



Atlas filmografije Haruna Farockija

filmi in galerije
Nace Zavrl

Eksperimentalni film v galeriji sodobne umetnosti

»Zdi se, da je razmerje med filmom in umetnostjo enosmerna ljubezen. Umetniki obožujejo film, filmskemu svetu pa je za to večinoma vseeno. Še več, pojav jih pogosto razburja – zasmehujejo ga –, saj je filmsko ustvarjanje v osnovi še vedno obrt.«

Chrissie Iles, kustosinja filma in videa,
Muzej ameriške umetnosti Whitney¹

¹ Malcolm Turvey et al.: »Round Table: The Projected Image in Contemporary Art«, *October* 104 (2003), str. 74.

»Po dvajsetih letih ustvarjanja 'eksperimentalnih filmov' vem, da nikoli ne bom imel dovolj dobička za zagotovitev preživetja. Edina alternativa, ki preostane, je torej galerija.«

Matthias Müller, eksperimentalni filmski ustvarjalec²

² Scott MacDonald in Matthias Müller: »A Conversation«, v *The Memo Book: The Films and Videos of Matthias Müller*, ur. Stefanie Schulte Strathaus. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2005, str. 255.

Med svetovoma (eksperimentalnega) filma in sodobne umetnosti naj bi bil nepremostljiv zgodovinski prepad, med kinematografskimi obrtniki na enem ter galerijskimi umetniki na drugem polu. Prvi naj bi slednje brezpogojno zavračali, saj so estetske in finančne vrednote poznokapitalističnega muzeja nezdržljive z antikomercialnostjo eksperimentalnih skupnosti. Kot naj bi v osemdesetih dejal Peter Kubelka, ga ob sprehodu mimo

galerije vsakič prevzame močna »želja po smrti«. ³ Če v britanskem kontekstu podobno gorečega antagonizma vendarle ni, je razmik še kako prisoten v Severni Ameriki, kjer Jonathan Walley situacijo opisuje kot razcep med »eksperimentalnim« ter »umetniškim« filmskim ustvarjanjem. ⁴ Medtem ko eksperimentalni filmarji podpora najdejo na mednarodnih festivalih, v akademskih ustanovah ⁵ ter specializiranih institucijah (na primer Anthology Film Archives), so ustvarjalci umetniškega filma in videa – ki se pogosto hkrati gibajo med več izraznimi mediji – odvisni od zasebnih zbirateljev in mednarodnega trga umetnin. Prvi prikazujejo v kinodvoranah, drugi v galerijskih in muzejskih prostorih.

Institucionalne pregrade med opisanima metodama avantgardne produkcije se v zadnjih dveh desetletjih rahljajo. Z vse večjim številom bolj in manj eksperimentalnih filmarjev, ki prevzemajo produkcijske, distribucijske ter prikazovalne mehanizme galerijske umetnosti, se meja med »eksperimentalnim« in »umetniškim« filmom postopoma megli, razmerje med sferama »filma« in »umetnosti« pa temeljito preoblikuje. Peggy Ahwesh, Martin Arnold ter zgoraj citirani Matthias Müller redno ustvarjajo instalacije za specifične galerijske kontekste, Isaac Julien, Ben Rivers in Leslie Thornton pa v galerijskih »belih kockah« predvajajo dela, prvotno namenjena kino avditorijem. Tu se zastavi vrsta vprašanj: kakšni so razlogi in motivacije za integracijo eksperimentalnega filma v sfero sodobne umetnosti? Kakšna logika obravnave in prikazovanja eksperimentalnega filma ter njegove

zgodovine je na delu v galeriji, za razliko od kinodvoranskih in kinotečnih prostorov? Pod kakšnimi pogoji je film v institucijah sodobne umetnosti pozicioniran, predvajan in arhiviran?

