

Универзитет Уметности у Београду



Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ИСТРАЖИВАЧКИ ПРОЈЕКАТ

Нацрт за један избрисиви заплет

изложба слика и цртежа

кандидат:

Немања Николић

ментор:

др ум. Милета Продановић, редовни професор

Београд, 2019.

Садржај

1. Резиме	4
2. Историјски оквир	6
2.1. Студије покрета Едварда Мајбриџа (Eadweard Muybridge)	7
2.2. Воз браће Лимиер (Lumière)	10
2.3. Фантазмагорија Емила Кола (Émile Cohl)	11
2.4. Ханс Рихтер (Hans Richter) - Rhythmus 21 и Rhythmus 23	13
2.5. Фернан Леже (Fernand Léger) - Ballet Mécanique	14
2.6. Марсел Дишан (Marcel Duchamp) - Anémic Cinéma	16
2.7. Викинг Егелинг (Viking Eggeling) – <i>Diagonal-Symphonie</i>	18
2.8. Валтер Рутман (Walter Ruttmann) - Lichtspiel: Opus IV	20
2.9. Бертолд Бартош (Berthold Bartosch) - L'Idée	21
2.10. Оптичка поема Оскара Фишингера (Oskar Fischinger)	23
2.11. Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock)	24
2.12. Film Noir	29
2.13. Нам Џун Пајк (Nam June Paik)	32
2.14. Брус Конер (Bruce Conner)	35
2.15. Пол Шеритс (Paul Sharits)	38
2.16. Роберт Лонго (Robert Longo)	42
2.17. Синди Шерман (Cindy Sherman)	45
2.18. Кристијан Марклеј (Christian Marclay)	47
2.19. Вилијам Кентриџа (William Kentridge)	49
2.20. Пјер Уиг (Pierre Huyghe)	52
2.21. Тасита Дин (Tacita Dean)	55
2.22. Даглас Гордон (Douglas Gordon)	58
2.23. Виргил Видрих (Virgil Widrich)	60

2.24. Јохан Гримонпрез (Johan Grimonprez)	62
3. Уметнички пројекат	64
3.1. <i>Panic Book</i> , 5'45", анимирани филм, 2015.	65
3.2. <i>Double Noir, Sketch For One Erasable Plot</i> , 4'04", анимирани филм, 2016.	74
3.3. <i>Vanishing Fiction</i> , серија слика, 2017-2018.	79
3.4. <i>Uncontained Images</i> , петоканална видео инсталација, 2017-2018.	84
4. Појмовно-хипотетички аспекти	88
4.1. Терминологија	89
4.2. Методологија	95
5. Библиографија	96
6. Биографија	100
7. Изјава о ауторству	102
8. Изјава о истоветности шмпане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта	103
9. Изјава о коришћењу	104

1. Резиме

Докторско-уметнички пројекат *Нацрт за један избрисиви заплет* истражује начине трансформисања цитата из историографије и популарне културе у визуелне уметности, што укључује испитивање начина конзумирања садржаја које културна индустрија нуди и разматрање начина њиховог превођења у различите дискурсе савремене уметности.

Пројекат се састоји од четири целине од којих три представљају видео-инсталације *Panic Book*, *Double Noir* и *Uncontained Images*, док једна приказује серију слика *Vanishing Fiction*. Одлучио сам се да изложим четири, уместо само једне целине, из разлога што су оне настајале и излагане у току докторско-уметничких студија. Оне представљају одређену концепцијску целину, односно могу се третирати као реализација низа рефлексија, које су настајале паралелно са размишљањем о облику и начину презентовања мог завршног рада на овим постдипломским студијама.

Анализа наративних структура као што су фикција, мотив и заплет истиче значај јасно дефинисаног процеса апропријације филмске секвенце и њене одговарајуће редукције путем цртачког поступка, чиме се постиже већа транспарентност и економичност израза видео-инсталације.

Реферишући на радове других уметника који су се бавили покретним сликама и надовезујући се на моје досадашње радове, *Нацрт за један избрисиви заплет* представља низ изложби, односно серију аудиовизуелних догађаја, чији је примарни циљ анализа утицаја покретних слика на цртачке и сликарске поступке.

Текст пројекта је подељен у шест целина: *Историјски оквир*, *Panic Book*, *Double Noir*, *Vanishing Fiction*, *Uncontained Images* и *Појмовно-хипотетички аспекти*, али његова структура садржи три целине: *Историјски оквир*, *Уметнички пројекат* и *Појмовно-хипотетички аспекти*.

Поглавље *Историјски оквир* приказује развој уметничких тенденција, од настанка покретних слика до данас, које су утицале на мој досадашњи рад. Оквир се састоји од хронолошког приказивања широког спектра утицаја, чиме се инсистира на мапирању појединих развојних линија у уметности двадесетог века. На основу назначених историографских исцртавања се граде аналогije на основу којих је даље могуће извести детаљну концептуално-поетичку анализу мог уметничког пројекта.

Поглавља *Panic Book*, *Double Noir*, *Uncontained Images* истражују структуре истоимених видео-инсталација, док *Vanishing Fiction* приказује процес настанка моје најновије серије слика. Део у којем се разматра *Panic Book* садржи кратак осврт на радове који су му претходили.

Поглавље *Појмовно-хипотетички аспекти* представља кратак опис мојих поетичких тенденција, објашњење основних терминолошких јединица и нацрт методолошког обрасца који примењујем у свом раду.

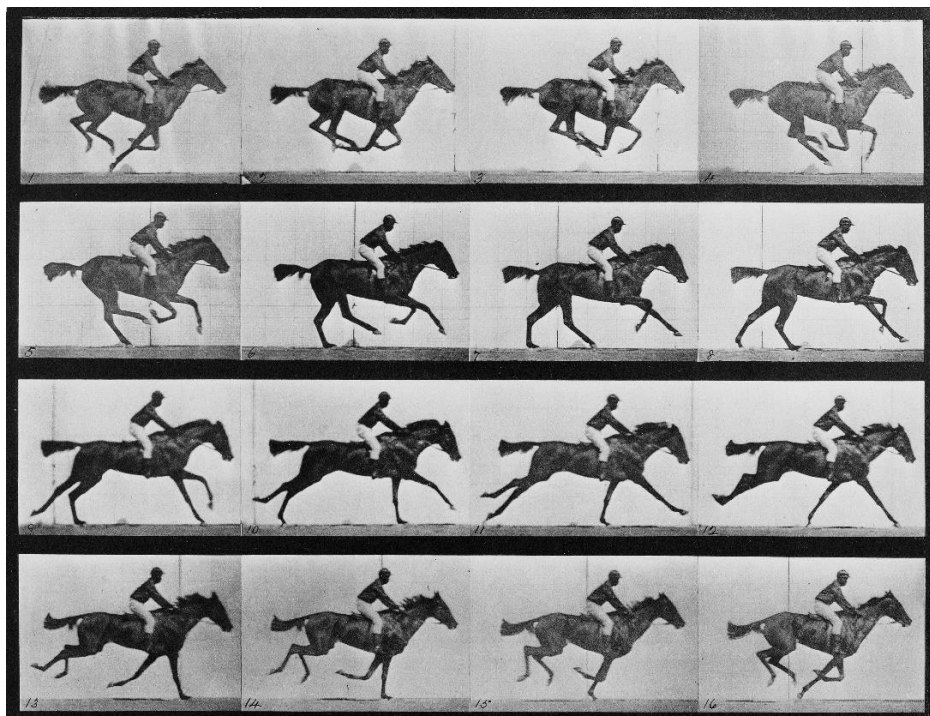
Поглавље које се бави појмовно-хипотетичким оквиром настанка мојих радова, доноси нове могућности њихове анализе. Синтеза која ће на основу ње бити понуђена представља, са једне стране, приказивање тежњи унутар савремене уметности, док са друге истражује историјски оквир настанка уметничких артикулација о којима је реч. На основу методологије покушаћу да навестим неке нове тенденције и потенцијална места ревизије мог досадашњег опуса.

Кључне речи: апропријација, деконструкција, покретне слике, видео-инсталација, анимација, ремедијација, поглед.

2. Историјски оквир

У циљу прецизнијег разумевања мог рада потребно је дефинисати историјски оквир настајања пракси на које се он надовезује. Опсервације које су позициониране унутар одређених теоријских оквира крећу се од тренутака настанка покретних слика, до савремених интермедијских навигација и сложених уметничких разматрања богате наслаге уметности двадесетог века. Пошто историја покретних слика због своје динамичности и комплексности захтева засебан теоријски рад, одлучио сам да акцентујем најважније сегменте уметничких пракси које су пресудно утицале на моје уметничко деловање.

2.1. Студије покрета Едварда Мајбрица (Eadweard Muybridge)



Едвард Мајбриц, *Коњ у покрету*, 1878.

Чувени фотограф Едвард Мајбриц почео је фотографско истраживање кретања животиња 1872. године. Будући калифорнијски гувернер Лиланд Станфорд (Leland Stanford), железнички могул и власник коњског тркалишта, платио је Мајбрицу да реши дилему да ли у коњском галопу постоји тренутак када су сва четири копита у ваздуху. Људско око није могло да опази тај тренутак (унутар) брзог касе. На бројним приказима трка ове животиње уметници су је сликали и цртали са сва четири копита у ваздуху у тренутку када су ноге максимално раширене. Пример за то су слика Теодора Жерикоа (Théodore Géricault) *Le Derby de 1821 à Epsom* из 1821. године и слика Едгара Дегаа (Edgara Degas) *The False Start* настала између 1869. и 1872. године. Покушавајући да реши дилему Мајбриц је разрадио шему за тренутно снимање покрета. Његова техника укључивала је проналазак хемијске формуле за израду фотографија и електрични окидач који је направио Станфордов електроинжењер Џон Д. Ајзакс (John D. Isaacs).¹

¹ „1877. године, након што је Мајбриц направио извесне технолошке помаке у хемијским формулама развијања фотографија, који остају делимично нејасни, његов рад са Станфордом се наставља. Станфорд је понудио новац и коње; Мајбриц је усмерио рад и употребио своју техничку вештину, иако је тражио да му инжењери и техничари Централнопацифичке железнице помогну да развије нове механичке фотоапарате са великом брзином снимања. Фотоапарати пре тога ретко су имале затвараче. Једноставно

Мокри колодијум, односно процес мокрог колодијума открио је 1851. Фредерик Скот Арчер (Frederick Scott Archer). Тиме је повећана сензибилност фотографске емулзије. Стаклена плоча се морала експонирати док је још влажна. Међутим, колодијум је био запаљив, док су стаклене плоче на које је наносен биле тешке и лако ломљиве. Проналазак хемијске формуле догодио се 1871. године, када је мокри колодијум замењен сувим желатинастим поступком. Открио га је Ричард Медокс (Richard Leach Maddox). Нови поступак је био незапаљив, а време експозиције је значајно продужено.

Мајбриц је дизајнирао једноставан дрвени затварач који му је омогућио да скрати време експозиције. Он је такође експериментисао са различитим хемијским комбинацијама за превлаке и развијаче који су били осетљивији на светло, користио је беле папире и рефлекторе у циљу максимизације доступног светла и фотографисао је само по сунчаним летњим данима. Све то ипак није било довољно. Крајем 1872. или почетком 1873. (постоје неслагања у вези са тачним датумом) ухватио је само замућену слику Станфордског касача 'Occident'-а са све четири ноге изнад земље. Међутим, ово је убрзо посматрано са великом дозом сумње и није било довољно да буде валидан доказ.²

Уз помоћ Станфордских инжењера направио је механички затварач али тек у сарадњи са Ајзаксом је развио електромагнетни затварач, чиме је проблем коначно решен. Дакле, тек 1878. године у низу фотографија под називом *Sallie Gardner at a Gallop*, Мајбриц је успешно фотографисао коња у трку користећи низ од педесет фотоапарата који су били распоређени на стази упоредној са кретањем коња.³ Фотографије су доказивале да се сва четири копита налазе изнад земље у тренутку када су ноге скупљене, а не када су раширене како се раније сматрало. „Мајбриц је демонстрирао своје резултате 1879. помоћу механизма који се звао „зоопраксископ.“ Та посебна врста „лантерне магике“ је пројектовала обојене, руком цртане слике засноване на тим фотографијама, постављене дуж спољног обода кружног стакленог диска.“⁴

Каснија Мајбрицова предавања о детектовању животињских покрета, имала су следећи ток:

бисте скинули поклопац објектива руком и вратили га након неколико секунди или минута. Међутим, Мајбриц се усмерио према (пред-дигиталном) модерном фотоапарату, са осетљивим филмом и одређеним модусом за активирање бленде, како би време експозиције било смањено на стоте делове секунде. Уз примену ових иновација поново је почео да фотографише коње.“ Видети у: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/sep/04/eadward-muybridge-exhibition-rebecca-solnit>, приступљено: 11/6/2018, у: 15:55.

² Видети у: <https://www.imaging-resource.com/news/2012/11/27/eadward-muybridge-the-photographic-pioneer-who-froze-time-and-nature>, приступљено: 11/6/2018, у: 19:30

³ Видети у: https://sr.wikipedia.org/sr-el/Edvard_Majbridž, приступљено: 11/6/2018, у: 20:22

⁴ Кук, Дејвид А. *Историја филма I*, Слио, Београд, 2018, 23.

Уобичајени ток презентације у току предавања о зоопраксографији чини пројекција много крупнијих кадрова него што су фотографије живота на екрану, и то је серија најважнијих фаза неких покрета животиње - корака коња, док галопира, на пример – а који су аналитички описани. Ове сукцесивне фазе се затим комбинују у зоопраксископу, који се покреће, а репродукција првобитних покрета живота јасно је видљива публици.⁵

Већ овде постаје јасно да су ефекат покретних слика на публику и њихова убедљивост огромни.

Мајбриц је касније имао низ ангажмана од стране различитих институција. Сви они се своде на истраживања покрета животиња и људи, базираних на проширењу опсега који људско око може да опази. Две популарне књиге из његовог уметничког опуса издају се и данас. То су: *Animals in Motion* (1899) и *The Human Figure in Motion* (1901). Његов рад значајно је допринео развоју биомеханике и њене примене у области спорта.

За мене лично Мајбриц је значајан и као аутор првог пољупца који је забележен низом фотографија, из простог разлога што сам се често бавио тим мотивом и посебно анализом његовог покрета.

⁵ *Descriptive Zoopraxography, or the Science of Animal Locomotion made Popular*, University of Pennsylvania, 1893, 2.

2.2. Воз браће Лимиер (Lumière)



Браћа Лимиер, *Долазак воза на станицу Ла Сјота*, 1896.

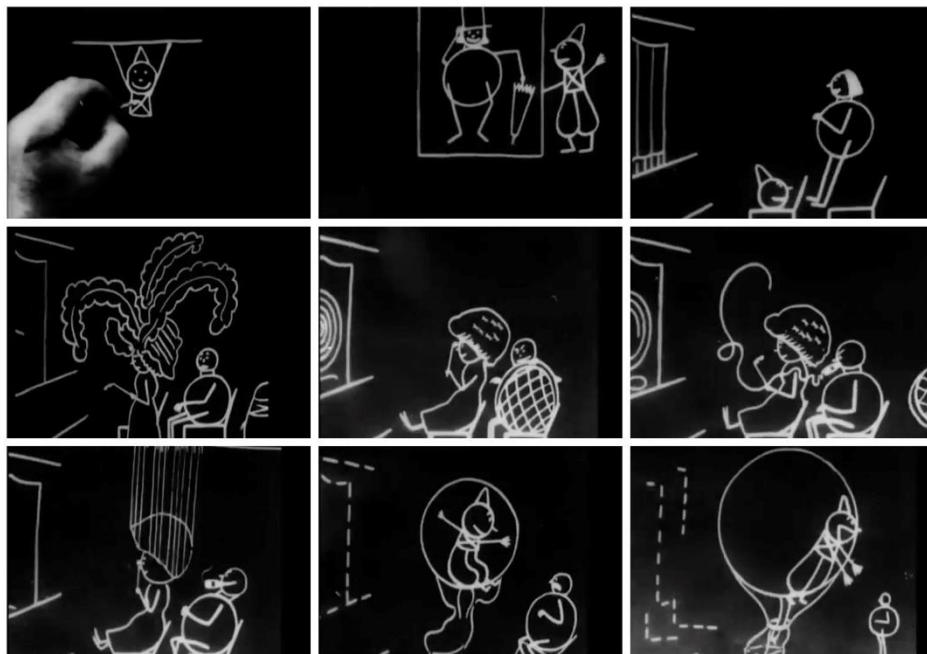
Пионири филмске уметности браћа Лимиер (Auguste i Louis Lumière) били су такође хемичари, индустријалци и проналазачи. Радили су на унапређивању кинематоскопа Томаса Алве Едисона (Thomas Alva Edison). Године 1895. патентирали су кинематограф који је представљао прву верзију филмске камере и пројектора. Исте године снимљени су филмови *Улазак воза у станицу* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*) и *Издак радника из фабрике* (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*). Филмови су први пут приказани у Паризу 28. децембра 1895. године.

Занимљив податак у вези са првом пројекцијом снимка који показује воз док улази у станицу била је реакција публике. Наиме, публика ненавикнута на филмске слике бурно је реаговала. Пројекција је у публици изазвала страх, ужас, па чак и панику. Уједно био је то први снимак једне машине.⁶

Мотив воза у покрету за мене је такође значајан и користио сам га у свом раду под називом *Uncontained Images*.

⁶ Историчар Мартин Лојпадингер (Martin Loiperdinger) у есеју "Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth" сумња у веродостојност чињенице да је пројекција воза у природној величини који улази у станицу изазвала код публике толики страх. (*The Moving Image: Volume 4, Number 1, Spring 2004*, pp. 89-118) Такође видети у: <https://www.documentary.org/magazine/lumiere-illuminated-moving-image-debunks-myths-surrounding-arrival-train>, приступљено: 11/6/2018, у: 21:46.

2.3. Фантазмагорија Емила Кола (Émile Cohl)



Емил Кол, *Фантазмагорија*, 1908.

Француски карикатуриста из данас махом заборављеног покрета *Les Arts incohérents* Емил Кол, био је познат под називом „отац анимираног цртаног филма.“ Године 1908. направио је један од најранијих примера традиционалне (ручно цртане) анимације под називом *Фантазмагорија (Fantasmagorie)*. У филму штапићасти човечуљак сусреће различите врсте трансформишућих објеката. У једном тренутку боца вина се претвара у цвет, док је главни карактер час клоун, час џентлмен. Назначене трансформације представљају омаж групи *Les Arts incohérents*. Ранко Мунитић у књизи *Естетика анимације* о раду Емила Кола констатује следеће:

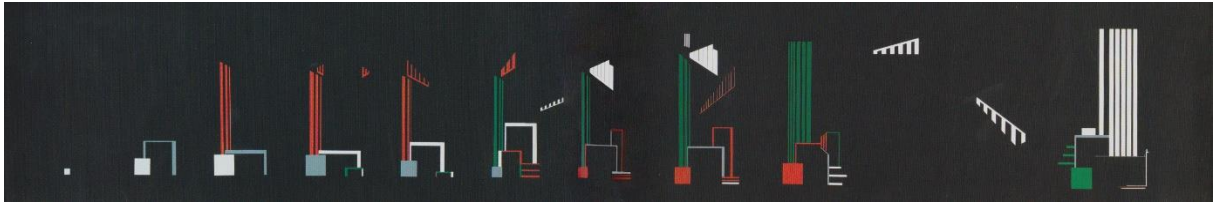
Цртач, аниматор, режисер, сценариста и сниматељ својих остварења, Кол у тим годинама остаје везан за елементарне морфолошке премисе оживљеног цртежа: чисте, схематски скициране фигуре, са неколико црних линија назначене на белој позадини (или, кад је за пројекцију користо негатив – беле линије на црној подлози), поједностављене цртарије (попут дечијих!), анимација што обилује живахношћу и сталним метаморфозама тих рудиментарних графичких назнака – основне су особине Коловог рукописа, првог ЦЕЛОВИТО ОБЛИКОВНОГ МАНИРА којим цртани филм располаже на свом новом старту.⁷

⁷ Мунитић, Ранко. *Естетика анимације*, Филмски центар Србије, 2007, 140–141.

Довољно је констатовати да се он појављује као глобални ритам⁸ који спаја филмаске микро-покрете затечене у појединим кадровима и призорима у један целовит ток, колико је цртеж битан за успостављање обликовног манира једне кадар-по-кадар анимације.

⁸ Глобални ритам представља ритам који повезује све локалне ритмове једне анимације. Он представља како цртачки тако и монтажни принцип. Без њега није могуће цртачке компоненте једне анимације повезати у неку конзистентну целину.

2.4. Ханс Рихтер (Hans Richter) - *Rhythmus 21* и *Rhythmus 23*



Ханс Рихтер, *Rhythmus 23*, 1923.

Ритмови Ханса Рихтера, од којих овде издвајамо *Rhythmus 21* (1921) и *Rhythmus 23* (1923), могу се окарактерисати путем две њихове основне тенденције. Са једне стране, ови експерименти су базирани на тежњи да се промене у композицији коју њихов геометризовани ток доноси, схвате као визуелни ритмови, односно да се преточе у артикулисано време које просторне елементе филма повезује у једну целину. Са друге, геометријске фигуре које искрсавају унутар кадра теже да негирају дубину, односно трећу димензију коју нам фотографија обично сугерише. Ова дијаграмска дводимензионалност веома је значајна за размишљање о начину на који се једно филмско искуство може преточити у геометријску апстракцију, што је конститутиван елемент настанка серије мојих слика под називим *Vanishing Fiction*.

2.5. Фернан Леже (Fernand Léger) - *Ballet Mécanique*



Фернан Леже, *Механички балет*, 1924.

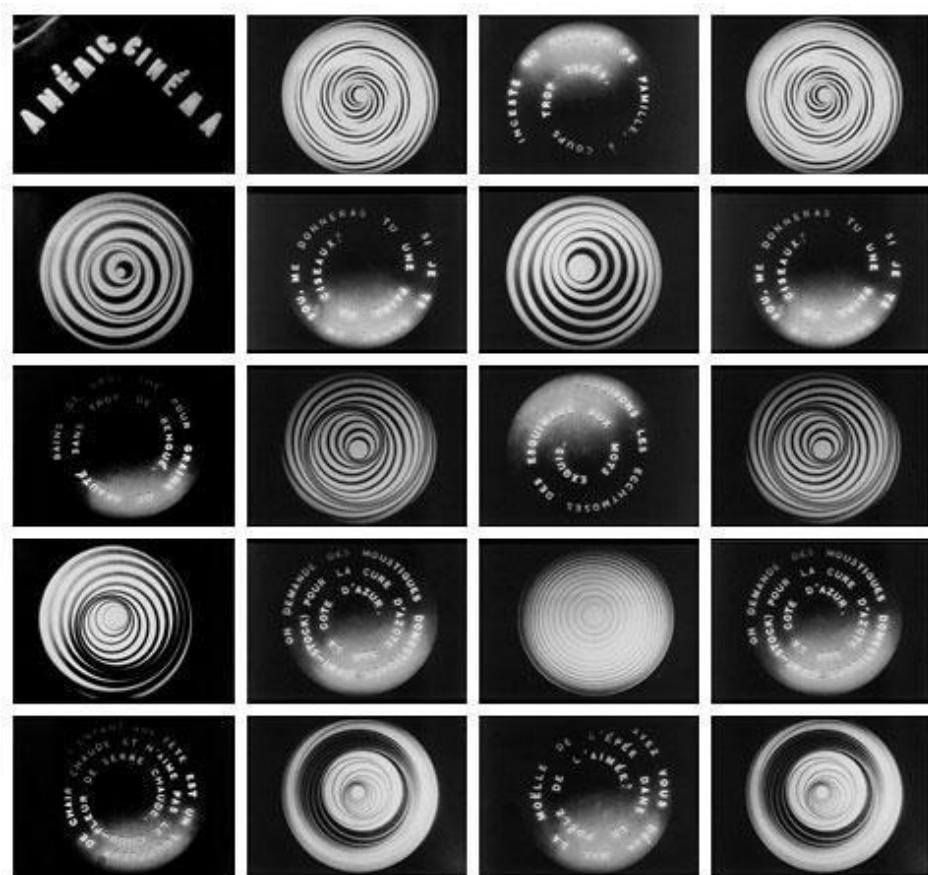
Фернан Леже је током 1923. и 1924. године, у сарадњи са америчким филмским редитељем Дадли Марфијем (Dudley Murphy) и такође америчким композитором Џорџом Антиелом (George Antheil), направио ремек-дело раног експерименталног филма. Ово остварење у својој колажној структури садржи и изванредан утицај Мен Реја (Man Ray). Његов назив је симболичан и не без дозе дадаистичког цинизма. Он гласи: *Механички балет (Ballet Mécanique)*. Страхоте рата које је преживео окренуле су Лежеа од сликарства према жељи да прикаже разарање, хаотичност и уопште деструктивну моћ технологије коју је у њему осетио. Филм има карактер анимације (појављују се Лежеове слике и калейдоскопска разламања стварности приказане у току покретних слика) и може се окарактерисати као сумирање доминантних уметничких праваца самог почетка двадесетог века. За мене овај филм представља успешну комбинацију дадаизма, кубизма и надреализма.

У овом остварењу сам тражио кинематографска средства која за циљ имају приказивање анксиозног стања које је веома битан конститутивни фактор поетичког оквира мојих анимација. Веома је занимљиво посматрати како музика која прати развој визуелног слоја употпуњује, можемо рећи и појачава утисак динамике која је њиме

сугерисана. Звук који је садржан у филму асоцира на јуриш пометених акорда, испрекиданих насумичним звоњењима, завијањима или паузама. Значајно је додати да је музички комад који прати ово дело структурисан као *соната рондо* (соната веселог и ведрога карактера, обично из два дела, у којој се главна тема више пута понавља).⁹ Када говоримо о целокупном поетском склопу анимације, тачније о њеној атмосфери, сасвим је сигурно да ни у ком случају не можемо заобићи њену звучну и музичку подлогу.

