

Lidija Marinkov Pavlović
 Univerzitet u Novom Sadu
 Akademija umetnosti
 Departman likovnih umetnosti,
 Srbija

UDC 7.071.1:929 Boltanski Ch.
 791.01
 doi:10.5937/ZbAkUm1705077M

Od dinamičnog kadra do pokretne slike – remedijacija i istorija u delima Kristijana Boltanskog

Apstrakt: Cilj ovog rada je ukazivanje na različite strategije kroz koje se *pokretne slike* pojavljuju u delima Kristijana Boltanskog. Pokretne slike se razmatraju u odnosu na koncept remedijacije koji postaje ključan ne samo za razumevanje logike *dominantanih vidova savremene umetničke prakse, već i njihovih istorijskih preteča*. U prvom delu rada dat je osnovni uvid u genezu i značenje pojma pokretna slika u istorijskom i savremenom kontekstu, kao i uvid u definisanje i klasifikaciju koncepta remedijacije. Takođe, prvi deo rada sadrži osvrt na dugu praksu demontaže filma, kao i pregled ključnih autora koji su ove termine uvodili u teoriju umetnosti. U drugom delu, rad se bavi analizom tri odabarana rada Kristijana Boltanskog koji su izlagani na Venecijanskim bijenalima 2011., odnosno 2015. godine, sa ciljem da se potkrepi teza da su u savremenoj vizuelnoj umetnosti, u medijskom smislu, pokretne slike upravo imanentne fluidnom odnosu koji se uspostavlja između različitih medija.

Ključne reči: pokretne slike, remedijacija, istorija, Kristijan Boltanski

Uvod

Sintagma *umetnost pokretnih slika* svoje poreklo duguje počecima razvoja kinematografije koji su bili, u svojim najvažnijim segmentima, bitno tehnički uslovljeni. Međutim, sa pojavom neoavangarde u drugoj polovini 20. veka, vizuelne umetnosti su doživele značajne promene u vezi s odnosom prema medijskim praksama i novim tehnologijama. Posledice tih promena se ogledaju, pre svega, u konačnom brisanju granica koje su u medijskom smislu odražavale razlike u umetničkim disciplinama, tako da se javila potreba i za rekonceptualizacijom samog termina *vizuelne umetnosti*. Zahvaljujući velikom uticaju filmske i video umetnosti i različitim načinima projekcije, a zatim i globalnoj dostupnosti mreže novih digitalnih medija,

multimedijalna umetnost postaje dominantan vid savremene umetničke prakse. Ako se ima u vidu institucijalizovanje nekadašnjih avangardnih umetničkih praksi koje se odigrava u poslednjih tridesetak godina, može se izvući zaključak da su novi vidovi tehničke reprodukcije i projekcije nepovratno izmenili umetnost. Tanja Lejton (Tanya Leighton) u tom pogledu s pravom podvlači važnost velikih svetskih izložbi, kao što su Dokumenta ili Venecijansko bijenale, koje jasno pokazuju da su umetnički radovi, koji su zasnovani ili zavise od filmskog medija u najširem smislu, kvantitativno po zastupljenosti odavno nadmašili tradicionalne medije poput slikarstava ili skulpture (Leighton, 2008). Takva dominacija *pokretne slike* je, međutim, rezultat kompleksnih ukrštanja različitih istorijskih, društvenih, umetničkih i medijskih faktora koji se, pak, povratno ogledaju u najrazličitijim konkretnim formama izvođenja umetničke prakse: od eksperimentalnog filma i video umetnosti do složenih multimedijalnih instalacija i internet umetnosti.

