Virtuális jelenlét a térben

Absztrakt

Tanulmányában David Norman Rodowick arra keresi a választ, hogy mi a virtuális kép. Victor Burginnek általában a konceptualizmushoz és a posztminimalista művészethez sorolt munkáit a médium fogalmának megkérdőjelezéseként vagy kikérdezéseként vizsgálja. Burgin művei az érzékelést a mozdulatlanság és a mozgás, a kép és a szöveg között helyezik el. A tanulmány a digitális médium és a „virtuális” fogalmának szétválasztásával azt vizsgálja, hogy Burgin művei hogyan kérdőjelezik meg a vizualitásról alkotott normatív fogalmainkat. Burgin nem a kép és a szöveg viszonyának újbóli kiegyensúlyozására törekszik, hanem a Kép fogalmának átértékelésére. Korábbi konceptuális műveiben és mozgóképes installációiban az emlékezet, a mozgás, a változás és a virtualitás sajátos konstellációt rajzolnak ki. A tanulmány az érzékelés és az emlékezet temporalitását a szöveges, akusztikus, fotografikus, videografikus vagy 3D-s számítógépes modellezés mediális összefüggéseitől nem függetlenül, de nem is a mediális determinizmus keretrendszerében vizsgálja, a deleuze-i képfogalmat erre a művészeti gyakorlatra vonatkoztatva.

Szerző

D. N. Rodowick egyetemi tanár a Chicagói Egyetem Film- és Médiatudományi Tanszékén. Korábban a Rochesteri Egyetem és a King's College oktatója; itt megalapította a Filmtudományi Tanszéket és a Filmtudományi Központot. Chicagói kinevezése előtt a Harvard Egyetem oktatója, ahol a film és vizuális kultúratudományok területén történő PhD-képzés kialakításában vett részt. Kutatási területei a művészetfilozófia, filmelmélet-történet, a kortárs művészet és kultúra filozófiai vizsgálata, az új technológiák hatása a kortárs társadalomra. Számos kötet szerzője: *What Philosophy Wants from Images* (University of Chicago Press, 2018), *Philosophy's Artful Conversation* (Harvard UP, 2014); *Elegy for Theory* (Harvard UP, 2014); *The Virtual Life of Film* (Harvard UP, 2007); *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media* (Duke UP, 2001); *Gilles Deleuze's Time Machine* (Duke UP, 1997); *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference, and Film Theory* (Routledge, 1991); *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (U of Illinois Press, 1989). Rodowick kurátorként és kísérleti filmesként, valamint videóművészként is dolgozik, műveit a berlini Campagne Première galéria mutatta be.

Virtuális jelenlét a térben

[...] az egész a pszichikai térről szól. Mindig is erről szóltak az alkotásaim.

Victor Burgin ^[1]

A látható valószínűtlensége. Roland Barthes azon állítását vizsgálva, mely szerint minden fénykép jelenlétet bizonyít, Ackbar Abbas megjegyzi, hogy a fényképészet az eltűnéshez is vonzódik. Mint írja, „[a]z eltűnés is inkább a jelenlét, semmint a hiány kérdése, az egymásra rétegződése, semmint a törlése.” ^[2] De hogyan képzelhető el vagy fejezhető ki az eltűnés jelenléte, és hogyan értendő az affinitás a fényképészet és az eltűnés között? Abbas észrevételei felidézik az előző fejezetben tárgyalt okfejtésemet a fotografikus hit furcsa [*queer*] szerkezetéről, ^[3] és annak a múlt és a jelen, a hit és a kétkedés, a valóság és a fantázia közötti körben forgásáról vagy oszcillációjáról. Ezeket a felvetéseket kívánom továbbfolytatni egy új területen, ahol e kérdések a médium sajátosságára és a digitális eszközökkel készített fényképek felfogásaira vonatkoznak a kortárs művészetben.

Digitális korunk meghatározó jellemzője a fénykép többszörös eltűnése, valamint az idő és a kép új variációi. Ha a fénykép új értelemben vált Képpé, az azt jelenti, hogy az eltűnés jelenléte nem lehet adott a reprezentációban, legalábbis nem úgy, ahogy a reprezentációt általában értik. Ha a fénykép vonzódik az eltűnéshez, akkor ez az affinitás nem abban áll, hogy kevésbé teszi az elmúlt jelent láthatóvá, hanem hogy észlelhetővé, vagy (legalábbis mentálisan) jelenvalóvá tesz valamit, ami a jelenlét és a hiány, a szubjektív és az objektív, az aktuális és a virtuális, a térbeli jelenlét és az időbeli hiány között ingadozik.

Ez a keveredés és a fogalmak megfordíthatósága nem korlátozódik a fénykép és a digitális kép történetére. 1979-es kanonikus esszéjében, *A szobrászat kiterjesztett terében*, Rosalind Krauss hasonlóan magyarázza a szobrászat mint kritikai fogalom „eltűnését” az olyan alkotók intenzíven változó és differenciálódó művészeti gyakorlataiban, mint Robert Morris, Richard Serra, Robert Smithson, Mary Miss és még sokan mások a hatvanas évek közepén és végén. Krauss aláaknázza a médiumspecifikussághoz való ragaszkodást és közvetetten azokat a filozófiai vagy művészettörténeti kategóriákat is, amelyek az önazonosság kritériumához kötődnek. Amellett érvel, hogy „a szobrászat csupán egyetlen fogalom egy olyan terület perifériáján, amelyen más, eltérően strukturált lehetőségek is vannak.”^[4] Ebből következik provokatív felhívása a Klein-csoportok alkalmazására, hogy modellezze a struktúra nyitott feltételeit,^[5] amelyben a különböző „szobrászati” (itt az idő, hogy a fogalmat törlésjel alá helyezzük?) gyakorlatok felfüggesztődnek az olyan kategóriák között, mint amilyen a hely [*site*], a táj [*landscape*], az építészet, valamint ezek összekapcsolt, egyszerű és komplex tagadásai.

Huszonhat évvel később George Baker kiterjesztette ezt az érvelést, megjegyezve, hogy „bárhová nézünk manapság a kortárs művészet világában, a fényképészeti tárgy válságban lévő objektumnak tűnik, vagy legalábbis komoly átalakuláson megy át.”^[6] Ezt a helyzetet azonban kevésbé a technológia vezérli – ahogy például a digitális média felváltja az analógot –, mint inkább a médiumok és a mediális gyakorlatok értésmódjában beálló mélyreható kulturális és fogalmi átalakulás, valamint azok művészeti és kulturális használata. Természetesen a „szobrászat” és a „fényképészet” mint gyakorlat nem tűnt el. A felismerés, hogy lehetséges a gyakorlatokat nyíltan variálni, inkább arra ösztönözte a kritikát, hogy kevésbé egyetlen médiumhoz tartozó alkotásként határozza meg azokat, hanem inkább „elméleti tárgyak” bemutatásaként, melyek értelme különböző konceptuális perspektívák függvényében váltakozik. (Ez a gesztus nem ellentétes azzal, ahogy Metz és Cavell a fénykép bizonytalanságait tárgyalják, és ahogy ezeket a bizonytalanságokat a hit különböző rezsimejéhez kötik.) A maga rendjén Baker felidézi a Klein-csoportosítás módszerét, hogy felfüggeszse a „fényképet” az állapot [*stasis*], a narratíva, a projekció, a lenyomat, az „állókép” [*still film*] és a „standfotó” [*film still*] fogalmai között, valamint az ezekhez kapcsolódó, egyszerű és komplex tagadások között. Krauss eredeti esszéjének 136. oldalát parafrázálva Baker kifejti, hogy

»[a fotográfia] többé nem kitüntetett, közvetítő fogalom két tőle eltérő dolog között. [A fotográfia] csupán az egyik fogalom egy olyan terület perifériáján, amelyen más, eltérően strukturált lehetőségek is vannak.«^[7] Hogy ez kulturális terület, szemben egy tisztán esztétikai területtel, arról úgy tűnik, hogy megfelelnek bizonyos új keletű próbálkozások, amelyek vissza szeretnék nyerni a tárgytól függő médiumspecifikusság fogalmait. Az ilyenek számára ez lehet Krauss kiterjesztett terének nagy tanulsága: nem az, hogy a modernista médiumspecifikusság egyszerűen feloldódik a bármi lehetséges [*anything goes*] pluralista állapotában, hanem inkább az, hogy ezek a médiumok egész pontosan *kiterjednek*, kijelölve egy rendszeres mozgást, amely révén mind a művészet,

mind a világ, vagy a művészet és a tágabb kulturális terület egymással új, korábban elképzelhetetlen viszonyba kerülhet. (PEF, 136)

Ezen álláspont több üdvös hatása közül az egyik (amit talán nem egyformán sajátítottak el, mivel úgy tűnik, a médiumspecifikusság érvei nem képesek lecsengeni), hogy hangsúlyozza az új előállítását – nemcsak új tárgyakét, hanem a kritika új kategóriáit, amelyek nyitott sorozatként az ezekkel a provokatív elméleti tárgyakkal való elmélyült szembesülés során jönnek létre. Szükségtelen mondani, hogy Krauss és Baker is a saját „névadási krízisükre” reagálnak egyedülálló és lenyűgöző módon.

Nem fogom most felidézni a Klein-csoportok variációit és a szemiotikai négyszögeket. Inkább annyit szeretnék megjegyezni, hogy sem Krauss, sem Baker ábrái nem azonosítanak fogalmi átfedéseket a fotográfia és a szobrászat között. A jelenlét és a hiány, az aktuális és a virtuális, a tér és az idő, az egymásra rétegződés és a kitörlés fogalmai mentén való gondolkodás ösztönösen elvezet a szobrászati kifejezés számos olyan példájához, amelyek megidéznek vagy megkérdőjelezik a fényképészet fennálló koncepcióit, ahogyan a szobrászatét is. Itt különösen Robert Morris 1965-ös *Tükröződő kockáira* [*Mirrored Cubes*] gondolok. Történetileg tekintve és a posztmodern képviselőinek minden tiltakozása ellenére a fényképészetet és a szobrászatot javarészt még mindig a láthatóság két egymástól elkülönülő területének tekintik. Az előbbi, mint reprezentáció, két dimenzióban bomlik ki és keret határolja, az elmúlt térbeli és időbeli jelenlét átirata, amely most az érzékelés számára hiányként adódik. Az utóbbi háromdimenziós ábrázolás, anyaga és térfogata által betölti a teret, és közvetlen ellentétben áll az eltérő távolságokból való látással.

