

a műtárgyak közé iktatódjának, nem volt szükség közönségre, avatókra; egyes istenszobrokat és madonnaképeket csak isten emberei, a papok és a szerzetesek láthattak, holott a hívők előtt mindig nyitott dómok és templomok meghatározott pontjain helyezkedtek el.

A kultikus alkotások és Veličković eredeti vázsnai között — még ha ez utóbbiak nem is vallási vagy nyíltan kultikus jellegűek — bizonyos párhuzam mégis mutatkozik, tudniillik, hogy a rájuk szabott magas ár már eleve egy zárt és elszigetelt társadalmi struktúra státusszimbólumává avatja őket, amiért nem sorolhatók napjaink művészetének tényleges tényezői közé. Veličković nagyméretű eredetijeit tehát kevés embernek készülnek; műgyűjtők, tehető műpártoló családok enteriőrjeit díszítik.

Művészi látomásainak szitanyomat vagy litográfia formájában történő megsokszorozásával azonban nem várt fordulat állt be, ami látszatra azt mutatja, hogy alkotásainak piaci értéke mellett festőnk immár a kiállítói értékre is ad valamit. Még ha nem is festményeit vagy azoknak vázlatait, hanem csupán az alkotói világára jellemző egyéb kivetítéseket reprodukálja a kiállítások közönsége — a nyilvánosság — számára, Veličković ezzel a gesztussal akaratlanul is korábbi, kultikus jellegű munkásságát ássa alá. Megingatja a hagyományt, s megszünteti a művet beburkoló benjamini aurát; Picasso, Vasarely, Soto sorába állítja festészetének autentikus világát. Vasarelyébe és Sotóéba, mert figuratív elemeit immár ugyanúgy sokszorosíthatja, mint az előbbi kettő a mértani szerkezetek variációit, s Picassóéba, mert ezáltal az intézményesedés útjára lép; neve már nemcsak az egyént, hanem a mögötte álló egész apparátust fémjelzi.

Érdemes lesz megvárni ennek az önmagában véve ellentmondásos kettős folyamatnak a végkifejletét. Hiszen kiállítói értékének revalválásával Veličković nemcsak alkotásainak piaci értékét ingathatja meg, hanem alkotói világának fokozatosan kiérlelt mitikus jellegét is megsemmisítheti, ami lényegében véve egészséges folyamat, de csak akkor, ha mindez egy öntudatra ébredés jele, nem pedig egy spekulatív elhatározás váratlan fejleménye.

SZOMBATHY Bálint

A VIDEO NAPJAINKBAN

A poszt-objektuális művészet képviselői az utóbbi tíz-tizenöt évben talán egy kifejezőeszközhöz, médiumhoz sem fűztek annyi reményt, mint a videóhoz. Hiszen az új művészeti gyakorlat általában olyan, már meg-

levő, közismert rögzítési technikákra támaszkodott, mint a szöveges leképzés, a rajzábrázolás, a fénykép, a film vagy a hangszalag, amelyeket az ilyenmű használat előtt is rendszeresen alkalmaztak az alkotók, csak éppen értelmezésük, funkciójuk és fogalmi meghatározásuk között mutatkozott különbség. Amikor tehát az időszerű művészet magyarázó a fényképet az új jelzővel illetik, akkor természetesen nem a fénykép történeti pályája, hanem értelmezésének újfajta megközelítése felől viszonyítanak. Az időszerű művészet ezek szerint annyiban tekinti a fényképet újnak, hogy immár nem pusztá munkaeszközként, hanem önálló médiumként értelmezi, amelynek megvannak a belső jellemvonásai és törvényszerűségei, s amelyek közül számos épp az utóbbi tíz esztendő művészetének fejleményeiben került vizsgálat alá, jött napvilágra.

A video esetében más a helyzet, hiszen ennek a valóban új rögzítési technikának nincs múltja, csak jövője. A képmagnó egyaránt újdonság a televíziózásban és a művészeti gyakorlatban, az oktatásban és a termelésben. A vele való kísérletek megjelenésével egyidőben kezdődtek, s mint említettem, művészeti küldetését illetően is igény mutatkozott iránta. De nemcsak a művészek, hanem az alkotás más területein ténykedő kultúr-munkások is reményeket táplálnak iránta. Joggal, hiszen a kisebbség által kanalizált hivatalos, intézményesített televíziózással dacoló ellenkultúra éppen a videóban vélte felfedezni azt a nyitott és végsőkéig demokratikus kommunikációs eszközt, amely beiktatható egy szélesebb kultúrmisszió disztribúciós láncolatába. A filmtechnikával szemben mutatott előnyeinek ennél kézzelfoghatóbbnak mutatkoztak. Ezek közül elsősorban a törlést, a felvételezés közbeni beavatkozást és a már rögzített anyag újrafelvételezéssel való megsemmisítését kell kiemelni, nem beszélve a kép terjesztésének határtalan lehetőségeiről, ami a film esetében ez idáig úgyszólván megvalósíthatatlan.

