

Tóth Andrea Éva

És-effektus, avagy mozi a kiállítóterekben

Absztrakt

Ebben a cikkben a szerző a klasszikus szociális terét, a mozitermet elhagyó, múzeumokban, kortárs galériákban, avagy más körülmények között bemutatott filmek által felvetett elméleti kérdéseket tárgyalja. A cikk többek között arra kíván választ kapni, hogy minek köszönhető az a migráció, amely által a mozgóképek a mozitermet elhagyva a megvilágított kiállítóterekbe költöznek, és ezáltal elfoglalják a festmények és szobrok klasszikus helyét. A szerző a nagyrészt francia és angol nyelven íródott könyvek és tanulmányok alapján vizsgálja a múzeumi környezetben felbukkanó filmek osztályozási módjait, valamint a mozgóképek azon transzformálódási folyamatát, amely a fentebb említett moziteremből való kiköltözés következtében jött létre. A cikk érinti azt a kérdést is, hogy miként alakul át a nézői pozíció a klasszikus mozisituációtól eltérő közegben, ezen kívül azt is górcső alá veszi, hogy ez a jelenség miként illeszkedik a kortárs művészet fogalomkörébe.

Szerző

Tóth Andrea Éva 1983. november 3-án született Budapesten. 2004-től az ELTE-BTK esztétika-filmelmélet és filmtörténet szakos hallgatója. Filmelméleti és filmesztétikai tanulmányait 2007-től Franciaországban, az Université Lumière Lyon 2-n folytatja, ahol jelenleg végzős hallgató. Érdeklődési és kutatási terület: a mozi a múzeumban jelenség történeti, esztétikai és elméleti kérdései. Eddigi írásai és fordításai az *Apertúrában*, a *Balkonban* és a *Metropolis*-ban jelentek meg.

E-mail: avantgandi@freemail.hu

És-effektus, avagy mozi a kiállítóterekben

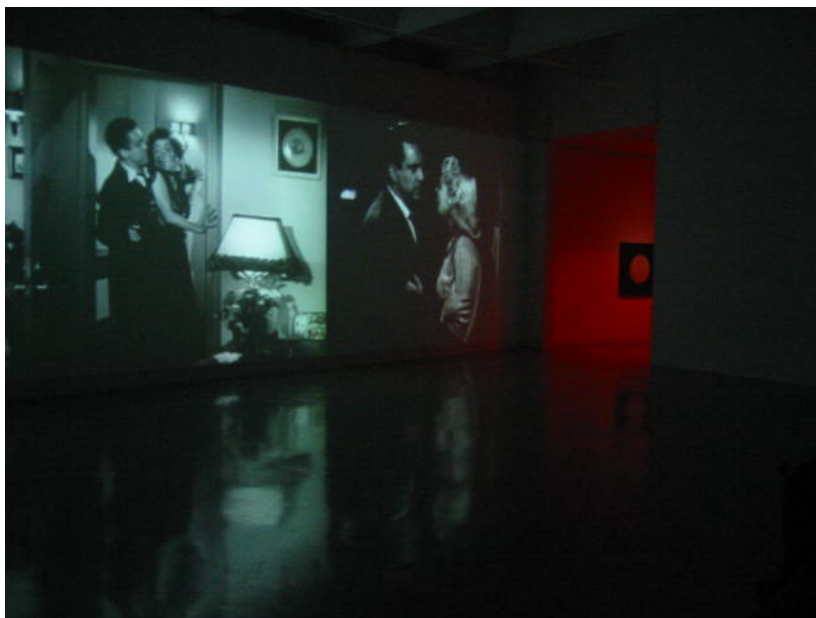
„Meg kellett szabadulnia a mozi képeinek a moziteremtől azért, hogy újra olyanokká váljanak, amilyeneknek szánták őket a kezdetektől fogva: szabad, független, utazó képekké, amelyek bárhol képesek feltűnni és bevilágítani a világot egy különbözőségekből álló rendszer által kódolt, jelekkel terhelt fény közvetítésével.” ^[1]A *Trafic* című folyóirat 2004-ben művészeknek, filmes szakértőknek, kutatóknak és filozófusoknak feltett kérdésére (Mi a mozi?) fogalmazott így AlainFleischer, a franciaországi Lille közvetlen közelében, Tourcoing-ban található Fresnoy kortárs művészeti központ, iskola és kiállítóter igazgatója, aki emellett főként installációiról és kiállítóterekben látható filmjeiről híres. A kérdés persze nem új, a válaszokat már több évtizeddel ezelőtt is keresték és kutatták a filmmel foglalkozók. Közhelynek számít az a tény, vagyis senki nem mehet el mellette, hogy a mozgóképek már nem csupán a sötét mozitermekben tűnnek fel. A televízió megjelenése óta otthonunkban is láthatunk ilyen képeket, az egyre elérhetőbbé vált kameráknak köszönhetően magunk is kreálhatunk filmeket, s néhány évtized óta már a kortárs múzeumokban, galériákban is lépten-nyomon mozgóképekkel találkozhatunk. A müncheni Haus der Kunst vezetője, ChrisDercon ezért úgy látja, hogy a kérdés, amely a mozi esszenciájára vonatkozik, nem helytálló. Nem az a kérdés ugyanis, hogy mi a mozi, hogy miben áll a lényege, hanem, hogy hol található. ^[2] Hol van ma a mozi?

Ebben a cikkben olyan kérdéseket kívánok feltérképezni, hogy minek köszönhető az a migráció, amely által a mozgóképek a mozitermet elhagyva a megvilágított kiállítótermekbe költöznek, és ezzel elfoglalják a festmények és a szobrok klasszikus helyét. Azt vizsgálom, hogy milyen filmtípusok bukkannak fel a múzeumi környezetben, s hogy az említett vándorlási folyamat következtében milyen transzformálódási folyamaton esnek át a vetített képek és filmek. Ezen kívül érinteni fogom azt a kérdést is, hogy ez a jelenség miként illeszkedik a kortárs művészet fogalomkörébe.

Költözik a mozi / Új jelenség

Elég csak betérni egy, a kortárs irányzatokkal lépést tartó galériába, hogy falra, földre, plafonra vagy akár más, szintén kiállított tárgyakra vetített képekbe ütközzünk. A kiállított filmek már a nagyobb fesztiválok, biennálék termeiben is elkerülhetetlenek. A Documenta 11 vagy a Velencei Biennálé alkotásainak ma már több, mint ötven százalékát mozgóképek teszik ki. A mozieffektus, ahogy azt PhilippeDubois nevezi ^[3], beszivárgott a többi művészeti ág alkotásai közé, nyomot hagyott maga után, átvette a terepet, és ezáltal újrarajzolta a kortárs művészet térképét. A

változatos, mindig más formában megmutatkozó jelenség már megnevezésében is problematikus. Jacques Rancière, francia filozófus másik mozinak, járulékos mozinak (cinéma autre, cinéma à-côté) nevezi ^[4], míg Pascale Cassagnau a harmadik mozi névvel illeti, mely egyben könyvének a címe is. ^[5] A jól ismert kanadai művész, Mark Lewis darabokban lévő, elszórt moziról beszél a saját filmjeit és mások alkotásait illetően. Jean-Christophe Royoux pedig kiállítási mozinak (cinéma d'exposition) tekinti az új jelenséget. ^[6] Mások, mint például Marianne Barzilay a mozifilmek, a kiállított képek identitásának megváltozását hangsúlyozzák. Muriel Andrin is ezt emeli ki cikkében azt állítva, hogy a vetítések konstrukciójának megváltoztatásával, a vetítésre kerülő anyagok átalakításával valami más lesz a moziból, egy megkövesedett objektum. ^[7] A kikerülhetetlen, szinte már tényleg mindenhol jelenlévő jelenség az utóbbi évek filmelméleti és esztétikai kutatásainak homlokterében foglal helyet, konferenciákat, kiállításokat szerveznek ennek kapcsán. A 2008-as év végén a párizsi Pompidou Központban helyet kapott *Où va le cinéma?* (Hova tart a mozi?) című rendezvény nyitó beszélgetésén Chris Dercon a Sorbonne Nouvelle egyetemen oktató Philippe Dubois másik meghatározását idézte: instabil mozi. Mitől bizonytalan, mitől ingatag ennek a jelenségnek a mibenléte? Mi is ez valójában? Kik gyakorolják? Milyen műveket hoznak létre? Valóban megingott a mozi természete? Ki nyer vagy veszít az új jelenség mindent elárasztó korszakában: a kortárs művészet vagy a mozi? És mi az, amit veszít vagy nyer? Mi az, amit a két entitás egymásnak ad? A mozi esetében a saját fáradtság, kifulladás jele, ami a múzeumban új életre kel? Vagy épp ellenkezőleg: a mozi lehel új életet a kitikkadtnak ítélt kortárs művészetbe? Beszennyezi és megfertőzi a mozi a világos termekben kiállított műveket, avagy kitárulkozik a galériákban, megmutatva egy másik arcát, éppenséggel a valódi arcát? Ilyen és hasonló kérdések foglalkoztatják a témát kutató szakembereket.



