha ilyen összetett mozgásformát akarnak megjeleníteni. Bár az ötlet, hogy egy mozgás fázisról fázisra is ábrázolható, a fényképezést juttatja eszünkbe, valójában szintén nem volt újdonság a festészetben. A festők is ábrázoltak már mozgássort, annak fázisképeivel. Talán a legelegánsabban *Nicholas Poussin* tette ezt meg *Bacchanália Pán szobra előtt* című képén (1630–34) (7. kép). Az összefonódó alakok kanyargó mozgása a kép



7. *Nicholas Poussin*, *Bacchanália Pán szobra előtt*, 1630–34

szélességében a szemünk előtt bontakozik ki. Ezen a képen Poussin-nek sikerül megjelenítenie a tánc folyamatát, összetett és lendületes mozdulatsort. Olyan, mintha minden egyes alak mozdulata tovább folytatódna a szomszédos alak mozgásában, és így balról jobbra haladva olvashatóvá válik a mozgássor és érezhetővé a folyamat. *Edgar Degas* számos balettáncosokat ábrázoló olaj és pasztell képén, valamint *Henry Matisse* „A tánc” című, 1910-ben készült festményén is hasonló szituáció figyelhető meg. Ezeken az ábrázolásokon valójában nem fázisképek sorával találkozunk, hanem olyan gondosan megkomponált csoportjelenetekbe rejtett mozdulatvariációkkal, melyek képesek felkelteni a nézőben azokat a pszichés folyamatokat, melyeket például a fázisképek generálnak. Elménk ilyenkor automatikusan igyekszik kipótolni egy mozdulatsornak értelmezhető ábra hiányzó láncszemeit, a látvány feldolgozására, megértésére törekedve folyamatos mozgássá transzformálva azt.

A fotografiai eljárást, melyben külön fázisképek sora jelenít meg egy összetett mozgássort, a fotográfus Eadweard Muybridge alkalmazta először. Az így készült képek, tudományos precizitásuk eredményeként újra animálhatóak, mozgásba hozhatóak. Muybridge kifejlesztette az általa *zoopraxiscope*-nak nevezett eszközt, amely segítségével az általa készített fényképeken újra megelevenedett a mozgás. (Ennek a kutatási iránynak az egyenes folytatása vezetett a film feltalálásához.) Muybridge kortársa, *Etienne-Jules Marey*, a fotografikus mozgásanalízis másik úttörője, a mozgás különböző fázisait egyetlen képen kombinálta (**8. kép**). A fotografiai mozgáselemzés eredményei jelentős hatást gyakoroltak a kor és az elkövetkező idők képi gondolkozására.



8. *Etienne-Jules Marey*, Ugrás, 1890-91.

A XX. századi művészeti irányzatok már mind magától értetődően használják ki a korábban kialakult képi időábrázolási stratégiák lehetőségeit, azzal a lényeges különbséggel, hogy immár a látható világ ábrázolása nem tekinthető többé alapnak. A látványvilág különböző szempontok szerinti felbontása, torzítása, átalakítása, megszüntetése, mint festészeti program épp a fotográfia megjelenésére adott válasz. A kép történeti pályája során, ahogy *Peternák Miklós* írja (1993. 9. o.): „...miközben az emberalak fokozatosan »leválik« (pontosabban meghatározatlanná alakul át), a kép maga egyre inkább a gondolkodás formáját veszi fel.” A képi absztrakció, mely megszabadul a „látványvilág” minél meggyőzőbb színvonalú leképezésének törekvésétől (ami az európai festészet történetét jellemzi, különösen a reneszánsztól a XIX. század végéig), a vizuális nyelv egészen új lehetőségeit tárja fel. Az idő érzete pedig nem kötődik a realiztikus látványhoz.

Ha a kubizmusról elmondható, hogy elemeire bontotta a teret, akkor a futurizmus esetében jól látható, hogyan fejlődött tovább ez az analitikus kísérlet az időre vonatkozóan. A futuristák művészcsoportja a mozgás fázisainak kiragadásával és szimultán ábrázolásával kísérte meg műveiben az alakokat és tárgyakat „mozgásba lendíteni”, a modern világ dinamikus természetét hirdetve (9. kép). Új ábrá-



9. Gino Severini, Egy táncos dinamizmusa, 1912.

zolási technikájuk egyidejűleg mutatta azt a számos aspektust, amelyekből az esemény összetevődött. A kubista térértelmezést szinkronba hozták az erővonalakkal. A mozgó objektum testét, mozgási pályáját és háttérét ugyanazon a képen az összes elem egyetlen kinetikus szövénnyévé egyesítették.

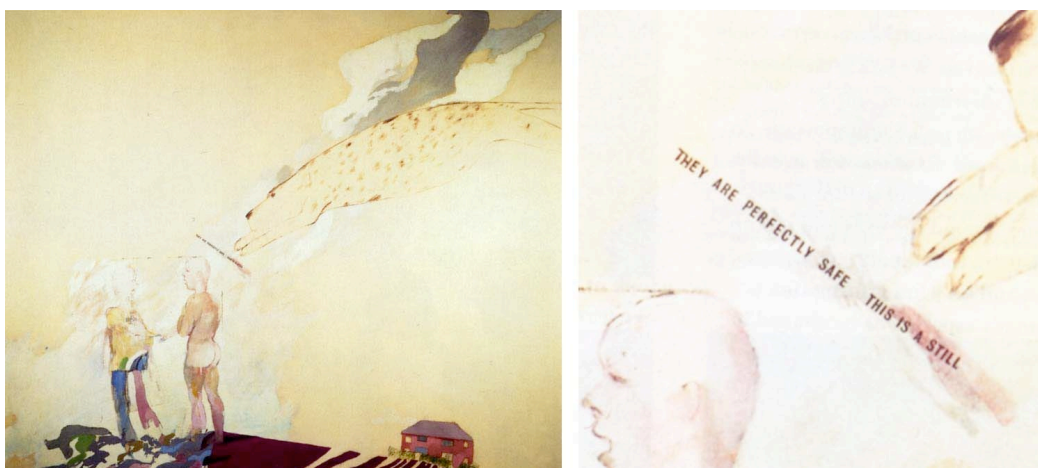
A szín a fényből ered, a fény pedig mozgás és sebesség, ezért a mozgás a szín lényegéből fakad. „Minél intenzívebbek a színelületek, a különféle szinkontrasztok gondosan összehangolt alkalmazása folytán, annál nagyobbak látszik a színek térmozgása a képsíkon.” (Kepes, 1979. 146. o.) A színek jellegzetes módon, térben közelednek vagy távolodnak, a centrifugális és centripetális erők hatására létrejövő térmozgásait követő szemléltető kinetikus látásra készítetik. Ennek jelentőségét hangsúlyozta *Delaunay* a forma keletkezésének folyamatában. A Bauhaus az alapszíneket alapformákkal párosította pszichikai jellemzőik alapján, melyek így

koncentráltan fejthették ki vizuális hatásukat (vörös kör, sárga háromszög, kék négyzet).

A geometrikus absztrakció szabályos ritmusképletei még a zeneiséget is megidézik, a vonalak és formák alkotta vizuális szerkezetek vezetik a néző tekintetét. Az absztrakt expresszionista akciófestészetben a kép készítésének folyamata kerül a középpontba. *Jackson Pollock* vásznait figyelve újra megelevenednek a széles, lendületes gesztusok, a gyors mozgás bizonyítéka a csapódó festék, a végeredmény is a készítés folyamatát visszhangozza. A kinetikus művészet a mozgást helyezi érdeklődése középpontjába. A mechanikus szerkezetek, mobilok, mozgó, fényeket vetítő alkotások egyaránt térbeli és időbeli műfajok, melyek esetében azonban a mozgó, színes fényvetületeket képként is felfoghatjuk. Lényeges témánk szempontjából az op art művészet ábrázolásmódja. Alkotói a látszólagos mozgást optikai hatásokra építve idézik elő, kifejezetten a látás (érzékelés és észlelés) fiziológiai és pszichológiai folyamatainak befolyásolásával. Ilyen szintű tudományos, látáspszichológiai háttér és az ezzel párosuló geometrikus absztrakt ábrázolásforma, mint kísérleti felület a festészetben korábban nem volt elképzelhető.

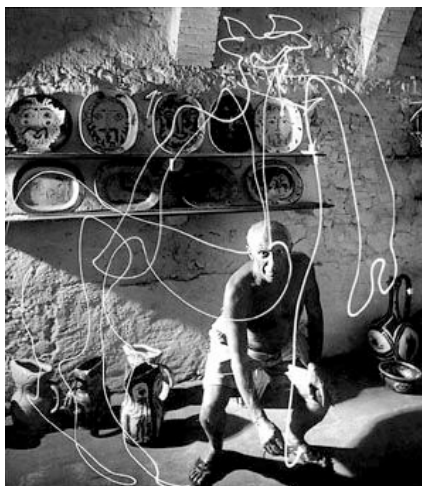
A XX. század során a képzőművészet számos időalapú művészeti területtel is gyarapodott. Megjelennek a képzőművészet eszköztárában a különböző mozgóképre építő technikák, a film, később a videó, videóinstalláció illetve a képzőművészet és az előadóművészet területeit ötvöző akció, happening és performance műfajai. A 60-as évektől egyfajta művészeti funkcióváltás figyelhető meg, amint azt *Beke László* tanulmányában írja (1997. 32. o.): "...néhány irányzat a művészet elsődleges feladatát a művészet (néha kíméletlenül brutális) önvizsgálatában jelölte meg. Erre mindenekelőtt a konceptművészet vállalkozott (Catherine Millet: »A koncept art mint a művészet szemiotikája«), továbbá a projekt art, a land art, az arte povera, a body art, a happening, a hiperrealizmus, de a tendencia előzményei már a dadaizmusban és a konstruktivizmusban, valamint örökségükben (pop art, op art, hard edge, kinetizmus stb.) is kimutathatók. A képzőművészetet már a század eleje óta, de napjainkban különösen foglalkoztatja az a kérdés, hogy hol van saját művészeti ágának létjogosultsága, hol vannak a határai, mi a funkciója, melyek a kifejezési eszközei, egyáltalán *mi a kép?* ... a kutatásba bevonja más területek eszközeit is: az írott vagy akár beszélt szöveget, a

fotót és a filmet. Voltaképpen az a képzőművész jut el leghamarabb a filmhez, aki a sajátos képzőművészet, a tiszta képi gondolkodás lehetőségeit kutatja.” Ebben a helyzetben a témánk szempontjából elsődleges időábrázolási kérdés jóval összetettebb közegbe kerül. A képi ábrázolásban, mint már elsajátított technikák, továbbra is érvényben maradnak a pszichikai érzékelésünkre ható és a tudatunk látvány-feldolgozó mechanizmusára építő megoldások. De például a konceptuális művészetben a mű szellemi, filozófiai világát feldolgozó tudatunk a jelentősebb hatást nem az elsődleges vizuális inger, hanem az ezzel előhívott, vagy nem ritkán a nyelvi, írott szöveggént megjelenő tartalom által generált másodlagos mentális folyamat révén szerzi, melyben az általunk vizsgált időbeliség kérdése is egy összetettebb szellemi „kerülőút” megtételével kerülhet előtérbe. Ezt a szituációt tanulmányozhatjuk *David Hockney* „Mozdulatlanságot hangsúlyozó kép” című festményén (1962) (10. kép). A technikai képek-



10. *David Hockney*, Mozdulatlanságot hangsúlyozó kép (és részlete), 1962.

kel kapcsolatban pedig nyilvánvaló, hogy az adott médium (fotó, film, videó) saját nyelvezetét is átveszi a képzőművészet, mely nyelvezet a technikák kialakulásától fogva folyamatosan fejlődött, beleértve az időábrázolási struktúrákat is. Az új médiumok a festészeti képi időábrázolástól lényegesen különböző időábrázolási lehetőségeket teremtenek a képzőművészet számára.



11. Pablo Picasso – fényrajz

A fénykép ideje

„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 mindenkori néző idejét is – annak retina-, ideg- és tudatműködése mellett bekalkulálva a szem letapogató mikromozgásait is. (A fénykép anyagának öregedéséről nem is beszélve.)” (Beke, 1997. 289. o.) Ez a felsorolás számba veszi, milyen szálakon kapcsolódik egy fénykép az időhöz, hogyha a kép tartalmának egyéb időbeli vonatkozásaival nem is számolunk. Az ábrázolt látvány mikro- és makromozgásai annak a számunkra elsődleges jellemzőnek a következménye, hogy minden fotografiai kép egy bizonyos időszak lenyomata. Valójában nem az időt rögzíti, hanem a teret, annak látványát egy pontosan behatárolható időintervallum folyamán, sík vetületként megjelenítve tér és idő együttesét (az időintervallumban bekövetkező változásokat a térben). Bármilyen mozgás, ami a fényképezőgép objektívje által befogott térben ebben az időintervallumban látható, valamilyen nyomot hagy a képen. A fotografianak ez a sajátossága a leglényegesebb a képi időábrázolás szempontjából.

Az úgynevezett expozíciós idő, ami nem más mint a képkészítés időintervalluma, a fotografiai képkalkotás korai szakaszában, 1820–30 körül több órányi időtartam is lehetett. *Daguerre* találmányának bejelentése idején az

expoziáció néhány percet vett igénybe, az elkövetkező években másodpercekre sikerült azt leszorítani. „A fényképen megjelenő bemozdulásokat először hibának tekintették, majd kezdték tudatosan alkalmazni a mozgás érzékeltetésére. (...) A beállított, s a mozgást nem túl meggyőző erővel imitáló modellek esetében továbbra is érvényben maradt a »termékeny pillanat« esztétikája; az 1860-as évek táján divatba jött az álló fényképek sorozatával történő folyamat-elbeszélés (Disdéri); az idő múlásáról tanúskodott a kettős vagy többszörös expoziáció.” (Beke, 1997. 285. o.) Jelentős fordulatot hoz a fotografikus képalkotásban a másodperc töredékére redukálódó expoziációs idő elérése, az úgynevezett *pillanatkép* megjelenése az 1870-es évek végén. A pillanatképfelvétel addig nem látott módon jelenítette meg a mozgó objektumot, állatot, embert. A látás összetett folyamatában egy gyors mozgás esetében nem áll módunkban megfigyelni a másodperc törtrészében fennálló téri helyzetet. A pillanatképek tudományosan objektív ábrázolása ellentmondott számos addigi elképzelésnek. A természetellenesen megmerevedett pózok, a mozgásban lévő részletek torzulása, elmosódottsága mind kikerült a korábbi feltételezések befolyása alól, a pillanatkép nyers egyszerűséggel mutatta meg mi történik a szemünk előtt. Nem csupán a mozgás kimerevítésével, de sorozatszerű, vagy szimultán lebontásával, ami Muybridge és Marey mozgástanulmányain figyelhető meg, a fotografikus ábrázolásban központi helyet kap az idő problematikája, a mozgás tudományos jellegű észlelése és analízise számára. A képzőművészeknek is időre volt szükségük, hogy feldolgozzák a látott és az immár tudott jelenségek közti különbségekből adódó dilemmáikat.

A fényképen megjelenő látványt tudatunk, érzékelésünkre támaszkodva és vizuális tapasztalatokat gyűjtve, megtanulta mozgásban látni. A képi elemeket fel tudjuk osztani mozdulatlan és mozgó egységekre, de a mozgás gyorsasága szerint is különbséget tudunk tenni. A képelemek viszonyrendszerét vizsgálva elménk egy tér-idő szerkezetet modellál, mely optimális esetben megfelel az exponáláskor fennálló körülményeknek. Egy kép megfigyelésekor a képrészek viszonyrendszerében az éles és életlen részleteket térbeli vagy időbeli különbségekre fordítjuk le, a gravitáció szabályainak látható átlépését valószínűleg gyors mozgáshoz kötjük, egy megmarthatatlan pózt még éles kép esetében is mozgásban látunk, a képi elmosódottságot az éles képrészletek összefüggésében

értelmezzük, és minden esetben viszonyítjuk egymáshoz a részleteket, mintegy ellenőrizve is feltételezésünk helyességét.

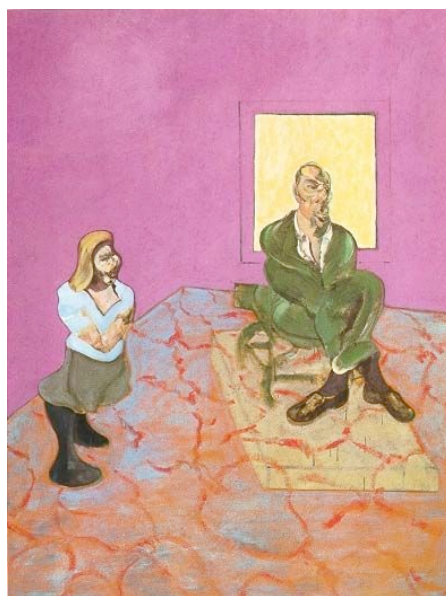
Bár a fotó tudományos és objektív képet ad az elé kerülő látványról, mégis igen sokféle lehet egy adott szituációban készülő kép. A fotográfia készítőjének számos eszköz áll rendelkezésére, hogy befolyásolja a végeredményt, akár az időbeliség szempontjából is. Vegyünk példának egy rögzített helyzetű fényképezőgépet, rögzített látószög beállítással, amikor is a képfelületre (mely lehet például téglalap alakú fotónegatív, de lehet apró elektronikus fényérzékelő elemekkel borított ugyanilyen formájú panel) a térnek egy gúla-szerű metszete vetül, ahol a gúla csúcsa az objektívben van, négyzetes alapja pedig a látóhatáron. Ebben az esetben három alaptényező megválasztásával lehet tudatosan befolyásolni a leendő kép és idő viszonyát. Az egyik a választott nyersanyag fényérzékenysége, ugyanis az minél érzékenyebb, annál rövidebb expozíciót tesz lehetővé és fordítva. A másik az expozíciós idő, ami nem más mint a képalkotás időintervalluma. A harmadik pedig az úgynevezett rekesz értéke, mely a fényt áteresztő rés méretére vonatkozik. Megfelelő minőségű kép készítéséhez a három tényezőt összhangban kell tartani, az egyik változtatása mindig a másikkal, harmadikkal való kompenzálást feltételezi. Mivel most az időérzetre koncentrálunk (és nem a térérzettel kapcsolatos beállítási lehetőségekre), a különböző hosszúságú expozíciós idő eredményeként létrejövő ábrázolások különbségei lesznek számunkra érdekesek. Ha leképezendő térnek elképzelünk például egy városi környezetet, melyben tőlünk különböző távolságokban különböző sebességgel mozgó alakok és objektumok vannak, az elkészült képeken az élességnek és elmosódottságnak olyan összetett rendszerét kapjuk, melyet a korábbi képi ábrázolás nem tudott volna szimulálni, a néző pedig valószínűleg nem tudta volna feldolgozni (időbeli és térbeli információkká transzformálni a különböző foltokat). Az adott térről készült különböző expozíciókat elképzelve elmondható, hogy a legrövidebb időintervallumban a legkevesebb az elmozdulás, a leghosszabb expozíció mellett kapjuk a legtöbb elmosódott részletet. A hozzánk közelebb és gyorsabban mozgó objektumok homályosabbak, hosszabb idő használatakor akár teljesen absztrakt azonosíthatatlan foltként hagynak csak nyomot. Miközben például egy álló autó vagy egy fa képe mindegyik verzióban éles lehet. De egyetlen

gyalogos végtagjai is elmosódottak lehetnek, miközben többi testrésze élesen rajzolódik ki. A példánkból kiindulva tovább gondolhatjuk mi történik, ha a fényképezőgépet is mozgásba hozzuk. Ha például exponálás közben viszonylag egyenletesen követünk egy gyorsan mozgó objektumot, úgy a környezet és nem az objektum mutat majd elmosódott képet, ugyanakkor tudatunk a környezet és az objektum képének összevetéséből ugyanazt a mozgásszituációt rekonstruálja majd, mint az előző esetben, hiszen környezet és objektum csupán egymáshoz képest mozdul el. Ezek ma triviális megállapítások, azonban a XIX. század végén az ábrázolás kérdéseinek újragondolására készítették a képzőművészeket. „A relativitás fogalmának megértése új helyzetet teremt – »relativizálja« a mozgó és a mozdulatlan ellentétét, fotóban és mozgófilmben egyaránt.” (Beke, 1997. 286. o.)

A fotografiai képalkotás és az időábrázolás viszonyában különleges, egyedi megoldással él az úgynevezett réskamera (célkamera). Ez esetben egy hosszúkás (vonalszerű) résen keresztül érkezik a fény a szerkezetbe, úgy, hogy a filmszalag folyamatosan elhalad a rés előtt. A tudományos céllal tervezett, leggyakrabban célfotó készítésére használt eszköz teljesen analóg tér-idő leképezésre képes. A résen érkező fény mindig a tér egy szeletét mutatja, a filmszalag mozgásának köszönhetően pedig ez időben, folyamatszerűen kerül rögzítésre (nem fázisképekben, hanem analóg módon). Az így készült hosszú formátumú fotografiai kép hosszanti tengelye az idő leképezése, az erre merőleges tengelye pedig a téré, melyből mindig csak egy keskeny vonalnyi képződik le. A film folyamatos mozgásából következően minden, ami az objektív előtt áll gyakorlatilag eltűnik, folyamatos sávként hagy csak nyomot, ami mozog, az viszont állókép formájában a filmre íródik. „... a képre íródik, olyan sorrendben, ahogy az érzékelés vonalán áthalad, és olyan formában, ahogy azt a saját sebességének és a kamera sebességének a viszonya pontosan megadja.” (Peternák, 1993. 38. o.) A mozgó objektum képe tér és idő analóg leképezése után egy torzult állóképhez hasonlít. Ez részben annak köszönhető, hogy nem egyezik a filmszalag és az objektum sebessége, részben pedig annak, például egy vágatózó ló esetében, hogy nem csak egyirányú haladó mozgást végez, hanem a testrészei egymáshoz képest is mozognak, adott esetben a lábának egy része hosszabb ideig kerül az objektív elé, mint például a feje. Az így rögzített torzult kép logikus mégis megdöbbentő

sajátossága, maradva a ló példájánál, hogy az akár balról jobbra, akár jobbról balra vágta a kamera előtt, a felvételen mindig ugyanabba az irányba halad, az idő irányába.⁵

A réskamerával rokonítható a jóval későbbi technológiát képviselő fénymásoló és szkennelő képalkotó mechanizmusa. Ennél a szerkezetnél is egy „vonal” mentén keletkezik a kép, az érzékelő egység ez esetben végighalad a lemásolandó képmező fölött, a felületet végigpásztázva felvételt készít a másolat előállításához. A kísérletező képzőművészek hamar rájöttek, hogy a fénymásoló nem rendeltetészerű használatával soha nem látott eltorzított formákat lehet létrehozni, például arcokról, testrészekről. Ha egy ilyen, néhány másodpercig tartó képrögzítés folyamán a leképezendő forma is mozog, úgy annak egyes részei a kép más-más pontján (a leképezés más-más idejében) is feltűnhetnek, miközben egy összefüggővé torzult formává állnak össze. Ez az időben torzuló tér képe, ami számomra leginkább *Francis Bacon* hatvanas éveiben festett expresszívén torzuló alakjait idézi (**12. kép**).



