

Maeve Connolly

KINEMATERIÁLIS STRUKTÚRÁK ÉS  
VETÍTŐVÁSZNAK<sup>1</sup>

„A pavilon kiállítási térként a modernitás kultúráját szemléltette, hiszen képviselte a korszak által hozott perceptuális változás egész architektúráját. Mivel struktúrájában megjelenítette a modern látványt, a pavilon végsősoron egy gép volt, mely segített látni, még hozzá máshogyan látni... A pavilon nyitottsága pedig egyfajta társadalmi integrációt testesített meg, amely dacolt az elitista, privatizált térbeli kirekesztéssel. A pavilon, amely nyilvános társadalmi térként fogant meg, megerősítette a nyilvános valódi érzését és a közönség számára készült és általa használt tér kinetikus érzékelését.”<sup>2</sup>

(Giuliana Bruno: *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*)

## ELŐSZÓ

Az elmúlt években a mozgóképművészek olyan új hulláma jelent meg, akik mozibemutatásra szánt játékfilmeket rendeznek. Linda Yablonsky 2006-ban „Hollywood újhullámának” leírásakor kijelenti, hogy „egyre több művész rendez nagynevű szereplőkkel készített, nagyköltségvetésű játékfilmeket gondosan kidolgozott forgatókönyvvel”.<sup>3</sup> Yablonsky legkiemelkedőbb példaként Douglas Gordon és Philippe Parreno *Zidane: A 21st Century Portrait* (2006) című művét idézi, Shirin Neshat, Pipilotti Rist és Piotr Uklanski számos különböző (vagy már megvalósított, vagy még megvalósítás alatt álló) projektje mellett. Még hozzátehetjük ehhez a listához Sam Taylor-Wood hamarosan bemutatásra kerülő filmjét vagy Steve McQueen *Hunger* (2008) című alkotását is, amely mind filmes mind képzőművész körökben figyelemreméltó kritikai visszhangot váltott ki.<sup>4</sup> Előzményként Yablonsky számos

<sup>1</sup> A fordítás alapja: Connolly, Maeve: *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*. Bristol, 2009. Ch. 5. Cine-material, Structures and Screens. 165–212.

<sup>2</sup> Bruno, Giuliana: *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, Mass., 2007. 56.

<sup>3</sup> Yablonsky, Linda: Hollywood's New Wave. *ARTNews*, december, 2006. 112–117. Említhetők itt még olyan közismert filmszínészeket használó munkák, mint James Coleman *Retake with Evidence-e* (2007), melyben Harvey Keitel monológját láthatjuk.

<sup>4</sup> 2008-ban az *Éhség* elnyerte a Cannes-i Filmfesztivál Arany Pálma díját és a Sydney-i Filmfesztiválon a Sydney Filmdíjat, illetve számos más díjra is jelölték. A McQueen művészeti gyakorlatához kapcsol-

olyan művészek a rendezés területére történő – az 1990-es évek közepére eső – „behatolását” említi, mint Robert Longo, David Salle, Cindy Sherman és Julian Schnabel, valamint Matthew Barney folyamatban lévő munkája. Yablonsky Andy Warholt is az „újhullám” nyilvánvaló referenciapontjaként azonosítja, és ez az összefüggés Douglas Gordon és Philippe Parreno könyvünk 2. fejezetében tárgyalt *Zidane*-ja esetében különösen hangsúlyos.

Az viszont vitatható, hogy Warhol művészete a jelen generáció számára azért is meghatározó jelentőségű, mert a moziban való bemutatás szituációjának határait feszegeti. Chrissie Iles már korábban rámutatott arra, mennyire fontos, hogy az *Empire*-t (1964), melynek nyolcórás vetítési ideje messze meghaladja az átlagos játékidőt, mozikörülmények között vetítsék. Iles, miután megjegyzi, hogy „Warhol éppen azt akarta elérni, hogy az emberek kíséreljenek” az *Empire* vetítéseiről, kihangsúlyozza, hogy Warhol filmjét mindig celluloidról kellene vetíteni egy „mozihoz hasonló jellegű térben”. Hiszen „csak úgy kísérelni az ajtón és visszanézni egy filmre, amiben van valami, ami nem változik, sokkal érdekesebb, mint az *Empire* videóra átvett, majd egy modern művészeti múzeumban vagy galériában bemutatott egyik tekercsét nézni.”<sup>5</sup> Iles itt mintha nemcsak a celluloidnak mint anyagnak a jelentősége mellett érvelne, hanem ezen túl amellet a produktív feszültség mellett is, amely az Empire State Building vásznon megjelenő állandó, látszólag változatlan képe és a nézőknek a moziterembe való és abból kifelé tartó véletlenszerű mozgása között jöhet létre. Ebben a fejezetben a művészek mozi terébe történő beavatkozásainak materialitását egy némileg ettől eltérő szempontból kívánom áttekinteni, amelyet mindazonáltal áthat Iles materialításra helyezett hangsúlya is. Különösképpen a moziszerű tereknek a múzeumokban, galériákban és más művészeti helyszíneken való fizikai létrehozása érdekel, valamint azon immateriális folyamatok és stratégiák, amelyek közreműködnek abban, hogy ezek a terek a mozik termeihez hasonlatossá váljanak. Néhányuk nagyon hasonlít a moziteremhez (vagy éppen másolja azt), míg mások sokkal bizonytalanabban meghatározhatóak struktúra, forma és kulturális érintkezések tekintetében.

Vizsgálatom elsősorban vagy galériákban és múzeumokban kiállított művekre (Bea McMahon, Aurélien Froment és Carlos Arnorales műveire) terjed ki, vagy azokra, amelyeket a Velencei Biennálé pavilonjai átdolgozott vagy újonnan épített változatainak egyikében (beleértve Aernout Mik, Andreas Fogarasi, Francesco Vezzoli és Tobias Putrih példáit) vagy egyéb biennálékon (mint Thomas Demand munkája esetében) mutattak be. Valójában mindegyik a társadalmi tér kialakulásával foglalkozik, de én két különböző, ám egymást keresztező és átfedő tendenciát mutatok be. Az első részben tárgyalt művek a kollektivitást a mozi architektúráján

lódó film elemzéséhez ld. Mac Giolla Léith, Caoimhín: *Flesh Becomes Words*. *Frieze*, szeptember, 2008. 124–131. Sam Taylor-Woodot kérték fel első játékfilmje, a *Nowhere Boy* (2009) megrendezésére.

<sup>5</sup> Iles, Chrissie: in White et al: *Does the museum fail?: Pódiumbeszélgetés az 53. Nemzetközi Rövidfilm Fesztiválon*. In: *Kinomuseum: Towards an Artists' Cinema*, Szerk. Sperlinger, Mike and White, Ian. Köln, 2008. 148.

és azokon a fizikai (materiális) struktúrákon keresztül tanulmányozzák, amelyek a filmszínházra utalnak, a kiállítási pavilonnak esetenként mint a mozgásban lévő nézői pozíció történetére reflektáló térnek a színrevitele révén. A második rész egy másik szempontot kínál e nézői pozíció és a materiális tárgyak közötti kapcsolatra vonatkozóan. Ez a rész sokfajta mozgóképes műre fókuszál (melyeknek legtöbbjét vetített formában mutatták be), melyek sokkal inkább a *vetítívászon* materiális tulajdonságait tanulmányozzák, mint a moziterem mibenlétét. Néhány esetben (mint például Aernout Mik művében) a vetítívásznak a testek kiállítási térben történő közlekedésének és elrendezésének megszervezéséhez használták fel, felidézve így a törvények betartatásához kapcsolódó társadalmi kontroll materiális architektúráját. Másutt, Bea McMahon művében, a vetítívászon elhelyezkedése és a (galéria padlóján visszatükrözéseket létrehozó) vetítőfelület kezelése az identitás, az architektúra és a nyilvános tér sokkal nyitottabb tanulmányozásának lehetőségét hozzák létre. Végezetül pedig mind Aurélien Froment, mind Carlos Amorales lehetőséget nyújt a vetítívászon materiális felépítésének tanulmányozására, mely utal mind a mozi és a múzeum közötti történeti kapcsolatokra (melyeket a 3. fejezet vizsgál), mind a gyártási szférában az új, digitális technológiák mindenre kiterjedő használatához kapcsolódó fejlesztésekre.

Mielőtt továbbmennénk, el kell ismernünk a Velencei Biennálé jelentőségét (és sajátos szerepét) a mozgóképművészet kontextusának megteremtésében.<sup>6</sup> Az 1990-es évek végére már a tudatosan mozitermek közegét idéző mozgóképes installációk a Biennálé figyelemre méltó attrakcióiként tűntek fel. Két, a 3. fejezetben tárgyalt többcsatornás művet, Shirin Neshat *Turbulentj*t és Eija-Liisa Ahtila *Consolation Service* című művét először 1999-ben állították ott ki, és kiemelt helyet foglalnak el – Jane és Louise Wilson, illetve Doug Aitken munkái mellett – legalább egy korabeli mozgóképművészetet teoretizáló munkában.<sup>7</sup> A „kinemateriális” struktúrák legfrissebb kutatásai rámutathatnak, hogy a kurátori gyakorlat elmozdult a mozgókép felé, ami talán arra utal, hogy a Velencei Biennálén a megbízók és kurátorok aktívan keresik azokat a módokat, amelyek a nézői élményt különlegessé (és különlegesen tárgyközpontúvá) teszik a képzőművészeti események látogatói számára. Emellett nem szabad elfeledkezni arról sem, hogy a Giardino di Castello, mely a későbbiekben tárgyalt nemzeti pavilonok többségének helyszínéül szolgál, még az Építészeti Biennálénak is helyet ad. Így tehát nemcsak az építészeti forma kutatásához biztosít különleges helyszínt, hanem egy sor a városfejlődéssel és -tervezéssel kapcsolatos társadalmi és politikai probléma bemutatásának helyszínéül is szolgál.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> A „mozgóképművészet” kifejezés Connolly könyvének címére utal: *Artists' Cinema*, ami természetesen nem egyezik a magyar művészfilm kifejezés jelentésével, olyan kortárs művészeti gyakorlatokat fed le, amelyek a mozi különböző kifejezési formáit alkalmazzák a vizuális művészetek keretein belül és a klasszikus moziapparátuson kívül. [- a szerk.]

<sup>7</sup> Bellour, Raymond: D'un autre cinéma. *Trafic*, 34. 2000. 5–21.

<sup>8</sup> Shane Murray és Nigel Bertram, a 2006-ban megrendezésre került 10. Velencei Építészeti Biennálé

A nemzeti identitás szimbólumaiként (vagy legalábbis relikviáiként) szolgáló pavilonok helyzete a Biennálé-kertben sajátos módon helyezi előtérbe a kapcsolatot tájképdizájn, a nyilvános látványosság és a modernitás materiális architektúrája között. Jane and Louise Wilson munkájának tárgyalásakor Giuliana Bruno a pavilonnak mint építészeti formának a rövid történetét tekinti át. Bruno megjegyzi, hogy a fogalom minden, „a nézők kényelmének biztosítása céljából épült” struktúrát felölel, és a pavilont olyan „látványos architektúráként” írja le, „amely magában foglalja a modern élet látványosságát”. Szerinte a pavilon közvetlen párhuzamot is kínál a mozival, mely egy „lényegileg nyilvános tér”: „a társas összejövétel és a nyilvánosság átalakulásának egyik befogadóhelye, valamint a látványosság egyik helyszíne.”<sup>9</sup> Azonban kétségkívül jelentős különbségek vannak a pavilonok és a mozitermek között. A Giardino di Castello legtöbb építményét nem vetített képek befogadására tervezték, és néhány általam tárgyalandó építészeti intervenció és adaptáció nyilvánvalóan praktikus célokat szolgál. Ám azt is érdemes megjegyezni, hogy még ezen épületek kisebb átmeneti módosításai is igen körülményesek lehetnek közigazgatásilag, beleértve a nemzeti kulturális ügynökségekkel történő tárgyalásokat, így valószínűtlen, hogy a művészek vagy a kurátorok csak úgy belefognának.

#### A MOZGÓKÉPMŰVÉSZET ARCHITEKTÚRÁI: MATERIALITÁSOK ÉS TÖRTÉNETEK

A mozi és építészet között a „kinemateriális” installáció formájában létrejövő új metszéspontok kapcsolatba hozhatóak a művészek által az építészet és dizájn területén végzett bizonytalan körvonalú kutatásokkal. Ez a szélesebb áramlat az architektonikus modellek, struktúrák, építészeti tervek és rajzok kortárs művészi gyakorlatában jelenik meg. Mindezt megerősíti az építészek és formatervezők (közreműködökként vagy kiállítókként való) nagyobb kiállításokon észlelhető jelenléte. Alex Coles a „Pavilonokról” írt egyik rövid tanulmányában történetileg tárgyalja ezen irányvonalat, utalva többek között Rodchenko, Schwitters és Allan Kaprow munkáira. Coles kiemeli Dan Grahamet mint azt a figurát, aki írásaiban, makettjein és tervein keresztül a legkitartóbb érdeklődést tanúsítja a pavilonok iránt, és lehetséges utódaként Olafur Eliassont jelöli ki. Coles ezenkívül leírja a kettejük közötti legfőbb különbséget, megjegyezvén, hogy míg Graham pavilonjai „a nézőt mindig a mű felszíne mögé vezetik, és így megkövetelik, hogy önmaguk szemlélésének aktusára is reflektáljanak”, addig Eliasson egy „kevésbé intellektuális és sokkal fantazmagorikusabb tapasztalásra” invitál.<sup>10</sup> Illetve Coles kimutat egy „zsákutcát” is Graham gyakorlatában, mely ahhoz a tényhez köthető, hogy ez a gyakorlat az

ausztrál képviselői számos témát vizsgálnak jóval az építészeti formán túlra tekintve, ld. ehhez Micro Macro City: Excerpts from the Australian Pavilion, *Architecture Australia*, szeptember/október, 2006. 97-111.

<sup>9</sup> Bruno 2007. i. m. 57.

<sup>10</sup> Coles, Alex: Pavilions. *Art Monthly*, 308. 2007. 3.

építészet *konceptuális* aspektusait deríti fel, miközben a kortárs művészet dizájnhoz kötődő határait nem képes kitágítani. Coles arra a következtetésre jut, hogy bár Graham „ötleteinek megvalósításához eszközökként” építészeket és mérnököket alkalmaz, azonban hiányzik ezekből az Eliasson munkáiban gyakran előforduló együttműködés és interdiszciplinaritás.

Mindazonáltal Dan Graham munkája továbbra is fontos referenciapontként szolgál a moziarchitektúra művészi gyakorlatban elfoglalt szerepének kortárs kutatásaihoz. A *Cinema* (1981), mely ma csupán építészeti modellként és széles körben publikált szöveggként létezik, egy modern irodaépület földszintjére helyezi a mozit, mely egy forgalmas utcasarkon található. Az épületben mind a mozinak az utcára nyíló sarok csúcsában található homlokzata, mind az azon belül elhelyezett vetítívászon átlátszó tükörből készült. Vetítéskor a film a mozin belüli vásznon is látható, és kintől, az utcáról is. A vetítés, a tükör külső és belső oldalán a fényviszonyok különbözőségéből eredően a közönségre történő rálátást is lehetővé teszi. A *Cinemára* nyilvánvalóan erőteljes hatást gyakorolt a „screen theory”,<sup>11</sup> ahogyan azt Graham leírása is sugallja: „Mozitervemben a vetítívászon, illetve a voyeurisztikus identifikációk rendszere kerül a középpontba a mozigép helyett. Feltételezzük, hogy a mozi minden más perspektivikus rendszer prototípusa, mely megpróbál előállítani egy társadalmi szubjektumot azáltal, hogy manipulálja a szubjektum imaginárius identifikációit. A filmművészetben minden tekintet interszjektív: nehéz elkülöníteni az építészet anyagainak optikáit a filmképek által felépített pszichológiai identifikációktól. Az interszjektív tekintetek és identifikációk pszichológiai köre ismétlődik meg bennük. Ez az építészeti anyag tulajdonságainak a terméke, amely optikai működését az átlátszó tükör tulajdonságainak köszönheti.”<sup>12</sup>

Graham *Cinemáját* olvashatjuk konceptuális gesztusként, melyet úgy találtak ki, hogy soha nem fog megvalósulni, de elhelyezhető a mozivetítések történetének viszonylatában is, felidézve a nézőtérbe történő korábbi beavatkozásokat, például Peter Kubelka *Invisible Cinema* című munkáját (melyet az 1950-es években tervezett és 1970-ben építettek fel az Anthology Archivesban). Mozi és múzeum kapcsolatát áttekintve az 1960-as évektől Chrissie Iles elvet minden olyan fogalmat, mely ebben a korszakban szembeállítaná egymással a mozit és a múzeumot vagy a filmet és „művészeti tárgyat”. Ehelyett egy példával illusztrált áttekintésben Iles mind Graham, Kubelka munkásságát egy sor különféle művel hozza kapcsolatba, egészen Robert Smithson *Toward the Development of a Cinema Cavern, or the Movie Goer as Spelunkerjéről* kezdve (1971) Anthony McCall *Line Describing a Cone-jáig* (1973), Michael Snow *Two Sides to Every Story* (1974), Marcel Broodthaers *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968–1972,), és Gordon Matta-Clark *Conical*

<sup>11</sup> A „screen theory” kifejezés a brit *Screen* folyóiratban az 1970-es évek közepétől megjelenő cikkek által kirajzolt elméleti irányzatra utal. Mindenekelőtt a pszichoanalitikus, a posztmarxista, valamint a nyelvészeti-szemiotikai alapokra építő posztstrukturalista írások tartoznak ide. [- a szerk.]