Déjà vu (Douglas Gordon, 2000)

Philippe Dubois osztályozása ^[8] szerint az ilyen kiállításokat megálmodó alkotók (többek között

Douglas Gordon, Pierre Huyghes, Pierre Bismuth, Stan Douglas, Steve McQueen, Mark Lewis, Doug Aitken, Pipilotti Rist, Eija Liisa Ahtila, Sam Taylor Wood, Tacita Dean, Rainer Oldendorf, Philippe Pareno és Dominique Gonzales-Foerster) gyakorta egy már létező filmes produktum felhasználásával hozzák létre saját művüket. Ilyen elsősorban a kiállított film, mint például Douglas Gordon *Déjà vu* című 2000-ben bemutatott installációja, amely egy olyan tripla vetítés formájában került bemutatásra, amelynek keretében három egymás mellé helyezett vásznon Rudolf Máté *Holtan érkezett* című filmjének képenként egy másodperccel időben eltolt vetítéséről van szó. Így tehát az egyik képen 23, a középsőn 24, míg a másik szélső vásznon 25 kép fut le másodpercenként. Ez az apró különbség a film kezdetekor még észrevehetetlen, a képek előtt megálló néző azt hihetné, ugyanazt a filmet állították ki egymás mellé. Ámde ez csak egy rövid ideig tartó látszat, hiszen a film vége felé olyan óriásivá válik ez a piciny különbség, mintha három teljesen különböző film vetítését látnánk. A második csoportba Dubois olyan alkotásokat sorol, amelyek egy filmet idéznek meg. Ezekben az installációkban az eredeti film már csupán töredékekben, foslányaiban van jelen. Egy olyan alkotástípusról van szó tehát, amely egy új mű létrehozásának érdekében szétdarabolja, majd újravágja a választott filmet. Ilyen a found footage gyakorlata is, az ilyen alkotásokat azonban mozitermekben is bemutatták, jelen esetben pedig kizárólag múzeumi kiállításokról van szó. Ez a típusú munka általában a hollywoodi elbeszélő filmeket érinti, mint például Bill Morisson *Footprints* című alkotása is, de a lassú mozgásnak több művet is szentelő Mark Lewis szintén készített ilyen filmeket. Az illetén alkotások szabadon játszanak a film testével, szétszerelik, darabokra szedik azt, majd újból összerakják, ismételt vágást végeznek el rajta. Harmadsorban Dubois olyan művekről beszél, amelyeket rekonstruált filmeknek tekinthetünk. Ezek a munkák a művész által kiválasztott film formális ötleteinek átvételéből állnak, nem pedig a filmek materiális újrafelhasználásáról van szó tehát, mint az előző esetben. Ilyennek tekinthető Pierre Huyghe *L'Ellipse* című 1998-ban készített alkotása. Huyghe kitalált és leforgatott egy, *Az amerikai barát* (1977, Wim Wenders) című filmből „hiányzó” beállítást. A francia alkotó húsz évvel az eredeti mű bemutatását követően ugyanazzal a színésszel forgatott le egy jelenetet, melyet a Wenders filmjéből vett részlet mellett vetített. Huyghe munkája tehát egy kettős vetítésből állt, az egyik *Az amerikai barát*-ból vett jelenet, a másik az általa két évtizeddel később forgatott beállítás. A párizsi professzor által kigondolt osztályozási forma negyedik csoportjában olyan művekkel találkozunk, melyek a virtuális film formális eljárásait használják?. Vagyis olyan munkákról van szó, amelyek filmes formákat (mező/ellenmező, párhuzamos montázs stb.) alkalmaznak. A narratív filmekben leginkább elterjedt, beszélgetéseket bemutató módszer, a mező/ellenmező kiállítási környezetben egy olyan egyidejű vetítéssé válik, ahol a két vászon vagy egymással szemben, vagy egymás mellett helyezkedik el.



L'Ellipse (Pierre Huyghe, 1998)

A 2003-ban publikált cikkében Raymond Bellourszámos, többféle és sokrétű (*multiple*) moziról beszél azon gondolatára támaszkodva, miszerint a mozi kizárólag a hangosfilm megjelenése, elterjedése és a televízió felbukkanása között, vagyis a nagy amerikai stúdiók rendszerének időszaka alatt volt egyedül, akkor élte magányos, moziterembe zárt korszakát. Abel Gance 1927-es *Napóleon* című filmjét hozza példának a hangosfilmet megelőző korszakot illetően, de említhetné a tizenkilencedik század végén forgatott filmek vásárokon való bemutatását is. (Gance filmjének a vetítése során néhány jelenetben két oldalsó vásznon látható képek erősítették meg a művet, fokozták annak hangulatát.) A mozi egyeduralmának a televízió elterjedése vetett véget és a különböző típusú képek feltartóztathatatlan fejlődése (DVD, digitális kép, mobiltelefon, internet). A jelenlegi korszakot illetően Bellour kétfajta installáció létezését írja le, szemben Philippe Dubois négyes felosztásával, amely egyúttal prezentálja a mozi és a múzeum közötti oda-vissza irányban működő kapcsolatot is. Elsőként olyan művekről beszél, amelyek már létező filmeket tekintenek tárgyuknak, mint például a számtalan alkalommal megidézett mű, Douglas Gordon *24 Hours Psycho* című alkotása, amely Hitchcock *Psycho* című filmjét másodpercenként két kép lefutásával vetíti az azt befogadó galériákban. A második típusú installációt filmrendezők hozzák létre. Chris Marker, Raoul Ruiz, Peter Greenaway, Alexandr Szokurov és Raymond Depardon figyelmét sem kerülhették el az ezen alkotásokban rejlő kreatív lehetőségek. A 2001-es Velencei Biennálén két ismert rendező is videóinstallációval állt elő, AtomEgoyan Juhao Sarmiento-val készítette el közösen *Close* című munkáját, az iráni filmrendező, Abbas Kiarostami pedig földre vetített filmmel jelentkezett a művészeti eseményen. A belga származású Chantal Akerman sem tudott ellenállni az installáció adta új távlatoknak. Az elmúlt évek során a rendező már több videóinstallációt álmodott meg, amelyekben sokszor saját, mozikban korábban már vetített filmjeire támaszkodik, mint ahogy ezt a *Woman sitting after killing* című alkotás esetében is megfigyelhető, amely a *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles* című filmjéből kivágott hét perces részlet hat monitoron való vetítéséből áll. ^[9]



24 Hours Psycho (Douglas Gordon, 1993)

Ámde nem csak lelkes kutatói és támogatói vannak az időbeliből inkább térbelivé váló mozinak. Jean-Paul Fargier egyike azoknak, akik nem tartják fejlődésnek, sőt egyenesen megbicsaklásnak ítélik a kiállított filmeket. Fargier úgy véli, hogy a videóművészek egyenesen túsul ejtik Hitchcockot, mindenféle ok nélkül idézik, dekonstruálják, lelassítják a filmjeit, avagy remake-eket készítenek belőlük. Az amerikai rendező filmjeit felhasználó művészek tehát kedvük szerint alakítják át az adott jeleneteket, majd ezután behelyezik azokat egy ketrecbe, vagyis kiállítják új művekként. Fargier természetesen azt is kiemeli, hogy ez a fenyegetés nem csak Hitchcock filmjeit érinti, hanem John Ford munkáit is sújtja, amelyeket szintén Douglas Gordon használt fel. Douglas legismertebb műve, a *24 Hours Psycho* Fargier szempontjából az eredeti munka szimpla szétmorzsolása, amely azt hirdeti, hogy a film másodpercenkénti huszonnégy festményből áll, pedig nyilvánvalóan nem erről van szó. „Mivel Godard azt mondta, hogy a mozi meghalt, a Huyghe-k és Gordon-ok igyekeztek hozzáfogni annak temetéséhez (...) de nincsenek gyászhuszárok. A mozi nem halt meg. Különösen nem a remake”^[10] – jelenti ki Fargier cikkének konklúziójában.

