Muriel Andrin

A megkövesedett mozi. Elmélkedések a kiállítási tárgyakként bemutatott filmes művek elrendezéséről

Absztrakt

Muriel Andrin azt veti fel kérdésként, hogy miképpen változik a mozi identitása és a mozinézői szituáció a filmeknek a kiállítási térbe való áthelyezése által. A filmes képek múzeumi kiállítása esetében már nem a film felségterülete a mozgás, hanem a látogató és a múzeumi térben kószáló nézőé.

Szerző

Muriel Andrin filmtörténész, a brüsszeli Musée du Cinéma előadója, valamint a brüsszeli Szabadegyetem oktatója. Doktori disszertációját a melodrámák ártalmas női szereplőiről írta (Muriel Andrin: *Maléfiques. Le Mélodrame filmique américain et ses héroïnes (1940-1953)*, Bern, Presses Interuniversitaires Peter Lang, 2005.).

Muriel Andrin

A megkövesedett mozi. Elmélkedések a kiállítási tárgyakként bemutatott filmes művek elrendezéséről

Falba épített és körív alakban elrendezett monitorok vetítik Kim Novak, Grace Kelly és Tippy Hedren közelképeit; képernyőkből álló fal sugározza Alfred Hitchcock saját filmjeiben látható megjelenéseit; televíziókészülék játssza ciklusban a *Psycho* híres zuhanyzós jelenetét a részletesen rekonstruált filmbeli motelszobában. Fetisizálás, demisztifikáció, képkockák feldarabolása, melyeket Hitchcock a tér-idő folytonosság és a nézői reakció szellemében alkotott: nincsenek szavaink annak a folyamatnak a leírására, melyet a múzeumokban való bemutatás rákényszerít a filmes képekre.



Les Oiseaux, Alfred Hitchcock, 1963 © Philippe Halsman, Paris, Magnum.

Egy ilyen példa (*Hitchcock et l'art – Coïncidences fatales* [1], Pompidou Központ, 2001) önmagában még anekdotaszerű lehetne, ha nem volna rendszeresen megtalálható a mozgóképeket bemutató kiállításokon, avagy állandó kollekciókban, ahol „újra elővéve, újrajátszva, átgyúrva, apró darabokra redukálva, a mozit egy olyan művészeti vágy ejti túszul, mely nem a sajátja" [2].



Eldon Garnet: NO, 1997. Fotóinstalláció, 170 x 48 mm.

A mozgóképek ilyen kontextusban való felhasználása pedig érthetőnek tűnik. Az ikonikus sajátosságuk által gyakorolt bűvölet nem szorul magyarázatra, és arra irányul, hogy a muzeális gyakorlat tárgyává váljon. Dominique Païni látványos színi elrendezésnek [*scénographie spectaculaire*] nevezi azt a módot, ahogyan „a filmek belső atmoszférájának újraélésére ösztökélik a látogatót a rendezés tudományos karakterének és azon kísérleteknek a megértése céljából, melyeknek a rendező a képzeletet és a látást alávetette. A filmrendező színpadtechnikai művészete néhány díszlet újjáépítése és a filmrészletek által idéződik fel, amelyek előtt a nézők úgy keringenek, ahogy azt a színészek teszik a Hitchcock által kedvelt háttérvetítések során, az előre lefilmezett hátterek előtt." [3] (Szentesített?) „tudományos karakter", „rekonstrukció", egy filmrendező esztétikai választásainak nosztalgikus felidézése: már nem is vagyunk olyan messze Norman Bates kitömött madaraitól… A filmes kép azon művészek számára is elbűvölő, akik idézések és kisajátítások alkalmazásával kívánják létrehozni művészi reflexiójukat. Ami pedig a mozit illeti, a múzeumok kapuinak megnyitása által a félig esztétikai, félig ipari művészet (reprodukálható Walter Benjamin szerint) egyedülállóvá és legitimmé tételének gondolata olyan kísértés, amelynek a művészek érthető módon nem tudtak ellenállni. Ahogy azt a többi művészeti ágra való szinkretikus utalások is felfedik, a mozi művészeti értékének végleges megállapítása egy olyan elgondolás, mely szinte alig meglepő módon mindig aktuális. De ezek a végletekig leegyszerűsített igazolások nem döntik el azt a kérdést, hogy a filmi identitás fennmarad-e a kiterjesztett alkalmazásokban.

