

Nyugaton, Keleten, Északon vagy Délen.
Még Montenegróban sem. Ez egy halott világ.
Az élővilág különbözik ettől. Az mocskos, fájdalmas, halállal teli. Nem a néző értékelése fontos ebben a projektben, hanem annak a nézőnek a formális megkettőződése, aki bele van festve a tájba (ahol a művész helyet talál neki) és aki mindezt kívülről szemléli (saját magát elhelyezve). A néző önmagát mint karaktert értékeli, és megosztja a felelősséget a projekt szerzőjével.

✘ *Tehát nincs egységes, általános nézőpont, ugye?*

✘ Nem. Mindenki egyidejűleg szemlél mindent. Az én nézőpontomból a mennyezetről belógó kitömött sas üveg szemének vagy a gorillának a „perspektívája” jóval fontosabb. Az élőlények elhagyhatják a megfigyelt területet. Van választásuk. Amikor megállnak, elveszítik ezt a lehetőséget és a tájkép foglyaivá válnak, amely másfelől őket ejti csapdába. A táj a valós és ideális, vagyis a halott világ határán lévő csapda. Az ablak üvegfelszíne lehetővé teszi, hogy ezekre a párhuzamos világokra összpontosítsunk, és a nézők két fajtájának párhuzamos létezésére is, minden perspektívából. Az üveg nemcsak átlátó, hanem megőrzi a tükrözés képességét is.

✘ *Milyen szerepet kapnak itt az állatok? Áldozatok vagy emlékeztetnek minket valamire?*

✘ Nem egészen. A Nagy Másik különböző arcainak tekintem őket. A halott állat szimbólum és nélkülözhetetlen része a beteges társadalmi rendnek. Az ökológiai problémák képesek bármilyen társadalmi projekt héjává válni, mint ahogy a Microsoft Windows is minden más program alapját képezi.

✘ *Ezek az „ablakok” nagyon pesszimista látványra nyílnak. Lehetetlen visszahozni a halott dolgokat az életbe.*

✘ Nem, nem tudjuk ezt megtenni, de az életet megmenthetjük. És ezt a valóságban is megmenthetjük, nemcsak a képzeletünkben. Megmenthetjük ezt a szörnyű, bűzös, hibás valódi világot. A projekt valóban nagyon pesszimista, ha a nézők cél nélkül körbejárnak és boldognak érzik magukat, mondván, milyen csodálatos kiállítás is ez. Ha meglátják a legyilkolt valóság horrorját ebben a szépségben, akkor van egy kis remény az optimizmusra. De nem mondhatom, hogy itt bármi rajtam múlna.

Térjünk vissza saját fejlődésem problematikájára. Művészi pályámat valójában azzal kezdtem, hogy egy olyan anyag után kutattam, amely nem vetíti ki a valóságot. Ez először az üveg volt. Majd a saját testem volt az, a performansz, a fotográfia és a számítógép. És most újra itt az üveg. Segít a szemnek, hogy megkerülje az esztétikai gátakat. De nem értettem igazán, hogy mit akartam látni a pályafutásom elején. A kutya bőrében kellett szaladgálnom tíz évig, hogy megértsem: látnom kell a fájdalmat.

Fordította: Ferenczi Emőke

Tóth Andrea Éva

Lehetetlen próbálkozás, lehetséges válaszok...

