

Barbara Le Maître

A MOZIHATÁSTÓL A TÁBLAKÉP- FORMÁIG*

1. KÉPEK, APPARÁTUSOK: TRANSZPORT, FELSZABADULÁS

Ennek az elmélkedésnek a kiindulópontja Alain Fischer kijelentése, amely bár egyáltalán nem érinti a mozi és a táblakép-forma témáját, mégis segít megérteni egy a képek kapcsán felmerülő speciális problémát. „A fény általános rendszerének perspektívájában [...], a fény anyag-energiaként való megközelítésében volna érdemes ma a képek elemzését és szemlélését elhelyeznünk, függetlenül attól, hogy ezek a képek manuálisak vagy mechanikusak, fotografikusak, kinematografikusak, elektronikusak, festettek vagy rajzoltak. [...] Ami a fényvel együtt érkezik, és ami sosem előzi meg, afelett a fény győzedelmeskedik: bár fényre van szükség a lefotózandó és lefilmezendő tárgy megvilágítására, és a fény mennyiségének problémája a fotózás és a filmezés központi kérdése, ezt követően ideális esetben az exponált filmanyagot a lehető leggyengébb fénynek kell kitenni, hiszen az megtámadhatja, megroggallhatja és tönkretelheti a színezőanyagokat. A fény olykor csupán arra való, hogy az általa létrehozott képeket az egyik információhordozóról a másikra helyezze át: amikor (a tilalom ellenére) vakuval fotózzák a Mona Lisát, kicsit olyan, mintha a fény-festmény veszne el, és rögtön fény-fotóvá alakulna. Az a villanás, ami a fényképezéshez használt film számára szükséges fénymennyiséget biztosítja, és ami megőrzi a táblakép újfajta lenyomatát, hozzájárul ahhoz, hogy a festmény maga és pigmentjei is elveszítsenek egy keveset eredeti színeikből: a fény egy pillanat alatt azt adja az egyiknek, amit elvesz a másiktól”.¹

Minket nem a Fleischer-idézet egésze érdekel, vagyis a kép elhelyezése „a fény általános rendszerének” perspektívájában, hanem az, ahogy az idézett sorok legvégén Fleischer – a jelen esetben pikturális – képet egy mozgásban lévő, keringésre emlékeztető rendszerben képzelet el, ahol a keringés fenntartója a fotografikus reprodukció volna. Ebben a néhány sorban a kép egy tágabb értelemben vett, dinamikus koncepciója sejlik fel. Egy olyan koncepcióról van szó, amely mára sokak számára ismerős, de ez 1984-ben még nem így volt. Ez az elképzelés annak elgondolására ösztönöz, a szerző példáját tekintetbe véve, hogy a *Mona Lisa* nem csupán egy híres festmény, hanem egy olyan kompozíció, amely leválhat festészeti hordozófelületéről, hogy fényképpé váljon. Vagyis ha odáig merészkedünk elmélkedésünkkel, hogy megfeledekezünk olyan alapvető kategóriákról, mint az eredeti és a másolat, arra a következtetésre jutunk, hogy a *Mona Lisa* című kép nincs a vászonhoz vagy az ennek elnevezett táblaképhez kötve, hiszen ez csak a történeti értelemben az eredeti, miközben egy olyan végtelen és végtelenül plasztikus kép első anyagi megvalósulása, amely

* A fordítás alapja: Le Maître, Barbara: De l'effet cinéma à la forme-tableau. In: Vancheri, Luc (szerk.): *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*. Lyon, Aléas Éditeur, 2009. 117-132.

