Универзитет Сингидунум у Београду,
Факултет за медије и комуникације, Београд

DOI 10.5937/kultura1442182S

УДК 791.32:7.038.53

7.01

оригиналан научни рад

УТИЦАЈ ФИЛМА НА ПОЈАВУ И РАЗВОЈ ТЕМПОРАЛНОСТИ У ВИЗУЕЛНИМ УМЕТНОСТИМА

Сажетак: Увођење темпоралности – ограниченог трајања, покрета, промене – фундаментално мења начин функционисања уметничког дела: трајност, непроменљивост, „вечност“, више нису његова подразумевајућа обележја; уметничко дело није нужно предмет, већ и одређена активност, процес, искуство. Уметнички рад преузима логику флуида: његова материјална компонента, као што је облик, величина, формат, постаје променљива, а начин функционисања флуидан. Ова промена се не може посматрати независно од техничке репродукције, пре свега, филма који по први пут уводи покрет у, до тада, статичну, непроменљиву слику. Преко филма и покретне слике темпоралност се шири и на друге области визуелних истраживања, а ефекат тога је појава низа нових уметничких пракси: на почетку 20. века у оквиру авангарди, преко неоавангардних појава до савремене уметности у којој овакав начин функционисања постаје доминантан.

Кључне речи: филм, савремена уметност, авангарда, темпоралност, слика-покрет, слика-време

„Свет постаје филм, кинема.... Оно што се дешава на прозору воза, на прозору аутомобила, на телевизијском екрану јесте иста врста кинематизма.”¹

Пребацавање тежишта са простора на временску димензију на крају 20. века теза је која своје упориште има у радовима бројних теоретичара.² Вирилио ово измештање тежишта види у све већем убрзању времена и уводи низ нових појмова који, за разлику од постојећих, наглашавају временску димензију: хронополитика насупротив геополитике, дромократија насупротив демократије, хронографија насупротив географије, дромоскопија насупротив стробоскопији и дромологија као нови ниво феноменологије. Ова промена неодвојива је од технолошког развоја. Вирилио чак истиче да Модерна започиње, не са индустријском револуцијом, већ са појавом телескопа и промењеном перцепцијом. Појавом телескопа је, по први пут, релативизована доминација простора јер је омогућено тренутно виђење и, самим тим, савладавање, до тада незамисливих раздаљина.

Следећу фазу, кључну за пребацавање тежишта на временску димензију, обележава појава филма.³ Покретањем слика – убрзаним промицањем, ограниченим трајањем и ишчезавањем – по први пут је било могуће видети време и ефекте брзине на одређени предмет за шта Вирилио уводи термин дромоскопија. Са појавом филма, оно што је било потпуно незамисливо и на потпуно супротстављеним половима – слика и покрет – постају једно, или, како би Делез рекао, слика-покрет, нова реалност у којој је саставни део слике – временска димензија.

Преко филма темпоралност улази у слику, али ту се не зауставља. Прелази и на друге форме визуелног па тако, оно што је било поље ликовног пре појаве филма – пре свега, слика и скулптура – на крају 20. века трансформисано је у

1 Вирилио, П. и Лотрингер, С. (2011) *Чисти рат: двадесет пет година касније*, Београд: Факултет за медије и комуникације, Центар за медије и комуникације, 78.

2 На пример: Вирилио, П. и Бауман, З.

3 „Појављивање или нестајање, све је то трик. То је оно што се дешава у филмовима. Естетика сликарства (с обзиром на естетику филма) почива на појављивању. Сликар слика и обриси се појављују, све док слика не буде потпуно завршена, фиксирана и лакирана. Насупрот томе, филмске слике су присутне тако што се њих двадесетчетири појављује у једној секунди. Оне су присутне зато што брзо ишчезавају. Оне дају утисак покрета, односно кретања, зато што нестају чим буду опажене. Оне постоје зато што су нестабилне, зато што измичу. Ту имамо једну инверзију пикторалне естетике појављивања у естетику нестајања, фото-кинемато-видео-холографску естетику.” Вирилио, П. и Лотрингер, С. (2011) *Чисти рат: двадесет пет година касније*, нав. дело, стр. 78.

поље визуелних истраживања које, поред класичних медија укључује и низ других, већ током друге половине 20. века афирмисаних, уметничких пракси. Заједнички именитељ ових уметничких пракси је временска димензија: ограничено трајање, урачунавање процеса, промена и покрета који су управо преко филма постали саставни део визуелних истраживања. Ефекат темпоралности преузет из филма је следећи: уметничко дело, традиционално непроменљиво, трајно, направљено тако да, у идеалном случају, вечно траје добија нову димензију, флуидност; уметничко дело није више нужно предмет, већ и одређена радња, процес, искуство, спектакл или догађај.