⁹ „Соната-рондо садржи како соната форму (контрастирајући субјекти у повезаном кључу), тако и рондо форму (повратак на главни субјекат после сваке епизоде). Соната-рондо је РОНДО по томе што садржи јасно дефинисане, плесне секције, комбиноване са транзицијама које су придружене секцијама. Секундарна тема, В, појављује се два пута, па је отуда названа секундарни субјекат, уместо епизоде. Структура сонате-рондо је А В А С А В А, док је рондо А В А С А.“ Видети у: http://www.musicalmiracles.com/BGCSE/BGCSE_sonata_rondo_form.htm, приступљено: 12/6/2018, у: 08:50.

2.6. Марсел Дишан (Marcel Duchamp) - *Anémic Cinéma*



Марсел Дишан, *Anémic Cinéma*, 1926.

Anémic Cinéma је дадаистички и надреалистички експериментални филм који је 1926. године у сарадњи са Мен Рејом и Марком Алежреом (Marc Allégret) направио Марсел Дишан. Он је снимео ране верзије *Роторељефа* (*Rotoreliefs*) и прва верзија филма је названа *Anémic Cinéma*. Овај експеримант се може посматрати и као рана верзија *Роторељефа*.

Филм се састоји од снимака девет ротирајућих картонских дискова са спиралама које су нацртане на њима и од ротирајућих дискова исписаних различитим играма речи. Илузија дубине и тродимензионалности коју нам нуде ротирајуће спирале, стапа се тако са ротирајућим играма речи у једну комплексну целину. Визуелна пулсација спирала које се крећу супротно од казаљке на часовнику и њихова афективна потенцијалност, спајају се са учесталим играма речима у један (поли)ритам. Розалинд Краус (Rosalind Epstein Krauss) у вези са *Анемичним биоскопом* констатује следеће:

Везати визуелност за тело... значи учинити га „нечистим“, а ту нечистоћу нам *Anémic Cinéma* преноси у виду заносног кола читавог организма, попут некаквог трајно

одложеног задовољства које повезујемо са нагонском жељом. Изгледа да то што изазива репетитивно пулсирање једног органа који се раствара у слику другог наговештава ерозију добре форме, а тако и искуства *rägnanz* принципа, услед јаког деловања преносних сила откуцаја, који ремете законе форме, разбијају их и растурају. И овде Дишан открива пулс као једну од операција безобличног, пулс који преноси вести које смо у стању да „видимо“ нашим телима.¹⁰

Управо (поли)ритам о коме смо претходно говорили фигурира у наведеном цитату као пулс, који у случају да је отеловљен (детектован и перципиран од стране одређеног тела) гради извесну *слику мишљења*.¹¹

Кроз слике, Дишан је формирао однос између гласности и тишине. То је чињеница која ме је увек узбуђивала када је у питању структура филма. На који начин се гласни и тихи фрагменти распоређују у токовима слика са циљем да се добије задовољавајући монтажни ефекат. Када радите демонтажу, односно када исецате одређену секвенцу из филма морате посматрати контекст сваког њеног фрагмента.

¹⁰ Bois, Yve-Alain, Rosalind Krauss. *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997, 135.

¹¹ Видети у: <http://helios-apollo.github.io/2015/12/24/Delez-slika-misljenja/>, приступљено: 12/6/2018, у: 09:56.

2.7. Викинг Егелинг (Viking Eggeling) – *Diagonal-Symphonie*



Викинг Егелинг, *Дијагонала-симфоније*, 1923.

Ханс Рихтер и Викинг Егелинг с краја друге и кроз трећу деценију двадесетог века тражили су нови облик динамичног пластичког језика не само да би изразили неке своје идеје у области поетике, већ и да би открили основне принципе организације временских интервала у филму као медију. Рад на временским интервалима овде нас води до основа модернистичког схватања афективних потенцијала филмског ритма, феномена чија је тематизација почела са Делезом¹² (Gilles Deleuze), а наставила се кроз извесне тенденције видео уметности о којима ће више речи бити касније.

Двадесетих година прошлог века Рихтер и Егелинг су кинематографију посматрали као идеално средство за отелотворење феномена који Егелинг назива „оркестрација линије“, односно „пластички контрапункт“, што резултира специфичном формом „апстрактног стриповског записа.“¹³ Међутим, разлика између њихових стилова је очита. Рихтерова основна ликовна тема је плоха, док је Егелингова линија. То битно утиче на начин конституисања ритма унутар саме анимације, тачније на структуру саме анимацијске теме.

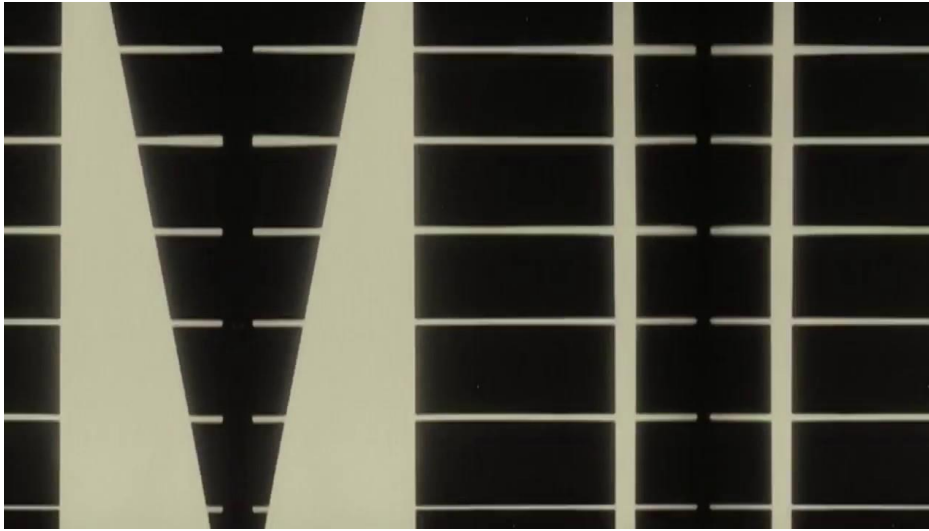
¹² Делез, Жил. *Покретне слике*, Издавачка књижница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1998.

¹³ Синтагме под наводницима преузете су из Мунитићеве *Естетике анимације*, страна 135.

„Браћа Корadini, Рихтер, Егелинг, Рутман и остали јесу, додуше, опонирали анегдотално-карикатуралном моделу и сликовној зачудности које негују амерички аутори од МекКеја (Winsor McCay) надаље, али су то чинили опонирајући нехотице и оном чистом кинематографско-анимацијском квалитету који се у тим допадљивим но аутентичним донетима остварио.“¹⁴ Управо овде долазимо до основе авангардности Рихтерових ритмова и Егелингове *Дијагонала-симфоније* (*Diagonal-Symphonie*, 1923). Она нам приказује трансформацију једне фигуре у *Арт деко* (*Art deco*) стилу и састоји се од тежње да се потпуно, тачније речено до нултог нивоа анализирају временски интервали покретних слика.

¹⁴ Исто, 235.

2.8. Валтер Рутман (Walter Ruttmann) - *Lichtspiel: Opus IV*



Валтер Рутман, *Игра светла: Опус 4*, 1925.

Валтер Рутман, аутор филма *Берлин, Симфонија велеграда* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), бавио се експерименталним филмовима и експериментима са звуком. Током владавине националсоцијалиста радио је као асистент режије у филму *Тријумф воље* (*Triumph of the Will*, 1935) Лени Рифенштал (Leni Riefenstahl). На истом филму био је и сарадник у писању сценарија. Рутманова одлука да током Другог светског рата остане у Немачкој коштала га је живота. Умро је од последица рањавања током снимања једне битке на Источном фронту.

Од његових остварења издвојио бих филмове *Игра светла: Опус 3* (*Lichtspiel: Opus III*, 1924) и *Опус 4* (*Lichtspiel: Opus III*, 1925). Они представљају један у низу покушаја да се експериментише са новим формама филмске експресије, односно покушаја који се могу окарактерисати као авангардна тежња да се језик филма као медија обогати новим формалним могућностима, односно новим формално-технолошким обрасцима. У Опусу 3 могу се пронаћи трагови који упућују на касније сликарске праксе Јозефа Алберса (Josef Albers), Макса Била (Max Bill) и Барнета Њумана (Barnett Newman). Посматрани у контекстима експерименталног филма и видеа, ови трагови ће се показати као веома значајни за карактеризацију неких настојања унутар мојих слика.

2.9. Бертолд Бартош (Berthold Bartosch) - *L'Idée*



Бертолд Бартош, *L'Idée*, 1932.

Бертолд Бартош је 1932. на основу приче Франс Масерела (Frans Masereel) која је испричана у низу дрвореза направио анимирани филм под називом *L'Idée*. Музику за филм радио је Артур Онегер (Arthur Honegger). Електронска партитура коју је Онегер израдио једна је од првих у историји филма.

За филм је израђено 45.000 фрејмова и он представља анимацију која је како у наративном тако и у техничком смислу веома слојевито грађена.¹⁵ Стилски, она је дубоко натопљена атмосферама и стилизацијама које можемо пронаћи у радовима сликара и графичара немачког експресионизма, али такође садржи и утицаје руског конструктивистичког плаката. Целокупна анимација се може сврстати у домен социјалне уметности. На тај начин визуелни слој додатно појачава причу у коју нас ова анимација уводи. Сам почетак овог остварења приказује мислиоца који седи поред прозора и идеју која му долази у обличју младе наге жене. Мислилац ставља жену у коверту и шаље је даље у свет. Одатле почиње њено путовање од власти која покушава да је обуче, преко младог радника који под њеним утицајем држи говор великом броју својих колега, затим

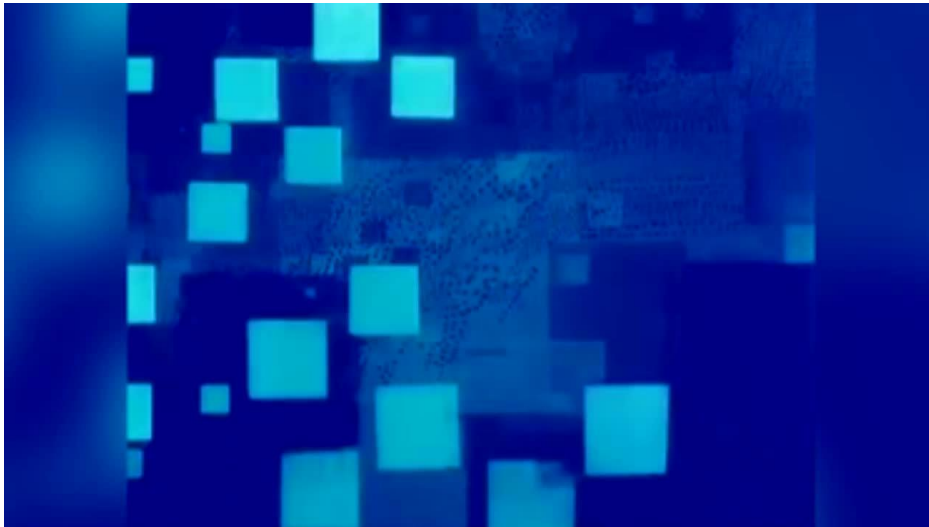
¹⁵ Neupert, Richard. *History of Animated Cinema*, John Wiley & Sons, 2011, 76.

до човека који је пресује у своју књигу и дели летке са њеним сликама престрашеним људима, бизнисмена који шаље војнике да изврше револуцију међу људима, до тренутка када постаје звезда и одлази лагано у космос. Фантазија расте до трагичног крешенда, она подређује ритмове који се одвијају у свим слојевима ове анимације мета-ритму трагизма и уводи нас у атмосферу тешке друштвене стварности тог периода.

Синтеза читавог призора који развија поглед на савремени свет, друштво и уметност, спојена са сложеном мајсторијом бившег сарадника Лоте Рајнигер (Lotte Reiniger), гради слику друштвених, индивидуалних, политичких, моралних и уметничких дилема једне бурне епохе. Онегерови музички склопови својом титравом драматиком повезују понуђене слике у продорну визуелно-тематску структуру.

Управо Бартошев спој плакатске конструктивистичке уметности са Масереловим дрворезима и слојевитим цртачко-колажним карактерима подстакао ме је да о страницама књига из самоуправног социјализма размишљам као о плакатима на које је могуће поставити цртеж са свом његовом слојевитошћу.

2.10. Оптичка поема Оскара Фишингера (Oskar Fischinger)



Оскар Фишингер, *Оптичка поема*, 1937.

Оскар Фишингер се бавио апстрактним сликарством, фотограмима, и анимацијама. „Оскар Фишингер (Fischinger) израђује тако (1922-1926) серију апстрактних анимираних остварења помоћу танких листића воска (>>Експерименти с воском<<, >>Спирале<<, итд), затим >>Силуете<< (1929) у којима сажима читав низ експерименталних ликовних и анимацијских форми, па >>Љубавна игра<< (1931) и >>Колоратуре<< (1932), а између 1929. и 1933. настаје серија од тринаест домета (>>Студија I<< - >>Студија XIII<<) у којима се музичке композиције (Брам, Дика, Моцарт, Бетовен), јављају као исходишњи >>иманитељ<< визуелно-анимиране надградње... “¹⁶ Године 1937. направио је Оптичку поему (An Optical Poem) за MGM (Metro-Goldwyn-Mayer). Поема представља покушај да се успостави аналогија између тока *Друге мађарске рансодије* Франца Листа (Franz Liszt, *Hungarian Rhapsody No. 2*, 1847) и тока апстрактних геометријских облика. Аутор се овде упустио у визуализацију звука користећи се језиком геометријске апстракције. Овај Фишингеров експеримент додатно подцртава битност односа између цртаних ритмова и ритмова које музичка нумера додаје самој анимацији.

¹⁶ Мунитић, 166.

2.11 Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock)



Алфред Хичкок (1899-1980)

Пошто је целокупан опус Алфреда Хичкока битан за настанак моје видео-анимације *Panic Book*, он се може окарактерисати и као нека врста везе између предратних и послератних аутора које смо апострофирали у досадашњем делу текста. Овде ћемо само грубо скицирати карактеристике његовог опуса које су пресудно утицале да развијем фасцинацију његовим филмовима и његовим начином размишљања уопште, док ће о Хичкоковим мотивима више речи бити у поглављу које тематизује *Panic Book*.

Указујући на чињеницу да је Хичкок уз Хокса (Howard Hawks), Форда (John Ford) и Фон Штернберга (Josef von Sternberg) четврта велика фигура америчког звучног филма тог периода Дејвид А. Кук (David A. Cook) у *Историји филма* констатује следеће:

Као Форд и Хокс, и он је био бриљантан мајстор; као Фон Штернберг – суптилан стилиста. Највећи део своје каријере је провео радећи само у једном жанру – то је напети трилер – али је његово мајсторство филмске форме тај жанр сасвим трансформисало, да би га најзад и превазишло. И заиста Ендру Сарис га је назвао јединим савременим редитељем чији стил представља јединство дивергентних класичних традиција Мурнауа (кретање камере и мизансцен) и Ајзенштајна (монтажа).¹⁷

Хичкок је веома брзо увидео трауматичан аспект фотографије¹⁸ и схватио да се његовим експлоатисањем може објаснити и кондензовати читав спектар психолошких стања. Већ у филму *Станар (The Lodger: A Story of the London Fog, 1927)* гради један од његових

¹⁷ Кук, 243.

¹⁸ Бенјамин Атжеове (Eugène Atget) фотографије празних париских улица карактерише као поље индиција. (Вити, Владимир. *Појмовник савремене књижевне теорије*, Мatica hrvatska, Zagreb, 1997, 142)

најзапамћенијих ефеката. Кораци онога за кога се сумња да је убица који хода на горњем спрату, снимљени кроз кров од мутног дебелог стакла, из перспективе породице која седи испод¹⁹, не само да представља често цитирани поступак, него такође указује да је Хичкок већ тада схватио да добро постављена релација између погледа може успешно да експлоатише трауматичне потенцијалности фотографије као медијума изражавања.

Оно што смо у неколико наврата прецизирали у претходном делу текста је веза између звучног и визуелног. *Уцена (Blackmail, 1929)* је прво Хичкоково звучно остварење. Пошто је првобитно настао као неми филм, касније додавање звука омогућило је занимљиве игре са њим. Адаптацију популарног комада Чарлса Бенета (Charles Bennett) прати догађаје око јунакиње коју уцењују због убиства човека који је покушао да је силује. Аутор у једној од сцена користи звук звона на вратима продавнице да инаугурише за њега карактеристичну тему море која израста из низа свакодневних појава. На тај начин се трауматична заустављеност детектованог мотива понавља, тачније инсистира се на њеној репетицији чиме се задире дубоко у субјективна осећања кривице главне јунакиње. Управо ово инсистирање нам омогућава поређење са теоријском психоанализом Жака Лакана (Jacques Lacan), што нас доводи до једног од његових највећих заговорника Славоја Жижека (Slavoj Žižek) који разматрајући понављање мотива унутар Хичкоковог опуса констатује следеће:

Права равнотежа се постиже када их (мотиве) посматрамо као *синтхоме (sinthoms)*²⁰, у лакановском смислу: као констелацију (формулу) означитеља²¹ који одређује извесно језгро уживања, попут маниризма у сликању - карактеристични детаљи и даље се понављају без имплицирања заједничког значења (овакво инсистирање, можда, нуди наговештај онога што је Фројд подразумевао под 'компулзивним понављањем').²²

О Хичкоковим мотивима и поступцима ће бити више речи када будемо говорили о *Panic Book*-у, где ћемо се усредсредити на секвенце које су кроз цртачки процес мигрирале до саме *stop-motion* анимације.

Хичкоково вешто увођење монументалних поставки, које су му омогућиле да истражи специфичну идеју пада(ња). Сетимо се катедрале у филму *Foreign Correspondent*, Кипа Слободе у *Sabotage*, Mount Rushmore-а у *North by Northwest*, или

¹⁹ Кук, 243.

²⁰ За више информација о значењу термина *sinthom* видети друго поглавље Жижекове књиге *The sublime object of ideology*. (Žižek, Slavoj, *The sublime object of ideology*, Verso, London, 1989.)

²¹ *Signifier*, односно *означитељ* представља неку визуелну или акустичку слику.

²² Žižek, Slavoj. "Hitchcockian Sinthoms", in: Slavoj Žižek, *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But You Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Verso, London, 1992, 126.

филмова као што су *To Catch a Thief* и *Vertigo*, где се може пронаћи богат монументалан мизансцен који је редитељу омогућио да контрастира бесконачно велико и бесконачно мало. Овде се може открити Хичкокова тежња ка бољој контроли сегмената унутар кадра, тачније могуће је детектовати жељу за прецизнијим постављањем ситуације коју Годар описује следећим речима:

Заборавили смо зашто се Џоан Фонтен (Joan Fontaine) нагиње преко ивице литице и шта је Џоел Макри (Joel McCrea) намеравао да уради у Холандији. Не сећамо се зашто је Монтомери Клифт (Montgomery Clift) одржавао вечиту тишину, или зашто се Џанет ли зауставила у мотелу Бејтс, или зашто Тереза Рајт (Teresa Wright) још увек воли ујка Чарлија. Заборавили смо за шта тачно Хенри Фонда (Henry Fonda) није сносио потпуну кривицу, или због чега је америчка влада унајмила Ингрид Бергман. Али сећамо се чаше млека, једра ветрењаче, четке за косу. И сећамо се низа флаша, наочара, музичке партитуре, гомиле кључева, јер је помоћу њих и са њима Алфред Хичкок успео тамо где Александар, Јулије Цезар, Хитлер и Наполеон нису, преузимајући контролу над универзумом. Има можда десет хиљада људи који нису заборавили Сезанову јабуку, али мора да постоје милијарде гледалаца који ће се сећати упаљача странца у возу, или разлога због кога је Алфред Хичкок постао једини *poète maudit* (уклети песник) који је доживео да постане највећи творац форми двадесетог века, а то су форме које нам најзад говоре шта се налази у самој суштини ствари; и, шта је онда уметност, ако не оно кроз шта форма постаје стил.²³

У следећем опису може се пронаћи фетишизована и скулпторална идеја жене која је кинематографски осмишљена до најситнијих детаља и као таква се може описати на следећи начин:

Идит Хед (Edith Head), Хичкокова лојална костимографкиња, рекла је следеће о Грејс Кели (Grace Kelly) у филму *Dial M for Murder*: „Сваки костим је наговештен када ми је [Хичкок] послао завршену скрипту. Постојао је разлог за сваку боју, сваки стил, и он је био потпуно сигуран у све на шта би се усредсредило. За потребе једне сцене, он ју је видео у бледо зеленом, а за потребе друге у белом шифону, за неку другу, у златној боји. Он је заиста састављао сан у студију.“ Није могуће пронаћи речи које боље описују опсесивну жељу за креирањем прототипа женског тела. У оквиру ове изложбе, Франц Фон Штук (Franz Von Stuck) и Агист Роден (Auguste Rodin, *Eternelle idole*) изјављују да је то једна трајна илузија.²⁴

²³ Safto, Sally. “Hitchcock’s Objects”, or the World Made Solid, *Hitchcock and Art: Fatal Coincidences*, (ed. Dominique Païni, Guy Cogeval), The Montreal Museum of Fine Arts, 2000, 137–138.

²⁴ Isto, 269.

Као што се Дишанова слика *Акт који силази низ степенице* (*Nu descendant un escalier n° 2*, 1912) може посматрати као непосредан утицај Мајбрица, исто тако се и Дишанови *Роторељефи* могу схватити у паралели са развојем наративне структуре Хичкокових филмова. *Вртоглавица* (*Vertigo*, 1958) нас, користећи раније описано ауторово схватање релације између звучног и визуелног, кроз понављање мотива спушта до мрачних дубина људске психе. Мени је увек била фасцинантна чињеница да је то првенствено љубавна прича у којој љубав која побеђује смрт садржи трагове великих наратива као што су *Орфеј и Еуридика* или *Ромео и Јулија*. Овде се могу пронаћи иницијални покретачи моје фасцинираности мотивом пољупца, али мислим да је значајније поменути да је управо описана структура утицала на мене да направим серију слика под називом *Vertigo* на којој сам радио претходних неколико година. Осврнимо се сада накратко на присилу понављања, тачније на чињеницу да је понављање консеквенца неке трауме. Већ смо рекли да Хичкок унутар сукцесије слика покушава да искористи трауматичне аспекте саме фотографије, што нам открива следеће:

*...простор „онога што може бити изречено“, субјект универзума значења, увек је „закривљен“ [истакао Н.Н.] трауматским празнинама, организованим око нечега што мора остати неизречено, ако би овај универзум био одржан својом конзистенцијом.*²⁵

Целокупан наративни простор *Вртоглавице* је закривљен и организован око његовог конститутивног недостатка. Ова структура је веома значајана за мапирање појединих мотива које ћемо покушати да изведемо када будемо анализирали појединачне видео-инсталације.

Када је реч о процесу деконструкције филмске секвенце и кадра, путем које настају моје анимације, морам признати да је на њу пресудно утицала Хичкокова довитљивост у раду са филмским структурама, али и његова посвећеност стилу. На посвећености стилу у опусу овог аутора инсистира и Дејвид А. Кук:

Ван сваке сумње је и његова посвећеност стилу – тридесетих година је он био један од неколицине редитеља који су примењивали Ајзенштајнов стил монтаже, а то је било доба примарно функционалне монтаже; његов мајсторски дуги кадар и мајсторски примењена покретна камера били су очигледни још од четрдесетих; а његова достигнућа у композицији на широком екрану током педесетих година имају највећи историјски значај за савремени филм.²⁶

²⁵ Žižek, Slavoj. “In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large”, in: Slavoj Žižek, *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But You Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Verso, London, 1992, 242.

²⁶ Кук, 256.

Из тог разлога сам Хичкока издвојио као аутора који спаја предратне и послератне ауторе. Његов стил се континуирано развија кроз неколико деценија. Он је првенствено базиран на прецизном грађењу структуре која се материјализује путем покретних слика као одређени ритам. Ритам који нас спирално води у дубине људске психе.

На крају треба констатовати да је у секвенцама које преузимам из Хичкокових филмова, назначена организација кадра бива спојена са наративном организацијом коју смо претходно изложили.

2.12 Film Noir



Double Indemnity, Били Вајлдер, 1944.

Назив *film noir* (буквално преведено *црни филм*) дали су француски филмски критичари 1946. године гледајући америчке филмове први пут после 1940. године. Били су то махом криминалистички филмови и мелодраме који су обиловали цинизмом, очајем и тамом. Нека послератна остварења садрже утицај италијанског неореализма и као таква изазивају реакцију Холивуда. Реакција се састојала у склоности Холивуда да гради фикцију на основу документарних чињеница и да их не снима само у студију већ и на стварним локацијама, најчешће улицама. Такође, видљив је утицај техника немачког експресионизма који су у САД донели исељеници из Немачке и источне Европе. Овде бих направио кратку дигресију. У есеју “Film Noir on the Edge of Doom” Марк Верне (Marc Vernet) доводи у питање утицај немачког експресионизма на развој *noir*-а:

Експресионистички покрет званично настаје у име снажне опозиције између црног и белог (угљени аспект слике) - опозиције која важи не само у смислу лаког контраста, већ и односа између пространих тамних подручја и мале заступљености јако осветљених подручја - у име несразмерних сенки које прате ликове, као и косих линија које доминирају у композицији (чувени немогући углови ноар филма). Пре сваког даљег разматрања ових идеја, мора се нагласити да је назначена идеја експресионизма често подржавана, и у чланцима и у књигама, фотографијама са сета или чак рекламним фотографијама, без иједне слике у самом филму. Често се дешавало да одсек задужен за публицитет на сету реорганизује и изнова поставља светло мизансцена за одређену акцију или глумца, додајући гигантску или снажно наглашену сенку ради повећања драматичног ефекта и да би визуализовала идеју о претећој мистерији. Такође је тачно да су такве

фотографије често представљале једини иконографски материјал доступан свима онима који нису у позицији да израђују фотографије директно из позитива.²⁷

Док сам цртао сцене из филмова, схватио сам да они немају тако драматично осветљење какво ми најчешће имамо у сећању на те филмове, посебно мислим на оне који су настали раних четрдесетих година. Тек у филмовима *Out of the Past* (1947) и *Dead Reckoning* (1947), нешто касније у филму *Big Combo* (1955) долази до експлицитног коришћења *chiaroscuro* односа светла и сенке. А исти аутор упућује и на чињеницу да је у Холивуду јак контраст на филму коришћен и знатно пре настанка *noir*-а као жанра, а као пример за то даје *The Big Gamble* (1931).

