
УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Дигитална уметност

Докторски уметнички пројекат:

Ефемерни амбијенти – дигитална инсталација

аутор:

Бојана Рајевић Убовић

ментор:

др Невена Хаџи Јованчић, ред. проф.

коментор:

Иван Шијак, доцент

Београд, април 2015.

Садржај:

Увод	5
I ТЕОРИЈСКИ ОКВИР И ОПИС РАДА	7
1. Опис рада	7
2. Цртеж – основно средство визуелног изражавања	10
3. Поетика и улога простора у ликовним уметностима	14
4. Аспекти простора и покрета у филмској уметности	17
4.1 Психолошки аспекти простора у филмској уметности	23
4.2 Поетика простора у примерима из уметничког филма и видео уметности	25
4.3 Простор у анимираном филму	37
4.4 Аспекти покрета у филму	44
5. Простор сећања	48
5.1 Андреј Тарковски о сећању у филму.....	54
5.2 Сећање као тема – филм и визуелне уметности	56
6. Фотографија и сећање	60
6.1 Породични албуми	64
6.2 Фотографија као извор и тема уметничких радова	70
7. Снови и симболи	75
7.1 Улога снова у надреалистичком филму	75
7.2 Снови и филм.....	80
II ДОКТОРСКО УМЕТНИЧКИ РАД <i>ЕФЕМЕРНИ АМБИЈЕНТИ</i>	86
а) Линија	86
б) Простор	88
в) Покрет.....	90
г) Сећање	95
д) Фотографија.....	96
ђ) Снови	96
III ЗАКЉУЧАК	98
IV ПРИЛОЗИ	101

Сажетак

Докторски уметнички пројекат *Ефемерни амбијенти* бави се могућностима интегрисања статичног – скенираног цртежа са покретом камере у циљу конструисања нових просторних и временских низова. Претходно изведени и затим скенирани цртежи су материјал који ће у даљој дигиталној разради, коришћењем покрета софтверске камере, која путује кроз виртуелни простор и време, постати градивни елементи новонастале „филмске“ приче.

Ефемерни амбијенти је дигитална просторна инсталација или дигитални амбијент који је замишљен као пројекција покретне композитне слике и документација скица и цртежа који претходе и сачињавају анимирани део пројекта.

Abstract

Doctoral art project *Ephemeral ambiences* deals with the possibilities to integrate a static and scanned drawing with a camera movement in order to construct a new space and time sequences. Drawings which have already been made and scanned are in fact a new material for further digital process, using the movement of a software camera which travels through a virtual space and time to become a building block for a new made “film” story.

Ephemeral ambiences project is a digital space installation or a digital ambience, with an idea to be a presentation of a motion composite picture and a blueprint of all preceding sketches and drawings, becoming a part of animated project.

Увод

У данашњем времену дигиталне револуције, и велике присутности дигиталних технологија у свим сферама свакодневног живота, веома је занимљиво размишљати о томе које нове путеве отвара дигитално доба и како то све утиче на уметничку праксу и уметничке технике у ликовној или филмској уметности. Константне промене у начину и могућностима да свој уметнички израз спроведемо кроз веома различите медије, било аналогне или дигиталне могу бити плодно тло за различите уметничке подухвате. Да ли традиционалне уметничке технике, као што су, на пример, сликарство, цртеж, вајарство итд. пролазе кроз неку врсту кризног периода? Да ли је управо време у којем живимо период који претходи поновном процвату традиционалних уметничких техника или је то ипак време изумирања традиционалних уметничких технологија? На који начин се креира однос дигитално-аналогно у конкретној уметничкој пракси? Питање које се намеће је да ли аналогни и дигитални медији, да их тако назовемо, могу живети у некој врсти сазвучја (или симбиозе), или ће промене које се дешавају направити још већи процеп између ова два наизглед супротна начина на које се спроводе уметничке идеје и замисли?

У докторско уметничком раду *Ефемерни амбијенти* посматра се нека врста дијалога која се одвија када се комбинују традиционалне и дигиталне технике приликом извођења једног рада. Аналогни цртеж, прелази свој пут од линије на папиру до своје дигиталне копије, да би се појавио као основни елемент дигиталне покретне композитне слике. Истраживачки процес који се десио на овом путу показује на који начин можемо комбиновати наизглед несродне приступе раду, и са којим различитим неочекиваним и неслућеним проблемима и открићима се можемо успут срести. Кроз експериментисање у различитим медијима и анализу теоријских аспеката, као и откривање уметничких радова и уметника који се у свом раду баве комбиновањем несродних медија, ово истраживање има задатак да на практичном и теоријском нивоу прикаже како процес рада у различитим медијима функционише. Кроз поглавља која се тичу линије, простора у ликовној и филмској уметности, покрета, фотографије и сећања обрађују се теоријски и практични сегменти докторско уметничког рада *Ефемерни амбијенти*, као и различите појаве поменутих појмова у уметничкој теорији и пракси. На овај начин схваћено истраживање које је спроведено проблематизује однос дигиталног и аналогног у пољу ликовне и филмске уметности, користећи се

неким од основних елемената грађе филмске и ликовне уметности као што су: простор, покрет и линија.

I ТЕОРИЈСКИ ОКВИР И ОПИС РАДА

1. Опис рада

Основни мотив оваквог истраживања је интересовање за сам процес и процесуалност, истраживање и откривање нових аспеката цртања и различитих могућности трансформације овог процеса. Оно што везује елементе од којих је рад настао, линија, простор и покрет је инсистирање на сталној промени, ритму промене, нестајању и настајању.

Полазне претпоставке

Фокус овог истраживања је проучавање могућности које нам нуде нове технологије, и отварање питања какве утицаје оне могу извршити на традиционалну технику ручног цртања. Шта се дешава када се догоди фузија дигиталног и аналогног цртежа и које нове опције се том приликом креирају?

Радња у ликовним уметностима нема временску категорију и не може се пратити део по део као у филму, сви елементи рада сагледавају се истовремено, унутар истог простора, а сукоб, доминанта и решење присутни су истовремено. Конфликт се одвија као визуелни конфликт, а напетост се ствара супротстављеним елементима композиције. Насупрот томе, филмска прича одвија се у времену које одликује низ сцена које се временски смењују градећи и визуелни и драмски ток радње.

У оквиру овог уметничког пројекта ова два начина праћења радње доведемо у интеракцију. Визуелно динамичан цртеж посматраћемо као материјал који ће се даље дигитално обрадити, тако да ће моћи да се сагледа и на начин који је више карактеристичан за филмску него за ликовну уметност.

Методе истраживања

Методе које су коришћене у оквиру рада на докторско уметничком пројекту *Ефемерни амбијенти* су: упоредна анализа текстова о проблемима простора, линије и покрета у литератури о визуелној и филмској уметности, као и емпиријско истраживање цртаног и дигиталног материјала уз анализу новодобијених различитих контекстуализација композиције.

У формалном смислу докторско уметнички пројекат *Ефемерни амбијенти* биће реализован испитивањем виртуелног простора, праћењем камере која се креће кроз исцртани простор. Сукоб ова два ликовна елемента – линије и простора, је кључни визуелни заплет. Линија, мада у својој појавности једнодимензионална, ће бити постављена у виртуелни простор и сагледана као тродимензионална. На тај начин биће омогућено истраживање различитих могућности повезивања линије и простора покретом камере у времену.

Уметнички смисао изложбе

Докторски уметнички пројекат *Ефемерни амбијенти* је представљен у галерији Нова, у Београду. Поставка је била замишљена у форми дигиталне просторне инсталације која се састоји од два сегмента. У галеријском простору се у једној просторији пројектовала покретна композитна слика *Ефемерни амбијенти*, а у другој просторији су били изложени сви цртежи који су коришћени у изради овог сегмента. Покретна композитна слика има узајамно зависни однос са цртежима који би требало да у потпуности уведу посматрача у простор цртежа, наглашавајући контраст и разлику између аналогног и дигиталног цртежа, и окружујући посматрача документацијом и скицама које су претходиле завршном раду. Почетна идеја је била да се цртежи једноставно окаче на зидове и изложе без рамова, али убрзо сам одустала од те идеје, зато што ми је било важно да цртежи покажу своју вишезначну природу у мом раду. Желела сам ипак да они буду представљени самостално, као аутономни делови, и у другом сегменту изложбе као део целине, односно део покретне композитне слике *Ефемерни амбијенти*. Циљ овога је био да се и самом поставком подвуче паралелни живот цртежа. Читав простор галерије, је опточен цртежима, како стварним, тако и пројектованим. На овај начин се и сам процес рада такође демистификује и употпуњава истраживање процеса цртања кроз разлагање и деконструкцију целине на њене делове, у циљу добијања нових ликовних и дигиталних композиција.

Једна интимна и интровертна породична прича актуелизована у јавном простору галерије позива посматраче да врше неку врсту интроспекције и повежу се кроз радове са сопственим успоменама и искуством. Црно беле фотографије су већ и постале симбол за трансфер породичних мини историјата и понекад је довољно видети и неку црно белу фотографију која није наша да бисмо и сами могли да изградимо своје сећање око ње.

У докторско уметничком пројекту *Ефемерни амбијенти* важан је и начин представљања. Идеална поставка је галеријска зато што сам рад нема наратив, односно јасно дефинисан, почетак, разраду и крај, као у класичној филмској форми. Такође је важно да се покретна композитна слика, односно њена пројекција, доведе у блиску везу са цртежима који је окружују. Контраст и заједништво ова два медија (цртежа и покретне композитне слике) може се представити само у галерији, а не у биоскопу, јер је кретање посматрача такође важан фактор у разумевању и сагледавању овог истраживања.

Сарадња са музичком групом Wooden Ambulance – Ефемерни амбијенти као визуелна подлога

Током израде покретне композитне слике *Ефемерни амбијенти* осетила сам потребу да слику допуним звуком. У почетку разраде и рада на пројекту, идеја је била да не постоји никаква песма, већ да се користе само амбијентални звукови у одређеним деловима рада, али се у процесу експериментисања и испробавања разних могућности показало да то не би било најбоље решење. Како је време одмицало, преслушавала сам различиту музику и слушајући многе албуме пронашла идеалну песму за рад. Песма се зове *Whatever puts smile on your face*, суботичког бенда Вуден Амбуленс (*Wooden Ambulance*). Показала се као погодна, у смислу емоције, ритма и такође великог броја инструмената који су се веома добро, кроз неку врсту синестезије, уклопили са визуелним делом рада. Врло евокативна атмосфера музике стопила се са визуелним аспектима, који су понекад потпуно синхронизовани, док у неким тренуцима рада имају засебан ритам и догађају се независно једно од другог. Сама атмосфера песме је допринела и употпунила тон рада, и додатно истакла снажност визуелног сегмента. Звук у докторско уметничком пројекту *Ефемерни амбијенти* повећава осећај урањања посматрача у свет цртежа у покрету који се непрекидно измештају из простора у простор. Ток покретне композитне слике у овом истраживању није линеаран, не описује неки конкретни догађај, који је одређен координатама времена, радње и простора. Нема наративног фокуса на догађаје, већ је све концентрисано на стање, можда бисмо то могли назвати стање ума. У односу на то, слике које се покрећу и смењују немају линеаран след, и имају изразиту подршку и у звуку који је присутан. Музика и звукови на неки начин везују визуелне елементе рада и подцртавају константу промене и кретања.

2. Цртеж – основно средство визуелног изражавања

„Кретањем тачке (врха оловке, пера, зашиљеног оруђа) настаје линија, која је, уопште, визуелни траг и основна представа кретања. Настала тако, линија је први напор примитивног човека, ловца северног јелена, да представу забележи, па се о постанку уметности понекад говори у библијском смислу: 'У почетку беше линија.'¹

„Линија прати човеков магијски гест изазван страхом и жељом да се овлада природним силама, појавама и бићима, његову тежњу ка памћењу и обавештавању, писму – изградњи система знакова за одређене елементе говорног језика. Она је нужност не само пиктографског система, заснованог на цртежу и слици, симболичној представи, већ и идеографског система заснованог на појму.“²

Цртеж као средство израза једна је од најстаријих уметничких форми, а линија основни елемент цртања. Цртеж се појављује још у доба пећинске уметности као један од значајних начина изражавања. Будио је интересовање разних цивилизација, од настанка света па све до данас, и данас није нимало изгубио у својим могућностима. Цртање би се могло такође посматрати као претеча фотографије, зато што се потреба за њом родила да би се предмет или мотив цртежа на неки начин материјализовао и задржао у сећању. Линија, иако можда најједноставнији ликовни елемент, може имати различиту појавност; може бити непрекидана, равна, крива, права, тврда, мека, јака, слаба, дрхтава, снажна, може исцепати папир или бити једва видљива. Својим правцем може нас усмеравати на различите делове композиције. У Основним принципима историје уметности³ Велфлин (Heinrich Wölfflin) разликује линеаран и пиктуралан тип цртежа. Први линеаран тип цртежа повезан је са тактилним, а други пиктуралан тип је повезан са квалитетом визуелног. Контролисањем линије уметник нам сугерише своја осећања, а целокупни визуелни доживљај неког простора може се представити само уз помоћ линије. Цртање је такође и најчешћи вид уметничког изражавања у дечјем узрасту.

Линија може описивати предмет и својства предмета, а истовремено бити апстрактна. У књизи *Drawing* Даниел М. Младеновић⁴ објашњава да линија може имати неколико типова. Механичка линија, која се користи за техничке цртеже, која је

¹ М. Протић, *Облик и време*, стр. 89.

² Ibid.

³ Ibid., стр. 90.

⁴ Ibid., стр. 92.

неретко хладна, истоветна и безизражајна или спонтана линија, која је у свему супротна од механичке, интуитивна, брза, снажна, карактеристична за експресионизам, action painting, надреалистички аутоматизам... Спонтана линија је такође основна одлика цртежа Кине и Јапана. Постоје и линије обриси или контуре, линије које објашњавају форму, изломљене линије. Калиграфска линија, коју Младеновић назива још и виртуелна линија, особена Кини и Јапану, је линија која показује вештину, углавном веома гестуална, настала из једног потеза. Све ове линије имају своја посебна обележја и занимљиво је приметити ову разноликост у оквиру једног медија.

Дигитални цртеж је у данашње време прилично заступљен у уметности, дизајну, компјутерској анимацији... Ипак цртеж, који можемо добити коришћењем дигиталне оловке или једноставно употребом миша и неког програма за цртање, веома често има толико савршену, континуирано идентичну⁵ и чисту линију коју људска рука никада не би могла да произведе. Самим тим она одаје утисак хладне и одбојне линије која као да је део серијске производње.

Такође, постоји још и трећа врста цртежа, која је нека врста мутације између дигиталног и аналогног цртежа, а то је ручни, аналогни цртеж који је пребачен у дигиталну варијанту, путем скенирања или фотографисања. Како се заправо један уникатни физички предмет може дигитализовати и на који начин се његова својства овим путем мењају? Да ли добија или губи на естетској, емотивној, концептуалној или било којој другој вредности приликом овог процеса? Сама идеја да се данас много тога може дигитализовати, и самим тим у недоглед мултиплицирати, истовремено је и фасцинантна и застрашујућа.

Када говоримо о цртежу, можемо споменути и анимацијски цртеж, односно онај који настаје као фаза за креирање покретног цртежа у оквиру креирања анимираног филма. Анимацијски цртеж је настајао на папиру, а потом био пребациван на цел и био основа сваке кинематографске анимације. Овакав цртеж је посебан јер је „његова суштина окренута ка покрету.“⁶ Он је редукован и стилизован, јер је само део целине, која непрекидно струји и мења се, и самим тим детаљи су му непотребни, за разлику од статичног уметничког ликовног дела.

⁵ Р. Мунитић, *Естетика анимације*, стр. 108.

⁶ Ibid., стр. 122.

„За цртача, линија је као мисао. Линија је у анимираном свету свемогућа. Линија која ствара облике, која се распада у ништа – неограничена је могућност комуницирања.“⁷

Мунитић у својој књизи *Естетика анимације* пореди цртеж који је настао као самостално дело и цртеж који је намењен за даље анимирање. Он прву категорију назива „ликовно довршеним знаком“, док анимацијски цртеж назива „ликовно недовршеним знаком“.⁸ Анимацијски цртеж је тако дефинисан због тога што се његов пун изражај и потенцијал добија када се уклопи са другим цртежима, који му претходе или следе, односно другим „фазама“. Он је део једне целине која почиње да живи у сазвучју са другим цртежима који га окружују, и не треба га посматрати као самосталну јединицу. Због тога, ови цртежи су врло често налик крокијима, њихова функција је често да објасне и покажу покрет и начин на који се нешто креће, а не да засене својим минуциозним детаљима. Чак се и избегава да ови цртежи садрже пуно детаља због тога што се то првенствено неће видети и можда ће и сметати приликом анимирања, јер је једноставније и делотворније анимирати основне и поједностављене форме. Мунитић говори о овим цртежима и цитира Халаса (John Halas) и Менвела (Roger Menvell) који кажу: „У анимацији путем филма, сваки цртеж жртвује своју самосталност независне слике – и постаје подложен струји непрекидно помичне слике. Важна је само та помична слика. А чињеница да један засебан цртеж, који представља тек делић секунде тог кретања, може имати уметничку вредност кад га издвојимо из струје – споредна је у односу на суштинску намену цртежа, баш као што је споредна лепота једног фотограма који смо издвојили из играног филма и увећали као фотографију.“⁹

Ове цртеже треба посматрати као делеове целине, односно делове покрета, како каже Мунитић. То што они не могу функционисати као засебно уметничко остварење, није мана, јер без било којег од ових цртежа анимирана целина не би могла да буде изведена. Њихова посебност се састоји у томе што они имају „мобилну композицију“.¹⁰ Линија нацртана за анимирано остварење је потпуно другачија од линије ауторског цртежа, или оног за графику или на пример стрип. Она има другачије карактеристике. Како каже Мунитић, она поседује увек ту недоконаност и „њена

⁷ Ibid., стр. 267.

⁸ Ibid., стр. 120.

⁹ Ibid., стр. 121.

¹⁰ Ibid., стр. 124.

фактура је унапред надахнута метаморфозом, њен профил тежи да се коначно отелотвори у мобилном, а не статичком квалитету, њен лук срачунат је на непрестано напињање и опуштање, никако на очување једном одабраног идеалног еквилибра.“¹¹

Мунитић даље тврди да анимацијски цртеж или онај који је припреман за прављење на пример цртаног филма никад неће имати ту пуноћу детаља као, на пример, ликовно дело сликарства или графике. Ипак, ови цртежи нису само отворене недовршене форме, због тога што их има тако пуно, често чак 24 у једној секунди, или што их је лакше нацртати да буду једноставније, кад је већ потребна огромна продукција и велики број цртежа. Чак и да је могуће нацртати изразито детаљан цртеж, који се користи у анимацији, сматра се да би људском мозгу било јако тешко да процесуира и сагледа све те информације, које се пред нашим очима веома брзо смењују. Због тога се анимацијски цртеж повинује правилима која намеће сам медиј, као што се и сликарски цртеж повинује свом медију. Цртеж је у својој појавности статичан и припада ликовним уметностима сликарства или графике, намењен је дугом гледању, очекује се да ће посматрач провести одређено време у проучавању детаља и да ће увек пронаћи неки нови доживљај када се поново буде сусрео са цртежом. Анимацијски цртеж захтева другачије услове гледања, и публика не може ни да региструје брзе цртеже који се смењују и због тога је он изграђен по принципима који одговарају начинима на који ће га гледаоци доживети. Својом једноставном формом, он обезбеђује једноставнију композицију коју публика лако може сагледати у времену и покрету. Покретљивост, и покрет, који је основни елемент анимације узрокује све остало у овом медију. Мунитић пореди лутку која се користи у лутка анимацији и која је у одређеној пози, и спремна за фотографисање једне фазе, са скулптуром и каже да би између овог поређења могла да се направи паралела са анимацијским цртежом и сликарским цртежом. Лутка можда никада неће имати толико велики ликовни домашај и уметничку виртуозност, чак ни уникатност или оригиналност, али скулптура исто толико неће моћи да се покрене и дочара стварни покрет на начин који то чини анимацијска лутка.

Цртеж се појављује у најразличитијим облицима и формама, а разнолика употреба линије у уметности дочарава богатство ове уметничке дисциплине.

¹¹ Ibid., стр. 122.

3. Поетика и улога простора у ликовним уметностима

Простор као тродимензионална категорија веома је широк појам и имао је различито тумачење кроз историју. Само у историји уметности постоји пуно примера представљања и разумевања простора. У ликовној уметности, за разлику од филмске, сцене које су представљене нпр. на некој слици нису тако уверљив исечак реалности забележен камером или фотоапаратом, већ прикази који на различите начине опонашају реалност. За опонашање простора и дубине у ликовним уметностима користе се различити закони перспективе. Већ у средњем веку развија се иконографска перспектива у којој је хришћанска хијерархија преведена у геометријске облике, нпр. значајније личности су приказане као веће. У доба ренесансе тежило се оптичком и научном савладавању природе, поглед се везивао за једну тачку гледишта у односу на коју се планирао простор композиције, имитирајући тиме људски вид. Такође се употребљавала и ваздушна перспектива као начин приказа простора у сликарству, код које се простор дочарава кроз јаче и слабије видљиве површине имитирајући маглење предмета у даљини. У кубизму се користи и изломљена или изобличена перспектива.

Иако смо склони да мислимо да слике представљају реалан свет заправо је тако да се схватање перспективе и њено примењивање стиче учењем. Перспектива, наравно, не представља свет онаквим какав јесте, већ онаквим каквим га ми видимо. Користећи се низом правила као што су, на пример, величина облика у односу на претпостављену удаљеност, променом боја, смањењем или повећањем видљивости детаља итд. подстиче се утисак тродимензионалности у ликовним уметностима.

Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim) сматра да централна перспектива објашњава начин на који ми видимо у стварности, али да остали начини приказивања простора такође имају смисла. Осећај и представа простора, је увек и субјективни доживљај и релевантни су и пожељни различити перспективни експерименти у пољу ликовних уметности. Када гледамо слику, ми је посматрамо углавном из једног угла, тако да су и представе на сликама углавном приказане онако како би изгледале само из једног угла. Пикасо (Pablo Picasso) је пуно експериментисао са изломљеном перспективом, покушавајући да представи предмете који изгледају као да се око њих обилази и да се истовремено сагледавају из различитих углова. Сама површина сликарског платна или цртежа је ограничена својим оквиром и материјал намеће одређена ограничења у начину на који се простор може приказати. Арнхајм наводи различите примере у којим је централна перспектива занемарена, али је ипак доживљај простора потпун. На слици

Албрехта Дирера (Albrecht Dürer), *Поклоњење свих светих Светом Тројству* (1511.) део слике је насликан користећи се централном перспективом, док у самом доњем углу видимо перспективно немогућ минијатурни простор пејзажа са минијатурним сликарским аутопортретом. Поред објективне перспективе, он је користио и субјективно виђење овог догађаја, као и субјективну перспективу, иако је ова слика настала у доба ренесансе када су правила централне перспективе већ потпуно прихваћена. Изометријска перспектива код које истовремено видимо и фронталне и бочне аспекте неког приказа, користила се углавном зато што је било важно да се истовремено прикажу различите стране тродимензионалних сцена.¹² Арнхајм тврди да централна перспектива, није ни по чему напреднија од обрнуте, изометријске или других начина коришћења перспективе, већ да је она само најприхваћенија.¹³ Закривљења са којим се сусрећемо у приказима који користе централну перспективу, нису ништа мања ни већа него код других врста перспективе које су се у историји уметности користиле, али смо ми једноставно навикнутији на овакве приказе простора. „Централна перспектива личи на оптичку пројекцију приближније од других метода приказивања дубине, али не може се рећи да, у дводимензионалном медијуму, пружа најближи еквивалент начина на који се простор доживљава у визуелном окружењу. Напротив, она обухвата јаче деформације облика и величине, како се они обично опажају, него било који други поступак. Из тог разлога, она се јавља тако касно и ретко.“¹⁴

Неки од уметника поигравали су се са правилима перспективе намерно правећи грешке. Један од таквих примера је Морис Ешер (Maurits Escher) који је намерно изменио правила перспективе. Иако на први поглед слика (нпр. *Други свет*, 1947) изгледа перспективно тачна, она је потпуно закривљена и деформисана. Сваки део композиције на слици нацртан је као да је посматран из потпуно другачијег угла (ракурса).

Ово су само неки од примера различитог схватања простора, а у данашње време отварају се нове могућности приказивања, коришћењем софтвера и освајањем новог виртуелног простора.

¹² Р. Арнхајм, *Нови есеји о психологији уметности*, стр.193.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., стр. 197.

У тексту који је објављен у другом броју часописа *Ментални простори* Хајнц Пецолд (Heinz Paetzold) занимљиво говори о простору у свакодневном животу.¹⁵ Подела простора у свакодневном животу се састоји од три сегмента. Ови сегменти су: 1) простор расположења, 2) простор акције и 3) простор опажања.

Простор расположења је нешто што се дешава пре доживљаја простора акције или простора опажања и што такође утиче на ова друга два сегмента простора. То је заправо врста атмосфере у којој се налазимо, на пример немамо исти доживљај простора када знамо да се налазимо у луна парку, или када знамо да смо на гробљу. Ово сазнање, или претпоставка утиче на наше даље тумачење простора. Простор акције је нека врста телесне интеракције са светом око нас. За овај простор кључна је телесна активност и акција се дешава у односу на тело. „Последњи аспект расправе који приказује структуру простора акције у својеврсном светлу је близина и удаљеност. У простору расположења постоји само квалитативно искуство блискости и удаљености лишено било каквог даљег одмеравања. Простор акције је простор близине.“¹⁶ За разлику од простора акције, простор опажања се темељи не на близини, већ на растојању, каже Пецолд. Растојање се налази између субјекта и објекта опажања.

У истом часопису¹⁷ налази се скуп текстова где се могу пронаћи различите теорије о простору и начину како је он третиран у уметности, и како се манифестује у свакодневици. Марко Погачник такође износи своје схватање простора. Он сматра да је илузија да ми имамо само физички простор који нас окружује у будном стању, и да постоји такође и психички простор који се манифестује у току сна, или у неким измењеним стањима свести. Ова два простора су заправо јединствен простор, они коегзистирају у некој врсти симбиозе. Они истовремено постоје и константно се мешају. Када смо на пример у неком пријатном простору, за нас, тај доживљај пријатности не појављује се само из визуелног опажања простора већ и чулног доживљаја. Он сматра да заправо простор није неки одвојени ентитет који ми посматрамо, већ смо ми део тог простора и сваки доживљај је уско везан за особу која тај простор перципира.

¹⁵ Н. Paetzold, Простор у свакодневном животу, геометријски простор, простор у уметностима, *Ментални простор* но4, стр.194.

¹⁶ Ibid., стр. 195.

¹⁷ М. Погачник, Простор, радиестезија, уметност, *Ментални простор* но4, стр. 234.

Простор је у узајамно зависном односу са временом. Издвојио је четири основне категорије простора и времена: 1) линеарни или једнодимензионални простор (1д простор), 2) би-поларни (психо-физички, 2д простор), простор ега (кративни, 3д простор), и мултидимензионални (космички, 4д простор). Једнодимензионални (1д) простор је заправо наш свакодневни простор (окружење и сл.), и уколико га доживљавамо само рационално овај простор је веома ограничен, то је једини простор који ми називамо стварним и он се ретко појављује у уметности. Дводимензионални (2д) простор можемо наћи у древним уметностима, на пример египатски кипови, који су дводимензионални. Погачник сматра да ова њихова 2д појавност указује на њихову двојну присутност, психичку и физичку. Тродимензионални простор се утемељио кроз употребу перспективе у уметности спајањем имагинарних или стварних линија у дубини или једној тачки креирајући тиме 3д простор. О трећој димензији Погачник каже: „Мислим да се она у ствари налази 'бесконечно' дубоко унутар човека – посматрача. Трећа димензија простора у ствари јесте 'поглед' индивидуалне свести која конституише одређени простор.“¹⁸ Мултидимензионални (4д) простор је онај који сажима све ове просторе, простор у којем они несметано постоје, прожимају се и допуњују. Уколико би се ова његова теорија простора применила на време, значи да бисмо поред садашњег имали и мултидеимензионално време, које у себи сажима сва постојећа времена истовремено, садашњост, прошлост и будућност. Садашњост, свеједно, већ након једне минуле секунде постаје прошлост. Можда су границе ових појмова заправо растегљивије него што изгледају. Прошлост и будућност доживљавамо искључиво у односу на садашњи тренутак који је у сталном кретању и промени. Теорије којима Погачник објашњава простор су фасцинантне. С обзиром на то да је текст писан 1987. било би врло интересанто чути како би Погачник сада објаснио простор који нуди данашња компјутерска револуција, и софтвери који стварају компјутерски генерисан простор.

4. Аспекти простора и покрета у филмској уметности

Кадар, планови, композиција унутар кадра

Филмска слика, као и статична слика из домена ликовне уметности има свој оквир. Оквир има значајну улогу у грађењу и композицији слике унутар оквира.

¹⁸ Ibid., стр. 236.

Упркос том дводимензионалном оквиру имамо утисак као да кроз њега видимо део тродимензионалног простора. Веома често пред филмском сликом реагујемо као да видимо стваран, реалан приказ. Иако је простор ограничен рамом, оквиром, нама се чини да је то због тога што ми видимо само део тог простора, а да остатак простора који не видимо заправо такође истовремено постоји, али ван рама. У филмском језику се простор ограничен оквиром назива кадар. Филм је пронашао своје начине да превазиђе потешкоће са простором унутар, и ван кадра и да што боље повеже ова два.