1. *Diseminacija filma*

U uvodnom delu svog teksta *Moving Images Moving Images*, Džon Kesli (John Kelsey) podseća na dugu praksu demontaže filma i filmske trake: od pokušaja letrista i situacionista da oslobode filmski materijal od spektakularizacije, preko Vorholovih filmskih hepeninga, do strukturalnog filma i eksperimentalnih video radova Džoane Džonas (Joan Jonas) i Tonija Konrada (Tony Conrad) (Kelsey, 2008). Međutim, u istorijskom kontekstu, takvi zahvati ne pripadaju isključivo avangardnim istraživanjima. Paradoksalno, film je na samom početku, u trenutku rađanja, već bio „razbijen u komade“. Kada je reč o strukturi filma i kontekstu u kome se pojavljuje, Kelsi naglašava nekoliko važnih elemenata koji su bili karakteristični za prve filmske projekcije s kraja 19. veka. Pre svega, uobičajeno mesto za bučni projektor, koji je privlačio pažnju kao spektakularna tehnološka novina, bilo je u središtu publike, u centru prostora u kome se odvijala projekcija. Publika je mogla da se slobodno kreće i komunicira, jer sam film i njegova narativna struktura još uvek nisu koncipirani tako da zahtevaju kontinuiranu pažnju. To je takođe značilo da su se projekcije međusobno razlikovale, redosled filmskih rolni se neretko kombinovao, a standardizacija brzine snimanja i projektovanja filma još nije bila regulisana. Drugim rečima, većina konvencija koje danas povezujemo s kinematografijom, kao što su bioskopske sale s fiksnim rasporedom sedenja i sakrivenim projektorom u pozadini ili, pak, gotova verzija svakog filma, podjednako su proizvod kasnijeg razvoja filmske industrije, kao i razvoja filma kao umetničke discipline. Jukstapoziciju toj genealogiji filma danas možemo jasno da sagledamo u digitalizaciji kroz koju prolazi film, od proizvodnje i distribucije, pa do recepcije. U tom procesu, fokus se neminovno ponovo prebacuje na tehničke, odnosno medijske elemente filmskog stvaralaštva.

Film je danas diseminiran na bezbroj različitih načina, a teoretizacija koja obuhvata estetička i sociološka pitanja filma, najčešće se može pozicionirati unutar sive zone koja se u metaforičkom smislu gradi između *black boxa* i *white cube* (Uroskie, 2014). S druge strane, pokušaji teoretičara da, kroz odnos kinematografije i modernizma, otvore pitanje ontologije filma, najčešće su vodili ka promišljanju specifičnosti filmskog medija. Međutim, takva istraživanja su išla u pravcu ideje da je moguće dospeti do esencijalnog svojstva filmskog medija kroz njegovo izdvajanje i pročišćenje unutar redukcionističkih zahteva modernističke paradigme. Danas je potpuno jasno da se film ne može definisati kroz kategorije medijske ontologije, budući da se u tom pogledu ne može jasno odvojiti čak ni od tradicionalnih umetničkih disciplina, kao što su slikarstvo, muzika ili vajarstvo, na primer. Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) će u nizu radova, koji su nastajali u poslednjih tridesetak godina, pokušati da ukaže na transformaciju samog pojma medija i na njegovu “konstitutivnu heterogenost”. Organizacija savremene umetnosti, prema Krausovoj, zahteva analizu kulturalnog polja u kome se delo stvara i pojavljuje, te ona u tu svrhu preuzima pojam „proširene situacije”.¹ Sličan pojam, ali s potpuno suprotnim namerama, koristi i Džin Jangblad (Gene Youngblood) u svojoj knjizi *Prošireni film* iz 1970 godine (Youngblood, 1970). Naime, Jangblad, nasuprot akademskoj kritici i postsrukturalističkim teorijama, već tada skreće pažnju na Maršala Mekluana (Marshall McLuhan) i povezuje sintagmu proširenog filma stehnološkim inovacijama kao što su video, kumpjuterska umetnost ili holografija. U svakom slučaju, čini se da se tek kroz analizu ukrštanja složenih odnosa umetničke prakse, medijske produkcije i kulturalnog i društvenog okruženja može dospeti do uvida o dominantno heterogenoj prirodi savremenih pokretnih slika unutar svojih fluidnih medijskih granica. Ako se tome doda činjenica da, zahvaljujući novim tehnologijama, umetničke galerije, bioskopi i pozornice više nisu strogo omeđeni prostori koji podležu konvencionalnim očekivanjima publike iz 20. veka, onda nužnost rekonceptualizacije pojma *pokretne slike* postaje očigledna. Paradoksalno, takva nužnost nas (kao u lupu) vraća istorijskim počecima i kontekstualnom, proširenom okviru “bioskopa atrakcije”.

