

Realno i simboličko u poetici umnoženih ekrana i slika

Horvat Blažinović, Kristina

Doctoral thesis / Disertacija

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Fine Arts / Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:120348>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Fine Arts in Zagreb](#)





Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti

Kristina Horvat Blažinović

REALNO I SIMBOLIČKO U POETICI UMNOŽENIH EKRANA I SLIKA

DOKTORSKI RAD

Mentori:

Prof. dr. art. Damir Sokić

Doc. dr. sc. Blaženka Perica

Zagreb, 2020.



University of Zagreb

Academy of Fine Arts

Kristina Horvat Blažinović

**THE REAL AND THE SYMBOLIC
WITHIN THE POETICS OF THE MULTI-
SCREENS AND IMAGES**

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisors:

Dr. Damir Sokić, Professor

Dr. Blaženka Perica, Assistant Professor

Zagreb, 2020.

MENTORI:

Red. prof. dr. art. Damir Sokić

Damir Sokić rođen je 1952. godine u Novoj Gradiški. Diplomirao je slikarstvo 1977. na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, a od 1977. do 1979. polaznik je Majstorske radionice za slikarstvo prof. Lj. Ivančića i prof. N. Reisera. Od 1986. do 1993. živio je i radio u New Yorku. Godine 1999. zaposlen je kao docent na ALU-u u Zagrebu da bi do 2011. postao redoviti profesor, a 2016. redoviti profesor u trajnom zvanju. Doktorat umjetnosti temeljem umjetničkih postignuća dodijeljen mu je 2018. za ostvarenje umjetničkog projekta "Slijepe ulice". Od 1976 je izlagao na brojnim samostalnim i grupnim izložbama u Hrvatskoj i inozemstvu, a njegov umjetnički rad popraćen je velikim brojem bibliografskih jedinica. Nagrađivan je više puta za umjetnički rad, a 2014. i godišnjom nagradom Vladimir Nazor. Radovi mu se nalaze u privatnim i javnim zbirkama u Hrvatskoj i inozemstvu.

Samostalne izložbe

- 2020. Nova Gradiška, Gradski muzej Nova Gradiška, *Geometrije*
- 2019. Jelsa, Muzej općine Jelsa - Galerija Kravata, *Geometrije*
- 2019. Split, Galerija umjetnina, *Geometrije*
- 2019. Zagreb, Francuski paviljon, *Skladište moderne*
- 2017. Rovinj, Zavičajni muzej, *Geometrije*
- 2016. Zagreb, Academia moderna, *Geometrije*
- 2015. Zagreb, Academia moderna, *1 + 1 = 3* (sa S. Ban)
- 2015. Zagreb, Poezija i subverzija (festival/Kino Europa), *Crni pravokutnik i crveni krug* (instalacija)
- 2014. Ljubljana, Galerija Equrna, *Private - Property*
- 2013. Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, *Slijepe ulice (retrospektiva)*
- 2011. Zabok, Green Room Galerija, *Crni pravokutnik i crveni krug*
- 2010. Zagreb, d.s. studio, *Kozmar, Sokić, Vraneković*
- 2010. Zagreb, Academia moderna, *Demur, Petercol, Sokić*
- 2009. Split, Galerija umjetnina, *Rauch macht frei*
- 2009. Zagreb, Gliptoteka HAZU-a, *Rauch macht frei*

2008. Pula, Giardini br.12/**Garaža**, (u sklopu događanja Tu smo - Muzej suvremene umjetnosti Istre)
2007. Pula, MMC Luka, **Objekti**
2007. Zagreb, Dom HDLU-a, **Suprematistička kompozicija Allahu ekber**
2004. Osijek, Dom HDLU-a, Galerija Kazamat, **Instalacije**
2004. Zagreb, Umjetnički paviljon, **Lice**
2003. Poreč, Galerija Pučkog otvorenog učilišta Poreč
2002. Zagreb, Galerija "Josip Račić", **Bez naziva**
2001. Zagreb, Galerija proširenih medija, **Lice**
2000. Zagreb, Galerija proširenih medija, **Non-stop**
2000. Zagreb, Galerija Beck, **Neon**
1999. Split, Galerija umjetnina, **Dah umjetnika**
1999. Bol, Galerija "Branko Dešković"
1999. Rovinj, Galerija Sv. Toma, **Neon**
1998. Zagreb, Galerija Grubić, **Slika je slika**
1998. Zagreb, Galerija Arteria, **Dah umjetnika**
1995. Požega, Galerija Hajdarović
1995. Umag, Galerija Dante
1994. Zagreb, Galerija Arteria
1988. New York, Rastovski Gallery
1986. Osijek, Galerija likovnih umjetnosti
1986. Varaždin, Galerija umjetnina
1986. Koprivnica, Galerija Koprivnica
1986. Maribor, Razstavni salon Rotovž
1986. Rovinj, Zavičajni muzej
1986. Zagreb, Studio Muzeja suvremene umjetnosti - Gliptoteka JAZU-a
1985. Ljubljana, Mestna galerija
1985. Sarajevo, Klub Collegium artisticum
1984. Zagreb, Prostor proširenih medija
1983. Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti
1981. Osijek, Galerija Studentskog centra
1980. Zagreb, Galerija Nova
1979. Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti
1978. Zagreb, Galerija Nova

1977. Zagreb, Galerija Nova
1976. Slavonski Brod, Muzej brodskog posavlja

Skupne izložbe

2020. Zagreb, LexArt skladište, Umjetnost je sumnja
2019. Zagreb, Moderna galerija, Vizije grada - Ikonografija grada II (1950-2000+)
2018. Zagreb, Umjetnički paviljon, Likovni vremeplov kroz 120 godina Umjetničkog paviljona
Zagreb, Dom hrvatskih likovnih umjetnika, (Ne)postojanost prostora – Prostor naracije i imaginacije
Zagreb, Gliptoteka HAZU-a, 13. triennale hrvatskog kiparstva
Vukovar, Gradski muzej Vukovar – Dvorac Eltz, Vukovar, Muzej Vukovara u progonstvu
Osijek, Muzej likovnih umjetnosti, (Ne)postojanost prostora – Prostor naracije i imaginacije
Rovinj, Zavičajni muzej, Likovna kolonija Rovinj 2018.
2017. Ljubljana, Moderna galerija, The Heritage of 1989; Case Study: The Second *Yugoslav Documents* Exhibition
Velika Gorica, Galerija Galženica, Lovepeace
2016. Rovinj, Zavičajni muzej, Likovna kolonija Rovinj 2016.
Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, Put u vječnost
Nova Gradiška, Gradski muzej Nova Gradiška, SB = NG: (ili Prostor bivše robne kuće, Multimedijalna izložba: Slavonski Brod, Nova Gradiška)
2015. Split, Galerija umjetnina, Umjetnost od 60-ih do danas
Rovinj, Zavičajni muzej, Likovna kolonija Rovinj 2015.
2014. Osijek, Galerija Kazamat, Prizori od svjetla
2013. Zagreb, Gliptoteka HAZU-a, Tabula rasa
2012. Zagreb, Gliptoteka HAZU-a, XI. triennale hrvatskog kiparstva
2010. Pula, Muzej suvremene umjetnosti Istre, Moderna (Post) Moderna
Pula, MMC Luka, Multimeridijan '10: Znakovi uzaludnosti / *Signs of Futility*
Pula, Muzej suvremene umjetnosti Istre, Tu smo 2
2009. Zagreb, Klovićevi dvori, Slavonija, Baranja i Srijem - vrela europske civilizacije
Pula, HDLUI i MSUI - Stara tiskara, "Križa"

- Poreč, Istarska sabornica, 49. annale: u počast baroku
 Zagreb, Gliptoteka HAZU-a, X. triennale hrvatskog kiparstva
 Split, Galerija umjetnina, Academia moderna
2008. Pula, Muzej suvremene umjetnosti Istre, Tu smo (Garaža)
 Rovinj, Multimedijalni centar Grada Rovinja, 1. istarski Sajem umjetnina -
 Artexchange 2008.
 Zagreb, Gliptoteka HAZU-a, 4. hrvatski triennale crteža
2007. Zagreb, Dom hrvatskih likovnih umjetnika, 42. zagrebački salon / vizualne umjetnosti
 Zagreb, Umjetnički paviljon, Kinetizam
2006. Vukovar, Gradski muzej Vukovar, 1. vukovarski salon
 Zagreb, Gliptoteka HAZU-a, IX. triennale hrvatskog kiparstva
 Karlsruhe (D), Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Lichtkunst aus Kunstlicht
2005. Graz, Landesmuseum Joanneum, Fluxus-Konzeptkunst
 Zagreb, Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko
 slikarstvo u devedesetim godinama
 Zagreb, Dom hrvatskih likovnih umjetnika, 39. zagrebački salon
2004. Zagreb, Umjetnički paviljon, Čudovišno
 Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti Rijeka, 16. međunarodna izložba
 crteža
2003. Zagreb, Dom hrvatskih likovnih umjetnika, 3. hrvatsko trijenale grafike
 Zagreb, Gliptoteka HAZU-a, VIII. triennale hrvatskog kiparstva
 Zagreb, Dom HDLU-a, Mala špijunka
 Zagreb, Dom HDLU-a, Svjetlo
 Sarajevo, Hrvatsko slikarstvo onda i sad
 Rijeka, Galerija Kortil, Hrvatsko slikarstvo onda i sad
 Ljubljana, Galerija Jakopič, Hrvatsko slikarstvo onda i sad
2002. Zagreb, Umjetnički paviljon, Monokromije
 Beč, Museum in Palais Kinsky, Ars Lucis et Umbrae
2001. Zagreb, Dom HDLU-a, PM-20 /Dvadeset godina/ 1981. – 2001.
 Dubrovnik, Utvrda Revelin, Mediterranea No. 2
 Venezia, Spazio Thetis, Not human
 Zagreb, Gliptoteka HAZU-a, Ispričati priču
2000. Zagreb, Dom hrvatskih likovnih umjetnika, XXXIX. annale: ideja serije
 Pordenone, Galeria la Rocca, XXXIX. annale: ideja serije

1999. Zadar, Galerija umjetnina NMZ-a, 15. plavi salon: Strategija citata u umjetnosti osamdesetih i devedesetih
Poreč, Istarska sabornica, XXXIX. annale: ideja serije
1998. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Nuevo Arte de Croacia
São Paulo, Museo de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo, Nuevo Arte de Croacia
Poreč, Istarska sabornica, XXXVIII. annale: barok devedesetih
Zagreb, Salon galerije Karas, XXXVIII. annale: barok devedesetih
Zagreb, Klovićevi dvori, 33. zagrebački salon
1997. Cochabamba, El Centro Simon I. Patinô, Nuevo Arte de Croacia
Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporaneo, Nuevo Arte de Croacia
Valdivia, Museo de Arte Contemporaneo, Nuevo Arte de Croacia
Zagreb, Moderna galerija, Rubno-Borders-Ffiniau
Split, Dioklecijanovi podrumi, Rubno-Borders-Ffiniau
Cardiff, Howard Gardens Gallery, Rubno-Borders-Ffiniau
Poreč, Istarska sabornica, XXXVII, annale: strategija: izazov
1996. Poreč, Istarska sabornica, XXXVI. annale: odsutnost
Zagreb, Dom hrvatskih umjetnika, XXXVI annale: Odsutnost
1995. Zagreb, Moderna galerija, Checkpoint
Sartirana Lomellina, Castelo di Sartirana, Arteria in Sartirana
Rijeka, Moderna galerija - Mali salon, Artuković, Bućan, Ivančić, Kuliš, Prančić, Sokić, Vrkljan
Zagreb, Muzej Mimara, HKD Napredak - Umjetnička galerija: 1. izložba
Venezia, Padiglione Croato, 46. Biennale di Venezia
Zagreb, Moderna galerija, 46. Biennale di Venezia (hrvatska selekcija)
Poreč, Istarska sabornica, XXXV. annale: prema minimalnom
Zagreb, Dom hrvatskih umjetnika, XXXV. annale: prema minimalnom
1994. Dubrovnik, Galerija Otok / Art radionica Lazareti, Quinta Essentia
Rovinj, Galerija Sv. Toma, Quinta Essentia
Labin, Labin Art Express, Quinta Essentia
Rovinj, Zavičajni muzej, Likovna kolonija Rovinj '94.
Duisburg, Wilhem Lehmbruck Museum, Zentrum Zagreb-Skulptur in Kroatien 1950 - 1990 Osijek, Galerija likovnih umjetnosti, XIV Biennale Slavonaca

1993. Venezia, Starman Collezione, A casa / At Home
Zagreb, Moderna galerija, Nova hrvatska umjetnost
1991. Zagreb, Zagrebački velesajam, Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama
1990. Skopje, Muzej na sovremenata umetnost, Geometrije
Beograd, Muzej savremene umjetnosti, Geometrije
Subotica, Galerija likovni susret, Geometrije
Osijek, Galerija likovnih umjetnosti, Geometrije
Maribor, Umetnosna galerija, Geometrije
Koprivnica, Galerija Koprivnica, Geometrije
Ljubljana, Moderna galerija, Geometrije
Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, Geometrije
Sarajevo, Umjetnička galerija BiH-a, Geometrije
Sarajevo, Collegium Artisticum, Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama
Skopje, Muzej na sovremenata umetnost, Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama
1989. New York, Rastovski Gallery, New Renaissance Voice
Sarajevo, Collegium Artisticum, Jugoslavenska Dokumenta
Split, Pallazo Milesi, Umjetnost i geometrija
1988. New York, Rastovski Gallery, Carmen Herrera, Project Infinite, Fabio Salvatori,
Antoine Segovia, Damir Sokic, Felix Gonzalez Torres, Young K.
Atena, Pinakoteka, Suvremeno slikarstvo i skulptura u Jugoslaviji
Ljubljana, Mestna galerija, Pet plus pet
1987. Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, Mlada jugoslavenska umjetnost
Beograd, Muzej savremene umjetnosti, Mlada jugoslavenska umjetnost
Ljubljana, Moderna galerija, Mlada jugoslavenska umjetnost
Salzburg, Salzburger Kunstverein, Mlada jugoslavenska umjetnost
Bratislava, Slovenska narodna galerija, Mlada jugoslavenska umjetnost
Prag, Vystavni Fini Uhybernu, Mlada jugoslavenska umjetnost
Dubrovnik, Umjetnička galerija, Mlada jugoslavenska umjetnost
Zagreb, Galerije Karas i PM, Umjetnost koja se mijenja i teče
Beograd, Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Umjetnost koja se mijenja i teče
Zagreb, Umjetnički paviljon, 19. salon mladih
Zagreb, Umjetnički paviljon, 22. zagrebački salon
Sarajevo, Collegium Artisticum, Jugoslavenska Dokumenta

1986. Zagreb, Umjetnički paviljon, 18. salon mladih
Sarajevo, Collegium artisticum, Umjetnost-kritika usred osamdesetih
Zagreb, Muzejski prostor, U susret Muzeju suvremene umjetnosti
Klagenfurt, Kunstlerhaus, Junge Kunst aus Jugoslawien
Wien, Hochschule fur Angewandte Kunst, Junge Kunst aus Jugoslawien
Graz, Neue Galerie, Junge Kunst aus Jugoslawien
1985. Rijeka, Moderna galerija, 13. bijenale mladih
Zagreb, Galerija Karas, Slika - Skulptura = Prostor
Split, Dioklecijanova palača, Niti mita
Skopje, Muzej na sovremenata umetnost, Aktuelni tendencii vo hrvatskoto slikarstvo od 1975. do denes
Zagreb, Umjetnički paviljon, 17. salon mladih
Beograd, Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, U međuvremenu
Zagreb, Gliptoteka JAZU-a, Drugi triennale hrvatskog kiparstva
1984. Zagreb, Umjetnički paviljon, 16. salon mladih
Zagreb, Galerija Karas, Izložba saveza HDLU-a
Zagreb, Galerija Karas, 12. Postav recentnih radova članova HDLU-a
Zagreb, Prostor proširenih medija, K ruskoj avangardi
Zagreb, Galerija Karas, Od monokromija do novog ekspresiviteta u hrvatskom slikarstvu
Split, Niš, Velika Gorica, Osijek, Karlovac, Zagreb, Mladi hrvatski kipari
1983. Zagreb, Izložbeni salon Doma JNA, Post prije transa
Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti Minimalizam
Mainz, Rathaus, Junge Maler aus Zagreb
Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, Akvizicije
Dubrovnik, Umjetnička galerija, Dubrovački salon: Skulptura u hrvatskoj '80. godine
Zagreb, Umjetnički paviljon, 15. salon mladih
Zagreb, Moderna galerija, Nacionalna umjetnost poslije 1945. (stalni postav)
1982. Zagreb, Galerija Karas, Kritičari odabiru
Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina
Beograd, Muzej savremene umjetnosti, Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina

- Sarajevo, Umjetnički paviljon Collegium artisticum, Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina
- Maribor, Razstavni salon Rotovž, Mlada hrvaška umetnost
- Zagreb, Gliptoteka JAZU-a, 1. triennale hrvatskog kiparstva
- Zagreb, Umjetnički paviljon, 14. salon mladih
- Zagreb, Galerija Doma JNA-a, Papiri
- Zagreb, Centar za multimedijalna istraživanja, Atributivne vježbe
1981. Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, Akvizicije
- Koper, Galerija Loža, Primeri iz sodobnega hrvaškega slikarstva
- Zagreb, Galerija Nova, Druga skulptura
- Beograd, Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Zagrebački umjetnici mlade generacije
- Zagreb, Galerija Karas, Konkretističke tendencije i suvremeno iskustvo
- Zagreb, Umjetnički paviljon, 13. salon mladih
- Osijek, Galerija likovnih umjetnosti VIII. biennale Slavonaca
1980. Zagreb, Galerija Karas, 8. postav recentne hrvatske likovne umjetnosti
- Koper, Galerija Meduza, Mala slika
- Motovun, Likovna galerija, Motovunski likovni susret 1980.
- Venezia, Galleria Bevilacqua la Masa, Giovani artisti Jugoslavi
- Zagreb, Galerija Nova, Nove pojave u hrvatskom slikarstvu
1979. Zagreb, Umjetnički paviljon, 10. salon mladih
- Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Der XIV Internationalen Malerwochen in der Steiermark
1978. Zagreb, Galerija Instituta Ruđer Bošković, Grupa autora
- Beograd, Galerija SKC-a, Grupa autora
- Zagreb, Umjetnički paviljon, 13. zagrebački salon
- Zagreb, Galerija Karas, 6. postav recentne hrvatske likovne umjetnosti
- Zagreb, Centar za multimedijalna istraživanja / Studentski centar, Atributivne vježbe
- ZADAR, Moderna galerija, 2. salon mladih
1977. Zagreb, Umjetnički paviljon, Otkup umjetnina 1976.
- Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Trigon 77
- Zagreb, Umjetnički paviljon, 9. salon mladih
- Rijeka, Moderna galerija, 9. bijenale mladih
1976. Zagreb, Umjetnički paviljon, 8. salon mladih
- Poreč, Zavičajni muzej Poreštine / Istarska sabornica, XVI. Annale

Nagrade

- 1976. Poreč, Prva nagrada 16. annala
- 1978. Zagreb, Nagrada Sedam sekretara SKOJ-a za slikarstvo
- 1978. Zagreb, Nagrada 10. salona mladih
- 1981. Zagreb, Nagrada 13. salona mladih
- 1981. Osijek, Nagrada Ex Aequo 8. biennala Slavonaca
- 1983. Zagreb, Nagrada 15. salona mladih
- 1985. Rijeka, Nagrada 13. biennala mladih
- 2004. Rovinj, Priznanje za doprinos u stvaranju i razvoju Zavičajnog muzeja grada Rovinja povodom pedesete obljetnice
- 2005. Zagreb, Nagrada 39. zagrebačkog salona
- 2008. Pula, Nagrada za urbane intervencije MSUI-ja Pula, "Tu smo"
- 2009. Zagreb, Nagrada 10. triennala hrvatskog kiparstva
- 2009. Split, Zahvalnica za potporu i osobni doprinos u realizaciji projekta Galerije umjetnina
- 2010. Pula, Grand Prix MSUI-ja Pula "Tu smo 2"
- 2014. Zagreb, Nagrada Vladimir Nazor
- 2014. Rovinj, Nagrada Likovne kolonije Rovinj 2014.

Doc. dr. sc. Blaženka Perica

Blaženka Perica rođena je 1962. godine. Maturirala je 1981. u Centru za kulturu i umjetnost (Novinarski odsjek) u Zagrebu. Na zagrebačkom Filozofskom fakultetu diplomirala je Komparativnu književnost i potom Povijest umjetnosti s temom *Mitologija u suvremenoj njemačkoj umjetnosti. Joseph Beuys i echo njegova djela*. Od 1986. godine boravila je i djelovala u Njemačkoj, gdje je 1994. upisala doktorski studij na Univerzitetu u Kasselu. Ondje je 1999. i doktorirala na temu *Specific Objects. Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd* kod prof. dr. Johannesesa Böhringera. Disertacija je obranjena 2000., a publicirana 2004. godine (Kassel University Press; ISBN 3-89958-083-4; www.upress.unikassel.de).

U svrhu doktorske teze, tj. znanstvenog istraživanja bila je 1995. na tromjesečnom studijskom boravku u SAD-u i radila u arhivu Chinati Foundationa i Donald Judd Estatea, te Marfa/Texas (djelomično u Mexiku), a potom na Juddovoj umjetničkoj zbirci, Spring Street 101 u New Yorku, gdje je u istoj instituciji ponovno bila na dvomjesečnom studijskom boravku 2000. godine, kada je posjetila muzeje u Washingtonu, Santa Feu, Philadelphiji, kao i važna mjesta koja u SAD-u obilježavaju djela umjetnika *Land Art* (Arizona; Nevada; New Mexico). U svrhu upoznavanja s recentnim događanjima u umjetnosti, od 2009. poduzima godišnja putovanja u SAD, Njemačku, Nizozemsku, Švicarsku, Francusku...

U vrijeme boravka u Njemačkoj 1984. – 2006. djelovala je kao znanstvena suradnica i/ili kustosica (kao vanjski suradnik i/ili stalna zaposlenica) u nekoliko muzeja (Kunstsammlung NRW, Museum Wiesbaden, Schirn Kunsthalle Frankfurt) i u raznim galerijama u Njemačkoj (Galerie Magers – danas Magers-Sprüt; Bonn/Köln/London; Galerie Schüppenhauer, Köln; Galerie Mariposa, Stuttgart; Galerie Beckers, Darmstadt/Frankfurt...) te realizirala brojne autorske i tematske izložbe. Sudjelujući u radu više galerijskih, muzejskih i nezavisnih internacionalnih umjetničkih projekata, ostvarila je više od 70 izložbi i više od 200 publikacija (na njemačkom, engleskom i hrvatskom jeziku, i u prijevodima na druge jezike), čiji fokus je, usprkos postojanju tematskih raznolikosti (od umjetnosti renesanse do 19. stoljeća i klasične moderne), u prvom redu onaj suvremene, interdisciplinarne i intermedijalne umjetnosti te njoj pratećih teorija. Pojedine od tih publikacija uz izložbe imaju status pomagala u nastavi za studente (npr. *Odsutni/Prisutni*, 2008.).

Nakon povratka u Hrvatsku 2008., njezin rad obilježava dvojaka aktivnost: jedno je pedagoški rad, a drugo su autorstva/realizacije izložbi u zemlji i inozemstvu, tj. kustoski rad s pratećim

publikacijama. Jedno i drugo povezuju predavanja – nastavna i izvannastavna, kao i ona prigodom sudjelovanja na simpozijima.

I. Pedagoški rad

Od 2007. godine počinje predavati na Umjetničkoj akademiji u Splitu predmet Suvremena umjetnost. Na istoj akademiji stalno je zaposlena od 2008. godine u zvanju docenta za predmete Suvremena umjetnost I. – IV. Od 2009. predaje u istom zvanju na Umjetničkoj akademiji u Splitu i predmete Pojam umjetnosti I. – IV. Ta dva nova četverosemestralna kolegija podrazumijevala su izradu i modifikaciju (prilagodbu novom reformiranom programu prema europskim odredbama) izvedbenih programa.

Od 2008. godine Blaženka Perica postala je, paralelno sa svojim zaposlenjem na splitskoj akademiji, i mentorica na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u okviru programa poslijediplomskog studija, gdje je do 2010. predavala predmet *Umjetnost danas. Suvremena umjetnost od 1945.* Kao vanjska suradnica 2008. – 2010. godine predavala je i na Umjetničkoj akademiji u Osijeku izborni predmet *Umjetnost danas. Konteksti suvremene umjetnosti.* za polaznike prijediplomskog i diplomskog studija.

II. Kustoski rad (izložbe – koncepcije i realizacije)

Od mnogih izložbi pojedinačnih autora (izbor), kojih je Blaženka Perica bila kustosica, među onima posljednjih godina izdvaja se izložbeni ciklus *Linija kao dimenzija prostora* umjetnika Deana Jokanovića Toumina (održana u HDLU-u, Zagreb; Musee d' Art Contemporaine, Saint Etienne; Ars Aevi – Colegium Artisticum, Sarajevo, 2007.), na kraju kojeg je izdana monografija istoimenog umjetnika (DAF, Zagreb, 2009.) kojoj je autorica i urednica bila Blaženka Perica. Tu su i pojedinačne izložbe izabranih radova Marijana Jevšovara, Julija Knifera, Ive Gattina i Edite Schubert – realiziranih kao ciklus *Odsutni/Prisutni* u Galeriji Kranjčar, Zagreb, a potom kao skupna izložba s popratnom publikacijom u Galeriji umjetnina, Split, 2008., te ciklus *Ne-Predvidljivo* u Galeriji Kranjčar 2009. (radovi/instalacije/event Ivana Kožarića te izložbe Nine Ivančić i Tonija Meštovića). Sudjelovala je i u izložbama Lovre Artukovića (*Najbolje slike*, Klovićevi dvori, 24. 4. – 8. 6. 2008.), Tanje Škrgatić (*Slike*, Academia moderna, Zagreb, lipanj 2013.), Vladimira Freliha (*deEvolucija*, Multimedijalni kulturni centar, Split, svibanj 2014. i Muzej suvremene umjetnosti Istre, Pula, rujan 2014.),

Gorkoga Žuvele (*Spekulativno*; Galerija Studentskog centra i Francuski paviljon, Zagreb, 17. 5. – 3. 6. 2017.) i mnogih drugih umjetnika/ca.

Između tematskih skupnih izložbi (izbor), koje je Blaženka Perica koncipirala/organizirala ili na njima surađivala posljednjih godina, treba izdvojiti:

- *Četiri postmedijalne pozicije / Four Postmedial Positions* (Ivo Deković, Vladimir Frelj, Igor Kirin i Nikola Ukić) u Galeriji Sv. Krševan, Šibenik, 9. 9. – 29. 9. 2008., a katalog je izdan u ljeto 2009.)

- *Dar/Geschenk/Gift* – izložba studenata popraćena publikacijom povodom umjetničkih radionica održanih u Splitu (10. – 20. 10. 2009.) i u Braunschweigu (11. – 19. 11. 2009.); Hochschule für Bildende Künste Braunschweig i Umjetnička Akademija u Splitu

- autorska koncepcija, katalog, postav i realizacija izložbe *Dimenzije humora* s 24 umjetnika/umjetnice iz Hrvatske mlade i najmlađe generacije, održane na četiri lokacije:

- Galerija Kazamat, Osijek (16. 12. 2011. – 9. 1. 2012.)

- Dioklecijanovi podrumi, Split (1. – 22. 3. 2012.)

- Muzej suvremene umjetnosti Istre, Pula (u sklopu godišnje manifestacije *Tu smo* 3. 11. – 23. 9. 2012.)

- Galerija Klovićevi dvori, Zagreb (4. – 21. 10. 2012.).

- kustosica je i autorica koncepcije izložbe *Idealnost zamisli – Realnost izvedbe* na *XI. trijenalu hrvatskoga kiparstva* 30. 6. – 12. 8. 2012. (sa sudjelovanjem 122 umjetnika i umjetnica) prigodom koje je bila i članica ocjenjivačkoga suda, autorica teksta u katalogu, te realizatorica postava

- autorica (s Jankom Vukmir) koncepcije pod naslovom *Maštanja – Izmještanja*, te kataloga i postava pri realizaciji izložbe *38. splitskog salona* održanog na 22 mjesta u Splitu i izvan njega (uključujući i grad Supetar), 15. 11. – 15. 12. 2013. angažira se oko izlaganja i suradnje sa studentima s Umjetničke akademije u Splitu i povezuje ih s lokalnim institucijama i hrvatskom umjetničkom scenom u smislu „practiciranja zanimanja umjetnik“. Dodijeljeno je pet nagrada Salona, a jedna od tri jednakovrijedne pripala je skupini studenata UMAS-a koji su – na inicijativu Blaženke Perice – realizirali klupski prostor *Bez naziva* u zgradi Umjetničke akademije u Zagrebačkoj ulici 3 koji je djelovao (izložbe, promocije, razgovori...) do 2016. godine.

- *Prizori od svjetla, za Julija* - koncepcija i organizacija istoimene izložbe i teksta u publikaciji *Meandriranja*, Galerija Kazamat, Tvrđa, Osijek (u okviru manifestacija Osječkog ljeta kulture, srpanj 2014.)

- sudjeluje na izložbi *Dean Jokanović Toumin: vremenitost linije kao dimenzije prostora*; tekst (deplijan) uz izložbu: Galerija Beck, Zagreb, 21. 12. 2017. – 15. 1. 2018.

Recentniji objavljeni radovi 2017., 2018. i 2019.

- tekst: Paul Thek: „sadistička geometrija“ ili tjelesnost između senzacije i percepcije u umjetnosti 60-ih u: *Filozofska istraživanja*, prosinac 2016. - siječanj 2017. Izmijenjeni i prošireni tekst izlaganja na međunarodnom simpoziju na temu *Filozofija i tjelesnost*, Zagreb, 27. - 29. 11. 2015.

- Tekst *Spekulativno o Gorkom / Speculative about Gorki* [dijalog s Jasminkom Babić], u: *Spekulativno Gorkoga Žuvele*, deplijan izložbe, Galerija Studentskog centra, Francuski paviljon, Zagreb, 17. 5. – 3. 6. 2017.

- Tekst: Aproprijacija/Originalnost, u: Krešimir Purgar (ur): *Kritika/Teorija/Pojmovi u novijoj hrvatskoj umjetnosti*, Art magazin Kontura, Zagreb, 2017., str. 46-59. ISBN 978-953-6960-35-4

- Tekst: Recenzija knjige: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, (Centar za vizualne studije, Zagreb. ISBN 978-953-55420-3-2. Tekst-fragment otisnut na poleđini naslovnice knjige), hrv./eng., u: *Ars Adriatica*, No. 7/2017., str. 379-382.

- Tekst: *Bezdomnost, site specific works* i dinamika deterritorijalizacije u prostorima umjetnosti, *Filozofska istraživanja*, prosinac 2017. – siječanj 2018. Izmijenjeni i prošireni tekst izlaganja na simpoziju *Čovjek u prostoru*, Zagreb, prosinac 2016.

- Slika i ornament. Sinopsis/tekst prijave istoimenog projekta / međunarodnog simpozija i izložbe upućen na natječaje Ministarstva znanosti, rujna/listopad 2017. (simpozij je u pripremi za 2020. godinu u Muzeju za umjetnost i obrt, Zagreb, u suradnji s Museum für angewandte Kunst, Beč)

- Tekst: O slici i antislici. Izmijenjena i dopunjena recenzija knjige *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije* (ur. Krešimir Purgar, cvs, Zagreb, rujan 2017.); u: *Ars Adriatica*, 7/2017.; Zadar, str. 379-385. ISSN 1848-1590

- Tekst Ponovljeno, ali različito. Vremenitost linije kao dimenzije prostora, u: *15 dana*, Zagreb; 2018., str. 6-14. i 22-23.

Knjiga *Dean Jokanović Toumin. Dodekagon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2019. ISBN 978 953-268 053-9

Tekst Multimedijalno slikarstvo (uz izložbu: Umjetnik sam, dakle sumnjam), u: *Vijenac*, br. 661, 4. srpanja 2019.

Tekst Abstraction and *objecthood*, (eng.), u: Krešimir Purgar (ed.), *Iconology of Abstraction – The Language of Non-Figurative Images*, In: ArtHist.net, 2019.

Zahvala

Iskreno zahvaljujem svojim mentorima, profesorici i mentorici teorijskog dijela disertacije doc. dr. sc. Blaženki Perici i umjetničkom mentoru, profesoru prof. dr. art. Damiru Sokiću na velikoj i nesebičnoj podršci, prisutnosti i poticanju od samog početka mojih promišljanja o temi, sadržaju, metodologiji i strukturi doktorskog istraživanja. Hvala na brojnim zajedničkim susretima u prijateljskoj, opuštenoj i pozitivnoj atmosferi, na dugotrajnim i inspirativnim razgovorima o umjetnosti, stvaralaštvu, likovnoj problematici i životu. Hvala na dragocjenim konstruktivnim kritikama i osobnim mišljenjima koja su otvarala pitanja u procesu vlastite umjetničke prakse.

Hvala mentorici doc. dr. sc. Blaženki Perici na vrlo profesionalnom znanstvenom pristupu i vođenju, na pronalaženju i dijeljenju relevantnih zanimljivih tekstova, literature i autora. Isto tako zahvaljujem na iscrpnim raspravama o pojmovima i tematici. Hvala na temeljitim i višekratnim čitanjima svih mojih poglavlja za doktorsku disertaciju, na brojnim usmenim i pismenim komunikacijama i stručnim komentarima. Posebna hvala na razumijevanju, volji, strpljenju i pažnji kojom me usmjeravala u svim fazama mojih „probijanja kroz tekst“ do konačnog oblikovanja cjeline.

Mentoru i umjetniku prof. dr. art. Damiru Sokiću također zahvaljujem na iskrenom, osobnom, temperamentnom pristupu i diskusijama o njegovoj i suvremenoj umjetničkoj praksi (i unutarnjim, duhovnim procesima pri stvaranju) te o aktualnim izložbama, što je indirektno utjecalo na moje promišljanje o vlastitim djelima i doživljavanjima. Zahvaljujem i na pomoći oko organizacije i provedbe moje samostalne izložbe u okviru praktičnog dijela.

Hvala profesorima Akademije likovnih umjetnosti koji su bili angažirani u okviru doktorskog studija, voditelju doktorskog studija, profesoru red. prof. art. Anti Rašiću i tajnici poslijediplomskih studija, dipl. iur. Martini Romih Rudman.

Voditeljima galerije Academia Moderna velika hvala na prostoru koji su mi ustupili i doprinijeli realizaciji moje samostalne izložbe.

Također zahvaljujem kolegicama, kolegama, prijateljima i umjetnicima koji su na više načina utjecali na proces oblikovanja ove disertacije i sudjelovali u stvaranju umjetničkih djela.

Hvala suprugu, glazbeniku Antunu Toniju Blažinoviću na kreiranju zvučnih segmenata za moje videoradove. Velika hvala zboru „Josip Vrhovski“ iz Nedelišća i kolegi dirigentu i voditelju zbora, Branimiru Magdaleniću, na skladanju i zborskoj izvedbi pjesama za videoinstalacije.

Hvala Vlatki Horvat na sugestijama i pomoći u pronalaženju naslova i autora za teorijsko istraživanje.

I na kraju velika hvala mojoj obitelji koja mi je najveća i najvažnija podrška, na njihovom razumijevanju, neprestanoj pomoći i žrtvi.

SAŽETAK

Ponavljanjem i umnažanjem elemenata i segmenata umjetničkog djela otkrivaju se nova značenja koja gledatelj treba za sebe konstruirati. Značenje je na taj način prisutno (skriveno) „između“ i s onu stranu tog vidljivog i plasiranog – metaforički se može reći „između ponavljanja“. U radu se razmatraju serijalne slike i jednokanalna ili višekanalna (*multi-channel*) umjetnička djela iz područja umjetničkog videa/filma te videoinstalacije koje na neki način impliciraju koncept ponavljanja i umnažanja. U vremenu i u prostoru ponavljaju se pokretne ili statične slike i ekrani (kao *multi-screens*). Kategorije realnog i simboličkog djelomično se referiraju na Lacanove registre zbilje, trojstvo imaginarnog – simboličkog - realnog, što predstavlja poretke unutar kojih se ustanovljuje ljudska subjektivnost. S obzirom na značajnu ulogu gledatelja-spektatora u videoinstalaciji i ispred videorada razmatra se problematika pogleda kao dvojne pojave - kao pogled-izvan-subjekta (*gaze*) i pogled subjekta-kao-spektatora (*look*). Ključnim pojmovima: ponavljanju, realnom, simboličkom, slici, vremenu, intervalu, pogledu, spektatoru te videomediju pristupa se interdisciplinarno zbog složenosti, slojevitosti i konceptualnosti razmatranih umjetničkih formi i djela, u kojima se zrcale razne paradigme iz umjetničkog, filozofskog, znanstvenog i medijskog prostora. Istražuju se ekspresivni, simbolički i ritmički potencijali, te uloga prostornih i vremenskih intervala pri pokušajima konstruiranja slojevitih značenja.