Неки од начина за њихову бољу повезаност је нпр. улазак и излазак из кадра који се углавном дешава са бочних страна кадра, али се може дешавати из дубине кадра, спреда или са горње или доње стране. Такође се користи и „поглед ван кадра“,¹⁹ који нас убеђује у то да реалност постоји такође ван онога што ми у кадру видимо. Иако је филм преузео схватање и приказивање простора из ликовних уметности, на начин на који се користила перспектива већ у ренесанси, тзв. монокуларну перспективу, филм поседује и друге начине којима дочарава илузију дубине. Један од ових начина је дубинска оштрина кадра.²⁰ У ликовним уметностима, такође се користи овај принцип, замагљености делова слике да би се постигла што вернија представа неког амбијента. „Оно што се дефинише као дубинска оштрина кадра јесте раздаљина, мерена по оси објектива, између најудаљеније и најближе тачке које дају јасну слику (за дату подешеност)“²¹ Што је предмет, у односу на камеру даљи, он се појављује као мањи и нејаснији. Осим за приказивање дубине, овај метод се такође може користити и супротно својим, изнад наведеним, начелима, да би се рецимо скренула пажња на одређени део кадра или нагласила експресивност, иако оштри део слике, по логици перспективе не би требало да буде најоштрији у том тренутку.

Када размишљамо о простору битно је размишљати и о томе како да се правилно постави камера у односу на објекат да би се добила што тачнија илузија простора коју желимо да постигнемо. Кад на пример желимо да прикажемо једну особу која гледа другу, потребно је да се обе особе сниме са исте удаљености да бисмо добили што реалнију слику и тачнију перспективу.

Организовање простора у филмском кадру изводи се и коришћењем различитих планова. План је простор који нека фигура или објекат заузима у оквиру кадра. Постоје

¹⁹ Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари и М. Верне, *Естетика филма*, стр. 20.

²⁰ Ibid., стр. 28.

²¹ Ibid., стр. 31.

општи планови и крупни планови, како каже Марко Бабац.²² Општи планови су они који више говоре о простору и дају гледаоцу информацију о томе где се радња одиграва, а крупни планови се више везују за акцију коју изводи глумац, и говоре нам о намерама или осећањима глумца. Далеки план или далеки тотал је план у којем се првенствено приказује неки већи простор, и у овом плану људске фигуре су удаљене и веома мале, удаљеност фигуре је већа од сто метара. Општи план (тотал) је план у којем је удаљеност људске фигуре већа од тридесет метара, и лице јој још увек није видљиво, али се боље види у односу на далеки план. Средњи општи план (полуопшти план, полутотал или средњи тотал) је план у којем слободно могу да стану више фигура и да се несметано крећу у овом простору. Средњи план је мало суженији у односу на средњи општи план и овде се обухвата цела фигура глумца, који може да се креће, али он не може много да се креће ка камери, зато што би изашао из кадра. Америкен (амерички план) спада у групу крупних планова и у њему је фигура приказана од колена до потиљка. Средње крупни план (полукрупни план) је фигура која је снимљена од појаса до темена. Крупни план (гро план) је када видимо целокупну људску главу снимљену до рамена, као нека врста бисте. Детаљ је сличан крупном плану, али је још ближи и приказује део лица, или део тела, а може приказивати и неки предмет изблиза. Такође постоји и дубински план или кадар. У дубинском плану се по дубини, у перспективи, комбинују више планова истовремено. На пример, у предњем плану видимо глумца који изводи неку акцију, а у његовој позадини, задњем плану, видимо општи план, који нам објашњава место где се ова акција одиграва. Мастер или групни план је дубински план у коме имамо више перспективно поређаних глумаца, обично је у овом плану визуелно најдоминантнији глумац из најближег плана. Ово је подела коју је написао Марко Бабац у књизи *Језик монтаже покретних слика*, и он тврди да се кадрови у којима су снимљена деца, предмети или на пример објекти, такође одређују у односу на величину фигуре одраслог човека. Различити планови се употребљавају по потреби, да би се постигле различите визуелне и смисаоне поруке које редитељ преноси гледаоцима.²³

На почетку развоја филмске уметности глумци су углавном приказивани као целе фигуре унутар простора, овај начин представљања је можда нека врста мешавине начина на који се простор представљао у позоришним и ликовним уметностима. Ретко

²² М. Бабац, *Језик монтаже покретних слика*, стр. 66.

²³ Ibid., стр. 75.

су коришћени други планови, као на пример детаљ или крупни кадар. Како наводи, Персон (Per Persson), цео доживљај филмске слике поредио се са доживљајем који имамо у позоришту.²⁴ Између глумаца и гледаоца постојао је одређен простор, који се није прелазио, као када гледамо представу на сцени, удаљени смо и поглед обухвата глумца и његово окружење. У том маниру, улазак у кадар се углавном дешавао бочно, и простор ван кадра се сматрао неупотребљивим, као у позоришту. Сматрало се да публика неће разумети друге начине представљања и визуелни прикази су још увек чврсто били повезани са начином приказивања у оквиру сцене. Уколико су постојали неки детаљи они су били попуно изузети из оригиналне снимљене сцене и представљали су неку врсту симбола. Персон даје објашњење за овај случај примером из филма *Доктор Цекил и мистер Хајд* који је снимљен 1912.²⁵ У једном кадру видимо особу која држи отров и намерава да њиме одузме свој живот махнито и брзо машући рукама, наредни, суседни кадар је детаљ руке са бочицом, али кретање је споро и позадина је потпуно тамна и није иста као позадина претходне сцене. Овакви кадрови су у то време били чести и нису производ незнања редитеља, већ производ различитог схватања филмског простора, у односу на то како се он доживљава данас. Детаљ у то време није означавао покрет камере, односно приближавање, већ комплетно засебан кадар. Након овог периода у првој деценији 1900. почели су да се развијају такозвани филмови потере (*chase film*) и то је период када се у филмски простор полако укључује и простор ван кадра. На пример група људи јури једног бегунца, он из кадра излази по дијагонали и поново се појављује у наредном кадру у другом простору. На овај начин уводи се новина, веза између различитих простора који се у филму појављују. Полако у употребу улазе и нови начини уз помоћ којих се прелази из кадра у кадар, на пример особа се креће бочно из простора једне сцене у простор друге сцене, и на тај начин повезује ова два простора, односно сцене. Почиње да се употребљава и поглед ван кадра, на пример у једној сцени глумац гледа ван кадра, а у наредној видимо неки простор или особу. У почетку се овај начин преласка из кадра у кадар дешавао уметањем на пример наочара или двогледа, микроскопа и сличних помагала, да би се што више објаснило шта представља сцена која следи. Такође, на почецима филма, поглед ван кадра и сцена која га прати нису баш реалистично приказивали перспективу из које би глумац стварно видео сцену која следи. Углавном је следећа сцена била

²⁴ P. Persson, *Understanding Cinema – A Psychological Theory of Moving Imagery*, стр. 50.

²⁵ *Ibid.*, стр. 51.

снимљена фронтално, као и глумац, из разлога што је филмски језик још увек био под јаким утицајем представљања сцена на начин како се то чини у позоришту, увек из тачке гледалишта. Такозвани субјективни кадар, односно онај како га види глумац, није још увек био у употреби, веома ретко можемо приметити субјективне кадрове у првим деценијама настанка филма. Кретање камере кроз простор кадра није било толико разноврсно, и она се углавном кретала бочно у то време. Уколико је требало да се прикаже нешто што глумац гледа, често се у тим сценама видео и сам глумац с леђа, или као цела фигура у оквиру кадра, или бар раме глумца, које указује на то ко гледа тај приказ. Упоредо се развија и монтажа и користе се занимљивији и откривају нови начини преласка из кадра у кадар. Монтажа која се односи на поглед ван кадра је важна компонента грађења радње, јер ови кадрови објашњавају просторне односе у филму, а могу се употребљавати и да представе емотивно стање глумца.²⁶ Како каже Персон, поглед ван кадра омогућава гледаоцу да схвати емоције, циљеве и намере филмског лика, а све то у циљу да се гледалац идентификује или направи некакав однос емпатије или одбојности према филмском глумцу.²⁷ Персон говори да је поглед ван камере заправо нешто што је директно преузето из свакодневног људског понашања и да коришћење овог погледа у филму може бити веома корисно. Позната је ситуација да уколико на пример две особе разговарају и једна нагло или непредвидиво скрене поглед у неком неочекиваном смеру, друга особа ће такође пратити путању погледа прве особе. Персон наводи и експеримент који показује да се ова врста понашања стиче врло рано, тако што беба прати поглед својих родитеља и покушава да, опонашајући их, открије мету њиховог погледа. Психолози сматрају да се праћење туђег погледа дешава кад се код друге особе деси нека промена у понашању, на пример кад нечији поглед из лутајућег пређе у фиксирани, поглед који је задржан на једној тачки. Ова ситуација се преноси на филм, монтажу кадрова, и та врста људске радозналости се користи као предвидива реакција гледалишта и алат за увођење у нарацију филма. Све више се употребљава рез на покрет, покрет који је започет у једном кадру, наставља се новим покретом из другог кадра. Откривају се нови начини експериментисања са простором, који ће постати карактеристични за филмску уметност.

Перспектива у филму зависи од пуно фактора, зато што су у питању покретне слике. Поред распореда објеката и фигура у кадру, односно композиције, важну улогу

²⁶ Ibid., стр. 64– 65.

²⁷ Ibid., стр. 66.

играју и боје, осветљеност, као и покрети камере. Композиција унутар кадра одређује и усмерава поглед гледаоца на важне делове. Слика би требало да буде што јаснија и читљивија, а поглед би требало несметано да се креће и да веже своју пажњу за очекивани део слике. Без додатних помагала, у виду нарације или звукова слика би требало да представи оно што је планирано. Ово наравно, није ни мало лако. Филмски језик, и сама технологија располаже различитим средствима која омогућавају да се многе ствари подесе и контролишу у циљу добијања задовољавајућег ефекта. Оштрину слике, осветљеност, фокус, контраст боје и светла, и многе друге елементе редитељи употребљавају за постизање идеалне слике и композиције коју су замислили.

У филмској уметности простор се такође дефинише и облицима и фрагментима у оквиру кадра у односу на које ми опажамо да је то простор. Наш поглед се везује за неки објекат и његово кретање. Сам појам простора у филму је у тесној вези са кретањем. Љев Куљешов (Лев Кулешов), руски филмски стваралац и теоретичар, је правио различите експерименте са филмским језиком, и једно своје истраживање филмског простора назвао је „стваралачка географија“.²⁸ Снимио је младића који се креће једним простором, па девојку која долази њему у сусрет из другог простора, и на крају њихов сусрет у трећем простору, као и заједнички одлазак у наредни простор. Ови простори нису географски близу, нити би то била реална путања до њиховог сусрета, али у филму, ово кретање и њихов сусрет изгледа као целовит непрекинут догађај. Комбинација ових реалних простора послужила је да се створи нови јединствен „специфичан филмски простор“.²⁹

Мало другачији експеримент Куљешова је да је у истоветном простору снимио различите особе које извршавају исту радњу и на филму их представио као једну особу. У истој просторији је снимио девојку један која се шминка, детаљ девојке два која наноси кармин, детаљ девојке три која наноси шминку на трепавице и девојку четири која обува ципеле. Правилним распоредом сцена гледалац има утисак да је све то иста особа, а не неколико различитих. У овом експерименту је задржао истоветни простор и радњу, у свим кадровима, али је увео неколико различитих особа и поново је доказао да постоји „специфичан филмски простор“. Кроз наведене експерименте је показао да стварне просторне и временске границе могу бити проширене и другачије схваћене у

²⁸ М. Бабац, *Језик монтаже покретних слика*, стр. 129.

²⁹ Ibid.

простору филма, који у себи садржи велике могућности манипулације и експериментисања овим појмовима.

Занимљив пример другачије представе простора је простор у филму *Догвил*, Ларса фон Трира (Lars von Trier). Ово је тзв. међупростор, који је осмишљен као простор позоришне представе, ограничен, а истовремено и безграничан.

У својој књизи *Movement as meaning in exeperimental film*, Барнет (Daniel Barnett) говори о алтернативном разумевању филмског платна, или екрана, односно простора на којем нам је приказан филмски садржај или нека врста покретне слике. Он каже да се овај простор може доживети као прозор или као подлога.³⁰ Под називом подлога он објашњава да пре него што видимо кадрове, ми заправо видимо фрејмове. Један секунд филмске или телевизијске слике се састоји од низа сличица, у зависности од стандарда број фрејмова може варирати од броја 24, 25 или 30. Ове узастопне сличице, односно фрејмове, ми доживљавамо као континуирани покрет, али их ипак региструјемо, иако можда тога нисмо свесни. Барнет тврди да је занимљиво споменути да ми истовремено приликом праћења неког филма, видимо и фрејмове, и температуру боје слике, и контраст и све те дискретне квалитете слике, иако томе не придајемо нарочити значај.

Појам простора заузима значајно место у филмској уметности и начини на које га објашњавају теоретичари, и на који се појављује и као технички аспект филма указују на то да постоји „специфичан филмски простор“³¹ који се не може на исти начин појавити ни у једној другој уметничкој области.

4.1 Психолошки аспекти простора у филмској уметности

„Док гледамо филм, непрекидни чин препознавања у који смо увучени делује попут траке сећања што се одмотава испод слика самог филма да би уобличила невидљив доњи слој једне имплицитне двоструке експозиције.“³²

Простор такође може бити и лични или приватни простор. Многе психолошке студије говоре о томе да људи око себе задржавају одређену просторну дистанцу у односу на друге људе. Приватни, или лични простор, иако се не може тачно измерити, је оквирно удаљеност за дужину испружене руке у односу на другу особу. Овај простор се такође одређује и у односу на друга чула, на пример чула мириса, или чуло слуха.

³⁰ D.Barnett, *Movement as Meaning in Experimental Film*, стр. 16.

³¹ М. Бабац, *Језик монтаже покретних слика*, стр. 129.

³² Д.Стојановић, *Теорија филма*, стр. 403.

Овако схваћен простор може се применити и на приказ простора у филму. На пример, крупни кадар, или детаљ, односно Close up, изазива снажније емоције код гледалаца, и вероватно је то због тога што поглед симулира близину, односно улазак у нечији приватни простор. Различити кадрови користе се да би се постигли другачији циљеви и реакција публике. Претпостављени простор који креира камера понекад функционише као дистанца или близина која се креира између филмског лика и гледаоца. Улажење камером у лични простор глумца може изазвати осећај интимности или претње код гледаоца. На тај начин може се подстаћи и одређено поистовећивање са ликовима. Овај улазак гледаоца у лични простор глумца је заправо и улазак глумца у лични простор гледаоца, то је као врста дијалога, и двоструко коришћење филмског простора. Коришћење крупног кадра има такође и за циљ да покаже емоције ликова и њихову тренутну изолованост у односу на окружење. Покрет који је карактеристичан за филмску слику умногоме помаже овом утиску креирања простора.

Када су настали први филмови, концепт перципирања и представе простора у једној сцени био је сличан као у позоришту. Углавном се кадрирало тако да можемо да видимо целу фигуру јунака, и простор који га окружује. Прве пробе и покушаји инвазије у лични простор гледаоца читавале су се у снимцима неких објеката који се приближавају камери и имају за циљ да изазову осећај опасности (на пример слика воза који улази у станицу, браће Лимијер) (Auguste and Louis Lumière). Овај приказ железнице, на самим почецима филмске уметности био је веома шокантан за гледаоце који још нису били навикнути на биоскоп и филм.

Временом ови концепти су се полако мењали и данас постоје многи начини како се дочаравају различите представе простора у филму и гледаоце је много теже изненадити неким визуелним решењем простора у филму. Чак и 3Д биоскоп изазива опречна мишљења у односу на то да ли је ова 3Д илузија простора довољно снажна да би публика доживела слична искуства која је имала у време настанка биоскопа и филмске уметности. Ипак, иако смо већ сигурни у то да филм није стварност и да нас воз из филма неће прегазити, чак иако је то 3Д воз, и даље можемо осетити неку врсту нелагоде или друге емоције када нам се чини да је извршена нека врста инвазије на наш лични простор.

4.2 Поетика простора у примерима из уметничког филма и видео уметности

Упоредо са комерцијалним филмом и различитим техничким достигнућима која су константно померала границе и могућности визуелног језика развијао се и уметнички филм који је своје уточиште пронашао у галеријама, малим независним биоскопима, или неким импровизованим просторима у којима је публика имала прилику да се са њим сусреће. Ови филмови, неоптерећени притиском да задовоље критеријуме широког аудиторијума, често су се кретали у потпуно другачијем правцу од комерцијалне филмске индустрије.

Почетком двадесетог века, како тврди А. Л. Рис (A. L. Rees), у књизи *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, су уметници истраживали филм на два начина, као визуелну графичку покретну слику или као нову технологију која се заснива на низу оптичких и монтажних законитости. Први начин Рис назива „визуелном музиком“.³³

„Ови различити типови су се преклапали, будући да су у суштини били само две врсте апстрактног филма, који је у великој мери игнорисао конвенције глумљеног филма или 'сценарија'. Но, постојале су и разлике. Прва стаза којом су се кретали уметници, Фрајова „визуелна музика“ имала је за циљ да у филму споји слику, звук и боју, често да их сажме у једно јединствено чулно искуство. Друга стаза, стаза посткубистичког филма, радикалније је раскинула са музичком аналогijом и са синтезом вида и слуха. Овде, снимак, монтиран у фрагментима чак до једног јединог филмског кадра, довео је до потпуно нове врсте филмске уметности, која је била аналитичнија и синтетичнија.“³⁴ Рис сматра да су претече филма, и то нарочито уметничког филма (Термин уметнички филм се односи на независну уметничку сцену која је истраживала филм на експериментални начин и није припадала машинерији филмске индустрије.), били кубисти и њихови експерименти са погледима из различитих углова, као и фотографи који су истраживали покрет (на пример Едвард Мејбриџ и Етјен Жил- Марне) (Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey). Мејбриџово објашњење покрета и дељење на узастопне „етапе“³⁵ директно је утицало на откриће покретних слика. Откриће филма и његов развој у комерцијалном смислу утицао је на

³³ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 3.

³⁴ Ibid., стр. 4.

³⁵ Ibid., стр. 5.

то да се и у уметничким круговима појаве претенденти уметници са жељом да истражују и стварају уметност у филмском медију. Упоредо са филмском индустријом, развијале су се и алтернативне струје уметника који експериментишу у подручју филма. Филмове које су на пример правили футуристи, како наводи Рис, делили су се на две категорије: на сасвим апстрактне филмове и на комично лиричне филмове. У то време је генерално било тешко бавити се филмом, јер је то било изузетно скупо и недоступно, а уметници су имали на располагању само ограничена средства. Многи од ових уметника доживљавали су филм као начин да истражују у још једном новом медију. Углавном су остали на маргини, јер се нису уклапали у конвенционални систем и нису радили за филмску индустрију и широки аудиторијум. Без обзира на то управо уметници су изнедрили веома значајна остварења у домену уметничког филма и филма уопште. Уметници који су стварали филмове у то време и упоредо се бавили уметношћу кроз друге медије су били на пример Ман Реј (Man Ray) и Марсел Дишан (Marcel Duchamp). Ови ствараоци су на неки начин били претеча надреализма и у то време се све више појављују часописи и клубови који се баве искључиво уметничким филмом и његовим развојем. Међу познатијим су били часописи и клубови у Француској који су „промовисали независни филм“.³⁶ Можда су управо они утрли пут данашњим генерацијама уметника који веома често праве излете у различите медије, чинећи то без размишљања и легитимно. Уметници авангарде извршили су велики утицај на мејнстрим холивудску продукцију филмова. Многа њихова истраживања, укључена су у масовну продукцију комерцијалне филмске индустрије. На пример Салвадор Дали (Salvador Dalí) је урадио низ кадрова – „секвенци снова“ за Хичкоков (Alfred Hitchcock) филм *Вртоглавица*.³⁷ У развоју филма, и нарочито филмске независне сцене, могу се угрубо раздвојити уметници који су стварали филмове под утицајем сликарства или под утицајем позоришта. Открића која је донео кубизам много су утицала на стварање различитих приступа перспективи и откривању простора у оквиру филма на неки нови начин. О утицају кубизма говори Питер Волен (Peter Wollen) у свом тексту „Две авангарде“. „Мислим да се за њих интуитивно осећало, од самог почетка, да су представљале један критички, семиотички помак, једну промену у концепту и пракси знака и означеног, што ми тек сада можемо да видимо као појаву која је отворила простор, раскинула везу између означитеља и означеног, и донела

³⁶ Ibid., стр. 20.

³⁷ Ibid., стр. 21.

промене у нагласку на проблеме означеног и референце, класичног проблема реализма, на означитељ и означено у оквиру самог знака.³⁸

Шездесетих година почиње да се развија и структуралистички филм. Ови филмови се баве физичким аспектима филма, и узимају саму технологију филма као део свог истраживања. Мајкл Сноу (Michael Snow) је био један од уметника који је правио структуралне филмове. У његовом раду *Таласна дужина* (Wavelength) из 1967. дешава се непрекидни зум који се завршава у таласима слике на зиду. За време трајања филма звук који се чује је звук који прави камера приликом прављења зума. Поред тога у филму такође постоји и „прича“, односно нарација, истражује се и огољава филмска технологија кроз употребу различитих филтера, или чак негатива, којима се мења изглед снимка. М. Сноу у овом и још неколико својих филмова (*Back and Forth* из 1969. и *La Region Centrale* из 1971.) третира екран као подлогу односно као низ техничких својстава који чине покретну слику и са њима експериментише. Он не покушава да представи реалност, већ представља „фотографисану реалност“.³⁹ Уметници су се често занимали за то како функционише креирање једног уметничког дела, у чисто технолошком смислу. Врло је честа тема истраживања управо сам процес и процесуалност, односно фокус на израду и сам поступак израде. У структуралистичком филму, неретко то је тема многих ауторских радова. Аутори експерименталних филмова из шездесетих година су се поприлично бавили филмским простором и Џонатан Воли (Jonathan Walley) наводи да у њиховом разумевању простора можемо угрубо издвојити три категорије. Први је простор биоскопа, који у себе укључује и гледаоца, односно његову физичку активност и присутност. Други простор је простор у технолошком смислу, односно камера, или „апарат“, који се својом пројекцијом простире кроз простор биоскопа. Трећи простор је „простор институције које дефинишу авангардни филм и њихов значај за публику.“⁴⁰

Џонатан Воли у свом тексту „Филмска пракса у авангарди“ прави разлику између филма који ствара уметник и такозваног уметничког филма. На пример наводи авангардне филмове Маје Дерен (Maya Deren). У овим филмовима уметник углавном све ради сам, пише сценарио, снима, монтира, а неретко и глуми. У вези са овим он

³⁸ Ibid., стр. 74.

³⁹ D. Barnett, *Movement as Meaning in Experimental Film*, стр. 42.

⁴⁰ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 61.

цитира Мекола (Anthony Mc Call) који наводи: „ авангардна филмска традиција неодржива је и таква је вероватно увек и била, али ипак, некако наставља да постоји,⁴¹ Неки новији примери указују на то да процес израде „филма који ствара уметник“ може бити сличан и процесу у правој филмској продукцији. На пример филм *The Cremaster* Метјуа Барнија (Matthew Barney) има велики број актера, сниматеља, монтажера и продуцентата, и у потпуности је снимљен као прави комерцијални филм.

„Постоје естетски разлози из којих треба подвући аналогију између филма чији је аутор уметник и уметничког филма, али је она применљива и у смислу начина на који се сам рад на филмској продукцији представља у јавном и критичком дискурсу о филму чији је аутор уметник.“⁴² Оно што је на пример слично код авангардних ствараоца и комерцијалних филмских редитеља је „начин приказивања и дистрибуције“. Иако у много мањој мери и ређе ови филмови се гледају у биоскопима и за њих се купује улазница. Авангардни филм се не продаје у више копија и не изнајмљује у видео клубу, за разлику од комерцијалног.⁴³ Воли прави разлику између уметника и филмских стваралаца у томе на који начин једни и други представљају свој рад. Уметнички радови презентовани су у такозваном „белом квадрату галерије“, док су филмови филмских стваралаца приказани у „црној кутији биоскопа“. У галеријама публика има могућност да се слободно креће простором у току трајања рада, као и да у току пројекције напусти простор, без већег осећаја нелагодности. У цело ово искуство унапред је урачунато да гледалац можда неће одгледати пројекцију од почетка до краја. Код представљања филма у биоскопу ситуација је умногоме другачија. Гледалац пре почетка одабира или добија своје место, на којем ће бити до краја пројекције. Воли наводи да биоскопски филм: „захтева темпорално обавезивање које је сасвим другачије од онога које се односи на посматрање слике и скулптуре“ и да „биоскопски простор у коме се пројектују филмови ограничава посматрачево просторно и временско искуство“.⁴⁴ Он даље тврди да постоје многи уметнички радови који су приказани у галерији и спадају у категорију тзв. видео инсталације које веома добро користе предности или мане представљања у галеријском простору.

⁴¹ Ibid., стр. 53.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., стр. 54.

⁴⁴ Ibid., стр. 58.

Оно што је карактеристично за филм је да је то један целовит уметнички рад који је као нека врста затворене форме, самодовољан. Осим биоскопске сале, нису му потребни додатни простори и нема друге захтеве да би га публика могла „конзумирати“. У односу на то, видео инсталације „траже“ неку другу врсту простора. Понекад се и у односу на сам простор галерије осмишљава пројекција или се галеријски простор прилагођава пројекцији. Дешава се чак и да је видео рад или филм у зависном односу са неким другим радом који је изведен у потпуно другачијем медију и то опет додатно компликује ствари приликом поставке пројекције. Из ових разлога очигледно је да филмска пројекција захтева потпуно другачији физички простор у коме се изводи у односу на пројекцију која спада у домен, на пример, видео уметности. Воли тврди да су ове разлике присутне и због тога што се код видео уметности захтева физичко учешће и активност публике, док се од филмске публике очекује ментални фокус, али физичка мирноћа.

Из ових разматрања можемо такође видети да се простор у филму не односи само на простор унутар кадра или екрана и пројекције. Овај простор може се проширити и на простор који укључује гледаоца, и физички простор у којем се одвија пројекција, простор представљања филма. Воли цитира Мајкла Сноуа који говори о свом филму *Wavelength* и објашњава начин на који доживљава филмски простор на примеру свог филма. *Wavelength* је „дефинитивни исказ чистог, филмског простора и времена, балансирање између 'илузије' и 'чињенице', све што има везе са гледањем. Простор почиње у оку камере (посматрача), онда је у ваздуху, па је на екрану (у уму).“⁴⁵ Из овога видимо да Сноу чак и светлост или зраке пројекције дефинише и схвата као део филмског простора.

„Пројекција, од латинског *projectionem* (*pro+jacere*) што значи 'бацање напред, проширење, распростирање'— означава измештање, преношење са једног места на друго место, трансфер. У својој основи пројекција је облик геометрије који се заснива на особинама светлосних зрака: она нам омогућава да, полазећи од једне непокретне тачке, исцртамо било који број регулисаних кореспонденција између две равни, или, између равни дводимензионалне слике и тродимензионалног простора. Као таква, пројективна геометрија јесте средство рационализовања слике и простора, и чини основу перспективног приказа, картографије, и архитектуре.“⁴⁶

⁴⁵ Ibid., стр. 60.

⁴⁶ Ibid., стр. 286.

Постоји пуно занимљивих примера почевши већ и од периода шездесетих година двадесетог века који показују начине на које су се уметници у својим филмовима, видеима и покретним сликама уопште поигравали појмовима времена и простора. Један од упечатљивих је, на пример, рад Анабел Николсон (Annabel Nicolson) из 1973, под називом *Време трајања катура филмске траке* (Reel time). Поставка и пројекција је замишљена и изведена на веома иновативан начин. Филм који се пројектује простира се кроз простор и пре него што поново уђе у пројектор пролази кроз машину за шивење за којом седи сама уметница. Сваким новим проласком кроз машину, филмска трака се оштећује и тако оштећена поново пројектује. Рад траје докле год филмска трака може да издржи и прекида се када се трака прекине (пукне). Још један рад који се бави филмским простором у смислу истраживања филма кроз његову технологију, кроз детаљно рашчлањивање његових механичких компоненти је рад Тонија Конрада (Tony Conrad) из 1975., *Картотека сенки*. У простор замрачене галерије он је поставио на зид екран који је премазан ацетатом. Такође је додао слој фотохромне боје која се мења у односу на деловање различитих типова светлости. Са једне стране екрана поставио је обично осветљење, а са друге стране ултравиолетно. Када би гледалац стао испред екрана и својим телом заклонио део светлости, екран би се у односу на то мењао. Када гледалац оде од екрана, екран се враћа у своје првобитно стање. Рад *Картотека сенки* постоји док екран не изгуби осетљивост на светлост, а то је максимум неколико месеци. „Картотека сенки наглашава истраживање временског трајања у авангардном филму до тог степена да су нормални филмски материјали апсолутно неподесни. У том смислу, овај рад је проширио два централна тренда у историји авангардног филма: радикално промишљање времена и простора у филму на активност публике и трагање за алтернативним формама филмске производње и излагања/приказивања.“⁴⁷ Очигледно је то да је уметнике увек привлачило да демистификују, открију и употребе „филмски апарат“, а често су били и инспирисани самом технологијом филма. Можда се, у том смислу, може повући паралела између савремених уметника који покушавају да свој рад изграде, осмисле и демистификују употребом и откривањем начина на који функционишу различити софтвери који се користе за обраду дигиталне слике и видеа.

