

Full immersion fantastiskajā realitātē

Saruna ar filmu autoru Juri Ankaranī

Full immersion in the fantastic world of reality

An interview with film-maker Yuri Ancarani

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Māksliniece / Artist



Juri Ankaranī / Yuri Ancarani

2013

Stopkads no Skype intervijas
Still from the Skype interview

The short films by artist Yuri Ancarani, born in Ravenna in 1972, reveal unfamiliar worlds and surprise the viewer with well thought out and clean images, accompanied by almost inaudible, but nevertheless effective sound effects. His camera regards the world with a child-like curiosity and innocence – it accompanies him in search of unknown places, and astonishes the viewer with documentary images from the real world which are equal to the imaginary world of video games or the best science fiction. The artist, who has received important awards and prizes, has always operated in the border zone between contemporary art and cinema, working in both documentary cinema and feature film. During our conversation he speaks about his origins, experience, motivation, partners of collaboration and survival strategies.

Barbara Fässler: You started making films by studying your local area in Ravenna, later turning to more distant lands and other themes. You've said that you seek a universal meaning in the local dimension. Where do you position yourself on the scale between autobiography and communication with the surrounding world?

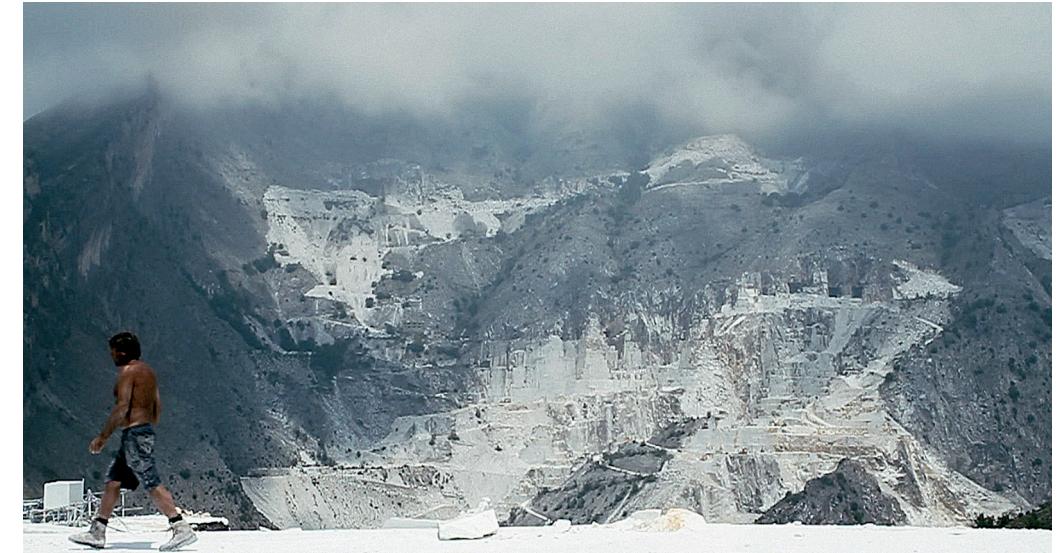
Yuri Ancarani: That is a very difficult question, because everything happened as if by chance. The necessity to communicate things arose when I moved to Milan as a student, and at that time I rarely got to visit my native town Ravenna – a place I thought I knew very well. Milan seemed to me a sterile city, like a huge shop window display of Italy, an international city the same as Rome. It felt distant to me, distant from the places I knew, and when I returned to Ravenna, I began to describe the changes I noticed. Obviously I illustrated these changes with my thoughts, therefore there is something autobiographical in my work, but underlying this is also an analysis of topical issues. There is a sentimental component in every work, and this is always autobiographical, but what I show you is part of everyday life, a reality that I know well.

B.F.: On the one hand, there is your personal viewpoint, but, on the other hand, there is present in your works also an analytical approach which emerged out of the detachment from when you left your native town. Often in your films we see elements of alienation, the unfamiliar. A red thread, as you say, leads us from the visible to the invisible. Each video points the spotlight on another reality which is inaccessible to mere mortals. *Ricordo per moderni* tells a story about foreigners in a provincial context, *Il Capo* shows the complicated and dangerous work in a marble

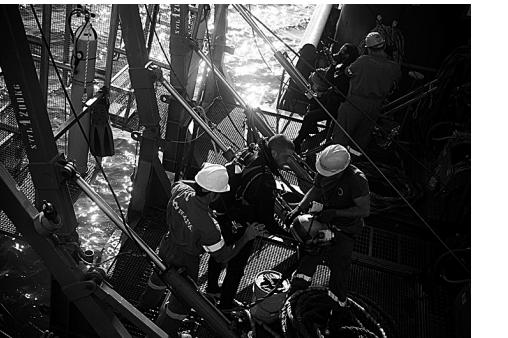
Ravennā dzimušā mākslinieka Juri Ankaranī (*Yuri Ancarani*, dz. 1972) išfilmu darbība notiek nepazīstamās pasaules un pārsteidz mūs ar pārdomātiem un tīriem attēliem, ko pavada teju nedzirdami, bet iedarbīgi skaņas efekti. Viņa kameras skatiens ir nevainīgs un ziņkārīgs kā bērnām – ar to Juri dodas uzmeklēt nezināmas vietas un piedāvā skatītājiem dokumentālus kadrus no reālās pasaules, kas ne ar ko neatpaliek no labākās zinātniskās fantastikas vai videospēļu iedomu telpas. Mākslinieks ravennietis, kas pārvietojas pa mūslaiku mākslas un kino robežzonu, ir saņēmis nozīmīgas balvas un prēmijas. Viņš ir darbojies gan dokumentālajā, gan mākslas kino un mūsu sarunā stāsta par savu izcelsmi, pierdzi, motivāciju, sadarbības partneriem un izdzīvošanas stratēģijām.

