

iz kinotečnih arhivov

Nil Baskar

# Gianikian & Ricci Lucchi: proti-arhiv pošastne zgodovine

Od revolucionarnih kompilacij Esfir Šub v 20-ih, surrealističnih kolažev Josepha Cornella v 30-ih, arhivske kronike Nicole Védres **Paris 1900** (1947), agitpropa Santiaga Álvareza ter arhivskih sprevačanj Bruca Connerja, Ken Jacobsa, Guya Deborda, Renéja Viéneta, Alberta Griffija in Gianfranca Baruchella v 50-ih in 60-ih, do vse bolj raznolikih in izvernih avtorskih opusov, ki so zaznamovali pretekla desetletja<sup>1</sup>, se je *found footage* film razrasel v specifično zvrst, ki ne vzpostavlja

razmerja le s filmskim materialom v njegovi goli, fotokemični snovnosti, temveč tudi s »problematiko« filmskega arhiva kot takega – arhiva kot mesta in skupka ideoloških predpostavk ter praks, ki filmskemu objektu podeljujejo zgodovinsko težo, estetsko vrednost in končno status dokaza. Filmski *found footage* je tako, kljub svoji heterogenosti (in nejasnosti tega, kaj danes, v dobi vseprisotnega in »dematerializiranega« digitalnega arhiva, sploh še konstituira »najdenost« avdiovizualnega fragmenta<sup>2</sup>), po definiciji oblika kinematografske

samo-refleksivnosti in potemtakem tudi meta-arhiviranja; je metodologija, ki vključuje lociranje, identificiranje, klasificiranje, primerjanje, manipuliranje, rekonstruiranje in kompiliranje arhivskih fragmentov, ki s svojo ponovno osvetlitvijo ne oživljajo le senc davnih dogodkov, temveč tudi sam red arhiva, ki jim je dodelil mesto znotraj konstelacije (kinematografske) preteklosti. Ravno ta določila *found footage* filmu omogočajo spodnašanje občnih idej o zgodovini ter logiko (filmskega) arhiva kot takega; samoumevnim, linearno-kavzalnim in historičnim epistemologijam postavlja nasproti protislovja, prelome ter samo kompleksnost procesov, ki proizvajajo arhivske (filmske) objekte ter določajo

<sup>1</sup> Izpostavimo lahko vsaj imena, kot so Artavazd Peleshian, Abigail Child, Peggy Ahwesh, Gustav Deutsch, Matthias Müller, Martin Arnold, Peter Tscherkassky, Craig Baldwin, Bill Morrison, Jay Rosenblatt, Peter Forgács, Peter Delpout.

<sup>2</sup> Zavaljo česar poleg »*found footage*« pogosto srečujemo druge kvalifikacije, ki ne aludirajo nujno na »najdenost« filmskega materiala – denimo kompilacijski, apropracijski, arhivski film.



Oh! Uomo



Su tutte le vette è pace

njihov pomen in rabo. *Found footage* je potemtakem metoda, ki ponuja kritične pristope k filmskemu zgodovinopisju (proti determinizmu avtorstva, nacionalnega okvirja, tehnologije, medija ...) in tudi k arhiviranju filma v najbolj neposrednem smislu, njegovem (o)hranjenju, restavriranju, prezentiranju.