12. *Francis Bacon*, *Man and Child*, 1963.

A képzőművészek fotóhasználatát a XX. században általános jelenség. A különböző műfajokban alkotó művészek gyakran nyúlnak a mindenki számára elérhető technikához, hogy az új médiumban rejlő lehetőségekkel kísérletezzenek. A fotográfia mindazonáltal szuverén művészeti ág, mely önálló formanyelvi

⁵ A réskamera képzőművészeti használata Magyarországon elsősorban Császári Gábor nevéhez fűződik.

elemeivel sajátos elvonatkoztatási rendszert teremt. Azonban a fotográfia szuverén művészeti formává válásának nem zökkenőmentes folyamatában jelentős közreműködők az adott korok képzőművészei. A művészetté emancipálódás kezdeti törekvéseinek (festészetutánzó periódusok: fotóakadémizmus /kb. 1855–90/, fotóimpresszionizmus /kb. 1890–1925/) zsákutcái után az 1920-as évek közepére végre kezd kialakulni a médium saját szuverén formanyelve. *Moholy-Nagy László* 1925-ben megjelent „Festészet, fényképészet, film” című írásában (magyar nyelven 1978.) a fotográfiában rejlő új lehetőségekre hívja fel a figyelmet: fotogram, fotomontázs, szolarizáció, mikrofotó, negatív kép stb. Ahogy *Alexander Rodcsenko*, úgy *Moholy* is a konstruktivista képzőművészet felől tekintett a fotóra, ezért e korai experimentalizmus jelentőségét elsősorban az adja, hogy mint önálló formanyelvű ábrázolásra és az ebben rejlő képi, képzőművészeti lehetőségekre hívja fel a figyelmet.⁶ „Ahogyan már a korai experimentalizmus (1920-as évek; fotogram, fotomontázs stb.) is képzőművészek találmánya volt (*Moholy-Nagy*, *Rodcsenko*, *Man Ray* stb.), úgy igaz ez a hetvenes évek újexperimentalizmusára is a progresszív fotóművészetben. A neoavangard irányzatokhoz kapcsolódó kísérleti fotóhasználat elsőként a pop artban kapott fontos szerepet. *Warhol* és *Lichtenstein* a fotót mint reprodukciós technikát vizsgálták; mi a művészet és a sokszorosítás viszonya. A hiperrealizmus egyenesen fotókat nagyított föl és festett meg. Nem a valóság, hanem a fotó utánzása történik itt, de a nézőnek a fotóval kapcsolatos beidegződései jönnek működésbe. (...) A különböző akciók, performance-ok, happeningek is többnyire fotódokumentációkban maradtak fenn (...). A koncept art fölfogása szerint maga a gondolat a mű, amit a szövegen kívül általában fotóval lehet legjobban jellemezni *médium* jellegéből adódóan (dokumentatív-reproduktív, sokszorosítható stb.). A fotó itt csak a koncepció modellezésének dokumentálására alkalmas eszköz.” (*Miltényi*, 1994. 45. o.)

Időábrázolás szempontjából nincs lényegi különbség az általános és a művészeti szempontú fotóhasználatban, hiszen a médium kínálta lehetőségekkel mindenki él. De egy-egy olyan képzőművészeti technika, mint például a montázs, a kollázs, a fotográfiai képek, képkivágások egymásmellé rendezésével bonyolult időszerkezetet képes létrehozni, az egymástól térben és időben különböző

⁶ vö. *Miltényi*, 1994. 24. o.

jelenségek irracionális összekapcsolásával. Jellemző az ilyen képépítés a szürrealizmus, a konstruktivizmus vagy a Bauhaus művészetében is, de a pop art idejében is kedvelt forma (*Richard Hamilton, Robert Rauschenberg*). A montázs technikát akár összefüggésbe is hozhatjuk a korábban tárgyalt „folyamatos narratíva” módszerével, mely leginkább a középkori festészetben fordult elő. A fotografiai montázsban gyakran előfordul, hogy például ugyanaz az emberalak kétszer, vagy többször jelenik meg úgy, hogy nem egymás utáni mozgásfázisokat jelöl. Lehetséges, hogy narratív szándék áll egy ilyen ábrázolás alkalmazása mögött, de a mai néző képi beidegződéseit alapul véve még valószínűbb, hogy az alkotó a tér-idő egységét akarja ilyen módon megbontani. (Warhol két Elvis-ével viszont egy másik irányban gondolkodik, amikor egyediség-reprodukálhatóság kérdését teszi fel.)

Időbeliség a filmen

A film feltalálása révén, a XIX. század végén megszületett a valós időbeli dimenzióval rendelkező kép, a mozgókép. A mozgókép, mint már utaltunk rá, valójában sorozatban vetített állóképek által keltett illúzió. A gyors egymásutánban felvillanó képeket az emberi szem és az agy egy bizonyos tempó fölött már nem képes önálló egységekként érzékelni, ez a fiziológiai jellemző teszi lehetővé a folyamatos kép illúzióját. „... a film fotografikus eszközökkel készített állóképek adott szabályszerűség által egymáshoz rendelt sorozata, mely áll egy rögzítési (»felvételi«) és egy vetítési (»lejátszási«, »rekonstrukciós« vagy »reprezentációs«) fázisból. Az adott szabályszerűséget leírhatjuk mint »sebességet« vagy egyszerűen mint időt: leggyakrabban 24 kocka másodpercenként...” (*Peternák, 1993. 30. o.*) A másodpercenkénti 24 kép elkészítése feltételez egy expozíciós idő maximumot, ami egy huszonnegyed, azaz körülbelül négy század másodperc. E határérték alá kell mennünk a képek expozíciós idejének kiválasztásában, a gyakorlatban ez rendszerint egy század másodperc. A lényeg azonban a rögzítés és vetítés idejének szinkrón viszonyában van, ettől függ, hogy az érzékelt mozgásillúzió megfelel-e mindennapi tapasztalatainknak. A film ilyen módon „... az első olyan eszköz, melynek segítségével tér és idő viszonyát

érezkelni tudjuk, pontosabban e viszonyt érzékeink számára is felfogható formájúvá, képpé tudjuk átírni.” (Peternák, 1993. 38. o.)

A filmmel, az időben változó látvány leképezésének, rögzítésének és újbóli megjelenítésének technikai kidolgozásával olyan új művészeti műfaj keletkezett, mely a kezdeti szenzáció és látványosság korszaka után elkezdte kialakítani saját formanyelvét (ahogy ezt a folyamatot már a fotográfia esetében is láttuk). A film sajátos közlésrendszer, nyelvezete, a film filmi eszközökkel történő kutatása által egyre szerteágazóbb és összetettebb formákkal gazdagodott. A kezdetekkor jellemző módon a filmes ábrázolás kiindulópontként a történetre, a történetmesélésre koncentrálva alakította nyelvezetét, egészen egyszerű történésektől kezdve (vonat érkezése pályaudvarra) egyre összetettebb történetek elmeséléséig, legkézenfekvőbb és legnagyobb érdeklődésre számot tartó módon használva ki a műfaj adta, korábban elképzelhetetlen lehetőségeket. A filmet készítő első kísérleteikkel a vizuális, képábrázoló műfajok impulzusaira támaszkodnak, hiszen eleve e műfajokból fejlődött ki a filmtechnika, azonban hamar rájönnek, hogy az időalapú művészetek ábrázolásmódjának adaptációjára lesz szükségük, hiszen az időbeli építkezést nem tanulhatják el a képábrázolástól. E törekvésekben az irodalom és a színjátszás jó ideje kialakult formanyelve válik a követendő mintává.

Az időábrázolás kérdésének vizsgálata a film esetében is indokolt, annak ellenére, hogy eleve időbeli, időben kibontakozó ábrázolás. A filmnek van egy, nevezzük így, elsődleges ideje, ez az ábrázolástól független idő, a vetítés ideje. Van viszont másodlagos ideje is, ez a megjelenített idő, amely éppúgy, mint a festészeti ábrázolásban, egy közvetett időábrázolás eredménye, az adott műfaj lehetőségei és formanyelve alapján létrehozott időbeliség-érzet. Ha egy öt perces jelenetet egy öt perces filmen ábrázolunk, nem élünk a közvetett időábrázolás eszközével, ha viszont egy nap eseményeit dolgozzuk fel egy öt perces filmben, akkor közvetett időábrázolást kell használnunk.

A filmes ábrázolással kapcsolatban új fogalmakat is be kell vezetni, a korábbi képi és időalapú művészetektől eltérő volta miatt. A filmnek, mint ábrázolási rendszernek a sajátos egysége nem a kép (bár technikailag az), hanem az a legkisebb mozdulatsor, amit egy folyamatban mutat. Ezt *beállításnak*, vagy

*snitt*nek nevezik. A beállítás az a szerkezeti egység, amelyben folyamatos a kamerával rögzített téridő. A snittek láncszerű felfűzése folytatólágosságot eredményez, összekapcsolásának elve az ábrázolás szerkezetének az alapja. A *plánok* fogalmával a különböző képkivágások, látószögek kerülnek rendszerbe (*nagyotáltól a premier plánig, sőt szuper plánig*), a *kameraállás* a néző szemszögét határozza meg (alsó, felső vagy középső gépállás). A plán vagy a kameraállás megváltoztatásakor már új beállításról beszélünk. A szorosan összekapcsolódó beállítások sora (például egy párbeszéd felvétele különböző nézőpontokból) adja a *jelenetet*. A jelenetváltás teszi lehetővé, hogy például az elbeszélés szempontjából lényegtelennek ítélt eseményeket a filmkészítő kihagyja, átugorja. A kameramozgásokkal (*panorámázás, kocszás, daruzás*) illetve a *pasztázással* (a látószög folyamatszerű megváltoztatása – *zoom*) mozgásban felvett snittek is készülhetnek. A *montázs* kifejezés a filmes nyelvben új értelmet kap, az időbeli szerkesztés alapfogalma lesz (*vágás*). Vágások sora köti össze egy folyamattá a film részegységeit, a beállítások jelenetté szerveződnek, a jelenetekből pedig felépül a „történet”.⁷

A film képsorai tehát nem folyamatosan, hanem ugrásokkal, megszakításokkal haladnak előre. Az alkotó kiválasztja az ábrázolás szempontjából lényegesnek ítélt eseményeket, motívumokat, képeket, s ezzel valójában szétbontja a kamera elé kerülő valóság folyamatos tér- és időszerkezetét. Amikor a pergő képsorban vágást észlelünk, gyakran új térbe és másik időpillanatba kerülünk, a téridő kontinuitás megszakad. Ám a váltakozó képek között az időben nincs mindig ugrás. Olykor csupán ugyanannak a folyamatos téridőnek az eltérő nézeteit mutatják nekünk. Ilyen például a már említett párbeszéd szituáció, különböző nézőpontokból, ahol a párbeszéd szövegének folytonossága jelzi az időbeli folyamatoságot. A felbontott téridőből, a felvett beállításokból új rendet, új egységet kell teremteni, a részeket valamilyen szerkezetben elhelyezni. Szinte minden filmes ábrázolás tagolt, megformált, szerkesztett képsor, ahol az alkotó átszerkeszti a kamera által letapogatott folyamatos téridőt.

A filmkészítés korai szakaszában, mint erre korábban utaltam, a „történetmesélés” jelentette az ábrázolás legfőbb célját. A filmkészítőnek érthető

⁷ vö. *Hartai és Muhi*, 1998. 78-79. o.

ábrázolási rendszerbe kellett rendeznie a történetet, a nézőnek pedig hozzá kellett szoknia a filmnyelvi fogásokhoz, meg kellett tanulnia a kódrendszert. Amikor a film saját eszközkészletével fiktív vagy valós történetet mond el, *filmi elbeszélésről* beszélhetünk. A kezdetleges kinematográfiáknak az érdekessége még magából a rögzítés tényéből fakadt, a körülvevő világ megidézése kápráztatta el a közönséget. A filmi elbeszélés történetmesélésekor azonban a néző már arra figyel, amit a képek elmondanak neki. (A kamera így technikai fejlődésével párhuzamosan attrakcióból egyre észrevétlenebb eszközzé válik.) Ha a vágás szerepe pusztán arra korlátozódik, hogy történetté fűzze össze a képeket, akkor a *narráció* lineáris típusáról beszélhetünk. „A képek láncszemekhez hasonlóan következnek az előzőekből és mutatnak a következők felé, a néző kellőképp informált, tudja, mi minek az előzménye és következménye, a történet is követi az időrendet, kivéve az álomjeleneteket és a flash-backet.” (*Galambos, 2005.*) A lineáris narráció jellemző módon kronologikus időrendben, jelen idejű folyamatos elbeszéléssel, objektív nézőpontból, könnyen érthető, logikus ok-okozati felépítésű cselekménnyel ábrázol. Ez a jellemző formája a század első felében kifejlődő játékfilmek műfajának (a néma- és a hangosfilmnek is). A történet ábrázolását azonban néha akadályozta a folyamatos jelen idejű elbeszélés kötöttsége, ezért olyan megoldásokat kezdtek bevezetni, mint például: hullámzó vagy elmosódott kép, ha a hős álmodik; vagy pergő naptárlapok, ha a történet ideje nagyobb egységet ugrik. A jelek és jelentéstartalmaik fokozatosan gazdagodtak, a történetmondás eszközei bővültek és finomodtak, a nézők pedig folyamatosan követték a filmnyelv alakulását, elsajátították a megértéshez szükséges „nyelvi” ismereteket. Ez a folyamat vezetett az időábrázolás kronologikus egységének egyre gyakoribb megbontásához, majd a század második felében a lineáris ábrázolásmód látványos túlhaladásához. A neoavantgarde korszak filmkészítői, például *Godard*, már nem csupán egy történetet tárnak elénk, hanem elmélkedést is a történetről, a film nyelvéről, arról, mi mondható el és mi nem ezen a nyelven és általában a művészet eszközeivel. A modern narráció esetében bármilyen időrendben alakulhat a történet, párhuzamosan, felváltva találkozhatunk történeti szálakkal (*témavariációs narratíva*), gyakran nem is lehetséges egyértelműen szétválasztani múltat, jelent, jövőt. A film ideje rendkívül összetett szerkezetként is kezelhető. Az úgynevezett

fizikai valóságban tudjuk, hogy csak egyetlen idő létezik, amely tőlünk függetlenül folyamatosan halad előre, ezt nevezzük fizikai időnek. Ezzel párhuzamosan azonban élményeinkben, emlékeinkben, képzeletünkben vagy álmainkban sokféle időviszonyt ismerünk, szubjektív módon kiléphetünk a jelenből a múlt és a jövő felé. Ez a belső, pszichológiai idő másképp működik, mint a fizikai: az események sokszor a valós idődimenziótól eltérő, szubjektív időkiterjedéssel bírnak. Ez a tartam. A film nagy lehetősége, hogy mindkét típusú időt képes ábrázolni, illetve a kettő szintéziséből sajátos minőséget létrehozni. Azáltal, hogy képes a mozgás megragadására és bemutatására, át is alakíthatja azt a technika eszközével. Ezzel pedig szubjektív módon a fizikai idő fölé kerekedik. Montázs segítségével alakul ki az újfajta ritmus és a film autonóm ideje. A film tehát meg tudja mutatni a tartamnak azt a lényeges tulajdonságát, hogy a fizikai időn kívül is létező. A fizikai és belső idődimenziók közötti szabad átmenet megjelenítésével új távlatok nyíltak a filmelbeszélés terén is.⁸

Azonban a film és a történet összefonódása ellenében is léteztek törekvések, szinte az első pillanattól kezdve. A *kísérleti film* olyan filmművészeti gondolkodás terméke, mely a hagyományos játékfilmmel szemben a film formai, nyelvi, műfaji stb. sajátosságainak megújítását célozza. Az úgynevezett történet nélküli film előzményei a korai avantgarde filmekig nyúlnak vissza. „*Vertov (Ember a felvevőgéppel), Vigo (Nizzáról jut eszembe), Buñuel (Az andalúziai kutya), Cocteau (A költő vére)* alkotásaiban és Moholy-Nagy fénykísérleteiben az jelenti a közös pontot, hogy mindannyian elfordultak az epikus filmezéstől és inkább a képzőművészet, a zene vagy a költészet felé kalandoztak.” (Galambos, 2005.) A film, mint művészet és a képzőművészeti film, mint műfaj fogalmi között ma nehéz lenne általánosan érvényes különbséget megfogalmazni, különösen ábrázolási megoldások tekintetében, mindkét terület régen átlépte korábban esetleg még létező határait. A képzőművészeti gondolkodás hamar felfedezte az új műfajban rejlő lehetőséget, és saját szempontrendszer szerint kezdett kísérletezni a technikával. A kép, a forma, a szín, a kompozíció változásának időbeli összefüggései képzőművészeti problematikaként vizsgálhatók. A képzőművészeti gondolkodás, már a század eleje óta saját egzisztenciáját kutatva állandóan

⁸ vö. Galambos, 2005.

kérdéseket tesz fel, önmagának, önmaga helyzetét firtatva. A kérdések megválaszolásán saját eszközkészletével dolgozik, de a kutatásba bevonja más területek eszközeit is. „Voltaképpen a képzőművész jut el leghamarabb a filmhez, aki a saját szerű képzőművészetet, a tiszta képi gondolkodás lehetőségeit kutatja. Így találkozik törekvése paradox módon a többi művészeti ág önvizsgáló tendenciáival! A képzőművészet határait kitágító film minden bizonnyal egyszerre mind a »filmszerű film«, a filmszerű gondolkodás egyik lehetséges útját jelzi. Már Moholy-Nagy, *Viking Eggeling*, *Dali*, *Duchamp*, Man Ray, *Léger* (mindannyian képzőművészek!) is világosan tudták, hogy nem csak a látványvalóság leképezése és e képsorok szelektálása létezik mint filmalkotó módszer, hanem az ellentétes irányú, tehát »konstruáló«, »építkező« filmezés is.” (Beke, 1997. 33. o.) Az avantgarde film megnevezés éppúgy, mint az avantgarde képzőművészet, a hagyományok meghaladására, tartalmi és formai újításokra, magatartásra, szemlélet- vagy gondolkodásmódra utal. Az 1910-es és 1920-as évek avantgarde filmje „... a kezdeti (technikai) filmkísérletek s a kialakuló játékfilm után az első ízben próbált tudatosan újat, autonóm-filmszerű filmet teremteni és szembeszegülni a játékfilm esztétikai sajátosságaival és gyártási szisztémájával. E törekvéseiben számos képzőművészeti ösztönzést kapott, olyannyira, hogy csaknem minden képzőművészeti »izmusnak« létrejöttek a filmi megfelelői, gyakran képzőművészek alkotásaiként: futurista film (Ray, *Richter*, *Duchamp*)⁹, absztrakt film (*Eggeling*, *Richter*, *Ruttman*)¹⁰, konstruktivista film (Moholy-Nagy,

⁹ Ray, Richter, Duchamp filmjeit valójában nem lehet futuristának nevezni, más okból foglalkoztatta őket a mozgás, mint a futuristákat. A futuristák (Bragaglia) is készítettek filmeket, ezek nagyrészt elvesztek. Man Ray első filmje, a *Le Retour à la Raison* (*Visszatérés az értelemhez*, 1923) dadaista, amennyiben a talált anyagok (*objet trouvé*) véletlenszerű találkozására épít, még nem szürrealista felhanggal (a szalagra előhívás közben apró tárgyakat, szegeket, rajzszöveget stb. szórt. Ez technikailag is érdekes: lényegében az ekkoriban általa is művelt fotogram elvét teszi át mozgóképre. Az időbeliség szempontjából is érdekes, hiszen legalább kétféle idő találkozik: a felvett anyag által rögzített valós idő és az előhívás ideje, a film ennek során elveszti transzparenciáját és lényegében talált anyagként – filmszalag – jelenik meg.

¹⁰ A absztrakt film képviselői – Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttman, Ferdinand Léger, Moholy-Nagy (*Fekete-fehér-szürke fényjáték*, 1930, a *Fény-tér-modulátorról*, 1930 készített film) – mind az absztrakt festészet felől érkeztek, és a mozgóképet lényegében a festészet kiterjesztéseként kezelték, és egy festői kiindulópontú, elvont képi világot teremtettek. A mozgókép az időbeliség (mozgás, mint zenei-képi ritmus) alkalmazásának lehetősége, integrálása miatt volt számukra fontos (lásd Ruttman: „a film időbeli festészet” – *Malerei mit Zeit*). Az időbeliség pedig azért volt számukra fontos, mert – nagyrészt a Kandinszkij-féle (*A szellemi a művészetben*, 1912), szinesztétikus alapú, tehát hang és szín/forma megfelelésének, belső rokonságának elméletére építő ösztönzés gondolatából indultak ki – zenei mintára gondolták el az absztrakciót (lásd Ruttman: a filmkészítő a festészet és a zene között álló új művésztypus). De az összes többi mű is hordozza ezt

Léger), expresszionista film (*Wiene*), szürrealista film (Ray, Dali, Buñuel, *Clair*) stb. A kérdést bonyolítja az orosz filmavantgarde fellépése, mely a játékfilm (*Eizenstein*) és a dokumentumfilm (Vertov) irányába vitte el a kísérleti filmet.” (Beke, 1997. 189. o.) Az izmusok között felsorolt filmeket *képzőművész filmeknek* is nevezhetjük, azon okból, hogy képzőművészek alkotásai és a képzőművészeti problémák filmes eszközökkel történő továbbgondolását valósítják meg. E filmekben a hagyományos értelemben vett képzőművészeti képi ábrázolás valós időbeli jellemzőkkel, mozgással, ritmussal, „történettel” bővül ki. „Az újabb »művészfilmek« alkotói – *Snow*, Warhol, *Brakhage*, *Raetz*, *Paik*, *Acconci*, *Oppenheim*, *Kren*, *Shartis* stb. – szintén a képzőművészet »meghosszabbításából« vagy megkérdőjelezéséből indultak ki, filmjeiket kiállításokon mutatják be és múzeumok archiválják. »Képzőművészeti« alkotások, amelyek eredményeivel azonban a filmművészetnek nagyon is komolyan számot kell vetnie.” (Beke, 1997. 33. o.)

A történet nélküli film egyik extrém végkifejlete Warhol 1963-as *Sleep* című filmje, melyben egy alvó embert láthatunk körülbelül öt órán keresztül, vagy ugyanígy az *Empire* című 1964-es munkája, melyben a New Yorki Empire State Building épületét láthatjuk fix kameraállásból körülbelül nyolc órán keresztül, miközben lassan bealkonyodik. A filmet használták *animációs* technikával, illetve olyan nyersanyagként is, melyre manuálisan rajzoltak, festettek, karcoltak (*Ginna*, *Cora*, *Len Lye*, *Mc Laren*). A 60-as, 70-es évekbeli *Fluxus-filmek* akciók részeként is megjelenhettek: „a vetítés helyszínén felvett, előhívott és újravetített filmek, akciófilmek és filmakciók, melyek a happening analógiájára vagy annak részeként egyszeri és megismételhetetlen vetítéseket vagy pseudo-vetítéseket hoznak létre”. (Beke, 1997. 191. o.) (Magyarországon: *Erdély Miklós*, *Szentjóby Tamás*, *Hajas Tibor* stb.). Külön kategória az *antifilm*, ami üres, roncsolt, sötét stb. filmek bemutatását jelenti.¹¹ Az absztrakt film, mely az avantgarde idejében született új lendületet kap a 60-as, 70-es évek konceptuális és mediális kísérleteiben. A *konceptfilm* a koncept művészet analógiájára főleg önmagába visszaforduló

az allúziót: *Diagonális szimfónia* (Eggeling), *Ritmus* (Richter), *Fényjáték. Opus I-V* (Ruttman), *Mechanikus balett* (Léger) – ezeket mind 1925-ben Berlinben, „Az abszolút film” című bemutatón mutatták be először.