Galerija sodobne umetnosti je zgodovinsko pomemben ter globoko ambivalenten prostor filmskega prikazovanja in arhiviranja. Newyorški Muzej moderne umetnosti (MoMA) je filmsko zbirko ustanovil že leta 1935, sočasno z oblikovanjem arhivov v specializiranih institucijah po svetu. Vendar, kot je leta 1944 pripomnila Iris Barry, ustanoviteljica filmskega oddelka MoMA, zbirka sredi stoletja ni bila enakovreden, legitimen del muzejske celote. Po besedah kustosinje je bil film »precej oddaljen« od sosednjih umetniških form, podoben »nekoliko dvoumnemu položaju posvojenega otroka, ki ga nikoli ni videti v družbi sorodnikov«. ⁶

Kljub ločitvi med »eksperimentalnimi« in »umetniškimi« filmarji so med enim in drugim svetom tudi prehajanja. Sredi sedemdesetih je ameriški ustvarjalec Paul Sharits poleg kinematografskega filma ustvarjal večkanalne galerijske instalacije – na primer hipnotični štiriprotorski **Zaslonski vmesnik** (Shutter Interface, 1975). Sharits je galerijo sprejel pragmatično (ter z mero nezaupanja), kot zatočišče pred finančno negotovostjo podzemne avantgarde. Kljub temu da kolegi – med drugimi Stan Brakhage, Jonas Mekas in Hollis Frampton ⁷ – umetnikovega razstavljanja niso odobraval, je Sharits nadaljeval z ustvarjanjem instalacij po naročilih galerij prav zaradi nujno potrebne ekonomske podpore, ki je v eksperimentalnih krogih primanjkuje (tako v sedemdesetih kot danes).

Eksperimentalni film – tako na ravni individualnega ustvarjanja kot institucionalne podpore – nikoli ni bil popolnoma ločen od galerij sodobne umetnosti, tudi če je bilo zgodovinsko razmerje med sferama prepredeno s

trenji, negotovostmi in nasprotujočimi stališči.

Uveljavitev cenovno ugodne videoprojektije v zgodnjih devetdesetih letih je video umetnosti omogočila širitev zunaj meja televizijskega monitorja ter galeriji odprla pot do večmetrskih svetlobnih projekcij, tradicionalno lociranih v kino avditoriju. Prihodnji dve desetletji sta pričala bliskovitemu porastu galerijskih razstav in instalacij, ki za tematiko vzamejo kinematografski aparat, zgodovino filma ter njegove pripovedne in formalne postopke. Kot v uvodnem citatu komentira Chrissie Iles, so muzeji in galerije v zadnjih desetletjih obsedeni s filmsko zgodovino in medijem samim. To nakazuje že serija razstav o Alfredu Hitchcocku sredi devetdesetih: poleg britanskih »Začarana« (»Spellbound«, Galerija Hayward, London, 1996) in »Notorious: Hitchcock in sodobna umetnost« (»Notorious: Hitchcock and Contemporary Art«, Muzej moderne umetnosti, Oxford, 1999) ter pariško-montréalске »Hitchcock in umetnost: Usodna naključja« (»Hitchcock et l'art: coïncidences fatales«, Center Pompidou, Pariz, in Muzej likovne umetnosti, Montréal, 2000–01), je tu še skupinska megarazstava »Dvorana ogledal: Umetnost in film po letu 1945« (»Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945«, Muzej sodobne umetnosti Los Angeles, 1996), kjer so se med več kot dvesto razstavljenimi filmskimi deli znašli še Luis Buñuel, Peter Kubelka, Fritz Lang, Orson Welles ter že omenjeni Paul Sharits. Film v muzej in galerijo vstopa – sočasno s stoletnico filma ter »krizo« kinematografskih institucij v času digitalizacije – kot medij, zrel za pokoj in komemoracijo.