Barbara Feslere: Tu sāc filmēt, pētot savu dzimto Ravennas pusi, pēc tam pievēršoties tālakām vietām un tēmām. Tu sakies lokālajā dimensijā meklējam universālu nozīmi. Kur tu atrodies nogrieznī starp autobiogrāfiju un vēlmi sazināties ar ārpasauli?

Juri Ankaranī: Šis ir joti grūts jautājums, jo savā ziņā viss it kā notika nejauši. Nepieciešamība stāstīt radās pēc pārcelšanās uz Milānu, lai studētu, un tolaik man reti sanāca iegriezties dzimtajā pilsētā Ravennā, ko, kā man pašam likās, es pazīstu joti labi. Milāna uz mani atstāja sterīlas pilsētas iespaidu – kā tāda liela Itālijas vīrīna, starptautiska pilsēta, tāda pati kā Roma. Jutu, ka tā ir tālu no



Juri Ankaranī. Priekšnieks. Video /
Yuri Ancarani. *Il Capo*. Video
35 mm. 15'. 2010
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos
Pateiciba māksliniekam / Courtesy of the artist



Skati no filmas "Platforma Mēness"
tapšanas /
Views from the *Platform Moon* making
process
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos
Pateicība māksliniekam / Courtesy of the artist



manis, no manām vietām, līdz ar to, atgriezies Ravennā, sāku aprakstīt pārmaiņas, ko ievēroju. Protams, es ilustrēju šīs pārmaiņas ar savām domām, tātad manā darbā noteikti ir kaut kas autobiogrāfisks, bet dzīlāk ir arī aktuālu jautājumu analīze. Katrā darbā ir kaut kāds sentimentāls slānis, un tas vienmēr ir autobiogrāfisks, bet tas, ko es tev rādu, ir arī kaut kas ikdienišķs, tajā ir klātesoša man labi pazīstama dzīves īstenība.

B.F.: No vienas pusēs, ir tavs personiskais skatiens, bet, no otras, darbos ir arī analītiska pieeja, kas radās, pateicoties tavai aizbraukšanai, tā teikt, distancei. Bieži tavās filmās mēs redzam atsvešinātību, nepazistamas lietas. Sarkanais pavediens, kā tu saki, ved mūs no redzamā uz neredzamo. Katrs video pavērš starmešus uz citu realitāti, kas parastajiem mirstīgajiem nav pieejama. "Piemiņa mūslaiku cilvēkiem" (*Ricordo per moderni*) vēsta par svežzemniekiem provinces kontekstā. "Priekšnieks" (*Il capo*) rāda sarežģītu un bīstamu darbu marmora alā, "Platforma Mēness" (*Piattaforma Luna*) iegremdē mūs hiperbāriskā un klaustrofobiskā kamerā, bet "Da Vinči" (*Da Vinci*) piedāvā mums ieskatu cilvēka ķermenī ķirurgiskās operācijas laikā. Kāds ir tavs vēstījums? Vai tu esi burvju mākslinieks ar didaktiski izziņošiem mērķiem vai arī dzejnieks, kas pēta vēl neapgūtas teritorijas?

J.A.: Vispirms es mēģinu apmierināt savu lielo zīnkāri par visu, kas atrodas man apkārt. Filmas dzimst pavism nejauši, pat ja pēc tam es apzināti savelku tajās pavedienus. Kad sastopos ar konkrētām situācijām un jūtu, ka tās mani spēcīgi pievelk, es brienu tajās iekšā aizvien tālāk, cenšoties nokļūt līdz galam. Es brienu iekšā nezināmās vietās, kur man nākas palauties uz sajūtām un intuīciju. Kad beidzot pēc mēnešiem ilgiem meklējumiem un taustišanās, un klauvēšanas pie durvīm, un cenšanās nedzīrdēt apkārt skanošos "nē", lai tie kļūst par "jā", es kaut ko dabūju gatavu, tad tas iegūst

quarry, in *Platform Moon* we are plunged into a hyperbaric and claustrophobic chamber, but in *Da Vinci* we are offered a view inside a human body during surgery. What is your message? Are you a magician with didactic and fact-finding goals, or a poet who explores uncharted territories?

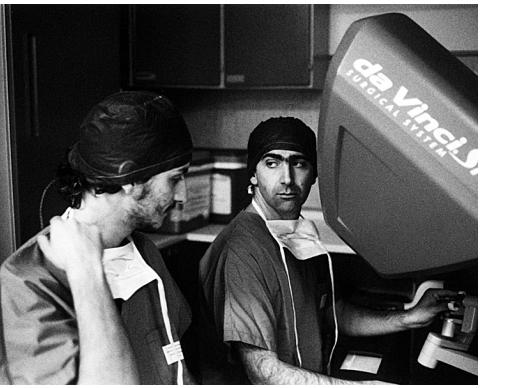
Y.A.: Firstly I try to satisfy my immense curiosity about everything that surrounds me. Thus the films are born quite randomly, even though later I consciously weave linking threads into them. When I encounter specific situations which attract me intensely, I push deeper and deeper into them, trying to reach the very end. I delve into unknown places so I have to rely on sensations and intuition. When finally, after months of research, feeling your way and knocking on doors, and trying to bypass the many "no" and achieving a "yes", I manage to get something, it really becomes something huge! I am always afraid of being disappointed, but in the end by using a lot of material I become richer. Think of an operating theatre. The impression it left on me was like an explosion. Then some instinctive and childish thoughts leapt out: when I saw a robot that was moving, I didn't know where I was any more. In the end I gathered it all together and made a movie which is completely based in reality. There is an operating room, there is a robot, but my take on it is fantasy-like and innocent – typical of someone who is seeing something for the first time. And I try to transmit this "first time" sensation to the viewer. A film is a kind of journey where each turning offers new information, leading us to a grand finale. You could say that it is a mix of what I have experienced and what the video camera records.

B.F.: And the camera transmits your experiences to the viewers.