Filmi, ki jih v svojem milanskem laboratoriju že dobra štiri desetletja ustvarjata Yervant Gianikian in Angela Ricci Lucchi, se dotikajo prav teh parametrov kritične *found footage* prakse – nemara v večji meri kot dela kateregakoli sodobnika. Njun opus ne predstavlja le silovite poupodobitve katastrof z začetka stoletja, temveč tudi enega najbolj premišljenih in konsistentnih pristopov k vprašanju filmskega zgodovinopisja ter arhiviranja. To izvirnost, kontinuiteto in prodornost gre gotovo pripisati dejstvu, da se G&RL, odkar sta se sredi 70-ih let ozrla proti filmu (ona po formaciji slikarka, on arhitekt), v prvi vrsti posvečata razvijanju metodologije, ki bi ustrezala sami »najdeni« materiji, manj pa izhajata iz vprašanj estetske, politične, subjektivne, naposled tudi filozofske narave (zaradi česar pa se ta vprašanja v njunem delu tudi na novo zastavljajo). Kakšna je torej ta materija, kakšna je metoda, s katero je par podpisal celih sedemdeset filmov, plus vrsto odmevnih instalacij (od beneškega Bienala do Centra Pompidou) – med njimi ključna dela, kot so *Od pola do ekvatorja* (Dal Polo all'Equatore, 1986), »inventarje« Balkana in Orienta (*Inventario balcanico*, 2000; *Images d'Orient – Tourisme vandale*, 2001), neizprosnost »vojno trilogijo« (*Prigionieri della guerra*, 1995; *Su tutte le vette è pace*, 1998; *Oh! Uomo*, 2004), instalacijo *La*

*Marcia dell'uomo* (2001), kolonialne »električne fragmente« (*Frammenti elettrici I-VIII*, 2002-2012) ter *Pays barbare* (2013), nedavno meditacijo o posledicah imperialistične delitve Bližnjega vzhoda?

Mnogi teh materialov so del nitratne zapuščine Luce Comerija (pionirja italijanskega filma in dokumentarca na splošno), do katere sta se G&RL dokopala v začetku 80-ih. Comerio, ki je leta 1940 umrl v stanju globoke amnezije, je bil tako v dvojnem obratu ironije rešen pred zgodovinsko obskurnostjo. Ta snemalec, kronist, inovator in propagandist je sicer od začetka stoletja do zenita fašistične republike opeval veličastnost modernosti, končno tudi italijanskih kolonialnih avantur in fašizma. Posnetke italijanskih čezmorskih pohodov je okoli leta 1928 že sam skompiliral v »originalni« *Dal Polo all'Equatore*: rasistično filmsko atrakcijo, svojevrstni proto-*mondo* spektakel, v katerem kamera lovi tuja telesa, eksotično favno, primitivne kulture, vznemirljive lokacije, in jih razstavlja pogledu belega gospodarja. Med objestnim ubijanjem nosoroga ali polarnega medveda, eksotičnimi razglednicami krajev, ki se zdijo ujeti v mitsko predmodernost, a tudi posnetki misijonarjev, ki prodajajo gospodovo besedo, ni v Comerievi zbirki atrakcij nikakršnega posebnega razločevanja. Nasprotno, vse te epizode so videti kot filmske trofeje nediferencirane narave, ki je endemično zverinska, primitivna, in ki jo je seveda mogoče – ki jo je potrebno – ukrotiti, obdelovati, vpreči v fašistično prihodnost. Comerieva kamera tako ni »zgolj« implicirana v oblastnem pogledu kot diskurzivni

razmejitvi (ne)vidnega, razmerij dominacije ne reproducira le simbolno, temveč predstavlja še kako konkreten aparat, ki te perverzne koreografije ritualov moči, ponižanja, žrtvovanja pred in za kamero ne le beleži, temveč jo režira v realnosti, ko poveljuje vojaku, misijonarju, kolonialnemu subjektu, divji zveri, ki bo usmrčena za dramatičen prizor. Ravno ta središčna funkcija kamere, ki v rokah Comerija odkrito organizira igro prevlade in nasilja (nič drugače v koreografijah Frau Riefenstahl), predstavlja za G&RL specifično fašističnega ter rasističnega spektakla.