Rad se sastoji se od deset cjelina i dvadesetak poglavlja s potpoglavljima u kojima se prvo uspostavlja teorijski okvir, a zatim se kroz dvosmjernu uzročno-posljedičnost produbljuje razumijevanje navedenih pojava i pojmova u relaciji prema umjetničkim diskursima. U pretposljednem dijelu opisuju se djela vlastite umjetničke prakse, videoradovi i videoinstalacije nastali u dijalogu s teorijskim istraživanjima. Ako je kategorija realnog (prema Lacanu) ono što još nije simbolizirano, što izmiče simbolizaciji, tada se upravo to skriveno i maskirano možda može intuitivno naslutiti u procesu gledateljeve „mentalne montaže“ koju svjesno ili nesvjesno izvodi iz predočenog teksta (kao simboličkog).

Ključne riječi: *slika, ekran, Realno i Simboličko, ponavljanje, interval, videoinstalacija, loop, performativni video, vrijeme, pogled (gaze i look)*

SUMMARY

The aim (purpose) of this theoretical research is to deepen the understanding of the phenomena and concepts mentioned in the title in relation to the relevant artistic discourses and works and, in turn, in relation to the author's own artistic work. The theoretical part comprises twenty chapters, divided into seven thematic units: "Image, screen and frame", "Video media, installation art and spectator", "Realistic and symbolic in artwork", "Repeating and multiplying images, screens and actions". "Time and space in video / film and video installations", "View" and "Own artistic practice". After establishing a theoretical framework in which key concepts and phenomena are defined, there is an attempt of recognizing these concepts and phenomena as materialized in examples of works of art.

The keywords, i.e. repetition, realistic and symbolic (largely based on the approach established by Jacques Lacan and the reviewers of his work), image, time, interval, view, spectator and video media are approached interdisciplinary because of the complexity and conceptualism of the works of art that reflect the various paradigms of artistic, philosophical, scientific and media realms. The works considered, in the form of serial images, single-channel experimental film / video and single- or multi-channel (multi-screens) film / video installations are related via the imperative of repeated repetition or multiplication of exactly the same or similar (varied, modified) visual and / or sound elements in the continuum(s) of time or / and space. Authors such as Bruce Nauman, VALIE EXPORT, Ragnar Kjartansson, Wolf Vostell, Shirin Neshat, Paul Sharits, Harun Farocki, Dalibor Martinis, Andy Warhol, Douglas Gordon, Bill Viola, Frank Gillette and Ira Schneider, and Marina Abramovic problematize, in different ways, the concept and procedures of multiplication - repetition, but not in the sense of "copying" and "repetition" of reality or of the original, but of repeated repetitions of the simulacrum. The term "multiplication" focuses on a dual issue. On the one hand, this is a multiplication of images in space presented through a number of movie / video screens (or multiple graphic prints of the same motif in serial images by Andy Warhol). Multiplication, on the other hand, is present in time as motion or static video / movie images that are successively repeated on a single screen. The categories of Real and Symbolic mainly refer to Lacan's registers of reality, where the trinity of the Imaginary - Symbolic - Real represent the orders within which human subjectivity is established. Referential works of art are often connected by the theme of the traumatic. Repetitions of images and situations are a response to the traumatic (experience) - repetition

itself is a symptom of trauma. On the other hand, repeating and multiplying traumatic images results in a new traumatic effect or cancels it. Within the boundaries of Lacan's registers, the real is the subject of anxiety, that is, the "missed encounter with the real" is manifested in the form of trauma, as Dylan Evans writes in *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (1996, p. 163).

Some of the questions to which answers are being sought are: What are the reasons, modes and effects of repeating and multiplying images and screens in a work of art - primarily in video, film / video installations and serial images? How can simple forms of expression such as multiplication, variation and repetition - simple movements, situations, gestures and phrases - as symbolic equivalents of reality - express the complexity, multilayer quality and multiplicity of social and individual realities? What are the reasons and effects of repeating and multiplying traumatic images / scenes / situations in works of art? In what ways can I relate the categories of Real and Symbolic to works of art that assimilate the repetition, multiplication and seriality of images and screens? How does the viewer / spectator experience time in video and video installations, in video / movie loops, in a repetitive video, and in installations with multiplied screens and images? How are time and space intervals present, and what is their role in works of art that assimilate repetitions or multiplications? In what way does the performer in the video relate to the camera, what is the "outside view", and in what relation is the viewer's (spectator's) view in relation to the human character in the video? In the unit entitled "Image, Screen and Frame", these categories are analysed as well as the category of multiple and multiplied screens, which initially developed from a film experiment and the appearance of expanded cinema. The theoretical background is found in the texts written by Robert Mitchell and Jacques Khalip, Kresimir Purgar, Gilles Deleuze, Michel Chion, Noël Carroll, Meyer Schapiro, Lev Manovich, Ann Fridberg and Ante Peterlić. The term image here implies various modalities and appearances: visual images, sound images, verbal images (prime, primary, and so-called prime verbal images - prime verbal images and verbal images proper) and their inter-combinations (audio-logo-visual images, according to Michel Chion), then material, mental, moving and immobile images. Repeated images are evident as movie / video frames, frames, as larger time-series sequences, as assembly circuits, movements, situations, actions, motifs or sounds - sometimes they are exactly the same (as endless cycle loops) or they are similar, varied or modified. For example, the coherent interaction of disjointed, self-contained and equal visual and sound images appears in the structuralism film *T.O.U.C.H.I.N.G.* (1968) by Paul Sharits. Sound elements also contribute to the visual impact. By contrasting and quick exchange of the

same and similar images, colours and a rhythmic repetition of sounds (speech), a powerful emotionally irritating effect was achieved. First-rate primary verbal images in the field of experimental film and video art are recognizable, for example, in Zorn Lemma's experimental film *Hollis Frampton* (1970) - in the first part through speech, and further through the presentation of various New York street signs in alphabetical order. Verbal imagery is also evident in the aforementioned film *T, O, U, C, H, I, N, G* (1968), when the spoken words destroy, amplify, intensify and direct the reception of inserted frames with invasive scenes. The categories of screens, frames and formats, and situations inside / outside the frame and the orientation of the projected image are the spatial components of video installations. The term screen refers to all forms of presentation of images - images presented through various media. Lev Manovich (2001) distinguishes among classic screens (with still images, such as easel or mural), dynamic (with moving television, movie or video images), real-time screens and interactive screens. This paper mainly focuses on the so-called dynamic screens that are non-material (projections on a flat surface) or material (television, video and computer monitors). Visual artists, as well as video and film authors, experimented with frame sizes and proportions, but also with slanted images or screens, set upside down, rotated ninety degrees, or angled. Although such practices can imply a variety of symbolic meanings (for example, visualisation of the metaphor of an "upside down world" or evoke psychological (disturbed) personality traits, emphasize quirkiness or defamiliarization quality, etc.), such upside down, at a sharp angle or vertically rotated screens or images almost always disorient the viewer as they are set "wrongly" in space relative to its vertical axis. When screens (such as "monitor-screens" or "projection screens") are multiplied in space (multi-screens), simultaneous or successive projections are reproduced, it causes simultaneous viewing and attention is divided among multiple and juxtaposed projected images, which reflects very complex and chaotic contemporary reality of life where many things happen simultaneously and simultaneously on multiple levels. In the realm of film, the simultaneity of events was shown on a single screen by means of the "parallel editing" (crosscut) technique, double exposure or split screen. For Ann Friedberg, "parallel editing" is the cinematic equivalent of "meanwhile" because it treats sequential images as simultaneous events (2009, p. 146). In multi-channel video installations, the viewer compares opposing, sometimes conflicting and contrasting video images or simulates simultaneity.

The unit "Video medium, installation art and spectator" defines the stated installation strategies, their genealogy, specificities and types through the texts of Claire Bishop, Chris

Meigh-Andrews, Michael Rush and Kate Mondloch. In the process of spotting and discovering the interrelationships and interactions of all segments, which make up the installation as a whole, the spectator is inevitably involved, as it is often literally physically present in the work (immersion). In a multi-screen art and video installation, the spectator independently selects objects of perception and, in the process of "mental assembly", connects and decodes separate fragments of the whole. In line with the spectators' characters, appearances or actions, they sometimes participate in the installation as its constitutive element. This activation of the spectator was also considered as emancipation because it is analogous to the viewer's participation (engagement) in the world.

Chapters on the activated spectator and the ego of the body are referenced by Claire Bishop, Maurice Merleau-Ponty and Kaja Silverman. The spectator is especially aware of their proprioceptive or sensory body when perceiving video / film works where the author turns the picture against natural laws. The spectators seek to adjust, align their body in space (i.e. their view) with respect to that altered image - they lean in, watch from a distance ... The examples are Bruce Nauman's performance films, such as *Bouncing in the Corner # 1* (1968) and *Slow Angled Walk*, i.e. *Beckett Walk* (1968). The spectator responds to film and video installations physically and with regard to screen dimensions, parameters of real (physical) space, screen layout, static / dynamic relationships; with respect to all pictorial (i.e. color, movement,...) but to sound elements as well. The concept of the Real and the Symbolic, in terms of the French psychoanalyst Jacques Lacan, are sought to be defined within the unit "Real and Symbolic in Artwork" so that their manifestation or latent presence can be "recognized" or implied in the poetics of works that assimilate repetitions. The concept of the Real, according to Jacques Lacan, is not easy to define because Lacan himself develops, supplements, modifies and contradicts it over the years. There are different interpretations of Lacan's observations that, even at key points, are fundamentally different. It is difficult to determine precisely and unambiguously due to the fact that Lacan speaks the least about it - the Real thus remains the most unreachable and mysterious of all three orders. According to Dylan Evans (1996), the Real becomes "a place of radical indeterminacy". The aforementioned thematic unit overviews and compares several different views of the concept of the Real in an effort to identify and find an acceptable interpretation based on which the referential works of art will be interpreted and decoded. Ultimately, theoretical support was found in the related contributions of Dylan Evans, Slavoj Žižek, Bruce Fink and psychoanalyst Leslie Chapman that "allowed" to recognize and "incorporate" something like the "ineffable"- namely the Real - into the interpretation of audio-

visual-spatial works. His own interpretations are also inspired by analytical studies in which, through their category of punctum, the authors (Hal Foster, Slavoj Žižek and Roland Barthes) directly associate works of art with the category of the Real.

Žižek says that the Real is not some external phenomenon that cannot be caught in a symbolic network, that is, which cannot be included in the symbolic order, but the Real is, however a "crack", a "gap" in that symbolic network - more precisely, the Real is the effect of these cracks and gaps. (Žižek, 2012, p. 98, 99). In the book *Watching Distortion*, Žižek speaks of the Real as being on the surface, which is not always the "inaccessible nucleus hidden beneath layers of symbolization", but manifests as "excessive distortion of reality" - like a "grimace of reality," like the Joker's stiff smile in *Batman* (Žižek, 2013, p. 56).

An artist who wants to indirectly disguise himself by "talking" through a multi-part work of art, as if "circulating", "touring", bypassing the "core of the problem" or works in order to avoid directness and to initiate multilayer quality. The separate segments of such a unit can be compared to separated and mixed words that "beat around the bush" and do not strike the core (messages) and "serve as a bridge between the Symbolic and the Real." It is only by their totality that the outline of what is intended is (partly) outlined. It is just partly, because even then one cannot speak of a "properly articulated sentence". Attempts to articulate will take place in the viewer's spectator's consciousness (or below the threshold of consciousness, at an intuitive level). The Real appears as a "fragmentation" of the symbolic order in a multi-part work of art. Fragments of an artistic wholeness, such as a multi-channel video installation, can be substantively linked (e.g. cause-and-effect as parts of a narrative or associative or conceptual level) and thus constitute the "words" of an "articulated sentence". Since the fragments form a whole (belong to the marking chain), we can treat them as markers-in-relation. On the other hand, some video installations may also include a screen that appears to be out of context, to behave on its own and has an "intruder" function - these could be dubbed markers-in-isolation. Being of a multi-part quality, such a whole is fragmented and can be treated as "cracked Symbolic". Fragmentation can also be interpreted as a traumatic situation.

Žižek (2013) refers to coincidence as the "response of the Real", and in this case such a coincidence (tyche) can be represented by non-synchronized images, whose combinations are unpredictable and the result of coincidence.

Lacan's Real (according to Slavoj Žižek) is also invisible, hidden, implicit sense; something beyond the Symbolic; as an area of irrelevance that cannot be reduced; "Between" or "below"

visible images; "Between the lines" of visible text; "Outside" space, as amplification, intensification, rendering - rendu; as a "grimace" of reality, as a return through the traumatic; as anger, discomfort, insecurity; as a stain on the surface; as restraint; as a coincidence, as a rift effect; as "off-image" and "off-sound",...

The unit "Repetition and Multiplication of Images, Screens, and Actions" connects philosophical reflections on the phenomenon of repetition - notably the reflections of Gilles Deleuze and Søren Kierkegaard - with video works and video installations by Bruce Nauman, Ragnar Kjartansson, VALIE EXPORT, Wolf Vostell and Shirin Neshat. Deleuze's understanding of the term repetition describes works of art in which repetition is manifested as repetition and difference, repetition as a step change, repetition "as the highest object of will and freedom", repetition as a compulsive "obligation", repetition as "contestation and indulgence" and repetition both as irony and as humour.

In the context of a work of art, one can talk about the idea-concept-term-intention expressed by the artist by using various forms of repetition (external, material, visible repetition, i.e. "naked", according to Deleuze). Such repetitions of elements (images in space or moving visual and sound images in time) suggest a "covert", "latent" ("dressed") repetition – i.e. "hidden", "latent" term-intention-idea. Repeating in this way reveals a "deeper truth" that the viewer needs to decode, and which is hidden "under" the technical manifestation of the multiplied images. It is not only images, sounds and screens that is repeated - something else is repeated through them as well, even if in some cases the very idea of repetition is repeated. In repeating "the same", for example, it is "obsessive ritual" or "schizophrenic stereotype". What is mechanical in such "bare" repetitions, i.e. the "element of seeming repetition" (in the video installation *God*, 2007, by Ragnar Kjartansson it is a repetition of the same verses and melody), has the role of "a curtain for a deeper repetition that plays in another dimension, (...)." (Deleuze, 2009).

For example, in Nauman's films such as *Bouncing in the Corner, No. 1* (1968) and *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967/68), the challenging issue for the artist is mastering "default" actions, "perfecting" them through rhythmic repetition. He chooses "temptation" - which means: a given activity which he overcomes through repetition.

Reflections on repetition as a temporal and spatial phenomenon are in line with the chapters of the unit "Time and Space in Video / Film and Video Installations" that link philosophical

considerations of space and time and experience temporality with their manifestation in works of art. The observations about time and the relation of perception and memory are, in accordance to Henry Bergson and his conception of duration (*durée*) as "quality of quantity", furtherly substantiated through video installations and performances by Ragnar Kjartansson. In the experience of a musical phrase, when each new stimulus, that is, new notes are added to the previous ones, there is a constant change in the quality of the whole (in totality); in the same way there is a constant qualitative change while viewing the performance (or the performance video) in which repetitions of almost the same or similar elements occur (the repetitions of difference, also discussed by Žarko Paić). This "qualitative impression" of the work is constantly changing as the performance progresses until the final impression that comes to an end with the end of the work. The video works intended to be displayed as a video loop, express the idea of infinite duration ("pure time," according to Bergson). The Loop wants to be present at all times - to fixate in time. Wholeness is unrecognizable because the intention is to make the effect infinitely cyclic.

The unit on the relationship between repetition and time through the past-present-future relationship is based on Deleuze's thesis on the three syntheses of time. Deleuze's theory seeks to apply the analysis of the complex film / video conceptions of Shirin Neshat, Andy Warhol and Dalibor Martinis. In his discussion, Deleuze says that the succession of moments does constitute time but dissipates it as well. "Time," Deleuze continues, "is constituted only in the original synthesis which refers to the repetition of moments." (Deleuze, 2009, p. 124). In this synthesis, consecutive independent moments are contracted one in another. Synthesis thus creates an experienced living present in which time takes place. According to Deleuze (which is supplemented by Bergson), the present comprises (contracted) moments of the past (the previous moments) and the future (which is present through expectation), and thus the time in the present (living present) unfolds. Deleuze thinks that this synthesis must be called "passive synthesis" (as opposed to "active synthesis of memory and reason") - though constitutive, it does not make it active because it is not realized by the mind but appears in the contemplating mind - "it precedes every memory and every reflection" (Deleuze, 2009, p. 124). Passive synthesis (or contraction) is essentially asymmetric because it "goes from the past to the future in the present," which means from the individual to the general and thus determines the direction of the time arrow. (2009, p. 125).

While in the context of passive synthesis (habit) one can speak of the repetition of video loop, active synthesis of memory is vividly present in the video installation *Turbulent* (1998) by Shirin Neshat in which speechlessness is repeated. The left screen, which shows a man as he is silent and listens to a woman singing on the right screen, somehow reflects the "former present" - in which the silence "belonged" to the woman. The third, final synthesis of time, which establishes the future in the way the future is "that which is repeated" and the present and the past are only dimensions of the future; the synthesis is thus literally present in a closed-circle video installations with a time-delay. The camera captures in real time and the images are then displayed a few moments later.

The video medium is characterized by specific time structures (some of which are also present in the film medium), such as: real time, looping, decelerated and accelerated time flow. For example, by slowing down and decomposing the image onto the primary structural units, images can be "fixed" in the viewer's mind that the spectator would miss at a realistic speed. The spectator's attention is directed to the structure, lowered to the level of paradigm. Synthesis is impossible at the level of experience of the whole film (the whole is incomprehensible), but it is achieved "with a holdback" at the level of individual frames - as it is the case with Douglas Gordon's *24 Hours Psycho* video installation. Unsynchronized video projections in multi-channel video / film installations (especially if they contain an audio component) are characterized by unexpected and unplanned outcomes (Žižek speaks of a "real answer"), which can be recognized through the possibility of using them and incorporating them into the structure (conception), which can be recognized through the possibility of using them and incorporating them into the structure (conception). , such as random harmonic sound and sound harmonies or anarchic audio / visual cacophonies that produce a powerful expressive, often disturbing, effect. The images of two or more screens are sometimes randomly timed in an "amazing" way, and such situations can be experienced very intensely (such as "recognition" that is inexplicable in words or occurs in the realm of the intuitive).

The thematic unit on time and space ends with considerations about the occurrence and effects of time and space intervals as places and moments "between" – the points of connection and separation, of continuity and stopping - by reference to the "interval theory" of Soviet filmmaker Dziga Vertov. The scale of opportunities that can be explored in interval mode is wide. Intervals represent the perception of time and space in the form of pauses, interruptions, breaks (e.g. emotional, dramatic or rhythmic) denote emptiness or silence, distance, proximity, interstitial space or a gap between various states. Video installations, which are a practical part

of this research, include performative video, in which the issue of view is one of the key components. The view is present as the performer's view: in relation to the camera, to the supposed viewer and in relation to their "returned" views, i.e. to the spectator's view to the image. The theoretical starting point for these reflections (within the thematic unit "View") is found in Kaja Silverman's *The Threshold of the Visible World* (1996), especially in the chapters on Lacan's points of view, where each view of the object always finds a mediating screen or image. In Seminar XI, Jacques Lacan states that the subject's visual identity rests on his / her external representation, which he / she views through the category of "screen". For the subject to appear within the visual field (to manifest itself as a visual phenomenon, as a character), it is not enough that the identification only is identified with the screen, but in that phenomenon it must be captured through a gaze (Silverman, 1996, p. 18). In this sense, the view occurs as a dual phenomenon – as an "out-of-subject view" (gaze), that is, a gaze of the Other and a "look of the subject-as-spectator". Unlike Sartre, who defines the gaze of the other as the gaze of another subject, Lacan understands the gaze of the Other as a symbolic order, that is, look-gaze can be understood as an intrusion of the symbolic into the visual field. (Žeželj, 2013, p. 292). According to Lacan, we are not determined by how we see ourselves or as we would like to see ourselves, but by how we are perceived by the cultural gaze. (Silverman, 1996, p. 18). We can influence the modification of our screen (the notion of the screen called Lacan screen) as a socially and culturally conditioned one through poztiture. The performer through their poztiture (through a particular postural body model) can represent the desired intentional body ego, that is, the desired body. The postural aspect of the performer's body then plays the role of the Symbolic, the role of a mask. Pozitures, according to Silverman, as well "evoke an explicit or implicit frame that separates the entire representation from the 'real'" though we cannot know precisely the position of that frame (Marina Abramovic explicitly draws that frame around her performance space, in *The Artist is Present*, 2010).

However, the body itself has the ability to accurately mark that frame - for example, by its dramatic shrinkage or expansion, it can evoke the character of an imaginary space, which can be expressed as a "smaller-or-larger-than-ordinary" physical, real space. (Silverman, 1996, p. 202). In discussing how we are seen and how we view gazes, the question of gender, age, and race in video performances also arises here (because, through the screen, which is a "culturally generated image" of subjects differ "by class, race, sexuality, age and nationality"). Even when it is intended, the performer can hardly become neutral, e.g. gender neutral. Gender neutrality is particularly problematic when it comes to a female performer who is never perceived as any-

human- being, as any-person-of-any-gender, but always as a woman (or as a member of a race - which usually prevails over the characteristics of "femininity"). The concluding section of "Own Art Practice" (of the author of the research) discusses one's own artwork that forms a practical part of the research, namely: video installations No Reason to Panic, *Nema mjesta panici*, (2015), Fun for the King, *Zabava za kralja*, (2018) and En ten tini (2018); there were also a video loop Laughing, *Smijanje*, (2016 - 2018) and video Dying in the Studio, *Umiranje u ateljeu*, (2019).

Video installation No Reason to panic was realized as a standalone audio-video environment and was publicly presented at the Academia moderna gallery in the December of 2015. Other videos and installations mentioned above belong to the same thematic box entitled Fun for the King. They are designed as standalone works but, united by a common idea, are at the same time segments of a unique exhibition unit. In the video installation Entertainment for the King (2018), one action is performed many times - one continuous time in the past is shown where similar, "almost the same" actions (like repeating the difference) are repeated. In the context of Bergson's theory, it is the quality of quantity, the "qualitative impression produced by the whole series" - each new stimulus, i.e. repetitive action, is added to the previous (stimuli), whereby the whole acts on us to produce the effect of a musical phrase, which is constantly at the end point. By adding some new notes (repetitive actions), the whole is constantly changing in its totality.

Keywords: *image, screen, Real and Symbolic, repetition, interval, video installation, loop, performance video, time, view (gaze and look)*

1. UVOD	32
2. TEMA ISTRAŽIVANJA I POJMOVI	36
2.1. OBRAZLOŽENJE NASLOVA	36
2.2. ISTRAŽIVAČKA PITANJA	37
2.3. CILJEVI ISTRAŽIVANJA	38
2.4. HIPOTEZE	39
2.5. OČEKIVANI REZULTATI	39
2.6. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA	40
3. SLIKA, EKRAN I OKVIR	42
3.1. SLIKA	42
3.1.1. Vizualne i zvučne slike	44
3.1.2. Zvučne slike kao dominantne	45
3.1.3. Audio-logo-vizualne slike (<i>audio-logo-visual</i>)	46
3.1.4. Verbalne slike	47
3.2. EKRAN, OKVIR I FORMAT - PROSTORNE KOMPONENTE VIDEOINSTALACIJA	52
3.2.1. Genealogija ekrana	53
3.2.2. Format	56
3.2.3. Okvir	57
3.2.4. Izvan okvira	58
3.2.5. Okrenutost slike	61
3.3. VIŠESTRUKI I UMNOŽENI EKRANI	61
3.3.1. Povijesni razvoj	61
3.3.2. Sastavljane filmskih i videoslika - „arheologija komponiranja“	64
4. VIDEOMEDIJ, INSTALLATION ART I SPEKTATOR	67
4.1. INSTALLATION ART I VIDEOART	67
4.1.1. Povijesni razvoj	68
4.1.2. Videoart	69
4.1.3. Umjetnost videoinstalacije (<i>Video installation art</i>)	71
4.2. GLEDATELJ U UMJETNIČKOJ INSTALACIJI	73
4.2.1. Aktiviranje gledatelja i decentriranje subjekta	73
4.2.2. Tjelesni ego i proprioceptivnost	75
4.2.3. Tjelesni ego u umjetničkoj instalaciji	78

4.2.4. Aktivirani spektator u videoinstalaciji; simultano i sinkrono - <i>The Visitors</i> (2012), Ragnar Kjartansson.....	79
5. REALNO I SIMBOLIČKO U UMJETNIČKOM DJELU	84
5.1. ODREĐIVANJE POJMOVA: REALNO I SIMBOLIČKO	84
5.1.1. Realno prema Jacquesu Lacanu – traumatska kvaliteta Realnog	84
5.1.2. Lacanovo Realno prema Slavju Žižeku	86
5.1.4. Realno iz perspektive psihoanalitičke prakse	95
5.1.5. Realno kao „fragmentacija“ simboličkog poretka u višedijelnom umjetničkom djelu	98
5.2. REALNO I TRAUMATIČNO, REALNO I PUNCTUM.....	98
5.2.1. Serijalnost u likovnoj umjetnosti	98
5.2.2. Traumatično u serijalnim slikama Andyja Warhola	99
5.2.3. <i>Punctum</i> Rolanda Barthesa i Realno	101
5.2.4. Ponavljanje traumatičnog	105
6. PONAVLJANJE I UMNAŽANJE SLIKA, EKRANA I RADNJI.....	107
6.1. PONAVLJANJE U UMJETNIČKOM DJELU.....	107
6.1.1. Ponavljanje i singularnost	107
6.1.2. Vanjsko i skriveno („golo“ i „odjeveno“) ponavljanje	108
6.1.3. Ponavljanje u filozofiji Sørenea Kierkegarda.....	110
6.1.4. Ponavljanje i razlika u umjetničkom djelu	112
6.1.4.1. <i>Umnoženi ekrani i istovremenost neusklađenih videoloopova – The un-ending/ -ique melody of cords</i> (1998), VALIE EXPORT.....	114
6.1.5. Ponavljanje kao stupnjevita promjena	115
6.1.6. Ponavljanje „kao najviši objekt volje i slobode“	116
6.1.6.1. <i>Ponavljanje istog pokreta na jednom ekranu – Bouncing in the Corner #1</i> (1968), Bruce Nauman.....	116
6.1.7. Ponavljanje kao kompulzivno „moranje“ - <i>Clown Torture</i> (1987), Bruce Nauman	118
6.1.8. Ponavljanje kao „osporavanje i prepuštanje“ - <i>Me and My Mother</i> (2000, 2005, 2010, 2015), Ragnar Kjartansson	122
6.1.9. Ponavljanje i ironija; ponavljanje i humor - <i>God</i> (2007), Ragnar Kjartansson	124
6.1.10. Simultanost identičnih slika u prostoru - <i>Grasshoppers</i> (1969. – 1970.), Wolf Vostell..	127
6.2. UMNOŽENI EKRANI S RAZLIČITIM SLIKAMA	129
6.2.1. Simultanost i suprotstavljanje – <i>Turbulent</i> (1998), Shirin Neshat	129
6.2.2. Umnožene statične slike (mikro-kadrovi) u brzj izmjeni – strukturalni filmovi Paula Sharitsa.....	131
7. VRIJEME I PROSTOR U VIDEO/FILMU I VIDEOINSTALACIJAMA	133

7.1. POJAM VREMENA - BERGSONOVA KONCEPCIJA VREMENA	133
7.1.1. Čisto vrijeme i matematičko vrijeme	133
7.1.1.1. <i>Niz slika u prostoru kao sukcesivnost trenutaka - Workers Leaving the Factory in 11 Decades (2006), Harun Farocki</i>	135
7.1.2. Percepcija vremena - odnos opažaja i pamćenja prema Bergsonu	137
7.1.3. Ponavljanja u djelima Ragnara Kjartanssona i Bergsonova „kvaliteta kvantitete“	138
7.2. ODNOS PONAVLJANJA I VREMENA PREMA GILLESU DELEUZEU	141
7.2.1. Tri sinteze vremena.....	141
7.2.1.1. <i>Outer and Inner Space (1965), Andy Warhol</i>	144
7.2.1.2. <i>Dalibor Martinis razgovara s Daliborom Martinisom (1978./2010.), Dalibor Martinis</i>	146
7.3. SPEKTATOROV DOŽIVLJAJ VREMENA U FILMU I VIDEOU.....	146
7.3.1. Narativno, produkcijsko i spektatorsko vrijeme u filmu (prema Malcolm Le Griceu)	147
7.3.2. Percepcija vremena u videu/filmu: vrijeme-uzorak ili konceptualno vrijeme.....	148
7.4. VREMENSKE STRUKTURE U VIDEORADOVIMA	150
7.4.1. Usporavanje i zaustavljanje vremena - <i>Sleep (1963), Andy Warhol</i>	151
7.4.2. Usporavanje filmske slike - <i>24 Hours Psycho (1993), Douglasa Gordona vs. videoradovi Billa Viole</i>	153
7.4.3. Videoloop - beskrajno trajanje istog	155
7.4.3.1. <i>Videoloopovi s traumatičnim sadržajem u medijskom prostoru</i>	157
7.5. VREMENSKI ODNOSI IZMEĐU SLIKA I EKRANA U VIDEOINSTALACIJAMA	158
7.5.1. Vrijeme u videoinstalacijama s većim brojem ekrana	158
7.5.2. Simultano i sukcesivno; sinkrono i nesinkrono	159
7.5.2.1. <i>Sinkrone slike i višestruko vrijeme - Wipe Cycle (1968. – 1969.), Frank Gillette i Ira Schneider</i>	160
7.5.3. Subjektivno vrijeme	162
7.6. VREMENSKI I PROSTORNI INTERVALI	163
7.6.1. Intervali prema Dzigj Vertovu	163
7.6.2. Vremenski i prostorni intervali u videu/filmu i videoinstalacijama	164
7.6.2.1. <i>Intervali u vremenu</i>	165
7.6.2.2. <i>Intervali u prostoru</i>	166
7.6.3. Praznina kao interval.....	170
7.6.4. Prostorno-vremenski intervali u performansu i videoinstalaciji.....	172
7.6.4.1. <i>Interval u performansu Marine Abramović: The Artist is Present (2010)</i>	172
7.6.4.2. <i>Prostorni i vremenski intervali kao podvojen „pogled na sebe“ - Live Taped Video Corridor (1970), Bruce Nauman</i>	173

8. POGLED.....	175
8.1. LACANOV POJAM POGLEDA, PREMA KAJI SILVERMAN	175
8.1.1. Pojam „ekrana“ u Lacanovom vidnom polju	178
8.1.2. Kamera kao pogled- <i>gaze</i>	179
8.2. ODNOS SUBJEKTA PREMA KAMERI – „SUBJEKT-KAO-SPEKTAKL“ I PITANJE OKVIRA	180
8.2.1. Fotografski primjer u filmu <i>Bilder der Welt und Inschrift des Krieges</i> (1988) Haruna Farockija	181
8.2.2. Spektatorovo „produktivno gledanje“	183
8.2.3. Ekran i „skulptura-fotografija“	185
9. VLASTITA UMJETNIČKA PRAKSA.....	188
9.1. NEMA MJESTA PANICI, ambijentalna videoinstalacija sa zvukom, 2015.	188
9.2.1. <i>ZABAVA ZA KRALJA</i> , videoinstalacija sa zvukom, 2018.....	197
9.2.2. <i>MRTVA ŽENA U ATELJEU</i> , video sa zvukom, 2018.	203
9.2.3. <i>EN TEN TINI</i> , videoinstalacija sa zvukom, <i>loop</i> , 2018.....	206
9.2.4. <i>SMIJANJE</i> , video sa zvukom, <i>loop</i> , 2016., 2018.	209
9.2.5. <i>PODUČAVANJE MLADIH DJEVOJAKA</i> , video sa zvukom, 2018., 2020.	213
10. ZAKLJUČAK.....	215
DODATAK: POJMOVNIK	217
LITERATURA.....	222
POPIS SLIKA	233
PRILOZI	239
ŽIVOTOPIS	241

1. UVOD

Pojam „umnažanja“ iz naslova rada u ovom se istraživanju fokusira na dvojni problematiku u području vizualnih umjetnosti. S jedne strane, odnosi se na umnažanje slika u prostoru – manifestiranih kroz veći broj ekrana u području višekanalnih (*multi-screens*) video/filmskih instalacija ili su to više puta umnoženi grafički otisci istog motiva, npr. u serijalnim slikama Andyja Warhola.

S druge strane, umnažanje je prisutno u vremenu – to su umnožene pokretne ili statične video/filmske slike, koje se potpuno iste ili slične, ponavljaju u vremenu.

Prvo spomenuti slučaj umnažanja u prostoru ne obuhvaća, međutim, sve tipove videoinstalacija s većim brojem ekrana. Ono što je ključno za ovo razmatranje i što povezuje oba vida umnažanja, jest imperativ višekratnog ponavljanja ili višekratne prisutnosti (umnoženosti) istog ili sličnog - vizualnih i zvučnih slika, plasiranih kroz prostor ili/i kroz vrijeme. Ponavljane slike, evidentne kao: filmske/video sličice (*frejmovi*), kadrovi, veće vremenske cjeline-sekvence, montažni sklopovi, pokreti, situacije, radnje ili motivi - ponekad su potpuno iste (kao ciklične petlje, tj. *loopovi*) ili varirane, modificirane, slične. Kod umnažanja u prostoru na djelu je situacija simultanosti, ali i vremenske sukcesivnosti kod videoinstalacija, a u slučaju umnažanja u vremenu, to je sukcesivno ponavljanje slika na istom ekranu – kao jedne za drugom.

Na osnovi gore navedenih uvjeta, u ovom radu plasiraju se umjetnička djela koja na bilo koji od navedenih načina impliciraju ili problematiziraju ponavljanje. Autori tih djela na različite su načine motivirani za postupke umnažanja, multipliciranja, ponavljanja, ali ne u smislu „kopiranja“ stvarnosti ili originala, već višekratnih ponavljanja simulakra.

Ponavljanjem i umnažanjem elemenata i segmenata – kroz njihovu višeslojnost i višedijelnost - otkrivaju se nova značenja, koja ne bi bila sadržana u jednokratnosti i jednodijelnosti. Zbog toga je i značenje, koje gledatelj, iz reprezentiranih dijelova, treba za sebe konstruirati, implicitno prisutno i nije tek zbir fragmenata koji su izravno predočeni. Značenje je na taj način prisutno (skriveno) „između“ i s onu stranu tog vidljivog i plasiranog – metaforički se može reći „između ponavljanja“. Ako je kategorija Realnog (prema Lacanu) ono što još nije simbolizirano, što izmiče simbolizaciji, tada se upravo to skriveno i maskirano možda može intuitivno naslutiti u procesu gledateljeve „mentalne montaže“ koju svjesno ili nesvjesno izvodi iz predočenog teksta (kao Simboličkog). Osim što se u razmatranim umjetničkim djelima događaju ponavljanja i umnažanja, nerijetko ih povezuje i tema traumatičnog.

Ponavljanja slika i situacija odgovor su na traumatično (iskustvo) – sama ponavljanja simptom su traume. S druge strane, ponavljanja i umnažanja traumatičnih slika rezultiraju novim traumatičnim učinkom ili ga poništavaju. U uokviravanju Lacanovih registara zbilje (Imaginarnog – Simboličkog - Realnog), realno je predmet tjeskobe, tj. promašeni susret s realnim objektom manifestira se u obliku traume.¹

Ovo teorijsko istraživanje, kojemu je cilj produbiti razumijevanje navedenih pojava i pojmova, u relaciji prema umjetničkim diskursima, koji se, ponekad spontano, nameću u osobnom kreativnom procesu - provodi se u istovremenosti i međuovisnosti s praktičnim umjetničkim radom – kroz dvosmjernu uzročno-posljedičnost.