Az átalakítások ellenére meglepő a „mozi" szó állandó jelenléte még az olyan szemantikusan bizonytalan kifejezésekben is, mint a „másik mozi" [„*un autre cinéma*"] (Raymond Bellour és Jacques Rancière szerint), a „mozi következő fázisa" (*next phase of cinema*) (Chris Dercon meghatározása), az „*expanded cinema*" (Valie Export szerint „a film nyitott vagy zárt színen megvalósuló közös formájának kiterjesztése, mely szilánkokra töri a kommersz mozi konvencionális szekvencialitását – forgatás, vágás, vetítés") vagy a „darabokban lévő mozi" (*cinema in parts*) (Mark Lewis ezzel a kifejezéssel írja le az 1995-ben megkezdett munkáját, mely megkérdőjelezi a narratív, formális és ideologikus egységet) [4]. Marianne Barzilay szerint a múzeumba kerülés következtében „az élettől megfosztott, gyökerestül kitépett, kiállítási értékkel bíró alkotásnak már nem ugyanaz a viszonya a tárgy identitásával" [5]. Jelen esetben az „identitás" a kulcsszó, ha kicsavarjuk és elváltoztatjuk az anyagot, a felépítést vagy éppen a vetítést: mi marad a moziból, és miért használjuk továbbra is ezt a jelölőt olyan művek definiálására, melyek már nem tartoznak hozzá, vagy „túlhaladják" azt?

Mindenekelőtt a kérdés azon a szinten tehető fel, melyen Florence de Mèredieu fogalmazta meg, mégpedig az anyaghoz való viszony megváltozásában [6]. A mozgókép térbehelyezése [*mise en espace*] egy *elmozdítási* művelettel [déplacement] veszi kezdetét, mind az alkotás, mind a tulajdonképpeni elhelyezés szintjén: a képeknek a filmszalagról való, más, az installációs folyamatban flexibilisebb hordozóra (videó, háromdimenziós vagy digitális képek, televíziós monitorok, átalakított, falba szerelt képernyők) való áthelyezésével. Az elmozdítást ezután *redukálás* követi, a hurkolást létrehozó önkényes átírások. Chris Marker számára „mozi az, ami

nagyobb nálunk, s amire felnézünk. Egy kisebb tárggyá átalakulva, amely előtt lehajtjuk a fejünket, a mozi elveszíti a lényegét. […] A tévében láthatjuk a film árnyékát, a film feletti sajnálkozást, a film nosztalgiáját, visszhangját, de sosem egy filmet." [7] Ez az első stádium, ahol a legszembeszökőbb megkövesedés megy végbe. A mozgókép egyik paradoxona annak kettős természete, a fizikai hordozó és a tiszavirág-életű természet, amely lényegénél fogva hátrányos, hiszen végül is nem létezik csak egy jövőbeli letekeredésben [*défilement*]. [8] Egy megragadhatatlan állapotból halottként, megkövesedve kerül dobozba.

A mozgókép foglyul ejtése egy másik dekonstrukciós eljáráson keresztül folytatódik, melyet ezúttal belülről él meg, s mely rendszerint az experimentális film polimorf alakjaira jellemző. A vetítőgépben másodpercenként 24 képnyi film lepergésének egyirányú impulzusa ebben a közegben eltűnik a feldarabolódás, a hurkolás és a vetítés „természetes" gyorsaságának manipulációja által, sőt a filmes képek egymás mellé helyezésének folyamatában. A hordozóanyag tényleges manipulációján túl létezik a mozgással és idővel való játék is a vizuális rímeken keresztül, a lelassított és felgyorsított képek által, amelyek véglegesen eltávolodnak a tradicionális narratív formáktól, s melyek ennek ellenére egy sajátságos „dramatizációt" hangsúlyoznak. Az elvághatatlan filmes kép az installációs játék által ismét csapdába ejtve, feldarabolva végzi.

