



Ν Ε Ο Ι Ο Ρ Ι Ζ Ο Ν Τ Ε Σ

MICHAEL SNOW

SELECTIONS FROM THE SPECTRUM



44ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Η έκθεση του Michael Snow πραγματοποιείται στα πλαίσια των «Νέων Οριζώντων» του 44ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και φιλοξενείται από το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Οργάνωση- Καλλιτεχνική Διεύθυνση:
Δημήτρης Επίδης

Συντονισμός:
**Κατερίνα Κακλαμώνη,
Άννα Μηλώση**

Επιμέλεια έκθεσης:
Μαρία Τριανταφυλλίδου

Επιμέλεια καταλόγου:
**Κατερίνα Κακλαμώνη,
Άννα Μηλώση**

Σχεδιασμός καταλόγου:
Visual Options

Ευχαριστούμε τον κ. Michael Snow, το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, το Καναδικό Υπουργείο Εξωτερικών και Διεθνούς Εμπορίου, την Πρεσβεία του Καναδά στην Αθήνα, το Προξενείο του Καναδά στη Θεσσαλονίκη



II-000000006399





44ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ - ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ

22 ' 11 - 7 ' 12 ' 2003

MICHAEL SNOW
SELECTIONS FROM THE SPECTRUM

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η συνεισφορά του ταλέντου του Michael Snow στις σύγχρονες τέχνες είναι εξίσου σημαντική και μοναδική. Η πολυμορφία του ευμεγέθους έργου του οδηγείται πέρα από κάθε συμβατική περιγραφή. Αναμφίβολα, είναι μια εντελώς σύγχρονη ματιά της καλλιτεχνικής αντίληψης για τον εξεζητισμένο κόσμο, μιας και έχει πορεία τουλάχιστον 50 χρόνων. Σε όλο αυτό το διάστημα, επικεντρώνεται με άνεση από το ένα καθιερωμένο μέσο στο επόμενο, εξερευνώντας νέους τρόπους έκφρασης στη γλυπτική, τη ζωγραφική, τη μουσική και τον κινηματογράφο και αναδεικνύοντας μια σύνθετη, πολυήλικη προσωπικότητα, ταυτόχρονα πολυπρόσωπη και βαθιά. Η avant-garde της Βόρειας Αμερικής έχει κερδίσει πραγματικά από τα μοναδικά κατορθώματα της δημιουργικότητάς του, που έχει φτάσει σε ένα πολύ υψηλό επίπεδο.

Ο Snow, ως κινηματογραφιστής, καλλιτέχνης και μουσικός, αναζητά συστατικά του κόσμου μας, ανασυνθέτοντας και ανακατασκευάζοντας ένα αυθεντικό προσωπικό στυλ έκφρασης. Στη δουλειά του μελετά διαρκώς τα δομικά στοιχεία της αντίληψης, συνθέτοντας ένα πεδίο χωρίς όρια, το οποίο μεταλλάσσεται μέσα από τη μελέτη του υλισμού, του μήκους και της διάρκειας της αντίληψης του θεατή, καθώς επίσης και των ορίων του χώρου μεταξύ του κρυφού και του διάφανου. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι ο Snow έχει ονομαστεί ως ο «κοσμήτορας του στρουκτουραλισμού» και ότι η δουλειά του συνοδεύεται από μια βιβλιογραφία σημαντικού όγκου.

Οι «Νέοι Ορίζοντες», συνεχίζοντας να παρουσιάζουν τέχνη παράλληλα με την τέχνη του κινηματογράφου,

συστήνουν με υπερηφάνεια φέτος στο κοινό αυτό το μύθο της σύγχρονης τέχνης της Βόρειας Αμερικής. Από τη δεκαετία του '60, οι ταινίες του Snow έχουν ικανοποιήσει και εντυπωσιάσει αμέτρητους θεατές. Η ανθολογία που παρουσιάζεται εδώ αποτυπώνει την πεμπτουσία της κινηματογράφισής του. Παράλληλα, η γλυπτική του, οι εγκαταστάσεις και οι φωτογραφίες του αποτελούν ένα τεράστιο και σημαντικό μέρος της άποψης των έργων του. Η έκθεση που φιλοξενείται στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης τονίζει αυτές τις πλευρές του έργου του. Ακόμη, ως μουσικός έχει εδραιωθεί, κατακτώντας ένα εντελώς καινούργιο έδαφος, προσφέροντας ατελείωτη ευχαρίστηση σε πολλούς από εμάς που απολαμβάνουμε τη γλώσσα του ήχου. Ο Michael Snow είναι, με άλλα λόγια, ένας καλλιτέχνης αυθεντικός και αισθάνομαι αυθεντικά ικανοποιημένος που παρουσιάζω τη δουλειά του στους «Νέους Ορίζοντες».