Познати редитељи *noira* били су: Фриц Ланг (Fritz Lang), Били Вајлдер (Billy Wilder), Ото Премингер (Otto Preminger), Николас Реј (Nicholas Ray), Жак Турнер (Jacques Tourneur), Џон Хјустон (John Huston) и Хауард Хокс (Howard Hawks). Од композитора нумера за ноар филмове могу се издвојити Франц Ваксман (Franz Waxman) и Макс Штајнер (Max Steiner). Све то је често било уобличено утицајима француског поетског реализма који се својом наративном структуром, горчином и носталгичношћу могао уклопити у тенденције *noira*. Ако се томе дода да је сценографија често урађена у *Art Deco* стилу који спаја модернистичке стилове са традиционалном финоћом израде и богатством материјала, онда се може констатовати да је основа овог жанра у јаким стилизацијама простора ноћи кроз који ходају личности које постају слика похлепе, пожуде и суровости.

Као основа за сценарије ових филмова често су коришћена дела чланова „тврдокорне“ (hardboiled) школе америчких писаца криминалистичких романа настале током Велике депресије. Ова остварења представљају подскуп детективских романа „Serie Noir“, тада веома популарних у Француској. Од аутора се могу издвојити Дашијел Хамет (Dashiell Hammett), Рејмонд Чендлер (Raymond Chandler) и Џејмс М. Кејн (James M. Cain), Хорас Макој (Horace McCoy), Мики Спилејн (Mickey Spillane) и Џим Томпсон (Jim Thompson).

Антихеорији који лутају кроз злокобне ноћне светове америчке џунгле, захтевају прецизно дефинисан простор кроз који се одвија њихово путовање, унутар кога се каткад реализује снажан трагизам. „У тај стил спадају примена широкоугаоног сочива које изобличава и омогућава стварање веће дубине поља, изазивајући изражајно закривљење

²⁷ Vernet, Marc. “Film Noir on the Edge of Doom”, in: *Shades of Noir: A Reader* (edited by Joan Copjec), Verso 1993, 7.

крупиних кадрова; пригушено осветљење и снимање ноћ-за-ноћ (што значи снимање ноћних сцена у току ноћи уместо на дневном светлу уз употребу тамних филтера). Обе ове технике дају оштре контрасте између светлих и тамних подручја квадрата, с тим што тама преовладава као паралела моралном хаосу света.²⁸ Две чињенице су представљале иницијалну капислу настанка *Double Noir*-а. Са једне стране, то је управо описана игра таме и светла, тачније тамна подлога у којој плута лик Хамфрија Богарта (Humphrey Bogart), док са друге искрсава мотив двојника који се најјасније може детектовати у Богартовом начину глуме у филму Малташки соко (*The Maltese Falcon*, 1941).

²⁸ Кук, 337.

2.13 Нам Цун Пајк (Nam June Paik)



Нам Цун Пајк, *Mirage Stage*, 1986.

Нам Цун Пајк важи за једног од првих аутора у области видео уметности. У току своје уметничке каријере бавио се инсталацијама, видео уметношћу и перформансима. Базирајући се на принципима конкретне музике (*Musique Concrète*), чији је утицај прикривен другим добро познатим утицајима Џона Кејџа (John Cage), Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) и Флуксуса (Fluxus) на његов опус, Нам Цун Пајк гради своју концепцију видео колажа.²⁹ У циљу прецизнијег објашњења овог утицаја и откривања његове структуре, предлажем да прво изложимо развој конкретне уметности. На основу тога можемо даље акцентовати неке специфичности конкретне музике и одредити начине на који је она одредила развој Пајковог опуса.

Замисли конкретизма су се у сликарству, скулптури, музици и поезији развијале од авангарди до неоавангарди. Овај појам први је увео Тео ван Дусбург (Theo van Doesburg) у *Манифесту конкретизма* из 1930. године. Он ту констатује како нема ништа конкретније (или стварније) од једне линије, једне боје или једне површине, чиме се сликарство више не може одредити као апстрактно, већ као конкретно. „Уметници

²⁹ Видети у: http://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_222.pdf, приступљено: 15/6/2018, у: 11:28.

конкретизма су, као модрени експериментатори, радили са статусом и феноменом уметничког дела, с новим поступцима и медијима стварања уметничког дела и с новим средствима презентације дела. Уметницима конкретизма својствен је рационалан, имперсоналан и попут лабораторијског, истраживачки уметнички рад.³⁰ У складу са назначеним тенденцијама настаје и конкретна музика. Појам је први увео француски композитор Пјер Шефер (Pierre Schaeffer) око 1948. године. Кроз њега се музичко дело посматра као комбинација различитих звучних ефеката, тачније речено као колаж различитих звукова који могу бити међусобно комбиновани, мењани, прекрајани и трансформисани различитим ефектима. Отуда се музичко дело као специфичан звучни догађај може окарактерисати као манифестација принципа компоновања конкретне музике која се заснива на снимању различитих природних и вештачких звукова и њиховог накнадног монтирања.³¹ На овом месту треба акцентovati неколико кретања у историјском току који покушавамо да исцртамо. Најпре, однос између конкретног и апстрактног сликарства сличан је односу између апстрактног филма са једне, и структуралног и структурално/материјалистичког филма са друге. Ова чињеница је веома битна за анализу мојих анимација, али ћу њену разраду оставити за наредна поглавља. Са друге стране, ово је значајно за начин колажирања којим се монтажни процес у видео уметности изводи. Шефер констатује да је тешко комбиновати два различита звука из разлога што сваки од њих има своју унутрашњу структуру и своје слојеве (layer). Стога је потребно повезивати их проналазећи сличне структуре и раслојавања.³² Овде се конкретна музика која ради са шумовима полако претвара у експерименталну музику. Ту долазимо до треће линије развоја модернистичких идеја кроз двадесети век. Бил Вајола (Bill Viola) разматрајући инхерентне карактеристике филма и видеа констатовао је да се филм хемијски развија из фотографије, док је видео уметност изведена из музике. Вајола тврди да њих спаја иста електромагнетна технологија.³³ Разматрања ових линија развоја битна су за схватање манипулација сликама која нам нуде Даглас Гордон и Кристијан Марклеј о чему ће такође бити речи нешто касније у поглављима која тематизују њихов рад.

³⁰ Шуваковић, Мишко. *Појмовник теорије уметности*, Orion Art, Београд, 2011, 378.

³¹ Исто, 379.

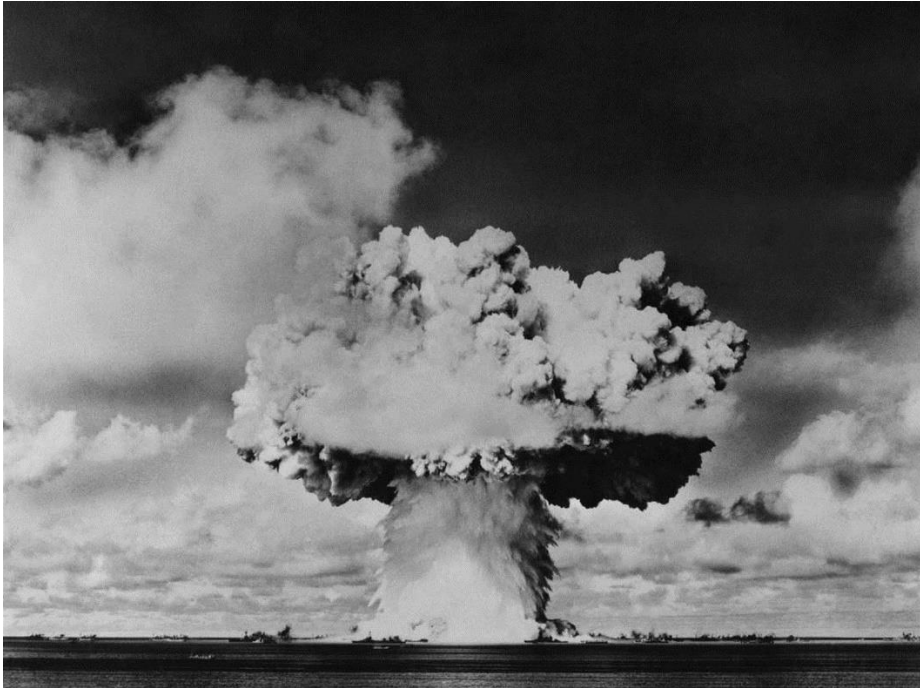
³² Carlos Palombini. "Machine Songs V: Pierre Schaeffer- From Research into Noises to Experimental Music", in: *Computer Music Journal Vol. 17, No. 3*, The MIT Press, Boston, Autumn, 1993, 15.

³³ Видети у: http://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_222.pdf, приступљено: 15/6/2018, у: 13:02.

За мене, најзначајнији радови Нам Џун Пајка су видео скулптуре (можемо их посматрати као подврсту видео инсталације) као што су *Pre-Bell-Man* и *Radio Man*. Још крајем педесетих година овај аутор је почео да ради на видео инсталацијама. Пример за то је *Video Flag*. Инсталација се састоји од синхронизованог видео плејбека на 70 CRT (Cathode ray tube) монитору. Из домена електронских експерименталних радова Пајк долази до (прото)роботичких пројеката као што је *Robot K-456*. Средином седамдесетих он развија своје верзије ране техноспиритуалности као што су *TV Garden* (1974-2000) и кип Буде чија се слика пројектује на монитору под називом *TV Buddha* из 1976. године.

Оно што је за мене посебно значајно у овом богатом и дуготрајном експерименту је тежња ка интерактивности. Наиме, Пајков рад се сматра једним од весника онога што ми данас називамо интерактивна уметност. Мене интерактивност не занима толико у смислу директног укључивања посматрача у настанак или укључивање конзумирања неког дела у његову генезу, већ искључиво у смислу изједначавања позиције посматрача и аутора кроз настанак мојих видео анимација.

2.14 Брус Конер (Bruce Conner)



Брус Конер, *Crossroads*, 1976.

Хронологија стваралаштва Бруса Конера веома је узбудљива. У великој ретроспективи у Музеју модерне уметности у Њујорку која је трајала од 3. јула до 2. октобра 2016. године, могле су се видети све фазе његовог стваралаштва. Изложба је носила назив *BRUCE CONNER: IT'S ALL TRUE*. Конер је један од првих уметника који су правили асамблаже од нађених објеката, а такође је један од пионира рада са пронађеним снимцима. Био је део филмске underground заједнице и учествовао је у свету уметности Сан Франциска 60-их година. Његова уметничка пракса често негира и флуидизује границе између медија и као таква се може окарактерисати као претеча интермедијских истраживања која ће се на теоријском и практичном нивоу појавити знатно касније. Такође, у његовој уметничкој пракси се могу пронаћи назнаке извесних тенденција унутар уметности 21. века. Из обимног и разноликог опуса овог аутора издвојио бих следеће:

- *BREAKAWAY* (1966), филм у коме се плес, музика и филм експресивно комбинују у хипнотичку атмосферу грађену од покрета глумице, извођача, кореографкиње и underground иконе Антоније Кристине Басилоте (Antonia Christina Basilotta a.k.a. Toni Basil). Овај рад представља претечу, али уједно и један од занимљивијих примера музичких видео спотова.³⁴

³⁴ Видети у: <https://www.youtube.com/watch?v=5CHtEASlzG8>, приступљено: 21/6/2018, у: 11:07.

- Важно је поменути цртеже и асамблаже које је извео у Мексико Ситију у који се преселио 1961. због несташице новца, али и због забринутости око даљег развоја Хладног рата. Асамблажи су се састојали мање од потрошачких објеката, а више од исечака из магазина, јефтиног накита који је тамо могао купити, перли и религиозних амулета. Од продукције настале у Мексику посебно бих издвојио цртеже тушем који су цртани паралелно са уметниковим експериментима са псилоцибином, тачније са псилоцибинским печуркама. У овом периоду Конер је био у контакту са Харвардским психологом Тимоти Лиријем (Timothy Leary). Облик печурке се појављује често у овим радовима. Он уједно представља и печурколики облак нуклеарне експлозије. Пред крај 1962. Конер и његова жена се враћају у САД, а 1964. у Сан Франциско где ће аутор живети до краја живота.³⁵ Конерови цртежи тушем послужили су као један инспирација за анимацију која тематизује Хладни рат.
- За мене најважнији Конеров рад је кратак филм *Crossroads* из 1976. године. *Crossroads* је иконички филм који приказије декласификоване снимке првог теста подводне атомске бомбе. Конеров визуелни експеримент је добио назив по имену назначене операције. Он представља 36-минутни филм, са оригиналном музиком Патрика Глисона (Patrick Gleeson) и Терија Рајлија (Terry Riley). На њему можемо видети веома успорене снимке догађања од 25. јула 1946. године. Као и претходно поменути Конерови цртежи тушем, филм се усредсређује на теме деструкције и оживљавања разорних сила.

Направимо сада кратку дигресију о првом подводном тесту атомске бомбе и његовом снимању, тачније о документарном материјалу који је Конер искористио да направи овај кратак филм. Дана 25. јула 1946. године у оквиру “Operation Crossroads” експлодирао је “Baker,” што је био први подводни нуклеарни тест на 909 стопа испод Бикини Атола у Пацифичком океану. Експлозија ове бомбе је заувек променила ток историјских догађаја и довела до ужасне визије апокалипсе која је документована са преко 700 камера на бродовима, на копну и у ваздуху. Скоро половина прибора за снимање била је у том тернутку на Бикини Атолу, чинећи овај догађај једним од најтемељније документованих догађаја у историји. Конер је изабрао 27 појединачних снимака из документарног снимка америчке владе о овом догађају који се налазио у

³⁵ Видети у: http://press.moma.org/wp-content/files_mf/bruceconner_pressrelease_final51.pdf, приступљено: 13/6/2018, у: 16:11.

Националном архиву (National Archives) и претворио слике нуклеарног холокауста у хипнотичку апстракцију.³⁶

Омамљујући ефекат репетитивних филмских монтажа у експериментима као што је *Crossroads* имао је директан утицај на уметнике од Дениса Хопера³⁷ (Dennis Hopper) до Кристијана Марклеја (Christian Marclay). Рад представља претечу технике која ће касније бити названа *supercut* (о чему ће детаљније бити речи нешто касније).

Конерови цртежи печурколиких облака и *Crossroads* утицали су на мене не само да се у својој најновијој анимацији фокусирам на Хладни рат, већ и да дођем на идеју да секвенце из филмова исцртам на издањима дневног листа *Политика* која су тематизовала свемирску трку, односно Гагаринов (Ю́рий Алексе́евич Гага́рин) пут у свемир и слетање америчких астронаута на Месец, као и период Кубанске кризе. Конер је за мене представљао фигуру отпора америчком мејнстриму Хладног рата.

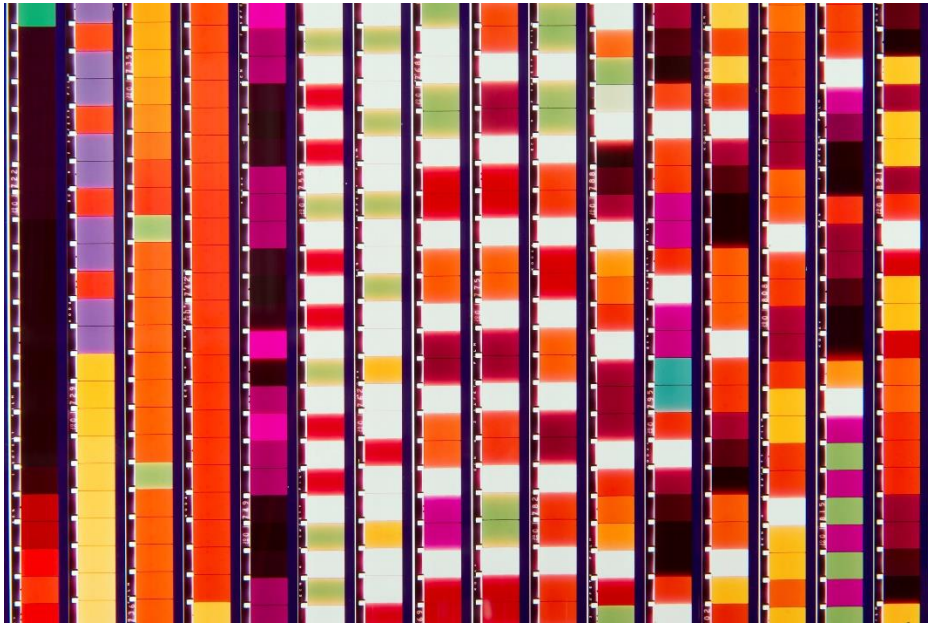
³⁶ Видети у:

http://static.squarespace.com/static/52cdc37be4b0396942d19481/t/545d112be4b0a75b67eaa25e/1415385387821/PR_Conner-1.pdf, приступљено: 17/6/2018, у: 13:24.

³⁷ Занимљиво је акцентованим утицајима додати и следећи цитат:

„Денис Хопер (Dennis Hopper) приписује Брусу Конеру проналазак музичког спота (music video), и Брус Џенкинс (Bruce Jenkins), бивши директор Харвардског филмског архива (Harvard Film Archive), једном приликом је написао, „оно што су кубисти изазвали на сликама . . . Конер је задао самој кинематографији.“ Видети у: <https://www.vogue.com/article/bruce-conner-restored-crossroads-film>, приступљено: 17/6/2018, у: 13:41.

2.15 Пол Шеритс (Paul Sharits)



Пол Шеритс, Frozen Film Frame 1971-1976

Термин структурални филм сковао је П. Адамс Ситни (P. Adams Sitney). Структурални филм (Structural film) био је популаран у САД 1960-их година, а затим се током 1970-их година у Великој Британији развија у структурално/материјалистички филм (Structural/Materialist film). Основна одлика како структуралног тако и структурално/материјалистичког филма је тежња ка не-илузионизму и демистификацији процеса његовог настанка. Ови филмови нису документовали различите наративно-илузионистичке процедуре, што би их довело у исту категорију са филмовима који конзистентно и транспарентно документују извесне догађаје или се баве компоновањем одређеног скупа акција, него су развијали у основи авангардан поступак којим се репрезентација и документовање замењују повећаним материјализмом и инсистирањем на материјалистичким функцијама самог медија. Филм почиње да фигурира као простор тензије између његове дводимензионалности, зрна, светла и реалности коју ови елементи покушавају да репрезентују. Разматрајући покушаје да се разори илузионизам филма и демистификује његова наративна структура, можемо доћи до следећег одређења структурално/материјалистичког филма које нам нуди Питер Гидал (Peter Gidal):

Аспекти структурирања и покушај декодирања структуре и предвиђања/реконструкције, разјашњавања и анализе производног процеса специфичне слике у било ком одређеном моменту, чине основну проблематику структурно-материјалистичког филма. Специфични конструкт сваког појединачног филма није релевантна тачка; мора се

пазити да се не допусти да конструкција, или облик, заузму место ”приче“ у наративном филму. На тај начин би се једна хијерархија напосто заменила другом, у једном истом систему, а формализам за оно што се традиционално назива садржајем. Ова ставка је од круцијалне важности.³⁸

Познатији уметници у области структуралног филма били су: Мајкл Сноу (Michael Snow), Холис Фремpton (Hollis Frampton), Џорџ Ландоу (George Landow a.k.a. Owen Land), Пол Шеритс, Тони Конрад (Tony Conrad), Џојс Виланд (Joyce Wieland), Ерни Геар (Ernie Gehr), Бригит и Вилхелм Хајн (Birgit and Wilhelm Hein), Курт Крен (Kurt Kren) и Петер Кубелка (Peter Kubelka).

Пол Шеритс (Paul Sharits) је познат као експериментални филмски стваралац чији радови представљају значајан део структуралног филма. Његов рад је пре свега базиран на видео инсталацијама које се састоје од бесконачних филмских лупова, вишеструких пројекција и експерименталних звучних композиција. Шеритсов говор на Четвртом филмском фестивалу под називом *EXPRMNTL 4* из 1967. године открива нам како неке фундаменталне ставове унутар његовог рада, тако и основне постулате структуралног филма. Одмах после увода у коме исцртава основне поставке структуралног филма Шеритс констатује:

Хоћу да кажем да у мојим филмовима трептаји пројектоване светлости иницирају неуралну трансмисију (трансфер) у мери у којој постоји аналогија са сличним преносним системима, и да људска мрежњача представља ’филмско платно’ колико и сам екран.³⁹

Мислим да је основни циљ овог Шеритсовог исказа у изједначавању аутора и публике, што је веома битно за схватање чина конзумације покретних слика и слика уопште. Пошто конзумација представља битну фазу у настанку мојих анимација, може се рећи да се она за мене састоји у покушају да заузмем своје место у публици филма из ког исечам одређену секвенцу. То је подједнако битно и за настанак моје најновије серије слика *Vanishing Fiction*, која се развија као последица искуства посматрања одређених филмских остварења. Од Шеритсових радова издвојио бих *N:O:T:H:I:N:G* (1968), *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) и *Shutter Interface* (1975). *Shutter Interface* укључен је првенствено због употребе експерименталних саундтрекова. Међутим, део његовог опуса који је на мене оставио највећи утисак је серија под називом *Frozen Film Frames* (1971-1976) у којој је између плоча од плексигласа излагао исечке шеснаестомиллиметарског филма у боји.

³⁸ Gidal, Peter. “Theory and Definition of Structural/Materialist Film”, *Structural Film Antology* (edited by Peter Gidal), British Film Institute, London, 1978, 1.

³⁹ Sharits, Paul. “General Statement: 4th International Film Festival. Knokke Le Zoute”, *Structural Film Antology* (edited by Peter Gidal), British Film Institute, London, 1978, 90.

Серија представља крајњи ниво конкретизације онога што ће сам Шеритс сажети у следећој реченици:

Желим да напустим имитацију и илузију и директно уђем у вишу драму целулоидне, дводимензионалне траке; појединачне правоугаоне оквире, систем и емулзије; операције пројектора; тродимензионални светлосни сноп; амбијентално осветљење; дводимензионалну рефлективну површину екрана; екран мрежњаче; оптички нерв и индивидуалне психофизичке субјективитете свести.⁴⁰

Ова серија има за циљ да филмску траку изложи као конкретан објекат, чиме се добија визуелна представа која на први поглед асоцира на неку врсту геометријске апстракције. Шеритс је овде желео да укаже на материјалност (физичко стање) филма као медија изражавања.⁴¹

Док исцртавам одређену филмску секвенцу, можда због трајања самог цртачког процеса, не могу да се отмам утиску да, ма колико апстрахована она за мене ипак представља конкретан објекат. То додатно подцртава и следећи пасаж Павла Левија:

Шеритсови текстови демонстрирају веру у међузависност „материјала филма” и „идеје кина” (да се поново служимо Велијевим [Jonathan Walley] терминима). Шеритс није сматрао да би ограничење истраживања кинематографског медија на његове примарне материјалне-физичке манифестације само по себи могло бити довољно. Истовремено, није му било блиско ни заговарање ма како поједностављено „дематеријализованог” схватања кина као концептуалног система. То, на пример, јасно показује Шеритсова намера да „Замрзнуте филмске кадрове” *излаже заједно* са њиховим претећим партитурама, цртежима, табелама и дијаграмима (Слика 5.3 и Репродукција 1). На тај начин желео је да и гледаоца наведе да се и сам/сама активира у доживљавању филма „изван” његове материјалне основе. Међутим, Шеритс је такође сматрао да би измишљање „виших” процеса „темпоралне апстракције” филма – ментално пројектовање његовог тока – било бесмислено уколико би подразумевало занемаривање основних својстава кинематографског апарата, оних „елемената који се могу опазити” и који отида утичу на „темељни референтни оквир”: „Можемо опазити камере, пројекторе и осталу опрему, њихове делове и функције (затварачи, бројни делови који се врте укруг, бленда и тако даље). Можемо опазити оно што носи филм, емулзију пре и после ’експозиције’, перфорацију, квадрате и тако даље. Можемо опазити како светлост делује на траку, ефекте светла које пролази кроз филм и осветљава рефлектујућу подлогу. Постоји једна важна структурна паралела између филмске траке и пројектовања

⁴⁰ Исто, 90.

⁴¹ Видети у: <http://kino-eye.com/2014/02/23/paul-sharits-film-frames/>, приступљено: 13/6/2018, у: 12:56.

светлости кроз њу, која нас упућује на нове системе филмске организације; и једно и друго су истовремено корпускуларне ('квдрати') и таласне ('трака') природе."⁴²

Frozen Film Frames су такође значајни за формирање начина на који излажем исцртане фрејмове мојих видео-инсталација. У начину постављања цртаних фрејмова у простор галерије подједнако су ми битни и појединачни цртежи и исечци њихових низања који их стављају у покрет. Отуда се може рећи да се ове видео-инсталације артикулишу кроз редове и колоне исцртаних филмских фрејмова. Унутар њих се деконструише ритам и динамика саме видео-инсталације, односно њеног дела који се састоји од кадар-по-кадар анимације.