¹¹ Az antifilm szélsőséges formája Nam June Paik *Zen for Filmje* (1964) egy üres szalag mint fluxustárgy és mint vászonra vetített üres és végtelenített mozgókép.

ötleteket dolgoz fel (Magyarországon: *Tóth Gábor: Filmezem amint fényképezek – Fényképezem amint filmezek*), a *projektfilm* pedig mint önálló műfaj a nem megvalósított vagy eleve megvalósíthatatlan filmekre vonatkozik, melyet a néző gondolatban próbál realizálni. A *filmnyelvi film* lingvisztikai természetű kutatás a filmre mint médiumra vonatkozólag (Magyarországon: *Bódy Gábor, Erdély Miklós, Szirtes András* stb.). A *strukturális film* zárt képi és időbeli rendszert képez, gyakran szeriális vagy kombinációs módon bizonyos szabályszerűséget elemez (Magyarországon: *Maurer Dóra*).¹²

A befogadás, a megfigyelés folyamata nagyon eltérő a festmény (vagy más mozdulatlan kép, például fotó) és a mozgókép esetében. Egy festmény nem szabja meg mennyi ideig nézzük, sőt az sem egyértelmű, hogy a tekintet milyen sorrendben érzékeli, „tapogatja le” a kép részleteit. Újra és újra visszatérhetünk egyes részletekre, közelebb léphetünk vagy éppen távolabbról szemlélhetjük a művet. A mozdulatlan képnek nincs eleje vagy vége, mint például egy irodalmi műnek, ahol visszalapozhatunk, vagy fel is függeszthetjük az olvasást, mielőtt a végére érünk. A film befogadása ezzel szemben időben meghatározott. Technikailag talán lehetőségünk van „beletekerni”, azonban a filmélmény lényegéhez tartozik, hogy a néző szigorú sorrendben kényszerül végignézni az egész folyamatot. Csak annyira merülhet el a részletekben, amennyi ideig látja, s a teljes alkotást is csak meghatározott ideig nézheti. A tekintet az értelmezés szempontjából fontos részleteket keresi, ami a film esetében az időbeli folyamat (gyakran történet) rekonstruálását, megértését teszi lehetővé. Meg kell érteni az egymás után megjelenő képsorok térbeli és időbeli összefüggéseit, az ábrázolt szituációkat.

Az elektronikus mozgókép (videó) és az idő

A film technológiájával a képi ábrázolás birtokba vehette az idő valós dimenzióját, így a képi időábrázolási lehetőségeket, úgy tűnhet, nincs értelme további mozgóképes technikákon tanulmányozni. Amit a mozgóképi ábrázolással kapcsolatban ki lehet jelenteni, az nyilvánvalóan bármilyen módon létrehozott mozgókép esetében érvényes. Azonban a *videotechnika* megjelenése többet

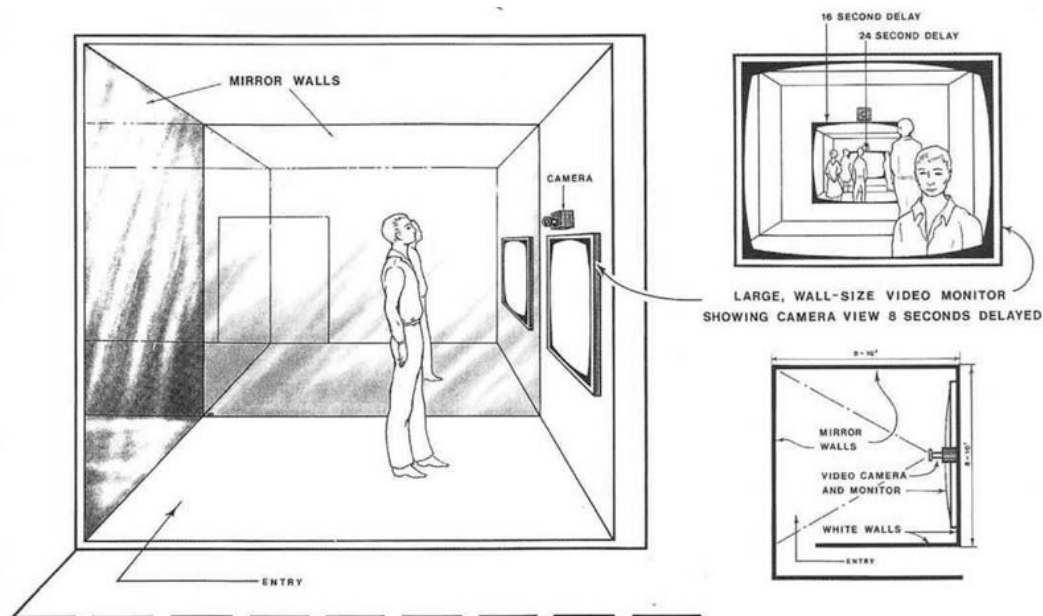
¹² vö. *Beke*, 1997. 190–193. o.

jelentett a képzőművészet és az ábrázolás történetében, mint egy alternatív eszköz használatbavételét. Ez pedig éppen az új technika időhöz való viszonyának következménye. Egy film esetében először felvétel készül, utána laborálás következik, a nyersanyag előhívása, és ha nem szerkesztjük a felvételt, akkor következhet a vetítés. A videokép viszont azonnal látható. Természetesen nem a munkafolyamat során megtakarított idő a lényeges számunkra, hanem az az új helyzet, amit a „jelen idejű” képmegjelenítés teremt. A technológia (legalábbis első évtizedeiben) egy kamerából és egy tévékészülékből áll. Ha a kamerát a képernyőre irányítjuk, létrejön az „alagút”-effektus néven ismert jelenség (egymással szembefordított tükrök), melyről Peternák azt írja (1993. 66. o.): „Ebben áll gyakorlatilag a videó egész „módszertana”, didaktikai és ismeretelméleti újdonsága.”. E tükör-szituációban olyan ön-reflexió rejlik, mely az összes megelőző képtípusnál elképzelhetetlen. A fotó és a film is visszatükrözi világunkat, de a videokép az első olyan képfajta, mely azonos időben teszi ezt. A videóval dolgozó, önmagára is reflektálni képes *médiaművész* olyan problémákat érint, mint az „én” megtapasztalása, a befelé fordulás, a belső idő és a fizikai idő viszonya, a spontaneitás, az improvizáció stb. A tükörszerű befelé fordulás lehetősége mellett paradox módon ugyanez a technika biztosítja a „távolba látás” képességét is, ugyanis a világban bárhol történő eseménynek jelen időben lehetünk szemtanúi általa. A videoképet lehet közvetíteni és lehet rögzíteni is. A rögzítés esetében azonban csupán elektronikus jelek kerülnek egy mágnesszalagra. Ez az első olyan kép, mely gyakorlatilag anyagtalan, leginkább egy energiaforma. „Minden kép jellegét, jelentőségét anyaga döntően befolyásolja (...), a videoképet pedig »anyagtalansága«.” (Peternák, 1993. 64. o.) A videotechnika újabb eszközök beiktatásával képessé válik mesterséges, elektronikus kép és hang létrehozására is (*szintetizálás*). Az elmondottak mellett a „hagyományos”, rögzített, majd vágás (*editing*) útján szerkesztett képfeldolgozásban is meglehetősen rugalmas lehetőségeket kínál a filmes eljáráshoz képest. A hang és a kép utólagos megmunkálásának, a sorrend, a szinkronia (hang/kép), a sebesség megváltoztatásának egyszerű lehetőségét, és mindezt viszonylag olcsón, ami a képzőművészeti használatbavételnek is komoly lendületet adott. A videotechnika forradalmasította a televíziózást, amivel a tömegkultúra alapeszközévé lett,

eközben azonban a kísérleti és képzőművészeti film területén is a legelterjedtebb eszközzé vált.

A videónak már a happening és a Fluxus is kiemelkedő szerepet szánt. A tévékészülékek bekerültek a kiállítási terekbe, részeivé váltak az akcióknak, performance-oknak.¹³ Kialakult a videó-installáció műfaja, melyben gyakran a „zártlancú” televízió rendszere működik (*closed circuit*), több kamerával és monitorral felszerelve. A *closed circuit* használata különösen jellemző a korai videóművészetben: a videó elkészítése során (*Peter Campus, Joan Jonas*), a videóinstallációkban (*Bruce Nauman Corridor-installációi, Dan Graham*) vagy akár a performance-ban (*Joan Jonas*). A videó lehetőséget kínált a performance felől érkező művészek számára a *közvetlenség*, a *jelenlét* új formáinak kialakítására. *Vito Acconci* „Undertone” (1973, 34 perc) című munkájában, a képernyőn látható felvételen a kamerával szemben egy asztalnál ül, és zavarbaejtő módon szólítja meg a nézőt. De az élő performance részeként is használják a művészek a videót, saját képük (egyidejű) megkettőzésére, megsokszorozására (*Joan Jonas, Organic Honey's Visual Telepathy, 1972*). *Dan Graham* „Present Continuous Past(s)” (1974) című munkájában (**13. kép**) a kiállítóter egy falán egy képernyő van, fölötte egy kamera „veszi” a nézőt, nézőket, és egyúttal a szemben lévő falat is, amit tükör borít. A képernyőn a kamera által rögzített kép látható nyolc másodperces késéssel, így a néző saját (vagy mások) korábbi képével szembesül. Azonban a

¹³ Először Nam June Paik „Exposition of Music – Electronic Television” című kiállításán (Wuppertal, Parnass Galéria, 1963), később a „TV as a Creative Medium” című csoportos kiállításon (New York, Howard Wise Galéria, 1969).



13. Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974.

tükörfal miatt a felvételen létrejön a már korábban említett alagút effektus, úgyhogy az egymásba ágyazódó végtelen számú tükörképeken megjelenő, egyre csökkenő méretű tévéképernyőkön (kép a képben) minden „lépésben” nyolc másodperccel korábbi felvételt látunk (8, 16, 24, 32 stb. másodperc időeltolódás a múlt irányába). A néző a fizikai idő különböző fázisait tapasztalja meg a jelenben, egyidejűleg szembesülve saját jelenével és múltjával. *Wolf Vostell* rendes műsort közvetítő televíziós készülékeket helyez el roncsokra, szeméttelre emlékeztető environmentjébe (*dé-collage 7. – elektronischer happening raum*, Velencei Biennálé, 1968.). A *hang és a kép manipulációjával* a diszkontinuitás, a széttöredezettség élményét generálja Joan Jonas, „*Vertical Roll*” (1972, 19’ 42”) című munkájában. A cím arra az ismert jelenségre utal, amikor úgymond „fut” a kép a képernyőn. A technikai „hiba” miatt a megjelenítés folytonossága megtörik, a képek széttöredezve áramlanak a képmezőben felülről lefelé, a vizuális effekteket pedig erőteljes hanghatások (ütések) kísérik. A képernyőn a művész alakja látható, az „ugráló” effekt szétdarabolja a képet, így tulajdonképpen Jonas testét is, valamint a néző vizuális élményét. A *szerialitás, aszinkronia, monotónia* eszközeivel él *Bruce Nauman*, „*Lip Sync*” (1969, 62 perc) című munkájában (**14. kép**). A fejjel lefelé fordított képen közelről mutatott száj mindvégig a címben szereplő két szótagot ismételgeti, miközben kép és hang elcsúszik egymástól (Lyp

Sync, azaz *lip synchronization*, ami magyarul a kép- és a hangszignál egyidejű videoszalagra rögzítését jelenti). Ez az egyszerű, redukált, szeriálisan ismétlődő mozgásforma általában jellemző Nauman korai munkáira (egy részük még 16mm-es filmen). A hang



14. Bruce Nauman, Lip Sync, 1969. 62'

és a kép közötti aszinkronia folyamatosan nő, a megfordított kép pedig eleve megnehezíti a szájról olvasást, így az elhangzó szó és a látvány között felbomlik az egység. Naumant nem egyszerűen a szinkrónban lévő „valóság” mesterséges megváltoztatása foglalkoztatja, hanem a test, ez esetben a száj, mint testrész elszemélytelenítésével és tárgyiasításával operál. A test afféle minimalista objektként jelenik meg, elidegenítve, természetes működésétől, funkciójától (például beszéd) megfosztottan. Ezt az érzetet kelti a testrészek fragmentáltsága, fordított állása, és a mozgás monoton ismétlődése is. Naumannak a tér és idő szerkezetének többszörös megbontásával sikerül elérnie célját. A „külső” és „belső” idő viszonya kerül különös feszültségbe Nam June Paik „TV-Buddha” című (1974) munkájában (**15. kép**). Paik installációjában egy Buddha-szobrot ültet egy úrhajós sisak formájú tévékészülék elé. Egy kamerával valós idejű felvétel készül a



15. Nam June Paik, TV-Buddha (részlet), 1974.

Buddháról, amit a képernyőn láthatunk, olyan, mintha a szobor saját magát figyelné a monitoron. A televízió külsőleg strukturált ideje, a mozdulatlan kép, valamint a befelé irányuló tekintet ideje találkoznak e szituációban. Ez a mozdulatlan, meditatív tekintet mintegy sakk-mattot ad a tévétechnika végtelenül gyors idejének. Paik esszéjében hangsúlyozza tudatunk és emlékezetünk szerepét időérzetünk befolyásolásában, ez a nemcsak az időmennyiséget, hanem az időminőséget is érintő metamorfózis agyunk funkciója.¹⁴ A videó szerkesztés körülményes folyamata pedig nem más, mint ennek az agyi funkciónak a szimulálása. A videoművészet ilyen módon éppen „intim időstruktúrájával” imitálja a természetet. Ebben az esszében bevezet egy új fogalmat is a videoművészettel kapcsolatban, a *boring* (unalmas) fogalmát. Paik szerint az unalom a művészetben egyáltalán nem negatív fogalom. Ezt a művészi videó és a tévé (mint tömegkommunikáció) legszembeötlőbb különbségével, az időhöz való viszonyával kapcsolatban láthatjuk világosan: „Az előbbit általában »hosszúnak vagy unalmasnak« tekintik, még akkor is, ha rövid. A televízió ellenben az idő feletti totális ellenőrzésből él, hiszen az idő mérhetetlenül drága, vagyis kőkemény gazdasági mértékegységként működik. E könyörtelen időkontrollt a közönség előtt az izgalmas szórakoztatás és az információk élőben történő közvetítése gondosan elrejti. A művészi videó (...) csak akkor ér véget, ha szándéka megvalósult. Az idő belső egységet képez, vagyis pontosan annyi van belőle, amennyire az adott

¹⁴ Nam June Paik (1976): Input-Time, Output-Time. In: Beryl Korot és Ira Schneider (1976, szerk.): *Video Art*

témához szükség van.” (Belting, 2006. 131. o.) Paik munkájában az idő, amelyet a tévében a másodpercek törtrészei szerint mérnek ki, megszűnik abban az időtlenségben, amelyben már semmi nem történik, azon kívül, hogy a szemlélő bizonyos gondolati energiákat mozgósít.

A videóművészet „... a gyors és vak fogyasztás céljait szolgáló médiumba a szemlélés olyan lassúságát építi be, amely valamennyi szemantikai tevékenység sajátja: a nyitott értelmezés lép a zárt kommunikáció vagy információ helyébe, a türelmetlen válaszokat a türelmes kérdés váltja fel”. (Belting, 2006. 129. o.)

Az imént említett néhány klasszikus videóművészeti példa csupán esetleges kiemelés a műfaj korai időszakából. Nem céлом a művészettörténeti kutatás és rendszerezés, csupán hangsúlyozni szeretném a példákon keresztül, milyen újfajta lehetőségek és szemléletváltás következett be a mozgóképes ábrázolás műfajában az elektronikus médium megjelenésével.

Az elektronikus mozgókép technológiájában a videoszintetizátort a sokkal fejlettebb digitalizálás hulláma követte a számítógépes képfeldolgozás elterjedésével. A számítógépes technológia minden szempontból óriási hatású találmány, az egész életünket átformálja. Ennek fényében szinte csak zárójelben lehet megjegyezni, hogy a kép történetében is gyökeres fordulatot hoz. A kutatások és tudományos fejlesztések évtizedeken át folytak, mígnem a technika a 90-es években olyan szintre került, hogy ténylegesen elérhetővé és használhatóvá vált a művészek számára. Éppúgy, mint bármelyik korábbi nagyhorderejű képalkotó eszköz megjelenésénél, ez esetben is volt egy szenzációra törekvő kezdeti szakasz, amikor sokan valami nagyon újat, nagyon látványosat próbáltak elérni a képalkotásban. Úgy tűnik azonban, hogy a technológia néhány évnyi „zajos” szenzáció után, melyet az élet minden területén átvonulva keltett (beleértve a művészetet is), végre elfoglalta saját helyét (bár ez nem egy statikus állapot, hiszen ez a technológia minden másnál sokkal gyorsabban és látványosabban fejlődik). A képzőművészeti gondolkodás lassan megtanulta a látványosság helyett a rendkívül praktikus lehetőségeit kihasználni, és egy komoly potenciával bíró egyszemélyes filmstúdióként (vagy kép-, hangstúdióként) tekinteni az eszközre. A szenzációs látványok műfajában (ha már itt tartunk) egyébként is kritérium a mindenkori átlagos technikai színvonalnál jóval magasabb megléte, mely költségei okán a

szórakoztatóipar privilégiuma. *Belting* így jellemzi ezt a helyzetet (2006. 128. o.): „A médiaművészet problémája éppenséggel nem művészi jellege, hanem peremhelyzete, amelyet Kalifornia elektronikus álomgyárainak szórakoztatóiparával szemben foglal el (...). A médiaművészet ilyen összehasonlításban technológiai szempontból aligha rúghat labdába: inkább a médiavilág elit enklávéjává vált, és nem maradt számára más, mint hogy művészeti területen legyen sikeres; egyenesen azzal a szándékkal színre lépve, hogy elmélyítse azt a művészeti irányt, amely az uralkodó művészeti piacon már régóta túlságosan ellaposodott.” Természetesen a művészeti gondolkodás is alapnak tekintheti az új technológia tudományos és filozófiai relevanciáját, kutatásában az új minőségre helyezve a hangsúlyt (gondoljunk például *Walicki Tamás* művészetére). A computertechnikában vált a kép, történetében először, egzakttá, a tudomány számára is pontosan leírhatóvá. A technológiában minden kép képpontokból épül fel és minden egyes képpont leírható adatok formájában (lényegében számokkal, melyek egyezményes módon rögzítik az adatokat színrendszerre, tónusskálára stb. vonatkozóan). A képi ábrázolásban így minden egyes képpontra kiterjed befolyásunk, legfeljebb a képpontok száma (a kép *felbontása*) szabhat korlátokat. A mozgóképes ábrázolásban is ugyanez az elv, másodpercenként 25, 30 vagy tetszőleges számú képre (videoszabványtól függően) értve. És megjegyzendő a technika lehetőségeire vonatkozóan, amire *Peternák* is kitér esszéjében (1993. 77-78. o.), hogy a gép a képpontokat háromdimenziós környezetben is ugyanígy kezeli (ez esetben *térpontoknak* is nevezhetnénk), tehát egy háromdimenziós térbeli szituációt akár mozgásban, folyamatos változásban is le tud írni. Csupán a reprezentáció korlátja (kétdimenziós képalkotó technológia – sík monitor), hogy ennek (egyelőre?) csak a kétdimenziós vetületét láthatjuk. A művészeti ábrázolásban azonban tendenciaként megfigyelhető, hogy az új technikai bázist egyre inkább felhasználói szemmel és csak ritkább esetben a művészeti kutatás célobjektumaként alkalmazzák, még akkor is, ha például interaktív vagy hálózati művészetről beszélünk.¹⁵ A digitális technikát alkalmazó

¹⁵ Az alkotómunka szempontjából a videó és a számítógépes képtechnika kapcsolatával párhuzamként felvethető az írógép, szövegszerkesztő számítógép viszonya. Az író adott esetben az írógépet lecseréli a praktikusabb és nagyobb tudású szövegszerkesztőre, mellyel leírt mondatait egyszerűen újra és újra átszerkesztheti. Ez az eljárás segítheti a szöveg minőségének javításában, azonban a technika önmagában az írás művészeti koncepcióját nem kell, hogy befolyásolja.

médiaművészetről elmondható, hogy folytonosságot képez a korábbi videotechnikára épülő művészettel, a technológiai fordulat következtében azonban az ábrázolás lehetőségeiben lényegesen nagyobb potenciákkal bír, az új kommunikációs formák (interaktivitás, hálózat stb.) hatására pedig szemléletváltáson is keresztül megy.

A videó a kezdetektől fogva kapcsolatban áll más médiumokkal és művészeti nyelvekkel (tévé, film, performance, szobrászat, festészet stb.). A digitális technika révén a globális adatáramból származó képek, saját készítésű felvételek, történeti anyagok stb. eredeti hordozóanyaguktól függetlenül folynak össze egy intermediális közegben. A legkülönbözőbb formátumokat is problémamentesen lehet szintetizálni, digitalizált állapotban.

A technika változását tárgyalva, szükséges még megjegyezni, hogy a 90-es évektől a videokép megjelenésében, installációjában elszakadhatott az addig kényszereszerű tévé-dobozba zártaságtól. A tévé-doboz önmagában is egy sok jelentéssel terhelt objektum, a fogyasztói társadalom és a tömegszórakoztatás szimbóluma, ez gyakran problémát jelentett a művek autonómiája szempontjából. A videokép videoprojektor használatával immár filmes vetítési helyzetben jelenhet meg, változó, akár egészen nagy méretben is. A legújabb lapos képernyőjű monitorokon pedig ismét tárgyyszerű képpé „változik”, újraértelmezve a festészet klasszikus képformáját. Az új reprezentációs eszközök jelentős minőségi változást hoznak a kiállítások installációs színvonalában.