На крају 20. века, са појавом дигиталних технологија и изједначавањем брзине преношења информација са брзином светлости, време је (и даље...), не само одређујућа компонента нашег свакодневног деловања, већ и новац, а брзина је постала оружје.⁴ Вирилио говори о нестајању историје (као проширења времена, времена које траје, екстензивног времена, историјског времена) у корист тренутка (тренутности, посвудашње присутности, интензивног времена) и тираније реалног времена. Како је дошло до увођења временске димензије у регистар визуелног истраживања? Које су последице ове промене? Зашто је филм имао кључну улогу у увођењу темпоралности у уметнички рад? Како уметничко дело функционише пре и након увођења темпоралности? Који су ефекти флуидности? Шта је флуидност уметничког рада променила у начину његовог функционисања? - нека су од питања о којима ће бити речи у овом раду.

Одсуство временске димензије

Временска димензија је, све до појаве техничке репродукције, готово у потпуности ван фокуса интересовања ликовних уметника. Модернистичка слика одриче временску димензију или је третира посредно као одређени формално-језички комплекс. У свом „Унистичком манифесту” писаном 1928. године, Шчемински каже да само просторни елементи припадају пластичким уметностима и залаже се за укидање временске димензије на сликарској површини.⁵ Он закључује да је временска димензија присутна у традиционалној слици и то се најбоље може видети на примеру барокне слике. Једно од главних обележја барокне слике је динамизам линија и боја који имплицитно указује на покрет.

4 На пример, брзина преношења информација којима смо бомбардовани, информатичка бомба... То су све, сада већ устаљени термини из војног речника који су постали саставни део информатичког дискурса.

5 Strzeminski, W. (1994) *Unism in painting*, Lodz. (пенпринт: Warszawa 1928)

Сукобљавање линија и тензија у слици је динамички феномен јер се одвија у времену. Из тога долази до закључка да динамизам у слици наглашава временску димензију. Такође, посматрање слике, постепено откривање њеног садржаја одвија се у времену. Шчечински сматра да би слика требало да буде чист визуелни феномен – а не илузија неког феномена ван слике – и залаже се за укидање нарације, садржаја и репрезентације, а самим тим и временске димензије у слици. Тиме слику издваја у регистар недодирљивог, затворену и испражњену од несликарског садржаја.

„Наш циљ је изванвременска слика, која ради једино са димензијом простора.”⁶

Ако се модернистичка слика упореди са традиционалном по питању временске димензије, долази се до следећег закључка: временска димензија у ренесансној слици као доминантном ликовном моделу у западно-европској уметности није директно присутна, али није ни експлицитно искључена као у модернистичкој слици. Пошто је основна функција ренесансне слике репрезентација, она укључује одређену нарацију (скуп мотива у међусобној релацији), илузионистичке елементе као што су светлост, сенка, простор; догађај који се представља најчешће припада прошлости – историјској, митолошкој или непосредној прошлости. Оно што је главно обележје ренесансне слике је перспектива - организација простора унутар слике. Простор као „осећај света”⁷, „визија света”⁸, „представа о свету”⁹, начин визуелног изражавања става о свету - свеобухватан, целовит доживљај света – одсликава се управо у начину на који је представљен простор у слици што је Панофски узео као полазиште за своју тезу о перспективи као „симболичкој форми”¹⁰.

У слици се то реализује стварањем идеализованог простора који само привидно одговара субјективном визуелном утиску зато што се представља увек у односу на субјекат, посматрача. Реч је о „апстракцији стварности”, о математички изведеном простору који не одговара непосредном опажању. Квалитети тога простора као што су хомогеност,

6 Исто.

7 Панофски, Е. Перспектива као ‘симболичка форма, у: *Расправе о основним питањима науке о уметности*, приредио Гаврић, З. (1999) Београд: Боговађа, стр. 156.

8 Франкастел, П. (1974) *Студије из социологије уметности*, Београд, стр. 143.

9 Хајдегер, М. (2000) Доба слике света, у: *Шумски путеви*, Београд: Плато.

10 Панофски, Е. нав. дело.

континуираност, бесконачност, рационалност упућују на структурирање одређене слике, екрана који нуди – или намеће – представу о савршено уређеном, разумљивом, појмљивом, искуственом, смисленом свету у којем је човек главни протагониста. Икона, с друге стране, представља сасвим другачије схватање слике, простора и времена у слици. Оно што је у ренесансној слици „објективни”, математички или „природни” наставак реалног простора, који се тумачи као „прозор у свет”, у икони је унутрашњи, ментални или простор духовног. Икона је „прозор у вечност”¹¹, вечну садашњост и самим тим ослобођена је представљања димензија времена и простора.

Техничка репродукција

Техничка репродукција изменила је, не само схватање традиционалне уметности, већ и уметности генерално.¹² Поставља се питање: шта се са појавом техничке репродукције десило по питању времена и простора? Перспективно представљање простора постало је једно од главних обележја и фотографије и филма и тиме је успостављен континуитет са традиционалном уметношћу. Истовремено, „објективност” ренесансног простора пренела се на схватање медија уопште.¹³ Разлику између фотографске и филмске слике Делез објашњава као разлику између отиска калупа и отиска трајања. У фотографији кадар се „дефинише јединственом и фронталном тачком гледишта коју поседује посматрач неког непроменљивог скупа. Ту, дакле, нема комуникације између променљивих скупова који упућују једни на друге”¹⁴. Покретна слика се, с друге стране, конституише „уз помоћ мобилности камере” и „уз помоћ монтаже”: „На тај начин се могло доћи до чисте покретљивости издвојене из покрета личности, уз само мала кретања камере...”¹⁵

Филмска слика довела је у питање устаљено становиште по којем је слика супротност кретању.¹⁶ Делез то доводи у

11 Флоренски, П. (1999) *Иконостас*, Београд: Јасен, стр. 49.