<sup>12</sup> Graham, Dan: *Cinema*. In: Alberro, Alexander (szerk.): *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*. Cambridge, Mass, MIT Press, 1999. 95.

*Intersecjéig (1975)* bezárólag, illetve mai projektek soráig, beleértve a Frieze Art Fairben az Artists Cinemat.<sup>13</sup>

Figyelemre méltó azonban, hogy Iles elválasztja a múltat a jelentől, amikor megjegyzi, hogy a kortárs művészek moziit illető kísérletezéseihez most valószínűleg a celluloid anyagához kapcsolódó nosztalgia jelenti a kapcsolatot. Olyan művek egész sorának kommentálásakor, mely a *Deadpant*ól (Steve McQueen, 1997) a *Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caligula* (Francesco Vezzoli, 2006) című munkáig terjed, Iles úgy véli, hogy az 1990-es évektől számított periódust a művészek olyan újabb csoportja fémjelzi, akik „beleszerettek a moziba”, éppen abban a pillanatban, amikor az „válságba került”.<sup>14</sup> Ez a krízis részben a celluloid fenyegető elavulásában gyökerezett, amit a *Kodak* (Tacita Dean, 2006) különösen hangsúlyosan tematizált, és Ilesnek minden bizonnyal igaza van akkor, amikor ezt a változást állítja középpontba. Azonban az aggodalom és nosztalgia keveréke, ami átítatja a *Kodak*ot, és a kortárs mozgóképművészet egyéb darabjait, ugyanúgy megtalálható a művészeti gyakorlat azon formáiban is, ahol (az ipari technológiák és tárgyi folyamatok fogalmaival meghatározott) „filmszerűség” elvesztése nem forog kockán.

Valójában a mozi iránti szeretet kifejezése éppen annak „elvesztése” pillanatában a szorongás és nosztalgia más formáihoz is köthető, melyek a művészeti gyakorlatok számos változatában kifejezésre jutottak, ezek közül jó néhány olyan előállítási és kiállítási kontextusban, melyben a kulturális emlékezet és a nyilvános tér közötti kapcsolat került előtérbe. Az egyik ilyen kontextus a nemzeti pavilon a Velencei Biennálén, de emellett létezik még számos másik is. Az „építészeti rejtélyes” és az ahhoz kapcsolódó fogalmak, mint pl. a „megvetemedett tér” e kísérleteiben Anthony Vidler az építészet azon képességére fókuszál, hogy először is (tájékozódási pontként) kijelöljön egy helyet, majd arra egy választ is megfogalmazzon. Ezenfelül Vidler azokat a módokat is kutatja, melyekben a fizikai teret inkább virtuális közvetítéssel, mint az idő és a tér materiális megtapasztalásával érzékeljük. Úgy gondolja, hogy Rachel Whiteread *House* (1993. október–1994. január) című munkájának, egy Artangel megbízásából készült nyilvános művészeti projektnek a recepciója és az annak megvalósítása és későbbi lerombolása ideje alatt folyó viták középpontjában a térbeliség kortárs formái miatti szorongás áll.<sup>15</sup> Vidler szerint az „üresség” elburjánzása az olyan művekben, mint pl. a *House*, a XX. század végén megfigyelhető, tér iránti nosztalgiához köthető. Úgy érvel, hogy ez a nosztalgia fejeződik ki abban a nyelvezetben is, amit a térről szerzett új tapasztalatok leírására használtak, egészen az olyan kifejezések megjelenéséig, mint a „kibertér” vagy „virtuális tér”, melyek

<sup>13</sup> Iles 2008. i. m. 123–132. Ezen művek átfogóbb értelmezéséhez ld. Iles, Chrissie: *Between the Still and Moving Image*. In: Iles, Chrissie (szerk.): *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964–1977*. New York, Whitney Museum, 2001. 32–69.

<sup>14</sup> Iles 2008. i. m. 128.

<sup>15</sup> A *House*-ra vonatkozó irodalomhoz ld. Lingwood, James és Morris, Michael, Craig-Martin, Michael: *A Conversation between Michael Craig-Martin, Lisa Jardine, James Lingwood and Michael Morris*. In: *Off Limits: 40 Artangel Projects*. Szerk. Lingwood, James, Morris, Michael. London, 2002. 233.

kifejezik azon igényünket, hogy „a térnélkülit a tér fogalmain keresztül gondoljuk el”, feleletül egy abszolút üresség lehetőségére (vagy talán dacolva azzal). Vidler azzal folytatja érvelését, hogy a *Whiteread House*-át ért „sértegető támadásokat” valószínűleg „a tér bezárásának vagy inkább a térből való kizárásunknak megrendítően egyszerű gesztusa” váltotta ki: „Nemcsak hogy nincs hely számunkra a *House*-on belül, de még tér sincs benne. A teret egyaránt megtagadták és lerombolták; ki lett töltve, miközben a modernista vagy posztmodernista érzékenység azt kívánná, bárcsak megnyílna valahogyan.”<sup>16</sup> Bár ez az elemzés nem írja le teljes körűen a *Whiteread*-féle beavatkozás tiszavirág-életűsége miatt felvetődő problémákat, mégis megmutatja, milyen mértékig képes még egy megkérdőjelezhetetlenül fizikai műalkotásról szerzett tapasztalatunkat is alakítani az üresség vagy hiány okozta szorongás. Az „ürességtől” való félelmet a 3. fejezetben tárgyalt és a többek között a Rosalyn Deutsche által kidolgozott nyilvános tér teoretizálásán keresztül is megérthetjük. Azt hangsúlyozván, hogy a demokrácia valójában „egy üres hely képétől” nyeri el saját legitimitását,<sup>17</sup> Deutsche megjegyzi, hogy a „nyilvános tér oltalmazói” folyton tagadják a demokrácia középpontjában rejlő *ürességet* úgy, hogy erejüket a társadalmi egység forrásaihoz kötik, melyeket a társadalmi struktúrákon kívülként létezőknek képzelnek el. Lehetséges, hogy a mozi architektúrájának nosztalgikus újrafelfedezései, legyen szó akár a nézőtér, akár a film törekény materialitásának élményéről, közvetítenek valamit ebből az „ürességtől” való félelemből.

Mielőtt részletesebben rátérünk a kinemateriális fordulatra, figyelembe kell vennünk még egy a materialitás, építészet és mozgóképművészet közötti kapcsolatot érintő szempontot. Reagálva az *October* folyóirat elavulás témájában folytatott felmérésére, Liisa Roberts úgy reflektált saját 16 mm-es filmhasználatára, hogy azt a „digitális alapú médiumok” ellentétéként jelölte meg: „Szerettem volna hozzáférni a film jellegzetes tulajdonságaihoz, főként annak a fényképezéshez fűződő kapcsolata és indexikus tulajdonságai miatt, vagyis amiatt, hogy képes megjeleníteni azt, ami egy bizonyos pillanatban »aktuális« tér és idő volt. Érdekelt a film antiilluzionista konstrukciója is, ami nem a valós mozgás szimulációján alapul, hanem az egyiket a másik után egy adott mechanikus sebességgel követő kép fizikai realitásán.”<sup>18</sup> Roberts úgy érvel, hogy mivel az („archívval” ellentétes) digitális médiumok érdeklődése az információszállításra és a közvetlen kommunikációs hálózatokra összpontosul, figyelmen kívül hagyják „azt az igényt, hogy egy aktuális tapasztalat lefordításából nyert információkat jutassák el egyik helyről a másikra”. Két kulcspont található itt: először is Roberts úgy véli, hogy az „archív” médium esetében az *idő* részt vesz a tér megteremtésében egyik pillanatnak a másiktól történő elválasztása révén, másodszor pedig az archív anyag fordítási folyamatok révén válik hozzá-

<sup>16</sup> Vidler, Anthony: *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. London, Cambridge, Mass, 2000. 236.

<sup>17</sup> Deutsche, Rosalyn: *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass, 1996. 273.

<sup>18</sup> Roberts, Liisa (cím nélküli) in George Baker: Artist Questionnaire: 21 Responses. *October*, 100. 2002. 47.

férhetővé. Továbbá Roberts leír egy gyakorlati módot, amelyben a film (vagy az archív dokumentum) egy, „a jövőbeli cselekvések számára potenciális keretet” biztosít.<sup>19</sup> Roberts eljárásában a „kép” mint keret alkalmazása nem korlátozódik a filmre, ehelyett akár egy adott épület alakját is felveheti. Leír egy projektet, amely a Finnország korábbi kulturális fővárosában (melyet 1944-ben Oroszországhoz csatoltak), Viborgban lévő Alvar Aalto Könyvtárra fókuszál. Az épületet úgy tervezték, hogy összhangban legyen környezetével a funkcionalizmus eszményképeinek és Aalto dizájner gyakorlatának megfelelően. Roberts szerint az épület funkcionalista formája („leginkább elavulófélben lévő sajátossága”) teszi „múltbeli és jelenbeli információk szűrőjévé”, ezáltal mindent, ami csak körbeveszi egyfajta „reflektív jelenné” alakítva át.<sup>20</sup> Az épület ezen elemzése visszautal a 3. és 4. fejezetben a Willie Doherty és Gerard Byrne műveivel kapcsolatban már tárgyalt általános és specifikus asszociációk közötti termékeny oszcillációra, érzékeltetve azt, hogy ugyanezek a feszültségek testet ölhetnek egy *fizikai* struktúrában (vagy azáltal).

#### MOZIK, PAVILONOK ÉS HETEROTÓPIÁK

A vetítéses programok a majdnem mindenütt jelen lévő nyilvános városi művészeti projektek részévé váltak, és így képesek felölelni a filmes tapasztalás igencsak öntudatos kutatásait, mint amelyekkel Bik Van der Pol és Apolonija Šušteršič *SunsetCinema* (2007) vagy Jesse Jones *12 Angry Films* (2006) című művének esetében találkozhatunk. Mindkét projektnek része volt, hogy egy erre a célra épített időszakos kiállítási térben vetítéseket és vitákat szerveztek, de míg a *SunsetCinema* egy divatos épületszerkezetben kapott helyet Luxemburg központjában, a *12 Angry Films*-t egy dublini időszakos autósmoziban mutatták be. A dublini kikötőhöz közelebbi korábbi ipari helyszínen, egy átépítésre szánt területen helyezték el, és csupán három éjszakára tervezték.<sup>21</sup> Vetítettek itt migrációról, dolgozók jogairól és globalizációról szóló egészestés filmeket, hat rövidfilmmel együtt, melyek mindegyike egy kocsi-ban játszódik, és amelyeket helyi művészek, valamint aktivisták készítettek el válaszul a játékfilmekre. A filmzenét az autórádiók által fogható frekvencián sugározták, és minden vetítésre kerülő programot egy, a résztvevőkkel, kutatókkal és aktivistákkal készített rádiós kerekasztal-beszélgetés előzött meg. Ez a stratégia az előállítás és befogadás közötti kapcsolatot hangsúlyozta ki, ugyanakkor bonyolultabbá tette a „mobil privatizáció” megszokott narratíváját,<sup>22</sup> melyben az autó a nyilvános élet ellentétéként szerepelt. Az autórádióknak a

<sup>19</sup> Roberts 2002. i. m. 50.

<sup>20</sup> Roberts 2002. i. m. 51.

<sup>21</sup> Connolly, Maeve: Imaginary Spaces: Activist Practices In: Jesse Jones: *12 Angry Films*. Dublin, Fire Station Artists' Studios, 2007. 17–23.

<sup>22</sup> E fogalom Raymond Williams munkájához kötődik. Ld. Morse, Margaret: An Ontology of EverydayDistraction: The Freeway, the Mall, and Television. In: *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture*. Bloomington, Indiana, 1998. 100.



*12 Angry Films* adására történő ráhangolása az egyidejűség határozott érzetét keltette, a közönséget egy tudatosan utópisztikus térbe vonva be,<sup>23</sup> melyben kifejezésre juthatott a helyi és globális kritikai öntudatra ébredés és ellenállás.

Éles ellentét húzódik aközött, ahogyan az autósrádiót felhasználták a *12 Angry Films*ben, és ahogyan Janet Cardiff és George Bures Miller egy magával ragadó hangélményt valósítottak meg *The Paradise Institute* (2001) című alkotásukban. A Velencei Biennálén a Kanadai Pavilonban kiállított mű irányadó esetté vált sok jelenlegi, a mozi építészetét megcélzó kísérlet számára, főként a biennálékon. Míg a Cardiff által kreált hangzóművek többnyire izolációval jellemezhető tér- és időélményt nyújtanak, addig a *The Paradise Institute* miniatűr mozija mintha inkább a kollektivitás formáját kínálná. Ugyanakkor a közönség tagjainak fejhallgatót kellett viselniük, így fokozva az élmény totalitását, mely a „hangokban való elmerülést” és izolációt eredményezett.<sup>24</sup> Ezzel ellentétben Jones projektjében az autósrádió használata mellett az autósmoziban egyéb hangok is hallhatóak maradtak (főleg azért, mert a közönség tagjai autóik dudáját arra használták, hogy tetszésüket ezzel fejezzék ki az egyes vetítések végén).<sup>25</sup> Eltérően a *The Paradise Institute*-tól, Jesse Jones projektje a moziba és a moziból történő utazásra is felhívta a figyelmet. Nemcsak hogy az autósmozit helyezték a lakott területektől távoli, a közönség nagy része számára ismeretlen területre, de a helyszínre vezető utat és bejáratot is ideiglenes jelzésekkel látták el, ideértve egy nagyméretű és nyíltan szoborszerű szerkezetet, amely kiírta a „Drive In Cinema” [„Autósmozi”] betűsort.

Az autósmozinak ez a fajta felfedezése feidéri egy másik korszak moziba járási rituáléit, például azokat, melyeket Annette Kuhn az 1930-as évekbeli nagy-britanniai mozibefogadásról és -fogyasztásról írt etnográfiai elemzésében teoretizált. Annak ellenére, hogy a mozibemutatót állította tanulmánya középpontjába, Kuhn több olyan meglátással bírt, mely érvényes lehet a galériákban és azokon kívül bemutatott mozgóképes installációkra is. A heterotópia és a heterokronia foucault-i fogalmait felhasználva Kuhn a „mozi a világban” és a „világ a moziban” metszéspontjára (és -helyére) fókuszál. Azt emeli ki, hogy ennek a korszaknak filmes visszaemlékezéseit a helyi filmszínház helyszínének és jellegzetességeinek kihangsúlyozása határozza meg. A tanulmányban elemzett időszakban a helyi moziépület az otthon ismerős és mindennapos

<sup>23</sup> A mozitól eltérően a rádiót és televíziót a mindennapiság minősége jellemzi, részben mivel a műsorprogramot aszerint alakítják, hogy visszhangozza a mindennapi élet rituáléit és rutinjait (illetve hogy jelentéssel ruházza fel azokat). A műsorszórás ezen aspektusához ld. még Moores, Shaun: *The Doubling of Place*. In: Couldry, Nick, McCarthy, Anna: *Mediaspace: Place, Space and Culture in a Media Age*. London, New York, 2004. 21–36.