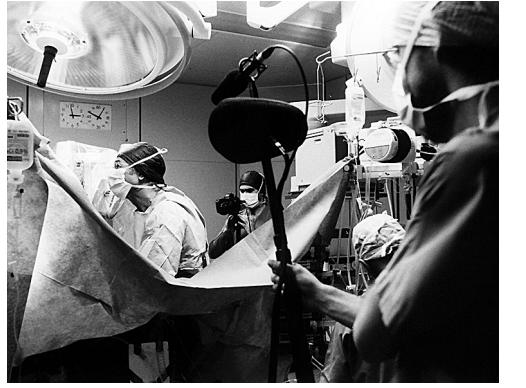
Y.A.: Yes. I never forget the people who will be viewing the film when it is finished.



Juri Ankarani. Platforma Mēness. Video /
Yuri Ancarani. *Platform Moon*. Video
25'. 2011
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos
Pateicība māksliniekam / Courtesy of the artist



Skati no filmas "Da Vinči" tapšanas /
Views from the Da Vinci making process
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos
Pateicība māksliniekam / Courtesy of the artist



milzu apmērus! Man vienmēr ir bail vilties, bet beigās esmu ieguvējs, kad izmantoju daudz materiāla. Iedomājies operāciju zāli. Uz mani tā atstāja sprādzienam līdzīgu iespaidu. Pēc tam izlēca laukā instinktīvas un bērnišķīgas domas: kad redzēju robotu, kas sāka darboties, tad nesapratu vairs ne rīta, ne vakara. Beigās es to visu saļieku kopā un uzbūvēju filmu, kas ir absoluīti paņemta no realitātes. Tā ir operāciju zāle, tas ir robots, bet mans skats uz to visu ir fantastisks, nevainīgs, kāds piemīt cilvēkam, kas kaut ko pieredz pirmoreiz. Mēģinu šo "pirmās reizes" sajūtu nodot skatītājam. Filma ir process, kur katrs pavērsiens sniedz jaunu informāciju, beigās aizvedot mūs līdz dižam finālam. Varētu teikt, ka tas ir mikslis starp manu pārdzīvojumu un to, ko reģistrē videokamera.

B.F.: Kas nodod šo tavu pārdzīvojumu skatītājiem.

J.A.: Jā. Es nekad neaizmirstu par tiem, kas šo filmu skatīsies, kad tā būs uzfilmēta.

B.F.: Tu visu laiku uzturi dialogu ar skatītāju, kas stāv tev aiz muguras?

J.A.: Pirmajā fāzē mani notur domu un iedomu plūsma, bet pēc tam es mēģinu saprast, kā novest šīs domas līdz skatītājiem.

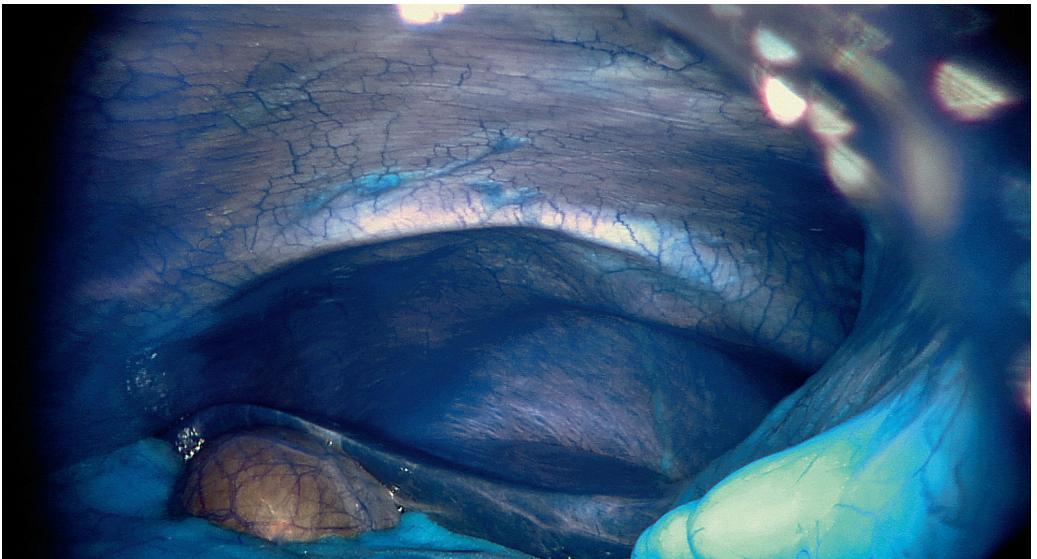
B.F.: Tavs darbs rotē un svārstās starp vizuālajiem žanriem, starp videomākslu un kino, filmu garums ir starp 15 un 25 minūtēm mākslinieciskā formātā, bet vēlāka pārnešana uz 35 mm filmu atbilst kino formātam. Trilogijas attēlu kvalitāte tik tiešām ir pārsteidzoša, tā galīgi neatgādina *meinstrīma* videoārta paraugus. Tavas filmas ir izpelnījušās visaugstāko atzinību abās jomās – tās ir izrādītas šābrīža 55. Venēcijas mākslas biennālē, Romas Maxxi, Nujorkas Gugenheima muzejā, kino jomā – 67. un 68. Venēcijas filmu festivālā, festivālos Roterdamā, Amsterdamā,

B.F.: Are you constantly in a dialogue with the viewer who is looking over your shoulder, so to speak?

Y.A.: Yes, in the first phase of filming I go with the flow of my thoughts and imagination, but after that I try to figure out how to convey these thoughts to the public.

B.F.: Your work is in balance and shifts between visual media, moving between video art and cinema. The length of your films is between 15 and 25 minutes in artistic format, but in post-production they are transferred to 35 mm film, corresponding to cinema format. In fact the quality of the images in the trilogy is impressive indeed, it is quite unlike the usual video art. Your films have received the highest recognition both as video art and cinema: they were screened in the current 55th Venice Biennale, at Maxxi in Rome and the Guggenheim Museum in New York, and in the realm of cinema they have appeared at the 68th Venice Film Festival as well as festivals in Rotterdam, Amsterdam, Toronto, Paris, etc., and they have been awarded various prizes in Russia, Italy, Malta, Slovakia, Croatia. You also won the *Zelta Anna* prize at the 2 Annas short film festival in Riga. What is the technique you work with, video or film?