Vendar gre način, na katerega se G&RL zoperstavita tem posnetkom, onkraj preproste denunciacije njihove zgodovinske vsebine ter ideološke obscenosti. Že v prvi »predelavi« Comerievega arhiva (ki nosi enak naslov kot izvirnik), avtorja formulirata pozicijo, ki v marsičem odstopa od tipičnih *found footage* pristopov k ideološko »kompromitiranemu« materialu: »[V Od pola do ekvatorja se je] bilo nemogoče igrati z materialom, ga posiljevati. Treba ga je bilo analizirati, sličico za sličico, da bi spravili na dan to, kar je skrival, da bi razkrili ideologijo, na kateri je temeljil. Le s preučevanjem sličice za sličico je mogoče intervenirati v podobo, v njej odkriti bistvene podrobnosti. Z najino 'analitično kamero' uporabljava povečave, upočasnitve, ponovitve, da bi izdolbla sleherni sliki, kot z mikroskopom. Vendar pa nisva ne arhivista ne restavratorja – ti najinega dela ne razumejo –, saj zgodovino iščeva s prepraševanjem filmskega traku.«<sup>3</sup> Ne gre torej za kontekstualiziranje materiala, ki bi srhljivim podobam na silo priskrbelo ozadje, gledalcu pa zgodovinsko lekcijo. Nasprotno, tu in v drugih filmih se G&RL v celoti odrekata prijemom, ki jih srečamo v tipičnih arhivskih obravnavah. Le-te se namreč pri obdelavi materiala osredotočajo (kar seveda ni a priori slabo) na montažo; to je, na asociiranje in kontrapunktiranje motivov, tematik, intenzitet, ki mu navadno predseduje dopolnilna, 'verbalna inteligenca'

3 Frédéric Bonnaud, Yervant Gianikian in Angela Ricci Lucchi, »À la rencontre des fantômes: Entretien avec Frédéric Bonnaud«, v *Notre camera analytique* (Pariz: Centre Pompidou, 2015), str. 15.

off-glasu (kot je to poimenoval Bazin v slovitnem tekstu o Markerjevem **Pismu iz Sibirije** iz 1957), ki te ne/videne podobe pojasnjuje, izprašuje, mistificira, rapsodizira ...

Filmi G&RL se namesto poudarjene montažne logike in komentarja opirajo najprej na katalogiziranje: na (i)zbiranje ter parataktično nizanje fragmentov, ki bolj kot na notranje povezave stavi na razmerje posameznih enot do celote. Osnovna funkcija te »mise en catalogue« ni proizvajanje zgodovinske naracije, temveč, nasprotno, ravno de-narativizacija zgodovine preko abruptnih prehodov, ki sprevačajo predvidene funkcije izvirnega materiala, njegovo prostorsko-časovno, kakor tudi ideološko koherentnost. In čeravno so ti fragmenti naposled združeni v celovečerne filme, je delo G&RL v osnovi posvečeno preučevanju fragmenta, o čemer priča cela vrsta serijskih del, ki tvorijo dovršen del njune filmografije (že omenjeni osemdelni opus »električnih fragmentov«, pa tudi zgodnejša serija »parfimiranih filmov« iz sredine 70-ih, ki so raziskovali součinkovanje podobe ter vonjav). Ta serialnost poudarja nedokončno naravo samega filmskega arhiva in posledično možne intervencije. Nasproti metonimiji filmskega koluta, ki se odvija v zgolj eno smer, G&RL tako postavljata gibanje fragmenta kot nekakšnega (benjaminovskega) filmskega konvoluta, v več smeri naenkrat, iz filma v film in podobe v podobo, ki se zlagoma akumulira v vse bolj izčrpen, enciklopedičen zbor zgodovinskih katastrof.

In drugič, ti filmi so, kot rečeno, proizvod »analitične kamere«, kakor G&RL imenujeta svoj hibrid prilagojene optične kopirke ter 35mm kamere, s katerim trak ročno previjata, pregledujeta, premikata vzdolž in počez, ga povečujeta ter sličico po sličico kopirata. Fotogrami so de- in rekadrirani, da stopi v prvi plan detalj ozadja ali obrobja, hitrost filma je upočasnjena ali (redkeje) pospešena, črno-bele podobe so barvno kodirane ali preslikane v negativ. Vsi ti preprosti, celo elementarni postopki služijo denaturiranju arhivskega materiala, razgradnji filmskega gibanja na