12 Бењамин, В. (2006) Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности, у: *О фотографији и уметности*, Београд: Културни центар Београда.

13 „Устаљено је да се објективним назива оно што ‘види’ камера, а субјективним оно што види лик”; Делез, Ж. (2010) *Филм 2: Слика-време*, Београд: Филмски центар Србије, стр. 191.

14 Делез, Ж. (1998) *Покретне слике*, Сремски Карловци - Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 33.

15 Исто, стр. 34.

16 Занимљиво је на који начин временска димензија, преко филма улази у традиционални медиј као што је слика. Разломљена форма, увођење

везу са кризом психологије која је неупитним сматрала становиште да се слике налазе у свести, а кретање у простору. Насупрот томе, филм указује на измењену ситуацију у којој слика производи кретање и обратно и тиме долази до превазилажења дуализма и појаве новог типа слике коју Делез назива „слика-покрет”. Он ову промену доводи у везу са друштвеним и научним факторима који су „уносили све више покрета у свесни живот и слика у материјални свет”¹⁷, а сама промена материјализована је појавом филма. Ову промену Делез доводи у везу са сукобљавањем материјализма и идеализма и ауторима као што су Бергсон и Хусерл који су, полазећи из различитих полазишта, настојали да је објасне. Поменути аутори се нису бавили филмом у својим разматрањима. Једини аутор који је покушао да доведе у везу кинематографију и феноменологију био је Мерло-Понти.¹⁸

„Једина општост монтаже састоји се у томе што она кинематографску слику доводи у везу са целином, то јест са временом схваћеним као отвореност; она на тај начин даје једну посредну слику времена, истовремено у појединачној покретној слици и у целини филма. То је, с једне стране, променљива садашњост, а с друге, бесконачност будућности и прошлости.”¹⁹

За слику-покрет карактеристичан је *интервал*, „размак између акције и реакције” који омогућава покрет у слици, који слике чини живим. Монтажа два кадра или чак две статичне слике – као у Ајзенштајновом филму *Оклопљача Потемкин* (1925) скулптура мирног и пропетог лава – производе покрет независно од реалног простора, посматрача, чак и без покретања камере. Захваљујући искључиво овом феномену размака или интервала, слика постаје слика-покрет. Пошто је интервал размак између било које акције и реакције овај свет покретних слика, како Делез истиче, лишен је средишта, у њему је све у интеракцији, а слике су у „центру неодређености”²⁰. По начину на који се конституише покрет ове слике се деле на перцептивне, афективне и делатне. Перцептивне слике центрирају перцепцију „око једног средишта” и

низа различитих тачака посматрања, свођење колорита, дестабилизовање контура - сви ови елементи су у функцији представљања покрета, четврте димензије простор-време, у оквиру које се покрет реализује, што су главне карактеристике кубистичке слике. Кубистичка слика, могло би се рећи, представља највиши ступањ увођења временске димензије у традиционални медиј слике.

17 Делез, Ж. (1998) *Покретне слике*, нав. дело, стр. 71.

18 Исто, стр. 70.

19 Исто, стр. 69.

20 Исто, стр. 77.

одговарају субјективној перцепцији и операцијама елиминације, селекције и кадрирања; делатне слике представљају други преображај покретне слике који укључује интервал између перцепције и реакције, односно „закаснелу реакцију” и простор који се отвара за деловање слике на посматрача, „потенцијално дејство ствари на наше могуће деловање на њих”. Афективне слике су комбинација перцептивних и делатних покретних слика, „нешто између” - субјекта и објекта, перцепције и деловања – „у средишту неодређености, тј. у субјекту, између једне на извештан начин узнемирујуће перцепције и једног оклевајућег деловања”.²¹

Међутим, након Другог светског рата, долази до кризе делатне слике, слике-покрета уопште. Симптом ове кризе је појава менталне слике коју Делез доводи у везу са Хичкоком. „То је слика чији су предмет односи, симболичне радње и интелектуална осећања.” Оваква слика није нужно везана за логику акција-реакција. У првом плану је мрежа односа која се гради око неке акције. Акција може бити било шта: убиство (*Конопац*, *Позови Мради убиства*, *Психо*), нестанак или смрт жене (*Ребека*, *Вертиго*) или оно што сам Хичкок назива мегафин, „празно место”²² око којег се структурира догађај, мрежа односа. Сама акција, перцепција и осећања – све што је од кључног значаја за делатну, перцептивну и афективну слику – у менталној слици су у другом плану.²³

У Хичкоковим филмовима публика је та која уочава, чита, тумачи односе јер она, за разлику од актера, једина има могућност да сагледава односе.²⁴ У том смислу Делез упућује на Хичкока који је публику, у јаком смислу, увео у филм, у до тада неприкосновени и затворени однос који су чинили филм и редитељ. У појединим случајевима је чак главне актере изједначавао са посматрачем као у филму *Поглед у дво-риште*. То, истовремено, не значи да је дошло до некаквих радикалних преокрета у филму, да је један тип филмске слике заменио други, већ да је постојећа слика-покрет добила алтернативу, а то је слика-време.