Bár lehet, hogy temetésről nem érdemes beszélni (a mozi halálának témájára a cikkben még később visszatérünk), a mozi identitásáért mégis sokan aggódnak. „Akárcsak a lefilmezett színház, mely többé már nem számít színháznak, csupán arra referál, a múzeumban látható filmes képekre alapozó installációk sem tartoznak többé a mozi fogalmába, hanem mind „valami más”. Ennek a „valami másnak” az elnevezése kényes kérdés. A Deleuze és Guattari által használt „a területétől/birtokától való megfosztás” (déterritorialisation) fogalom alkalmazásának úgy tűnik, megvan minden jogosultsága a filmes kép muzeális megkövesülése felé vezető transzferben. A *területétől megfosztott mozi* helyett, hiszen az a mozi szó zavaros használatát írná elő, miért nem beszélünk itt inkább, ezelőtt a kiirtás avagy lényegétől való megfosztás előtt, a *képnek a területétől való megfosztásáról*

Mozi VAGY kortárs művészet / Mozi ÉS kortárs művészet

A kortárs művészet szociológiai szempontból való definiálására vállalkozó Nathalie Heinich könyvében szintén kiemelkedő helyet kapott a Deleuze és Guattari által kreált fogalom, a területtől való megfosztás, elszakadás, talajvesztés (*déterritorialisation*) kifejezés. Ez a fogalom Deleuze és Guattari közös munkáiban első ízben a hetvenes években jelenik meg például az irodalom kapcsán a *Kafka. Pour une littérature mineure* [12] című könyvben. A kifejezést a *L'Anti-Œdipe*-ben így definiálják: „A területünktől elszakadni annyit tesz, hogy elhagyunk egy szokást, egy helyhez kötöttséget.” [13] Kérdés, hogy melyik elszakadásról van szó a mozi esetében. A relatív földtől való elszakadás a territóriumváltásban rejlik, míg a területtől való abszolút elszakadás egy elvont, vagy szokésvonalon való létnek felel meg. Az első esetben a mozgóképek egyszerűen elhagynák a sötét mozitermeket, hogy a múzeumokban leljenek menedéket, amely egy szimpla identitásváltással érne fel. Míg a másik esetben egy sokkal bonyolultabb folyamattal, változással szembesülünk. A szokésvonalon való létezés egy láthatatlan határt érint, egy tulajdonos nélküli területet, amely nem tartozik sehova, sem az egyikhez, sem a másikhoz, sem a mozihoz, sem a kortárs művészethez. Ez az „és-probléma”, valamint a két identitás közti létezés által felvetett kérdések még később helyet kapnak szövegünkben. Heinich munkájában a múzeumból való szabadulás formájában jelenik meg, és gyakorta a mű eltűnésével jár együtt. „A múzeumtól való megszabadulás legegyszerűbb módja az onnan való távozásban rejlik: például az *in situ* művek kitalálásában, melyeket egy különleges helyszínért és kontextusért hoznak létre. Olyan művekre gondoljunk, mint például Christo 1962-ben véghezvitt akciója, mikor benzines kannákból álló fallal lezárta Párizsban a Visconti utcát, vagy amikor becsomagolta az első középületet.” [14] A legtöbb esetben a land art által kreált alkotásokon keresztül gyakorolt deterritorializáció természetesen csak egyike a kortárs művészet számtalan jellemzőinek. Heinich meghatározása szerint a kortárs művészet a vöröspecsenye nevű játék szabályai szerint strukturálódik, „amelyben a művészek áthágásaira reagálnak a nézők, és a nézők reakcióira válaszolnak a kritikusok: így a specialisták jóváhagyása az intézmények által elfogadottá válik, így tehát az intézményesített kultúrát kell áthágni, ebből következően a művészeti normát a saját mozgásterein lépik túl”. [15] Ez a folyamatos áthágással járó mozgás természetesen nincs következmények nélkül, lévén, hogy kiszélesíti a művészet határait, melybe immár bele kell érteni a legutolsó áthágások hozadékait is, és ezek az áthágások a művészeket egy következő határfeszegetésre kötelezik. Ezek a művészet határait érintő feszegetések és áthágások a második világháborútól kezdődően erősödnek meg, és válnak a művészeti alkotások fő jellegzetességeivé. Ennek egyik legismertebb példája az olasz Pierro Manzoni 1961-es *Merda d'artista* című munkája. Manzoni a saját székletét helyezte kilencven konzervdobozba. Az egyenként harminc gramm székletet tartalmazó dobozokat pedig galériáknak és múzeumoknak adta el az arany aktuális árfolyamának függvényében. A Manzoni által botrányt kavart konzervdobozokat, melyek tartalma a művészi anyag nemességének kérdését érinti, mégis sokan elfogadták, mint művészeti produktumot. Deleuze és Guattari fogalma, a deterritorializáció,

mint ahogy már utaltam rá, csak egyike a különböző művészetek éppen aktuális határait feszegető vagy átlépő akcióknak. Emellett egyre inkább elterjedtek az olyan munkák, melyek a mindennapi élet tárgyait emelték be a művészeti kontextusba, mint például Robert Rauschenberg akciója, aki 1955-ben a saját ágát állította ki. Többben Malevics monokrómjainak példáját követték a tartalom kiiktatásával. Ide sorolhatóak Yves Klein monokróm festményei is, de „Klein sokkal tovább ment, kiürített egy galériát: 1958. április 28-án az Iris Clert Galériában megnyitották az Üresség Kiállítását”.^[16] Ámde a rombolás és a redukálás korántsem szorítkozott a tartalomra, érintette egyaránt a hordozóanyagokat is. Voltak, akik a képkerettől váltak meg (mint például Frank Stella), mások a szobrok talapzatát ítélték feleslegesnek (Robert Morris).

A múzeumban magukban helyet követelő mozgóképes alkotások, mint láthattuk, elsősorban azáltal illeszkednek a kortárs művészet, avagy a Jacques Rancière által csupán a „mi-veszi-át-a-festmény-helyét”-nek^[17] nevezett korszak művészetének sok mindent befogadó népes táborába, hogy elhagyják a sötét moztérmet, amely évtizedek óta otthont biztosított a filmeknek. A kortárs művészet fogalma természetesen eme rövid összefoglaló tükrében még mindig nincsen eléggé megvilágosítva, lévén, hogy többféle szempont alapján tekinthető kortársnak egy mű. Barbara Le Maître szerint három eltérő „kortárs” fogalom létezik. Elsőként beszélhetünk olyan kortárs tárgyokról, művekről, amelyek a néző, a látogató, az olvasó kortársai. Ide sorolható következésképpen minden olyan alkotás, amely a mi időnkben látja meg a napvilágot, vagyis az adott diskurzus idejében születik. Másodsorban beszélhetünk a művek egymás közötti „kortárságáról”, az egymásnak való megfelelésről. Így használjuk a kortárs képzőművészet vagy a kortárs mozi fogalmát is. Ebbe a csoportba tartoznak azok a munkák, amelyek plasztikusan vagy formálisan hasonlítanak egymásra, rokoni viszonyt mutatnak egymással. Harmadsorban Le Maître azt a kortárs-fogalmat tárgyalja, amelyet egy bizonyos szakadáshoz képest határozunk meg. Ez alapvetően egy elméleti váltás, a kortárs művészet és a modern művészet között található különbség. Mindent egybevetve tehát Le Maître szerint három lehetőséget tud megcélózni a kortárs kifejezés: egyidejűséget, vagyis időbeli megfelelést, formális megfelelést, valamint elméleti megfelelést.^[18] Kortárs moziról ennek megfelelően háromféleképpen beszélhetünk: ide sorolhatunk minden manapság készülő filmes munkát, valamint az összes olyan mozgóképes alkotást, amely valamilyen formai elvárás, szabály vagy szokás szerint összemérhető más kortárs műalkotásokkal (képzőművészeti alkotásokkal, táncprodukcióval, performansszal stb), illetve ide tartoznak azon filmes művek is, amelyeket a modern filmhez képest határozunk meg, és illetünk kortárs jelzővel. Ez utóbbi esetében egy másik probléma is felmerül, mégpedig a posztmodern film fogalma. Hiszen nem minden, a modern film korszaka után készült film posztmodern avagy kortárs. A kiállítóterekben látható mozgóképek osztályozásához elsősorban természetesen a formai és az elméleti megfelelés fogalmai alkalmazhatóak, hiszen az időbeli megfelelés kizárólagos alkalmazása maga után vonná a posztmodern és kortárs film közötti keveredést, a két fogalom összemosása által létrejövő zavarodottságot, s ezáltal megnehezítené a művek osztályozását.