Prav stalni razglasi o »propadu filma« in smrti cinefilije sredi devetdesetih – morda najslavnejši s strani Susan Sontag ⁸ – so delno tlakovali pot pospešeni razširitvi gibljive slike v muzejih. Film vstopi v belo kocko kot postaran, ogrožen medij, vreden nege in zaščite. 16-milimetrska dela umetnice Tacite Dean v galerijski prostor znova vpeljejo celuloid, material filmske

3 Navedeno v pismu Stana Brakhagea Paulu Sharitsu, 17. decembra 1985; citirano v Erika Balsom:

»Brakhage's Sour Grapes, or Notes on Experimental Cinema in the Art World«, *Moving Image Review & Art Journal* 1, št. 1 (2012), str. 14.

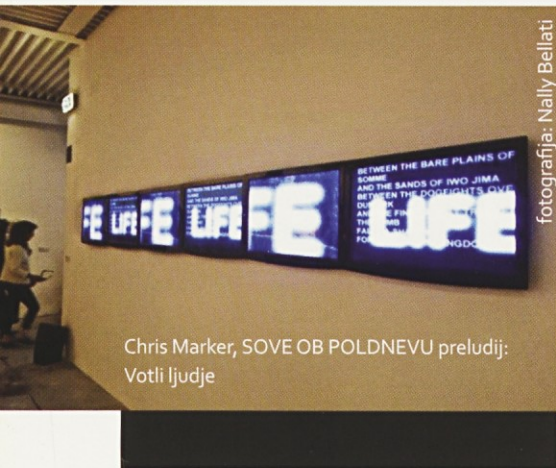
4 Jonathan Walley: »Modes of Film Practice in the Avant-Garde«, v *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, ur. Tanya Leighton. London: Tate Publishing, 2008, str. 182–99.

5 Glej Michael Zryd: »The Academy and the Avant-Garde: A Relationship of Dependence and Resistance«. *Cinema Journal* 45, št. 2 (2006), str. 17–42.

6 Citirano v Haidee Wasson: *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2005, str. 121.

7 Za celovitejšo obravnavo dialoga med Sharitsom, Brakhageom in Jonasom Mekasom, glej Balsom, »Brakhage's Sour Grapes«.

8 Susan Sontag: »The Decay of Cinema«, *New York Times*, 25. februar, 1996, str. 60.



Chris Marker, SOVE OB POLDNEVU preludij:
Votli ljudje

fotografija: Nally Bellati

zgodovine, ki mu v času proliferacije digitalnih produkcijskih tehnologij grozi izginitje. Deanova v prostorsko specifičnih instalacijah – intimni **Zeleni žarek** (*The Green Ray*, 2001), kjer gledalka v galerijskem prostoru opazuje tako projicirano sliko kot filmski aparat (brneči projektor) – denimo raziskuje zmožnost celuloidnega filma za zajemanje efermernih trenutkov realnosti, ki naj bi algoritmično programiranemu senzorju digitalne kamere preprosto »ušli.« Na podoben način 16-milimetrski film uporablja Matthew Buckingham, ki projektor v galerijo postavi kot skulpturni objekt, kot tehnološki mehanizem, vreden estetske kontemplacije: Buckinghamova **Situacija, ki vodi do zgodbe** (*Situation Leading to a Story*, 1999) se projicirane slike skoraj popolnoma znebi – v galeriji odmeva le zvok zastarelega projektorja, umetniška vrednost pa se prepíše z gibljivih svetlobnih podob na material, mehanizem in skulpturno formo samega medija.

Zanimanje sodobnih umetnikov – Tacita Dean, Douglas Gordon, Stan Douglas, Matthew Buckingham – za ustvarjanje filmskih in video instalacij je spodbudilo galerijske in muzejske institucije k obsežnejši integraciji tako zgodovinskega kot novejšega eksperimentalnega filma. Ta je danes skoraj obvezna komponenta razstav, zbirk in galerij po svetu. Filmski ustvarjalci v muzejih in galerijah prikazujejo tako dela, prvotno namenjena kinodvorani, kot tudi

prostorsko specifične instalacije, oblikovane po meri posamezne galerije. V obeh primerih – kot nakazuje zgornji citat Matthiasa Müllerja – gre pri migraciji iz kinodvoran pogosto za nujno potrebno denarno podporo, ki jo zasebno financirane galerije (za razliko od antikomercialne filmske avantgarde) lažje priskrbijo.