<sup>24</sup> E munka tárgyalásához és fogadtatásához ld. Bishop, Clair: *Installation Art: A Critical History*. London, 2005. 99–101 A visszavert hang és az installációs tér akusztikus tulajdonságainak érzékenysége sok, ebben a fejezetben említett munka jellemző vonása, és a fejhallgató az általam részletes tárgyalásra választott egyik példában sem került használatra.

<sup>25</sup> Kuhn, Annette: *Heterotopia, Heterochronia; Place and Time in Cinema Memory*. *Screen*, 45. 2004. 110.

kiterjesztését jelentette, és élesen elkülönült a „különleges alkalmakra” szánt mozitól, melyet randevúkra, valamint ünnepélyes családi alkalmakra tartottak fent. Kuhn azt is megjegyzi, hogy a vetítés folyamatossága miatt a közönség számára viszonylag megsokkolt volt a film végét az eleje előtt látni, vagy többször egymás után megnézni a filmet, kihívást intézve „az önmagában teljes narratíva koncepciója ellen, mely szerint az rendelkezik egy kezdettel, egy középső résszel, egy véggel, ebben a sorrendben megtapasztalva azokat”.<sup>26</sup> Bár Kuhn azt hangsúlyozza, hogy a moziidőt mindig a külvilág időbeli kereteihez viszonyítjuk, egy olyan időbeliséghez, mely végső soron mindig újra és újra önmagát ismétli, a „rendes tér és idő” és a „moziidő és -tér” találkozása és ütközése lehetővé teszi a kettő egyfajta átfedését és együttlétézését. A folyamatban a mozihoz kötődő „álmok, vágyak és kívánságok” megszelídülnek a filmes emlékezetben, miközben a mindennapi élet sajátosságai mágikus minőséggel ruházódnak fel. Ez az elemzés jól érzékelteti, mennyire hasonlóak lehetnek a mozi aktuális és emlékezetben fennmaradó tapasztalatai, túlmutatva a moziterem fizikai korlátain.

A nyilvános térben létrejövő projektek, mint a *Sunset Cinema* és a *12 Angry Films* mellett a kinemateriális konstrukciók utat találtak olyan nagyobb kiállításokra, mint a Documenta és a Berlieni Biennálé. Yael Bartana filmje, a *Summer Camp* (2007) palesztin otthonok (túlnyomóan izraeli) aktivisták csoportja általi újjáépítését mutatja be, és a Documentán került bemutatásra egy erre a célra épített szerkezetben, mely a szovjet filmvetítések korai történetét idézte meg. A vetítés tere, melyet egy nagyjából konstruktivista esztétika jellemzett, mintha a montázs, az avantgárd film és a propaganda korábbi együttállását idézte volna meg, míg közben pragmatikus megoldást kínált a kiállítás helyszínének néhány akusztikai problémájára. Habár Bartana mozitere nyilvánvalóan adott célra épült, más művészek már meglévő, rendszerint eltérő célokra szolgáló szerkezeteket sajátítottak ki. Eric Van Lieshout előadásának keretén belül a 2006-os Berlieni Biennálén egy sor, a művészek Németországon történő átutazását dokumentáló videót mutatott be, melyeket egy átalakított szállítókonténerben vetítettek, s melyet megdöntött faülésekkel láttak el, melyek megkövetelték a látogatóktól, hogy lyukakba ereszkedjenek le. A konténer elnagyolt átalakítása és a klausztrófobikus ülések felerősítették Van Lieshoutnak a vásznon látható, a nemzeti identitásra és migrációra vonatkozó kényelmetlen kérdésfelvetését.

Tsai Ming-Liang *It's A Dream* című rövidfilmje, mely 2007-ben a Velencei Biennálén a Tajpeji Szépművészeti Múzeum prezentációjának képezte részét, látszólag a mozinak mint „nemzeti” térnek nosztalgikusabb képzetét kínálja. Meg kell jegyeznünk, hogy az *Atópia* című tajvani kiállítás nem minősült hivatalos nemzeti reprezentációnak, hanem inkább a Biennálét kísérő események egyik átfogó programjának részét képezte.<sup>27</sup> Az 1970-es évek a tajvani filmszínházakban elhelyezett *It's A Dream* a nézői

<sup>26</sup> Kuhn 2004. i. m. 113.

<sup>27</sup> Az *Atópia* része volt a kísérő rendezvények hivatalos válogatásának, amely tartalmazta továbbá a következőket is (az Észak-írországi British Council és az Észak-írországi Művészeti Tanács szervezésében): *And So it Goes: Artists from Wales, Scotland and Venice 2007* és *Out of Position: The*

pozíció, identifikáció és vágy játékos tanulmányozására nyújt lehetőséget, mely a pszichoanalitikus filmelmélet szempontjaira utal. Bár nem filmről játszották, Velencében egy moziterem másolatában mutatták be, melyben a vásznon megjelenő filmszínházból származó vörös plüssüléseket is elhelyeztek. Ezt a területet függönnyel választották le a fő kiállítási tértől, és a látogatók csak akkor léphettek be az ülésekkel ellátott részbe, amikor a film kezdődött, így érzékeltetve a „mozi” és a kiállítási tér fennmaradó része között húzódozó határt, valamint az ülések mint a konkrét tajvani mozihoz való materiális kapcsolódás jelentőségét.

A mozi mint „álomszerű” tér egészen más tanulmányozási módját találjuk meg Pierre Huyghe „bábelőadásában és filmjében”, a *This is Not a Time for Dreaming*ben (2004), melyet Le Corbusier-nek a Harvard Egyetem Carpenter Center for Visual Arts számára készített dizájnja szánt feleletül. Összhangban a megkettőzés feltárásával, mely végig jelen van Huyghe munkáiban, ez a mű reflektál Le Corbusier-nek a megbízás és megépítés folyamatára vonatkozó kutatására. Lehetetlen különválasztani a mozgóképes munkát és a „bábszínházat”, mivel a film magába foglalja a Carpenter Centerben megtartott élő színházi előadást és dokumentációjának bemutatását, valamint az erre az előadásra felépített ideiglenes épületszerkezet külső felvételeit is. A különféle elemek közötti kapcsolatot a *This is Not a Time for Dreaming* egy további alkotóelemében dokumentálták egy rövid közleményben, melyet általában a film mellett állítanak ki. Huyghe munkája párhuzamba állítható néhány, ebben a fejezetben tárgyalt projekttel abban a tekintetben, hogy azok bemutatása magába foglalt egy anyagi szerkezetet, ami egy speciális építészeti kontextusra reagált. Az az elem, hogy egy építész „szerzőt” helyez műve középpontjába, párhuzamba állítja Thomas Demand alább tárgyalt projektjével, amely Németországot képviselte a Sao Paulo Biennálén. Ugyanakkor a *This is Not a Time for Dreaming* azért különleges, hogy nagy figyelmet fordít a kutatás, az előállítás, a bemutatás és a dokumentálás közötti hagyományos időbeli kapcsolatra (és rámutat ennek a kapcsolatnak a zavarára). Úgy tűnik, hogy ennek a folyamatnak minden szakasza átnyúlik az utána következőbe, így tehát lehetetlen különválasztani azokat. A művész számára nem szokatlan egy installáció dizájnját egy adott kontextusnak vagy a helyszínnek megfelelően alkalmazni vagy átdolgozni, főként abban az esetben, amikor a mozgóképet helyspecifikus építészeti beavatkozással kombinálja. Azonban Huyghe művészi gyakorlatában ez a stratégia gyakran explicit módon jelenik meg, így a kifelé irányuló időbeli és térbeli kétértelműségeket lehetetlen figyelmen kívül hagyni.

#### A BIENNÁLÉ MINT CSÁSZÁRI UDVAR: TRAILER FOR A REMAKE OF GORE VIDAL'S CALIGULA (FRANCESCO VEZZOLI, 2005)

Mielőtt rátérnénk azokra a művekre, melyek szorosabb összefüggésben állnak a nemzeti pavilonnal, meg kell tekintenünk egy a velencei „nemzetközi” kiállításra adott kinemateriális választ. A filmszínházakban található plüssülésekhez hasonló

székekkel berendezett, elsötétített térben installálva Francesco Vezzoli *Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caliguláját* (2005) elsőként 2005-ben a Velencei Biennálén mutatták be a Maria de Corral kurátorsága alatt, egy nemzetközi válogatás részeként az olasz pavilonban.<sup>28</sup> Habár az installáció imitálta a mozi nézőterének bizonyos jellegzetességeit, különösképpen az üléseket, a művet folytonosan vetítették, és a közönségnek megengedték, hogy a helyükön maradjanak a következő vetítésre is. Az installációtér elhelyezkedése az olasz pavilon sok más black box tere mellett nem adott módot a „tömeg kontrollálására”, lehetővé téve egy bizonyos fokú káosz kialakulását a rendezett sorok helyett, melyek ma már számos mozgóképes installáció esetében általánosan megszokottak Velencében.

Vezzoli munkája több szempontból is tanúskodik a 4. fejezetben tárgyalt remake és rekonstrukció szélesebb körű felfedezéséről, mivel „rengeteg elveszett referenciát hoz játékba”: Vezzoli műve ugyanis egy filmajánló a „Tinto Brass 1979-es hírhedt filmjének, a *Caligulának* egy el nem készített remake-jéhez, miközben az eredeti mű Gore Vidal történelg hiteles forgatókönyvéből született meg, és amelyet a filmrendező kisajátított és félig pornografikus művé alakított át”.<sup>29</sup> Brass filmjének újabb és újabb bemutatói, mely közel sem az egyetlen egész estés verziója a Caligula-narratívának, szintén lehetővé tette a filmelőzetesek elburjánzását. Kihasznlván a film közismertségét, sok a YouTube-on tűnt fel és azt bizonygatta, hogy „a szöbeszed meg sem közelíti a valóságot”. Vezzoli *Trailere* e hiperbolát vígjátéki magasságokba emeli, ahogy egy orgiajelenetet képernyőre írt szöveggel tarkít, melyben Caligula történetét a valaha látott legnagyobb történetként mutatja be, mely felülmúlja Krisztus „szepőlóten születését” és „korai halálát”. Zsigeri élményt ígér, mely „túlzásaiban annyira szenvedélyes, hogy szó szerint bevonva érezhetjük magunkat a drámai helyzetbe”.

Bár csak egy röpké epizódszerep erejéig, de Vezzoli színészként és ünnepelet „alkotóként” is megjelenik, megidézve korábbi műveit, úgymint „a nemzetközi bombasikert, a *Le Comizi di Non Amorét* (2004)”. E korábbi filmje, melyet szintén Velencében vetítettek 2005-ben a Prada Foundationnél, egy televízióshow-hoz készült hamis pilot Catherine Deneuve, Marianne Faithfull és Jeanne Moreau színésznők részvételével. A *Trailer* szereposztása is, melynek sztárszereplői többek között Milla Jovovich, Benicio del Toro és Gerard Butler, közvetlen kapcsolatot teremt az 1979-es filmmel „Helen Mirren mint Tiberius császárné magával ragadó jelenléte révén, e diadalmas visszatérésben Caligula világába”. Ezek a sztárok külön-külön tűnnek fel statiszták hadával körbevéve, látványos hátterek előtt, komikusan perverz szexuális aktusokban összefonódó, vonagló testek parádéja közepette. Mindannyian közvetlenül a kamerába nézve mondják el soraikat „Caligulának” címezve azokat, mintha ő

<sup>28</sup> 2005-ben a „Velencei pavilon” befogadta az Olaszország képviselőjében érkező művészeket, az olasz pavilonnal és a nemzetközi válogatások számára fenntartott (Rosa Martinez kurátor által felügyelt) Arsenalával egyetemben. 2007-ben a(z) (Vezzoli munkáját vetítő) olasz pavilont áthelyezték az Arsenale szekciójába.

<sup>29</sup> Tarsia, Andrea: Like Black Holes in a Bright White Space. In: *A Short History of Performance*. Szerk. Tarsia, Andrea. 1-14 April 2006, Kiállítási katalógus. London, 2006, 27.

lenne a film készítője. Míg Vezzoli nemrég a politikai hatalom témája felé fordult olyan projektekkel, mint a (2007-ben Velencében bemutatott) *Democracy*, paródiái inkább a komikum, mint a kritika felé mutatnak.<sup>30</sup> Ám a *Trailer* valóban kommentálja saját kiállítási körülményeit és különleges helyét a Biennálé elrendezésében. Egy kaliforniai „villában” vették fel, melynek homlokzata távolról felidézi az olasz pavilon neoklasszikus építészetét, de ami ugyanolyan könnyen fellelhető lenne az MTV *Cribs* sorozatában is egy híres sportoló, zenész vagy színész otthonaként.

A mű azt sugallja, hogy a villa és a Biennálé pavilonja egyaránt leírható azokkal a szavakkal, amikkel Caligula Rómáját szokás summázni: „egy bujaságtól duzzadó, szenvedélytől túlcsoorduló, a korrupt hatalom és a szadisztikus örömök által uralt hely”. A villát klasszikus szobrok giccses reprodukciójának formájában körülvevő műtárgyak feltűnő jelenléte a kiállítási kontextushoz való kapcsolódás kevésbé finom utalásait nyújtja. Azonban a művészeti világ mértéktelenségét bemutató stílusjátékként a *Trailer* legjobban reklámként működik, mind Vezzoli, mind a Biennálé számára. A film alacsony képfelbontású kópiája nemrég újra utat talált a YouTube-ra, és 2008 elején ott meg lehetett nézni, mielőtt eltávolították volna. Ez a verzió tartalmazta saját szöveges bevezetőjét, mely Vezzoli művét „egy nemlétező remake hamis filmelőzeteseként” határozza meg, és büszkén nyilatkoztatja ki a tényt, mely szerint „2005. június 10-én a Velencei Biennálén mutatták be”.

(ÚJRA) ÉLETRE KELTETT TÖRTÉNETEK: TRICK (THOMAS DEMAND, 2004)

Thomas Demand *Trick* (2004) című műve egy egyperces számítógépes animáció, amit 35 mm-es filmszalagon folytonos vetítéssel mutattak be. „Remake”-nek is mondható, vagy talán még helyesebben „reanimációnak”,<sup>31</sup> mivel egy korai Lumière-film egyik szegmensén alapul, mely stop-trükk technikával készült annak az illúzióknak a megteremtésére, hogy tárgyrok mágikusan pörögjenek egy asztalon. Összhangban a Tom Gunning által leírt korai „attrakció mozijának” keretelési és vágási konvencióival, a felvétel statikus és a kompozíció nyíltan színpadias. Az attrakció mozija, ellentétben a klasszikus elbeszélésmóddal, mely jórészt felváltotta, a filmet gyakran technológiai és materiális termékként dicsőítette, mely integrálta az ábrázolás konvencióit, valamint a tudományhoz, színházhoz és vásári látványosságokhoz kötődő bemutatási módot.<sup>32</sup> Demand *Trick*-jében egy tál és két tárgy forog

<sup>30</sup> Tarsia, 2006. i. m. 41. A 2007. júniusi kiállításmegnyitóra fókuszáló, a Biennálé mint a művészvilág eseményének tárgyalásához ld. Thornton, Sarah: *Seven Days in the Art World*. London, 2008. 221-253.

<sup>31</sup> A Deleuze-re, Pasolinire és James Coleman munkájára történő hivatkozás révén a George Baker által elméletbe foglalt reanimáció fogalma idevonatkozóan tűnik. Baker hangsúlyozza, hogy az új (digitális) média nem vezet a mozi és a fotográfia mechanikai technológiáinak „halálához”. Ezek a korábbi technológiák inkább megváltoznak, átalakulnak és ezáltal „újra életre kelnek”. Ld. Baker, George: *Reanimations (I)*. *October*, 104. 2003. 44-48.