Természetesen, ahogyan a figurálisról szóló könyvemben is kitartóan hangsúlyoztam, a médiumok minden olyan meghatározásának és szembeállításának, amelyeket az azonosság kritériumai alapoznak meg, az a sorsa, hogy kudarcba fulladjon. ^[8] Krauss az egyik első kritikus volt, aki megerősítette e tényt, azt állítva, hogy a (poszt)modernizmus állapotát a szobrászatban az ontológiai hiány határozza meg. Kanonikus esszéjének következtetése szerint „[a] posztmodern szituációban a művészi gyakorlat nem egy adott médium – esetünkben a szobor – vonatkozásában határozható meg, hanem egy sor kulturális fogalmon végzett logikai művelet vonatkozásában, amelyekhez bármilyen médium – fénykép, könyv, vonalak a falon, tükrök vagy maga a szobor -- felhasználható. [...] [N]yilvánvaló, hogy a tér logikája a posztmodern gyakorlatban többé már nem valamely adott médium meghatározása köré szerveződik, már ami az anyagát vagy éppen anyagszemléletét illeti. Inkább olyan fogalmak univerzuma révén szerveződik, melyeket szembenállónak érzünk az adott kulturális szituációban.” (SZKT, 104. [Ford. mód.]) Baker megismétli ezt az érvelést a „fotográfia” és a „szobrászat” kicserélésével. „Amennyiben a fotografikus tárgy, úgy tűnik, manapság válságban van, ez most azt jelentheti, hogy beléptünk abba a korszakba, amikor nem a médium ért a végéhez, nem is a kiterjesztett tér omlott egyszerűen össze saját szétszóródása miatt, hanem az érintett fogalmak váltak még komplexebbé, a hatásaik feltérképezésének szükséglete pedig még nélkülözhetetlenebbé, hiszen ezek a hatások még kevésbé nyilvánvalók és magától értetődők” (PEF, 138).

Robert Morris Tükröződő kockáinak (1965) 1971-es rekonstrukciója

Morris *Tükröződő kockáira* pontosan így tekinthetünk, kivéve a tényt, hogy térbeli kiterjedésük nem egy átlátszatlan felületet mutat, hanem optikailag virtuális képeket, amelyek szinte megkülönböztethetetlenek a közvetlen környezetüktől. Ezek a tükröződések nem átlátszások, hanem a kockák öt látható oldalát körülvevő tárgyak térbeli helyzetének reprodukciói. A kockák a fotográfia automatikus pontosságával szükségszerűen reprodukálják a környezetük fizikai jellemzőit, viszont a maradandó átírat jellemvonása nélkül. Továbbá, mivel a kocka mind az öt oldala egyenlő méretű és arányú négyzetekből áll, ezek a keretek elképzelhetők úgy is, mint a teret rögzítő kétdimenziós képkockák, és optikai szempontból a mélységillúzió nem tér el az egyszerű fényképtől; vagy még pontosabban, ha „élőben” nézünk egy valós idejű videóközvetítést. (Hasonló szobrászati videóalkotásként Yoko Ono 1966-os *Sky TV*-jét tudom felidézni.) Túlzás lenne Morris *Tükröződő kockáit* instabil egymásra hajlásoknak tekinteni, amely a szobrászat és fényképészet feltételei, esetleg a videóé között ingadozik?

Krauss nyomán a szobrászat vagy fényképészet kortárs átalakításait sok kritikai megközelítés kevésbé tekinti a médium megváltoztatásának, mint inkább konceptuális tárgyaknak. Az engem különösen érdeklő kérdés, hogy „mit vár el a filozófia a képektől”, annak elgondolására irányul, hogy a kreatív kifejezőmódok hogyan intéznek kihívást a filozófia mint a fogalom [*concept*] művészete számára. A szobrászat és fényképészet egymás mellé helyezésével beszélhetünk a médium, a jelenlét és hiány kérdéseiről, a térbeli, az időbeli és a nyelvi kifejezés összehasonlításának a problémáiról. Mindenesetre annak az egyedi problémának, amit a *Tükröződő kockák* jelent a számomra, a látáshoz és a térbeli távolsághoz van köze a tárgyhoz képest, amely egy virtuális helyre tűnik el, ahol a jelenlét és a hiány, az aktuális és a virtuális közti kapcsolat felismerhetetlenné válik.

Egy másik példára szeretnék áttérni, amely tekinthető Robert Morris vagy Robert Smithson tüköralkotása megfordításának. (Ahogy korábban említettem, kiterjeszthetjük ezt a vizsgálatot a szobrászat, az építészet és a videó közti komplex kapcsolatokra. Bruce Nauman késő hatvanas

évekbeli munkája ennek több kézenfekvő példáját is kínálja.) Itt Victor Burgin késő hatvanas és kora hetvenes évekbeli szituációs esztétikájára gondolok, és különösen egy korai konceptuális munkájára, amelynek címe *Fotóösvény* [*Photopath*].

Karrierje elején Burgint a konceptuális művészettel kapcsolták össze, különösen mivel munkáit beemelték az 1969-es, úttörő *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* kiállításba. A konceptuális művészettel még egyrészt a folyamatorientált minimalista művészethez, másrészt az Art & Language és a kapcsolódó művészek analitikus nyelvészeti megközelítéseihez való látszólagos közelsége miatt hozták kapcsolatba. Burgin bonyolult kapcsolatát a posztminimalizmussal úgy érthetjük meg, ha művészeti gyakorlatát kevésbé konceptuális művészetként, mint inkább a koncepció művészetének tekintjük. Ha figyelembe vesszük, hogy Burgin korábban kapcsolatba került a fényképészeti gyakorlatokkal, és jelenleg főleg a digitális rögzítéssel és digitális szintézissel, úgy a fő kérdés nála nem a médiumok vagy a médium visszaszorulása, hanem a médium fogalmának a vizsgálata vagy kikérdezése az olyan alkotások révén, amelyek az észlelést a mozdulatlanság és a mozgás, a kép és a szöveg, vagy még inkább, a látható és kimondható közötti közbenső térben tartják. Valóban, az ember tétovázik, hogy Burgin alkotásait fényképészetnek, szobrászatnak vagy akár videóművészetnek nevezze, ugyanis Burgin nem „vizuális” művész, legalábbis nem a vizualitás hétköznapi értelmében.

Ez Burgin művészetéhez való vonzódásom elsődleges kiindulási pontja. Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault és Gilles Deleuze filozófiai munkáinak fogalmi forrásaiból merítve az elmúlt húsz évben a legtöbb munkám célja az volt, hogy lebontsam a vizualitás koncepcióját, és felcseréljem a figurális sokkal nyitottabb koncepciójával. Ugyanakkor újabban rájöttem, hogyan vezette a figurálisról szóló munkámat a diskurzus problémája, és ezért hogyan kell eltolódnuk a kifejezés kritériumaira vonatkozó fogalmaknak a kreatív gyakorlatban. A fényképészet és a szobrászat közötti kapcsolat új és izgalmas utakra tereli ezt a problémát. Az a szándékom Morris hatvanas évek közepéből származó munkájának és Burgin késő hatvanas évekbeli alkotásának összehasonlításával, hogy a szobrászaton és a fényképészen keresztül megkérdezzem, „mi a virtuális Kép?”; és ha feltesszük ezt a kérdést, átalakulhat a koncepciónk a virtuálisról és a képről.

Burgin filozófiai művészetének paradoxonja érthető úgy is, mint amely a látható helyére kérdez rá, ahhoz hasonló módon, ahogy mondjuk Deleuze bemutatja a *Foucault* ^[9] című csodálatos könyvében a *le visible* és *l'énonçable*, vagy ahogy én fordítom, a látható és a kifejezhető összetett redőit, visszahajlásait és rétegződéseit. Ebben a könyvében a vizualitás és a diskurzus magától értetődősége szétbomlik a kifejezhető és a látható bonyolult interpolációira a tér eltérő dimenzióiban. Szétágazik *korrelatív térré*, amely összekapcsolja a mondhatót a láthatóval vagy a megfigyelhetővel; *komplementer térré*, amely viszonyba állítja a diszkurzív és nem diszkurzív tereket mint a hatalom vagy az érték intézményi alapját; valamint *kollaterális térré*, ahol a kijelentést a plasztikus tér és nyelvi referencia, illetve a figura és a szöveg sajátos mutációi határozzák meg. Szoros értelemben véve ebben az okfejtésben mind a vizualitás, mind a diskurzus egyaránt elvesztik lényegiségüket és önazonosságukat, és változó, nem tiszta, multistabil

összetételekké alakulnak. Deleuze számára mondhatni nem létezik sem vizualitás, sem diskurzus, sem kép vagy kijelentés, inkább csak objektív vagy szubjektív *kifejezés*, vagy inkább valami, ami áthalad az objektív és a szubjektív között.

Ahogy Deleuze az észlelés és a tárgyak, a nyelvi megjelölés és a térbeli referencia vagy reprodukció, valamint az intézményi kontextus közötti instabil kapcsolatokat feltérképezi, az egybecseng a konceptuális művészetben azzal, amit Burgin a késő hatvanas években „szituációs esztétikának” nevezett. Két fontos következménye volt a konceptualizmus foglalkozásának a művészeti tárgy anyagtalanná válásával. Az egyik az intézménykritika irányába mutatott a törekvés révén, hogy olyan alkotásokat hozzon létre, amelyek elválaszthatatlanok a saját kiállítási terüktől, és nem reprodukálhatók az árucserre tárgyaiként. A másik következmény a művészet azon képessége iránti érdeklődés volt, hogy egyszeri fenomenológiai eseményeket hozzon létre. Az önmagukban elégséges tárgyak de-realizációja ily módon a „megvalósulás” más formájára törekedett: arra, hogy közelebb hozza az észlelést a gondolkodáshoz és a gondolkodás figyelmét az észlelés aktusaihoz, amelyek megkerülhetetlenül belső és külső, egyedi és kollektív, személyes és társadalmi észleleti aktusok.

A konceptualizmus legradikálisabb változata visszavonul a vizualitástól vagy tétovázik előtte az instrukciók elemeiből készített rajzok formájában, vagy a szöveg a képnek való alárendelése révén az Art & Language elméleti alkotásaiban. A filozófiai vonzódásom Burgin munkája iránt azonban mélyebbről fakad. Hosszú és termékeny pályája során Burgin nem azzal állította kihívás elé a vizualitást, hogy kiegyensúlyozta a kép viszonyát a szöveggel, hanem inkább azzal, hogy az érzékelés és a Kép közti kapcsolatot vizsgálta, mint olyan művészeti gyakorlat összetevőit, amely bennünket minden esetben az érzékeléstől a gondolkodás felé fordít.

Burgin érdeklődésének első változatait a koncepció művészete iránt a *Fotóösvény* (1967-69) és más korai munkái példázzák. E művészeti gyakorlat elemei közé tartozik először is a javaslat egy vagy több feltételrendszerre, amelyeken belül bizonyos koncepciók bemutatathatók lesznek; ezek a genetikus feltételek keretezik az esztétikai rendszerek kialakítását, amelyek vagy eredményeznek tényleges alkotásokat, vagy sem. A *Fotóösvény*hez tartozó genetikus elem egy használati utasítás, amelyen ez olvasható:

Lefényképezett ösvény a padlón, 1 × 21 egység arányú. A fényképek a tárgy valós méretében vannak kinyomtatva, és úgy vannak a padlóra helyezve, hogy a képek tökéletesen egybeessenek a tárgyukkal.