⁴² Леви, Павле. *Кино другим средствима*, Музеј савремене уметности, Београд, 2013, 156–157.

2.16 Роберт Лонго (Robert Longo)



Роберт Лонго, *Men in the Cities*, 1977-1983.

За цртеже Роберта Лонга се може рећи да пародијски представљају просторе на којима се појављују свакодневне сцене, фрагменти филмских митологија и популарне културе у којима се може пронаћи ехо бесмисла постмодерног симулацијског света. Ови цртежи су ми указали на начине на које се извесна филмска сцена може афективно појачати и пластично обрадити. Мислим да илузија просторности коју ови цртежи сугеришу додатно појачава афективну потенцијалност коју ове слике доносе из контекста у којима су настале и у којима су употербљаване.

Men in the Cities представља серију цртежа већег формата који су Лонга учинили познатим крајем седамдесетих година прошлог века. На цртежима се насупрот неупрљане белине позадине налазе појединачне фигуре жена и мушкараца обучене у пословне (корпоративне) црно-беле одевне комбинације. Оне приказују искривљене и неудобне положаје тела које бележе замрзнут тренутак неког плеса. Фигуре асоцирају веома познату фотографију смрти републиканског војника и милитантног анархисте Федерика Борел Гарсије (Federico Borrell Garcia). Ову фотографију је за време Шпанског грађанског рата направио Роберт Капа (Robert Capa). Може се рећи да *Људи у градовима*, односно фигуре које се увијају унутар 'избељених' празнина заиста на тренутке асоцирају фигуре које сусрећу рафале испале из неког аутоматског оружја. У ствари, фотографије приказују Лонгове пријатеље који покушавају да избегну тениске лопте које је аутор бацао на њих на крову његовог Њујоршког студија. Њихова кретања настала са

циљем да се склоне од лоптице су фотографисана и неке од фотографија су послужиле као основе за цртеже. Идеја је била да се ови цртежи увек излажу у групама од три, пет или седам. Ово груписање цртежа довело је до настанака *Комбинација (Combines)*. *Men in the Cities* отуда представљају низ замрзнутих кадрова, док *Combines* једне поред других постављају различите стилове и материјале и као такви указују на `замрзнуте монтаже из филмова`. Лонго каже да њега интересује колизија стилова, материјала и слика. За њега комбинације различитих елемената доводе до креирања нових ентитета који су више од једноставне суме својих делова. Њихова материјалност еквивалентна је исецању секвенци из филмова. Управо овим начином размишљања о филму и филмској слици, Лонго је утицао на моје промишљање усмерено на начине рематеријализације исечене филмске секвенце.⁴³

Вредно је поменути да се филмски облици колизије појављују у раду америчких уметника с почетка осамдесетих, као што су Дејвид Сал (David Salle), Џулијан Шнабел (Julian Schnabel) и Ерик Фишл (Eric Fischl). Са друге стране, можемо рећи да се са *Комбинацијама* Лонго доста приближио скулпторским начинима размишљања, што је директна консеквенца укључивања тродимензионалних елемената у његове цртеже и слике. У интервјуу са Ричардом Прајсом (Richard Price) аутор апострофирајући *Men in the Cities* констатује следеће:

Чини се да сам желео да подријем чињеницу да су их ценили само зато што су то били цртежи; то ми је сметало. Хтео сам да учиним да они постану више од занатског производа, попут споменика или филма. А жеља да се направи цртеж који је висок пет до десет стопа била је нечувена. Било су потребне четири особе да би се тај цртеж могао померати, док то обично и традиционално радимо једном руком. У том смислу, они су донекле били покушај успостављања одређеног баланса са кинематографском монументалношћу. Они такође много више наликују скулптури него слици. Ови цртежи су изразито скулпторални.⁴⁴

Почетком деведесетих година Лонго је направио филм *Johnny Mnemonic* у коме главну улогу игра Кијану Ривс (Keanu Reeves). После холивудске авантуре он се усредсређује на грађење своје нове серије под називом *Magellan*. Она садржи 366 црно-белих скица, од којих је свака настала у току једног дана 1996. године. Лонго је узорке за ове цртеже налазио у дневним новинама, и бирао на основу формалног разматрања или на основу онога што те слике говоре о различитим слојевима времена. Сlike које настају комбинују

⁴³ Видети у: <http://en.museuberardo.pt/exhibitions/robert-longo-retrospective>, приступљено: 17/6/2018, у: 17:46.

⁴⁴ Hobbs, Robert. *Robert Longo—Dis-Illusions*, The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, 1985.

астронаута, Брус Лија, судар аутомобила... који се међусобно сукобљавају као различити делови *Комбинација*.

Култура нуклеарног доба (Nuclear Age's culture) оставила је дуготрајан утисак на рад Роберта Лонга. У томе се може пронаћи извесна сличност са Конером. Још као ученик основне школе учествовао је у стандардним 'загњури-и покри-се' ("duck-and-cover") тренинзима. Свима је било потпуно јасно да у случају нуклеарног напада на Њујорк Сити, сакривање испод стола не би имало никаквог ефекта. У књизи *Atomic Afterimage: Cold War Imagery in Contemporary Art* Кили Орџмен (Keely Orgeman) констатује следеће:

Друго нуклеарно доба, према мишљењу уметника, јесте директна последица употребе тактика застрашивања других земаља, коришћена од стране америчке владе. Многи Американци деле његово уверење да су те исте политичке тактике подстакле терористичке групе да испланирају нападе 11. септембра 2001. године, укључујући и онај у Лонговом родном граду. За Лонга, догађаји од 11. септембра јасно су повезани са његовим схватањем крос-генерацијског потчињавања нуклеарним претњама. После искуства визуализације Светског трговинског центра у рушевинама и облацима дима, што је наликовало нуклеарној експлозији, Лонго одмах претражује свој студио, како би, у старим књигама и часописима, пронашао слике облака печуркастог облика.⁴⁵

Назначени ауторови ставови резултирали су радовима као што су *Study for Yeso, Christmas Island* (2004) и *Untitled-Mike Test (Head of Goya)* (2003), који представљају само део серије у којој аутор исцртава печурке нуклеарних експлозија.

⁴⁵ Orgeman, Keely, "Afterimage: Cold War Imagery in Contemporary Art", видети у: https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/12911/Atomic_Afterimage.pdf?sequence=1, приступљено: 17/6/2018, у: 19:29.

2.17. Синди Шерман (Cindy Sherman)



Синди Шерман, *Untitled Film Stills*, 1977-1980.

Синди Шерман и Роберт Лонго били су блиски током његовог рада на серији *Men in the Cities*. Заједничка карактеристика њихових радова из тог периода је да се посматрач поставља у конструисану воајерску ситуацију. Они се у том периоду баве начинима на који посматрач перципира неку слику и на тај начин граде слику посматрача у постмодерној ери који аутоматски фотографише сваки пут када погледа нешто.

У фотографијама с почетка осамдесетих Синди Шерман често себе приказује у улози жене која је виктимизирана положајем у коме се налази. Ауторка покушава да се уживи у све услове који су дотичну жену уградили у један контекст.

Колажно-монтажна структура коју можемо видети у серији радова Синди Шерман под називом *Untitled Film Stills* свакако потиче од филма. Ауторка истиче утицај који су на њу имали гледање телевизије, аутори као што су Хичкок и Шеритс (коме је неко време била асистент), минимална уметност, перформанс, *body art* и алтернативни филм. Колико Синди Шерман размишља о комбиновању свих поменутих медија, уметника, режисера и уметничких праваца постаје јасно тек када се размотри њена следећа изјава:

Била сам фасцинирана изгледом 40-их, 50-их и 60-их година, када сам одрастала, а и раније. У Бафалоу сам куповала пуно одеће у бутицима половне робе, делимично зато што су те радње биле оно што сам могла да приуштим, а делимично зато што уопште нисам волела ствари из обичних продавница. Био ми је потпуно стран стил средине 70-тих – без грудњака, без шминке, инсистирање на природности, Муму (muumuu) стил, све

што је било потпуно супротно од 60-их година - када су се носили појасеви, шиљасте грудњаци, лажне трепавице, стилето ципеле, итд. Мрзела сам присећање на то како сам се осећала док сам носила подвезице, чарапе са стезником - у петом разреду забога - као и на спавање са виклерима на глави који су изгледали као конзерве супе, али су ми се ове идеје допадале као занимљиви артефакти.⁴⁶

Стиче се утисак да Шерманова веома пажљиво реконструише време које је приказана у неком филмском остварењу. Она се уживљава у сваки детаљ документованог тренутка и притом се користи најразличитијим могућим уметничким техникама и цитатима.

Оно што је мени посебно занимљиво у посматрању континуитета настанка њених радова и начина организације простора унутар кадра, је присуство једне еклектичне временске атмосфере која наводи на многе асоцијације, али ипак задржава конзистентност једног временског оквира, односно једног контекста у који се сви ти цитати и технике уливају. Наиме, у једној потпуно фрагментарној фотографији ми препознајемо целовиту атмосферу једног филмског времена, односно времена које је екстраховано из неког филма.

Синди Шерман је дипломирала на Државном универзитету у Бафалу (State University of College of Buffalo) 1976. године. Исте године се преселила у Њујорк. Њене ране фотографије документују ауторкину опсесију персоном (особа, личност, појединац) кроз серију црно-белих аутопортрета у којима је првенствено видљива вешта примена техника шминкања. До 1977. ови радови су се развили у *Untitled Film Stills*. У овој серији фотографија, у којој се Шерманова уживљава у различите филмске сценарије, можемо видети имагинарне женске персоне које су фотографски реконструисане заједно са окружењем са којим ступају у ликовно сложене односе. Имагинација која ствара ове персоне грађена је путем различитих позајмица из сапуница, различитих филмова Б продукције и детективских магазина.⁴⁷

Слике из серије *Untitled Film Stills* представљају развијене облике приказивања родних стереотипа и њиховог утицаја на формирање одређених стилова и ситуација у које је жена тог доба била позиционирана.⁴⁸

⁴⁶ *Untitled Film Stills*, The Museum of Modern Art, New York, 2013, 12–13.

⁴⁷ Reilly, Maura. "Cindy Sherman's *Untitled Film Stills* Series: Regressive or Transgressive Mimicry?", *Women Making Art: Women Artists from the Visual, Literary, and Performing Arts, 1960–1990*, 117–140.

⁴⁸ Исто, 118.

2.18. Кристијан Марклеј (Christian Marclay)



Кристијан Марклеј, *The Clock*, 2010.

Кристијан Марклеј развијао се под утицајима Џона Кејџа, Јоко Оно и Вита Акончија. Његово експериментисање у области музике ишло је како у правцу панка, тако и у правцу флукусовског схватања музике као у основи неодређеног временског феномена (John Cage). Два најпознатија Марклејева рада су *Telephones* (1995) и *The Clock* (2010). Мислим да су ови радови пресудно утицали на начине на које градим временске представе у мојим видео-инсталацијама.

Telephones представља седмоминутну видео инсталацију којом се приказује веома разигран приступ склапању вишеслојног временског оквира путем монтирања исечака из различитих филмова у нову целину. Марклеј се користи методом *supercut*-а. *Supercut* се овде манифестује као комбинација конвенционалних кинематографских ситуација у којима су приказани телефонски позиви. Он представља монтажни скуп сачињен од филмских секвенци које су изабране и екстраховане из њихових изворних контекста према неком задатом критеријуму. Ова метода представља развијену верзију монтажне технике структуралног филма засноване на *loop*-у, која је касније развијана и у структурално/материјалистичком филму седамдесетих година у Великој Британији. У *supercut* методи, заснованој на речима, фразама, визуелним композицијама, филмској музици, динамици камере, визуелним ритмовима филма итд. се скреће пажња на извесне сличности између екстрахованих делова, на њихов хипотетички континуитет, репетитивност наратива, као и на техничко-поетичке клишее филма и телевизије.

За разумевање тока Марклејеве каријере битан је однос између музике и визуелних објеката. Репетитивност је основна карактеристика која је у назначеним односима дошла до изражаја. У *Телефонима* он је применио праксу семпловања музике на филм, што је резултирало шаљивим филмским наративом направљеним од стотина исечака из различитих Холивудских остварења који пролазе кроз процес телефонског позива. Посматрајући овај рад суочавамо се са какофонијом унутар које искрсавају речи као што су “hello” и “good by”. Поздрави које сусрећемо у низовима зачињени су са различитим атмосферама у којима се догађају. Сусрећемо различите врсте звучања, од љубавних говора до крајње извештаченог фразирања. Као могућ резултат се појављује арматура акције која је напуњена стилизованим гестовима, али која је испражњена од било ког садржаја. Ипак, упркос испражњености садржаја на који упућује, овај рад представља симулирани ментални слалом кроз низове филмских конвенција. Указујући на њих он нам нуди разбијену, али ипак реконструисану фузију различитих филмских дискурса, са њиховим прецизно дефинисаним аутоматизмима.⁴⁹

Други Марклејов видео који бих овде желео да истакнем је *The Clock* из 2010. године. Он представља loop у трајању од 24 сата и настао је монтирањем сцена са телевизије и из филма које приказују разговоре о времену и различите справе за његово мерење. Сат се често појављује у позадини неког дешавања. Презентација овога рада синхронизирана је са реалним временом, што доводи до поистовећивања сцене чији је фрагмент приказани сат са сценом која се догађа у актуелном тренутку. Еклектичан монтажни ритам настао реконтекстуализацијом овде почиње да се огледа у свакодневном. Стичемо утисак да се различите врсте хибридизације као што су техничка и органска овде могу међусобно идентификовати.

Начин излагања овог рада је веома занимљив. Видео се пројектује у просторији величине биоскопске сале, у којој се уместо уобичајених неудобних биоскопских столица налази већи број кауча. То омогућава да се рад конзумира истовремено као филм и као целодневни телевизијски програм. Удобност кауча омогућава да се он посматра цео дан, чиме се симулира хипнотичка компонента коју континуитет гледања телевизије нуди. Оно што желим посебно да истакнем је да овај видео, и порет тога што је сачињен од више хиљада различитих филмских секвенци, помоћу пажљиве и прецизне монтаже успева да остане забаван и динамичан, што га одваја од великог броја радова који се служе истим или сличним поступком.

⁴⁹ *Art&Today*, (by Eleonor Heartney) PHAIDON, London, 2008,148.

2.19. Вилијам Кентриц (William Kentridge)



Вилијам Кентриц, *Stereoscope*, 1998–1999.

'Филмовани цртежи' или 'цртани филмови' Вилијама Кентрица налазе се на занимљивом подручју које карактерише прелаз између статичне материјалности и анимације која приказује неко време. Његови *Drawings for Projections* граде непрекидну серију кратких филмова која је почела 1989. године и која је развијана без унапред осмишљеног програма или утврђеног распореда. Цела серија приказује фикционални карактер Сохо Екштајана (Soho Eckstein). Он се провлачи кроз све назначене филмове. Сохо је обично приказан како разматра променљиве границе између личних и политичких конфликта. На тај начин је све сведено на привремене и фрагментиране наративе у којима преклапајуће слике наговештавају различите нивое свесности.

Циклус који приказује и успоставља Екштајанов лик представља низ ручно цртаних анимација насталих осамдесетих и деведесетих година прошлог века. Настали као реакција на грубу стварност рударске индустрије Јоханесбурга, Кентрицови филмови такође разматрају љубавни троугао између великог и моћног бизнисмена Сохоа, његове жене и помирљивог сањара Феликса Тајтлбаума (Felix Titlebaum) који упућује на самог аутора, тачније може бити разматран као нека врста његовог аватара унутар испрекиданог наратива саме анимације. Сохо и Феликс се у филму наизменично

појављују. Иако наизглед представљају две индивидуе, они се могу посматрати као две личности самог аутора.⁵⁰

Кентриц је рођен 1955. године у Јоханезбургу у јеврејској породици. Његов отац је био познати адвокат посвећен људским правима у Јужној Африци. У уметнику су се отуда сукобљавали привилегован положај белог човека у доба апартхејда и друштвена одговорност настала услед великих разлика и обесправљености појединих група у друштву у коме је живео. Занимљива је чињеница да су расни прогони које никада није искусио оставили трага у облику анксиозности која је видљива у његовим радовима.

Кентрицови цртежи у покрету дугују своју препознатљиву појаву једном homemade анимацијском поступку који сам аутор описује као 'снимање филмова из каменог доба' ('stone age filmmaking').⁵¹ Овај процес укључује секвенцијално дорађивање скупа цртежа рађених угљеном, закачених притом на зид и позиционираних у фиксан однос са камером. Кентриц не користи различит цртеж за сваки фрејм, као што се може видети у конвенционалним (cel) аниматорским методама, већ континуирано прерађује сваки цртеж одузимањем и додавањем, акумулирањем и брисањем. Евокативна иконографија се на тај начин растаче у сирове ознаке на граници препознатљивости, производећи притом снажне експресивне ефекте. Анимације су пажљиво конструисане фотографисањем цртежа после сваке измене, тиме показујући различите цртачке фазе.

Цртежи које Розалинд Краус назива *палимпсестним* касније су, заједно са филмовима, излагани као засебана уметничка дела. Као такви, ови испитују време цртачког процеса. Ово време настаје, може се чак рећи и да је позиционирано између посматрача и цртежа у константној промени. Као што Лилиан Тон (Lilian Tone) констатује:

У домену кинематографије, оно што функционише као простор унутар/између виртуализоване стварности је екран. Ове интервенције између гледаоца и слика одвијају се кроз време, и та временска условљеност јесте оно што Кентриц покушава да учини видљивим, као некаквом алхемијском трансформацијом. Кентриц расветљава начин на који се слике формирају тако да можемо да сагледамо ове процесе, како у времену тако и као време. Уметник се приближава времену готово као материјалном феномену -

⁵⁰ Видети у: <https://artsandculture.google.com/asset/soho-eckstein-cycle/GwE1RQM62p8yCA>, приступљено: 19/6/2018, у: 16:02.

⁵¹ Kentridge, William. "Fortuna": Neither Programme nor Chance in the Making of Images/Stone-Age Film-Making", lecture delivered by Kentridge in 1993, quoted in C. Christov-Bakargiev, *William Kentridge* (exh. cat.), Brussels: Palais des Beaux Arts, 1998, p. 61.

еластичној супстанци која ће бити извајана, успорена, изокренута, савијена, згушњена и разређена.⁵²

Кентрицов поступак је био од велике важности за развој мог рада на видео-анимацијама. Први пут сам се сусрео са њим у библиотеци Факултета ликовних уметности, где сам читао стручне часописе и прегледе савремене уметности. Првенствено мислим на начин третирања времена који је Лилиан Тоне описала у цитираном делу текста. Угледајући се на поступак цртања и брисања, који Кентриц примењује у свом раду, реализовао сам један од својих првих анимираних филмова под називом *Insert* (2007–2009), где сам цртао различите секвенце из мени драгих филмова.

⁵² Tone, Lilian. “William Kentridge’s Present Continuous”, *William Kentridge*, Fortuna, 2015, 89–90.

2.20. Пјер Уиг (Pierre Huyghe)



Пјер Уиг, *Remake*, 1994-1995.

Пјер Уиг је француски уметник познат по својим временски заснованим и site-specific инсталацијама које је радио још од почетка деведесетих година. Његов рад се састоји од различитих форми које уметник пакује у формате третирајући их као објекте, филмове, фотографије, цртеже, музику, фикционалне карактере и потпуно развијене екосистеме. Схватајући концепцију изложбе као објекта-по-себи⁵³, Уиг покушава да објасни парадигму излагања која је динамичнија и неодређенија од парадигме која је заснована на низу затечених (излагачких) конвенција. Отуда овај аутор комбинује широк спектар уметничких метода од ситуационизма и *land art*, до различитих стратегија које се баве односом документарног филма и грађења фикције, разматрањем различитих приступа архитектури итд. Све ово резултира радом са различитим медијумима од филмова и скулптура, до интервенција у јавном простору и животним системима.

У његовом опусу за мене је најважнији видео под називом *Remake* (1994-95). Овај рад представља прераду Хичкоковог *Прозора у двориште* (*Rear Window*, 1954). Уиг је са аматерским глумцима реконструисао цео филм, сцену по сцену. Глумци реконструишу филм тако што се труде да заузму положаје из његових сцена и да изговарају текст без уживљавања у његову садржину. Ентеријер и екстеријер филма су лишени Холивудског луксуза и раскоши које оригинал садржи. Упркос томе што се овде могу препознати две основне методолошке тенденције на којима сам инсистирао, а то су деконструкција (наратива) и приближавање 'реалном' времену, не можемо наставити даље а да не

⁵³ Кант назива објект-по-себи (или ствар-по-себи) онај аспект неког објекта који је изван наше спознаје, односно изван сазнања субјекта.

преиспитамо тачну замисао коју је аутор овим радом хтео да представи. У интервјуу са Џорџом Бејкером (George Baker) Уиг констатује следеће:

Занима ме објекат који је заправо динамичан систем што пролази кроз различите формате.⁵⁴

Постаје очигледно да је аутор примарно заинтересован за успостављање релација између различитих уметничких пракси и стратегија, али то нам још увек није довољно да одредимо јасну мотивацију за рад на римејку Хичкоковог филма. Нешто касније у разговору са Бејкером сусрећемо се са следећим тврђењем:

То представља заокружење ситуације. То је начин да преведете искуство без његовог стварног представљања. Искуство ће бити еквивалентно, а ипак другачије.⁵⁵

Овде постаје јасно да је Уигов основни циљ тематизовање посредовања (медијације) значења коју нам поједини медији изражавања нуде. Управо ту можемо пронаћи исправније тумачење његовог *Римејка*. Користећи аматерске глумце аутор покушава да приближи Хичкоков високо стилизовани поступак свакодневним догађањима, а да притом не наруши основну наративну линију његовог филма. За мене је ова чињеница веома битна из разлога што исечене филмске секвенце које цртам морам цртачки да демонтирам. Ово демонтирање се састоји у редуковању фрејмова одређене секвенце, односно у свођењу секвенце на садржај који је прикладан за формирање целине видео-инсталације на којој радим. На тај начин се садржај секвенце прилагођава задатом концептуалном оквиру, путем кога се увек реферише на неки контекст који постоји у свакодневном. Повезати одређени рад са неком реалношћу значи повезати га са извесним конвенцијама које у њој постоје.

На овом месту могу направити кратку дигресију о *Психу* Гуса ван Занта (Gus Van Sant, *Psycho*, 1998), тачније мислим да је потребно осврнути се на Жижеков став о рецепту за прављење римејкова Хичкокових филмова. Потребно је напоменути да сам Уигов рад и Ван Зантово остварење у извесном смислу доживљавао као део исте тенденције, али се слажем са Жижеком када о *Психу* из 1998. каже следеће:

Отуд преостају два начина. На један је указао Психо Гуса ван Санта (Gus van Sant, *Psycho*, 1998), који, парадоксално, прије сматрам неуспјелим ремек-дјелом него обичним промашајем. Замисао снимања гетакса кадар по кадар генијална је и, по мени, проблем је што филм није отишао довољно далеко у том смјеру. Идеално, филм би требао тежити да постигне нелагодни ефект двојника: снимање формално истог филма разлику би

⁵⁴ Видети у: http://atc.berkeley.edu/201/readings/huyghe_October_Fall04_interview.pdf, приступљено: 20/6/2018, у: 10:11. Цитат се налази на 90. страни.

⁵⁵ Исто, 92.

учинило опипљивијом – све би било исто, исти кадрови, кутови, дијалози, но све једно би смо управо због те идентичности снажније осјетили да имамо посла с посве различитим филмом. Тај би јаз био сигнализован једва примјетним нијансама у начину глуме, одабиру глумаца, кориштењу боје итд.⁵⁶

Проблем прављења римејка овде се своди на проблем рецепције. Приликом рецепције филма посматрач се може усредсредити на било који фрагмент филмског наратива или сегмент филмске атмосфере. Отуда се проблем конструкције римејка у Уиговом случају своди на покушај позиционирања филмских секвенци у свакодневни живот.

⁵⁶ Жижек, Славој. *Первертитов водич кроз филм*, Часопис за теорију, културу и визуалне уметности - ТВРЂА, Загреб, 2008, 112–113.

2.21. Тасита Дин (Tacita Dean)



Тасита Дин, *The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*, 2016.

Тасита Дин је визуелна уметница која примарно ради у области филма, фотографије и цртежа. Почетком деведесетих почиње да ради серију цртежа белим кредама на црним школским таблама. Коришћење црних школских табла као подлоге за цртеже указује на значајан утицај Саја Твомблија (Су Twombly) и Јозефа Бојса (Joseph Beuys) на њен рад. Међутим чини се да она ову технику значајно дургачије употребљава. Твомблијеви цртежи и слике који су настајали од средине шездесетих година под називом "blackboard compositions" примарно се баве структуром и континуитетом унутар сликарског геста. Мислим да је Твомбли гест проучавао са циљем да пронађе извесне релације између цртања и писања. У томе се могу пронаћи перформативне карактеристике ових радова. Међутим, ако се посматрају материјали које је аутор овде користио: боје на уљаној бази, воштани крејони и оловке, постаје јасно да је пикторалност за њега представљала основу на којој су ови радови грађени. Као пример можемо узети *Cold Stream* из 1972. године. Са друге стране, црне школске табле Јозефа Бојса представљају документе његових предавања, која су често попримала облик перформанса. Отуда су на њима видљиви перформативни аспекти подучавања, односно излагања замисли. Наиме, током

седамдесетих Бојс је држао предавања о уметности, политици и о задацима креирања демократског друштва. Саставни део тих предавања биле су и табле о којима је реч. Добар пример за то су три школске табле које је уметник користио за предавање у Тејту из 1972. године. На њима се може видети да је Бојс расправљао о својим идејама комуникације и основама демократије.