Tako kot Müllerju »preostane le galerija«, se v zadnjem desetletju v prostore sodobne umetnosti odpravlja vrsta mednarodnih *auteurjev*. Velikan esejskega filma Harun Farocki je instalacijsko umetnost prevzel že sredi devetdesetih. Poleg finančnega zavetja ter priložnosti za širšo javno opaznost in dostopnost Farocki v (večkanalnih, interaktivnih) instalacijah **Vmesnik** (*Schnittstelle*, 1995), **Resne igre** (*Ernstes Spiele*, 2009-10) in nedavni **Vzporednici** (*Parallele*, 2014) – ki bo britansko premiero doživela šele konec leta, šestnajst mesecev po umetnikovi smrti – raziskuje in dekonstruira aparate in vizualne kodekse filmskega medija. V zvezi s tovrstno uporabo muzeja se Thomas Elsaesser vpraša: »Obstaja še kakšen boljši kraj, kjer se film lahko ponovno sooči sam s sabo in z lastno zgodovino?«⁹ Kritična distanca muzejskega prostora instalacijam Farockega omogoča treznejšo refleksijo o vizualnih režimih in ideoloških interpelacijah, ki prepredajo zgodovino medija. Podobno v galerijski prostor vstopajo uveljavljeni avtorji – Chantal Akerman, Atom Egoyan, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Abbas Kiarostami, Chris Marker, Apichatpong Weerasethakul –, katerih instalacije so lahko neposredno izpeljane iz kinematografskih del (Akerman, Kiarostami) ali pa z njimi ustvarjajo kompleksnejše odnose (Marker, Weerasethakul).

Hkrati v sodobni umetnosti v zadnjih letih redno prikazujejo zgodovinska dela eksperimentalnega in avtorskega filma – največkrat prvotno namenjena projekcijam v kinodvorani, pogosto s celuloidnega traku. S pojavom digitalnih tehnologij, DVD distribucije in spletnih

video kanalov dobiva eksperimentalni film – do nedavnega v galerijah relativno neznan – večjo mero pozornosti v umetniških krogih. Celo Jonas Mekas, ki Sharitsovega sodelovanja z galerijami ni odobral, svoja dela v zadnjem desetletju redno prikazuje, distribuira in prodaja prek galerij in muzejev. Zgodovina eksperimentalnega filma predstavlja obsežen del cinefilskih razstav od sredine devetdesetih naprej. Od prelomne multimedijske razstave »Prehodi slike« (*Passages de l'image*«, Center Pompidou, 1990), kjer so se v izjemnem filmskem programu srečali na primer Markerjev **Brez sonca** (*Sans Soleil*, 1982), **Mreže popoldneva** (*Meshes of the Afternoon*, 1943) Maye Deren in **Iztrebljevalec** (*Blade Runner*, 1982) Riddleya Scotta, pa tudi »Dvorana ogledal«, kjer se je Hitchcockova **Začarana** (*Spellbound*, 1945) vrtela nasproti Brakhagevega **Svetlobnega testa** (*Test of Light*, 1974), do nekoliko sodobnejše »Gibanje slik« (*Le mouvement des images*«, Center Pompidou, 2006), ki je galerijske instalacije Richarda Serre in Mone Hatoum družila s super-8 filmi Josepha Cornella in Dereka Jarmana.