Y.A.: Yes, it's true, it does depend to some extent on the technique, and understanding the context I am working in. I feel like an autodidact, and so I've learnt slowly, but that has helped me to develop my own technique, starting with the first video films made on a zero budget. While I was at the Academy in the 1990s, we were bombarded by Cyberpunk, a film genre without any great content but in which artists with very low budgets succeeded in creating great works. They were the first to make films in video format. Crit-



Juri Ankarani. Da Vinči. Video /
Yuri Ancarani. Da Vinci. Video
25'. 2012
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos
Pateicība māksliniekam / Courtesy of the artist

Toronto, Parīzē utt. un ieguvušas dažādas balvas Krievijā, Itālijā, Maltā, Slovākijā, Horvātijā, kā arī 2. īsfilmu festivālā "2 Annas" Rīgā, kur tu saņēmi "Zelta Annu". Kādā tehnikā tu strādā, uņemot video un filmas?

J.A.: Jā, taisnība, viss nedaudz atkarīgs arī no tehnikas, no sa-prašanas, kādā kontekstā es darbojos. Jūtos kā autodidakts, proti, esmu iemācījies visu palēnām, bet tas man ļāvis izstrādāt pašam savu tehniku, pirmo videofilmu tapšanas laikā izejot no nulles budžeta. Akadēmijas laikposmā 90. gados mūs burtiski bombardēja kiber-panks, kino žanrs bez dižām tēmām, toties ar ļoti zemu budžetu, kas tomēr ļāva tajā strādājošajiem māksliniekim dabūt gatavus spēcīgus darbus. Viņi bija pirmie, kas uzņēma filmas video režīmā. Kritiķi rakstīja, ka videomāksla esot pie miršanas, bet es strādāju ar rokas telekameru. Es turpināju strādāt, lūst tur vai plīst, un bieži mākslas vēsturnieki uzskatīja, ka es taisu kino, bet festivālos dzirdēju ieteikumus pievērsties mākslas pasaulei. Ja nemaldoš, "Piemīna mūslaiku cilvēkiem" ir mana pirmā videosērija ar nulles budžetu: tajā piedalījos tikai es un mana telekamera. "Priekšniekā" turpretim sāku strādāt ar savu skanu, kas raksturo kino jomu. Pēc tam saņemu ielūgumu uz Venēcijas filmu festivālu, un tas man lika padomāt par vietu, kur tiks izrādīts mans darbs. Kinoteātris nav balta telpa ar vi-deoprotectoru uz grīdas, kā arī datoru kastēm pa labi un kreisi. Tā ir telpa ar saviem noteikumiem, un Venēcijas festivāla standarts ir 35 milimetri. Filmas tapšanas process ir pilnīgi citādāks; es uzņemu un montēju, bet pēc tam nāk pucēšana, kas ir kinematogrāfiska rakstura darbs profesionālā studijā.

B.F.: Man gribētos saprast, kur tu jūties "mājīgāk" – mūslaiku mākslā vai kino? Redzēju, ka tu sevi definē kā "vizuālo mākslinieku – film maker", kas tavā skatījumā nozīmē "kinematogrāfisku kompetenci plus mākslinieciskus nodomus". Kā tu tiec galā ar šādu šūpošanos starp divām jomām, kas dzimst pilnīgi atšķirīgās telpās, kurām ir dažāda mērķauditorija?

J.A.: Es ļoti cienu mākslas pasauli, jo tā ir vienīgā vieta, kur šo-brīd iespējams nodarboties ar pētnieci, pat ja nevienam tur neesi vajadzīgs, sēdi viens kā suns...

B.F.: Nu, par tevi jau nu nevarētu teikt, ka neesi vajadzīgs...

J.A.: Tagad esmu, jā... Mākslas pasaule man ir devusi ļoti daudz. No otras puses, arī kino pasaule ir spējīga sniegt nenormālu gan-darījumu, jo tajā jūtama tieša un tūlītēja saikne ar skatītājiem. Viņi aplaudē vai arī izsvilpj. Bombardē tevi ar jautājumiem, dažs labs ir naivs, cits – kritisks, jo nav tādas publikas, kurā būtu tikai šai darbā iesvētītie.

B.F.: Tavi darbi pārsteidz ar skaistumu, attēlu tīrību, montā-žas poētisko ritmu un skānas delikāto atbalstu. Faktiski runa ir par dokumentālām īsfilmām, proti – tu mums rādi to, kas ir uziets un nofilmēts reālajā dzīvē. Tomēr šeit faktiski rodas problēma, ko es sauktu par filozofisku. Kā zinām no teorētiskajām debatēm par fotografiju, tāds dokuments, kas, varētu domāt, ir droši ti-cams realitātes attēlojums, patiesībā neeksistē, jo katrs atvei-dojušs vienmēr ir piesaistīts ipāšam tāda subjekta skatienam, kurš ir izdarījis konkrētu atlasi – attēlojamo priekšmetu, skat-punktu, kadrējumu, apgaismojumu. Tas viss liecina par to, ka ikviens potenciālais dokuments ir konstrukcija un arī pati reali-tāte nav nekas cits kā konstrukcija. Savā trilogijā tev ar atkaili-nātu un nereti simetrisku fotoattēlu perfektā apgaismojumā izdodas radīt poēzijas klātbūtnes sajūtu, sirrealitāti, kas vedina uz domām par fiktivo, par attēliem, kuri neapšaubāmi ir tevi

ics wrote that video art was dying, but I was working with a hand-held television camera. I continued with my work, all the same, and often art historians thought that I was making movies, whereas at festivals I was advised that I should turn to art. If I am not mistaken, *Ricordo per moderni* was my first video series on a zero budget: it was just me and my camera. When filming *Il Capo*, however, I started working with my own sound which is characteristic of cinema. Then I received an invitation to the Venice Film Festival, and this made me think about the location where my film would be shown. A cinema is not a white room with a video projector on the floor and computers set out left and right. You're dealing with a space with its own requirements, and the standard at the Venice Film Festival is 35 mm film. The filmmaking process is different; I shoot and edit, but afterwards it gets polished up, which means cinematographic post-production work in a professional studio.