Иако задржавају извесан континуитет и сличност са поменутиим радовима, цртежи Тасите Дин имају знатно другачију поетску основу. Говорећи о овим радовима Динова констатује да су они за њу нераскидиво повезани са морем, тачније са темама које су уско везане за море. У интервјуу са Марином Ворнер (Marina Warner) уметница на ову тему каже следеће:

Кључна ствар са цртежима на таблама је да више не могу да их радим ни на једну другу тему. Покушала сам, али су они толико јако везани за свој мотив, море. Ток, цртање и цртање изнова, брисање и гуљење, све је то својствено мору, и ништа друго нема исто струјање. То ми је потребно за рад са кредом. Цртежи се не могу фиксирати јер би се тиме она обрисала. Они су нека врста перформанса. Увек их израђујем на лицу места, мање-више, и никада за њих немам довољно времена. Увек цртам током ноћи. Не смета ми то што нису фиксирани. Наравно, другима смета.⁵⁷

Овде већ постаје јасно да ауторка овај начин цртања користи као инструмент за истраживање не само специфичног *флуksа* мора, већ уједно и структуре одређених догађаја и фото докумената о њима. У наставку интервјуа она констатује следеће:

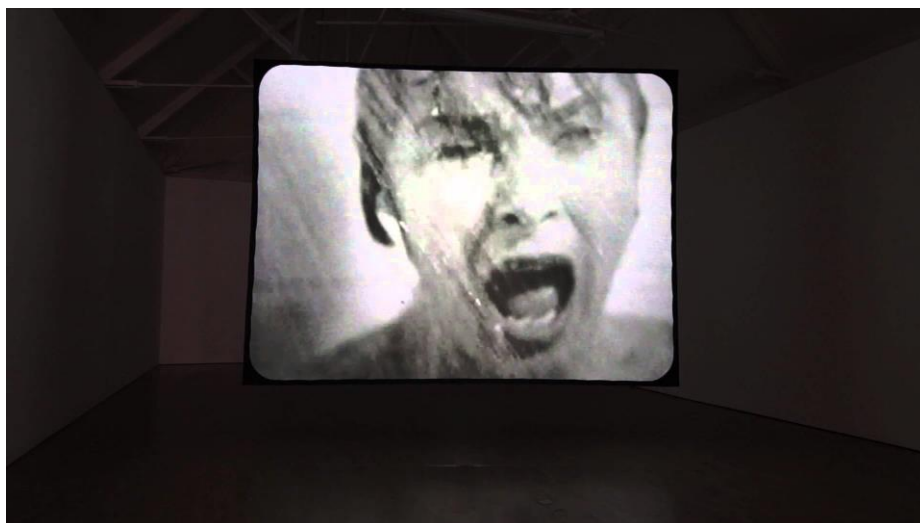
Имам да кажем две ствари на ту тему. Прво је то што је једини пут када сам приметила некакву везу то било случај са антарктичким путовањем Ернеста Шеклтона (Ernest Shackleton), и на фотографијама Френка Харлија (Frank Hurley, 1874-1922), који је користио блиц за фотографисање леда на броду. Био је то наравно позитив, али он постаје бела линија на црној позадини. Други пут се десило када сам представила свој рад о Марселу Брудтерсу (Marcel Broodthaers) [у Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2002]. Направила сам ове две табле са називом *Chère petite soeur*, које су засноване на његовом филму. Он је искористио разгледницу нечега што личи на графику брода у олуји. Да бих га нацртала на првој табли, морала сам да је копирам са негатива, јер је било тешко читати позитив. Дакле, све се радило у обрнутом смеру, од негатива ка позитиву, и све се заснивало на цртању и фотографији. Брод је потонуо на следећем цртежу, јер ја увек морам да га потопим.⁵⁸

⁵⁷ Tacita Dean, PHAIDON, New York, 2013, 25.

⁵⁸ Исто.

Оно што је мени лично најузбудљивије у радовима Тасите Дин је основна структура настанака њених цртежа на црним школским таблама. Полазећи од филмских негатива, који евоцирају комплексне наративе, она примењује један скоро форензички принцип, али не остаје само на томе већ се као резултат појављују монументални и формално узбудљиви цртежи. Треба напоменути да у својим скорашњим цртежима уметница ипак проширује своје мотиве и на друге приказе као што су бескрајна пространства облака или монументални прикази планинских врхова.

2.22. Даглас Гордон (Douglas Gordon)



Даглас Гордон, *24 Hour Psycho*, 1993.

Двадесетчетворочасовни Психо Дагласа Гордона (*24 Hour Psycho*, 1993) је видео-инсталација која се састоји од апропријације Хичкоковог *Психа* (Alfred Hitchcock, *Psycho*, 1960.), на који је потом примењен принцип ре-креативности ((re)creativity)⁵⁹ садржан у успоравању оригиналног филма на отприлике 2 фрејма по секунди, уместо уобичајених 24. Трајање филма је на тај начин са 109 минута продужено на 24 сата. Филм вероватно представља најзначајнији рад у Гордоновој (раној) каријери. Он поставља кључне параметре односа времена и меморије. Осујеђена линеарна наративна линија филмских секвенци креира еластичну садашњост у којој се прошлост невољно повлачи и фрустрирајуће одлаже врхунац радње који очекујемо.

Гордонов интерес за филм можемо повезати са друштвеном функцијом кина и његовим учешћем у фомирању личне меморије. У складу с тим, он бира филмове који имају сопствену митологију (*Psycho*, *Taxi Driver*, *The Exorcist*, *D.O.A.*) да би их каснијим трансформацијама препустио низовима асоцијација, који се одвијају како код њега тако и код публике.⁶⁰ Овај рад са филмским садржајима свакако се може окарактерисати као 'деконструктиван', али специфичан начин размишљања о филму садржан је у следећој тврдњи самог аутора:

Знамо да је нешто на другој страни екрана, било да је то фикција или реалност.⁶¹

⁵⁹ Овај принцип подразумева употребу постојећих садржаја да би се њиховом дигиталном трансформацијом створило ново уметничко дело

⁶⁰ *Art Now* (vol. 2), Taschen, 2008, 106.

⁶¹ *Isto*, 107.

Деконструктивани процес који смо нагостили у Гордоновом раду одвија се између две назначене стране, односно између онога са друге стране екрана⁶² и онога што се одвија у нашим главама. Пројекција у овој видео-инсталацији је била постављена на средини галеријског простора и као таква је омогућавала посматрачу да види обе стране платна, а самим тиме и да пројекцију доживи као објекат. Отуда *Двадесетчетворочасовног Психа* можемо окарактерисати као анализу филма која се одвија између два назначена плана.

Други рад овог аутора који бих овде желео да истакнем је *Feature Film* из 1999. године. Ова видео-инсталација се састоји од две велике зидне пројекције које приказују исечене увећане снимке диригентових руку и лица. Пројекције су приказане једна наспрам друге у затамњеној соби. Филм је у почетку урађен на супер 16mm траци, а затим је повећан на формат 35mm. Веома гласан музички комад се састоји од музике коју субјект филма диригује. Диригент сниман за овај рад је Џејмс Конлон (James Conlon), музички директор Националне опере у Паризу (Opéra National de Paris) у тренутку када је снимак настао. Током *Feature Film*-а он интерпретира цео саундтрек за Хичкоков филм *Вртоглавица* (Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958) композитора Бернарда Хермана (Bernard Herrmann). Када је Херманов рад званично издат од стране Mercury Records-а 1958. године (издат исте године да би пратио дистрибуцију филма), садржао је само 34 од 80 минута музике представљених у филму. Конлонов снимак је једини представио цео комад Бернарда Хермана.⁶³

⁶² На овом месту појам екран се схвата као синониман са појмовима као што су оквир, кадар и фантазам и путем њега се упућује на неко посредовање.

⁶³ Видети у: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gordon-feature-film-t13851>, приступљено: 22/6/2018, у: 17:35.

2.23. Виргил Видрих (Virgil Widrich)



Виргил Видрих, *Fast Film*, 2003.

Copy Shop (2001) је филм конципиран, режиран и продуциран од стране Виргила Видриха. Он представља црно-бели звучни филм без дијалога. Састоји се од 18.000 фотокопираних дигиталних фрејмова који су анимирани и снимљени 35mm камером. У њему се отвара питање мултиплицирања главног јунака. Наиме, основа наративна линија је дословна репетиција једног дана главног јунака, при чему се након сваког понављања поменути актер додатно умножава. У филму сусрећемо понављање истог дана, догађаја, детаља... Стиче се утисак да рекурзивност сваког трага затеченог у кадру представља узрок мултиплицирања самог лика. Инсистирање на временском умножавању сваког детаља, доводи до просторне разградње целог тока филма, кроз чији простор се креће све већи и већи број двојника.⁶⁴ Ову концептуалну тенденцију сам увек повезивао са сценом са почетка Финчеровог *Борилачког клуба* (David Fincher, *Fight Club*, 1999), у којој неименовани Наратор стојећи поред фотокопир машине очајнички констатује да је све копија копије копије итд.

Друго Видрихово познато остварење је *Fast Film* (2003). Он представља колажно-монтажно приказивање низа филмских конвенција и фраза. Може се констатовати да је то врста фразирања унутар језика популарног филма. Остварење у трајању од 14 минита је компоновано од преко 65.000 иштампаних слика из филмова из више од 400 акционих остварења као што су: *Maltese Falcon*, *The Bandwagon*, *Videodrome*, *Psycho*, *North By*

⁶⁴ Видети у: <http://zonezero.com/en/temporality/265-copy-shop>, приступљено: 25/6/2018, у: 12:49.

Northwest, Godzilla, The General, Dr. Strangelove, Raiders of the Lost Ark, To Catch a Thief, Breathless и разноврсних сцена из филмова о Џејмс Бонду из ере Шона Конерија (Sean Connery).

Филм је даље грађен тако што су режисер и његов продукциони тим иштампане примерке савијали у различите објекте: кола, возове, авионе (леп пример за то је Џон Вејн (John Wayne) као пилот ловац који је савијен у папирни авион), пејзаже и интелигентно мало коло среће трансформисано у справу за мучење која меша и поклапа главе глумаца са различитим деловима тела. Најзанимљивија комбинација приказује главу Џејмса Вудса (James Woods) са телом које се састоји само од руке која шкљоца упаљач.⁶⁵ Колажно-монтажни поступак се овде претвара у фразирање које има улогу да деконструише фрагменте флимских дискурса, али тек пошто их уклопи у неки нови ток или неку другу наративну линију.

⁶⁵ Видети у: <https://www.awn.com/animationworld/tearing-tracks-virgil-widrich-s-fast-film>, приступљено: 25/6/2018, у: 13:40.

2.24. Јохан Гримонпрез (Johan Grimonprez)



Јохан Гримонпрез, *Looking for Alfred*, 2004.

Dial H-I-S-T-O-R-Y (1997) је филм редитеља Јохана Гримонпреза у трајању од 68 минута. Направљен је за изложбу *Documenta X* (1997). Упркос својој основној линији која се бави хронологијом отимања авиона, заплет овог филмског остварења одваја се од чисте документарности и колажирања телевизијских репортажа отимања авиона, фокусирајући се на имагинаран разговор између романописца и терористе. Тиме се излаже и деконструира начин настанка анксиозног стања у друштву.

Занимљив пример у Гримонпрезовом раду је и *Looking for Alfred* (2004). Уз помоћ Хичкоковог имитатора овај видео гради неочекиван наратив базиран на његовом појављивању у својим филмовима. Сниман у атмосферичним ентеријерима Palais des Beaux Arts у Бриселу, рад користи архитектуру ове занимљиве локације и комбинован са ауторовим синематским обртима евоцира стил Мајстора саспенса. Истовремено извесне стилске карактеристике зраче надреалистичком медитативношћу која подсећа на другог великог модернистичког мајстора, Рене Магрита. Видео можемо сумирати на следећи начин:

Поред самог филма, у којем 'Хича' прогони велик број магловитих ликова двојника, тај пројекат се састоји од мноштва елемената, укључујући цртеже сценографије и фотографије са филмске аудиције, плус снимање скрин (screen) тестова из Њујорка, Лондона и Лос Анђелеса, који документују Гримонпрезову потрагу за савршеним Хичкоковим двојником.⁶⁶

⁶⁶ Видети у: <https://www.fvu.co.uk/projects/looking-for-alfred>, приступљено: 25/6/2018, у: 22:10.

Следећи Гримонпрезов рад *Double Take* (2009) представља филмски есеј чији сценарио је написао енглески писац Том Мекарти (Tom McCarthy). Његов заплет је постављен у трајање Хладног рата и комбинује различите документарне и фикционалне елементе. Протагонист радње је фикционализована верзија Алфреда Хичкока. Филм је настао у Белгијско-Холандско-Немачкој копродукцији и у Европи премијерно приказан 2009. на Берлинском филмском фестивалу, док је у САД приказан годину дана касније на Санденсу.

Инспирисан кратком причом Хорхеа Луиса Борхеса (Jorge Luis Borges) под називом *25. август 1983.*, наративни заплет *Double Take*-а је базиран на фиктивном сусрету Алфреда Хичкока са старијом верзијом себе. Наиме, док је био на снимању *Птица* (*The Birds*, 1963) Хичкок је направио дванаестоминутну паузу како би обавио телефонски разговор у једној од зграда студија Universal. Након сусрета са чланом обезбеђења Хичкок прелази у собу која је слична чајциници у хотелима као што су Chasen's хотел у Лос Анђелесу и Chlaridge's хотел у Лондону. Ту Хичкок среће свог двојника. Разговор између њих двојице који следи обележен је паранојом и неповерењем. Види се да је млађа верзија у великом и дубоком страху од свог старијег двојника. Све то води ка тренутку у коме редитељ Хичкок схвата да ће бити убијен од стране млађе верзије себе.⁶⁷

⁶⁷ Видети у: <https://bidoun.org/articles/johan-grimonprez-tom-mccarthy>, приступљено: 25/6/2018, у: 23:33.

3. Уметнички пројекат

Настанак и карактер радова о којима ће бити речи приликом приказивања основне структуре уметничког пројекта, окарактерисани су потребом да се изађе из једног медија, односно да се његово поље аналитички прошири. На тај начин се добија крос-дисциплинарно поље на коме се преплићу искуства из различитих медија. Из тог разлога сматрам да је битно изложити интердисциплинарну структуру сваког појединачног рада, што за резултат има њихово сумирање, тачније речено њихову синтезу у целовитом појмовно-хипотетичком оквиру и методолошком обрасцу.

Све наведене стратегије имају за циљ да представе изложбу серије слика под називом *Vanishing Fiction*, која представља досадашњи домет поетичко-концептуалних артикулација јер спаја искуства конзумирања покретних слика, рад на анимацијама, различита промишљања о развојним линијама савремене визуелне уметности, конципирање и праћење различитих кретања унутар мог цртачког поступка.

Све ове стратегије су спојене у један метод на основу кога настају слике од којих се састоји изложба мог докторско-уметничког пројекта.

3.1. *Panic Book*, 5'45'', анимирани филм, 2012-2015.



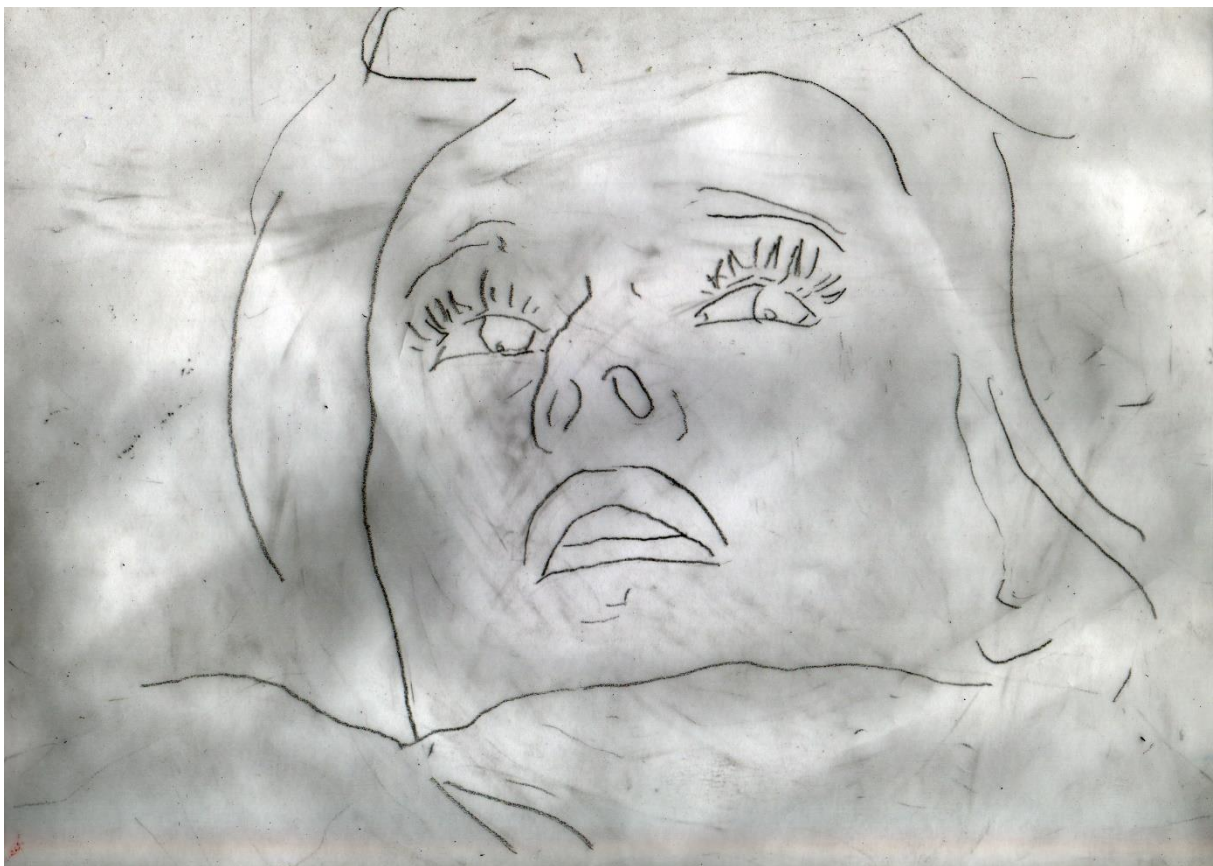
Panic Book, 255 цртежа за филм, WAP Art Space, Сеул, 2018.

Анимација под називом *Panic Book* рађена је две и по године и састоји се од око 2400 цртежа сложених у секвенце. Фрагменти преузети из кинематографских остварења цртани су фрејм по фрејм на листовима књига из самоуправног социјализма. То су углавном теоријске књиге, часописи, документи са конгреса СКЈ (Савеза комуниста Југославије) и уџбеници.

Као извор визуелног материјала анимације коришћено је двадесет филмова Алфреда Хичкока: *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927), *Champagne* (1928), *Blackmail* (1930), *Murder!* (1930), *Number Seventeen* (1932), *The Man Who Knew Too Much* (1934), *The 39 Steps* (1935), *Secret Agent* (1936), *Rebecca* (1940), *Suspicion* (1941), *Saboteur* (1942), *Spellbound* (1945), *Notorious* (1946), *Rear Window* (1954), *To Catch a Thief* (1955), *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959), *The Birds* (1963), *Torn Curtain* (1966) и *Family Plot* (1976). Поступком колажирања звук из филмова пренесен је у анимацију као њена звучна подлога. Примера ради, док се на страницама књига одвија сцена из *Torn Curtain* посматрач може слушати музику Бернарда Хермана из *Вртоглавице*. Такође треба

поменути композиторе који су својом музиком обележили ова филмска остварења, као што су: Бернард Херман (Bernard Herrmann), Франц Ваксмен (Franz Waxman), Луј Леви (Louis Levy) и Димитри Тиомкин (Dimitri Tiomkin).

Први експеримент са цртањем филмова урадио сам 2007. године. Цртачки сам обрадио неколико секвенци из филма *Птице*, и више секвенци са Типи Хедрен (Tippi Hedren). Те сцене су уједно биле и почетак прве анимације коју сам завршио две године касније на Факултету ликовних уметности под називом *Insert*. За тај рад је урађена посебна звучна подлога. У *Insert*-у сам на истој подлози цртао и брисао исечке из различитих филмова као што су: *Birds* (A. Hitchcock, 1963), *Irma Vep* (O. Assayez, 1996), *Peeping Tom* (M. Powell, 1960) и *The Texas Chain Saw Massacre* (T. Hooper, 1974).



Insert, звучни анимирани филм, 01'30", 2007-2009.

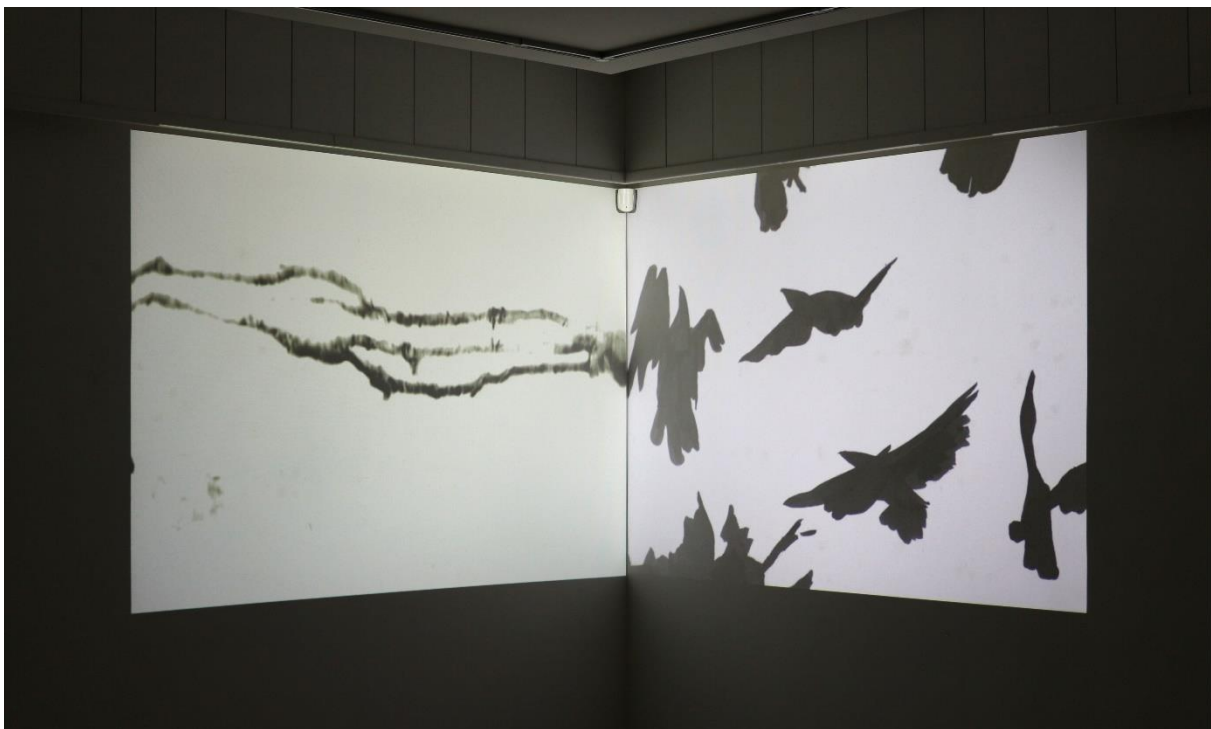
Оно чиме сам био фасциниран у том периоду била је ликовност филма. Тачније, моја прва фасцинација која је довела до цртања секвенци примарно је била визуелно-ликовног карактера. У то време сам још био студент и вежбање цртања у академским оквирима за мене је било приоритет. Дошао сам до закључка да на исти начин на који сам цртао портрете, урбане пејзаже итд. могу да цртам сцене из филмова. Било ми је важно искуство које се формирало током цртања малих цртежа по моделу. Схватио сам да за кратко време могу да направим велики број цртежа истог мотива из различитих

тачака посматрања и да они поређани један до другог почињу да подсећају на распарчане фрејмове неког фиктивног кадра.

Затим сам направио *Insert II* који представља наставак рада на континуираном цртању и брисању секвенци, само што је у њој брисање извођено акрилном белом бојом. За њу су коришћени фрагменти следећих филмова: *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), *Frankenstein* (J. Whale, 1931) и *Bride of Frankenstein* (J. Whale, 1935).

Делове опуса Алфреда Хичкока цитирао сам у трећем делу серије *Inserts* под називом *Marnie in the Insert*. То је последња анимација у овој трилогији и настала је наношењем цртачког и сликарског материјала (пастела и акрилне боје) на фотографије. Свака фотографија представља по један фрејм саме анимације. Као што и сам наслов сугерише, сегменти за њу су узети из филма *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964). Она је заједно са анимацијом *Insert II* настала на завршној години ФЛУ. Касније је излагана на изложбама *Кроз цртеж* (Магацин Краљевића Марка, Београд, 2010), селектованој од стране Мирослава Карића и на изложби *Најлепша зграда* (*The most beautiful building*, Београд, 2012) коју су у оквиру Миксер фестивала организовале Ана Адамовић и Милица Пекић.

У овом раду *Distant* из 2012. године опет сам тематизовао Хичкоков опус. Ова аудиовизуелна инсталација представља вишемесечни цртачки дневник, односно реализацију жеље да се путем анимираног филма створи ефекат живог цртежа.



Distant, двоканална звучна видео инсталација, 2012.