2. *Pokretne slike i remedijacija*

Danas se sintagma *pokretne slike* koristi sve češće u teorijama i kritici za označavanje izuzetno zastupljenih formi produkcije u vizuelnim umetnostima, a koja zapravo predstavlja proizvod remedijacije do koje je došlo u poslednjih dvadesetak godina. U pitanju su svi oni radovi koji se, u najširem smislu reči, sastoje od slika koje se pokreću, ali koji se ne mogu strogo podvesti pod termine, kao što su video,

¹ Rosalind Kraus se ovom temom bavi u članku *Sculpture in the Expanded Field* koji je objavljen u časopisu *October*, 1979. godine. Sam termin preuzima od Roberta Morisa (Robert Morris) koji ga je upotrebio još 1966. godine u svom tekstu *Notes on Sculpture*.

eksperimentalni film, video instalacija i slično. Takve slike su obično nastale u jednom mediju (na primer fotografskom ili filmskom), a zatim su, zahvaljujući savremenim tehnologijama, preoblikovane u druge formate i prilagođene konkretnom izlagačkom prostoru. Pošto takvi radovi, osim vremenske, imaju definisanu i prostornu dimenziju, oni moraju da računaju sa direktnim, telesnim odnosom sa posmatračem. Osim toga, nove digitalne tehnologije su zaslužne i za beskrajnu dalju transformaciju takvih umetničkih radova; kada jednom uđu u proces remedijacije, slike obično prestaju da budu definisane određenim prostorom ili medijem.

U tom smislu, koncept remedijacije postaje ključan za razumevanje logike pojavljivanja i preobražaja pokretnih slika u savremenoj umetnosti. Termin remedijacija je prvi put upotrebio Pol Levinson (Paul Levinson) 1997. godine, tvrdeći da novi mediji, poput video rekordera, ali i prvih kompjutera, unapređuju i na kraju smenjuju stare medijske tehnologije (Levinson, 1997). Međutim, sam koncept je postavio još Maršal Mekluen 1964. godine u knjizi „Understanding media. The extensions of man“. Na temelju Mekluenovih ranih zapažanja o tome da je „sadržaj“ svakog medija uvek drugi medij (Lapham, McLuhan: 45), dvojica savremenih autora, Džej Dejvid Bolter (Jay David Bolter) i Ričard Grusin (Richard Grusin) ukazuju na dugu istoriju remedijacije, njenu reprezentacijsku strategiju i dvostruku logiku. Naime, prema Bolteru i Grusinu, remedijacija na ključan način karakteriše nove digitalne medije, ali se njeni principi mogu pratiti vekovima unazad. Još od pronalaska renesansne linearne perspektive, mogu se uočavati reprezentacije jednog medija u drugom. Pri tome, ne samo da su novi, „napredniji“ mediji oblikovani prema starim medijima, već deluju i povratno i predstavljaju njihovo proširenje i redefiniciju. U konkretnim slučajevima, remedijacija može biti realizovana kao takozvana *transparentna imedijacija* u kojoj je sam medij sakriven u korist realističke iluzije, kao na primer u holivudskom filmu ili kao *hipermedijacija* koja naglašava medij, njegovo učešće u kreiranju slike i sam proces reprezentacije jednog medija u drugom, kao što je to slučaj sa internetom (Bolter, Grusin, 2000). Učinci remedijacije tako ukazuju na složenost međusobnih uticaja istorije, kulture, umetnosti i medija.

Drugim rečima, različita ukrštanja tehnoloških mogućnosti, modela percepcije i konteksta, doprinela su da se u teorijskim okvirima sve češće podvlači neophodnost promišljanja statusa „starih“ medija, koji se u savremenoj umetničkoj praksi više ne mogu sagledavati samostalno, niti esencijalistički. Pišući o tim promenama, Majkl Njuman (Michael Numan) naglašava: „Prožimanjem svih tih faktora uspostavili su se parametri otelovljenja i rastelovljenja, prisustva i odsustva, odnosa prema masovnoj kulturi i intimnom iskustvu unutar kojeg se rad na pokretnoj slici i dalje razvija, poprimajući nove smerove u skladu s promenama kulturnog i tehnološkog konteksta“ (Njuman, 2013: 232).