21 Исто.

22 Чекић, Ј. Вртоглавица и празна места сећања, у: *Вртоглавица-фото-сесквенце*, изложба Шијан, С. (17 – 30. VI 2005) Културни центар Београда.

23 „Личности могу да делују, опажају, осећају, али не могу да сведоче о односима који их детерминишу. То су само покрети камере и њихова кретања према камери. Отуда потиче и Хичкоково супротстављање Актора Студију, као и његов захтев да глумац делује најједноставније, да остане до крајности неутралан, тако што ће се камера постарати за остало. То остало је суштина или ментални однос.” Делез, Ж. Покретне слике, нав. дело, стр. 233-234.

24 Нпр. гледалац једини види убицу у тренутку док му се будућа жртва приближава (прим. аут.).

„Пре свега, слика више не упућује на свеобухватну или синтетичку, већ на дисперзивну ситуацију. Личности су многоструке, са slabим међусобним утицајима и постају било главне, било секундарне... С друге стране, поломљена је линија или нит универзума која је низала догађаје један за другим или обезбеђивала повезивање просторних одељака. ... Елипса престаје да буде облик приповедања, начин којим се прелази са једне акције на делимично разоткривену ситуацију: она припада самој ситуацији, а реалност је непотпуна исто колико и дисперзивна. Везивања, спојеви или везе намерно су слаби. Случајност постаје једина нит водиља. ... Догађај час касни и губи се у мртваји, час надлази сувише брзо, али не припада ономе коме се дешава (чак и смрт...). ... Рекло би се да је реч о празним догађајима који не успевају да се вежу за оног који их изазива или подноси, чак и када га погађају до сржи...”²⁵

Оно што држи на окупу неповезане, испрекидане односе, догађаје и актере су клишеи.²⁶ Уместо стварности која се представља, репродукује, са неореализмом стварност постаје нешто чему се стреми, нешто што тек треба одгонетнути, ишчитати и чију вишесмисленост тек треба открити. У слици-време акција, логички след акција-реакција, сензорно-моторичке везе и производња покрета замењене су чисто оптичким и звучним ситуацијама или знацима. Оптички и звучни знаци упућују на различите слике које нису везане за реално: то су субјективне слике, сећања, фантазије, снови, уобразиља... Све оне граде једну нову другачију реалност која није објективна, али ни сасвим субјективна. Као што је слика-покрет довела у питање супротстављеност између слике и покрета, слика-време дестабилизује границе између субјективног и објективног, између споља и унутра, свести и окружења, стварног и имагинарног: „...више не знамо шта је измаштано, а шта стварно, шта је физичка, а шта ментална димензија неке ситуације”²⁷. Слика више није нужно везана за реално, није нужно праћена ни акцијом, а самим тим ни покретом: „време је престало да зависи од кретања”.

25 Делез, Ж. *Покретне слике*, нав. дело, стр. 240.

26 „То су те неодређене слике, ти анонимни клишеи који су у оптицају у спољном свету, али који такође продиру у свачију свест и образују његов унутрашњи свет, тако да свако у себи поседује само психичке клишеје помоћу којих мисли и осећа, мисли о себи и себе осећа, пошто је сам један клише међу осталима у свету који га окружује. Физички, оптички и звучни клишеи и психички клишеи се међусобно потхрањују. Да се људи подносе и да подносе свет, неопходно је да беда продре у унутрашњост свести и да се унутрашњост изједначи са спољашношћу.” Исто, стр. 241-242.

27 Делез, Ж. *Филм 2: Слика-време*, нав. дело, стр. 27.

Присуство различитих слика само време ставља у први план: прошло, субјективно, садашње, будуће, имагинарно време... Иако је везана за актуализовање у садашњем, у тренутку док се филм гледа, слика-време заправо укључује све временске периоде и није нужно посредована кретањем. То је непосредна слика-време или слика-кристал јер се кроз њу преламају различите временске одреднице.