<sup>32</sup> Gunning, Tom: Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avant-garde. In: *A kortárs filmelmélet*

folyamatosan egy kinyitható asztalon a kép előterében, míg a szoba hátsó részében további edények várnak a sorukra. Az asztalt felülről világítják meg, és hatalmas árnyak vetődnek a geometrikus mintával díszített padlóra.

Az eredeti Lumière-film csak egy szemcsés fekete-fehér képet ad a jelenetről, olyan nyersanyagra és olyan kockaszámmal rögzítették, ami megelőzte a filmipari szabványok bevezetését. Demand változatában azonban a szemcsés fekete-fehér fényképezés átadta a helyét a 3D-s számítógépes animáció erőteljes, tiszta vonalainak, és valószínűleg azzal a szoftverrel hozták létre, mellyel általában az épületek, illetve a mozik és a videojátékok látványvilágának vizualizációját készítik el. Ám az indexikus eredeti felidézése jelen van a finom képernyővibrálásokban, ami mintha életre keltené a kép felszínét. Mint indexikus dokumentálásra alapozott és 35 mm-es filmen bemutatott 3D-s számítógépes animáció, a *Trick* nyilvánvalóan imitálja a Demand fotografikus munkáinak előállításakor alkalmazott transzponálás összetett folyamatainak szemléletét. Általában egy dokumentáló fotóval kezd, amiből nagy precizitással egy karton- és papírmódellet készöl, majd azt újrafényképezi, hogy nagyméretű színes képet kapjon.

Demand eljárását néhány kritikus az appropriáció tágabb értelemben vett hagyományával hozza kapcsolatba, mely többek között Richard Price életművét is magában foglalja. A *Tricket* és egyéb kapcsolódó műveket elemző írásában Bark Lootsma azokra a hagyományokra is felhívja a figyelmet, melyek túlmutatnak a kortárs művészeten, s főként a japán kalligráfiához, illetve az építészethez kötődő másolási formákat helyezik a középpontba. Egy olyan közvetítési folyamatot ír le, melynek során a másolatok előállítása képezi „a tanulás és megértés alapját”. A másolat sosem közelíti meg az eredeti státuszát, ehelyett előállítása inkább „valami másnak” a létrehozására szolgál, mely szerinte sosem határozható meg, ám visszavonhatatlanul összefüggésben áll a veszteség fogalmával.<sup>33</sup> Lootsma arra is rámutat, hogy Demand jellemzően lerombolja az előállítási folyamat során használt modelleket, megjegyezvén azt is, hogy a rombolás ezen aktusa fokozza a veszteség érzését, ami a mű befejezettségéhez és annak „önálló” esztétikai tárgy státuszához is szükséges.

Itt nyilvánvalóan fellelhető egy párhuzam a 4. fejezetben tanulmányozott eljárásokkal, melyekben egy „esemény” helye egy elérhetetlen modell formájában kerül megidézésre. Az elmúlt években Demand eltért ettől a gyakorlattól, és bemutatott egy fotografikus mű előállításakor használt modellt: a 2007-es Prada Foundationben installált *Grotto* (2006) a Velencei Biennálé egyik kísérő programjaként egy fényképet, egy magyarázó szöveget és kutatási anyagok gyűjteményét, beleértve képeslapokat, műalkotások reprodukcióit, rajzokat stb. mutatott be. Egy különálló szobában állították ki a nagyméretű modellt egy sor fényképezéshez használt lámpával, mintha csak egy félbeszakított stúdióbeli jelenet helyszínét látnánk. Ugyanakkor a forrásanyagok eme hatalmas gyűjteménye nem volt képes

útjai. Szerk. Kovács, András Bálint, Vajdovich, Györgyi. Budapest, 2004. 292-302.

<sup>33</sup> Lootsma, Bart: Suspense. In: *Thomas Demand, b&k+* (a 26. Sao Paulo Biennálé német terjesztését kísérő kiállítási katalógus). Szerk. Boiler, Suzanne. Köln, 2004. 61.

a mű kiindulópontját meghatározni, viszont felerősítette a Demand gyakorlatát körülvevő kétértelműségeket.

Demand jellemző modellrombolási (vagy legalábbis -megtagadási) stratégiája olyan veszteségekre és hiányokra irányítja a figyelmet, amelyek forrásfényképein lépnek működésbe. Lootsma szerint sok, ezeken a képeken ábrázolt tér között fedezhető fel valamilyen kapcsolat: „A legtöbb tér eredetileg egy »megélt« tér erős érzelmi töltését hordozta. (Bill Gates szobája a Harvardon, Hitler bunkere, a Jeffrey Dahmer lakásához vezető folyosó stb.). A fotókról hiányzó eredeti élet jobban meghatározza a teret, mint annak a fizikai keretei. De éppen ez az élet veszett el belőlük, ami már piszok, lábnyomok, szagok vagy hangok nyomaiban sem lelhető fel.”<sup>34</sup> Azonban a *Tricket* a veszteség és hiány a fentiekől némileg eltérő formái jellemzik. Mint a legtöbb Demand által fényképezett fizikai modell, általában az animáció alapjául szolgáló számítógépes modell sem hozzáférhető a néző számára „eredeti” formájában. Talán ennél is fontosabb, hogy magát a Lumière-filmet is egyfajta mágikus hiány ünneplése jellemzi – az egész trükközés titka abban rejlik, hogy úgy látszik, mintha a tárgyak maguktól pörögnek. Természetesen egy trükkfilm biztosan nem támasztja ugyanazt az igényt a hiteles valósággal szemben, mint amit a Hitler bunkeréről készült fénykép, de az eredeti Lumière-filmszalag mégis egyfajta bizonyítékként szolgál. Hiszen a tárgyak véget nem érő pörgése egy művész korábbi jelenlétének nyomára utal (aki akár a film készítője is lehet), és a stop-trükk technika, mely a folyamatos mozgás illúzióját kelti, szintén a kamera mögötti emberi jelenlétet igazolja.

A számítógépes animáció a *Trick*ben a korai és a posztklasszikus film közötti folytonosságra irányítja a figyelmet, mind a speciális effektek használata, mind a kiállítási stratégiák tekintetében.<sup>35</sup> Ám a Demand filmjében eltompított, főként barnákra, szürkékre és metálkékre, illetve bíborvörösekre korlátozódó színpaletta a filmet inkább az építészeti vizualizációhoz kezdi közelíteni, mint a kortárs tudományos-fantasztikus mozihoz vagy a számítógépes játékokhoz. Valójában a *Tricket* először a Demand által és a B&K+ építészeinek közreműködésével kifejlesztett építészeti intervenció kontextusában, a német nemzeti reprezentáció részeként állították ki 2004-ben, a 26. Sao Pauló-i Biennálén. Bár Velencei Biennálé mintájára lakították ki, a Sao Pauló-i eseményt a nemzeti kiállítás és verseny diszkrétebb megközelítése jellemezte. A kiállítás hagyományosan egy helyszínen, az 1953-ban Oscar Niemeyer által tervezett Palace of Industryban kerül megrendezésre, és a nemzeti bemutatók az utóbbi években keveredtek a nemzetközi válogatással vagy éppen teljes mértékben hiányoztak az eseményről.

A Niemeyer épületében helyet kapó, időszakosnak tekinthető német pavilon struktúrájának megalkotása a 26. Biennálén az urbánus tér és az építészettörténet szélesebb körű felfedezésének is tekinthető,<sup>36</sup> de ugyanúgy a megkettőzés demandi

<sup>34</sup> Lootsma 2004. i. m. 63.

<sup>35</sup> Ld. Andrew Darley okfejtését a korai és posztklasszikus mozik „látványos szórakoztatáshoz” kapcsolódó egyéb formáiról in *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*. London, New York, 2000. 37–57.

<sup>36</sup> Connolly, Maeve: *Emporium of the Senses: Spectatorship and Aesthetics at the 26th Sao Paulo*

eljárásának egyik kiterjesztéseként is értékelhető. A B&K+ építésszel történő együttműködése két, egyiket a másikban elhelyező épületszerkezet létrehozását eredményezte. A külső szerkezet leírása szerint „egy üresség körül futó korlát szabad értelmezése és kicsinyítése”,<sup>37</sup> mely a padlótól a mennyezetig tartó három falból állt a második emeleten lévő két mozgólépcső körül. A belső szerkezetet Demand egyes nagyméretű fotográfiáinak kiállítására használták, különös tekintettel a *Space Simulatorra* (2003). A fal külső oldalára számos további képet akasztottak, melyeket falécekkel zártak le, hogy illeszkedjenek a Niemeyer-épületben valahol másutt használtakhoz. E struktúra viszont közrezárt egy kis és a katalógusban a Palace of Industry egy másik részében valóban létező mozi másolataként feltüntetett vetítőtermet, mozigépházzal együtt. Ez az építészeti beavatkozás, mely maga is a számítógépes (és a kísérő kiadványban dokumentált) vizualizáció változatos formáinak terméke és megfogalmazása volt, a két- és háromdimenziós szerkezetek közötti, illetve a fizikai és az ezeket utánzó és másoló digitális modellek közötti átfordítási és a kicserélődési folyamatok kitágítását tette lehetővé.

Lootsma szerint Demand intervenciója az 1950-es években az építészetet és a dizajnt átható témák (mint például a kozmológia, az űrutazás és a miniatürizálás) feltárásaként olvasható. Lootsma Deleuze Platón-újraolvasását is felvázolja a *Francis Bacon. Az érzékelés logikájából* ahhoz, hogy különbséget tegyen (a hasonlóság által jellemezhető) produktív másolat és a nemproduktív szimulákrum között, amit inkább a „hasonlóság effektje” jellemez.<sup>38</sup> Lootsma elmélete szerint a szimulákrum olyan „démoni hatalommal” bír, mely lehetőséget ad arra, hogy Demand fotográfikus terei számára „kísértet járta” minőséget kölcsönözzön. Továbbá úgy érvel, hogy a *Trick* a Demand eljárásában működő „szellemjárás” dinamikájának egy ön-reflexívebb felfedezését kínálja, főként akkor, amikor Derrida „hauntológia” fogalmára utal. A *Marx kísérteteinek vége* felé Derrida a szellemidéző „szeánsasztal” képére fordítja figyelmét, amit Marx a *Tőkében* az árufetisizmus elméletének magyarázatához vezet be. Marx számára az asztal egy élettelen tárgy kivételes példájául szolgál, mely az árucseré dinamikája révén kel életre. Derrida úgy magyarázza, hogy az áru misztikus vagy enigmatikus jellege valójában egy szokatlan tükörijátékból eredeztethető, melyben a dolgozók árucikk formájában többé nem ismerik fel saját munkájuk társadalmi karakterét. Így tehát a szellemjárta asztal nem kizárólag az árucikk kísérteties jellegére utal, hanem az áruvá válás folyamatára is, mely az emberi termelőket szellemekké változtatja át, megfosztva őket (a kísértetekhez vagy a vámpírokhoz hasonlóvá válva) minden gondolattól.<sup>39</sup>

A Marx ontológiájának ellenérvéül (vagy annak helyesbítéséül) szolgáló „hauntológia” javaslatok Derrida oly módon érvel, hogy a szellem először is a használati

Bienal. *Third Text*, 19. 2005. 399–409.

<sup>37</sup> Lootsma 2004. i. m. 61.

<sup>38</sup> Lootsma 2004. i. m. 68.

<sup>39</sup> Ld. Derrida, Jacques: *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. London, New York, 1994. 196. (Magyarul: *Marx kísértetei*. Pécs, 1995.)



értékben tűnik fel. Fenntartja azt az állítást, hogy lehetetlen a „tisza használatot” az áruvá válás előtt kijelölni, méghozzá az *ismétlés* miatt, ami szükségszerűen összefügg a használati értékkel. Véleménye szerint a használatot nem lehet meghatározni az ismétlés valamely formája nélkül, mely alatt „behelyettesítést, kicserélhetőséget, az ismételhetőséget, az egyediség elvesztését mint az egyediség megtapasztalását, valamint a tőke lehetőségét” kell értenünk.<sup>40</sup> Ez azt jelenti, hogy a szellem rögtön jelen van, már első megjelenése előtt is. A körkörösség Derrida által elméletbe foglalt néhány aspektusa mintha az ismétlés és a behelyettesítés Demand-féle tematizálásában jutna kifejezésre: ahogy Derrida megpróbálja Marx ontológiáját a hauntológiával leváltani, éppen úgy játszik Demand eljárása jelenléttel és hiánnyal, miközben megidéri az eredetek kérdését, ám a válaszadást a folyamatos behelyettesítés folyamata révén késlelteti.

#### SZABADDÁ TETT IDŐ ÉS KÖZÖSSÉGI KULTÚRA: KULTUR UND FREIZEIT (ANDREAS FOGARASI, 2007)

Míg Vezzoli a filmművészet színpadiasságát teszi magáévá és Demand a filmes illúzió és az áruforma metaforikusabb tanulmányozását kísérli meg, addig más művészek a nézőtérnek mint a közös szabadidő kontextusának kulturális és politikai történetére helyezik a hangsúlyt. *Kultur und Freizeit (Kultúra és szabadidő)* Andreas Fogarasi installációjának a címe, melynek kurátori feladatait Timár Katalin látta el a 2007-es Velencei Biennálé magyar pavilonja számára. A hat videomunkát tartalmazó projektet erre a célra épített vetítőszerkezetben és ülésekkel mutatták be *Six Projection Spaces (2006–2007)* összefoglaló néven, és egy kiadvány egészítette ki, illetve kontextualizálta a művész építészeti és társadalomtörténeti vizsgálatát. Mindegyik vetítési tér egy lábakon álló nagy fadoboz, amely szembe van fordítva egy hasonló szerkezetű padsorral, ahol legfeljebb öt ember fér el. Ez a bemutatási mód a pavilonban rendkívül gyakorlati funkciót látott el, mivel lehetővé tette a mozgóképes mű bemutatását egy meglehetősen világos, belső udvarral rendelkező, soküveges épületben. Ez a „tér a térbe” vetítési térszerkezet egyben utalás is az átdolgozás tradíciójára,<sup>41</sup> mely az 1909-es megépítése óta átalakítások és helyreállítások egymást követő során átesett pavilon jellegzetessége. Ahogyan Barbara Steiner megjegyzi, közvetlen kapcsolat áll fent a *Kultur und Freizeit* és az országpavilon története között Velencében,<sup>42</sup> melynek eredeti dizájnja népművészeti elemeket tartalmazott művészet és élet utópisztikus egyesítésének gesztusként.

A négytől nyolc percig terjedő videók közül több is bizonytalanon összjátékot teremt múlt és jelen között a képernyőre írt szövegek és a képen kívüli komment-

<sup>40</sup> Derrida 1994. i. m. 202.

<sup>41</sup> Steiner, Barbara: Cultural Amnesia. In: *Andreas Fogarasi: Kultur und Freizeit, Hungarian Pavilion, Giardini di Castello, Venice 52nd International Art Exhibition La Biennale di Venezia*. Szerk. Timár, Katalin. Köln, 2007. 74. Az erre a megjelenésre vonatkozó további utalások rövidítése *Andreas Fogarasi*.

<sup>42</sup> Steiner 2007. i. m. 70.

tárok használata révén. Ezek a szövegek és magyarázatok bizonyos pillanatokban kérdéseket vagy befejezetlen kijelentéseket alkotnak a kutatás és előállítás folyamatára reflektálva. Például a *Workers' Club* (2006) tartalmazza azt a dőlt betűs utasítást, mely szerint „galériában vetítendő” [„to be screened in a gallery”], míg az *A Machine for* (2006) magába foglalja a „Hogy mi érdekem fűződik ehhez?” [„What is my interest in this?”] kérdést. Utóbbi mű, melyet az (1973-ban épített) Óbudai Kulturális Központban forgattak, betekintést enged a projektbe. Az eredmény, a videó látszólag az épület szerkezetének bemutatását dokumentálja – az egyik jelenetben piros fémajtókat nyitnak ki, hogy felfedjék a nagyszínpadot, illetve később fáradtságot nem kímélve több vetítévászonnal egy nagy nyitott terület megteremtésén dolgoznak. A képernyőre írt szöveg különböző jámbor tevékenységekre utal, úgymint „kerámizás, rajzolás, éneklés és sakk”, melyek vélhetően helyet kapnak az épületben, ugyanakkor rámutat arra a némileg baljóslatú részletre, mely szerint a közönség nem mindig önként érkezik.