Glavni dio rada podijeljen je na osam cjelina i dvadesetak poglavlja s potpoglavljima u kojima se prvo uspostavlja teorijski okvir, vezan uz ključne pojmove i fenomene, da bi se isto, u drugom koraku, nastojalo prepoznati kao materijalizirano u referentnim umjetničkim djelima. Ključnim pojmovima: ponavljanju, Realnom, Simboličkom, slici, vremenu, intervalu, pogledu, spektatoru i videomediju pristupa se interdisciplinarno zbog složenosti, slojevitosti i konceptualnosti razmatranih umjetničkih formi i djela, u kojima se zrcale razne paradigme iz umjetničkog, filozofskog, znanstvenog i medijskog prostora.

Nakon uvodnih poglavlja, u kojima se navode istraživačka pitanja, hipoteze, ciljevi i metodologija istraživanja, treća cjelina, pod nazivom „SLIKA, EKTRAN I OKVIR“ raščlanjuje navedene kategorije, kao i kategoriju višestrukih i umnoženih ekrana koja se, u svojim počecima, razvija iz filmskog eksperimenta. Teorijska okosnica pronalazi se u tekstovima Roberta Mitchella i Jacquesa Khalipa, Krešimira Purgara, Gillesa Deleuzea, Michela Chiona, Noëla Carrolla, Meyera Schapiroa, Leva Manovicha, Ann Fridberg i Ante Peterlića.

U četvrtoj cjelini „VIDEO MEDIJ, *INSTALLATION ART* I SPEKTATOR“ definiraju se kategorije videoarta, umjetnosti instalacije (*installation arta*) i videoinstalacije - njihova genealogija, specifičnosti i vrste kroz tekstove Claire Bishop, Chrisa Meigh-Andrewsa, Michaela Rusha i Kate Mondloch. U proces uočavanja i otkrivanja međudnosa i međudjelovanja svih segmenata, koji sačinjavaju cjelinu umjetničke instalacije, nezaobilazno je uključen gledatelj-spektator kao doslovno fizički prisutan u djelu. Poglavlja o aktiviranom

¹ Dylan Evans u *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* kaže: „The real is the object of anxiety; it lacks any possible mediation, and is thus 'the essential object which isn't an object any longer, but this something faced with which all words cease and all categories fail, the object of anxiety *par excellence*' (S2, 164). It is the missed encounter with this real object which presents itself in the form of trauma (S11, 55)“ (1996, str. 163).

spektatoru i tjelesnom egu referiraju se na tekstove Claire Bishop, Mauricea Merleau-Pontyja i Kaje Silverman.

U petoj cjelini „REALNO I SIMBOLIČKO U UMJETNIČKOM DJELU“ nastoje se odrediti pojmovi Realnog i Simboličkog, francuskog psihoanalitičara Jacquesa Lacana kako bi se njihova manifestacija ili latentna prisutnost mogla „prepoznati“ ili naslutiti u poetici umjetničkih djela, koja asimiliraju ponavljanja. Ispostavilo se da to nije nimalo jednostavan zadatak (čak izazov), s obzirom na kompleksnost i višeznačnost koja karakterizira ovu problematiku. Ako se uzme u obzir da je Lacan sam s vremenom nadograđivao i korigirao svoju teoriju, ne iznenađuje ni evidentnost raznovrsnih interpretacija i tumačenja njegovih pojmova i tekstova, kako od filozofa, tako i od psihoanalitičara. U toj se raznolikosti stavova (koji su nerijetko kontradiktorni i ambivalentni) nije bilo lako snaći - naročito u nastojanju da se nešto, poput „neizrecivog“ Realnog, prepozna i „ugradi“ u audio-vizualno-prostorno umjetničko djelo. U konačnici, u pokušaju osobnog opredjeljenja, temeljna se teorijska podrška pronašla u interpretacijama Dylana Evansa, Slavoj Žižeka, Brucea Finka i psihoanalitičara Leslia (Leslie) Chapmana (u njegovim tekstovima objavljenim na internetskom blogu). Naročito su značajni i primjeri analiza umjetničkih djela kroz njihovo izravno povezivanje s kategorijom realnog, što su na razne načine ponudili Hal Foster, Slavoj Žižek i Roland Barthes (kroz svoju kategoriju *punctuma*). Ti su primjeri aplicirani kao polazišta za daljnje promišljanje.

U okviru šeste cjeline „PONAVLJANJE I UMNAŽANJE SLIKA, EKRANA I RADNJI“ povezuju se filozofska promišljanja o fenomenu ponavljanja, poglavito Gillesa Deleuzea i Sørenea Kierkegaarda, s videoradovima i videoinstalacijama Brucea Naumana, Ragnara Kjartanssona, VALIE EXPORT, Wolfa Vostella, Shirin Neshat i Paula Sharitsa. Promišljanja o ponavljanju, kao vremenskoj i prostornoj kategoriji, nadovezuju se na poglavlja u sedmoj cjelini „VRIJEME I PROSTOR U VIDEO/FILMU I VIDEOINSTALACIJAMA“, u kojima se na sličan način nastoje povezati filozofska razmatranja o prostoru i vremenu te doživljaju temporalnosti, s njihovom manifestacijom u umjetničkim djelima. Ogledi o vremenu i odnosu opažaja i pamćenja prema Henriju Bergsonu, te njegova koncepcija o trajanju kao „kvaliteta kvantitete“, argumentiraju se kroz videoinstalacije i performanse Ragnara Kjartanssona. Poglavlje o odnosu ponavljanja i vremena kroz relaciju prošlost-sadašnjost-budućnost temelji se na Deleuzeovoj tezi o tri sinteze vremena, a svoju refleksiju pronalazi u kompleksnim filmskim videokoncepcijama Andyja Warhola i Dalibora Martinisa. Daljnja poglavlja bave se

obicima vremenskih struktura u videoradovima, načinima spektatorovog doživljaja vremena, te vremenskim relacijama između slika i ekrana kroz odnose sinkronog/nesinkronog i simultanog/sukcesivnog. Cjelina završava razmatranjima o pojavnosti i učincima vremenskih i prostornih intervala kao mjestima i trenutcima „između“ – točkama spajanja i razdvajanja, kontinuiteta i zaustavljanja - referiranjem na „teoriju intervala“ sovjetskog filmskog autora Dzige Vertova.

S obzirom na značajnu ulogu gledatelja-spektatora u videoinstalaciji i ispred videorada (kao *video arta*), koji svojim (aktivnim) prisustvom zaokružuje proces umjetničkog stvaranja, nezaobilazno je pitanje pogleda i pozicije koju pritom zauzima spektator.

Spektator, često u susretu s „otvorenim“, višeznačnim i slojevitim djelima, subjektivno se određuje u konačnom procesu recepcije – dekodiranjem, odgonetavanjem, povezivanjem, zauzimanjem stava, kategoriziranjem doživljaja i konstruiranjem značenja (za sebe). S obzirom na dominantnu zastupljenost performativnog videa, u ovom teorijskom istraživanju i u osobnoj umjetničkoj praksi, pitanje pogleda potrebno je razmotriti i u odnosu performerera prema kameri i prema pretpostavljenom gledatelju, kao i u odnosu na njihove „vraćene“ poglede. Problematika pogleda kao dvojne pojave - kao pogled-izvan-subjekta (*gaze*) i pogled subjekta-kao-spektatora (*look*), na taj se način razmatra u osmoj cjelini rada pod naslovom „POGLED“. Kao temeljno polazište, ali i poticaj za ovaj segment istraživanja, nezaobilazno se pojavljuje djelo Kaje Silverman *The Threshold of the Visible World* (1996) - naročito autoričini tekstovi o Lacanovom vidnom polju (polju vidljivosti), gdje se na putu svakog pogleda prema objektu uvijek nalazi posredujući ekran ili slika. Također je potrebno izdvojiti i analitičke osvrtne Kaje Silverman na relevantne pojave i manifestacije pogleda i ekrana u filmu Haruna Farockija, *Bilder der Welt und Unschrift des Krieges* (1988) („Images of the World and the Inscription of War“). Osvrtom na ulogu poze - poziture, posredstvom koje možemo utjecati na modifikaciju svojeg ekrana (u smislu pojma ekrana prema Lacanu) kao društveno i kulturno uvjetovanog, završava se teorijski dio istraživanja.

U devetoj zaključnoj cjelini razmatraju se vlastita umjetnička djela – videoradovi i videoinstalacije, koji su praktični dio ovog doktorskog istraživanja.

U desetoj cjelini nakon zaključka nalazi se Pojmovnik.

2. TEMA ISTRAŽIVANJA I POJMOVI

Problematika istraživanja proizlazi i nadovezuje se na dosadašnju vlastitu umjetničku praksu iz područja videa i videoinstalacija.

2.1. OBRAZLOŽENJE NASLOVA

SLIKA podrazumijeva razne modalitete i pojavnosti: vizualne slike, zvučne slike, verbalne slike (i njihove međusobne kombinacije): materijalne slike, mentalne slike, pokretne i nepokretne slike. Umnožene slike su ponavljajuće vizualne, zvučne i verbalne slike i njihove međusobne kombinacije - u videu/filmu i video/filmskim instalacijama. Te su slike umnožene u vremenu i/ili u prostoru. Pod umnažanjem se podrazumijeva, s jedne strane beskrajno ponavljanje identičnih sekvenci u petlji (tzv. *loopova*), a s druge strane to su ponavljanja variranih, modificiranih, sličnih: sekvenci, pokreta ili pojedinačnih sličica, te zvučnih elemenata. Pojam je detaljnije objašnjen u 3.1. poglavlju („Slika“).

EKRANI su svi oblici reprezentacije slika – slike reprezentirane (prikazane) putem raznih medija. Prema Levu Manovichu (2001) razlikujemo klasične ekrane (s nepokretnim slikama), dinamične ekrane (s pokretnim televizijskim, filmskim ili videoslikama), ekrane realnog vremena i interaktivne ekrane. Ključni za ovo istraživanje su dinamični ekrani - oni mogu biti nematerijalni, poput projekcija na ravnu plohu ili materijalni, poput reprezentiranih slika putem televizijskih prijamnika, video i računalnih monitora. Ekranu mogu egzistirati samostalno u prostoru: npr. kao samostane projekcije na plohe u prostoru (oslobođene od površine zida) ili kao trodimenzionalni objekti u prostoru.

Umnoženi ekrani (*multi-screens*) su u prostoru umnoženi ekrani s reproduciranim slikama, kao „ekrani-monitori“ ili „ekrani-projekcije“. Na pojedinačnim segmentima (ekranima) u prostoru mogu se prikazivati međusobno potpuno različiti video/filmski sadržaji – slični, kao varirani ili identični, te kao umnoženi. U okviru pojma umnoženih slika, koje se ponavljaju u prostoru, sagledavaju se i serijalne slike u slikarskim djelima. Umnoženi ekrani slika su suvremene, vrlo složene i kaotične životne paradigme, gdje se gomila svega događa simultano i istovremeno na više razina. Pojam je detaljnije objašnjen u poglavljima 3.2. i 3.3. („Ekran, okvir i format - prostorne komponente video instalacija“ i „Višestruki i umnoženi ekrani“).

KATEGORIJE REALNOG I SIMBOLIČKOG referiraju se na Lacanovo² trojstvo Imaginarnoga, Simboličkog i Realnog kao triju registara zbilje³, što predstavljaju poretke unutar kojih se ustanovljuje ljudska subjektivnost. Realno, koje po Lacanu jest sve ono što izmiče čovjekovoj svijesti te ostaje nedohvatno, neizrecivo čini se da ipak ostaje predmet spoznajnih interesa na osobit način u procesima simultane „mentalne montaže“, u umjetničkim djelima s umnoženim ekranima ili, metaforički rečeno, u međuprostorima, u intervalima, na rubovima. Lacanovi pojmovi sagledavaju se kroz interpretacije različitih autora. Podrobnije o ovim pojmovima u poglavlju 5.1. („Određivanje pojmova: Realno i Simboličko“).

2.2. ISTRAŽIVAČKA PITANJA

U teoretskom dijelu istraživanja nastoji se odgovoriti na sljedeća pitanja s ciljem konačne realizacije kroz umjetničko djelo:

1. Što podrazumijeva pojam slike u okviru videoinstalacija?
2. Koji su razlozi, načini i učinci ponavljanja i umnažanja slika i ekrana u umjetničkom djelu (prvenstveno u videu, filmskim/video instalacijama i u serijalnim slikama)?
3. Kako jednostavnim oblikovnim principima: umnažanjem, variranjem i ponavljanjem - jednostavnih pokreta, situacija, gesta i fraza – kao simboličkih ekvivalenata zbilje - izraziti složenost, višeslojnost i mnogostrukost društvenih i individualnih stvarnosti (realiteta)?

² Jacques Lacan (1901 - 1981): „Diplomirao medicinu u Parizu, specijalizirao neurologiju i psihijatriju. U najpoznatijoj zbirci predavanja i članaka *Spisi (Écrits)*, 1966) postavio je na novoj osnovi niz ključnih psihoanalitičkih, filozofijskih, lingvističkih i književnoteorijskih pojmova, poput nesvjesnoga, falusa, potiskivanja, kastracije, užitka, zrcala, žudnje, subjekta, identiteta, drugoga, označitelja, pisma, metafore, metonimije i dr.“ („Lacan, Jacques / Hrvatska enciklopedija“, n.d.).

Lacan je „predstavljao glavnu figuru u pariškom intelektualnom životu, većim dijelom dvadesetog stoljeća. Važna je osobnost u povijesti psihoanalize, te ga ponekad nazivaju 'francuskim Freudom'. Njegova učenja i spisi istražuju značenje Freudovog otkrića nesvjesnog, kako unutar teorije i prakse same analize, tako i u povezanosti sa širokim spektrom drugih disciplina“ (Johnston, 2016).

³ Pojam zbilje (stvarnosti, realnosti) nije istovjetan s Lacanovim pojmom Realno. Lacanovo Realno je, uz imaginarno i simboličko, samo jedan od tri registra zbilje i to onaj koji je prema Lacanu ono neizrecivo, neopisivo i neprikazivo, odnosno, sve ono što izmiče drugim dvama registrima, iako su sva tri registra ujedno i stadiji razvoja subjektivnosti.

4. Koji su razlozi i učinci ponavljanja i umnažanja traumatičnih slika/prizora/situacija u umjetničkim djelima?
5. Na koji se način kategorije Realnog i Simboličkog mogu povezati s umjetničkim djelima koja asimiliraju ponavljanja, umnažanja i serijalnost - slika (u vremenu ili/i prostoru) i ekrana?
6. Na koji način se ostvaruju simultanost i sukcesivnost; sinkronost i nesinkronost u umjetničkim djelima s umnoženim ekranima i slikama, te koji je njihov doprinos u doživljaju cjeline djela?
7. Na koji način gledatelj/spektator doživljava vrijeme u videu i videoinstalacijama: u video/filmskim *loopovima*, u performativnom videu s ponavljanjima i u instalacijama s umnoženim ekranima i slikama?
8. Na koji su način prisutni vremenski i prostorni intervali, te koja je njihova uloga u umjetničkim djelima koja asimiliraju ponavljanja ili umnažanja?
9. Na koji se način performer u videu odnosi prema kameri, koja je „pogled izvana“, te u kakvom je odnosu gledatelj (spektator) pogled u odnosu na ljudski lik u videu?

2.3. CILJEVI ISTRAŽIVANJA

Istraživanje, kao sinteza teorijskog i praktičnog, ima za cilj stjecanje jasnijih predodžbi, širenja horizonta i produbljivanja pojmova na polju reprezentacije i konstrukcije složenih značenja. Teorijsko istraživanje ima za cilj pronalaženje teorijske podrške (očičta) za vlastitu umjetničku produkciju, i to u: filozofskim tekstovima, tekstovima iz područja likovne, filmske/video i vizualne teorije i u djelima suvremene umjetničke prakse, a u okviru temeljnih interesnih pojmova (kao što su: ponavljanje i umnažanje slika i ekrana; realno i simboličko) koji su, kao specifični, izolirani iz dosadašnje vlastite umjetničke prakse. Praktično istraživanje ima za cilj kreirati i javno izložiti nekoliko umjetničkih djela u formi *video arta* i videoinstalacije u kojima se reflektiraju temeljni pojmovi i pojave iz teorijskog dijela.

2.4. HIPOTEZE

- U videoinstalacijama, osim vizualnih, možemo evidentirati i druge vrste slika (zvučne slike, audio-logo-vizualne slike i verbalne slike).
- Jednostavnim oblikovnim principima: umnažanjem, variranjem i ponavljanjem - ekrana, slika i pokretnih slika, te jednostavnih pokreta, situacija, gesta i fraza (kao simboličkih ekvivalenata zbilje) može se izraziti složenost i višeslojnost društvenih i individualnih realiteta.
- Varijeteti vremenskih i prostornih intervala (trajanje, učestalost, razmaknutost; njihov ekspresivni, simbolički ili ritmički potencijal) na različite načine utječu na recepciju umjetničkih djela kojima su svojstvena ponavljanja i umnažanja slika, ekrana, radnji.
- Realno, kao *ono što još nije simbolizirano*, različito se naslućuje u procesu simultane ili/i sukcesivne „mentalne montaže“ (u svijesti spektatora) ili je implicitno prisutno kao slutnja, „između“ ili „s onu stranu“ vidljivog i čujnog, tj. reprezentiranog umjetničkog teksta.
- Motivi traumatičnog u razmatranim umjetničkim djelima, izraženi kroz ponavljanje i umnažanje, mogu se povezati s Lacanovom kategorijom Realnog.
- Principi sinkroniteta i nesinkroniteta (kod simultanih slika) - kontrolirano ili pak neusklađeno i slučajno izmjenjivanje i kombiniranje slika, što rezultira izvjesnim ili neizvjesnim ekspresivnim učinkom, sudjeluju u konstrukciji mnogostruke i složene stvarnosti u umjetničkom djelu.
- Percepcija vremena u videoinstalacijama ili filmu/videu s ponavljanjima jest složeni fenomen i povezan je sa subjektivnim doživljajem.

2.5. OČEKIVANI REZULTATI

Očekivani rezultati proizlaze iz nastojanja da se kritički analiziraju problemi formulirani kroz pitanja i ciljeve istraživanja.

Rezultat su interpretacije temeljene na osobnom iskustvu i praksi te na hermeneutičkim - na znanju temeljenim interesima i pristupima. Očekuje se da će se rezultati istraživanja odraziti na vlastito umjetničko iskustvo i poslužiti kao polazišta za nova istraživanja i propitivanja.

Očekuje se doprinos kroz realizaciju umjetničkih djela u kojima se konstruiraju i predočavaju složeni odnosi značenja, te relacija materijalnih i nematerijalnih faktora koji u tome sudjeluju, kroz napetost između nepoznatog i poznatog, neimenovanog i imenovanog, nesvjesnog i svjesnog, izvjesnog i neizvjesnog - u kritičkom sagledavanju višeslojne stvarnosti.

2.6. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

Osnovni metodološki princip je prožimanje, tj. simultano provođenje teorijskog istraživanja i umjetničke prakse. Spoznaje stečene kroz teorijsko istraživanje u dvosmjernom su (uzročno-posljedičnom) refleksivnom odnosu sa stvaralačkim procesom, koji je, zbog specifičnosti medija, velikim dijelom konceptualan.

Praktični kreativni proces odvija se kroz: samopromišljanje, eksperimentiranje s medijima, postupcima i računalnim programima, razradu ideje i planiranje po fazama, vizualizaciju i predviđanje očekivanih rezultata i učinaka, i naposljetku, kroz praktičnu realizaciju: videosnimanje (i ponovno promišljanje), montiranje slike i zvuka, instaliranje u izložbenom prostoru i publiciranje. Razrada ideje podrazumijeva skiciranje, fotografiranje, probna snimanja, izradu mentalnih mapa i dijagrama, dokumentiranje, ali i pronalaženje odgovarajućih i optimalnih tehničkih i tehnoloških rješenja. U fazama konceptualnog promišljanja i praktične realizacije na djelu su također metode i postupci kombiniranja, variranja, uspoređivanja, opservacije, rekonponiranja i redefiniranja, digitalnog manipuliranja materijala, kontekstualiziranja, jukstaponiranja, suprotstavljanja, suradnje itd. Kod višekanalnih videoinstalacija nerijetko se događaju neočekivani i neplanirani ishodi (npr. slučajna ili neplanirana poklapanja ili nepoklapanja slika i zvukova) koji se mogu prepoznati kroz mogućnost njihovog iskorištavanja i uključivanja u strukturu (konceptiju) djela. Do trenutka prvog postavljanja videoinstalacije u prostoru ne može se precizno predvidjeti učinak svih vizualnih i zvučnih segmenata na cjeloću djela. Stoga su, tek u konačnoj projekcijskoj fazi (npr. u probnoj) moguće percepcija i recepcija cjeline, koja je još uvijek (i tek tada) otvorena za autorova promišljanja, izmjene, intervencije i potvrđivanje.

Teorijsko istraživanje, u neprestanom dijalogu s kreativnim procesom, temelji se na interdisciplinarnom pristupu i kvalitativnim istraživačkim metodama, kojima se dovode u relaciju teorijski tekstovi i prezentirana (egzemplarna) umjetnička djela. S jedne strane to je

prikupljanje, proučavanje, promišljanje, analiza, uspoređivanje i povezivanje ili suprotstavljanje pisane građe: stručne literature i relevantnih znanstvenih i umjetničkih tekstova iz područja likovne, filmske i video umjetnosti, vizualne kulture i filozofije. S druge strane, uključuje prikupljanje, opservaciju, percepciju, recepciju, opisivanje, analizu, interpretaciju, tumačenje, uspoređivanje i suprotstavljanje i grupiranje raznovrsnih umjetničkih djela (filmskih, video, likovnih, video instalacija i performansa) – koja svojom formom, temom ili konceptom doprinose razradi, produbljivanju i spoznavanju pojmova i problematike ovog praktično-teorijskog istraživanja. U razmatranje su uključeni i objavljeni kritički osvrti na djela, tekstovi s izjavama samih autora, intervjui s autorima te filmski i videozapisi, poput dokumentarnih filmova, priloga s izložbi i snimljenih razgovora s umjetnicima.

Većina umjetničkih djela, o kojima se ovdje raspravlja, doživljena su izravno, uživo, a ostalim se radovima pristupilo preko interneta, gdje su dostupni kao videozapisi ili reprodukcije.

3. SLIKA, EKRAN I OKVIR

3.1. SLIKA

Pojam slike može obuhvatiti brojne i raznovrsne kategorije – „slika“ premašuje kategoriju vidljivog, te se u tom smislu upotrebljava u daljnjem teoretskom istraživanju. U ovom se poglavlju pojašnjavaju pojmovi vezani uz takvo šire poimanje (čitanja) slike.

U uvodu knjige *Preživjeti sliku* Krešimir Purgar govori da se unutar vizualnih studija problemu slike može pristupiti na dva načina: „kao medijskom fenomenu koji favorizira materijalnu prirodu slike i naglašava učinke njezine fizičke prisutnosti“ (autori medijske teorije, npr. Debord, Baudrillard) i „kao slici-tekstu koja podrazumijeva (pre) poznavanje mnoštva pojedinačnih govora slika i povijesti vizualnih diskursa u širem društvenom kontekstu“ (autori slikovnog/ikoničkog obrata, npr. Mitchell, Boehm i Moxey). (Purgar, 2010, str. 10) Navedeni teorijski pristupi razlikuju se po tome na koji način pristupaju modernim tehnologijama vizualizacije. Za medijsku teoriju slika je ovisna o tehnologiji, a da bi uopće mogla nešto reći, sadržaj slike podređen je „ikonoklazmu suvremenih medija“, koji tvrdi da se ekspanzijom slikovnih sadržaja i umnožavanjem slika poništava njihov sadržaj. Teorija slikovnog obrata ne stavlja tehniku u prvi plan, već je, prema Mitchellu, slikovni obrat posljedica „naše potrebe da i sliku čitamo kao tekstualno relevantan sadržaj s brojnim semiotičkim referencama u umjetnosti, znanosti, filozofiji, filmu, književnosti itd.“ (Purgar, 2010, str. 11)

U ovom se doktorskom istraživanju slike prvenstveno tretiraju kao slike-tekstovi, koje imaju „sposobnost da oblikuju jezične metafore“ i „do čijih značenja možemo doprijeti samo ako znamo 'gledati tekst' i 'čitati sliku'“. (Purgar, 2010, str. 10, 11) Međutim, u nekim slučajevima (npr. kod video instalacije) karakter medija, koji nosi sliku, također ima značajnu ulogu – svojim položajem, veličinom, smještajem u prostor i ostalim materijalnim i tehničkim karakteristikama. Primjer za to su videoinstalacije čiji su ekrani postavljeni kao samostalni entiteti-objekti u prostoru, za razliku od slika projiciranih na zid koje nastoje „eliminirati“ svog materijalnog nositelja. Također, umnožavanjem slika (*frejmova*, kadrova, sekvenci) u videu ili grafičkih otisaka na slikama Andyja Warhola, utječemo na recepciju njihovog sadržaja.

Jacques Ranciere u tekstu „Budućnost slike“ kaže da „vidljivi oblici stvaraju značenje koje valja izgraditi ili ga dokučiti“, te da „slika nije isključivo vidljivo“: „Postoji vidljivost koja nije jednaka slici; postoje slike koje se u potpunosti sastoje od riječi. [...] Vidljivo se može

organizirati u smislene metaforičke izraze; riječi razvijaju vidljivost koja može biti zaslepljujuća“. (Ranciere, citirano prema: Purgar, 2003, str. 446)

U uvodnom tekstu knjige *Releasing the Image: From Literature to New Media*, Robert Mitchell i Jacques Khalip pojam slike⁴ tretiraju (u osvrtu na teoretičare slika, od Waltera Benjamina i Merleau-Pontyja, do Gillesa Deleuzea i Henryja Dargera te Billa Viole) „kao nešto što se razlikuje od puke reprezentacije, simulacije ili kopije drugih stvari“ (2011, str. 4) pa sliku interpretiraju kao:

[...] estetski način manifestacije koji može biti shvaćen samo s obzirom na oboje – na ono koje postaje vidljivo u slici i ono koje istovremeno ostaje nevidljivo. [...] ovaj pristup slikama uvelike duguje fenomenologiji, koja je – kroz djelo Edmunda Husserla, Martina Heideggera, Maurice Merleau-Pontyja i dr. – razvila sredstva za istraživanje i reprezentacijskih i nerepresentacijskih dimenzija slike. Rezultat je opća konceptualizacija slike kao one koja sadrži nevidljivo (neviđeno) u onome što je vidljivo, historijsko u onome što je tranzitorno i etičko u onome što je čini neutralnim. (Khalip i Mitchell, 2011, str. 4)

Ovdje je jasno izražen stav da slike nisu samo ono što bi se opisalo pojmom „vidljiva slika“, već je poimanje slike mnogo šire i kompleksnije te obuhvaća i razne nevidljive, neprikazane manifestacije – ona je „oslobođena reprezentativnih i vizualnih uvjetovanosti [...]

⁴ S obzirom na različite termine u engleskom jeziku, koji se koriste za pojam slike (*picture, image, icon, painting*), potrebno je precizirati pojmove. Pojam slike kao *picture, image* i *icon*, prema *Cambridge Dictionary*: „*Picture* (IMAGE)“: „a drawing, painting, photograph, etc.; an image seen on a television or cinema screen; a film; something you produce in your mind, by using your imagination or memory“; „*Picture* (IDEA)“: „(an idea of) a situation“. („*picture* Meaning in the Cambridge English Dictionary“, n.d.) „*Image* (MENTAL PICTURE)“: „a picture in your mind or an idea of how someone or something is; „*Image* (PICTURE)“: „any picture, especially one formed by a mirror or a lens“. („*image* Meaning in the Cambridge English Dictionary“, n.d.) „*Icon*“: „COMPUTER SYMBOL“; „FAMOUS PERSON/THING“; „HOLY PAINTING“. („*ICON* | meaning in the Cambridge English Dictionary“, n.d.)

Iz toga slijedi: „*picture*“ je crtež, umjetnička slika, fotografija,...; slika na televizijskom ili filmskom ekranu; film; nešto što proizvodimo u umu, pomoću mašte ili memorije („mentalna slika“, prema W. J. T. Mitchellu). „*Image*“ je bilo koja slika – pojam slike u širem smislu; naročito slika u zrcalu ili dobivena kroz (fotografsku) leću, kroz objektiv kamere. „*Icon*“ je mali slikovni simbol na računalnom ekranu; slika, obično na drvenom nosiocu koja prikazuje Isusa Krista ili osobu koja se smatra svetom (kod nekih kršćana, naročito u Rusiji i Grčkoj; u pravoslavnim crkvama ikona je prenosiva ili pomična slika vjerskog sadržaja).

No, postoji i pojam ikone u koncepciji znaka kod Charlesa Sandersa Peircea. Prema Peirceu, osnovnu klasifikaciju znakova čine: ikone, indeksi i simboli: „Ikona je znak koji se povezuje sa svojim semiotičkim objektom na temelju neke sličnosti ili istovrsnosti s njim, kao što su karta i teritorij koji je mapiran (fotografija Churchilla je ikona originalnog objekta). Indeks je znak koji se povezuje sa svojim semiotičkim objektom kroz neke stvarne fizičke ili zamišljene uzročno-posljedične veze, poput tragova u snijegu. Simbol je znak koji se temelji na konvenciji (npr. zastava, grb, i sl. [...]) Praktični primjeri ikona uključuju očigledne znakove: fotografije, naslikane slike [*paintings*], dijagrame (i likove i karikature)“. (Merrell, 2005, str. 31, 38)

U hrvatskom jeziku pojam „slika“ odnosi se i na sliku koja je naslikana likovnim tehnikama. U engleskom jeziku koristi se pojam „*painting*“. Na internetskim stranicama *Cambridge Dictionary*ja stoji: „*Painting*“: „a picture created by putting paint on a surface, or the activity or skill of creating pictures by using paint“. („*PAINTING* | meaning in the Cambridge English Dictionary“, n.d.)

nematerijalna i shodno tome autogenerativna (*self-generative*), koja samu sebe proizvodi“.
(Khalip i Mitchell, 2011str. 5)

3.1.1. Vizualne i zvučne slike

Deleuze govori o vizualnim i zvučnim slikama kao o ravnopravnim pojavama u filmu – zvuk se osamostaljuje i sve više dobiva status slike. Dvije vrste slika, prema Deleuzeu, „stupaju u složene odnose gdje nema podređenosti, pa čak ni sumjerljivosti; njihova zajednička granica postoji samo utoliko što svaka od njih doseže svoju granicu“. Zvuk nije samo propratni efekt, niti „pojačivač“, ni „ponavljač“ vizualne slike, niti tek njezina zvučna podloga, već samostalni element koji često preuzima primarnu i dominantnu ulogu. (Deleuze, 2010b, str. 331, 332)

O učinku zvučne slike Merleau-Ponty piše: „Kada kažem da vidim zvuk, hoću da kažem kako ja na titranje zvuka odjekujem svim svojim senzornim bićem, a posebno onim sektorom samoga sebe koji je sposoban za boje. [...] Kada zvučni kvar iznenada ostavi bez glasa lice koje i dalje gestikulira na ekranu, ne izmiče mi odmah samo smisao njegova govora: također se mijenja i prizor“. (1990, str. 276) Međutim, postepeno ili naglo ukidanje ili stišavanje zvuka također ima izražajni potencijal, npr. može „transportirati“ u „s onu stranu“ fizičkog, materijalnog, zbiljskog; stvoriti osjećaj nelagode; zadržati pažnju... Tišina, u filmu/video sa zvukom također je zvučna slika (isto kao što je bijeli ili jednobojni ekran – vizualna slika):

Kaže se da zvukovi ili boje pripadaju senzornom polju jer iza zvukova koji su jednom percipirani mogu slijediti samo drugi zvukovi ili tišina, koja nije auditivno ništavilo, nego odsutnost zvukova, i koja, dakle, održava našu komunikaciju sa zvučnim bitkom. Ako razmišljam i ako za to vrijeme prestanem da čujem, u času kada ponovno uspostavim dodir sa zvukovima, oni mi se pojavljuju kao već tu, opet nalazim nit koju sam izgubio, a koja nije prekinuta. (Merleau-Ponty, 1990, str. 381)

U performativnim filmovima Brucea Naumana, *Bouncing in the Corner, No. 1* (1968) i *No. 2* (1969), ponavljaju se i vizualni i zvučni elementi, pri čemu su zvukovi i pokreti u uzročno-posljedičnoj vezi (izvor zvuka je vidljiv u kadru i povezan je s izvođenom radnjom). Budući da su zvučna i vizualna slika tijesno slijepljene, govorimo o vizualno-zvučnoj slici.

Koherentno međudjelovanje razdvojenih, samostalnih i jednakopravnih vizualnih i zvučnih slika pojavljuje se i u filmu *T.O.U.C.H.I.N.G.* (1968) Paula Sharitsa. Snažnom vizualnom učinku doprinose i zvučni elementi. Kontrastiranjem i brzom izmjenom istih i sličnih slika,

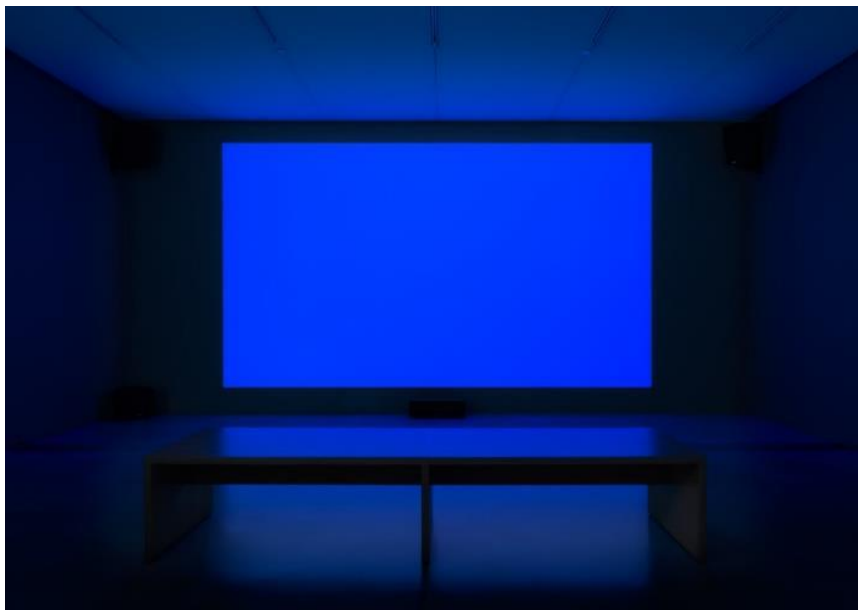
boja te ritmičkim ponavljanjem zvukova (govora) postignuto je snažno emotivno iritirajuće djelovanje. Tijekom svih dvanaest minuta David Franks u brzini izgovara riječ *destroy* („uništi“) koja ponekad zvuči neartikulirano i nerazgovijetno ili pak na momente u uhu gledatelja mutira u druge riječi ili fraze („Inescapable Anxiety - The Films of Paul Sharits - Harvard Film Archive“, 2015). Vrlo brza ritmička izmjena vizualnih i ponavljanje zvučnih slika naposljetku dovodi do raznih destrukcija: u dvanaest minuta destruirana je pažnja, slika i riječ, koja ostaje tek „ogoljen“ audiozapis bez prvobitnog značenja.