Fotóösvény

Milyen típusú alkotás jön létre ilyen feltételek vagy szabályozás alapján? A *Fotóösvény* egyik lenyűgöző eredménye, hogy oly módon csökkenti a kép kapcsolatát a referensével a lehető legkisebb különbségre, hogy az furcsa mód felidézi Morris *Tükröződő kockáit*. Akár az analóg fotó, ez az alkotás is elvileg végtelenül reprodukálható – bár elsősorban nem a fotografikus rögzítés és nyomtatás átírási automatizmusa révén, hanem inkább a nyelvi utasítás szimbolikus jelentése révén. (Vajon ez előrejelzése a digitális kifejezésre jellemző, a kimenetek és bemenetek szétkapcsolásának és változtathatóságának?) A fotóösvényt alkotó képek a szelekció egységeiként továbbá csupán akkor működnek, ha alá vannak rendelve a reprodukált környezeti formáknak. Ily módon, ahogy Peter Osborne megjegyzi, a fotografikus kép indexikalitása átalakul az észlelésbeli közömbösség jelévé. ^[10] A fotografikus másolattal ellentétben az előállított alkotás (ha egyáltalán előállítják) végtelenül variálható. Az eredmény, mint Morris kockái esetében, ismét olyan alkotások létrejötte, amelyek felveszik eltérő környezetek felszíni jellegzetességeit. (2011-ben először mutatták be színes munkaként a *Fotóösvényt* a Chicagói Művészeti Intézet átriumában a *Light Years: Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977* című kiállítás keretében. Amikor az alkotást eltávolították, felfedezték, hogy az átriumbeli napsugarak a galéria padlóján egy geometriailag szabályos lenyomatot hoztak létre a műalkotásról. A lefotózott felület egy új kép anyagi támasztékává vált. A szobrászat fényképészetté vált?)

Azt is kérdezhetnénk: mi a médiuma ennek az alkotásnak? Míg a használati utasítás elhelyezhető a katalógusban, a műalkotás a talajhoz csatlakozik, paradox módon mint egy szobrászati tárgy. A padlóra fektetve még a lehető legkisebb térfogat érzetét is felkelti. Ez egy különös megfordítás.

Ahol a szem általában rálel a tájékoztató feliratokra, ott most egy nyelvi alkotást talál, amely mintha képként jelenne meg; ahol általában szobrászati alkotásokat helyeznek el, ott a láb nyomvonalat talál, ami majdnem, de nem teljesen megkülönböztethetetlen a környezettől, amelyre terítették. Maguk az utasítások passzív, leíró stílusban fogalmaznak. Nem kérnek vagy utasítanak, még csak nem is bátorítanak. Szintaktikai értelemben, temporálisan kétértelműek. A szavak nem követelik a jövőt, amelyben a *Fotóösvény* elképzei egy esztétikai szerződés teljesülését. Az instrukciók úgy is olvashatók, mint a múltban lejátszódott „fényképészeti” alkotás visszaható leírása, mint egy nyelvi beszámoló egy múltbeli teljesítményről, vagy mint beszámoló egy jelenbeli alkotásról, amelyet szöveg kísérhet. Sőt, a műalkotás ösvénnyé válik – a fotóösvény nem kevésbé, mint az azt generáló utasításhalmaz –, de hová tart az ösvény? Nem fizikai útvonal, hanem mentális, amely egy „konceptuális tárgy” megértéséhez vezet, amely éppen olyan nehezen helyezhető el a (fizikai vagy mentális, belső vagy külső) térben, mint az időben (az ott és akkor-ban, az itt és most-ban vagy valamilyen nem meghatározott jövőben). Az érzékelés „tárgyát” itt nem a nyomtatott utasítássor elolvasása hozza létre, és nem is a kiállított alkotás megnézése. Tehát Burgin szituációs esztétikájának célja, hogy „eseményeket” provokáljon ki vagy hozzon létre, szándékosan formálva azokat részben az aktuális és külső térben, részben a mentális, belső térben, noha ezek az események nem oldódnak fel sem az egyikben, sem a másikban. Ezek testetlen tárgyak, még akkor is, ha kétségtelenül megtapaszthatók egyszeri fizikai és intézményi körülmények között. Akár azt is mondhatjuk, hogy maga a „műalkotás” csupán virtuálisan létezik, mintha ingadozna a komplementer tér (az installált környezet intézményi jellegzetessége), a kollaterális tér (az utasításbeli megállapodás térbeli teljesülése vagy nem teljesülése) és a korrelatív tér között, amely a nézőt mentálisan és konceptuálisan az észlelés, a gondolkodás és az emlékezés lehetséges aktusai közé helyezi.

Létrehoz ez a helyzet egy „képet”, amely ha kényszeredetten is, de illeszkedik a vizualitás fogalmaihoz? Vizuális fogalom a Kép, vagy pedig a vizualitás koncepciója? A Kép különböző deleuze-i elgondolásának minden ereje és komplexitása, ahogy Burgin szituációs alkotásai, a gondolkodás más dimenzióit sejtetik. A Kép hatalma a gondolkodással való kapcsolatában az idő, a mozgás, az emlékezet és a változás – az új előállása – kérdéséhez vezet, és nem rögzített időtartamok lassú összetömrödéséhez, illetve jelek vagy térbeli tárgyak megszilárdulásához és alkalmazásához. Itt más erők mutatkoznak meg, amelyek eseményeket, perceptumokat vagy nem térbeli észlelést hoznak létre, és ily módon, ahogy Deleuze fogalmaz a *Különbség és ismétlésben* (*Difference and Repetition*), a gondolkodás képe kép nélküli gondolkodásba fordul át. Egy kép megalkotása vagy egy perceptum kibocsátása nem más, mint egy hézag vagy elmozdulás – egy térköz vagy irracionális kapcsolat – létrejötte az észlelésben, és valójában a Kép minden lehetősége a hézagban vagy a közöttségben rejlik: a szétválasztó kapcsolatban mint Elgondolásban, eseményben vagy test nélküli sorozatban. Más szavakkal, a deleuze-i értelemben vett Kép nem foglalhat el teret, és ezért nem is válhat a látás vagy vizualitás tárgyává. Morris *Tükröződő kockái* is ebbe az irányba mutat, mivel az észlelést és a térbeli tájékozódást a térben elhelyezett formák és azok optikailag virtuális re-prezentációja közötti tétovázásban vagy ingadozásban rögzíti. Burgin szituációs esztétikájának igazi teljesítménye tehát nem az volt, hogy de-realizálta a művészeti

tárgyat, hanem inkább az, hogy legvégül a művészetből ebben az értelemben hozott létre Képet. Ez mindig is kulcsösszetevője volt Burgin konceptekkel való foglalkozásának.

Már ejtettem szót a perceptumokról. Ha a vizualitást ki szeretnénk mozdítani a Kép segítségével, úgy a perceptumok és az észlelés megkülönböztetésekor fontos Deleuze-t és Guattarit követni a *Mi a filozófia?*-ban. Egy koncept létrehozása a művészetben nem egy Elgondolás [*Idea*] közvetítése az anyag révén, és voltaképpen a művészetben nem perceptumok, nem affektumok testesülnek meg a kifejező anyagban. Ahhoz, hogy a perceptumokat vagy az affektumokat egyáltalán „jelnek” nevezhessük, a jelölés sajátos fogalmára lenne szükség. Ahogy más összefüggésekben kifejtettem, egy Ötlet meglelte annyi, mint a gondolat kifejezése egyedi konstrukciók, kombinációk vagy összekapcsolások révén – ezeket nevezi Deleuze jelnek. A megformált anyag kifejezést adhat a perceptumoknak és affektumoknak, vagy még inkább, a perceptumok kifejezésésként fennmaradhatnak (hogy lehet igévé alakítani az „eseményt”? mondjuk, eseményesülnek [*eventuate*] a megformált anyagban, de sosem egyek vele. Mintha másik dimenzióban léteznének, a tér helyett talán az időben, a tartamban vagy a változásában; és ez a dimenzió a teremtés aktusának lényegi része. A perceptum nem anyagtalan, habár, megismétlem, testetlen – az Esemény vagy az Elgondolás természetéből fakad, és nem a szubsztanciájából; vagy Deleuze Proustot követő megfogalmazásában, „valós anélkül, hogy aktuális volna, és ideális anélkül, hogy absztrakt lenne”.¹

Ezek az érvek kifejezetten fontosak a számomra, mégpedig sajátos okokból. Mint a könyv első fejezetében kifejtettem, sokáig megbénított az érzés, hogy a digitális kifejezés – mondjuk, a digitális film – nem képes a tartamot és az idő sorozatát olyan intenzíven kifejezni, mint az analóg kifejezés. Ez *A film virtuális életének* egyik alapvető, vagy legalábbis remélem, hogy termékeny dilemmája. Talán azt nem sikerült teljesen megértenem, hogy az idő-kép nem jel, kivéve az Esemény vagy a testnélküli jel értelmében. A digitális művészetek vajon nem képesek ösztönzőleg hatni a perceptumokra, sorozatokat kifejezni, eseményeket létrehozni vagy Elgondolásokat megformálni; röviden, alkotni és kísérletezni?

Ahhoz, hogy a film virtuális életének új sorozataihoz lépjünk, felül kell vizsgálnunk az Esemény szerepét a kortárs művészetben, különösen a digitális eseményekben, amelyeket a kortárs művészetben „mozgó” képek hoznak létre. Ebben a kontextusban Victor Burgin megalkotta az egyik leginkább példaértékű művészeti gyakorlatot.

A film emlékezete. Az a szándékom Morris tükröződő kockáinak és Burgin fotóösvényének egymás mellé helyezésével, hogy felvázoljam a virtuális kép felfogásainak a genealógiáját a *szobrászattól* a *fényképészetig*, ahol mindkét terminust törlésjel alá kell helyezni. Ebben a *Tükröződő kockák* optikailag virtuális képei Burgin konceptuális műalkotásának testetlen objektumaivá alakulnak át. A szobrászat és a fényképészet közti kritikai dialógus két területen is magával ragadó és összetett kérdéseket vet fel: az egyik terület a videó és a vetített képi installációk természete; a másik a fényképészet eltűnése a digitális rögzítés és szintézis folyamatában.

Victor Burgin *Hôtel Berlinje* (2009) lenyűgöző módon vizsgálja meg ezeket a kérdéseket. A műalkotásnak a berlini Campagne Première galériában tartott nyitó beszélgetésén megdöbbentem, hogy egy igen szofisztikált kritikus a megszokás kényszere alatt „filmként” utalt erre a műre. A műalkotás dokumentációja „vetített képként/szöveghurokként” hivatkozik rá. Nem filmként, moziként vagy videóként, még csak nem is „mozgóképi” alkotásként; ez inkább lapos leírás, ami egy elcsúszást vagy eltérést jelez – egy hiányos megjelölés, vagy folyamat, vagy olyan műalkotás, amely kisiklik a további leírás alól a jelenlegi konceptuális kontextusban.