Отвореност, неорганска повезаност и преламање различитих временских блокова у слику-кристал или слику-време чине неодвојивом од контекста који је инкорпориран у сваки од постојећих временских блокова. То је истовремено и разлог за Делезову констатацију да филм не нуди голе слике, „уместо тога окружује их неким светом”²⁸. Међутим, Делез одлази корак даље констатацијом да није само филм материјализација промене превазилажења дуалности између слике и покрета, већ да је и сам посматрач односно његова свест заправо слика-покрет:

„Спољне слике делују на мене, преносе ми кретање и ја узвраћам кретањем: како би то слике могле да буду у мојој свести, ако сам ја сам једна слика, тј. кретање? Може ли се уопште, на овом нивоу, говорити о сопству, о оку, мозгу или телу? Реч је само о прикладном изражавању, јер још увек ништа не допушта овакву идентификацију. Пре би се могло говорити о гасовитом стању. Моје сопство, и моје тело су, у ствари, бесконачно обнављан скуп молекула и атома. Они се не разликују од светова, односно од међуатомских утицаја. Реч је, наиме, о једном исувише врућем стању материје да бисмо у њему могли да разликујемо чврста тела. То је свет универзалне варијације, таласања, универзалног заплускивања: без стожера и средишта, без десне и леве, горње и доње стране... .. *Покретна слика и течна материја* су апсолутно једна те иста ствар.”²⁹

Оно што је посебно значајно је да Делез кризу делатне слике повезује са неореализмом у филму и одређеним контекстом: ситуацијом након Другог светског рата у којој социјалне, економске и политичке прилике доводе до кризе „америчког сна”, Холивуда и његових старих жанрова. Криза је изазвана, између осталог, наглим развојем телевизије која је својом експанзијом озбиљно угрозила филмску индустрију и појавом нових кинематографија у Француској (Трифо, Годар), Италији (Фелини), Шведској (Бергман). Неке од особености неореализма су: снимање на локацијама, а не у филмским студијима, одбацивање класичног холивудског стила

28 Исто, стр. 99.

29 Исто, стр. 73.

глуме, укључивање непрофесионалних глумаца, коришћење портабл опреме, мале филмске екипе, документаристички приступ, укључивање актуелног друштвено-политичког тренутка и инсистирање на аутентичности...

Отворено дело

Еков концепт „отвореног дела”³⁰ као отворене структуре која укључује моменат промене такође указује на значај временске димензије. Ову тенденцију Еко детектује у различитим уметничким регистрима: инструменталној музици, поезији, прози, пластичким уметностима, телевизији... Реч је о *новом начину конципирања уметничке форме* у којем уметничко дело, иако функционише као смислена/значајска целина, није конципирано као завршен/довршен, непроменљив предмет, већ као отворени систем у којем је моменат промене конститутиван за његово функционисање. Еко истиче да је отворено дело нешто специфично за одређени начин изражавања, савремену уметност у њеним различитим видовима. Међутим, отвореност је својствена сваком начину уметничког изражавања и односи се на могућност најразличитијих интерпретација у зависности од укуса, склоности, образовања, емотивног ангажмана, културног и социјалног наслеђа. Отворено дело је, поред тога, конципирано као отворена, променљива структура. Оно урачунава спољне околности које аутор не дефинише као нужност, већ као *случај*.

Међутим, ауторова функција тиме није угрожена, већ промењена. У основи ове промене је то да позиција аутора није више изједначена са позицијом посматрача, што је једно од главних обележја традиционалне уметности: аутор конципира своје уметничко дело полазећи од претпоставке да ће његово место, као једино валидно, заузети посматрач. Централна перспектива као доминантни вид формулисања простора у слици до 20. века мишљена је управо тако: да центрира посматрача у односу на репрезентацију на начин који је дефинисао сам уметник. Исто важи и за интерпретације уметничког дела: уметничко дело може да има бројне интерпретација, али оне које уметник урачунава, које су различите, али не и произвољне, случајне: „постоји само једна лепеза строго одређених и условљених исхода уживања, на начин да читаочева интерпретативна реакција никада не избегне ауторовој контроли.”³¹ Насупрот томе, „отварањем” дела, уводи се низ могућности, варијабли не нужно

30 Еко, У. (1965) *Отворено дело*, Сарајево: Веселин Маслеша, стр. 6.

31 Исто, стр. 36.

дефинисаних од стране аутора: уметнички рад је конципиран тако да урачунава те могућности. Замена затворене структуре отвореном, нужности – случајем, контролисаног спектра могућих интерпретација које одговарају једном уређеном систему знања – отвореношћу за интерпретације које ни сам аутор не може предвидети, премештање нагласка са унутрашњости, суштине или бића уметничког дела на спољне елементе – нека су од кључних обележја Ековог отвореног дела.

Као најранији пример отвореног дела Еко наводи Џемса Џојса и његов роман *Финеганово бдење*. Овај роман Џојс пише седамнаест година, а његове делове континуирано објављује под насловом *Work in progress*. Дугогодишњи рад на овом роману и назив у први план стављају процес настајања романа. Истовремено, процес нужно реферира на промену, што не негира довршеност – роман је у одређеном тренутку завршен и у целости објављен. Ипак, нагласак је, не на продукту, него на процесу, „делу у константном процесу настајања”.

Шкловски у својим текстовима релативизира значај уметничког предмета и такође у први план ставља процес. Он онтолошку концепцију значења мења у концепцију значења као процеса.³² Читање (текста) је процес произвођења, а не откривања значења јер откривање полази од претпоставке да постоји оригинално, првобитно значење до којег читалац долази. Насупрот томе, он истиче доживљај одређеног предмета или текста, процес произвођења смисла, искуство креативног процеса. Он говори о техници онеобичавања као поступку којим се познате ствари и појаве виде у другачијем светлу, те се утолико пажња везује за њих и њихово виђење постаје искуство – ново, другачије, свеже. У првом плану је, дакле, процес произвођења значења и све што је променљиво у уметничком делу, а не његов материјални еквивалент који је као такав непроменљив.