„Истраживање просторних могућности филма у контексту биоскопа се с временом проширило на галерију. Ипак, филмски ствараоци који су своје радове увели

⁴⁷ Ibid., стр. 68.

у тај простор наставили су да их замишљају у синематским терминима. Њихово премештање филма из црне кутије у бели квадрат није био покушај да за своја дела стекну статус „уметничких предмета“, како су тврдили неки критичари, нити је било окретање леђа проблемима онтологије филма. Уместо тога, ови филмски ствараоци су користили формат инсталације да би даље разрадили идеје о филмском простору. У таквим делима, питања о односу између форми и институција авангардног филма и света уметности су дошла у први план.“⁴⁸

Видео форма и видео уметност, која се развила и настала из филмске уметности и телевизије, дуго је била спорна и временом је постала самостална дисциплина која више не спада у домен класичног филма. Већ шездесетих година двадесетог века почела су прва истраживања у пољима видео уметности. У то време, почели су да се производе прве приступачније „видео технологије“ и већ за неколико деценија оне су доживеле своју потпуну експанзију и скоро сви су могли себи да набаве мале видео камере и видео рекордере. До данашњег времена ова технологија се развила муњевитом брзином и неприметно постала део наше свакодневице. Неки теоретичари, као на пример и Марита Стуркен (Marita Sturken) тврде да је историја видеа настала скоро пре појаве саме видео уметности. „Снажна самосвест која је прожимала цео овај медиј, на много се начина може видети као постмодерна самосвест, она која је проистекла из перцепције видео уметности на маргини, на ободу уметничког света, колебајући се између уметности и информације, дефинишући се против и упркос надмоћног присуства телевизије. Ова самосвест је хранила рану жељу да се формира историја видеа током самог њеног развоја – да се обележи свака 'прва' појава у свим појавама и да се утврде главни хероји у конструкцији растуће митологије.“⁴⁹ Стуркен такође говори о томе да видео није медиј који је у својој основи погодан за архивирање и чување историје и прошлости. Муњевите промене формата видео траке и њен константни развој до дигиталног видеа данас нису оставили места за старе технологије, тако да многи видео снимци више нису употребљиви у данашње време, јер се технологија толико променила да их је немогуће прегледати. Сам технолошки развој видеа огледао се и у његовом естетском развоју. Многе техничке новине, укључене су у естетику видеа, и свако ново откриће убрзо се појављује као поетски и естетски оквир рада видео уметника. Данас се већ, можда због презасићености техничким

⁴⁸ Ibid., стр. 64.

⁴⁹ Ibid., стр. 133.

новотаријама, многи уметници враћају на рад са видео траком или осам милиметраском камером и преусмеравају своја истраживања у корист старијих техника израде видеа. Као један од разлога да видео добије своју експресну историју, Стуркен наводи и институционализовање видеа, односно улогу коју су му доделили музеји, кустоси и уметничке институције. Да би добили своје финансије, они су овај медиј сврстали у посебну групу. „У оквиру модернистичких конвенција које владају у овим институцијама, медиј који заслужује пажњу кустоса дефинишу његови атрибути, и најважније његов историјски развој. Према томе, успостављање критеријума за историју видеа био је начин да одсеци за видео уметност одбране не само своје постојање, већ и своје финансирање.“⁵⁰

Видео као појава, на својим почцима био је схваћен као оруђе револуције и побуне. Насупрот порасту популарности телевизије, јавила се потреба за неком врстом контра медија који може да одговори на репресивне, контролисане телевизијске садржаје. Сви су могли да користе видео камере, да их јефтино набаве и сниме информације које ће се преносити, сви су имали једнако право гласа. Дешавала се слична ситуација која се данас дешава са интернетом. На интернету свако може оставити свој траг и изразити свој став, у виду блогова, фото прича, колумна, видео записа на јутјубу или на било који начин који је неком појединцу близак. Приступачност и лакоћа објављивања на интернету у данашње време чини се револуционарном за многе појединце који шаљу своје поруке у свет. На приближан начин функционисало је време појаве видеа, када је ново откриће видео запис, који је био приступачан свима, доживљаван на тај начин. Ипак, видео као глас појединца, није могао да се супротстави машинерији телевизије и ова револуција је била на неки начин привид. „Појаву видеа пратила су велика очекивања. Не само да је требало да медијски торњеви падну и да појединци добију глас, већ је требало и да краљевства уметности и друштва изгубе границе – свако је могао да буде продуцент; свако је могао да контролише проток информација.“⁵¹ Шездесетих година, постојале су у основи две струје уметника које су на другачији начин доживљавале видео као медиј, једни су га видели као уметнички медиј, док су га други доживљавали као медиј за друштвено ангажовану реакцију. Појавиле су се бројне видео скупине, уметници су формирали групе, зато што им је као групи било лакше и једноставније да имају бољу опрему и да

⁵⁰ Ibid., стр 136.

⁵¹ Ibid., стр. 141.

делују заједно. Неке од група које су деловале у то време биле су Videofreex, Ant Farm, Global Village, Raindance, People's Video Theater и друге. Многе од ових група излазиле су на улице, одлазиле на скупове и протесте и правиле репортаже и говорили у име оних који нису били заступљени на телевизији. Група Raindance правила је од снимака који су снимали и сакупљали своје *Медијске букваре* (Media Primers). Нажалост многи од ових поушаја „да се многе историје створе и сачувају у покретним сликама“⁵² уништене су и нестале и данас их је сачувано веома мало.

О шездесетим годинама и развоју видеа, и формирању уметничких група пише и Бил Виола (Bill Viola). Он се осврће на начин на који је, да кажемо, експресно и насилно створена историја видеа, тврдећи да заправо начин на који се данас представља време почетака видеа, никад није ни постојао онако како га интерпертирају у теорији. Он сматра да су од свих уметника и група направили такозвану „супу“ да би могли историјски да категоризују и хронолошки објасне настанак овог медија. Насупрот уметничким групама, као што су на пример Videofreex, деловали су и уметници појединци као што су Брус Нојман (Bruce Nauman), Лес Левин (Les Levine), и касније Вито Акончи (Vito Acconci), Џон Балдасари (John Baldessari) и други. Као разлог зашто су ови уметници деловали самостално, а не у групама, Виола наводи разлоге који нису ни политичке, ни техничке нити економске природе, већ чисто психолошке природе.⁵³ Уметници који су радили индивидуално били су другачије природе и имали су потребу да се осаме приликом рада, за разлику од другог типа личности који су имали потребу или жељу да делују са неким као група или заједница. Док су групе коју су деловале заједно биле усмерене ка употреби и злоупотреби технологије, доживљавајући ову технологију као алат за ширење и контролу информација, уметници појединци су углавном поникли из чисто уметничког окружења и имали су више интровертне теме истраживања. Виола замера што се ови појединци, који су свакако такође били важне одреднице за формирање историје видеа, нису појавили на прве две важне изложбе „Тв као креативни медиј“ (TV as a Creative Medium) у Њујорку 1969, и „Визија и телевизија“ (Vision and Television), 1970. Као резултат ових одвајања већ тада се створио расцеп између група и појединаца који су се бавили видеом. Већ од седамдесетих година овај расцеп се полако смањивао и музеји и галерије су, по

⁵² Ibid., стр. 150.

⁵³ B. Viola, *Reason for Knocking at an Empty House – Writings 1973-1994*, стр. 128.

тврдњама Виоле, постали неутралније поље у коме су се представљали различити уметници и групе који су имале шта да представе и покажу.⁵⁴

Деведесетих година прошлог века развија се богата пракса видео инсталација или видео перформанса који су представљани у галерији. Овај начин представе филма или видеа умногоме се разликује од биоскопске пројекције. Уметници све више и више истражују ову могућност презентовања својих радова у оквиру галерија или отворених и других простора, који нису класичне сале за пројекцију. У њиховим радовима можемо приметити најразличитије приступе и жељу да се управо тај другачији простор искористи и употреби као подршка или упориште визуелним садржајима покретних слика. Кретање гледаоца кроз галерију отворило је нова врата за различите експерименте у поставци пројекције у простору. Комбинације пројекција и радова који припадају другим медијима, као и комбинације пројекција и живог перформанса постале су веома заступљене и уметници се овим путем изражавају на најразноврсније начине. Видео је постао понекад и једини доказ и приказ неког перформанса који се догодио у простору који није јаван, тако да уметници перформанса веома често користе видео као средство презентовања свог рада. Мајкл Њуман (Michael Newman) наводи велики број уметника који се на различите начине баве филмом. Један од њих је Стив Меквин (Steve McQueen) који на особен начин истражује „игру између виртуелног простора покретне слике и актуелног простора инсталације“.⁵⁵ Два Меквинова рада баве се овим феноменом, а то су *Carib's Leap* и *Western Deep*. У раду *Carib's Leap* он је унутар галерије креирао простор за гледаоца у коме се са једне стране налази пројекција плаже у Гренади, а на супротној страни се налази пројекција људи који падају с неба. Ове две пројекције указују на прошлост Карибијана из времена када су они сматрали да је боље да скоче са литице, него да их заробе Французи. „Меквин на тај начин ствара дијалектичку слику историје и сећања, активiranу у простору где је гледалац“.⁵⁶ Други његов рад под називом *Western Deep* бави се такође неком врстом повезивања са туђим искуством. Пројекција приказује моменте из свакодневног живота рудара у Јужној Африци. Видимо и строги лекарски преглед којем су подвргнути, силазак у рудник, и

⁵⁴ Ibid., стр. 129.

⁵⁵ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 256.

⁵⁶ Ibid., стр. 257.

друге сцене. Меквин покушава да подвуче разлику између доживљеног искуства и пренесеног или снимљеног искуства.

Кутлуг Атаман (Kutlug Ataman), турски уметник, ради са различитим инсталацијама које је организовао по свом нахођењу у простору. На пример, у раду *Куба* (Kuba) из 2004., он је у оквиру галерије поставио пуно старог намештаја, и на овај намештај је ставио четрдесет телевизора, испред којих је четрдесет столица. Гледаоци на овим екранима виде различите појединце или групице људи који имају слична веровања, опсесије или неке друге заједничке карактеристике. У свом тексту Њуман говори о томе да постоје инсталације покретних слика, са више екрана, које су имерзионе и које су кинематографске. Обе ове врсте подразумевају да се публика физички креће кроз простор. У кинематографским инсталацијама покретних слика са више екрана често се јавља симетрија, репетиција или инверзија у приказима на самој пројекцији или у самој поставци екрана.

„Покретна слика је уметност која подразумева како временску тако и просторну изложеност у галерији. То може да подразумева да се платно за пројектовање увећа на читав зид од пода до плафона, или да се пажња усмери на платно као објекат, на пример, његовим нагибом или употребом великог броја платна за пројекције. Могуће је успоставити телесни однос према слици, што је сасвим другачије од искуства које гледалац има у биоскопу, док чврсто седи у својој столици, ван себе док се идентификује са сликом или урањања (имерзије) у наратив. Инсталације са покретним сликама отвориле су сасвим другачије могућности: слобода кретања по простору омогућује самосталнији и радозналији однос према апарату, на другој страни, мноштво екрана може да индукује увученост у панорамски спектакл.“⁵⁷ Веома је занимљиво да се у многим теоријским освртима говори о томе да простор галерије има потпуно другачији утицај на гледаоца, у односу на то какав доживљај гледалац добија у филмској сали. Сама концепција и поставка пројекције у галерији као да отвара много више могућности да се неки видео и покретна слика прикаже и представи публици. С друге стране мрачни биоскоп омогућава гледаоцима потпуни фокус искључиво на визуелни садржај и не постоје други ометајући фактори. Одабир простора умногоме, наравно, зависи од самог рада, али је видео уметницима биоскоп недоступан, а можда се дешава и обрнута ситуација, да је филмским ствараоцима простор галерије такође понекад неприступачан. Мајк Њуман тврди да присутност пројекције у галерији враћа

⁵⁷ Ibid., стр. 231.

покретне слике на сам почетак филмске уметности у време „биоскопа атракција“. Гледалац више није везан за једно место, као у биоскопу, већ се слободно може укључивати и искључивати, и дозволити себи да на пројекцију реагује интуитивно и на нивоу радозналости и привлачности покретне слике. Њуман наводи да појава loop-а (непрекидног узастопног понављања покретне слике) разбија линеарност наратива која је карактеристична за биоскоп. У галеријама се покретне слике пројектују углавном узастопно и непрекидно и подстичу фантазирање: „оне су позив да видимо ствари којих нема пред нама.“⁵⁸ Многи сматрају да пројекција видеа у галерији није много другачија од биоскопске. И даље су то замрачене просторије, неке сада галеријске, али чак и архитектонски, имају сличности. Најбитнија разлика и није заправо у простору у којем се рад представља, већ у улози публике у том простору. Статична и покретна публика, биоскопска и галеријска. Ипак, у галерији постоје такође и многе могућности, које не постоје у биоскопу. Вишестурке пројекције, које окружују публику са свих страна, различите звучне или светлосне комбинације у односу са пројекцијом. Ипак представе покретних слика у галеријама имају и негативне стране, на пример кретање у оквиру видеа се дешава истовремено са кретањем публике. Како наводи Гројс (Boris Groys) „између посматрача и уметника настаје борба око контроле над трајањем посматрања.“⁵⁹ Посете галеријама не трају толико дуго, тако да посматрачи често само одгледају део видео рада или инсталације. Рад *Електрична земља* (Electric Earth), Дага Ејткена (Doug Aitken) је видео инсталација која користи предности галеријског простора, он окружује гледаоца пројекцијама које се пројектују у неколико просторија. Камера је у константном покрету и прати протагонисту рада који је једини преостао човек на земљи. Протагониста својим кретањем покушава да се синхронизује са непрекидно променљивим урбаним пејзажима и преовладава стање мешавине сна и реалности. Кретање које се дешава око гледаоца, који се и сам може слободно кретати кроз простор, на моменте ремети његово чулно искуство и доживљај окружења. Пројекција има осам канала, осам пројекција, у четири собе, у првој и последњој соби налази се једна пројекција, док су у две средишње просторије приказане у свакој три пројекције. „Овај комплексни простор омогућава учествовање гледаоца, али, такође, доводи његово јединство и стабилност у питање. У радовима попут Electric Earth и Into

⁵⁸ Ibid., стр. 286.

⁵⁹ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слике / Сингуларно / Глобално - Савремено као експеримент*, стр. 59.

the Sun комплексност не само да је повезана са вишеструким пројекцијама, већ и са активном укљученошћу гледалаца који одлучују о брзини сопственог кретања кроз инсталације. Таква кинетичка и перцептивна вишеструкост не може се схватити у смислу хармоничног субјекта искуства.⁶⁰

Специфичан простор филма и видеа, нуди различите могућности које су уметници у својим истраживањима користили као полазиште за занимљиве уметничке експерименте.

4.3 Простор у анимираном филму

У играном филму барата се са живим бићима, и реалним простором који обухвата камера, док се код анимације све гради уз помоћ ликовног и филмског језика и читав простор у коме се дешава радња је артефакт. На тај начин, анимација је у предности, што се тиче превазилажења баријера које нуди стваран простор приликом снимања филма. У простору који бележи анимација, може се много више експериментисати са простором, јер приликом снимања реалног простора, ограничења намеће камера, односно технологија.

Класични анимирани филм

Простор у анимираном филму, за разлику од простора у класичној филмској уметности, а такође и ликовној уметности има посебну логику и начин функционисања и као такав веома је погодан за експериментисање. Ранко Мунитић је у својој књизи *Естетика анимације* назива анимацију - „Свет могућег у немогућем.“⁶¹

Један од могућих начина анимирања по Спотисвудовој (Raymond Spottiswoode) подели назива се „Кретање камере и светла“.⁶² Оваква врста анимације изводи се тако што површине и објекти све време остају непокретни, док се утисак кретања добија тиме што се камера приближава, одмиче или врши кружно или било какво кретање у односу на објекте. Такође се могу употребљавати и боје које се мењају или покретни светлосни зраци који се крећу преко објеката и површина, и осветљавају их на различите начине да би се добио осећај покрета. Оваква врста анимирања не врши се

⁶⁰ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 297.

⁶¹ Р. Мунитић, *Естетика анимације*, стр. 24.

⁶² Ibid., стр. 69.

класичном анимацијско кинематографском техником тзв. сличицу по сличицу, већ је симулација покрета и остваривање илузије простора добијено разним спољашњим факторима и средствима. Један од примера за овакав тип анимације је рад *Космички зум* из 1969. Роберта Верала (Robert Verral) и Волфа Конига (Wolf Koenig). За овај рад коришћене су велике статичне слике макро и микро космоса кроз које нас камера спроводи својим непрекидним зумом, различите сцене се приближавају, удаљавају и претапају једна у другу и ми стичемо утисак да пролазимо кроз свемир.

Веза између ликовних уметности и анимације увек је била присутна, на неки начин уметност анимације можда можемо описати и као пресек филма и цртежа, фузију филмског и ликовног језика. У свом есеју „Филм: стваралачко коришћење стварности“ Маја Дерен ране експерименталне анимиране филмове које су стварали уметници Ханс Рихтер (Hans Richter) и Оскар Фишингер (Oskar Fischinger) назива „анимирана сликарска платна“ и каже да су ови уметници увидели могућност коришћења „филмског медијума као продужетка ликовног медијума“.⁶³

Како наводи Ранко Мунитић простор испред камере у анимираном филму је битно другачији од оног у играном филму. Покрет се дешава пред камером, и карактерише га обичан или стилизовани, односно режирани покрет. Ова врста покрета потиче, наравно из самог живота и света онаквог каквим га видимо и какав јесте, камера нема утицај на кретање или стварање кретања, већ га она само бележи. Код анимираног филма не постоји никакво кретање само по себи, које се камером само региструје, већ се кретање догађа управо комбинацијом „покретања непокретног“, односно намерним покретањем неживих објеката и коришћења технологије, односно камере, да би се овај покрет уопште догодио. Простор испред камере се умногоме разликује у случају прављења анимираног и прављења играног или документарног филма. Сами објекти пред камером у анимацији, су како каже Мунитић, артефакти, неживе ствари, било да се ради о цртежима, дигиталној слици, луткама, или колажу. Чак и када се у анимацији фотографишу жива створења, камера их третира као нежива, јер се њихов покрет не може регистровати и снимити онако како би се он стварно одиграо, већ се глумци у овом случају третирају као лутке, односно непокретна бића. Овај покрет који се ствара приликом израде анимације, је потпуно вештачки у сваком смислу. Ипак, кроз историју анимације, тежило се томе да он изгледа што природније. Покрет је такође веома важна компонента анимације, јер се у овом медију може

⁶³ Д. Стојановић, *Теорија филма*, стр. 399.

креирати специфична врста кретања, која се тешко може снимити. Због тога се често експериментише са нереалним или нелогичним принципима покрета, не тежи се толиком копирању стварног покрета, јер је управо то посебност овог медија.

„Анимација означава аутентичну и искључиво кинематографску креацију покрета и догађаја, не регистровање односно репродуковање неког 'другог' покрета и догађаја, преснимљеног из живота, са сцене луткарског позоришта, с луминозног мобила или из неког другог медија односно материјала.

Окренут увек према животу, без обзира на конкретни облик стварносне материјализације тог живота – играни филм и докуметарац остају представници биоцентричног креативног принципа: анимирано остварење припада пиктоцентричном, на ликовни (сликарски или пластички) феномен управљеном принципу.“⁶⁴

Мунитић тврди да се елементи који чине анимацију могу поделити на ликовне елементе и филмске елементе. „Појмови простора у цртаном остварењу, на пример биће нешто сасвим различито од просторних облика у колажу или лутка-домету: но тиме ипак неће бити доведена у питање њихова основна припадност једној глобалној (и у тој глобалности препознатљивој) ликовној категорији - без обзира на различите обликовне могућности, веома широке, чак и оквиру поједине врсте.“⁶⁵ У зависности од тога који тип анимације се ради, неки од ликовних или филмских елемената постају доминантнији. Сликарска елементи су на пример: линија, плоха, волумен, простор и боја, док су филмски елементи анимираног филма: режија, сниматељски део, монтажа, звукови и музика. Он наводи пример да се играна и анимирана форма разликују не само у смислу начина на који настају, већ и самог извора. Уколико се изузме један фрејм играног филма, ми ћемо видети фотографију, а уколико узмемо један фрејм анимираног филма, ми видимо слику. Упориште филма је у преузимању реалности кроз њену копију, фотографију, док је упориште анимираног филма, ликовни језик, и креирање нечега ни из чега. Сам језик изражавања једног и другог медија је потпуно другачији, као и, наравно, наш доживљај када гледамо ова различита остварења. Прелаз из статичне форме једног ликовног знака у његово покретно стање, односно покретање непокретног или оживљавање неживог, једна је од дефиниција анимације, како каже Мунитић. Дисциплина анимације је једна нова форма уметности која омогућава и захтева фузију и преклапање филмских и ликовних елемената који суделују у креирању

⁶⁴ Р. Мунитић, *Естетика анимације*, стр. 43.

⁶⁵ *Ibid.*, стр. 45.

јединственог целовитог уметничког остварења. Редитељ играног филма барата са кадровима, односно кратким снимљеним целинама које се састоје од низа сличица, док редитељ анимираног филма барата са најмањом јединицом филма, односно самим поједначаним сличицама. Због тога Мунитић тврди да редитељ анимације мора да изводи микро режију или микро монтажу, односно тоталну режију или тоталну монтажу.⁶⁶ Он то каже због тога што се у анимираном филму све ствара од нуле, нема никаквог основа на којем он може започети градњу анимације, као код играног филма. „Обликујући своју изворну предметност, свој анимацијаки простор, приказ и покрет, аниматор уједно моделира и властиту меру трајања, непоновљиву временску димензију свог визуелног организма.“⁶⁷ Креирање анимације је у том смислу веома другачије од креирања било које друге покретне слике.

Све што видимо у једном анимираном филму није се нашло ту случајно, сцене и кадрови су испланирани до најситнијих детаља и не постоји елемент случајности, осим ако то није идеја аутора. Наравно да је свако уметничко дело на неки начин испланирано, и постоје само елементи које је уметник одабрао да буду присутни у композицији, али се, на пример, код играног филма дешава да се неки детаљи простора не могу изменити, и уколико они не сметају редитељу и они ће се наћи у кадру, чак иако то није било планирано. Код анимираног филма не постоји ова условљеност, све је могуће додати и избацити из кадра, и простор који видимо је у сваком смислу намеран.

„Пред нама је другим речима, апсолутно изворно и аутохтоно дело, такво које ништа ниодкуда не преузима, ни у целини ни у најситнијем детаљу: остајући од почетка до краја тотални артефакт, произашао искључиво из маште и руку свог (или својих) аутора, а то је у исти мах, остварење у којем ништа не постоји без разлога, структура у чијем настајању и 'изгледу' природни случај не игра никакву улогу.“⁶⁸

Мунитић објашњава анимацију као пикто-фоно-кинетички знак. То заправо значи да се она састоји од комбинације „цртежа, изгледа, понашања и оглашавања.“⁶⁹ Играни филм већ садржи свој оригинални звук, а такође му се увек додаје и музичка подлога. Ово није, наравно, случај и са анимацијом. Она у себи изворно не садржи никакав звук ни музику, већ јој се ови елементи накнадно додају или се компонују пре

⁶⁶ Ibid., стр. 49.

⁶⁷ Ibid., стр. 50.

⁶⁸ Ibid., стр. 51.

⁶⁹ Ibid., стр. 59.

израде анимираног филма, и онда се анимација прави у односу на звучне елементе. Звук или музика у анимацији нису неопходни, али да би она добила свој пуни израз и функцију пикто-фоно-кинетичког знака готово увек су бар делимично присутни. Мунитић тврди да су „глас, шум и тон“⁷⁰ неопходни чиниоци анимираног филма, и једино ако су од почетка укључени као равноправни елементи израде анимације они могу функционисати добро и створити неку врсту јединства коначне форме. Различити анимирани филмови захтевају различите приступе и укључивање звучних елемената, али сигурно је то да они увек, уколико су добро усклађени са визуелним делом анимације, доприносе квалитету и поспешују целокупни доживљај приликом гледања. Мунитић тврди да су они нераскидиви део и исто толико важни чиниоци, колико и визуелни елементи приликом креирања анимираног филма. Када говори о простору у анимацији и могућностима илузије, он говори о „реализму илузије“ и насупрот томе надреалистичком схватању простора и медија. „Реализам илузије“⁷¹ подразумева коришћење анимације као медија да би се дочарале неке ствари које је можда немогуће снимити, и које се не могу догодити у стварности, али да се ипак задржи одређена доза реализма. Овакви примери су комерцијални анимирани цртаћи, као на пример *Том и Џери*, који се неуморно јуре, али никад не излазе из својих ликова мачке и миша, несвесни су камере и ни у једном тренутку се не обраћају публици директно у камеру. Други случај, односно надреалистичко схватање простора, је присутно у цртаном филму *Мачак Феликс*. Лик Феликс у више наврата, у различитим анимацијама, реконструише себе и своди се на чиниоце од којих је састављен, површине и линије, и такође, он је свестан тога да је лик у анимираном филму, често комуницира са публиком директно, обраћајући се камери. Редитељи *Мачка Феликса* користе особености анимацијског медија до крајњих граница. Они не само да показују начин на који се цртеж ствара, већ се и поигравају са простором перцепције, у смислу комуникације коју мачак Феликс остварује са публиком. Јако ретко се дешава, у филмским играним и режираним формама да се глумци, на пример, обраћају публици директно. Углавном се овај начин представљања избегава, и он је такође ретко присутан и у комерцијалним анимираним остварењима.

„Феликс је, рекли бисмо свестан своје праве (апстрактно језичке) природе, свестан такође и улоге (иконографски склопљене) коју за тренутак игра: зато се и

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid., стр. 272.

понаша као слободна комбинација линија и боја, а не као 'нацтран мачак' Јасно је, међутим, откуда Феликс 'зна' како с њим стоје ствари: одатле што то зна (и не крије) његов аутор – па га таквим непрестано гради, односно разграђује.⁷²

Овако изграђени јунаци, („привремени склоп апстрактних боја и линија“)⁷³ имају много већу слободу у ликовности и експериментисању у оквиру кадра и простора кадра. Мунитић о оваквим остварењима каже да се у њима никада не игнорише чињеница од чега су ове илузије и ликовне форме састављене и да су самим тим све линије и све боје и плохе слободне да би се аутор могао са њима поигравати и смислено експериментисати и укључивати их у радњу или сценарио када је то потребно.

У овом контексту занимљиво је споменути и анимирану серију *Линеа* (La Linea), чији је аутор италијански аниматор Освалдо Кавандоли (Osvaldo Cavandoli). Анимирани филм се састоји од плошне позадине која у зависности од опште атмосфере мења боју и неколико линија које се непрекидно преобликују у главног јунака Линеу, и његових препрека са којима се стално сусреће. Линеа је такође у константној комуникацији са својим творцем, аниматором, и буни се или захтева одређене елементе радње, а аниматор му одговара цртајући му околину у којој се Линеа сусреће са разним изазовима.

На овим различитим примерима може се увидети да је схватање простора у анимацији, као и коришћење различитих техника којима се простор креира и дефинише на неки начин шире и свеобухватније у односу на играни филм.

„Анимација је један од жанрова који је најмање погодан за класификовање, у којем су се стално спајале разне дисциплине и технике, и која наставља да постоји на граници индустрије забаве и контекста уметничког рада. Пионири анимације, између осталих Џејмс Стјуарт Блектон (James Stuart Blackton), Винзор Мекеј (Winsor McCay), и Емил Кол (Emile Cohl), имали су дубок утицај на уметничке експерименте са анимацијом. У којој би мери анимација могла и имала бити сматрана уметничком формом још је предмет расправа, али њу данас, свакако, често налазимо инкорпорирану у изложбама.“⁷⁴

⁷² Ibid., стр. 273.

⁷³ Ibid., стр. 274.

⁷⁴ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 308.

Компјутерска анимација

Око 1980. године почиње полако да се развија компјутерски генерисана слика (CGI) у области анимације. У периоду од 1900. до 1980. су се све анимације цртале ручно, или су то биле стоп моушн (stop motion) анимације, готово осамдесет година није било значајних промена у техничкој изради анимираног филма. Поједностављени софтвери за компјутерско цртање и обраду слике се полако појављују и представљају ново откриће за анимирани филм. Као и код сваке новине, многи аниматори су одбијали да раде на компјутеру и сматрали су да овакав тип слике никад неће моћи да превазиђе ручно прављене цртеже. Велики студији који су производили комерцијалне анимирани филмове почињу да уводе компјутерске анимације у своје филмове. Хана-Барбера (Hanna-Barbera) који је био највећи студио анимације у Америци прави осамдесетих своје прве анимације *Скуби Ду*, *Флинстонси* и други (The Flintstones, Scooby-Doo), у којима су користили компјутерски обрађене слике. Дизнијев (Disney) студио такође прихвата ове промене и покушава да се прилагоди новом визуелном језику.