¹ Fleischer, Alain: Photographie et cinéma. *Art Press*, 86. 1984. 12-13.

különböző reprodukciók formájában él tovább. Ez tehát egy olyan kép, amely egyik hordozóanyagról a másikra, egyik apparátusról a másikra helyeződik át. Walter Benjaminhoz hasonlóan, bár radikálisan más felfogásban, Fleischer felveti, hogy a képet azon reprodukcióival együtt és azok szerint kell elgondolnunk, amelyek azt áthelyezik. Jelen esetben ezt úgy kell értenünk, hogy a reprodukciós és delokalizációs folyamat nem jár együtt az aura elvesztésével, hanem sokkal inkább a képnek az első apparátusától, a táblaképtől való lehetséges felszabadulását hozza el.

Fleischer szövegét újraolvassa azzal a kérdéssel szembesülünk, hogy a táblakép mint kép és a táblakép mint tárgy közötti viszony valószínűleg nem is megbonthatatlan, hiszen bármilyen táblakép képi mivoltát megragadhatjuk elhagyva annak tárgyi jellegét és azon apparátusát, amelyben az adott kép és tárgy eredetileg elrendeződött. Ezen a ponton a következő kérdés vehető fel: ha a képek elszakadhatnak eredeti apparátusuktól, és ha az apparátusok maguk megválhatnak a képektől, amelyek által ezek az apparátusok létrejöttek – a képek és apparátusok közötti disszociációk története mindemellett még megírásra szorul –, hogyan értsük meg a filmes képek klasszikus moziapparátus alóli éppen zajló felszabadulását? A továbbiakban körvonalazni fogjuk azt a nézőpontot, amelyből kiindulva a felszabadulás fogalmát meghatározhatjuk, de előbb szeretnénk röviden visszatérni arra, amit Philippe Dubois „a mozihatas a kortárs művészetben” jelenségének nevez.

2. A MOZIHATÁSTÓL A TÁBLAKÉPIG

„A kortárs művészetet egyre inkább jellemzi az a meghatározó jelenség, amit »mozihatasnak« nevezhetünk. Ez legalább a kilencvenes évek elejéig vagy közepéig nyúlik vissza. [...] Olyan művek kiállításáról van szó, amelyek így vagy úgy magukban foglalják a »mozit«. Az idézőjeleket jelen esetben a körülmények kívánják meg, mivel annyira bizonytalaná válik a műalkotások identitása, hogy a kiállítóterekben talált műalkotások természetét illetően valós kétség és zavar támad bennünk. Hiszen a probléma egyik központi kérdése, hogy (még) »mozinak« tekinthető-e az, amit a kiállítások alkalmával látunk. Ez egy olyan mozi lenne, amelyik, ahogy az imént említettük, a sötét mozitermet maga mögött hagyta a múzeumok jobban kivilágított tereiért (de miért, mi célból)? Vagy egy olyan mozi, amit eltérítettek, megtagadtak és átalakítottak (mivé)?² Azért alkalmazható itt a mozihatas szó, mert ez az összefoglaló kifejezés a mozi és a kortárs művészet közötti kapcsolatot vizsgáló szövegek „legkisebb közös nevezőjének” tekinthető. Vagyis a mozinak a kortárs művészet tereiben és műalkotásaiban való konkrét vagy szimbolikus jelenléte olyan alapvetés, amiből a legtöbb fent említett szöveg kiindul, bár ezek az írások a későbbiekben pontosítják, hogy a vizsgált korpusz, művészek vagy a különböző gesztusok függvényében mit értenek mozihatas alatt. Jelen tanulmányban nem a mozihatas elemzését kívánjuk folytatni jelentősnek tekintett műalkotások vagy művészek bemutatásán keresztül, hanem ennek a hatásnak bizonyos kiválóiról és eredményeiről kívánunk bővebben értekezni.