A mozgóképes alkotások újszerű technológiájú és egyre nagyobb számú elhelyezése kiállítási terekben és múzeumokban, napjainkban jelentősen megváltoztatják a mű és néző viszonyát jellemző befogadás folyamatát, annak időbeli struktúráját. Ez az időbeli aktus bizonytalan és viszonylagos volta miatt hozzáadódik a műben egyébként meglévő időbeli problémákhoz, befolyásolja a megfigyelő érzékelését, értelmezését, bizonyos értelemben a mű részévé is válik. Ha mozgóképet muzeális kontextusba helyezünk, a néző érzékelését elsősorban azok az elvárások határozzák meg, amelyeket általában a múzeumi látogatással kapcsol össze, tehát olyan elvárások, amelyek a mozdulatlan képek szemlélésének hosszú előtörténetéből erednek. A tradicionális múzeumban a néző teljes mértékben maga szabja meg a kontempláció idejét, egy kép szemlélését bármikor

megszakíthatja és folytathatja. A kép nem változik, ezért nem vonja ki magát az ismételt szemlélés alól. A néző ezen kívül fel alá sétálhat a térben, közelíthet és távolodhat stb., mely mozgások együttesen egyfajta aktivitást jelentenek, aminek a gondolkodás folyamatában van szerepe. Mozgókép megfigyelésével kapcsolatban azonban van a nézőnek egy másik hagyományos „technikája”, még hozzá ahogyan a moziban viselkedik. Ilyen esetben a néző teljesen lemond szabadságáról és autonómiájáról, és hagyja, hogy teljes egészében az alkotás szabja meg a kontempláció idejét és módját. Van tehát kultúránkban két alapmodell, amelyek lehetővé teszik az idő ellenőrzését: vagy a kép mozdulatlan (a múzeumban), vagy a néző mozdulatlan (a moziban). Mindkét modell felmondja azonban a szolgálatot, ha a mozgókép a múzeum terébe kerül. Az ilyen képek elkezdik diktálni a szemlélődés idejét, s ezzel a nézőt megfosztják autonómiájától. Ha megszakítjuk a videó szemlélését, majd ismét visszatérünk hozzá, az lesz az érzésünk, elszalasztottunk valamit, és már nem tudjuk, igazából mi történik az installációban. Ugyanakkor a kiállítóteremben a néző mozgását nem lehet önkényesen leállítani, mert az a művészeti rendszerben az érzékelés működésének szerves része. A nézőt nem lehet rákényszeríteni arra, hogy nézzen végig minden kiállított videoművet, erre egyszerűen nincs elég ideje. A kiállított mozgóképes munkák befogadási folyamata ezért meglehetősen bizonytalan helyzetbe kerül. Ahhoz hasonlóan, ahogy ez a múzeumon kívüli életben is történik, észreveszünk, megfigyelünk vagy elhalasztunk lényeges dolgokat, lemaradunk fontos pillanatokról. Ám *Boris Groys* véleménye szerint épp ez az alapvető bizonytalanság, ami akkor jelentkezik, amikor a képek és a nézők egyszerre mozognak, teremti meg a múzeumba került mozgóképek esztétikai értéktöbbletét. A médiainstalláció esetében valóságos harc alakul ki a néző és a művész között a kontempláció idejének ellenőrzéséért. A modern művészetek már eleve feltételezik a velük való aktív bánásmódot, a kiállított videó szituációja is megerősíti ezt a mozi struktúrájával szemben. A múzeumi videoinstalláció ideális terep a video- és filmképekkel történő analitikus nyelvi bánásmódhoz. A néző megkapja a mozgás, választás, visszatérés stb. lehetőségét, tanulmányozhatja a művészi stratégiákat (még a technikai szerkezetek sem maradnak rejtve előle). A néző tekintete immár nem uralkodik háborítatlanul (mint a hagyományos múzeumi térben), ugyanakkor nincs is teljesen alárendelve az

alkotó akaratának, mint a hagyományos médiafogyasztó környezetben, amely a néző tekintetét a médiaképhez köti.¹⁶

A médiaművészet időstruktúrájáról így elmondható, hogy azt a fizikai idejének (a vetítés ideje), pszichikai időrendszerének (a megjelenített idők, idősíkok szerkezete), az idővel való további filozófiai vonatkozásainak, valamint a reprezentáció következményeként előálló, az értelmezést befolyásoló befogadási idő problematikájának együttes viszonyrendszere alkotja.

Kortárs képzőművészeti időábrázolások

A kortárs képzőművészet, a továbbra is önálló kategóriaként érvényes festészet mellett a technikai képekre épülő műfajokat médiaművészet néven szintetizálja. *Belting* (2006. 128. o.) a következőket fogalmazza meg a mai művészet rendszerezhetőségével kapcsolatban: „Már több évtizede tart a médiaművészet kora (...) – ám ismereteim szerint történetét vagy műfajként való fejlődését a jól bevált minta alapján még nem sikerült megírni, de még csak bármiféle egyenes vonalú fejlődést sem sikerült felfedezni benne. Mindössze egyes művészek – bizonyos kérdéskört körüljáró – életművében lehetett igazolni valamilyen időforma meglétét, ami az igencsak heterogén gyakorlat egészére nézve viszont nem érvényes.”

A képi, képzőművészeti ábrázolásban a különböző technikákkal és korszakokban kidolgozott időábrázolási stratégiák mai napig nem veszítették el érvényességüket. Vannak, amelyek általánosan beépültek a képi ábrázolások későbbi rendszereibe és van olyan is, ami újra és újra feltűnik, a korábitól esetleg teljesen eltérő felfogásban, de hasonló formában.¹⁷ A mai képzőművészetben az időábrázolás képi és mozgóképi megoldásai jóval komplexebb képletekbe rendeződhetnek, mint történetük során bármikor, a vizuális jelekhez adott esetben hozzáadódhat a mű tartalmi, filozófiai vonatkozásaiban jelentkező idő

¹⁶ vö. *Groys*, 2006. 7-13. o.

¹⁷ A *folyamatos narratíva* (egy alak kétszer vagy többször jelenik meg a képen) mai használatakor nyilvánvaló, hogy a néző ezt nem tudja már valós látványként elfogadni (szemben a középkori nézővel) a látványleképezéssel kapcsolatban azóta kialakult konvenciói miatt, ugyanakkor a XX. században a kép műfajában végbement változások után már nem is fog meglepődni a látvány irracionális volta miatt, inkább megpróbálja azt a kép összefüggéseiben értelmezni.

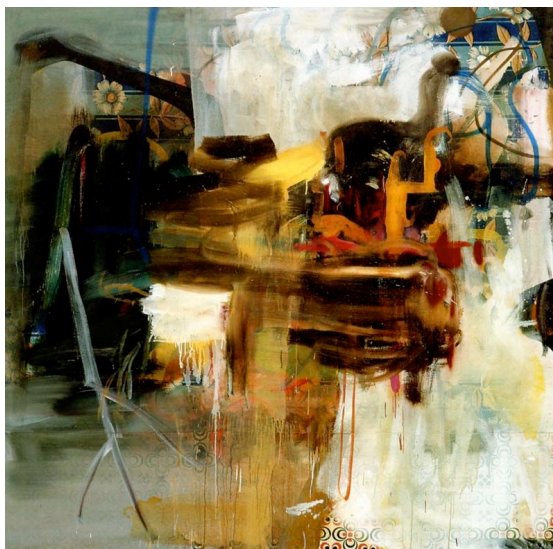
problematika. A következő néhány bekezdésben témánk szempontjából kiemelhető, különböző megoldásokkal élő műveket, képi és mozgóképi ábrázolásokat fogok az idő problematika oldaláról megközelítve bemutatni.

Valószínű, hogy a festészeti ábrázolásban, annak története során, az alkotók már végigjárták az időábrázolás formai lehetőségeinek útjait, így nem is célozom ezen a területen újabb formai megoldások után kutatni. Ami viszont megfigyelhető, hogy léteznek olyan konceptuális művek, melyek az időt nem az ábrázolás technikai megoldásaival, hanem a műhöz kapcsolódó koncepció révén vonják be az értelmezésbe. Ez a jelenség sem tekinthető újnak, viszont a művészeti felfogás, eszközök és célok változásával mégis újszerű eredményeket mutathat.

A dokumentum mint mű, lehet egy egyszeri és megismételhetetlen művészeti esemény dokumentációja. Az időbeli projektek, akciók, performance-ok dokumentálásának a 60-as évektől jellegzetes eszköze a videó, a fotó és a szöveg. E médiumok mellett különleges dokumentumokká válnak *Hermann Nitsch* művészetében nagyméretű vásznai is. A rendszerint több napos akciói, melyeket orgia misztérium színház néven ismerünk, szakrális, nagy tömegeket megmozgató események, amit csak azért említek ebben a felsorolásban, mert van egy olyan mozzanata, ami témánk szempontjából különösen érdekes. Nitsch ugyanis nagy gondot fordít arra, hogy képi lenyomatok szülessenek az események nyomán. Minden újabb akció előtt tiszta fehér vásznakat terített le, vagy rögzített háttérként, melyeken a kép szempontjából teljesen kontrollálatlan módon alakul a „forma”. A vásznan a festéket a vér és a sár jelenti, mely csapódik, folyik, elkenődik, ahogy az események és az anyag fizikája diktálják. Nitsch az események után a vásznakat keretre feszíti, és képként kezelve egy új esztétikai rendszerbe emeli át. A nyomok lendületes rendszere magukban hordozza az időbeli folyamat egyfajta dokumentációját, ugyanakkor a képek végérvényesen el is szakadnak az eseményektől és „időtlen” festészeti alkotásokként is érvényessé válnak.

Egyszerű és látszólag mindennapos módon alakítja ki időbeli struktúráját festészetében *Albert Oehlen*. Absztrakt expresszív formavilággal felépülő kompozícióit megfigyelve észrevehetjük, hogy minden képe mögött (alatt) ott rejtőzik egy másik festmény, amely ráadásul többnyire figurális szemléletű (**16. kép**). A festett kép történetében nyilvánvalóan számtalanszor előfordult már, hogy

egy újrifestett képmezőn előbukkant az alsó réteg, mintegy beépülve az új kép struktúrájába, azonban ha ezt művészi szándék alapozza meg, úgy mindenképpen az idő problematikáját is érintő ábrázolásmódnak kell tekintenünk. Ezeken a képeken legalább két idősík találkozik, amelyeknek a viszonya nem egyszerűen múlt és jelen, hiszen az új nem csak elfedi, de át is alakítja a régit, a régi pedig formálja az újat és részévé válik az egésznek.



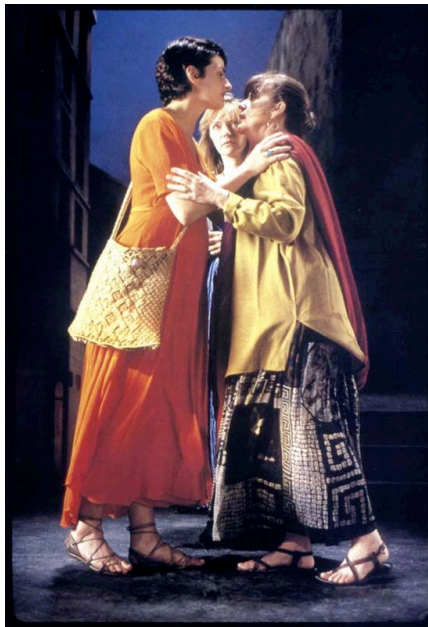
16. Albert Oehlen, El Lute, 1995. olaj, vászon, 200 x 200 cm

Technikai szempontból ugyanerre a megoldásra találhatunk példát a hazai festészeti közegben is, *Elekes Károly* újrifestett képei azonban lényegesen más koncepcióval készülnek. Elmélete szerint már éppen elég kép született a világban, így a festő dolga, jobb híján, hogy régi rossz képeket „feltuningoljon”. Piacokon, régiségkereskedőknél vásárolt vagy talált festményeket fest át úgy, hogy az eredeti kép jelentős részét érintetlenül hagyja (nem szándéka tehát megsemmisíteni) és csak a „szükséges” beavatkozásokat végzi el, egy izgalmas képi, képzőművészeti minőségre törekedve.

De koncepciója alapján hasonló időviszony alakul ki *Szűcs Attila* festészetében is, hiszen nagyméretű vásznai előzményeként mindig egy talált kép, egy képeslap, fotó, megsárgult újsággép stb. szolgál. A festészetbe átültetett, felnagyított és újraértelmezett kép minden lehetséges időbeliséget érintő ábrázolási megoldásán túl, tartalmaz egy konceptuálisan létrehozott időviszonyt, mely

abszolút meghatározó tényező az adott képpel kapcsolatos időérzetünk szempontjából.

A videoművészetben a folyamatos technikai újítások nyomán még elképzelhetőek újabb formai megoldások. Talált képnek is nevezhetnénk azt a klasszikus festészeti toposzt, amelyre *Bill Viola* épít 1995-ös „The Greeting” című videójában (**17. kép**), melyben egy mindennapi prózai eseményt növeszt (léptékben és jelentőségben) monumentálissá időkezelésével. A történetben két nő beszélget egymással egy utcán, amikor feltűnik egy harmadik, aki csak egyikőjüket ismeri, s emiatt a másiktól nem vesz tudomást, egészen addig, amíg a mindkettőjüket ismerő nő be nem mutatja őket egymásnak. A jelenet a valóságban 55 másodpercig tart, a videón 10 perc alatt bontakozik ki. Nem egyszerűen egy hagyományos módon felvett jelenet lelassításáról van szó, amikor is a mozgóképi folytonosság fázisképek sorára szakad, hanem egy speciális, nagy sebességű kamerával felvett anyag lelassításáról,



17. *Bill Viola*, *The Greeting*, 1995.

amely ebben a vetítési sebességben sem válik szakaszossá. A jelenet annyira lelassul, hogy a mozgás sebessége az érzékelési küszöbünk határára kerül. A művet figyelve az az első benyomásunk, hogy nem mozog a kép. Az állóképek

megfigyelésénél kialakult szokásaink lépnek érvénybe, tehát a képfelületen pásztázik a tekintetünk, megfigyeljük a részleteket és megpróbáljuk egységében feldolgozni a kompozíciót. Azonban észre kell vennünk, hogy a részletek kis mértékben mindig megváltoznak, akkor is, ha a mozgást nem is vettük észre. Az életből kiragadott kicsit kellemetlen, esetleges és pillanatnyi társas szituációt mozzanatról mozzanatra megfigyelve, hosszasan átélve és elemezve egy drámai történetet élünk át, mely végül eljut egyfajta megoldásig. Valahogy így látnánk a világot, ha az érzékelésünk extrém módon felgyorsulna, és minden helyzetet ilyen pontosan figyelhetnénk meg. A kompozíció előképe *Jacopo da Pontormo* „Mária és Erzsébet találkozása” (1528-29) című festménye (**18. kép**), melyben szintén egy mozdulatlan, szokatlan



18. *Jacopo da Pontormo*, Mária és Erzsébet találkozása, 1528-29.

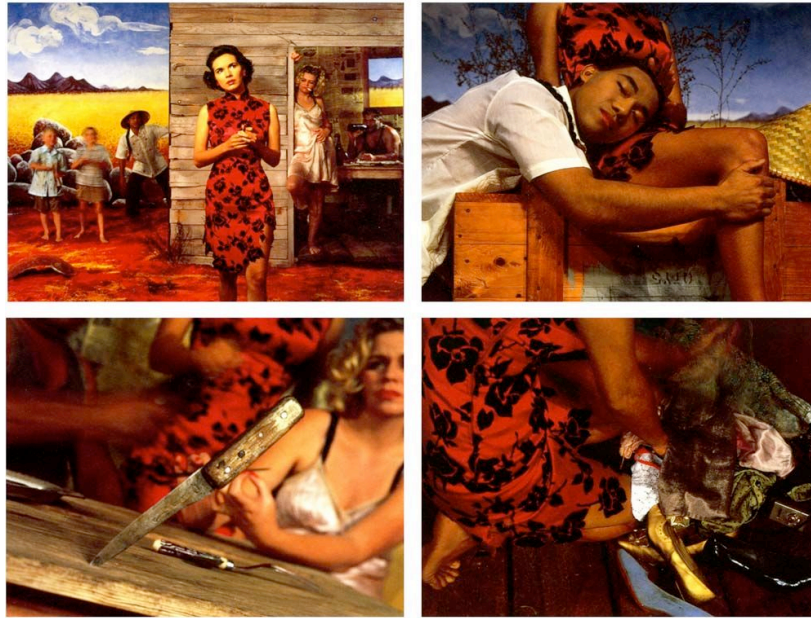
módon a képből némán kifelé bámuló női alak látható. A videokép, amelyet eleve állóképszerűnek érzékelünk kompozíciójával, színeivel, megvilágításával egy klasszikus festészeti toposzt idéz fel, ezzel is rájátszva arra a képfogalomra, amit az idődimenzió kívülség jellemez, és melyet mélyen magunkban hordunk.¹⁸

Viola munkájával összevetésként is felhozható *Douglas Gordon* „24 óra Psycho” című 1993-as munkája. *Alfred Hitchcock* „Psycho” című klasszikus filmjét vetíti le 2 kép/másodperc sebességűre lelassítva, hang nélkül. Állóképek sorozatát látjuk, mint a film esetében, de most jóval az érzékelési küszöbünk fölött (fél másodpercenként) váltva. A film időbeli struktúrája teljesen felbomlik, bár a képek sorrendje követi az eredeti narratív szálát, azonban olyan lassan, hogy az már nem képes tudatunkban az eredetihez hasonló folyamattá szerveződni. Az egész

¹⁸ vö. *Krauss*, 1998. 4-9. o.

filmet pedig képtelenség is végignézni. A képsort figyelve annak állóképszerűsége a meghatározó, tudatunk ekképp értelmezi. És bár fél másodperc viszonylag kevés idő egy kép megtekintésére, az egymást követő képek nagyfokú hasonlósága miatt mégis megfelelően tudunk tájékozódni. Mint arról már korábban esett szó, a mozdulatlan képet más módon figyeljük meg, mint a mozgót. A film esetében, annak megállíthatatlan gyors változásának kényszerében, egyfajta lényegkiemelő, „gondolkodó” látást alkalmazunk. Azokra az időben kibontakozó képi momentumokra koncentrálunk, melyek feldolgozása elengedhetetlen a „történet” rekonstruálása szempontjából. Figyelmünk elsődleges feladata az időszál megértése. Eközben kisebb koncentrátsággal érzékeljük az egyéb körülményeket, melyek kevésbé tudatosan vagy tudat alatt épülnek be az élménybe. Ilyen lehet a képek színvilága, a kompozíció, bizonyos formák, háttérben megjelenő alakok, objektumok stb. Egy film esetében külön tudatos hozzáállást, egyfajta erőfeszítést feltételez, hogy például képeinek kompozícióját megfigyeljük. Az állóképek esetében azonban automatikusan éppen ezeket a tényezőket figyeljük meg, miközben hosszabb időbeli folyamatban nem kell azokat elhelyeznünk. A „24 óra Psycho”-t figyelve, a film története elemeire hullik szét, gyakorlatilag le kell mondanunk a narratív élményről, azonban képeit sokkal inkább „látjuk”. Viola a lassítás technikájával állóképszerű látványt ér el, mely mégis magában hordozza a folyamatot, egy újfajta képi minőséget teremtve, Gordon ezzel szemben, mintegy önkényes beavatkozással, feláldozza a történetet a képek javára.

Továbbra is a narráció témájánál maradva érdemes megfigyelni *Tracey Moffatt* „Something more” című hat színes és három fekete-fehér képből álló fotósorozatát (**19. kép**). Ez esetben hat különálló fotografiai kép idéz meg egy olyan történetet, amely akár egy film cselekménye is lehetne. A képsorozattal való történet elmondását mint alkotói módszert már ismerjük a festészet, a képalkotás történetéből. A korai példákban megfigyelt esetekben jellemző módon vagy a történet volt nagyon redukált (például William Hogarthnál), vagy olyan történetet jelenített



19. Tracey Moffatt, *Something more* 1, 3, 5, 7, 1989. 100 x 130 cm

meg alkotója, amelyről eleve feltételezte, hogy a befogadó is ismeri (leggyakrabban bibliai eseményeket). Moffatt ezzel szemben nem egy ismert történetet, hanem a történetekben általában jellemző lényeges szituációkat, meghatározó momentumokat jeleníti meg. Kiszolgáltatottság, nyomorult élethelyzet, remény, a tiszta szerelem, erőszak, feszült pillanat stb. közhelyei jelennek meg a fotókon, valójában a nézőre bízva, hogy a bejáratott sémák kezelésével állítson össze történetet. A filmes hasonlat nem csak elméleti, a képek ténylegesen olyanok, mintha egy filmből kerültek volna ki. Moffatt egy valódi filmstúdióban készítette el a beállításokat színészekkel, jelmezekkel, díszlettel, még a háttérben megjelenő táj is festett díszletfal. A képek kompozíciói az ismert plánokat idézik, kiemeléshez pedig az élesség-homályosság filmes képalkotásban jellemző eszközt alkalmazza a művész. A drámai hatás olyan erős, mint egy film esetében. Amíg Gordonnál a képek elidegenednek a valódi történeti folyamattól, addig itt néhány kép jelzései komplex történetet idéznek fel, a néző létrehozhatja saját filmverzióját.

A „lassú” videoképek újabb alternatíváját figyelhetjük meg *Anri Sala*, albán származású videoművész két művét elemezve. Sala műveiben az idő érzékelésének elsődleges forrásaként a természet jelenségeit használja fel. A lényegtelennek vélt részletekre való figyelméről és a filmjeit szinte festménnyé fagyasztó

nagytotáljairól ismert alkotó, „Blindfold” című 2002-es videofilmjében (20. kép) a poszt-



20. Anri Sala, Blindfold, 2002.

szocialista lakótelepi környezetben talált üres óriásplakát-tábla fémes felületén vakítóan világító, lemenő nap fényét, és annak érzékelhetetlenül lassú változását veszi filmre. A szürealisnak tűnő fényjelenség és a mű időtlensége önmagában is allegorikus, hátha még hozzávesszük, hogy a helyszín két albán város lelakott panelnegyede.¹⁹ „Time after time” című művében (5’22”) egy sötét tónusú éjszakai képet látunk, kivehető hozzánk közel egy ló sziluettje, a háttérben pedig egy emeletes épületből kiszűrődő néhány szögletes fényfolt. A helyszínen felvett hangot is halljuk, bár ez többnyire csendet jelent. A látványt hosszasan szemlélhetjük, csak nagynehezen vehető észre a ló néhány apró mozdulata, miközben ismétlődő jelleggel a teljes képfelület lassan és totálisan elhomályosodik, majd újra kitisztul. Olyan ez, mintha lélegzés periódusai lennének egy teljesen lelassult, meditatív állapotban. Hosszú csend után egyszer csak erősödő zúgás, fény vetül a látványra és hirtelen hatalmas robajjal elszáguld egy jármű köztünk és a ló között. A ló félelmében felrántja az egyik hátsó lábát és jódarabig úgy is marad. A lassú meditatív képek és minimális történetek valós időt mutatnak, vágás és szerkesztés nélkül. A mozdulatlanságnak ezek a képei a „valóságban megálló időt” mutatják, és Sala munkáiban rendszerint allegorikus jelentésűek. A különböző technikákkal, vagy épp technikai beavatkozás nélkül elért lassúság mindig erősen felkelti az időhöz kapcsolódó érzéseinket, előmozdítja az időhöz való viszonyunk filozófiai vizsgálatát.

¹⁹ vö. Erdősi, 2005. 25-27. o.