Képek az *Hôtel Berlin*ről

Két megfigyelés segíthet bennünket, hogy megértsük a tartós névadási krízist ennél a megtévesztően egyszerű alkotásnál. Először is a forrásanyagok nagy felbontású, digitálisan rögzített *állóképek*, talán az általuk rögzített terek „dokumentációi”, amelyeket Burgin azért „rekonstruált” digitálisan, hogy helyreállítsa vagy kiterjessze a tér monumentalitását. Másodszor, a bemutatott képek nem mozognak, hanem algoritmusok révén animáltak, hogy a mozgás látszatát keltsék. Ebben az esetben nincs rögzített mozgás, hanem ez egy „hamis mozgás” digitális előállítása, amely olyan, mintha mozogna. Noha utalhat a Deleuze-féle hamisság hatalmával való kapcsolatra, de talán az félrevezető jellemzés lenne. Burgin megközelítését az animációról tekinthetjük, a Jacobs-féle ^[12] megközelítés fordítottjának. Mindketten arra törekednek, hogy

mozgást hozzanak létre a mozdulatlanságból, noha nagyon eltérő eredményre jutnak, és mindketten kihívás elé állítják a megszokott fogalmakat azzal, hogy mozgást különítenek ki a mozdulatlanságból. Csak ebben az értelemben tekinthetők ezek az animációs stratégiák „hamisítónak”.

Az elcsúszás vagy eltérés egymást átfedő és keresztező kérdések sorát váltja ki: ez egy fényképészeti vagy egy mozgóképi alkotás? Mi a fénykép ebben az összefüggésben, és mit jelent, ha azt mondjuk, a kép mozog? Dokumentum vagy festmény? Hol ér véget a történelem, és hol kezdődik az emlékezet?

Burgin újabb munkái szinte mindig ilyen típusú találkozásokat, párbeszégeket, kritikai gyakorlatokat, sőt, álmodozásokat visznek színre, amelyek épített, gyakran elnéptelenedett vagy romos terek köré szerveződnek. Az *Hôtel Berlin*ben használt tér maga is sajátos időbeliséget vagy átmeneti pillanatot fejez ki, ami különösen illik a film virtuális életének jelenlegi helyzetéhez. Ez a berlini Tempelhof repülőtér. Az Albert Speer által 1934-ben Ernst Sagebielnek adott megbízásában az új Tempelhof repülőtér fasiszta architektúrája Hitler tervezett világfővárosának, „Germaniának” kellett volna hogy a szimbóluma legyen. Egykor a világ legnagyobb épületei közé tartozott, viszont ironikus, hogy soha nem fejezték be, és ma is befejezetlenül áll. ^[13] Ezért Tempelhof a történelem sajátos terepeként maradt fent: befejezetlen emlékmű; Európa politikai történelmének mátrixa, ideértve a berlini blokádot és légihidat; és csillogó háttér a politika és szórakoztatóipar hírességei, többek között Marlene Dietrich, Billy Wilder, Gary Cooper, Marilyn Monroe és Romy Schneider számára. Tempelhofban többek között egy luxusszálloda is működött, amely biztosan számos ilyen hírességet fogadott.

Egy másik filmtörténeti vonatkozás is fontos az alkotás szempontjából. Amikor a szovjet csapatok 1945 áprilisában megérkeztek, alagutak és pincék hálózatát fedezték fel, amelyeket páncélajtók védtek. Mikor robbanótöltetekkel felrobbantották az ajtókat, akaratlanul felgyújtották a Wehrmacht által ott tárolt hatalmas filmarchívumot. A *Der Spiegel* tudósítása szerint „[az] értékes celluloid napokig égett, és a falak mindmáig feketék maradtak.” ^[14] Sok ilyen terület még mindig el van árasztva, és nem biztonságos.

Legvégül, Burgin több munkájához hasonlóan az *Hôtel Berlin* is a szöveg és a kép sajátos találkozását kínálja, bár ez közvetett és figurális találkozás. Szöveg és kép mindig összefügg és összekapcsolódik, noha valamilyen képen kívüli és azzal érintőleges térben. A szöveg sosem kommentár, hanem a képen nem látható összefüggésekre világít rá, miközben a kép a szöveget emlékezettel burkolja be vagy hatja át, a jelentések részecskefelhőjeként, amely nem teljesen rendeződik szilárd képpé. (Talán ez Benjamin *Schriftbildjének* újabb változata a kortárs művészetben?) Maguk a szövegek nem „idézetek”, hanem inkább a film emlék-képei – bizonytalan pontosságú, átdolgozott leírások, viszont erőteljes pszichikai töltéssel. Néha könnyen felidézhető a forrás a film és a művészetek kollektív emlékezetéből; máskor viszont homályosak a filmművészeti, építészeti és vizuális kultúrára tett történeti utalások. Az *Hôtel Berlin* ilyen forrásai közé tartoznak a *Tavalý Marienbadban* (*L'année dernière à Marienbad*. Alain Resnais, 1961), a *Szédülés*

(Vertigo. Alfred Hitchcock, 1958) vagy a *Foglalkozása: riporter* (Professione: reporter. Michelangelo Antonioni, 1975) filmes szállodáinak felidézett emlékei, Eric Mendelsohn levelei és memoárjai, aki Sagebiel mentora volt, és akinek építészete hatással volt Sagebielre. A levelek és memoárok „Mister X” elbeszélői hangján vannak átszűrve, aki egy építészeti utópia és disztópia képregényének hőse; végül Burgin építészeti emlékei a bevándorlásról és kortárs nemzetközi repülőterek biztonsági zónáiról. Mindenesetre Burgin módszere mindig az, hogy végighalad a szigorúan kutatott történelmen, hogy létrehozzon valamilyen rekombináns emlék-képet – a szövegekben, a vizuális képekben és a szöveg-kép viszonyban.

Burgin Tempelhofhoz mint egyfajta fluktuáló emlék-képhez vonzódik: Tempelhof az erőszakos múlt befejezetlen emlékműve, amely egy új, még nem megvalósult politikai történet felé törekszik; az elpusztított képek archívuma és Hollywood aranykoráról szóló álmodozás és fantázia helye. A képek sorozatos, stratégiai egymás mellé rendelése és esztétikai átalakítása révén Burgin létrehoz egy provokatív és bizonytalan terepet, amely a film virtuális életére reflektál. Szemben Ken Jacobs perceptuálisan agresszív történelmi vizsgálatával, a *Kapitalizmus: Gyerek munkával* (Capitalism: Child Labor. Ken Jacobs, 2006) Burgin nem kevésbé átütő alkotása egyfajta meditatív temporalitást hoz létre: a keretüket átlépő történelmi és képzeletbeli asszociációs szálak csendes és kétértelmű szétszalazásával azt vizsgálja, hogy mi volt a kép, és mivé vált.

A felidézett film. Victor Burgin munkásságát már régóta ugyanúgy kísérti a film emléke, mint magának az emlékezetnek az ereje és médiuma. A konceptualizmustól a fényképészeti gyakorlat, a szöveg-kép kísérletezés vagy más hibrid szkripto-vizuális formák és végül a digitális videó felé tartó elmozdulásban Burgint egy sajátos dilemma felismerése hajtotta. „Az utasításkártyák”, magyarázza Burgin,

[...] azzal a problémával szembesítettek, hogy vajon a »műalkotás« az útmutatóban van vagy annak megvalósításában. Amennyiben a megvalósításban van, akkor visszaküldenek a fizikai tárgyhoz. Viszont az utasítások önmagukban hiányosak, amennyiben valami nem jelenlévőre utalnak. A következő utasítás, bár továbbra is anyagi (noha nem specifikus) tárgyakat igényelt, azt sugallta, hogy a problémám megoldása az emlékezés aktusában rejlik: *Két egység együtt létezik az időben. A térbeli szétválasztás olyan, hogy az egységeket nem lehet egyidőben közvetlenül érzékelni. Oly mértékben izomorf egységek, hogy a második egységgel való találkozás valószínűleg az első emléket idézi fel.* Ezt követően olyan »szobrokat« hoztam létre, amelyek nem álltak másból, mint visszatérő mondatok gyűjteményéből, amelyek az olvasó figyelmét a közvetlen észleletekre és emlékekre irányították. ^[15]

A téralakításnak ez a megközelítése Burgin számos közelmúltbeli installációjára jellemző, ahol a kapcsolódó fényképes és szöveges bemutatók fizikailag is elkülönülnek a hozzájuk kapcsolódó vetítésektől; ennek két egymással ellentétes példája a *Voyage to Italy* (2006) és az *Egy hely olvasásra* (A Place to Read) (2010).

Az emlékezés aktusa. Burgin különféle műveiben a többszörös és egymást keresztező utalások

Wilhelm Jensen 1902-es regényére, a *Gradivára*, valamint Alfred Hitchcock *Szédülésére* legalább annyira fontosak, mint az életét végigkísérő rajongása a pszichoanalitikus elméletért. Elég csak az olyan projektekre gondolni, mint a *Gradiva* (1982), *The Bridge* (1984), a *Venise* (1993), a *Voyage to Italy* és az *Hôtel Berlin* (2009); továbbá más alkotásokra, amelyekben a film emléke jelentős szerepet játszik, például a *Family Romance*-ben (1989), a *Listen to Britain*-ben (2002) vagy a *Solito Postóban* (2008). Az is kétségtelenül jelentős, hogy Jensen *Gradivája*, valamint annak történetéről adott freudi pszichoanalitikus olvasat ott rejlik a *Szédülés* mélyszerkezetében. Ezen alkotások zömében a felidézett film genetikus elemként funkcionál, ahol az emlékezet figurális ereje felbontja a kiállított elemeket, így a mű tapasztalata nem egyik vagy másik – szöveges, akusztikai, fényképészeti, videografikus vagy most már 3D-s számítógéppel modellezett – elemben rejlik, hanem az észlelés és az emlékezet mozgékony aktusai által inkább azok között ingadozik. A korábbi konceptuális projektekhez hasonlóan itt is az észlelés és az emlékezet virtualizálása zajlik, ahol az alkotás jelentése a csendjeiben, kihagyásaiban, térközeiben, a hézagaiban és az eltolódásaiban mutatkozik meg, akárcsak az álommunka vagy a fantázia pszichoanalitikus struktúrája.