3. *Pokretne slike u radovima Kristijana Boltanskog*

Kroz analizu jednog dela umetničke prakse francuskog umetnika Kristijana Boltanskog (Christian Boltanski) jasno može da se ukaže na transformaciju medija i opravdanost upotrebe pojma *pokretne slike* u savremenoj vizuelnoj umetnosti. Iako je Kristijan Boltanski, pre svega prepoznatljiv po svojim instalacijama, koje ne uključuju video ili filmske formate, na Venecijanskom bijenalu 2015. godine taj umetnik se predstavio sa dva video rada koja su nastala u vremenskom rasponu od 45 godina. Video radovi *L'Homme qui tousse* iz 1969. i *Animitas* iz 2014. godine tako, u izvesnom smislu, omeđuju čitav umetnički opus Kristijana Boltanskog.

Kristijan Boltanski je između 1969. i 1970. godine snimio pet kratkih, 16 milimetarskih filmova, namenjenih za prikazivanje u bioskopima i to u intervalima koji su predviđeni za reklame između dva bioskopska filma. Međutim, agencija za oglašavanje, koja je učestvovala u odabiru filmova za ovaj projekat, odmah je zabranila ove projekcije zbog njihovog „prljavog i odvratnog sadržaja“. *L'Homme qui tousse* pripada toj seriji filmova (Garb, Kuspit, Semin, 1997), (Slika 1). Reč je o trominutnom filmu u boji, koji prikazuje maskiranog čoveka kako sedi na podu u slabo osvetljenom prostoru i nasilno i glasno iskašljava krv. Film je snimljen kamerom iz ruke, kadar je dinamičan, plan se često menja, međutim, sadržaj ostaje isti. Bez obzira na masku, scena je naglašeno naturalistička i radnja dosledno teče bez promene ritma. Loren Ričman (Lauren Richman) tvrdi da film predstavlja paradigmatičnu metaforu političke situacije koja je proizašla iz majskih protesta '68, kao i da su umetničke strategije koje Boltanski koristi ekvivalentne onim intelektualnim, političkim i aktivističkim projektima, koje su u svom radu koristili situacionisti, naročito u odnosu na subverzioni potencijal koji bi film imao da je zaista prikazan u komercijalnom terminu (Lauren, 2013). Međutim, gotovo pola veka kasnije, taj film je u svom originalnom formatu² projektovan u maloj niši centralnog paviljona Venecijanskog bijenala. Tehnička nesavršenost slike i zvuka naglašena je 16-milimetarskim projektorom i jednostavnim zvučnikom na podu. Ti tehnički elementi, zajedno s filmskom projekcijom koja se u lupu beskonačno produžava, u savremenom kontekstu predstavljaju video instalaciju, koja u prvom redu referiše na uznemirujuću istoriju i njene (medijske) artefakte. Izolovan i postavljen u skućeni prostor kome se teško prilazi, taj rad izaziva efekat teskobe, između ostalog i zato što na videlo izvlači medijske recidive koji kao plutajući označitelji tek nejasno, poput same slike projektovanog filma, ukazuju na simptome potisnute traume. U tom smislu, naglašeno prisustvo nesavršenih medija podvlači neuspeh i razočaranost u pogledu utopijskih praksi iz '68.

² Film *L'Homme qui tousse* postoji samo kao 16mm kopija koja se čuva u zbirci Centra Žorž Pompidu (Centre Georges Pompidou) u Parizu.

Video-rad, pod nazivom *Animitas*, predstavlja u mnogim segmentima pravi kontrapunkt ranim filmovima Kristijana Boltanskog (Slika 2). Video predstavlja snimak instalacije koju je Boltanski postavio u pustinji Atakama, na pacifičkoj obali Čilea. Reč je o 850 japanskih zvončića koji vise sa dugih i tankih metalnih šipki i koji su navodno postavljeni u zvezdanoj konstelaciji neba na južnoj hemisferi u trenutku umetnikovog rođenja. Naziv rada referiše na oltare-krajputaše koji se postavljaju u nekim delovima Čilea, a sam video su filmskom Blek Medžik (Black Magic) kamerom, snimili pripadnici lokalnog stanovništva. Statični kadar obuhvata deo pustinjskog pejzaža sa zvončićima u prednjem planu koji, pokretani vetrom stvaraju delikatan zvučni efekat. Neprekinuto snimanje u realnom vremenu trajalo je 24 sata, a za potrebe rada, koji je izlagan na Venecijanskom bijenalu, prikazan je „dnevni“ segment. Video-rad je projektovan u otvorenom prostoru Arsenala, na platnu bioskopskih dimenzija i s tačno utvrđenom distancom za publiku koja predviđa potpunu „uronjenost“ u sliku. Takva postavka ujedno obezbeđuje meditativni karakter rada, čije se semantičko značenje zatim gradi kroz metafore opozicija neba i zemlje, zvezda i zvončića, života i smrti. Osim toga, pustinja Atakama jeste i mesto na kome se u vreme Pinočeovog režima gubi trag hiljadama ljudi, te u tom smislu rad ima i memorijalni karakter, kao mesto sećanja na stradale. Statični kadar iste scene, međutim, u prvi plan iznosi melanholiju vremena nasuprot događaja istorije.³