Δημήτρης Επίδης

Διευθυντής «Νέων Οριζόντων»





Όταν οι θεωρητικοί της τέχνης, οι ιστορικοί, οι κριτικοί, οι φιλόσοφοι, αλλά και οι ερασιτέχνες της τέχνης φιλονικούν για την φύση της αισθητικής εμπειρίας, το μόνο σημείο συμφωνίας τους, τελικά, είναι πως πρέπει οπωσδήποτε να βιώνουμε την εμπειρία για την οποία μιλάμε. Αλλιώς, η «εμπειρία» παραμένει μια εικασία, μια ιδέα ή ένα απραγματοποίητο σχέδιο, δίχως την αποτελεσματική ενεργοποίηση της σχέσης εκείνης μεταξύ αντικείμενου και θεατή, που μπορεί να εγκαθιδρύσει μια αισθητική στιγμή. Αν αυτό ισχύει για κάθε έργο τέχνης, η απόκρωση που δίνει ο Michael Snow σ' αυτή την έννοια και παρ' ότι δεν προτείνει κάποια σχετική θεωρία, είναι βασική προϋπόθεση στην κατανόηση του τρόπου δημιουργίας του.

Η εμπειρία κάθε έργου τέχνης, είτε είναι οπτική, ακτική, ηχητική ή γλωσσική, θεωρείται συνήθως πως ξετυλίγεται μέσα στο χωροχρονικό κομμάτι κατά το οποίο γίνεται αντιληπτή, με την έννοια μιας σωματικής και ψυχικής διαδικασίας οικειοποίησης, που οδηγεί στην ενότητα. Στην εμπειρία αυτή, κανονικά, θα έπρεπε να συνοπιογίζουμε την συσσώρευση των προηγούμενων εμπειριών μας με τα ίδια ή άλλα, διαφορετικά έργα τέχνης που συμβάδουν στην παρούσα αντίληψη. Η μνήμη μεταβάλλεται τόσο με όσα προσλαμβάνει στο εδώ και τώρα, όσο και με τις αναμνήσεις προγενέστερων ψυχοσωματικών καταστάσεων. Στα έργα του Michael Snow γίνεται επίκληση στην ασταθή μνήμη του θεατή, όχι όμως με γραμμικό τρόπο, καθώς η μνήμη δεν είναι ποτέ συνεχόμενη αλλά λειτουργεί κυρίως αποσπασματικά, με ελλείψεις και αναθυμίες. Ο Snow εξερευνά τα λάθη της μνήμης περισσότερο σε αισθητικό και λιγότερο σε ψυχολογικό επίπεδο, στο μέτρο όπου τα έργα του, ταινίες, φωτογραφίες, γλυπτά, πίνακες, ηχητικά και μουσικά κομμάτια δεν ακολουθούν την παραδοσιακή δομή αρχή-μέση-τέλος, αλλά κατασκευάζονται σύμφωνα με μια προμελετημένη περιπλάνηση.

Η αποδόμηση της χρονικής αυτής γραμμικότητας, όπου οι κατηγορίες του πριν και του μετά, όσων έγιναν και όσων έπονται, της αμεσότητας και του όχι ακόμα, χαρακτηρίζουν ταυτόχρονα ένα μέσο ή ένα έργο, αντηχεί επίσης στο σύνολο του αισθητικού σχεδίου μέσα από άλλες φόρμες επιφανειακά αντίθετες ή ασυμβίβαστες. Απορρίπτοντας όλους τους τρόπους σκέψης στους οποίους υποτάχθηκε η τέχνη τα τελευταία δύο χιλιάδες χρόνια, ο Snow παρατείνει τις πιθανότητες μιας ριζοσπαστικής χρονικής εμπειρίας, τόσο στις φωτογραφίες όσο και στις ταινίες, τόσο στη γλώσσα όσο και στο οδόγραμμα ή την γλυπτική του. Είναι όμως άραγε όλες οι εμπειρίες του χρόνου ισοδύναμες μεταξύ τους, απ' τη στιγμή που το μέσο καθορίζει την κατασκευή και την αξιολόγησή τους; Αν αυτό που αντιλαμβάνεται ο θεατής δεν αντιστοιχεί, αλλά ούτε και πρόκειται να αντιστοιχεί, σ' αυτό που βιώνει, μπορεί εν τούτοις να διατηρήσει μια ανάμνηση, ακόμα και μερική, σκεπτόμενος πως αργότερα η εμπειρία του από το έργο θα γίνει πιο εκλεπτυσμένη. Ο χρόνος άρα δεν είναι καθοριστικός. Για παράδειγμα, το να ξαναδούμε πολλές φορές τα έργα του <> Back and Forth, Wavelength και Slidlength δεν συνεπάγεται ότι θα κατανοήσουμε περαιτέρω την εμπειρία εν τη εξήλιξή της. Αυτό δεν οφείλεται εξ' ολοκλήρου στη διάρκεια των ταινιών, καθώς μερικές είναι πολύ σύντομες, στο περίπλοκο των φωτογραφικών εικόνων, στις υπερβολικές ή λιγότες πληροφορίες που μας παρέχονται, αλλά κυρίως στο γεγονός ότι τα έργα δεν αποτυπώνονται στις εικαστικές φόρμες που έχουμε συνθίσει. Κάθε καινούργια θέαση μας φανερώνει «βάσει τεκμηρίων» πως η ανάμνηση που είχαμε για το έργο ήταν ατελής, ανακριβής, άλλη. Διαπίστωση ασφαλή επαληθεύσιμη για την πλειοψηφία των έργων τέχνης, εκείνα όμως του Michael Snow είναι δομημένα με τέτοιο τρόπο, ώστε να οδηγούν σε μια εμπειρία αποτελούμενη από ψευδή ίχνη, ξαφνικές διακλαδώσεις, παρεκβάσεις, ημιτελείς καταστάσεις, παραπληθήσεις και αποκλίσεις, τόσο μοχθηρά φτιαγμένες ώστε να μπορούμε να τις αποδώσουμε με το βαθυστόχαστο ρητό του Oscar Wilde: «εμπειρία είναι το όνομα που δίνουμε στα λάθη μας».