A *Listen to Britain* példaértékű ebből a szempontból. A *Listen to Britain* olyan projekt, amely az eltűnésről és a késleltetésről szól, arról a lehetetlen, de elkerülhetetlen vágyról, hogy visszanyerjük a hiányzó vagy az elveszett időt, amelynek mércéjévé gyakran a látott vagy látottnak vélt filmek válhatnak; legalábbis azok a filmek, amelyek fedőemlékeként vagy emléktöredékeként idéződnek fel. Elfogadva a bristoli Arnolfini művészeti központ ajánlatát, Burgin elkészítette a *Listen to Britain*-t, miután visszatért Angliába egy tizenhárom éves Egyesült Államokbeli tartózkodás és a szeptember 11-én a New York-i World Trade tornyok elleni traumatikus támadás után. A *Components of Practice* című könyvében Burgin az alábbi történeti kontextusba helyezve idézi fel a Londonból Bristolba tartó utazás pszichológiai hatását:

Kinézve Anglia legkellemesebb vidékeire, felidéztem a *Listen to Britain*-t (Listen to Britain. Humphrey Jennings és Stewart McAllister, 1942), egy 20 perces »rövidfilmet«, amelyet a Crown Film Unit készített 1942-ben – amikor a Brit-szigeteket bármelyik pillanatban invázió fenyegette. A film a helyzetemhez hasonló pásztori jelenettel kezdődik. Amint felidéztem ezt a rövidfilmet, az eszembe juttatta a két évvel későbbi, 1944-ben készült másik film egy rövid jelenetét, amely a háborút ugyancsak száműzi, lényegében egy vidéki idill keretei közé. Egy fiatal nő könnyű nyári ruhában egy ösvényen halad felfelé a Canterbury feletti dombokon. A fák közül kilépve hirtelen a katedrális látványával találja szembe magát. A kamera közelivel keretezi az elragadtatott arcát, mintha ősi hangokat hallana a szélben: csörgő hámokat, dudákat és lantokat. Gyorsan balra és jobbra fordítja a fejét, mintha a hangok forrását keresné. A fiatal nő a dombon a közös nemzeti történelem képének váratlan visszatértét tapasztalja meg, és hangokat hall a közös múltból, amely a dombon kísért. A Bristolba tartó vonaton megtapasztaltam a nő és mások képének akaratlan felidézését a brit film közös múltjából. Különösen tisztán emlékszem a kenti vidékre, amely körülveszi a dombot, amelyen a nő áll. Ez olyasvalaminek volt az emléke,

Kreatív módon, Burgin *Listen to Britain*-jében az akaratlan emlékezés és asszociáció tapasztalata úgy működik, mint a fantázia ősjelenete vagy még inkább, mint az emlékezet erejének primér artikulációja, amelyet másodlagosan átdolgoztak művészi kifejezéssé. Azért erőltetem Burgin kései mozgóképes tevékenységének összehasonlítását az álommunkával, a fantáziával és a tudattalan emlékezet ismétlődő és rekurzív jellegével, hogy a projekt általában nem felismert, hátborzongató és magával ragadó hatásával kapcsolatos mély érzésemet kiemeljem. Mi a *Listen to Britain* médiuma? Akárcsak az *Hôtel Berlin* esetében, nem mondtam meg, hogy ez az alkotás film vagy videó. Ha ez mozgóképi alkotás, akkor felül kell vizsgálni a mozgásról és képről fennálló fogalmainkat. Vagy inkább azt kell felismerni, hogy a *Listen to Britain* olyan módon teszi fel ezeket a kérdéseket, hogy azok a figyelmes nézőt a mozgás és a kép új fogalmaihoz vezethetik el.

A *Listen to Britain* a felidézett filmről szóló alkotás, de közben arról is szól, hogy az emlékezet ereje miként kapcsolja szét a képet és a hangot, a szöveget és a képet, olyan szerkezeteket hozva létre, amelyeket Burgin „filmszerűtlennnek” [*uncinematic*] nevez. ^[16] A filmszerűtlen jelentése változó, és függ a galériában elhelyezett mű sajátos helyzetétől. A filmszerűtlen alkotások szétbontják a tartamhoz való viszonyunkat, ami újabb érv emellett, hogy ezek miért nem „filmek”. A moziban a nézőket beburkolja a kollektív sötétség, és a nézés tartamát a megszakítások nélküli lineáris idő strukturálja, amelyet előre meghatározott szakaszokra bontanak. A megvilágított galériában a nézés a többféle perspektívából véletlenszerű. Be- és kilépünk a nézés terébe a mű bemutatásának idejétől függetlenül, lehetünk egyedül vagy csoportban, lehetünk csendben vagy beszélgethetünk. Még fontosabb, hogy a mű bemutatása nem határozza meg, és nem is feltétlenül esik egybe a befogadás idejével. A két tartam különálló marad és szétválk. „A legtöbb galériába készült alkotást --- magyarázza Burgin – ezért úgy tervezték [...], hogy az első és utolsó képkocka anyaga között észrevétlen legyen az átmenet. A vetített anyag időtartamának és a nézés idejének egybe nem esése azt sugallja, hogy a művet alkotó elemek egyforma súlyúak és önállóan is jelentősek.” A „voice-over szöveggel szemben az a sajátos követelmény, [...] hogy úgy legyen megírva, hogy bármelyik mondat elfoglalhassa az »első« mondat helyét, ahogyan bármelyik kép lehet az első kép.” ^[17]

A filmszerűtlen munkákat tehát az ismétlődés, a rekurzió és a nonlinearitás határozza meg, ahol az alkotás összetevői bizonyos autonómiát és értékbeli egyenlőséget élveznek. Az álommunkához vagy a fantáziához hasonlóan egyetlen komponens sem tekinthető fontosabbnak a másikinál, és minden elem függetlenül és esetlegesként működhet, olyan lehetséges belépési pontként, amely kiváltja a talán nem előrelátott asszociációs láncokat. A galériába tervezett audiovizuális művek hurokszerkezete így analóg az olyan pszichés mechanizmusokkal, mint az utólagosság, ami a bemutatott elemek retrospektív és közvetett asszociatív olvasatához vezet. A nem filmszerű itt közvetlenül kapcsolódik a felidézett film eseményéhez. „Az elszigetelt autonóm elemek távolsága a »filmszerűtlen« munkában – folytatja Burgin – lehetővé teszi, hogy a nézők ne csak a mű korábbi elemeinek felidézésével, hanem saját emlékeiken és fantáziáikon keresztül is lássák azt, ami az érzékelés számára jelen van. A pszichoanalitikus Jean Laplanche és Serge Leclair a

fantáziákat és álmodozásokat alkotó, újraismétlődő töredékes láncokat mint »rövid, leggyakrabban töredékes, körkörös és ismétlődő szekvenciákat« jellemzik. A galériák elrendezési sajátosságaira komponált vetített művek jellemzően »töredékes, körkörös és ismétlődő« rövid jelenetek formájában jelennek meg.” [18] A nem filmszerű formák és a felidézett film eseménye tehát a nézőt olyan térbe és időbe helyezi, amely egy külső, kollektív és egy belső, szubjektív valóság közé esik; mintha azt a téridőt foglalná el, amit Henri Bergson „köztes képnek” nevez *A gondolkodás és a mozgó* ban. [19] Ebben a kontextusban ezt digitális eseménynek nevezem.

A *Listen to Britain* ezt a körkörös és szétdarabolt konfigurációt példázza. Bármelyik belépési pont ugyanannyira jó, mint a másik, habár az, hogy honnan kezdjük nézni, jelentősen módosíthatja a darab egészének az élményét. Mindazonáltal a *Listen to Britain* nek erős kompozíciós struktúrája van, amely tizenkét szegmensre és négy különálló részre osztja az alkotást. Az egyes részeket sorjában a következő ismétlődő minta vagy ritornello vezeti be: a Powell és Pressburger-féle *Canterbury meséből* (A *Canterbury Tale*, Michael Powell és Emeric Pressburger, 1944) a lány, Alison, balról jobbra tekint; ezután egy fekete-fehér digitális panoráma következik, talán a Canterbury feletti dombról. Mindkét szegmens fekete-fehér, és mindkettő néma, ami máris az asszociációk és áthelyezések komplex mintáját veti fel. [20]

A lány hallgatóságának közelije narratív értelemben feltehetően a leginkább jelentős beállítás a *Canterbury mesében*. A film prológusa Chaucer szövegéből vett óangol idézettel indul, majd ezt az egykori canterburyi zarándokok megidézése követi, akik Chaucer karaktereit ismétlik. A *Canterbury mese* narratívája a történelem, az emlékezet és a hagyományok továbbfolytatásával és egyben elkerülhetetlen megszakadásával foglalkozik. Ez a probléma Thomas Colpeper, az előljáró és földműves úriember kétértelmű karakterén keresztül fejeződik ki, aki a történelem és különösen a morál helyi őrzője. Colpeper figurája összetett, rokonszenvesen ábrázolt, mint aki eltökélten meg akarja őrizni az egyszerű falusi élet által meghatározott angolság egy bizonyos eszméjének folytonosságát a háború, az urbanizmus és a modernitás minden pusztításával szemben. Amit Allison hall a lejtőkön, az olyan, mintha a korábbi prológus lovai, dudái és nevetése lenne, vagyis az angol kulturális múlt. Hogy ezek a hangok belülről jönnek-e, vagy a szél hordozza őket, mintha egy szellem kísértené a dombokon, az bizonytalan és lényegtelen. A film azonban úgy ábrázolja ezt a pillanatot, hogy egy városi munkáslány visszanyeri az ősi identitással és hagyományokkal való folytonosságot, attól függetlenül, hogy ez mennyire múltékony. El kell mondani, hogy a lejtőkön egy másik múlt is kísért, Alison múltja, amelyben a vőlegényével tizenhárom tökéletes napot töltött nyaraláson egy lakókocsiban, akiről most azt hiszi, hogy elesett a harcban.

A Powell és Pressburger-féle Canterbury mese (A Canterbury Tale, 1944)

Említettem, hogy a mű négy részét két szegmens tagolja, és ezek *mozgóképek*, bár itt megkérdőjeleződik a szokásos érzékünk, hogy mi a mozgás, és miként vagyunk mozgásba hozva. Azt figyeltem meg, hogy mindkét szegmens néma és mindkettő szín nélküli, de itt véget érnek a nyilvánvaló hasonlóságok. A Powell és Pressburger filmből kivágott közelkép a figyelő lányról a rögzített mozgás re-prezentációja, míg az ezt követő panoráma „hamis” mozgást hoz létre, vagy inkább a mozgás egy másik változatát mutatja be. Mint az *Hôtel Berlin* digitális panorámáit és kocsizásait, az álló felvételek sorozatának algoritmikus animációját a digitális szintézis fűzi zökkenőmentesen egybe. A digitális panorámák kulcsfontosságú összetevői Burger késői munkáinak, mint azt már láttuk, és a két szegmens összekapcsolása itt azt jelzi, hogy kérdések merültek fel a mozgás és mozdulatlanág jelenbeli státuszáról, arról, hogy mi vagy mi volt a fényképészet, és hogy mi volt vagy lehet most a „film”.

A *Listen to Britain*ben minden ilyen asszociáció épp annyira közvetett, mint amennyire kényszerítő erejű. Ahogy a lány elfordítja a fejét, a panorámára történő vágás „szubjektív” felvételnként is értelmezhető. A digitális panoráma azonban túl egyenletes és túl sima, és annyira meditatív, mint amilyen élénk és összezavarodott a lány mozgása. Itt asszociatív hasonlóság van, de nem folytonosság – ezek kapcsolódó, de diszkontinuus terek. Ami még fontosabb, hogy ezek a panorámák a digitális „mozgás” minden kísértetiességgel együtt egyáltalán nem fizikai mozgások, hanem inkább a virtuális szféra középpontjában álló, testetlen megfigyelő dimenzió nélküli szemének algoritmikus forgása. Mintha a látás és az emlékezet két különböző rendje váltana át egymásba, a látás analóg rendje a digitálisba. Túlzás lenne azt mondani, hogy itt a médium vagy médiumok története szakad meg? Minden egyes ismétlődésükben olyan, mintha ez a két szegmens visszatérően kérdést vetne fel a nézők számára az észlelés és emlékezés természetéről. Nem hallhatjuk többé, amit a lány hall; a történelmi kapcsolat elveszett, és csak virtuálisan, az emlékezet nyerheti azt vissza, ha ez lehetséges. A lányhoz hasonlóan ebben a „filmben” többé már nem onnan látunk, ahonnan a kamera lát, hanem új és eltérő módon kell kivetítenünk a látásunkat

és a figyelmünket. (A *Canterburyi mesében* a lány stúdióban felvett közelképe szintén kiválik, ki van emelve a táj többi részének fizikai teréből. A közelkép mintha egy másik szintéren vagy helyen játszódna.)