Ezen a ponton az épület tetejéről készített sorozatfelvételek a hirtelen sötétségbe váltó vágások által megszakítva egy óriási szem pislogásának látványát keltik. Az optikai metaforát a későbbi felvételsorozat terjeszti ki a fő nézőtér megmutatásakor: először széksorok araszolnak lassan előre mechanikus nyikorgások és nyögések kíséretében. Ezt a páholyokból magasan a nézőtér oldalairól készült felvételek, majd a mennyezet megnyílása követik, így a napfény elönti a belső teret, ezzel illusztrálva Fogarasi képernyőre írt kijelentését, mely szerint a nézők maguk is állandó megfigyelés alatt álltak. Persze nem mindegyik itt ismertetett konstrukciót jellemzi a mechanikai funkcionalitás: a *Workers' Club* az 1900-as évekből származó épületre fókuszál. A Magyar Nyomdaipari Dolgozók Szakszervezetének bérházaként azonosított épület különféle klubok (valós vagy elképzelt) helyeként szolgál, beleértve a Miniatűr Könyvek Gyűjtőinek Klubját, a Nyugdíjas Klubot, sőt még az UFO Klubot is. És vannak más szándékos zavarkeltések tények és fikció között. A *Workers' Club* filmzenéjét az egy „underground punk” együttes, az *Európa Kiadó* 1982-es zenéje határozza meg, amit sosem adtak elő ezen a helyszínen,<sup>43</sup> de szervesen kapcsolódott az 1950-es években a szocialista-realista stílusban épült Ikarus Művelődési Központ-hoz, és egy másik videofilm, az *Ikarus* (2007) gyűjtőpontjába is került.

A videofelvételek legtöbbszörében igen csekély cselekmény látható, ám a *Periphery* (2006) felfedi az emberi tevékenység néhány bizonyítékát, mely papírlámpásokkal díszített, később egy gyerekelőadás díszletének bizonyuló belső tér képeivel kezdődik. Egy másik szekvenciában hóban lévő lábnyomok vezetnek egy bevásárlóközpont bejáratához. Ám a videó ezt visszafelé játssza le, ezáltal a lábnyomokat két, az épületbe hátrafelé sétálva feltűnő alak szépen kitörli, mintha valami természetfeletti erő szippantaná be azokat. A kamera jobbról balra svenkelve a havon fokozatosan közelít egy a távolban látható épületegyüttesre, és a következő beállításban azután folytatódik a „visszacsévéző” mozgás, követve egy egészen más épület, a Dél-budai Kulturális és Szabadidőközpont bejárata felé vezető útvonalat. Mind a

<sup>43</sup> Steiner 2007. i. m. 69.

mű címe, mind a lábnyomok törlése a munkásoknak a város ipari központjából való történelmi elmozdítására utal, valamint ez az alkotás egy közvetlenebb dialógust is kezdeményez múlt és jelen között azáltal, hogy magába foglalja egy másik kulturális központ igazgatójával készített csak a hangsávon hallható interjú egyik részletét. A képen is láthatóan kérdésre felelve az igazgatónő részletesen beszámol egy 1988-as, a cenzúra elleni kisebb ellenállásról, amely talán az *A Machine for* által leleplezett nyílt ellenőrző rendszerek korlátait jelzi.<sup>44</sup>

A sorozat egy másik videója, az *Arbeiter verlassen das Kulturhaus* (A munkások elhagyják a kulturális központot, 2006) azokat a gazdasági változásokat ábrázolja, amik az iparosítás leállításának következtében mentek végbe az 1980-as évek végétől. A mű címe nemcsak a *La Sortie des usines Lumière* (A munkaidő vége\*, 1895) által megszülető mozira utal, hanem arra a történelmi folyamatra is, mely a munka történetének is emlékművet állít, valamint annak folyamatában eltörli azt. A MOM (Magyar Optikai Művek), amit korábban erre a helyszínre telepítettek, az 1990-es évek első felében zárt be, „helyet biztosítva egy irodaháznak, egy bevásárlóközpontnak és egy multiplex mozinak” – hangzik a képernyőre írt szöveg. Ahogyan K. Horváth Zsolt megjegyzi, „a városi tér strukturális és funkcionális újraformálása talán ennek a gyárnak az esetében a legplasztikusabb”. Ez azért lehetséges, mert a korábbi oktatási és kulturális központ, a szocialista-realista domborművel együtt, a helyén maradhatott, s így hagyták „esztétikai tapasztalattá kristályosodni azt a metatörténelmi pillanatot, melyet a hatalom központjai annyira szenvedélyesen támogattak, amikor értelmiségi, munkás és paraszt szolidáris volt egymással”.<sup>45</sup>

A szakszervezeti aktivista, Sergio Bologna is értékes bepillantást engedett Fogarasi projektjébe és a „Freizeit” (szabadidő) fogalmába a katalógusban való közreműködésekor. A fogalmat a politikai küzdelemnek köszönhetően szabaddá tett időként értelmezi, és bemutatja a szabadidő megszervezésében a tizenkilencedik század folyamán bekövetkező eltolódást – az alkoholhoz kötődő szabadidőtől a nevelés megszervezésének irányába. Feltérképezi ebben a folyamatban az önkéntes társaságok szerepét, melyek a jólét és támogatás formáitól fokozatosan elmozdultak a vállalkozások irányába a szakszervezeti mozgalmak, a vallási szervezetek, majd később az állam nyomása következtében. Habár az általa leírt világ statikusnak, sőt zártnak tűnhet, Bologna hangsúlyozza, hogy mindezt azért alakította a migráció is, főként a kikötővárosokban, mely a „Kultur” változásának nemzetközi dimenziót kölcsönzött. A női munka és tapasztalat jelentőségét is kihangsúlyozza, onnantól fogva, hogy harcolniuk kellett azért, hogy az otthonukon kívül végzett munkájukat méltányosan

<sup>44</sup> Felidézvén a cenzúra egyik incidensét, a Kassák Klub előző igazgatója elmeséli, miként utasította vissza, hogy eufemisztikus magyarázatot szolgáltatson egy filmvetítés visszavonásáról, még akkor is, ha a hatóságok elvárták azt.

\* A Lumière fivérek első filmjének magyar címe a *Munkaidő vége*, azonban szó szerinti fordításban A Lumière-gyár elhagyása. A mű címe erre utal.

<sup>45</sup> K. Horváth, Zsolt: Emptying Out: The Reshaping of Old Cultural Spaces in Budapest. In: *Andreas Fogarasi* 2007. i. m. 31.

honorálják, egészen a más jellegű munkaformákban való elismerésükért vívott későbbi feminista küzdelmekig, majd nyomon követi a *Freizeit* a huszadik század későbbi szakaszában bekövetkező fokozatos erózióját, nevezetesen hogy a szabadidő helyei (vagy inkább palotái) lassan „egy fokozatosan eltűnő civilizáció néma testamentumaivá” degradálódtak.<sup>46</sup> A többek között Boltanski és Chiapello elméleteiben felvázolt ívet idézve ez a későbbi pusztulás a bizonytalanság megnövekedésében mutatkozik meg – a beszállító cégek és a komputerezáció elterjedésének következménye a bizonytalan körülmények között dolgozó munkásosztály.

Végezetül egy másik közreműködő, Jochen Becker a berlini Köztársasági Palota megőrzése és átalakítása körül párhuzamosan folyó vitákat tárja fel. Összetett dinamikáról számol be, amely a keletnémet modernizmus korábbi tereit röviden csak „szabad terekként, anyagi és ideológiai terekként” szervezi át, „hogy azok nyitottnak tűnjenek mind a szó szerinti, mind a diszkurzív újraelfoglalásra”, olyan projektek révén, mint a Néppalotái.<sup>47</sup> Ez utóbbinak részét a palota 2004-es kollektív térré való időszakos átalakítása, mely eseményre Fogarasi műve, a *Fun Palace* (2007), mely a(z) (1975-ben épült) Pataky Művelődési Központot jeleníti meg, címével burkoltan utal. Ahogyan Becker elemzése is rámutat, a művészek számára a szabad terek valójában a megújulás folyamatait segítik elő; gyakran csakugyan a neoliberais gazdaság városi fejlődésének strukturális elemét hozzák létre.

#### A MOZIGÉPEZET: VENETIAN, ATMOSPHERIC (TOBIAS PUTRIH, 2007)

A 2007-es Velencei Biennálé szlovén képviselője, Tobias Putrih *Venetian, Atmospheric* (2007) című alkotása két egymással összefüggő, ám két különböző helyszínen létrehozott projektet takar: egy szobrászati modellekből, rajzokból és fényképekből álló kiállítást a Velence középpontjában található Galleria A+A-ban, valamint a San Servolo szigetén felállított időszakos szabadtéri mozit (vagy „mozigépezetet”) öleli fel. Az utóbbi munka szolgált tulajdonképpen szlovén pavilonként, és biztosított helyet más művészek bemutatkozásához egy kurátorok által felügyelt filmes programsorozat keretein belül. Ezen művek nagy részét filmre forgatták (habár sokat csak videón vagy DVD-n vetítettek), és sok közülük szobrászati vagy építészeti alkotásokhoz kapcsolódott. A program tartalmazta Chris Marker és Alain Resnais *Les Statues Meurent Aussi* (1953) című filmjét; két retrospektívet (egyét a szlovén OHO együttesről, valamint egyet John Smith műveinek válogatásáról); illetve két kuratori válogatást: az egyik címe *Future in the Past* volt, és a tudományos-fantasztikummal, valamint az újraforgatással foglalkozott, míg a másik, a *Cinematic Surfaces* részben a tükrözés motívumára koncentrált. Azonban itt engem elsősorban az a vetítéseknek otthont adó épületszerkezet foglalkoztat, amely egyszerre szobor és pavilon.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Bologna, Sergio: Freeing Time from Work. In: *Andreas Fogarasi 2007*. i. m. 19.

<sup>47</sup> Becker, Jochen: Free Palace, Temporary Use: The Culture and Palaces of the Socialists. In: *Andreas Fogarasi 2007*. i. m. 37.

<sup>48</sup> Manacorda, Francesco: Cinematic Psycho-Functionalism. In: *Venetian, Atmospheric*. Szerk. Putrih,

Putrih az 1990-es évek közepén Szlovéniában a tárgyakkal való dolgozás problematikájára helyezi a hangsúlyt, hangot adva azon igényének, hogy „legitimizálja egy tárgy előállítását”. Úgy érvel, hogy amíg a tárgyak létrehozása „ellenállításként” szolgál, a filmes struktúrák és formák „az egyensúly helyét” kínálják fel. Ahogyan ő fogalmaz: „Ezért állítottam a középpontba a mozi nézőterének jelenségét.” Ez egy „köztes tér: a járda valósága és a vetítés fikciója között”.<sup>49</sup> Ennek a köztes térnek a Putrih általi feltérképezése elsősorban a filmszínház építészetére, és abból is különösen a román származású John Eberson, az „atmoszferikus” mozi feltalálójának munkásságára koncentrált. Francesco Manacorda, (Mana Ambroži mellett) a velencei projekt egyik kurátora szerint Eberson mozijait arra tervezték, hogy egy kint a szabadban lévő egzotikus helyszín élményét nyújtsák. Fehér kupolákként a mennyezetek is azt az illúziót szolgálják, hogy „a végtelen tér benyomását keltsék a csillagokat felidéző kis pislogó fényekkel és speciális projektorokkal kiegészítve, melyek az éjszakai égbolton úszó felhők baldachinját mintázzák.”<sup>50</sup> Mindegyik filmszínházat arra tervezték, hogy valamilyen különleges helyszínt idézzenek meg, így a chicagói *Avalont* (1927) egy perzsa palotáról mintázták, a floridai *Tampa* (1928) egy andalúz falut idéz, és a *Paradise* számára, mely még mindig megtalálható Bronxban, egy velencei tér nyújtott alapot, és mely azután a *Venetian, Atmospheric* fő referenciapontjául szolgált.

Manacorda ugyanakkor hangsúlyozza, hogy Putrihot nem a rekonstrukció érdekelte. Ehelyett inkább egy kísérleti vizsgálódásnak kötelezte el magát, melynek során modelljei és szobrai a „prototípusok hétköznapi nyelvéből” vett anyagokat hasznosítanak, hogy azután egy „kiterjesztett fikciós dimenzióban” működtessék őket.<sup>51</sup> Putrih a *Paradise*-ban a velencei barokk hatását látja, „védjegyeként a vetített éggel, kitömött madarakkal és műfákkal”, hozzátéve, hogy az 1930-as évek során ennek köszönhetően sikerült becsábítani a közönséget, hiszen képes volt a világválság idején kialakult eszképzizmus komoly igényét kielégíteni. Saját filmművészetét az ornamentika messze visszafogottabb felfedezése jellemzi, és azokból a nyersanyag-típusokból (fényezetlen fa, építőállvány) építkeznek, melyeket széles körben alkalmaznak a kortárs művészeti terekben a színházi elrendezés felidezésére. A harmincülétes szerkezet ki volt téve a természet elemeinek, ugyanakkor fákkal vették körbe, hogy némi védelmet is nyújtson ellenük. A *Venetian, Atmospheric* külseje ezt az elrendezést egy „állványerdőnek, egy szabálytalan struktúrának” köszönhetően tükrözi, mely „a belső teret alkotó színpadképet tartja meg” és „a filmszínház terének hátsó oldalaként” szolgál.<sup>52</sup> A belső rész, melyet egy biomorfikus barlanghoz kívántak

Tobias. 52. Nemzetközi Művészeti Kiállítás, Velencei Biennálé, szlovén pavilon, Kiállítási katalógus. Ljubljana, 2007. 13.

<sup>49</sup> Natasa Petresin interjúja Tobias Putrihhal a Kvázitudományos kísérletekről, közösen épített objektumokról és véletlenszerű épületszerkezetekről. In: Putrih 2007. i. m. 5.

<sup>50</sup> Manacorda 2007. i. m. 13.

<sup>51</sup> Manacorda 2007. i. m. 12.

<sup>52</sup> Manacorda 2007. i. m. 13.

hasonlatossá tenni, egy görbített falú ülőarkot zárt körbe a látható állványzattal. A város zajától és fényeitől távoli San Servoló-i helyszín azt is lehetővé tette a látogatók számára, hogy a moziból kilépve a valódi csillagokkal teli éjszakai égboltot nézhessék. Tehát a *Venetian, Atmospheric* olyan filmélményt kínál, melyben a néző kettős helyzetben találja magát, tudatában van mind a filmnézési szituációnak, mind annak a kinti világgal való kapcsolatának (vagy attól való különbözőségének). Putrih a moziba járás átmeneti rítusainak szempontjait is magáévá teszi, melyek nem állandóak, hanem inkább – „a 20-as évek amerikai filmpalotáihoz, az 50-es évekből származó black box mozikhöz és a késő 60-as évek végétől elterjedő cinemaplexekhez kapcsolódó” – a filmbemutató változó módozatainak megfelelően alakultak.<sup>53</sup>

Csábító gondolat a velencei projektet a biennálé szituációjára adott válaszként olvasni, nem utolsósorban azért, mert a pavilonnak mint az elmúlt évek jellemző kulturális formájának átfogóbb tanulmányozásáról árulkodik. Bár a *Venetian, Atmospheric* eredetileg a velencei kontextusra adott válaszként tervezték, más környezetben is bemutatták, úgymint a *Psycho Buildings* kiállítás keretein belül a Harvardon 2008-ban, ahol a London városára néző tetőterasz egyik pontján állították fel.<sup>54</sup> Putrih is alkalmazott hasonló stratégiákat egy némiképp különböző kiállítási kontextusban. A *Venetian, Atmospheric* megépítését megelőző legnagyobb munkája, az *A Certain Tendency in Representation: Cineclub at Thomas Dane* (2005), egy huszonöt üléses mozi életnagyságú kartonmodellje volt egy kereskedelmi célokat szolgáló galériában, mely más művészek film- és videomunkáit vetítette. Amint a *Venetian, Atmospheric*, ez a korábbi munka is „egyszerre volt szobor és vetítőszerkezet; optikai prototípus és álmogépezet.”<sup>55</sup> Mindkettőben fellelhetőek bizonyos szerkezeti formák, mint például a falakhoz használt vékony falemezek (vagy a korábbi mű esetében kartonlemezek). A *Cineclubban* ezeket a lemezeket olyan irányba igazították, hogy a nézők átláthassanak az egész struktúrán, ha a vetítővászon előtt állnak szemben a vetítőfülkével. A *Venetian, Atmosphericben* hasonló stratégiák kerültek alkalmazásra, ám az építmény falai valójában mozgathatók voltak, mivel a lemezeket szalagfüggönyökként akasztották fel. Ezeket a „szalagréseket” a jegyszedők minden program szünetében rituálisan kinyitották és becsukták. Ez tudatosította a külső környezetet, kihangsúlyozva a szerkezet koncepciójában az elhallgatás és kinyilatkoztatás dinamikáit, valamint utalt a mozi nézőterének illuzórikus mechanizmusaira.