B.F.: I would like to understand where you feel more at home: in contemporary art, or in cinema? I've seen that you define yourself as 'visual artist – film-maker', which for you means 'cinematographic competence with artistic intention'. How do you manage this kind of fluctuation between two areas which originate in totally different spaces and which have different target audiences?

Y.A.: I hold in high regard the art world, because it is the only place where I am able to do my research at the moment. Even if nobody notices you, sitting there alone like a dog...

B.F.: Well, I wouldn't say that you haven't been noticed...

Y.A.: Now, yes, that's true... The art world has given me a lot. On the other hand, the world of the cinema can also provide enormous satisfaction, because there is a direct and instantaneous rapport with the audience. They either applaud or hiss and boo you. They bombard you with questions: some viewers are naïve, others are critical, because there isn't an audience that consists only of those in the know.

B.F.: Your works affect the viewer with their beauty, the crisp imagery, the poetic rhythm of the montage and the delicate role of the sound. In fact, we are speaking about documentary shorts – that is, what you show are things that you encounter and film in real life. However, in effect, here we have what I would call a philosophical problem. As we know from theoretical debates about photography, any document intended to be a faithful representation of the real doesn't exist, because every depiction is always related to the particular viewpoint of the creator who has made a concrete selection of the subject, composition, framing and lighting. All of which means that every alleged document is a construction, and reality itself is nothing more than a construc-tion. In your trilogy you use perfect lighting in combination with a naked and often symmetrical photo image which creates the feeling of poeticism and surrealism, leading to thoughts about the imagery which undoubtedly has influenced you or inspired you, for example, 2001: A Space Odyssey or Star Trek. What are your thoughts on document and fiction?

Y.A.: I am going to answer by quoting the words of a friend of mine who is a curator. At one point he got angry and said: "Look, stop telling me, once and for all, that you make documentaries. When I watch your films, I don't understand a thing. At the end I have even more questions than before. That's not a documentary!"

At the end of *Da Vinci* there is an element of fiction, when I asked

ietekmējuši, iedvesmojuši, piemēram, 2001: A Space Odyssey vai Star Trek. Kādas ir tavas domas par dokumentalitāti un fikciju?

J.A.: Atbildēšu ar mana drauga kuratora vārdiem, kurš vienā brīdī sadusmojās un teica: "Klausies, izbeidz vienreiz stāstīt, ka taisi dokumentālās filmas. Kad skatos tavas filmas, es neko nesa-protu. Beigās man ir vēl vairāk jautājumu, nekā bija sākumā. Tā nav dokumentāla filma!" "Da Vinči" beigās ir fikcijas elements, kad palūdzu ķirurgam pēc operācijas salikt ar robotu domino kauliņus. ķirurgs man teica: "Piedod, man nav laika, man ir nākamā operācija." Es tomēr nelikos mierā un lūdzu, lai viņš velta man vienu minūti, viņš apsēdās robota priekšā un lika kauliņus. Vienā brīdī viņš kļū-dījās, kaut ko nevarēja izdarīt, vienārši netika galā. Šī manipulācija bija domāta tikai filmai. Es nezinu, vai kaut ko tādu mēs varam saukt par fikciju. Arī "Priekšnieks" izskatās pēc kinematogrāfiska uzstādījuma, tieši kadrējuma izvēle rada nopucētu un perfektu kopipespaidu. Šīs iespaids palīdz man "pacelt" attēlojamos cilvēkus uz augšu, tā teikt, rādīt viņus cildenākus. Galvenais ekskavatorists bija ļoti labs speciālists. Bet tikai pēc filmas noskatīšanās viņam tapa skaidrs, ka viņa darbs šai filmā ir bijis ļoti nozīmīgs.

B.F.: Tu noteikti esi "pacēlis" viņa skaistuma izjūtu. Tu radi piederību, uz kura izgaismojas varonis, kurš dažos aspektos atgādina arī 19. gadsimta 20. gadu darba varoņus Padomju Savienībā, tomēr tavi varoņi ir ievietoti mūslaicīgā estētikā, kas ir kailāka, pietīcīgāka, nogludinātāka.

J.A.: Filmā "Da Vinči" varoņa ideja ir jūtama mazāk. Tiklīdz no-nāc operāciju zālē, tu saproti, ka ķirurgijas pasaulē valda nezēlīga konkurence. Sieviete tur ir nelabvēlīgākā situācijā. Mēdz teikt, ka ķirurgs ir vīriešu profesija.

B.F.: Bet tavā filmā ir arī ķirurģe, vienābrīd redzams, ka viņai ir pērlu kaklarota.

J.A.: Jā, "Da Vinči" ķirurģe ir sieviete. ķirurgu pasaulē sieviete nav nekādā cieņā, jo mēdz teikt, ka viņai pietrūkst būtiskāko ķirurga īpašību – aukstasainības un drosmes. Tas ir darbs, kas prasa labu iz-teli, jo bieži vien nākas izdomāt rīcības stratēģiju, improvizēt atbilstoši mirklim. Kamēr tu neesi atvēris operējamo vietu, tu īsti nezini, kas tur patiesībā notiek, un tev sekundes laikā ir jāizlemj, kā operēt. Kad satiku filmas varoni – ķirurgi, es sapratu, ka viņa ir...

B.F.: ... sieviete ar pautiem...

J.A.: ...jā, tieši tā mēs arī sakām. Es pie sevis nodomāju: šeit ir vajadzīga sieviete.

B.F.: Man tomēr šis apstāklis liekas svarīgs. Citādi filmēt tri-loģiju par darbu, kur varoņi ir tikai vīrieši, mūsdienās ir pro-blēmatiski, šāds darbs tiktu diezgan spēcīgi kritizēts...