Négy lehetséges változat következhet attól függően, mikor lépünk be az alkotásba. De kezdjük egy hat beállításból álló sorozattal, amelyet digitális videóval rögzítettek, feltehetőleg a zarándokúton a Canterbury feletti dombon, ahol a *Canterbury mese* központi jeleneteinek jelentős része játszódik. Ettől a ponttól kezdődően Burgin újabb munkáiban egyre ritkább lesz a fizikai világban vagy forrásanyagból kölcsönzött rögzített mozgás, és egyre inkább előtérbe kerül a digitális rögzítés és szintézis, valamint az algoritmikus animáció. A ritornellóval ellentétben ez az öt felvétel élénk digitális színű: egy extrém nagyotól az előtérben álló fák által keretezett napsütötte mezőről, amelyek árnyékot vetnek egy erdei ösvényre; egy közelebbi beállítás a vidékről egy új szögből; egy közeli az előző felvételen látható fehér vadvirágokról; egy szűk közeli a zabmezőből előbukkanó mezei pipacsokról; egy nagyobb képkivágat ugyanarról a mezőről. Számos vonásuk köti össze ezt az öt beállítást. Szellő fúj át rajtuk, zizegtetve a leveleket és a virágokat, ellentétben a panoráma hátborzongató csendjével; a földek és fű élénksárgája is visszatérő elem minden felvételen, ami közvetetten felidézi a plein air festészet történetét, talán valami olyasvalamit, mint Monet 1873-as *Pipacsmezője* (*Les Coquelicots*). Végül, a vágás követi a zene ritmusát, ellentétben a néma figyelem és a mozdulatlan mozgás ritornellójával. A figyelő lány mozgóképéhez hasonlóan ez a zenei téma is a *Canterbury meséből* lett digitálisan átemelve. Ennek a témának az egyik kiemelkedő előfordulása a dombon figyelő lány jelenetéhez vezető eredeti szekvencia alatt található. A zene, amely az aktuális képek alatt áramlik (és amely képek intenzív színe egy másfajta valótlanságot sugall, talán a digitális utópia új felbukkanását), tehát megidézi, talán nosztalgikusan, az emlékezet számára elveszett múltat. A vizuális elemek a film elveszett utópikus tájára utalnak? A zenei téma révén a múltbeli film tűnik fel újra a jelenbeli tájban? Érzékelhetővé lehet-e tenni egymásban a múltat és a jelent?

Ennek a szegmensnek az öt beállítása egybecseng a mű öt részével, mintha miniatűrként reprodukálná a *Listen to Britain* totális Képét. A ritornello azonban új elmozdulást vezet be. A fekete háttér előtt áttűnések sorozatában a következő szöveg jelenik meg: „Amerikai katonák / a faluban / nem találják / helyi lányokat / akik elmennek velük szórakozni/ Éjjel / a Ragasztóember / előbukkan a sötétből / ragasztót önt a lány hajára / majd eltűnik.” Most tíz „beállítás” következik, vagy inkább frázis, mivel a panorámához hasonlóan az egyik frázisból a másikba való átmenet digitálisan animált, és az elmozdulás és az áthelyeződés révén jön létre a szekvencia vagy a mozgás saját formája. Itt is a zene ritmusára – ezúttal Benjamin Britten *Szentivánéji álmójából* (1960) vett részletre – váltakoznak a frázisok. A szöveg másfajta képet hoz létre – a nem látott film leíró rezüméjét, egy másik eltűnés jelenlétét, a filmét, amelyre visszaemlékszünk. Az énekhang egy másik szöveget hoz be, a hallott szöveget, ami az olvasott mondatokkal kapcsolódik össze, és amely úgy halad, mintha nem látott képek egy szekvenciája lenne. Oberon az alvó Titániáról énekel öt zenei tételt, amelyek most eltolódva a kenti tájról készült öt beállításhoz kapcsolódnak: „Ringatva ott szunnyad táncsal, zenével/ Titánia egy kissé minden éjjel;/ [...] Én ott szemérem

híntem a levelet/ S betölti szívét ocsmány képzelet.”^[21] (Colpeper/A Ragasztóember alakja itt Oberonéra, mint a nyári éjszaka gyanús koboldjára vetül?) Jelenlét és hiány, megjelenés és eltűnés, látás és hallás, valamint csend és hang átmennek egymásba és előállnak egymásból, létrehozva egyfajta Képet, amely inkább virtuális, mint aktuális, hiszen önmagában az alkotás felépítésének egyetlen eleme sem mutathatja be. Ez a Kép annál is erőteljesebb, mert soha nincs teljesen jelen, és folyamatosan elhalványul vagy eltűnik.

Ismét a néma, kéttételes ritornello. Aztán egy digitálisan rögzített kép következik a mai Kent vidékéről, amely talán a korábbi ötbeállításos sorozat második képe új szemszögből, de ezúttal a mezőket és az erdőket fenyegető felhők sötétítik el. És van hang is, szintén digitálisan rögzítve és rövidítve a *Canterbury meséből* – egy beszélgetés a lejtőn (a film végéről) Alison és Colpeper között, akik véletlenül találkoztak ott, és amelynek első sora tulajdonképpen megfelel a képnek, amelyet látunk: az aktuális jelenetben az elképzelt, de nem megmutatott kép, amely itt megjelenik:

Alison: Látod azt a facsoportot? Tizenhárom tökéletes napot töltöttem ott egy lakókocsiban.

Colpeper: A te kocsid?

Alison: Most már az enyém.

Colpeper: És a tulajdonos?

Alison: Létezik olyan, hogy lélek? Itt kell lennie valahol. Nagyon szerette ezt a dombot.

Colpeper: Én is szeretem. Megkérdezhetem, jegyben jártatok?

Alison: Három évig.

Colpeper: Hosszú idő.

Alison: Az apja volt a gond.

Colpeper: Találkoztatok valaha egymással?

Alison: Ó, igen. Nem utáltuk egymást. Nagyon jó család voltak. Úgy gondolta, a fiának valaki jobban kellene összeházasodnia, mint egy eladólány.

Colpeper: Jó család. Eladólány. Ezek rozoga fogalmak háborús időkre.

Alison: De nem Geoffrey apjának. Földrengés kellett volna hozzá.

Colpeper: Épp most van egy.^[22]

A zenei aláfestéssel együtt a dialógus megidézi Britten operájának korábbi sorait, vagy talán annak új ismétléséül vagy áthelyezéséül szolgál. Ugyanakkor nem annyira fontos itt felidézni a nem látott filmet. (Talán nincs vagy csak tökéletlenül van jelen a felidézett filmek saját virtuális archívumában?) A *Canterbury mese* ezekkel a mondatokkal és a zenével asszociatív módon hozza

létre azt a nyugtalanságot, melyben osztozik Burgin *Listen to Britain*jével: a képben vagy a tájban rejlő emlékezet virtuális ereje; a folytonosság visszafordításának és megőrzésének lehetetlen feladata szemközt az idő és a történelem, az egyéni és közösségi szétbomlasztó átmenetével; a hagyomány töredezettsége és az identitás kizökkenése. Most már elég anyag gyűlt össze, hogy megértsük, itt az emlékként megjelenő film maga is csomópont a töredékek tágabb és összetettebb elrendezésében, amely mintázat ugyan nem folytonos, viszont új asszociatív minták után kutat, amelyek létrehozzák a brit kulturális identitás új emlékezetét (függetlenül annak törékenységétől) a mai globalizált gazdaság és a határokon átnyúló migráció jelenlegi kontextusában. Ez utóbbiak folyamatosan erodálják és újraalkotják ezt az identitást. Powell és Pressburger, Humphrey Jennings, Benjamin Britten, Chaucer vagy Shakespeare mindegyike ebbe ágyazódik be, ugyanakkor nincs köztük folytatólagos kapcsolat.

A ritornello. Majd a beszéd és a táj ismét átmegy leíró szövegbe, mintha egy forgatókönyvből vették volna ki. Felidézve a korábbi rezümét, de attól különbözve ez a szegmens sem oldalakra szkennelt szavakként, hanem, mondjuk, nyelvi képek sorozataként jelenik meg előttünk, amelyeket áttűnés köt össze, azt leszámítva, hogy ezúttal a kenti táj ötbeállítós frázisának zenei témája is visszatér:

Tájkép

Lány áthalad a képen

felfelé sétál

Áttűnés

a tájképre

lefelé

Nagytotál

Lány sétál

kamera felé

áttűnés

az erdőre

Lány közeledik a kamerához

Lány megáll

Kinéz a képből

Vágás

A távoli katedrális látványa

Vágás

Közeli a lányról

körbehallgatózik

Ezt a nyelvi szekvenciát tekinthetjük a *Listen to Britain* ősjelenetének is. Többé-kevésbé pontosan megfelel a *Canterbury mese* jelenetének, amelyből a ritornello első szakaszát kiemelték, noha a fizikai térben való mozgás minőségei nélkül, amellyel a „kép” vagy a filmes kép bír. A *Canterbury mese* öt beállításának többé-kevésbé pontos analogonjaként ez a szöveg nem tudja visszahódítani vagy helyettesíteni a filmet, hanem másfajta Képet hoz létre. A szegmens elsötétedéssel ér véget; a ritornello visszatér... egy lány közelképével, aki balról jobbra néz, mintha egy láthatatlan képet keresne, amely esetleg nem lehet jelen az aktuális időben és tájban.

De milyen típusú Kép ez?

A *Listen to Britain* hurokkompozíciója létrehozza a mozgás folyamatos átadásának és átalakításának minőségi elmozdulását: az analógból a digitálisba, a képből a szövegbe, a szövegből a zenébe, a zenéből a képbe, és így tovább mindaddig, amíg minden kombináció ki nem merül. Az *Hôtel Berlin* hez hasonlóan (és felidézve a sokkal korábbi *Fotóösvényt*) az összeegyeztethetetlen terek, sorozatok vagy alkotóelemek összemérhetetlen párhuzamba állítása az instabilitás és az ellentmondás helyszínévé teszi őket – a felidézett film iránti különös és sokalakú vonzalommá, ahol a mozi elhalványuló emléke válik az esztétikai tapasztalat jövőbeli formáinak és tervezeteinek az anyagává. Más szavakkal, a művészet anyagaként vagy médiumaként a felidézett film elmerül a mozi kollektív kulturális emlékezetében, hogy előrevetítsen egy előzetes képet vagy ötletet, amely az új formák és új koncepciók kialakítását ösztönzi. Úgy gondolom, hogy a felidézett film jó okkal jellemezhető egyfajta idő-képként és az indexikalitás sajátos formájaként, amely nem a téridőben való múltbeli létezésre mutat vissza, hanem inkább múltbeli tapasztalatokra, amelyek bizonytalanul ingadoznak a képekkel való jelenbeli szubjektív és objektív találkozásaink között.