Pri prikazovanju filma v galeriji pa se pojavi nova vrsta praktičnih in teoretskih dilem o mediju in prizorišču gibljive slike v nekinematografskih prostorih. Z razširitvijo digitalnih tehnologij, ki nekoč ločene umetniške forme – film, video, fotografija – pretvorijo na skupen medijski substrat (binarna koda), film v enaindvajsetem stoletju zlahka prehaja med prikazovalnimi formati in prostorskimi konteksti. Eksperimentalni film se, z novopridobljeno digitalno mobilnostjo, v galeriji pojavlja v preoblikovanem, pogosto vse prej kot idealnem prikazovalnem formatu, v neprimernih prostorskih pogojih in nemalokrat v napačnem mediju. Muzej – kraj varovanja in kultiviranja edinstvenih estetskih artefaktov – eksperimentalnemu filmu pogosto ne namenijo pozornosti in nege, ki si jo zasluži. **Delo mandala/Konec vojne** (*Piece Mandala/End War*, 1966) že omenjenega Paula Sharitsa – *flicker film*, ki z naglim vizualnim utripanjem raziskuje temporalno strukturo zaporednih sličic filmskega

⁹ Thomas Elsaesser: *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, str. 25.

koluta – je bil na razstavi »Gibanje slik« v Parizu predvajan z videokasete, na nekajpalčnem katodnem monitorju. V prezasedenem galerijskem prostoru Centra Pompidou Sharitsov film – namenjen predvajanju s celuloidnega traku – ni dosegel polnega afektivnega učinka, ki ga je sicer zmožen ustvariti v zatemnjeni kinodvorani.

Na letošnjem Beneškem bienalu je bila vsa filmografija nedavno preminulega Farockega retrospektivno predstavljena v umetniku posvečeni sobi znotraj centralnega paviljona. 87 filmov in videov – z izjemo vseh izgubljenih in nedigitaliziranih – je bilo v nekajmetrski sobi predvajanih (v nenehnem *loopu*) na 87 digitalnih dvajsetcentimetrskih monitorjih, kronološko razporejenih po vsej dolžini in širini galerijskih sten. Obiskovalci bienala so bili soočeni z več kot stotimi urami vizualnega gradiva na miniaturnih monitorjih (med seboj oddaljenih komaj nekaj centimetrov), brez zvočne spremljave ali zgodovinske kontekstualizacije posameznih del, v prenatrpani in presvetli sobi brez sedežev. Gledalka »Atlasa filmografije Haruna Farockega« (»Atlas of Harun Farocki's Filmography«, 2015) tako ujame le naključne izseke iz del, ki za nekaj sekund/minut pritegnejo njeno pozornost – nato se odpravi naprej. »Atlas« cilja le na hipno koncentracijo; kakršnokoli resno obravnavo ali kontemplacijo kompleksnih del prostorska infrastruktura beneške galerije onemogoča. V sprehodu skozi nasičene galerije obsežnega centralnega paviljona so dela Farockega, prej kot filmske mojstrovine, le ambientalna dekoracija, instantni vizualni spektakel.

Okrasna uporaba projiciranih filmskih podob v prostorih sodobne umetnosti se sklada s »kulturno logiko muzeja v poznem kapitalizmu«, estetsko-finančnega premika, ki ga v začetku devetdesetih začrta Rosalind Krauss.¹⁰ Muzejske institucije, ki na prelomu stoletja operirajo pod diktatom visokokonkurenčnega trga umetnosti, dajejo prednost tehnološkemu spektaklu, čutni intenziteti in vizualno privlačni dekorativnosti. Vseprisotne

fotografija: Greene Naffall Gallery



Harun Farocki, Vzporednica

giblјive slike velikih in malih formatov tako prispevajo k spektakularizaciji muzejskega prostora ter posledični privlačnosti za širšo potrošniško publiko. »Muzeji in muzejske institucije,« kot doda Alexander Horwath, vodja Avstrijskega filmskega muzeja, »giblјive podobe uporabljajo kot del svojega nakupovalnega centra.«¹¹ Film v galerijo vpelje element neposredne tehnološke zapeljivosti, ki jo muzejske institucije izkoristijo za zagotovitev ekonomskega priliva.