3.1.2. Zvučne slike kao dominantne

U filmskoj i video umjetnosti postoje primjeri gdje zvučne slike stupaju u prvi plan i dominiraju nad vizualnim. Vivian Sobchack, u tekstu „When the Ear Dreams, Dolby Digital and the Imagination of Sound“, citira Thus Dona Ihdea i kaže kako su se naši slušni kapaciteti promijenili tehnološkom kulturom – naš raspon „čujenja“ proširio se i povećao, naučili smo slušati (sve) dalje i učinili tehnološki proizveden zvuk prožimajućim. (Sobchack, 2011, str. 113) Sobchack nadalje kaže da se u posljednje vrijeme dovodi u pitanje dominacija vida kao „najiznijansiranijeg (i prema tome poetičnog) elementa kinematografskog iskustva“, te da se naglasak i pažnja premještaju na zvučnu tehnologiju i našu zvučnu osjetilnost. U tom smislu Sobchack diskutira o filmskim promotivnim najavama, tzv. „trejlerima“ (eng. *trailer*), o *Dolby trejlerima*, koji su ozvučeni najnovijom *Dolby* tehnologijom zvuka. U tim se najavama uočava namjera da se „zvuk označi kao vidljivo, umjesto da se vidljivo označi kao zvučno“ (Sobchack, 2011, str.114) - zvuk kreira, dominira i oblikuje sliku radije nego da slika dominira i čini sidrište (temelj) zvuku. Na primjer, kaže Sobchack, zvukom se jasnije, brže, izravnije, „slikovitije“ „prikazuje“, dočarava, najavljuje, označava, ali i vizualizira – npr. neki objekt u pokretu (poput vlaka), dok je njegova vizualna slika tek djelomično čitljiva (ili čak kasni u odnosu na povezanu zvučnu sliku). U tim slučajevima zvučne slike dominiraju ili su suprotstavljene „neutralnoj“ vizualnoj slici - praznoj ili obojenoj površini (kao i u filmu *Blue* (1993) Dereka Jarmana, gdje se gledatelj suočava s plavim jednobojnim ekranom i zvukom-govorom protagonista) (slika 1). Gledatelj usmjerava percepciju na zvučnu komponentu u većoj punoći i intenzitetu doživljaja. Sobchack navodi da je „u okviru 'vizualne tradicije'

iznimno teško prisustvovati slušanju“, tj. samo u situaciji nevidljivog slušanje je prisutno.⁵ (Sobchack, 2011, str. 115)

Zvučna slika ili zamjenjuje nedovoljno artikuliranu vizualnu sliku (i zvuk i slika su *on-screen*) ili dočarava ono što je nevidljivo, koje se nalazi *off-screen*. Tada se zvučna slika tretira kao *off-zvuk* (zvuk izvan okvira, ili izvan kadra) i evocira „akuzmatičnu imaginaciju“.



Slika 1. Derek Jarman, *Blue*, 1993. Projekcija filma u South Galleryju, London, 2017. Fotografija: Jim Corbett © Alise O'Brien Photography

3.1.3. Audio-logo-vizualne slike (*audio-logo-visual*)

Michel Chion u svom tekstu „Lecture: Defining sound cinema differently, and re-dividing it for describing it in a better way“ predlaže da se u analizu filma inkorporiraju jezik i riječi koje se čitaju i čuju, koje nisu samo slike i zvukovi. Na temelju toga pojam, koji predlaže „kao zamjenu za audiovizualno“, je *audio-logo-visual* budući da preciznije opisuje sve slučajeve koji uključuju pisani ili/i govorni jezik. („NICA Masterclass with Michel Chion“, n.d.) „*Audio-logo-visual* podsjeća nas da je situacija najčešće trokutna, a ne binarna. Glazbeni video, na primjer, tipično ne kombinira samo slike i glazbu, nego slike, glazbu i riječi.“ (Chion, 2012)

⁵ „It is to the invisible that listening may attend.“ (Sobchack, 2011, str. 115)

U razmatranju umjetničkih videa i videoinstalacija, koje sadrže sva ova tri elementa (vizualne slike, zvučne slike i verbalne slike), možemo govoriti o audio-logo-vizualnim slikama – kada se želi naglasiti sinteza tih komponenti.

3.1.4. Verbalne slike

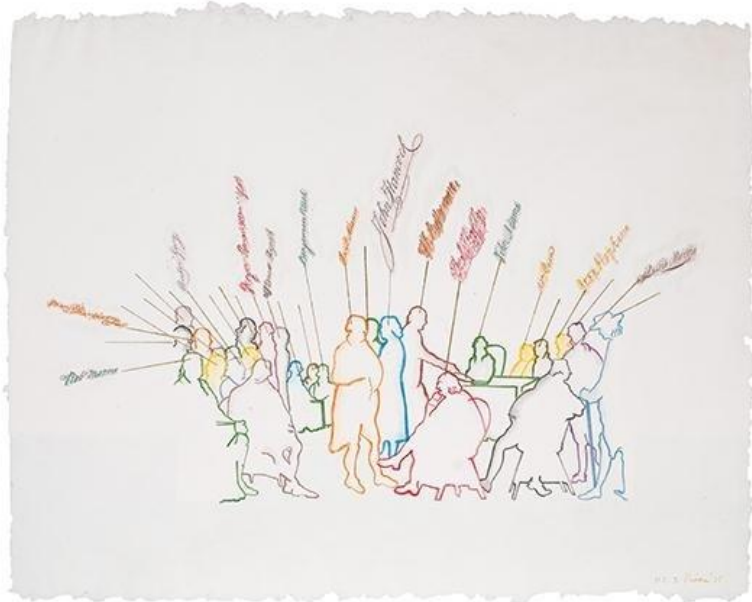
Definiranje pojma verbalnih slika, kao specifične kategorije slike, proizlazi iz teorije o verbalnim slikama Noëla Carrolla (1996), o kojima on raspravlja u knjizi *Theorizing the Moving Image*, u poglavlju „Language and Cinema: Preliminary Notes for a Theory of Verbal Images“. Pojam verbalnih slika primjenjiv je za niz *videoart* djela i videoinstalacija koje se ovdje razmatraju, stoga ga je potrebno preciznije odrediti.

U navedenom poglavlju Noël Carroll kaže da „kino nije jezik“, ali „štoviše, jezik ima značajnu ulogu u nekim simboličkim strukturama koje se koriste u kinu“ (1996, str. 187). Namjera njegovog teksta je istražiti jedan takav jezik/slika odnos. Umjesto različitih naziva koji su, vezano za tu relaciju, prisutni u literaturi, kao što su: metafora, doslovnost, dramatizacija i konkretne slike, a budući da „nije uvijek jasno odnose li se ti nazivi na potpuno isti fenomen“, Carroll za to predlaže novu frazu - verbalne slike. Kako bi odgovorio na pitanje: „Postoje li uopće verbalne slike?“, Carroll navodi primjere slika, čije je postojanje neosporno, a koje su u bliskom odnosu s verbalnim slikama. To su tzv. prvorazredne (primarne, glavne) verbalne slike (*prime verbal images*) i one su doslovni izravni izrazi pridruženih lingvističkih elemenata (riječi, rečenica, sintagmi). Te riječi ili nizovi riječi mogu biti ponuđeni kroz naslov, izraženi kroz replike likova ili biti izgovoreni u videu ili filmu, prisutni kroz tekst pjesme koja prati sliku, kroz međunatpise u filmu, a mogu se pojaviti i kao ispisani tekst. (Carroll, 1996, str. 187)

Kao primjer prvorazrednih verbalnih slika Carroll navodi litografiju Larrya Riversa, *An Outline of History*, gdje riječ „outline“ („kontura“, ali i „kratak pregled“) iz naslova usmjerava našu pažnju na stil slike (ljudski likovi prikazani su konturnim crtama), što, „zauzvrat, daje naslovu drugo [sekundarno] značenje, koje slika u cjelini doslovno prikazuje“. Drugi primjer, koji navodi, je situacija iz animiranog filma kada se lik „raspadne“, tj. doslovno se rastepe, razlomi na dijelove nakon što se požali da se „raspada“ (*falling apart*) - misleći pritom da se raspada u psihičkom smislu.⁶ Ovi primjeri ilustriraju da nas, u slučaju prvorazrednih verbalnih slika,

⁶ Noël Carroll ističe da se primarne verbalne slike ne nalaze ekskluzivno samo u nefotografskim medijima, već i u igranim filmovima, a mogu se upotrijebiti u komične i dramatične svrhe. Na primjer, u filmu *Elektirčni konjanik*

pridružene riječi (koje su napisane ili izgovorene) usmjeravaju na pronalaženje specifičnih pojava na slici. Kod prvorazrednih verbalnih slika može se reći da slike vidimo kroz riječi - riječi usmjeravaju naše gledanje slika. (Carroll, 1996, str. 187)



Slika 2. Larry Rivers, *An Outline of History from the Kent-Bicentennial Portfolio: Spirit of Independence*, offset litografija, 1975.

U području eksperimentalnog filma i *videoarta*, prvorazredne primarne verbalne slike evidentne su, primjerice, u eksperimentalnom filmu Hollisa Framptona *Zorn's Lemma* (1970) - u prvom dijelu kroz govor, a dalje kroz prikaz raznih uličnih natpisa po New Yorku, redosljedom slova u abecedi (o čemu će više govora biti kasnije). Također su takve verbalne slike prepoznatljive i u već spomenutom strukturalističkom filmu *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968), kada izgovarane riječi *destroy* („uništi“) potenciraju i usmjeravaju recepciju umetnutih sličica s invazivnim prizorima.

Za razliku od primarnih verbalnih slika, prema Noëlu Carrollu postoje i „prave verbalne slike“ (*verbal images proper*) - gledatelj kroz slike „pronalazi“ riječi (za razliku od situacije kada kroz riječi „pronalazi“ slike):

(*Electric Horseman*) (1979), u režiji Sydneya Pollacka, u dugačkom panoramskom kadru zaljubljeni par pjeva „America The Beautiful“, a iza njih se pruža pogled na prostrani purpurni krajolik - „riječi himne postaju slike“ koje su inspirirane patriotskim osjećajima. (Carroll, 1996, str. 187)

Dok nam prvorazredne verbalne slike daju riječi koje oblikuju naše razumijevanje slike, prave verbalne slike izazivaju prepoznavanje riječi iza slika [s onu stranu slika]. Ili, govoreći direktnije, prave verbalne slike su slike (ili slijed slika) koje evociraju riječi ili nizove riječi (frazе, rečenice, klišeе ili poslovice⁷). Pod "evociraju" mislim da slike sugeriraju ili aludiraju na određene riječi, da one potaknu ili predstave riječi na razmatranje. Ne mislim da slike prouzrokuju da riječi odzvanjaju u našim glavama. (Carroll, 1996, str. 188)

Slike navode gledatelja na pridruživanje teksta. Carroll za primjer navodi film *Apocalypse Now* (1979) u režiji Francisa Forda Coppole. Uvodni kadar prikazuje naopačke okrenutu glavu glavnog lika – što je autorov komentar na Vijetnamski rat. Kao drugi primjer može poslužiti filmski prizor razbijenog ogledala u kojem vidimo odraz lica - to je odraz čovjeka koji je emocionalno „slomljen“ - slika slomljenog ogledala navodi nas na pojam „slomljenosti“, što je jasno i iz konteksta filma kojim se podupire takvo „čitanje“. (Carroll, 1996, str. 187)

U filmu se verbalne slike mogu izraziti kroz radnju, pokret, tj. kroz ono što prikazuju, ali i kroz bilo koje izražajno sredstvo: npr. zaustavljenom slikom, svjetlom, kroz set dizajn, smještaj u kadru (odnos gore/dolje), pokretom kamere (varijablama brzine, smjera, vrste pokreta), položajima kamere (ekstremnim filmskim planovima, kutovima snimanja,...), montažom, specijalnim efektima, neizoštenim fokusom itd. ili cjelokupnom narativnom organizacijom. Verbalne slike ostvarene su kroz način "kako?". Verbalne slike ne pojavljujuse nužno kontinuirano kroz film, već parcijalno, u izdvojenim, diskontinuiranim trenucima, kao izvanredne pojave. (Carroll, 1996, str. 189-191)

⁷ Primjerice, na slici Pietera Brueghela *The Netherlandish Proverbs* (1559) evidentirano je oko sto poslovice. (Carroll, 1996. str. 188)



Slika 3. Francis Ford Coppola (režija), *Apocalypse Now*, 1979. Sličica iz filma

Za razliku od filmskih vrsta (npr. igranog i dokumentarnog filma), kod *videoarta*, ukoliko se ne radi o narativnoj strukturi, čest je slučaj da je djelo u cjelini zapravo jedna verbalna slika (primjeri se većinom odnose na video „bez montaže“, s jednim kadrom - kao kod velikog dijela performativnog videa). Značenje jedne ili više verbalnih slika u nenarativnom videu često povezuje jedinstvena ideja. Kod videoinstalacija s umnoženim ekranima iste ili različite verbalne slike ponekad su prepoznatljive simultano, na više ekrana.

Noël Carroll nudi i alternativni pristup pojmu verbalnih slika. Verbalne slike razmatra kao ilokucijski čin, a to je čin izveden kazivanjem.⁸ Pri tome se referira na engleskog filozofa, kasnog J. L. Austina, koji je u studiji o filozofiji jezika predstavio ideju "performativnih iskaza".⁹ Austin ocrta razliku između triju tipova govornih činova (*speech act types*), koje smatra temeljnim aspektima govornoga iskaza. To su: lokucijski, ilokucijski i perlokucijski

⁸ Ovaj način pogleda na verbalne slike posljedica je Carrollovog očitovanja na stavove Borisa Eikenbauma (1935) koji takve slike razmatra u okviru fenomena unutarnjeg govora. Ono što Carroll naziva verbalnim slikama, Boris Eikenbaum naziva „metaforama“. Eikenbaum naglašava da ključ za razumijevanje tog procesa leži u djelovanju unutarnjeg govora kod spektatora. Filmske metafore, prema Eikenbaumu, nisu neki slučajni psihološki element filmske percepcije, nego integralni strukturalni element filma i u potpunosti su ovisne o verbalnim metaforama (prema Paulu Willemenu, Eikenbaumove filmske metafore su tzv. „doslovnosti“). Takve filmske metafore, kaže Eikenbaum, „gledatelj može razumjeti tek kada posjeduje korespondentan metaforički izražaj u svom osobnom verbalnom repozitoriju“, iako, smatra Eikenbaum, „moguće je da s razvojem filma, film stvori svoje vlastite semantičke uzorke koji mogu poslužiti kao osnova za konstrukciju nezavisnih filmskih metafora, [...]“. (Eikenbaum, citirano prema: Carroll, 1996, str. 191, 192) Noël Carroll je skeptičan prema Eikenbaumovom stavu o unutarnjem govoru kao okviru za razumijevanje verbalnih slika. Carroll smatra da je unutarnji govor kod spektatora preširok okvir za razumijevanje jedinstvenog djelovanja verbalnih slika. (1996, str. 193)

⁹ Ta se Austinova ideja može sagledati kao korektiv teoriji značenja, za koju su se zalagali logički pozitivisti, kada su smatrali da su smisleni iskazi samo oni koji su dokazivi. Austin je naglasio da je smisao nešto više od pukog govorenja istine (*reporting truths*). (Carroll, 1996, str. 194)

činovi.¹⁰ Lokucijski čin odnosio bi se na „uopće govoriti bilo što“; ilokucijski čin bio bi govoriti nešto s određenom snagom (*force*), npr. izricanje izjava, postavljanje pitanja, postavljanje zahtjeva; i treće, perlokucijski čin, odnosi se na daljnje učinke, posljedice onoga, kad se nešto kazuje s određenom snagom, npr. to bi moglo biti pridobljavanje publike da u nešto povjeruje, da nešto kaže ili da učini ono što se zahtijeva. (Longworth, 2012, 2017) Noël Carroll vjeruje da, uz neka nužna odstupanja, možemo koristiti mehanizam teorije ilokucijskog čina pri opisivanju djelovanja verbalnih slika:

Slike nisu iskazi u uobičajenom smislu riječi pa se svakom od činova, o kojima se dalje raspravlja, treba dodati prefiks 'para'. U ovoj ću analizi pretpostaviti da su činovi umetanja verbalnih slika u filmove - slikovni (para-) lokutivni činovi, s (para -) ilokucijskom snagom da evociraju riječi ili nizove riječi posredstvom slika kojima izražava stav na temu prikazivanog filma. [...] Da bi se generirao bilo koji ilokucijski čin, moraju se ispuniti određeni uvjeti [...]. (1996, str. 194, 195)

Prema tome, verbalne slike „izvode (*perform*) čin evociranja riječi“. Da bi objasnio način na koji određeni ilokucijski čin čini to što čini, Carroll je specificirao uvjete koji ga omogućavaju, tj. uvjete koje verbalna slika mora zadovoljiti. Neka slika je verbalna na temelju institucionaliziranih oblika stvaranja i tumačenja.¹¹ Slika, da bi bila verbalna, mora, prema N. Carroll (1996), zadovoljiti sljedeće uvjete:

- i) slika, dio slike ili slijed slika koji se razmatra može se doslovno opisati određenom riječju ili nizom riječi.
- ii) riječ ili niz riječi koje su evocirane u smislu opisivanja slike moraju imati neko prošireno značenje - iznad njezinog doslovnog značenja i barem jedno od tih proširenih značenja primjenjivo je kao komentar na temu slike.

¹⁰ U tekstu o govornim činovima („Speech Acts“), u *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, pojmovi „govorni čin“ i „ilokucija“ koriste se sinonimno, s time da je za potonji zaslužan Austin. Austin uvodi pojam „ilokucijska snaga“ (*illocutionary force*), a razlog za upotrebu riječi „snaga“ opravdava činjenicom da je komunikacijski značaj govornog čina ponekad nedovoljno određen onim što je rečeno ili zapaženo:

„[...] govorni iskaz smislene rečenice (što je lokucijski čin), poput 'U buduću ćete biti točniji', može nas ostaviti u neizvjesnosti, je li (time) izraženo predviđanje ili izdana naredba ili čak prijetnja. Uobičajeno pitanje 'Što si time htio/htjela reć?' često se koristi za izmamljivanje reakcije. Postavljanjem takvog pitanja mi potvrđujemo naše razumijevanje tih riječi, ali želimo znati kako to značenje treba shvatiti - kao prijetnju, predviđanje ili kao zapovijed“. (Green, 2007, 2014, 2017)

Noël Carroll primjerom pojašnjava lokucijski, ilokucijski i perlokucijski čin:

„Ja izvršavam ilokucijski čin obećanja kada obavljam lokucijski čin izricanja: 'Obećajem dati Mariji moj ispis *The Maniac*.' U isto vrijeme, također, mogu obavljati perlokucijski čin, tako što sam razbjesnio Myron, koji me uvijek molio za taj ispis“. (1996, str. 194)

¹¹ Noël Carroll podsjeća da u našoj kulturi postoji prilično raširena konvencija pridobivanja riječi iz slika: „[...] praksa njihovog stvaranja i prepoznavanja dobro je ukorijenjena kao institucionalizirani proces simbolizacije u umjetnosti“. (1996, str. 195)

iii) i doslovna i proširena značenja riječi ili nizova riječi, koja su navodno evocirana slikama moraju postojati u jeziku (ili jezicima) filmskog autora (ili filmskih autora).¹² (str. 196)

Bez obzira na postavljene uvjete, definiranje nekih slika kao verbalnih može biti vrlo diskutabilno – gledatelj može biti nesiguran prilikom atribuiranja riječi ili nizova riječi nekoj slici, nizu slika ili filmu u cjelini. Navodna verbalna slika, prema Carrollu, može se ponekad činiti previše „nategnuta“ (usiljena) ili neuobičajena.¹³ (1996, str. 197)

Verbalne slike podložne su i vanjskim kontekstualnim uvjetima – riječi ili nizovi riječi koje/koji su evocirani slikom, mogu pripadati i proizlaziti iz diskurzivnog konteksta trenutka - kulturnog, društvenog ili/i političkog, u kojem su film ili slika nastali. (str. 200) Svoje razmatranje o verbalnim slikama Noël Carroll završava njihovim pozicioniranjem u kontekstu (ostalih) simboličkih tvorbi u vizualnim umjetnostima. „Sjeverno“ od verbalnih slika nalaze se ikonografske slike (koje sadrže fiksirane asocijacije s apstraktnom idejom ili konceptom), a „južno“ se nalaze slike s ekspresivnim obilježjima (koje izazivaju reakcije poput: „melankolično“, „nastrano“, „živahno“). Na mapi simboličkih tvorbi u vizualnim umjetnostima, verbalne slike ustoličene su između ikonografskih slika i ekspresivnih kvaliteta. Njihova je svrha da evociraju riječ ili skup riječi. (Carroll, 1996, str. 207)

3.2. EKTRAN, OKVIR I FORMAT - PROSTORNE KOMPONENTE VIDEOINSTALACIJA

Priča o ekranima i okvirima započinje pričom o podlogama-nosiocima i njihovim usmjerenjem u prostoru i međusobnom razmaknutošću. Podloge-nosioci, prema Meyeru Schapirou, kroz

¹² Napomena uz treći (iii) uvjet prema Noëlu Carrollu: ovaj uvjet ne proizlazi iz gledišta da slika može značiti samo ono što je bila namjera njenog stvaratelja (slika ne treba značiti samo ono što je autor zamislio da bi trebala značiti). Međutim, filmu možemo pripisati samo ono što film može signalizirati: „Budući da smatram da filmovi kazuju stvari putem verbalnih slika, mi moramo biti sigurni da je tvrdnja (izjava) koju pripisujemo filmu nešto što bi film mogao reći“. (1996, str. 196)

¹³ Prilikom prosudbe o tome komunicira li slika s nama na pretpostavljeni način, gledatelj se može rukovoditi sljedećim uvjetima: a) elementi koji podupiru navodnu verbalnu sliku istaknuti su i pretpostavljaju da nam verbalna slika daje najbolje objašnjenje za inače nemotiviranu istaknutost elemenata; b) njezin iskaz (tvrdnja), kao konzistentna opaska, u skladu je s razvojem pripovijesti; i/ili, c) u skladu je s razvojem karaktera; i/ili, d) u skladu je s razvojem teme; e) njezin iskaz (tvrdnja) u skladu je s diskurzivnim kontekstom filmske produkcije i nije kontradiktoran očitim značenjima koja su sadržana u strukturi filma. (Carroll, 1996, str. 199, 200, 202)

povijest postaju zatvoreni i zaključeni, omeđeni dijelovi, isječci prostora, s rubovima (u smislu definiranih i jasnih granica) koji ih dijele od okoline u kojoj egzistiraju. Ti rubovi čine granicu između „ovdje i sada“ i „tamo i tada“ - jedne slike. Prema Schapiro, takva nova koncepcija podloge-nosioca konstitutivna je za umjetnost reprezentacije. Zatvorenost i glatkoća plohe omogućili su reprezentaciju trodimenzionalnog prostora (što je posljedica „transparentnosti“, „prozirnosti“ – eliminacije ravnine slike). Pri tome rubovi tih podloga-nosioca postaju materijalne granice koje omeđuju „prozor“ (Schapiro, 1972, str. 9-19). Podloge-nosioci mogu biti grupirani u cjeline (u diptih, triptih ili poliptih), u harmoniji s formom (npr. kod kompozicija po zakonu kadra; kasnije, kod nečetvrtastih i nepravilnih formata itd.).

Ekrani mogu biti nosioci slika, u smislu podloge-nosioca (ovdje se za to koriste kovanice: „ekrani-monitori“ i „ekrani-projekcije“), međutim, kao što je navedeno u „Obrazloženju naslova“ (poglavlje 2.1.), pojam ekrana podrazumijeva sve oblike reprezentacije slika.

3.2.1. Genealogija ekrana

Lev Manovich, u knjizi *The Language of New Media* o ekranu govori kao o *drugom*, virtualnom prostoru, pri čemu razlikuje nekoliko vrsta ekrana:

Vizualna kultura modernog doba, od slikarstva do filma, okarakterizirana je jednim intrigantnim fenomenom – postojanjem *drugog* virtualnog prostora, drugog trodimenzionalnog svijeta omeđenog [zatvorenog] okvirom i smještenog unutar našeg normalnog prostora. Okvir razdvaja dva apsolutno različita prostora koja na neki način koegzistiraju. Upravo taj fenomen definira ekran u najširem smislu, ili, kako ću ga kasnije nazivati 'klasičan ekran'. (Manovich, 2001, str. 95)

Prema Manovichu, „klasičan ekran“ je omeđen prostor dvodimenzionalne nepokretne slike. Nakon njega izumom filma pojavio se „dinamičan ekran“ na kojem se slike mijenjaju kroz vrijeme (to je ekran kina, televizije, videa). Klasičan ekran može se okarakterizirati kao ravna četvrtasta površina namijenjena za frontalno gledanje (Manovich tome suprotstavlja panoramu). Taj ekran zajedno s nama egzistira u zajedničkom prostoru (prostoru našeg tijela) i djeluje kao prozor u drugi prostor – prostor reprezentacije. Kod klasičnog ekrana jasno uočavamo njegove granice, tj. okvir koji drži na razdaljini vanjski prostor u kojem boravimo od unutarnjeg prostora slike. (Manovich, 2001, str. 95)

Ann Fridberg u knjizi *The Virtual Window* govori o prozoru kao o općoj metafori za drugačije virtualne prostore koji sadrže (reprezentiraju) sliku. Od sredine 15. stoljeća, od tekstova Leona Battiste Albertija¹⁴, do kasnog dvadesetog stoljeća i Microsoftovog softvera (*Windows*), prozor ima „duboku kulturnu povijest kao arhitektonski figurativan trop za uokvirivanje pikturnih slika. „Otvaranjem arhitektonskog prostora“, nastavlja Fridberg, „prozor predstavlja opću metaforu za različite okvire koji tvore svoje virtualne analogije – okvir slike, fotografiju, filmske ekrane, televiziju i kompjutore“. (Fridberg, 2009, str. 5)

Spomenuti drugi tip ekrana, prema Manovichu, je „dinamičan ekran“ (a to su: videomonitor, računalni ekran, displej instrumenata, televizijski ekran), koji postepeno počinje dominirati modernom vizualnom kulturom, ali zadržava isti frontalni režim gledanja (u odnosu slike i spektatora). Međutim, sada od gledatelja traži veći stupanj identifikacije sa slikom, da gledatelj usmjeri svoju pažnju na reprezentaciju i ignorira fizički prostor izvan (uokolo) ekrana (u prilog „potpunoj iluziji i punoći slike“ na ekranu). Iluzija je sugestivnija kad se slika poklapa s rubovima ekrana jer se time vanjski prostor uspješnije eliminira. Prostor kina je mjesto gdje okvir, kao granica između dva prostora, gotovo da ne postoji¹⁵ - mjesto gdje je stupanj identifikacije, koja se očekuje od gledatelja, veći. Ekran postaje manje zamjetan - on završava, prestaje na svojim granicama. Kod ekrana manjih formata, projekcija manjih dimenzija i televizijskih monitora (kao i kod statičnih slika), okvir je jasnije prisutan (ponekad i dodatno naglašen). (Manovich, 2001, str. 96)

Treći tip ekrana je „ekran realnog vremena“. U početku je to radar s prikazima prostornih situacija u realnom vremenu, zatim *live* video s mogućnošću istovremenog snimanja i emitiranja, te računalni ekran na kojem se, omogućeno računalnom memorijom, podatci ažuriraju i mijenjaju u realnom vremenu. S „ekranom realnog vremena“ režim gledanja se mijenja – sada možemo simultano pratiti više koegzistirajućih prozora i više slika. Njegovom pojavom završava era dinamičnog ekrana, koja je započela s kinom. Ekran se razdvaja na manje prozore na prozorskom sučelju. Ovdje nema (kao ni u fizičkom prostoru *multi-screen*

¹⁴ Albertijeva metafora prozora iz petnaestog stoljeća služi za uokvirivanje geometrijskog geofizičkog svijeta, uređujući gore, dolje, naprijed i iza na ravnoj uokvirenoj ravnini reprezentacije. Albertijev prozor nije bio prozirni "prozor u svijet", već nam je pružio renesansnu podlogu za "imati prozor negdje drugdje" - virtualni prostor koji egzistira na virtualnoj razini prikazivanja. (Fridberg, 2009, str. 243)

¹⁵ Wolfgang Schivelbusch, prema navodu A. Friedberga, kaže: „Moć umjetnog svjetla da ostvari svoju vlastitu realnost jedino se otkriva u tami...’ Spektator u tami je sam sa sobom i svjetlećim slikama jer društvene veze ne egzistiraju u mraku. U mraku se pojačavaju individualne percepcije, uveličavajući ih mnogo puta. [...] Svaka osvijetljena slika doživljava se kao svjetlo na kraju tunela – vizualnog tunela u ovom slučaju – i kao oslobođenje od mraka“. (Fridberg, 2009, str. 151)

videoinstalacija), dominacije pojedinačnog prozora nad gledateljevom pažnjom. Pažnja je rasplinuta. Posljednji, četvrti tip ekrana, prema Manovichu je „interaktivni ekran“ (*touch-screen* ekran) – to je *real-time* ekran koji je postao interaktivan. Naposljetku, s virtualnom stvarnošću ekran nestaje u potpunosti - spektator je „smješten“ unutar drugog (nestvarnog) prostora i na taj način, realni, fizički, te virtualni simulirani prostor - koincidiraju. Ekran, kao četvrtasta ravna površina, koja se gleda s određene distance (kao prozor u drugi prostor), u virtualnoj stvarnosti – nestaje. (Manovich, 2001, str. 96, 97)

Ann Friedberg navodi primjer Viriliovog (Paul Virilio) ekrana i postavlja pitanje: „Viriliov ekran: Je li to kino, televizija ili ekran računala?“ Zapravo, Virilio ne teoretizira tehnološku razliku između filma, televizije i računala zbog toga što je za njega ekran „virtualna površina koja nadjačava sve specifičnosti svojeg medijskog formata“. Ekran je za Virilioa „ostao u metaforičkom registru“ i on je „mjesto izgubljene dimenzije prostora i tehnoloških transformacija vremena“. (Virilio, citirano prema: Friedberg, 2009, str. 183)

Možemo se složiti s Ann Friedberg kada kaže da su ekrani dvadeset prvog stoljeća najrazličitijih dimenzija i formata i budući da počinju biti sve sličniji (filmski, televizijski i računalni ekrani), javlja se nova logika u kontekstu vizualnosti: „Metaforička granica prozora više nije pojedinačni perspektivni okvir – [mi] kao gledatelji 'prozora' višestrukih ekrana [*multy-screens*], sada vidimo svijet u prostorno i vremenski fracioniranim okvirima kroz 'virtualne prozore' koji se više oslanjaju na višestruko i simultano, nego na singularno i sekvencijalno“. (Friedberg, 2009, str. 243)

Marshall McLuhan je 1964. godine izjavio: "medij je poruka" u žestokom suprotstavljanju studijama koje su medije sagledavale u kontekstu sadržaja (*content-based*). Suprotno tom McLuhanovom stavu, Nicholas Negroponte izjavljuje da medij nije poruka u digitalnom svijetu, već je medij utjelovljenje poruke. Poruka se može utjeloviti na više načina, ona se automatski može dobiti iz istih podataka. Slijedom tog stava, Friedberg zaključuje da digitalna tehnologija u sebi sadrži konvergenciju svih medijskih oblika. (2009, str. 236)

Status ekrana kod videoinstalacija može biti dvojak. S jedne strane možemo uvažiti Viriliov stav o istovrijednosti ekrana bez obzira na njihovu tehnološku razliku. Pojavom ravnih i tankih televizijskih i računalnih monitora velikih dimenzija, kod nekih se videoinstalacija isti sadržaj može prikazati ili kao projekcija na platnu (ravnoj plohi, ili zidu) – kao „slika-projekcija“ ili

kao slika na ekranu-monitoru, kao „slika-monitor“¹⁶ – a da pritom to bitno ne utječe na sadržaj i značenje djela. U tim slučajevima možemo govoriti o neovisnosti slike-znaka od njegove podloge (nosioca). Kod videoslika, koje stoje samostalno u prostoru kao projicirane na filmsko platno, npr. u *24 Hour Psycho* (1993) Douglasa Gordona, slika i nosilac predstavljaju nedjeljivo jedinstvo.

Iako slike-projeksijske/slike-monitori mogu ponekad stajati u odnosu zamjenjivosti, prostorni uvjeti se bitno razlikuju. Za slike-projeksijske nužna je u potpunosti zamračena prostorija, dok slike-monitori mogu egzistirati u gotovo svim svjetlosnim uvjetima. Slike-projeksijske (kao projicirani svjetlosni snopovi) naglašeno su nematerijalne i imaju karakter nestalnosti, dok slike-monitori, na ravnim tankim monitorima, imaju određene materijalne kvalitete i mogu funkcionirati i kao izvori obojene svjetlosti. Upravo ta kvaliteta materijalnosti čini osnovnu razliku među raznim vrstama dinamičnih ekrana u videoinstalacijama, i u tim slučajevima možemo prihvatiti McLuhanovu sintagmu „medij je poruka“. Videoinstalacije, poput *The unending/ -ique melody of cords* (1998, VALIE EXPORT), tretiraju ekrane kao umjetničke objekte u prostoru – kutije s pokretnim slikama koje mogu implicirati razna simbolička značenja (npr. postati antropomorfizirani predmeti). S druge strane, takve slike-monitori, raznih dimenzija i formata, mogu se kombinirati u razne prostorne konfiguracije i međusobne odnose. Tada i medij utjelovljuje poruku.

3.2.2. Format

Pod pojmom format misli se na oblik polja, njegove proporcije i dominantnu os, te na veličinu. Veličina formata (reprezentacije) može biti različito motivirana: fizičkom potrebom da se znak (slika) vidi iz velike udaljenosti (nepovezano s vrijednošću sadržaja) ili da se kvalitetom prikazanih objekata – kao „veliko, 'veće od života“, istakne veličina subjekta na slici. (Schapiro, 1972, str. 15) Dakle, veličina se pojavljuje kao funkcija vrijednosti i kao funkcija vidljivosti, kaže Schapiro. U kontekstu videoinstalacija, veličina (u videu ili filmu) prikazanih stvari, prostora i bića, može biti podešena u skladu s realnim fizičkim veličinama, prisutnim u

¹⁶ „Slika-projeksijska“ i „slika-monitor“ predloženi su nazivi koji specificiraju način na koji je slika prikazana, u donosu na fizičku prirodu te slike, tj. u odnosu na fizički karakter ekrana. S druge strane, pojam „slika-ekran“ ili samo „ekran“ odnosi se na sve projicirane, emitirane i prikazane video i filmske slike – bez obzira na način nastanka tih slika (npr. video/filmske, analogne/digitalne) i bez obzira na tehničke (fizičke) karakteristike ekrana. Prema Levu Manovichu (2001), „slike-ekrani“ su sve slike prikazane na klasičnim dinamičnim, na ekranima realnog vremena i na interaktivnim ekranima.

zbijskom prostoru galerije. U takvim slučajevima želi se potencirati participativni moment, ostvariti dojam realističnog kroz pokušaj dokidanja granica između zbijskog materijalnog prostora i virtualnog prostora (slike). Akteri (performeri, glumci,..) u videu virtualno postoje „ovdje i sada“, zajedno s prisutnim spektatorima.

S druge strane, mali formati ekrana prisiljavaju gledatelja da se približi (i tako izdvoji, „osamostali“, odmakne iz prostora i od drugih) i intimnije percipira. Ovdje, umjesto iluzije istovremenog prisustva u zajedničkom prostoru i trenutku, gledatelj postaje *voajer* ili ulazi u osobni (intimni) odnos s objektom promatranja, s performerom (koji mu se izravno obraća kao pojedincu).

3.2.3. Okvir

Pojam okvira razlikuje se s obzirom na klasičan i dinamičan ekran. Kod klasičnog ekrana okvir je materijalni dodatak na rubove slike, koji dodatno razgraničava virtualni prostor slike od materijalnog prostora, npr. galerije, te usmjerava (centrira) gledateljev pogled prema unutrašnjosti.