Крајем осамдесетих Дизни креира последњи традиционални цртани *Малу сирену* (The Little Mermaid), која је ручно бојена на цел тракама, а касније наставља свој рад користећи ново откривене технике дигиталног бојења слике и коришћења скенираних цртежа. Појава компјутерски генерисаних слика и специјалних ефеката се прво јавила у играним филмовима па се полако пребацила и у домен анимираног филма. У то време појављују се многи филмови који користе нове технологије, а један од првих филмова који је комбиновао, 2Д цртеж, игране делове и компјутерску графику је *Ко је сместио Зеки Роџеру* (Who Framed Roger Rabbit). Публика се све више навикава на овакав приступ а традиционални приступ анимацији и филму полако јењава у комерцијалним студијима. Неки од филмова који настају у то време су *Блејд Ранер*, *И.Т.*, *Ратови звезда* (Blade Runner. E. T. The Extra Terrestrial, Star Wars) и други.

У то време се и појављује термин дигитални уметник. Многи аниматори су били у незавидној ситуацији и нису могли да испрате нова дешавања, док су нови познаваоци компјутера, дигитални уметници, тешко могли да достигну задовољавајући ниво визуелне писмености и цртачког умећа који су пре њих установили традиционални

цртачи и аниматори.⁷⁵ Поред комерцијалних анимираних филмова, данас се у уметничкој пракси анимирани филм често користи да би се постигла нека ликовна решења које је немогуће снимити или да би се додао утисак нестварности. Многа истраживања крећу се од 2Д и 3Д анимације па све до класичних анимацијских техника. Нажалост, као и кроз историју уметности, многе иноваторске идеје, као и нека нова решења до којих су уметници дошли истраживањем, и кроз различите процесе, биле су преузете и „сажвакане“ мејнстрим рекламном индустријом. Касније ове прерађене и поједностављене идеје бивају поновљене у неким великим комерцијалним студијима и представљене кроз неку допадљиву рекламу у свом најсиромашнијем визуелном облику.

У односу на различита окрића која се дешавају у пољу компјутерске анимације и сам простор се може реализовати на неке нове начине. Границе истраживања простора и његове представе у оквиру анимације се шире и отварају нове путеве и нове начине за савладавање дотадашњих оквира.

4.4 Аспекти покрета у филму

„Славко Воркапић 1930. године пише да је прави језик филма – језик покрета, да су покретне слике нова форма уметности, да је кретање визуализована енергија и да филм пружа неограничене могућности за стварање симфоније визуелног кретања. Али, да би било видљиво, кретање мора бити очигледно. Наша пажња усмерава се на кретање објеката или личности више него на било шта друго у животу или у слици. Кретање одувек скреће нашу пажњу и упозорава нас на појаву опасности или плена. Пошто је скретање пажње урођена реакција на кретање као првобитан прекогнитиван висцерални доживљај, Воркапић је назива 'невиност ока', која заједно са свешћу треба да делује у хармонији.“⁷⁶

У филмској уметности ширење слике кроз простор ограничено је кадром и чини се као да је слика ипак део тродимензионалног простора. Један од разлога за то је покрет у филму. Низом спојених сличица у филму добија се покрет у времену. Кретање у оквиру слике или само кретање покретањем камере кроз слику у филму је заслужно за утисак реалности која се перципира. Покретна слика је она која се стално трансформише и која омогућава да се види како одређена ствар прелази из једног у

⁷⁵ А. Jones and J. Oliff, *Thinking Animation, Bridging the Gap Between 2D and CG*, стр. 5–17.

⁷⁶ М. Бабац, *Снолики филм*, стр. 19.

друго стање, при чему то кретање захтева и време. Филм нуди трајање и трансформацију.

„Филм је променио схватање уметности путем нових начина да се покрет и време, који на специфичан начин учествују у широј естетици трајања, учине повезани, не само новим технологијама или новим снагама, већ и новим средствима мишљења, новим питањима и парадоксима, новим политичким употребама.“⁷⁷

Вивијан Собчак (Vivian Sobchack) има важна запажања која се тичу покрета у филму, и односа покретних и статичних медија у уметности. Она сматра да је покрет особина живота и да због тога покретни или снимљен материјал има много више живости у односу на статични медиј фотографије на пример. Покретна слика је, осим што приказује предмете у покрету, и сама покрет.⁷⁸ Она сматра да се покретна слика не може тако лако контролисати као статична, „не може се поседовати у својој материјалности“.⁷⁹ Без обзира на то што је филм са техничке стране збир статичних фотографија, она сматра да фотографија или статичност није основна јединица филма, већ је наше искуство основна јединица филма. Оно што доживљавамо када гледамо снимак је као да гледамо стварност, односно „објективни свет“,⁸⁰ а овај доживљај је повезан са нашим искуством у доживљају света, који је често поприлично верно пренесен у филму.

„Кретање се, када је реч о слици, неизбежно доживљава као супротност мировању, као супротност посредована технологијом која се историјски мењала. Када је постало могуће да се кретање репродукује у сликама – не само да се једноставно рефлектује у огледалу или да се тренутно произведе оптичким средствима значење непокретности слике променило се заувек.“⁸¹

Покрет је, такође, повезан и са временом у филмској уметности. Сваки покрет има свој ритам и своје одређено време трајања. О схватању времена у филму занимљиво говори Андреј Тарковски (Андрей Тарковский) у књизи *Лекције из филмске*

⁷⁷ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 345.

⁷⁸ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слике / Сингуларно / Глобално - Савремено као експреимент*, стр. 109.

⁷⁹ Ibid., стр. 110.

⁸⁰ Ibid. Стр. 112.

⁸¹ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 241.

режије коју је приредио Радослав Лазић. Он каже да време, наравно, поред трајања поседује своју „напетост“ и „тензију“. У односу на ове вредности ми монтирамо филм. Поред свог трајања филмски кадрови или кадрови покретних слика имају „принципијелно различит карактер протока времена“ и у односу на то они се слажу или не слажу један са другим. „Филм живи у времену исто као што време живи у њему.“⁸² Време је заправо одређено кроз ритам и покрет облика који се дешавају у кадру. Уколико ови покрети и унутрашње „тензије“ нису ритмички усклађени дешава се да се суседни кадрови не уклапају и нарушавају општу атмосферу филма. „Ритам није метрички редослед делова. Ритам се слаже од напона времена унутар кадра. И, по мом убеђењу, управо је ритам главни формативни елемент филма, а уопште не монтажа, како се то обично мисли.“⁸³ Он даље у тексту каже да сматра да монтажа нема тако велику улогу у стварању филма и да када неки филмски режисер поставља одређену врсту симбола, он заправо упада у замку да гледаоцу понуди једно готово решење, односно решење тачног одгонетања симбола. Самим тим губи се отвореност и могућност индивидуалног тумачења и доживљаја, уколико суштински постоји само једно право решење, као, на пример, у математици или неким другим егзактним областима. У вези са монтажом, такође, тврди да се не слаже са тим да се ради занимљивог ритма комбинују брзи и спори кадрови по сваку цену, и да брзина нема значајну улогу у склапању филма као целине, већ да се треба водити унутрашњим пулсом и ритмом сцена, на пример нека сцена може трајати један секунд, али имати исти ритам као наредна која траје знатно дуже. Тарковски сматра да је појам времена у филму потпуно аутентичан и да га не треба исто тумачити као реално време у нашој стварности. Филмско време поседује независност у односу на реално време и нема исте особине и вредности, поседује неку другу логику. Може се одигравати брже и спорије у односу на реално време само ако сте камером пратили радњу другачије.

На исти начин на који покрећемо на пример статичне слике и чинимо их покретним, можемо и разложити филм на његове статичне слике. Многи уметници пронашли су упориште у овој идеји за израду својих радова. Један такав рад је рад уметника Марка Луиса (Mark Lewis) *Algonquin Park, Early March* из 2002. у коме је снимак толико успорен да се скоро свака слика толико дуго задржи пред нашим очима

⁸² Р. Лазић, *Лекције из филмске режије*, стр. 80.

⁸³ *Ibid.*, стр. 82.

и снимљени кадрови понекад асоцирају и на апстрактне слике.⁸⁴ Такође би овде било битно споменути и филм Карпа Године, *Здрави људи за разоноду* из 1971. Филм је позициониран око истраживања етничких мањина у Војводини, али је јако занимљиво снимљен. Поред ретких дијалога видимо људе који као да позирају за фотографисање, уочени су, и уметник их заправо снима. Сцене из филма дају ефекат замрзнутости у времену, или неке врсте успореног снимка, иако се јасно види да је то снимљен материјал који је у својој нормалној брзини. Доживљај времена је ишчашен и неприродан у филму *Здрави људи за разоноду*.

У књизи *Језик монтаже покретних слика* Марко Бабац тврди да треба раздвојити термин ритам и термин темпо.

Ритам је као нека врста тока, која је изражена у равномерности дужине кадрова, покретима у оквиру кадра, паузама, тензијама и опуштањима.

„Рене Клер је писао да се у филмском ритму садрже три фактора: 1. дужина сваког кадра; 2. редослед сцена или 'мотива' радње (унутрашње кретање); 3. Кретање објеката које региструје камера (спољно кретање: глумачка игра, динамичан објекат, декор и реквизита итд.).“⁸⁵ Ритам такође значи и понављање без или са одређеним варијацијама. У филму постоји подела на спољни и унутрашњи ритам. У спољни се убрајају, на пример, радња која се дешава у оквиру кадра, распоред кадрова у монтажи, ритам музике, ритам звукова, ликовних облика или дијалога који се говоре итд. На неки начин спољашњи ритам се више везује за техничке аспекте филма. Сви ови ритмови могу бити брзи или спори. У унутрашњи ритам убрајамо: унутрашњи ритам глумачке игре и мизансцен, унутрашњи ритам дијалога и текста коментара, унутрашњи ритам ликовних вредности кадра, унутрашњи ритам музике, звучне атмосфере и унутрашњи ритам излагања садржаја сцене, секвенце или читавог дела.⁸⁶

Темпо је друга вредност, коју би требало разликовати од ритма. Темпо се буквално односи на брзину. Под темпом подразумевамо брзину кретања камере у једном кадру, брзину изговорених речи, брзину кретања глумаца, брзину дешавања радње. Ова брзина се подређује општој атмосфери филма. Уколико је нека сцена емотивна и важна можемо се послужити споријим темпом, док се на пример у

⁸⁴ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 237.

⁸⁵ М. Бабац, *Језик монтаже покретних слика*, стр. 302.

⁸⁶ Ibid., стр. 307.

акционим филмовима углавном прибегава брзом темпу. Темпо би требало да прати садржајни део радње, да буде у складу са поетским изразом, он је на неки начин везан и за изражавање емоција у сцени, силину, тромост или тако неке вредности које везујемо за одређени тип емоције.

Покрет свакако игра веома важну улогу у филму, и може се рећи да је то један од елемената који филмску уметност издваја од других уметничких дисциплина. Неколико наведених теоријских оквира само оцртава различите приступе и начине на који се покрет третира и објашњава у филмској уметности.

5. Простор сећања

„Шта значи сећати се? Шта значи призивати у памћењу слике, звукове, мирисе, речи, додире, идентификације, одбијања, тренутке уживања, идеализације прошлости или часове патње? Шта је сећање?“⁸⁷

Алаида Асман (Aleida Assmann), која је проучавала термин сећање, прави разлику између сећања и памћења, и надовезује се на Спенсерове (Edmund Spenser) поделе меморије.⁸⁸ Памћење и сећање не тумачи као супростављене појмове већ као пар. Памћење се објашњава више као егзактно и засновано на чињеницама, док сећање може бити више засновано на емоцијама и експерименту. Постоји активан и пасиван део меморије, који се може упоредити са сећањем и памћењем. Пасивно памћење Асман назива Еуменест, он је отелотворење бесконачног складишта, док је Анамнест активни део који помаже да се подаци у складишту пронађу и извуку на површину.⁸⁹ Такође када се говори о памћењу и сећању, говори се и о метафорама у смислу различитих грађевина. Метафора за памћење је библиотека, која сведочи о ономе што је прошло, и о ономе што је сачувано од времена. Метафора за сећање је храм, које нас такође упућује и на будућност. „Ако бесконачност текста почива на немогућности коначног читања, онда и бесконачност памћења почива на његовој променљивости и немогућности да се њиме једном заувек располаже.“⁹⁰ Борхес (Jorge Borges) који се и сам занимао за феномен сећања, метафорично га описује кроз библиотеку и књигу, и

⁸⁷ М. Шуваковић, *Сећање/Носталгија/ Конструисање комунизма*, *Нова мисао*, стр. 28.

⁸⁸ А. Алаида, *О метафори сећања*, *Р.Е.Ч. Часопис за књижевност и културу*, стр. 123.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid., стр. 124.

говори о пешчаној књизи која се разликује од свих књига по томе што не може да се листа уназад до прве странице, зато што се никако не може стићи до прве, јер се увек појављују неке нове странице које претходе првој. Они који су проучавали сећања кажу да су она најпролазнија и најнепоузданија. Сећање је углавном веома тешко речима дефинисати, углавном се појављује у фрагментима, и треба му спољашњи подстицај да би се покренуло. Оно не постоји самостално, већ се умрежује и преклапа са сећањима других људи око нас, и на тај начин учвршћује своју позицију као истинито и валидно.

Алаида Асман сматра да је оно непреносиво, неразумљиво и лабилно, у смислу да се кроз време мења. Током нашег живота ми мењамо своје системе вредновања тако да се и само сећање мења, нешто што је некада можда било важно, може постати неважно и обрнуто, нешто што је било важно постаје безначајно. „Индивидуално памћење, динамички је медијум субјективне обраде искуства.“⁹¹ Француски социолог Морис Албуакс⁹² (Maurice Halbwachs) утврдио је да је индивидуално памћење увек социјално подупрто. Он сматра да усамљени човек не може имати сећање, јер се оно гради и потврђује кроз комуникацију са другим људима. По овој теорији лична сећања не постоје сама за себе, већ се она граде у одређеном културном и социјалном миљеу и постоје у одређеном временском оквиру. Овај временски оквир значи заправо, три генерације, или период од осамдесет до сто година, а у неким случајевима може бити максимално и до пет генерација, међу којима се причањем, приповедањем и разменом искустава сећање формира, потврђује и само лично сећање се проширује и укршта са другим сећањима. То трогенерациско памћење, потврђује властито сећање и важно је за лично позиционирање у времену. Након што прође овај период, од осамдесет до сто година, ово сећање природно нестаје, и отвара простор за сећања следећих генерација. Овакво сећање, које се формира кроз преношење путем комуникације и препричавања назива се и краткорочно памћење једног друштва.⁹³ Индивидуално памћење, преплиће се са сећањима других и на тај начин превазилази сопствене оквире и у себе укључује страног сећање, које на тај начин постаје лично сећање. Ово се дешава зато што је готово немогуће раздвојити оно што је заправо доживљено од онога што се кроз туђе

⁹¹ А. Асман, *Дуга сенка прошлости*, стр. 24.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid., стр. 25.

приче и идентификацију усвојило као лични доживљај. Димензије и оквири памћења се губе и увек се поновно обликују и стварају.

Поред трогенерациског, породичног памћења, постоји и социјално памћење. Карл Манхајм (Karl Mannheim), је поставио теорију да су индивидуе у периоду од 12 до 25 година, изразито погодне за примање животних искустава која ће их формирати, и оно што је у овом периоду доживљено задржава се са индивидуом кроз цео живот. Ове индивидуе, су наравно увек обухваћене истим актуелним историјским оквиром и самим тим формирају одређени генерацијски идентитет.⁹⁴ По томе је и индивидуално памћење одређено, неким ширим, генерацијским памћењем. Генерације које су временски близу, због тога што их обликује исто време, често себе доживљавају као различите од својих претходника. Због другачијег социјалног и друштвеног памћења може се створити шира перспектива памћења или јаз и трвење међу индивидуама различитих генерацијских групација.

Из социјалног памћења прелазак следи на следећи шири ниво, а то је колективно памћење које се подстиче путем носиоца симбола, социјалном комуникацијом и материјалним носиоцима у облику симбола, записа и слика.

Колико су сећања истинита? Ово је такође занимљиво питање за разматрање, а поставља га и Алаида Асман у својој књизи *Дуга сенка прошлости*. Она индивидуално памћење дели на два модела: *Сећам се* памћење и *Сети ме* памћење.⁹⁵ *Сети ме* памћење се углавном везује за предмет или места, и веома је интровертно и субјективно. Дobar пример за овакво сећање је рецимо нека свакодневна радост, као на пример неки детаљ из детињства који само у нама покреће одређене сензације и само нама предстаља окидач за одређени осећај. Таква места или предмети као да поседују неку изванредну моћ да у нама изазову овакве догађаје па се поставља питање да ли смо им ми те вредности сами уписали, или та снага магије сећања просто живи у њима. Овакво сећање, каже Асман, подсећа на одређено склапање уговора са предметима, осећај је поломљен на два дела и један део остаје нама, док други живи у предметима, и када се поново сретнемо, *Сети ме* осећај се активира. Овакво сећање не може да се призове, већ се мора сачекати да се оно само појави. За разлику од овог модела памћења *Сећам се* памћење можемо свесно реконструисати и дозвати у било ком

⁹⁴ Ibid., стр. 26.

⁹⁵ Ibid., стр. 149.

тренутку када то желимо. У *Сећам се* памћењу ми предстаљамо активни субјект акције, док смо у *Сети ме* памћењу, пасивни и објект акције.

„Идентитет се конструише уз помоћ приче која уређује неуређени инвентар наших аутобиографских сећања и која му, поред облика погодног за сећање, даје и значење. У складу с тим, пројекат активног '*Сећам се*'– памћења састоји се у томе да се сећања свесно изазову и да им се да форма приче кадра да им подари значење и отвори перспективе за будућност. Да би инвентар несређених сећања добио неку форму, он мора стећи дистанцу према себи самоме, усвојити дијалогски став и заузети одређену позицију. Та аутобиографска сећања имају социјалну компоненту: морамо бити у стању да их испричамо или себи или другима.“⁹⁶

Делез (Gilles Deleuze) у својој књизи *Слика-време* износи теорије о сећању и начин на који се тема обрађује у филму. Он сматра да истовремено са нашим садашњицом, паралелно постоји и садашњост прошлости, као и садашњост будућности. Садашњост прошлости је тренутак када ми из нашег садашњег времена одлазимо у неки ментални простор да бисмо у својим мислима пронашли неко сећање. Ми на тај начин „излазимо ван себе“ и закорачили смо „унутар неког света сећања“, који се налази у садашњости, али складишти прошлост. „Из тог угла посматрања, садашњост постоји само као бесконачно сабијена прошлост, која се образује, на крајњој тачки, на шпицу, шиљку једног „већ ту“. Садашњост не би пролазила да није испуњен тај услов. Она не би пролазила да не представља, заправо, тај најсабијенији вид прошлости.“⁹⁷

Термин слика-сећање је, како каже Делез место, односно слика у којој неко сећање може боравити. Ипак, ову слику не треба поистовећивати са стварним сећањем. Она је на неки начин актуелизовано сећање. Али она не мора бити истинита или се подударати са стварним догађајем из прошлости. Она је означитељ неког сећања, које смо успели да призовемо и да га ускладиштимо у тој слици. Такође постоје сећања са којима нисмо успели да повежемо неке слике, јер су сувише магловита и тешко нам је да им приступимо. Овде се намеће питање колико су сећања поуздана и на који начин их можемо проверити. Она се граде чак и у односу на наше фотографије из прошлости, које поседујемо. Те фотографије могу бити као неке вештачке слике-сећања које ми доживљавамо као своје сећање иако се заправо не сећамо тога. Око фотографије градимо причу и вештачки имплементирамо сећање које до тада нисмо

⁹⁶ Ibid., стр. 151.

⁹⁷ Ж. Делез, *Слика-време*, стр. 134.

могли да призовемо. Понекада се чак чини да се сећамо до појединости детаља које видимо на фотографији, али заправо, можда је то и само нека визуелна клопка у коју смо ухваћени, гледајући фотографију. Дешава се то да фотографија на неки начин брише наше право сећање, којем можда не можемо да приступимо и замењује га. Понекад не можемо да повежемо сећање са нашим фотографијама из прошлог времена. Оне, у неким случајевима, могу чак и да потцртавају неусаглашеност између нашег сећања и догађаја који је фотографијом забележен у једном одређеном тренутку прошлости. Сlike-сећања нису исто што и наше фотографије. Оне су као нека ментална фотографија која је начињена у мислима и присутне су без обзира на физичке предмете из спољашњег света који би потврдили веродостојност ових слика. Понекад се дешава да, што се чешће присећамо неког догађаја, уместо да буде што приближнији себи на начин на који се десио некада, он се, заправо, све више удаљава и ми га деформишемо додавајући му у том процесу нека својства и особине које нису оригинално постојале. У процесу реконструисања ми градимо неки нови догађај-сећање који је заправо приближан оригиналном догађају из прошлости. У нашим мислима ми складиштимо многе албуме слика-сећања. Ово извлачење неког одређеног тренутка из прошлости Делез назива нехронолошко време.⁹⁸ У процесу сећања ми се можемо слободно „шетати“ или пребацивати из тренутка у тренутак, или периода у период понекад прескачући велике периоде времена. У сваком тренутку можемо приступити било којем периоду своје прошлости, без икакве хронолошке путање.

Куљић тврди да је сећање увек повезано са нашим садашњим менталним стањем, тренутним вредносним системом, жељама и потребама. Начин на који се ми сећамо се константно мења у односу на то на који начин се кроз наш живот мењамо. То је процес у коме активно учествујемо читавајући нова значења нашим сећањима, како време пролази. За разлику од теорије Алаиде Асман, која тврди да ми поседујемо неку врсту складишта из којег извлачимо сећања, и у том трансферу ка садашњости имамо пасивну улогу, Куљић тврди да је наша улога у актуелизовању прошлости увек активна.⁹⁹

У психологији се сматра да око треће године живота можемо да актуелизујемо прва сећања. Тада можемо језиком да искажемо оно што доживљавамо и на тај начин можемо да се сећамо. Поставља се питање какву улогу овде имају слике-сећања, о

⁹⁸ Ibid., стр. 163.

⁹⁹ Т. Куљић, *Култура сећања (Теоријска објашњења употребе прошлости)*, стр.63.

којима говори Делез. Пре него што научимо да говоримо и можемо речима да се изражавамо, ми видимо и препознајемо слике које за нас имају одређена значења. Да ли то значи да наше сећање може сезати и пре треће године живота, јер смо и пре тога располагали неким речником слика у нашем искуству?

„Живот тече у мноштву различитих времена, а аутобиографско памћење ствара јединство из фрагмената.“¹⁰⁰ Сви поседујемо аутобиографско, лично или појединачно памћење, али оно је готово увек у односу са колективним и друштвеним памћењем и сећањем. Вредносни систем који вучемо из друштва у којем живимо има увек велики утицај на наш однос према свим догађајима, па и прошлим, и самим тим утиче на наше памћење, промишљање и доживљај прошлости. Поред тога лична способност и склоност ка маштању и сањарењу често криви наш доживљај прошлости. Да бисмо се нечега сећали, наше изворно сећање, ако то уопше постоји, пролази кроз различите механизме прераде. Ови механизми могу бити на пример наше тренутно становиште, осећања, страхови, наше маштарије, наше забране, и отпори и када се сећање исфилтрира кроз све ове филтере, ми га тек онда свесно доживимо. Било би интересантно направити, на пример, експеримент у коме би само један одређен догађај из прошлости записивали сваке године у исто време, без читања претходних записа, и након десет година упоредити све ове записе истог сећања. Колико би било сличности и разлика у овим тумачењима? „Монтажа секвенци из прошлости, коју обавља мозак у складу са ситуацијом, несвесно режира континуитет, али каткада и свесно монтира, тј. плански заборавља.“¹⁰¹ Сећање је увек у некој врсти дијалога са заборавом, постоје ствари које намерно заборављамо, на тај начин се штитимо од негативних осећања, али понекад и несвесно заборављамо. Такође, сећање има кључну улогу у формирању идентитета. Идентитет може бити схваћен као доследност себи током различитих ситуација и промена којима смо изложени. Ова доследност формира се управо путем сећања, и методом уопређивања и повлачења паралела између садашњости и прошлости.¹⁰² Самим тим што је сећање оно што у великој мери креира наш идентитет, а идентитет је повезан са друштвом и окружењем, поставља се питање колико је лично сећање слободна форма, а колико је контролисано од стране друштва у коме живимо. Куљић сматра да сећање није пуко архивирање, већ да је оно истовремено и

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid., стр. 66.

¹⁰² Ibid., стр. 74.

вредновање. Вредносни систем се гради упоредо са општим вредносним системом у друштву. У односу на то сва сећања би требало да буду уоквирена и потврђена кроз опште и колективно сећање и опште вредносне системе. Поред тога сећање је увек повезано са садашњошћу, оно се увек изнова рађа из нових, садашњих погледа на свет, који су опет у великој мери ограничени неким општим условима прихватљивог начина мишљења и понашања. Када погледамо ствари на овакав начин, може се десити да размотримо и могућност да су наша сећања чисте фикције и фантазије, које имају само удаљену везу са стварношћу, скоро на нивоу асоцијације. Заstraшујуће је и помислити да ми заправо немамо слободу на сећања која можемо формирати чисто у односу на изворни догађај без превише спољних утицаја и уплива различитих спољашњих фактора. Теорије Мориса Албваша су изграђене око идеје да сећање није продукт несвесног, као што су тврдили Фројд (Sigmund Freud) или Јунг (Carl Gustav Jung), већ да су памћење и сећање производ друштвене и међуљудске комуникације.¹⁰³ То значи да се сећање конструише непосредним преношењем и комуникацијом између припадника истих генерација, као и преноси са старијих генерација, а такође је конституисано путем институција, цркве, масовних медија... Сви ови фактори једнако учествују у томе како ће наша прошлост бити обликована и на који начин ће се сагледавати. Такође у оквиру самог друштва поглед на историју и прошлост се рачва у односу на то којој подгрупи припадамо и у корелацији са том групом потврђујемо и формирамо своју прошлост. На пример, националистичке друштвене групе немају исти доживљај прошлости, као, на пример, антифашистичке групе, појединачни припадници ових група верификују своју прошлост кроз прошлост групе и на тај начин је утемељују у свом искуству.

У односу на овакве теорије ниједно наше сећање није слободно од различитих утицаја и сећање се често употребљава као алат за контролисање и манипулисање групама и појединцима у оквиру било ког друштва. Слојеви сећања оптерећени су друштвеним оковима и не постоје слободно од њих.

5.1 Андреј Тарковски о сећању у филму

У својој књизи *Вајање у времену*, Андреј Тарковски износи начин на који он схвата и дефинише време и сећање. Време и сећање су, по њему, неодвојиве категорије,

¹⁰³ Ibid., стр. 96.

како каже, то су две стране медаље. Без времена, не може постојати ни сећање.¹⁰⁴ Он сматра да сећање спада у спиритуалну категорију појмова. Време је неповратно, не може се вратити у буквалном смислу, али Тарковски сматра да је то на неки начин апсурд. Објашњава овај апсурд тиме да је прошлост често у животима људи интензивнија и присутнија од садашњости. Садашњост је нешто што је константно у пролазу и промени, као и прошлост. Прошлост је ипак у некој мери и стабилнија у смислу да је изнова и изнова прерађујемо, док садашњост често неопажено брзо пролети и постане прошлост. Он сматра да филм на чудан начин заробљава време и да је то један од основних разлога зашто људи иду у биоскопе и гледају филмове. Начин на који је време заробљено је фактографски.¹⁰⁵ Термин вајање у времену за њега означава редитељски чин. Као што вајар узима неки материјал и преобликује га по свом нахођењу, да би га обликовао у неку форму, тако и редитељ обликује неко време одузимајући му непотребне и додајући потребне елементе да би оно добило своју коначну јединствену форму и смисао. Елементе времена од којих се ствара филм назива грумени времена (*lump of time*). Редитељ би требало да буде у могућности да ове грумене времена организује у савршеном реду, уклапајући визуелне, звучне и друге елементе и створи од њих један нови организам звани филм. Тарковски сматра да филм треба да добије своју основну грађу из живота, и да не треба на силу да буде поетичан или романтичарски. Комбинацијом различитих „најобичнијих“ животних слика ствара се ново значење и нови језик. Он пореди филм са хаику поезијом која комбинује наизглед неповезане реченице и речи стварајући на тај начин нови смисао. Основни елементи поезије су речи, али основни елементи филма су слике. Добра комбинација слика и звукова је грађа сваког успешног филма. Филм треба да буде, како каже Тарковски, чиста опсервација живота, сакупљајући елементе и организујући их по систему како се они понашају и појављују у животу, ствара се филм.¹⁰⁶ Филм је једина уметност која може уверљиво да покаже слике и њихову природу, промену, старење и постојање у времену. Одабир правих слика и праву комбинацију слика Тарковски назива вајање у времену. Саме слике, односно снимци, у себи садрже време и ритам, и ово време се не би требало обрађивати или мењати путем филмске технологије, већ га треба поштовати и користити као есенцијални елемент око којег се гради филм.

¹⁰⁴ A. Tarkovsky, *Sculpting in time. Reflections on The Cinema*, стр. 57.

¹⁰⁵ Ibid., стр. 63.

¹⁰⁶ Ibid., стр. 68.