Jóllehet Putrih eljárása kétségtelenül „építészeti jellegű”, mivel tárgyak és szerkezetek konstrukcióját foglalja magában, ám a felépített környezet elsősorban mint a tapasztalat nyoma (vagy tárolója) érdekli. E téma iránti érdeklődése a mozi köz-

<sup>53</sup> Putrih 2007 i. m. 7.

<sup>54</sup> Érdekes módon a bemutatót kísérő filmes program feltűnően hivatkozott a helyspecifikus művészettörténetre Jane Crawford és Robert Fiore dokumentumfilmje, a *Sheds* (2004) egyik részletének beemelése révén, mely Robert Smithson *Partially Buried Woodshedjét* állítja a középpontba (1970). A *PsychoBuildings: Artists Take On Architecture* kurátori feladatait Ralph Rugoff látta el, 2008. május 28. és augusztus 25. között.

<sup>55</sup> Manacorda 2007. i. m. 13.

vetlen közegén túlra is kiterjed, hogy számos „kvázitudományos és talán még terapeutikus” projektet is átfoghasson,<sup>56</sup> melyekben a résztvevőktől azt kéri, hogy egyszerű szabályokat kövessenek, valamint hogy dolgozzanak együtt egy közös előállítási folyamatban. Ezekben a munkákban a kísérletezés vagy a játék (sokkal inkább, mint a moziépítészetben való elmélyedés) az, ami szükségessé teszi és bizonyos fokig, igazolja is a tárgy megalkotását. Mindazonáltal Putrih eljárásában a mozi a közös cselekvés és a nézői aktivitás szüntelen tanulmányozásának mind fő fókuszpontjaként, mind annak keretétül szolgál. A jelen fejezetben még tárgyalásra kerülő munkák – Aernout Miktól, Bea McMahontól, Carlos Amoraletól és Aurelien Fromenttől – egy némileg eltérő megközelítést képviselnek ezekre a témákra vonatkozóan: a vetítívázon felépítésével és materialitásával való elköteleződést fejezik ki a befogadás filmes kontextusának szükségesszerű megidézése nélkül.

#### LÁTVÁNYARCHITEKTÚRÁK: CITIZENS AND SUBJECTS (AERNOUT MIK, 2007)

Aernout Mik a 2007-es Velencei Biennálé holland pavilonja számára készült projektje, a *Citizens and Subjects* egy három részből álló mozgóképsorozatot és egy architektonikus installációt foglal magában. Némi párhuzamot mutat Fogarasi munkájával abból a szempontból, hogy a nemzeti pavilon anyagi és intézményi szövedékébe történő politikai beavatkozásként kereteződik, ahogyan az olyan nemzetközi biennálékon is történik, mint a velencei. Akárcsak a *Kultur und Freizeit*, Mik projektje is túlmutat a kiállítás időkeretein, magában foglal egy kiadványt, ezenfelül felölel egy Hollandiában *Practices and Debates* cím alatt megrendezett nyilvános vitasorozatot is. A kiadvány szintén tartalmaz utalásokat a holland pavilon közelmúltbeli (főként 2005-ben Jeroen de Rijke és Willem de Rooij általi) bemutatóra. Ezt a pavilont olykor Rietveld-pavilonként is emlegetik, tisztelegve Gerrit Rietveld dizájnere és építész előtt. Mik projektje nyílt reakció a holland társadalomban észlelt krízisre, mely a nemzetiségi hovatartozás, nemzeti identitás és különbségek körüli diskurzusokban bekövetkező jobbra tolódással hozható kapcsolatba. Maria Hlavajova kurátor, aki Mik előző két videómunkájának is producere volt, a projektet egy a problémás nyilvános szférát esetlegesen enyhítő vagy ellensúlyozó jelenségként írja le: „Kortárs művészet alatt itt olyan helyet kell értenünk, ahol a kulturális, politikai és társadalmi diskurzus nagyobb hálózatai új lehetőségeket nyitva kereszteznek egymást; egy helyet, ahol az ideák, melyek esetlegesen képesek ellensúlyozni a közszférában zavart keltő fejleményeket, újraálmodhatóvá válnak, ahol a kritikus pillanatot kompenzálja a pozitív alternatívák kialakítása. A *Citizens and Subjects* projekt azon sürgető nyomás alatt született meg, hogy létrehozzon egy teret a nagyszabású állandó kiállítás hagyományos kontextusában, melyben képzőművészek, írók, kurátorok, kutatók és a nagyközönség is részt vehet a kritikai vitában.”<sup>57</sup> Ez a

<sup>56</sup> Putrih 2007. i. m. 8.

<sup>57</sup> Hlavajova, Maria: Introduction: Citizens and Subjects. In: *Citizens and Subjects: The Netherlands*,

pozitív „alternatíva” kissé utópisztikusnak tűnhet, de nem konszenzus határozza meg – sokkal inkább a nyugtalanság és kényelmetlenség jellemzi.

Ahelyett, hogy egy fekete dobozszerű teret kínálna fel, melyben a látogatók viszonylagos névtelenségben helyezkedhetnének el a vászon előtt, Mik installációja erősen van megvilágítva és oly módon van berendezve, hogy más látogatók látómezejének kítakarása nélkül szinte lehetetlen látni a vetítési felületeket. A videók két kétszorosított művet tartalmaznak, a *Training Ground*-ot és a *Mock Up*-ot (mindkettő 2007-ben készült), ezek nagy létszámú megrendezett jeleneteket mutatnak be, melyekben a legváltozatosabb módon hol katonákként, bűnüldöző szervek ügynökeiként, hol sürgősségi szolgálatok személyzeteként, vagy akár foglyokként és őrizeteseikként szereplő embercsoportok mozognak. Ezeket a videókat egy *Convergencies* (2007) című négycsatornás munka mellett mutatták be, mely teljes egészében az új médiaforrásokból származó (vagy helyesebben fogalmazva „onnan le vadászott”), a tömeg irányításával és felügyeletével vagy gyanús személyek fogva tartásával foglalkozó rendőrséget ábrázoló felvételeket tartalmaz. A vászon mögül történő vetítést tehát úgy használja fel, hogy a képek forrása nem váljon azonnal nyilvánvalóvá, és a vetítések mindegyike keveredni látszik azzal a környezettel, melyet irodai munkák, élelmezési szolgáltatások vagy elszállásolás számára előre gyártott szerkezetekkel szereltek fel. A ki- és bejáratok szintén a stratégia részét képezték, amely azt célozta, hogy elmossa a pavilon tere és a vásznon megjelenített közeg közötti határokat: „Előre gyártott és berendezett konténerekkel dolgozom ..., hogy valamilyen módon elbizonytalanítsam a Rietveld-pavilon által képviselt épülettípus határait. Három bejárat segítségével összekötve a pavilonnal, ezek az előre gyártott elemek az épületet valamilyen módon belenyúlnak az épületbe és kinyúlnak belőle. Valahogy mindegyik erőteljesen behatol az architektúrába, valamint kikényszerít egyfajta, a külvilágra történő nyitást. Ezek egyszerre szó szerinti és metaforikus értelemben is idegen testek, melyek kikezdi a pavilon modernista egyértelműségét.”<sup>58</sup> Azután folytatja a pavilon és az előre gyártott elem „nemhelyekként” való leírását, idézve Marc Augé-nak a „szupermodernitás” antropológiájáról szóló, nagy hatású elemzését.<sup>59</sup> Ezenkívül Mik fogalomhasználata, úgymint „idegen testek” és „nyílások”, sajátos módon utalnak a bevándorlók elembertelenítésére, a testük, valamint mozdulataik ellenőrzésére és a biopolitika átfogó kérdéseire.<sup>60</sup>

Nyilvánvaló, hogy a Mik által színre vitt, megtekintésre szánt tér a mozival nem mint valami felidézett vagy elképzelt utópisztikus kollektivitás helyszínével párhuzam-

*For Example.* Szerk. Braidotti, Rosi, Esche, Charles, Hlavajova, Maria. Utrecht, 2007. 11. Hlavajova Mik két hozzáférhető, némileg hasonló tartományt kutat a *Raw Footage* (2006) és a *Scapegoats* (2006) címet viselő videomunkáját is bemutatta.

<sup>58</sup> Mik, Aernout: *Of Training, Imitation and Fiction: A Conversation with Aernout Mik*. In: Mik, 2007. i. m. 40.

<sup>59</sup> Augé, Marc: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, Verso, 1995.

<sup>60</sup> Agamben, Giorgio: *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis and London, 2000.



ban határozható meg. Ehelyett a nyíltan nemzeti közeg a vásznak belső térben való elrendezése és a *Convergencies* felvételeinek forrása mind a televíziózásra történő utalások. Jóllehet a televízió történetileg az idő és tér megkülönböztethetően nemzeti tapasztalatának alakulásával áll kapcsolatban, a műsorszórás már nem foglal el különösképpen kitüntetett helyet az európai nyilvános szférában. Mint olyan, a *Citizens and Subjects* által hivatkozott krízis részint a médiareprezentációk egyik válságtünete. A *Convergencies*ben az operatőrök számos ponton feltűnnek a képen, vagy a háttérben újságírók hangja hallható. Ám a jellemzően a televíziózásban ezen anyag típus kontextusba helyezésénél alkalmazott közvetítő narratívák teljesen hiányoznak, olyannyira, hogy nehéz tájékozódási pontot találni vagy meghatározni, hogy a két képernyő ugyanannak az eseménynek a különböző nézőpontjait nyújtja-e. A majdnem egyórás videofelvételt gyakori elsötétítések szakítják meg, melyek ily módon szétválasztják egymástól a szekvenciákat, de a színhelyek, a cselekvések és a különféle megjelenített rendőri erők egyenruhája közötti eltérések ellenére a felvétel mégis homogén minőségű marad. Általában egyenruhás személyek és beazonosítatlan emberek – akik lehetnek bevándorló munkások, menedékkeresők vagy tüntetők – közötti interakciókat bemutató kamera fenntart egy bizonyos távolságot a lefilmezett anyaggal szemben.

Ez igaz azokra a megrendezett művekre is, melyek némák. Míg a *Training Ground* viszonylag komor hangvételű – férfiak és nők csoportjának akcióira fókuszál, amelyekben azok még nem körvonalazódó manőverek strukturált sorát ismételtetik hosszasan –, addig a *Mock Up* egy csapat kamaszt filmez, és ez jóval kaotikusabb hangulattal bír. Ez utóbbit Marnehuizenben, egy észak-hollandiai „gyakorlófaluban” vették fel, ahol többféle épületutánezat található, melyek az illegális bevándorlók számára előre gyártott „gyűjtőtáborok” háttérül szolgálnak. Mik szerint a falu „kicsit olyan érzést kelt, mintha egy felnagyított gyerekjáték lenne”, míg a „maktépületek” és romok keveréke egy „fürcsa köztes pillanatot” jelenít meg múlt és jövő között.<sup>61</sup> Ezt a „köztes érzést” fokozza a kamaszok (néhányan közülük hidzsábot viselő fiatal lány) jelenléte, akik a fogvatartottak, őrök, rendőrség, tűzoltóság és orvosi személyzet szerepét veszik fel.

Mindkét munkát úgy állították ki, hogy a vetített képek érintkezzenek a padlóval és „tükrözzék a néző pozícióját”. Mik szerint ez azt jelenti, hogy a kiállítás látogatói „»benépesítik a színhelyet« és »belépnek« egy nagyobb, megvitatás alatt álló társadalmi testbe”.<sup>62</sup> A leírás hangsúlyozza, hogy a projekt tulajdonképpen mekkora mértékben támaszkodik az installáció „színpadiasságára” annak hatásai okán. A *Citizens and Subjects* nem kifejezetten a vetítési apparátust helyezi előtérbe, és nem mutat közvetlen érdeklődést az észlelés mechanizmusa iránt. Ehelyett inkább egy kísérleti forgatókönyvet megalkotva a kellékek materialitása és a vásznon megjelenített beállítások, illetve a pavilonhoz felhasznált előre gyártott alkotóelemek közti kapcsolatot kínálja fel, melynek révén a vásznon megjelenő és valós tér közti határmezsgye borul fel.

A közösen megtapasztalt „itt és most”-ként megjelenő képzőművészeti kiállításnak a politikai potenciáljára történő utalása révén Mik stratégiája olyan érzést kelt, mintha

<sup>61</sup> Mik 2007. i. m. 41.

<sup>62</sup> Mik 2007. i. m. 40.

annak a fajta „kritikusságnak” a lehetőségét teremtené meg, melynek elméletét Irit Rogoff dolgozta ki. Az *I Promise it's Political: Performativity in Art* (2002) kiállítást kísérő katalógushoz tartozó egyik írásában Rogoff azt vetette fel, hogy a képzőművészeti kiállítást Jean-Luc Nancynak az „együttlétet” feltérképező kutatására történő utalás révén érthetjük meg: „Ha az együttlét az egyidejű tér-idő megosztását jelenti, akkor ez együtt jár ennek a tér-időnek a megjelenítésével. Azért, hogy azt mondhassuk, »mi«, valakinek vállalkoznia kell arra, hogy prezentálja e »mi« »itt és most«-ját. Vagy pontosabban a »mi« elhangzása az »itt és most« megjelenítését viszi véghez bármennyire is körülhatárolt az; szobaként, tájegységként, barátok csoportjaként, társaságként, »népként«. Sosem lehetünk az egyszerűen egyedi szubjektumként értelmezett »a mi«. [...] A »mi« mindig pluralitást fejez ki, a »mi« megosztott és kusza létezésünket fejezi ki; az »egy« nem az »együtt« valamiféle általános módon, hanem minden egyes alkalommal a meghatározott módozat szerint azok, amik maguk is többszörösek és egyidejűek (nép, kultúra, nyelv, leszármazás, kapcsolatrendszer, csoport, pár, társaság, és így tovább). Ami így minden egyes alkalommal megjelenítésre kerül, az egy színpad (scène), amelyen sokan mondhatják ki, hogy »én«, mindenki a saját számlájára, mindenki szépen sorjában.”<sup>63</sup> A megosztott tér és idő ezen igen tág értelmezése természetesen a kiállítás hatáskörén messze túlmutat. Mégis Rogoff kollektivitáselemzése különösen találó Mik munkásságának tekintetében, hiszen azt Nancy „látványosságot” taglaló elmélete járja át. Említést téve a „látványos elidegenedés” kritikai tendenciájáról, mely megkülönböztet „jó” és „rossz” látványosságot, Nancy elutasítja ezt a különbségtételt, mivel ez megkísérli elkülöníteni a megjelenítést és a reprezentációt, a kifejezést és a képet, figyelmen kívül hagyva azt a tényt, hogy ezek egymásba fonódnak. Ehelyett ő azt hangsúlyozza, hogy a „társadalmi létezés” lényegében a „kiállítva létezés” kérdése; azaz nem következik a magában levés immanens állapotából... „Emiatt veszi magát körül látványossággal minden társadalom, és mutatja magát ilyen-olyan formában látványosságként.”<sup>64</sup> Ebből a szempontból a *Citizens and Subjects* nem szükségszerűen valamiféle (pozitív vagy egyéb) „alternatívaként” olvasandó, hanem inkább egy társadalom látványosságához szükségszerűen hozzátartozó részként.