A lassú film másfajta megközelítését követhetjük nyomon a kínai *Yang Fudong* lírai munkáiban. A szentimentálisnak, nosztalgikusnak mutatkozó, többnyire fekete-fehér filmjeinek a főszereplője legtöbbször néhány nyugati öltönyben feszítő fiatal kínai férfi (saját korosztája) és egy-egy hasonló divat szerint öltözött, vagy éppen hagyományos viseletű nő, akik többnyire szótlanul, távolba meredő tekintettel mozognak különböző társadalmi szituációkban és természeti környezetben. Kínai képtekercsekről ismert tájakat látunk, esetleg egy kínai népdalt hallunk a hosszú jelenetekben (**21. kép**). A fiatal képzőművész a játékfilm filmes eszközeivel



21. *Yang Fudong*, *Seven intellectuals in bamboo forest*, 2003.

dolgozik. Elindít egy-egy cselekményszálát, amit a néző filmes tapasztalatai alapján megpróbál történetté fűzni, de aztán rendre elveszíti a „fonalat”. Felvillan például egy revolver valaki kezében, de ez esetben megdől a tétel, miszerint annak a későbbiekben el kell sülnie, az is eltűnik a lassú meditatív képek folyásában. A szereplők között általában semmilyen interakciónak nem lehetünk tanúi, miközben láthatóan egy társaságot képeznek. Olyan, mintha egymással és a környezetükkel nem is egy helyen, nem is egy időben léteznének.

Gillian Wearing „60 Minutes Silence” (60 perc csend) című 1996-os művében egy huszonhat tagú rendőri alakulatot állít a klasszikus csoportfényképezési pozícióba (három sorba rendezve, elől ülnek, mögöttük állnak, hátul pedig emelvényen állnak), és azt a feladatot adja számukra, hogy egy órán keresztül maradjanak mozdulatlanul, miközben filmre veszi a jelenetet (**22. kép**). A szituáció eszünkbe juttathatja a fotográfia kezdeti korszakát, amikor még az egy

órás expozíciós idő realitás volt, de a látványból kiindulva akár még az a kellemetlen érzésünk is támadhat, hogy a hatalom folyamatosan figyel minket. Az első ránézésre mozdulatlan fotografiai képet imitáló látványban csak a technika kelt gyanút a nézőben. Jobban megfigyelve a képet észrevehetőek az apró mozgások. Ha tartósan figyeljük a jelenetet, elkezdjük egész más szemmel látni, mint az ilyen jellegű fotografiát,



22. Gillian Wearing, Minutes Silence, 1996. 60'

világossá válik, hogy a videó nem képes a fotografiát imitálni, óhatatlanul történet bontakozik ki a képen. Semmi drámai, csak az apró neszek és surrogások, melyek egyre sűrűsödnek, a pózok megtartása egyre komolyabb erőfeszítést igényel. A visszafojtott, kitörni vágyó energia minden szereplőben fokozatosan növeli a feszültséget és ezt minél tovább nézzük, annál jobban feltáruznak előttünk az egyes személyiségek. Gillian Wearing munkáiban arra törekszik, hogy rejtett emberi és individuális momentumokat hozzon felszínre, és ezt ebben a művében, az egyébként pillanatnyi időbeli folyamat „fájdalmasan” hosszú kiterjesztésével, a minimális gesztusok ellenére is rendkívül hatásosan éri el.

A 60 perces expozíció klasszikus fotografiai változatát figyelhetjük meg a japán *Ken Ohara* portrészorozatán (**23. kép**). A fotográfia történetében ugyan volt, amikor egy órás expozíciós időre volt szükség, de akkoriban értelemszerűen nem



23. Ken Ohara, With, 1999.

portrék készültek. Ohara portréja új identitást ad alanyainak. A hátterek viszonylag éles rajzolata előtt a szereplők alakja az egy órás időtartam alatt rögzített mozzanatok következtében homályába vész. A fej és a test puha körvonalai, a részletek eltűnése újfajta kifejezőerőt kölcsönöz alakjainak. Ohara torz és melankolikus portréi elsősorban a képen nem látható művész identitását tükrözik.

A hosszú expozíciós idővel kalkulál *Hiroshi Sugimoto* is, „Theaters” című fotósorozatában (**24. kép**). Amíg Gillian Wearing filmmel kísér el meg fotográfiát készíteni, addig Sugimoto egyetlen fotót készít egy kétórás filmről. Egy nagyformátumú fényképezővel járja a mozitermeket, és rögzíti a kiterjesztett „pillanatot”. A képeken a sötét mozitermek építészetileg ismétlődő, de különösen változatos stílusokat felvonultató struktúrájában mindig a ragyogó képfelület a központi téma. A mozivásznon azon fények összességét látjuk, melyek a teljes film vetítése során rávetültek, ilyen módon ez a fénylő kép a film kétdimenziós „állókép” vetülete.



24. *Hiroshi Sugimoto*, Orinda Theater, Orinda, 1992; La Paloma, Encinitas, 1993.

Az időt sűríti, és ilyen értelemben a gyorsítás, a felpörgetés technikáját alkalmazza műveiben *Roman Opalka*. Azonban konceptuális festményeit, fotóit szemlélve biztosan nem a gyorsaság fogalma jut eszünkbe, hacsak nem abban az értelemben, hogy bizonyosan gyorsan véget ér az életünk. Roman Opalka szerint az időnek csak a halállal van közös dimenziója. Egy végtelen folyamatot elindítva, 1965-ben kezdte festeni „Détails” (Részletek) címmel jelzett sorozatát (**25. kép**), amelynek valamennyi darabján balról jobbra haladva, egymást követő sorokban, növekvő értékű fehér számjegyeket ír monokróm alapra. A hatvanas években alkalmazott fekete háttér idővel egyre világosodott, feketéből szürkére váltott, miközben az írás a kontraszt gyengülésével egyre olvashatatlanabbá vált.

Konceptje



25. *Roman Opalka*, 1965/1 - ∞, Detail 1-35327

nem egyes műveket, hanem életművet alkot, amelynek minden egyes darabja a nagy egész részleteként tételeződik. Festett számsorai az alkotási folyamat minden feleslegestől megtisztított, szakrális gesztusként értelmezhető megjelenítései, amelyek az érzékiség nyomait csak az egyre fehéredő alapon egyre kevésbé látható fehér ecsetvonásokban őrzik. Önmagát mindig ugyanabban a beállításban rögzítő portréfotó sorozatában (**26. kép**), kíméletlenül és szisztematikusan rögzíti öregedésének folyamatát. Megdöbbentő változata ez a képsorozat általi „történetmesélés” technikájának, vagy éppen a Muybridge-féle fázisképeknek,

melyek ez esetben egy több évtizedes mozgássort képeznek le „újrajátszható” képsorrá.



26. Roman Opalka, 2375195; 2381233; 2389771; 4853994; 5155231

Saját portréfotóit dolgozza fel *Christian Boltanski* „Entre Temps” (Éltem, 2003) című videójában, amikor hét és ötvennyolc éves kora között készült arcképeit szerkeszti egységes képfolyammá. Az egymásba transzformálódó arcvonások változásai plasztikussá teszik az élet múlását. „Mes Morts” (Halottaim, 2002) című művében tizenkét neonlámpával megvilágított fémtáblán, két-két festett fekete évszámot látunk. Boltanski életében fontos szerepet játszott barátok, rokonok életének kezdő és végpontjai. Ahogy Boltanski fogalmaz: „Az élet két dátummal összefoglalható. Köztük van ez a kis fekete vonal – ez az élet.”

Opalkához és Boltanskihoz hasonlóan saját portré fotóival mond el történetet *Zhang Huan* is, „Family Tree” című munkájában (27. kép). A „Family Tree” drámai vizuális interpretációja *Zhang Huan* víziójának, melyben a társadalom meghatározottságai közvetlenül felíródnak az ember testére. A kilenc színes fotóból álló sorozatában a művész arcát lassan és fokozatosan elfedi a fekete tintával írott kalligráfia. Néhány feljegyzés a családi viszonyokra utal, mások a világ alapelemeire (föld, tűz, víz), megint mások hagyományos kínai meséket idéznek meg. A művész arca lassan de fokozatosan eltűnik a tinta mögött, jól érzékeltetve a családi, társadalmi és kulturális viszonyok bonyolult szövetének a súlyát, mely a személyes identitás teljes megsemmisítésével fenyeget. A művész mereven ellenszegülő arckifejezése személyes elutasításának jele, az ilyen módon eleve elrendelttel szemben. A képsorozat általi történetmesélés technikáját fedezhetjük fel ebben a műben is, azonban olyan „történet” vetül elénk, amelynek nincs meghatározható ideje és nincs látható dimenziója sem.



27. Zhang Huan, Family Tree, 2001.

A videóinstalláció műfajában a több képre komponált műveket *többsatornás* videónak nevezik. A párhuzamosan vetített két vagy több kép esetében a részekből kell, hogy összeálljon az egész. Ehhez hasonló eljárás a *split screen*, az osztott képernyős megjelenítés, ahol az egysatornás videókép két különálló képfelületre van osztva. Az alkotó feladata, illetve lehetősége ilyen esetben, hogy több tér és idő szálat kombinálva hozzon létre egyfajta „szövetet”, újfajta minőséget. A film műfaja önmagában is lehetőséget teremt igen komplex és nehezen követhető időstruktúra ábrázolására, ezért a többsatornás ábrázolás lényege nem feltétlenül a végtelenségig bonyolítás lehetősége, sokkal inkább az egy filmben is kezelhető szálak térbeli (értsd: valós térben történő) szétbontása, és a szimultaneitás lehetősége.

Sam Taylor-Wood, brit médiaművész „Atlantic” című háromcsatornás videóprojekciójában (1997, 10'25") is az egyszerűbb időképlet irányában gondolkodik, amikor egyetlen történetet mutat három képen, szimultán időkezeléssel (**28. kép**). A sötét kiállítótér három falára ugyanannak az éttermi párbeszédjelenetnek a különböző nézeteit vetíti. A férfi és nő között kialakuló feszült viszonyhoz különbözőképp viszonyulunk, ha a nő szemével látunk, ha a férfiével, ha objektív külső nézőpontunk van, vagy ha úgynevezett szuper plánokat látunk (a kezek ideges mozdulatait például). A kiállítóhelységben ezek a nézetek ráadásul térben körülvesszik a nézőt, aki így egyrészt a fókuszpontjába kerül az

eseményeknek, másrészt folyamatosan választania kell a lehetséges nézőpontok közül.



28. Sam Taylor-Wood, *Atlantic*, 3 csatornás videoprojekció, 1997. 10'25''

Négycsatornás videó formájában látható *Mark Wallinger* „Royal Ascot” című munkája (**29. kép**). A *Royal Ascot* a világ egyik leghíresebb és legexkluzívabb évente megrendezésre kerülő lóversenye, különleges látványosság és tradíció. Wallinger a királyi család pompás fogatának ceremoniális bevonulását rögzíti, miközben a háttérből a nemzeti himnuszt hallhatjuk. A felvételeket különböző évek tévéközvetítéseiből rögzítette, ezeket láthatjuk négy tévéképernyőn folyamatosan ismételve. A párhuzamosan futó felvételek éppúgy rávilágítanak az esemény rituális voltára, mint a királyi család gépiesen ismételt gesztusaira, különös képet kaphatunk a magas szinten megrendezett látványosság hamis természetéről. Az egyidejű összehasonlítás lehetősége nyomán láthatóvá válik, hogy a különböző évek koreográfiája szinte tized másodpercre megegyezik, beleértve még az integetés momentumait is, vagy például a közvetítés kameraképeinek a váltását. Még abszurdabbá teszi az összképet a felvételek közti egyetlen érzékelhető „lényegi” különbség, a királynő öltözetének évenként váltakozó színe.



29. *Mark Wallinger*, Royal Ascot, 4 csatornás videoinstalláció, 1994. 3'41" (loop)

A videóművészetben elterjedt a zenéből is jól ismert *loop*nak nevezett forma, amely olyan módon szerkesztett filmszekvenciára vonatkozik, amely végtelenítve, folyamatosan ismétlődve nyeri el végső formáját. A loop a digitális technikában valóban végtelen ismétlődést jelent, a videokazetták korában legfeljebb a kazetta teljes időtartamáig lehetett ismételt felvételeket készíteni. Azonban a korábbi celluloid filmszalagos vetítési eljárásban is lehetséges végteleníteni, ha a filmszalag két végét összeragasztjuk, és a vetítés során a szalagnak biztosítjuk a folyamatos továbbhaladás lehetőségét, feltekereselés helyett. Minél hosszabb a filmszekvencia, annál komolyabb térbeli szerkezetet kell megépíteni, a kifeszített filmszalag folyamatos útvonalát biztosítandó. Ilyen eljárással gyakran találkozhatunk a mai kiállítóterekben, akár egy egész termet behálózhat a kígyózó film, és a szerkezet, mint egy mobil térinstalláció, részévé válik a műnek, óhatatlanul összefüggésbe kerül a kivetített képpel. A digitális technológiában viszont ez egy egyszerű és láthatatlan automatizmus. A loop tehát a végtelen mozgóképet jelenti (bizonyos ismétlődési periódussal, mely fontos adat egy ilyen film esetében), ami egy újfajta időstruktúrát eredményez e műfajban. Az ilyen filmnek éppúgy nincs eleje, közepe és vége, mint a klasszikus képnek, bármeddig nézhető, és ha nagyon rövid (néhány másodperces) szekvenciákból áll, még a néző autonómiáját is visszaadja, a befogadás folyamatában.

A végtelenítéssel bizonyos értelemben meg is szűnhet az idő, egyfajta időn túliság állapota állhat elő, amelyben az ábrázolt szituáció örökké tart. Ilyen például *Mircea Cantor* „Departure” című munkája (2005, 2'43" loop), melyben egy

természetellenesen „steril” térben (white cube) két állatot, egy farkast és egy őzet látunk összezárva. **(30. kép)** Több kameraállásból váltakoznak a képek, miközben megfigyelhetjük az állatok lassú mozgását, ahogy óvatosan kerülnek, figyelik egymást. A jelenetben tapintható a feszültség, a kirobbanás előtti legmagasabb fokán. A loop technikájával észrevétlenül, a folyamat megtörése nélkül ismétlődik a szekvencia, végtelen folyamattá változtatva, az idő dimenzióján kívül helyezve ezzel a pillanatnyi állapotot.



30. *Mircea Cantor, Deeparture, 2005. 2'43" (loop)*

Az ismétlés technikájából adódó ritmikus időszerkezetet figyelhetjük meg *Ősz Gábor* „PRORA Looped” című videomunkájában. Prora egy földrajzi hely Németország legészakibb pontján, Rügen szigetén. Itt áll az az épület, amit a köznyelv ma Proraként nevez, 1936 és 1939 között épült, és az új német jövő üdülőjének szánták, de sohasem készült el. A tervek szerint öt emelet magasan, kétszer két és fél kilométer hosszan 20 000 nyaraló egyidejű üdültetésére alkalmas komplexum lett volna. A lépcsőházakból (4) minden emeleten a végtelen hosszú folyosókra jutunk, amelyekről egyvonalban nyílnak a szobák, azonos kilátással a tengerre. Kilométereken keresztül, öt emelet magasságban, számtalan azonos méretű szoba, azonos méretű ablakkal és mintha az összes ablakkeretbe ugyanazt a képet akasztották volna. Ebben az épületben lett felvéve a film, oly módon, hogy a folyosón végighúzott kamera előtt sorra jelennek meg a teljesen egyforma terek **(31. kép)**. Öt szoba (28 másodperc) egy végtelenített filmbe illesztve, amely megközelítőleg két óra vetítés alatt teszi meg az épület teljes hosszának megfelelő utat, a szobák száma ekkor éri el az 1600-at. Az egységnek számító szoba, amelynek terét és az ablakából elterülő látványát egyszerűen beszorozták tízezerrel, egyformasága révén a teljes ismeretét sugallja.



31. *Ősz Gábor*, PRORA Looped, 2004. 28” (loop)

További időszerkesztési lehetőséget teremt a többcsatornás videó és a loop technika együttes alkalmazása. *Joachim Koester* „One + One + One” című kétsatornás DVD-installációjában egy szicíliai kisváros, egy elhagyatott apátság romos épülete és annak bozotos környezete, valamint az ezen helyszíneket bejáró, különböző cselekvéseket folytató fiatal nő felvételeiből készít montázst. Ami időkezelés szempontjából különösen érdekes, hogy a hasonló felvételekből felépített két filmet különböző hosszúságúra vágja (6’52” és 6’06’), miközben mindkét film végtelenített. A két projekción megjelenő, és egymással mindig kapcsolatban lévő képek, jelenetek az ismétlődés eltolódása miatt állandóan új összefüggésekben kapcsolódnak párokká, mindig új viszonyokat teremtenek az érzékelés, értelmezés számára.

Julian Rosefeldt „Stunned Man” című 2004-es kétsatornás videoinstallációja (loop – 33 min) (**32. kép**) jól érzékelteti a több csatornában és a loopban rejlő



32. *Julian Rosefeldt, Stunned Man, 2 csatornás videoinstalláció, 2004. 33' (loop)*

lehetőségeket az összetett időszerkezet ábrázolásának szempontjából. Rosefeldt játékfilmes eszközökkel dolgozik, van főhős és van történeti szál is, melyet a két kép együttes figyelmével lehet értelmezni. A helyszín filmstúdióban megépített lakásbelső, melyet (külső falak nem lévén) a kamera folyamatos pásztázó mozgásban tud rögzíteni balról jobbra, majd jobbról balra végighaladva az összes helység előtt, megállás nélkül, újra és újra. A két képen mindig majdnem ugyanabban a fázisban jár a kamera, ugyanazokat a helységeket látjuk a folyamatos pásztázásban, azzal a különbséggel, hogy a két lakás tükörképszerűen fordított állású. Egy embert figyelhetünk meg mindennapi tevékenysége közben, jön-megy a lakásban (többnyire arra jár, amerre épp a kamera halad), néhány tárgyat arrébb tesz, gondolkodik, megfog egy könyvet, a konyhában elkészít egy instant ételt, a fürdőszobában kezeli a mosógépet, stb. Néha eltávozik a lakásból, ilyenkor ugyanabban a pásztázási ritmusban figyeljük tovább az üres szobákat, később visszatér a szereplő. A két kép által megduplázott tér a főszereplő tudathasadásos személyiségének különválasztásaként értelmezhető. Egyszer, amikor az egyik képen a főhős eltávozik otthonról, a szomszédos kép másik éne hirtelen rombolni kezdi az idillikus élet kellékeit, váratlan dühkitörésekkel és egy nyugtalanítóan érzelemmentes arckifejezéssel veri szét a lakás berendezéseit. A cselekmény akkor éri el a csúcspontját, amikor hirtelen fejest ugrik a fürdőszoba tükrebe, és ezzel

átesik a másik képbe, az ideális otthonba, melyben éppen nincs senki. Itt újra kezdi mindennapos cselekvéseit, miközben a szétrombolt lakásba hazatérő énje, miután észreveszi a felfordulást, nekiáll rendbe rakni a környezetet, mely cselekvés egy idő után szintén újra eljut a mindennapi cselekvések szintjére. A filmben az egyes kamerapásztázási szekvenciák rendkívül összetett szerkezetet alkotnak, bizonyos részletek ismétlődnek a teljes (33 perces) szekvencián belül is, hol az egyik, hol a másik térben. Az alkalmanként itt vagy ott visszatérő szekvenciákat más-más folytatás követi, így nem sikerülhet kiismernünk a struktúrát. A folyamat egy ember tartós pszichés állapotát modellezi (nem egy egyszeri esetet) végtelenített rendszerben, melyben a néző soha nem tudja, mikor fog újra bekövetkezni a „kitörés”.

A videó közvetlensége és „demokratikus” jellege vonzó a filmművészet számára is, elsősorban a független film területén. A 90-es évek közepén a dán filmrendező, *Lars von Trier* a „kézből” felvett, vágatlan jelenetekkel építkező film manifesztumát hirdeti meg, *Dogma* film néven, mely eljárás a klasszikus videó lényegi jegyeit testesíti meg. A folyamat fordított irányban, azaz a videó műfajából a film irányába tekinteni, már a 60-as évektől jellemző tendencia. A film nyelvezetének idézése, a szinematografikus kódok vizsgálata, dekonstrukciója olyan művészeket foglalkoztat, mint *Peter Weibel*, *VALIE EXPORT*, *Birgit Hein* stb. A 90-es évektől azonban újabb tendencia figyelhető meg, mégpedig a film nyelvezetének konstruktív használata. Olyan művészek, mint *Elija-Liisa Ahtila*, *Doug Aitken*, *Janet Cardiff*, *Stan Douglas*, *Rodney Graham*, *Steve McQueen* stb., vagy a már korábban bemutatott *Douglas Gordon*, *Sam Taylor-Wood*, *Julian Rosefeldt* és *Yang Fudong* használják a szinematografikus paramétereket. A lineáris elbeszélés egyszerű és populáris formájával a videoművészek a 80-as években már szakítottak, ez azonban most egy nagyon komplex struktúrává fejlődve tér vissza, mondhatni professzionális filmes formában. A művészek gyakran 35 mm-es vagy 16 mm-es filmre forgatnak, majd digitális formátumra transzformálva vágják, szerkesztik és rögzítik az anyagot. A videoművészet hibrid karaktere, amit a 90-es években a film és a videó kombinációja eredményez, definíciókat és műfajokat tesz kérdésessé. A „filmszerű” képzőművészeti videómunka nem zárkózik el az ismert kódoktól, azonban egy vagy több ponton

mindig megsérti a filmes „szabályokat” és ezzel mintegy értelmét veszti a racionális, populáris filmkultúra számára. Gyakran már meglévő audiovizuális filmanyaghoz nyúl a művész, ez a *found-footage*, befolyást gyakorolva a kulturális kódokra és arra a felfogásra, amelyet a tömegmédiák már régóta formálnak. A filmkultúra összetett esztétikai rendszerével, kódjaival és vizuális nyelvezetével gazdag forrásanyag, a filmtörténettel, klasszikusaival, hőseivel és ikonjaival együtt egy olyan kulturális „alapanyag” áll rendelkezésre, amelyben a művészek izolálódnak, elidegenítenek, új kontextusokba ültetnek át. Az ilyen munka a médiakultúrát a kioltás és a konceptuális alapú újbóli feldolgozás révén befolyásolja. A nézőnek fejlett médiakompetenciára van szüksége a befogadáskor, hogy a mediális képek újraértelmezését követni tudja. A videoművészet azonban nem csak a film formáját vonja érdeklődési körébe, de a teljes reprezentációs szisztémát is. A vetítőgéptől (amire korábban már hoztam példát) a mozi ternen át egészen a kereskedelmi rendszerig, minden ami a filmmel kapcsolatos, a diskurzus tárgyává válik.²⁰

Jesper Just „Something to Love” (2005, 8’30”) című munkájában, bár a narratív történetmesélés eszközével él, a történeti szál maga teljesen „elvarratlan”. Nem tudjuk, kik a szereplők, miért kerültek az adott szituációba, mi áll az erős érzelmi töltet háttérében, miért szakad meg az esemény sor egy feldolgozhatatlan állapotban. Azonban ennek az intenzív nyolc percnél szinte minden pillanatában a moziról van szó, utalások sora jelenik meg a nagyjátékfilm eszköztárára és történetmesélésére. Just drámai filmetűdjét a filmes nagyprodukciónak jellemző mivisség, tökéletes beállítások, fényviszonyok, érzékeny fényképezés és profi színészek összjátéka jellemzi. Hiperérzékeny filmes készséggel tud emberi érzelmeket megjeleníteni a vásznon, az apró, bár mindent meghatározó gesztusok és képi jelek révén, a játék tereit belső terekké, a konfliktusok megélésének pszichológiai terepeivé képes alakítani.²¹ Just filmjében nem csak a történetvezetés „szabályainak” felrúgásával szakad el a populáris nagyjátékfilm sztereotípiáitól, hanem az általa megidézett férfialakok rendkívüli érzelemgazdagságával (ez más munkáiban is jellemző), mely egyértelműen disszonanciában áll a tömegmédiával, a hollywoodi filmek sztereotip férfiképével és a férfias viselkedésmintákkal.