Azaz kiindulva a mozinak a moziteremből a múzeumokba és galériákba való, kellően dokumentált átkerüléséből, és figyelembe véve a Philippe Dubois által megfogalmazott

² Dubois, Philippe: Un effet cinéma dans l'art contemporain. *Cinéma & Cie*, 8. 2006. 16–17.

bizonytalanságokat (Mozinak tekinthető-e még, amit a múzeumok falain látunk? Vagy ez egy átalakult mozi? Mivé alakult át? Miért éppen a múzeum?), a következőre jutunk: abban a pillanatban, hogy a mozi belép a múzeumba azért, hogy ott kiállítsák, egy olyan apparátussal szembesül,³ amely úgyszólván a múzeum kapujában várt rá. A táblakép – ennek fogalmát később tisztázzuk – apparátusa, amelynek létrejöttéhez és kidolgozásához a festmény szolgált modellként, *a priori* idegen a mozi számára. Ámbár a mozi képes volt, és a mai napig képes távol tartani magát ettől az apparátustól, ez a számára *a priori* idegen apparátus egy neki szegezett kérdéssé válik, amint átlépi a múzeumok kapuját.

Külön hangsúlyozzuk, hogy ez utóbbi megjegyzés nem arra vonatkozik, hogy a mozinak mindenképpen reflektálnia kellene a múzeum intézményéhez köthető táblakép apparátusára, és még kevésbé arra, hogy az összes, kiállítási térben bemutatott mozgókép táblaképekre lenne visszavezethető. Más szóval, az, hogy a mozinak, azzal egy időben, hogy hatása elszórtan megjelenik a múzeumokban, a táblakép apparátusához képest kell magát meghatározni, semmiképpen sem jelenti azt, hogy automatikusan magáévá kell tennie annak alapelveit. Mindent összevetve, egyfelől meg kell állapítanunk, hogy a film képes „táblaképpé válni”, másfelől viszont ebben az esetben a táblakép apparátusa a struktúrát befolyásoló kérdésként jelenik meg azon filmek számára, amelyek integrálják a muzeális intézmények és más kiállítási helyszínek sajátosságait.

Amikor a Tate Modern megtekintése során szembe találjuk magunkat Sam Taylor Wood precízen kidolgozott, mozgásban lévő *Still Life* (2001) című munkájával, aminek a különböző alkotóelemei a szemünk előtt bomlanak fel és rohadnak el felgyorsított ütemben, a táblakép evidenciája, mint ahogy ezzel egy időben a mozi karakterisztikumai is megdöbbenetnek bennünket (gondoljunk itt főként Lucien Bull 1916-ban rendezett *Fleurs qui s'épanouissent 15 000 fois plus vite que nature* című munkájára). A táblakép evidenciája egyes filmmel rokonított és múzeumokban bemutatott művekben megnehezítette a dolgunkat a jelen szöveg kidolgozásakor, abban az értelemben, hogy egyszerre kellett számolnunk vele és ugyanakkor figyelmen kívül hagynunk. Ennek az evidenciának megvannak a maga határai, amiket azonnal észlelünk, ám egy elméleti tételt általában a vizsgált művek kapcsán felvetődő bizonytalanság felmerüléséig kell kibontanunk.

Visszatérünk tehát az állításunkhoz: a múzeumokba került, és kortárs művészeti kiállítások keretein belül bemutatott „filmféleségek” alapvetően összevethetőek a táblakép apparátusával. Ennek megfelelően figyelembe kell vennünk egy lényeges alkotóelemet.

3. KORTÁRS MŰVÉSZET A TÁBLAKÉP ELLEN...

Az állítás, miszerint a kortárs művészet lényegében a táblakép megsemmisítésének elvére épül, széles körben elfogadottnak tűnik. Ezt az állítást Laurent Wolf dolgozta ki: „Néhány évtizede mindenütt azt halljuk, hogy »a festmény halott«, mielőtt azt hallanánk, hogy »a

³ A szöveg a francia *dispositif* kifejezést használja, amit az 1970-es években kidolgozott klasszikus moziapparátus (*dispositif classique du cinéma*) elméletében is alkalmaztak a filmelméleti tanulmányok szerzői, többek között Jean-Louis Baudry is. Ld.: Baudry, Jean-Louis: Az apparátus. A valóság érzetének metapszichológiai megközelítése. *Metropolis*, 2. 1999. 10–23. [- a ford.]