Distant се састоји од две засебне анимације настале цртањем тушем фрејм по фрејм. Прва анимација, на левом екрану, представља динамизован омаж апстрактном сликарству и на њој се виде утицаји сошо (sōsho) стила у јапанској калиграфији, Паула Клеа (Paul Klee) и Франца Клајна (Franz Kline). Десни екран тематизује филмове као што су *Броненосец «Потёмкин»* (Сергей Эйзенштајн, 1925), *Birds* (Alfred Hitchcock, 1963) и мој лични снимак шуме. Ова два видеа су спојена звуком, трајањем и простором у коме граде амбијенталану целину. Поставка је замишљена тако да пројекције буду постављене једна наспрам друге, под углом од деведесет степени.

Рад прати динамику фрагментације ликовног и филмског извора са циљем да се они реконтекстуализују и уклопе у нову целину. Излаган је на Изложби лауреата из фонда „Владимир Величковић“ (Галерија Хаос, Београд, 2012) и на Дванаестом бијеналу акварела (Савремена галерија Зрењанин, 2017) за које је избор урадила Слађана Петровић Варагић.



Panic Vox, цртежи за филм и пројекција, 2012.

Радови који директно претходе *Panic Book*-у су *Panic Vox I* и *II*. Оба рада су настала 2013. године. Секвенца која ми је послужила као модел за први видео је чувена сцена из Хичкоковог филма *Птице*. Реч је о кратком фрагменту у ком се Мелани (Tirri Hedren), заробљена у телефонској говорници, успаничено брани од напада птица.

Монтажни ритам секвенце се понавља градећи бесконачан покрет (loop). Сваки фрејм анимације је засебно цртан оловком на папиру, а затим је дигитално транспонован у звучни видео, односно у анимацију. Овде се потенцијални посматрач смешта у позицију једне од птица које заједно представљају негативца у истименом Хичкоковом филму.

У анимацији *Panic Vox II* ритам секвенце који се понавља је подељен на две компоненте: суочавање и окретање лица које евоцира бежање. Они се континуирано смењују одређујући при том овај рад као својеврсну анализу покрета. Филмски фрагмент коришћен као модел за *Panic Vox I* и филмски фрагмент коришћен као модел за *Panic Vox II* су део исте сцене. За обе анимације звучна подлога је електронски шум који се понавља.

Након вишегодишњег бављења ликовним анализама Хичкокових филмова, донео сам одлуку да сумирам своје бављење овом темом, односно да направим рад који ће се искључиво бавити цитирањем његових остварења. Године 2012. сам започео процес прикупљања и детаљног прегледања играних филмова овог аутора, почевши од *The Pleasure Garden* (1925), па све до *Family Plot*-а (1976).

Моја првобитна идеја била је да цитирам све Хичкокове филмове. Након што сам направио прву скицу или *storyboard* за *Panic Book*, остало ми је 20 остварења, која су садржала сцене и мотиве праћења, бекства, потере, панике итд.

У истом периоду када сам тражио, гледао и секао филмски материјал, у породичној библиотеци сам нашао уџбенике својих родитеља као што су *Марксизам и савремено друштво* и *Марксизам и самоуправљање*. Оба уџбеника веома су транспарентно излагала питање идеолошких претњи по тадашњу државу од стране Совјетског Савеза, као и од стране развијеног западног либералног капитализма. Питање позиционирања тадашње државе, тачније заглављеност између два блока које касније прераста у Покрет несврстаних, доживео сам као веома узбудљив историјски саспенс. Читајући их дошао сам на идеју да сцене из филмова нацртам на њиховим страницама. Однос који је Хичкок градио у својим филмовима између објеката-карактера и њиховог окружења је био кључни повод за ову одлуку. Један од често помињаних примера је финална сцена у филму *North by Northwest* која се одвија на свима препознатљивом Националном споменику Маунт Рашмор у којој је вртоглава сцена потере супротстављена ауторитативним и монументалним портретима четворице америчких председника. Исти принцип овај редитељ користи и у врло сличном филмском заплету много раније у филму *Saboteur* из 1942. године када се потера завршава на Кипу слободе у Њујорку. Наравно, близак метод или начин размишљања наилазимо и код других

филмских редитеља. Оно што је мене привукло да почнем са радом на овом пројекту је управо питање измештања једног наратива у нови амбијент и експериментални карактер таквог чина. Од тада интензивно почињем да прикупљам књиге и часописе из периода социјалистичког (радничког) самоуправљања као материјал за рад. Велики број сам добио од родитеља својих пријатеља, а један део сам купио на бувљацима.

Избор из списка изложби на којима је *Panic Book* излаган:

- самостална изложба под називом *Уместо завршетка* у Ликовној галерији Културног центра Београда 2015. године. Изложба се састојала од више стотина цртежа окачених у првој просторији, док је у другој била пројекција ове видео-анимације.
- Иста изложба је приказана следеће године у Галерији Контакт Студентског културног центра у Крагујевцу.
- Изложба *Constellation* коју је кустосирала Светлана Монтуа у Српском културном центру у Паризу 2015. године. Изложба је представила неколицину младих српских аутора.
- *Memoires de livre*, Galerie Dix9, Париз, 2016.
- *Art and Cinema, 120 years of exchance* коју је кустосирао Доминик Паини (Dominique Païni) у Caixa Forum-у у Барселони 2016. године . Иста изложба је била следеће године у Caixa Forum-у у Мадриду. Изложба представља хронолошки приказ односа између визуелних уметности и филма.
- *romANTIsh*, кустоскиње Стела Бах (Stella Bach) и Клаудиа Марија (Claudia Maria) Künstlerhaus, Беч.
- *О порозности*, кустос Милан Тутуновић, Galerie Aperto, Монпеље, 2017.

Овај рад истражује интермедијске релације цртежа и појединачне Хичкокове секвенце, настале као процес стварања аудио-визуелне анимације. У разговору са Франсоа Трифоом Хичкок говорећи о свом приступу раду констатује следеће:

Потражимо сада сличност у животу. Ако се нађете сасвим близу воза који стиже, ви имате, зар не, утисак да ћете пасти. Ако исти воз гледате са даљине од једног километра, то вам се неће учинити. Дакле, ако желите да прикажете два човека који се међусобно боре, нећете ништа ваљано добити једноставно снимајући ову сцену. Фотографисана стварност у већини случајева постаје нестварна. Једино решење је да продрете у тај метеж да би га публика доживела и у том тренутку добијате праву стварност.⁶⁸

⁶⁸ Трифо, Франсоа. *Хичкок/Трифо*, Институт за филм, Београд, 1987, 159.

Овај исказ упућује на начин колажирања и цитирања сцена из филмова, односно објашњава њихову реконтекстуализацију у аудио-визуелну анимацију. Бескрајне репетиције секвенци из претходних видеа (*Panic Box* и *Panic Box II*) овде су замењене симултаним низањима нацртаних филмских фрагмената који дају илузију константности Хичкоковског саспенса. Илузија бесконачности кретања је потенцијал садржан у употреби анимације као медија, а функција интермедијских релација је да назначене фрагменте филмских саспенса повеже у целину.

Конципирање визуелних односа унутар овог видеа омогућено је коришћењем следећих мотива: праћење, паника, бекство, пољубац и поглед. Хичкоково наслеђе можемо да посматрамо и кроз апропријацију његовог дела унутар савремених теоријских пракси и идеолошких трендова. Неки од аутора који су писали о овом редитељу су Славој Жижек, Патриша Вајт (Patricia White) и Анђело Рестиво (Angelo Restivo).

Пошто је разумевање поменутих мотива значајно за мој рад, описаћу их у кратким цртама. Наиме, *Panic Book* почиње уласком кроз прозор што представља значајан Хичкоков мотив и мислим да од њега треба почети ову анализу. Поред констатације да прозор у кадру представља оквир унутар оквира или екран унутар екрана, и може се тумачити као композицијска репетиција унутар кадра, значајно је поменути следеће:

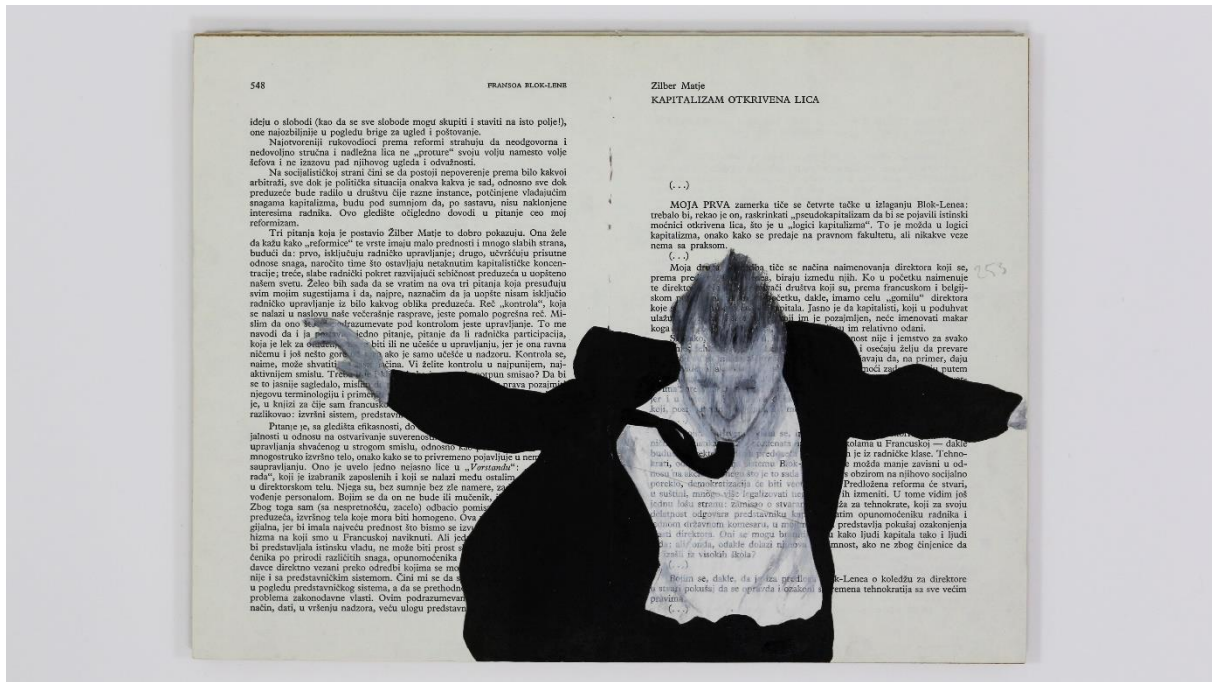
Фројдовски значај прозора код Хичкока илустрован је и врло другачијим примером: у *Птицама*, сексуализација напада птица наглашена је њиховим нападима на прозоре. Запањујућа серија кадрова долази када се Мелани налази у телефонској кабинџи. Прво, кабина је натоплена водом из црева фаличног облика; онда, у тренутку када Мич почиње да трчи према Мелани, галеб удара у стакло; она се окреће, а други удара о стакло на супротној страни. Фројдовске импликације су очигледне. Чак и дрво које пада кроз прозор Маркове канцеларије у филму *Марни* делује као да је повезано са сексуалношћу.⁶⁹

Пошто можемо констатовати да птице у истоименом филму представљају повратак трауме, постаје јасно да прозор овде представља прелаз од спољашњег ка унутаршњем и обрнуто. Тачније он представља могућност повратка трауме која вреба из неке спољашњости.

Скренуо бих такође пажњу на Жижеково опажње које износи у филму који је радио са Софи Фајнс (Sophie Fiennes, *The Pervert's Guide to Cinema*, 2006). У сцени која претходи нападу птица на Типи Хедрен заробљену у телефонској говорници, Хичкок нам даје 'широк птичији кадар' на пожар који се догађа на пумпи и улици. У том тренутку, тачније у оквиру тог погледа редитељ изводи трик тиме што у исти кадар улећу галебови.

⁶⁹ Walker, Michael. *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, 158.

Посматрач се на тај начин идентификује са птицама које представљају негативца као манифестацију трауме.



Panic Book, 5'45", звучни анимирани филм, 2015.

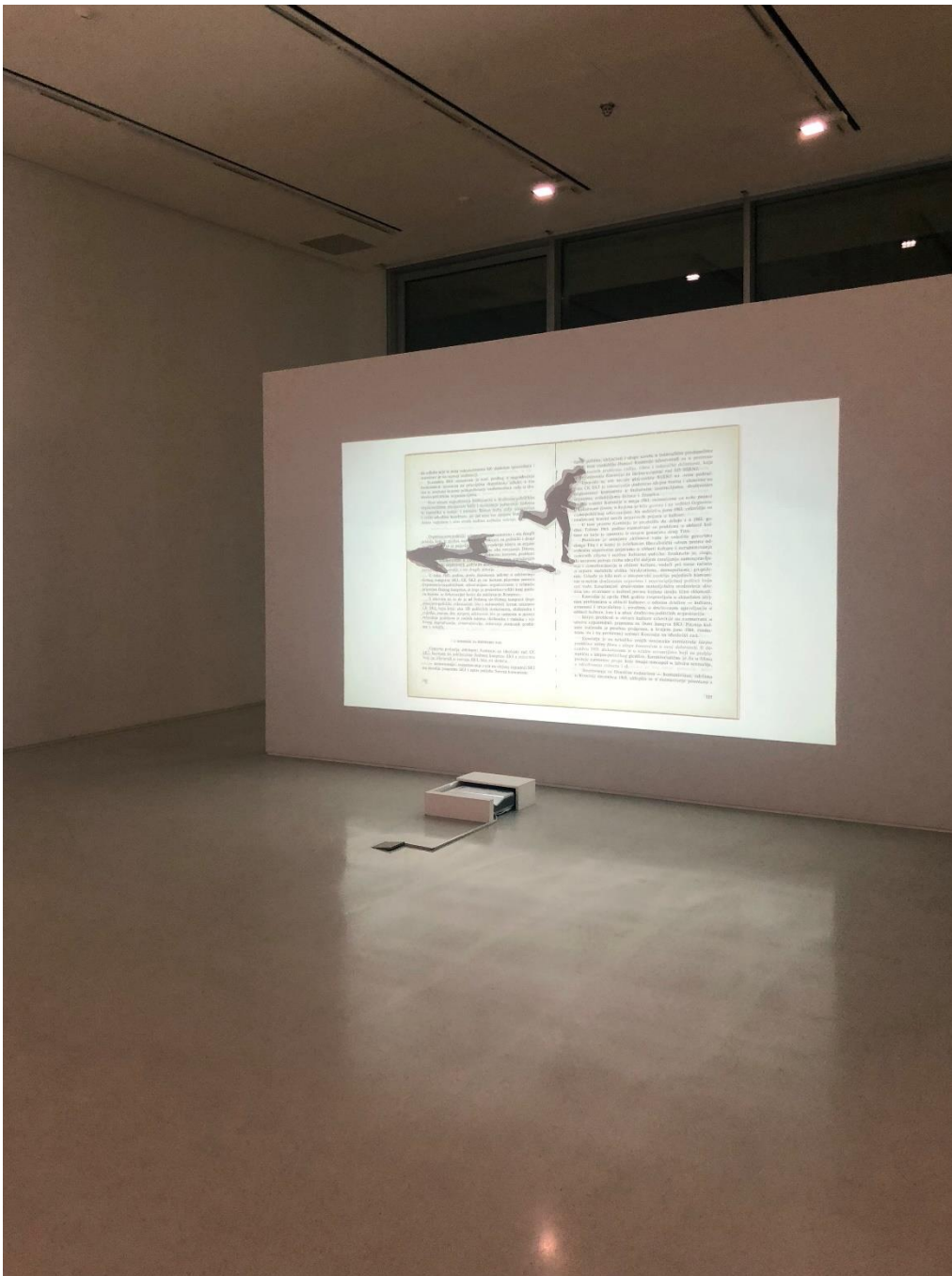
Назнаке онога што ће Хичкок снимити у *Птицама* могу се пронаћи у два претходна његова филма. Први је *To Catch a Thief*, где Кери Грант и Грејс Кели беже од авиона који их јури док они седе у чамцу, што се може везати за прву сцену напада птица, и у филму *North by Northwest* када Кери Грант бежи од авиона кроз кукурузно поље. Цртајући ову сцену приметио сам да се Грант у последњим фрејмовима креће са раширеним рукама, што представља још један занимљив пример идентификације са негативцем. У једном од остварења из серијала о Џејмс Бонду⁷⁰ наилазимо на репризу овог мотива када Шон Конери бежи од хеликоптера. Такође, у филму *Family Plot* Хичкок реплицира исту структуру овог мотива, тачније нуди нам његов ехо у облику аутомобила који јури Бруса Дерна (Bruce Dern) и Барбару Херис (Barbara Harris).

У филму *Rear Window* поглед је третиран као поље на коме Џејмс Стјуарт гради имагинацију на основу које настаје цео филм. Исти такав случај имамо и у *Вртоглавици*, с тим што у њој Стјуарт креће у потрагу за својим објектом жеље. Постаје јасно да је поглед позициониран у сржи овог објекта и као такав се одваја од функције ока.

Са друге стране, моје бављење наслеђем југословенског социјализма интерпретира његове основне проблеме и теме. Листањем књига из овог периода

⁷⁰ Young, Terence. *From Russia with Love*, 1963.

иницирао сам преиспитивања не тако давних драматичних збивања и тренутних друштвено-политичких околности на просторима некадашње државе. У текстовима из самоуправног социјализма, који су коришћени као подлога за цртање анимације, између осталог се поставља питање идеолошко-политичке оријентације СФРЈ унутар драматике Хладног рата, а и касније. Ова питања сам посматрао као историјски драмски набој или, као што сам већ рекао, јасно изражен историјски саспенс. Он је у анимацији грађен реконтекстуализацијама Хичкокових филмских мотива, појачаних подлогом из друштвено-политичког контекста.



Panic Book, видео инсталација, WAP Art Space, Сеул, 2018.

3.2. *Double Noir, Sketch For One Erasable Plot, 4'04"*, анимирани филм, 2016.



Double Noir, Sketch For One Erasable Plot, 2016. креда на табли, 120 x 77 цм.

Анимирани филм *Double Noir, Sketch For One Erasable Plot* настао је кроз процес фрејм по фрејм исцртавања делова ноар филмова у којима глуми Хамфри Богарт (Humphrey Bogart). Фрејмови су цртани белим кредама на црним школским таблама. У извесном смислу то представља цртање светлом на црној подлози, односно приказује светлосну интервенцију која гради простор на црној површини. Овај рад се може читати и као омаж црно-белом филму и начину извођења његове пројекције. Састоји се од шездесет сцена од којих је свака настала континуираним цртањем и брисањем на шездесет школских табли. Наратив самог видеа је изграђен њиховом комбинацијом. Сваки последњи исцртан фрејм у појединачној секвенци је задржан и касније излаган као цртеж у оквиру презентације овог рада. Све табле су димензија 120 x 77cm. Заплет који га одређује појачан је звуком. Наратив приказује Хамфри Богарта који се сусреће са својим двојником и тако почиње смртоносна потера између њих двојице.

Приликом гледања Хоксовог филмског класика *Big Sleep* приметио сам да се Богарт на средини филма крије са леве стране са пиштољем у руци, док на крају заплета, односно на крају филма видимо актера како се на исти начин крије са супротне стране аутомобила. Закључио сам да би се исецањем и једноставном монтажом ове сцене могле

супротставити, чиме би се добила илузија да глумац сам себе уходи. Након тога почео сам да истражујем матрице понављања унутар ноар филмова, са фокусом на овог глумца, кога сам почео да третирам као основни мотив. Следећим кораком почиње поступак сличан оном који сам користио у свом претходном филму. Он представља прикупљање сцена из филмова у којима је Богарт глумио, њихово исецање и израду storyboard-а. Поред тога, додатно сам се усредредио на мотиве попут погледа, бекства, пуцања и падања.

Током периода у ком је настајао рад *Panic Book* предавао сам ликовну културу и историју уметности у средњој школи. Често сам био принуђен да предајем без пројектора, а да би ученицима представио уметничка дела о којима говорим, цртао сам их на школској табли. Демонстрација коју сам изводио навела ме је да закључим да је креда захвалан алат за цртање јер омогућава брзо и ефикасно брисање сунђером. Због порозности материјала ова техника такође захтева брже цртање. Наиме, када заситите креду не може се више цртати преко ње, из простог разлога што сваки наредни потез скида овај претходни. Са друге стране, одлике цртања кредом су јак контраст и ваздушаста атмосфера. На тај начин цртач стиче утисак да црта светлом и овај начин цртања можемо назвати цртање у негативу. Управо те одлике су ме навеле да закључим да је то одговарајући поступак за израду омажа ноар филмовима. Од изложби на којима је овај рад излаган издвојио бих:

- 56. Октобарски салон, *Љубавни занос* који је кустосирао Дејвид Елиот (David Elliott).
- Изложба *Chalk* у Kunsthal KadE коју је кустосирала Јудит Ван Меувен (Judith Van Meeuwen) у Амерсфорту (Холандија). Ова поставка бележи историјат, развој и различите праксе уметника који су цртали кредом.

Овај видео се може окарактерисати као покушај да се унутар цртачке реконструкције филмског фрагмента из ноар филма изгради и наративна конфузија специфична за овај жанр. Артикулација екрана као оквира који уводи у слику омогућава овај захват његовом фрагментацијом (close-up) и инсистирањем на вертикалном кретању (вертикалност) лика унутар њега. Врхунац конфузије у анимацији производи сукоб настао умножавањем двојника. Сукоб производи пад и још више појачава конфузију. Тиме се видео приводи крају до места на коме се Богарт поново суочава са својим двојником.

Богарт представља иконичну фигуру ноара 40-их и 50-их година прошлог века. Реконтекстуализација његовог карактера гради анимирани филм унутар материјала

коришћеног за његово конципирање. Рад сам градио на основу следећих филмова: *Dead End* (William Wyler, 1937), *Kid Galahad* (Michael Curtiz, 1937), *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938), *King of the Underworld* (Lewis Seiler, 1939), *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939), *All Through the Night* (Vincent Sherman, 1941), *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941), *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *To Have and Have Not* (Howard Hawks, 1944), *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946), *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947), *Key Largo* (John Huston, 1948), *In a Lonely Place* (Nicholas Ray, 1950), *Sirocco* (Curtis Bernhardt, 1951), *The Enforcer* (Bretaigne Windust, 1951), *Beat the Devil* (John Huston, 1954) и *Sabrina* (Billy Wilder, 1954). Промишљен избор филмских секвенци исцртаних кредом укључује и разматрање сведено на следеће питање: Како реконтекстуализовати ноар окружење у које је Богарт смештен? То је укључивало груписање мотива око главног јунака које ови филмски фрагменти у својим инсценацијама доносе. Однос црно-бело који одређује кретања унутар самог видеа је у великој мери дефинисан назначеним анализама односа јунака и мотива. Артикулација овог визуелног односа садржана је у:

- ноар карактеру (Богарт) који носи наратив садржан у цртаној секвенци.
- склоповима инсценација карактеристичних за овај жанр који доносе у анимацију филмске светлосне ефекте карактеристичне за њих. Контраст је додатно цртачки истакнут путем ликовног свођења. Простор је редукован и апстрахован, тачније претворен је у црнило (noirness, blackness). Наративне и симболичке вредности одабраних филмских фрагмената су на тај начин истакнуте поступком цртачког свођења, ликовним трансформацијама и звуком.
- Костими главног јунака су детективски и као такви су такође жанровски одређени. Основни мотиви на костиму су: шешири, капути, мантили, сакои, кравате и лептир машине.
- Цигарета као саставни део јунака и инсистирање на чину њеног паљења представљају део Богартовог иконичког лика и додатно га одређују.
- Револвер, који је карактеристичан мотив жанра о коме је реч, у анимацији допуњује и омогућава сукоб између двојника.

Назначени мотиви својим функцијама спајају цртачки склоп анимације са цитираним фрагментима наратива и омогућавају настанак онога што је у наслову акцентвано као *Sketch For One Erasable Plot*.

Са друге стране, разлог за избор самог жанра, као и разлог за његову тематизацију, може се пронаћи у следећем бриљантном делу пасажа из књиге *More than night: Film noir and its contexts*, а који гласи:

Овде, као и у многим каснијим списима, ноар није само описни термин, већ назив критичне тенденције у оквиру популарног филма - антижанр који открива тамну страну дивљачког капитализма. За Бордеа и Шоментона [Raymond Borde и Etienne Chaumeton], суштинска особеност филм ноара заправо и лежи у осећању дисконтинуитета, мешању социјалног реализма са ониризмом, анархо-левичарске критике буржоаске идеологије и еротизованог третмана насиља. Више од свега другог, ноар производи психолошку и моралну дезоријентацију, инверзију капиталистичких и пуританских вредности, као да је гурао амерички систем ка револуционарном уништењу. Можемо расправљати о томе да ли су такве особине суштинске за холивудски трилер (ако нека особина и може да буде од суштинског значаја), али нема сумње да оне јесу фундаменталне за надреалистичку уметност.⁷¹

Као што је у претходном цитату већ наглашено, експериментални многоструки приступ примењен на грађење ове анимације садржи методе из пракси надреализма и касније ситуационизма, омогућавајући на тај начин де се употреба *ready-made* слика преузетих из њихових оригиналних контекста генерише у нове значењске артикулације.