Μόνο όταν πειραματιζόμαστε αποκτούμε εμπειρία ή εμπειρίες, όταν μιλάμε για τέχνη. Το έργο του Snow εμπειρεί μια παράξενη ιδιομορφία: προτείνει συνεχόμενες εμπειρίες, οπτικές, ακουστικές, διανοητικές και σωματικές, το άθροισμα της συσσώρευσης των οποίων μοιάζει αδύνατο. Η αρχή της μη επανάληψης που κυριαρχεί στην εκπόνηση των έργων του συνίσταται στο ότι, χωρίς να είναι απαστώνας ή πλανευτής, κάνει τον θεατή να πλανάται από το ένα έργο στο άλλο, δημιουργώντας έτσι μια κατάσταση, στην οποία η εμπειρία των έργων δεν επαναλαμβάνεται. Η προσπάθεια ανατροπής των παραδοσιακών κανόνων της αντίληψης και μάλιστα σε πολλούς αισθητήριους και αντιληπτικούς τομείς, όπως κάνει ο Snow, συνιστά βασικό σχέδιο του μοντερνισμού. Στα έργα του, όπως και στα γραπτά του, ο Snow, επιμένει στην ενυπόχουσα εξέλιξη του αντικείμενου, όταν επιβεβαιώνει εκ νέου «το ίδιο» του μέσου, τις μοναδικές δυνατότητες του υλικού, την πρόκληση ορισμένων ερεθισμάτων, την ικανότητα να δημιουργεί μια εμπειρία ιδιαίτερη και ανεπανάληπτη. Αυτό σημαίνει ότι δεν μπορεί να αναπαραχθεί με άλλα, διαφορετικά μέσα. Η χρονική εμπειρία μιας ταινίας δεν μπορεί να αναπαραχθεί στην χρονική εμπειρία μιας φωτογραφίας ή ενός πίνακα, κι αυτό όχι εξαιτίας της φόρμας ή επειδή τα υλικά είναι διαφορετικά, αλλά επειδή κάθε εμπειρία που προτείνει ο Snow τείνει να εξαγριώνει τις αισθήσεις και να σπρώχνει τη νόηση στα ακραία της όρια, διεγείροντας τα μύχια της αντίληψης με τέτοιο τρόπο και τόσο πολύ ώστε να μην μένει πλέον θέση, κατά τη διάρκεια της εμπειρίας, για μια αισθητική και διανοητική αποκωδικοποίηση. Τα έργα του Snow είναι παγίδες που λειτουργούν μοναδικά κάθε φορά, οπότε η εμπειρία δεν μπορεί να επαναληφθεί για έναν απλό λόγο: η σάρκα του χρόνου, η ίδια που δείχνει το νόημα των όσων βιώσαμε, ακολουθεί την πορεία της προς μια μόνο κατεύθυνση.



CORPUS CALLOSUM, 2001

Αυτό που ενοχλεί, ωστόσο και προκαλεί δυσφορία ή ιλιθαρότητα είναι ότι ο Snow εκτρέπει ελαφρά τον άξονα του πρόσκαιρου. Έτσι, η θέαση, η ακρόαση, ο λόγος, τα κείμενα δεν είναι πάντα (το ίδιο) επαρκή σε σχέση με το αντιληπτό, σαν να έχουμε παρασυρθεί σε μια απάτη οντολογικής σχεδόν τάξης, όπου ο συγχρονισμός ανάμεσα στις διαφορετικές αρχές της αντίληψης είναι στην πραγματικότητα αδύνατον να επιτευχθεί. Μια μόνιμη μετατόπιση, όπου το έκδηλο διόλου δεν αντιστοιχεί στο προσδοκούμενο «είναι», το «είναι» αυτό που θα έπρεπε να αναδύεται σύμφωνα με μια θεοποιημένη αναληθιώτη τάξη, και στο οποίο θα καταλήξουμε πιθανά να ελπίζουμε με δέος, όπως όταν ακούμε ένα πολύ συγκινητικό μουσικό κομμάτι, όπου η ένταση ξεσπάει επιτέλους με μια δυνατή συγχορδία. Το παράδειγμα με τη μουσική δεν είναι τυχαίο, αφού αυτή αποτελεί σημαντικό κομμάτι του έργου του Snow, ειδικά η εντελής αυτοσχεδιαστική τζαζ. Σε ένα τέτοιο είδος ή στη μουσική είναι πολύ δύσκολο, κι εξάλλου άχρηστο να προσχεδιάσεις το τέλος. Ίσως να μην έχει ούτε κι αρχή. Στην πραγματικότητα, οι διαφορετικές δραστηριότητες του Snow δεν έχουν ούτε αρχή ούτε τέλος κι έτσι καθώς τις σηματοδοτεί με ένα μακρύ κατάλογο αντιμετάθεσης, η μουσική του γίνεται από έναν ζωγράφο, τα γλυπτά του από έναν φωτογράφο, οι ταινίες του από έναν μουσικό, οι φωτογραφίες του από έναν καλλιτέχνη του βίντεο κλπ. Μας γοντεύει η ιδέα να δούμε σ' αυτή την ποικίλη παραγωγή το αποτέλεσμα ενός καλλιτεχνικού ανθρωπισμού, σ' έναν αιώνα, κύριο χαρακτηριστικό του οποίου είναι ότι, τόσο η επιθυμία να δημιουργήσεις το Gesamtkunstwerk του Καινούργιου Κόσμου όσο και η μοναδικότητα των έργων, εξελίσσονται κατά μήκος μιας σπείρας με αμέτρητες επινοήσεις. Το να επανεξετάσουμε, ανάμεσα σε τόσα άλλα στοιχεία που δεν είναι παρά προεκτάσεις του εαυτού μας, το πρόσκαιρο, την κίνηση, την γλώσσα, την όραση ή τη μουσική, σημαίνει να επανεξετάσουμε, ξεκινώντας από αυτά, την ίδια την ιστορία της τέχνης και κυρίως τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη

παραμένει ζωντανή και συμμετέχει στην αντίληψή μας για το πραγματικό. Είναι αλήθεια πως ο Show δεν υποχρεώνεται σε κανενός είδους πνευματικότητα, υπαρκτή πέρα από την εικόνα, ούτε στο έργο τέχνης ως ολοκληρωμένο σχέδιο, ρομαντικό στην κυριολεξία του, ούτε ακόμα σε μια κυριαρχία του υποκειμένου (ενδιαφέρει μόνο το συναίσθημα και η ψυχική κατάσταση του αποδέκτη), ούτε καν σ' έναν αισθητηριακό επαληθευτισμό τύπου «αυτό που βλέπεις είναι αυτό που βλέπεις», του F. Stella, ούτε τέλος σε ένα σχετικισμό της μεταμοντέρνας περιόδου. Αυτό που χαρακτηρίζει καλύτερα την δουλειά του Show δεν είναι ένας φορμαλισμός υπερβολικά προσκολλημένος στα υλικά, ούτε μια προσπάθεια συνένωσης των διαφόρων μέσων με στόχο να επιτύχει κάποια συγκεκριμένη εικαστική σύνθεση, αλλιώς, σύμφωνα με τον κανόνα του Rimbaud, «μια παρεκτροπή όλων των αισθήσεων».

Είναι το λιγότερο που μπορούμε να πούμε, όταν βγαίνουμε εξαντλημένοι, σωματικά και ψυχικά, από την προβολή του <> (Back and Forth) ή του La Region Centrale. Οι αισθήσεις και το πνεύμα μας έχουν τόσο συγκλονιστεί και συνταραχθεί από την μεγάλη προσπάθεια που χρειάστηκε να καταβάλουμε για να συνενώσουμε τα ποικιλόμορφα στοιχεία αυτού που συνήθως θεωρούμε ως «εικόνα της πραγματικότητας», ώστε θα φτάναμε ακόμα και να παραδεχόμαστε το προφανές της καρτεσιανής αντίληψης για τον διαχωρισμό του σώματος από το πνεύμα. Κι ωστόσο εμείς (ως σώμα, αλλιώς και ως πνεύμα) δεν αποδεχόμαστε συχνά κάτι τέτοιο, λόγω συνήθειας σίγουρα. Αυτήν δεν νομίζουν ότι αντιμάχονται όμως και μερικοί σύγχρονοι καλλιτέχνες, όταν αρνούνται πως η απορύθμιση που προκαλούν τα έργα της αβαν γκαρντ στην αντίληψη μετατρέπεται σε εικαστική συνήθεια, στην αέναη δηλαδή επανέναρξη του ακαδημαϊσμού και άρα σε μια περίοδο τελιμάτωσης για τα έργα, αφού η εμπειρία γίνεται έτσι πολύ φτωχή αν όχι ανύπαρκτη; Σίγουρα, ορισμένα παλιά έργα του Michael Show είναι περισσότερο κατανοητά τώρα, γεγονός που απλά επιβεβαιώνει την διορατικότητα του καλλιτέχνη και την δική μας εξαιρετική δύναμη επινόησης και αφομοίωσης νέων οπτικών του κόσμου (ανάμεσά τους κι εκείνες που αντιλαμβανόμαστε σε έργα όπου η εμπειρία μπορεί να συνεχίζεται μετατρέπόμενη σε άλλη). Πρόκειται για ένα από τα χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν τα πετυχημένα έργα από εκείνα που είναι μέτρια ή κακά: η εμπειρία αντιστέκεται. Επιχείρημα κοντινό στην κοινοτοπία, αλλά μεγάλης ορθότητας, αν αναλογιστούμε τον τεράστιο αριθμό των έργων εκείνων που δεν προσφέρουν καμία αντίσταση. Εντελώς αντίθετα, τα έργα του Show, αντιστέκονται τόσο πολύ ώστε καταλήγουμε να πιστέψουμε ότι εμείς οι ίδιοι υποβαλλήμαστε σ' αυτά και γινόμαστε αντικείμενα εμπειρίας. Δεν υπάρχει κανένας λόγος να αναστρέψουμε σε βαρύγδουπα έργα, όπως π.χ. μερικές ταινίες στις οποίες οι κινήσεις της κάμερας ζαλίζουν τον θεατή, μια και ο τελευταίος μπορεί να βιώσει το ίδιο πράγμα με δυσνόητες φωτογραφίες ή γλυπτά μικρού ή μεσαίου μεγέθους, με κοινότοπες προβολές σθαιντ, με μια απλή αυτοπροσωπογραφία, με όλα δηλαδή εκείνα τα έργα η παρουσία των οποίων είναι τόσο εμφανής όσο είναι περιήλικη η αντίδραση που προκαλούν. Τέτοια έργα, για να είναι ολοκληρωμένα, διαφημίζουν μια εμπειρία κατά τη διάρκεια της οποίας πρέπει να εγκαταλείψουμε τα πιστεύω μας, τα αντιληπτικά μας κεκτημένα, τον συνηθισμένο τρόπο σκέψης μας, σαν να πρόκειται να ξανασκεφτούμε την πραγματικότητα στο σύνολό της. Ως αναγνώστης του Ludwig Wittgenstein για τον οποίο τα φιλοσοφικά, άρα ανθρώπινα ερωτήματα, έχουν κατοχυρωθεί λόγω της ανεπάρκειας της γλώσσας, ο Show λειτουργεί παρόμοια στην τέχνη του:



SEE YOU LATER / AU REVOIR, 1990



τα καλλιτεχνικά ερωτήματα, άρα ανθρώπινα, πάνω στην αντίληψη, τον ήχο, τη γλυπτική, τη φόρμα, το χρώμα, την εικόνα, τη μουσική, την ζωγραφική, την μνήμη, τις λέξεις, την κίνηση, την αφήγηση κλπ. έχουν τεθεί σε μια ανεπαρκή γλώσσα. Πρέπει λοιπόν να ασχοληθούμε ξανά με τις εμπειρίες, με κίνδυνο να κάνουμε νέα λάθη.

Ό,τι όμως κι αν συμβεί, οι εμπειρίες αυτές είναι ανθρώπινες και παραμένουν ανθρώπινες, ακόμα κι αν οι μηχανές, περισσότερο ή λιγότερο εξεζητημένες, αναπληρώνουν μερικές από τις αδυναμίες μας.

Έχει συχνά τονιστεί πως τα έργα του Snow έχουν πρωτοποριακό χαρακτήρα, παρ' ότι οι προαγγελίες τους δεν έχουν βρει ακόμα την αναγνώριση που τους αξίζει. Στις μέρες μας όμως «ουδείς προφήτης στον τόπο του», αλλιά ούτε και αλλοιού. Πριν από τη μέθοδο, τον πειραματισμό, τα τεχνάσματα και τα κόλπα, στον Snow, υπάρχει το δράμα του υπάρχοντος, η δραματοποίηση του πραγματικού, κι εδώ πρέπει να θυμηθούμε την πρωτότυπη λατινική έννοια του όρου δράμα: δράση. Το έργο του Snow λοιπόν είναι μια φιλοσοφία της δράσης.

Ορισμένα προγενέστερα έργα του αποκαλύπτουν σκόπιμα την διαδικασία κατασκευής τους, απογυμνώνοντας όσες αντιληπτικές πράξεις είναι απαραίτητες για την κατανόηση ορισμένων στιγμών και όψεων του αντικειμένου. Αυτή η αυτό-αναφορικότητα των έργων, εντάσσεται, φυσικά, στο μοντέρνο ρεύμα των εικαστικών τεχνών, φορμαλιστικό ή μη, ♦

το οποίο επικεντρώνεται ποικιλοτρόπως πάνω στο υλικό μέχρι του σημείου εξάντλησης των δυνατοτήτων του. Στην δουλειά του Michael Snow, οι παραπομπές και οι ανατροπές έχουν την ιδιαιτερότητα να διαστρεβλώνουν, να παραμορφώνουν και να μετατοπίζουν ό,τι υποτίθεται πως δημιουργείται ανάμεσα στο έργο, την αντανάκλασή του και τον θεατή. Μόλις ο κύκλος της αντίληψης κλείσει, καταλαβαίνουμε πως αυτό που βιώσαμε δεν αντιστοιχεί στο σύνολο των σταδίων που ακολουθήθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια της εμπειρίας, σαν η αυτό-αναφορικότητα να μετατρεπόταν κατά τη διάρκεια του δρόμου σε κάτι άλλο, που δεν υπήρχε αρχικά. Αναρωτιόμαστε λοιπόν ποιο είναι το στοιχείο, η στιγμή, ο χώρος ή ο ήχος που αναφέρεται στους άλλους και οι άλλοι σ' αυτό, αφού αυτό που συνέβη δεν παραπέμπει σε μια αρχή απ' την οποία να εκπορεύεται το σύνολο.