J.A.: Nudien, tieši tāpēc, ka varone ir sieviete, viņa bija ne tik pārsmalcināta, neprasīja, lai pārfilmēju, turpretim večiem bija aug-stas prasības. Tad jāmin ļoti svarīgā epizode ar pērlēm. Ārste man pastāstīja, ka neoperē bez savas pērlu virtenes. Tas patiešām ir kaut kas unikāls. Tas liek no jauna justies normālam.

B.F.: Atzīmēju, ka tu īpašu vērību piešķir skanai, – pat pirms mēs runājām par tavu īpašo "skanu", nerēdzīgo Mirko Menkači (Mirko Mencacci), pirms tu redzēji filmu par viņa dzīvi "Sarkans kā debesis" (Rosso come il cielo), kas tev ļāva saprast, cik ārkārtīgi būtisku lomu iegūst dzirde, it īpaši tad, kad zūd redze. Skanai tavos centienos parādīt nerēdzamo ir liela nozīme, tur-klāt jāatzīmē, ka audiovizuālajā plāksnē bieži vien tā tiek atstāta novārtā un to gandrīz nemaz nemana ne skatītāji, ne kritiķi. Kaut kur lasīju, ka tu uzskati Mirko par savu skolotāju, un man

the surgeon whether after the operation he would arrange some dominos using the robot. The surgeon replied, "Sorry, I don't have time, I have to do the next case." Still, I insisted and asked him to give me a minute, and he sat down and started placing the pieces with the help of the robot. At one point he had to make a mistake, he couldn't do it. I don't know if something like that could be called fiction. *Il capo* also looks like a feature film set, it's the choice of framing that gives an impression of being a polished and perfected work. This helps me to elevate my characters, so to say, enhance them. The main excavator operator was very good at his job. But he realized just how important his work was only after he had seen the film.

B.F.: Of course you elevated him through the aesthetic. You create a pedestal that highlights the hero, and in certain aspects this reminds me of the 1920s labour heroes in the Soviet Union; here, however, they are translated into a modern aesthetic which is more bare, more modest, more polished.

Y.A.: In the film *Da Vinci* the idea of a hero is less perceptible. As soon as you are inside the operating theatre you understand that in the world of chirurgy there is ruthless competition. A woman there is at a particular disadvantage. They say that being a surgeon is a male profession.

B.F.: But in your film the surgeon is a woman, at one point we can see that she is wearing a pearl necklace.

Y.A.: Yes, indeed, there is a woman surgeon in *Da Vinci*. But in the world of chirurgery women are not respected, it is said that they lack in the fundamental characteristics of a surgeon: coolness and courage. It's a job which requires a fertile imagination, because often the surgeon has to invent a plan of action, improvise on the situation at hand. Until you have cut open the area to be operated, you don't know what's really going on, and you to decide in a second how the surgery is going to proceed. When I met protagonist of the film – the woman surgeon, I understood that she is...

B.F.: ... a woman with balls...

Y.A.: Yes, that's exactly what we say. I thought to myself: we need a woman here.

B.F.: I think, nevertheless, that this is an important consid-eration. Otherwise, to make a film with male heroes only nowa-days – that would be problematic. Such a work would be heavily criticized.

Y.A.: Instead, precisely because she is a woman, she was less self-important and when I was filming she did not want to make me re-shoot bits, unlike the male surgeons who came with their demands. Then there's that extremely important episode with the pearls. The surgeon told me that she doesn't do operations without her pearl necklace. That is something really unique. It takes you back to normality.

B.F.: I mentioned before your attention to sound, even be-fore we spoke about your special sound technician, the blind Mirco Mencacci, and before you saw a film about his life *Rosso come il cielo* which made you understand how important hear-ing becomes when someone loses their eyesight. In your at-tempts to show the invisible, sound plays a hugely important role; moreover, in audiovisuals sound is often neglected and this is almost never noticed, neither by the audience nor the critics. I read somewhere that you consider Mirco to be your teacher and I would be interested to learn more about your relationship, and the role of sound in your films.

būtu interesanti uzzināt ko vairāk par jūsu attiecībām un lomu, ko tavās filmās spēlē skāņa.

J.A.: Tas, ko mēs redzam, iet uz smadzenēm. Turpretim skaņa rada vibrācijas un sajūtas. Skaņa piešķir attēliem trīsdimensionalitāti, tā rada sajūtu, ka mēs dzīvojam tieši tajā mirklī. Audiovizuāls projekts bez skaņas nav iedomājams. Kad skaņa ir labi pārdomāta, tā ir jūtama, tomēr paliek gandrīz nemanāma, jo saplūst ar attēlu, kļūst par vienotu veselumu.

Mirko ir malacis – gluži kā es cenšos notvert attēlus, kas varētu kalpot filmas vēstījumam, viņš to pašu dara ar skaņu. Tā kā viņš neļauj redzei sevi maldināt un vilt, reizēm viņš atklāj lietas, kas paslīd man garām.

“Da Vinci” uzstādījumā viņš vienubrīd man teica: “Cik savādi, mēs esam nonākuši pie joti smalkām tehnoloģijām, bet viss vēl aizvien darbojas pēc triša principa.” Klausīdamies ierakstus, viņš dzirdēja robota pārvietošanās troksni, bet es redzēju plastmasas apvalku, kas to sedz, domāju, ka tas ir kaut kas īsteni futūristisks, līdzīgs rotāju robotiem no manas bērnības. Montāžas posmā mēs pastiprinājām šo trišu skaņu, jo neapzināti tā rada trausluma sajūtu un vairo skatītājos bailes.