Između ta dva, po svemu različita rada, Boltanski je u brojnim instalacijama istraživao odnose istorijskog i intimnog sećanja, pitanje arhiva, i naročito problem fikcije i faksije u reprezentaciji holokausta, ukazujući pri tome na nestabilan status medija, pogotovo fotografije. U instalaciji, pod nazivom *Chance*, iz 2011. godine, Boltanski je otišao korak dalje i u jednom delu rada faktički pokrenuo nekoliko stotina uvećanih fotografija čiji je tok ispunio čitav izložbeni prostor. Boltanski, naime, u radu koristi svoju čuvenu arhivu fotografija umrlih Švajcaraca kojoj pridodaje i fotografije lica novorođenih beba preuzetih iz poljskih nedeljnih novina. Rad se sastoji iz tri formalno razdvojena dela. Centralni deo rada je instalacija *Wheel of Fortune*, (Slika 3) na kojoj preko masivnih skela bučno teče neprekinuta traka od nekoliko stotina uvećanih fotografija beba. Kada se oglasi alarm, čitava „mašina“ staje i na ekranu se pojavljuje samo jedna, odabrana fotografija. Drugi segment rada, *Last News from Humans*, (Slika 4) predstavlja dva velika LED brojača postavljena visoko, jedan nasuprot drugog. Na zelenom displeju se prikazuje broj ljudi koji su rođeni u toku dana, dok crveni displej beleži smrti. Niže na zidovima nalazi se treća komponenta rada pod nazivom *BeNew* (Slika 5). Dva vertikalna ekrana su podeljena u tri pojasa na kojima se brzo smenjuju delovi lica poljskih, tek rođenih beba i umrlih Švajcaraca. Pritiskom na dugme, posetilac privremeno zaustavlja i fiksira portret sastavljen od fragmenata.

³ Opširnije o ta dva video-rada Kristijana Boltanskog videti u: Catalogue of 56th International Art Exhibition, *All the World's Futures*, Marsilio Editori, Venice, 2015, pp. 44-45.

U segmentu *Wheel of Fortune*, umetnik je podjednako, u formalnom smislu, aludirao na štamparsku presu i filmsku traku, odnosno na sam proces montaže koji, prema Agambenu (Giorgio Agamben), poseduje dva (transcedentalna) uslova: ponavljanje i zaustavljanje (Agamben, 2008). Uz pomoć ta dva tehnička uslova, Boltanski je uspeo da izvede kompleksnu instalaciju koja iznosi na videlo svu kontingentnost ljudskog postojanja, života i neživota, neživota i smrti. Osim toga, asocijacija može da se kreće i dalje u istoriju, sve do predstave fordističkog modela proizvodnje, koji u grubim fabričkim uslovima, na pokretnoj traci proizvodi nove ljude čije su individualne sudbine stvar puke sreće. Naglašena prostorna dimenzija rada smanjuje medijsku distancu i uvodi ne samo optičku, već i telesnu “uronjenost” posmatrača oko kojih kruže pokrenute slike.

Naziv drugog segmenta, *Last News from Human*, aludira na masovne medije iz sfere informisanja. Uveličani displeji, međutim, odgovaraju globalnoj dehumanizaciji, konačnom rezultatu biopolitičke računice u kojoj se precizno, u realnom vremenu kao na berzi, indeksira dobitak, gubitak i razlika.