²⁰ vö. *Martin*, 2006. 20-24. o.

²¹ vö. *Molnár*, 2006. 134-135. o.

Szintén játékfilmes ábrázolásmóddal találkozunk *David Claerbout* „The Bordeaux piece” című filmjében. Komplex módon építi fel időkompozícióját, amikor az elbeszélő film nyelvezetét egy szisztematikus gyakorlatba ágyazza. Egy klasszikus, melodramatikus viszonyokat feltáró jelenet játszódik le két férfi (apa és fia) és egy fiatal nő között. A szereplők egy hűvös hangulatú, modern stílusú lakóháznál találkoznak, melyet kellemes természeti környezet vesz körbe. A részegységnek számító jelenet végén a kamera végigpásztázik a tájon, világosan kijelölve ezzel a történet határait. Azután úgy tűnik, mintha loopolna a felvétel, a dialógus és cselekvés újra lejátszódik. Valójában azonban a színészek újra és újra, előről kezdik játszani a jelenetet. Csak ha a néző hosszabb időn keresztül követi az ismétlődő jeleneteket, akkor tudja érzékelni a napkeltétől napnyugtáig tartó napi ciklust, mely a történet valós idejű háttérét képezi. A film teljes hossza 13 óra. A két időszisztémának, a történet mindig ismétlődő fiktív idejének és a nap valós idejének összefonódása már önmagában is egy összetett rendszert alkot, azonban Claerbout a videomunka hangsávjával még egy további játékot űz. A környezet hangjait, neszeket, természeti zajokat, elválasztja a személyek dialógusától, és a beszélt szót csak fejhallgatón keresztül teszi hallhatóvá. E nélkül a látogató kizárólag a madarak, rovarok stb. természetes hangjait hallhatja. Ha felteszi a fejhallgatót, akkor hallja ugyan a dialógust, a többi akusztikus anyag viszont háttérbe kerül. A természeti hangok is változnak az idő során, a zajok spektruma megfelel a nap lefolyásának, miközben újra és újra definiálja az ismétlődő történet háttérét.

A kortárs videoművészetnek jellegzetes típusa lett a dokumentarista film, mely olyan tradíciókon alapul, mint a hagyományos dokumentumfilm, a kísérleti film, a szociofilm, melyet nem ritkán az akció, a performance elemei gazdagítanak. A dokumentarista stílussal a művészek a valós idejű esemény közvetlen közelében maradnak. Egy izolált valóságdarabot kommentálnak, gyakran játékfilmes eszközökkel kiegészített részekkel, úgy, hogy az egész dokumentum értéke ne sérüljön. A művész rendszerint egészen közel kerül a vizsgált szituációhoz, vagy annak részesévé is válik. Kamerájával a passzív jelenlét és az aktív beavatkozás közötti területen tevékenykedik.

Pierre Huyghe „The Third Memory” (2000) című filmje egy mediálisan többszörösen egymásra rétegződő történet. A kiindulópont egy egykori, valóban megtörtént bankrablás, amelyet a tévé élőben közvetített, a bank biztonsági kameráinak felvételei alapján. A rablót elfogták, majd a történetet nem sokkal később feldolgozták mozifilmként „Dog Day Afternoon” (1975, *Sidney Lumet*) címmel

(Al Pacino főszereplésével). Huyghe az eseményeket 2000-ben még egyszer újrátjátja, még hozzá úgy, hogy az egykori bankrabló játssza most önmagát, felidézve az eseményeket és bemutatva a szerinte hiteles történetet. Huyghe az újonnan felvett anyagot keveri a már meglévő médiaképekkel. Ebben a *replacement*-nek (visszahelyezés) nevezett eljárásban az eredeti dokumentumok, a játékfilm részletei és a szubjektív emlékezet által felidézett történések keverednek, és felismerhetővé válik, hogyan befolyásolja egymást a valóság, a médiakép és az emlékezet.

A dokumentarizmus fotografiai eszközével beszél az időről *Simryn Gill* szingapúri fotóművész „Standing Still” című fotósorozatában (33. kép). A fotókon elhagyott házakat, lakótömböket, bevásárlóközpontokat látunk, amelyek a természet és az idő lassú pusztításának következtében egyre inkább tönkremennek, szétesnek. Az épített környezetben emberi életnek nyoma sincs. Egy romokban heverő



33. *Simryn Gill*, *Standing Still*, fotósorozat 2000-2002.

civilizáció futurisztikus víziójáról van szó, mely azonban a mai Malajzia valóságos körülményei közt lett rögzítve. Látunk félkész épületeket, melyeket soha nem fejeztek be, modern építményeket, amelyeket a 90-es évek végi gazdasági

összeomlás után hagytak el, és régebbi házakat, melyeket szintén otthagytak a megsemmisülésnek. Olyan, mintha a jövő soha nem érkezett volna meg, de innen nézve már a múlt is teljesen feleslegessé vált volna. Egy sajátos pillanat ez, melyben maga az idő is hatályon kívül helyeződik.

Talált dokumentumok felhasználásával dolgozik *Hai Bo* kínai alkotó, fotósorozatában múlt és jelen találkozik (**34. kép**). Kép-párjaival azt kutatja, miként jeleníthetné meg a múltó idő élő szövetét. Régi fotók, csoportképek szereplőit próbálja felkutatni negyven év távlatából, és újrarendezni velük az egykori felvétel beállítását. Gondosan másolja a régi felvétel kompozícióját, még az arckifejezésekre is ügyel, az azóta már nem élők helyeit pedig betöltetlenül hagyja, hogy így, mintegy hiányukkal legyenek jelen az újbóli találkozáson. Olyanok a felvételek, mint az alig változó fázisképek, melyek még mindig ugyanazt a szituációt mutatják, pedig a köztük lévő fázisban valójában lepergett a jelenlévők majdnem egész élete. Múlt és jelen konfrontálódik, az idő relativizálódik, egyetlen művészi gesztus kérdőjelezi meg az elmúlt, mintegy negyven évet.



34. *Hai Bo*, *They No. 6*, 1999.

Különböző időpontok találkoznak *Yuen Guang-Min* tajvani képzőművész nagyméretű fotoprintjén is (*City Disqualified*, 2002) (**35. kép**). Olyan nagyvárosi útkereszteződést láthatunk a képen, melyről tudható, de legalábbis feltételezhető, hogy éjjel-nappal nyüzsgő környék, rengeteg ember és jármű használja. Yuen fotóján azonban egy tökéletesen kihalt város képével szembesülünk, olyan szituációval,



35. Yuen Guang-Min, *City Disqualified*, 2002.

amelyennel a valóságban feltehetően senki sem találkozott még. Az alkotó nagyon sok fotót készített el ugyanabból a kameraállásból, azzal a céllal, hogy minden, ami mozog, hagyja el korábbi helyét, a járművek és emberek mozgó konglomerátumának résein villanjon fel idővel az utca minden egyes pontja. Rengeteg felvétel felhasználásával olyan montázst állít össze egyetlen végső képen, melyről számúz minden mozgó objektumot. Ez az egyszerű pillanatképnek látszó város fotó valójában nagyon sok pillanatot mutat, méghozzá egy rendszertelenül szétszórt mintázatban. A leképezett tér minden egyes pontja a szomszédos pontokhoz képest múltbéli vagy jövőbeni állapotát mutatja.

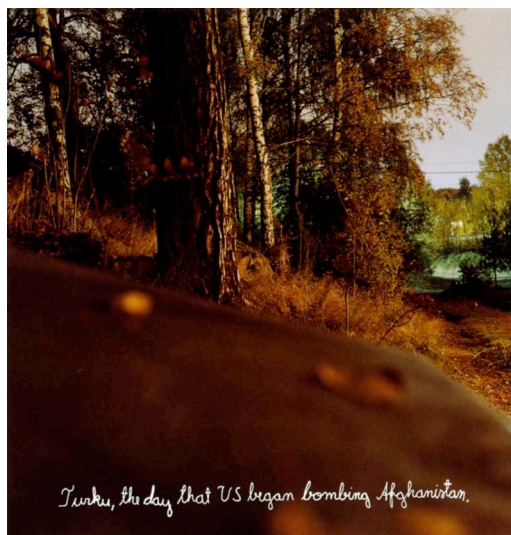
Különböző idősíkokat szintetizál látszólagos pillanatképpé *Vibeke Tandberg* is „Living together” című fotósorozatán (**36. kép**). A fotomontázs olyan tökéletes, hogy teljesen azt az illúziót kelti, mintha valóban két ember volna ugyanabban a térben. Csak akkor lepleződik le a csalás, ha észrevesszük, hogy a képen szereplő mindkét személy maga Tandberg. A kollázstechnika lehetővé teszi számára, hogy különböző narratív szálakat egyetlen képbe sűrítse. Művészettörténeti hivatkozások keverednek a tömegmédiá hagyományos képalkotó gyakorlatával. Sajátos narratív stílusa és közvetlen módszere szellemes és bizarr is egyszerre. Kollázstechnikájával a narratív struktúrák és a logikai összeférhetlenségek különféle zavarait hozza felszínre.²²

²² vö. *Ueland*, 2003. 43-44. o.



36. Vibeke Tandberg, Living together, fotósorozat, 1996.

Konceptuálisan köt össze időt és teret Jari Silomäki „My weather diary” című fotósorozatában (37. kép), melyet 2001 óta készít, bővít folyamatosan. A *Helsinki Iskolának* elnevezett fotográfus csoportba tartozó művész a személyes hangvételő, nagy érzékenységgel megformált műveinek e sorozatát Finnország végtelen tájaiban készíti. A képek alsó részére kézírással felír egy-egy gondolatot, mellyel a látványt összeköti egy azzal azonos időben máshol végbemenő eseménnyel. Olyan eseményekről ír, amelyek saját maga számára jelentőséggel bírnak, lehet az személyes ismerőseivel történő, vagy akár az egész világot érintő esemény. A képek arról árulkodnak, hogyan érnek össze az alkotóban az érzékszervei, tudata és személyisége által megfigyelt és feldolgozott „valóság darabok”, hogyan hagynak benne közös nyomot az érzékelés egészen más szintjein létező egy idejű momentumok.



37. Jari Silomäki, My weather diary, 2002.

A fentiekben bemutatott kortárs képzőművészeti alkotások közös jellemzője, hogy alkotóik koncepciójukban kiemelt szerepet szánnak az időnek, különböző szempontok, témák, műfajok és technikák felől megközelítve, műveiken keresztül vizsgálják az idő problematikáját. A felsorolás, melyet saját művészeti „találkozásaim”, az elmúlt évek megfigyelései alapján, teljesen szubjektív módon állítottam össze, rámutat egy olyan jelenségre is, mely számomra is ebben a formában vált feltűnővé: a képzőművészeti vizsgálódás tárgyának és eszközének is tekinthető idő problematika nagyobb arányban fordul elő a távolkeleti, mint az európai-amerikai kultúrkörbe tartozó alkotók képzőművészetében.

A távolkeleti kultúrák művészetéről a művészettörténet tudománya a XIX. század végéig szinte tudomást sem vett, és utána is elsősorban „nyugati” aspektusból szemlélte.²³ A nyugati kultúrkör művészeti tendenciáiba a XX. század második felében bekapcsolódnak távolkeleti alkotók is, először a gazdaságilag fejlett Japánból, majd sorra a környező országokból. A Kínában végbement politikai enyhülés nyomán például az elmúlt másfél-két évtizedben nagyon jelentős számú alkotó került a nemzetközi kortárs művészeti porondra. Az látható, hogy a keleti kultúráknak van olyan közös szála a nyugatival, amely mentén be tud kapcsolódni annak diskurzusaiba, miközben évezredes különbözőségét sem kell megtagadnia. Az általam megfigyelt jelenség, miszerint az idő kérdésköre jellemzőbb módon foglalkoztatja a távolkeleti művészeket, kézenfekvő módon olyan kulturális különbözőségekre vezethető vissza, melyek gyökere vallási, filozófiai, világnézeti. A keleti kultúrák hagyományos világnézetében az ember nem „emelkedik ki” a természetből, az őt körül vevő világból, apró része a teljes mechanizmusnak (szemben a keresztény kultúra hagyományos felfogásával, amelyben a világ gyakorlatilag az ember számára lett létrehozva). A keleti művészeti ábrázolásokban ősidők óta a természet részeként, a nagy egész szinte „jelentéktelen” elemeként jelenik meg az ember. Társadalmi viszonylatban nézve pedig az emberi szubjektum soha nem válhat fontosabbá, mint a közösség. Az időről való gondolkodásmód is hagyományosan eltérő gondolati szerkezetet mutat. A nyugati felfogás lineáris, végtelenbe mutató elképzelésével szemben a keleti

²³ „...a művészettörténet vélt egyetemessége csupán a Nyugat tévedése.” (Belting, 2006. 7. o.)

gondolkodásban az idő modellje a körkörösen ismétlődő, önmagába mindig visszatérő forma.

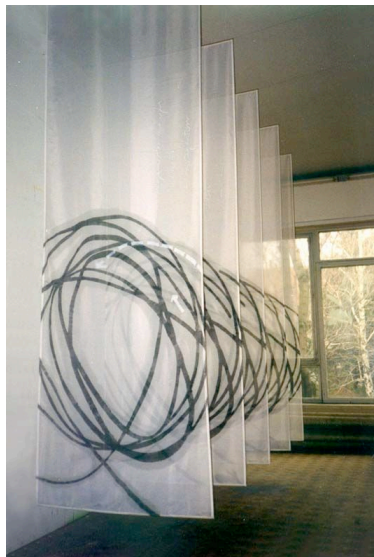
Saját munkáimról

Képzőművészeti témám kialakulása, személyes előzmények

A DLA képzést megelőzően munkáimban a fizikai dimenziók vizsgálatára helyeztem a hangsúlyt. Az egy fizikai kiterjedéssel rendelkező *vonalat*, a kétdimenziós *síkot* és a háromdimenziós *teret* tekintve munkáim alapvető építőelemeinek, megpróbáltam olyan képi és térbeli megoldásokig eljutni, melyek a vonal, a sík és a tér kapcsolatának tanulmányozása által vezetnek képzőművészeti eredményhez. A festészet műfaján túl a fotográfiát és a térben megjelenő installációs technikát is alkalmaztam az adott téma körülményéhez. A PTE Művészeti karának elvégzésekor diplomamunkám olyan sorozatot alkotó festményekből és tárgyakból állt, melyek a téma analizáló vizsgálatára épültek. Szakdolgozatomban pedig a képi térhatás problémájával foglalkoztam, külön kitérve a „kétszemű látás”, a sztereoszkópia problémakörére, mellyel kapcsolatban akkoriban kísérleteket folytattam.

A relativitáselmélet térideje azonban négydimenziós rendszer, ahol a tér három dimenziója mellett a negyedik változó az idő. A DLA képzésem első félévében készült munkáimmal kezdődően egy új jelenséggel egészült ki addigi témám – a negyedik fizikai dimenziót, az időt is beemeltem az ábrázolás rendszerébe. Ekkor alkalmaztam először a mozgóképes technikát az új témából következően. Mintegy a korábbi munkáim folytatásaként elkészítettem egy három részből álló sorozatot, mely immár a vonal, a sík, a tér és *az idő* közötti összefüggésekre épült. A vonalra, mint alapelemre épültek az ábrázolások, síkban, térben elhelyezve, időben megmozgatva. Bár vizuális eszközkészletem nagyon szigorúan leszűkítettem, a megjelenítés eszközeit nem korlátoztam egy műfaj lehetőségeire, éppen azért, hogy vonal, sík, tér és idő megjelenhessen akár saját fizikai dimenziójában, akár más dimenziók által – ahogy ezt vizsgálatóidaim éppen megkövetelték. Egy folyamatos mozgásban lévő „vonalarajz” mozgásfázisait emeltem ki, majd rendeztem el újra – időben, térben és síkban.

A „v2” című munkámban megépítettem egy téridő modellt, melyben a teret annak sík metszete jelképezte, az időt pedig annak térbeli helye (38. kép). Térbe kifeszített áttetsző anyagokra került a "mozgó" vonalrajz öt kiemelt mozgásfázisa (5db 90 x 270 cm, 70 cm-enként). A síkban (két dimenzióban) megjelenő rajzokat, melyek időbeli egymásutániságot jelképeztek, térben rendeztem el, mintegy felcserélve a negyedik dimenziót a harmadikkal. A célom az volt, hogy térbeli és időbeli érzeteket, tapasztalatokat ilyen módon egymás mellé rendeljek, összevegyem. Az installáció alapeleme, az áttetsző sík, a pillanat térbeli megfelelőjeként a végtelen vékonyra szeletelt tárgy érzetét kelti, mely elveszti tömörségét, áttetszővé válik, elanyagtalanodik. Ha elméletben ilyen "végtelen" vékony szeletekkel tölteném ki a jelenlegi fázisok közötti teret, akkor egyrészt eljutnék egy három dimenziós tömör testhez, többé már nem áttetsző anyaghoz, másrészt, az idő szempontjából, a szeleteken megjelenő mozgásfázisok összeállnának folyamatos mozgássá. A modell



38. v2, 2000. olaj, kréta nylon szövet, fém, 5x 90 x 270 cm

elve a célkamerával is összefüggésbe hozható, azzal a különbséggel, hogy a célkamera a teret nem sík vetületével, hanem vonalszerű vetületével képezi le, a vetületeket pedig nem a harmadik dimenzió irányába, hanem a másodikba, azaz síkon sorolja egymás mellé. A hároméves DLA képzésemben ettől kezdve az idő került az érdeklődésem középpontjába.

Időbeliség saját munkáimban

A DLA képzés éveiben (1999–2002) és az utána következőkben is munkáimban szinte kivétel nélkül hangsúlyos szerepet kap az időbeliség. Különböző képzőművészeti műfajokban dolgozom párhuzamosan, egy időben, gyakran ugyanazokra a kérdésekre koncentrálva. A technikák váltása, mint munkamódszer, nagyban segíti gondolataim körüljárását. Az egyik műfajban végzett munka olyan kérdéseket, ötleteket mozdít elő, melyeket sokszor a másik műfaj kínálta lehetőségekkel lehet igazán megfogalmazni. Egy festészeti kérdés megoldásához könnyen lehet, hogy épp egy fotografikus vagy mozgóképes feldolgozás vezet közelebb. Mozgóképes kísérleteim pedig gyakran festészeti, képi problematikából indulnak ki. A mozgóképet képzőművészeti szempontból olyan *képként* kezelem, mely képes aktív kapcsolatba kerülni az idővel. Az alkotási folyamatban impulzusok vándorolnak a képi és mozgóképi elképzelések és megoldások között és ezek a „külső”, másik műfajból érkező impulzusok válnak gyakran a legmeghatározóbbá az egyes munkákban. A különböző technikákkal, különböző műfajokban létrejövő munkákat pedig szorosan összekapcsolja az a közös képzőművészeti problémakör, melyre az adott munkák reflektálnak. Így gyakran olyan sorozat jellegű megoldások születnek, a műfaji különbözőség ellenére is, melyek kiegészítik egymást, továbbviszik a megkezdett gondolatot, összefüggenek.

A mozgás jelenségének analitikus vizsgálata eredményezte a részben diplomamunkámnak is szánt „m1” (2001) című festmény és „m3” (2002) című videó párosát. Az „m1” című kép (**39. kép**) teljes képfelületével egy a szemünk előtt elsuhanó és így a felismerhetetlenségig torzuló látványt jelenít meg. Az ábrázolás nem egymáshoz képest elmozduló látványelemekkel kelt fel valamilyen mozgásérzetet, ahogy ezt az elmosódottság festészeti alkalmazásakor megszoktuk, hanem maga a mozgás effektus válik a teljes kép tartalmává. Ezt a fajta, mindent egységesen eltorzító mozgáseffektust fotografikus képekről ismerhetjük, festészeti ábrázolása egyszerre tekinthető realista látványleképezésnek és teljesen absztrakt formának. Mivel a képen belül nincs viszonyítási pontunk az elmozdulás relatív meghatározására, a kép széleinek valós kontúrja lesz a viszonyítási rendszer. A mozgásérzet így csak a kép tárgyszerű valóságához, vagy a képen kívüli valóságos

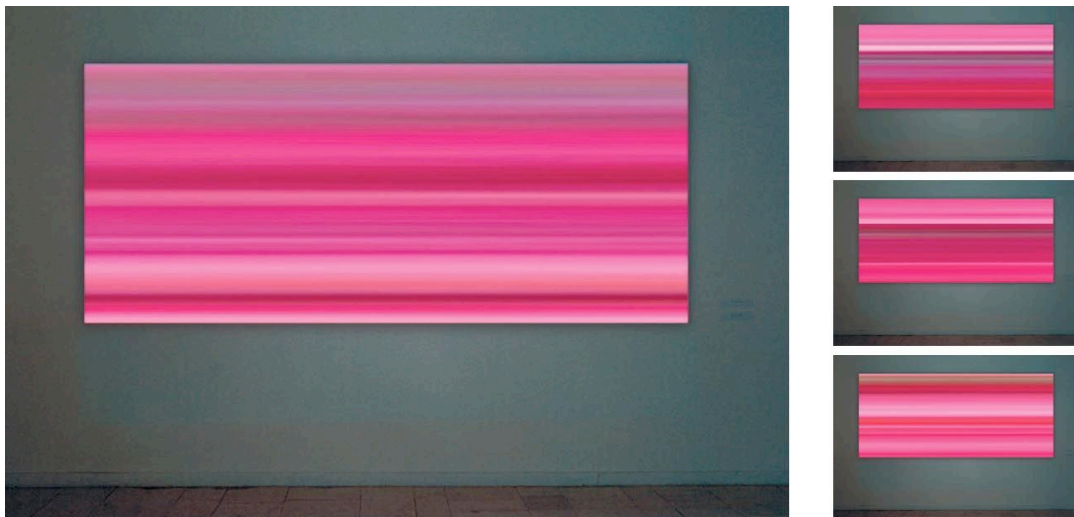
térhez képest jön létre. Ez pedig azt eredményezi, hogy az érzékelés folyamán az ábrázolás és a valós, tárgyi környezet interakciójára kerül a hangsúly. A teljes képfelület az „állókép” statikus valóságának határait feszegeti. Ennek a kísérletnek a továbbgondolása vezetett az „m3”



39. m1, 2001, olaj, vászon, 140 x 300 cm

című videomunka (**40. kép**) létrejöttéhez. A festménnyel megegyező méretű (140 x 300 cm) keretre feszített alapozott vásznat készítettem, erre projektor vetíti a mozgóképet. A videón egy az előző képéhez hasonló kompozíciót látunk, a látvány elő ránézésre mozdulatlanak tűnik, valójában egy nagyon lassan változó, folyamatos átalakulásban lévő, vízszintesen áramló mozgást jelenít meg. A film egy 20 perces loop, ami vágás nélküli állandó képet eredményez. A nézőben az álló és a mozgóképpel kapcsolatban kialakult nézési szokásai kerülnek összeütközésbe. A megfigyelő valószínűleg filmként kezdi nézni, de nem találja azokat a „kapaszkodókat”, melyeket ilyenkor szokott használni, a követhető és értelmezhető mozgást és változást, melyek alapján az időbeli szerkezetet rekonstruálhatná. Ehhez a változás túl lassú. Ekkor az állóképek megfigyelésénél kialakult szokásai lépnek érvénybe, tehát a képfelületen pásztázik a tekintete, megfigyeli a részleteket és megpróbálja egységében feldolgozni a kompozíciót. Azonban észre kell vennie, hogy a részletek kis mértékben mindig megváltoznak, és már nem ugyanazt a képet látja. A változás sebességét úgy próbáltam beállítani, hogy az érzékelésünk ilyenfajta dilemmába kerüljön. Ezt a munkát az azonos méretű m1 című

festménnyel egy térben, egymással szemben állítottam ki. A festett kép az elmozdulás, a szintén tárgyszerűen (falra akasztott vászonkép) megjelenő videokép pedig a mozdulatlanság irányában keresi a szélső értéket, így végül majdnem „összeérnek”.