Оно што средином 20. века Еко препознаје као једну нову поетику, естетску особеност у савременој уметности је, заправо, идеја која постоји од самог почетка века. Са појавом авангардних покрета традиционално схватање уметничког дела као одређеног физичког предмета преиспитује се, чак доводи у питање увођењем различитих елемената који де-стабилизују његов непроменљив карактер. То, пре свега, долази до изражаја у дадаистичким праксама које радикално

32 Latimer, B. *Shklovsky the Postmodernist: Toward a Political Formalism*, New York: New York University, <http://www.gradnet.de/papers/pomo99.papers/Latimer99.htm>.

раскидају са традиционалним схватањем уметничког дела изједначавањем уметничког дела са гестом. Како Биргер наводи, дадаистичке манифестације „се ни у ком смислу не могу адекватно обухватити категоријом дела” или оне се „негативно одређују према категорији дела”³³. Међутим, дадаистичке праксе нису укинуле категорију уметничког дела, већ су је прошириле. Проширивањем категорије уметничког дела дадаистичке праксе преиспитују управо ефекте техничке репродуктивности, и то не само употребом нових медија (филма и фотографије), већ увођењем промењеног схватања уметничког дела и доводе у питање традиционално схватање уметности.

„Њихове песме су ‘салате од речи’ која садржи опсцене обрте и сваки замислив језички отпад. Нису другачије ни њихове слике на које су монтирали дугмад или возне карте. Таквим средствима су постизали безобзирно уништавање ауре својих креација; средствима продуковања обележавали су их као нешто репродуковано.”³⁴

Процес проширивања категорије уметничког дела праћен увођењем темпоралности – ограниченог трајања, процесуалности, променљивости – нарочито добија на снази у првим деценијама друге половине 20. века са појавом неоавангардних покрета и „рестаурацијом категорије дела и коришћењем у уметничке сврхе оних поступака које је авангарда измислила с антиуметничком намером”³⁵. Схватање уметничког дела као затвореног система, јединственог, уникатног, непоновљивог и непроменљивог предмета достигло је своје унутрашње границе. Авангардно искуство имало је улогу у пробијању тих граница, „отварању система”, а неоавангарда у институционализацији другачијег – темпоралног начина функционисања уметничког дела.

Овакав начин функционисања уметничког рада најексплицитније се проблематизује у процесуалној уметности као постминималној пракси која укључује, пре свега, рад са материјалима на којима се препознају трагови присуства уметника и самим тим реafirмише процес настанка рада који постаје битан – и видљив – и у финалном раду. Тенденција за реafirмисањем процеса настанка рада не значи одбацивање форме односно предметности уметничког рада, већ укључивање тог процеса у излагање самог рада. Један од

33 Биргер, П. (1998) *Теорија авангарде*, Београд: Народна књига, стр. 88-89.

34 Бењамин, В. (2006) *Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности*, нав. дело, стр. 124.

35 Биргер, П., нав. дело, стр. 89.

кључних текстова у којем се износе поставке процесуалне уметности је текст „Anti-Form” Роберта Мориса објављен 1968. године у *Артфоруму*. Ако назив текста експлицитно указује на одустајање од конкретне форме уметничког рада, Роберт Морис у самом тексту не искључује форму, већ тежиште пребацује на процес настајања рада и удаљавање од минимализма. Он каже да је процес реализације битан и у традиционалној уметности: цртежи, скице указују управо на ту фазу рада. Затим, наводи уметнике као што су Роден, Росо у чијим се скулптурама виде трагови рада руку уметника. Од модерних уметника, по његовом мишљењу, једино је Џексон Поллок реafirмисао значај процеса настанка рада.

Морис се и пре писања овог текста бавио процесуалним приступима: у раду *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) је у кутију, која својом геометријском формом директно реферира на минимал, поставио уређај који емитује звуке наснимљене у процесу реализације. Аудио-записом је, не само документован процес реализације рада, већ је сам процес постао део финалне поставке рада. Специфична невидљива компонента рада, звук, оцртава контекст реализације рада. Звуци из радионице – ударци, тесање, закуцавање – директно су убачени у нови контекстуални оквир, галерију за коју је карактеристична, пре свега, тишина. Емитовање аудио-записа демистификује традиционално, романтичарско стварање уметничког дела које се одвија у тишини, далеко од очију јавности у некаквој скоро мистичној ситуацији у којој уметник у заносу ствара. Морис овим радом доводи у везу три различита контекста и критички се позиционира у односу на сваки: традиционални, још увек присутан и, рекло би се, најшире прихваћени контекстуални оквир у којем уметност егзистира са великим У; затим, институционални – галерију као рецидив култног простора, очишћеног од свега што је неуметничко, па и од звукова и актуелни контекст у којем је минимална уметност позиционирана као радикална и истовремено институционално прихваћена пракса. У раду *Continuous Project Altered Daily* (Галерија Лео Кастели, 1969) Морис иде корак даље изједначавајући процес реализације са финалним радом тако што свакодневно, током трајања изложбе, мења поставку, састављену од различитих материјала.