Egy ilyen jellegű munka középpontjában a filmes kép modernista dekonstrukciójának nyilvánvaló folyamatával állunk szemben, amely magában foglalja a klasszikus film állandó újratárgyalását, valamint az alkalmazott médium mibenlétén való elmélkedési szándékot is. A Douglas Gordon által fémjelzett *24 órás Psycho* (1993), a filmművészetnek szóló ironikus hódolat (a *Spellbound* című kiállításon a londoni Hayward galériában [9]), csupán az egyike a legmeglepőbb szándékos dekonstrukcióknak. Az installáció Hitchcock filmjének lelassított (másodpercenként 2 kép kerül vetítésre) lejátszásával operál: a VHS-másolat ipari Panasonic videólejátszóban történő, kíméletlen időzítéssel való vetítése által kapott eredmény, amely végül az installáció időtartamát a forgatókönyv diegetikus idejének felelteti meg [10]. Az előidézett hatás az ikonikus kép defamiliarizációjának is tekinthető, melyet Bernard Hermann zenéje erősít fel. De az eredeti suspense eltűnése egyben át is adja a helyet egy másik dramaturgiai formának, amely lehetővé teszi, Gordon szerint, a film tudattalanjának leleplezését: „Vannak olyan csodálatos részletek, melyeknek Hitchcock nem lehetett a tudatában, és nem is kontrollálhatta őket. Az az érzésem, mintha a képek lelassítása felfedné a film tudattalanját. Abban a hosszú beállításban, amelyben Norman az ingoványba süllyedő autót figyeli, érezhető a közte és a kocsi között meghúzódó hihetetlen feszültség, melynek nincs semmi köze ahhoz, ami megelőzi vagy követi a jelenetet. A mikroelbeszélés minden másra árnyékot vet." [11] Az installáció különösen a filmbeli mozgás felépítését és illúzióját leplezi le úgy, hogy nyilvánosságra hozza a montázs által kreált kollázst.



24 Hours Psycho (Douglas Gordon, 1993)

Ezen a jól ismert példán túl vegyük figyelembe Mark Lewisét, aki Orson Welles *A gonosz érintése* (Touch of Evil, 1958) című filmjének bevezető képsorát fejjel lefelé vetítette. Laurent Goumarre és Jean-Marc Lalanne szerint az ilyen installáció alapjait képező elvek érthetőek, és alátámasztják Douglas Gordon gondolatát: „Láthatatlanná kell tenni a filmet annak érdekében, hogy felszabadítsuk a kép plasztikus tulajdonságait, meg kell semmisíteni az elbeszélést, az olvashatóságot (a lelassítás vagy a felborított kép segítségével) a mozi számára ideálisnak feltételezett állapot felszabadítása céljából, ahol a képnek nem kell többé ábrázolnia." [12] Ez az érvelés egyaránt alkalmazható a *Between Darkness and Light*-ra (1997) is, amelyben Gordon egymásra vetítette Henry King *Bernadette*-jét (1937) és *Az ördögűzőt* (William Friedkin, 1973). *5.*



Between Darkness and Light (After William Blake), 1997. Photo: Peter Cox, Eindhoven.

Nem véletlen tehát, hogy azokat a rendezőket, akik (létező vagy nem létező) filmes képekből kiindulva installációkat dolgoznak ki és építenek, különösen foglalkoztatja a narratív dekonstrukció. Ennek az egyik legérdekesebb példája minden kétséget kizáróan Chantal Akerman munkája. Az ő művészi eljárásának jellegzetességei – a hibriditás és a kísérletezés – megmagyarázzák az új reprezentációs formák felé való vonzódását, melyek veszélyeztetik a határvonal eszméjét: a művész a vetítővásznakkal játszva – Akerman kizárólag a saját képeivel dolgozik az installációiban – igyekszik kiküszöbölni, mint ahogy ő maga is kifejti, „a szakralizációt és a tiszteletet" [13]. A rendező ezáltal folytatja (az időről, az időtartamról és a filmes építkezés