40. m3, 2002, 20'09" (loop), alapozott vászon, 140 x 300 cm

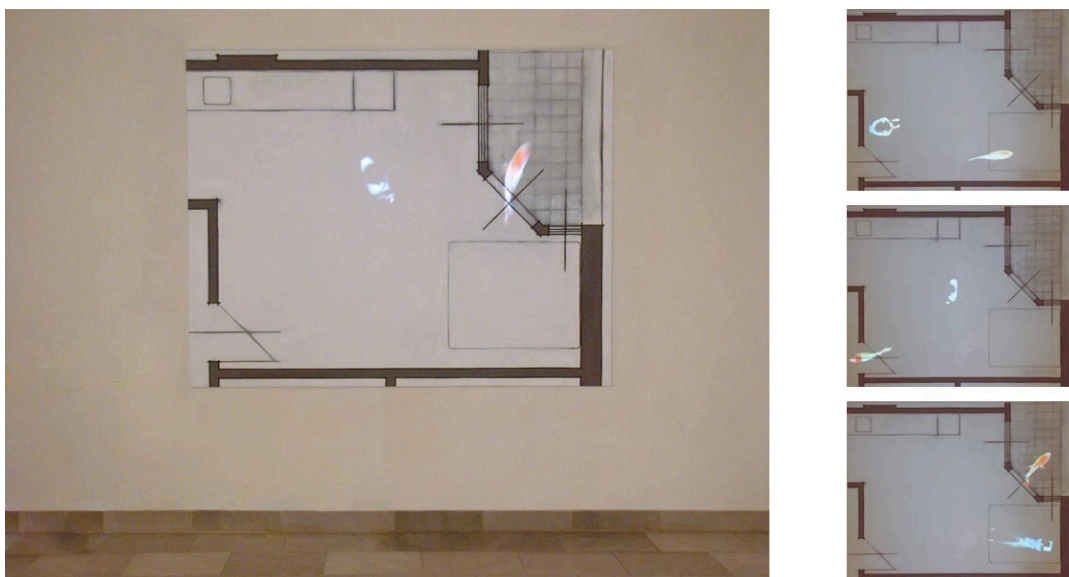
A lassú kép másfajta megközelítésével kísérleteztem az „f1” (2003) című videomunkámban (*41. kép*). Ez esetben nem a változás sebességét redukáltam, hanem a „minőségét”, a filmben ugyanis minimálisak a képi különbségek. A projekcióban egy állóképszerű látvány jelenik meg, melyen csupán a fényjelenségek változnak. A munkám alapja egy valós látvány, mellyel akkor lehet találkozni, ha például egy digitális kamera kijelzőjén keresztül figyelünk meg egy mesterséges fényforrást. A kamera bizonyos időközönként mintát vesz a látványból és ezzel rögzíti is azokat az egészen apró változásokat, amelyek a folyamatos érzékelés számára már nem felfoghatóak. Finom vibrálás érzékelhető az egész képfelületen, az izzón át vezető függőleges fénysáv pedig, melyet megduplázva látunk a tükör miatt, minimális változásaival különleges hasonlóságot mutat a csapból folyó víz látványával. Ezt a látványt jelenítem meg a videóban úgy, hogy a felvételhez csobogó víz hangját társítom. A hang összefüggésbe kerül a fényjelenséggel (folyó víz illúziója) és összefüggésbe kerül még azzal a tükör

sarkára csíptetett fotóval is (egy kád szélénél guggoló női alak), mely kimozdítja a látványt terének és idejének zártságából, egy emlékkép, egy történet más tér-idő dimenzióját idézve meg. Ezt a munkát kiállítási környezetben úgy installálom, hogy a projektort a fallal szembe állítom, egy méternél is közelebbre, így a vetített kép viszonylag kis méretű lesz, akkora, mintha csak egy falra kitett fotó lenne. Minimális fényremegésével és összefüggő, meditatív hangjával épp csak hogy túllépi a fotó dimenzióit.



41. fl, 2003. 2'30" (loop)

Szoba-hal (2004) című munkámmal (**42. kép**) elérkezünk a lassúság valós tempójú „történetmesélés” általi variációjához. A lassúság fogalmának használatát e munka esetében a meditatív élmény és a formailag állandó összkép alapján tekinthetjük indokoltnak. A munka egy festményből (150 x 190 cm), és egy videóból áll, mely projekció által a festményre vetül, így a festett és vetített képek együttese alkotja a reprezentáció végső formáját.



42. Szoba-hal, 2004. 36'35" (loop), akril, vászon, 150 x 190 cm

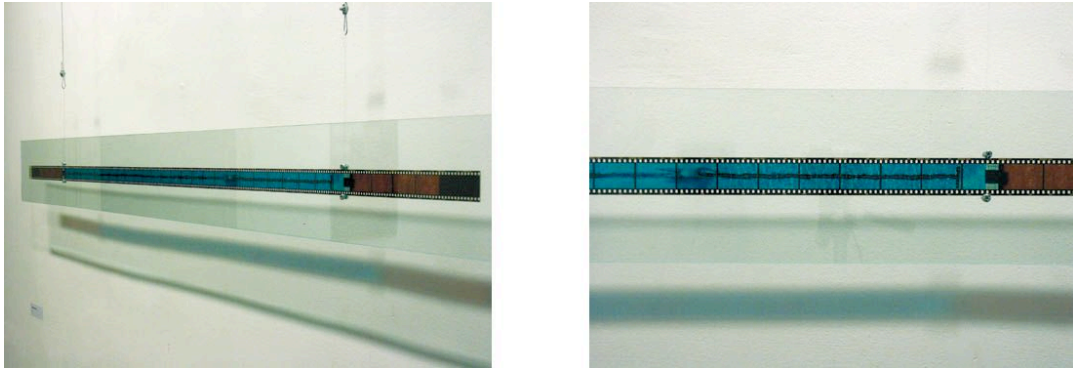
A vásznon egy alig bútorozott szoba alaprajza (mérnöki vázlat) látható. A bejárati ajtóval szemben nagy ágy, oldalt konyhapult, mosogató és frizsider. Egy másik ajtó és két ablak pedig a kövezett erkélyre nyílik. A képfelületre vetített videón – felülnézetből – látunk egy emberi alakot, aki összefon karral, céltalanul jön-megy, időnként megáll, nézeget, néha leül, vagy lefekszik. Mozgástere láthatóan a körülhatárolt térre korlátozódik, miközben egy vetített hal számára ezek a korlátok kevésbé jelentenek akadályt. A hal könnyed mozdulatokkal szeli át a szoba alaprajzát. Beúszik a bejáraton, és mintha keresne valamit, ide-oda siklik, letapogatja a falakat, és kiúszik az erkélyen, majd újra visszatér.²⁴ A festmény szolgáltatja a teret, az emberi alak (saját magam) és a hal pedig mozgásával az időbeliséget. Mindkét mozgó alak alkalmazkodik a jelzett tér fizikai szabályaihoz, azaz mindig a falak által körülhatárolt térben mozog (és nem a falon keresztül), azonban a hal képes elhagyni is a teret (képet), ott, ahol a rajz megengedi, de mindig vissza is úszik a képbe ugyanezen a helyen. A két alak fizikai érzékelésünk szerint egy téridőben mozog, azonban ábrázolásukban van egy olyan apró különbség, mely megbontja az egyidejűséget. A film műfajából ismert vágás technikát alkalmazom az emberi alakra, azaz időnként eltűnik és ezzel egy időben megjelenik a tér egy másik pontján, megszakítva ezzel a téridő kontinuumot.

²⁴ vö. Teuber, 2006. 123. o.

Filmnyelvi értelmezésben ez annyit jelez, hogy eltelt valamennyi idő. Ezt az időábrázolási technikát viszont nem alkalmazom a halra, ami folyamatos mozgásban marad az ilyen pillanatokban is. A két alak tehát különböző viszonyban van az idővel, de ez csak néha, egy-egy pillanatban válik érezhetővé, az idő nagy részében ennek nincs semmi jele. Olyan finom jelzés ez, mely elárulja, hogy a két alak nem ugyanabban a „valóságban” létezik, mintha a látható nyilvánvaló szituáció (a hal az ember terében úszik) nem is jelentené ezt. A néző a mozgásokat megfigyelve próbálja kitalálni, van-e valamilyen interakció a nagyobb szabadsággal bíró és mondhatni önszántából jelen lévő hal, és a más idődimenziót megélő, passzívan szemlélődő figura között. A két mozgásforma szembetűnő különbsége adja a munka sajátos ritmikáját.

A *found footage* technikájával kísérleteztem, amikor *Le Professionnel-Remix* (2004) címmel *Georges Lautner* 1981-ben készült *Le Professionnel* (magyarul: *A profi*) című játékfilmjének utolsó tíz percét dolgoztam át. Az eredeti film utolsó jelenetével tragikus végkifejletbe torkollik. A remix verzióban technikai manipulációkra építve megváltoztatom a történet végét. A megtévesztésig megdolgozott képsorok, amelyek meghamisítják a film „valóságát”, itt tulajdonképpen a fikció fikciójává lesznek. A történet szerkesztés ideje nem módosul, idősíkok sem cserélődnek fel, csak épp a végkifejlet lesz más. Nem alternatívát kínálok, amelyekből a néző szabadon választhat, hanem egy új, szintén érvényesnek tekintett, módosított verziót. Ez a verzió a (feltételezett) nézői elvárásnak (miszerint a pozitív hős dolga, hogy túléljen) megfelelő befejezéssel szolgál. Csupán néhány momentum átszerkesztésével írom felül a történetet, közben megtartva a játékfilm eszköz- és kelléktárát, formanyelvét.

Az időbeliség állóképi megjelenítésének egy különleges megoldására bukkantam a műfajok közti kísérleteim során. *fx5* (2000) című munkám **(43. kép)** egy diapositív filmszalag, melyet eredeti funkciójától eltérő módon, önálló képként értelmezek, egy olyan fotografikus képként, mely szokatlanul hosszú formátumú és amelyen keresztirányban osztások sorakoznak. Egy egységes térkompozíciót, egy felülnézeti perspektívából megjelenő látványt helyeztem el rajta, egy úszómedence



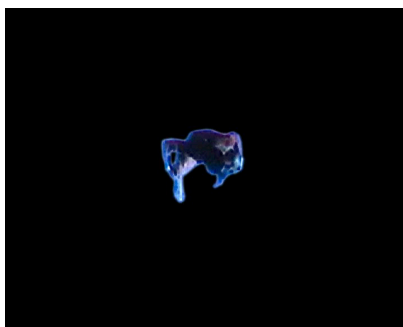
43. fx5, 2000. diapozitív, 2,4 x 150 cm

egyik sávját teljes hosszában, úszóval. A filmszalag formátum azonban időbeliséget feltételez, technikailag csakis időbeli egymásutánban lehet képeket rögzíteni rá. Az ilyen módon sorban készülő felvételek tehát nem jeleníthetnének meg egyetlen pillanatképet az adott térbeli szituációról. Márpedig ezen a képen a képszekvenciák között térbeli folytonosság figyelhető meg, nincs elmozdulás, nincs időbeli különbség. A kitágított jelen, a pillanat állandósága mutatkozik a mindenkori jelenek egymás mellé helyezése által. Technikailag az ilyen képet több munkafázisban és digitális képmanipulációt alkalmazva állítom össze úgy, hogy a végeredményben ennek egyáltalán ne legyen nyoma, csupán a látható fotografiai eljárás és az azzal rögzített kép közötti feloldhatatlan időbeli feszültség domináljon.

sb1, *sb2* és *sb3* című munkáim jól példázzák azt a műfajok közti szabad átjárást megvalósító munkamódszert, mellyel a technikák közötti különbségek ellenére is egységes módon, közös gondolati szál mentén dolgozom, és amelynek következtében az elkészült munkák is sorozat jellegűekké válnak, összefüggenek. A három munka középpontjában az ugrás, a zuhanás, vagyis egy függőleges, felülről lefelé irányuló mozgás áll, melyet a műugrás oldaláról közelíték meg. A mozgás iránya azonban mindhárom esetben más és más, ugyanakkor egyszer sem függőleges irányú.

Majd tízperces videomunkámban (*sb1*, 2005) (**44. kép**) egy műugró küzd a gravitációval: pörög és forog a levegőben, anélkül, hogy elmozdulna a kép középpontjából. Az emberi test fekete háttér előtt látszik, mintha végtelen légüres térben tekeredne. Lelassított és egymásba folyamatszerűen áttűnő képsorokat

látunk. A fizikai mozgás, a zuhanás érzése úgy generálódik a befogadóban, hogy közben



44. sb1, 2005. 9'45" (loop)

nincs valós elmozdulás. A néhány másodperces ugrás percekig tart, a műugró szubjektív időélménye átírja az objektív időt. A meditatív, lassan áramló képsort körülbelül másfél percenként egy hirtelen nagy hangrobajjal kísért becsapódás szakítja félbe, két-három másodperces jelenet víz alatti felvételen. A drasztikus „kiragadások” után, tíz másodpercnyi sötétséget követően, újra visszaállnak az ugrás képsorai.

Az „sb3” (2005) című munka (**45. kép**) egy úgynevezett zenélő forgóka, melyen játékok helyett apró műugrók képei pörögnek. A hagyományosan a bölcsők fölé akasztott zenélő és forgó játékszerkezet hozza mozgásba a figurákat, tehát nem önindított mozgásról van szó, ráadásul semmiképpen sem függőleges irányúról. Az emberi alakok ezúttal úgy változtatják helyüket – vízszintes köröket leírva –, hogy semmilyen fizikai aktivitást sem végeznek. Épp fordítva, mint az *sb1*-en, ahol csak



45. sb3, 2005. mobil objekt (részlet)

a mozgást láttuk, elmozdulást nem. Az időélmény szempontjából pedig az *fx5* párjának tekinthető az installáció, hiszen ezúttal is az időpillanat kitágításáról van szó, jóllehet nem a mindenkori jelenek egymás mellé helyezéséről, hanem egyetlen pillanat örök jelenné tételéről. Megjegyzendő az is, hogy a munkák különböző perspektívából mutatják meg tárgyukat: az *fx5* felülnézetből, az *sb1* oldalnézetből, míg a zenélő szerkezet esetében nehéz eltekinteni egy odaértett befogadótól, aki a szerkezet struktúrájából és használatának hagyományos céljából adódóan alulnézetből figyeli a mozgást.

A sorozat harmadik darabja, „sb2” címmel (**46. kép**), egy installáció: a falra akasztott festményen egy medence víztükrének hullámai elevenednek meg, a vászon elé függőlegesen elhelyezett trambulín pedig a műugró ugrás előtti pillanatának perspektívájával azonosítja a látogatóét. Úgy pillanthatunk tehát a magasból a mélybe, hogy nem kell lehajtanunk a fejünket, vagyis a függőleges és a vízszintes irányok felcserélődnek, megszokott koordinátarendszerünk felborul, a látogató a szó szoros értelmében megsédül, noha ugyanabban a térben áll, mint korábban. A térérzetünk szempontjából érdekes helyzet az időérzetünket sem hagyja „érintetlenül”. A két sík (medence felülnézete és ugródeszka) térbeli különbsége miatt a megfigyelés során, öntudatlanul is, hol a képre, hol a deszkára fókuszálunk, miközben a másik képe életlenebbé válik. Ez időbeli folyamat, mely során érzékszervünk megtapasztalja a valós mélységbeli különbséget. Ez a megtapasztalt mélységérzet és az „előre billenő” perspektíva, együttesen okozzák érzékszerveink pillanatnyi elbizonytalanodását, megsédülésünket.²⁵

²⁵ vö. *Stepanović*, 2007. 6-13. o.



46. sb2, 2005. olaj, vászon, fa, 200 x 120 cm

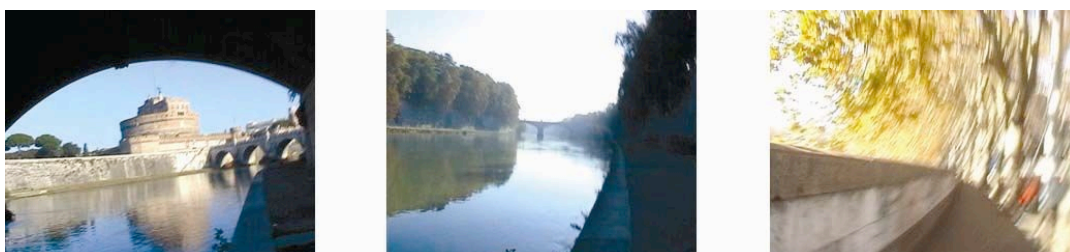
A mindennapi életben egy olyan különleges idő-jelenségre lettem figyelmes, mely kifejezetten az érdeklődésem középpontjába került, és amelyet mindenképpen részévé kellett tennem képzőművészeti munkámnak is. Az *áramlás* pszichológiai állapota a talán legkülönlegesebb átélhető időélmény. „Egy magyar származású, amerikai pszichológus, Csikszentmihályi Mihály írta le az ún. *flow*, vagyis áramlás állapotát.²⁶ Ez az az állapot, melyet akkor érzünk, amikor teljes lényünkkel egy adott célra vagy cselekvésre koncentrálnak, annyira, hogy közben teljesen elfelejtkezünk a minket körülvevő világról és saját magunkról. A flow értelmében élni egyfajta idő- és energiaveszteség nélküli teljességet jelent, melyben egyszerre képviseljük önmagunk egyediségét, és valamely harmonikus tökéletességben olvadunk össze a világgal. Ez az állapot az, mely képes úrrá lenni pszichikus entrópiánkon, és egyfajta dinamikus rendet teremt tudatunkban, mely egymással harmonizáló élményekkel töltődik föl. Ellentétben a mindennapok gyakorlatával ezekben a ritka pillanatokban érzéseink, vágyaink és gondolataink tökéletes összhangban állnak egymással. Amikor ennyire feloldódunk valamiben, akkor megszűnnek a problémák, nem veszünk tudomást időről és térről, és olyan érzésünk van, mintha lebegnénk. Mintha valami áramlat sodorna magával. Nem véletlen, hogy épp a víz metaforáját használja Csikszentmihályi is. (...) Leggyakrabban sportolók és művészek számolnak be ilyesfajta élményről, mely

²⁶ Csikszentmihályi Mihály: *Flow. Az áramlat*. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1997.

képessé teszi őket arra, hogy újra és újra meghaladják énjük vélt korlátait, ami a fejlődés lényege. Ha nem ériük el a flow-t, akkor minden pillanatban újra és újra meg kell hozni a döntést, hogy »tovább úszunk-e«. Az áramlat élmény viszont örömmé transzformálja az erőfeszítést, mely önmagában hordja saját jutalmát (autotelikus), az áramlat legfőbb célja, hogy tovább áramoljon.

A flow-nak egyik legfőbb kritériuma az időélmény átalakulása: amikor néhány másodperc több órának tűnik, vagy amikor órák zsugorodnak össze egy pillanattá, az idő fizikai törvényei felszámolódnak, de épp ebben a tudatállapotban áll be az a pszichikus rend, mely képes megszabadítani az ontologikus szorongástól és valódi létté alakítani a kvázi-létet, eggyé válni a minket körülvevő világgal.” (Stepanović, 2007. 9-12. o.) Mielőtt ezzel az elmélettel megismerkedtem, az aktivitás során esetlegesen kialakuló meditatív állapotként fogalmaztam meg magamnak ezt az élményt, mely már az sb1 című munkámnak is az alapmotívuma volt.

„35 perc Róma” (2007) című videóm (**47. kép**) egy Tevere-parti futás, kézben tartott kamerával. A vágatlan felvétel maga az alkotás. A filmkészítés közvetett időábrázolási technikáit nem alkalmazom, a film valós ideje pontosan megegyezik az ábrázolt idővel. A munka szinte nézhetetlen, a kamera folyamatos, gyors mozgása – mely követi a futó ritmusát – nem engedi a nézőnek, hogy összerakja a képeket, a látvány nem tud koherens vizuális reprezentációvá egyesülni. A látvány helyét egyre inkább a belső érzékelés veszi át. Nagyrészt a folyó mellett haladunk, vagyis a természet közvetlen közelében, a „katlanban”, ám egy rövid időre – amíg átkelünk a hídon – belecsöppenünk a nyüzsgő, hangos, zavaros városi életbe is. Míg a parton szinte egyetlen kószáló emberrel sem találkozunk, csak a hidak alatt lakó hajléktalanok lakhelyén „futunk” át olykor, addig a híd tele van turistacsoportokkal és buszokkal.



47. 35 perc Róma, 2007. 35'57”

Több szempontból is határon futás ez: a víz és a szárazföld, a természetes és urbánus környezet, a szegénység és gazdagság ellentétes pólusai jelennek meg, miközben ugyanoda érkezünk vissza, ahonnan elindultunk, egy teljes kört téve fél óra alatt, koherens egésszé gyúrva, s egyben meg is haladva az ellentéteket. Mindeközben a futó saját határait is feszegeti, hiszen fárasztó, intenzív fizikai tevékenységet végez, küzd, hogy elérje a saját maga kitűzte célt, melynek elérése komoly erőfeszítésbe kerül. „A flow egy újabb aspektusával találkozunk, melyet az elmélet kihívás-készség egyensúlyának nevez, s ez egyben a flow arany szabálya. A flow-hoz ugyanis nem elég, ha az ember a képességeinek megfelelő kihívással kerül szembe. Az is kell hozzá, hogy mind a két tényező valahol a felső határokon mozogjon, sőt, meg is haladja azokat.” (Stepanović Tijana, 12. o.) Míg a korábbi munkák a flow egy-egy szegmensét villantották fel, addig a „35 perc Róma” a flow átélésének dokumentációjaként értelmezhető.