Burginnek saját neve van az ilyen konstrukciókra – a szekvenciakép –, amely egyfajta filmes heterotópia kifejeződése, amely ott lappang a keret mögött, alatt vagy éppen azon túl. Ez „nem a »képen kívüli tér«, amelyről a múltban olyan sok meggyőző elmélet született”, írja Burgin a *The Remembered Filmben*, „hanem olyan tér, amely a mozi és a mindennapi élet más képei közötti megannyi átmeneti helyből alakul ki.” [23] Ez olyan virtuális tér, amely az együttműködés hálózataiból, képek, töredékek és diskurzusok egymást átfedő és egymással interferáló sorozataiból áll. Ahogyan a szekvenciakép megidézi a felidézett filmet, az nem szintagmaként vagy éppenséggel hagyományos értelemben vett szemaként vagy képként jelenik meg, hanem, folytatja Burgin, „ahogy egymással nem összefüggő térbeli és időbeli helyszíneken keresztül különböző elemek véletlenszerűen kerülnek egymás mellé a mediális környezettel való mindennapi találkozásunk során, az formálisan megfelel az olyan »belső« folyamatoknak, mint a

belső beszéd és az önkéntelen asszociáció. Ezek a másodlagos, folyamatelvű gondolkodás oksági és lineáris haladványa felől az álom végtetessége felé tartanak – amelyet, mint azt Freud hangsúlyozza, nem egységes elbeszélésként, hanem töredékes rébuszként kell értelmezni” (RF, 14). Ez kétségkívül az emlékezés aktusa, de közben megoldás nélküli rejtély is.

Burgin újabb munkájával, az *Egy hely olvasásra* (*A Place to Read*) cíművel zárok, amely 2010-ben keletkezett annak emlékére, hogy Isztambult választották Európa kulturális fővárosává. A Taslik Kahvét (amelyet mára feldaraboltak és fizikailag áthelyeztek), a múlt század közepén Sedad Hakki Eldem által épített kávéházat teljesen digitálisan és utópisztikusan rekonstruálja. Ahogy a rekonstrukció drámaian forog a tető fölött és körül, és előrehalad a bejárat felé, ahogy felgyorsítja a fényt és az időt, az *Egy hely olvasásra* az analóg reprezentáció indexikus és átírtos tér-idejét a digitális szintézis révén teljes egészében kicseréli, az idő és történelem új érzékelését és az eltűnés jelenlétének újszerű megértési módjait hozva létre.

Egy hely olvasásra. Digitális kép vetítése

Egy hely olvasásra. Szövegek sorozata.

Az installált mű egyik változata a számítógép által generált vetítést térben különválasztja a szomszédos helyiségben elhelyezett szövegek sorozatától, amelyek maguk is tekinthetők „szövegképeknek”, amelyek az Art & Language korábbi gyakorlatából ismerősek. Szeretném

feltenni azt a kérdést (és ez a kortárs művészet nagyon sok példájára vonatkozik), hogy a vetített képinstallációk mennyiben számítanak szobornak, amelynek összetevői közé tartoznak a lejátszás és a vetítés fizikai eszközei, a képernyők vagy monitorok, valamint az installációs terek építészeti kialakítása, ahol ezek a művek találhatóak. Az alkotás címe, az *Egy hely olvasásra* utal Burgin digitális rekonstrukciójára a Taslik Kahvéról, amelyet a nyolcvanas években kiszorított egy hotel és egy parkoló. De az „olvasás helye” egyben magának az installációnak az építészeti helyszíne is, amelynek szobákra osztása és falai arra sarkallnak bennünket, hogy az emlékezet virtuális térben felosszuk és kombináljuk a narratívát (amely tizenhat szöveges sorozatként jelenik meg az egyik térben) a másik térben megjelenő animált vetítéssel. És van még egy utolsó építészeti és potenciálisan szobrászati elem, amelyet figyelembe kell venni. Az optikailag virtuális képek matematikai és konceptuális alapjai, amelyek létrejönnek Morris tükreiben, genealogikusan összekapcsolódnak a számítógépes tervezés algoritmikus eljárásaival, amelyekkel Burgin létrehozta és animálja a legújabb vetített munkáit. A Taslik Kahve virtuális tájairól az installáció fizikai tereibe való átlépés új és érdekes módon keveri Krauss és Baker hívószavait: szobrászat-helyszín-táj-építész-fényképészet-mozdulatlanság-mozgás-narratíva-nem narratíva, valamint jelenlét és hiány vagy aktuális és virtuális. Krauss eredeti Klein-csoportjai a szobrászatot az építészettel és a tájjal állították viszonyba; Baker későbbi Klein-csoportjai a fényképészetet a narrációval és az állapottal [*stasis*] állítják viszonyba olyan kombinációkban, amelyek a mozdulatlanság, a mozgás és a vetítés filmi összetevőinek kontrasztját igénylik. A szobrászat és fényképészet közti konceptuális metszéspont filozófiai vizsgálata ezután arra hív bennünket, hogy képzeljük el, ezek a terminusok hol kombinálódnak és különülnek el dinamikusan az egyedi alkotásokban, főleg azokban, amelyek mozgóképi vetítést is feltételeznek.

Az *Egy hely olvasásra* rengeteg érdekfeszítő kérdést vet fel a szobrászat és fényképészet változó és fejlődő kiterjesztett terének egymás mellé helyezésével. A mű egyben provokatív terepet kínál, hogy újra feltegyem a kérdésem: mi a virtuális Kép? Burgin az egymással érintkező olvasási helyszínek építészeti kimozdításával – az egyik szöveges és költői, a másik digitális konstrukció és vetítés – egyfajta szekvenciaképet hoz létre. Ezt figyelembe véve az olyan alkotások, mint a *Fotóösvény* vagy az *Egy hely olvasásra* nem kezelhetők jelként vagy képként a hétköznapi értelemben, és nem lokalizálhatunk és rögzíthetünk egy emléket, amely stabilizálná ennek a szekvenciaképnek a jelentését. A szekvenciakép nem kitöltött teret és lineáris időt mutat be, sőt, a térben rögzített mozgást sem az időben eltelt időtartamként rögzíti. Ez egy más értelemben vett Kép – nem mozi, nem televízió, nem videó, de még csak nem is szobor, festmény vagy fénykép. ^[24]

¹ A *Fotóösvény*től az *Egy hely olvasásra* című alkotásig, Burgin hosszú és összetett munkássága a fotográfia eltűnését mutatja a digitális képben, amely a virtuális Kép megalkotásához, az emlékezet és gondolkodás új erejéhez vezet, amely „valóságos anélkül, hogy aktuális volna, és ideális anélkül, hogy absztrakt lenne.”

A perceptumok és affektusok digitális eseményeken keresztül történő előállása során nemcsak a művészet összetevői (mit nevezünk mozgásnak, időnek, térnek vagy képnek?), hanem a művészeti élmény is névadási válságba kerül. Amikor találkozunk egy olyan Képpel, mint amelyet itt leírtam,

nem nézőkké válunk, hanem inkább összeállítunk, vagy bekapcsolódunk összeállításokba, és a művészetből új sorozatokat hozunk létre. A Kép mint Esemény vagy mint test nélküli erő a műben redőt vagy redők sorát hozza létre, amely a Kívülre nyílik: olyan audiovizuális archívumra, amely egyszerre kollektív és egyedi, amelyen közösen osztozunk, és amely egyszeri, mintha két, egymással folyamatosan kölcsönhatásban lévő és különböző ritmusban működő időbeli erő lenne. Az egyik lelassít és rétegez, tárgyiasít, térbeliesít és megformál; a másik az előre nem látható, meghatározhatatlan megteremtésében, valamint Képben végigvonuló és abból kilépő kreatív szökési vonalak burjánzásában jön létre. Burgin saját produktív emlék-sorozata nem tudja megoldani vagy tartalmazni a mi egyedi és delíriumos mnemonikus meneküléseinket, amelyeket a Kép vált ki, és amelyek azon keresztül és azon kívül keletkeznek. A művészet és a gondolat kapcsolata tehát nem a képek szubsztanciájában rejlik, hanem kombinációjuk és összekapcsolásuk logikájában, az olyan összeillesztésben [*assemblage*], amelyet a Kívüli Képével való találkozás hoz létre, és amely a Képet belülről feltöri, és megnyitja új területek előtt: a kép nélküli gondolat lehetőségére. „Rien d'autre qu'un peu de vraie relation avec le dehors, un peu de réalité réelle” [„Semmi egyéb, mint egy kevés valódi kapcsolat a külsővel, egy kevés valós valóság”], írja Deleuze és Guattari a *L'Anti-Oedipe*-ban. ^[25] Kétségtelen, hogy minden művészeti kép a gondolat képét hozza létre, a gondolat érzéki formát öltött fizikai vázlatát és kifejeződését, függetlenül, hogy mennyire összefüggéstelen vagy nem elegáns. Bár az esztétikai jel pontos koncepciót sugallhat, mégis teljes mértékben affektív és testetlen. A művész Ideája nem feltétlenül a filozófusé. De a Képek nemcsak gondolatokat követnek nyomon, és affektusokat generálnak; gondolkodásra is készíthetnek, és a gondolkodás új erőit hozhatják létre. Ezáltal az érzéki gondolkodásból az absztrakt gondolkodásba, a gondolat képétől a kép nélküli gondolkodásba kerülünk – ez a filozófia területe. És az egyikből a másikba való átmenet során a művészet arra inspirálhatja a filozófiát, hogy új koncepcióknak adjon formát.

Fordította Borbíró Aletta és Török Ervin

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

[A szöveg eredeti megjelenési helye: David Norman Rodowick: *Virtual Presence in Space*. In uő: *What Philosophy Wants from Images*. Chicago, The University of Chicago Press, 2017. 46–74. A szöveget a kiadó engedélyével tesszük közzé.]

Jegyzetek

1. Roberts, John: Interview with Victor Burgin. In John Roberts (szerk.): *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*. London, Camerawork, 1997. 102-103.
2. Abbas, M. Ackbar: *Hong Kong: Culture and Politics of Disappearance*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977. 106. Peter Wollen Burgin pályafutását áttekintő esszéje vezetett ehhez a forráshoz. Peter Wollen: Barthes, Hitchcock, Burgin. In uő: *Paris Manhattan: Writings on Art*. London, Verso, 2004. 219-234.
3. [Rodowick kötetének korábbi fejezete a *The Queer Attractions of Perceptual Belief* (24-45.) címet viseli, és Christian Metz és Stanley Cavell megközelítéseit hasonlítja össze a fényképészet és hit/meggyőződés kérdése kapcsán. [A ford.]