Још радикалније проблематизовање процесуалности и временске димензије уметничког дела везано је за рад Џона Кејџа у експерименталној музици. За разлику од поменутих радова Роберта Мориса у којима се контекст реализације повезује са контекстом у којем се излаже рад, Кејџ процес реализације изједначава са самим радом тако да је у првом

плану – временска димензија. Звук има следеће карактеристике: висину тона, боју звука, звучност и трајање. Међутим, тишина има само трајање. У композицији 4'33" Кејџ је елиминисао све елементе звучности тако да је композиција сведена на чисту временску димензију – трајање – и звуке који допиру из амбијента. Тишина добија позитивно одређење, урањање у временски континуум који има свој почетак и крај, у уметности као и у животу. Изједначавањем уметничког дела са трајањем, свођењем на временску димензију, уметничко дело губи своју материјалну, опипљиву, физичку компоненту и добија променљив карактер. У том измењеном стању његов облик није фиксни, већ променљив – флуидан.

Флуидност уметничког рада

Делез је сматрао да је филмска слика постала упутство за читање свих осталих слика. Проширивањем подручја ликовног (традиционалних медија слике и скулптуре) у тзв. визуелне уметности које су, поред медија техничке репродукције, након Другог светског рата, укључиле и низ нових уметничких пракси као што су амбијент, хепенинг, перформанс, сиромашна уметност, ленд арт, инсталација... – временска димензија улази у регистар визуелног. Заједнички именитељ ових уметничких пракси, у мањој или већој мери, постаје трајање, тачније ограничено трајање: оно што је било карактеристично за филм - покрет, почетак и крај – постаје обележје уметничких пракси тако да би се могло говорити, као што Делез тврди, о посредној екстензији филмског начина мишљења на различите уметничке праксе. Са појавом филмске слике долази до превазилажења дуалитета између слике и покрета, што Делез означава увођењем појма слика-покрет. Слика-покрет је по начину свог функционисања много ближа флуидном стању и не само то, већ је и рецепција ових слика кретање јер је свест посматрача, „бесконечно обнављан скуп молекула и атома”³⁶. Делез је преко филма дошао до флуидности као главног обележја не само филмске слике, већ, ако је филмска слика упутство за читање свих осталих слика, онда и уметности уопште. Увођење временске димензије је довело до парадигматске промене у регистру уметности јер је уметнички рад учинило флуидним.

Флуидност уметничког дела предмет је критике И. Мишоа који каже да је савремени свет остао без уметничких дела „ако се под тим имају на уму они драгоцени и ријетки

36 Делез, Ж. *Филм 2: Слика-време*, нав. дело, стр. 73.

предмети којима се донедавно придавала нека аура, ауреола, чаробно својство да буду жаришта стварања јединствених, узвишених и истанчаних естетских доживљаја”, али да је свет истовремено преплављен лепотом која је постала императив.³⁷ Нестајање дела као физичких предмета он доводи у везу са, пре свега, тим што су дела заменила искуства. Парадигматичан пример те промене је видео инсталација. Процес одустајања од конкретног дела у корист искуства добио је замах, по његовом мишљењу, са неоавангардним правцима и појавом пракси које укључују временску димензију и ограничено трајање. Дишан је својим редимејдом „отворио Пандорину кутију” и то је, на крају 20. века, довело до нестајања дела као предмета и средишта естетичког искуства. Уметност је изгубила своју суштину, јединственост и расплинула се попут етра.³⁸

Оно што Мишоу измиче је следеће: управо је Дишан са редимејдом међу првима указао на ефекат техничке репродукције која ће, ако не у потпуности, онда свакако у великој мери изменити начин функционисања уметности. Трансформација уметничког дела у одређено искуство, трајање, догађај, променљиви скуп елемената који нема нужно свој материјални еквивалент, једно је од главних обележја савремене уметности. Полазећи од традиционалног схватања уметности, долази се до одређења савремене уметности као несупстанцијалне, расплинуте и без суштине што је и Мишоов закључак. Међутим, уколико полазиште није традиционално, оваква одређења савремене уметности немају нужно негативне конотације. Напротив, она указују на другачији начин функционисања уметничког дела – флуидан – и то је једна од, свакако, незаобилазних особености

37 „Lijepi su pakirani proizvodi, skupocjena odjeća sa svojim stiliziranim logotipima, nablđdana tijela što ih je preoblikovala ili pomladila plastična kirurgija, našminkana lica, njegovana ili zategnuta, piercing i poosobnjena tetovaža, zaštićen i očuvan okoliš, životno okruženje napućeno maštovitostima dizajna...” Michaud, I. (2004) *Umjetnost u plinovitoj stanju*, Zagreb: Naklada Ljevak, str. 7.