Сматрам да следећи исечак из текста Славоја Жижека под називом 'The Thing That Thinks': The Kantian Background of the *Noir* Subject, уводи Кантов *објект по себи* са циљем да ноар споји са тенденцијама унутар надреалистичке уметности, конкретно са сликама Ренеа Магрита:

Како ово објашњава филм ноар? Уметност Рене Магрита нам омогућава да формулишемо прецизан одговор на ово питање. На помен имена „Магрит“, прва ствар која свима пада на памет је његово познато дело *Ceci n'est pas une pipe*: цртеж луле са натписом испод њега, „Ово није лула.“ Узимајући као полазну тачку парадокс наговештен овом сликом, Мишел Фуко је написао оштроумну књижицу истог назива. Па ипак, можда је једна друга његова слика још погоднија за утврђивање елементарне матрице која ствара невероватне ефекте овог рада: *La Lunette d'approche* (1963), слика полуотвореног прозора где ми, кроз прозорско окно, можемо да видимо спољашњу стварност (плаво небо са расутиим белим облацима), док у уском отвору који даје директан приступ стварности изван поменутог плана, ми видимо једино густу црну масу. Рам прозора је, наравно, фантазијски оквир који представља стварност, док се уски отвор између ових планова отвара ка „немогућој“ стварности, ка ствари-по-себи. (...)

⁷¹ Naremore, James. *More than night: Film noir and its contexts*, University of California Press, 1998, 22.

И лула као и и натпис испод ње 'Ceci n'est pas une pipe' представљени су као цртежи на табли; међутим, са леве стране табле, појава друге гигантске и масивне луле која слободно плута у недефинисаном простору. Назив ове слике могао је бити и „Лула је лула”, јер шта је то, ако не савршена илустрација хегелијанске тезе да је таутологија једна крајња контрадикција: случајност између луле која се налази у јасно дефинисаној симболичкој стварности, и њен необичан, нејасан двојник.⁷²

Жижеково теоријско кретање може се искористити као задовољавајући приказ деконструкције као метода који користим у свом раду. Наиме, деконструкција се овде гради као реализација неодређености погледа.

Цртежи као једини сачувани материјални документи описаних поступака излажу се уз анимацију. Инсталација *Double Noir*, као и раније поменути *Panic Book*, замишљена је као аудио-визуелни догађај чији ликовни, кинестетички и звучни квалитети омогућавају да се свесно и/или несвесно (само)преиспитивањем тематизују сложенији мотиви као што су репетиција, идентификација, сећање и апсурд.



Double Noir, Sketch For One Erasable Plot, изглед изложбе, 56. Октобарски салон, Љубавни занос, 2016.

⁷² Žižek, Slavoj. 'The Thing That Thinks': The Kantian Background of the Noir Subject, in: Joan Copjec, *Shades of Noir: A Reader*, Verso, London, 1993, 219–220.

3.3. *Vanishing Fiction*, серија слика, 2017-2018.



Vanishing Fiction, изглед изложбе, Уметнички простор У10, 2018.

Серија слика под називом *Vanishing Fiction* настала је као резултат идеје да се кинематографско искуство створи путем (пост)геометријске апстракције. Први експеримент на том пољу била је серија слика *Vertigo*. Желео сам да без звука, наратива, фикције и других филмских аспеката служећи се језиком *op art*-а, произведем унутар геометријске апстракције утисак посматрања филма. На начин конципирања ових слика значајно су утицали дијаграми Слободана Шијана са којима сам се први пут сусрео као студент Факултета ликовних уметности на изложби *Око филма* коју је приредио Дејан Сретеновић. Дијаграми су представљали Шијанов дијалог са различитим редитељима и носили су називе *У ритму Хауарда Хокса*, *У ритму Цона Форда* итд. Даљом редукцијом и свођењем својих претходних сликарских истраживања почео сам са праксом која је укључивала поновно гледање филмова и фокус на оно што ме у тим филмовима тера да их изнова и изнова гледам. Интересовало ме је нешто што поред наратива, ритма одређеног кадра, звука у ширем смислу или онога што настаје између њих, постоји и опстаје унутар моје меморије. Важно је констатовати да ме сама пикторалност није интересовала као циљ настанка ових слика и мислим да је то додирна тачка са наслеђем

које долази од hard edge-а. Интригирао ме је ритам настао као однос између геометријских облика и боје. Са ‘друге стране, хоризонталне линије евоцирају одређене филмске токове.



Samples of the Liquid Book, Galerie Dix9, Париз, 2017.

Слике не носе називе филмова по којима су настале, али имају неке далеке асоцијације са мотивима који су за мене важни, као што су: *Desert Sky*, *Red Planet Mars*, *The Fuzz*, *Poems* итд. У неким случајевима сам исти филм користио више пута, а примери за то се налазе у претходној серији слика *Samples of the Liquid Book*.

Значајно је истаћи чињеницу да су ове слике настале кроз формирање искуства гледања, може се чак рећи и конзумирања филма. Као што сам већ рекао то су остварења која сам гледао у више наврата. За последњу серију слика *Vanishing Fiction* одабрао сам филмове у којима сам уживао још од детињства и за које сам сматрао да су били важни за формирање мог идентитета. Било ми је занимљиво то што када данас гледам те филмове имам значајно другачији однос са њима. Не бих желео да указујем на директану релацију између филмова и слика, али нека од остварења са којима радим су: *Mad Max II*, *Strange Days*, *Welt am Draht*, *Terminator II*, *Bladerunner* итд. Оно што сам видео као заједничку нит у овим филмовима је дистопијска идеја схваћена као могућност предвиђања даљег развоја човечанства. Отуда је за мене важно писање Марка Фишера, који у есеју *Lost Futures* констатује следеће:

У својој књизи *После будућности (After the Future)*, Франко 'Бифо' Берарди (Franco 'Bifo' Berardi) се позива на 'споро брисање будућности која је настајала у 1970-им и 1980-им годинама.' 'Али када кажем „будућност“, он објашњава,

Не мислим на правац времена. Мислим, пре свега, на психолошку перцепцију која се појавила у околностима прогресивне модерности у култури, културним очекивањима која су измишљена током дугог периода модерне цивилизације и која су достигла врхунац после Другог светског рата. Ова очекивања су обликована у концептуалним оквирима континуираног прогресивног развоја, мада, кроз различите методологије: Хегелијанско-марксистичке митологије *Aufhebung*-а и успостављање нове тоталитарности комунизма; буржоаске митологије линеарног развоја благостања и демократије; технократске митологије свеобухватне моћи научних сазнања; и тако даље.

Моја генерација је одрасла на врхунцу ове митолошке темпорализације, и врло је тешко, можда и немогуће, да се ослободим тога и погледам стварност без ове врсте временског објектива . Никада нећу моћи да живим у складу са новом стварношћу, без обзира на то колико су очигледни, непогрешиви, или чак запањујући њени социјално-планетарни трендови . (*After The Future*, АК Books, 2011, pp18-19)

Бифо припада генерацији старијој од моје, али и он и ја смо овде на истој страни временског раздвајања. Ни ја, као ни он , никада нећу моћи да се прилагодим парадоксима ове новонастале ситуације. Непосредно искушење за мене овде је да уклопим то што говорим у један избледело познати наратив: старо не успева да се усклади са новим, уз коментаре да је било боље у прошлим данима. Па ипак, сама ова слика - са претпоставком да су млади аутоматски предводници на самој граници културних промена – сада је већ застарела.⁷³

Оно чиме се Фишер бави у збирци есеја *Ghosts of My Life*, чији је овај есеј део, наставак је онога што је већ постављено у књизи *Capitalist Realism*, где аутор разматара позицију субјекта у неолибералном друштву. Он ту полази од сада већ чувене максиме која гласи: лакше је замислити крај света него крај капитализма.

У свом почетку апстрактна уметност је настојала да створи нови вид уметности. Полазећи од револуционарних идеја путем ње се тежило остварењу нових еманципаторних потенцијала. Ти потенцијали су током 20. века у великој мери изгубљени. Био сам свестан да се геометријска апстракција сада схвата као нешто декоративно. Међутим, мој циљ је био да створим неку нову врсту апстракције. Одатле

⁷³ Fisher, Mark. *Ghosts Of My Life, Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester, 2014, 6–7.

и долази назив *Vanishing Fiction*, настао као потенцијалан одговор на питање да ли је могуће данас замислити не-већ-виђену филмску фикцију из неке будућности, односно: да ли је могуће замислити неки нови језик унутар геометријске апстракције. Теоретичар уметности Велимир Поповић, бавећи се формирањем теоријског оквира у коме на настају моји радови констатује следеће:

Како у раду са интуицијом избећи мистичко-поетску компоненту која умртвљује мисао? То је могуће постићи само уколико се све компоненте дихотомија на којима се базирају структурални ритмови о којима је овде било речи, схвате као произвољни унутар интуитивног процеса и као такви подвргну различитим видивима манипулација и експериментисања. Такав приступ захтева једно ризомско крос-поље, поље у коме је сваки траг могуће третирати као систем трагова, и као таквог га повезати са било којим другим трагом. Сваки траг се тако укршта са неким другим.

То аутору ових слика даје две значајне могућности:

1. Могућност кокетирања са нултим нивоом редукције
2. Преиспитивање не само дискурса геометријске апстракције или апстрактне уметности, већ и преиспитивање значења појма апстракције уопште.⁷⁴

Са друге стране, пишући о структури ритма у мојим сликама, Стеван Вуковић констатује следеће:

Многи експериментални филмски уметници и уметници инсталације, да би проширили филм као медиј, фокусирали су се на брзину и величину пројекције, дизајн пројекционих површина и уређаја за пројекцију, као и простора у коме се пројекција одвија, као и на многоструке симулаторне или измешане пројекције, или пројекције обрнуте у времену, показујући у исто време алеаторну природу филмског дела, као и начине да се оно учини много више аутографским путем фиксирања одређених параметара приказивања. Други визуелни уметници, као што је Немања Николић, везали су се за оквир слике *као филма*, фокусирани на то што је већ Пол Кле звао *структурни ритмови*, без проширивања тог оквира на инсталације.⁷⁵

Апстрактно сам увек посматрао као не-фигуративно и не-наративно. Међутим, за мене филм представља нешто конкретно, и отуда у њему тражим извесне инваријантности, пунктирам га са циљем да из њега екстрахујем неки ритам. Ова интуитивна процедура резултира одређеном скицом коју схватам као полазну тачку за касније конципирање слике.

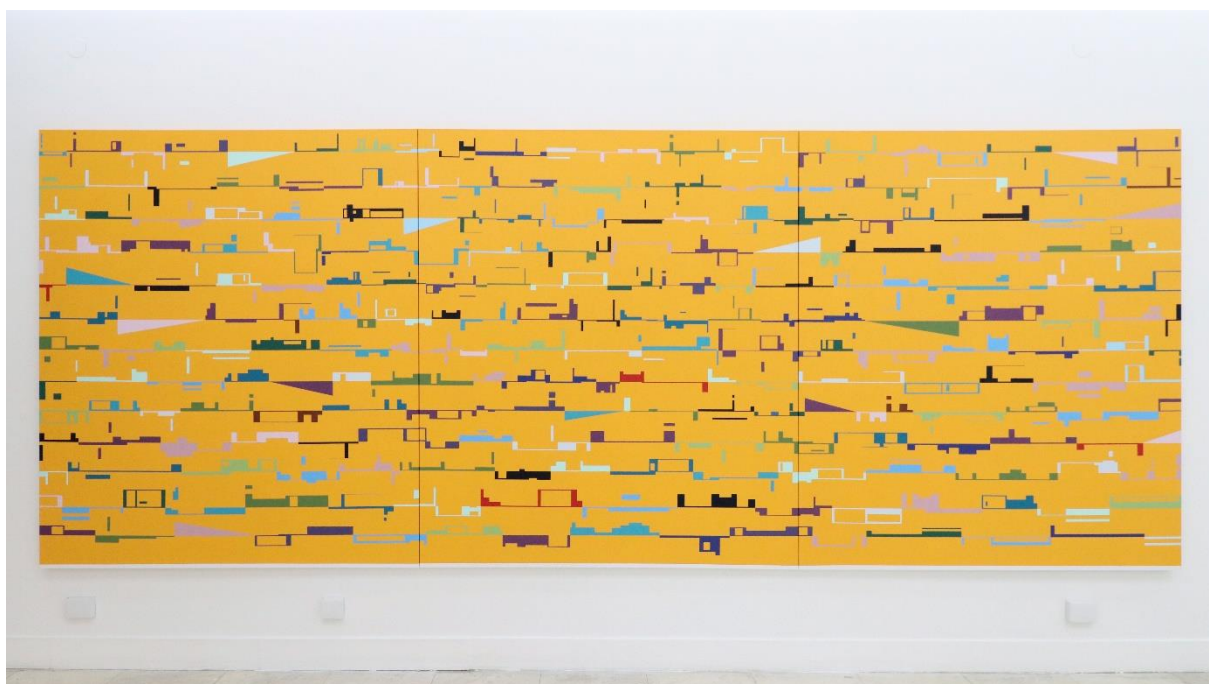
⁷⁴ Поповић, Велимир, *Немања Николић*, Галерија РИМА, 2018, 8–9.

⁷⁵ Видети у: <http://u10.rs/2018/vanishing-fiction/>, приступљено: 2/7/2018, у: 18:58.

Пројекат је реализован у Уметничком простору У10 у Београду 2018. године изложбом која је носила назив *Vanishing Fiction*.



Vanishing Fiction, изглед изложбе, Уметнички простор У10, 2018.



Desert Castle, 2018, *Field of Teleportation*, Дом омладине Београд, акрилик на платну, 540 x 210 цм

3.4. *Uncontained Images*, петоканална видео инсталација, 2017-2018.



Uncontained Images, петоканална видео инсталација, 2017-2018.

Uncontained Images је аудио/видео инсталација коју чини пет различитих анимираних филмова насталих цртањем фрејмова различитих филмских секвенци. Рад је резултат мог вишегодишњег сакупљања и издвајања различитих филмских секвенци и мотива који су ме фасцинирали. У складу са тим, одабрао сам следеће мотиве: узбуркане морске таласе, руке, воз у покрету, претњу пиштољем и пољубац. Они су, исто као и у *Panic Book*-у кроз цртачки процес пренесени на странице књига из самоуправног социјализма. Свих пет видеа имају засебне звукове који се у простору мешају и допуњују. То су: звук машине, звук таласа и звук брзог листања страница књиге.

У цртачком и монтажном смислу најкомплекснији део ове инсталације представља део који приказује воз у покрету. Он се састоји од 25 исечака у којима је воз сниман из различитих углова, у различитим кадровима, са различитим положајима камере итд. Остварења из којих ове секвенце долазе: *From Russia With Love* (1963), *The Train* (1964), *The French Connection* (1971), *Billion Dollar Brain* (1967), *Emperor of the North* (1973), *Murder of the Orient Express* (1974), *The Cassandra Crossing* (1976), *Octopussy* (1983), *Runaway Train* (1985) итд. Цртане су на књигама које су директно везане за биографију Јосипа Броза Тита (Владимир Дедијер, *Јосип Броз Тито, прилози за биографију*, 1953; *Тито-Партија*, 1979), као и на комплету књига Титових сабраних дела (Јосип Броз Тито, *Сабрана дела*, 1981), али и на другим књигама које су утицале на обликовање идеологије самоуправног социјализма. Полазна тачка за ову секвенцу била

је сцена из британског хладноратовског филма са Мајклом Кејном *Billion Dollar Brain* (1967) у коме је приказан воз који кроз више кадрова готово претећи јуриша напред са црвеном петокраком која у својој средини има слику Владимира Иљича Лењина, а испод ње се налазе две укрштене црвене заставе са српом и чекићем. Овај приказ сам доживео као готово стрипску илустрацију идеологије поистовећене са локомотивом у покрету. Видео-инсталација одсликава воз који незауостављиво јуриша и руши препреке на које наилази.

Део инсталације који приказује море преузет је са самог почетка Фриц Ланговог филма *Clash by Night* (1952). Овај мотив је након тога претворен у бесконачан loop. Служећи се црнилом добијеним техником туша, жеља ми је била да овај мотив прикажем подједнако застрашујућим и лепим. Сцена је цртана на сабраним делима истакнутих идеолога самоуправног социјализма Вељка Влаховића и Едварда Кардеља.



Uncontained Images, цртежи, Магацин Краљевића Марка, Београд, 2017.

Један од видеа приказује сцену преузету из *film noir* класика *The Big Combo* (1955) која бележи крупан кадар сцене извлачења пиштоља из сакоа. Пиштољ је затим претећи усмерен ка фиктивном посматрачу, с тим што у мом видеу он никада не опали, већ се враћа назад у унутрашњост сакоа. Сцена је цртана на књизи *Друштвена критика* Едварда Кардеља.

Четврти део састоји се од руку у бесконачној смени опуштања и скупљања у песнице. На тај начин се показују знаке неког анксиозног стања, истргнуте из оригиналног контекста филма *Wrong Man* (1956) Алфреда Хичкока. Ови цртежи су

изведени на књизи која бележи *Десети конгрес* одржан 1974. године. Конгрес прати доношење новог устава СФРЈ и приказује један турбулентан део историје овог подручја.

Пети и последњи сегмент инсталације приказује бесконачан пољубац филма *Rich and Strange* (Alfred Hitchcock, 1931). Нацртан је на страницама *Енциклопедије самоуправљања*.



Uncontained Images, 2017-2018, цртеж за филм, туш на папиру

За разлику од мојих претходних анимираних филмова који имају линеарну структуру (почетак, врхунац и крај), у овој видео-инсталацији наратив је само потенцијалан. Он настаје између сегмената саме видео-инсталације. Филмски ток који се наговештава у интеракцији између ових делова, реализује се у простору галерије. Овде бих у циљу детаљнијег објашњења назначеног процеса цитирао једну реченицу Душана Макавејева коју Павле Леви користи у књизи *Распад Југославије на филму*:

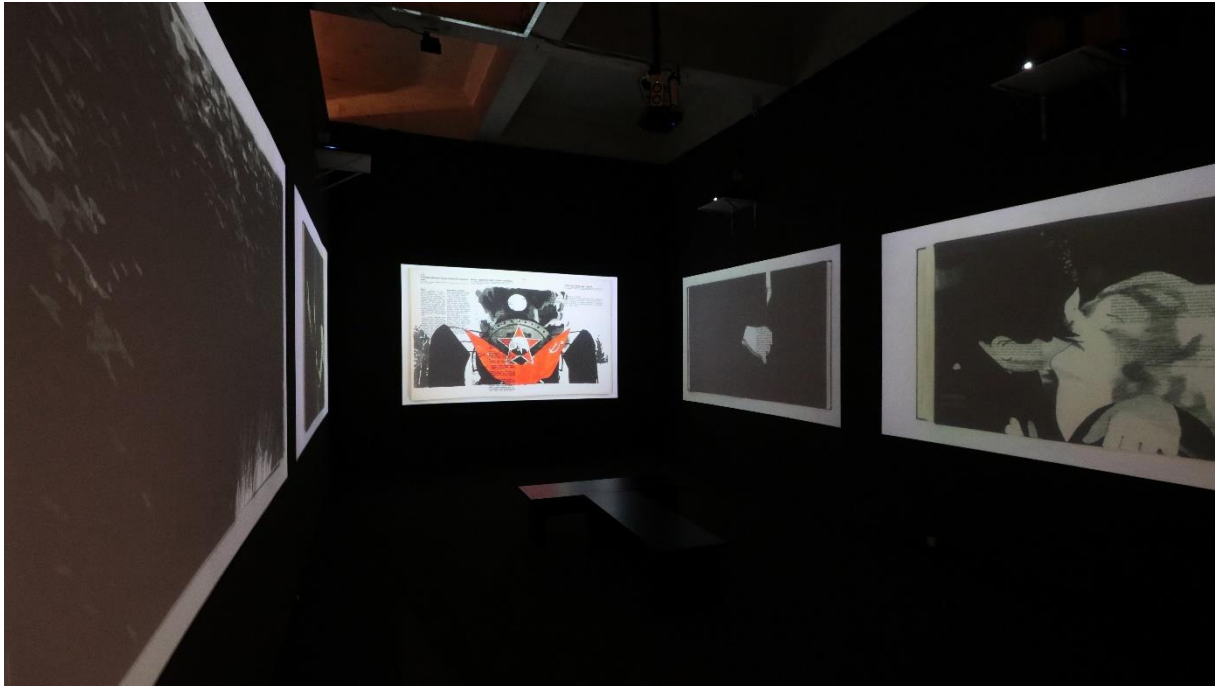
„Ако филм садржи низ разнородних ствари разбацаних по њему, „каже Макавејева“, и ако се сцена не надовезује на претходну и следећу већ се односи на туце других места у филму, ... тада ћете у складу са личним расположењем, у складу са личним интересом за политику, секс, науку или приповетке, или можда хумор, видети разне облике (...) Тако добијате облике чији се обриси преклапају. ... Тај гранични доживљај, са тим удвојеним призорима, заправо је ваша емотивност укалупљена у нешто сасвим друго.“⁷⁶

Може се констатовати да покретне слике, њихова динамика и дијалектика своје исходиште увек налазе у посматрачу. Међутим оне указују на сложене стратегије

⁷⁶ Леви, Павле. *Распад Југославије на филму: естетика и идеологија у југословенском и постјугословенском филму*, Библиотека XX век, Београд, 2009, 53.

конзумирања садржаја популарне културе и историјских артефаката, и као такви упућују на склопове унутар којих се одређени синематски ритмови манифестују. Ова видео инсталација стога нема за циљ да произведе један унапред дефинисан закључак, већ треба посматрачу да омогући широк спектар доживљаја.

Пројекат је реализован у оквиру 57. Октобарског салона под називом *Чудо какофоније* који су приредили Гунар Б. Кваран и Даниел Кваран 2018. године.



Uncontained Images, изглед изложбе, 57. Октобарски салон, *Чудо какофоније*, 2018.

4. Појмовно-хипотетички аспекти

У тексту мог докторско-уметничког пројекта истраживао сам начине трансформације покретних слика у ликовне образце. Концептуално поље које је отуда дефинисано манипулацијама сликама, састоји се од неколико фаза. Оно настаје формирањем начина конзумирања филмских остварења, што резултира регистром мени занимљивих филмова и исецањем секвенци. Поступак формирања базе података који следи, представља апропријацијаски процес. Цртачки поступак који примењујем на издвојене фрагменте покретних слика, састоји се од декомпозиције, (де)монтаже и реконтекстуализације. Све наведене етапе представљају ремедијацијски процес, чија се завршница састоји од фотографисања исцртаних фрејмова и слагања истих у секвенце видео-инсталације. Излагање сваког појединачног рада захтева стратегију у складу са карактером изложбе и конфигурацијом излагачког простора. Са друге стране, серија слика *Vanishing Fiction* је истраживање могућности транспоновања дводимензионалности у просторно-временско догађање. Заснива се на пажљивом прегледању појединачног филмског остварења и апстраховању његових визуелних, звучних, монтажних итд. карактеристика.

Поменуће манипулације повезане су са покушајима формирања конзистентног језика нових медија, тачније са формирањем одређеног интермедијског језика. Назначени покушаји се обично одвијају паралелно са настанком радова и њихових концептуализација. Често ми је била занимљива тачка у којој се ликовни образац одређује као реперкусија извесне наративне шеме. Између њих посредује деконструктивни процес који се састоји од: апропријације, реконтекстуализације и декомпозиције. У завршеном раду, који представља спектар ремедијација и реализује се као видео-инсталација или кроз серију слика, деконструкција представља основу методолошке артикулације. Она означава могућност да се спектар разнородних утицаја, компресује у језик нових медија, односно у изванредан интердисциплинарни поступак неопходан за разумевање мојих радова.

Хипотеза се заснива на разматрању историје уметности као историје идеја, али и на преносима и трансформацијама ликовних образаца унутар сфере покретних слика.

Елаборација прати интердисциплинарно поље покретних слика кроз различите материјале, процесе, поступке, медије и технике.

Анализа настанка мојих радова укључује и тематизовање односа између видео-инсталација и серије слика *Vanishing Fiction*.

4.1. Терминологија

Приликом разматрања ликовних уметности и њених односа са другим медијима, потребно је поставити одређена ограничења, како у језику, тако и у текстуалности и интерпретативним стратегијама. Ова ограничења представљају услов настанка онога што често називамо дискурсом. Настанк дискурса везан је за настанак одређеног појмовног оквира (појмовника који даје назнаке могућих релација између појмова) из кога се даље исцртавају одређени хипотетички аспекти истраживања. Следи низ појмова са прецизном дефиницијом сваког од њих.

Анимација је поступак стварања илузије кретања цртежима, моделима или различитим распоредима ствари. Потиче од латинске речи *animatio* која се преводи као оживљавање, оживљење, давање душе. Најчешћи методи презентовања анимације су покретне слике и видео програм. Уређаји који служе за њено приказивање најчешће је приказују брзинама од 24, 25 или 30 фрејмова по секунди. Прве примере ове репрезентацијске технике можемо пронаћи још у пећинским цртежима, чинији из Шахри Шокте у Ирану старе пет хиљада година, па све до зоетропа пронађеног у Кини 180. године. Пошто раније технике не укључују приказивање слика у кретању, може се констатовати да зоетроп представља први пример поступка о коме је реч. Слично важи и за поступке из 19. века као што су фенакистоскоп и праксиноскоп. Међутим, анимација званично настаје са појавом кинематографије (кинематограф браће Лумиер) и развија се паралелно с њом. У делу текста који разматра историјски оквир настанка мојих радова, бавио сам се назначеним паралелама. Може се констатовати да је најстарије кадар-по-кадар остварење кратки рекламни филм Артура Мелбурна-Купера (Arthur Melbourne-Cooper) снимљен 1899. године, док се Стјуарт Блектон (J. Stuart Blackton) сматра првим америчким ствараоцем који је користио ову технику. Сферу анимираних филмова можемо поделити на следеће групе: **потпуна анимација** (процес производње висококвалитетних традиционално анимираних филмова који користе детаљне цртеже и прецизно дефинисане покрете), **ограничена анимација** (за њу је карактеристична употреба мање детаљних и/или мање стилизованих цртежа, односно користе се методе приказивања кретања које обично доводе до прескачућих ефеката (прескачуће анимације кретања) и као таква техника је ограничена на мањи број слика у секунди, чиме се ограничава флуидност саме анимације), **ротоскопирање** (ову технику је 1917. године патентирао Макс Флајшер (Max Fleischer) и она се користи за оквир по оквир трасирање и представљање живих покрета на основу снимка, данас се присутна кроз софтверску обраду) и **акција**

уживо/анимација (која комбинује жива кретања и ручно цртане ликове). Од инвенције кинематографа до данас анимација се развија као комуникацијски медиј (канал) и нови вид уметничког изражавања настао и развијан као интердисциплинарно поље у технолошки оријентисаном друштву.