4. Krauss, Rosalind: Sculpture in the Expanded Field. *October*, 114 (1979. tavasz), 38. A továbbiakban SZKT-ként hivatkozom rá. (Magyarul Krauss, Rosalind: A szobrászat kiterjesztett tere. Ford. Beck András. *Enigma* 20-21, 1999. 102. [A ford. módosítva])
5. [A Klein-csoport a csoportelméletben azt a négyelemű csoportot jelöli, amely egy kételemű csoport önmagával vett direkt szorzataként áll elő. Krauss szobrászatról szóló esszéjében ez a négy elem a *nem-építészet* és annak másik kifejezőmódja, a *táj*, illetve a *nem-táj*, ami pedig az *építészet*. (ld. Krauss, Rosalind: A szobrászat kiterjesztett tere. Ford. Beck András. *Enigma* 20-21., 1999. 101.) – *A ford.*]
6. Baker, George: Photography's Expanded Field. *October*, 2005. ősz (114). 121. A továbbiakban „PEF”-ként hivatkozom rá.
7. [Baker az idézetben a „szobrászat” kifejezést „fotográfiára” cseréli. A fordításban parafrázált Krauss-esszé magyar fordítását (SZKT, 102) módosítottam – *A ford.*].
8. Az írásaim közül lásd főként *Reading the Figural; or, Philosophy after the New Media*. Durham, NC, Duke University Press, 2001. 30-44 és *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007. 25- 73. [Magyarul ez utóbbiból érhetőek el fejezetek. David Norman Rodowick: Fejezetek *A film virtuális életé* ből. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL:
9. Deleuze, Gilles: *Foucault*. Ford. Seán Hand. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
10. Lásd Osborne esszéjét, Osborne, Peter: Everywhere, or Not At All: Victor Burgin and Conceptual Art. In Catsou Roberts (szerk.): *Relocating: Victor Burgin*. Bristol, Arnolfini, 2002. 62–75.
11. Deleuze, Gilles – Guattari, Felix: *Mi a filozófia?* Ford. Farkas Henrik. Budapest, Műcsarnok, 2013. 131.
12. [Itt Rodowick a későbbiekben említésre kerülő Ken Jacobs alkotásra, a *Kapitalizmus: gyermekmunkára* utal. – *A ford.*]
13. [A repülőtér építését több évtizednyi halasztás után végül 2020 novemberében fejezték be. – *A ford.*]
14. Idézve a *Hôtel Berlin* galériabeli dokumentációjából, Campagne Première. 2009. szeptember 19 – november 14. Berlin, Németország. K. n.
15. Burgin, Victor: *Components of a Practice*. Milano, Skira Editore, 2008. 16.
16. Ld. Burgin esszéjét: Interactive Cinema and the Uncinematic. In Gertrud Koch, Volker Pantenburg és Simon Rothöler (szerk.): *Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema*. Bécs, SYNEMA, Gesellschaft für Film und Medien, 2012.
17. A Perspective on Digital Light (Kiadatlan. Royal College of Art, 2011. 3. [In Lewis Johnson (szerk.) *Mobility and Fantasy in Visual Culture*. New York, Routledge, 2013.] Ugyancsak lásd King, Homa: Beyond Repetition: Victor Burgin's Loops. In uő: *Virtual Memory: Time-Based Art and the Dream of Digitality*. Durham – NC, Duke University Press, 2015. 100– 124.
18. A Perspective on Digital Light. 4. A belső idézet forrása: Laplanche, Jean – Leclaire, Serge: The Unconscious: A Psychoanalytic Study. *Yale French Studies*, 48, 1972. 162– 163.
19. A „Filozófiai intuíció” című esszéjében Bergson azt írja az *image moyenne* vagy köztes képről, hogy az „olyan kép, amely majdnem anyag, mivel még mindig engedi magát látni, és majdnem elme, mivel már nem engedi magát megérinteni”. *Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Ford. Mabelle L. Andison. New York, Carol Publishing Group, 1992. 118. [Magyarul: Henri Bergson: *A gondolkodás és a mozgó. Esszék és előadások*. Ford. Dékány András. L'Harmattan–SZTE Filozófia Tanszék, Budapest–Szeged, 2012. 89.]. Erre a koncepcióra a könyv ötödik fejezetében térek vissza.
20. A *Components of a Practice*-ben Burgin azt is elmagyarázza, hogy „a panoráma négy 90 fokos szakaszra van felosztva és úgy beillesztve a videóba, és azokat egymástól a videó egyéb anyagai választják el. Ezek első ránézésre egyszerű ismétléseknek tűnnek; bizonyos szempontból azok is, de mivel nem azonosak, így »különböző ismétlések«.” (94.)

21. [Az idézett sorok (egy szóismétlés kivételével, amelyet Rodowick illeszt be a librettóba) a drámából azonosan kerültek át a szövegkönyvbe, ezért a fordításban az Arany János-féle fordítás szerepel. William Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Ford. Arany János. 2. felvonás, 1. szín.
<http://mek.niif.hu/00400/00496/00496.htm>. [4 ford.]
22. Burgin azt is kifejti, hogy a digitális panoráma „érthető úgy is, mint a múltbeli élvezetek most üres terének belsejéből nyíló kilátás. De másképp is felfogható – például olyan helyként, ahol a baljós »Ragasztóember« leselkedik. Talán csak az ismétlés teszi, hogy a film dialógusa – amely rövidített formában hallható a videó hangsávjában, a filmbeli jelenet helyszínének látványakor – társítható a panorámával, vagy a panoráma összekapcsolódhat a videóban szereplő, a Ragasztóemberre utaló feliratsorral. A mű úgy épül fel, hogy az ismétlő spirál minden egyes fordulata a tudottak és az asszociációk rétegződésének folyamatán keresztül »sűríti« a darab szemantikai textúráját.” Lásd: *Components of a Practice*, 94.
23. Burgin, Victor: *The Remembered Film*. London, Reaktion Books, 2004. 10. A továbbiakban „RF”-ként hivatkozom rá.
24. Burgin például megjegyzi, hogy „a mindennapi életben a videóképet elsősorban a televízióval kapcsolják össze. A vetített képet főként a mozival hozzák összefüggésbe. A galéria falán lévő nagyméretű képet a festészethez vagy a fotográfiához társítják. Úgy gondolom, hogy a videómunkáim egy olyan térben helyezkednek el, ahol az ilyen intézményekhez és gyakorlatokhoz fűződő asszociációk átfedik egymást. Különösen az állókép és a mozgókép közötti tér érdekel, ezért vannak olyan részek ezekben a művekben, amelyek olyan típusú figyelmet igényelnek, amelyet általában a festmények számára tartanak fenn. Például a képek statikusnak tűnhetnek, bár valójában nem azok”. (Burgin, Victor: *Una exposición*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2001. 71). Azt is hozzátehetném, hogy egy bizonyos perspektívából ezek a művek vagy felveszik a szobrászati kifejezés aspektusait, vagy sem, és ez az érzékelési bizonytalanság a Kép művészetének egyik legerőteljesebb jellemzője.
25. Gilles Deleuze – Félix Guattari: *L'Anti-Oedipe*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1977. 400.

Irodalomjegyzék

- Abbas, M. Ackbar: *Hong Kong: Culture and Politics of Disappearance*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.
- Baker, George: Photography's Expanded Field. *October*, 2005. őszi (114). 120–140.
<https://doi.org/10.1162/016228705774889574>
- Bergson, Henri: *Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Ford. Mabelle L. Andison. New York, Carol Publishing Group, 1992. [Magyarul: Henri Bergson: *A gondolkodás és a mozgó. Esszék és előadások*. Ford. Dékány András. L'Harmattan–SZTE Filozófia Tanszék, Budapest–Szeged, 2012.]
- Burgin, Victor: A Perspective on Digital Light. In Lewis Johnson (szerk.): *Mobility and Fantasy in Visual Culture*. New York, Routledge, 2013.
- Burgin, Victor: *Components of a Practice*. Milano, Skira Editore, 2008.
- Burgin, Victor: Interactive Cinema and the Uncinematic. In Gertrud Koch, Volker Pantenburg és Simon Rothöler (szerk.): *Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema*. Bécs, SYNEMA, Gesellschaft für Film und Medien, 2012.

- Burgin, Victor: *The Remembered Film*. London, Reaktion Books, 2004.
- Burgin, Victor: *Una exposición*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2001.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *L'Anti-Oedipe*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Felix: *Mi a filozófia?* Ford. Farkas Henrik. Budapest, Műcsarnok, 2013.
- Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition*. Ford. Paul Patton. Columbia University Press, 1995.
- Deleuze, Gilles: *Foucault*. Ford. Seán Hand. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988..
- Jensen, Wilhelm: *Grädiva*. Neue Freie Presse, 1902.
- King, Homay: Beyond Repetition: Victor Burgin's Loops. In Uő: *Virtual Memory: Time-Based Art and the Dream of Digitality*. Durham – NC, Duke University Press, 2015. 100–124.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv11314c8.8>
- Krauss, Rosalind: Sculpture in the Expanded Field. *October*, 114 (1979. tavasz). 30–44. (Magyarul Krauss, Rosalind: A szobrászat kiterjesztett tere. Ford. Beck András. *Enigma* 20-21, 1999. 96–105.)
- Laplanche, Jean – Leclaire, Serge: The Unconscious: A Psychoanalytic Study. *Yale French Studies*, 48, 1972. 118–175.
<https://doi.org/10.2307/2929626>
- Osborne, Peter: Everywhere, or Not At All: Victor Burgin and Conceptual Art. In Catsou Roberts (szerk.): *Relocating: Victor Burgin*. Bristol, Arnolfini, 2002. 62–75.
- Roberts, John: Interview with Victor Burgin. In John Roberts (szerk.): *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*. London, Cameraclub, 1997. 80–103.
- Rodowick, David Norman: *Reading the Figural; or, Philosophy after the New Media*. Durham, NC, Duke University Press, 2001.
<https://doi.org/10.1215/9780822380764>
- Rodowick, David Norman: *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007. [Magyarul elérhető fejezetek: Rodowick, David Norman: Fejezetek A film virtuális életéből. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL:
<https://www.apertura.hu/2018/tavasz/rodowick-fejezetek-a-film-virtualis-eletebol/>]
- Wollen, Peter: Barthes, Hitchcock, Burgin. In Uő: *Paris Manhattan: Writings on Art*. London, Verso, 2004. 219–234.

Filmográfia

- *Canterbury mese (A Canterbury Tale*, Michael Powell és Emeric Pressburger, 1944)
- *Foglalkozása: riporter (Professione: reporter*. Michelangelo Antonioni, 1975)
- *Kapitalizmus: Gyerekmunka (Capitalism: Child Labor*. Ken Jacobs, 2006)
- *Listen to Britain (Listen to Britain*. Humphrey Jennings és Stewart McAllister, 1942)
- *Szédülés (Vertigo*. Alfred Hitchcock, 1958)
- *Tavalgy Marienbadban, (L'année dernière à Marienbad*. Alain Resnais, 1961)

© Apertúra, 2021. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/tel/rodowick-virtualis-jelenlet-a-terben/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.2.1>