hipnotikus kapcsolatáról szóló) esztétikai és (az emlékezetről, a beszéd szerepéről, az ikonikus reprezentációról szóló) tematikus érdeklődését új kifejezési módokat keresve. Catherine David így írja le Akerman legelső, *D'Est* című multimédia installációját: „Az első teremben a *D'Est* szokásosan van vetítve teljes egészében, egy vászonra. A második térben nyolc csoportban elrendezett három, emberi magasságú talapzatra állított monitor rövid, hurokba rendezett részleteket mutat az újravágott filmből; ezek a részletek szabadon vannak egymáshoz kötve különböző formális motívumok alapján (egy szín, a kamera vagy egy szereplő mozgása, egy mozdulat vagy egy arc részlete vagy premier plánja, hangi vagy vizuális rímeffektusok). […] A harmadik és egyben utolsó teremben egy földre helyezett monitoron Chantal Akerman hangja hallatszik, míg egy már az absztrakció hatását elérő felnagyított részlet alkotja a képi síkot. Akerman Mózes második könyvét szavalja héberül, illetve a film szinopszisának újradolgozott szövegét adja elő, a háttérben pedig egy Sonia Wieder-Atherton által játszott csellószóló hallatszik." [14] Több út is kirajzolódik a filmtől a „térbehelyezésig" tartó utat illusztráló evolúciós mozgásban; először is, ami Akerman számára tüneti nehézségként jelenik meg, az a filmes kapcsolattól való megszabadulás az első teremben lévő integrális vetítés esetében. Ezután következik a filmes kép hordozó (televíziós képernyők és videó) általi dekonstrukciója és az ismétlődő felaprózódás (a vizuális szinten visszatérő motívumok elve szerint újravágott és hurkolt filmtöredékek). Ez a szakasz Akerman műveit ismerve paradoxnak tűnik, hiszen az ő filmjeinek lényege az alig megtörhető globalitásban rejlik. De ez a változás talán a hipnotikus bűvölet új formájának bevezetési szándékával is magyarázható, melyet a művész ezúttal az ismétlődésre és nem az időtartamra alapozott. A harmadik út a filmes térrel való végleges szakítást hangsúlyozza a deterritorializált kép által a totális „térbehelyezésben" való elkötelezettség jegyében, amely (csaknem teljesen) átadja a helyet a mindent elárasztó hangnak. [15]

A dekonstrukció mellett a nézői viszonyulás, még ha módosítva is, de mindig kitapintható. Maria Walsh szerint a moziszituáció a nézővel szembeni hipnotikus kapcsolaton alapul, a néző „az önmagába záródó ok-okozati elbeszélés csábítása által hipnotizálódik, valamint meg van fosztva attól a képességétől, hogy megszökjön és szabadon járkáljon", a vászonnal szemben elhelyezkedő néző pozíciója ráadásul még fel is erősíti a hipnózisérzetnek ezt az elgondolását [16]. Jean-Luc Godard elképzelése szerint „a mozi a vetítéssel kezdődik: mihelyt a felvett képek megmozdulnak a vásznon egy sötét teremben" [17]. A sötétség és a néző konfrontációja Barthes szerint „a táncoló kúppal veszi kezdetét, mely a sötétséget áttöri egy lézersugár módjára", ám a mozdulatlanság és a csend is mind meghaladottnak tűnik a filmes képek múzeumi kiállításában. Ebben az új szituációban általában nem marad több, mint a filmes reprezentációval szemben elhelyezkedő néző regressziós állapotának maskarája, amely átadja helyét „az építészeti térrel kapcsolatban lévő tárgyak fenomenológiai tapasztalatának." [18]



Abbas Kiarostami: Sleepers, 2001.

A látogató és a tér kapcsolata a filmes tapasztalat közeledésében és távolodásában mutatkozik alapvetőnek. Így egy zárt és sötét térben való vetítés a falakon elrendezett nagy vetítőn elkerülhetetlenül felidézi a mozifeltételeket a látogató számára, aki egy csapásra nézőként pozicionálja szerepét. Viszont a megvilágított terekben való vetítések, a vetítés elmozdítása szokatlan felszínekre vagy a képernyők megsokszorozása jelzi a filmhez kötött megtekintési folyamattól való elhatárolódás szándékát. Abbas Kiarostami egyik installációja, a 2001-es Velencei Biennálén bemutatott *Sleepers*, a filmes konvenciók visszautasítására játszik rá egy alvó pár földre vetítése által, akiknek az álma kitalálható a vetítést kísérő hangsávnak köszönhetően.