Once Upon a Time: *Fantastic Narratives in Contemporary Video*

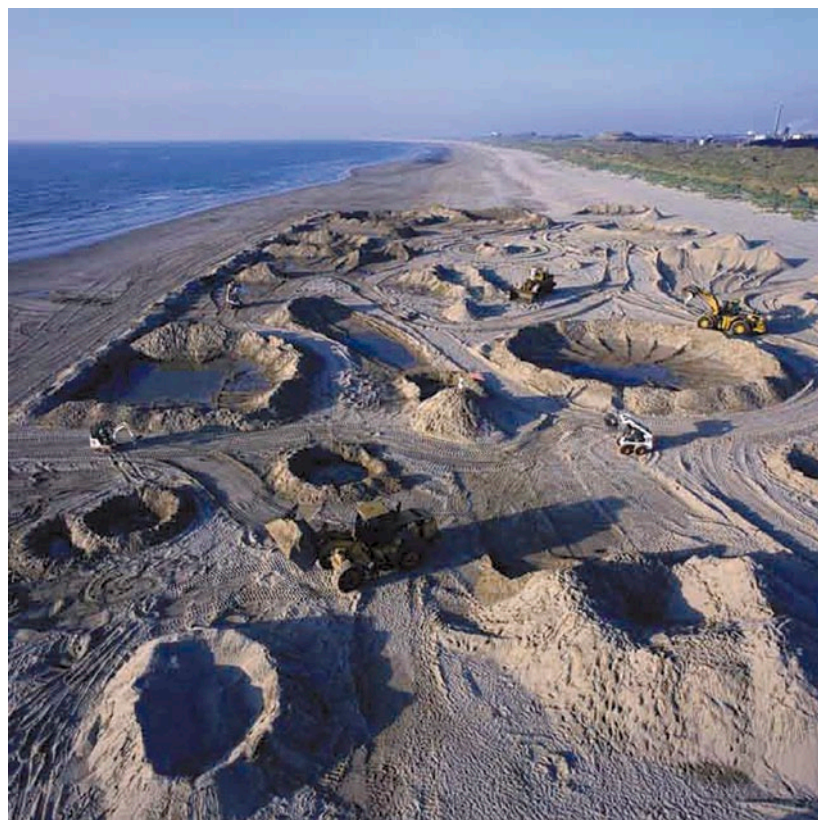
📍 Deutsche Guggenheim, Berlin

📅 2011. július 8 – október 9.

Hol volt, hol nem volt... Így kezdődnek a mesék, amelyeket gyermekként hallgattunk, és amelyeket később el is olvastunk. S bár a későbbiekben a barátainknak és családtagjainknak elmondott történetek már nem ezekkel a varázslatos hangulatba ringató szavakkal indulnak, mégis mindegyik történetben ott rejlik a kronologikus rend, az elbeszélte események rendszerezésének, sorrendbe állításának igénye. S bár a történetmesélés alapvetően az irodalom sajátossága, erősen kötődik a mozgókép médiumához is.

Köztudott, hogy már a huszadik század első harmadában számos művész épp ez ellen, a film történetmesélési szándékának kötelező érvényűsége ellen lépett fel: így kívánták felhívni a figyelmet a még csupán néhány évtized óta létező médium más területeket is bevonni képes kifejezőeszközeire és jellegzetességeire. Ennek köszönhetően születtek az új médium más művészeti ágakhoz, illetve a képzőművészet éppen aktuális irányzataihoz való kapcsolatát kiemelő filmek (Fritz Lang: *Metropolis*, 1927; Robert Wiene: *Dr. Caligari*, 1920; Viking Eggeling: *Diagoná-*

ALEKSANDRA MIR
First Woman on the Moon, 1999, © VG Bild-Kunst, Bonn 2011



lis szimfónia, 1924; Salvador Dalí-Luis Bunuel: *Az andalúziai kutya*, 1929; René Clair-Francis Picabia: *Entr'acte*, 1924; Hans Richter: *Ritmus 21*, 1921 stb.). Egy film tehát nem feltétlenül kíván történetmeséléssel bajlódni, s a legelső mozgóképeket sem – soroljuk azokat a film médiumához vagy sem (amiről egyébként hosszas teoretikus vitákat lehetne André Gaudreault-val¹ folytatni) – tekinthetjük történetmesélő alkotásoknak. Méliès a cirkuszi varázslat megteremtésének filmes lehetőségeit kereste a munkáiban, bár az is igaz, hogy mindezt végül is történetfoszlányok formájában valósította meg, míg a Lumière-fivérek első filmjei, valamint a későbbi *plein air* filmek számára a kamera előtt elterülő táj, város vagy az éppen folyó esemény lefestése volt izgalmas. A Tom Gunning által az attrakciók mozijához sorolt filmek sem sztorikat szándékoztak mesélni nézőik számára: a fő cél a provokáció, meghökkentés kiváltása volt. Olyan munkák születtek a gunningi címke alatt, amelyek a tartalomban vagy a bemutatási módban rejlő mutatvány-jelleg miatt számítottak érdekesnek a korabeli filmnézők számára. A későbbiek folyamán is számos rendező helyezkedett szembe a történet elmesélésének – már-már elvárt – igényével, és a videóművészek munkáiban is gyakran kap szerepet a narráció lebontására való törekvés vagy éppen a történetmesélés kiállítási térben való megvalósulásának lehetőségére való reflektálás. A mindenki által citált példa, amit 2002-ben Daniel Martinico (*24 Second Psycho*), két évvel később pedig Chris Bors (*24 Second Psycho*) sajátított ki, értelmezett újra: Douglas Gordon 1993-as *24 Hour Psycho* című munkája, amely szintén olvasható az eredeti Hitchcock-film (1960) narrációs folyamatának szándékolt