5.2 Сећање као тема – филм и визуелне уметности

Садашњост која се налази на ободу шпица окружена је концентричним круговима који представљају различите облике прошлости, како тврди Делез.¹⁰⁷ Ми се можемо кретати кроз те „кругове“ и одлазити у различите периоде прошлости. Прошлост коју евоцирамо, доживљавамо у садашњости, и на тај начин она је садашњост прошлости. Слична ситуација је објашњена у филму *Прошле године у Маријејнбаду* који је режирао Алан Ресне (Alain Resnais). Ликови се сусрећу, и они имају различите доживљаје заједничке прошлости, времена се мешају, и једина тачка спајања њихових сучељених садашњости и прошлости је простор замка у коме се радња филма одиграва, и он је у сваком времену константан. Ми актуелизујмо и верификујемо своју прошлост кроз прошлост других људи, оних који су из нашег блиског окружења или оних са којима делимо тај прошли тренутак. У филму *Прошле године у Маријејнбаду* заплет се гради око немогућности истоветног или бар сличног актуелизовања заједничке прошлости. Ликови на неки начин разлажу своју прошлост и схватају то да прошлост није јединствена и да свако има свој доживљај истог догађаја, а и да се ти доживљаји у великој мери разликују између себе.

Луис Буњуел (Luis Buñuel), уметник који је доста истраживао у подручју сна и несвесног овако говори о сећању: „Памћење нам је неопходно, има огромну моћ над нама, а крхко је и угрожено са свих страна. Не угрожава га само добро познати непријатељ – заборављање. Из дана у дан подривају га и лажна сећања... Маштања и сањарења такође угрожавају памћење. Каткада дођемо у искушење да своја маштања доживимо као стварност, или да своју лаж прогласимо за истину. То ионако нема великог значаја – маштања и лажи су исто део нас, ми смо их стварно доживели... Ово су моја уверења, моје заблуде, моје приче, моје рупе у сећању, моје истине и моје лажи – ово је моје памћење.“¹⁰⁸

Такође теме сећања појављују се и у радовима савремених уметника. Реконструкцијом прошлости на веома неубичајен начин бави се и Пјер Уиг (Pierre Ugeux) у неколико својих филмова.¹⁰⁹ Филм *Blanche Neige Lucie* из 1997. представља Луси Долен (Lucie Dolène) у време када је већ старија жена. Луси је дала глас Снежани

¹⁰⁷ Ж. Делез, *Слика-време*, стр. 134.

¹⁰⁸ Л. Буњуел, *Моја лабудова песма*, стр. 9.

¹⁰⁹ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 235.

у Дизнијевом анимираном филму из 1937., а у уметничком раду Пјер Уига она говори о тужби коју је поднела против Дизнија да би добила права да користи свој глас и у француској верзији цртаног филма Снежана. У раду *Blanche Neige Lucie* док она говори позадински је прати песма *Једног дана, доћи ће мој принц* (*Un jour mon prince viendra*), коју је Луси отпевала за потребе Снежане.

У филму *The Third Memory* из 2000. Џон Војтовиц (John Woytowicz) поново изводи пљачку са таоцима, која се стварно десила и коју је он извео 1972. Ова неуспела пљачка је била јако медијски пропраћена и једно од првих дешавања које се директно преносило на телевизији у реалном времену. Она је такође била и догађај у односу на који је снимљен филм *Пасје поподне* (*Dog Day Afternoon*), а Џона је играо Ал Пађино (Al Pacino), док је за то време стварни починилац пљачке био у затвору. Војтовиц овде реконструише причу и показује публици како је то све изгледало из његовог угла, али он нажалост и није више у могућности да раздвоји сва та сећања. *The Third Memory* покреће питање нестабилности и конструкције успомена, као и право појединца на сопствене верзије личне историје. „Од првог сећања на изворни злочин до другог сећања оживљеног путем медијског тумачења злочина кроз телевизију, штампу и филм, Уиг представља Војтовицеву реконструкцију оригиналног догађаја као треће сећање – оно у којем се вишеструки слојеви посредовања јављају и код глумца и код гледаоца. *The Third Memory* представља прошлост као поље које се непрекидно помера унутар садашњости, текућу борбу са циљем да се значење ископа из све непрозирније наслага ликова и поступака, и дешифрира.“¹¹⁰ Занимљиво је на који начин је у овом филму третирана тема сећања и начин на који су фрагментарност и лажна сећања инкорпорирана и измешана са стварним догађајем из прошлости. Како наводи Ендру В. Јуроски (Andrew V. Uroskie) у свом тексту „Лоцирање филма“ Уиг није желео овим филмом да представи само субјективно сећање Војтовица и да му обезбеди право на свој глас и своју причу. Он је желео да креира „квази-фикционални простор“¹¹¹ коме ће Војтовиц моћи да поново изведе своју пљачку и у ово рекреирање прошлости сажме своја сећања, користећи утицај Ал Пађина и различитих медијских представа пљачке. Показано је то како субјект заправо, посебно у овој специфичној ситуацији, не може да задржи непроменљиво и стабилно сећање и да је оно увек под различитим утицајима

¹¹⁰ Ibid., стр. 326.

¹¹¹ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 327.

спољашњих фактора, туђих сећања, интерпретација и тумачења. „Рад, међутим, лоцира променљиве протоколе излагања и приказивања кроз које настаје медијска култура. Бавећи се тим протоколом, *The Third Memory* на крају усмерава нашу пажњу на политичку контролу над самом информацијом, и променљиву природу вести у епохи свеprisутних канала емитовања. Војтовица пљачка банке није била само први такав догађај забележен уживо на националној телевизији онако како се одвијао, она се, такође, одиграла исте вечери када је тадашњи председник Ричард Никсон (Richard Nixon) издао веома важну политичку рачуницу... Новине приказане у *The Third Memory* показују два догађаја који се такмиче око тога којем ће припасти главни наслови. Мада је то изостављено из фикционализованог приказа *Dog Day Afternoon*, Војтовиц тврди да је FBI од Никсона добио директна наређења да спречи да 'педер – пљачкаш банке' преотме медијску пажњу која треба да припадне председнику.“¹¹²

О сећању у филму и измењеној нелинеарној структури времена у филму говори и Вивијан Собчак, која наводи: „Визуелна и (аудио) представа субјективне темпоралности сећања, жеље и стања расположења експанзијом и контракцијом искуства монтажом, као и посредством флешбекова, флеш-погледа-унапред, замрзнутих фрејмова, пикселације, кретања уназад, успоравања, и убрзавања, та видљива активност филма (као и аудио формата) задржавања и проширења конструише једну субјективну темпоралност која се разликује од неповратног смера и унапред усмереног моментума објективног времена – али је и симултана са њим.“¹¹³ Она сматра да се начин на који филм представља објективну стварност умногоме разликује од начина на који га представља фотографија. Представе сећања у филму граде се у односу на наше реално искуство у стварном животу, доживљај мешања времена приликом сећања и нелинеарност времена у филму, преузета је како она сматра, директно из начина на који се сећамо у стварности.

Бил Виола је, такође, у својим текстовима и истраживањима промишљао теме сећања. Он наводи да је историја филтер,¹¹⁴ и да је она у константој промени, да се константно мења и дописује, односно прерађује. Исто тако функционише и наше сећање, оно се непрекидно мења, и допуњава или организује у нове целине које су

¹¹² Ibid., стр. 331.

¹¹³ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слике / Сингуларно / Глобално - Савремено као експреимент*, стр. 115.

¹¹⁴ В. Viola, *Reason for Knocking at an Empty House – Writings 1973-1994*, стр. 122.

свакодневно подложне новим променама. Виола сматра да је сећање будуће време, а не прошло. Ово време сећања, које је увек присутно у садашњости, утиче више него други фактори на наш доживљај будућности. На пример, наша прошла искуства формирају наше реакције и наше понашање у садашњости или будућности. На тај начин функционише искуство, а искуство је како каже Виола, снимљени материјал. Оно што је снимљено, односно забележено у нама је једино што постоји. Виола сматра да све ствари на свету имају свој „снимљен материјал“, на пример трагови које оставља море на камењу је такође искуство камена и доживљај и доказ његове прошлости. Такође он износи и друге теорије о сећању. Ако погледамо сећање као скуп информација, било да су оне у виду мисли, слика или других осета, оне чине једну одређену количину неког материјала који је складиштен у нашем уму. Виола пореди ово складиштење са складиштењем ђубрета и безразложним пренатрпавањем неког простора. Ђубре, се како он каже, доживљава као неки непотребни материјал чија вредност с временом опада, док се информације доживљавају као користан материјал, чија вредност с временом расте. У том смислу, он тврди да бисмо могли да, уместо да само прикупљамо различите информације, у овом случају снимљен материјал, односно успомене, да покушамо да се отарасимо што више истих, и онда бисмо, можда, остали са малим делом материјала, који је заиста вредан (памћења).¹¹⁵ Ово се може нарочито применити на данашње време, кад се буквално сваки моменат бележи камером, или фотоапаратом. Не постоји више ни мала количина селекције, и питање је шта ће се с временом десити са огромном количином слика, и да ли оне заправо на тај начин губе своју првобитну улогу обележавања неког нама вредног тренутка који увек можемо поново посетити.

Још једно од његових запажања и тумачења прошлог и садашњег времена јесте да време нема линеарни ток већ спирални.¹¹⁶ Како он каже, напредак и раст има спирални облик, има радијално кретање, не линеарно, самим тим и време, и наше кретање кроз живот у времену, је у облику спирале. Све се креће од унутра ка споља, а не од доле ка горе. У односу на ову његову теорију прошлост прелази у садашњост, па у будућност, па поново у прошлост и надограђује се успут, као да се време обнавља у нама и оно што поново доживљавамо извире из пређашњих концентричних кругова константно се допуњујући искуствима које смо имали.

¹¹⁵ Ibid., стр. 125.

¹¹⁶ Ibid., стр. 129.

6. Фотографија и сећање

„Оно што фотографија умножава до у бескрај било је само једном: она механички понавља оно што више никада неће моћи да се понови у животу.“¹¹⁷

Барт (Ronald Barthes) у својој књизи *Светла комора* говори о термину *пунктум*. Овај термин означава детаљ на фотографији, или део фотографије, који нас привуче и због којег одређене фотографије издвајамо од других, некада ни сами не знајући шта нас заправо на њима фасцинира. Како Сузан Зонтаг (Susan Sontag) у својој књизи *Есеји о фотографији* наводи: „фотографија активно подстиче носталгију“.¹¹⁸ Она тврди да све фотографије функционишу по принципу *мемемто мори*.¹¹⁹ Садржаји са фотографија, без обзира на то да ли су лепа, ружна или шта је на њима представљено могу изазвати осећај о томе да је стварност променљива и пролазна. Замрзнутост тренутка која је карактеристична за уметност фотографије сведочи о неумитном протоку времена. Флусер (Vilém Flusser) тврди да замрзнутост коју примећујемо на фотографијама, не представља прави замрзнути тренутак, већ да фотографије заправо стања и догађаје преводе у чула. Сlike су, како каже Флусер „комплекси симбола“.¹²⁰ Њихова природа је подложна интерпретацији, немају егзактност, као на пример бројеви и наводе нас на тумачење и читавање различитих значења.

Ипак фотографије, увек представљају „траг, нешто непосредно пресликано са стварног, као отисак стопала, или посмртна маска.“¹²¹ Зонтаг сматра да је фотографија одређени чин присвајања. Присвајање, зато што је фотографија „сурогат“ објекта или особе коју волимо. Такође присвајање је присутно у смислу конзумеризма, ми поседујући фотографију, поседујемо, у физичком смислу, мали део нашег искуства. Она сматра да постоји и трећи вид присвајања, а то је присвајање информације коју нам фотографија преноси. Слажући и класификујући ове информације, макар и у породичним албумима, правимо одређени „систем информација“.¹²² Фотографије су већ на неки начин „прерађено“ искуство,¹²³ у смислу да их је онај ко је фотографисао

¹¹⁷ Р. Барт, *Светла комора*, стр. 12.

¹¹⁸ С. Зонтаг, *Есеји о фотографији*, стр. 25

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, стр. 8.

¹²¹ С.Зонтаг, *Есеји о фотографији*, стр. 125

¹²² Ibid., стр. 127.

¹²³ Ibid., стр. 139.

кадрирао, и спонтано или намерно одредио велики број визуелних елемената, ракурс, угао, композиција у кадру итд... Ретке су потпуно нехотичне фотографије, јер чак и људи који се не баве професионално ни аматерски фотографијом доносе бар неку одлуку о изгледу сцене коју фотографишу. У односу на то ми не можемо имати исто искуство када присуствујемо неком догађају и када исти тај догађај гледамо на фотографији или, на пример, снимку. У нашу интерпретацију фотографије укључена је и особа која је фотографију направила, њена улога у догађају, њено искуство, њен поглед, њен доживљај. На неки начин ми на свој начин понављамо већ нечији доживљен поглед, уносећи у ово искуство сопствене мисли, очекивања, разумевање и однос према сцени са фотографије. Свака фотографија већ сама по себи изражава одређени став, не постоје неутралне фотографије, које не упућују ни на шта. Исто толико колико фотографије служе за објашњење, естетизовање, надзор, оне служе и за складиштење успомена. Можда би се све ове употребне вредности фотографије које се користе на ширем плану, за надзор становништва из ваздуха, за стварање уметности, за излечење (на пример у виду рендгенских снимака) о којима говори Зонтаг могли превести и у домен приватних фотографских колекција.¹²⁴ Можда сакупљамо своје фотографије, да бисмо у њима могли да спроведемо све ове најразличитије начине гледања на прошлост, да надзиремо своју прошлост, романтизујемо је кроз уметничке критеријуме и кроз њу побољшамо себе, појашњавајући себи неке прошле моменте.

Занимљив је и њен став према документарној фотографији. „Фотограф истовремено пљачка и чува, потказује и посвећује.“¹²⁵ Сећање се настањује у фотографијама зато што су оне обележја неког ишчезлог света. Зонтаг сматра да медиј фотографије изражава надреалистичке ставове, зато што постоји потпуно изједначавање, у смислу мотива, све што камера фотографише је једнако стварно, било то лепо или ружно. Без обзира на то какав став ми имамо према фотографисаном мотиву, да ли нам се допада, или нас згражава, тај мотив је једнако стваран као и било који други фотографисани мотив. Она даље тврди да је велики део фотографске уметности био такође посвећен и романтизирању стварности, односно улепшавању. Овде прави разлику између слике која улепшава стварност и фотографије која то чини. Слика је свеједно производ фикције, тако да не постоји мерило у односу на које бисмо

¹²⁴ Ibid., стр. 140.

¹²⁵ Ibid., стр. 62.

могли да кажемо да слика лажно приказује нешто, док улепшавање, ретуширање или лажирање фотографије Зонтаг назив „кривотворење стварности“.¹²⁶

„Неразлучивост стварног и замишљеног, или садашњег и прошлог, актуелног и виртуелног – нипошто није појава до које долази у нашем духу или уму, већ је то објективно обележје, неких постојећих слика, по природи двоструких.“¹²⁷ Ако бисмо рекли да неке фотографије већ поседују двоструку природу и носе у себи архетипске слике без обзира на то како их ми опажамо или доживљавамо било би нам јасније зашто оне могу бити веома снажни трансфери прошлости.

Жил Делез (Gilles Deleuze) у књизи *Слика-време* истражује термин слика-сећање. Ове слике се саме имплементирају у кратком моменту између опажаја и формирања мишљења. Оне су веома често субјективне, зато што без обзира на чак и архетипске слике и неке универзалне симболе, свако од нас има сопствена искуства и особине у односу на које везује одређене доживљаје за одређене слике. Веома је занимљиво уочити слична или различита тумачења истих призора од стране више особа. У филму слике симболи, каже Делез, су често представљени кроз флеш бекове. Флеш бек који се визуелно представља или кроз неку врсту претапања две слике или чак и кроз нагли рез из радње која се дешава у садашњем времену у радњу флеш бека, мора имати полазиште у стварном чистом доживљају слика сећања. Како функционишу ове слике? Оне као да се нагло, готово аутоматски појављују када угледамо одређени предмет, призор, објекат. На који начин су оне усађене у наше памћење и како се тако брзо умећу у садашњост као да су део ње? Често можемо чути да се неко, на пример, плаши неке животиње зато што је његово пређашње искуство, у неком трауматичном тренутку живота било везано за ту животињу, односно она је предмет страха. Слике сећања могу на тај начин бити веома индивидуалне и својствене само некој особи.

Такође, објашњава Делез, ова веза између сећања и слике може бити много загонетнија и много тежа да се дешифрује, од примера са животињом и страхом од ње. Веза сећање-слика може бити непозната и самој особи која је доживљава. Флеш бек „надилази категорију времена“,¹²⁸ он је заправо фузија различитих времена коју ми доживљавамо у садашњости. Често слике сећања могу бити толико наизглед неповезане, замагљене и шифроване да их је немогуће растумачити. Ову неповезаност

¹²⁶ Ibid., стр. 78.

¹²⁷ Ж. Делез, *Слика-време*, стр. 101.

¹²⁸ Ibid., стр. 78.

односно слику која представља сећање, односно замену слике другом сликом, Делез назива тачке рачвања.¹²⁹ Слика сећање често и највероватније није заправо истинско сећање, ако то уопште постоји, у смислу да је то права слика неког догађаја или искуства из прошлости већ је она измутирана слика коју смо ми створили док смо прошлост замишљали и актуелизовали је у неком тренутку садашњости. Она је увек везана за нашу актуелну садашњост. „Замишљати, није исто што и сећати се. Вероватно неко сећање, како се све више актуелизује, тако све више живи у некој слици; али не важи и обрнуто: обична чиста слика вратиће ме у прошлост, само ако сам стварно отишао по њу у прошлост, да је потражим, пратећи путању њеног напредовања, од мрака до светлости.“¹³⁰

„Одвајајући визуелно искуство од ефемерног протока времена, фотографско и у хемијском и у метафоричком смислу 'фиксира' предмет који фотографише дословно као објект визије. Оно репродукује видљиво на конкретан начин у једном материјалном процесу који – попут најубедљивијих научних експеримената – у сваком поновљеном случају производи наизглед исте резултате, емпиријски дајући тежину односу између видљивог и стварног, и доказујући га својом могућношћу понављања. Даље, овај материјални процес резултира материјалном формом која се може објективно поседовати, стављати у оптицај, и чувати, која с временом може да повећа њен растући улог и да постане вреднија на много начина.“¹³¹

Бил Виола сматра да за људе није било толико важно откриће камере саме по себи, већ је за људе заправо било важно што имају могућност да једну слику, једно сећање фиксирају на површини папира. Ово откриће омогућило је да један тренутак вечно остане прикован и присутан на папиру. За разлику од фотографија, он сматра да је покретна слика још напреднија и да трајање слика омогућава такву врсту живости, која стимулише наше мисли и наш доживљај на још вишем нивоу у односу на фотографију.¹³²

¹²⁹ Ibid., стр. 79.

¹³⁰ Ibid., стр. 82.

¹³¹ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слике / Сингуларно / Глобално - Савремено као експеримент*, стр. 104.

¹³² В. Viola, *Reason for Knocking at an Empty House – Writings 1973-1994*, стр. 203.

6.1 Породични албуми

„Сакупљати фотографије значи сакупљати свет. Филмови и телевизијски програми осветле зидове, трепере и нестану; али са непомичним фотографијама слика је такође предмет, мале тежине, јевтин, лак за ношење, прикупљање, чување.“¹³³

Фотографије су чудни предмети, можда најтајанственији од свих предмета, како у својој књизи *Есеји и фотографији* тврди Сузан Зонтаг. Оне као да се поигравају са нашим представама и схватањима света, посредујући између нас и нечега што је једном постојало. Можемо их пронаћи у најразличитијим формама, залепљене у албуме, уоквирене у кућним рамовима, у књигама, библиотекама, новинама, на зидовима, аутобуским станицама, музејима. Оне на најразличитијим местима и на најразличитије начине сведоче о неком тренутку прошлости. Фотографија на својим почецима, служила је углавном да забележи важне појединце и њихове породице. Како је време одмицало и фотографске камере су постајале мање, јефтиније и доступније великом броју људи. Већина домаћинстава прибавило је своју камеру, да би на тај начин забележило важне тренутке живота, рођендане, венчања, прославе, одрастање детета... Као да је на основу ових малих папира, свака породица или појединац конструисао своју прошлост, штитећи је од заборављања. Иако су фотографије само посредници, између нас и неке реалности, која се можда није ни догодила на тај начин, оне могу имати велику емотивну вредност. Такође је занимљиво што фотографија служи и за размену. Данас, у време дигиталне фотографије, људи су ову конструкцију и представу свог живота путем фотографије довели до крајњих граница. На интернету и бројним друштвеним мрежама многи фотографи или они који то нису приказују себе и своју околину другима на начин који је сличан представама из породичних албума. Понекад је тешко фотографију одвојити од реалности, а у томе и јесте њена привлачност. Колико год ми били свесни тога да је фотографија вештачки артефакт, и предмет који не осликава право стање ствари, она увек у себи садржи својство доказа да се нешто догодило у неко одређено време, на одређеном месту. Ми у сваком тренутку разумемо да је фотографија нека врста фикције, али ипак не можемо је лако одвојити од реалности и поставити у неко одређено поље, јер она је истовремено и реалност и фикција. Ова вишеструка реалност карактеристична је за фотографије.

¹³³ С.Зонтаг, *Есеји о фотографији*, стр. 17.

Фотографије можемо преправити, обојити, урамити, скенирати, одштампати, прекопирати.

Само опажање је већ нека врста мишљења. Када опажамо ми аутоматски и повезујемо елементе које видимо и стварамо међу њима одређене конекције. У нашем уму већ се налазе неке врсте стереотипних слика на основу којих формирамо мишљење о ономе што видимо. Већина људи више верује слици него звуку. Када нешто видимо својим очима лакше прихватамо да је то истина. Тако и када гледамо те старе породичне фотографије оне нам се чине као непобитни документи удаљене реалности, ми углавном верујемо у њихову истинитост и тачност.

„Рехабилитација старих фотографија њиховим постављањем у нови контекст постала је велика издавачка индустрија. Фотографија је само фрагмент, а протицањем времена њена веза са стварношћу попушта. Она отплута у меку апстрактну прошлост. Отворену за сваку врсту тумачења (или спајања са другим фотографијама). Фотографија би се исто тако могла одредити као цитат, на основу чега књига фотографија делује као књига цитата. А спајање фотографија са цитатима постаје све уобичајенији начин представљања фотографија у облику књиге.“¹³⁴

Породичне фотографије би се могле сврстати у аматерске фотографије, иако ни ту баш потпуно не припадају. Овакве фотографије је јако тешко класификовати. Ипак, породичне фотографије могу имати елементе документарне, уметничке, рекламне фотографије итд. Без обзира на њихову појавност, то нису фотографије које је усликао професионалац, трудећи се да нам својим умећем пренесе неку ликовну, визуелну или било коју другу поруку. Објекти или људи на овим фотографијама нису савршено осветљени, превише изрежирани ни визуелно беспрекорни. С друге стране не можемо их сврстати ни у аматерске фотографије, јер се аматери фотографи често труде да постигну квалитете професионалних фотографа, и своје умеће искажу кроз чин фотографисања. Породичне фотографије настају првенствено да би биле документ, а не визуелно естетски предмет, који претендује да постане уметност. Оне осликавају много више спонтаности у процесу настанка, код њих је апсолутно небитно да ли се неко разуме у фотографисање и да ли обраћа пажњу на техничке аспекте. Често на њима можемо приметити невероватне грешке, које чак ни планирањем не бисмо успели да постигнемо. Будући да углавном не постоји претензија да задовоље естетске принципе, ове „неуспеле“ уметничке фотографије носе у себи специфичан шарм који се тешко

¹³⁴ Ibid., стр. 67.

може упоредити са било којим типом фотографија. Чак ни документарне фотографије нису им сличне. Када их гледамо, ослобођени смо било каквих очекивања да би оне требало да испуне некакве наше естетске или значењске нивое и сама та растерећеност нам омогућава да у њих унесемо много више субјективног тумачења него код професионалних фотографија. То је због тога што је професионални фотограф увек имао неку намеру, да нам нешто пренесе, а неко ко фотографише на пример рођендан свог детета нема великих естетских очекивања осим да што јасније забележи тај догађај и лакше га ускладишти и свом и сећању других. Све остало је на гледаоцу да учита. Ова ситуација нам омогућава да са много више слободних асоцијација градимо и развијамо причу која обухвата не само сцену са фотографије, већ и сам чин фотографисања.

„Уместо да само забележе стварност, фотографи су почели да нормирају начин на који се ствари показују, мењајући тиме само идеју стварности, и реализма.“¹³⁵

У области фотографије веома је присутно такође и улепшавање стварности и њено прилагођавање општим стандардима прихватљивог. Што због неумећа људи који баратају камером док праве своје породичне успомене, што због незаинтересованости за покушајем улепшавања, овакав приступ фотографисању најређе се налази у породичним фотографијама, из времена аналогних фотоапарата. Чак иако постоји жеља да се ствари мало дотерају за фотографију, најчешће не постоји знање о томе како да се то изведе, тако да и ови покушаји изгледају неспретно, недоречено, чак и симпатично. Ово се највише односи на старије породичне фотографије, пре појаве дигиталних апарата, док још није било могуће пратити како све то изгледа на дисплеју, и пре постојања софтвера за дигиталну обраду слика.

У данашње време, фотоапарати су до крајње границе технички поједностављени, а већина људи је упало у општу поаму дигиталне обраде фотографије, и улепшавања стварности, тако да ову теорију о неулепшавању фотографија за породичне албуме не можемо применити на садашњи тренутак.

Било би занимљиво замислити шта би Сузан Зонтаг данас рекла за општи хаос и огромну популарност дигиталне фотографије. Велики број људи, користи друштвене мреже, за презентовање својих фотографија, чак и сваки мобилни телефон има могућност фотографисања и скоро сваки тренутак из живота се бележи, без било какве селекције, а те фотографије се касније масовно обрађују у једноставним програмима за обраду фотографија. Такође било би занимљиво повући паралелу између њене теорије

¹³⁵ Ibid., стр. 78.

хероизма виђења и данашње дигиталне фотографије и албума са путовања. „Постоји особен хероизам на путовању ван земље откако је у свету пронађена камера: хероизам виђења. Фотографија је створила нови модел делатности слободног стрелца – допуштајући да свако искаже неки јединствен, лакоми сензибилитет. Фотографи су кренули на своје културне и класне и научне сафарије, трагајући за упечатљивим сликама. Они хоће да помоћу овог активног, прибављачког, вредносног, бесплатног модалитета улове свет, колико год то стајало стрпљења и неудобности.“¹³⁶

„Ако покретна слика, посебно на филму који се састоји из појединачних, непокретних фотограма, сећања на одсутни, прошли тренутак покретних преко физиолошког учинка накнадног утиска о слици (after-image), преноси осећај ре-анимације, обрнутог ефекта непокретности у покрету – било да је реч о замрзнутом кадру, снимању непокретне слике или неком другом начину заустављања – често се користи да обележи сећање или смрт.“¹³⁷

Јун Су Ким (Yeoon-Soo Kim) у својој књизи *The Family Album: Histories, Subjectivities, and Immigration in Contemporary Spanish Culture*¹³⁸ наводи да породичне фотографије служе као медиј кроз који појединац проматра успостављене односе унутар породице и да ове фотографије служе за неку врсту саморефлексије и интроспекције. Она пореди породичне албуме са писањем аутобиографије. Сам процес састављања албума или било каквог организовања слика по групама захтева одређену врсту објективизовања и категоризовања. Субјект или појединац који прави ову селекцију је укључен и мора направити одређени отклон, а истовремено је веома субјективан у овом одабиру, субјект мора себе да објективизује. Слагање старих фотографија није само једноставан процес документовања и организовања података, у овај процес укључени су интроспективни, рефлексивни, и многи други аспекти. Сваки појединац изражава своја становишта, уверења и дефинише своју припадност породици, каква год та породица била, када прави сопствену аутобиографију слажући слике које се касније задржавају као трагови времена. Ови албуми, или неке кутије или фиоке пуне фотографија се наслеђују у недоглед и на тај начин формирају неку врсту

¹³⁶ Ibid., стр. 80.

¹³⁷ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 241.

¹³⁸ К. Yeoon-Soo, *The Family Album: Histories, Subjectivities, and Immigration in Contemporary Spanish Culture*, стр. 40.

заједничке прошлости, неку врсту пакта оних из садашњости и оних из прошлости. Како Ким тврди, породични албуми, могу послужити и као нека врста друштвене критике, када се сагледају са одређене временске дистанце. Они понекад, и чак врло често, садрже различите чињенице и представе које су у ширем контексту друштва биле игнорисане, занемарене или чак санкционисане. Ове личне архиве понекад могу рећи много више о идеологији или стању неког друштва у одређеном моменту историје, него историјски списи и различите музејске колекције које имају за циљ да сачувају обележја и дух неког прошлог времена. Ким такође говори о томе да су породични албуми заправо интерактивне форме, јер захтевају од онога ко их гледа неку врсту одгонетања у оквиру културних и друштвених параметра. Сваки породични албум обојен је различитим утицајима и садржајима друштвених оквира у којима је настао и кроз време он само добија на значењу и садржајности. Неки аспекти који су данас нечитљиви и непрепознатљиви за неколико деценија ће бити обележја садашњег времена, а да тога у садашњем тренутку и нисмо увек свесни. У породичним албумима не постоји селекција садржаја, све се бележи, и због тога су они често веома поуздан ослонац када желимо да разумемо неко прошло време. Ипак, носталгични осећаји могу извитоперити и ублажити неке прошле тренутке забележене у породичним албумима. На пример, породични албуми су често везани са традиционални принцип породице, као основне јединице друштва. У односу на то оне говоре и о томе које форме породица су признате и прихваћене у друштву и из фотографија такође можемо препознати које су вредности доминантне у неком окружењу. Обичне, кућне фотографија говоре много, када их гледамо и разумемо не само као нечије приватне украсе, већ као део шире слике.