Ebben az új pozicionálásban a fizikai kapcsolat kerekedik felül, mely a nézőnél nem az érzékelés, hanem a produkció elsőbbségét követeli meg. Chantal Akerman ennek kapcsán így fogalmaz: „Igyekszem elérni, hogy az idő, melyet a műveimben mindig használok, fizikai tapasztalatot produkáljon. Ennek a fizikai tapasztalatnak az a lényege, hogy az idő a nézőben menjen végbe. Az ezzel szemben álló nézőnek egy emocionális és nem kizárólag mentális tapasztalattal összekötött fizikai tapasztalata van.” [19] Az időtartam ilyen átérzésén túl más módszereken is dolgoznak a filmes kép fizikai hatásának megújítási kísérleteiben. Ilyen például a korai mozi által kedvelt nézői sokk attrakciójának esztétikai elve, valamint az észlelés manipulációja Atom Egoyan *Close* című művében, melyet Juliao Sarmento közreműködésével dolgozott ki és mutatott be a 2001-es Velencei Biennálén. A szűk folyosón elhelyezett vászon a nézőt a vetített képpel való azonnali konfrontációra kényszeríti: egy premier plánban mutatott kéz lábujjkörmöket vág, amelyek egy nő nyelvére esnek, miközben egy kellemes hang rémisztő, lábbal kapcsolatos történeteket mesél.



Deanimated (Martin Arnold, 2002)

A legtöbb installáció esetében a nézői identitás megváltozása módosítja még a mű konstrukcióját is; a filmi linearitás nem létezik többé, de ez nem a film feldarabolt kezelésének tulajdonítható, hanem a nézői viszonyulásnak. A vászon előtt elhelyezkedő nézők mozgásképtelenségének témájával foglalkozó Anthony McCall radikálisan elkülöníti a művek különböző kidolgozási módjának megközelítését: „Bármilyen legyen is a mű térbeli elhelyezkedése, mikor egy videót vagy egy filmet nézünk és hallgatunk, behatolunk a mozgásba hozott kép másik világába, testünket magunk mögött hagyjuk az adott helyszínbe gyökerezve. Ahhoz, hogy alaposan megnézzünk egy szobrot, avagy felfedezzünk egy építészeti teret, sétálnunk kell, miközben megítéljük, amit a test elmozdulásának köszönhetően a szemünkkel látunk. Ez a két tapasztalat szöges ellentétben áll egymással." [20] Pedig ez a mozdulatlanságra való természetes hajlam csupán részleges. Amint azt Cyrill Chérin is helytállóan jegyzi meg leleplezve Douglas Gordon kiállítás-koncepcióit: „de ki az, aki ennyit vár?" [21] Éppúgy, mint Martin Arnold egyik installációjának, a *Deanimated* (Bécs, 2002) esetében, mely a *The Invisible Ghost* (Joseph H. Lewis, 1941) című Lugosi Bélával készült horrorfilmet dolgozza fel, amelyből minden más szereplőt digitális úton kitöröl, és amelyről Patrick Traven így vélekedik: „evidensnek tekinthető, hogy a moziterem üres marad, ugyanannyira elhagyatott, mint maga a film. A néző egy installációt és egy koncepciót kíván megnézni, de nem magát a filmet." [22]

A művészek által kissé elhanyagolt baudelaire-i kószálás (avagy a „mozgó röppálya") valóban jelen van akár az eredetileg filmes képek vetítése alatt is. A mozgást végző néző nem szenvedi el többé a film előrehaladó mozgását, sem a rendező diktátumát, mert ő az, aki dönt, hogy a vászon előtt vagy mögött helyezkedik el, és főként, hogy marad-e, vagy távozik. [23] Amennyiben a kép előtt való ácsorgást választja, megsokszorozhatja nézőpontjait nem csupán a montázs és az adott képek segítségével, hanem a tekintet és a saját mozgásának autonómiája által, amely létrehozza a saját vizuális kollázsát – „gyorsítási és szakítási pillanatokat produkáló montázst" – anélkül, hogy szükségképpen az installációt megálmodó rendező által elképzelt útvonallal foglalkozna. [24] Thierry Davila meglátása szerint a járkálás „alkalmas egy attitűd vagy egy forma létrehozására, és az általa megtestesített mozgástól fogva a plasztikus megvalósításig vezet", avagy még inkább „a cél nélküli sétálgatás képek formába öntésének tekintendő, melyek kiegészítése átalakítja az adott

anyagot, ezáltal a kószálás elrendezésnek tekintendő, valamint mozgásban való átalakításként, keletkezési folyamatként, készítési módként definiálható." [25]