A legtöbbször világos, néha viszont sötétségbe burkolózó kiállítóterekben lakozó filmes

produktumok elemzése és tárgyalása folyamán tehát kiemelkedően fontos a kortárs fogalom tisztázása, annak lehető legaprólékosabb körbejárása és a lehető legpontosabb meghatározása, amelyről Evgenia Giannouri írása ^[19] is tanúskodik. Giannouri az egyidejűség fogalmából indul ki azt állítva, hogy ez máris egy kapcsolatot jelöl ki, lévén, hogy egy tárgy vagy egy műalkotás nem tud önmagában kortárs lenni, kizárólag valami mással való összefüggésben, tehát egy reláció által. A Sorbonne Nouvelle kutatójának gondolatmenete szerint a mozi és a kortárs művészet által felvetett kérdések a mozgásban lévő képek múzeumba való migrációját jelölik ki, amely egy diszkurzív kortárs-fogalomhoz vezet. Így beszélhetünk moziról és kortárs művészetről, amely nyelvtani szerkezetben az ÉS szócskának igen fontos szerepe van, és ami sarkalatos pontja a múzeumba költöző mozgóképekről való gondolkodásnak. Az ÉS, mint két személyt, tárgyat vagy fogalmat összekötő, azokat kapcsolatba helyező szócska a *Cahiers du Cinéma*-ban Deleuze-zel készített interjújában is kiemelt szerephez jut Godard egy televíziós műsora kapcsán: „Persze, az ÉS, ez a változatosság, a sokféleség, az identitások lerombolása. [...] Sem az egyik, sem a másik, hanem mindig a kettő között, ez a határ. Mindig van egy határ, egy menekülési vagy áramlási vonal, csupán nem látjuk, mert ez a legkevésbé észrevehető. Pedig a dolgok pont ezen a menekülési vonalon haladnak, alakulnak, a forradalmak itt körvonalazódnak. [...] egy észrevehetetlen határ, amely szétválasztja őket, amely se az egyik, se a másik, de amely egy nem párhuzamos fejlődésbe vonja őket magával, egy olyan szökésbe vagy áradatba, ahol már nem tudjuk, melyik követi a másikat, sem azt, hogy milyen célból” ^[20] Ez a különbség, az „és” világa, állítja Giannouri, két forgatókönyv alapján gondolható el. Vagy egyidejű elemek találkozásáról beszélünk, mely mint egy fertőzés jelenik meg, egy olyan egymásra hatás, amely egészen addig a pontig tart, míg a különböző, eszközeikben és kifejező módjaikban alapvetően eltérő művészeti ágak elmosódnak. Ez az alkotások megnevezésének problematikusságához vezet. Vagy diakronikus elemek találkozásáról beszélünk, amely gondolat szerint a mozi és a többi művészeti ág már korábban is randevút adott egymásnak. Giannouri szerint a „mozi és a kortárs művészet” kifejezésben egy metaforikus folyamat található, amely folyamaton keresztül a kortárs művészet és a mozi önmagát elgondolni látszik.

A láthatatlan határon való találkozás, az egymásba csúszás és egymásba hatolás folyamata a különböző művészeti ágak egymásba olvadásával jár együtt, amely a különböző művészeti ágak specifikumainak eltűnését jelenti: „Az *in situ* művészet gyakorlatai, a filmnek a múzeumi installáció terébe való áthelyezése, a zene térbehelyezésének kortárs formái vagy a színház és a tánc aktuális gyakorlatai mind egy irányba haladnak: ez az eszközök, anyagok és berendezések specialitásának elvesztése, az olyan specialitásoké, melyek a művészeti ágak sajátjai, egy azonos cél felé való indulás kezdőpontjától a művészet közös gondolata és gyakorlata felé, amely egy olyan módot rejt magában, mely elfoglalja azt a köteléket, ahol a testek, a képek, a terek és az idők közötti kapcsolatokat ismét szétosztják.” ^[21] A nem-specifikusság szindrómáját a fotófilmek, fotóvideók és fotóinstallációk kapcsán Michel Poivertis megfogalmazta a kortárs fotográfia kapcsán. ^[22] A képek fajkereszteződésének, egymással való egybefolyásának gondolata korábban Philippe Dubois fotográfiájának szentelt cikkében bukkant fel. Ebben a szövegben Dubois a mozi fotóra való hatását tárgyalja. Susan Trangmar *Blue Skies* című, 1990-ben bemutatott munkájától

kezdve, mely a vetítés mechanizmusát örökölte a filmtől, a mozifilmek képeinek fotózásán, felnagyításán, majd kiállításán és a William Klein és Robert Frank által a futuristákig visszanyúló kísérletezésein át a filmes technikák (mint például a panoráma alkalmazása Joseph Konderka, Frank Thiel, Thierry Valentino vagy Sarah Cedar Miller munkáiban) alkalmazásáig, a cikk A-tól Z-ig felsorolja a mozitól megfertőzött fotóművészet válfajait. [23]

Az intermedialitás, az interaktivitás sok kutatót [24] pedig egyenesen arra ösztökél, hogy párhuzamot vonjanak a kortárs mozi jellegzetességei és a korai filmek között, ezzel megidézve a Tom Gunning által leírt attrakciók moziját [25], mely a mozi narratív funkcióinak kiváltságban részesítése helyett a többi kortárs szórakoztató lehetőséggel (cirkusz, vaudeville színház, peepshow) való kapcsolatára helyezte a hangsúlyt.

Lelassulás / A mozi halála / Visszatérés a korai mozihoz

Egy két évtizeddel ezelőtti napvilágot látott és azóta több ízben idézett cikkében Serge Daney így fogalmaz: „a film képeinek mozgását csak azért lehetett érzékelni, mert az emberek – a közönség – mozdulatlanul ültek a képek előtt (...) semmit sem lehetett volna érzékelni a montázsból, ha nem lett volna mozdulatlan emberekkel megtöltött moziterem.” [26] Daney írása a film Raymond Bellour által magányosnak nevezett korszakának egyik fő jellegzetességére, a mozgóképekkel szemben mozdulatlanul ülő nézői pozícióra és annak felborulására hívja fel a figyelmet. Innen a cikk címe is: a vetítógépben letekeredő (*défilement*) filmszalag mozgásától a mozi útja Daney meglátásai szerint a nézők kamera vagy képernyő előtti felvonulásáig (*défile*) vezet. „Nagyon mozgékonyakká váltunk az egyre inkább mozdulatlanra vált képekhez képest” [27] – így utal a francia kutató a nézői pozíció forradalmi változásaira. Daney ennek a változásnak az eredetét az audiovizuális fogyasztás (televízió, videóinstalláció) elterjedésében jelöli meg, érvelését pedig Godard *Itt és másutt* (1975) és Fellini *Az édes élet* (1960) című filmjeivel támasztja alá. Míg az olasz filmrendező alkotásában a szereplők a kiegészítő szereplőként felfogott kamera előtt mászkálnak, addig Godard filmjében kezükben képet tartó ismeretlen emberek vonulnak el a kamera előtt. A Daney által megfigyelt folyamat megfeleltethető a korábban már többször említett Raymond Bellour másik cikkében leírtakkal: „Be kellett következnie, húsz vagy harminc évvel ezelőtt, a »mozi halálának«, azért, hogy végletes szenvedéllyel visszatérhessünk a »korai idők mozijához«, és hogy a zongorista vagy a zenekar alkalomadtán átalakítsa a mozitermet múzeummá.” [28] A mozgóképek múzeumba kerülése tehát a mozi halálát vonná maga után? Valóban egy megkövesedési folyamatról (Muriel Andrin), avagy a képek lelassulásáról (Serge Daney) volna szó? Jean-Christophe Royoux már említett kiállítási mozi definíciója egyenesen egy mozdulatlannak tekintett mozi fogalmát rejti magában, vagyis egy bizonyos elképzelés szerint elrendezett tárgyak múzeumi környezetben kiállított szériáját, amely a mozi fogalmát hívja elő a múzeumi látogató fejében, és amely arra hivatott, hogy megmutassa „miként nyilvánul meg a mozdulatlanban a mozgásban lévő felborulása” [29]. Catherine Russell a kortárs moziban kimutatható változások és a

korai mozi jellegzetességeinek feminista értelmezését tárgyaló cikkében pedig így fogalmaz: „A mozi talán nem halt meg, de fokozatosan, ahogy összekeveredik a videóval és a digitális technikákkal, megkérdőjelezhetővé válik az autonómiája.”^[30] Russell értelmezése szerint a mozi függetlenségéből, önállóságából, vagyis identitásából veszít a múzeumokba való költözésének árán, mint ahogy arra Muriel Andrin is utal a korábban már idézett cikkének konklúziójában. Mások szerint ellenben a mozi a mozitermekből való felszabadulása által lesz újból önmaga. Bár jellegzetességeinek más művészeti ágak tulajdonságaival való egybefolyását, felcserélődését és egymásba csúszását senki sem vitatja, ámde ez egyben részét képezi az összes művészeti ág mostanában megfigyelhető változásainak is. De ez a folyamat egyáltalán nem biztos, hogy a mozi fogalmának eltűnésével, halálával jár együtt. Valóban elképzelhető ugyanis, hogy csupán a mozi fogalmának kiteljesedéséről van szó, egy olyan szituációról, ahová a filmművészetnek feltétlenül el kellett jutnia. Egy olyan időszakról beszélhetünk, ahol a műfajok, formák és művészeti ágak egymásra hatása, egymásba folyása és egymásban való feloldódása által, valamint az egyik helyszínről a másikra való költözésnek köszönhetően és a nézői pozíció megváltozásának hatására a mozi fogalma a mozgással lesz egyenértékű.