Маријана Хирш (Marianne Hirsch) такође се бавила породичним албумима и интерпретацијом породичних фотографија у својој књизи *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*.¹³⁹ Она тврди да одређене референце или значај које породичне фотографије носе могу бити читљиве само за оне који су на неки начин део те породице или групе. Свако ће своје фотографије доживети другачије од неког ко је изван тог мини система, и само појединац, који већ има одређену историју и конекцију са људима са фотографија или са онима који су их усликали, учитава смисао и значај самим чином гледања. Породичне фотографије се на тај начин „конструишу“. Оне заправо и не постоје изван тог система, како тврди Хирш. То је делимично због тога

¹³⁹ M.Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, стр. 190.

што постоје идеализовани шаблони у којима су ове сцене смештене и начини на који су групе или појединци на њима представљени, тврди она. Као што постоје правила у кадрирању на филму, тако постоје и нека правила када се праве породичне слике. Оне скоро увек, посебно ако су мало режиране имају тај идиличан изглед. Иза ових идиличних изгледа нажалост, често се крију и конфликти, раздори, разводи или други породични проблеми, који понекад нису читљиви особама које не познају породицу. Између осталог, због тога Хирш наводи да су овакве фотографије најчитљивије некеме из ближег круга фотографисаних или самог фотографа. Она такође тврди да овакве фотографије, које често представљају наше друштвене улоге могу показивати и отпор или побуну против улога које друштво намеће. Постоје одређене шеме и начини на који се фотографишу мајке, ћерке, очеви, синови, тетке, баке и ове шеме су уоквирене рамом друштвеног очекивања. Понекад се деси да неко искочи из своје улоге, или да довољно времена одмакне па је нека улога већ застарела и самим тим искаче из свог оквира у садашњем тренутку у коме га фотографија поново актуализује. Веома често су баш ове фотографије и најзанимљивије. Поновно читање и артикулисање старих фотографија у садашњости, она назива интерактивним процесом, зато што оно што видимо, заправо највише зависи од онога ко те фотографије гледа. У овој посебности се огледа значај породичних фотографија, наравно тумачење сваке фотографије је на неки начин субјективан процес, али ова интерактивност је посебно изражена када тумачимо сопствене или породичне фотографије.¹⁴⁰

Како наводи Хирш занимљиво је гледати старе породичне фотографије, јер нам се оне једноставно обраћају, кад их гледамо и оне гледају у нас. Ипак, тешко је игнорисати и то да оне садрже у себи и нешто вештачко, и извесну празнину у времену између њиховог настанка и времена у којем их перцепирамо. Хирш тврди да ове фотографије увек имају тај изглед, као да су неки духови, као да не припадају нашем времену и свету, чак и када смо и сами на тим фотографијама. Иако су нам изузетно блиске, оне једноставно припадају другој стварности, тврди Хирш.

Занимљиво је и то како се различити теоретичари односе према овој теми. Док неки сматрају, као на пример Зонтаг, да су то магични предмети, који у себи носе дух прошлости, неки други, као на пример Хирш, схватају их као места која попуњавају рупе у нашој машти о прошлости, и помажу нам да ходамо унатраг кроз време. Понекад их разумевамо и као предмете који вештачки имплементирају у себе прошли

¹⁴⁰ Ibid., стр. 193.

тренутак и заправо су само обележја различитих времена, празни носиоци, који могу да понуде само неку врсту преваре и често изазову и осећај нелагоде. Срећна околност је да сваки појединац има право да их доживи онако како жели, по сопственим схватањима и сензибилитету.

6.2 Фотографија као извор и тема уметничких радова

Веома занимљив и инспиративни тренутак у чину фотографисања је моменат пре настанка фотографије. Оно кратко време у коме се фотографи и фотографисани намештају и припремају. Многи уметници (на пример Карпо Година - *Здрави људи за разоноду* - 1971., Фиона Тан (Fiona Tan) *Countenance* - 2002., *Correction* - 2004. и други) на различите начине употребљавају баш овај тренутак у свом раду.

У свом тексту „Екранска слика“, Вивијан Собчак даје занимљиве осврте на тему фотографије као уметности, и као предмета који поседује особине трансфера у различита прошла времена. Она даје за пример филм *Блејдранер* (Blade Runner, 1982), који је режирао Ридли Скот (Ridley Scott) када говори о томе како фотографије формирајући нашу личну историју истовремено дефинишу и обликују наш идентитет. Млада Рејчел, протагонисткиња филма *Блејдранер*, која је репликант, односно робот, не прихвата чињеницу да није човек због тога што поседује фоторафије из детињства које доказују њено постојање, када је била девојчица и кроз поседовање ових породичних слика она формира свој идентитет и потврђује статус људског бића. Занимљиво би било повући паралелу између Рејчел и свих нас, осталих људи, који на исти начин доказујемо себи, па потом и другима, своје постојање, своје карактеристике, свој живот и актуелизујемо се у садашњости, уз помоћ и кроз фотографије из породичних албума. Када спомњемо већ филм *Блејдранер*, треба рећи да је и цео филм изграђен око идеје шта нас чини људима и једна од ствари која нас наводно чини оним што јесмо су заправо наше успомене, наша прошлост. Однос који градимемо према себи на основу личне историје, ми проверавамо између осталог путем фотографија. Оне служе као неки докази нашег постојања ван садашњег времена. У том смислу занимљиво је споменути и крај овог филма. Један од протагониста филма робот Рој Бети (Roy Batty) спашавајући свог супарника, суочен са сопственом смрћу и идејом да ће нестати говори о успоменама и сликама које памти и изговара реченицу „All those moments, will be lost in time, like tears in the rain“ (Сви ови тренуци биће изгубљени у времену, као сузе на киши.) Од саме појаве фотографије, и њене распрострањености у

свакодневном животу, она преузима улогу ознаке или трага нечијег живота и прошлих тренутака. Она учвршћује наш идентитет и уверења да смо онакви какви смо, видимо себе у другом времену, и правимо мапу нашег постојања, првенствено на личном па потом и на другим, ширим нивоима.

„Структуре објективације, материјалног поседовања, самопоседовања, и самооплодње, које чине фотографију и као стварни траг личног искуства и као конкретно оспољавање искуства које може да 'припада неком другом', дају специфичну форму њеном постојању у времену. Хватајући аспекте самог живота у стварном предмету који може да се поседује, копира, ставља у оптицај, и чува као 'монета' искуства, материјалност која се може присвајати и статична форма фотографије довршавају опипљиви уплив у оно што се средином деветнаестог века популарно сматрало линеарним, уређеним и телеолошким протоком времена од прошлости, до садашњости, ка будућности. Фотографија замрзава и чува, претварајући хомогени и неповратни моментум овог тока времена у апстраховано, уситњено, и на суштину сведено време једног тренутка.“¹⁴¹

За разлику од филма, фотографија поседује ту особину замрзнутости, „безвремености“.¹⁴² Собчак назива замрзнутост фотографије трансценденталном, док представе у филму објашњава као егзистенцијалне. Фотографија има као неку контемплативну природу, она је један непроменљив тренутак, који је константно исти у времену које протиче, док се код филма јавља живост и животност управо путем покрета. Филм прекорачује из контемплативног стања у неку врсту стања акције, односно због покрета који садржи нуди мало већи степен могућности интеракције са оним ко филм доживљава. Као контраст филма и фотографије Собчак даје за пример један од раних радова Крис Маркера (Chris Marker), који се у више наврата у свом раду бавио темама сећања и успомена, као и њиховим репрезентацијама и фиксацијама кроз фотографије и слике. *Узлетиште* (La Jetée) из 1962. је филм у коме се читав ток радње гради низом и сменом статичних фотографија, изузев једног веома кратког кадра који је снимљен. Цео филм се састоји од фотографија које се смењују, са гласом наратора у off-у (глас који се чује, у филму, а да притом особу која говори не видимо у кадру) осим једног кратког кадра жене која је неколико пута трепнула. Управо у овом филму, ми

¹⁴¹ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слике / Сингуларно / Глобално - Савремено као експеримент*, стр. 106-107.

¹⁴² Ibid., стр. 108.

примећујемо разлику између квалитета доживљаја који нам нуди фотографија, и оног који у себи носи снимљен материјал. Ова одлука редитеља да само један кратак кадар садржи покрет, још више потенцира ове разлике у медијима, и можда повећава утисак стварности у корист филма. „Простор између погледа камере (и погледа посматрача) и жене изненада постаје настањив, обликован стварном могућношћу покрета тела и његовог ангажмана, обликован живљеном темпоралношћу, пре него вечном безвременошћу.“¹⁴³

Хирш наводи многе ауторе (писце, ликовне или филмске уметнике) који су се у својим радовима дотицали тема породичних албума. Једна од уметница, по избору Маријане Хирш, која се у свом раду *Фрагменти* (Fragments) бавила темама породичних албума је Лори Новак (Lorie Novak). Она у овом свом раду представља себе и као субјекат који је фотографисан и као онога који контролише и манипулише овим фотографијама.¹⁴⁴ У својим истраживањима Лори углавним користи пројекције старих слика које пројектује у такође приватним просторима дневних соба, кухиња или других простора. Она експериментише са различитим типовима преклапања, како физичких преклапања, путем мешања стварног простора и пројекције, тако и значењских и временских преклапања и мешања у поетском смислу. Такође, она преклапа и своје приватне фотографије са туђим и своја приватна сећања са туђим. Трогенерацијско сећање или памћење је већ поменуто у поглављу „Простор сећања“. Овај тип сећања се односи на преклапање, учвршћавање и потврђивање сопственог сећања кроз приче и сећања других људи из блиског окружења. Због тога што се ове приче и фотографије преносе са једне генерације на другу и међусобно допуњују ово сећање се назива трогенерацијско сећање. У раду *Фрагменти*, она пројектује различите фотографије себе из различитих периода њеног живота, себе као девојчицу, себе као жену и пројектује у истом времену и простору. Она пројекцијом у истом простору спаја ове слике и указује на поремећај перципирања времена. Иако су истом простору ове пројекције које се налазе и на зидовима и на поду, представљају субјекте који су приказани делимично, на пример само део тела или лица, а саме фотографије су такође јасно одвојене целине. Овом визуелном подељеношћу она између осталог указује и на фрагментарност сећања. Понекад и сећање функционише на сличан начин, мешају се времена, или сва постоје истовремено у нашем уму, док смо присутни у садашњости.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ M.Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, стр. 212.

Хирш објашњава овај њен рад у феминистичком кључу, тврдећи да она поставља жене на пројекцијама у различитим животним добима да би указала на конвенционалне улоге које су им у друштву додељене, бити дете, бити жена, бити мајка итд. Такође, она се у својим радовима концентрише на приватне просторе дома и породице у којима оживљава системе друштвеног притиска и друштвених очекивања од појединца. Користећи се технологијом, како наводи Хирш, она употребљава приватне слике и просторе да би реконструисала колективне норме. Још један ументик којег Хирш издваја као некога ко се бави приватним фотографијама и њиховом манипулацијом је Кристијан Болтански (Christian Boltanski).¹⁴⁵ Његово јеврејско порекло и породична историја утицала је на то да се он у свом раду посвети темама истинитости и начина на који се историја преноси или доказује путем фотографија. Болтански прерађује фотографије, мења и манипулише њима и на тај начин се поиграва са њиховом истинитошћу, односно њиховом улогом доказа. Он је на пример користио фотографије као доказ за несрећу која му се догодила на бициклу кад је био дете, а користио се туђим фотографијама, да би установио сопствене успомене. Цела ова „несрећа на бициклу“ је заправо конструкт који се у стварности није никад одиграо. Како наводи Хирш, његове фотографије и радови крећу се у правцу колективних сећања и идентитета, а не индивидуалног или личног сећања. Његов рад *Лекције таме* (Lessons of Darkness) је просторна инсталација која се састоји од низа фотографија које су осветљене лампом и празних кутија које је причврстио на зид. На фотографијама се налазе лица, које је преузео са нађених фотографија и потом их поново фотографисао и поприлично увећао. Особе на фотографијама су ученици Јевреји из јеврејске школе у Бечу, фотографисани 1931. године и још неколицина младих људи, са фотографије празника Пурим (Purim) који се десио у француској јеврејској школи 1939. Ове слике алудирају на јеврејску историју кроз судбину ових људи који су вероватно завршили у концентрационим логорима. Увећавање и осветљавање њихових лица, чини да они подсећају на иконе, иконе смрти и жаљења, наводи Хирш. Ове слике захтевају, одређену контекстуализацију, да бисмо их могли потпуно разумети, мада је и без идеје о њиховом значењу сама поставка изузетно визуелно снажна. Сам Болтански за своје радове тврди да му је јако битно да фотографија коју користи буде фотографија стварног догађаја, нережирана, и да је онда он увећавањем и обрадом претвара у универзалну фотографију. Такође, начином поставке он меша две културе којима

¹⁴⁵ Ibid., стр. 257.

припада, хришћанску и јеврејску, осветљеност, као свеће које користе Јевреји, и лица попут икона, које се користе у хришћанској иконографији. Болтански је син Пољака Јевреја, који је преузео хришћанску веру, али се током целе окупације ипак крио у Паризу, а мајка му је била француска католичка. Кристијан Болтански рођен је на дан када је Париз ослобођен од нацистичке окупације.¹⁴⁶ Он се намерно поиграва са терминима меморије и историје. Његови радови немају чврсто упориште у тачним историјским чињеницама, већ су они чиста имагинација и фантазија која ипак указује на стварне историјске проблеме који су и данас актуелни и са којима се још увек тешко носимо у садашњости. Хирш наводи да његов начин на који фотографије чини „универзалним“ можда скреће пажњу са чињеница, можда их овај процес и осиромашује, и да је можда начин на који он говори о проблему меморије и историје једног друштва превише уопштен.¹⁴⁷

Још један јеврејски уметник који је у својим радовима испитивао прошлост и сећање кроз употребу старих фотографија је Шимон Ати (Shimon Attie). Када се деведесетих година вратио у Берлин, он је схватио да се изглед града пуно променио, и то се нарочито односило на јеврејске четврти. У својим истраживањима сакупио је бројне фотографије ових јеврејских четврти које су настале у периоду од 1920. до 1930. Пронашао је оригинална места, на којима су фотографије настале, и на истим местима их је поново пројектовао. Поновним фотографисањем ових места са пројекцијом, како Хирш наводи, он је креирао нова слојевита места успомена која су сада покретна. Покретне успомене, у смислу да су места која су потпуно уништена, његовом интервенцијом у виду пројекција, сада постала заправо места рекреирања и места рађања нове наде о реконструкцији у успостављању нове, боље садашњости. Понекад се дешавало, да су се ова места потпуно променила за седамдесет година, и да су неке зграде једноставно срушене, или су биле толико измењене да је пројекција на њима изгледала потпуно нелогично и неуклопљено, понекад, како тврди сам аутор, није пројектовао слике на оригиналној локацији, јер је то било немогуће.

Из ових различитих примера може се приметити да су и многи уметници налазили упориште управо у тим, обичним породичним албумима и да су на најразличитије начине прилазили проблему и истраживали теме пролазности,

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid., стр. 264.

успомена, истинитости сећања, идеализације прошлости и других тема уоквирених око старих фотографија.

7. Снови и симболи

„Свако живи у свом свету фантазије, али већина људи то не разуме. Нико не опажа реалан свет. Сваки човек своју личну фантазију једноставно зове истином.“¹⁴⁸

Нешто слично слици сећању су слике и из снова. Сlike које су наизглед неповезане, истовремено познате и нове. У сновима често простори или људи не изгледају као у стварности, али ми смо сигурни да су то на пример неки одређени нама познати простори које познајемо у будном стању. Делез тврди да су слике из снова повезане са спољашњим надражијима. Уколико нам, на пример, звони телефон, док спавамо, ми можемо чути тај звук у сну, али у сну он углавном представља нешто друго, на пример, звоно на вратима. На овај начин слике и осети из стања будности улазе у наш сан и могу обликовати снове.

7.1 Улога снова у надреалистичком филму

Мешавина снова и имагинације, као и комбинација маште и реалности може се пронаћи и у филмовима надреализма. У оваквим филмовима, као и читавом покрету надреализма бришу се границе између стварности и маште, свесног и несвесног и тежи се томе да се постигне њихова фузија. Често се комбинују представе из сећања снова, фантазија и стварног света који нас окружује. Покрет надреализма настао је из руина дадаизма око 1920. година у Француској, и повезан је са разорним последицама ратног стања. Настаје у време открића аутоматског писања, које би имало за циљ да ослободи имагинарно и подсвесно. Једна од важних фигура која је утемељила принцип аутоматског писања и читавог покрета надреализма је песник Андре Бретон (André Breton). Он је 1924. године објавио свој *Манифест надреализма* (Manifesto of Surrealism), а 1929. објавио је још један манифест. Наоружани новим открићима у психологији и филму надреалисти су започели своју борбу против буржоазије, друштвених догми, традиционалне уметности и грађанског морала. У уметности надреалиста је карактеристично разбијање јединствених временских и просторних координата. Путовање кроз прошлост, садашњост, несвесно и свесно неке су од

¹⁴⁸ М. Бабац, *Снолики филм*, стр. 89.

главних одлика ове уметности. Не треба се бавити животом само кроз његову спољашњу манифестацију (догађаји, акције људске активности), већ и кроз манифестацију унутрашњег живота (мисли, снови), синтеза спољашњег и унутрашњег би требало бити тема истраживања. „Надреализам, је, тврде надреалисти, ставити себе на располагање. За надреализам битна је енергија, он се не пише, он се живи.“¹⁴⁹ У почетку свог деловања они су били веома слични дадаистима, али временом њихове идеје постају такве да све више сматрају да се револуција треба одигравати и ван домена уметности. Желе да раскину све везе са традицијом и постојећим системом и оформе потпуно нови поредак. Због своје наглашене револуционарности одвајају се потпуно од идеја дадаизма. Рушилачки дух надреализма има потребу да све преиспита, и поново сагради. У свом манифесту Бретон каже: „Надреализам је чист психички аутоматизам којим се жели да изрази, било усмено, било писано, било на ма који други начин, стварно функционисање мисли. Диктат мисли, у одсуству сваке рационалне контроле, изван сваке естетске и моралне преокупације.“¹⁵⁰

Филмски ствараоци надреализма били су Луис Буњуел (Luis Buñuel), Жермен Дилак (Germaine Dulac) Жан Кокто (Jean Cocteau), Ман Реј (Man Ray), Рене Клер (René Clair) и други. Међу сликарима овог правца можемо издвојити две струје, магични реализам коме су припадали Ђорџо де Кирико (Giorgio de Chirico) и Рене Магрит (René Magritte), и струју чистих надреалиста којој је припадао Салвадор Дали (Salvador Dalí). Надреалисти су своје упориште нашли и у теоријама аустријског неуропсихијатра Сигмунда Фројда.

Фројд је установио психоанализу, као технику којом се проучавају снови и несвесно са циљем да пацијент открије своје потешкоће. Успостаљајући јачу везу са својим подсвесним човек добија могућност да разреши своје проблеме. Он је сматрао да снови нису случајни, одвојени део наше личности, већ да су они равноправни део наше реалности. За Фројда сан је такође био врста сећања и промишљања. Снови су, по његовим теоријама, нека врста фузије наших жеља и забрана. Забране се често испољавају у виду скривених шифри и симбола и зато би било најбоље да сневач сам тумачи своје снове, јер сам прави свој шифровани систем који може једино он, уз помоћ терапије, растумачити.

¹⁴⁹ З. Савески, *Авангарда, алтернатива, филм – Културолошки аспекти алтернативне уметности на примеру филма*, стр. 46.

¹⁵⁰ Л.Трифунковић, *Сликарски правци двадесетог века*, стр. 95.

Сновима се такође бавио и Карл Јунг, швајцарски психијатар, и Фројдов ученик. За разлику од Фројда он је сматрао да је смисао снова несвесно успостављање равнотеже, а не да се у њима манифестују унутрашњи сукоби и скривене забране и жеље. По Јунгу, снови представљају такође и колективно несвесно, и садрже несвесне нагонске обрасце или архетипове. Архетип је људско искуство, сакупљено кроз векове, које се преноси на наредне генерације. Архетипови се манифестују у виду слика, и они су исти у различитим културама, чак јако пуно времена уназад, по теоријама Карла Јунга.

Као што је већ споменуто из теорија о сновима и несвесном, које је основао Фројд проистекао је и уметнички правац надреализам.

Плод сарадње Луиса Буњуела и Салвадора Далија, можда и најпознатијих представника надреализма је филм *Андалузијски пас* (Un Chien Andalou), а касније и још један њихов заједнички филм под називом *Златно доба* (L'Age d'or). Радња филма *Андалузијски пас* гради се око свађе љубавника, која има немогући сценарио и дешава се у потпуно нелогичним условима. Сцене су шокантне и на граници прихватљивог за гледаоце. Најпознатија сцена је сцена повреде ока које се монтажним резом претвара у месец закривен облаком. „Снимак ока сеченог жилетом још увек важи за иконички став надреалистичког филма, физички напад на гледаочев вид у самом чину гледања.“¹⁵¹ У овом филму можемо видети чисто отелотворење фузије реалних и нереалних ситуација, на пример видимо сцену како човек као да је запрега вуче два клавира натоварена лешевима магараца кроз простор стана или како из повреде на руци излази велики број мравца. Визуелни језик филма и магично искуство које се дешава приликом гледања, учинили су медиј филма идеалним пољем за истраживање надреалних и несвесних аспеката људског живота. Иако многи филмски критичари сматрају да је Буњуел био чист представник надреализма који се заснивао на Фројдовој психоанализи, Буњуел је о свом филму *Андалузијски пас* рекао: “У овом филму нема симболизма“.¹⁵² За наредни Буњуелов филм *Златно доба*, Андре Бретон каже да је то „једини истински надреалистички филм икад снимљен“.¹⁵³ Надреалисти су видели изузетни уметнички потенцијал у домену несвесног и маште и имагинације. Многи

¹⁵¹ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 12.

¹⁵² Д. Перкинсон, *Историја филма*, стр. 66.

¹⁵³ Ibid., стр. 67.

филмски ствараоци надреалисти тежили су потпуном одсуству нарације, и пратили сценарио случајности, градили су радњу по принципу као што се догађа и у сну, непредвидиво и неповезано. Филм *Андалузијски пас* се, такође, може тумачити кроз симболе и шифре. Марко Бабац у књизи *Снолики филм* пише да је сарадња на филму *Андалузијски пас* између Далија и Буњuela настала тако што су пратили принцип аутоматског писања. Аутоматско писање је писање које настаје спонтано и потребно је чинити га брзо, да би се што мање вршила цензура над током мисли и да би се спречио уплив свесне контроле над садржајем писања. Пратећи овај принцип писања два уметника су се одучила да не укључују идеје или представе које би се могле рационално растумачити већ да одаберу управо слике које их „запрепашћују, не тражећи да сазнају зашто“.¹⁵⁴ Иако се медиј филма релативно касно укључио у струју надреализма, Буњел је био један од стваралаца који је можда највише истраживао у домену надреалистичког филма. Вероватно је да се филмска уметност мање испољила у надреалистичком покрету, у односу на, на пример, писање, због тога што је снимање аматерских филмова у то доба било веома скупо, а и зато што сам процес стварања филма због технологије која се користи, није могао почивати на толикој количини случајности као у случају писања. Управо филм *Андалузијски пас*, финансирала је Буњелова мајка. Без обзира на то да ли је Буњел себе сматрао и доживљавао као надреалисту велики број његових филмова прожети су управо овим принципом стварања, мешања реалног и нералног (имагинарног и стварног, свесног и несвесног) који коегзистирају истовремено без могућности да се могу раздвојити и разделити.

„У надреалистичким филмовима присутан је индивидуални однос према филмском медију као средству за психолошку интроспекцију и надреалистички израз.“

155

Друга струја авангарде је такође налазила упориште у радовима дадаиста и надреалиста. Поред Маје Дерен, били су значајни и Кенет Енгр (Kenneth Anger), Хари Смит (Harry Smith) и Брус Конер (Bruce Conner). Сви они су били окупљени око филмске организације *Filmmaker's Cooperative* коју је основао Јонас Мекас (Jonas Mekas). Он је, такође, доста писао о филму и био главни уредник часописа *Филмска култура* (*Film Culture*). Подржавао је развој независне филмске уметничке сцене и

¹⁵⁴ М. Бабац, *Снолики филм*, стр. 265.

¹⁵⁵ З. Савески, Зоран, *Авангарда, алтернатива, филм – Културолошки аспекти алтернативне уметности на примеру филма*, стр. 107.

такође је основао Њујоршку кинотеку (New York Cinemateque) и фестивал филма у Њујорку.¹⁵⁶

Под утицајем овог правца и филмска уметница млађе генерације Маја Дерен је 1943. снимила филм *Поподневне замке* (Meshes of the Afternoon) у сарадњи са уметником Александром Хамидом (Alexander Hammid). Овај филм се такође бавио унутрашњим дијалогом и интерпретацијом подсвесних стања.

Филм *Поподневне замке* можда није надреалистички, иако сигурно има корене у надреализму, сама ауторка се противила томе да се њен филм тумачи у оквирима психоанализе и тврдила је да филм настао са идејом да креира „митолошко искуство (mythological experience)“.¹⁵⁷ Настао је петнаестак година након оригиналног надреалистичког покрета у Паризу и припада америчкој авангарди. Снимљен је без сценарија, са веома скромном опремом, у року од пар недеља. Радња обилује репетицијом и симболичним предметима, измењене, али сличне сцене се понављају, у филму често можемо приметити и успорено кретање. Маја Дерен објашњава да се овај филм бави унутрашњим доживљајем једне особе, филм представља интроспекцију, поглед у себе, ка унутра. Они покушавају да представе стање, ментално стање, које не би могло да се сними из угла посматрача, већ је читава радња снимљена онако како би једна особа, визуелно представила неко своје унутрашње стање. На почетку филма, жена (Маја Дерен) улази у кућу, након тога заспи, и комбинује елементе из сна и реалности, поновљене ситуације су извитоперене и нејасно је шта се дешава. Кључ, степенице, нож, цвет, огледало, грамофон су предмети, као и симболи, који учвршћују осећај репетиције. Свако понављање радње је све више налик сну, кретање се успорава, понекад чак наликује лебдењу, предмети мењају своја места, жена види себе у истом кадру, утисак тензије и нереалног се појачава. Перспектива је у већем делу филма субјективна, видимо је онако како је види протагонисткиња. Ипак, полако, кроз трајање филма и кроз веће и интензивније мешање стања реалности и сна и перспектива се мења, а ми видимо протагонисткињу из објективног угла. Крај је двострук, она се буди, али њен сан као да је надвладао њену реалност.¹⁵⁸ Занимљиво је то да је ауторка филма и глумица и један од редитеља. Сматра се да је овај филм такође начин на који Дерен

¹⁵⁶ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 167.

¹⁵⁷ А. Sitney, *Visionary Film. The American Avant-garde 1943-2000*, стр. 11.

¹⁵⁸ *Ibid.*, стр. 9.

истражује себе и да је вероватно и из практичних разлога било лакше да она сама одигра ту улогу (себе), уместо да некоме покуша да пренесе како то да уради.

У својој књизи *Авангардни филм* (Avant-Garde Film) Александар Граф (Alexander Graf) пореди струју надреалистичког филма са покретом магијског реализма, који је у домену филма можда највише одјека имао у Белгији.

Зонтаг каже да је фотографија заправо идеални надреалистички медиј. “ „Шта би могло да буде надреалније од предмета који у суштини производи самог себе, и то са минималним напором?“¹⁵⁹ С обзиром на то да се надреализам темељио на случајности, она објашњава да је фотографски медиј идеалан због тога што уметник не чини велики напор да би фотографију направио, и сам процес може бити препуштен сплету околности. Зонтаг такође тврди да су надреалистички ствараоци сматрали да је несвесно, нешто што је универзално, а заправо тврди да је и тај део увелико детерминисан и везан за класу, расу и етницитет, а не нешто локалног карактера што би се могло применити на све људе.

Сан је неретко био плодно тло за уметничко истраживање, али је у надреалистичком покрету био веома значајна тема и инспирација за многе уметнике.

7.2 Снови и филм

Марко Бабац је у својој књизи *Снолики филм* навео неколико филмских редитеља, за које је сматрао да су кроз уметност истраживали подручја сна и да је то био доминантан елемент у њиховим филмовима. Редитељи које помиње су Луис Буњуел, Андреј Тарковски, Федерико Фелини (Federico Fellini), Александар Сокуров (Алекса́ндр Соку́ров) и Ингмар Бергман (Ingmar Bergman).

Покушао је да потцрта различите начине на које ови редитељи доживљавају снове и како их представљају у својим филмовима.