Ορισμένα έργα του Snow μπορούν να λειτουργήσουν ως παραδείγματα αυτού του είδους αντίφασης και ατέλειας. Ο βιωμένος χωρόχρονος καθορίζεται από το αντικείμενο και βρίσκεται εν μέρει μέσα σ' αυτό. Ο χωρόχρονος δεν υπάρχει εντελώς μέσα στο αντικείμενο και δημιουργείται μερικώς από εμάς, κάτι που περιπλέκει συχνά το θεατή καθώς το αντιληπτό «δεν κολλήσει» με την αντίληψη κι η αναπαράσταση δεν συμπίπτει με το αναπαριστώμενο. Αυτό οφείλεται στον αμφίγλωσσο χαρακτήρα των έργων που κάνει τα ανόμοια υλικά να ανατρέπουν την συνθησιμένη λειτουργία των αισθήσεων. Πιο συγκεκριμένα, στα έργα του Michael Snow, η ανατροπή συντελείται μ' ένα ποιοτικό και ποσοτικό άλημα του χώρου και του χρόνου σε άλλη διάσταση. Ακριβή μεταφορά αυτής της διαδικασίας αποτελεί μια σεκάνς του *Corpus Callosum: ενώ ακολουθούμε ένα πανοραμικό που δείχνει γραφεία, προσδευτικά η εικόνα συρρικνώνεται και συστρέφεται γύρω από τον εαυτό της σαν κορδέλα, κάνοντάς μας να αιωρηθούμε κατά κυριολεξία. Το συγκεκριμένο, το πράγμα, είναι εδώ βασικό, σε μια χωροχρονική αντίληψη εντελώς διαφορετική απ' τη συνθησιμένη. Το παράδοξο είναι ότι ο χωρόχρονος δεν μεταβάλλεται.

Οι κανόνες του βάθους και της αντίληψης μας κάνουν διαρκώς να ξεχνάμε πως όλες οι εικόνες είναι επίπεδες, με την κινηματογραφική οθόνη να αποτελεί το αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα της «παραδοξότητας του επίπεδου κουτιού». Οι ίδιοι αυτοί κανόνες μας ξεγελούν και στο VUEEV (1998) καθώς κάνοντας το γύρο του έργου βρισκόμαστε απέναντι στην ίδια ακριβώς εικόνα. Ο τρόπος που αιωρείται το ύφασμα στο χώρο μας παρακινεί να πιστέψουμε ότι η αναπαριστώμενη μορφή, στην συγκεκριμένη περίπτωση μια νεαρή γυναίκα, υπάρχει σίγουρα στην άλλη πλευρά. Κατά το πρότυπο που διάσημο πίνακα του Ingres, Baigneuse Valpincon (1808) όμως, αυτή η νεαρή γυναίκα δεν υπάρχει παρά μόνο από πίσω. Όπως και σε προηγούμενα έργα του, που νωρίτερα αναφέραμε, έτσι κι εδώ, ο Michael Snow κατόρθωσε να αλλοιώσει την αναπαράσταση του βάθους πάνω σ' ένα επίπεδο καμβά, τοίχο ή οθόνη (ένα κώδικα εντελώς αποδεκτό στην ανατολίτικη τέχνη) μέσα από την σύμπτωση αναπαράστασης και αναπαριστώμενου στην ίδια την επιφάνεια της οθόνης και όχι πια στον παραπλανητικό χώρο του βάθους.

Αν το έδαφος των μωσαϊκών ή κάποια ζωγραφισμένα ταβάνια μας ξεγελούν, γιατί φαίνονται ίσα από οποιαδήποτε κατεύθυνση κι από διαφορετικούς άξονες, ο χώρος, όπως καθημερινά τον βιώνουμε, είναι ανισότροπος. «Οι ιδιότητες ενός σώματος ή μιας ουσίας ποικίλουν ανάλογα με την κατεύθυνση» και, από αυτή την άποψη, δεν προσανατολιζόμαστε και δεν αντιλαμβανόμαστε το ίδιο από διαφορετικές κατευθύνσεις. Το σώμα μας είναι ένα ζωντανό σημείο σ' ένα πολυμερές και μεταβαλλόμενο μέρος, μας χρησιμεύει για να επιδιορθώσουμε, να αποτυπώσουμε, να συνδεόμαστε με την καρδιά της πραγματικότητας, ή, πιο σωστά, εμείς είμαστε αυτή η επιδιόρθωση, αυτό το αποτύπωμα, αυτή η σύνδεση που δεν είναι άρα εξωτερική και διαφορετική από εμάς. Η ανισοτροπική αυτή σχέση του κόσμου μπορεί, ωστόσο, να αντιστραφεί, να αντραπεί, να είναι συγχρονική ή διαχρονική, κι εδώ βρίσκεται ένα από τα κύρια θέματα της δουλειάς του Michael Snow: όχι μόνο να αντανάκλα την πραγματικότητα διατηρώντας το ίχνος της (όσο απαραίτητος κι αν είναι ένας τέτοιος ρεαλισμός), αλλά να δείχνει την πλήρη ανατροπή της. Η αλήθεια αυτής της ανατροπής μας μαθαίνει αναμφίβολα περισσότερα για όσα βιώσαμε απ' ότι η απλή και άμεση αντανάκλαση. Το να βλέπεις τον εαυτό σου στον καθρέφτη είναι ασφαλώς ένας τρόπος να ξεχωρίζεις την αντανάκλαση της πραγματικότητας από τις δυνατές της εικόνες. Έτσι, στο *Corpus Callosum, ο καθρέφτης δείχνει την πραγματικότητα των γυρισμάτων καθώς βλέπουμε μέσα του τον Michael Snow και τον οπερατέρ ενώ συνάμα η ταινία μας δείχνει είτε την ταινία που γυρίζεται ή άλλες εικόνες, μερικές φορές σταθερές, ενώ ο καθρέφτης μας παραπέμπει συνεχώς στην καθημερινή ζωή μέσα σε ένα πληθώ γυρισμάτων.