U trećem segmentu rada *BeNew* format i orijentacija ekrana sugerišu direktnu referencu na štafelajno, portretno slikarstvo. Ipak, za razliku od fiksiranog identiteta portretisane osobe u tradicionalnom mediju, brza smena fragmenata lica živih i mrtvi, ali podjednako anonimnih ljudi, ukazuje na razgradnju, ne samo subjekta kao celine, već i na dekonstrukciju same slike kao reprezentacije. Mogućnost koja se pruža posetitelju da u tom procesu direktno interveniše i da za trenutak, zaustavivši ubranu smenu slika montira celoviti prikaz, pokazuje se kao iluzorna. Lica ostaju fragmentisana, kao rudimentalni policijski foto-roboti, a verovatnoća da će se u jednom trenutku konstituisati celovit portret, približno je ista verovatnoći da se na slot aparatu izvuče džek pot.

Kao i u većini svojih radova, tako i u radu *Chance*, Boltanski ne propušta da aludira na ličnu istoriju, te tako u brojnim intervjuima podvlači slučajnost sopstvenog rođenja u odnosu na istorijski trenutak i kontingentnost ljudske sudbine.

U sva tri rada o kojima je bilo reči, Kristijan Boltanski je na različite načine, različitim medijskim, tehničkim i materijalnim sredstvima, manipulisaو pokretnim slikama unutar institucionalnog okvira Venecijanskog bijenala. U radu *L'Homme qui tousse*, kratki niskobudžetni film je rekonceptualizovan u video instalaciju. Naglašena hipermedijacija postala je sastavni deo novog rada i to na način da je medij (projektor) dobio dvostruku ulogu. Pored funkcionalne uloge, projektor dobija i simbolički značaj artefakta koji proizvodi slike prošlosti. Meklaunovski rečeno: medij jeste poruka. U video radu *Animitas*, autor koristi nešto od strategije lend-arta Roberta Smitsona (Robert Smithson), stvarajući iluziju odsutne spoljašnjosti, memorijalni muzej beskonačnog prirodnog trajanja i konačne ljudske istorije. Rad se, međutim, kroz pokretnu sliku visoke rezolucije, putem transparentne imedijacije, vraća u danas već tradicionalne

okvire prikazivanja i na paradoksalni način uvlači gledaoca u narativ, koji je bliži prirodi slikarskog medija nego video medija. U radu *Chance* je na različitim nivoima slika pokrenuta kroz višestruku remedijaciju fotografije u digitalni format. Rad u tom smislu jasno pokazuje sam proces i logiku remedijacije koja je u istorijskom kontekstu uvek transformisala stare medije u nove, sve do momenta globalne digitalizacije koja je zapravo u mogućnosti da apsorbuje sve medijske strategije i time temeljno i fatalno dekonstruiše sliku. Osim toga, ekvivalencija između ogoljene reprezentacije samog medija i semiološkog značenja koji rad proizvodi, može da potkrepi tezu da su u savremenoj vizuelnoj umetnosti, u medijskom smislu, *pokretne slike* upravo imanentne neodređenom odnosu koji se uspostavlja između vidljivog i nevidljivog, prisustva i odsustva i realnog i mogućeg.

Zaključak

Različite konceptualizacije, kategorizacije i široka upotreba termina kao što su intermedijalnost, multimedijalnost ili postmedijska umetnička praksa u savremenom teorijskom diskursu, govore u prilog činjenici da se umetnički mediji u institucionalnim kontekstima sve ređe pojavljuju i funkcionišu samostalno i razdvojeno. S jedne strane, takvoj važnoj poziciji ovih koncepata umnogome je doprinela dominacija strukturalističkih i poststrukturalističkih teorijskih platformi, a s druge strane, razvoj neoavangardnih i postavangardnih umetničkih praksi, koje su svakako na delu pokazale brisanje tvrdih disciplinarnih, odnosno medijskih granica. Konačno, s razvojem digitalnih tehnologija i s ekspanzijom interneta, ponovo su otvorene ili osvežene mnoge rasprave o potrebi da se redefinišu stari koncepti medijske kulture uopšte. Drugim rečima, danas je više nego očigledno da izdvajanje i definisanje pojedinačnog medija najpre zahteva diskurzivnu demarkaciju između medija. Složenost tog zadatka predstavlja veliki izazov, imajući u vidu ubrzani razvoj novih, digitalnih tehnologija. Upravo takvi uvidi vode ka zaključku da će tek intermedijalno i multimedijalno polje i teorijske platforme koje ga problematizuju, proizvesti definiciju medija, a ne obrnuto.