Okvir, u kontekstu dinamičnog ekrana, prostorna je konstanta filma, stalan oblik unutar kojeg je smješten isječak iz stvarnog prostora (osim u animiranom filmu). „Dok u zbijski gotovo nikad ne gubimo orijentaciju u užem prostoru u kojem se nalazimo [...]“, kaže Ante Peterlić, u filmu zbog okvira (unutar kojeg je nešto izdvojeno, a drugo, ono što je ostalo izvan, eliminirano je) „znade nastupiti i potpun poremećaj tih orijentacijskih vrijednosti“. (Peterlić, 2000, str. 22) U tijeku projekcije okvir se može zanemariti, „zaboraviti“ - kada gledatelja potpuno zaokupi prikazivani sadržaj. S druge strane, okvir može postati i osnovni čimbenik neke situacije-događaja, što se manifestira odnosom vidljivog i nevidljivog. Taj odnos između vidljive i nevidljive (fizičke) realnosti često proizvodi napetost. Peterlić kaže da „postojanje okvira pridaje još jednu posebnu vrijednost viđenju prostora izvanjskoga svijeta [...] [tako se] stvara dojam, ne samo izabranosti viđenja svijeta, namjernog izbora, nego i stanovite diskretnosti i tajnovitosti promatranja toga svijeta“. (2000. str. 66) Budući da filmska/video „slika stvara dojam, ne samo viđenja izabranoga prostora, nego i izabranoga trenutka“, taj pogled nije „pogled kroz prozor“, već - riječima Jeana Cocteaua - „pogled kroz ključanicu“. (Cocteau, citirano prema: Peterlić, 2000, str. 67)

Za Ann Friedberg okvir dinamičnog ekrana (kao i okvir arhitektonsko prozora i okvir slike) označava odvajanje – „ontološki rez“ – između materijalne površine zida (ili prostora –

ukoliko ekran, npr. visi sa zida ili je na postamentu) i pogleda koji je usmjeren u njegov otvor. Okvir je mjesto odvajanja *materijalnosti* spektatorovog prostora od *virtualne nematerijalnosti* prostora koji je vidljiv unutar njegovih granica. (Friedberg, 2009, str. 157)

Pojam filmskog okvira može se usporediti s „obrezanom slikom“ Meyera Schapiroa – to je slika bez okvira, koja izgleda kao da je „slučajno izdvojena iz šire cjeline“, dok se, prema Schapirou, pojam okvira (*frame*) odnosi na materijalno uokvirivanje slike. Slika, koja je uokvirena, formalnije je prezentirana i dovršena, te egzistira u svom vlastitom svijetu. (Schapiro, 1972, str. 11)

U filmu i videu više govorimo o rubu (nematerijalnom, kod slika-projeksija, i materijalnom, kod slika-monitora), kao granici između virtualnog (u slici) i stvarnog, zbiljskog prostora. Postojanje tog ruba može biti naglašeno ili „eliminirano“ – ovisno o karakteru slikovnog ili/i zvučnog sadržaja. Peterlić govori o postojanju, u filmu, „geometrijskih, pravilnih 'oštrih' granica, rubova platna“ na kojima se zbivaju neočekivana i nagla pojavljivanja i nestajanja bića i stvari. (2000, str. 20)

Gilles Deleuze, kao osnovnu značajku uokvirivanja, ističe ograničavanje: unatoč dinamičkim varijacijama okvira¹⁷ - uokvirivanje je ograničavanje. (Deleuze, 2010a, str. 23)

3.2.4. Izvan okvira

Izvan okvira je ono „nevidljivo“, za razliku od onog što se nalazi unutar okvira, na ekranu, a što je „vidljivo“. Kod videoinstalacija, prostor prikazan u videu, može se „preseliti“, „produljiti“, u prostor galerije koji može biti jednako „neutralan“ ili pak sadržavati identične prostorne elemente onima u videu, npr. elemente scenografije.

Gilles Deleuze, u knjizi *Cinema I: The Movement-Image*, u svojim razmatranjima pojma okvira, govori o postojanju uvijek i onog „s onu stranu“ (iza), izvan tog okvira, „izvan-polja“ (*out-of-field*), kao više "radikalnih negdje drugdje". Prema Deleuzeu sva uokvirivanja određuju neko izvan-polja (*hors-champ*¹⁸):

¹⁷ Pod „dinamičkim varijacijama okvira“ misli se na eksperimentalne pojave kroz povijest filma, kao što su: „Ejzensteinova istraživanja nadahnuta japanskim crtežima, koji prilagođavaju okvir temi; promjenjiv okvir kod Gancea koji se otvara i zatvara 'prema dramaturškim potrebama' poput 'vizualne harmonike““. (Deleuze, 2010a, str. 22, 23)

¹⁸ *Le hors-champ*, (franc.): *off-camera* (izvan objektivna), ili *out-off-view* (izvan pogleda)

U jednom slučaju izvan-polja označava ono što postoji negdje drugdje, na jednoj strani ili uokolo; u drugom slučaju, *out-of-field* svjedoči o mnogo više uznemirujućoj nazočnosti, za koju se čak ne može reći da postoji, nego prije da 'inzistira' ili 'opstaje', radikalnije negdje drugdje, izvan homogenog prostora i vremena. (Deleuze, citirano prema: Friedberg, 2009, str. 241)

Deleuze smatra da uvijek postoji prostor izvan okvira, čak i u najzatvorenijoj slici; taj neuokvireni prostor nije negacija i nije ga dovoljno definirati nepoklapanjem između dva (različita) okvira: između jednog vizualnog i jednog zvučnog (Deleuze misli na slučaj *off-zvuka*)¹⁹. Svako kadriranje određuje neki prostor izvan okvira, čak i u slučajevima „zatvorenog, čak i vrlo zatvorenog sustava“ – u slučajevima kad jedan „djelomični skup²⁰ ne komunicira formalno sa svojim neuokvirenim prostorom osim preko pozitivnih članova okvira (tj. vidljivog) i rekadriranja“. Čak ni takav zatvoreni sustav ne ukida prostor izvan okvira (to se događa samo prividno), već mu „na svoj način dodjeljuje jednako odlučnu, možda još odlučniju važnost“. (Deleuze, 2010a, str. 26)

Prostor okvira može ostvariti dvije funkcije: prva je funkcija „nadodavanje prostora prostoru“ (npr. kad očekivani lik još nije vidljiv, ili kad lik balansira na rubu okvira, ili likovi koji su vidljivi u okviru usmjeravaju pogled izvan okvira, u prostor koji nije vidljiv unutar slike). To je povezivanje viđenog skupa s drugim neviđenim skupovima. Druga funkcija je „uvođenje nadprostornog i duhovnog u sustav koji nikada nije savršeno zatvoren“. (Deleuze, 2010a, str. 29) Za primjer ove druge funkcije može se uzeti nijemi film *Stradanje Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928.)*, u režiji Carla Theodora Dreyera, koji je gotovo čitav snimljen u krupnim kadrovima i detaljima, te tako klaustrofobično sužava i zatvara prostor i čini ga „spljoštenim“. Deleuze primjećuje da „što je slika prostorno zatvorenija, čak i svedena na dvije dimenzije, to je sposobnija *otvoriti* se prema četvrtoj dimenziji koja je vrijeme, i prema petoj koja je Duh“ – a u ovom slučaju to je „duhovna odluka Jeanne ili Gertrude“. (2010a, str.29)

¹⁹ Deleuze govori o postojanju dvaju okvira: vizualnog i zvučnog. Kad govori o njihovom nepoklapanju, misli, primjerice, na situacije kad „zvuk svjedoči onome što ne vidimo, i 'zamjenjuje' vizualno umjesto da ga udvostručuje“. (Deleuze, 2010a, str. 26)

²⁰ „Djelomičan skup“, kao skup elemenata u kadru, unutar okvira.



Slika 4. Carl Theodor Dreyer (režija), *Stradanje Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d'Arc)*, 1928. Sličice iz filma

Isto se može reći za primjere kada su performer/akteri/likovi u videu smješteni u neutralan videoprostor – u ne-prostor (npr. u bjelinu), pri čemu su prostorni parametri eliminirani. Ako su takvi videofilmovi instalirani u prazan galerijski prostor, tada se ono izvan-polja može nastaviti u zbiljski, fizički prostor galerije. Učinak je sugestivniji kod ekrana većih dimenzija (npr. kod ekrana s motivima u prirodnoj veličini). Primjer za to je jedan od videa u instalaciji *Clown Torture* (1987), Brucea Naumana.



Slika 5. Bruce Nauman, *Clown Torture*, videoinstalacija, 1987. Sličica iz videa *No, No, No, No (Walter)*

3.2.5. Okrenutost slike

Likovni umjetnici, kao i video i filmski, eksperimentirali su s „krivo“, „naopako“, okrenutim slikama, postavljenim naopačke, okrenutima za devedeset stupnjeva ili ukošenim slikama. Kod filma i videa, u druga dva slučaja može se raditi o okrenutosti samo slike unutar okvira ili okrenutost filmske/video aparature, npr. projektora ili monitora (tada je slika okrenuta zajedno sa svojim nosiocem i govorimo o okrenutom ekranu). Iako takva praksa može implicirati razna simbolička značenja (npr. uprizoriti metaforu „naopakog svijeta“ ili dočarati psihičke (poremećene) karakteristike ličnosti, naglasiti začudnost ili nekonvencionalnost itd.), takvi naopaki, koso ili vertikalno okrenuti ekrani ili slike, gotovo uvijek dezorijentiraju gledatelja – postavljaju se „krivo“ u prostoru u odnosu na njegovu vertikalnu os.

Stéphanie Moisdon u kratkom osvrtu navodi kako *Bouncing in the Corner 1 and 2 (Upside Down)* Brucea Naumana, okrenutost slike konceptu daje formu jednostavnosti, ideju vizualne dezorijentacije i gledatelju prezentira performerovu fizičku realnost u tom specifičnom trenutku, u određenom položaju: „Ovdje je prostor preokrenut, poremećen i nakrivljen“. (Moisdon, n.d.)

3.3. VIŠESTRUKI I UMNOŽENI EKRANI

3.3.1. Povijesni razvoj

Simultano gledanje i podijeljena pažnja između više jukstaponiranih projiciranih slika prvi puta se pojavljuje u filmu *Napoleon* (1927) Abela Gancea. Završni prizori filma snimljeni su u tehnici polivizije i projicirani kao triptih sekvenca preko tri spojena platna. Kako nije uspio eliminirati vidljive i neprecizne spojeve koji dijele platna, Gance, u nekim polivizijskim dijelovima, jukstaponira i suprotstavlja potpuno različite kadrove. Gledateljeva pažnja je rasplinuta i podijeljena kroz tri platna u doživljaju istodobnog simultanog praćenja različitih slika.



Slika 6. Abel Gance (režija), *Napoleon*, polivizija, 1927. Sličice iz završnog dijela filma

Praksa ovakvog simultanog gledanja, međutim, ne počinje s proširenim kinom. Kao primjer istovremene reprezentacije više slika, Ann Friedberg navodi praksu njemačkog povjesničara umjetnosti Heinricha Wölfflina, koji je na svojim sveučilišnim predavanjima, još 1901. godine, koristio dva projektora, jedan uz drugi kako bi uvjerljivije potkrijepio svoju komparativnu metodu objašnjavanja sličnosti i razlika među odabranim primjerima umjetničkih djela i dokazao stilske karakteristike renesanse i baroka. Na taj način mogao je uspoređivati i suprotstavljati dvije slike ili pokazati detalje jukstaponirane slike. (Friedberg, 2009, str. 196) Prema Friedbergu, u području likovnih umjetnosti kubistička je slika također frakturirala jedinstvenu točku gledišta i smjestila prostorno (i vremenski) razdvojene objekte kao usporedne i simultane, na istom prostornom planu. (2009, str. 192)

Kod suvremenih dvokanalnih videoinstalacija gledatelj također uspoređuje međusobno suprotstavljene (često konfliktne i kontrastne) videoslike. U području filma simultanost zbivanja prikazivala se na jednom ekranu tehnikom „paralelne“ montaže (*crosscut*). Za Friedberg je „paralelna montaža“ filmski ekvivalent za „u međuvremenu“ jer tretira sekvencionalne slike kao simultane događaje. (2009, str. 146) Simultanost slika prikazanih u okviru jednog ekrana postiže se i postavljanjem slika jedne preko druge - postupak koji je poznat kao „dvostruka ekspozicija²¹“. Rani filmski autori brzo su iskoristili potencijal tog postupka, koji im je osim superimpozicije slika (uslojavanja; jedna slika preko druge),

²¹ Višeslojnost filmskog zapisa (dvostruka ekspozicija, superpozicija) proizlazi iz rane slikarske prakse paleolitika kada su neka mjesta bila posebno okupirana, „povlašćena“, zgusnuta – prizore, motive slikalo se jedne preko drugih, pri čemu je najgornji sloj jedini važan. (Schapiro, 1972)

Takve nenamjerne, višeslojne zapise (sad već u ograničenom, pravilnom polju papirusa ili pergamenta) dalje pratimo kroz povijesni razvoj pisma, gdje se susrećemo s palimpsestom. Suvremena praksa ovakvih višeslojnih slika, ali ovog puta kao namjerni željeni konačni efekt višeslojnosti, evidentna je u području fotografije i filma - poznata kao višestruka ekspozicija (pri čemu svi slojevi žele biti vidljivi), zatim, kao pretapanje, gdje novi kadar potiskuje prethodni ili kao superimpozicija u slučaju videa.

omogućio i postizanje efekta podijeljenog ekrana, tzv. *split-screena* (međutim, to su još uvijek bile slike u jednom okviru kao *single frame*). Unatoč tim tehnikama, sekvencionalna logika slika - kadar-do-kadra, jedan-nakon-drugog, a ne jedna(slika)-preko-druga - postala je osnovna i dominantna filmska praksa. (Friedberg, 2009, str. 198)



Slika 7. (lijevo) Luis Weber i Phillips Smalley (režija), *Suspense*, 1913. Sličica iz filma
Slika 8. (desno) Brian De Palma (režija), *Sisters*, 1973. Sličica iz filma

Film *Suspense* (1913) Luisa Webera i Phillipsa Smalleyja je rani primjer narativne funkcije kompozicije razdijeljenog ekrana i prikazuje tri simultane akcije unutar jednog okvira. Razdijeljeni ekran u filmu Briana De Palmea, *Sisters* (1973), Christian Metz opisuje kao „kadar i njegov protukadar“. Kadar-protukadar mogu se pojaviti u istom okviru, sukcesivno; kao umnoženi okviri (*multiple-frame*) ili u formatu višestrukog ekrana (*multiple-screen*). U pojmovima teorije šava (spoja) ako zamijenimo (sukcesivnu) sekvencu kadar-protukadar s ovim oblikom nesekvencionalne simultanosti (kao dvije istovremene slike, jedna uz drugu), stvara se osjećaj, kako slikovito opisuje A. Friedberg da je spektator na neki način umetnut u film, između kadrova. (2009, str. 199-202)

Nakon pojave proširenog kina i početka galerijske prakse izlaganja videoradova, velik broj umjetnika, poput Nama Junea Paika, Brucea Naumana, Vitoa Acconcija, Linde Benglis, Johna Baldessarija, Billa Viole, Garyja Hilla, Francka Gillettea, Irae Schneider i drugih, koristi višestruke monitore kako bi eksperimentirali s frakturiranim vremenom i umnožavanjem videoslike. Filmska autorica Julie Talen opisala je jednokanalni film kao vizualnu umjetničku

formu „zagledanog pogleda“ („*gaze*“ - *a steady intent look*), a višekanalni film kao umjetničku formu „letimičnog pogleda“ („*glimpse*“).²² (Friedberg, 2009, str. 2019)

Ann Friedberg kaže: „[...] ako prihvatimo daljnji argument Panofskog da je percepcija uvjetovana reprezentacijskim navikama, onda je naš novi model percepcije višestruk i frakturiran. On je 'postperceptivan' – više nije uokviren u jednu sliku s fiksim središtem; 'postkinematografski' – više nije projiciran na površinu ekrana [...]; 'post- televizijski' – više nije jednosmjerni u modelu pošiljatelja i primatelja“. (2009, str. 194)

3.3.2. Sastavljane filmskih i videoslika - „arheologija komponiranja“

Lev Manovich govori o dva osnovna načina montiranja slika: o „temporalnoj montaži“ i „montaži unutar okvira“. Kod temporalne montaže odvojene stvarnosti tvore uzastopne trenutke u vremenu – to je montaža odvojenih kadrova, sukcesivno, jedan nakon drugog. Montaža unutar okvira podrazumijeva postupke uslojavanja slika. Riječ je o slikama koje se simultano javljaju unutar jednog okvira.²³ To su: dvostruka ekspozicija i superimponiranje (slike, jedne preko drugih), razdijeljeni ekran (juktaponiranje - jedno pored drugog), okvir unutar okvira i inkrustriranje (tj. kolažiranje – kombiniranje fragmenata raznovrsnih slika u jednu zajedničku). (Manovich, 2001, str. 145–149)

U filmovima i videodjelima najčešće se kombiniraju oba tipa montaže – temporalna i montaža unutar okvira.

Ovim (tradicionalnim) načinima montaže pridružuje se i treći, a to je „prostorna montaža“. Prostorna montaža podrazumijeva više slika koje se nalaze u odvojenim okvirima – u višestrukim okvirima²⁴, što je karakteristično i za višekanalne videoinstalacije. Ovdje gledatelj dovršava montažu u svojoj svijesti (u nekim slučajevima, implicirajući i prostorni model – kada se ekrani u prostoru ne mogu odjednom sagledati). Najjednostavniji tip prostorne montaže je primjer kada se dvije slike prikazuju odjednom, jedna pored druge (npr. filmska instalacija

²² Norman Bryson također razlikuje dvije vrste pogleda - „*gaze*“ i „*glance*“: “vision is portrayed under two aspects: one vigilant, masterful, ‘spiritual’ [gaze], and the other subversive, random, disorderly [glance]”. (Bryson, 1983, str. 93)

²³ O nekim vidovima takvih simultanih slika bilo je riječi u prethodnom poglavlju. Kako je ovdje riječ o tehnički osobitim procesima, ponovno će se na njih ukazati.

²⁴ O višestrukim ekranima bilo je riječi u prethodnom poglavlju, u kontekstu pojave proširenog kina.

Andyja Warhola, *Outer and Inner Space*, 1965.). Prostorna montaža može uključiti i slike raznih dimenzija, formata, položaja i rasporeda u prostoru, međutim, te jukstapozicije i kompozicije nisu, same po sebi, montaža. Umjetnik odlučuje koje će se slike pojaviti zajedno, i kada; u kakvu vrstu odnosa ulaze s drugom slikom; prikazuju li se u međusobnom sinkronicitetu ili kao nesinkrone (kada su njihove međusobne kombinacije i istovremenosti djelomično slučajne). Prostorna montaža predstavlja alternativu tradicionalnoj kinematografskoj vremenskoj (temporalnoj) montaži tako da prostorni model zamjenjuje sekvencionalni. Tip prostorne naracije nije započeo s filmom, već je imao značajnu ulogu u europskoj vizualnoj kulturi kroz stoljeća.

Manovich navodi primjere uz tu činjenicu:

Od ciklusa Giottovih freski u Capelli degli Scrovegni u Padovi do Courbetovog *A Burial at Ornans*, umjetnici prikazuju mnoštvo odvojenih događaja unutar jedinstvenog prostora, bilo da se radi o fiktivnom prostoru slike ili fizičkom prostoru koji gledatelj može obuhvatiti istovremeno. U slučaju Giottovog ciklusa freski, kao i mnogih drugih ciklusa freski i ikona, svaki narativni događaj uokviren je odvojeno, ali svi se mogu vidjeti zajedno, [obuhvatiti] jednim pogledom. (2001, str. 322)

Suprotno filmskom sekvencioanlnom modelu naracije (vremenskoj montaži) svi „kadrovi“ (slike, freske, mozaici) u prostornoj naraciji dostupni su gledatelju odjednom.²⁵

²⁵ Manovich dalje navodi i novije oblike prostorne montaže, karakteristične za računalni ekran: „Logika zamjene, karakteristika kina, ustupa mjesto logici dodavanja i koegzistencije. Vrijeme postaje spacijalizirano, distribuirano po površini ekrana. U prostornoj montaži, ništa ne treba biti zaboravljeno, ništa izbrisano. [...] prostorna montaža može akumulirati događaje i slike kako napreduje kroz svoju naraciju. U suprotnosti s kinoekranom koji primarno funkcionira kao snimka percepcije, ovdje računalni ekran funkcionira kao snimka memorije. [...] Prostorna montaža može se sagledati kao estetika prikladna korisnikovu iskustvu *multitaskinga* i multipliciranih prozora (GUI)“. (Manovich, 2001, str. 325, 326)



Slika 9. Giotto di Bondone, Epizode iz života Joakima i Ane (ploče 1-6), epizode Marijinog života (ploče 7-15) i epizode Kristova života i smrti (16-39), 1303-1310. Detalj freske u Capelli degli Scrovegni, Padova

4. VIDEOMEDIJ, *INSTALLATION ART* I SPEKTATOR

4.1. *INSTALLATION ART* I VIDEOART

Claire Bishop se u knjizi *Installation Art* osvrće na široku (i nedosljednu) uporabu pojma „instalacija“, koji se danas koristi za mnoštvo raznovrsnih (u smislu prikaza, sadržaja i opsega) umjetničkih djela i pojava. Potrebno je istaknuti razliku između „umjetnosti instalacije“ (*installation art*) i „instalacije umjetnosti“, tj. „instalacije umjetničkog djela“ (*installation of art*), gdje se potonji pojam odnosi na opisivanje „bilo kakvog razmještaja, aranžmana objekata u bilo kojem danom prostoru“, a čak se primjenjuje i za „konvencionalan postav slika na zidu“. (Bishop, 2005, str. 6) Ove pojmove povezuje namjera da se gledatelja usmjeri, da osvijesti način na koji su objekti instalirani u prostoru i kakav je „odaziv“ našeg tijela na tu situaciju. Za razliku od „instalacije-instaliranja umjetnosti“, umjetnost instalacije implicira i prostor i ukupnost svih elemenata unutar tog prostora, koji zajedno s njim čine cjelinu – jedinstveni (umjetnički) entitet. Na internetskim stranicama britanskih Tate galerija, uz pojam „*installation art*“ stoji: „Pojam umjetnost instalacije koristi se za opisivanje velikih konstrukcija, u mješovitim medijima, često oblikovanim za specifično mjesto [prostor] ili za privremeni vremenski period“. („Installation art – Art Term“, n.d.)

Višestruke perspektive kod umjetnosti instalacija imaju za posljedicu rušenje renesansnog perspektivnog modela jer opovrgavaju gledateljevo svako idealno mjesto s kojeg se djelo sagledava (gledatelj je decentrirani subjekt). Prostor umjetničke instalacije (*installation artwork*) može biti imerzivan²⁶, kao što je „totalna instalacija“ Ilyje Kabakova - „imerzivna scena u koju gledatelj ulazi“. Ona nudi jedan specifičan model gledateljevog doživljaja – instalacija fizički uranja, uvlači (*immerses*) gledatelja u trodimenzionalni prostor koji je istovremeno apsorbirajući i u *psihološkom* smislu. (Bishop, 2005, str. 14)

Takve su instalacije ponekad opisane kao „ambijenti“ koji nerijetko okupiraju čitav prostor (npr. galerijski prostor) kroz koji gledatelj mora fizički proći kao bi u potpunosti sudjelovao u djelu. Za razliku od takvih, neke su instalacije osmišljene da ih se samo obilazi, promatra s

²⁶ Imerzija od engl. „*immersion*“: uranjanje, umakanje, udubljanje (Filipović, 1996); imerzivni prostori: uzrokuju stanje svijesti pri čemu učesnik ima osjećaj da se umanjuje ili gubi njegovo fizičko tijelo. (Perica, n.d.)

distance, s vrata, s jednog kraja prostorije (razlog tome može biti njihova lomljivost). U slučaju umjetnosti instalacije, za razliku od skulpture i drugih tradicionalnih umjetničkih formi, gledateljevo iskustvo nije usmjereno na doživljaj odvojenih, pojedinačnih djela (koja su instalirana u zajedničkom prostoru), već je naglasak na „u potpunosti objedinjenom [jedinstvenom] iskustvu“. („Installation art – Art Term“, n.d.)

Kod videoinstalacije gledatelj je apsorbiran u prostor svjetla i zvuka ili svjetla i tišine ili svjetla i mraka.

4.1.1. Povijesni razvoj

Razvoj *installation arta* ne može se pratiti linearno zato što su utjecaji na tu umjetničku formu raznovrsni, događali su se u različitim trenucima i dolazili iz različitih područja: arhitekture, kina, scenografije, kazališta, performansa, kiparstva, slikarstva, *Land Art* itd. Stoga možemo prihvatiti drugačiji model povijesnog razvoja, koji se razlikuje od kronološkog, onaj predložen od Claire Bishop, koji se fokusira na gledateljev doživljaj, a ne na temu ili materijal. (2005, str. 8) Bishop navodi četiri modaliteta doživljaja koje umjetničke instalacije mogu strukturirati za gledatelja (iako potencijalno, prema Bishop, tih modaliteta ima više):

1. To su umjetnička djela (instalacije) koja gledatelja uvlače u „psihološko apsorbirajući, sanjarski ambijent“ - umerzivan, a polazište je model psihološkog ili psihoanalitičkog subjekata (npr. „totalna instalacija“, Ilya Kabakova). Konceptualna podrška pronalazi se u (fundamentalnim) tekstovima Sigmunda Freuda. (2005, str. 10)

2. Drugi modalitet instalacija implicira fenomenološki model gledajućeg subjekta, koji, kao polazište, afirmira tekstove francuskog filozofa Mauricea Merleau-Pontyja. Fokus je na „pojačavanju percepcije“ - npr. to su minimalističke instalacije-ambijenti (Robert Morris), zatim *site-determined* instalacije, svjetlosni prostori (npr. Robert Irwin, James Turrell), *live installation* (instalacije sa živim akterima, npr. Vito Acconci), videoinstalacije zatvorenog kruga i s vremenskom zadržskom (*time delay*), npr. Dan Graham, zatim svjetlosni koridori Brucea Naumana itd. (2005, str. 10)

3. Freudova ideja libidnog povlačenja i dezintegracije subjekta, u knjizi *Beyond the Pleasure Principle* i revitalizacija tog teksta od Jacquesa Lacana i Rolanda Barthesa, ključni su za treći modalitet instalacija koje iniciraju gledateljevo „mimetičko potopljavanje“ (*mimetic*

engulfment) – uronjavanje, obuzimanje, nestajanje... – u prostoru instalacije. Gledatelj se „gubi“ u mraku, u svjetlu, u zrcalnim refleksijama, u zvuku (zvuk može biti imerzivan, kao i mrak, odnosno prostor), u prostoru s videoslikama,... Ovdje se „ne nastoji *povećati* perceptivna svjesnost tijela, nego se nju želi *reducirati* tako da se gledatelja, na razne načine, asimilira u okružujući prostor“. (Bishop, 2005, str. 101) Bishop za primjer navodi instalacije Lucasa Samarasa, Jamesa Turrella, Yayoiija Kusamae, Richarda Wilsona, Billa Viole, Janet Cardiff itd. (2005, str. 10)

Doživljaj, kakav proizvode takve instalacije, za gledatelja je dijametralno suprotan minimalističkoj skulpturi i postminimalističkoj umjetničkoj instalaciji. Umjesto da pojačava svjesnost našeg perceptivnog tijela i fizičke granice, takve mračne instalacije sugeriraju naše rastvaranje [rastavljanje]; kao da protjeruju ili poništavaju [ukidaju] našu svijest o sebi - iako samo privremeno – gurajući nas u mrak [tamu], zasićenu boju ili prelamajući našu sliku u beskrajne zrcalne refleksije. [...] mogućnost našeg lociranja u odnosu prema prostoru je onemogućeno, jer je prostor zamračen, zbunjujući, ili na neki način neopipljiv [nematerijalan]. (Bishop, 2005, str. 82)

4. Četvrti tip instalacije je onaj „koji pozicionira aktiviranog gledatelja kao političkog subjekta“ i tako uključuje pojam „aktiviranog spektatorstva“ (npr. instalacije Santiaga Sierre, Héliia Oiticice, Felixa Gonzalez-Torresa, Rirkrita Tiravanije, itd.).

4.1.2. Videoart

Razvoj videoumjetnosti, u svojim je počecima bio vezan uz tehnička dostignuća. Godine 1965. Sony je na američko tržište lansirao poluprofesionalnu prenosivu napravu koja je omogućavala jednostavno elektronsko bilježenje i reprodukciju slika (do tog su trenutka samo velike televizijske kuće posjedovale slične elektronske uređaje). U narednim godinama videom su se počeli baviti umjetnici i inženjeri koji dolaze iz različitih umjetničkih miljea, koji su prihvatili video kao logičan nastavak njihovih umjetničkih izražavanja, ali i oni, koji su tražili odmak od komercijalne televizije i željeli dokumentirati društvenu i političku zbilju. (Fricke, 2005)

Umjetnici, koji su se počeli zanimati za istraživanje videomedija, u prvo su vrijeme bili pod utjecajem umjetničkih ideja i postupaka raznih umjetničkih pokreta, kao što su, prema Chrisu Meigh-Andrewsu: „Fluxus, performance i body art, arte povera, pop art, minimalizam, konceptualna umjetnost, avangardna umjetnost, suvremeni ples i kazalište, te druge

multidisciplinarnu [cross-disciplinary] kulturnu aktivnost i teoretski diskurs“. (Meigh-Andrews, 2011, str. 125) Budući da je *videoart* bio internacionalni fenomen, umjetnici su djelovali u raznim društvenim i političkim okruženjima iz kojih su crpili svoje ideje i međusobno ih razmjenjivali. Iako su videoumjetnici u svojoj praksi prisvajali koncepte, diskurse i postupke iz raznih disciplina i medija, *videoart* „prelazi iz povijesno umjetničke kategorije u novu domenu, onu tehnološku, koja ima svoje vlastite referencije i jezik“. (Rush, 2003, str. 8) Kao „vremenska umjetnost“ video se naročito angažirao oko raznih mogućnosti vremenske manipulacije – da produlji, ponovi, vrati unatrag, ubrza, uspori i zaustavi vrijeme.²⁷

Michael Rush predlaže tri glavne teme, koje je prepoznao kao načine pristupa kategoriji videoumjetnosti. Prva tema povezana je s umjetničkom praksom korištenja videokamere kao ekstenzije vlastitih tijela i prakse u kojoj kamera postaje sudionik u performansima. Na taj način, od samih početaka, povezuje fizičko (performans, tijelo) i konceptualno. Drugi pristup vezan je uz nove oblike i proširenja (ustaljenih) okvira pripovijedanja i naracije, proizvodeći linearne i nelinearne pripovijesti: autobiografske, fantastične, futurističke, ... ali i sadržaje kojima se želi „definirati političko i redefinirati seksualno, istraživati osobni i kulturni identitet“. (Rush, 2003, str. 9) Treći pristup ima u fokusu istraživanje videomedija kroz miješanje (hibridizaciju) raznih tehnologija (pri čemu video postaje sve manje „intimni“ medij).²⁸ Video se kombinira i rekombinira s velikim brojem drugih medija i umjetničkih izraza i materijala (često u formi interaktivnih instalacija): s filmom, DVD-om, računalnom umjetnošću, grafikama, animacijama, virtualnom realnošću, ... - „kako bi se formirali novi umjetnički izražaji“, poput *Filmic arta*, što nije posve ni film ni video“. (Rush, 2003, str. 9)

Već od samih početaka videoumjetnici promišljali su drugačije načine pričanja priče, što je uvelike bilo povezano s pitanjem vremena, koje je bilo u središtu interesa. U ranoj fazi²⁹ naročito se radilo o interesu za koncept „realnog vremena“, što je podrazumijevalo nemontirane i neprocesuirane slike, s ciljem da se „uhvati“ vrijeme na način na koji je bilo doživljeno – kao ovdje i sada. Osim realnog vremena, video je omogućio najraznovrsnije oblike vremenske manipulacije koje ukidaju granicu između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, a u

²⁷ Više o videovremenu u 7.4. poglavlju

²⁸ Može se govoriti o „hibridizaciji“ vrsta: „Video je ponekad, ali rijetko, 'čisti' medij nekog rada. Mnogo češće je hibrid, mješavina, na primjer, filma i videa, televizije i videa, računalne grafike i videa. Novi umjetnički izričaji izranjaju iz te hibridizacije“. (Rush, 2003, str. 11)

²⁹ U ranim godinama videoumjetnosti, videoprojeksije bile su rijetke zbog skupe opreme koja je bila nepouzdana i nedostupna, a za razliku od filma, projicirane videoslike bile su jako loše kvalitete (u 70-tim i ranim 80-tim slike su bile mutne, lošeg kontrasta). Televizijska slika bila je relativno slabe rezolucije tako da je emitiranje videa bilo dosta ograničeno. (Meigh-Andrews, 2011, str. 127)

videoinstalacijama mogu se događati raznovrsna vremenska preklapanja i višestrukosti. Osim eksperimentiranja vremenom, jedan od najznačajnijih eksperimenata iz ranog razdoblja videomedija obuhvaćao je interaktivnost. Interaktivnost je, uz vrijeme, „još jedno specifično obilježje videoprakse“, kaže Michael Rush, dok u suvremenoj digitalnoj (i virtualnoj umjetnosti) interaktivnost postaje „medij za sebe“.

4.1.3. Umjetnost videoinstalacije (*Video installation art*)

U centru interesa ovog teorijskog, a tako i praktičnog istraživanja nalaze se videoinstalacije, pa su stoga najviše zastupljeni primjeri umjetničkih djela iz tog područja. Sagledavaju se djela iz širokog spektra modaliteta: jednokanalne i višekanalne videoinstalacije - s jednim ili više ekrana (kao *multi-screens*). Ova forma podrazumijeva jednu ili više video/filmskih slika u prostoru dok ekrani mogu biti jedini elementi instalacije ili činiti cjelinu u kombinaciji s drugim elementima: s fotografijama, scenografskim komponentama, trodimenzionalnim objektima, (arhitektonskim) konstrukcijama u prostoru (npr. *Koridor* Brucea Naumana) itd.; mogu egzistirati kao samostalni i odvojeni jedni od drugih (ekrani-projeksije i ekrani-monitori) ili npr. biti uzročno-posljedično povezani - razdvojeni ili spojeni. Razmatraju se i djela u formi „videoorganizma“ - što su skupovi ekrana-monitora koji tvore jedinstvene konfiguracije slika - budući da podrazumijevaju umnažanje slika i/ili njihovo ponavljanje.

Inicijalni prodor medijskih ekrana u umjetničke galerije dogodio se već u kasnim 50-ima, kada su filmski ekrani (projekcije) i televizijski prijammici postali konstitutivni elementi *happeninga*, performansa i događanja proširenog kina (djela Carolee Schneemann, Alana Kaprowa, Johna Cagea, Roberta Whitmana, Roberta Rauschenberga). Televizijski i videoekrani (60-ih godina) prisutni su i kao samostalni elementi, npr. kao umjetnički materijal u radovima Wolfa Vostella i u videoskulpturama Nama Junea Paika. Od sredine 60-ih godina ekrani masovnih medija inkorporiraju se u prostorne umjetničke radove – u videoinstalacije (*Video Installation Art*)³⁰, uz primjenu raznovrsnih umjetničkih i medijskih tehnologija vizualizacije.

³⁰ Pojam „videoinstalacija“ tek je kasnije dodan u leksikon nakon što su brojni umjetnici „na obje strane Atlantika“ već eksperimentirali sa skulpturalnim i prostornim potencijalima videa. (Meigh-Andrews, 2011)

Chris Meigh-Andrews navodi da, od kasnih 60-ih i kroz 70-te umjetnici sve više eksperimentiraju s miješanim medijima i *multi-screenom*, razvijajući strategije suprotne tradicionalnim načinima gledanja – naročito s obzirom na ulogu i poziciju spektatora. Angažiranje publike na fizičkoj, intelektualnoj i emocionalnoj razini bilo je od velike važnosti, naročito za *multi-screen* videoinstalacije. Meigh-Andrews govori o „suradničkoj“ dimenziji koja izravno angažira publiku u odnosu na umjetničko djelo. Umjetnici su tražili načine kako proširiti granice izvan televizijske „kutije“ – „istražujući prostorne i fizičke relacije u odnosu prema sadržaju slika-ekrana, često uključujući interaktivne elemente“. (2011, str. 126)

Pojavom proširenog polja umjetničkih i medijskih praksi 60-ih i 70-ih godina, sve više nestaju jasne granice između skulpturalnog i kinematografskog. „Multi-kanalni radovi“, kako su ih u to vrijeme nazivali, provocirali su gledatelje da se spoje s radom na prostornoj razini, dok su (namjerno) bili prepušteni sami sebi - ostavljeni da slobodno odlučuju po pitanju redoslijeda i prioriteta slika, odnosa između umnoženih ekrana i pozicije gledanja, o relacijskim veličinama i o metodama kako su instalirani i postavljeni u prostoru. Umjetnici, koji su bili u mogućnosti uspostaviti kontrolu nad slikama kroz sve umnožene ekrane i nad pojedinačnim slikama-ekranima - u kombinaciji sa svim manipulacijama zvučnih zapisa, uključujući i mogućnosti zvučne projekcije, mogli su uspostaviti daljnju potencijalnu razinu značenja. (Meigh-Andrews, 2011, str. 127)

U odnosu na morfologiju ekrana, Kate Mondloch razlikuje dva tipa videoinstalacija: *screen-reliant* (gdje je ekran „performativna kategorija“ – ovdje može gotovo sve funkcionirati kao ekran: staklo, arhitektura, voda, materijali, trodimenzionalni predmeti itd.) i *screen-based* instalacije - kada su slike projicirane/emitirane na projekcijskom platnu/zidu (koji služi kao neutralni nosilac) ili na televizijskim, video i računalnim zaslonima i monitorima. (Mondloch, 2010, str. 2) *Screen-based* instalacije mogu biti i materijalni entiteti, „oprostorene skulpturalne konfiguracije, ali i „virtualni prozori“ – isto kao što su to i *screen-reliant* instalacije. Razlika je u tome što *screen-reliant* ne podrazumijevaju samo glatku dvodimenzionalnu sliku, već i sliku koja se želi maksimalno stopiti s ostalim (različitim od ekrana) objektima, materijalima i tvarima u prostoru – rezultat čega je sugestivnija iluzija virtualnog prostora. Takva vrsta instalacija nije predmet ovog istraživanja, koje je usmjereno isključivo prema *screen-based* primjerima.