VUE3UV, 1998



Η αντανάκλαση αυτή μπορεί επίσης να γίνει αντιληπτή ως ένα κομμάτι της ταινίας *Corpus Callosum και όχι ως μια εξωτερική εικόνα. Έτσι κι αλλιώς δεν θα μπορούσε να είναι εντελώς εξωτερική, καθώς κάθε φορά που οι ηθοποιοί περνούν μπροστά από τον καθρέφτη, καθρεφτίζονται εκεί και μπλέκονται με τις αντανάκλασεις των τεχνικών οι οποίοι, μ' αυτό τον

τρόπο, δεν παραμένουν εντελώς εκτός πεδίου, ενσωματώνονται στο κινηματογραφικό πεδίο, και άρα στην ταινία. Στο *Corpus Callosum προσλαμβάνουμε μια οπτικο-ηχηρή κινηματογραφική εικόνα, η οποία αντανάκλα μερικά την σύμπτωση της αναπαράστασης με το αναπαριστώμενο.

Το ίδιο συμβαίνει και στο See you later/Au revoir (16mm, 18'), παρατεταμένο ρηεντί, υλικού είκοσι δευτερολέπτων. Προς το τέλος της ταινίας βλέπουμε μια εικόνα του Snow σε έναν καθρέφτη, οπτικό-ηλεκτρική εξήγηση του τίτλου: θα ξαναδούμε αργότερα κάποιον, αν ιδωθούμε ξανά, το «ξανα-ίδωμα» της ταινίας, στο μέτρο όπου ο καθρέφτης είναι το άμεσο προϊόν της διαδικασίας αυτής που αποτελεί μια άλητη μορφή ανάμνησης της πραγματικότητας. Αυτή η αντίληψη της αντίληψης, άλητα ονόματα της οποίας είναι η εικόνα μέσα στην εικόνα, η κατοπτρική εικόνα ή ο διαρκής εγκιβωτισμός, είναι συχνά τόσο ποθύ παρούσα και τονισμένη ώστε να περνά απαρατήρητη. Με διάφορα μέσα, η δουλειά του Snow δείχνει αυτή την ανταλλαγή ή αυτή τη μάχη ανάμεσα στην πραγματικότητα και την αντίληψη μας για αυτή. ♦

καθώς τείνουμε να ερμηνεύουμε τις διάφορες
δυνατές εικόνες σαν να ήταν η ίδια η
πραγματικότητα. Μια από τις στρατηγικές του
Snow είναι να εισαγάγει το θεατή στην εξελικτική
αυτή διαδικασία, δείχνοντας του και
επιδεικνύοντας του πώς αναπόφευκτα συμμετέχει
στην δόμηση της πραγματικότητας που νομίζει
πώς δέχεται σαν ένα καθαρό δεδομένο, ενώ η
αντίληψη του συμβάλλει στην επεξεργασία της. Ο
θεατής μετατρέπεται σε καθρέφτη που θυμάται.

Εντείνοντας τις εμπειρίες των αισθήσεων και των
σκέψεων, από το βλέμμα μέχρι την ακοή, από τη
σάρκα μέχρι τη νόση, από το κωμικό μέχρι το
σοβαρό, ωθώντας συχνά σε παροξυσμό τις
δυνατότητες της αντίληψης, ο Snow, δεν
επιδιώκει να καταστρέψει το υπάρχων, αλλά
αντίθετα να δημιουργήσει δράση, ενέργεια, ζωή.
Η λέξη «υπάρχων», που ορίζει συνήθως ένα
ζωντανό ον, δεν αφορά απαραίτητα, στο έργο του
Snow το ανθρώπινο ον, παρ' ότι το πιο γνωστό
πρόσωπο των έργων του είναι (εξάλλου) μια
γυναίκα: η πασίγνωστη Walking Woman, εικόνα
στην οποία ο Snow υπέκυψε πρόσφατα, στα
πλίσσια ενός αναπάντεχου φλωμπερισμού, όταν
απεικόνισε τον εαυτό του ως μια γυναίκα που
περπατά (Adam and Eve, 1999). Στο έργο του, το
υπάρχων μπορεί να είναι η φύση, η γλώσσα, η
πράξη της φωτογράφισης, η ιστορία της ταινίας,
ένας ενοχλητικός ήχος, μια αυξανόμενη ταχύτητα
ή μια συντριπτική βραδύτητα, η ίδια η πράξη της
αισθητηριακής αντίληψης που ολοκληρώνουμε
καθώς βιώνουμε την εμπειρία του έργου.