festmény visszatért«. Ám a festmény se nem tűnik el, se vissza nem tér. A táblakép viszont eltűnt, vagy épp most van eltűnőben. Az a zavarodottság, amit korunk művészete számos amatőrben ébreszt, azon az érzésen alapul, hogy a művészek valamilyen hiányra alapozva élnek és alkotnak. [...] A táblakép definíciója szerint egy raktározható tárgy. [...] Nem így van ez az elmúlt negyven évben előállított művek többségénél, főként a kortárs művészeti központok és tizennyolcadik, tizenkilencedik századi szalonok világát idéző nagy kiállítások, mint például a biennálék és a kasseli Documenta installációinak esetében.”⁴

Claudio Parmiggiani egyik, 1970-ben készített műve – persze a maga módján – szintén a táblakép eltűnésére utal. „Parmiggiani első *Delocazione* című munkáját – írja Georges Didi-Huberman – 1970 novemberében és decemberében hozta létre. A modenai Galleria Civica ekkor rendezte az *Arte e critica* című kiállítást. A művész egy raktárként funkcionáló termet választott installációjához. Ebben a teremben értéktelen tárgyak hevertek a falnak döntve, faladákba zárt művek várokoztak, valamint egy elhagyott gerenda és egy létradarab volt még ott, és természetesen sok por. A tárgyak elmozdításakor, amely által a művész térhez kívánt jutni – ez az első *delocazione* aktus –, a művészt elbűvölte a látvány, [...] a maradványok, a por által hagyott nyomok negatívja. Ekkor döntött úgy, hogy ezt dolgozza fel alkotásában. A létező nyomok felerősítéséről, kiemeléséről volt tehát szó, sőt anyagi és formális alapon történő módszeres kiválogatás által megszülető új nyomok létrehozásáról. Első lépésben Parmiggiani mindegyik művet visszahelyezte [...] az eredeti helyére. [...] A szemközti falra tette a saját tárgyait, egyszerű táblaképeket. Ezután felcserélte a por hosszadalmas munkáját a gumikerek meggyújtása által okozott tűz rövid és heves munkájával (a politikai tüntetésekkor gyakran alkalmazott technikát jelen esetben ezt egy hermetikusan zárt térben végezte el a művész). Mindent összevetve a művész nehéz és tapadós füsttel helyettesítette [...] az idők során lerakódott, illékony port. Ezután Parmiggianinak ki kellett szellőztetnie a teret. Ezt követően olyan körülmények között, ahogyan korábban a helyükre tette a tárgyakat, eltávolította azokat. Az eredmény egy füstnyom lett (a tűz aktívan létrehozott műve), amely kisajátította, időt állóvá tette és újraalkotta a por által hagyott nyomot (az idő passzívan megszülető művét).”⁵

Azért beszélhetünk ebben az esetben a táblakép visszavonásáról, mert a művész legelső gesztusa az volt, hogy visszahelyezte saját képeit a falra. Végezetül, az alkotói folyamat végére mindegyik visszahelyezett táblaképből csak a tárgy körvonalainak nyomát látjuk, ám semmit abból a képből, ami valószínűleg ezekre a tárgyra volt festve. Ám a táblaképet nem csupán hordozóanyagként vagy ábrázolási felületként tagadják, hanem művészeti formaként is, hiszen a *Delocazione* című mű nem táblakép, hanem csak egy tér, vagy inkább egy „helyiség”, ami a füst nyomait hordja magán. Végezetül, a táblakép mint művészeti forma megkérdőjelezése egy a táblaképhez emblematikusan köthető gesztus megsemmisítésével együtt jön létre: a festő kezei által létrehozott, időben kibontakozó imitációs gesztust Parmiggiani egy pontos és kvázi egy pillanat alatt létrejövő nyom gesztusával helyettesíti – ily módon egy automatikus reprodukció érdekében eltávolítja az ecsetvonásról ecsetvonásra kialakuló pikturális másolást.