Inventario balcanico

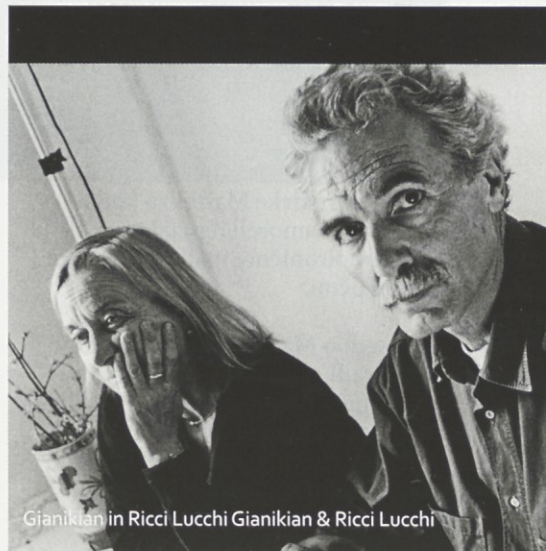


Frammenti elettrici I-VIII

statičnost fotogramov (ki priključev zavest poskuse Muybridga in Mareya), dekomponiranju in pomenskem izčrpanju skrbno načrtovanih »dokumentarnih« posnetkov. Avtorjema omogočajo re-materializacijo arhiva, s tem pa tudi drugačno prakso samega arhiviranja podob, ki so hkrati prepisane in ohranjene – ki so, natančneje, ohranjene ravno skozi kritično obliko prepisa, ki jo je proizvedla analitična kamera.

Rečemo lahko torej, da »analitična kamera« v množici *found footage* pristopov k arhivskemu materialu predstavlja unikatno tehnično-teoretski dispozitiv. Avtorjema ponuja možnost prodornejši kritike ter samega akta »prisvajanja« izvirnika. Pri tem ne gre toliko za ideološko subverzijo podob (kakršno srečamo pri situacionističnem *détournementu*), niti za »simptomalno« branje, ki bi detektiralo silnice zunaj samega posnetka. Končno ne gre niti za estetski učinek filmske snovnosti, ki je za *found footage* sicer tako ključnega pomena. Materialnost poškodovanega nosilca, krhkost nitrata, razpoke emulzije, sledi projekcijskega življenja kopije, ki se neizogibno vtisnejo v analogne formate, v filmskem delu G&RL nikoli ne pridobijo docela avtonomne estetske vsebine ter funkcije. Zdi se, da je sleherni možnost tovrstne transcendence materiala načrtno preprečena, da trenutek, ko se spektakel razkrajanja prevesi v sublimno fotokemično ekstazo (kot jo denimo proslavlja Morrisonova **Decasia**, 2002), nikoli zares ne nastopi. Analitična kamera namesto tega vztraja pri uokvirjanju fantomskih senc, ki vdirajo v zavetje sedanjika; ne ponuja izhoda v fikcijo ali abstrakcijo, celo nobene možnosti sklicevanja na

obči humanizem, ki je v fašističnih in kolonialnih podobah sistematično negiran. Pri svoji neznosno potrpežljivi, sifovsko analizi arhivov uničenja ter nasilja, ki se vztrajno projicirajo v zdajšnjost, Gianikian in Ricci Lucci vztrajata iz zgolj enega razloga: »Ker meniva, da so vse grozote stoletja vsebovane v vsakem kolutu filmskega traku, kot gadje, pripravljene spet počiti. Iščeva pošast, ki se skriva v vsaki od teh podob iz drugega in tretjega desetletja 20. stoletja; to so svarilne podobe, ki naznanjajo prihajajoče katastrofe, tako kot jih je v svojih knjigah naznanjal Orwell.«<sup>4</sup>



Gianikian in Ricci Lucci Gianikian & Ricci Lucci

<sup>4</sup> Bonnaud, Gianikian in Ricci Lucci, »À la rencontre des fantomes«, str. 16. V slovensčini je izjava citirana v Sylvain George, »Ljudstvo, ki prihaja (Gestus preroške kinematografije)«, *KINO!*, št. 5/6 (2008).