(О Луису Буњуелу је већ писано па ћемо написати понешто о томе како Бабац интерпретира друге наведене ауторе.)

Бергманови снови су интровертни, усмерени на унутрашње конфликте и разрешења. Он често комбинује различита времена прошлости и садашњости. Његови филмови обилују симболима у виду различитих предмета који се упорном репетицијом претварају у слике знакове (тунели, ходници, врата, прозори, часовници...). Неки од

¹⁵⁹ С. Зонтаг, *Есеји о фотографији*, стр. 54.

филмова који имају изразитији снови који карактер су *Персона*, *Седми печат*, *Дивље јагоде* и други. Бергман је чак правио и радио драму која је заснована на једном његовом сну. Веома честе су сцене исклизнућа из реалног у нереално и немогућност раздвајања једног од другог. Бергман је истицао то да му је веома инспиративно што између сваког фрејма, постоји кратак период мрака, и да је веома узбудљиво што током гледања филма ми заправо нисмо свесни тог мрака који такође перципирамо. Унутрашњи немири, конфликтни односи, неразјашњене визуелне асоцијације могу бити неке од одредница Бергманових филмова, који имплицирају на Фројдове теорије о сну и шифрованом језику подсвести.

Снови у филмовима Федерика Фелинија имају потпуно другачији карактер. То су снови неостварених жеља и жеља уопште. Ови филмови препуни су маштарија. Стварност је исто што и машта. Сањарење је неодвојив део стварности која би била неподношљива, и немогућа уколико не бисмо маштали. За разлику од Бергмана, Фелинијеви снови нису снови конфликта и разрешења, већ снови остварења и манифестације свих замисливих жеља. Боје су такође врло значајне и присутне у овим филмовима, зато што се, каже Фелини, снови изражавају сликама, а не речима. Фелини је изјавио да су снови заправо стварнији и супериорнији од стварног живота.¹⁶⁰ Уколико се у Бергмановим филмовима ликови и он сам хватају у коштац са својим фрустрацијама и заплићу се у мрежу својих немира, у Фелинијевим филмовима ове сопствене фрустрације ликови са лакоћом превазилазе и тријумфују над њима. Фелини је више ценио Јунга и сматрао је да се његове идеје више ослањају на Јунгова тумачења сна. Готово сви Фелинијеви филмови су мешавине сновитих и стварних догађаја, неки од њих су *Осам и по*, *Улица*, *Сладак живот*, *Амаркорд*, *Булијета и духови...*

„Снови су језик саздан од слика. Нема ништа истинитије од сна, јер се снови одупиру очигледном тумачењу – снови су симболи. Све има своје значење у сну, свака боја, сваки детаљ... Све је чудо, само га треба препознати...

Човек мисли чак и када спава. Могу да створим сан отворених очију, замишљајући нешто. То није право спавање. Неки то зову једном врстом бекства, јер не волим да се суочим са свакодневним проблемима. Нико није више реалистичан него особа која сања визије, јер она активира и напреже своју најдубљу стварност која је лично њена.¹⁶¹

¹⁶⁰ М. Бабац, *Снови филм*, стр. 290.

¹⁶¹ *Ibid.*, стр. 304.

Андреј Тарковски има веома снажне и специфичне представе снова и сањарења у својим филмовима. Он сматра да слике снова у филму не треба представљати кроз замагљене слике, или неке специјалне ефекте које омогућава филмска технологија. Снови треба да буду прецизно снимљени и приказани јасно и тачно, као и било који други део филма. Само на тај начин они ће бити једнако уверљиви, као што су у нашој реалности. Тарковски не прави визуелну разлику у приказивању сна и реалности, визуелно ове сцене су изједначене, не користи се филмском магијом да сцене сна додатно појача или представи на другачији начин. Чак и у смислу радње не прави се разлика и прелаз између ове две врсте реалности, оне су изједначене, дешавају се једна након друге без упозорења о промени. Тарковски је о представама сна у филму навео: „Понекад редитељи снимају великом брзином, или кроз замагљене филтере, или употребљавају неке друге старе и проверене трикове, или користе музичке ефекте – а добро увежбана публика у исти час одговара: 'Да, он се сећа!' или 'Он сања!' Али, таква тајанствена неоштрина слике није начин да се постигне истински филмски доживљај снова или сећања...

И опет ако бих био питан шта је са неодређеношћу, непрозирношћу и невероватношћу снова, одговорио бих да у филму 'непрозирност' и 'неизрецивост' не значе замагљену слику, већ посебан утисак створен логиком сна: необичне и неочекиване спојеве, као и сукобе између потпуно стварних појава. (Узгред, најзанимљивији или најстрашнији снови су они у којима се сећамо свега до најмањег детаља.)“¹⁶² *Огледало* је значајан филм за који и Тарковски каже да је настао и представља стање када се тек пробудимо и још увек нисмо сигурни да ли смо будни. То је аутобиографски филм, у којем су сцене преузете из живота и сећања самог редитеља. Он употребљава различите звукове на пример шуштање, звецкање, звуке које производи вода, да би неки тренутак или сцена добили пун смисао, јер чак и када их нисмо свесни ови звукови, тихи и мали звукови доприносе општој атмосфери, како у животу, тако и у филму. Неки од филмова у којима постоји пуно представа сна и сањарења су *Сталкер*, *Иваново детињство*, *Андреј Рубљов*, *Носталгија* и други.

Александар Сокуров је још један редитељ којег Бабац издваја као значајног у истраживањима сна и њихових представа у филму. Сокурова често пореде са Тарковским и неки га сматрају његовим наследником. Веома је препознатљив по томе што у својим филмовима користи врло различита средства успоравања, убрзавања,

¹⁶² Ibid., стр. 310.

фотографије, различита осветљења, прелазе између кадрова, промену боје, архивске снимке, компјутерску манипулацију снимака и друге технике да би дочарао стања сна. Његови филмови обилују напаћеним ликовима, који доживљавају различите интимне немире и потресе, и у константном су преиспитивању и борби са собом и сопственим осећањима. На неки начин се може повући паралела са темама и ликовима у филмовима Андреја Тарковског који ипак увек задржава оптимистични тон, за разлику од Сокурова. *Елегија путовања* је веома занимљива комбинација документарног и играног филма. Путник, који је заправо сам Сокуров, и којег видимо само делимично, путује кроз различите просторе откривајући их, и истовремено учи и открива о себи. У овом филму потпуно доминира атмосфера сна, бришу се границе различитих реалности и гледалац, као и сам наратор остаје усмерен на тренутно сопствено искуство и доживљај. Његови остали филмови који се у некој мери баве темама сна су: *Отац и син*, *Руска барка*, *Мајка и син*, *Камен и Други круг*.

Занимљиво је приметити да многи уметници који су се бавили темама сна, стално подвлаче да ове две реалности постоје истовремено, паралелно и често се јавља проблем разликовања стања сна и јаве од стране ликова, па и гледаоца.

Иако га Марко Бабац није издвојио као уметника који се бави сноликим филмом, можда би и Дејвид Линч (David Lynch) могао да буде у овој групи редитеља. У својој књизи *Becoming Film Literate* Винсент Ло Бруто (Vincent LoBrutto) ставља Линча у групу са надреалистима, и сматра да су његови филмови засновани на подсвесним, мрачним, унутрашњим странама, као и да су веома богати сноликим представама наведених елемената. Као пример сноликог филма, Винсент наводи *Плави сом* (Blue Velvet).¹⁶³ Уколико се концентришемо само на наратив, или радњу филма, то би могла бити и обична прича, спашавање жене у невољи из чељусти опасног садисте гангстера. Али Линч је ову причу, као и остале своје приче, испричао на веома неубичајен начин, истичући и интерпретирајући стање лицемерја средине у којој се све дешава. Линч користи мотиве на које су гледаоци холивудских филмова навикнути, али из њих извире потиснути хорор и тензија. Ти елементи су савршено уређена зелена дворишта, са белим оградама и невероватно плавим небом, традиционално урађени ентеријери кућа, девојка из комшилука и сл. Његови снови и подсвесна стања која умеће у окриље савршено естетизованих малих градова, су кошмари и унутрашње неурозе. Све оне мрачне стране људске подсвести израћају из ових савршених кућа и људи. Ло Бруто

¹⁶³ V. LoBrutto, *Becoming Film Literate*, стр. 46.

тврди да филм *Плави сомот* није филм о сну, већ је сам филм сан. Дивни комшилук постаје простор у коме се одвијају незамисливе и невероватне ситуације, које веома подсећају на нешто што би се могло одиграти управо у сну. Веома битан елемент у филмовима Дејвида Линча је звук, односно музика, она такође ствара сносилику атмосферу, додатно подвлачећи одређене сцене и уздижући их на ниво имагинарног. Готово сви Линчови филмови садрже елементе имагинарног и нестварног (*Главе за брисње, Твин Пикс, Изгубљени аутопут, Булевар звезда* и други). У филмовима Дејвида Линча можемо препознати да је континуитет радње остварен пратећи ритам или логику сна.

Винсент Ло Бруто пореди стање сна са стањем које доживљавамо у биоскопској сали. За време РЕМ фазе у сну дешавају се брзи покрети ока, који по Фројду активирају снове који садрже потиснуте жеље и забране. На сличан начин се филмска слика брзо креће, и мењају се 24 фрејма у секунди, које ми не перципирамо, али их наш мозак негде региструје. Због ових брзих промена ми доспевамо у неко посебно стање, када гледамо филм у биоскопу, и спремни смо да примимо магију филма, каже Ло Бруто.¹⁶⁴

Делез раздваја две врсте реалности, стварну и имагинарну, по начину на који се догађаји одвијају и слажу у времену. „У органском опису претпостављена стварност се препознаје по свом континуитету, чак и када је он прекинут, по спојевима који га поново успостављају, по законима који управљају низањем, истовременошћу, сталношћу: то је поредак односа који се лако могу локализовати, актуелних веза, законитих, узрочних и логичких спојева. Наравно да тај поредак укључује и иреално, и сећање, и снове, и имагинарно – али као низ супротности. Биће то други пол егзистенције који ће се дефинисати чистим понављањем у свести, а не више законитим спојевима. Сlike тог типа актуелизоваће се у свести сходно потребама актуелне садашњости или кризе стварности. Филм може читав да буде састављен од слика снова, али ће оне задржати своју способност сталног одвајања и преображавања, по којој се разликују од слика стварности.“¹⁶⁵

Сlike снова и имагинације се не појављују на исти начин као сlike стварности у филму, оне неочекивано осцилирају у времену и простору, немају хронолошки поредак, нити логичан чињенички след, не произилазе из неке претходне акције која доводи до следеће. У сновима настаје апсолутни колапс логике стварности, као да се

¹⁶⁴ Ibid., стр. 49.

¹⁶⁵ Ж. Делез, *Слика-време*, стр. 168.

неки механизам покварио, и дешава се један нелогични и немогући поредак. То их чини посебно занимљивим, како у нашим стварним животима, тако и у уметности и филму.

II ДОКТОРСКО УМЕТНИЧКИ РАД *ЕФЕМЕРНИ АМБИЈЕНТИ*

а) Линија

У докторско уметничком раду *Ефемерни амбијенти* цртеж или линија служи као елемент који гради читаву ликовну композицију. Већина сцена које се налазе на цртежима преузете су са старих породичних фотографија. Цртеж је у овом случају и полазиште и исходиште. Почевши од ручно цртаног цртежа, преко скенираног до дигитално обрађеног и покренутог, сам цртеж прелази занимљив пут трансформације. Како то изгледа када цртежу додамо димензију времена и у том смислу експериментишемо? Цртежи који се крећу у времену, унапред, уназад, око своје осе... Да ли они и даље остају оно што су били или стварно могу постати градивни елемент у неком новом медију? Интригантно је размишљати о томе како се једна иста уметничка форма појављује у различитим медијима. Која оригинална својства задржава, а која губи овим путем преношења у други медиј? Кристофер Ејмон (Christopher Eamon) наводи да слични начини истраживања припадају интермедијској уметности. К. Ејмон: „Интермедиј ће постати све прикладнији за прављење филмских инсталација и видео-арта, од којих је већина била експлицитно повезана са акцијама, перформансима и дематеријализацијом уметничких објеката као најутицајнијим идејама...“¹⁶⁶ У том смислу би било важно размислити о томе да ли је скенирани цртеж дематеријализовани физички цртеж. Да ли је дигиталан цртеж, цртеж у времену, исто што и цртеж на папиру и ако није шта разликује ове категорије? У данашње доба дигиталне револуције, све је могуће дигитализовати. У различитим тумачењима и проматрањима о дигиталној уметности веома често се намеће питање оригинала и копије. Да ли дигитална слика има свој оригинал? Превођење физичког цртежа у његов скенирани дупликат који је сада дигиталан компликује његов статус и његово перципирање.

„Употребом дигиталних технологија разнородни визуелни елементи могу бити стопљени у у једну целину, са фокусом на 'нову' симулирану форму реалности, пре него на јукстапозицију компоненти са засебним простором и темпоралним историјама. Дигиталне технологије доводе у питање традиционалне појмове реализма

¹⁶⁶ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 162-163.

омогућавајући стварање композитних и симулираних облика реалности, и најчешће се користе да се помоћу њих измене и преиспитају особине репрезентације. Чак и када темпорални и просторни континуитет није нарушен, концепт реалности и даље може бити споран. Дигитални медиј не ослања се на у основи линеарну структуру филмског кадра, или електронске слике, већ трансформише саму слику, као и њене делове, у засебне јединице које је могуће ремиксовати у нове констелације софтверским поступцима, или кроз интеракцију са гледаоцем.¹⁶⁷

Као што тврди и Кристијана Паул (Christiane Paul) у духу дигиталне уметности је да своју грађу не узима из једног извора, већ да се заснива на комбинацији и преузимању елемента из различитих извора.¹⁶⁸ Ова промена у схватању и процесу израде једног уметничког рада донела је многе новине и отворила путеве за експерименте са комбиновањем различитих медија више него икада пре. Данас смо у прилици да видимо разноврсне садржаје представљене у дигиталној форми, од скенираних старих фотографија, тканина, аналогних цртежа, различитих списа, преко дигитализованих VHS снимака, различитих типова снимака насталих коришћењем аналогних камера, до дигиталних снимака и компјутерски генерисаних слика које су настале софтверским путем на компјутеру. Све ове елементе можемо сакупити и сачинити од њих јединствену целину, јер дигитализација у многоме може задржати оригинални квалитет који је остварен приликом процеса дигитализовања. Ипак, као што смо већ говорили дигитализовање неког медија и превођење у медиј дигиталне слике или дигиталног видеа није увек предвидив процес. Особине које се јављају отварају многа питања, заправо и сама дигитализована слика је у суштини скуп бројева који својим комбинацијама резултирају у одређену визуелну шему. Када се цртеж, који је увек оригинал, дигитализује он престаје да буде оно што је био. Сваки цртеж, као и слика или скулптура, је увек оригинал и уникат, физички је немогуће извести два идентична цртежа. Он, када добије своју дигиталну копију и новом медију, као што на пример Гројс наводи, више нема свој оригинал, може се бесконачно умножавати и изгледати идентично.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Ibid., стр. 307.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слике / Сингуларно / Глобално - Савремено као експеримент*, стр.

„Однос између дигиталног документа слике и слике која се појављује као последица визуелизације дигиталног документа слике – као учинак њеног компјутерског декодирања – може се тумачити као однос оригинала и копије. Дигитална слика је видљива копија невидљивог документа слике, невидљивих података. У том смислу, дигитална слика функционише као византијска икона – као видљива копија невидљивог Бога. Дигитализација ствара илузију да нема више никакве разлике између оригинала и копије те да имамо само копије које се умножавају и круже у информационим мрежама.“¹⁷⁰

б) Простор

Простор у раду *Ефемерни амбијенти* је истовремено је и „плоха и анти плоха“,¹⁷¹ продубљен линијама које кроз њега путују и обликују га, овакав простор нас у једном тренутку може подсећати на позадину ликовног уметничког дела, а у следећем на магловит отворен простор осмишљен да буде место покрета и догађаја. Сама линија развија простор у дубину, док га у неким тренуцима рада опет своди на површину. Простор као да је на неки начин вандимензионалан.

Дифузне и неограничене позадине, утичу да се поглед везује за дводимензионалне фигуре, које се својим кретањем унапред, уназад или у страну у оквиру кадра у неким тренуцима, перципирају као тродимензионалне.

Један од циљева у овом истраживању је такође био да се омогући да се јасно и види начин на који је рад изведен. Само кретање камере око дводимензионалних цртежа истовремено објашњава и у потпуности демистификује процес са којим је експериментисано. Овај процес или опција се у програму After Effects назива рад са 3Д лејерима, односно омогућава нам једну врсту оптичке варке да дводимензионалне облике видимо као тродимензионалне, тиме што их постављамо у виртуелни софтверски 3Д простор и можемо око њих кружити камером. Идеја је да се визуелно објасни овај процес, зато што је то била јединствена и невероватна могућност да цртеже који су пре тога за мене били равани на папиру сагледам на овај начин. Такође сам желела да то омогућим и посматрачима, и да уживам у визуелним аспектима оваквог начина

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Р. Мунитић, *Естетика анимације*, стр. 294.

сагледавања цртежа. У већини случајева, када се оваква визуелна варка користи, разлог коришћења ове опције је да се сам процес израде сакрије и да се постигне утисак магичног трика, односно да се, на пример, дводимезионални облици доживе као тродимензионални и да се ни у једном тренутку не наслути да то нису. У раду *Ефемерни амбијенти*, трик и потпуни визуелни доживљај је био да се прикаже управо супротно, да се потпуно открију плохе и дводимензионални објекти и да се управо са тим особинама догоди занимљива визуелна игра, као и игра значења. У неким деловима рада се и сам цртеж „распада“ и дели на своје делове и на тај начин се потпуно деконструираше и своди на јединице од којих је настао. У магловитом, белом простору празнине или недогледа крећу се фигуре, које су затворене форме и кретањем везују пажњу и смисао за себе. Уз помоћ оваквих илузија дводимензионални објекти се доживљају погрешно, као тродимензионални. На неки начин надреална перспектива дозвољава својим елементима, односно ликовима, да савладају правила гравитације и крећу се независно од очекиваних путања.

У докторско уметничком пројекту *Ефемерни Амбијенти* занимало ме је, као што на пример занима оне који праве структуралистичке филмове, како функционише програм за обраду дигиталне слике, и да то визуелно представим. (У структуралистичким филмовима, уметници често експериментишу са техничким аспектима филма, као и самим материјалима од којих филм настаје, и фокусирају свој рад управо на ове елементе.) Сам процес израде би требало да буде важан елемент рада и да послужи као ликовни језик, да буде доступан погледу и нескривен део завршне презентације.

Пецолд има врло добру дефиницију дубине простора за коју сматрам да може добро описати простор у овом истраживању. „Изворно су приметне само ширина и висина. Ми не видимо дубину. Дубина је последица удруживања визуелних дата и осета чула додира... Ми знамо једино путем искуства да су ствари визуелно просторне. Ми долазимо до тврдње о дубини само на основу знања рођеног из искуства, а не преко самих осета, или посматрања. Ми повезујемо са површином (коју једино опажамо и која се састоји од ширине и висине) трећу димензију дубине.“¹⁷²

Ово наше искуство о дубини које само креирамо упоређивајући равни, њихове односе, повезаност и раздаљину може се искористити да се без стварне позадине

¹⁷² Н. Paetzold, Простор у свакодневном животу, геометријски простор, простор у уметности, Ментални простор но4, стр. 196.

створи простор, као на пример у оквиру покретне композитне слике *Ефемерни амбијенти*. Дводимензионалне слике израњају из беле дубине, или се урањају и лебде у њој и заправо својим постојањем и кретањем у оквиру композиције или кадра граде простор. Ова дубина такође омогућава да се концентришемо на фигуре, и она визуелно представља као неки систем вредновања којим се водимо када памтимо важне ствари, а неважне бришемо. Исто тако, када гледамо фотографије, ми примећујмо све, али меморишемо одређене делове кадра, док друге игноришемо. У простору покретне композитне слике *Ефемерни амбијенти* издвојени су само „важни“ делови, док су небитне информације потпуно одсутне.

Покретни цртежи фотографија могу се можда упоредити са успоравањем снимљеног материјала. Као када желимо толико детаљно да проучимо неки кратак тренутак прошлости. Слична ситуација се дешава када цртеж фотографије замрзнуте у времену гледамо из различитих углова. Ми заправо реконструирамо тај прошли тренутак, са упориштем у старој фотографији, на неки начин га сецирамо и реактивирамо у садашњости.

„Био сам радознао да сазнам како је живети у унутрашњости уметничког дела... Покушати живети у унутрашњости неког накита – у Фабержеовом (Fabergé) ускршњем јајету!

Како се ту може манипулисати с временом, како се оно може подредити нечијем властитом стандарду?¹⁷³

в) Покрет

Важан елемент у раду *Ефемерни амбијенти* је покрет, који је у ликовној уметности замрзнут у неком тренутку, док своје пуно опредмећење добија у филмској уметности.

„Док је кретање слике у биоскопу а приори стање, када се покретна слика постави у простор галерије она се посредно доживљава у односу на уметност која се не креће: сликарство и скулптуру.¹⁷⁴

¹⁷³ М. Бабац, *Снолики филм*, стр. 334.

¹⁷⁴ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 241.

Покрет, који је карактеристичан за филмску уметност и уметност анимације, можемо срести и данас у истраживањима у дигиталној уметности, у покретним сликама, интерактивним и видео инсталацијама. Чини се да је покрет веома присутан у уметности данас.

Простор је углавном дефинисан кретањем, а кретање има свој логички след и поредак у стварности. У покретно композитној слици *Ефемерни амбијенти* ово кретање којим се отвара и дефинише простор је више налик на кретање у сну, на лебдење, на савладавање логичног и очекиваног следа у оквирима стварности. Делез говори о томе да су „аномалије кретања“ кључне за имагинарне просторе, и да су ова кретања уоквирена „лажним спојевима.“¹⁷⁵ Лажни спојеви су они када се нешто што се догодило никако не може довести у везу са претходним догађајем, ни просторно, ни временски, ни у смислу значења. Бео, празан простор, без обрису, у којим плутају ликови губи референцу у односу на коју би се њихово кретање могло растумачити и дефинисати. Кретање се остварује кроз промену и време, независно од оптичких и логичких правила стварног света.

Личности се смењују и кадрови претварају један у други. Линеарна нит приче потпуно је прекинута овим непрекидним и неповезаним трансформацијама.

Докторски уметнички пројекат *Ефемерни амбијенти* приказује низ трансформација цртежа који се међусобно смењују у простору по ритму покрета камере комбинацијом три елемента: покрет, цртеж, простор.

Сами цртежи, иако статични по својој природи, у садејству са променом покрета камере, њеним успоравањем, убрзавањем или заустављањем, добијају нову појавност. Употребом камере обезбеђује се и динамика и креирање нових композиција (сцена). Истраживање приказује нацртани свет у коме се трансформације и међудејства линија кроз простор и време одвијају видљиво и нескривено. Међупростор у цртежима има подједнаки оптички значај, јер празнина између два облика такође наговештава облик. Промена у интервалу или у величини празнине је промена у ритму.

Покретне слике траже нове начине сагледавања у односу на оне статичне. Оне привлаче нашу пажњу на другачији начин од непокретних слика или фотографија. У процесу сагледавања сцена у раду укључен је и елемент покрета зато што је у људској природи да се креће у току упознавања са неким новим објектом и покуша да тај објекат сагледа из више различитих углова не би ли себи појаснио његову појаву.

¹⁷⁵ Ж. Делез, *Слика-време*, стр. 87.

Покретне слике су несталне, и у непрекидној промени, не дозвољавају да се поглед лако веже за једну тачку. Могућности истраживања овог поља су необичне и разноврсне. Мене је првенствено занимало да кроз покрет, упознам цртеже на начин који је у физичком свету немогућ. Можда се ова потреба јавила као последица бављења скулптуром, која је физички у простору и првенствено да би настала, а касније и била сагледана и доживљена на прави начин морамо обилазити око ње и гледати је из различитих позиција. Нешто што се покреће такође највише привлачи нашу пажњу.

Покрет који се дешава у *Ефемерним амбијентима* је спор, или успорен. Ефекат оваквог успореног кретања би требало да асоцира на измештено стање, и често се користи у филму да би се истакла важност појединог тренутка или да би се постигла извесна помереност у перципирању догађаја.

О успореном кретању у филму Дерен пише: „У зависности од предмета и контекста, он може да буде приказ идеалне лакоће или несносне осујећености, својеврсна присна и љубави пуна медитација о кретању, или свечана нота што некој радњи додаје тежину ритуала; или пак може да оствари ону драматичну слику мучне беспомоћности, што се иначе доживљава једино у ноћним морама детињства, кад наше ноге одбијају да се покрену, док ужас који нас прогони долази све ближе.¹⁷⁶

Цртежи плове кроз кадар и не може се јасно одредити да ли се камера креће око њих или се они сами удаљавају и приближавају у односу на камеру. Та недоређеност утиска шта се заправо креће постигнута је тиме што је позадина, односно простор покрета у кадру бео, празан. У докторско уметничком пројекту *Ефемерни амбијенти* позадина свих кадрова је скенирани бели папир али пошто је папир пребачен у дигиталну форму, он више није оно што предстаља у физичком свету и као такав може послужити да симболизује различите појмове, а да истовремено буде и даље само обична белина и ништа више. Оваква белина отвара пут нашем погледу и посматрачу да препозна и одлучи се да ли ће она бити препозната као магла, празнина, безграничност или просто бела раван. Белина такође може имати и вредност „поетског симбола“.¹⁷⁷ Бели простор који доминира у свим кадровима омогућава јасније сагледавање покрета и усмерава пажњу на покрет и промену. Ова белина важна је у грађењу визуелне композиције и смештању фигура у простору у оквиру кадра и није производ случајности, белина подједнако учествује у креирању ликовне динамике. Као

¹⁷⁶ Д. Стојановић, *Теорија филма*, стр. 406-407.

¹⁷⁷ М. Бабац, *Снолики филм*, стр. 65.

што је већ напоменуто промена у величини белине је промена у интервалу и ритму кретања кроз кадар, као и промена у визуелном смислу.

Делез износи теорију о кретању које се дешава у сну, а која се на неки начин може применити на врсту кретања које се дешава у покретно композитној слици *Ефемерни амбијенти*.

„Стаза клизава толико да се отклизала у саму себе. Преплашено дете не може побећи од опасности, али свет почиње да бежи уместо њега и повлачи га са собом, као на покретној траци. Ликови се не мичу, али као у цртаном филму покреће се, камером, пут којим они одмичу: 'непомични у великој брзини'. Свет на себе преузима кретање које субјект не може, или не може више, да изводи. То је виртуелно кретање које се актуелизује по цену ширења целокупног простора и временског растезања.“¹⁷⁸

То заустављено или онемогућено кретање субјекта често је у нашем искуству везано за снопика стања. Врста покрета који се дешава слична је као покрет камере у овом истраживању, позадина се приближава, одмиче и закривљује, а субјекти остају да лебде непроменљиви и мирни. Ово кретање ипак производи утисак да се субјекти крећу, или да се поглед креће, а да позадина остаје статична. Успорено једнолично кретање је, такође, неприродно и неизводљиво у стварном свету. Покрет који више асоцира на клизање, плутање, споро исклизнуће, лебдење и није баш карактеристичан за наше свакодневно искуство, већ више за нека медитативна и контемплативна искуства. Овакав покрет често можемо пронаћи и у филмској уметности.

„Модел 'прозора' у приказивању настоји да центрира свет око субјекта-воајера који види, а притом није виђен: филм је заиста апотеоза тога, утолико што публика седи у мрачној просторији, а прозор се шири како би обухватио свет. У супротности спрам тог ефекта центрирања, у другим формама пројекције присутна је тежња да се прикаже децентрирани и распршени субјект. Ако бисмо та два начина поставили заједно, могли бисмо да сугеришемо да савремени рад с покретном сликом може да буде одраз одређене врсте субјективног искуства нових медија – субјект је истовремено уроњен и фрагментисан – док му се у другим приликама осигурава компензација у виду поновног центрирања и уверавања да контрола и даље остаје у рукама субјекта, када је слика уоквирена и обуздана на класичан начин. Уметност покретне слике може да нам представи критику панорамског поретка потпуне контроле, у име другог, или смртног

¹⁷⁸ Ж. Делез, *Слика-време*, стр. 88.

отеловљеног субјекта. Такође, може да нас одведе у топологије бића и времена која претходно нису била део људског искуства.¹⁷⁹

У том смислу занимљиво је истраживати и покренути, на пример, цртеж. Цртеж који није намењен и цртан за анимацијску технику и анимирани филм. Покренути статичну форму и пратити њену промену и трансформацију у времену. Одузети јој њено основно обележје непомичности и сагледати је кроз параметре карактеристичне за потпуно другачији визуелни медиј. Да ли је померање цртежа кроз софтверски простор само налик лутању нашег погледа по површини папира или се ипак појављују и неки нови визуелни садржаји приликом процеса кретања кроз виртуелни простор? Минијатурне промене и константно еволвирање визуелних садржаја постаје начин на који се остварује трајање цртежа у времену. Премештање угла сагледавања уноси промене у односу на сагледавање статичног цртежа на папиру. Покретање неживих објеката није наравно исто што и снимљен материјал, и додавање овог елемента очигледно неживим и непокретним садржајима уноси нови начин праћења и доживљаја. Ипак, ови цртежи нису покренути класичном анимацијском техником и фазирањем, односно појединачним цртањем сваког делића покрета, већ су покренути као целина која плута и можда баш тај неприродан начин њиховог кретања кроз простор још више карактерише њихову непомичност и немогућност да се потпуно изместе, како из сећања, тако и из простора по коме плутају. Понекад се дешава ситуација да када покренемо очигледно непокретне објекте, фотографије, цртеже или нешто слично, овај покрет, који је иначе обележје живости, заправо још више истакне њихову непомичност и неживост.