Analiza konkretnog polja vizuelne umetničke prakse i institucionalne reprezentacije, pokazuje da se fluidne medijske granice i dinamičnost heterogenih medijskih elemenata mogu sagledati preko sintagme *pokretnih slika*, kao proizvoda remedijalizacije. Ako prihvatimo Meklaunovu devizu da medij jeste poruka, onda nas ona danas upućuje na nužnost ponovnog promišljanja starih koncepata koji su u prošlosti počivali na jasno definisanim poljima delovanja pojedinačnih medija. Da je savremena umetnička praksa na ključni način određena svojim medijskim karakterom, dokazuju upravo primeri permanentne remedijalizacije koji destabilizuju diskurzivne konvencije na kojima počivaju „stari mediji“.

PRILOG



Slika 1 – Kristijan Boltanski - „L' Homme qui tousse”, 1969.



Slika 2 – Kristijan Boltanski - “Animitas”, 2014-2015.



Slika 3 – Kristijan Boltanski - “Chance - Wheel of Fortune”, 2011.



Slika 4 – Kristijan Boltanski - “Chance - Last News from Humans”, 2011.



Slika 5 – Kristijan Boltanski - “Chance - Be New”, 2011.

LITERATURA:

1. Agamben, Giorgio. 2008. "Difference And Repetition: On Guy Debord's Films"; in: T. Leighton, (ed.): *Art and the Moving Image- a critical reader*. London: Tate Publishing, 328-333.
2. Bolter, Jay David, Grusin, Richard. 2000. *Remediation - understanding new media*. New York, London: The MIT Press.
3. Catalogue of 56th International Art Exhibition. 2015. *All the World's Futures*, Marsillio Editori, Venice.
4. Garb, Tamar, Kuspit, Donald, Semin, Didier. 1997. *Christian Boltanski*. London: Phaidon Press Limited.
5. Kelsey, John. 2008. "Moving Images Moving Images"; in: T. Leighton, (ed.): *Art and the Moving Image - a critical reader*. London: Tate Publishing, 401-405.
6. Leighton, Tanya. 2008. "Introduction"; in: T. Leighton, (ed.): *Art and the Moving Image - a critical reader*. London: Tate Publishing, 7-40.
7. Levinson, Paul. 1997. *The soft edge - a natural history and future of the information revolution*. London, New York: Routledge.
8. McLuhan, Marshall, Lapham, Lewis H. 1994. *Understanding Media - The Extensions of Man*. New York, London: The MIT Press.
9. Njuman, Majkl. 2013. "Pokretna slika u galeriji od 1990-ih"; u: J. Čekić, M. Stanković, (prir.): *Slika, pokret, transformacija*. Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 231-270.
10. Richman, Lauren. 2013. "Perform, cough, critique: Christian Boltanski's cinematic tactics in 1969", Retrieved April 10, 2016 from the World Wide Web <http://gradworks.umi.com/15/37/1537290.html>
11. Uroskie, Andrew V. 2014. *Between the Black Box and the White Cube - Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago: University Of Chicago Press.
12. Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. New York: Dutton.

From Dynamic Frame to Moving Image – Remediation and History in Christian Boltanski’s Works

Abstract: The aim of the paper is to point to different strategies through which *moving images* appear in the work of Christian Boltanski. Moving images are discussed in relation to the concept of remediation that becomes crucial not only for understanding the logics of *the dominant forms of contemporary art practice, but also of their historic precursors*.

The first part of the paper gives an introduction into the genesis and meaning of the notion ‘moving image’ in its historical and contemporary context, as well as an insight into the definition and classification of the concept of ‘remediation’. The first part also contains an overview of the long lasting practice of dismantled cinemas, and an overview of the key authors who introduced these terms into theory of art.

In its second part, the paper analyses the three selected works of Christian Boltanski exhibited at the Venice Biennale in 2011 and 2015, with the aim to support the thesis that moving images in contemporary visual arts, in the sense of media, are immanent to the fluid relationship that is established among various media.

Keywords: moving images, remediation, history, Christian Boltanski