A derűlátó elvárásokat néhány év után csalódott hangok nyomták el, mert amíg a képmagnó technikai tökéletesítése terén egyre nagyobb eredményeket értek el a szakemberek, a video demokratizálására, illetve a videoszalagok terjesztésére irányuló igyekezet nem sokat hozott. A világszerte létrejött video-teamek, alkotói társulások és magánkézben levő alternatív tévéállomások nem tudtak kitörni azokból a szűk érdekszférákból, amelyekbe idővel a tehetősi állami tévéállomások kényszerítették őket. Anyagi eszközök híján ugyanis a kábeltechnikát alkalmazó magánvállalkozások zömmel olyan szórakoztató műsorok sugárzására kényszerültek, amelyek a nagy tévétársaságok műsoraiból valami módon kimaradtak. Így hát a kisebb videocsoportok hiába építették ki a lakosság szociális megoszlását, kultúr szintjét és politikai orientációját szem előtt tartó programjaikat, amikor az állami televízió nyelvéből mellőzött két beszéd típus, tudniillik a munkások és az értelmiségiek beszédje a kezdeti

felbátorodás után a bürokratikus és kereskedői stílus keverékéből keietkezett „hivatalos” beszédmod mellett fokozatosan elhalkult.

Ebben a visszás helyzetben, vagyis a médiummá átminősülő új munkaeszköz és a videomunkások elidegenülésének kezdeti fázisában a videoművészek szituációja is felettébb bonyolult lett, hiszen munkaeszköz híján az alkotó továbbra is a videofelszereléssel rendelkező tehetős társulások, galériák, múzeumok vagy egyéb kultúrintézmények kiszolgáltatottjai maradtak, körülményeik tehát semmivel sem változtak a hagyományos kifejezést ápoló festők vagy szobrászok ellenében. A videoalkotás, vagyis a videoszalag tehát már pionír korában a festménnyel vagy bármely más műalkotással egyenlő áruvá degradálódott; a munkaeszközt kölcsönző alkotó és a munkaeszköz tulajdonosa közti megállapodás szerint a szalag a tulajdonos — valamelyik kultúrintézmény — birtokába került, amivel lényegében egy újfajta tőkehalmozás vette kezdetét.

A videoművész és a videós kultúrmunkás helyzete tehát nem sokban különbözött. A helyzeten sajnos azok a nem kommersz művészeti társulások sem sokat segítettek, amelyek a bajokon nemzetközi videofesztiválok szervezésével kívántak javítani, s ily módon egy meghatározott didaktikai elv megvalósítását tűzték célul. Ezek a tömeges találkozók ugyanis sem munkaszervezési, sem művészeti értelemben nem hoztak újat, az alkotói hangulatot pedig legtöbbször a technika iránti csodálat szelleme lengte be; a szemlék technikai demonstrációkká váltak, az egyéni alkotói kezdeményezések pedig rendszerint háttérbe szorultak.

Ugy tűnik, hogy a video kilátástalan helyzetéből egyelőre nincs kiút. Az 1976-ban Grazban megtartott *1. Nemzetközi Videoértekezlet* deklarációja javasolja, hogy a tévé-előfizetésből eredő összeg egy részét ömleszték vissza az előfizetőknek, s ezáltal tegyék lehetővé, hogy a potenciális fogyasztókból potenciális alkotó váljék. A tévéműsor fogyasztójáról ugyanis mindmáig két bőrt húznak le egyszerre: miután megveszi a drága készüléket, a cseppet sem olcsó előfizetést is törlesztenie kell, amelyet aztán az állami producensek kis csoportjai osztanak fel egymás közt. A grazi nyilatkozat értelmében a tévé-előfizetésből befolyt összeg egy részének visszairányításával a fogyasztók, illetve az előfizetők egyre több saját videorendszert tudnának létrehozni, ami nagyban serkentené a video alkotói tulajdonságainak kiaknázását. Megvalósítható-e mindez a gyakorlatban, egyelőre nem tudni. Tény, hogy a jelenlegi helyzet cseppet sem rózsás: a munkaeszközök továbbra is a tehetős kisebbség tulajdonában vannak.

SZOMBATHY Bálint