⁴ Wolf, Laurent: *Après le tableau*. Párizs, Klincksieck, 2005. 11.

⁵ Didi-Huberman, Georges: *Génie du non lieu*. Párizs, Les Éditions de Minuit, 2001. 18-19.

Az a tény, hogy a kortárs művészet a táblakép eltüntetésének globális elvére épült, arra ösztönöz bennünket, hogy a következő módon folytassuk gondolatmenetünket: amennyiben néhány, a kortárs művészeti kiállítások alkalmával bemutatott film arra vállalkozna, hogy tényleg (vagy mindezek ellenére) a táblakép apparátusára reflektáljon, abban az esetben a *mozihatás* hozzájárulna többek között a kortárs művészeti mező újraértelmezéséhez azáltal, hogy a táblakép kérdését éppen ott veti fel, ahol annak létjogosultságát korábban kétségbe vonták.

4. A TÁBLAKÉP APPARÁTUSÁNAK VÁZLATA

Jelen esetben meg kell tehát fogalmaznunk, miben áll a táblakép apparátusa. Előljáróban azt meg kell jegyeznünk, hogy az elgondolásunk csupán vázlatnak tekinthető, és nem egy befejezett elméleti konstrukciónak. Egyrészt a táblakép apparátusának alapvető komponenseiből csak három lényeginek ítélt paramétert tartottunk meg, míg mások egyébként jogosan vennének számításba több paramétert is. Másrészt ezeknek a paramétereknek a bemutatása nem mindennemű hátsó szándék nélkül történik, vagyis ezeknek a *mozihatással* bíró művekbe történő visszavezetéséről van szó. Az apparátus ezen irányított és hiányos dimenzióján túl leírásunk nem foglalkozik a fogalom történeti perspektívába való helyezésével: tulajdonképpen a táblakép apparátusánál jobban foglalkoztatott minket a születő táblakép elmélete anélkül, hogy számításba vettük volna a különböző átalakulásokat és mélyreható változásokat. Mindezen kikötések mellett nagy vonalakban így vázolható fel elgondolásunk: a táblakép egy olyan apparátus, amely három dolog összefonódásán nyugszik, a kép, a tárgy és a plasztikus rendszer együttesén. Más szóval a táblakép apparátusa a táblakép *mint kép*, *mint tárgy*, és *mint plasztikus rendszer* együttes elrendezésén alapul. Az egyes alkotóelemeket Victor Stoichita, Laurent Wolf és Jean-François Chevrier meghatározásainak együttes alkalmazásával fogjuk tárgyalni – reméljük, nem túl felszínesen.⁶

A táblakép mint kép

A táblakép mindenek előtt egy kép, de nem akármilyen típusú kép, hanem egy „képi jellegzetességének tudatában lévő kép”, írja Victor Stoichita.⁷ Ennek a „képi jellegzetességének tudatában lévő képnek” az egyik sajátossága – van több is, amelyektől most eltekintünk, de ezt mindenképpen részletesebben meg kell vizsgálnunk, mert közvetlenül érinti a mozit is – a hordozóanyag vizuális hatékonyságából fakad, vagy még pontosabban fogalmazva *a kép és a reprezentációs felület játékából*. Emlékezzünk arra, hogy a táblakép képe az ikonnal (mint fára festett vallásos kép) szembeni megkülönböztetésre épült. Az ikon lényegében olyan típusú kép, amely legalább annyira, ha nem még határozottabban,

⁶ Stoichita, Victor: *L'Instauration du tableau*. Genf, Droz, 1999., Wolf, Laurent: *Vie et Mort du tableau*. Vol. I. Párizs, 2004., Chevrier, Jean-François: *Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie. Photo Kunst, Arbeiten aus 150 Jahren - du XX^e au XIX^e, Aller et retour*. Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, 1989. – Szeretnénk már itt leszögezni, hogy amit a későbbiekben a táblakép-forma kifejezéssel illetünk, nem teljesen fedi le Jean-François Chevrier meghatározását.