A klasszikus mozisituáció meghaladása / Út a szabadság felé?

Maria Walsh úgy véli, hogy a mozgókép és a néző kapcsolata egy olyan hipnotikus viszonyon alapul, amelyben a nézőt az elbeszélés vonzereje tartja fogva, továbbá a moziban ülő publikum meg van fosztva a saját mozgás lehetőségétől, amely a múzeumokban kiállított mozgóképek élvezése közben megváltozik. A galériákban filmeket néző látogató kezében immár választási lehetőség van, ő dönt, hol helyezkedik el, a kép előtt vagy éppen mögötte, de leginkább arról dönt, hogy marad, vagy otthagyja a termet.^[31] Talán erre a választási lehetőségre utal Anna Phillips 2008-ban a Le Fresnoy éves kiállításán bemutatott videóvetítésből és fényképekből álló alkotása, a *Hover*. Phillips installációja az angol ige jelentéséből kiindulva a múzeumi lézengést, a bemutatott alkotások közötti fel-alá járkálást idézi meg. Mi is az, amitől tehát valójában felszabadul a mozi? Honnan menekül a fénnel telített múzeumi termekbe? Milyen következményekkel jár ez az utazás? Yann Beauvais szerint „Mivel a kép a nézőkkel szemben helyezkedik el, a vetítési körülményeket, a gépezetet könnyedén elfelejtjük. Pedig a filmes képek nézése egy sajátos szerkezettől függ, amely a moziterem sajátja: egy sötét terem, amelyben egy vászon a vetítógépből érkező film képeit fogadja.”^[32] A klasszikus mozisituációról való diskurzus a hatvanas években erősödött meg. Egy Gérard Leblanc-nal és Jean Thibaudeau-val készített beszélgetés során Marcelin Pleynet úgy fogalmazott, hogy a filmes apparátus ideologikusnak tekintendő, hiszen a kamera technikai konstrukciója a burzsoá ideológiát tükrözi vissza. Ezáltal Pleynet megkérdőjelezte a filmes kép semlegességét.^[33] Az a perspektivikus konstrukció, amely szerint a moziterem be van rendezve, annak a látásmódnak felel meg, amelyről Pierre Francastel azt állítja, hogy egyáltalán nem a természet utánzata, hanem csupán egy bizonyos történelmi korszaknak megfelelő elképzelést takar.^[34] Hasonlóképpen az előbbi gondolathoz Jean-Louis Baudry arra hívja fel a figyelmet, hogy a reneszánsz perspektívának a konstrukciója szolgál a moziapparátus

modelljéül. ^[35]A több helyütt idézett konstrukció, Platón barlangja, mely kitűnő összehasonlításként szolgál a moziterem működésének megértéséhez, a klasszikus mozisituáció nézőt megbénító metaforájává válik Giuliana Bruno Elvira Notari, korai olasz filmesnek szentelt könyvében: „A különbségek ellenére, a pszichoanalitikus elméletek többsége (különösen Lacan első munkái) hajlamos volt úgy vélni, hogy a mozi fő hatása a nézőnek a kamera tekintetével való azonosításából ered. [...] a néző így tehát egy mozdulatlan alannyá vált, és a magányos álmodozás állapota kerítette hatalmába. Platón barlangjában összekötve a rab oda van szögelve a helyére, képtelen a pillantását sétáltatni. [...] egy olyan elméletet kínálok fel könyvemben, amely szerint a néző fogékony a mozgásra, a publikus térre és a historicitásra. A néző mozi iránti bűvölete [...] meghaladja Platón barlangjának fantáziajelenetét.” ^[36]

A reneszánsz perspektíva alapján elgondolt mozitermek és a benne helyet foglaló közönség helyzete teljes mértékben felborul, amint a mozi a múzeumban való megjelenés mellett dönt. A sötétségben úszó moziteremben még minden eltűnik, minden tárgy, személy és mozdulat beleveszik a feketeségben úszó terembe, hogy létrejöhessen a téglalap alakú vászonra való maximális koncentráció, amely a néző mozdulatlan pozíciójával jár karöltve. A klasszikus moziapparátus egy közösségi víziót teremt, míg a galériák termeiben kiállított filmek berendezése egy sokkal individuálisabb vízióra serkent a több egyidejű vetítés, a múzeumi termek relatív világossága és a mozgásban lévő nézői pozíció következményeképpen. Az installáció nyújtotta környezet, lévén, hogy az már nem egy egyszerű szemtől szemben elhelyezkedő viszonyból áll, és megtöri az eddig szent és sérthetetlennek tűnő frontalitást, azt a viszonyt vizsgálja, amelyet a néző a vetített képekkel megél. „A kép feldarabolása és megsokszorozódása destabilizálja a nézőt, akinek aktivizálnia kell magát, hogy lássa a művet. A mű pedig egy specifikus útvonalat és pozicionálást követel meg a néző részéről. A befogadás épp úgy időbelivé (de ez az elbeszélés idejétől független), mint térbelivé válik” ^[37] – fogalmaz Yann Beauvais.



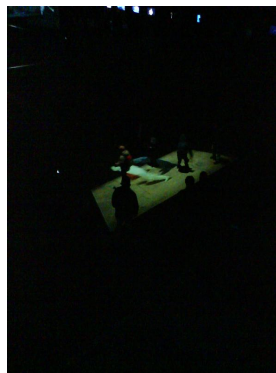
Sleepers (Abbas Kiarostami, 2001)



Sleepers (Abbas Kiarostami, 2001)



Samuel Beckett: Arena Quad I és Arena Quad II (saját felvétel, 1981)



Samuel Beckett: Arena Quad I és Arena Quad II (saját felvétel, 1981)



Samuel Beckett: Arena Quad I és Arena Quad II (saját felvétel, 1981)



Copy of Ígló (Marie Frier, 2006)

Lássunk néhány példát a mozitermeken kívül, múzeumokban, galériákban vagy egyéb

rendezvényeken vetített filmek és installációk technikai elrendezésére. Abbas Kiarostaminak a 2001-es Velencei Biennálén bemutatott *Sleepers* című installációját, mely egy alvó párt ábrázol, a földre vetítették. A nézők saját kedvük szerint álltak meg a kép mellett vagy kerültk meg azt. A *Dans la nuit, des images* című 2008 végén Párizsban megrendezett esemény keretében Samuel Beckett 1981-ben készült *Arena Quad I* és *Arena Quad II* című műveit egymás után, ciklusban vetítették szintén földre. A két film struktúrája azonos: négy megállapíthatatlan nemű és korú kapucnis figura járkal fel-alá a négyszögletes alakú vetítési területen. Beckett figuráinak mozgása és a vetítés körülményeinek kettőse a kiállításon jelenlévő gyermekeket a négy figura követésére, ezáltal a vetítési térbe való belépésre invitálta. Magali Desbazeille és Siegfried Canto közösen készített munkája, a *Tu penses donc je te suis* pedig egyenesen szabályként írja elő a vetítési térbe való behatolást. A nagyjából húsz négyzetmétert elfoglaló interaktív videóinstalláció képe egy átlátszó földön keresztül előzetesen lefilmezett járókelőket ábrázol. Mihelyt az installáció nézője annak aktív résztvevőjévé válik, s kapcsolatba kerül az egyik lefilmezett járókelővel, azáltal, hogy azt elkezd követni, a néző meghallgathatja a járókelő belső gondolatait. Fliegau Benedek *Tejút* című munkája egy egészen más tapasztalat átélésére invitál a Ludwig Múzeumban 2008-ban láthatott verziója által. A biciklis jelenetet a film többi képétől elkülönítve vetítették egy elsötétített teremben, ahol a képernyőt a plafonon helyezték el, a földön pedig egy nagy matracot terítettek le, amely ezáltal a matracon való pihenésre, ellazulásra és a képen látható mozgások illetén, megkönnyebbült állapotban való követésére invitálta a kiállítás megtekintőjét. Hasonlóképpen leheveredésre invitál Marie Frier *Copy of Igloo III* (2006) című munkája, melyet legutóbb a lyoni Musée d'art contemporain Rendez-vous 2008 című kiállításán láthatott a közönség. Frier installációja egy fekete kör alakú matracból áll, mely felett egy fehér kupola függ, amelynek a belsejében látható a vetítés. Így tehát amennyiben a múzeum látogatója nem hajlandó lefeküdni a felkínált felületre, nem láthatja a vetített képeket. Charles Sandison *Manifesto „Proclamación Solemne”* című 2008-as alkotása, amelyet szintén a *Dans la nuit, des images* című rendezvény kapcsán láthatott a publikum, Deleuze és Guattari deterritorializálás fogalmát juttatja először az eszünkbe, hiszen a művész munkája a többi kiállított filmmel ellentétben nem a Grand Palais óriási csarnokában volt látható, hanem annak homlokzatára vetítették. Az installáció, mely az Európai Unió Alapjogi Chartájából vett szavaknak és kifejezéseknek a homlokzat felszínén való kígyózásából állt, teljes egészében befedte az épület homlokzatát.