#### ÁLLAM ÉS SZUBJEKTUM TÜKRÖZŐDÉSEI: [IN, THE] VISIBLE STATE (BEA MCMAHON, 2008)

Az egy Mike Nelson kurátor által rendezett kiállítás részét képező, Bea McMahon-munka, az *[in, the] visible state* egy kétszatornás videoinstalláció, mely két különböző méretű tükrözött képernyőre vetített képeket mutat be.<sup>65</sup> Habár fizikailag különállóak, a

<sup>63</sup> Irit Rogoff idézi Jean-Luc Nancyt: WE. Collectivities, Mutualities, Participations. In: *I Promise it's Political: Performativity in Art*, Exhibition Catalogue. Köln, Theater der Welt and Museum Ludwig, 2002. 130–131. Rogoff szövege vizsgálja a Naficy elképzelései, Hannah Arendt „látszatter” fogalma és Giorgio Agamben „vég nélkül jelent” kifejezése között fennálló kapcsolatot.

<sup>64</sup> Nancy, Jean-Luc: *Being Singular Plural*. Stanford, California, Stanford University Press, 2000. 69.

<sup>65</sup> McMahon munkája a Curated Visual Arts Award keretein belül mutatkozott be, mely a Joint North/

vetítések szinkronba vannak állítva, így dialógust teremtenek a képek, hangok és szövegek között úgy, hogy ha egy mondat feltűnik az egyik képernyőn, azt a másikon megjelenő egészíti ki. A képernyőket íróval vonták be, hogy felületük opálos és átlátszatlan legyen, és hogy a vetített kép nagyon enyhén elmosódottá váljon. E stratégia felhívja a figyelmet az installáció materialitására és a *tükrözés* szerepére a videovetítés létrehozásakor.

Amikor a Dublin városközpontjában lévő Trinity College kampuszán található Douglas Hyde Galleryben kiállították, a képernyőket a galéria egyik emeletét tartó öntött betonoszlop két oldalára helyezték el, kis szögben két különböző falnak döntve. A belmagasság főként a kisebb képernyő vonatkozásában volt figyelemre méltó, mivel a hang nem a képernyő hangszóróiból eredt, hanem a közvetlenül fentről lógó projektorból jött. Ezzel tudatosan klausztrófóbb térértetet kívántak kelteni, valamint eltorzították a hangfelvételt, mely egy középkorú férfi által elmondott monológból állt. A film stáblistájában Derek Hutchként azonosított férfi a videofelvételén kimért lépésekkel halad oda-vissza egy elhagyatott parton egy borús napon, és szavait gyakran még úgy is nehéz követni, hogy azok feliratozva vannak. Amint a felirat torz tükrözések formájában kiömlik a térbe a fényezett betonpadlóra, Hutch szavai mintha a képernyő és a galéria közötti térben lebegnének. Hutch, miközben Dublin (egy „lovaknak épült város”) terjeszkedését, az ingatlanspekulánsok kapzsiságát és a katolikus egyházat kritizálja, a földet nézi. Az elbeszélés azután zökkenőmentesen tér át a közügyekről a magánéletre, amint Hutch felfedi a vallási tapasztalatait illető személyes veszteségét és traumáját, homályosan utalva valamiféle visszaélésre. A nagyobb képernyőre vetített második videóhoz társított hang kevésbé torzított és a (megtörő hullámok és távoli gépek) hang(ja) mintha különböző pillanatokban töltenék ki a teret, mielőtt a viszonylagos csendbe visszahúzódnának.

A nagyobbik képernyőn a felvétel egy szöveges ismertetéssel kezdődik, amely elmagyarázza, hogy 1968-ban Dublin közelében egy új komplexum épült, „egy olyan korszakban, amikor rendre tüntetések zajlottak nyilvános tereken”, eközben a kamera lassan mozog egy másik egyetemi kampuszon (University College Dublin) található mesterséges tóról készült fekete-fehér fotók között. Anélkül, hogy pontosan beazonosítaná az előbbi helyszínt, a szöveg a továbbiakban elmeséli, hogy a központi plázát, „ahol az embertömegek normális esetben összegyűlhetnek”, inkább „az épületek és az ég képeit visszatükröző” vízzel töltötték meg. Ezen a ponton a narratíva fókusz a tavat tápláló adott víztoronyra vált át: egy a komplexum szélén található jellegzetes és meghatározhatatlanul futurisztikus tájelenre. Sok különböző stratégiát alkalmaznak az épületszerkezet bemutatásakor, az egyszerű animációtól és

---

South Committee of the Arts Council of Ireland/An Chomhairle Ealaíon és az Arts Council of Northern Ireland kezdeményezése, a dublini Douglas Hyde Galéria és a Derry-beli Void galéria partnerisége alatt. Mike Nelson választotta ki a díj négy címzettjét, Bea McMahon, Brendan Earley-t, Factotumot és Conor McFeelyt, illetve szintén ő felügyelte kurátorként mindegyik helyszínen a kiállításokat. Az én fejtegetésem a Douglas Hyde Galériában a 2008. március 14. – április 10. között McMahon és Earley-t kiemelten szerepeltető Curated Visual Arts Award kiállítás „2. részére” hivatkozik.

kompozit technikáktól kezdve az archív felvételekig, és McMahon ezt a formát két, a videoinstalláció szomszédságától viszonylag kis távolságra kiállított vegyes technikával készült munkájában is kutatja, melyek *Illustration i (Folded In)* and *Illustration ii (Folded Out)* néven kerültek azonosításra. E fotografikus képeket, kollázst és szobrászati elemeket magukba foglaló művek egymásba ékelődése a két- és háromdimenziós formák közötti határ elmosódását sugallja.

Derek Hutch nehezen követhető szavai és a komplexumról annál inkább felvilágosítással szolgáló szöveg mellett az *[in,the] visible state*-et egy a XVI. Benedek pápa által 2007 novemberében írt *Enciklikus levél*, a *Spe Salvi* névvel illetett körrendelet szövegének tulajdonított töredékek szakítják meg. Az elsőként a nagyobb képernyőn megjelenő szövegben a következő olvasható: „A bűnt az Egyházatyák az emberi nem egységének lerombolásaként, illetve széttöredezéseként és felosztódásaként értelmezik.” Később, a kisebb képernyőn folytatódik a kijelentés: „Ezért a megváltás az egység helyreállításaként jelenik meg.” Egy kulcsfontosságú pillanatban a nagyobb, valószínűleg a víztornyot mutató képernyőn a vízmedence mozgó felszínét megvilágító piros lámpa egy szem tejszerű felületén tükröződik vissza, amit a másik képernyő szuperközeliben mutat. Közelebről szemügyre véve nyilvánvalóvá válik, hogy a piros lámpa valójában egy tárgy visszatükröződése az alany látómezején, valószínűleg egy görgethető LED kijelzőé.

Úgy tűnik, mintha a visszatükröződés a szem középpontjában tünne fel, amint az megtelik könnyel, és a „This is my right” szavak háromszor ismétlődnek meg a műben másutt már használt színeknek megfelelő piros betűkkel megjelenítve. Az, hogy a visszatükrözőtt szöveg kiolvasható, jelzi, hogy a videoképet megfordították, vagy hogy valamilyen utómunka-technológiát használtak az eredeti módosítására. Az *[in, the] visible state* nyilvánvalóan a nézői pozíció dinamikájával és az identitás számos kérdésével, traumával és elfojtással foglalkozik, melyek akár a lacani tükörfázis elméletét is felidézhetik.<sup>66</sup> Ám az installáció színrevitele révén McMahon e viszonylag ismert elméleti területen túlra tekint. A tükrözés anyagi tulajdonságai biztosítják a tejes képernyő, a kifényesített betonpadló, a csendes tófelszín, és végül maga a szem közötti kapcsolódási pontot, így tehát lehetlenné válik a „művet” az őt körülvevő tükröződésektől elválasztani. Gondolatmenetemből talán az is következik, hogy az *[in, the] visible state* a nézői pozíció vizsgálatára ad lehetőséget, amely nemcsak az építészettel, a fizikai helyszínnel és a galéria intézményi környezetével hangolódik össze, hanem azzal a nyugalansággal is, melyet a nyilvános tér üressége hoz létre.

#### POSZTPRODUKCIÓS MATERIALITÁSOK: DARK MIRROR (CARLOS AMORALES, 2005)

Carlos Amoraless *Dark Mirrorja* (2005) egy kétszatornás videoinstalláció, amit lebegő képernyőre vetítenek egy André Pahl-animációval és egy eredeti José Maria Serralde-

<sup>66</sup> Az idekapcsolódó elméleti viták áttekintéséhez ld. Jay, Martin: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century*. Berkeley, Los Angeles, London, 1994. 329-380.

filmzenével és zongoraelőadással. Ezek a részletekbe menő gyártási stáblisták nem esetlegesek, sőt inkább Amorales általános eljárásának tekinthetőek. Pahl animációja, mely túlnyomórészt monokróm, de vérvörös csíkokkal van áthúzva, a felfüggesztett képernyő egyik oldalán látható, míg a képernyő hátulja Serraldéről mutat be egy felvételt, amint versenyzongorán saját szerzeményét adja elő. Ennek következtében a két vetítés sosem látható egyszerre. Lehetetlen meghatározni, hogy vajon a képek bomlanak-e ki (a Disney *Fantasiájához* hasonló klasszikus animáció módján) a zene illusztrációiként vagy Serralde zeneművét komponálták-e Pahl képeinek kísérőzenéjeként. Valójában Pahl és Serraldét egyaránt felkérték, hogy reagáljanak a *Liquid Archive*-ra, egy Amorales által kifejlesztett digitális vektorosrajz-gyűjteményre. A rajzok az 1999-ben létrehozott archívumban egy a rotoszkóphoz (melyben élőfelvételek szolgálnak az animáció materiális forrásaként) hasonló technikával készültek. A rajzok tárgyakról készült fotók vagy kisajátított képek és grafikák alapján készültek, és mihelyt ezt befejezték, későbbi használatra archiválták és kategorizálták őket. 2005 óta e munkák legtöbbjét a *Broken Animals* néven dolgozó és Amorales által „a Walt Disney Model tudatos elszegényítéseként” jellemzett animációs közösség végzi.<sup>67</sup>

Amoralesnek az ezekben az együttműködésekben való részvétele teljes mértékben kompatibilisnek tűnik a művészeti piaccal; a *Dark Mirror* öt példányban van forgalomban, melyek közül egyet 2008-ban „új szerzeményként” az Irish Museum of Modern Artban állítottak ki. És habár a művészek számára megszokott dolog stúdiókat alapítani és asszisztenseket alkalmazni gyártási projektjeikhez,<sup>68</sup> a *Broken Animals* tagjai rendszeresen részt vesznek szemináriumokon és vitákon is, amelyek projektjük formai és tematikus elemzésére, továbbá vizuális előállítására helyezik a hangsúlyt. Munkájuk, mely a *Liquid Archive* létrehozására összpontosít, részét képezi egy Amorales által irányított folyamatos kutatásnak, amit ő úgy határozott meg mint egy „kortárs erőfeszítést arra, hogy átirányítsuk a fantázia megértésére fordított figyelmet a *homályosság*éra, ahol a fantasztikum kérdésfelvetéseket inspirálhat (és érzéseket stimulálhat) a válaszadás kényszere nélkül.”<sup>69</sup> Az „átirányítás” e projektje szükségszerűen kollektív, és az Amorales korábbi projektjeiben egyértelműen jelen lévő gazdasági rendszerek iránti érdeklődés kiterjesztésére utal. Az 1990-es évek végén egy a mexikói pankrációnak (*Lucha Libre*) aspektusait feltáró performatív projektsorozattal jelentkezett a saját személyiségéről mintázott ‘Amorales’, a pankrátor karakterén keresztül. Ezt követően felajánlotta ‘Amorales’-t a hivatalos mexikói pankrátorszövetségnek 2001-ben, hogy a szereplőt más atléták is alakíthassák, jelezvén, hogy Amorales munkája mennyire nemcsak a jelölésrendszereket érinti, hanem a hozzájuk

<sup>67</sup> Amorales, Carlos: *Broken Animals*. In: Rodriques Widholm, Julie (szerk.): *Escultura Social: A New Generation of Art from Mexico City*. New Haven, London, 2007. 61. (Kiemelés tőlem). Ld. még Thompson, Georgie: *Carlos Amorales: Dark Mirror*, Irish Museum of Modern Art, 27 February–11 May 2008. Dublin, 2008, oldalszám nélkül.

<sup>68</sup> Ld. Takashi Murakami stúdiójának egy alternatív (de talán nem teljesen ezzel össze nem függő) modelljének megvitatását: Thornton, Sarah: *Seven Days in the Art World*. London, 2008. 7.

<sup>69</sup> Amorales 2007. i. m. 61.

kapcsolódó gazdasági struktúrákat is.<sup>70</sup> Újabban Amorales eljárásának ezen a vetületén dolgozik a Nuevos Ricos hibrid művészeti projektjében és a 2003-ban Pahllal, valamint a zenész Julián Ledével megalapított lemezkiadó segítségével. Azonfelül, hogy mexikói és európai együtteseket menedzsel és promotál, a Nuevos Ricos pa rockzene és a mexikói ifjúsági kultúra közötti kapcsolatok aspektusait feltáró művészeti munkákat állít elő és állít ki, melyek néha jellegzetesen a képek és a zene engedély nélküli körforgásával (le- és feltöltések) és kalózádiózással foglalkoznak.

Mindamellet, hogy úgy tűnik, a *Dark Mirror* némileg elmozdul e területről, mégis megfigyelhető némi folytonosság az animáció területén megjelenő fordítás folyamatára való utalás és Amorales a „tükrözésre” történő fókuszálása révén. Habár az archívumból származó képek gyakran kibújnak az értelmezés alól, a *Dark Mirror* több animációját egy visszatérő formai konfliktus jellemzi az alak és föld, illetve a szimbólumok szó szerinti eltörése vagy széttöredezése között. Madarak, repülőök és a levegőben lebegő más tárgyak körvonalai újra és újra lassan földre hullanak, és ott szilánkokra törnek. E képek nagy része kétdimenziós, de amint aláhullanak, mintha valamilyen átalakulási folyamaton mennének keresztül, rövid idő alatt tömeget és szilárdságot nyernek. Máskor képregények stílusát idéző majmok megsokszorozott képei népesítik be a vásznat, melyek mind ugyanabba az irányba néznek, mintha így saját „valahonnan való kivágásuk” eredetét hangsúlyoznák. Ekkor egy ragadós sötét festék kiömlésének következtében a kétdimenziós formák egymásnak ütköznek, a festék a képernyő felső részéről az aljára csorog és fokozatosan beborítja a majmokat.

Ezek a képsorok a különböző médiumok vagy talán a vizuális előállítás és forgalmazás különböző rendjei között végbemenő egyfajta gúnyos csatát viszik színre, feszültséget sejtetvén (festék formában) materialitás és a digitális archívum likviditása között. E formai gesztusok további jelentést nyernek akkor, amikor Amoralesnek a tükrözésre vonatkozó kísérletei fényében vizsgáljuk őket, melyek az installáció tervében és a Serraldes megjelenítő élőszereplős felvételben nyilvánulnak meg. A videokép felületét egy apró elhajlás jellemzi, mely akkor válik különösen határozottá, amikor a zongorista megmozdul. Közelebbről megvizsgálva világossá válik, hogy a kép egy másik versenyzongora magasfényű felületén tükröződik, amelyet digitálisan megfordítottak (vagy tükröztek), ezáltal a zongora márkája kibetűzhető marad. Az utómunka-technológiának ez a fajta használata bonyolítja az „animáció” és „élő felvétel” szembeállítását, amit az installáció elrendezése sugall. Talán még fontosabb, hogy mindez Serraldes képei számára, akinek munkája éppen kiállításra kerül, bizonyos kísérletiességet kölcsönöz. Jennifer Allen szerint Amoralesnek a tükrözés iránti eme érdeklődése a gótikus, a fantasztikus és a homályos iránti rajongásából fakad, megjegyezvén, hogy annak célja, hogy a *Dark Mirror* a látnoki képességet kutató más munkákkal hozza összefüggésbe.<sup>71</sup> Azonban ha máshonnan szemléljük, a tükrözés motívuma kapcsolatot teremt Demand *Trick*jével, mely az áruformát tanulmányozza. Jóllehet Serraldes zongorája nem egészen „szeánszasztalként” szol-

<sup>70</sup> Ld. Rattemeyer, Christian: Method Masking, *Parkett* 63. 2001. 181-183.