A végrehajtott változás különösen érthetően látható a *Chantal Akerman par Chantal Akerman. Autoportrait* (készült 1996-ban Janine Bazin és André Labarthe sorozata számára) című film és a *Voilà. Self-portrait/Autobiography: a work in progress* (1998) című installáció összevetésekor. Az első önéletrajzi „gyakorlat" egy montázsportré, mely a kamerával szembehelyezkedő Akermanról készült fix képekkel indít, amelyben a rendező elmeséli, miként gondolta ki a filmet. Raymond Bellour így írja le az installációt, vagyis a második „gyakorlatot": „Három monitor található a teremben, az első előtt megállunk. Még mindig a *D'Est* […]: a másik kettő, amelyek előtt leülhetünk, és megnézhetjük a *Jeanne Dielman*t, másként, mint a moziban, miközben követhetjük a film két párhuzamos útját; és hátrébb is el van helyezve egy monitor, amin a *Toute une nuit*, illetve az *Hôtel Monterey* egyes részletei láthatóak. Egy hang kíséri az egész installációt, az *Une famille à Bruxelles* című könyvéből felolvasó művész hangja." [26] A két kísérlet összehasonlítása különösen beszédes: egyrészt a film montázsa, mely egy szilárd identitást épít (a film mint a rendező önéletrajzi tükre, visszfénye), másrészt az azonos részletek egysége, melyeket minden néző a saját személyes szubjektumának megfelelően „újravág", ami különböző identitásokat hoz létre a megtekintéstől, a befogadó egyénektől függően. Ezekben a művekben rátalálunk a bolyongás fontosságára is, mely az általánosított nomadizmusig ismételt referencia, s melyet a néző műalkotáshoz fűződő kapcsolata táplál még akkor is, ha a mű tematikus nézőpontjában vagy véletlenszerű felépítésében is kifejeződik néhány rendezőnél és kiállító művésznél. Az elmozdulásnak, a mozgásnak ebben az új jelenségében a pozíciók végérvényesen fel vannak cserélve; a film mint az előre tartó mozgás birtokosa a teremben lévő néző mozdulatlanságára kényszerítette a filmbeli mozgást, mostantól viszont a mozgás a múzeumlátogató fennhatósága alá tartozik, aki minden mozdulatát a műre erőlteti, amely előtt ő maga dönt, hogy leragad-e nála vagy sem.

A mozinak az új művészi formák közt lévő pozícióját kutató Chris Dercon szerint „a válasz mindenütt megtalálható, beleértve természetesen a múzeumokat és a galériákat is. Talán a galéria lesz az, amely felmutatja a mozi útjának következő fázisát azzal kapcsolatban, amit meg tud mutatni, s ahogy azt képes véghezvinni: ebben az esetben a film színpadi kísérletezésként tűnik majd fel a nagyon változatos helyeken tanyát vert vetítővel, tévéképernyővel, monitorokkal, kamerákkal, vágási berendezésekkel, kommunikációs láncokkal, melyek mind arra intik a felhasználókat, hogy újrastrukturálják a moziterem konvencionális terét." [27] Még abban az esetben is, ha a mozi lényegétől való megfosztása már előre elfogadottnak tűnik, mégis vissza kell utasítanunk annak legitimitását, hogy „lemondhatnánk az ülőhelyekről, a hangsávról és a sötétségről" [28]. A múzeumba kerülés által a filmes kép lényegétől való megfosztásának leleplezésén túl ezek az elmélkedések megkísérlik kimutatni, hogy a kiállított műhöz való viszonyunknak meg kell változnia mind a koncepció, mind a befogadás szintjén; miért képzeljük és mutatjuk be ezeket a képeket úgy, mint a „mozi" [*„cinéma"*] képeit, mikor a kifejezés egyszerű említése is erősen feltételezi a látásmódunkat? A kettős diskurzus (moziterem/múzeum) által