4.2. GLEDATELJ U UMJETNIČKOJ INSTALACIJI

4.2.1. Aktiviranje gledatelja i decentriranje subjekta

Povijest odnosa umjetničkih instalacija u odnosu na gledatelja, prema Clairei Bishop, pronalazi uporište u dva pojma – u ideji „aktiviranja“ gledajućeg subjekta i u ideji „decentriranja“. Pojašnjavajući pojam *aktiviranog* gledatelja, Bishop govori da umjetnička instalacija, za razliku od tradicionalnog slikarstva i arhitekture, umjesto da „*reprezentira* tekstore, prostore, svjetla itd.“, ona ih za nas – *prezentira*, kako bismo ih izravno doživjeli. U prvi plan stupaju „osjetilna neposrednost“, „fizička participacija“ i proširena svjesnost o prisustvu drugih posjetitelja (koji postaju „dio djela“). Gledatelj je *aktiviran* i kreće se kroz/okolo djela kako bi ga neposredno doživio. (Bishop, 2005, str. 11) U umjetničkoj i videoinstalaciji on samostalno odabire objekte percepcije i u procesu „mentalne montaže“ povezuje i dekodira odvojene fragmente cjeline. Svojom likom, pojavom ili djelovanjem ponekad sudjeluje u instalaciji kao njezin konstitutivni element. Ta je aktivacija razmatrana i kao emancipacija jer je analogna gledateljevom sudjelovanju (angažiranju) u svijetu.

Ideja o „decentiranom subjektu“ odvija se istovremeno s idejom o aktiviranju gledatelja. U djelu *Perspective as Symbolic Form* Erwin Panofsky (1924) raspravlja o tome kako „renesansna perspektiva pozicionira gledatelja u centar hipotetičkog 'svijeta' prikazanog na slici; linija perspektive sa svojim nedogledom na horizontu slike povezala se s očima gledatelja koji je stao ispred nje“. (citirano prema: Bishop, 2005, str. 11) U toj se situaciji gledatelj nalazio u centriranoj poziciji - kao „centrirani gledatelj“. Posjetitelj umjetničke (i video) instalacije je decentrirani subjekt. On ne može jednim pogledom obuhvatiti cjeloću djela, a ne postoji ni privilegirana pozicija (u prostoru instalacije) s koje bi se trebale gledati slike na ekranima.

U brojnim kritičkim tekstovima kasnih šezdesetih godina pogled „centriranog gledatelja“ povezuje se s pojmom „panoptičkog ili muškog 'pogleda' [*'gaze'*]“. (Bishop, 2005, str. 11) Umjetnici dvadesetog stoljeća u svojim su umjetničkim istraživanjima nastojali prevladati takav „hijerarhijski model“ (jedan od primjera je kubistička mrtva priroda), a upravo razvoj

umjetnosti instalacija (*Installation Arta*), smatra Claire Bishop, odvija se simultano s pojavom teorija o subjektu kao decentriranom.³¹

Višekanalni videoradovi zahtijevali su od gledatelja da se asimilira s djelom na prostornoj razini - riječima Chrisa Meigh-Andrewsa, „oni su namjerno ostavljeni da slobodno odlučuju o prioritetu slika i odnosu između umnoženih ekrana i pozicije gledanja, da promišljaju prostor između monitora, njihove relativne veličine, te o načinima na koje su montirani ili izloženi“. (Meigh-Andrews, 2011, str. 127)

Povjesničar umjetnosti, Dagobert Frey, u tekstu „Gotik und Renaissance“, uspoređuje i oštro suprotstavlja imobilnog renesansnog gledatelja s gotičkim gledateljem. Prema Freyju, gotička slika se „odmotava poput filma ispred gledatelja, osim što sukcesivni slikovni doživljaji ne ovise o mehaničkom pokretu filma, nego o intelektualnom pokretu gledatelja“. (citirano prema: Friedberg, 2009, str. 35) Za razliku od imobilnog gledatelja filmskog spektakla u kinodvorani, spektator-posjetitelj videoinstalacije (*u* videoinstalaciji) ponaša se sličnije gotičkom gledatelju – on sudjeluje, utjelovljen je, decentriran; on se kreće, participira i odabire – intelektualno i vizualno, okom i tijelom.

Videoinstalacije okrenute su i vremenu i prostoru; imaju neke karakteristike i minimalističkih skulptura (objekti u prostoru), i slikarstva (okvir) i filma (vremenska dimenzija), a zahtijevaju i psihološko udubljenje³². U odnosu prema gledatelju, smatra Chris Meigh-Andrews, videoinstalacije općenito se mogu tretirati kao „interaktivne“ jer je gledatelj suočen s vrstom „promjenjive naracije prostornih i reprezentacijskih mogućnosti koje ona/on moraju savladavati“. (2011, str. 127) Neke se videoinstalacije mogu sagledati i kao *site-specific* - kada se komponente i cjelina djela postavljaju u relaciji prema karakteristikama i specifičnostima galerijskog prostora ili nekog drugog odabranog izložbenog mjesta.

Promišljajući o kinogledatelju, Roland Barthes primjećuje da je gledatelj, dva puta fasciniran kinom (*fascinated twice over*):

³¹ Claire Bishop kaže da su te teorije, kojih je bilo mnogo u 70-tim, (mahom opisivane kao poststrukturalističke), imale u interesu „pružiti alternativu ideji gledatelja, kakav je impliciran u renesansnoj perspektivi“, koji je bio „racionalan, centriran, koherentan humanistički subjekt“. Različito od tog gledišta, „poststrukturalistička teorija smatra da je svaka osoba intrinzično dislocirana i podijeljena, u zavadi sa samim sobom“, stoga na ljudski subjekt treba gledati kao na „fragmentiran, višestruk i *decentriran*“. (Bishop, 2005, str. 13)

³² Za razliku od minimalističkih skulptura koje, svojom „doslovnom (nesimboličkom i neekspresivnom) uporabom materijala i njihovom preferencijom prema reduciranim i jednostavnim formama“, ne iniciraju psihološko udubljenje, već preusmjeravaju gledateljevu pažnju na doživljaj doslovnosti rada i na promišljanje o njihovom odnosu prema prostoru. (Bishop, 2005, str. 53) Jedan od najvažnijih doprinosa minimalističke skulpture, tj. objekta jest u uključivanju percepcije promatrača u konstituciju umjetničkog djela.

[...] sa slikama [*by the image*] i s njihovim *okruženjima* – kao kad bih imao dva tijela istovremeno: narcisoidno tijelo koje gleda [*gaze*], izgubljeno, u propadajuće ogledalo i izopačeno tijelo, spremno da obožava ne samo sliku nego upravo ono što je prekoračuje [*nadvisuje*]: *teksturu zvuka, dvoranu, mrak, tamnu masu drugih tijela, zrake svjetla, ulaženje u kino, izlaženje iz dvorane*. (Barthes, citirano prema: Bishop, 2005, str. 95)

Bishop primjećuje da je upravo ovakvo oduševljenje s „okruženjem“ kina svojstveno i mnogim suvremenim videoinstalacijama – gledatelj je dvostruko fasciniran (i rasplinute pažnje): i sa slikom na ekranu i s uvjetima njezine reprezentacije, tj. s fizičkom „kinosituacijom“. (2005, str. 95) Merleau-Ponty naglašava imerzivno iskustvo gledatelja *u* - umjetničkoj instalaciji: „Ja ne vidim [prostor] u odnosu na njegov vanjski omotač; ja ga živim iz unutrašnjosti; ja sam uronjen [*immersed*] u njega. Naposljetku, svijet je sve oko mene, a ne ispred mene“. (citirano prema: Bishop, 2005, str. 50)

Gledatelj *u* umjetničkoj instalaciji često balansira između pozicije subjekta i objekta, te svojom tjelesnom i mentalnom prisutnošću u djelu predstavlja ujedno i „element koji nedostaje“. U *Fenomenologiji percepcije* (1945) Merleau-Ponty iznosi stav da subjekt i objekt nisu odvojeni entiteti, nego su recipročno međuovisni i isprepleteni: „stvar [*the thing*] je nerazdvojiva od osobe koja je percipira i zapravo nikada ne može biti sama po sebi jer stoji na drugom kraju pogleda [*gaze*] ili na međi osjetilnog istraživanja [...]“ – pri čemu percepcija nije samo stvar pogleda, već uključuje čitavo tijelo. (citirano prema: Bishop, 2005, str. 50)

4.2.2. Tjelesni ego i propioceptivnost

U prethodnom odlomku ističe se gledateljeva doslovna prisutnost u prostoru umjetničke instalacije – njegova percepcija nema samo obilježja vizualnog, niti (šire) osjetilnog ili umnog, već on doživljava i svojim tijelom - propioceptivno. U knjizi *The Treshold of the Visible World* (1996), u poglavlju o tjelesnom egu („*The Bodily Ego*“), Kaja Silverman temeljito razvija pojam propioceptivnosti referirajući se na Jeana Laplanchea, Paula Schildera i francuskog psihoanalitičara Henrija Wallona. Razmatranje Silverman započinje osvrtom na Lacanov stadij zrcala, koji je „faza u psihičkome razvoju djeteta u kojoj se dijete poistovjećuje s vlastitom

slikom u zrcalu“.³³ Wallonovo objašnjenje stadija zrcala razlikuje se od Lacanovog poimanja³⁴: prema Lacanu, zrcalna slika, dostatna da se u djetetu potakne spoznaja „sebe“; Wallon smatra da se moraju dovesti u vezu dvije komponente, kako bi se to dogodilo, i to: zrcalna slika ili „eksteroceptivni“ ego (tj. vizualni *imago*) i „proprioceptivni“ ego – koji su, prema Wallonu, središnji fenomeni u formaciji tjelesnog ega. (prema: Silverman, 1996, str. 15) Za Kaju Silverman proprioceptivnost bi bila tijesno povezana s tjelesnim osjetima zauzimanja (okupiranja) neke točke u prostoru i s uvjetima pod kojima se to čini, što uključuje „nevizualno mapiranje tjelesne forme“.³⁵ Pojam također priskrbljuje nešto što sam spekularni (vizualni) *imago* nikada ne bi mogao pružiti – nešto što Wallon označava pojmom „prisustvo“ (*presence*). (Silverman, 1996, str. 16)

Wallon spaja proprioceptivnost s posturalnom funkcijom – poziturom i na taj način sugerira da je proprioceptivnost produkt interakcije između tijela i njegovog kulturnog okruženja (kao što je to također, prema Schilderu, tzv. senzacionalni ili osjetilni ego - za razliku od vizualnog *imago*, tj. „slike tijela“³⁶). (prema: Silverman, 1996, str. 13) Kaja Silverman govori o posturalnom modelu tijela kao o kategoriji koja nije „biološki dana“, već se mora „mukotrpno izgraditi“ – pri konstituciji posturalne komponente tijela, tj. subjektive poziture ne postoji stabilno i fiksirano uporište, već subjekt (i njegov tjelesni ego) neprestano prolaze kroz razne

³³ Prema Lacanovoj teoriji, riječ je o razdoblju između 6 i 18 mjeseci djetetovog života. Međutim, ovaj pojam kasnije dobiva složenije značenje: „od početka pedesetih godina težište njegova značenja postupno prelazi s određenoga životnog razdoblja na specifičan libidinalni odnos subjekta prema slici tijela kao na trajno i opće svojstvo ljudske subjektivnosti“. („stadij zrcala | Struna | Hrvatsko strukovno nazivlje“, n.d.)

³⁴ Osjetilnim tijelom i njegovom prirodom dalje se bavio bečki neurolog i psihoanalitičar Paul Schilder, navodi K. Silverman. U knjizi *The Image and Appearance of the Human Body* (1935), Schilder prihvaća značaj slika tijela (*images of the body*) u formiranju „sebe“ („*self*“), ali smatra da te slike predstavljaju tek jednu od komponenti entiteta. Pojmovi „posturalni model tijela“ i „slika tijela“ („*image of the body*“) Schilderu označavaju tjelesni ego, a također uključuju i sve taktilne, kutalne (kožne) i kinestetičke senzacije. Oni se kroz sinesteziju doživljavaju kao da se odnose na jedno tijelo – ono koje zauzima jednu točku u prostoru. Vizualna i osjetilna dimenzija tijela, iako različite, tijesno su međusobno integrirane i izazivaju jedinstven osjećaj sebe. Francuski psihoanalitičar Henri Wallon u tekstu iz 1934. godine govori o vizualnoj slici (*visual imago*) kao o „eksteroceptivnom egu“, koji s „proprioceptivnim egom“ tvori vrlo suptilno jedinstvo (iako su ova dva fenomena u početku razdvojena). (prema: Silverman, 1996, str. 10-14)

³⁵ Pojam proprioceptije, shvaćen u užem smislu riječi: proprioceptija: „Osjećaj ili percepcija, obično na podsvjesnoj razini, kretanja i položaja tijela, a osobito njegovih udova, nezavisno od vida [...]“ ili „Kinestetički osjet. Osjet koji se bavi s osjetilnim senzacijama o položaju tijela, držanju tijela, ravnoteži i pokretu“. („proprioception | The Free Dictionary“, n.d.)

Eksteroceptija: „Percepcija podražaja koji nastaju izvan ili na udaljenosti od tijela“. („Exteroception | definition of exteroception by Medical dictionary“, n.d.) Eksteroceptivno: „Odnosi se na podražaje koji nastaju izvan tijela ili na osjetilne receptore koje oni aktiviraju“. („Exteroceptive“, n.d.)

³⁶ Slika tijela, vizualni *imago*, obuhvaća: vizualne odraze našeg tijela na reflektirajućim površinama ili putem vizualnih reprezentacija (npr. kroz medij filma, videa i fotografije), zatim izravne opažaje, „na sebi“, dijelova vlastitog tijela, ali i mentalne slike koje imamo o svom tijelu i reprezentacije. (Silverman, 1996, str. 12, 13)

dezintegracije i transformacije, pri čemu krucijalnu ulogu igra njegovo/njezino okruženje. Schilder govori o važnosti „društvene razmjene“, misleći pritom na ukupnost našeg okruženja, bez kojeg „nikada ne bi mogao postojati [ego] jer se [ego] može definirati samo kroz odnos između tijela i svijeta objekata“. (Silverman, 1996, str. 13) Naše je tijelo (tjelesni ego) oblikovano i kroz želje i aspiracije drugih prema subjektu; kroz vrijednosti utisnute putem dodira, ali i usmjerenih pogleda, što premašuje puki izravni fizički kontakt. Prema Schilderu, i oblik tijela mijenja se sa željama subjekta koje ga postavljaju u strukturirajući odnos prema Drugom:

[...] the touches of others, the interest others take in the different parts of our body, will be of an enormous importance in the development of the postural image of the body. [...] Every emotion... changes the body-image. [...] The body contracts when we hate, it becomes firmer, and its outlines towards the world are more strongly marked. This is connected with the beginning of action in the voluntary muscles... We expand the body when we feel friendly and loving...and the borderlines of the body-image lose their distinct character. (Schilder, citirano prema: Silverman, 1996, str 13)

Pojam proprioceptivnosti, osim „posturalnog razvoja muskluature“, kaže Silverman, uključuje mnogo više: „[proprioceptivnost] bila bi rezultat 'združivanja i ujedinjenja inače disparatnih i razbacanih senzacija [osjeta], koje omogućavaju razni osjetilni organi, u svim svojim različitim prostorima i registrima““. (Grosz, citirano prema: Silverman, 1996, str. 16) Značenje pojma se vjerojatno može i proširiti kako bi implicirao „sve učinke onih fizičkih interakcija između mladog tijela i roditeljskog okruženja, čime subjekt stječe tijelo koje je osjetilno obilježeno rodnom, rasom i seksualnim preferencijama“. Ipak, zaključuje Silverman, muskularni (mišićni) i kožni (kutanim) osjet zajedno imaju „određenu privilegiranu proprioceptivnu ulogu jer su odgovorni za konstrukciju korporalnog [tjelesnog] geštalta, a time i za subjektov osjećaj njega ili nje kao tijela koje je produženo u prostor“. (1996, str. 16) Na taj način, prema Silvermanu, prošireni kapacitet proprioceptivnog ega uključuje tjelesne osjete općenito, ali naročito muskularne i kutalne (kožne). S obzirom na prošireno poimanje proprioceptivnog ega, u nastavku svog teksta Silverman naizmjenično koristi pojmove „proprioceptivni“ i „osjetilni“ ego, te smatra da je on istovremeno i psihički i korporalni: „[...] uključuje i fizički osjećaj i subjektovu istovremenu mentalnu registraciju na temelju tog [fizičkog] osjećaja – tj. [uključuje] osjećaj 'biti ovdje' [*hereness*] i 'biti svoj' [ili 'vlastitost' - *ownness*]. (1996, str. 16)

4.2.3. Tjelesni ego u umjetničkoj instalaciji

Kada se govori o „tijelu koje je osjetilno obilježeno rodom, rasom i seksualnim preferencijama“, na ovom se mjestu možemo osvrnuti na performativni video, u kojem performer teško (ili nikako) eliminira svoje rodne i rasne karakteristike u kontekstu svoje izvedbe (ukoliko bi mu to bila namjera). Performer kroz svoju pozituru (kroz određeni posturalni model tijela) može reprezentirati željeni intencionalni tjelesni ego, tj. željeno tijelo. Posturalni aspekt performerovog tijela tada ima ulogu simboličkog, ulogu maske.

Po pitanju međudjelovanja vizualnog *imaga* i proprioceptivnog ega, u situacijama kada se *imago* čini jedinstven s osjetilnim (proprioceptivnim) egom, tada subjekt to stanje „sveukupnosti“ (*altogetherness*) obično doživljava kao sinonim za „prisutnost“. Kada se ta dva tijela razdvoje, „prisutnost“ je izgubljena. (Silverman, 1996, str. 17)

Ova potonja situacija evidentna u sudjelovanju spektatora u videoinstalaciji Brucea Naumana, *Live Taped Video Corridor* (1970), gdje se ostvaruje učinak razdvajanja vizualnog od perceptivnog ega (opširnije u poglavlju 7.6.4.2.), dok je doživljaj „sveukupnosti“, „prisutnosti“ ostvariv za spektatora u videoinstalaciji Wolfa Vostella, *Grasshoppers (Skakavci)* (1969 - 1970) – spektator se susreće sa svojim vizualnim *imagom*, u projekciji zatvorenog kruga.

Svoje proprioceptivno ili osjetilno tijelo, spektator naročito osvještava pri percepciji video/filmskih djela gdje autor okreće sliku protivno prirodnim zakonima. Gledatelj nastoji podesiti, uskladiti svoje tijelo u prostoru (tj. svoj pogled) u odnosu na tu okrenutu sliku – on se naginje, gleda iskosa... Primjer su performativni filmovi također Brucea Naumana, poput: *Bouncing in the Corner #1* (1968) i *Slow Angled Walk*, tj. *Beckett Walk* (1968). Spektator se na filmske i videoinstalacije odaziva tjelesno, također i s obzirom na: dimenzije ekrana, parametre realnog (fizičkog) prostora, raspored ekrana, odnose statičnog/dinamičnog; s obzirom na sve slikovne (npr. boja, pokret,...), ali i zvučne elemente. Gledatelj doživljava svoj proprioceptivni ego u instalaciji Brucea Naumana, *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001), u situaciji okruženosti videoprojekcijama u stvarnoj veličini, sa snimkama različitih aspekata prostora umjetnikovog ateljea. Spektator je asimiliran u videoprostor. Za performativne filmove *Bouncing in the Corner*, *Slow Angled Walk* i slične, može se reći da izravno i prvenstveno tematiziraju odnos proprioceptivnog, osjetilnog tijela u pokretu, prema prostoru.

Budući da je gledatelj u videoinstalaciji pokretan, mobilan – on stoji ili hoda, on je itekako svjestan svojeg tjelesnog ega. Prema tome, spektator se u videoinstalaciji prvenstveno identificira sa „sobom kao spektatorom“³⁷, a tek tada, u nekim slučajevima - s kamerom (npr. kod pokretne kamere, panoramskog pokreta, *zoomiranja*, narativnog videa i sl.).

4.2.4. Aktivirani spektator u videoinstalaciji; simultano i sinkrono - *The Visitors* (2012), Ragnar Kjartansson

Slično kao i u *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001), i u ovoj multikanalnoj videoinstalaciji spektator je „uvučen“ u videoprostor, u kojem je svjestan svog osjetilnog tijela. *The Visitors* je devet-kanalna HD, performativna videoinstalacija, snimljena u prostorijama vile Rokeby (*Rokeby House*³⁸), naslovljena prema istoimenom albumu švedskog pop benda ABBA (*The Visitors*, 1981.) – ujedno i posljednjem zajedničkom albumu benda. Kjartansson tematizira osobnu tragediju - rastavu od umjetnice Ásdís Sif Gunnarsdóttir i stvara djelo-epilog njihovom zajedničkom životu. Kjartansson okuplja bliske prijatelje, glazbenike s Reykjavik-glazbene scene u stvaranju djela „kinematografskog sjaja i *country-western* novog vala“³⁹. Zajedno sa sedam ostalih glazbenika snima glazbeni performans kao ambijentalnu videoinstalaciju s devet ekrana.

³⁷ Christian Metz, u kontekstu kinematografske identifikacije, smatra da se gledatelj u većoj mjeri poistovjećuje sa „sobom kao spektatorom“, nego s kamerom i to naziva primarnom identifikacijom (kada raspravlja o sekundarnoj identifikaciji, poziva se na Lacanov stadij zrcala): „[...] he suggests that the viewer does not so much identify with the camera as with 'himself as spectator,' in a triumphant affirmation of self – sameness“. (Silverman, 1996, str. 88)

³⁸ Rokeby House je kuća stara 195 godina s četrdeset i tri sobe, smještena na idiličnom imanju - povijesnoj Rokeby farmi (država New York), na brdašcu iznad rijeke Hudson, blizu Barrytowna). Na posjedu su živjeli potomci obitelji Livingston i Astor kroz jedanaest generacija.

³⁹ Prema galerijskom natpisu o instalaciji, za vrijeme samostalne izložbe Ragnara Kjartanssona u Barbican Art Gallery u Londonu, 2012.



Slika 10. Ragnar Kjartansson, *The Visitors*, višekanalna video instalacija, 2012. Detalj instalacije u SFMOMA, San Francisco, 2017.

Devet videa u prirodnoj veličini simultano je projicirano na zidove i pregradne panele zamračenog galerijskog prostora u minucioznoj vremenskoj sinkronizaciji. Svaki prikazuje po jednu prostoriju kuće (u jednom je to vanjski prostor) u kojoj su pojedinačni glazbenici, ozvučeni, sa slušalicama na ušima⁴⁰, snimljeni prilikom svojih instrumentalnih i vokalnih izvedbi. U devet neprekinutih kadrova neprestano se, u trajanju od šezdeset i četiri minute, ponavljaju uglazbljeni stihovi *Feminine Ways* prema poeziji Ásdís Sif Gunnarsdóttir⁴¹. Sve pojedinačne projekcije opremljene su odvojenim zvučnicima tako da se gledatelj, približavanjem ekranu, približava i pojedinačnom izvoru zvuka – taj je glasniji dok ostali dopiru s distance. Pozicija gledatelja, primjerice, između violončeliste i bendžoista evocira potpuno drugačiji doživljaj, nego u položaju između druga dva ekrana (tj. glazbenika).⁴² Individualne interpretacije, preciznom sinkronizacijom svih slika i svih odvojenih zvukova,

⁴⁰ Glazbenici međusobno sinkroniziraju svoje izvedbe jedino slušajući ostale izvođače preko slušalica.

⁴¹ Pjesmu autor slikovito opisuje kao „feminine nihilistic gospel song“. (Prema galerijskom natpisu o radu *The Visitors*, Ragnar Kjartansson, u Barbican Art Gallery, 2012)

⁴² U jednom od videa, Kjartansson leži u kadi s vodom, svira akustičnu gitaru i pjeva uglazbljene stihove, većinom ponavljajući liniju: *Once again, I fall into my feminine ways*. Freire Barnes (n.d.) to opisuje kao: „heart-wrenching song with spellbinding passion“ („srećdrapateljnu pjesmu s očaravajućom strašću“).

Na devetom ekranu gosti na verandi, uz zvukove žuborenja rijeke i cvrčanje cvrčaka, dva puta tijekom performansa ispaljuju stari top na travnjaku. Na kraju „instaliranog performansa“ svi se izvođači okupljaju u prostoriji s klavirom, pjevaju, otvaraju šampanjac, zatim izlaze na travnjak i, u maniri holivudskih mjuzikala, odlaze u daljinu, prema zalasku sunca koje nestaju na horizontu...

pretvaraju se u „kinematografsku i harmoničnu kompoziciju“ - promatrani zajedno čine „slojevit portret“.



Slika 11. Ragnar Kjartanson, *The Visitors*, višekanalna videoinstalacija, 2012. Sličica iz videa

Posjetitelji-spektatori šecu prostorom, leže, sjede, približavaju se i udaljavaju od slika i zvukova u jednom intimnom, skoro taktinom „vrlo-izbliza“ susretu s izvođačima - iz položaja koji zadire u njihov intimni i privatni prostor (npr. scena gdje autor leži u kadi s vodom), u prostor i tijela i glasa. Na trenutke je to čak erotsko iskustvo, npr. prilikom približavanja bosonogoj glazbenici koja nogama obgrljuje instrument. Iako tamna prostorija instalacije donekle eliminira stvaran materijalni prostor, on je itekako prisutan. Posjetitelji su svjesni jedni drugih – svi svjedoče istom (transcendentalnom) događaju, sudjeluju u istom iskustvu, a u doživljaj unose osobne emocionalne i duhovne asocijacije. Može se reći da taj prostor-vrijeme događaj pruža istinski doživljaj sinergije – kako po pitanju tijela, tako i u smislu kruženja i razmjene pozitivne duhovne energije. Gledatelj je „aktivirani spektator“ okružen umnoženim ekranima i zvukovima, utjelovljen u djelu, u prostoru, kako kaže Kjartansson u videozapisu „savršenog društva (*perfect society*)⁴³“. Kjartansson ide za idejom kolaboracije i zajedničkog stvaranja: „energija je važnija od stvarnog objekta, ali tad (i) objekt postaje bitan zbog te

⁴³ Ragnar Kjartansson govori o iskustvu zajedništva pri snimanju videa za *The Visitors*: „Moraš biti potpuno koncentriran na sebe, ali i na druge - to postaje [nešto] poput idealnog društva“. (Pirelli HangarBicocca, 2013, 05:31)

energije koja je u njemu“. Amy Gorel, u tekstu *Ragnar Kjartansson's The Visitors' Rewards Patience*, opisuje ponašanje publike u završnim trenucima i navodi na zaključak da i publika postaje temom ove instalacije:

By now, the audience is a lot closer together physically, and perhaps emotionally. They had shuffled toward each other as the musicians greeted each other on screen. They shared a sigh and a laugh together and looked for each other's lead on where to look next. [...] Forcing the audience together as the musicians move into the same screen, the installation proves to be as much about the audience as the subject matter - [...]. (Gorel, 2014)

Glazbenici, posjetitelji kuće (*the visitors*), „nastupaju“ za posjetitelje instalacije jer tek oni, gledatelji-spektatori-posjetitelji (*the visitors*), koji su u prostoru, mogu sumirati pojedinačne odvojene izvedbe, doživjeti istovremeno simultanost i sukcesivnost.⁴⁴ Sugestivna snaga tog „sada“ i „tu“ „živog“ događaja svakako je potpomognuta projiciranim slikama u prirodnoj veličini, u koje se gotovo može ući, te odvojenim izvorima zvuka. Doživljaj je uvjetovan pozicijom u prostoru i kretanjem kroz njega.



Slika 12. Posjetitelji videoinstalacije, Ragnar Kjartansson, *The Visitors*, 2012. Detalj instalacije u Barbican Art Gallery, London, 2016.

The Visitors se može doživjeti kao lirska oda ženskom rodu, odobravanje i razumijevanje feminističkog svjetonazora i ideja, koje autor podržava i živi.⁴⁵ Prema galerijskom natpisu u

⁴⁴ Doživljaj sukcesivnosti posljedica je kretanja posjetitelja kroz prostor. Kretanjem u vidokrug nadolaze nove slike i dok se jedni zvukovi postepeno stišavaju (udaljavanjem od izvora), drugi postaju sve glasniji.

⁴⁵ Ragnar Kjartansson kaže da je dvadeset prvo stoljeće – „feminine century“. (Pirelli Hangar Bicocca, 2013, 9:29)

Barbican Art Galleryju (2016) „*The Visitors* odražavaju mjesto gdje se stvarnost stapa s fikcijom, povijest s glasinama i svakodnevni život sa snovima“.

5. REALNO I SIMBOLIČKO U UMJETNIČKOM DJELU

5.1. ODREĐIVANJE POJMOVA: REALNO I SIMBOLIČKO

Pojam Realnog, prema Jacquesu Lacanu, nije jednostavno definirati jer ga sam Lacan kroz godine razvija, nadopunjuje i modificira te čak i suprotstavlja. Postoje različite interpretacije Lacanovih navoda, koje se, čak i u ključnim točkama, suštinski razlikuju. Realno je teško precizno i jednoznačno odrediti i stoga što Lacan o njemu najmanje govori – tako Realno ostaje najnedostižniji i najtajnovitiji od svih triju poredaka. Prema Dylanu Evansu (1996), Realno postaje „mjesto radikalne neodređenosti“.

Ovdje se navode neki pogledi na pojam u nastojanju opredjeljenja i pronalaska prihvatljive formulacije – poimanja, koje bi bilo primjenjivo pri analizi umjetničkih djela – onih koja impliciraju ponavljanja i omogućavaju višeslojno čitanje.

5.1.1. Realno prema Jacquesu Lacanu – traumatska kvaliteta Realnog

Tumačenjem triju Lacanovih registra kao ključnih poredaka psihoanalize: Imaginarno, Simboličko i Realno, bavio se i Dylan Evans, međutim, u konačnici nije ponudio jednoznačnu definiciju Realnog. U tekstu „Poredak Realnog u lakanovskoj psihoanalizi“, Andrea Milanko citira Evansa: „nije potpuno jasno je li Realno izvanjsko ili unutarnje, ili je nespoznatljivo, ili pak pristupačno razumu (1996:160)“. (Evans, citirano prema: Milanko, 2010, str. 408)

U *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* Evans navodi da tek 1953. godine (iako se pojam u Lacanovim spisima pojavio već 1936.) Lacan uzdiže Realno do statusa temeljne kategorije psihoanalitičke teorije čime postaje jedno od tri poretka (uz simboličko⁴⁶ i imaginarno). Realno nije tek u suprotnosti s Imaginarnim, već je također smješteno „iza“ - s onu stranu Simboličkog. Kasnije, prema Dylanu Evansu, u Lacanovim formulacijama od 1953. do 1955. godine, Realno se pojavljuje kao:

⁴⁶ Simboličko se najčešće odnosi na jezik, tj. na stadij razvoja ličnosti u kojem dijete „ulazi u jezik“, u procese označavanja.

[...] ono koje je izvan jezika i koje se ne može asimilirati u simbolizaciju. To je 'ono što apsolutno odolijeva simbolizaciji.' (S1, 66); ili, drugačije, realno je 'domena svega što postoji izvan simbolizacije' (Ec, 388). Ova tema ostaje konstantna tijekom ostalih Lacanovih radova i dovodi Lacana do toga da povezuje realno s konceptom nemogućnosti. Realno je 'nemoguće' (S11, 167) jer ga je nemoguće zamisliti, nemoguće ga je integrirati u simbolički poredak i nemoguće polučiti na bilo koji način. To je ta karakteristika nemogućnosti i rezistencije prema simbolizaciji koja realnom pruža osnovnu traumatsku kvalitetu. (Evans, 1996, str. 162, 163)

Iz citata je vidljivo da je Realno, u ovom razdoblju Lacanova rada, s jedne strane ono što je „izvan/onkraj jezika i nedostupno simbolizaciji“, a istovremeno se „ono što se nije moglo integrirati u Simbolički poredak kod psihotičnih bolesnika, vraća u obliku

Realnog, i to halucinacije“. (Milanko, 2010, str. 408) Lacan koristi koncept Realnog kako bi objasnio razne kliničke fenomene, poput anksioznosti (tjeskobe), traume i halucinacija. Smatra da je Realno „objekt tjeskobe“, da je tjeskoba „propušteni susret s tim realnim objektom, koji se manifestira u obliku traume“⁴⁷, što znači da kad se nešto ne može integrirati u simbolički poredak, poput psihoza, ono se može vratiti kroz Realno u obliku halucinacija. (Evans, 1996, str. 164) To bi značilo da je halucinacija manifestacija Realnog. Ideja Realnog omogućila je Lacanu novi pristup pitanjima anksioznosti i simptoma. U njegovim kasnijim seminarima (za razliku od njegovog ranog učenja, u kojem je evidentno prvenstvo simboličkog), od 1972. do 1978., smatrao je da su realno (R), simboličko (S) i imaginarno (I) izričito ekvivalentni. Kako bi formalizirao Realno, Lacan je od matematike posudio teoriju prstena - Realno, Imaginarno i Simboličko, predstavio je kao tri savršeno identična kruga zajedno povezana na specifične načine (ako se jedan od njih izreže, druga dva se oslobađaju). Time je u psihoanalizu uveo novi objekt, tzv. Borromenski čvor:

Taj čvor je i materijalni objekt koji se može manipulirati i metafora za strukturu subjekta. [...] Od tog trenutka nadalje u Lacanovu poučavanju realno više nije neproziran i zastrašujući entitet koji se ne može pojmiti. Umjesto toga, on je postavljen uz simboličko i vezan je uz njega posredovanjem imaginarnog. Dakle, bez obzira na našu sposobnost da simboliziramo i zamišljamo, ostaje neko područje neznačenja, koje se ne može reducirati, i to je upravo mjesto u kojem je locirano realno (prema Lacanu, 1974-1975). („Real, the (Lacan) | Encyclopedia.com.“, n.d.)

⁴⁷ Leslie Chapman (2016) govori o Lacanovom traumatičnom: „U Lacanovim pojmovima na traumu se može gledati kao na 'ranu' ili *rupturu* [puknuće] u samom Simboličkom poretku. Ono što je ključno u vezi (psihičke) traume, je da se ona [trauma] referira na iskustvo u kojem se ne pronalazi smisao; na ono što pojedinac ne može 'obraditi' ['procesuirati']; na iskustvo koje se ne može asimilirati u njegov pogled na svijet. I taj neuspjeh 'procesu' asimilacije objašnjava mnoge uznemirujuće fenomene koji prate, primjerice, posttraumatski stresni poremećaj (PTSP), koji uključuju noćne more, retrospekcije [*flashbackove*], napade panike i, u nekim slučajevima, distanciranje. Stoga se čini da postoji bliska povezanost između pojma Realnog i traume, utoliko što nijedno nema smisla, oboje je 's onu stranu' jezika i reprezentacije“. („Lacan's concept of the Real: a materialist reading“, 2016)

Prema Lacanu, Realno je sada: „nesvodiva cjelina u simboličkom iz koje proizlaze subjektova fantazija i želja“. („Real, The (Lacan)“, n.d.) Iz toga proizlazi misao koja se može prihvatiti kao jedna od vodilja u raspravi o Realnom:

Svi imamo intuitivno iskustvo realnog u fenomenima, kao što su neugoda (jeza, nesigurnost), tjeskoba, beznačajnost i pjesnički humor, koji se poigrava riječima na račun značenja. Tako, kad imaginarnim naletima i govoru nedostaje okvir, kada stvarnost više nije organizirana i umirena paravanom fantazija, doživljaj realnog pojavljuje se na način koji je jedinstven za svaku osobu. („Real, the (Lacan) | Encyclopedia.com.“, n.d.)