<http://apertura.hu/videos/totha-film1.flv>



Manifesto „Proclamación Solemne” (Charles Sandison)



Manifesto „Proclamación Solemne” (Charles Sandison)



Manifesto „Proclamación Solemne” (Charles Sandison)

Csatangolás: a mű befogadásának modellje és a műben lévő mozgások leírása



Kaiserpanorama

A Párizsban található Cinémathèque Française korábbi igazgatója, Dominique Païni a korai mozival való összeköttetésben meghirdette a sétáló néző visszatérését, amely a múzeumi környezetben kiállított filmes művek befogadóját írja le. Païni úgy véli Pipilotti Rist az 1999-es Velencei Biennálén bemutatott műve és a *Remake of the week-end* című alkotása kapcsán, hogy „A cél nélküli sétálás, flangálás fikciót generál”.^[38] Rist utóbbi munkája egy múzeum területére kiterjedő, berendezett lakás, amelyet egy kitalált személy, bizonyos Himalaya Goldstein lakik, és amelyet a bútorok között végighaladó látogató a mozgása által tud csupán befogadni. „A moziterem foteljéből való felszabadulást követően a néző sétálgatása hozza létre, rakja össze a fikciót. (...) Ez az új típusú néző egy elfelejtett maradványra utal: a baudelaire-i sétáló alak huszadik század végi váratlan visszatéréséről van szó.”^[39] A Walter Benjamin által elemzett baudelaire-i sétáló úgy jelenik meg Païni írásaiban, mint a galériákban látható filmek valódi kocsizásait végrehajtó néző, akinek a mozgásformái reagálnak, szoros kapcsolatban vannak, és egyesülnek a vetített képen látható belső mozgásokkal.^[40] A Pompidou Központban 2006-ban Philippe-Alain Michaud egy olyan kiállítást^[41] rendezett, amely a mozi fogalmának újradefiniálását kívánta középpontba állítani a huszadik században született műalkotásokban megjelenő mozgás körbejárása által. A kiállítás katalógusában Michaud a sétálás esztétikáját (*esthétique de la promenade*) a tizenkilencedik században látható panorámák kibontakozásában látja, amelyről Walter Benjamin is ír a berlini állatkertben megjelenő *Kaiserpanorama* kapcsán, amely egy kör alakú, több székkal ellátott szerkezet, amely utazások során készített fotók megtekintésére szolgált. Benjamin leírása szerint nem számított, milyen sorrendben járta körbe a néző a képeket, valamint kiemelte a szerkezetben látható vászon kör alakját, amely a képek bejárására, beutazására, ezáltal a fotókra kíváncsi nézők mozgására utal.^[42] Ez a körbejárható szerkezet (*dispositif déambulatoire*) Michaud számára a tizenkilencedik század végi antropológiai múzeumok elrendezését idézi, amelyeket akár filmes előadásnak (*spectacle filmique*) is tekinthetünk. Ennek egyik legfontosabb példaként a Franz Boas által megálmodott New York-i American Museum of Natural History vitrinjeinek elrendezését említi, amely valódi prefilmes sétálásként fogható föl.^[43] Giuliana Bruno korábban említett könyvében Elvira Notari filmjeinek vetítési körülményeit szintén a sétáláshoz köti, ugyanis Notari munkáit úgynevezett Galleria-kban, nagy vitrinekkel teli bevásárlóközpontokban

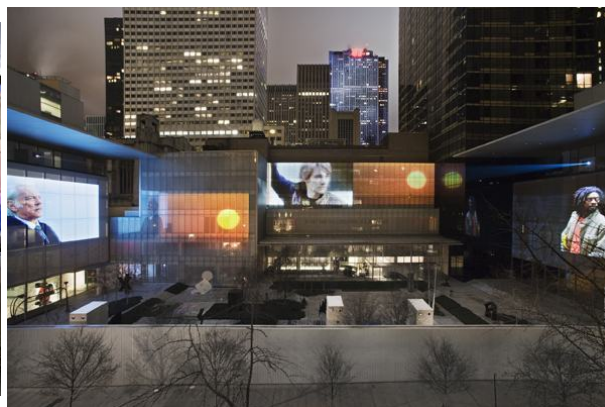
vetítették. A Galleria, amely folytatta és kiterjesztette a piazza (forum) funkcióit, „egy találkozásokra, sétálásokra, szociális eseményekre és áthaladási aktivitásokra alkalmas hely”, ahol „a mozi különböző látványosságok, emberek és áruk keringése közepette találta magát”.^[44] Luc Vancheri 2006-ban publikált cikke nem a különböző típusú művek bemutatásának körülményei kapcsán megjelenő fel-alá mászkálást elemzi, hanem a filmes alkotásokon belül megjelenő sétálás alkotó funkcióit tárgyalja Gus Van Sant három filmje, a *Gerry*, az *Elefánt* és az *Utolsó napok* apropóján. Vancheri úgy véli, hogy a Gus Van Sant filmjeiben tetten érhető bókklászás egy olyan kortárs jelenség modelljének feleltethető meg, amelyben a sétálás egyenértékű a kreálással, valaminek a megteremtésével, megalkotásával. „A sétálás megőrzi az esetleges szerkezetét, nyitott a véletlenre és a találkozásokra”^[45], írja Vancheri azt állítva, hogy a Thierry Davila^[46] által kifejtett definíció, a *cinéplastique* fogalma, mely a huszadik század végi kortárs műalkotások nagy részét jellemzi, átültethető Van Sant elemzett filmjeire, és ezáltal azok kortárs jellegét bizonyítja. Evgenia Giannouri korábban már említett cikkében^[47] úgy fogalmaz, hogy a sétálás által létrejött vizuális formák a Deleuze által leírt kóborlásforma^[48] fogalmának folytonosságában találhatók. A francia filozófus elméletében a kóborlásforma stratégiai helyet képvisel a két filmes tárgyú kötet között, és biztosítja az új képre, az idő-képre való áttérés formáját, mely ezáltal felidéri bennünk a már tárgyalt ÉS-effektust, amely az átmenetet, a kettő közti állapotot jeleníti meg. Giannouri, akárcsak Luc Vancheri, Gus Van Sant filmjeit hozza példának, bár ő csupán az *Elefántot* elemzi, valamint Robert Smithson *A Tour of The Monuments of Passaic, New York* című cikkéből vett gondolatokkal foglalkozik. A kutató Smithson 1967-ben megvalósított hosszú sétája során létrehozott művében a tagadás általi identifikációt emeli ki. Smithson a Passaic nevű folyó vidékén található fából és acélból készült hidat fotózta, amely se nem kelet, se nem nyugat, hanem egy csomópontnak tekintendő, és mivel híd, átkelési szerkezetként szolgál. Bár Giannouri ezt nem tárgyalja, ám a Smithson által bejárt híd a mozi és a kortárs művészet metaforája is lehetne, lévén, hogy az már nem az egyik, de még nem is a másik terület, a két part közé vert híd a Deleuze által megfogalmazott „és” állapotát idézi fel, mely a kortárs művészet fogalmának elgondolásában fontos szerephez jut.