Παρασυρόμαστε λοιπόν από αυτή την πολυπληθή
δραματοποίηση και, mutatis mutandis, περνάμε
αιφνίδια ή λαθραία από το στάδιο του υπάρχοντος
σε μια οξυμένη συνείδηση της ύπαρξης, σε μια
συνείδηση του χρόνου, του ανθρώπινου
πεπερασμένου και ελευθερίας. Λάθος ή όχι, είναι
μια εμπειρία που αξίζει τον κόπο. ■

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

BACK AND FORTH, 1968



...τόν η ίδια η πραγματικότητα. Μια από τις
...αυτή διαδικασία, δείχνοντας του και
...μιας κούρας που νομίζει πως δεχεται σαν
...της. Ο θεατής μετατρέπεται σε καθρέφτη
...που θυμάται
...α μέχρι την ακού, από τη σάρκα μέχρι τη
...της δυνατότητας της αντιληψίας, ο Snow,
...μουργήσει δράση, ενέργεια, ζωή. Η λέξη
...α, στο έργο του Snow το ανθρώπινο αν
...α η πασίγνωστη Walking Woman, εικόνα
...μπερτισμού, όταν απεικόνισε τον εαυτό
...υπόρχων μπορεί να

SOLAR BREATH (NORTHERN CARYATIDS), 2002



SINK, 1970



Φιλμογραφία

- 2001 Corpus Callosum
- 2000 The Living Room 4 min.
- 1991 To Lavoisier, Who Died in the Reign of Terror 53 min.
- 1990 See you Later / Au Revoir 19 min.
- 1988 Seated Figures 42 min.
- 1982 So Is This 43 min.
- 1981-82 Presents 90 min.
- 1972-76 Breakfast 15 min.
- 1974 Rameau' s Nephew by Diderot 260 min.
- Two Sides to Every Story 8 min.
- 1971 La Region Centrale 190 min.
- 1970 Side Seat Paintings Side Sound Film 20 min.
- 1969 One Second in Montreal 20 min.
- Dripping Water 10.5 min.
- 1968-69 <-> (Back and Forth) 53 min.
- 1967 Standard Time 8 min.
- 1966-67 Wavelength 45 min.
- 1965 Short Wave 4 min.
- 1956 A to Z 7 min.

TO LAVOISIER, WHO DIED IN THE REIGN OF TERROR, 1991



CORPUS CALLOSUM, 2001





Βιογραφικό

Ο Michael Snow γεννήθηκε το 1929 στο Τorόντο. Σπούδασε στο Ontario College of Art και η πρώτη του έκθεση έγινε το 1957. Από τότε, η δουλειά του έχει αναθεωρηθεί στα μεγαλύτερα κέντρα τέχνης στον κόσμο, ενώ οι ταινίες του έχουν προβληθεί στα σημαντικότερα κινηματογραφικά φεστιβάλ.

Τα εικαστικά του έργα έχουν συλλεχθεί και εκτεθεί παγκοσμίως, συμπεριλαμβανομένων ατομικών εκθέσεων στην Εθνική Πινακοθήκη του Καναδά (Οttawa), το Μουσείο Hara (Tόκιο), το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Nέα Υόρκη) και το κέντρο Πομπιντού (Παρίσι). Οι ταινίες του έχουν προβληθεί σε πολλά φεστιβάλ (Λονδίνο, Nέα Υόρκη, Ρότερνταμ, Βερολίνο), και αποτελούν μέρος συλλογών, όπως στο μουσείο Oesterreichisches (Βιέννη) και το Βασιλικό Αρχείο Κινηματογράφου του Βελγίου (Βρυξέλες).

Είναι επαγγελματίας μουσικός από το 1950, και για τριάντα χρόνια έχει επικεντρωθεί στους αυτοσχεδιασμούς της τζαζ μουσικής, με συναυλίες στο Καναδά, την Αμερική, την Ευρώπη, την Ιαπωνία - συνήθως με το CCMC του Τorόντο - και έχει κάνει επίσης πολλές ηχογραφήσεις.

Οι δουλειές του συμπεριλαμβάνουν ακόμη ψηφιακά έργα, όπως η ταινία *Corpus Callosum* (2001) και το διαδραστικό DVD-ROM *Anarchive 2-Digital Snow* (2002), με εγκυκλοπαιδικά για τις δουλειές του Michael Snow σε όλα τα μέσα.

SLIDELENGTH, 1969





COUPLE, 2000



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Canada



ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ
ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ

44ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ - ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ



MICHAEL SNOW
SELECTIONS FROM THE SPECTRUM

SEATED FIGURES, 1988