B.F.: Mans pēdējais jautājums ir saistīts ar citu svarīgu sadarbību – ar mākslinieku konceptuālistu Mauricio Katelanu un Paolu Manfrinu (Paola Manfrin), kas bija viņa partnere projektā Permanent Food; starp citu, viņa ir mākslinieciskā direktore un modes mārketinga darbiniece. Atklāju, ka jums trijiem ir daudzi saskarsmes punkti. Kā režisors tu uzņēmi videofilmu par viņu radošajām attiecībām, kad Katelans gatavoja izstādi Guggenheimā, rādot Paolu kā modes video profesionāli. Katelans ir producents filmā “Platforma Mēness” un “Da Vinci”, vienlaikus viņš pats uzņemas žurnālista pienākumus un intervē tevi mākslas žurnālā Flash Art. Šis fakts mani ieintrīgēja arī tāpēc, ka saskatu jūsos interesantus uzvedības modeļus. Mauricio Katelans vienmēr ir joti ironisks un zaimojošs; Paola Manfrina toties ir izbijusi TV šova asistente un modele, kas šodien ir mārketinga mākslinieciskā direktore; pavisam citādāks ir Juri Ankarani, Ravennas videomākslinieks, kas piedāvā mums joti tiešu, nōpietnu un angažētu videovēstījumu, kurā nav pilnīgi nekādu divdomību un zemtekstu. Gribētos, lai tu pastāsti, kā radās šī sadarbība, kā tu redzi savas attiecības ar viņiem, kādas ir tavas izdzīvošanas un aizsardzības stratēģijas...

J.A.: Agri vai vēlu kādam bija jāuzdod man tik joti grūts jautājums...

B.F.: Atbildēt nav obligāti.

J.A.: Jebkurā gadījumā mūsu attiecību pamatā ir dziļa savstarpēja cieņa. Un, ak vai, domāju, ka tas, kas mūs vieno, ir dzīve, kura pilnībā veltīta darbam. Kad darbs tiek darīts ar milzu aizrautību, pat ja jomas ir pilnīgi atšķirīgas, tas kaut kādā ziņā tevi sagūsta.

Iepazinos ar Mauricio un Paolu Toilet Paper Magazine. Tikko biju pabeidzis “Priekšnieku”, biju aizvedis to uz Venēcijas festivālu, un Pjērpaolo Ferāri (Pierpaolo Ferrari), Mauricio partneris projektā Toilet Paper mūs sapazīstināja. Joka pēc uzsākām sadarbību, kas turpinās vēl aizvien, – uztaisījām Toilet Paper video. Neticams uzņemšanas laukums, visnotāl fascinējošs, ar daudziem dalībniekiem, katrs kaut ko dara, turklāt nebūt ne tā, kā to daru es, kad esmu vienatnē ar telekameru.

Jāatzīst, ka tas, ko dara viņi, ir pilnīgi atšķirīgs no tā, ko daru es, bet man patīk iekļūt citās pasaules un vērot, kas tajās notiek. Kad Mau-

Y.A.: What we see goes straight to our brain. Sound, however, creates vibrations and sensations. Sound gives three-dimensionality to images, it creates a feeling of living in the moment. An audiovisual project is unimaginable without sound. When sound is well thought out, you hear it but you are hardly aware of it, as it fuses with the image and becomes the one whole.

Mirco is very capable – just like I try to capture images that could serve to tell the story, he does the same with sound. Since he cannot be deceived by sight, he occasionally picks up things which have escaped me.

On the set of *Da Vinci* he once said to me: “How strange, we have sophisticated technologies, but everything still functions on the principle of the pulley.” While listening to the soundtrack, Mirco had heard the noise made by the moving robot, meanwhile what I saw was the plastic cover of the robot, making me think of something truly futuristic, or similar to my toy robots from childhood. So during editing we amplified this sound of the pulleys, because subconsciously it arouses a feeling of fragility and increases fear in the viewers.

B.F.: My last question is related to another important collaboration: with conceptual artist Maurizio Cattelan and Paola Manfrin, who was his partner in the project Permanent Food, and also an art director and fashion marketing specialist. I discovered that there are many common points of intersection between the three of you. As a director you shot a film about their creative partnership when Cattelan was preparing an exhibition at the Guggenheim, and for Paola as a fashion video professional. Cattelan is the producer of your films Platform Moon and Da Vinci, and at the same time, assuming the role of journalist, personally interviewed you for the art magazine Flash Art. This fact intrigued me also because I see very diverse models of behaviour with you three. Maurizio Cattelan is always ironic and sacreligious. Paola Manfrin, on the other hand, is a former TV show assistant and model, now a marketing art director. And then we have Yuri Ancarani, a video artist from Ravenna, with his very direct, serious and committed message, without any hidden meanings or subtexts. I would like to hear from you how this collaboration started, and how you see your relationship with them, and what your survival and protection strategies are.

Y.A.: Sooner or later someone had to ask me such a difficult question...

B.F.: You don't have to answer...

Y.A.: Certainly, our relationship is based on profound mutual respect. And, oh dear, I think what we have in common is a life that is completely dedicated to work. When you do something with such enormous enthusiasm, even if the fields of work are different, in some way you get captured by it.

I got to know Maurizio and Paola on the set of the *Toilet Paper* magazine. I had just finished shooting *Il Capo*, and taken the finished movie to the Venice Film Festival, and Pierpaolo Ferrari, Maurizio's partner in the *Toilet Paper* project, introduced us. Just for fun we began collaboration, which is still ongoing, and created the *Toilet Paper* video. An incredible shooting location, very fascinating, with a heap of people working there, and working quite differently to the way I do when I work alone with my video camera.

I have to admit that what they are doing is completely different to what I do, but I like to enter other worlds and to observe. When

ricio un Pjērpaolo kēras pie lietas, tad tā ir operas cienīga izrāde. Izskatās, ka viņi kārtīgi izklaidējas, un pie viena viņi ir neticami ražīgi. Man savukārt ir zema ražība – viena filma gadā –, un es ciešu pēc sunja. Skatīties, kā viņi strādā, man tiešām nāk par labu!