A „Yamakasi” (2007) című videomunkám (**48. kép**) a játékfilmes narratíva eszközével él, annak a legegyszerűbb képletével. Időben kronologikusan fűzők össze egy folyamatos mozgássort, a *beállításokból a jelenetet*, melyben különböző nézőpontokat kapcsolok össze időben folyamatos egységgé, a *jelenetekből* pedig a *történetet*, a térbeli „ugrásokat” összekötve. A yamakasi francia külvárosokban született, leginkább bevándorlók által űzött tevékenység; a mozgás *művészete* (l'art du déplacement), ami általában városi, ritkábban természeti objektumok „leküzdését”, praktikus megmászását jelenti.

A film történetét követve eleinte úgy tűnik, hogy a főszereplő hegymászó vagy yamakasi, aki egy sziklát próbál megmászni. Ahogy azonban kitágul a kamera perspektívája, úgy jövünk rá szép fokozatosan, hogy sem hegyről nincs szó, sem a szó hagyományos értelmében vett megmászásról. A mászó az urbánus térben, annak is a szó szoros értelmében vett legalján, járdákon kúszik, a város kitüremkedéseibe kapaszkodva húzza-vonszolja magát előre, miközben a járókelők közönyösen száguldanak el mellette, járművek suhannak el körülötte. A valós városi környezet 90 fokkal elforgatva, falként jelenik meg előttünk, melyen a főszereplő minden erejével és technikai tudásával, száz százalékosan a feladatra összpontosítva halad felfelé. A küzdelmes és lassú előrejutás társadalmi léptékben szinte mérhetetlen teljesítményt jelent. Az egyén szempontjából azonban egészen

mást: belső motivációból származó tudatos kapcsolatteremtés ez a környezettel és az énnel. A figyelem és erőfeszítés, a pszichikus mozgás művészete.²⁷



48. Yamakasi, 2007. 5'57''

A továbbiakban

Tovább vizsgálom az időábrázolás témaköre kapcsán felvethető kérdéseket, mely kutatás meghatározza képzőművészeti munkám következő lépéseit. Olyan munkaterveket mutatok be a következőkben, melyek újabb összefüggések mentén kapcsolódnak az időproblematikához és jelenleg még csak elméleti szinten léteznek:

A már korábban bemutatott „fx5” című munkám technikájával (diapozitív filmszalag, egyetlen hosszú képként értelmezve) újabb munkákat is tervezek, melyek azonban az előzőeknél bonyolultabb téridő szerkezetet tartalmaznak majd. A leképezendő tér képét nem egyenes vonalban haladva és azonos látószöggel felvett képekből állítanám össze (mint eddigi megoldásaimban, például: fx5), ami valóságghű pillanatképszerű összképet eredményez, hanem oldalnézetű, különböző kameramozgásokkal végigkövetett térbeli szituációkat vennék fel. A képsorozat összeállításakor a kamera különböző irányokba fordul, egyik térből átlép egy másikba (például zárt térből nyitottba), megjelennek közeli alakok és távoli látványok stb. A kamera végigkövet egy térbeli koreográfiát, majd mindaz, ami elé került, egy összefüggő hosszú képen kiterül síkba. A hosszú képen a látvány elemei töretlenül kapcsolódnak egymáshoz, megteremtve az egységes térbeli leképezés illúzióját, miközben a kép különös módon, folyamatosan változó irányú és helyzetű nézőpontokat fűz össze. Ha balról jobbra haladva végignézünk egy ilyen képet, az az érzésünk lesz, mintha egy pár másodperces film snittet látnánk megtörés nélkül,

²⁷ vö. *Stepanović*, 2007. 12-13. o.

folyamatos mozgásban. Az állókép általi időábrázolás szempontjából ez a kép szerintem egészen egyedi megoldást fog mutatni.

Egészen más szempontok alapján tervezek egy fotó és videó kombinációjára épülő sorozatjellegű munkát. A fotókat portréfotónak fogom nevezni, de azokon nem lesz látható senki. A portrék alanyainak személyes története alapján választom ki a fotózás helyszínét, olyan utcárszletet, épületet, természeti környezetet stb., amely az ő életében meghatározó jelentőségű, vagy azért, mert számára nagyon fontos események kötődnek hozzá, vagy mert például ott nőtt fel, vagy ott élt évekig, így annak emlékképe mélyen elraktározódott benne. Azonban ma már nem látogatja a helyet, mert például máshol él, nincs már a jelenben élő kapcsolata az egykor sajátjának érzett térrel. A megtalált helyszínen sötétben fogok fotózni (szürkületben vagy utcai lámpák, mesterséges fények megvilágításában) egy hosszú, körülbelül 10 másodperces expozícióval. A portréalanyt megkérem, hogy álljon a „képbe”, majd körülbelül az expozíció második másodpercekor gyorsan lépjen ki belőle. Olyan felvételt kell kapnom, melyen az emberi alak nem látszik, vagy egyáltalán nem, vagy csak olyan enyhe elmosódott fénynyomot hagy, ami kisebb képhibának tűnik. Az így készített fotón, annak anyagában a személy képe is jelen van, csupán a háttér erősebb tónusai teljesen elfedik (a hosszabb expozíció eredményeként). A fotózás folyamán közvetlenül a fényképezőgép mellé egy kamerát is helyezek, mely közel azonos képet „lát”, mint a fényképező, és fel is veszem az akciót. A kész munka installálásakor a fotókat nagyobb méretű fekete-fehér print formájában helyezem ki, egy apró méretű monitoron pedig sorban megmutatom az expozíciós idők alatt felvett 10 másodperces filmeket. Ebben a tervezett munkában a viszonylagos szubjektív időt meghatározó személyes élményt helyezem a középpontba és olyan módon használom a fizikai idővel kalkuláló technikákat, hogy végeredményben azok is csak a viszonylagosság érzését növeljék.

Ha az előzőleg ismertetett munka témája a személyes történelem, akkor mintegy ellenpontként, a következő a társadalomé. A tervem a *found footage* módszerére épül, melyben egy már meglévő filmes anyaghoz nyúlnék, egy ma már klasszikusnak számító magyar játékfilm egyik jelenetéhez, felhasználva az adott mű kulturális és történelmi viszonyrendszerét, de azt egy újabb kontextusban

vizsgálva. A jelenet *Sándor Pál* első nagyjátékfilmjében, az 1968-ban készült „Bohóc a falon” című filmben látható, amikor is három fiatal férfi transzparenszekkel a kezében látványosan tüntet a forgalmas pesti belvárosban, miközben a táblákon semmiféle felirat nincs. Tervem szerint kétcsatornás videón mutatnám meg az eredeti változatot és azzal párhuzamosan egy módosítottat. A módosított verzióban képmanipulációs eljárásokkal szövegeket helyeznék el a táblákon, úgy, hogy azok valóságként kövessék a tábla síkjának mozgását, elfordulását. Olyan rövid mondatokat, tömör felszólításokat fogalmaznék meg, melyekről tudjuk, hogy az adott korban, vagy az adott körülmények között nem kerülhettek a táblákra. Ilyen lehet például egy-egy olyan nyílt támadás a korszak diktatúrája ellen, ami elvileg ugyan felkerülhetne a táblákra az adott korban is, de az nem lehetne egy ilyen felszabadult, vidám pillanat, mivel mindenki érzi, hogy ez esetben az események gyorsan tragédiába fordulnának. De lehetnek olyan mondatok is, amelyeket akkor, olyan formában nem is fogalmazhattak volna meg (üzenetek a jövőből), jelenkorunk globalizációs vagy világhatalmi stratégiáira vonatkozóan. A tüntetés őszinte gesztusa és a tiltakozást kinyilvánító szövegek közti szoros viszony és a mégis fennálló áthidalhatatlanság teremtene feszültséget. A 68-as nyugati diáklázadásokból átcsempészett nyílt, őszinte kiállítás, melyet akkor és ott konkrét tartalommal ilyen formában nem lehetett megtölteni, és a jelenkor, melyben viszont minden kimondható, ugyanakkor minden kimondott szó közhelyként és súlytalanul válik semmivé, kerülnek e munkában negyven év áthidalásával összetartozó, mégis abszurd kombinációba. A konceptuális alapú újbóli feldolgozásban múlt és jelen szintetizálódik és konfrontálódik, a jelentések módosulnak, az idő relativizálódik.

A bemutatott tervek alapján is jól látható, hogy a munkafolyamat során, az időről való gondolkodás a képzőművészeti tevékenységtől akár teljesen el is választható. Nem arról van már szó, hogy egy ábrázolási megoldással meg lehessen jeleníteni egy időben kibontakozó jelenséget, sokkal inkább arról, hogy az ábrázolás kiváltotta érzetek, érzések, gondolatok elvezessenek, befogadótól függő mértékben és minőségben, az adott folyamat „átéléséhez”.

Összefoglalás

Az idő, az időbeli folyamat képi megjelenítésére tett kísérletek nem jelentenek újdonságot a képzőművészetben, mindig is fontos törekvés volt az ábrázolásban. Különböző kultúrák, korok, művészek az időbeliség kifejezésének sokféle módozatát alkották meg, melyek az adott kor vagy kultúra szellemiségének különleges értékű megnyilatkozásai. Az idő szubjektív érzete, gondolati megragadása történetileg változó formát ölt. Az időábrázolás különböző formái, azok kialakulása, fejlődése mint művészettörténeti folyamat nagyban befolyásolja a jelenkor gondolkodását. Az ábrázolással kapcsolatban korábban feltett kérdések és az azok nyomán született megoldások alapjai a mai ábrázolások rendszerének is. A korunkban végbement alapvető technológiai változás a kép, a képzőművészet témakö-rében éppúgy, mint minden más területen új szituációt, új elméleteket és új eszközöket hozott magával, melyeknek idővel meg kell találni a helyét az „egészben”. Az új technológia eszközeinek bevonása a képzőművészeti munkafolyamatba további lehetőségeket teremt az ábrázolás területén, az idő kérdéskörének továbbgondolásában. A képzőművészet alapvető sajátossága, miszerint teret és időt képez le valamilyen szempontrendszer alapján, maga után vonja azt az alkotói szándékot, mely az eszközkészlet folyamatos gyarapítására, a kifejezés lehetőségeinek kitágítására irányul. Azonban a művészet számára egyetlen technika sem téma. Viszont ha a technológiát bevonjuk az alkotás folyamatába és elemezzük viszonyát a művészet struktúráival, bizonyára hatással lesz a különböző gondolkodás- és látásmódok fejlődésére.

Köszönet: Keserü Ilona témavezetői munkájáért

Kékesi Zoltán teoretikus konzulensi munkájáért

Képjegyzék

1. színes akvarellal festett könyvlap *Eadwine* zsoltárkönyvéből a XII. szd.
2. *Ulysses és Polyphemus*, spártai fekete alakos váza, VI. század
3. *Rembrandt*, Sámson megvakítása, 1636.
4. *Tiziano*, Bakkhosz és Ariadné, 1522–23.
5. *Nicolaes Maes*, A Fonó nő, 1655.
6. *Eadweard Muybridge*, *Sallie Gardner* futása, 1878.
7. *Nicholas Poussin*, Bacchanália Pán szobra előtt, 1630–34
8. *Etienne-Jules Marey*, Ugrás, 1890-91.
9. *Gino Severini*, Egy táncos dinamizmusa, 1912.
10. *David Hockney*, Mozdulatlanságot hangsúlyozó kép (és részlete), 1962.
11. *Pablo Picasso* – fényrajz
12. *Francis Bacon*, Man and Child, 1963.
13. *Dan Graham*, Present Continuous Past(s), 1974.
14. *Bruce Nauman*, Lip Sync, 1969. 62'
15. *Nam June Paik*, TV-Buddha (részlet), 1974.
16. *Albert Oehlen*, El Lute, 1995. olaj, vászon, 200 x 200 cm
17. *Bill Viola*, The Greeting, 1995.

18. *Jacopo da Pontormo*, Mária és Erzsébet találkozása, 1528-29.
19. *Tracey Moffatt*, Something more 1, 3, 5, 7, 1989. 100 x 130 cm
20. *Anri Sala*, Blindfold, 2002.
21. *Yang Fudong*, Seven intellectuals in bamboo forest, 2003.
22. *Gillian Wearing*, Minutes Silence, 1996. 60'
23. *Ken Ohara*, With, 1999.
24. *Hiroshi Sugimoto*, Orinda Theater, Orinda, 1992; La Paloma, Encinitas, 1993.
25. *Roman Opalka*, 1965/1 - ∞, Detail 1-35327
26. *Roman Opalka*, 2375195; 2381233; 2389771; 4853994; 5155231
27. *Zhang Huan*, Family Tree, 2001.
28. *Sam Taylor-Wood*, Atlantic, 3 csatornás videoprojekció, 1997. 10'25"
29. *Mark Wallinger*, Royal Ascot, 4 csatornás videoinstalláció, 1994. 3'41" (loop)
30. *Mircea Cantor*, Deeparture, 2005. 2'43" (loop)
31. *Ősz Gábor*, PRORA Looped, 2004. 28" (loop)
32. *Julian Rosefeldt*, Stunned Man, 2 csatornás videoinstalláció, 2004. 33' (loop)
33. *Simryn Gill*, Standing Still, fotósorozat 2000-2002.
34. *Hai Bo*, They No. 6, 1999.
35. *Yuen Guang-Min*, City Disqualified, 2002.
36. *Vibeke Tandberg*, Living together, fotósorozat, 1996.
37. *Jari Silomäki*, My weather diary, 2002.
38. *Vásárhelyi Zsolt*, v2, 2000. olaj, kréta nylon szövet, fém, 5x 90 x 270 cm
39. *Vásárhelyi Zsolt*, m1, 2001, olaj, vászon, 140 x 300 cm
40. *Vásárhelyi Zsolt*, m3, 2002, 20'09" (loop), alapozott vászon, 140 x 300 cm
41. *Vásárhelyi Zsolt*, f1, 2003. 2'30" (loop)
42. *Vásárhelyi Zsolt*, Szoba-hal, 2004. 36'35" (loop), akril, vászon, 150 x 190 cm
43. *Vásárhelyi Zsolt*, fx5, 2000. diaposzítív, 2,4 x 150 cm
44. *Vásárhelyi Zsolt*, sb1, 2005. 9'45" (loop)
45. *Vásárhelyi Zsolt*, sb3, 2005. mobil objekt (részlet)
46. *Vásárhelyi Zsolt*, sb2, 2005. olaj, vászon, fa, 200 x 120 cm
47. *Vásárhelyi Zsolt*, 35 perc Róma, 2007. 35'57"
48. *Vásárhelyi Zsolt*, Yamakasi, 2007. 5'57"

Irodalomjegyzék

- Arnheim, R. (2004): *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Aldus Kiadó, Budapest.
- Beke László (1997): *Médium/Elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest.
- Belting, H. (2006): *A művészettörténet vége*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.
- Erdősi Anikó (2005): Zónaidők – zónaterek. *Balkon*, 2005/1. 25-27.
- Fejős Zoltán, Lackner Mónika és Wilhelm Gábor (2001, szerk.): *Időképek*. Néprajzi Múzeum, Budapest.
- Fejős Zoltán (2000, szerk.): *A megfoghatatlan idő. Tanulmányok*. Néprajzi Múzeum, Budapest.
- Galambos Eszter (2005): *A modern filmnarráció fő típusai*. Inapló, www.inaplo.hu
- Groys, B. (2006): Médiaművészet a múzeumban. *Balkon*, 2006/1. 7-13.
- Hartai László és Muhi Klára (1998): *Mozgóképkultúra és médiaismeret*. Korona Kiadó, Budapest.
- Kepes György (1979): *A látás nyelve*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Krauss Zsófia (1998): Bill Viola. *Balkon*, 1998/3. 4-9.
- Martin, S. (2006): *Video Art*. Taschen GmbH, Köln.
- Miltényi Tibor (1994): *Progresszív fotó*. Szellemkép szerkesztősége, Budapest.
- Molnár Edit (2007): Jesper Just. In: Molnár Edit és Páldi Livia (szerk.): *Dreamlands Burn*. Kiállítási katalógus. Múcsarnok, Budapest.
- Peternák Miklós (1993): *Új képfajtákról*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Stepanović Tijana (2007): A hosszútávfutó nem magányos. In: Simon Kati (szerk.): *Vásárhelyi, Zsolt -2007*, kiállítási katalógus, AP. Scenario Kft., Budapest.
- Sturgis, A. (2000): *Telling Time. The Millenium Esso Exhibition at the National Gallery*. National Gallery Company, London.
- Teuber, D. (2006): Zsolt Vásárhelyi. In: Emslander, F. (szerk.): *Lost & Found – Ungarn im Spiegel seiner zeitgenössischen Kunst*. Kiállítási katalógus. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden.

Ueland, H. B. (2003): That Sense of Mounting a Staircase. In: Woltmann, M.
(szerk.): *Vibeke Tandberg*. Kiállítási katalógus. Astrup Fearnley Museet for
Moderne Kunst, Oslo.

Szakmai életrajz

Vásárhelyi Zsolt

1970, Debrecen. Budapesten él és dolgozik.

Tanulmányok:

1999-2002 PTE Művészeti Kar, Pécs, Képzőművészeti Mesteriskola, Doctor of Liberal Arts (DLA) képzés, Festészet Program, témavezető: Keserü Ilona; **1998** University of Hertfordshire, Faculty of Art and Design, Nagy-Britannia, Tutor: Michael Wright; **1993-1998** Janus Pannonius Tudományegyetem, Művészeti Kar, Pécs.

Díjak, ösztöndíjak:

2007 Nemzeti Kulturális Alap alkotói támogatás; **2006** Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület alkotói támogatás; Nemzeti Kulturális Alap alkotói támogatás; **2005** Nemzeti Kulturális Alap alkotói támogatás; **2004** a Római Magyar Akadémia Ösztöndíja; **2003-2006** Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíj; **2001** STRABAG Festészeti Díj; **1998** Erasmus/Socrates Program ösztöndíja: University of Hertfordshire, Faculty of Art and Design, Nagy-Britannia.

Tagság:

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület – tiszteletbeli tag
Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete

Egyéni kiállítások:

2007 *Yamakasi*, Deák Erika Galéria, Budapest; **2005** *PLAY*, Vadnai Galéria, Budapest (Szabó Ádámmal); **2004** *Szoba-hal*, Vadnai Galéria, Budapest; **2003** *SNITT*, Dorottya Galéria, Budapest; **1998** Ifjúsági Ház, Pécs; **1996** Művészetek Háza, Pécs.

Válogatott csoportos kiállítások:

2007 *Lost and Found*, MODEM, Debrecen; *Színerő – Léptékváltás. Táblaképnél nagyobb méretű festmények*, Zsolnay Gyár, Pécs; *Aktuelle Videokunst aus Ungarn*, Art Karlsruhe, Karlsruhe, Németország; VIDET 07, Festival Internacional de Video Arte, Vilafranca del Penédes, Spanyolország; **2006** *Szobrászok*, 2B Galéria, Budapest; *Lost and Found*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, Németország; *10 éves a STRABAG Festészeti Díj*, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest; *Waldsee, 1944*, Donauschwäbisches Zentralmuseum, Ulm, Németország; *Aktuelle Videokunst aus Ungarn*, Ungarischer Akzent, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Germany; *Kortárművészeti Tavaszi Aukció*, Galeria White, Budapest; *Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíjasok beszámoló kiállítása*, Ernst Múzeum, Budapest; *Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíjasok kiállítása*, Ungarisches Kulturinstitut, Stuttgart, Németország; **2005** *Videóművészek Magyarországról a barcelonai Loop Festivalon - prezentáció*, Dovin Galéria, Budapest; *Exposición de Videoarte Húngaro, Loop Festival*, Miscelánea, Barcelona, Spanyolország; *Zöld szél. Fiatal művészek filmjei*, Budapesti Őszi Fesztivál, Deák tér, Budapest; *Waldsee, 1944*, Collegium Hungaricum, Berlin, Németország; Hebrew Union College Museum, New York, USA; *Szabad Művészetek Doktora – 10 éves a képzőművészeti doktorképzés a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán (A 25. Budapesti Tavaszi Fesztivál keretében)*, Ernst Múzeum, Budapest; *Kunst Köln*, Köln, Németország; *Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíjasok beszámoló kiállítása*, Ernst Múzeum, Budapest; **2004** *Határátlépések*, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros; *Kivetítés*, Vaszary Képtár, Kaposvár; *Kortárs magyar festészet*, Museum of Foreign Arts, Szófia, Bulgária; *Waldsee, 1944*, 2B Galéria, Budapest; *Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíjasok beszámoló kiállítása*, Ernst Múzeum, Budapest; *Császár Gábor, Lakatos Kornél, Szalai Kata és Vásárhelyi Zsolt kiállítása*, Rozsics István Galéria, Budapest; **2003** *MEO Art Fair*, MEO – Kortárs Művészeti Gyűjtemény, Budapest; *Fiatal festők Keserü Ilona közelében Pécsen 1983-2003*, Pécsi Galéria, Pécs; „*Ilónának*”, art-éria galéria, Szentendre; *Sopiana Center*, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros; *Komentár*, Múzeum Vojtecha Löfflera, Kassa/Košice, Szlovákia; *Krém 2003*, MEO – Kortárs Művészeti Gyűjtemény, Budapest; **2002** *DLA 2002. Mestermunka*, Museum Gallery, Pécs; *Budapest Art*

Expo Friss II., Művészetmalom, Szentendre; *DLA hallgatók kiállítása*, Pécsi Galéria, Pécs; *Csapó I*, Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest; **2001** *DLA hallgatók kiállítása*, Pécsi Galéria, Pécs; *STRABAG Festészeti Díj*, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest; *Fiatal Pécsi Művészek*, Pécsi Galéria, Pécs; **2000** *DLA hallgatók kiállítása*, Pécsi Galéria, Pécs; *A jövő ma. Fiatal képzőművészek és építészek nemzetközi kiállítása*, Kévés Studio Galéria, Budapest; 1999 *Kép és szöveg*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét.

Válogatott bibliográfia:

- Dirk Teuber: Zsolt Vásárhelyi. Fritz Emslander: Fundstücke aus der ungarischen Gegenwart. In: *Lost & Found – Ungarn im Spiegel seiner zeitgenössischen Kunst*. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. 2006. Kiáll. Kat.
- Stepanović Tijana: Áramlat és a zenélő forgóka. Szabó Ádám, Vásárhelyi Zsolt: *Play> Balkon*, 2005/11, 12.
- Bálványos Anna: A tojás, a tyúk, az úszó és a műugró. *Műértő*, 2005. december.
- Turai Hedvig: Auschwitz mint nyaralóhely. Waldsee, 1944 – Nemzetközi képeslap kiállítás. In: *Waldsee, 1944*. 2B Galéria, Budapest. 2004. Kiáll. kat.
- Készman József: A legjobbak és a legrosszabbak: ez történt 2004-ben. *Új Művészet*, 2005. január.
- Nagy Edina: Szoba-hal. Vásárhelyi Zsolt kiállítása. *Balkon*, 2004/9.
- Maurer Dóra: Képidő. Vásárhelyi Zsolt kiállítása. *Új Művészet*, 2003. május.
- Erdősi Anikó: Az idő, a kép, a videó és a festészet két kiállítás kapcsán. Esterházy Marcell: Stop the Pigeon. Vásárhelyi Zsolt: Snitt. *Balkon*, 2003/4.