Može se reći da je upravo ta „traumatska kvaliteta“ Realnog ključna za daljnje razmatranje pojma u kontekstu umjetničkog djela.

5.1.2. Lacanovo Realno prema Slavoju Žižeku

Tumačenjem Lacanovog pojma Realnog bavi se i Slavoj Žižek, suvremeni filozof slovenskog porijekla. U knjizi *Kako čitati Lacana*, Žižek kaže da Realno nije „stvar po sebi“ (referirajući se na pojam Emmanuela Kanta) - drugim riječima, Realno nije „eksterna stvarnost, kakva je tamo negdje drugdje, nezavisno od nas, prije nego što je izobličimo svojim opažanjem“, već, „ukoliko postoji pojam Realnog, on je izuzetno složen i zbog toga neshvatljiv, i ne može se pojmiti na način koji od njega čini jedno 'Sve'“. (Žižek, 2012, str. 89)

Po pitanju Realnog, Žižek se pretežito oslanja na kasniju fazu Lacanova rada, posebno na *Etiku psihoanalize* jer smatra da tamo dolazi do ključnog preokreta Lacanove misli. U toj fazi Lacan govori o Stvari⁴⁸ (*das Ding*) koja pripada poretku Realnog, dok je Realno „prekomjernost koju je nemoguće simbolizirati“. (Matiješević, citirano prema: Milanko, 2010, str. 408) Stvari, toj „traumatskoj srži“ ili „jezgri Realnog“, može se pristupiti samo retrogradno, neizravno - kroz pukotine u Simboličkom poretku, nastavlja Milanko. Realni poredak na taj je način onkraj Simboličkog i onkraj subjekta. Pri analizi psihotičnog subjekta, Lacan uočava mehanizam odbacivanja i isključivanja, što tretira kao prazninu *unutar subjekta*, koja se nadomješta halucinacijama. Milanko (str. 409) zaključuje da se „određenje Realnog koleba između prekomjernosti ili čiste materijalnosti i potpune praznine [...]“. (Milanko, 2010, str. 409)

⁴⁸ Prema Žižeku, „Da bi označio jezgru Realnog, traumatsku srž, Lacan upotrebljava Freudov termin *das Ding*. Stvar kao utjelovljenje nemogućeg užitka [...]“. („Lacanovo Realno?“, 2011)

U nastojanju da rasvijetli Lacanovo Realno, Žižek za primjer uzima sliku *The Ambassadors* (1533) Hansa Holbeina i usmjerava gledateljevu pažnju na anamorfnu mrlju u donjem dijelu slike. Taj donji dio slike, pri gledanju sprijeda izgleda kao „besmislena mrlja“, međutim, kad promijenimo položaj i pogledamo je iskosa – otkriva se prepoznatljiv motiv ljudske lubanje⁴⁹. Žižek navodi Lacanovu tezu prema kojoj je ta mrlja - predmet-uzrok želje. Prema Lacanu, taj predmet-uzrok želje je nešto što, „gledano sprijeda, uopće i nije ništa, samo praznina – on dobiva obrise 'nečeg' tek kada ga gledamo sa strane“ (2012, str. 93)



Slika 13. (lijevo) Hans Holbein the Younger, *The Ambassadors*, ulje na hrastu, 1533.

Slika 14. (desno) Hans Holbein the Younger, *The Ambassadors*, ulje na hrastu, 1533. Detalj, pogled sa strane

O toj mrlji Žižek govori kao o praznini, o pukotini u simboličkoj mreži koja zahtijeva drugačiji pogled:

Sve ovo svodi se na to da se – za Lakana – Realno, u svom najradikalnijem vidu, mora potpuno desupstancijalizovati. Realno nije neka eksterna stvar, koja se opire tome da bude ulovljena u simboličku mrežu, već je ono pukotina, rascjep, naprslina *unutar* same simboličke mreže. Realno kao čudovišna Stvar koja se nalazi iza vela pojavnosti upravo je vrhunska obmana ... [...] [...] za samog Lakana, Realno (Stvar) nije toliko inertna prisutnost koja čini 'zakrivljenim' simbolički prostor (time što ga ispunjava procjepima i nekonzistentnostima), već je ono zapravo *učinak* tih procjepa i nekonzistentnosti. (Žižek, 2012, str. 98, 99)

⁴⁹ Žižek (2012) smatra da je to najčuvenija anamorfoza u povijesti slikarstva i tiče se smrti.

Žižek govori o tome da Realno nije neka vanjska stvar koja ne može biti ulovljena u simboličku mrežu, tj. koja ne može biti uključena u Simbolički poredak, već je Realno „pukotina“, „procjep“ u toj simboličkoj mreži – preciznije rečeno, Realno je *učinak* tih raspuklina i pukotina. Realno (Stvar – *Das Ding*), kao „potpuno dematerijalizirano“, nalazi se „iza vela pojavnosti“ – iza vidljive mrlje, koja je „ispražnjena od značenja“.

Vladimir Biti za Realno kaže: „Zbiljsko - od čega u [Lacanoj] koncepciji nema ničega materijalnijeg! – pripušta se u simbolički registar samo kao fantazam, halucinacija, kao slatka, ali pogubna obmana“. (Biti, citirano prema: Milanko, 2010, str. 409) Ta mrlja, koja sprijeđa ne prikazuje „ništa“, „slatka je, ali pogumna obmana“. Na ovom se mjestu želi istaknuti upravo pogled na Realno kao na *učinak* „procjepa i nekonzistentnosti“ u simboličkoj mreži.

U knjizi *Gledanje iskosa*, Žižek o Realnom⁵⁰ govori i kao o onom što je *na površini*, što nije uvijek „nepristupačna jezgra skrivena ispod slojeva simbolizacije“, već se manifestira kao „prekomjerno izobličenje zbilje“ – kao „grimasa zbilje“, poput Jokerovog ukočenog osmjeha u *Batmanu*:

Joker je, takoreći, rob vlastite maske, osuđen na to da sluša njezinu slijepu prinudu – nagon smrti obitava na toj površinskoj deformaciji, a ne ispod nje. Prava je jeza glupa krinka koja se smije, a ne iskrivljeno patničko lice koje skriva. (Žižek, 2013, str. 56)

Potvrdu za taj stav Žižek pronalazi u svakodnevnom iskustvu simboličke igre s djetetom kada pred djetetom stavljamo na lice masku. Iako dijete zna tko se skriva iza maske (njemu poznato lice), dijete može biti prestravljeno. Isto se može odnositi i na igru, kada umjesto stavljanja maske, mi pravimo razne grimase, koje i kod odraslog čovjeka mogu izazvati jezu. Žižek zaključuje da ako Realno pojмимо kao „grimasu“ zbilje, tada „status krinke nije ni imaginaran ni simboličan (označujući simboličku igru koju navodno igramo), on je strogo *realan*“ – i prema tome „*na površini*“. (2013, str. 56) „Na površini“ je ako Realno prihvatimo kao „nagon smrti“, kao doživljaj „jeze“ – kao nešto što je uzrok tjeskobe.

Osim o „povratku realnog“ kroz traumatično (prema Lacanu), Žižek govori i o „odgovoru realnog“ - što je *slučajnost*. Slučajnost – pojava, nešto što ne očekujemo, „koja nas zatekne nespemne i proizvede vrtoglavi šok“ (2013, str. 79) – to je za Žižeka „odgovor realnog“. Takav

⁵⁰ Lacanovo Realno u dijelu literature navodi se s velikim početnim slovom dok neki autori isti pojam pišu malim slovima (kao „realno“). To je slučaj i sa Slavojem Žižekom.

šok može izazvati gubitak zbilje iako, prema Žižeku, „odgovor realnog“ funkcionira i na suprotan način – kao „podrška (simboličkoj) zbilji“. (2013, str. 80)

U tekstu „The cause of the subject as an ill-timed accident: Lacan, Sartre and Aristotle“ Kirsten Hyldgaard navodi da Lacan, u vezi s nagonom, koristi dva aristotelovska pojma, koji se bave slučajnim pojavama (zbivanjima) – to su *tyche* i *automaton*:

Tyche i *automaton* razlikuju se u tome što je *automaton* općenitiji termin koji uključuje *tyche* kao jedan posebni razred. *Automaton* je rezerviran za slučajne događaje u prirodi. [...] *Tyche*, s druge strane, zahtijeva kod Aristotela neko biće koje djeluje sa sviješću i namjerom – što onda isključuje biljke, životinje i djecu. *Tyche* se zbiva nepredvidivo kada planiramo reći ili učiniti nešto smisleno ili svrsishodno⁵¹. Svakom činu možemo pripisati neku namjeru, budući cilj, buduću svrhu [...] Kod Lacana *automaton* označava mrežu označitelja: ponavljanje, ustrajnost znakova. *Tyche* se, pak, tiče 'susreta s realnim'. To je nešto što se događa slučajno, kao da ponavljanje ne dolazi u obzir. To je jedan singularni susret s realnim, u razlici spram *automatona* koji je repetitivno ponavljanje znakova. (Hyldgaard, citirano prema: „tyche? (ulomak iz Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, i ulomak iz Kirsten Hyldgaard, *The Cause of the Subject as an Ill-timed Accident*)“, 2010)

Tyche se može dogoditi i u situacijama nesinkroniziranog videa kod videoinstalacija s više ekrana. Ponekad se slike dvaju ili više ekrana slučajno usklade upravo na „nevjerojatan“ način, a takve se situacije mogu doživjeti vrlo intenzivno (kao „prepoznavanje“ koje je neobjašnjivo riječima ili se dogodi u domeni intuitivnog).

Poglavlje „Predočavanje realnog“ Žižek započinje konstatacijom o ambivalentnosti lakanovskog Realnog koje „nije samo nesimbolizirana jezgra koja se najednom pojavi u simboličkom poretku u obliku traumatskih 'povrataka' i 'odgovora'“, već je Realno istovremeno „sadržano u samoj simboličkoj formi“, tj. „neposredno je predočeno tom formom“. (2013, str. 90) U kontekstu tog „predočavanja“ Žižek navodi pojam *rendu* (eng. *rendering*) francuskog kompozitora, filmskog umjetnika i kritičara Michela Chiona (1988). Žižek smatra da *rendu* stoji u suprotnosti prema *simulakrumu* (koji je Imaginarno) i prema *kodu* (koji je Simboličko), te predstavlja „treći način prikazivanja zbilje u filmu“. *Rendu* je neposredno „predočavanje“,

⁵¹ Hyldgaard daje primjer za *tyche*: „Ako, primjerice, neki čovjek dođe na tržnicu i tamo naleti na nekoga koga je želio susresti, ali nije očekivao da ga tamo susretne, tad je razlog da ga je susreo to što je želio ići na tržnicu; i tako i u drugim primjerima, kad se čini da je slučajnost uzrok, uvijek je moguće naći neki drugi uzrok, i to zapravo nikad nije slučajnost“. (Hyldgaard, citirano prema: „tyche? (ulomak iz Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, i ulomak iz Kirsten Hyldgaard, *The Cause of the Subject as an Ill-timed Accident*)“, 2010)

različito od imaginarne imitacije i simbolički kodirane reprezentacije. (2013, str. 91, naglašavanje dodano)

U svojem rječniku filmskih pojmova, *100 CONCEPTS TO THINK AND DESCRIBE SOUND CINEMA* (2012), Chion govori o pojavi pojačavanja zvučnog učinka. *Rendu* znači da filmski gledatelj prihvaća zvukove (u filmu) kao istinite, učinkovite i kao podudarajuće - ne u tolikoj mjeri kao reproduciranje onog što bi se čulo u istoj situaciji u stvarnosti, nego kao prenošenje, izražavanje senzacije, dojma. To nisu nužno auditorne, senzacije – *rendu* nisu nužno zvučne.⁵² Kao primjere *renderiranja*, tj. zvuka koji "prevodi" - ne drugi zvuk, već brzinu, snagu, intenzitet itd., Chion navodi zvučne efekte u akcijskim filmskim scenama: „fijuk i zveket mačeva i sablji u filmovima s borilačkim vještinama prenose agilnost; zvukovi udaraca u prizorima borbe prenose/predočavaju nasilje koje likovi doživljavaju“ - dok su u stvarnosti takve tjelesne interakcije popraćene slabijim ili drugačijim zvukovima. Tu pripadaju, prema Chionu, i zvukovi koji žele prenijeti dojam „materijalnosti ili nematerijalnosti, krhkosti ili otpornosti, senzualnosti ili strogosti, praznine ili punoće, težine ili lakoće, nešto pohabano ili potpuno novo, luksuzno ili spartansko“. Njihova svrha nije u tome da reproduciraju stvarne zvukove predmeta ili likova, već je autorova intencija izazivanje određenih senzacija kod gledatelja. *Renderiranje* (prikazivanje, predstavljanje, prevođenje) je uvijek *renderiranje* nečeg. Chion ističe da je *renderiranje*, o kojem govori, stvoreno u kontekstu audiovizualnih odnosa - *rendu* (*rendering*) je projiciran u sliku kao dodana vrijednost. Gledatelj je pod iluzornim dojmom da je zvuk izražen direktno kroz ono što vidi - Chion govori o „iluziji redundancije“, zalihosti, ostatka. (Chion, 2012, naglašavanje dodano)

Ti su učinci mogući uz suvremene tehnike zvuka – snimljeni, zbiljski zvukovi, mogu se nadograditi i intenzivirati. Takvim pojačanim zvukom pokazujemo pojedinosti koje bismo propustili da se nađemo u „zbilji“ koju film snima – pojačani zvuk nije samo „originalan“ i „prirodan“, već je (neprirodno) prodoran i oštar. „Ta vrsta zvuka prodire u nas i zahvaća nas...“ - i predstavlja Realno, koje je tako „predočeno“ ono što Freud naziva „psihičkom zbiljom“. Ti zvukovi, te „nevidljive, ali svejedno materijalne zrake jesu realno 'psihičke zbilje'“. (Žižek, 2013, str. 92, 93)

⁵² Zvuk je primjeren za (tumačenje) *rendu* zbog svoje fleksibilnosti u odnosu na uzročnu identifikaciju. Zvuk oprašta. Gledatelj je prilično tolerantan kada zvukovi ne sličie onima koje bi čuo u određenoj stvarnoj situaciji. Ne postoje pravila po kojima bi se čvrsto spojili određeni zvukovi sa svojim uzrocima. (Chion, 2012)

U videoinstalacijama (koje će se razmatrati u daljnjem tekstu) zvukovi su selektirani, pročišćeni, promišljeni, neslučajni – oni koji ostaju (ili su dodani slici kao „dodana vrijednost“) imaju neospornu ulogu u učinku cjeloće djela. Primjerice, u *Clown Torture* (Bruce Nauman), zvučna anarhija doprinosi uznemirenosti i nelagodi.

U filmskim primjerima: *Lady in the Lake* (Robert Montgomery), *Rope* (Alfred Hitchcock), *The Thief* (Russell Rouse), o kojima piše Slavoj Žižek (2013), na djelu je „neka zapreka/zabrana“ na razini forme. To je formalni okvir kojim se limitiraju određena izražajna sredstva ili se autor drži nekog zacrtanog formalnog imperativa. Prisutnost tog okvira je dosljedan, gledatelj ga je svjestan kroz čitav film, najčešće kroz osjećaj klaustrofobičnosti, napetosti i potrebe za „otvaranjem“. Ti imperativi su primjerice: zabrana objektivnog kadra (gledatelj gleda isključivo očima glavnog lika), minimalna upotreba montaže (kao zabrana montaže), zabrana glasa itd. Sve te zabrane/zapreke, prema Žižeku, proizvode određenu vrstu psihoze (npr. paranoju ili klaustrofobičnost). Dimenzija *rendua* nije prisutna u sadržaju tih filmova (Žižek kaže – „psihotičnom sadržaju“), već u načinu na koji je taj sadržaj predodčen – *rendu*, kao „pojačavanje učinka“, kao predodčavanje (nečeg) sadržano je u samoj formi. Poanta, „poruka“ filma zapravo je neposredno izražena kroz tu formu (tj. kroz zadani formalni okvir). (Žižek, 2013, str. 94-99)

„Zabrane“, „nepremostive zapreke“ ili formalni imperativi prisutni su kroz raznovrsne modalitete (u smislu „kako?“ forme) u svim ovdje spominjanim videoinstalacijama: u jednom primjeru to je nemogućnost istovremenog percipiranja obostrane projekcije (*Two Sides of Every Story*, 1974); u drugom to je za devedeset stupnjeva okrenuta slika koja dezorijentira gledatelja (*Bouncing in the Corner*, No. 1, 1968); u trećem to je rasplinuta pažnja i nemogućnost usmjerenja percepcije (*Clown Torture*, 1987; *Wipe Cycle* (1968 – 1969; *Mapping the studio I* (Fat Chance John Cage), 2001; *Turbulent*, 1998; *The Visitors*, 2012); zatim filmovi sazđani od vrlo kratkih slika koje su na pragu razlučivosti (*T.O.U.C.H.I.N.G.*, 1968); beskrajna ponavljanja traumatičnih situacija (*Violent Incident*, 1986); ili pak nemogućnost susreta gledatelja sa svojom neposrednom slikom (*Live Taped Video Corridor*, 1970) itd. To bi mogla biti mjesta gdje je Realno, riječima S. Žižeka – „sadržano u samoj simboličkoj formi“, tj. „neposredno je predodčeno tom formom“, kako bi rekao. (2013, str. 90)

Vraćajući se na priču o mrlji u Holbeinovoj slici *Amabasadori*, potrebno je istaknuti ulogu subjektivnog pogleda. Subjektivni pogled na umjetničko djelo, to je trenutak „dekodiranja“ „mrlje“. Žižek kaže:

[...] na dnu slike pod likovima dvojice ambasadora promatrač opazi anamorfičku, produljenu, 'uzdignutu' mrlju. Tek kad na tu mrlju, na samom pragu prostorije u kojoj je slika izložena, posjetitelj baci posljednji lateralni pogled, ona poprima obrise lubanje, razotkrivajući time istinsko značenje slike – ništavnost zemaljskih dobara, objekata umjetnosti i znanja koji ispunjavaju sliku. Na taj način Lacan definira falički označitelj kao 'označitelj bez označenog', koji, kao takav, omogućava učinke označenog – 'falički' element slike besmislena je mrlja koja je 'denaturira', koja na sve njezine sastavne dijelove baca 'sumnju' i time otvara bezdan potrage za značenjem; ništa nije kakvim se čini, sve treba protumačiti, sve u neku ruku posjeduje dodatno značenje. Rastvara se tlo uspostavljenog poznatog označivanja [...] sam taj manjak nuka nas na proizvodnju uvijek novih 'skrivenih značenja'. (2013, str. 187, 188)

Ta lateralno uočena mrlja, kao i naopačke okrenuta videoslika ili mentalna montaža koja se odvija u spektatorovoj svijesti, pri susretu s umnoženim senzacijama itd. – taj trenutak, ta točka, Žižekovim riječima, „podriva našu poziciju 'neutralnog', 'objektivnog' promatrača. Gledatelj je uključen, upisan u sliku, u promatrani prizor – to je pozicija „s koje nam sama slika uzvraća pogled“. (Žižek, 2013, str. 188)

Sva ovdje navedena tumačenja Lacanovog Realnog, na način kako to piše Slavoj Žižek, mogu se prihvatiti i u tom se smislu razumijevanje pojma upotrebljava u daljnjim poglavljima.

Realno je ovdje također: nevidljivi, skriveni, implicitni smisao; nešto s onu stranu simboličkog; kao područje neznačenja, koje se ne može reducirati; „između“ ili „ispod“ vidljivih slika; „između redaka“ vidljivog teksta; „izvan“ prostora, kao pojačavanje, intenziviranje, predočavanje - *rendu*; kao „grimasa“ zbilje, kao povratak kroz traumatično; kao jeza, nelagoda, nesigurnost; kao mrlja na površini; kao ograničavanje; kao slučajnost, kao učinak procjepa; kao „off- slika“ i „off-zvuk“,...

Ante Peterlić kaže: „[...] budući da film prikazuje površinu, vanjštinu svijeta, nekim sustavom (stvorenim odgovarajućim izborom snimaka) može se izvesti i prodor u unutrašnje, u ono što nije vidljivo i čujno, u ono što je skriveni uzrok ili zakon pojedinih događanja“. (2000, str. 27)

5.1.3. Realno kao maskirano – *Art Make-Up* (1967-68), Bruce Nauman

U sklopu tekstova *Notes and Projects* (*Artforum*, 1970) Nauman objavljuje članak pod nazivom „Withdrawal as an Art Form“ („Povlačenje kao umjetnička forma“). Neal Benezra govori da se Neumanova fraza „povlačenje kao umjetnička forma“ s jedne strane odnosi na deprivaciju osjetilnog (što je evidentno u njegovim, tada novim, audio i arhitektonskim instalacijama koje se temelje na fenomenologiji i geštaltnoj psihologiji), a s druge strane ukazuje na Naumanovo povlačenje - kao subjekta iz svog vlastitog rada. Upravo u svojim *Art Make-Up* (1967-68) filmovima „najavio“ je to povlačenje: postepenim nanošenjem premaza različitih boja na svoje lice i gornji dio tijela on samosvjesno maskira i, čak, izbrisiuje svoj identitet. (Benezra, prema: Morgan, 2002, str. 127)

U četiri performativna *Art Make-Up* filma, *No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black* Nauman istražuje „poetiku dosade, hvatanja u zamku (namamljivanja: *entrapment*) i neuspjeha“. Kao i u njegovim kasnijim djelima, ovdje se Nauman bavi temama nadziranja (prismotre) i maskiranja. Čitav njegov opus može se čitati kao samosvjesna istraga o uvjetima i mogućnostima stvaranja umjetnosti. („Art Make-Up | The Art Institute of Chicago“, n.d.) U *Art Make-Upu* Nauman na svoje lice i torzo nanosi šminku u boji, u sukcesivnim slojevima: bijelu, ružičastu, zelenu i naposljetku crnu. Sve je snimljeno u širem bližem filmskom planu, pri čemu autor-performer neprestano pod kutom gleda u kameru - „gotovo kao da se radi o ritualu“ (gledatelj kao da stoji iza ogledala/kamere u koju se umjetnik ogleda). Četiri desetominutna filma Nauman je prvotno postavio kao filmski ambijent za San Francisco Museum of Art, gdje je odredio da se filmovi simultano projiciraju kao kontinuirani *loopovi* na četiri zida četvrtaste sobe. (Haberer, n.d.) Gledatelji su tako okruženi filmovima, a škljocajući zvuk iz zvučnika dodatno ih uvlači u djelo.⁵³

U ovim „*Body-art* minijaturama“, osim što on maskira svoj identitet, prisutni su neki od središnjih aspekata Naumanovog umjetničkog rada, poput vlastitog iskustva u aktivnosti vlastitog tijela te autorefleksija - omogućena kroz izravno promatranje stvaralačkog procesa. Nauman smatra da samosvjesnost nije rezultat mentalnog razmišljanja, već fizičke aktivnosti, međutim, doživljavanje tijela ne bi trebali promatrati isključivo kao osobno iskustvo (autorovo), već ono poprima simboličke kvalitete izražene u ritualnom činu nanošenja *make-*

⁵³ Možemo govoriti o imerzivnom prostoru videoinstalacije.

upa. (Haberer, n.d.) Simboličku funkciju *make-upa* ističe i Nauman kada kaže da *make-up* nije nužno anonimna, već je to nešto iza čega se može sakriti; „ono zapravo ništa ne otklanja, ali ništa niti ne otkriva. Često se upravo na taj način stvara napetost u djelu. [Gledatelj], ono što ne dobiva, to jednostavno ne dobiva“.⁵⁴ (Nauman, citirano prema: Haberer, n.d.)

Ako je šminka (*make-up*) ono simboličko, iza čega se nešto može sakriti, onda bi Realno bilo ono što je u pokušaju sakrivanja. To nije tijelo, već misteriozna osobnost umjetnika koji se ne otkriva (ne izvodi performans pred gledateljem – podastire mu samo masku). Lilian Haberer govori da „neodređeno stanje između iluzije maske i realnosti, između prerusavanja i eksponiranja koje ostaje misteriozno“ (Haberer, n.d.), što možemo nazvati maskiranim realnim. Čovjek-umjetnik jest ono što želi – on „mijenja“ vlastitu prirodu u procesu oblikovanja djela. Nauman potvrđuje da postoji veza između nečijeg izgleda i pretpostavki koje drugi imaju o njegovom identitetu, te da ovdje boja kože također može biti relevantna - u okviru problematike društvenih odnosa („MoMA | Bruce Nauman. Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black. 1967-1968.“, n.d.). Slojevi *make-upa* nadalje asociraju na rod budući da žene obično nose šminku.



Slike 15. i 16. Bruce Nauman, *Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black*, višekanalna videoinstalacija, 1967.-68. Sličice iz videa

⁵⁴ Bruce Nauman: "Make-up is not necessarily anonymous but somehow it is simply contorted; something you can hide behind. It doesn't really give away anything, but doesn't reveal anything either. This is often precisely what the tension in the work is about. One doesn't get what one simply doesn't get". (citirano prema: Haberer, n.d.)

5.1.4. Realno iz perspektive psihoanalitičke prakse

U prijenosu svojih namjera (poruka) umjetnikov govor oblikovan je unutar raznih jezičnih sustava. U području filma/videa i videoinstalacija (koje podrazumijevaju i prostor) umjetnik oblikuje koristeći se izražajnim sredstvima raznih jezika (jezik u širem smislu riječi kao jezičnost - sustav znakova i pravila – paradigmi i sintagmi): likovnog, filmskog, glazbenog, dramskog, govornog, pisanog itd. Umjetnikov diskurs, uz vidljivo ili napisano, izgovoreno, izraženo pokretom, zvukom, ..., uključuje i namjere koje nisu eksplicitno predočene (nisu „glasno“ i jasno izgovorene), već su prisutne ispod te (simboličke) stvarnosti, „kodirane“ i „šifrirane“. Također, ne postoji uvijek mogućnost jednostavnog „iznošenja“ složenog ili npr. podsvjesnog - njihove izravne artikulacije i reprezentacije. Čak i kad je to moguće (kad jezični sustav znakova to dopušta), u ovom kontekstu promišljanja o Realnom i Simboličkom, postoji „nešto“ što umjetnik još nije „simbolizirao“ – što je kao ostatak, *reziduum* - prisutno s onu stranu (simboličkog) reprezentiranog. Umjetnik prisustvuje *u* procesu stvaranja svog umjetničkog djela, ponekad - metaforički rečeno - kao *u* procesu samopsihoanalize (u okršaju sa svojim „avetima“ i traumama), a rezultat takve „samopsihoanalize“, materijaliziran u umjetničkom djelu, možda i dalje ostaje ono (umjetniku) neosviješteno - kao slutnja Realnog.

Bruce Fink u knjizi *Lakanovski subjekt - Između jezika i jouissance*, govori o tome da „Poništavajući realno, simboličko stvara 'realnost' kao ono što je imenovano jezikom i o čemu se zato može misliti i govoriti“. (str. 30) Fink komentira Lacanovu pretpostavku da, u kontekstu psihoanalize, „simboličko⁵⁵ može utjecati na realno, šifrirati ga i na taj ga način transformirati i reducirati“. (2009, str. 31) Shematski to Fink ovako prikazuje:

Simboličko

~~Realno~~

Simboličko na taj način precrtava Realno, preispisuje ga i briše. Ako simboličko može šifrirati realno, tada možda postoji i mogućnost njegovog dešifriranja....

⁵⁵ Lacanov koncept simboličkog dijametralno je suprotan Freudovom "simbolizmu". Za Freuda, simbol je relativno fiksiran dvo-jednoznačan odnos između značenja i forme koji više korespondira s Lacanom konceptom indeksa. Za Lacana, simboličko je precizno okarakterizirano kroz odsustvo bilo kojih fiksiranih relacija između označitelja i označenika. (Evans, 1996, str. 204) To bi značilo da je simboličko čitljivo iz konteksta (iz ukupnosti mreže označitelja), da značenje nije fiksirano uz formu – a to se može primijeniti i na elemente filmskog i videozapisa. Primjerice, simbolika određene boje nije „fiksirana“ - može se povezati s različitim značenjima; doživljaj te određene boje rezultat je filmskog/video trenutka ili cjeline djela, kao i gledateljevih subjektivnih čimbenika.

Jedno od „lica Realnog“, koje se razmatra u psihoanalizi, jest, kao što je već rečeno, trauma.

Bruce Fink o tome kaže:

Ako o realnome razmišljamo kao o svemu što tek treba simbolizirati, jezik bez sumnje nikada potpuno ne transformira realno, nikada ne odlijeva sve realno u simbolički poredak, uvijek preostaje neki reziduum. U analizi nismo zainteresirani za bilo koji ostatak, nego za ono rezidualno iskustvo koje je za pacijenta postalo kamen spoticanja. Cilj analize nije iscrpno simbolizirati realno sve do posljednje kapljice [...], već se prije usredotočiti na one otpatke realnog koje se može smatrati traumatičnima. (2009, str. 31)

Umjetničko djelo, koje je višesegmentno (npr. višekanalna videoinstalacija), ponekad se „ponaša“ kao analizirani subjekt koji govori (u psihoanalitičkom postavu):

Neke stvari često ne može izgovoriti, formulirati, iznjedriti. Neke riječi, izrazi ili misli su mu/joj u određenom trenutku nedostupni, te je on/a prisiljen/a oko njih nastaviti kružiti, oklijevati, [...] Diskurs analiziranoga iscrtava obris oko onoga oko čega okoliša, kruži i obilazi. [...] Iskrivljeni govor i pomiješane riječi približavaju nas 'građi' jezika više nego pravilno artikulirane rečenice i služe kao most između simboličkog i realnog“. (Fink, 2009, str. 34)

Na sličan način i umjetnik, koji želi neizravno zamaskirano „govoriti“ putem višedijelnog umjetničkog djela, kao da „kruži“, „obilazi“, zaobilazi kako bi izbjegao izravnost i inicirao višeslojnost. Odvojeni segmenti takve cjeline slične izdvojenim pomiješanim riječima koje „okolišaju“ i ne pogađaju srž (poruke) te „služe kao most između simboličkog i realnog“. Tek se njihovom ukupnošću (donekle) ocrtava obris onoga što se želi izreći. Donekle, jer se ni tada ne može govoriti o „pravilno artikuliranoj rečenici“. Pokušaj artikulacije odvijat će se u gledateljevoj-spektatorovoj svijesti (ili ispod praga svijesti, na intuitivnoj razini).

U članku „Lacan’s concept of the Real: a materialist reading – Touching the Real“, Leslie Chapman⁵⁶ (2016) sugerira promišljanje o Realnom kroz pojmove *ograničenja* jezika, *ograničenja reprezentacije* (što potkrjepljuje gornje citate) – jer je Realno, u suštini *učinak* jezika, a ne „izvan“ jezika. Lacanovo Realno ne može se izjednačiti s realnošću (stvarnošću) jer je, prema Chapman: „'realnost' u suštini mreža ili matrica značenja koja je strukturirana simboličkim poretom“. Chapman se služi terminologijom Toma Eyersa (2012) kada kaže da

⁵⁶ Leslie Chapman je praktični psihoanalitičar koji se dugi niz godina bavi problematikom traume i njezinim relacijama prema Lacanovim pojmovima i praksi. Od 2012. godine istražuje i razvija niz pretpostavki o Lacanovom konceptu Realnog. Osobito ga zanima način na koji se psihoanalitičke ideje mogu iskoristiti u istraživanju širih društvenih i povijesnih pitanja. (Chapman, n.d.)

je Simboličko „mreža 'označitelja-u-odnosu' koja proizvodi značenje,“ za razliku od označitelja-u-izolaciji.⁵⁷

Chapman (2016) smatra da „čitav koncept Realnog 'izvan' reprezentacije postaje beznačajan i Realno postaje, ne toliko nemoguće za izreći, već jednostavno nemoguće“. Realno, kao ono koje bi bilo radikalno „izvan“ reprezentacije, izvan simboličkog poretka, ne samo da „postaje nemoguće za izreći (kao što bi rekao Lacan), nego nepristupačno i, u praktičnim⁵⁸ pojmovima, irelevantno“. (Chapman, 2016) Ovaj stav ide u prilog i Žižekovim interpretacijama pojma i njegovim pokušajima-primjerima „neposrednog predočavanja“ Realnog. Iz pozicije opredjeljenja, za potrebe ovog rada, možemo prihvatiti takva tumačenja.

Iako je Realno samo po sebi nereprezentabilno, „integritet Lacanove topologije inzistira na činjenici da ono sačinjava dio svih nas, [te] zbog toga mora biti, barem neizravno, dostupno intuitivnom razumijevanju, ako već ne artikuliranju“.⁵⁹ Isto tako će Realno, u umjetničkom djelu biti dosegljivo na intuitivnoj razini, kako u procesu stvaranja (kod samog autora), tako i prilikom recepcije djela.

⁵⁷ Tom Eysers se ne slaže s pretpostavkom da se Lacanovo Realno nalazi apsolutno „izvan“ granica Simboličkog, već ga smješta duboko unutar Lacanove teorije jezika i razvija novu tipologiju materijalnih označitelja - pritom razlikuje: „označitelje-u-izolaciji“ i „označitelje-u-relaciji [odnosu]“. „Označitelj-u-izolaciji“ je označitelj koji postoji kao materijalni znak i izoliran je iz mreže relacijskog značenja (što znači, da s drugim označiteljima ne stupa u odnos i ne tvori značenje). Za razliku od njega, „označitelj-u-odnosu“ je zapravo označitelj u svojem poznatijem obliku – on ovisi o povezivanju sa svim drugim označiteljima s kojima stvara značenje. (Eysers, 2012, str. 5) Chapman navodi primjer: „Ovaj označitelj kao materijalni entitet ili označitelj-u-izolaciji ako koristimo Eysersovu terminologiju (Eysers, 2012), može biti riječ ili čak pojedinačno slovo napisano na komadu papira, ili na zaslonu računala ili glasno izgovoreno. Ključna stvar je da ono ne bi trebalo tvoriti dio lanca ili mrežu označitelja jer na toj točki postaje označitelj-u-odnosu. Jednom kada se to dogodi, počinje se pojavljivati signifikacija ili smisao“. (Chapman, 2016)

U području filma i videa, taj označitelj-u-izolaciji može biti i ono što M. Chion (2012) naziva *rendu*, primjerice, naglo pojačan/stišan zvuk ili boja, zaustavljena/usporena slika, neartikuliran audioelement (npr. vrisak), prisutnosti „sintetske“ boje, koja je u suprotnosti sa svojim sadržajem, neuobičajeno okrenuta slika, „neprirodnost“ njezinih dimenzija itd. Može biti i pojedinačan ekran u višeekranskoj videoinstalaciji koji kao da ne pripada cjelini, kao da je „zalutao“ u kontekst ostalih ekrana.

⁵⁸ Ovdje se misli na psihoanalitičku praksu. Chapman, kako je i sam praktični psihoanalitičar, ističe važnost stava da se Realno tretira kao učinak, efekt signifikacije (dok joj istovremeno izmiče): „[...] čak i ako ništa ne može biti rečeno ili napisano o Realnom, Realno ima puno toga reći, što bi vam rekao bilo koji psihoanalitičar ili psihoterapeut. Zapravo, može se čak tvrditi da psihoanaliza duguje svoje postojanje činjenici da Realno odbija biti tiho, odbija nestati. Ali kako možemo 'čuti' što nam Realno govori ako je [ono] bilo sporedno, degradirano [potisnuto] do statusa neentiteta?“. (Chapman, 2016) Chapman smatra da nam Realno „govori“ u formi izoliranih označitelja.