¹ André Gaudreault: *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS, Paris, 2008

JANAINA TSCHÄPE
Lacrimacorpus, 2004
© 2011 Janaina Tschäpe, Courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York



megbontásaként. Erre utal a művész is, mikor így fogalmaz: „Láthatatlanná kell tenni a filmet annak érdekében, hogy felszabadítsuk a kép plasztikus tulajdonságait, meg kell semmisíteni az elbeszélést, az olvashatóságot (a lelassítás vagy a kifordított kép segítségével) a mozi számára ideálisnak feltételezett állapot felszabadítása céljából, ahol a képnek nem kell többé ábrázolnia.”² Amos Gitai szintén a narráció lebontásán (is) dolgozik, amikor galériák számára készül munkáival foglalatkosodik. Gitai *Traces*³ című kiállítása, amely Chantal Akerman *D'Est* (1993) című installációjához hasonlóan a rendező korábbi filmjeiből kivágott részletekből épül fel, a képek multiplikálása és a töredéknyi részletek loopba állítása által megtöri az eredeti filmekben tetten érhető narratív egységet, sőt, a többszörös felaprózódás miatt az eredeti munkában lévő történetek már nem is képesek összeállni a kiállítás látogatójának fejében. Természetesen az sem titok senki számára, hogy egy kiállítás keretein belül eleve különösen nehéz történeteket mesélni. Az általában egymás közelében elhelyezett mozgóképes installációk összeérő hangszávjai sok esetben teljesen kioltják egymást, a kihelyezett fülhallgatókat pedig nem szívesen, de legalábbis nem hosszú időn át használják a látogatók, akik egyébként sem kívánnak több időt tölteni egy mozgókép előtt, mint bármely más statikus műalkotás társaságában.

Mindezekkel, tehát a filmtörténetben folyamatosan jelen lévő történetmesélés elleni lázadással, valamint a mozgóképes installációk által egyébként is csupán nagy nehézségek árán létrehozható elbeszélés tényével kell számolnia a Deutsche Guggenheim kollekcijából összeállított *Once Upon a Time: Fantastic Narratives in Contemporary Video* című kiállításnak is. A válogatás meséket ígér, méghozzá nem is akármilyeneket: a cím alapján fantasztikus történetekkel lesz dolgunk. Marc Glöde cikke⁴ is ezt ígéri: amennyiben hihetünk neki, a kiválasztott művek koncepciója abban rejlik, hogy élénk tárja, mi és milyen módon hozza létre az igazságot és a hazugságot a filmben. Ezen túl Glödét az is különösen érdekli, hogy milyen viszonyban áll egymással a fotografikus kép és az igazság. Ez utóbbi problémára kívánja írásának lezárását is alapozni, s így nem véletlen a kissé erőltetettnek tűnő platóni barlang hasonlat megidézése sem. A kiállításban azonban nem is az az igazán érdekes, hogy valós történeteket mutatnak-e be a pergő képek, vagy csupán fikcióról, kreált hazugságokról, fantasztikus mesékről

² Laurent Gourmarre, Jean-Marc Lalanne: *Reprise de Remakes*, in *Cahiers du cinéma*, num. 584, 2003, november, p. 76.

³ Amos Gitai: *Traces*, Palais de Tokyo, Párizs, 2011. február 5 – április 10.

⁴ Marc Glöde: *Once Upon a Time*, in *Deutsche Guggenheim Magazine*, volume 16, 2011. nyár, pp. 4-9.

van-e szó. Persze tudjuk, hogy a *First Woman on the Moon* egyáltalán nem kíván megfelelni a „hitelesség” mércéjének, s nem is ezért nézzük meg, és JANAINA TSCHÄPE 2004-ben készült *Lacrimacorporus* című videója sincs még csak köszönő viszonyban sem a dokumentumfilmekkel – az értéke sem ebben rejlik.