Z vseprisotnostjo giblјivih slik v sodobni umetnosti se znova odpira vprašanje ločitve med »eksperimentalnim« in »umetniškim« filmom. Kot pripomni James Quandt, »muzeji in galerije postopoma izražajo bolj in bolj brezobziren odnos do celuloidea. Filmi se zaradi prikladnosti in ekonomske ugodnosti prikazujejo z digitalnimi projekcijami. To bi morala biti goreča tema v svetu umetnosti, ampak temu ni tako.«¹² Zakaj ne? Kot pripomni Erika Balsom, je morda na delu dvojni standard.¹³ 16-milimetrska dela Tacite Dean, ki jo zastopa newyorška

komercialna galerija Marian Goodman, se v omejenih izdajah prodajajo za nekaj več kot 100,000 dolarjev. Po besedah Balsomove, »ni muzeja, ki bi si upal predvajati digitalno kopijo filma Tacite Dean ..., dokaj pogosto pa se tako prikazuje zgodovinski in sodobnejši kanon eksperimentalnega filma.«¹⁴ Seveda, celuloidni trak je krhek, drag in dovzeten za projekcijske poškodbe; koluti in filmski projektorji zahtevajo skrb in redno vzdrževanje. Ekonomska učinkovitost digitalnih kopij je osrednji pogoj za razširitev eksperimentalnega filma v sodobni umetnosti. A tudi če ustvarjalec odobri prikaz del s sekundarnih medijev (DVD, BluRay, vse pogostejše kar spletni Vimeo), se eksperimentalni film pogosto znajde v neugodnih prostorskih in svetlobnih pogojih, včasih v napačnem slikovnem razmerju.

Sedemminutna **Limona** (Lemon, 1969) Hollisa Framptona je bila v newyorškem MoMA prikazana vsak dan neprekinjeno na video monitorju, sredi galerijskega stopnišča. V centralnem paviljonu letošnjega Beneškega bienala pa so štirikanalno instalacijo **SOVE OB POLDNEVU preludij: Votli ljudje** (OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men, 2005) Chrisa Markerja predvajali v avdiovizualno in svetlobno nasičenem kletnem prostoru, skupaj z najmanj petimi sosednjimi monitorji.

¹¹ Citirano v »Does the Museum Fail? Podium Discussion at the 53rd International Short Film Festival Oberhausen«, *Kinomuseum: Towards an Artists' Cinema*, ur. Mike Sperlinger in Ian White. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008, str. 153.

¹² James Quandt: »Tacita Dean«, *Artforum* 45, št. 3 (2006), str. 287.

¹³ Balsom, str. 19.

¹⁴ Ibid.

¹⁰ Rosalind Krauss: »The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum«, *October* 54 (1990), str. 3–17.



fotografija: Georges Meguerditchian

Gibanje slik, Center Pompidou

Giblјive slike so v instituciji muzeja še vedno zapostavljene v primerjavi s »prestižnejšimi« umetniškimi formami. Po besedah Stuarta Comerja, glavnega kustosa medijske in performativne umetnosti v MoMA, se imajo »muzeji še veliko za naučiti ... galerije so prostor kinodvorane povēčini ignorirale.«¹⁵ Kljub idejnim načrtom izpred nekaj let tudi novi prizidek muzeja Tate Modern kakovostnejše kinodvorane ne bo imel. Prisotnost gibljive slike v sodobni umetnosti tako hkrati spremlja pomanjkanje pozornosti in prostorskih kapacitet, ki bi medijskim specifičnostim filma in videa namenili zasluženega nego.