kreált feszültség belsejében sétálgató néző egy valódi skizofrén tapasztalatot él át, még akkor is, ha valójában más típusú képekkel konfrontálódik, melyek már nem is filmes képek, csupán a globális észlelésükben tekinthetőek annak. Sokkal inkább, mint más műalkotások múzeumba kerülése – hiszen ezek megtartják az anyag és a tartalom szintjén lévő integritásukat – a filmes kép múzeumi falakra való elhelyezése több problémát vet fel. Akárcsak a lefilmezett színház, mely többé már nem számít színháznak, csupán arra utal, 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 területtől való megfosztás [*déterritorialisation*] [29] fogalom alkalmazásának, úgy tűnik, megvan minden jogosultsága a filmes kép muzeális megkövesülése felé vezető transzferben. A *deterritorializált mozi* helyett, hiszen az a mozi szó zavaros használatát írja elő, miért nem beszélünk inkább – a gyökértelenítés vagy derealizálás ezen eseteiben – a *deterritorializált képről*?

Fordította: Tóth Andrea Éva

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella

[A cikk eredeti címe: Muriel Andrin: *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. Közlés a szerző engedélyével.]

Jegyzetek

1. *Hitchcock és a művészet – Végzetes egybeesések*
2. Raymond Bellour: *La querelle des dispositifs*. *Art Press*, n° 262, 2000. november.
3. Dominique Païni: *Rapprochements, constellations, ressemblances, construction*. In *Hitchcock et l'art – Coïncidences fatales*. Párizs/Milánó, Pompidou Központ/Mazzotta, 2001. 18.
4. Valie Export: *Expanded cinema as expanded reality*. *Senses of cinema,* 28. szám, 2003. szeptember-október (http://www.sensesofcinema.com)
5. Marianne Barzilay: *Faire signe ou faire sens?* In Henri-Pierre Jeudy (szerk.): *Exposer, Exhiber*. Párizs, Éditions de la Villette, 1995 12.
6. Florence de Mèredieu: *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*. Párizs, Larousse, "Comprendre et reconnaître", 2003. 217.
7. Lásd Chris Marker *Immemory* című CD-ROM-ját.
8. Roland Barthes: *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985. 140. franciában, kikeresni
9. A kiállítás címe Hitchcock *Elbűvölve* (Spellbound) című filmjét idézi meg.
10. Douglas Gordon egy másik projektje John Ford *Az üldözők* című filmjét érinti, mely a film elbeszélésének diegetikus idejével megegyező időtartam alatt 5 évre lebontva lenne vetítve.
11. Douglas Gordon szavait Amy Taubin idézi a *Spellbound – Art and Film* című kiállítás katalógusában található installációról szóló cikkében (Hayward Gallery és BFI Publishing, London, 1996).
12. Laurent Goumarre, Jean-Marc Lalanne: *Reprise de Remakes*. *Cahiers du cinéma*, 584. szám, 2003. november,

76.