⁷ Stoichita 1999. i. m. 130.

nyilvánítja ki hordozóanyagát és anyagi dimenzióját, mint a hordozóanyagára felvitt figurák. Tudvalevő, hogy ezek a figurák sokkal inkább olyan vizuális tárgyakat hoztak létre, amelyekre a hívő meditációja épül, mintsem egy világot, amelybe a tekintet behatolhatna. Ezzel szemben azt látjuk, hogy a táblakép egy olyan képtípus, amely igyekszik eltüntetni hordozóanyagát, amit ezáltal átlátszónak nevezhetnénk, annak érdekében, hogy pontosan kinyilvánítsa azt, amit az ikon elfelejtett, tehát a képet mint képet, vagyis egy a szem számára létrehozott világot. Összességében, Panofsky meghatározásait alapul véve, a táblakép ábrázoló felülete már nem „az a fal vagy tábla, amelyre felfestették a figurák formáit vagy más különleges dolgokat, [...] hanem ezzel ellentétben az az átlátszó képsík, amin keresztül, ahogy el szeretnék hitetni velünk, a tekintetünk áthatol, hogy egy másik térbe jusson.”⁸

Mielőtt az apparátus másik két összetevőjét tárgyalnánk, szeretnénk megjegyezni, hogy a mozi, a vetítés elvéhez való ragaszkodásának arányában, magáévá teszi, sőt továbbfejleszti a táblakép apparátusának fontos jellegzetességét, az „ábrázolási felület ügyes és észrevétlen eltüntetését”. Alapjában véve azt mondhatnánk, hogy a mozi nemcsak *képzelt módon*, hanem *tényleg* eltünteti az ábrázolási felületet, miközben bonyolultabbá is teszi annak elgondolását. Mint tudjuk, a filmes vetítés elválasztja egymástól a kép hordozóanyagát (a beíródás felületét) attól a helytől, ahol ez a kép láthatóvá válik (a befogadás tisztavirág-életű felületét), miközben a festett táblakép esetében a beíródás felülete és a kép vizualizációjának helye tökéletesen egybeesik. Márpedig nemcsak a vetített kép van megosztva az írásfelület (filmszalag vagy DVD, jelen esetben lényegtelen) és a vizualizációs felület (képernyő, vászon vagy fehér fal) között, hanem maga az ábrázolási felület is. Habár a festett táblakép nézője megfedezkedik az éppen szemlélt kép anyagi valóságáról, ettől az anyagi valóságtól nem fosztják meg, és az nem is távolodik el tőle annyira, mint ahogy az a vetítés esetében történik. Végezetül az anyagi eredet és a vetített kép közötti távolság és az a tény, hogy ezt a képet nem a felvétel helyszínén nézik, a mozi esetében hozzájárul az ábrázolási felület tényleges eltüntetéséhez, mint ahogy a transzparencia illúziójának megerősítéséhez is.

A táblakép mint tárgy

Az apparátus második sajátossága az, hogy a táblakép egyben tárgy is, melynek fő aspektusait Laurent Wolf fogalmazta meg: „Íme, a táblakép ideáltípusán megfigyelhető jellegzetességek első listája. Egy olyan tárgyról van szó, amely 1. festett; 2. látható; 3. mozgatható (szállítás útján áthelyezhető egy másik térbe); 4. önálló (sem a térbeli elrendezése, sem a jelentése nem változik meg az elmozdításakor); 5. szimbolikus (szimbolikus értéke mindig magasabb, mint használati értéke); 6. egyedi (csak egy eredeti példány létezik); 7. identitáshoz kötött (van beazonosítható alkotója, és hozzájárul egyéni vagy kollektív tulajdonosának identitásához); 8. kereskedelemben értelmezhető (vásárlási értékkel rendelkezik).”⁹

⁸ Panofsky, Erwin: *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*. Párizs, Les Éditions de Minuit, 1975. 121. – Magyarul: Panofsky, Erwin: A perspektíva mint „szimbolikus forma”. In: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984. 170–248.