<sup>71</sup> Allen, Jennifer: Madrid: Carlos Amorales, Casa de America. *Artforum*. Szeptember, 2005. 333.

gál, teljes mértékben alkalmas arra, hogy egy abnormális tükörijáték egy olyan eljárásban bukkanhasson fel, mely behatóan és következetesen foglalkozik gazdasági rendszerekkel és a művészeti munka értékével.

AZ EMLÉKEZET SZÍNHÁZAI: THÉÂTRE DE POCHE (AURELIEN FROMENT, 2007)

A *Théâtre de Poche* Aurelien Froment azon high-definition (HD) videójának és kiadványának címe, melyek egyaránt részét képezik egy kiállításnak, és mely egy 16 mm-es vetített filmet is magába foglal, amire később még visszatérek. Az egy újság első évfolyamaként tálalt, de ugyanakkor egy színházi szövegekönyv formáját egyaránt felidéző kiadvány kacskaringós utazást kínál egy sor, a két- és háromdimenziós, illetve papírlap és képernyő közötti fordítás folyamatával kapcsolatos tevékenységen keresztül (beleértve építészeti vizualizációt, kézzel készített kirakó készítését és kézi fényképrekusálást).<sup>72</sup> Az egyik rész, az építész Benjamin Colbockal készült interjú igen érdekes, mivel a különösen nyilvános pályázatok részeként készülő, a kortárs építészet által széles körben használt grafikai tervezés és látványtervezés formáira helyezi a hangsúlyt. Colboc leírja a kompozit képek összegyűjtésének folyamatát, mely magába foglalja a helyszínről készített és az ügyféltől származó anyagot, valamint az állományforrásokból, mint például a digitáliskép-könyvtárakból eredőket is. A rövid kivonatban meghatározott megszorítások keretein belül dolgozva, Colboc különböző típusú szoftvereket használ a struktúrák és felületek létrehozásához, mielőtt a kompozit képet úgy „tolmácsolná”, hogy „autentikus hangulatot idézzon elő”. Úgy tűnik, az, hogy Froment az interjút bevette a kiadványba, kutatását egy látványkritika keretébe helyezi. A kiállítás bizonyos működésben lévő stratégiáit is megalapozza, úgymint a különféle „nézőpontok” felállítását különböző kellékek, mint például a sűgódoboz és vetítőfülke használata révén.

A HD-re forgatott és a galériában plazmaképernyőn bemutatott videó elsötétített teret jelenít meg – ürességet, melyben egy bűvész titokzatos képválogatást sorakoztat fel, oly módon mutatva be ezeket a képeket a néző számára, mely a mozi kezdeti, frontális színrevitelét idézi meg. A kezdő képkockákon egy a sötétségből kiváló kéz egyesével leplez le a kamera számára egy kis fényképekből álló válogatást. Esetenként két vagy három kép egymáshoz ragad, megszakítva az egyenletes folyamatot, és minden egyes kis fennakadásnál a filmzene megbicsaklik, olyan érzést keltve, mintha visszacsévélné. A képek mindegyike eleinte filmes állóképnek látszik, sok közülük jól ismert színészeket szerepeltet (például Harrison Fordot a *Witness*-ben és a *Regarding Henry*-ben), de néha a jeleneteket nehéz elhelyezni még akkor is, ha

<sup>72</sup> Mindegyik részét képezte Froment szólokiállításának, a *Calling the Elephant*-nek, Project Arts Centre, 2007. december 15. – 2008. január 26. A szöveg valójában egy későbbi, 2008-ban bemutatott előszereplős filmes munkához szolgált alapul, melynek (a *Théâtre de Poche* számára készült kísérőfilm) címe *For Argument's Sake* lett. Froment munkájának összefoglalásához ld. Morgan, Jessica: Aurelien Froment. *Artforum*. Október, 2008. 362–365.

ismerős a film, és több közülük fel sem ismerhető. Némelyikük egyáltalán nem filmkép, hanem inkább a forgatási helyszíneken titokban készült felvétel. A válogatás irányadó elvei és a képek közötti kapcsolódás nehezen megfogható és érthető, akárcsak a hátborzongató, alig felismerhető zene. Mintha a rejtélyt tudomásul véve siklana a kamera drámai dobpergéstől kísérve balról jobbra. Majd amikor visszasiklik középre, egy kártyatrükköt látunk, amit azonban színkálát felidéző kártyákkal játszanak.

Az ezekért a szemfényvesztő mozdulatokért felelős bűvész hamar megjelenik, választékos öltözetet visel, kissé teatrális bajusszal. Csettint az ujjával, és várakozóan áll: a második csettintésre két játékkártya (a pikk bubi és a szív bubi) tűnik fel a képernyő jobb felső sarkában. De ez inkább teatrális gesztus, mint jellegzetesen optikai, és amikor a bűvész visszavonul a háttérbe, a kártyák távolban lévő ajtókként tűnnek fel. Úgy tűnik, mintha azok a térbe lennének felfüggesztve, amely valahol egy klasszikus filmstúdió (egy musical vagy tánccsoport színpadképe) és a stáblista képsorának tudatosabban kétdimenziós grafikai tere között van, mint például azok, melyeket Saul Bass készített. Akárcsak Alice Csodaországban, a bűvész hirtelen eltűnik az ajtók mögött, majd miután zavartan előbukkan, miniatűr formában varázsolja elő a két bubit, majd a zsebébe helyezi őket. Most a bűvész ismét kézben tartja a dolgokat, még egy képsorozatot prezentálva. Ezek a fényképek kétoldalasak, számos szobor profilját és szembenézetét ábrázolják, melyek különféleképpen hasonlítanak maszkokra vagy talán még fétisekre is. Azután összehasonlítja a képeket, hangsúlyozva azok korlátozott képességét a háromdimenziós tárgyak ábrázolása terén. Azután a képek hirtelen új (látszólagos) szilárdságra tesznek szert, félig a levegőben lebegve és fentről megvilágítva, amint a zene baljós, fenyegető hangvételt vesz fel.

Végül a bűvész óvatosan kiteríti a képek hosszú sorát egy üvegfelületre, mely válaszfalként szolgál közte és a kamera között, felidézve mind a kamera lencséjét, mind a monitor képernyőjét. A képek kiválasztása először logikusnak tűnik, mintha összefüggésben állna az emberi testtel: az anatómiai modellektől egy kőbe vésett emberi láb részletén keresztül egészen egy festett szemig, mely valószínűleg egy egyiptomi műalkotás részlete. A képernyők és válaszfalak tanulmányozása sokkal önreflexív, mivel téglaképeket és kőfalakat állítottak fel, és heyleztek át különböző építészeti fragmentumokkal. A zene továbbra is többször hangfekvést vált, teljesen szinkronban van a cselekménnyel, amikor a képek sora funkció, forma és téma szerint változatosan egymáshoz kapcsolódva jelenik meg. A kamera továbbra is balról jobbra siklik, majd újra vissza, felidézve az olvasás folyamatát, végül a bűvész új válogatásba kezd egy nehezen meghatározható kritériumnak eleget téve, mikor a kezében egy másik képsort gyűjt össze, mintha egy újabb trükkhöz készülődne.

A bűvész alakja a *Théâtre de Poche*-ban nyilvánvalóan Georges Mélièst és az attrakció mozijának kialakulását szándékozik megidézni,<sup>73</sup> ám ugyanakkor korábbi találkozási pontokat is felidéz színházi előadás és az emlékezet építészete között.

<sup>73</sup> Gunning, Tom. 2004. i. m.



Froment már kulcsfontosságú referenciapontként felidézte Frances Yates *Art of Memory*-jét, és a bűvész gesztusai nyilvánvalóan életre hívják azokat a különböző alakokat, akik feltűnnek Yates mnemotechnikus technikáinak és előadásainak leírásában.<sup>74</sup> A *Théâtre de Poche*-ban működésbe lépő elleplezési és kiállítási formák más értelmezéseket is eredményeznek, a kiállítás egyéb munkáihoz hasonlóan a film és a televízió kortárs kontextusához kapcsolódóakat. Első pillantásra a mozi architektúrája mintha teljesen hiányozna a galériából, nem utolsósorban azért, mert a videót síkképernyős monitoron mutatják be. Az ülésorok vagy a rögzített padosorok helyett, melyek a black box bemutatók közhelyeivé váltak, csupán néhány apró összecsukható székről gondoskodtak. Nem a monitor az egyetlen tárgy a térben: két (a síkképernyőhöz hasonló nagyságú) üvegtábla van a falnak döntve, míg egy kis a *The Prompter's Work* címet viselő fatárgy gubbaszt a galéria padlóján. Azonban talán a legjelentősebb beékelődés egy válaszfal, amely mögött folyamatosan egy üres filmszalagot vetítő 16 mm-es projektort helyeztek el. E munka, melynek címe *White Balance* (2007), az egész galériát megvilágított nézőtérré teszi, amikor a napsugár az egész teret elárasztja.

A „white balance [fehéregyensúly]” kifejezést a black box és a white cube közti kapcsolat kommentárjaként is lehet olvasni, de utal azokra a folyamatokra is, melyek során a megvilágítást tipikusan anyagi referensen (például egy szürke kártya) vagy monitorképernyőn ellenőrzik, hogy így kerüljék el a nem kívánt elszíneződéseket. E szürke kártyák hordozható verziói hasonlítanak a *Théâtre de Poche*-ban a bűvész által bemutatottakhoz, és a *White Balance* olvasható azon összetett és történetileg meghatározott gyártástechnológiai és kulturális folyamatok közvetítéseként, melyeknek köszönhetően „valószerű” ábrázolások jönnek létre. Ahogyan Brian Winston már bebizonyította, a színesfilm-technológia történetét ideológiai és kereskedelmi szükségszerűségek találkozása jelöli ki, a kulturális normák által meghatározott „fehér” testszín reprezentációját helyezve középpontba. Kiemelve az elleplezés stratégiáit, melyek szerves részét képezik az újabb keletű filmes „szórakozásként” megjelenő színes technológia egyértelműen hivalkodó bemutatásának, Winston azt is kiemeli, hogy a Technicolor feltételezett naturalizmusát kizárólag a gyártási folyamat összes fázisának gondos felügyeletével lehet elérni, beleértve a díszletekhez és a jelmezekhez használt színek kiválasztását is.<sup>75</sup>

Ebből a szempontból a HD videóra vett *Théâtre de Poche*-ről elmondható, hogy a technológiai fordulat sajátos pillanatát dramatizálja, mely hasonlít a hangos és a színes film eljövételéhez, vagy a 16 mm-es film elterjedéséhez (az ipari innováció és standardizáció olyan folyamataihoz, melyeket Winston is elméletbe foglalt). Hasonlóan korábbi technológiákhoz, a HD is a realizmus ismerős diskurzusába illeszkedik, azon tapasztalat bemutatásának ígéretével, mely egyaránt másolja és ugyanakkor meg is haladja a „valóságot”. Mint ahogy az közismert, a HD-technológia megérkezésével

<sup>74</sup> Ld. Frances Yates: *The Art of Memory*. London, 1992.

<sup>75</sup> Winston, Brian: *Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television*. London, 1996. 49.

szükségessé váltak bizonyos változtatások a korábban megszokott filmkészítési eljárásokban (főként a sminkelésben), miközben a technológia hozzájárult bizonyos technikai képességeknek kézműves vagy igazán „művészi” szintre történő fejlesztéséhez. A 35 mm-es filmtől a HD-re való áttérés gazdaságilag is hatott a moziforgalmazásra és -bemutatásra, hiszen új lehetőséget teremt(ett) a kollektív filmnézés számára, ugyanakkor potenciálisan nehézségeket okozott az európai közegeben a kisebb terjesztőknek.<sup>76</sup> Végezetül, a HD-monitor használata a videó galériában történő lejátszásakor utal továbbá egy másik, a művészeti gazdaságban és a vizuális kultúra általános területén bekövetkező átalakulásra. Visszatükröződés hiányában, melyek jellemzőek voltak sok korábbi üvegfelületű lejátszási technológiára, például a videóra vagy a televízióra, a monitor most egy szinte bármely nézőpontból látható képet mutat, megerősítvén magának a képernyőnek mint művészeti tárgynak az újbóli térnyerését.

## ÖSSZEGZÉS

Egy, a kurátori gyakorlatról folyó vita során Claire Doherty a társadalmi és politikai elkötelezettség számos formájának visszatérő központi szerepéről tesz említést és azon tűnődik, hogy vajon a „folyamatalapú vagy részvételi projektek” nem a „materialitás” kutatásának rovására kerültek-e előtérbe.<sup>77</sup> Ebben a fejezetben az általam „kinemateriálisnak” nevezett eljárás különböző, a mozistrukturák és környezet elrendezésétől a képernyő – úgymint visszatükröző felszín, válaszfal vagy egy hiányzó filmes installáció alkotóeleme – jóval bizonytalanabb kutatásaiig terjedő formáira helyeztem a hangsúlyt. Az általam kiemelt munkák nagy része az anyagtalánítás stratégiáit vonja be, és itt érdemes megjegyezni, hogy egy sem foglalkozik kizárólagosan, sőt még meghatározóan sem a celluloid anyagságával. Aurélien Froment *White Balance*-a az egyetlen említett munka, mely valóban tartalmaz filmet, de ez is csupán egy projektoron keresztül futó üres 16 mm-es tekerics formájában.

E munkák közül néhány olvasható a technológiában és a mozi mint ipar intézményében végbement különböző változásokra adott magyarázatként. Az itt tárgyalt művek nagy részét azonban sokkal közvetlenebbül ösztönözték viták és a kortárs művészet területén különös fontossággal bíró, a részvételi gyakorlatot, kollektivitást, vagy néhány esetben a nemzeti kultúrpolitikát érintő ügyek. Jóllehet

<sup>76</sup> A The European Digital Cinema Forumot azért alapították, hogy promotálja Európa-szerte a mozikban a digitális vetítést, és hogy az európai kontextusra alkalmazható gazdasági modellek alkalmazására összpontosítson. Ld. a különböző publikációkat, melyeket a <http://www.edcf.net/articles.html> oldalon archiváltak (Elérés 2008 augusztusától). Az új technológiákhoz kapcsolódó fejlesztések áttekintéséhez a színpadi kiállításon ld. Hennig-Thurau, Thorsten et al.: The Last Picture Show? Timing and Order of Movie Distribution Channels. *Journal of Marketing*, 71. október, 2007. 63–83.

<sup>77</sup> Doherty, Claire: Curating Wrong Places... Or Where Have All the Penguins Gone. In: *Curating Subjects*. Szerk. O'Neill, Paul. London, Open Editions, 2007. 103.

számos művet találtam, melyek bizonyos fokú ragaszkodással idézik fel a mozi kulturális emlékezetét, számos olyan műre is akadtam munkám során, melyek a kollektivitás disztópikusabb megértéséről tanúskodnak, mind a mozinézői pozíció, mind az általánosabb társadalmi és politikai struktúrák szempontjából. Nem mindig lehet különbséget tenni ezen impulzusok között, azonban Mik *Citizens and Subjects*je esetében az elidegenítés és leválasztás érzetét éppen abból a célból váltják ki, hogy ellensúlyozzanak egy valamiféle javulást igénylő nyilvános szférát. Ha együtt szemléljük őket, ezek a munkák a materialitás újrafogalmazásának irányába mutatnak, mely nem csupán a mozi mint kulturális forma megértéséből táplálkozik, hanem bizonyos pillanatokban a művészeti termelés politikája iránti megújult elköteleződésből is.

*Bakonyi Veronika fordítása*  
*A fordítást ellenőrizte Vajdovich Györgyi*