A múzeumi környezetben kiállított filmvetítések kapcsán sokak által elgondolt sétálás fogalmának nem csupán védelmezői vannak. Chris Dercon az *Où va le cinéma?* című rendezvény első kerekasztal-beszélgetése során kijelentette, hogy a múzeumban látható mozgóképek előtt megállnak a nézők, míg más alkotásokat (festményt, szobrot stb.) mozgásban tekintenek meg. Ugyanezen a véleményen van Jacques Rancière^[49], aki kételkedését fejezi ki a Païni által ünnepeelt sétáló néző visszatérését illetően, akárcsak Anthony McCall. Az *October* című folyóirat által szervezett beszélgetésen McCall úgy fogalmazott, hogy „a film- és videóvetítésekből álló installációkban a galériák látogatói mozdulatlanok maradnak (...) Nem ugyanúgy nézünk egy videóvetítést és egy szobrot. Bármilyen legyen is a térben való elhelyezése, mikor egy videót vagy egy filmet nézünk és hallgatunk, gyökeret eresztett testünket magunk mögött hagyva behatolunk a mozgókép másik terébe. Ahhoz, hogy megnézzünk egy szobrot, vagy felfedezzünk egy építészeti teret, sétálnunk kell, hogy megítélhessük, amit a szemeinkkel és a testünkkel látunk. Ez a két tapasztalat szöges ellentétben áll egymással.”^[50] Való igaz, hogy egy múzeumban látható filmes

kép megszemlélésekor a látogató lecövekkel, megáll egy rövidebb időre, de a különböző egymás mellett, egymással szemben, földön vagy plafonon elhelyezett vásznak és képernyők által nyújtott élmény egységes víziója mégis a termekben és a termek közötti mozgás által valósul meg, és ezáltal egy szobor, egy dombormű megfigyelési módjának feleltethető meg. Ariane Michel ugyanazon a beszélgetésen, ahol Chris Dercon ennek ellenkezőjét állította, a múzeumi filmek észlelését az imént említett okoknál fogva a szobrokéhoz, domborművekéhez hasonlította, míg a moziban látható filmeket illetően a mélyedés szót használta, amely a moziterem szinonímája lehetne, ahová belépünk. Doug Aitken *Sleepwalkers* című műve is sétálásra invitál. Aitken filmje már címében is emberi mozgásra utal, amelyet bemutatásának körülményei csak megerősítenek. A *Sleepwalkerst* a New York-i Museum of Modern Art külső falára vetítették esténként a múzeum látogatási idején kívül.



Sleepwalkers (Doug Aitken)



Sleepwalkers (Doug Aitken)



Sleepwalkers (Doug Aitken)

Földtől való megfosztás, talajvesztés ÉS egy új otthon után való hajsza, köztes állapot. Mozgás

közben felfogott filmek ÉS lecövekelt nézői pozíció. Mint láthattuk, az ÉS kötőszó „becsúszik és behatol mindenhová, megront mindent: az ÉS már nem egy kötőszó vagy egy jellegzetes kapcsolat, hanem magával hoz minden kapcsolatot, annyi kapcsolat van, ahány ÉS”.^[51] A mozitermeken kívül, múzeumi keretek között, kortárs galériákban, avagy teljesen eltérő körülmények között bemutatott mozgóképes avagy a film művészetét megidéző műalkotások tehát egyértelműen a kortárs művészet fogalomrendszerével gondolhatóak el. Sőt, egyes kutatók szerint^[52] a kortárs művészet nagy valószínűséggel a mozi kitágított fogalmának segítségével határozható meg.

Jegyzetek

1. Fleischer, Alain: Le cinéma, court-circuit et contre-temps. *Trafic*, no. 50, 2004, nyár, 143.
2. Chris Dercon: Galéria-padlóról szedegetni a jövőt, http://balkon.c3.hu/balkon05_02/02decron.htm
3. Dubois, Philippe: Un „effet cinéma” dans l’art contemporain. *Cinema & Cie*, no. 8, 2006 ősz, 15-26.
4. Rancière, Jacques: Le cinéma dans la „fin” de l’art. *Cahiers du Cinéma*, no. 552, 2000 december, 51.
5. Cassagnau, Pascale: *Future amnesia. Enquêtes sur un troisième cinéma*. Párizs, Isthme Éditions, 2007.
6. Royoux, Jean-Christophe Royoux: Cinéma d’exposition: l’espace de la durée. *Art Press*, no. 262, 2000 október, 36-41.
7. Andrin, Muriel: Le cinéma pétrifié. Petites réflexions sur la mise en scène d’œuvres filmiques comme objets d’exposition. In *Exposer l’image en mouvement?*, Brüsszel, Iselp, 2004, 97-107. A cikk közeljövőben várható megjelenése *A megkövesedett mozi. Elmékedések a kiállítási tárgyként bemutatott filmes művek színre állításáról* cím alatt a Balkon folyóiratban (ford. Tóth Andrea Éva).
8. Dubois, Philippe: Un „effet cinéma” dans l’art contemporain. *Cinema & Cie*, no. 8, 2006 ősz, 15-26.
9. Bellour, Raymond: <<Le cinéma, seul>>, Multiples <<cinémas>>. In *Le septième art*, Szerk. Jacques Aumont, Éditions Léo Scheer, 2003, 257-279.
10. Fargier, Jean-Paul: Le bonjour d’Alfred. *Vertigo*, no. 25, 2004 tavasz, 38-45.
11. Andrin, Muriel: Le cinéma pétrifié. Petites réflexions sur la mise en scène d’œuvres filmiques comme objets d’exposition. In *Exposer l’image en mouvement?*, Brüsszel, Iselp, 2004, 107.
12. „A kifejezés problémáját Kafka nem univerzálisan elvont módon teszi fel, hanem a kisebbségnek mondott irodalommal kapcsolatban – mint például a varsói és a prágai zsidó irodalom. A kisebbségi irodalom nem egy kisebbségben lévő nyelv irodalma, sokkal inkább egy olyan irodalom, amit egy kisebbség tesz egy többségben lévő nyelvben. De az első jellegzetesség mindenféleképpen az, hogy a nyelvet a talajvesztés (déterritorialisation) lehetősége sújtja.” In, Deleuze, Gilles és Guattari, Félix: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Párizs, Éditions de Minuit, 1975, 29.
13. Deleuze, Gilles és Guattari, Félix: *L’Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Párizs, Éditions de Minuit, 1972, 162. Ugyanerről a fogalomról lásd: Deleuze, Gilles és Guattari, Félix: *Mille plateaux*. Párizs, Éditions de Minuit, 1980, 381-433.
14. Heinich, Nathalie: *Le triple jeu de l’art contemporain*. Párizs, Les Éditions de Minuit, 1998, 99.
15. Heinich, Nathalie: *Le triple jeu de l’art contemporain*. Párizs, Les Éditions de Minuit, 1998, 52.
16. Heinich, Nathalie: *Le triple jeu de l’art contemporain*. Párizs, Les Éditions de Minuit, 1998, 82.
17. Rancière, Jacques: Le cinéma dans la „fin” de l’art. *Cahiers du Cinéma*, no. 552, 2000 december, 50.
18. Le Maître, Barbara: L’esprit muséal des images contemporaines. *Cinema & Cie*, no. 8, 2006 ősz, 27-36.
19. Giannouri, Evgenia: La marche des images. *Cinema & Cie*, no. 8, 2006 ősz, 58-69.