⁹ Wolf 2004. i. m. 84. Ennek a tanulmánynak a keretein belül sajnos nem tudunk részletesebben kitérni arra, ami a tárgyasultság szempontjából megkülönbözteti a sötét terebben vetített filmeket a

A táblakép mint plasztikus rendszer

Ami az apparátus utolsó komponensét illeti, Jean-François Chevrier leírására hagyatkozunk, mely szerint az „egy történet vagy egy összetett alakzat elrendezési (és kiterjesztési) elve egy kompozíció szigorú keretein belül.”¹⁰

5. A TÁBLAKÉP-FORMA: MARK LEWIS

Miután felvázoltuk a táblakép apparátusának a fogalmát, megfogalmazzuk a *táblakép-forma* hipotézisét. A különböző lehetséges példák közül gondoljunk először Sam Taylor Wood korábban már említett *Still Life* című művére, vagy Mark Lewis *Algonquin Park, September* (2001) című munkájára: a *táblakép-forma* a szó szoros értelmében itt kezdődik, ezekkel a kifejezetten a festmény mintájára elgondolt művekkel. A táblakép-forma elmélete mégsem csupán ezekre a nem festett képekre terjed ki, melyek táblaképekhez való hasonlatossága egyébként magától értetődik. Mivel ez a fogalom inkább arra mutat rá, ahogyan egy műalkotás működésbe hozza a táblakép apparátusának egészét vagy egy részét (valójában csak egy részét). Más szóval a *hasonlóságon túl a táblakép-forma* – amely, hogy korábbi kifejezésünkkel éljünk, egy igazi struktúrát befolyásoló kérdés – azon modalitásokra utal, amelyek szerint a múzeumba került filmek újra felvetik a táblakép (mint tárgy, képtípus és plasztikus rendszer) definíciójának problémáját.

Ahhoz, hogy hipotézisünket konkretizáljuk és pontosítsuk, vegyünk egy példát, Mark Lewis *Gladwell's Picture Window EC4* (2005) című filmjét. Egész biztosan nem kell már kimutatni a művész-filmrendező munkáiban a festmény filmbeli jelenlétét: majdnem mindig van egy konkrét kép, amely kísérti Mark Lewis munkáit, majdnem mindig egy adott táblakép vagy egy festészeti motívum jelenik meg bennük.¹¹ Ebben az esetben, amit a mi szempontunkból érdemes kiemelni, az egyrészt az, hogy a *Gladwell's Picture Window EC4* szellemképe nem pikturális természetű, ami viszont másrésztől egyáltalán nem akadályozza meg, hogy ez a kisfilm, ami egy képkereskedő kirakatüvegén megjelenő visszatükröződési játékra összpontosít, érvelésünk egyik példája lehessen.

A *Gladwell's Picture Window EC4* sokkal inkább szembesít bennünket a *táblakép-formával*, mint az *Algonquin Park, September* és az *Algonquin Park, Early March* (2002), habár ez a mű egyáltalán nem tűnik táblaképnek. Ez a film különösen összhangban van saját apparátusának szabályaival, kiváltképp a reprezentációs sík feltételezett transzparenciájával, amely a filmes képekre jellemző. A transzparens képsík, amiről Panofsky írt a festészet kapcsán – az a sík, „amelyen keresztül a tekintetünk áthalad, és egy másik térbe jut” – Lewisnek ebben a munkájában a rendezés lényegét képezi, amely valamelyest annak ellenében meg is semmisíti ennek a képsíknak a hatékonyságát.

művészeti terekben bemutatott mozgóképektől.