13. *Chantal Akerman – L'innocence par l'installation*. Beszélgetés Dominique Païnival. *Art Press*, 280. szám, 2002. június, 35-36.
14. A Documenta 11 alkalmából kiadott katalógus, Commissariat général aux Relations Internationales de la Communauté Wallonie-Bruxelles, 2002. június, 11-12.
15. Chantal Akerman a *Sud*del és különösen a *From the Other Side – De l'autre côté* (2002) című művel folytatja installációit. Az utóbbi heterogénebb kidolgozási módja már alapjaiban magában foglalja a film koncepciójának kigondolásakor az installáció gondolatát (egy fényképet, egy szuper 16-osról és videóról DVD-re áthelyezett, tizennyolc monitorra tervezett installációt és két vetítővásznat tartalmazva).
16. Maria Walsh: *Cinema in the Gallery – Discontinuity and Potential Space in Salla Tykka's Trilogy*. *Senses of cinema*, i. h.
17. Idézi Raymond Bellour: *La querelle des dispositifs*, i. h.
18. Terri Cohn: *Moving Objects: The Protected Image in the Gallery Space*. *Senses of cinema*, i. h.
19. *Un écran dans le désert* – beszélgetés Chantal Akermannal. *Balthazar*, 6. szám, 2003. nyár-ősz, 63.
20. *L'image projetée dans l'art contemporain. Cahiers du cinéma*, 584. szám, 2003. november, 79.
21. A *Between Darkness and Light* által sugallt tapasztalattal szemben: „Mihelyt megérti, hogy ezek nem képek, hanem két egymással szemben álló forgatókönyvnek az ötletei, a kószáló néző megteszi a saját útját, mint ahogy azt minden más kiállított darab előtt is teszi." Cyrill Ghérin: „Fly Gordon", *Balthazar*, 91.
22. Patrick Traven: *Le cinéma au musée: le cinéma médusé! Balthazar*, 94.
23. Maria Walsh: *Cinema in the Gallery – Discontinuity and Potential Space in Salla Tykka's Trilogy. Senses of cinema*
24. Thierry Davila: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Párizs, Éditions du Regard, 2002. 15, 31.
25. Uo. 56.
26. Raymond Bellour: *La querelle des dispositifs*, i. h.
27. Chris Dercon: *Gleaning the Future from the Gallery Floor*. *Senses of cinema* (első megjelenés: *Vertigo*, 2002. tavasz)
28. Uo.
29. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mille Plateaux*. Párizs, Éditions de Minuit, 1980.

Irodalomjegyzék

- A Documenta 11 alkalmából kiadott katalógus, Commissariat général aux Relations Internationales de la Communauté Wallonie-Bruxelles, 2002. június, 11-12.
- Barthes, Roland: *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.
- Barzilay, Marianne: *Faire signe ou faire sens?* In Henri-Pierre Jeudy (szerk.): *Exposer, Exhiber*. Párizs, Éditions de la Villette, 1995.
- Bellour, Raymond: *La querelle des dispositifs*. *Art Press*, n° 262, 2000. november.
- *Chantal Akerman - L'innocence par l'installation*. Beszélgetés Dominique Païnival. *Art Press*, 280. szám, 2002. június, 35-36.
- Cohn, Terri: *Moving Objects: The Protected Image in the Gallery Space*. *Senses of cinema*, i. h.
- Davila, Thierry: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Párizs, Éditions du Regard, 2002.
- de Mèredieu, Florence: *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*. Párizs, Larousse,

"Comprendre et reconnaître", 2003.
- Dercon, Chris: *Gleaning the Future from the Gallery Floor*. *Senses of cinema* (első megjelenés: *Vertigo* , 2002. tavasz)
- Deleuze, Gilles és Guattari, Félix: *Mille Plateaux*. Párizs, Éditions de Minuit, 1980.
- Export, Valie: *Expanded cinema as expanded reality*. *Senses of cinema,* 28. szám, 2003. szeptember-október (http://www.sensesofcinema.com)
- Ghérin, Cyrill: „Fly Gordon", *Balthazar*, 91.
- Goumarre, Laurent és Lalanne, Jean-Marc: *Reprise de Remakes*. *Cahiers du cinéma*, 584. szám, 2003. november, 76.
- *L'image projetée dans l'art contemporain. Cahiers du cinéma*, 584. szám, 2003. november, 79.
- Marker, Chris: *Immemory* (CD-ROM)
- Païni. Dominique: *Rapprochements, constellations, ressemblances, construction*. In *Hitchcock et l'art - Coïncidences fatales*. Párizs/Milánó, Pompidou Központ/Mazzotta, 2001.
- Taubin, Amy: *Spellbound - Art and Film* című kiállítás katalógusában található installációról szóló cikke (Hayward Gallery és BFI Publishing, London, 1996).
- Traven, Patrick: *Le cinéma au musée: le cinéma médusé! Balthazar*, 94.
- *Un écran dans le désert* - beszélgetés Chantal Akermannal. *Balthazar*, 6. szám, 2003. nyár-ősz, 63.
- Walsh, Maria: *Cinema in the Gallery - Discontinuity and Potential Space in Salla Tykka's Trilogy. Senses of cinema*.

© Apertúra, 2010. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2010/tavasz/andrin-a-megkovesedett-mozi-elmelkedesek-a-kiallitasi-targyakkent-bemutatott-filmes/