Filmska dela, zamišljena za gledanje od začetka do konca, so v galerijskem prostoru največkrat predvajana in ponavljana neprekinjeno, skozi ves dan: mobilna gledalka lahko v projekcijo vstopi in izstopi sredi filma, ostane nekaj trenutkov, nato odkoraka v sosednjo sobo. V nezatemljenem prostoru se nemalokrat nahaja več monitorjev, projektorjev, zvočnikov,

ki med seboj tekmujejo za pozornost. Tudi celovečerna filmska dela se občasno znajdejo v osvetljenem, hrupnem prostoru brez sedežev, skupaj z več ostalimi deli, katerim gledalka nameni nekaj trenutkov (morda minut) pozornosti, preden se odpravi naprej. Zgovoren primer spremenjene časovne ekonomije v galeriji je **Valovna dolžina** (Wavelength, 1967) kanadskega Michaela Snowa. Kot odziv skrajšani pozornosti galerijskih obiskovalcev je Snow leta 2003 svoj 45-minutni film – prelomno delo strukturalnega filma sedemdesetih let – skrčil v 15-minutni **WVLNT: Valovna dolžina za tiste, ki nimajo časa** (WVLNT: Wavelength for Those Who Don't Have the Time), namenjen, kot pove že naslov, vsem obiskovalcem, ki nimajo časa in volje za vseh 45 minut.

Čeprav je trenutna galerijska pozornost eksperimentalnemu filmu – področju, ki je v naracijah splošne filmske zgodovine največkrat getoizirano, izrinjeno na obrobje – še kako dobrodošla, so se umetniške institucije filma vse prepogosto lotile s površinsko pozornostjo, kot vizualno atraktivnega elementa, ki ne zahteva resnejše obravnave ali časovne kontemplacije. V teoriji je integracija filma v kontekst sodobne umetnosti koristna, zlasti zaradi nove institucionalne podpore

za varstvo, restavriranje in raziskovanje zgodovinskih in sodobnih praks. Vendar galerije sodobne umetnosti, z izjemo posameznih muzejev in kustosinj, skrbno prikazovanje eksperimentalnega filma nemalokrat žrtvujejo za prikladnost in cenovno ugodnost. Kot pripomni eden izmed kustosov na nedavni konferenci »Praksa umetniških gibljivih slik v Britaniji: Od 1990 do danes« (»Artists' Moving Image Practice in Britain: From 1990 to Today,« Galerija Whitechapel, 6. in 7. november 2015), je gibljiva slika v umetnosti tako močno prisotna prav zaradi nezahtevnosti in priročnosti prikazovanja: »Kustosi obožujejo gibljive slike; samo vklopiš projektor, klikneš povezavo na Vimeo, in predvajaš.«¹⁶ Z vse večjim številom akademskih konferenc, tako v polju filmskih študij kot umetnostne zgodovine, ki reflektirajo in raziskujejo dileme pridobivanja, prikazovanja in shranjevanja filma in videa v ustanovah sodobne umetnosti – samo v zadnjem mesecu poleg zgoraj omenjene še na primer »Mediji v tranziciji« (»Media in Transition«, 18.–20. november, Tate Modern) in vsakoletni simpozij »Posebneži: Časovni mediji in muzej« (»Misfits: Time-Based Media and the Museum«, 22.–24. oktober, Carnegie muzej umetnosti, Pittsburgh, PA) – prihaja do novih priložnosti za kritično refleksijo in postopen razvoj temeljitejše institucionalne podpore. Kustosi in institucije se soočajo z dejstvom, da prikazovanje filma operira na drugačnih temeljih kot tradicionalni mediji sodobne umetnosti. Morda pa bo čez nekaj let, ko se »enosmerna ljubezen« sodobne umetnosti konča, galerijski film počasi potihnil, namesto njega pa v programske sheme mednarodnih kustosov priletel naslednji umetniški trend.

¹⁵ Citirano v Wendy Mitchell: »Rotterdam Panel Explores Crossover Between Art and Film Worlds for Finance, Exhibition«, *Screen Daily*, 29. januar 2012, dosegljivo na <http://www.screendaily.com/rotterdam-panel-explores-crossover-between-art-and-film-worlds-for-finance-exhibition/5037121.article> (26. november 2015).

¹⁶ Zapiski avtorja.