20. Deleuze, Gilles: *Pourparlers 1972-1990*. Párizs, Éditions de Minuit, 1990, 65-66. Az eredeti szöveg itt található: Deleuze, Gilles: Trois questions sur six fois deux (Godard). *Cahiers du Cinéma*, no. 271, 1976 november
21. Rancière, Jacques: *Malaise dans l'esthétique*. Párizs, Éditions Galilée, 2004, 35.
22. Poivert, Michel: *La Photographie contemporaine*, Párizs, Flammarion, 2002, 14.
23. Dubois, Phlippe: Les métissages de l'image, *La Recherche Photographique*, no. 13, 1992 ősz, 24-35.
24. Miriam Hansen, Anne Friedberg és Giuliana Bruno '90-es években írt munkáiról van szó. Részletesebben lásd: Russell, Catherine: L'historiographie parallaxiale et la flâneuse: le cinéma pré- et postclassique. *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, no. 2-3. 2000, 151-168.
25. Gunning, Tom: Az attrakció mozija: A korai film, nézője és az avantgárd. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Kovács András Bálint, Palatinus, Budapest, 2004, 292-303.
26. Daney, Serge: Du défilement au défilé. *La Recherche Photographique*, no. 7, 1989, 49.
27. Daney, Serge: Du défilement au défilé. *La Recherche Photographique*, no. 7, 1989, 49.
28. Bellour, Raymond: La querelle des dispositifs. *Art press*, no. 262, 2000 október, 48.
29. Royoux, Jean-Christophe: Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée. *Art Press*, no. 262, 2000 október, 38.
30. Russell, Catherine: L'historiographie parallaxiale et la flâneuse: le cinéma pré- et postclassique. *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, no. 2-3. 2000, 167.
31. Walsh, Maria: Cinema in the Gallery – Discontinuity and Potential Space in Salla Tykka's Trilogy. *Sense of cinema*, no. 28, 2003 szeptember-október. A cikk elérhető ezen a honlapon is: www.senseofcinema.com
32. Beauvais, Yann: Mouvement de la passion. In *Projections, les transports de l'image*. Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997, 149.
33. Pleyne, Marcelin és Thibaudeau, Jean és Leblanc, Gérard: Économique, idéologique, formel. *Cinéthique*, no. 3, 1969, 7-14.
34. Francastel, Pierre: *Études de sociologie de l'art*. Párizs, Éditions Denoël, Párizs, 1970.
35. Kirsten, Guido: Genèse d'un concept et ses avatars. *Cahier Louis Lumière*, no. 4, 2007, 12.
36. Bruno, Giuliana: *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. Princeton, Princeton University Press, 1993, 37-38.
37. Beauvais, Yann: Mouvement de la passion. In *Projections, les transports de l'image*. Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997, 151.
38. Païni, Dominique: Le retour du flâneur. *Art press*, no. 255, 2000 március, 36.
39. Païni, Dominique: Le retour du flâneur. *Art press*, no. 255, 2000 március, 37.
40. Païni, Dominique: Le cinéma exposé: flux contre flux. *Art press*, no. 287, 2003 február, 24.
41. A kiállítás címe: *Le mouvement des images* (magyarul: A képek mozgása)
42. Benjamin, Walter: Panorama impérial. In *Enfance berlinoise*. Párizs, Éditions Maurice Nadeau, 1988, 33.
43. Michaud, Philippe-Alain: *Le mouvement des images*. Párizs, Centre Pompidou, 2006, 15-30.
44. Bruno, Giuliana: *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. Princeton, Princeton University Press, 1993, 43.
45. Vancheri, Luc: La mise en scène cinématographique comme installation. *Cinema & Cie*, no. 8, 2006 ősz, 92.
46. Davila, Thierry: *Marcher, créer: déplacement, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Párizs, Éditions du Regard, 2002
47. Giannouri, Evgenia: La marche des images. *Cinema & Cie*, no. 8, 2006 ősz, 58-69.

48. A kóborlásforma *A mozgás-kép* utolsó fejezetében jelenik meg, amely az akció-kép válságának öt jellemvonását foglalja magában: 1, a diszperz szituáció, 2, a gyenge kapcsolatok, 3, a kóborlásforma, 4, a klisék tudatossá válása, 5, az összeesküvés leleplezése. In, Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Fordította: Kovács András Bálint, Budapest, Osiris, 2001, 274.
49. Rancière, Jacques: Le cinéma dans la „fin” de l’art. *Cahiers du Cinéma*, no. 552, 2000 december, 51.
50. L’image projetée dans l’art contemporain. *Cahiers du Cinéma*, no. 584, 2003 november, 78-79.
51. Deleuze, Gilles: *Pourparlers 1972-1990*. Párizs, Éditions de Minuit, 1990, 64-65.
52. Vancheri, Luc: *Cinemas contemporains. Du film à l’installation*. Lyon, Aléas Éditeur, 2009.

Irodalomjegyzék

- Andrin, Muriel:
Le cinéma pétrifié. Petites réflexions sur la mise en scène d’oeuvres filmiques comme objets d’exposition. In *Exposer l’image en mouvement?*, Brüsszel, Iselp, 2004, 97-107.
- Beauvais, Yann:
Mouvement de la passion. In *Projections, les transports de l’image*. Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997.
- Bellour, Raymond:
<<Le cinéma, seul>>, Multiples <<cinémas>>.
In *Le septième art*, Szerk. Jacques Aumont, Éditions Léo Scheer, 2003, 257-279.
- Bellour, Raymond:
La querelle des dispositifs. *Art press*, no. 262, 2000 október.
- Benjamin, Walter:
Panorama impérial. In *Enfance berlinoise*. Párizs, Éditions Maurice Nadeau, 1988.
- Bruno, Giuliana:
Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari. Princeton, Princeton University Press, 1993
- Cassagnau, Pascale:
Future amnesia. Enquêtes sur un troisième cinéma. Párizs, Isthme Éditions, 2007.
- Daney, Serge: Du défilement au défilé. *La Recherche Photographique*, no. 7, 1989.
- Davila, Thierry:
Marcher, créer: déplacement, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XXe siècle. Párizs, Éditions du Regard, 2002
- Deleuze, Gilles:
A mozgás-kép. Fordította: Kovács András Bálint, Budapest, Osiris, 2001.

- Deleuze, Gilles:
Pourparlers 1972-1990. Párizs, Éditions de Minuit, 1990, 65-66.
- Deleuze, Gilles
és Guattari, Félix: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Párizs, Éditions de Minuit, 1975.
- Deleuze, Gilles
és Guattari, Félix: *L'Anti-Édipe. Capitalisme et schizophrénie*. Párizs, Éditions de Minuit, 1972.
- Deleuze, Gilles
és Guattari, Félix: *Mille plateaux*. Párizs, Éditions de Minuit, 1980.
- Dercon, Chris: Galéria-padlóról szedegetni a jövőt. http://balkon.c3.hu/balkon05_02/02decron.htm
- Dubois, Philippe:
Un „effet cinéma” dans l'art contemporain. *Cinema & Cie*, no. 8, 2006 ősz, 15-26.
- Dubois, Phlippe:
Les métissages de l'image, *La Recherche Photographique*, no. 13, 1992 ősz, 24-35.
- Fargier, Jean-Paul:
Le bonjour d'Alfred. *Vertigo*, no. 25, 2004 tavasz, 38-45.
- Fleischer, Alain:
Le cinéma, court-circuit et contre-temps. *Trafic*, no. 50, 2004, nyár.
- Francastel, Pierre:
Études de sociologie de l'art. Párizs, Éditions Denoël, Párizs, 1970.
- Giannouri, Evgenia:
La marche des images. *Cinema & Cie*, no. 8, 2006 ősz, 58-69.
- Gunning, Tom: Az attrakció mozija: A korai film, nézője és az avantgárd. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Kovács András Bálint, Palatinus, Budapest, 2004, 292-303.
- Heinich, Nathalie:
Le triple jeu de l'art contemporain. Párizs, Les Éditions de Minuit, 1998.
- Kirsten, Guido:
Genèse d'un concept et ses avatars. *Cahier Louis Lumière*, no. 4, 2007, 12.
- Le Maître, Barbara:
L'esprit muséal des images contemporaines. *Cinema & Cie*, no. 8, 2006 ősz, 27-36.
- Michaud, Philippe-Alain:
Le mouvement des images. Párizs, Centre Pompidou, 2006.

- Païni, Dominique:
Le retour du flâneur. *Art press*, no. 255, 2000 március.
- Païni, Dominique:
Le cinéma exposé: flux contre flux. *Art press*, no. 287, 2003 február.
- Pleynet, Marcelin
és Thibaut, Jean és Leblanc, Gérard: Économique, idéologique, formel. *Cinéthique*, no. 3, 1969, 7-14.
- Poivert, Michel:
La Photographie contemporaine, Párizs, Flammarion, 2002.
- Rancière, Jacques:
Malaise dans l'esthétique. Párizs, Éditions Galilée, 2004.
- Rancière, Jacques:
Le cinéma dans la „fin” de l'art. *Cahiers du Cinéma*, no. 552, 2000 december.
- Royoux, Jean-Christophe
Royoux: Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée. *Art Press*, no. 262, 2000 október, 36-41.
- Russell, Catherine:
L'historiographie parallaxiale et la flâneuse: le cinéma pré- et postclassique. *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, no. 2-3. 2000, 151-168.
- Vancheri, Luc: La
mise en scène cinématographique comme installation. *Cinema & Cie*, no. 8, 2006 ősz.
- Walsh, Maria: Cinema
in the Gallery - Discontinuity and Potential Space in Salla Tykka's Trilogy. *Sense of cinema*, no. 28, 2003 szeptember-október.

Filmográfia

- *Az amerikai barát* (Der Amerikanische Freund. Wim Wenders, 1977)
- *Az édes élet* (La dolce vita. Federico Fellini, 1960)
- *Az utolsó napok* (Last Days. Gus Van Sant, 2005)
- *Elefánt* (Elephant. Gus Van Sant, 2003)
- *Gerry* (Gus Van Sant, 2002)
- *Itt és másutt* (Ici et ailleurs. Jean-Luc Godard, 1975)
- Jeanne Dielman, 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23. (Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Chantal Akerman, 1975)
- *Napóleon* (Napoléon. Abel Gance, 1927)
- *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)
- *Tejút* (Fliegeauf Benedek, 2007)

© Apertúra, 2009. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2009/tavasz/toth-2/>