„Појављивање уметности покретне слике обележава долазак другачије врсте гледалаца. Пре свега контрола времена се помера са гледаоца на рад: како истиче Борис Гројс, док онај ко посматра слику може да одлучи колико ће дуго гледати у рад, јер рад остаје исти, гледалац покретне слике мора да се препусти времену рада, и заиста може да се потврди само одласком. Друго, док се удаљеност гледаоца у односу на слику или скулптуру повезује са његовом физичком удаљеношћу од ње, када је реч о покретној слици, удаљеност се разматра у односу на виртуелну удаљеност. Могло би се тврдити да је исто и са перспективним сликарством. Но, о било којој слици да је реч, посматрач је много више свестан слике-објекта него што је то случај са покретном сликом,

¹⁷⁹ Ј. Чекић и М. Станковић, *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*, стр. 270.

посебно оном пројектованом. Постоји тенденција којој бројне инсталације покретних слика покушавају да пруже отпор, наиме, да виртуелни простор преузме простор телесног света.¹⁸⁰

г) Сећање

Тема пројекта *Ефемерни амбијенти* је такође простор, али имагинарни простор. Простор као један од најопштијих термина може представљати физички простор, односно окружење, или замишљени простор као апстрактну категорију. Тема истраживања је психолошко путовање кроз замишљене просторе. Цртежи који се смењују у раду приказују људе, пејзаже, измаштане и поново оживљене догађаје и амбијенте. Ове сцене, које су делимично преузете са старих фотографија, неким новим склапањем представљају просторе из сећања.

Стога се и појмови који се обрађују у теоријском сегменту тичу личног простора, имагинарног простора, присвајања простора, простора из сећања, простора у оквиру уметности, простора у компјутерским технологијама.

Ментални простор у који одлажемо наше успомене игра важну улогу у доживљају стварности. Свако опажање је заправо и мишљење, односно став, јер је свако опажање везано за наше искуство, које носимо у себи.

Нестабилност сећања и његова вишеслојност (раслојеност) послужила је као инспирација за поетски оквир рада. Оно што је карактеристично за сећање је управо могућност његове манипулације и можда несвесног брисања или додавања његових одређених сегмената по личном нахођењу. Сећање је по својој природи интровертно. Оно нам увек измиче, и подлеже сталним трансформацијама. „Ко говори о сећању не може да избегне метафоре.“¹⁸¹ Алаида Асман објашњава да нас сећање тера у сликовитост. Оно је само по себи порозно и ефемерно и треба му да га допунимо својом имагинацијом. У том смислу је мени било интересантно да са старих фотографија преузmem само део који ми привлачи пажњу и самостално му додам садржаје који вероватно искључиво мене асоцирају на призор са фотографије. Цео процес израде функционише као врста игре одузимања и додавања док се не добије потпуна слика.

¹⁸⁰ Ibid., стр. 266.

¹⁸¹ А. Алаида, О метафори сећања, Р.Е.Ч. *Часопис за књижевност и културу*, стр. 121.

д) Фотографија

У полазне претпоставке овог истраживања узето је то да црно беле фотографије имају одређену особину евоцирања успомена. Већина људи има слична искуства са овим предметима, и у односу на то оне су коришћене као одређена врста референце на успомене које свако од нас има, а те своје успомене често повезујемо са старим породичним фотографијама. Уз претпоставку да су наша искуства донекле слична, ова референца би требало да у поетском смислу буде тачка повезивања са гледаоцем и његовим искуством.

У пројекту *Ефемерни амбијенти*, најразноврсније фотографије пронађене по старим кутијама, породичним албумима, затурене и исцепане, представљају инспирацију и полазну тачку за настанак свих сцена у овом раду. Ове фотографије нису сортиране или одабране емотивним расуђивањем да постану део рада и не представљају увек чланове породице или мени значајне догађаје и људе из непосредне околине, иако има и таквих, већ су одабране на основу нечега што Ролан Барт назива пунктумом. Саме су се издвојиле неким неописивим, понекад збуњујућим, сценама и детаљима које је веома тешко дефинисати и теоријски објаснити. У пројекту *Ефемерни амбијенти* сцене са фотографија скоро никада нису преузете у потпуности, већ су коришћене само делимично, и оне су током израде, уклапане са другим деловима чинећи нове другачије целине. У овом истраживању, цртежи су на неки начин реплике фотографија. Одлучила сам се за црно беле фотографије, које су настале углавном средином седамдесетих година двадесетог века. Као што Флусер (Vilém Flusser) каже, не постоји црно бела реалност, али када гледамо црно беле фотографије, оне су толико уверљиве у својој магији, да су врло лако прихваћене као слика реалног света, иако оне то никако не могу бити. „Бело и црно су концепти. Теоретски концепти оптике.“¹⁸²

ђ) Снови

Рад *Ефемерни амбијенти* одликују дуги кадрови, нелинеарног типа, који подсећају на успорене флеш бекове налик сну. Котинуитет се остварује визуелном перцепцијом, а не наративном, спојени сцена се надовезују више по принципима симболичког и психолошког визуелног језика. Радња је налик неком сну, нема наратива, нема логичног следа догађаја. Снови опонашају стварност, иако нам понекад

¹⁸² V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, стр. 42.

измиче њихов прави смисао, имају своју унутрашњу логику, константно су у некој врсти дијалога између свесног и несвесног. Снови не копирају стварност, већ праве нову стварност из које се може родити и уметност.

Кретање у спорим кадровима кроз сцене, као и неповезани след догађаја који је доминантан у докторско уметничком пројекту *Ефемерни амбијенти* карактеристичан је такође и за неке врсте снеликих стања. Магловити простори, у којима је фокус усмерен искључиво на ликове, односно фигуре, које се нелогично крећу и покушавају да нас увуку у одређену врсту контемплативног стања, у коме се, без притиска да морамо пратити радњу, можемо препустити сопственим асоцијацијама у односу на визуелне садржаје пред нама. Успорено кретање се често користи у филму да би се појачао емоционални интензитет неке сцене или да би се дочарало стање промењене свести, на пример налик сну, халуцинацији и сл. Такође овакво кретање се повезује и са осећајем или доживљајем ослобађања од Земљине теже.

III ЗАКЉУЧАК

Докторски уметнички рад *Ефемерни амбијенти* покушава да истражи начине на које се дигиталне технологије могу комбиновати са традиционалним уметничким техникама. Какве нове путеве отвара симбиоза ова два наизглед супротна начина схватања уметности? Да ли су технички аспекти израде слични и која својства постају доминантна када се један уметнички рад састоји из елемената оба медија?

Рад се у практичном смислу ослања на неколико ликовних и филмских градивних елемената који су у тексту обрађени кроз теоријске оквире, као и примере коришћења датих елемената у уметничким радовима. Елементи који су важни у грађењу рада су: линија, простор и покрет. Линија је можда и најједноставнији ликовни елемент. Ипак, упркос својој једноставности, цртеж се схвата и доживљава и као посебна уметничка дисциплина. Цртеж може бити једнако аутентичан и изражајан, као и слика, или филм, или дигитални видео. С друге стране он често служи и као зачетак идеје, траг или основа неког будућег рада. У докторско уметничком раду *Ефемерни амбијенти*, цртеж представља и основу рада, односно скицу, а и сам рад. Дигитализовани ручно цртани садржаји служе као полазиште и јединица за изградњу покретно композитне слике, а сама покретна слика је заправо покретни дигитализовани цртеж.

Покрет који је на неки начин основа филмске уметности, и један од важних елемената који чини уметност филма другачијом о других уметничких области. Покрет је такође и други елемент који треба поменути када се говори о докторско уметничком раду *Ефемери амбијенти*. Кроз коришћење покрета отвара се нови начин сагледавања цртежа, који је као статична форма несагледљив на тај начин. Различити примери из сфере видео уметности, као и сфере проширених медија, нарочито из области дигиталне уметности послужили су као инспирација за само истраживање. Такође, и као теоријски оквир у којем се може сместити истраживање које у себи садржи и комбинује несродне елементе који у основи припадају различитим уметничким медијима и дисциплинама.

Када говоримо о покрету треба такође говорити и о простору. Сваки покрет се на неки начин актуелизује у одређеном простору. Без простора не постоји ни могућност кретања, па тако ни сам покрет. У различитим уметничким дисциплинама простор се дочарава на другачије начине, који су на неки начин својствени одређеној уметничкој

дисциплини. Фокус истраживања простора, у теоријском и практичном смислу, у докторско уметничком раду *Ефемерни амбијенти*, је на схатању простора у ликовној и филмској уметности. У ликовној уметности простор се дочарава коришћењем одређених типова перспективе, док је у филмској уметности илузија простора дочарана другим средствима, која су везана и за саму филмску технологију, али и за одређена перспективна правила која су се временом установила кроз историју развоја филма. Нови начини сагледавања и истраживања простора, нуде и нове технологије, и уметнички радови који настају у области дигиталне уметности. Различити софтвери који опонашају тродимензионални простор, или омогућавају неку врсту снимања садржаја, на начин на који се снима у филму, отварају путеве за истраживања који су можда и на свом зачетку и тек треба да се развију и покажу.

Поменути елементи су везани више за техничке аспекте рада и сам процес настанка докторско уметничког рада *Ефемерни амбијенти*. У том смислу, у оквиру теоријског сегмента рада, обрађени су појмови простора, у техничком смислу, као и кроз несвакидашње примере третирања простора у ликовној, филмској и дигиталној уметности.

Када говоримо о поетском оквиру, и начинима на који су одабране теме, односно садржај рада, треба поменути да је већи део сцена, готово све које се појављују у покретно композитној слици *Ефемерни амбијенти* преузет са старих породичних фотографија. У том смислу, било је занимљиво и важно обрадити теме које се тичу породичних фотографија у уметности, као и теме сећања и снова. Породичне фотографије, као и фотографије уопште често су биле тема проучавања уметника, понекад само као полазиште, али врло често и као централни део рада или поставке, преузете као ready made, и тако постављене у одређени контекст. Сам тип фотографије, односно породична фотографија, као фотографија која не спада у уметничку фотографију директно асоцира на појмове као што су сећање, памћење, заборав, презервација. У том смислу обрађени су одабрани примери из уметности који се тичу сећања и који свој рад позиционирају у односу на ове аспекте, било да су у питању теме личног или индивидуалног сећања, или неке општије теме као што су колективно сећање или памћење.

Само сећање је категорија која дозвољава пуно интерпретација и попуњавања празнина различитим измишљеним садржајима. У докторско уметничком раду *Ефемерни амбијенти* сећање је можда послужило као одскочна даска за могућност ка

сноликом домаштавању одређених делова композиције. На тај начин су различити садржаји са старих фотографија допуњени неким новим деловима, који оригинално не постоје. Такође, у теоријском делу рада, поменути су и неки од уметника који су се у својим филмским остварењима бавили темама снова, на себи својствене начине.

Докторски уметнички рад *Ефемерни амбијенти* је уметничко истраживање које користећи различите елементе из различитих уметничких дисциплина представља својеврсни експеримент и истраживање могућности рада на граници између различитих уметничких дисциплина, које се у данашње време и само намеће као један од путева које отвара време нових технологија у коме живимо.

IV ПРИЛОЗИ

ЛИТЕРАТУРА:

- Анагности, Д. Петар, *Перспектива*. Научна књига, Београд, 1979
- Арнхајм, Рудолф, *Нови есеји о психологији уметности*. Универзитет уметности у Београду, Београд, 2003
- Арнхајм, Рудолф, *Визуелно мишљење*. Универзитет уметности у Београду, Београд, 1985
- Арнхајм, Рудолф, *Уметност и визуелно опажање*. Уметничка академија у Београду, Београд, 1971
- Асман, Алаида, *Дуга сенка прошлости*. Библиотека двадесети век, Београд, 2011
- Асман, Алаида, О метафори сећања, Р.Е.Ч. *Часопис за књижевност и културу, и друштвена питања* 56. 121-135 стр., Нови Сад 1999
- Бабац, Марко, *Језик монтаже покретних слика*. Клио, Београд, 2000
- Бабац, Марко, *Снолики филм*. Институт за филм, Београд, 2004
- Barnett, Daniel, *Movement as Meaning in Experimental Film*. Rodopi, Amsterdam, New York, 2008
- Барт, Ролан, *Светла комора*. Рад, Београд, 2004
- Башлар, Гастон, *Поетика простора*. Култура, Београд, 1969
- Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotions*. Verso, New York, 2002
- Буњуел, Луис, *Моја лабудова песма*. Хинаки, Београд, 2004
- Ван деб Бум, Холгер, *Дигитална естетика*. Информатор, Загреб, 1988
- Graf, Alexander and Scheunemann, Dietrich, *Avant-Garde Film*. Rodopi, Amsterdam, New York, 2007
- Viola, Bill, *Reason for Knocking at an Empty House – Writings 1973-1994*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995
- Делез, Жил, *Слика-време*. Филмски центар Србије, Београд, 2010
- Deleuze, Gilles, *The Movement-Image*. The Athlone Press, London, 1983
- Делош, Бернар, *Виртуелни музеј*. Клио, Београд, 2006

- Довниковић, Боривој, *Школа цртаног филма*. Филмски центар Србије, Факултет примењених уметности, Београд, 2007
- Драгићевић Шешић, Милена, *Уметност и алтернатива*. Клио, Београд, 2012
- Ешер, Мауритс Корнелис, *Истраживање бесконачности*. Езотерија, Београд, 1998
- Жоли, Мартина, *Слика и њено тумачење*. Клио, Београд, 2009
- Зонтаг, Сузан, *Есеји о фотографији*. радионица СИЦ, Београд, 1982
- Jones, Angie and Oliff, Jamie, *Thinking Animation, Bridging the Gap Between 2D and CG*. Thomson Course Technology PTR, Boston, 2007
- Кандински, Василиј, *О духовном у уметности*. Езотерија, Београд, 1996
- Кук, А. Дејвид, *Историја филма 1*. Клио, Београд, 2005.
- Куљић, Теодор, *Култура сећања (Теоријска објашњења употребе прошлости)*. Чигоја штампа, Београд, 2006
- Лазић, Радослав, (прир.) *Лекције из филмске режије*. Прометеј, Нови Сад, 1992
- Лазић, Радослав, *Режија филмске анимације*. Библиотека драмских уметности, Ауторска издања, Београд, 2012
- LoBrutto, Vincent, *Becoming Film Literate*. Greenwood Publishing Group, Westport, 2005
- Манович, Лев, *Метамедиј*. Центар за савремену уметност, Београд, 2001
- Митровић, Милун, *Форма и обликовање*. Научна књига, Београд, 1987
- Мунитић, Ранко, *Естетика анимације*. Филмски центар Србије, Факултет примењених уметности, одсек примењена графика, Београд 2007
- Омон, Жак, *Теорије синеаста*. Клио, Београд, 2006
- Омон, Жан, Бергала, Ален, Мари, Мишел и Верн, Марке, *Естетика филма*. Клио, Београд, 2006
- Raetzold, Heinz, Простор у свакодневном животу, геометријски простор, простор у уметностима, *Ментални простор* но4.193-201 стр., Заједница за истраживање простора, Београд, 1987
- Перкинсон, Дејвид, *Историја филма*. Дерета, Београд, 2014
- Persson, Per, *Understanding Cinema – A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge University Press, New York, 2003
- Погачник, Марко, Простор, радиестезија, уметност, *Ментални простор* но4. 232-246 стр., Заједница за истраживање простора, Београд, 1987
- Протић Б., Миодраг, *Облик и време*. Нолит, Београд, 1979
- Рансијер, Жак, *Филмска фабула*. Клио, Београд, 2010

- Rees, A. L., *A History of Experimental Film and Video*. Palgrave Macmillan, London, 2011
- Савески, Зоран, *Авангарда, алтернатива, филм – Културолошки аспекти алтернативне уметности на примеру филма*. Дом културе Студентски град, Београд, 2006
- Sitney, P. Adams, *Visionary Film. The American Avant-garde 1943-2000*. Oxford University Press, New York, 2002
- Стојановић, Душан, *Теорија филма*. Нолит, Београд, 1978
- Tarkovsky, Andrey, *Sculpting in time. Reflections on The Cinema*. Faber & Faber, 1989
- Теофиловић, Наташа, *Уметност покрета у простору празнине (технологија и пракса виртуелних карактера)*. Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2011
- Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци двадесетог века*. Просвета, Београд, 1994
- Flusser, Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books, London, 2000
- Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, London, 1997
- Carroll, Noel, *Engaging the Moving Image*. Yale University Press, New Haven & London, 2003
- Colman, Felicity, *Film, Theory And Philosophy, The Key Thinkers*. McGill Queen's University Press Montreal & Kingston, Ithaca, 2010
- Чекић, Јован и Станковић, Маја, (прир.) *Слика / Покрет / Трансформација - Покретне слике у уметности*. Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013
- Чекић, Јован и Станковић, Маја, (прир.) *Слике / Сингуларно / Глобално - Савремено као експеримент*. Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013
- Шуваковић, Мишко, Сећање/Носталгија/ Конструисање комунизма, *Нова мисао*. Бр. 16 (специјални тематски додатак Наша места – географија сећања и заборав) 28- 33 стр., ИУ МИСАО, Нови Сад, 2012
- Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*. САНУ и Прометеј, Београд и Нови Сад, 1999
- Шуваковић, Мишко, *Студије случаја, Дискурзивна анализа извођење идентитета у уметничким праксама*. Мали Немо, Панчево, 2006

Yeon-Soo, Kim, *The Family Album: Histories, Subjectivities, and Immigration in Contemporary Spanish Culture*. Associated University Presses, Cranbury, 2010

БИОГРАФИЈА:

Бојана Рајевић Убовић је дипломирала 2007. на Факултету ликовних уметности у Београду, на одсеку вајарство, у класи професора Мрђана Бајића. Од 2010. је члан УЛУПУДС-а. До сада учествовала на бројним групним и самосталним изложбама, као и различитим уметничким пројектима, манифестацијама и радионицама у земљи и свету.

2014:

Самостална изложба: *Кратки обриси среће*, НОВА галерија, Београд, Србија

Учешће на атинском фестивалу анимације, Филмска архива, Атина, Грчка

2013:

Самостална изложба: *Цртежи*, Мала Галерија УЛУПУДС-а, Београд, Србија

Групна изложба: *Комуна кеј*, галерија Икар, Београд, Србија

Вођење курса за младе под називом *Прича о орнаменту у анимацији*, у галерији Стара капетанија, Београд, Србија

Креирање музичког видео спота за песму *Whatever puts smile on your face*, за музичку групу *Wooden Ambulance*

2012:

Учешће на видео фестивалу: *Balkans Beyond Borders Short Film Festival 2012*, MacRobert Arts Centre, Стирлинг, Шкотска

Учешће на видео фестивалу: *Balkans Beyond Borders Short Film Festival 2012*, Тирана експрес, Тирана, Албанија

Учешће на видео фестивалу: *Фестивал алтернативног видео израза, Ави фест*, КИЦ, Подгорица, Црна Гора

Цртежи објављени у онлајн магазину *Hand Drawings*

Цртежи објављени у онлајн магазину *Analoge Faszinitaeten*

2011:

Учешће на фестивалу Миксер: *Visual art zone*, Миксер фестивал, Житомлин, Београд, Србија

Групна изложба: *Boys wear blue, girls pink*, Bildetage, Беч, Аустрија

Учешће на видео фестивалу: *Кеф. Фестивал кратке електронске форме*, Културни центар Рекс, Београд, Србија

2010:

Групна изложба: *Изложба радова новопримљених чланова УЛУПУДС-а*, Галерија СУЛУЈ, Београд, Србија

2009:

Самостална изложба: *Because there is no work in the window now, or?* Bildetage, Беч, Аустрија

Групна изложба: *This is what a feminist looks like*, Универзитет Грац, Универзитет, Клагенфурт, Аустрија

Радови објављени у онлајн магазину *theStandard.at*

Радови објављени у штампаном магазину *an.schlaege*, Беч, Аустрија

Радови објављени у штампаном магазину *fiber*, Беч, Аустрија

2008:

Учешће на фестивалу: *Roll up art*, Букурешт, Румунија

Учешће на фестивалу: *Залет фестивал*, Зајечар, Србија

Учешће на фестивалу: *LaDIYfest*, Берлин, Немачка

2007:

Учешће на радионици: *Art here/ Art now*, БЕЛЕФ, Београд, Србија

Групна изложба: *2D Mutant Zombies*, Medienkunstlabor, Грац, Аустрија

Групна изложба: *2D Mutant Zombies*, UnaGaleria, Букурешт, Румунија

2006:

Групна изложба: *Test Pieces*, Студентски културни центар, Београд, Србија

Групна изложба: *The Meaning of Greatness*, Project Gallery, Даблин, Ирска

Групна изложба: *Групна изложба студената ФЛУ*, Културни центар Сопот, Сопот, Србија

Групна изложба: *2D Mutant Zombies*, Контекст галерија, Београд, Србија

Групна изложба: *2D Mutant Zombies*, Културни центар Пирот, Пирот, Србија

Групна изложба: *Real Presence*, Музеј града Београда, Београд, Србија

Групна изложба: *Изложба студената пете године ФЛУ*, Смедерево музеј, Смедерево, Србија

Групна изложба: *Студентска изложба цртежа и мале пластике*, Дом омладине, Београд, Србија

2005:

Групна изложба: *Real Presence*, Музеј примењене уметности, Београд, Србија

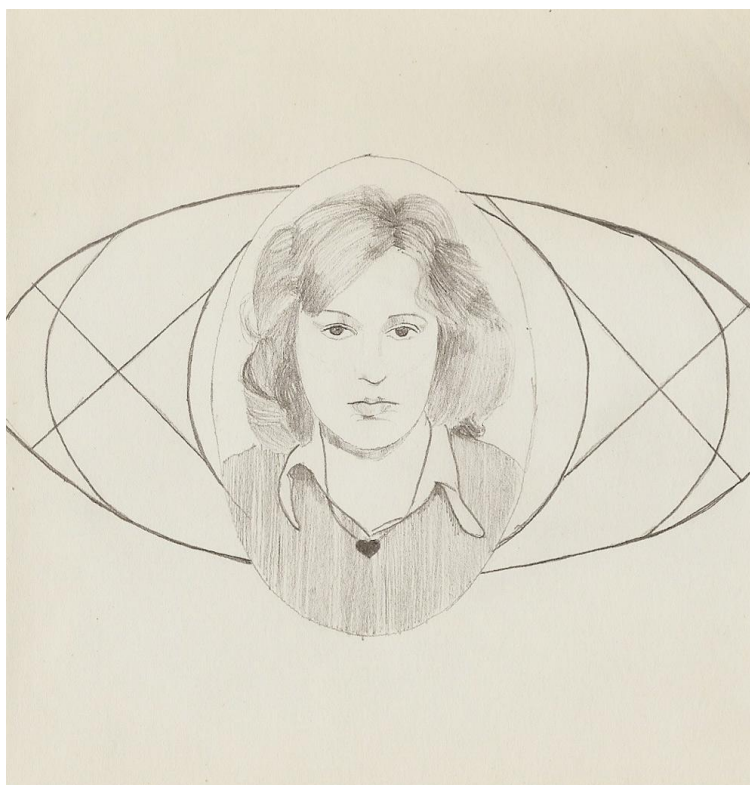
Групна изложба: *Студентска изложба цртежа и мале пластике*, Дом омладине,
Београд, Србија

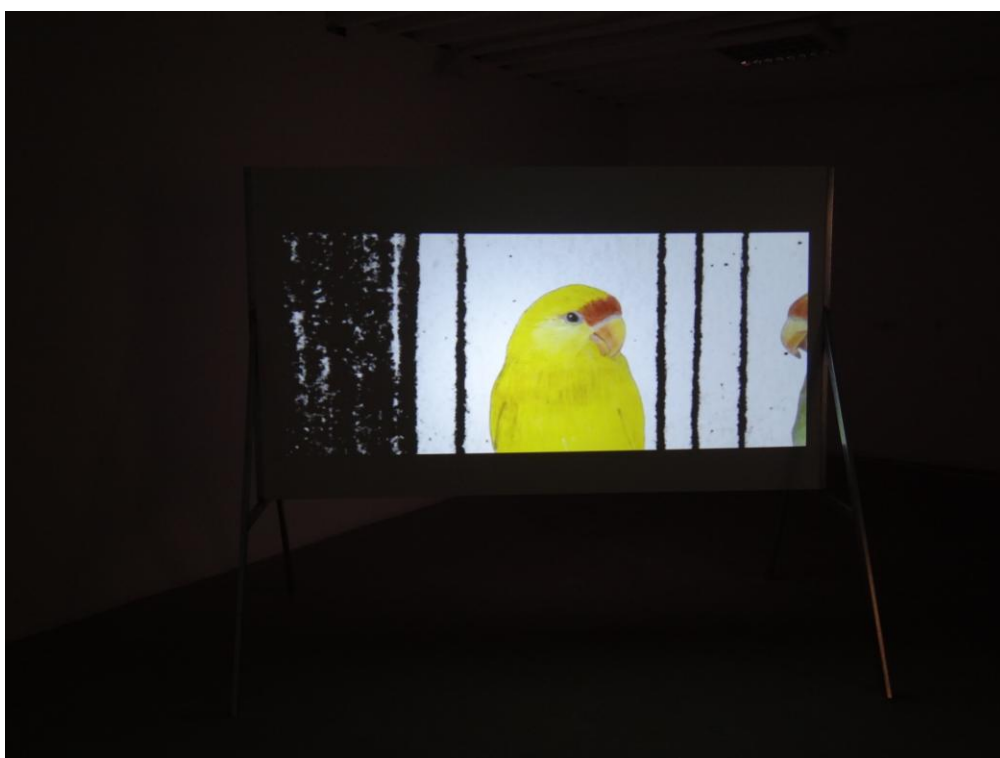
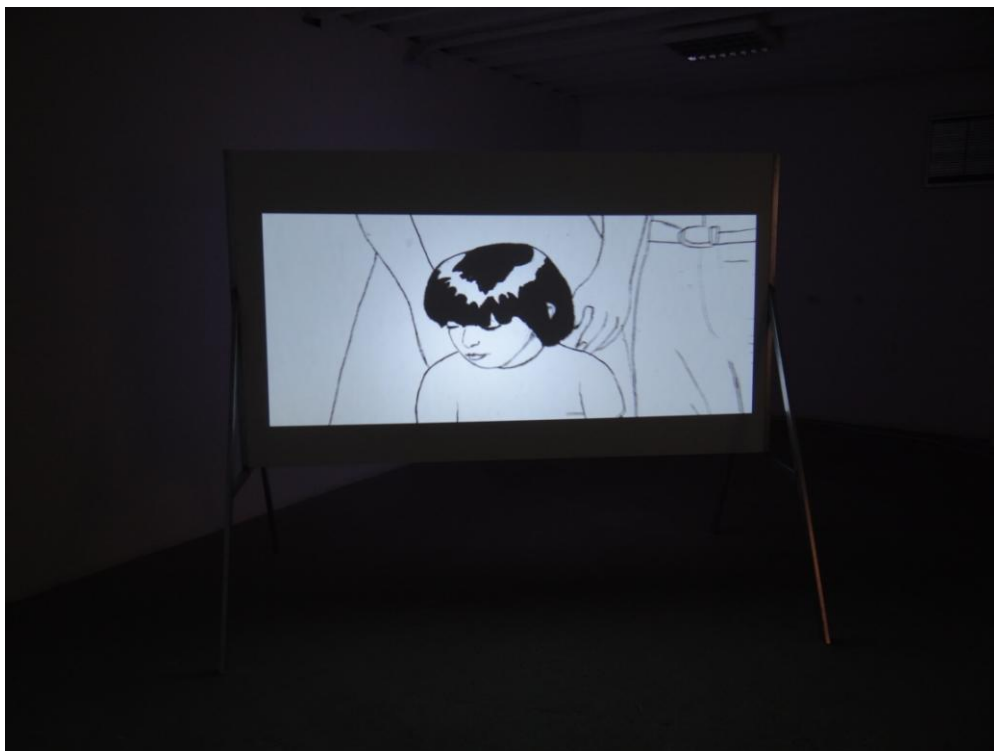


ДЕТАЉИ, КАДРОВИ ПОКРЕТНЕ КОМПОЗИТНЕ СЛИКЕ *ЕФЕМЕРНИ АМБИЈЕНТИ*



НЕКОЛИКО ЦРТЕЖА КОРИШЋЕНИХ ЗА ИЗРАДУ ДОКТОРСКО УМЕТНИЧКОГ РАДА *ЕФЕМЕРНИ*
АМБИЈЕНТИ





ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКО УМЕТНИЧКОГ РАДА *ЕФЕМЕРНИ АМБИЈЕНТИ* У ГАЛЕРИЈИ *НОВА*



ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКО УМЕТНИЧКОГ РАДА *ЕФЕМЕРНИ АМБИЈЕНТИ* У ГАЛЕРИЈИ *НОВА*