Kad tika taisīts augšā trešais *Toilet Paper Magazine*, Mauricio man pavaicāja, cik tālu esmu tīcis ar jauno filmu “Platforma Mēness”. Izskaidroju viņam, cik grūti man dabūt līdzekļus un, it īpaši, ka man neizdodas dabūt atļauju iekļūt hiperbāriskajā kamерā, lai filmētu. Viņi neļāva man filmēt jūras vidū zem spiediena. Alternatīva būtu bijusi izmantot pusprofesionālu operatoru, kas būtu safilmējis materiālu manā vietā. Tad Katelans pacēla galvu, paskatījās uz mani un teica: “Ja tev izdosies tikt iekšā un safilmēt ar savu aci, tad es būšu tavs producents, citādi nav nekādas jēgas neko darīt.” Man no tā burtiski palika slīkti. Tai brīdī spēju tikai pievērsties atļauju meklēšanai, lai tādā ceļā tiktu iekšā hiperbāriskajā kamерā. Ja man izdots to dabūt, tad man vairs nebūtu naudas grūtību. Kādu brīdi vēlāk atskārtu, ka īstākais atbalsts, ko viņš man sniedza, nav bijis tikai finansiāls, bet gan citas dabas, – Mauricio man bija palīdzējis saprast, ka tikai es pats varu filmēt savu kino.

Kādu dienu Paola atnāca pie mums uz *Toilet Paper* uzņemšanas laukumu – supersnobiska, ārkārtīgi eleganta, viņa teica nevis tiksimies “pusdienās”, bet gan “ēdienreizē”. Paola ir neklūdīga, kad runā, viņa vienmēr trāpa naglai uz galvas. Viņa pieder citai pasaulei, reklāmas un modes pasaulei, bet strādā ar tikpat lielu aizgrābtību kā es, kurš daru savu darbu...

Paolas pasaule ir pasaule, kur apgrozās nauda, kaut kas tāds, kā man nekad nav bijis un varbūt nekad arī nebūs, bet kas tomēr man noder, lai finansētu savus projektus.

Es strādāju bez kompromisiem, no mākslas video gatavoju joti nedaudzas kopijas, no kurām pirmās pārdodu, lai finansētu filmas. Es no sava darba nepārtiek. Man nākas darīt citas lietas. Itālijā mēs, mākslinieki, visi strādājam divos darbos. Mēs esam mākslinieki un profesionāļi. Sākumā tas man nepatika, bet tagad es saprotu, ka tas man ir palīdzējis dabūt gatavus manus projektus, kā arī gūt pieredzi. Profesionāļa darbu kā tādu atzīst arī manu filmu personāži un mana ģimene. Es nāku no ģimenes, kurā visi bija laukstrādnieki. Mana mamma bija vienīgā, kas bija izstudējusi un kļuvusi par medmāsu. Es apzinos pilnīgi visu, ko daru un kur strādāju. Dzīve mani aiznes dzīvot pasaules, kas joti atšķiras no tām, kādās dzīvojuši mani tuvinieki, un es laujos tām, tās ir surreālas, tādas, kādas es nekad nebūtu varējis pat iedomāties.

B.F.: Domāju, ka būtu jauki, ja mākslinieki palīdzētu cits citam, bet (diemžel) ir normāli, ka māksliniekiem jāstrādā citi darbi, lai nopolnītu iztiku. Katrā ziņā ar savu jautājumu es negribēju ieņemt nekādu moralizējošu pozīciju...

J.A.: Nē, nē, bet šādu jautājumu man uzdot pirmoreiz, un man uz to bija jāatbild.

B.F.: Paldies, un turēsim ikšķi par taviem nākamajiem projektiem!

No itāļu valodas tulkojis Dens Dimiņš

Maurizio and Pierpaolo are in action, it's a show worthy of opera. It looks like they are enjoying themselves enormously, and besides, they are extremely productive. Conversely, I am very unproductive – one film a year – and suffering like a dog. Watching them work is really good for me!

When we were making the third issue of *Toilet Paper*, Maurizio asked me how far I'd got with my new film *Platform Moon*. I explained to him how hard it was to get funding, and above all that I had difficulties in getting a permit to film in a hyperbaric chamber. They wouldn't allow me to shoot in the middle in the sea and under great pressure. The alternative would have been to use a professional camera operator who would have filmed the material for me. Then Cattelan raised his head, looked at me and said: “If you manage to get inside and film the material yourself, I will be your producer, otherwise it doesn't make sense to do anything.” I felt really sick. From that moment onwards I concentrated solely on getting the permit to film inside a hyperbaric chamber. If I succeeded, at least I wouldn't have a problem with the money. It was only later that I realized that Maurizio wasn't just giving me financial support, he also made me understand the value of my work: that I am the only one who can shoot for my films.

One day Paola came to see us on the location of *Toilet Paper* – super snob, extremely elegant. She didn't say “see you at lunch”, but rather “see you at the meal”. Paola is infallible, when she says something, she always hits the nail straight on the head. She belongs to another world, that of advertising and fashion, but she works with the same passion as I do in my work...

The world of Paola is a world where money changes hands. That's something I've never had and probably never will have, but I can, however, make use of it to finance my projects.

I work without compromises. I make only a few copies of my art videos, of which I sell only the first few to finance my films. I don't make a living from my work. I have to do other things as well. In Italy, we artists all of us have to work in two jobs. We are artists and professionals. In the beginning I didn't like it, but now I realize that it has helped me produce my projects and also to gain experience. My work as a professional is recognized as such both by the characters in my films and by my family. I come from a family of agricultural labourers. My mother was the only one who had studied and become a nurse. I am aware of absolutely everything I do, and where I am. Life takes me to live in worlds which are very different from the world of my nearest and dearest, and I let myself go there, they are surreal, like I would have never imagined.

B.F.: I think it would be great if artists helped each other, but it is (unfortunately) normal that an artist has to take other jobs to make a living. In any case, I didn't mean to be judgmental with my question...

Y.A.: No, no, but it was the first time someone had asked me a question like that, and I had to answer it.

B.F.: Thank you, and good luck for the success of your future projects!

Translator into English: Vita Limanoviča