Апропријација је термин преузет из правних наука у којима представља процес стицања приватне својине на предметима друштвене својине. У визуелним уметностима она је вид реконтекстуализације, базиран на премештању садржаја из једног медија у други или из једног у други оквир унутар одређеног медија, и као таква представља значајну методу у интердисциплинарним и интермедијским истраживањима. Може се дефинисати и као „инструмент преноса елемената из једног у други систем значења или уметнички дискурс, односно као акт стварања који стратегијски посеже за постојећим, уметничким или неуметничким, творевинама као грађом за конституцију нове уметничке творевине.“⁷⁷ Овај метод се кроз 20. век развијао у распону од историјских авангарди (редимејд, колаж, фотомонтажа), до савремених постапропријацијских пракси, различитих теоријских разматрања концепције симулакрума и услова стварања широког спектра дигиталних копија. Унутар вишеструких (хибридних) оквира данашње културе и уметности, процес апропријације подразумева „хетерогене идејне, језичке, тематске, жанровске, техничке, медијске, културолошке и остале аспекте употребе присвојених елемената у креацији уметничког дела.“⁷⁸ Иако се кроз цео 20. век, или чак кроз целу историју уметности, може пратити, скицирати и мапирати апропријацијска линија у уметности, појам апропријација је у речник уметничке критике, теорије и естетике уведен тек почетком осамдесетих година. Од тада он представља начин описивања и конципирања спектра стваралачких процедура постмодернистичке уметности и представља процедуру детектовања и индексирања сликарских, објектних, фотографских, видеографских и програмабилних присвајања уметничких и културних материјала и текстова. Апропријацијска линија уметности 20. века континуирано се развија све до данас. У уводу своје књиге о апропријацији Дејвид Еванс (David Evans) констатује следеће:

Једна од фундаменталних разлика између уметности апропријације осамдесетих и пост-апропријацијске уметности данас врти се око саме историје. Тема која се понављала у

⁷⁷ Сретеновић, С. Дејан. „Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века“, видети у: <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:6212/bdef:Content/get>, приступљено: 11/7/2018, у: 15:31. Цитирани део се налази у резимеу.

⁷⁸ Исто.

постмодернистичкој дебати 1980-их била је наводно умирање историјског значења, међутим, велики догађаји, попут имплозије Совјетског Савеза, доводе до „поновне појаве мултиплицираних историја током деведесетих“. Изазов за уметника апропријације сада постаје откривање нових начина бављења овим „неразјашњеним историјама“. ⁷⁹

У многострукости читања историјских процеса после пада Берлинско зида, контексти и извори из којих се врши апропријација постају арбитарни и флуидни. Отуда је основни проблем данашње артикулације овог метода стабилизација контекста из ког се преузима одређени садржај. Отприлике у тренутку када се званично уводи појам апропријације (тачније 1981. године) Жан Бодријар (Jean Baudrillard) у есеју 'The Precession of Simulacra' разматрајући Борхесову кратку причу у којој су картографи неке Империје исцртали мапу толико детаљно да је она покривала целу територију подвлачи следеће:

Територија више не претходи мапи, нити је надживљава. Међутим, карта јесте оно што претходи територији – као прецесија симулакрума – она је та која подстиче стварање територије, тако да, ако је потребно да се вратимо поменутој басни, остаци те територије данас полако труну на површини карте. Остаци стварног, а не карте, још постоје ту и тамо, у пустињама које више не припадају Царству, већ нама самима. *Пустинња реалног по себи.*⁸⁰

Мислим да је апропријацијски процес у мом раду у великој мери симулационистичка процедура, слична поступку који Синди Шерман користи у серији фотографија под називом "Untitled Film Stills", али усмерена на реализацију одређеног мотива из сфере покретних слика кроз цртачки процес. Другим речим речено, она представља процес фокусирања на одређени мотив који чини окосницу настанка мојих анимација.

Видео-инсталација настаје када се видео запис постави, прецизно позиционира и институционално реализује у галеријском, јавном, виртуелном итд. простору. Приликом прављења анимације градим и начин њеног излагања, чиме она лагано постаје видео инсталација. Начин излагања се увек мора прилагодити контексту и конфигурацији простора у којма се излаже.

Деконструкција се у мом раду може схватити у ужем и у ширем смислу. У ужем представља цртачки процес, док се у ширем може схватити као спој апропријације, цртачког процеса, (де)монтаже и ремедијације. Деконструкцију као метод је у свом раду утемељио француски постструктуралиста Жак Дерида (Jacques Derrida) 60-их година

⁷⁹ *Appropriation (Documents of Contemporary Art)*, (ed. David Evans), Whitechapel Gallery, 2009, 22.

⁸⁰ Исто, 80.

прошлог века. Метод је током 70-их прихваћен на америчким универзитетима на којима је даље развијан као критичка (и марксистичка) теорија књижевности. Од краја 70-их година примењивана је не само у књижевности, већ и у теорији и пракси архитектуре, филма, ликовних уметности, позоришта, анализама културе, потрошачког друштва, феминизма и идеологије уопште. Применом деконструкције на ликовне уметности настају покрети као што су: трансавангарда, нови барок, нео гео, британска нова скулптура, деконструктивистичка архитектура и неоконцептуализам. Настанком ових покрета деконструкција је почела да се примењује унутар њих итд. Сматрам да је на тај начин настало крос-дисциплинарно поље значајно за разумевање мог рада, како на анимацијама тако и на серијама слика. Разматрајући деконструкцију долазимо до следећег:

Као теоријска метода изведена у свјетовима уметности она је разлагање, релативизација, реконструкција и интертекстуално парадоксално суочавање јаких, али децентрираних, теоријских догматских модела модернизма, авангарди и неоавангарди.⁸¹

Поглед - Мишко Шуваковић у свом појмовнику констатује да се у уметности појављују различите анализе функције виђења (око) и погледа у оквиру теоријске психоанализе,⁸² што резултира конципирањем односа између ока и погледа, замисли екрана као фантазма итд.⁸³ Са моје тачке гледишта, он се може схватити као поље у коме се функција ока спаја са сложеним радом меморије. У теоријској психоанализи он је дефинисан динамиком жеље која се базира на конститутивном недостатку. Жак Лакан инсистира на чињеници да смо ми не само бића која посматрају, већ да смо у позоришту света константно посматрани.

Покретне слике представљају опис неког кретања, и као такве се користе у различитим областима људске делатности. Свакодневни живот у великој мери поприма карактер покретних слика, док су описи кретања постали битан конститутивни фактор (само)разумевања. Њихов значај сажето је описан у следећем цитату:

Скоро је немогуће говорити о двадесет првом веку, без разматрања интеракције покретних слика са нашим свакодневним животом. Оне се, како истиче теоретичар културе Норман М. Клајн (Norman M. Klein), прожимају са сваким елементом свакодневног живота, стварајући континуирани ток специјалних ефеката. У околностима

⁸¹ Шуваковић, 133.

⁸² За више информација о начину на који се поглед може схватити видети предавање Жака Лакана под називом 'Схиза ока и погледа' у књизи: Lacan, Jacques, *XI Seminar: Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, 75–86.

⁸³ Шуваковић, 459–460.

у којима долази до настанка промена, за разлику од оних који су били предмет формативних дискусија о кинематографији и њеном односу са публиком током 1960-их и 1970-их, слика се данас креће на другачији начин, тако што њен однос према појединцу постаје све опипљивији. Слика је данас неизоставно присутна на зидовима и билбордима, платформама метроа и на аутобусима; док је покретна слика свуда - у нашим џеповима, на преносивим рачунарима, у теретани, баровима, и свуда између. Њена афективна веза са нама - то јест, жеља за опчињеншћу изазвана крупним кадровима лица или амбијенталним ефектима - оно што Жил Делез, користећи филозофију Анрија Бергсона, назива термином „афективних слика“ – постаје све снажнија.⁸⁴

За целовито схватање употребе покретних слика у савременој уметности потребно је додати две ствари:

- Чињеница је да тело представља основ конзумирања покретних слика, која је већ истакнута у претходном пасажу, али која се може схватити тек ако се тело схвати као *конвертор информација* (Mark B. N. Hansen), односно ако се оно схвати као услов реализације и рецепције одређеног афективног деловања.
- Ако се тело схвати као *конвертор информација*, онда се могу одредити начини на које покретне слике раде са динамикама жеље, тачније речено, могуће је одредити конфигурације **погледа** на основу динамика жеље које су увек консеквенца неког асамблажирања и превођења информација.

Отуда се покретне слике показују као основ трансформација образаца визуелне уметности и културе.

Ремедијација представља миграцију мотива из једног медија у други. У дигиталном добу сви медији су међусобно испреплетани и отуда се она показује као свеприсутна. „Ова поткатегорија апропријације медија [ретроградна] имала је за циљ да под сумњу доведе логику једносмерног условљавања коју је поставио Маршал Меклуан, чија изјава да је „садржај једног медија увек други медиј“ је обично била тумачена као да би само новије форме медија могла да присвоје старе и превладају над њима (као што је телевизија извршила ремедијацију радија и филма, док је видео извршио ремедијацију телевизије, итд.).“⁸⁵ Ако се са овог тумачења ремедијације унутар мог рада, која је окарактерисана као ретроградна због чињеница да старији медиј заступају садржаје новијих, пређе на садашње стање свеприсутности ремедијације која се одвија у зонама

⁸⁴ Kholeif, Omar. “Introduction//Navigating the Moving Image”, *Moving Image: Documents of Contemporary Art*, (ed. Omar Kholeif), Whitechapel Gallery, 2015, 12.

⁸⁵ Видети у: <http://u10.rs/2018/vanishing-fiction/>, приступљено: 4/7/2018, у: 16:01.

покретних слика, онда се може констатовати да она представља континуиран процес и да је арбитрарно говорити о њеним временским векторима. Класификација и структурација ремедијацијског процеса данас се може вршити само приликом производње одређеног уметничког дела, односно може се разматрати као специфична стратегија његовог настанка. Послушајмо сада шта Џеј Дејвид Болтер и Ричард Грусин (Jay David Bolter and Richard Grusin) кажу о њој:

Холандски сликари су у своје радове инкорпорирали карте, глобусе, натписе, писма и огледала. Сви наши примери хипермедија карактеришу овакве врсте позајмљивања, као и древна и модерна екфраза, приповедни опис дела визуелне уметности, које В.Ј.Т. Мичел дефинише као „вербалну представу визуелне репрезентације“. Дакле, представљање једног медија у другом ми називамо „ремедијација“, и тврдимо да је ремедијација карактеристична за нове дигиталне медије. Оно што најпре делује као езотерична пракса, заправо је толико распрострањено да је могуће идентификовати читав спектар различитих начина на који се кроз дигиталне медије врши ремедијација претходно створене уметности, а који зависи од степена перципиране конкуренције или ривалитета између нових и старих медија.⁸⁶

Пошто сам у делу појмовника који се бави покретним сликама тело одредио као конвертор информација, сматрам да се ремедијацијски процес може посматрати само као низ симултаних ремедијација, које могу бити запаковане у формат неког уметничког дела или неке друштвене интервенције.

⁸⁶ Bolter, J. David and Richard Grusin. "Remediation", *Configurations*, vol. 4, no. 3, 1996, 339.

4.2. Методологија

Деконструкција која обједињује низ поступака у мом раду, представља основу његовог методолошког оквира. Базирана је на интердисциплинарном приступу помоћу кога се он може стилски одредити и на основу кога је могуће дефинисати појмове значајне за његово разумевање. Комбинована са једним *објектним* схватањем уметности, деконструкција нас уводи у крос-дисциплинарно поље, односно поље у коме уметност приликом њеног институционалног настанка увек прелази у (свакодневни) живот.

5. Библиографија

1. *Appropriation (Documents of Contemporary Art)*, (ed. David Evans), Whitechapel Gallery, 2009.
2. *Art&Today*, (by Eleonor Heartney) PHAIDON, London, 2008.
3. *Art Now (vol. 2)*, Taschen, 2008.
4. Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.
5. Bois, Yve-Alain, Rosalind Krauss. *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997.
6. Bolter, J. David and Richard Grusin. "Remediation", *Configurations*, vol. 4, no. 3, 1996.
7. Делез, Жил. *Покретне слике*, Издавачка књижница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1998.
8. *Descriptive Zoopraxography, or the Science of Animal Locomotion made Popular*, University of Pennsylvania, 1893.
9. Fisher, Mark. *Ghosts Of My Life, Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester, 2014.
10. Gidal, Peter. "Theory and Definition of Structural/Materialist Film", in: *Structural Film Antology* (edited by Peter Gidal), British Film Institute, London, 1978.
11. *Hitchcock and Art: Fatal Coincidences*, (ed. Dominique Païni, Guy Cogeval), The Montreal Museum of Fine Arts, 2000.
12. Hobbs, Robert. *Robert Longo—Dis-Illusions*, The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, 1985.
13. Kentridge, William. "'Fortuna': Neither Programme nor Chance in the Making of Images/Stone-Age Film-Making", lecture delivered by Kentridge in 1993, quoted in C. Christov-Bakargiev, *William Kentridge* (exh. cat.), Brussels: Palais des Beaux Arts, 1998.
14. Kholeif, Omar. "Introduction//Navigating the Moving Image", *Moving Image: Documents of Contemporary Art*, (ed. Omar Kholeif), Whitechapel Gallery, 2015.
15. Кук, Дејвид А. *Историја филма I*, Clio, Београд, 2018.
16. Сорјес, Јоан. *Shades of Noir: A Reader*, Verso, London, 1993.
17. Lacan, Jacques. *XI Seminar: Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
18. Леви, Павле. *Кино другим средствима*, Музеј савремене уметности, Београд, 2013.

19. Леви, Павле. *Распад Југославије на филму: естетика и идеологија у југословенском и постјугословенском филму*, Библиотека XX век, Београд, 2009
20. Мунитић, Ранко. *Естетика анимације*, Филмски центар Србије, 2007, 140–141.
21. Naremore, James. *More than night: Film noir and its contexts*, University of California Press, 1998.
22. Немања Николић, Галерија РИМА, 2018.
23. Neupert, Richard. *History of Animated Cinema*, John Wiley & Sons, 2011.
24. Palombini, Carlos. “Machine Songs V: Pierre Schaeffer- From Research into Noises to Experimental Music”, *Computer Music Journal Vol. 17, No. 3*, The MIT Press, Boston, Autumn, 1993.
25. Reilly, Maura. “Cindy Sherman’s Untitled Film Stills Series: Regressive or Transgressive Mimicry?”, *Women Making Art: Women Artists from the Visual, Literary, and Performing Arts, 1960–1990*,
26. Sharits, Paul. “General Statement: 4th International Film Festival. Knokke Le Zoute”, *Structural Film Antology* (edited by Peter Gidal), British Film Institute, London, 1978.
27. *Tacita Dean*, PHAIDON, New York, 2013.
28. Tone, Lilian. “William Kentridge’s Present Continious”, *William Kentridge*, Fortuna, 2015.
29. Трифо, Франсоа. *Хичкок/Трифо*, Институт за филм, Београд, 1987.
30. Шуваковић, Мишко. *Појмовник теорије уметности*, Orion Art, Beograd, 2011.
31. *Untitled Film Stills*. The Museum of Modern Art, New York, 2013.
32. Vernet, Marc. “Film Noir on the Edge of Doom”, *Shades of Noir: A Reader* (edited by Joan Copjec), Verso 1993.
33. Walker, Michael. *Hitchcock’s Motifs*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.
34. Slavoj Žižek. *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But You Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Verso, London, 1992.
35. Жижек, Славој. *Первертитов водич кроз филм*, Часопис за теорију, културу и визуалне уметности - ТВРЂА, Загреб, 2008.
36. Žižek, Slavoj. *The sublime object of ideology*, Verso, London, 1989.

Чланци, часописи и интернет извори

1. <https://artsandculture.google.com/asset/soho-eckstein-cycle/GwE1RQM62p8yCA>, приступљено: 19/6/2018, у: 16:02.
2. http://atc.berkeley.edu/201/readings/huyghe_October_Fall04_interview.pdf, приступљено: 20/6/2018, у: 10:11.
3. <https://bidoun.org/articles/johan-grimonprez-tom-mccarthy>, приступљено: 25/6/2018, у: 23:33.
4. <http://en.museuberardo.pt/exhibitions/robert-longo-retrospective>, приступљено: 17/6/2018, у: 17:46.
5. Сретеновић, С. Дејан. „Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века“, у: <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:6212/bdef:Content/get>, приступљено: 11/7/2018, у: 15:31.
6. <http://helios-apollo.github.io/2015/12/24/Delez-slika-misljenja/>, приступљено: 12/6/2018, у: 09:56.
7. http://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_222.pdf, приступљено: 15/6/2018, у: 11:28.
8. <http://kino-eye.com/2014/02/23/paul-sharits-film-frames/>, приступљено: 13/6/2018, у: 12:56.
9. http://press.moma.org/wp-content/files_mf/bruceconner_pressrelease_final51.pdf, приступљено: 13/6/2018, у: 16:11.
10. https://sr.wikipedia.org/sr-el/Edvard_Majbridž, приступљено: 11/6/2018, у: 20:22.
11. http://static.squarespace.com/static/52cdc37be4b0396942d19481/t/545d112be4b0a75b67eaa25e/1415385387821/PR_Conner-1.pdf, приступљено: 17/6/2018, у: 13:24.
12. <http://u10.rs/2018/vanishing-fiction/>, приступљено: 4/7/2018, у: 16:01.
13. <http://zonezero.com/en/temporality/265-copy-shop>, приступљено: 25/6/2018, у: 12:49.
14. <https://www.awn.com/animationworld/tearing-tracks-virgil-widrich-s-fast-film>, приступљено: 25/6/2018, у: 13:40.
15. <https://www.documentary.org/magazine/lumiere-illuminated-moving-image-debunks-myths-surrounding-arrival-train>, приступљено: 11/6/2018, у: 21:46.
16. <https://www.fvu.co.uk/projects/looking-for-alfred>, приступљено: 25/6/2018, у: 22:10.

17. <https://www.imaging-resource.com/news/2012/11/27/eadweard-muybridge-the-photographic-pioneer-who-froze-time-and-nature>, приступљено: 11/6/2018, у: 19:30.
18. http://www.musicalmiracles.com/BGCSE/BGCSE_sonata_rondo_form.htm, приступљено: 12/6/2018, у: 08:50.
19. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gordon-feature-film-t13851>, приступљено: 22/6/2018, у: 17:35.
20. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/sep/04/eadweard-muybridge-exhibition-rebecca-solnit>, приступљено: 11/6/2018, у: 15:55.
21. <http://u10.rs/2018/vanishing-fiction/>, приступљено: 2/7/2018, у: 18:58.
22. <https://www.vogue.com/article/bruce-conner-restored-crossroads-film>, приступљено: 17/6/2018, у: 13:41.
23. <https://www.youtube.com/watch?v=5CHtEASlzG8>, приступљено: 21/6/2018, у: 11:07.
24. Orgeman, Keely. "Afterimage: Cold War Imagery in Contemporary Art", видети у: https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/12911/Atomic_Afterimage.pdf?sequence=1, приступљено: 17/6/2018, у: 19:29.

6. Биографија

Немања Николић је рођен 1987. године у Ваљевоу. Дипломирао на Факултету ликовних уметности у Београду 2010. године, на сликарском одсеку. Од 2007. године има редовну излагачку активност у земљи и иностранству. Добитник је више награда, као што су Награда за цртеж из фонда Владимир Величковић, специјална откупна награда за мурал и зидну инсталацију Рајфајзен банке и галерије 12HUB и Награда за иновацију из фонда Милош Бајић. Његови радови се налазе у бројним приватним и јавним колекцијама, као што је AVN AMRO колекција у Амстердаму, Лукас музеј наративне уметности у Лос Анђелесу, WAP фондација у Сеулу, Екард колекција у Хагу, Колекција октобарског салона (Културни центар Београда), Теленор колекција у Београду, колекција центра за ликовно образовање Шуматовачка итд. Од 2018. године запослен је на матичном факултету у звању асистента. Немања је иницијатор настанка Уметничког простора У10. Живи и ради у Београду.

Избор самосталних изложби:

- 2018 – *Vanishing Fiction*, Уметнички простор У10, Београд
- 2018 – *Field of Teleportation* (са Наташом Галечић), Дом омладине, Београд
- 2018 – *Изложба слика*, Галерија Рима, Крагујевац
- 2017 – *Samples of the Liquid Book*, Code Art Fair, Galerie Dix9, Копенхаген
- 2017 – *Возови Авиони Таласи Руке*, МКМ4, Београд
- 2017 – *Samples of the Liquid Book*, Galerie Dix9, Париз
- 2017 – *Samples of the Liquid Book*, Volta Art Fair, Galerie Dix9, Њујорк
- 2016 – *Samples of the Liquid Book*, Untitled Art Fair Miami, Galerie Dix9, Мајами
- 2016 – *Уместо завршетка*, Галерија Контакт, СКЦ, Крагујевац
- 2015 – *Уместо завршетка*, Ликовна галерија Културног центра Београда
- 2015 – *Samples of the Liquid Book*, Уметнички простор У10, Београд
- 2012 – *Visible Things*, Уметнички простор У10, Београд

Избор групних изложби:

- 2018 – 57. Октобарски салон, *Чудо какофоније* (кустоси Гуннар и Даниелле Кваран), Београд
- 2018 – *Chalk* (кустоскиња Јудит Ван Меувен), Kunsthal KAdE, Амерсфорт, Холандија
- 2018 – *Прво бијенале младих – Art Ex-Yu* (кустос Сава Степанов), Центар за савремену уметност Црне Горе – Дворац Петровића, Подгорица
- 2018 – *Art Vortex – савремена српска уметност* (кустоскиња Светлана Младенов), Друштво ликовних уметника, Љубљана
- 2017 – *Art and Cinema* (кустос Доминик Паини), Caixa Forum, Мадрид
- 2017 – *О порозности* (кустос Милан Тутуновић), Галерија Аперто и Галерија факултета лепих уметности, Монпеље
- 2017 – *Drawing now 11*, Galerie Dix9, Париз
- 2016 – *romaANTIsh* (кустоскиње Стела Бах анд Клаудија Марија), Kunstlerhaus, Беч
- 2016 – *Art and Cinema* (кустос Доминик Паини), Caixa Forum, Барселона
- 2016 – 56. Октобарски салон, *Љубавни занос* (кустос Дејвид Елиот), Београд
- 2016 – *Liber Numericus*, Stereolux / Platforme Intermedia, Нант
- 2016 – *Drawing now 10*, Galerie Dix9, Париз

2016 – *Memoires de livre*, Galerie Dix9, Париз
 2016 – *The Viewing Program Online*, The Drawing Center, Њујорк
 2016 – *(Para)matters of Perception*, / У10 Уметнички колектив, , Project Space (Projektraum), Uqbar, Берлин
 2016 – *(Para)matters of Perception*, / У10 Уметнички колектив, Галерија Водник и Галерија Gallery, Љубљана
 2016 – *(Para)matters of Perception*, / У10 Уметнички колектив, Уметнички простор У10, Београд
 2015 – *Liste Art Fair*, У10, Базел
 2015 – *Parallel Vienna*, У10, Беч
 2015 – *Constellation* (кустоскиња Светлана Монтуа), Српски културни центар у Паризу, Париз
 2013/2014 – *Ex-Ordinary, No Boreders – No Nations*, Градска галерија Collegium artisticum, Сарајево; Уметнички простор У10, Београд; Центар савремене уметности Црне Горе – Перјанички дом, Подгорица;
 2013 – Миксер Фестивал, *Доживљај у покрету* (кустоси Андреј Берета и Срђан Тунић) Београд
 2013 – *Од – до*, МКМ4, Београд
 2013 – *Тешко је бити... у времену* (кустоскиња Биљана Томић), Геозавод, Београд
 2012 – *Bound* (кустоси Софија Тубоура, Марија Лианоу, Нана Сачини), OpenShowstudio, Атина
 2012 – Миксер Фестивал, *Најлепша зграда* (кустоскиње Ана Адамовић и Милица Пекић), Геозавод, Београд
 2011 – *Кроз цртеж* (кустос Мирослав Карић), МКМ 4, Београд

Награде:

2013 – Специјална откупна награда за мурал и зидну инсталацију на конкурс у „Нови зид“ Рајфајзен банке и галерије 12HUB
 2011 – Награда за цртеж из Фонда Владимир Величковић
 2009 – Награда за особену креативну иновацију из Фонда Милош Бајић
 2009 – Награда за цртеж Факултета ликовних уметности, Београд
 2007 – Награда за цртеж, вечерњи акт Факултета ликовних уметности, Београд

Изјава о ауторству

Потписани **Немања Николић**

број индекса **4186/11**

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Нацрт за један избрисиви заплет - изложба слика и цртежа

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда



У Београду, 24. 1. 2019.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора **Немања Николић**

Број индекса **4186**

Докторски студијски програм **докторске уметничке студије**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Нацрт за један избрисиви заплет - изложба слика и цртежа

Ментор др ум. **Милета продановић**, редовни професор

Потписани (име и презиме аутора) **Немања Николић**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда



У Београду, 24. 1. 2019.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Нацрт за један избрисиви заплет - изложба слика и цртежа

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 24. 1. 2019.

Потпис докторанда

Немања Киселић