¹⁰ Chevrier 1989. i. m. 75.

¹¹ Mark Lewis munkáinak festészeti aspektusa kapcsán: Fibicher, Bernhard: Painterly aspects in Mark Lewis's new films. In: *Mark Lewis*. Bern, Brüsszel, Kunsthalle, Argos Editions, 2003. 43–48., Foucart, Julien: Les peintures lentes de Mark Lewis. *Dits*, 7. 2006. 36–47.

A táblakép apparátusában ez a képsík természetesen csak elméletben létezik, a „transzparens képsík” kifejezés csak annak az ábrázolási felületnek a tagadását jelzi, ahol a tekintet és a kép találkozása lezajlik. Mark Lewis egy valódi üveglapot helyez el a képen, ami ráadásul festmények előtt található. Így azzal egy időben, hogy szétbomlasztja és játékba hozza a táblakép apparátusát, konkretizálja azt, ami abban virtuálisan volt jelen. Ám ott, ahol a Panofsky által leírt transzparencia a tekintetnek a festmény világába való belépését jelentette az *ábrázolási felületen túl*, Lewis valódi transzparenciája az összegyűjtés és újrakomponálás olyan képsíkjaként működik a (film) kép kontextusában, azaz olyan kézzelfogható felületként, ahol a tükröződés által időlegesen felbontott referenciatér (ismét) képpé válik. Mindez oly módon történik, hogy Lewisnél a transzparencia már nem csupán egy képzetbeli sík, amely az ábrázolási felület tagadását jelzi, hanem egy konkrét felület, ahol az ábrázolás maga végbemegy.

Mark Lewis *Gladwell's Picture Window EC4* című munkája egyébként Otto Preminger *Bunny Lake Is Missing* (1965) című filmjének egy képsorát értelmezi anélkül, hogy közvetlenül utalna rá. Preminger filmjének elején egy fiatal férfit látunk telefonfülkében, amelynek érdekes beállítás-ellenbeállítás képsorral bemutatott üvegfalai már felvetik a Mark Lewis által a táblaképhez kötött transzparencia problémáját. Pontosabban Preminger filmjében az előtérben látható a telefonfülke, a háttérben pedig egy utca, amely nagyon hasonlatos a Lewis filmjében láthatóra.¹² Az üveglap itt úgy működik, mint Panofsky „transzparens képsíkja”: tekintetünk áthalad a láthatatlan falakon, hogy az utca terébe jusson. Utána az ellenbeállításban ugyanez az utca tükröződik vissza egy üveglapon, ami Lewis ablaküvegéhez hasonlóan nem egy átlátszó sík, hanem egy kompozíciós felület.

Mark Lewis eltünteti a *Bunny Lake Is Missing* elbeszélését (nincs eltűnt lány, sem rendőrségi vizsgálat, sem beállítás-ellenbeállítás), hogy megmutathassa a plánok egymás után illesztése során sugallt, vagy éppen létrehozott elméleti alapvetést. *Egy történet vagy egy összetett alakzat elrendezési (és kiterjesztési) elve, egy kompozíció szigorú keretein belül*: bizonyos értelemben a táblakép plasztikus rendszere uralja Lewis egy beállításból álló filmjét. Az a gesztus, ami a *Bunny Lake*-tól a *Gladwell's Picture Window EC4* című filmig vezet, összességében abból áll, hogy kiemeli, majd kibontja a Premingernél talált elméleti-esztétikai lehetőséget, miközben megtartja a „kompozíció szigorú keretein belül”.

Tóth Andrea Éva fordítása

¹² Mivel mindkét filmet Londonban forgatták, elképzelhető, hogy ugyanarról az utcasarokról van szó.