38 „Pronalazak ready-madea oduzeo je umjetnosti supstancijalnost i učinio je proceduralnom. Poopćivanje te proceduralne prirode pretvara je u paru ili plin koji se posvuda širi. Svijet je preplavljen estetskom atmosferom. Istovremeno se iz ritualiziranog, sakraliziranog svijeta umjetnosti, koji se grčevito drži svoje dragocjene teatralizirane rijetkosti, malo-pomalo gube ne samo djela nego i sudionici. Jedino nekoliko upornih, zanesenih i konzervativnih, ako ne i otvoreno racionarnih upućenika, uporno ustrajavaju u održavanju obreda. Izvana, radosno i nesvjesno, svi su umjetnici i sve pliva u umjetnosti. Uistinu je ludo kako je svijet sada postao u cjelini lijep. To je pobjedničko slavlje estetike.” Isto, str. 45.

садашњег тренутка, не само у уметности, већ и у многим другим регистрима.³⁹

Након појаве техничке репродукције и увођења временске димензије у регистар визуелног уметнички рад преузима логику флуида: његова материјална компонента, као што је облик, величина, формат, постала је променљива, а његов значењски оквир - контекстуалан. У једном интервјуу из 1990. године Кејџ говори о разлици између детерминистичке и недетерминистичке позиције. Прва одговара традиционалном приступу музици и за претпоставку има прогрес, непостојећи, имагинарни циљ. Друга, која у много већој мери одговара начину на који живимо у 20. веку, тиче се тога како ствари видимо у тренутку док их доживљавамо. Ако је полазиште прва позиција, свако извођење је приближавање идеалу. Ако је полазиште друга, свако извођење је нужно оно што јесте и, како каже Кејџ: „You’d better listen while it’s going on, otherwise you’ll miss it”.⁴⁰

ЛИТЕРАТУРА:

Бењамин, В. (2006) Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности, у: *О фотографији и уметности*, Београд: Културни центар Београда.

Биргер, П. (1998) *Теорија авангарде*, Београд: Народна књига.

Чекић, Ј. Вртоглавица и празна места сећања, у: *Вртоглавица-фото-секвенце*, изложба Шијан, С. (17 – 30. VI 2005) Културни центар Београд.

Делез, Ж. (1998) *Покретне слике*, Сремски Карловци - Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Делез, Ж. (2010) *Филм 2: Слика-време*, Београд: Филмски центар Србије.

Еко, У. (1965) *Отворено дело*, Сарајево: Веселин Маслеша.

Флоренски, П. (1999) *Иконостас*, Београд: Јасен.

Франкастел, П. (1974) *Студије из социологије уметности*, Београд.

Хајдегер, М. (2000) Доба слике света, у: *Шумски путеви*, Београд: Плато.

39 Погледати: Bauman, Z. (2009) *Fluidni život*, Novi Sad: *Mediterran*; Bauman, Z. (2009) *Fluidna ljubav*, Novi Sad: *Mediterran*; Bauman, Z. (2010) *Fluidni strah*, Novi Sad: *Mediterran*.

40 John Cage in conversation with Steve Sweeney Turner, John Cage’s Practical Utopias, *The Musical Times*, Vol. 131, No. 1771 (September 1990), p. 469-472.

Latimer, B. *Shklovsky the Postmodernist: Toward a Political Formalism*, New York: New York University, <http://www.gradnet.de/papers/pomo99.papers/Latimer99.htm>.

Michaud, I. (2004) *Umjetnost u plinovitom stanju*, Zagreb: Naklada Ljevak.

Пановски, Е. Перспектива као ‘симболичка форма, у: *Расправе о основним питањима науке о уметности*, приредио Гаврић, З. (1999), Београд: Боговађа.

Strzeminski, W. (1994) *Unism in painting*, Lodz. (репринт: Warszawa 1928)

Turner, S. (1990) John Cage’s Practical Utopias, *The Musical Times*, Vol. 131, No. 1771.

Вирилио, П. и Лотрингер, С. (2011) *Чисти рат: двадесет пет година касније*, Београд: Факултет за медије и комуникације, Центар за медије и комуникације.

Maja Stanković

Singidunum University in Belgrade, Faculty for Media and Communications –
Department for Digital Arts, Belgrade

FILM AND TEMPORALITY IN VISUAL ARTS

Abstract

Introduction of temporality – limited duration, movement, change – fundamentally changes the way a work of art functions: permanence, constancy, ‘eternity’ are no longer its implicit features; a work of art is not necessarily an object, but also a certain activity, process, experience. A work of art takes over the logic of fluids: its material component, such as shape, size, format, has become variable, while the method of functioning has become fluid. This change cannot be observed independently of the technical reproduction, primarily of film, which for the first time introduces movement in the once static, unchanging image. Temporality spreads through film and moving images in other areas of visual research as well, the effect of which is appearance of a number of new artistic practices: early in the 20th century, within avant-garde, through neo-avant-garde phenomena to the contemporary art in which such a way of functioning becomes dominant.

Key words: *film, contemporary art, temporality, movement-image, time-image, avant-garde*