Mi az akkor, ami mégis figyelemre méltó? Mi az, ami mégis képes lebilincselni a kiállított videómunkák megtekintőit? Azt érdemes a leginkább szemügyre venni, milyen módszerekhez folyamodnak a kiállított mozgóképek annak érdekében, hogy minél nagyobb sikerrel meséljenek nekünk. A videószoftvéként számon tartott MIKA ROTTENBERG 2006-os *Dough* című filmjében párbeszéd nélkül gyúródik a női dolgozók csoportja által készített kenyérszta, hogy végül átlátszó zacskóba kerülve fejezze be a puha anyag gyúrása, húzása folyamán kijelölt történetét. Mindezt az egymástól elkülönülő munkafülkék közötti, a munkafolyamatokat, illetve a fáradság jeleit premier plánban megmutató képek montázsa is továbbberősíti. Ezzel szemben CAO FEI *Whose Utopia* (2006) című munkájában – a kínai Osram gyár dolgozóinak álmaiból, vágyaiból és hobbijaiból szőtt virtuális világ – a dokumentumfilmek (a művész interjúkat készített a gyári munkásokkal) és a dolgozók által elmesélt titkos vágyak képi megrendezésének kettős módszerével él. ALEKSANDRA MIR 1999-es *First Woman on the Moon* című műve, ahogy erre már utaltunk, valóban csak a fantázia szüleménye, ám ezt nem is titkolja. A videómunka mellett elhelyezett táblácska információi részletesen leírják, hogy miként valósította meg a művész az „első nő a Holdon” projektet. Ezen kívül Mir munkája történeti síkon is összevethető a Hold meghódításához köthető filmek narrációs eljárásaival: Méliès *Utazás a holdba* című 1902-es filmje óta nem kevés olyan fikciós film született, amelynek a története a Hold leigázásához köthető. FRANCIS ALYS munkája, a *When Faith Moves Mountains* (2002), mely korábban Magyarországon is látható volt,⁵ több elemből áll. Mielőtt még belépünk a műnek szánt elsötétített terembe (a kiállításon látható alkotások többsége egyébként külön, válaszfalakkal elválasztott teret kapott), máris a bent váró munka making off-jával és a projekt részletes leírásával találkozunk. Kizárt tehát a mű koncepciójának meg nem értése, aminek a csapdájában végezhetjük volna többletinformációk nélkül. A teremben a plafonra felakasztott két, egymással szemben elhelyezett vásznon és a közöttük lévő, földre tett tévékészüléken futó képek nem biztos, hogy képesek lennének elme-

5 *Try again. Fail again. Fail better. Modernizmus haladóknak*, Múcsarnok, Budapest, 2008. szeptember 28 – november 9. (Francis Alÿs munkájához: Stánitz Zsuzsanna: *As Long as I'm Walking / Francis Alÿs: A Story of Deception*. Balkon, 2010/9., 32-34.)



FRANCIS ALYS
When faith moves mountains, April 11, 2002
© 2011 Francis Alÿs. Courtesy Galerie Peter Kilchmann, Zürich



CAO FEI
Whose Utopia, 2006
© 2011 Cao Fei, Vitamin Creative Space, Guangzhou

sélni annak az ötszáz önkéntesnek a munkáját, amelynek eredménye az összefogásba vetett hit által implikált csodás eredmény: egy hegy elmozdítása. Vajon érthetőek volnának-e az elmesélendő történetek a vetített kép kizárólagos jelenléte és annak installálási módja által, vagy a mozgókép nem állna meg a saját lábán? Rákényszerülnek-e a vetített képek, hogy szüntelenül támaszként használják velük kapcsolatban a művek mellett elhelyezett információs szövegeket? Egy átlagos mozifilmnél ez nincs így, bár utánanézhethünk a film történetének, még mielőtt a moziba elmennénk. Mindenesetre egy mozifilm története bármilyen leírás nélkül összeáll a néző fejében, de legalábbis össze kell, hogy álljon a vetítés másfél órája alatt. Viszont pont ezzel a problémával küzd minden olyan kiállítótérbe helyezett mozgókép, amely valamilyen történetet kíván a nézőinek felkínálni. Ám akárhogy is igyekeznek, egy mozgóképes installáció csak kivételes esetben képes történetet mesélni mankók nélkül. Azt, hogy ehhez a konklúzióhoz a *Once Upon a Time* című kiállításon látható válogatás is elvezet minket, erősen kétlem. Ettől függetlenül mégis az idei nyár egyik fontos, kizárólag mozgóképeknek szentelt kiállításáról van szó, ahol a felvonultatott munkák önmagukban és egybegyűjtve is izgalmas interpretációkra kínálnak lehetőséget, és ez már önmagában is elég, hogy ne (csak) elégedetlenkedjünk.