⁵⁹ „Indeed, even though the real is inherently unrepresentable, the very integrity of the Lacanian topology insists that it constitutes a part of all of us and must, therefore, be at least obliquely available to intuitive understanding, if not articulation“. (Ross, 2002)

5.1.5. Realno kao „fragmentacija“ simboličkog poretka u višedijelnom umjetničkom djelu

Fragmentirani simbolički poredak možemo prepoznati u umjetničkom djelu koje je višedijelno. Ti fragmenti neke umjetničke cjeline, primjerice jedne višekanalne videoinstalacije, mogu biti sadržajno povezani (npr. uzročno-posljedično kao dijelovi naracije ili na asocijativnoj ili idejnoj razini) i tako činiti „riječi“ jedne „artikulirane rečenice“. Budući da međusobno čine cjelinu (pripadaju označavajućem lancu), možemo ih tretirati kao označitelje-u-odnosu. S druge strane, neke videoinstalacije mogu sadržavati i ekran koji kao da ispada iz konteksta, koji se ponaša samostalno i ima funkciju „uljeza“ (o čemu je bilo govora u fusnoti br. 58.) – to bi mogao biti označitelj-i-izolaciji. Budući da je višedijelna, takva cjelina je *fragmentirana* i može se tretirati kao „raspuknuto' Simboličko“. Fragmentacija se može interpretirati i kao traumatična situacija.

Žižek (2013) govori o slučajnosti, kao o „odgovoru realnog“, a u ovom slučaju takvu slučajnost (*tyche*) mogu predstavljati međusobno nesinkronizirane slike, čije su međusobne kombinacije nepredvidive i rezultat su slučajnosti.

5.2. REALNO I TRAUMATIČNO, REALNO I PUNCTUM

5.2.1. Serijalnost u likovnoj umjetnosti

Princip ponavljanja i serijalnosti, ekrana i slika, njihov raspored na plohi ili u prostoru (npr. u prostornim, „jedan-za-drugim“ kompozicijama objekata Donalda Judda) seže u razdoblje minimalizma i pop arta iako sama pojava serijalnosti prethodi tim pravcima. Hal Foster u knjizi *The Return of the Real* (1996) serijalnost povezuje s namjerom da se „izbjegne idealistički racionalizam tradicionalne kompozicije“, ali i s pojavom prodiranja industrijskih modela u područje umjetnosti i svakodnevnog života – što je posljedica proizvodnje i potrošnje visokorazvijenog kapitalizma. (Foster, 1996, str. 62) Postupci ponavljanja i serijalnosti postaju umjetnička praksa u trenutku početka raspadanja „starih transcendentnih poredaka“ (poput Boga, iskonske prirode, platonskih oblika, umjetničkog genija). U trenutku kada se umjetnost

prestaje referirati na te poretke, „svaka slika postaje diskontinuirani pojam beskonačne serije, i tako čitljiva u prvom redu, ne u svojoj relaciji prema svijetu, nego u svojem odnosu prema drugim slikama istog umjetnika“. ⁶⁰ (Baudrillard, citirano prema: Foster, 1996, str. 62, 63) Takva serijanost, nastavlja Foster, nije evidentna mnogo prije industrijske revolucije – za koju Foster kaže da je sila koja najviše razjeda stare poretke umjetnosti (serijalnost kao umjetnička praksa prisutna je i u stvaralačkim procesima umjetnika od Claudea Moneta do Jacksona Pollocka). Serijalnost je fundamentalna i za početke apstraktne umjetnosti (iako se ovdje serijalnost više odnosi na baratanje motivima, a ne toliko na tehničku produkciju djela). Međutim, navodi Foster, tek je s minimalizmom i pop-artom serijska proizvodnja dosljedno integrirana u tehničku proizvodnju umjetničkog djela. Naime, „upravo Modernisti (Minimal Art i Pop Art) manifestno provode industrijsku produkciju radova – što se odražava i na poziciju anonimiziranja autora“. (Perica, 2018)

5.2.2. Traumatično u serijalnim slikama Andyja Warhola

Iako se u ovom radu prvenstveno i u najvećoj mjeri govori o video/filmskim djelima i videoinstalacijama, ovdje se razmatraju serijalne slike Andyja Warhola - poglavito u kontekstu pojma „traumatično“, koje je izraženo, između ostalog, repetitivom motivima. Zanimljiv pogled na to ponudio je Hal Foster u knjizi *The Return of the Real* (1996) gdje govori o Warholovom prikazu traumatičnog, kao učinka Realnog. Iznijeta gledišta mogu se prihvatiti kao obrazac za interpretaciju djela izvan slikarskog medija (videa i filma) u kojima se ponavljaju slike i sekvence, s pretpostavljenim, traumatičnim karakteristikama.

U kontekstu svog stava o fenomenu ponavljanja – što znači (re)produkciju simulakra (ponavljanje poništava reprezentaciju i njezinu referencijalnost), Foster pokušava odrediti načine na koje se mogu čitati djela Andyja Warhola (konkretno, slike-sitotisk koje sadrže umnožene otiske medijskih fotografija). Većinom poslijeratna promišljanja o fotografiji opredjeljuju se za sliku kroz referencijalno i/ili simulakrijsko čitanje. Ovo potonje, s perspektive kritičara poststrukturalističkog kruga, primjenjivo je i pri tumačenju Warholovih slika (Foster, 1996, str. 128). U knjizi *That Old Thing, Art* (1980), Roland Barthes rekao je da pop-art želi „desimbolizirati objekt“, osloboditi sliku bilo kakvog dubokog značenja i dovesti

⁶⁰ „[...] 'the oeuvre [became] the original' and 'each painting [became] a discontinuous term of an indefinite series, and thus legible first not in its relation to the world but in its relation to other paintings by the same artist'.“ (Foster, 1996, str. 62, 63)

je do površine simulakra. Takvom simulakrijskom⁶¹ čitanju Warhola pridružuju se, uz određene varijacije, i M. Foucault, G. Deleuze i J. Baudrillard. (Foster, 1996, str. 128) Međutim, Forster sugerira da je takvo čitanje nepotpuno, te postavlja pitanje, mogu li se slike Andyja Warhola, iz serije *Death in America*⁶², koje angažiraju ponavljanja, čitati istovremeno kao „referencijalne i kao simulakrijske, kao povezane i nepovezane, afektivne i neafektivne, kritičke i samodopadne“? (1996, str. 130) Odgovor je afirmativan - možemo i moramo, ako ih čitamo na treći način, kaže Foster, u okvirima *traumatičnog realizma*.

Poznati Warholov moto: „Želim biti stroj“ – „u manjoj mjeri upućuje na isprazan subjekt (umjetnika), koliko na šokiran subjekt koji uzima iz prirode ono što ga šokira, kao mimetičku obranu od tog šoka“. (Foster, 1996, str. 131) Iza te krinke nesubjektivnosti („Želim biti stroj“) postoji subjekt, koji kompluzivno ponavlja (ponavljanje je ugrađeno, kako u Warholove slike, tako i u njegovu personu). Ponavljanjem, Warhol želi eliminirati simbolički i emotivni naboj, ali se, smatra Foster, istovremeno želi obraniti od njegovog učinka. Tome u prilog govore Warholove izjave, poput: „I like boring things“, „I like things to be exactly the same over and over again“, „I don't want it to be essentially the same – I want to be *exactly* the same. Because the more you look at the same exact thing, the more of the meaning goes away, and the better and emptier you feel“. (Foster, 1996, str. 131)

Jedna od funkcija ponavljanja, prema Freudu, je da se ponavljanjem traumatičnog događaja (koji se može događati u svakodnevnim aktivnostima, u fikciji, u slikama, ili u snovima) ta trauma integrira u psihu, u simbolički poredak traumatiziranog pojedinca – kako bi je prevladao. (Foster, 1996, str. 131) Foster, međutim, smatra kako Warholova ponavljanja nisu oporavljajuća (ozdravljajuća) na taj način – ona ne ovladavaju traumom već sugeriraju „opsesivnu fiksaciju na objekt, u stanju melankolije“. (1996, str. 132) Fiksacija, kao

⁶¹ O referencijalnom čitanju pisao je Craig Owen. Owen govori o alegorijskim slikama (koje impliciraju i metaforu i metonimiju) kao o slikama-aproprijacijama (prisvojenim slikama): „Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his hands the image becomes something other (*allos* = other + *agoreuei* = to speak). He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured; allegory is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to replace: the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement.“ (Owens, 1994, str. 54) „If allegory is identified as a supplement, then it is also aligned with writing, insofar as writing is conceived as supplementary to speech. It is of course within the same philosophic tradition which subordinates writing to speech that allegory is subordinated to the symbol.“ (Owens, 1994, str. 64)

⁶² „In the early 1960s, Andy Warhol became immersed in his *Death in America* series, reproducing mass-media images of grisly car accidents, race riots and suicides in brightly coloured silkscreened grids. Simultaneously, he was applying a similarly cool objectivity to his portraits of such celebrities as Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe and Elvis Presley.“ (Dailey, n.d.)

„psihotično priželjkivanje“, prepoznaje se u postupcima obrade slika, koje postaju metafore: kroz koloriranje, obrezivanje, komponiranje.



Slika 17. (lijevo) Andy Warhol, *Green Disaster #2 (Green Disaster Ten Times)*, sitotisak i akrilik na platnu, 1963.

Slika 18. (desno) Andy Warhol, *Orange Car Crash*, sitotisak i akrilik na platnu, 1964.

Iako ponavljanje može rezultirati oduzimanjem značenja, te takvim ispražnjavanjem djelovati kao obrana od afektivnog stanja, ponavljanjem se također i proizvode, nadodavaju novi traumatični efekti. Na djelu je nekoliko kontradikcija u vezi s reproduciranim: ponavljanja su izraz „odmicanja od traumatičnog značaja i otvaranje prema njemu“; zatim, to je obrana, prevladavanje traumatičnog efekta dok se on istovremeno proizvodi. (Foster, 1996, str. 13)

5.2.3. *Punctum* Rolanda Barthesa i Realno

Raspuklinu u Simboličkom, kroz koju „proviruje“ Realno, mogli bismo interpretirati i u Barthesovom pojmu *punctum*. Roland Barthes (2003) govori o dva načina na koja promatra fotografije, tj. o dva recepcijska stanja koja uočava i doživljava kod fotografije. Prvi, *studium*, predstavlja „zauzetost za neku stvar, sklonost prema nekome, neku vrstu općenitog uloga, svakako pomnijog, ali bez posebnog žara“ – to je element koji u fotografijama prepoznaje npr. „politička svjedočanstva“, povijesnu autentičnost, informativnost – jer promatrač sudjeluje u kulturnoj zbilji kroz „prepoznavanje“ likova, izražaja, kretnji, ukrasima, radnjama. *Studium*

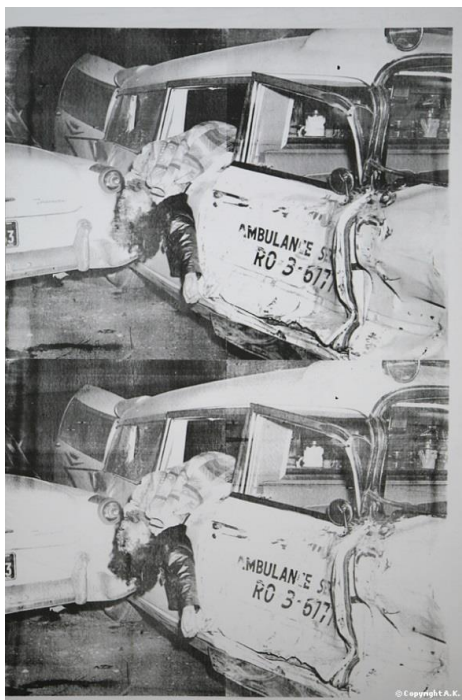
znači uvidjeti intencije autora, raspraviti ih u sebi, (ne)prihvatiti i shvatiti, što ovisi o „dostupnim kategorijama“⁶³ promatrača.

Drugi način recepcije, *punctum*, ne proizlazi iz kulturnog dijaloga „proizvođača i potrošača“, fotografa i *spektatora*, već želi razlomiti *studium*; „on dolazi iz prizora, kao strelica, i probada me.“ On je osobni efekt, element koji dolazi ometati *studium*, „poput uboda, rupice, mrljice, zarez“a. *Punctum* neke snimke, kaže Barthes, „je slučaj koji me se u njoj *tiče* (ali me i tuče, udara)“. (2003, str. 34) *Punctum* je često pojedinost, djelomičan predmet - on je vidljiv, materijalno prisutan na fotografiji i možemo ga prokazati prstom, on „se ne obazire na moral ili dobar ukus; *punctum* može biti loše odgojen“. (Barthes, 2003, str. 57, 59) *Punctum* nam otkriva neizrecivo i tako postaje pukotina prema Realnom. Barthes kaže: „Ono što mogu imenovati, ne može me zaista ubosti. Nemoć imenovanja dobar je znak nemira“. (2003, str. 67) Taj nemir, to je slutnja Realnog.

Za Barthesa postoji i drugi *punctum* (druga „stigma“), koja nije pojedinost u sferi vidljivog. Taj drugi *punctum* ne izvire više iz oblika, nego iz intenziteta. Povezan je s mišlju „to-je-bilo“ ili „to-će-bit“i. Barthes opisuje fotografiju Alexandera Gardnera koja prikazuje mladog Lewisa Paynea (1865), snimljenu u njegovoj zatvorskoj ćeliji gdje čeka vješanje (zbog pokušaja ubojstva američkog državnog tajnika W. H. Sewarda). Barthes kaže: „Snimka je lijepa, mladić također“, i to Barthes prepoznaje kao *studium*. A *punctum*, to je sadržano u misli: „*On će umrijeti*. U isto vrijeme čitam: *to će biti i to je bilo*; s grozom promatram futur prošli kojemu je smrt ulog“. (Barthes, 2003, str. 118)

Na sličan način možemo čitati i Warholove *The Death and Disaster* slike. *Punctum* se može doživjeti kroz detalje identičnih fotografija, međutim, značajnije je prisutan kao intenzitet koji je ostvaren (pojačan) kroz ponavljanje slika (npr. *Ambulance disaster*, 1963.).

⁶³ Problemom percepcije bavio se i J. S. Bruner, uvevši termin „dostupne kategorije“. (*On Perceptual Readiness, Psychological Review*, 1957) Jerome S. Bruner je psiholog koji je dao značajan doprinos ljudskoj kognitivnoj psihologiji i teoriji kognitivnog učenja i psihologiji obrazovanja, kao i općoj filozofiji obrazovanja. Njegova bi se teorija ovako mogla sažeti: Percepcija sadrži operaciju kategorizacije, a realnost percepcije ovisi o izgrađenosti sustava kategorija. Osnovno je pitanje KOJE su kategorije promatraču dostupne i s KOLIKO kategorija raspolaže.



Slika 19. Andy Warhol, *Ambulance disaster*, sitotisak na platnu, 1963.

Foster smatra kako *punctum* kod Warhola više djeluje kroz tehniku, a manje kroz sadržaj i detalje, što znači kroz specifičan karakter tehnike sitotiska. To je evidentno kroz „sklizanje“, preklapanje, iscrtavanje, izbjeljivanje/zatamnivanje, ispiranje boje, bojenje slika i ponavljanje pri čemu se na određenim mjestima pojavljuju razlike u inače jednakim repetiranim prizorima. Ta „iskakanja“ iz tehnoloških normativa tehnike sitotiska služe kao „vizualni ekvivalenti za naše propuštene (promašene) susrete s realnim“ (Foster, 1996, str. 134) jer izgledaju kao da se događaju slučajno. Iako se prizori/motivi ponavljaju, oni nikada nisu potpuno identični: „Ono što je ponavljano, uvijek je nešto što se pojavljuje kao da je slučajno“ (Foster, 1996, str. 134)

Kod Warhola *punctum* nije u potpunosti ni privatni ni javan – djelomično je javan jer uprizoruje tematiku iz aktualne društvene zbilje.⁶⁴

⁶⁴ Warhol je „podešen“ s neposrednim trenutkom - lica Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy i Elizabeth Taylor, kao i slike automobilske nesreće, električnih stolaca itd., iz serije slika *Death and Disaster* evociraju događaje i situacije koji su se netom zbili ili se upravo događaju. Wayne Koestenbaum u dokumentarnom filmu o Andyju Warholu, kada govori o izvorima tematike Warholovih slika, kaže: „[Mi] želimo spoznati smisao našeg života, želimo otkupiti otpatke našeg života.“ U Warholovom radu Koestenbaum vidi to „maksimalno otkupljenje izgubljenog materijala“: „He puts meaning back where there was deadness [...] he puts something back into it (colour, sequence, gravity, iconic statue). He puts repetition and the pleasure of repetition, a pleasure of making one thing and then another.“ („Andy Warhol: A Documentary (2 of 2)“, 2006) Warhol kaže: "I realized that everything I was doing must have been Death". ("Andy Warhol Death and Disaster ARTBOOK | D.A.P.", n.d.)



Slika 20. Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, sitotisak na platnu, diptih, 1962.

Četiri mjeseca nakon smrti Marilyn Monroe, 1962., Andy Warhol izradio je više od dvadeset slika (tehnikom sitotiska) baziranih na identičnom motivu portreta glumice, prema objavljenoj fotografiji iz 1953. iz filma *Niagara*. Warhol je u Marilyn vidio fuziju dviju tema kojima je bio dosljedan: smrti i kulta slavnih (*cult of celebrity*). Na diptihu *Marilyn Diptych*, iz 1962., Warhol na dva odvojena platna umnaža portret Marilyn Monroe – na lijevom platnu u jarkim bojama, a na desnom kao crno-bijele portrete. Ovdje ponavljanjem evocira sveprisutnu pojavnost Marilyn u medijima, a kontrastiranjem i efektom blijeđenja, koji primjenjuje kod crno-bijelih otisaka, Warhol sugerira smrtnost „zvijezde“. („Marilyn Diptych', Andy Warhol, 1962 | Tate“, 2016).

Slike, koje prikazuju prizore nesreća i smrti, nisu trivijalne medijske fotografije – to su odabrani prizori koji na promatrača djeluju kao šok. Taj prvi stupanj šoka dalje se prikazuje kroz ponavljanje, što može dovesti do drugog stupnja traume – ovog puta na razini tehnike, gdje „*puncum* probija kroz platno i omogućava realnom da se probije“. (Foster, 1996, str. 136) U tom trenutku nam se čini „kao da smo skoro dodirnuli realno“, kaže Foster, dok se ponavljajuće slike odjednom od nas odmiču i istovremeno nasrću. Koloriranje slika također može rezultirati takvim dvostrukim učinkom - možemo govoriti o kontrapunktu, o ambivalentnom karakteru, kada je boja u opreci sa sadržajem slika. Warhol jarkim i živim bojama dodatno „maskira“ Realno (Slika 21).



Slika 21. Andy Warhol *Orange Car Crash*, sitotisak i akrilik na platnu, diptih, 1963.

5.2.4. Ponavljanje traumatičnog

Ovakva praksa serijalnog ponavljanja istih slika može se povezati s nekim od dolje navedenih motiva:

- ponavljanje traumatičnog doživljaja i iskustva radi nadilaženja (funkcija terapijskog učinka) ili naglašavanja (podsjećanje, protiv zaborava)
- ponavljanje lijepog/pozitivnog kao indikator opsjednutosti ljepotom (nadmještanje onog što nedostaje)
- ponavljanje kao reakcija na aktualnu sveopću prisutnost motiva/osobe (događaja u medijskom okuženju; „svi o tome pričaju“)
- ponavljanje kao naglašavanje radi pojačavanja učinka (poput glasnog, podebljanog, uzviknutog – kao vikanje i deranje)
- ponavljanje „slučajnih“ sadržaja, beznačajnih (refleksija osobnog indiferentnog stava ili stava o beznačajnosti informacija iz medijskog okuženja....)

Prethodni primjeri Warholovih djela pokazuju da se ti učinci mogu pojaviti zajedno i međusobno se opovrgavati (šokantni prizori kroz ponavljanje se ublažavanju, a istovremeno i proizvode šok). Učinci takvih sinergijskih „sukobljavanja“ ostavljaju prostor promatraču da ih doživi, pored ostalog, kao afektivne ili neafektivne, da kontemplira ili ostane „izvan“ djela.

6. PONAVLJANJE I UMNAŽANJE SLIKA, EKRANA I RADNJI

6.1. PONAVLJANJE U UMJETNIČKOM DJELU

U okviru videoinstalacija s većim brojem ekrana (*multi-screens*) može biti riječ o različitim slikama koje se projiciraju na zasebnim ekranima ili o identičnim ili sličnim slikama, istovremeno projiciranim, u sinkronitetu ili nesinkronitetu na više ekrana. U ovom drugom slučaju ključni je upravo pojam ponavljanja.

U video/filmskim djelima i videoinstalacijama s jednim ekranom ponavljaju se: iste ili slične filmske/video sličice, iste ili slične radnje/pokreti u performativnim filmovima/video (npr. u filmovima Brucea Naumana ili u videoinstalacijama Ragnara Kjartanssona); slični kadrovi ili sekvence; umnoženi potpuno isti kadrovi/sekvence ili video/film u cjelini, kroz videopetlju (*loop*). Ponavljanja se manifestiraju i kroz sintezu prostor-vrijeme kada se istovremeno ponavljaju slike i na jednom ekranu i na više ekrana u prostoru.

Brojni su motivi koji umjetnike navode na stvaranje djela koja asimiliraju ili tematiziraju ponavljanje istih ili sličnih slika. Razvoj digitalne tehnologije naročito je potaknuo i proširio mogućnosti takve prakse, i na razini koncepcije i na razini produkcijskih postupaka realizacije.

6.1.1. Ponavljanje i singularnost

Jedno od temeljnih filozofskih djela druge polovice 20. stoljeća, koje se bavi fenomenom ponavljanja, djelo je francuskog filozofa Gillesa Deleuzea *Razlika i ponavljanje* (*Difference et repetition*) iz 1968. godine. U knjizi Deleuze razmatra oba naslovna pojma: razliku i ponavljanje, i to s jedne strane jednostavnu razliku kao takvu, koja se ne da podrediti ni identitetu ni sličnosti, a s druge strane kompleksno ponavljanje, koje se ne može svesti samo na mehaničko ili materijalno ponavljanje. („Razlika in ponavljanje“, 2011) Deleuze kaže da se ponavljanje „uvijek može 'predstaviti' kao ekstremna sličnost, odnosno savršena ekvivalencija. Ali to što se kroz stupnjeve neke stvari prelazi na neku drugu stvar, ništa ne mijenja na tome da se te dvije stvari razlikuju upravo po svojoj prirodi“. (Deleuze, 2009, str. 15) Za ponavljanje Deleuze kaže da je prije svega čudo, a ne zakon – čak i ako se može pronaći u prirodi, to se događa „protiv zakona“ ili „iznad njega“, u „ime neke moći“. „Ponoviti, to znači ponašati se,

ali u odnosu na nešto jedinstveno, odnosno singularno, kome ništa nije slično, odnosno koje nema ekvivalent“. (Deleuze, 2009, str. 14)

Ovi navodi naglašavaju obilježje singularnosti, koje je u osnovi svakog „ponavljanja“ – isto tako, u domeni umjetnosti ne može se govoriti o ponavljanju (stvarnosti) u pojmovima apsolutne ekvivalencije. Ponavljanjem se – „ako ono postoji“, kaže Deleuze - može izraziti singularnost koja je suprotstavljena općem, univerzalnost koja je suprotstavljena posebnom, nešto značajno suprotstavljeno običnom, trenutnost u suprotnosti s promjenom, vječnost suprotstavljenu stalnosti. Ponavljanje „dovodi u pitanje zakon, ono obznanjuje njegov nominalni ili opći karakter, u korist jedne dublje, umjetničkije stvarnosti“. (Deleuze, 2009, str. 16)

6.1.2. Vanjsko i skriveno („golo“ i „odjeveno“) ponavljanje

Prema Joeu Hughesu, Deleuze u uvodnom dijelu knjige *Razlika i ponavljanje* želi podvući razliku između pojmova ponavljanje i reprezentacija.⁶⁵ Deleuze smatra da se ponavljanje ne može objasniti formom reprezentacije, nego zahtijeva svoje vlastito nadređeno (superiorno) načelo. Sličnost i istovjetnost mogu „izvršno dobro objasniti“ ponavljanje – čini se da je, kroz ustanovljenje sličnosti i istovjetnosti, reprezentacija ustanovila i ponavljanje. Ta vrsta ponavljanja može se objasniti s gledišta općenitosti, međutim Deleuze govori o još jednoj vrsti ponavljanja. (Hughes, 2009, str. 26)

Prema Hughesu naša uobičajena upotreba riječi „ponavljanje“ opisuje sličnost ili istovjetnost (ekvivalentnost) između dviju stvari odvojenih vremenom (u kontekstu ovog rada, ponavljanje se tretira i kao prostorna kategorija – kao video/filmskielektrani sa sličnim ili istim pokretnim slikama). S druge strane, Deleuzeova koncepcija nadograđuje taj svakodnevni „površinski“ pojam i on govori o jednom dubljem obliku ponavljanja. (Hughes, 2009, str. 27) Deleuze tako

⁶⁵ „Reprezentacija (lat. *repraesentatio*: prikazivanje; isplaćivanje) - predstavljanje, zastupanje - središnji je pojam suvremene filozofije, te kulturalne i književne teorije, koji se odnosi na procese stvaranja i prijenosa značenja između ja i drugoga, jedne i druge kulture ili povijesnih razdoblja. [...] Kritiku metafizičke ideje reprezentacije zasnovane na identitetu iznio je francuski filozof Gilles Deleuze (*Razlika i ponavljanje*, 1968; *Logika smisla*, 1969). [...] Da bi izbjegao bilo kakvu vezu reprezentacije s oponašanjem zbilje, on je pojam reprezentacije nadomjestio simulakrumom kojemu ne prethodi nikakav uzor podložan oponašanju. Simulakrum se gradi na nepomirljivoj razlici između zbilje i njezine reprezentacije.“
(„reprezentacija | Hrvatska enciklopedija“, n.d.)

razlikuje površinsko ili manifestirano ponavljanje i, s druge strane, dublje ili latentno (prikriveno, skriveno) ponavljanje:

„Dva ponavljanja nisu nezavisna. Jedno je pojedinačni subjekt, unutrašnjost i srce drugog, dubina drugog. Drugi je samo vanjski omotač, apstraktni učinak.“ (Deleuze, citirano prema: Hughes, 2009, str. 27) Jedno ponavljanje je uzrok, drugo je posljedica, rezultat (efekt) – ono što obavlja svoj uzrok. Prvo manifestirano ponavljanje tvori reprezentaciju, a drugo je koegzistentno s ponavljanjem i s općenitošću. Deleuzeova upotreba riječi „ponavljanje“ (ono dublje, latentno) „referira se na ponavljanje koje prethodi (*is prior to*), koje je prije reprezentiranog svijeta i koje igra utemeljujuću i konstitutivnu ulogu u odnosu na taj svijet. Deleuzeovo ponavljanje događa se u 'utrobi svijeta' i prouzrokuje (pobuđuje) ovo drugo – 'vanjsko ponavljanje' (*external repetition*)“ (Hughes, 2009, str. 27)

U kontekstu umjetničkog djela možemo govoriti o ideji-konceptu-pojmu-namjeri koju umjetnik izražava služeći se raznim oblicima ponavljanja (vanjskog, materijalnog, vidljivog ponavljanja). Takva ponavljanja elemenata (slika u prostoru, ili pokretnih vizualnih i zvučnih slika, u vremenu) upućuju na „pokriveno“, „latentno“ ponavljanje - nekog „pokrivenog“, „latentnog“ pojma-namjere-ideje. Ponavljanje na taj način otkriva jednu „dublju istinu“, koju gledatelj treba dekodirati, koja se skriva „ispod“ tehničke manifestacije umnoženih slika. Ne ponavljaju se „samo“ slike, zvukovi i ekrani – kroz njih se ponavlja i nešto drugo, pa bila to makar, u nekim primjerima, sama ideja repetitivnosti. Deleuze kaže:

Mi imamo pravo govoriti o ponavljanju kada se nađemo suočeni s identičnim elementima s potpuno identičnom idejom [konceptom]. Međutim, mi moramo razlikovati između tih diskretnih [odvojenih] elemenata, tih ponovljenih [repetiranih] objekata, i [između] tajnih subjekata, stvarnih subjekata ponavljanja, koji se ponavljaju kroz njih. Ponavljanje se mora shvatiti zamjenički; mi moramo pronaći Jastvo [the Self] ponavljanja, posebnost onoga što se ponavlja.⁶⁶ (Deleuze, citirano prema: Hughes, 2009, str. 27-28)

Suprotstavljajući dva oblika ponavljanja, Deleuze uspoređuje: jedno je negativno u nedostatku ideje (koncepta), drugo pozitivno u preobilju ideje; jedno je statičko, drugo dinamičko; jedno je horizontalno, drugo vertikalno; jedno je razvijeno, eksplicirano, drugo je uvijeno i mora biti protumačeno (traži interpretaciju); jedno je materijalno, drugo duhovno.... Deleuze tome

⁶⁶ „We are right to speak of repetition when we find ourselves confronted by identical elements with exactly the same concept. However, we must distinguish between these discrete elements, these repeated objects, and secret subject, the real subject of repetition, which repeats itself through them. Repetition must be understood in the pronominal; we must find the Self of repetition, the singularity within that which repeats.“ (Deleuze, citirano prema: Hughes, 2009, str. 27-28)

dodaje: „Jedno je beživotno, drugo sadrži tajnu naših smrti i naših života, naših robovanja i naših oslobađanja, onog demonskog i onog božanskog“; jedno je „golo“ ponavljanje, drugo je „odjeveno“ ponavljanje, koje samo sebe tvori odijevajući se, maskirajući se i prerusavajući se. Jedno pripada točnosti; drugo kao kriterij ima autentičnost. (Deleuze, 2009, str. 49, 50) Deleuze je želio naglasiti da „manifestirano ponavljanje identičnih elemenata neminovno upućuje natrag na latentan [skriven, prikriiven, pritajen] subjekt koji se ponavlja kroz te elemente, formirajući „drugo“ repeticije [an „other“] u srcu prvog“. (Deleuze, citirano prema: Hughes, 2009, str. 28)

„Tajni subjekt“ ponavljanja je „latentni“ subjekt, a razvijeni oblik te subjektivnosti, koja živi u svijetu reprezentacije, može se nazvati „manifestirani“ ili „empirijski“ (iskustveni) subjekt. „Te dvije krajnje točke subjekta“, kaže Hughes, „ustanovljuju, svaki svoju, transcendentalnu senzibilnost i iskustvenu [empiričku] senzibilnost“. (2009, str. 28)

6.1.3. Ponavljanje u filozofiji Sørenea Kierkegaarda

U filozofiji Sørenea Kierkegaarda⁶⁷ ponavljanje je jedan od ključnih pojmova. Kierkegaard je razlikovao tri stadija života (tri „egzistencijalne sfere“): estetski, etički i religijski, a ponavljanje se tiče etičkog stadija. Za Kierkegaarda, ponavljanje i sjećanje dva su suprotna načina u pokušaju postizanja maksimalnog zadovoljstva. D. Anthony Storm u tekstu o Kierkegaardu kaže kako je sjećanje ograničeno na nepokretnost i na prošlost, dok je s druge strane koncept ponavljanja u stalnom pokretu i povezan je s etičkom budućnošću. (Storm, 1996, 2011)

Ponavljanje u filozofiji Sørenea Kierkegaarda sadrži religioznu kršćansku konotaciju. Filozof Tomislav Žigmanov u članku „Nastanak ličnosti u Kierkegaardovu djelu *Ponavljanje*“⁶⁸ izražava Kierkegaardov stav da se život sastoji od ponavljanja. Za razliku od grčke filozofije,

⁶⁷ Prema Kierkegaardu glavni problemi ljudske psihe su dosada i tjeskoba. Ljudi, kada nisu ničim potaknuti (stimulirani) – fizički ili mentalno, oni se dosađuju, a oslobađanje od te dosade može biti samo privremeno, kao trenutno olakšanje. Kierkegaard smatra da dosada nije samo neugodnost, već da čovjek treba pronaći način kako da dosadu spriječi. („Søren Kierkegaard (1813–1855): Themes, Arguments, and Ideas“, n.d.)

⁶⁸ U svojoj knjizi *Ponavljanje* (1843), pod pseudonimom Constantin Constantius, Kierkegaard prati priču o zaljubljenom mladom čovjeku i bavi se pitanjem hoće li nešto dobiti ili izgubiti u ponavljanju. Kierkegaard opisuje što ponavljanje jest ili što bi ono trebalo biti, ukoliko postoji. Na početku izražava stav da je čitav život ponavljanje i da čovjek živi samo u voljnom (željenom) ponavljanju. Ponavljanje je za Kierkegaarda „kretanje u sferi slobode gdje ostaje [postoji] mogućnost, a stvarnost se pojavljuje kao transcendencija. Kod pojedinca ponavljanje se pojavljuje kao zahtjev za slobodom“. (King, 2011)

gdje je ponavljanje označavalo sjećanje, prema Kierkegaardovoj interpretaciji, kršćanstvo ima drugačiju viziju ponavljanja – ono što je već bilo ponoviti će se u budućnosti. „Samo u ponavljanju događa se pravo, aktivno i djelotvorno suočavanje čovjeka s općim i vječnim“, a bit ponavljanja ogleda se u borbi između pojedinačnog i općeg, što za posljedicu ima ponovno zadobivanje vlastitoga Ja. (Golubović, 2013, str. 150)

Kierkegaard smatra da ponavljanje služi brojnim namjenama, a ljudi naročito žele ponavljati ugodna iskustva. Prvotno, izvorno zadovoljstvo često se ponavljanjem gubi zbog očekivanja da će stvari biti potpuno iste drugi, kao i prvi puta. Ponavljanje može izazvati snažne osjećaje, ali obično tada kada se iskustvo dogodi neplanirano. Zadovoljstvo takvog ponavljanja može se i pojačati jer se (iznenada) pojave određene sretne uspomene. I u planiranom se ponavljanju nalazi zadovoljstvo, ali ono je više ugodno, a manje uzbudljivo. Međutim, poput neplaniranih događaja i sama očekivanja (predviđanja) mogu dovesti do užitaka, zadovoljstva, ugone – tako da je užitak planiranih događaja velikim dijelom u očekivanju. („SparkNotes: Søren Kierkegaard (1813–1855): Themes, Arguments, and Ideas“, n.d.)

Kierkegaard smatra (kako to objašnjava Constantine Constantius u *Ponavljanju*) da su "Ponavljanje i sjećanje isti pokret, samo u suprotnim smjerovima jer ono čega se sjećamo je već bilo i stoga se ponavlja unatrag, dok je pravo ponavljanje sjećanje prema naprijed". (Kierkegaard, citirano prema: Piety, 2016) Dok ponavljanje pruža radost kroz predviđanje, koje se rijetko u istom intenzitetu ostvari u stvarnom događaju, sjećanje nudi radost kroz prisjećanje sretnih događaja. Često je upravo sjećanje ugodnog iskustva (njegovo ponavljanje kroz sjećanje), veće zadovoljstvo od stvarnog ponavljanja nekog događaja (koji se nikada ne može ponoviti na isti način - često taj novi-ponovljeni događaj nije izvor zadovoljstva, već su to sjećanja na izvorni, koja su tom prilikom pobuđena). („SparkNotes: Søren Kierkegaard (1813–1855): Themes, Arguments, and Ideas“, n.d.)

Martin King u tekstu „Freedom and Power in Nietzsche and Kierkegaard“ citira Kierkegaardov stav: „Ponavljanje se nikada ne događa u prirodi, gdje stvari uvijek postaju drugačije nego što jesu. Svako naizgledno ponovno pojavljivanje (vraćanje) nije ponavljanje. Ponavljanje je jedino moguće za jastvo⁶⁹, kao što vidimo kod Joba, to nije materijalni svijet koji on dobiva

⁶⁹ Martin King (2011) pojašnjava Kierkegaardov navod riječima: „Ponavljanje, kao što ime sugerira, ne odnosi se na promjenu jastva. U ponavljanju ja ne postanem drugačiji nego ja jesam, niti sam tek ostao što jesam, nego postajem intenzivnije ono što već jesam.“

natrag. Ponavljanje je duhovno.“ (King, 2011) U tumačenju Kierkegaardovog *Ponavljanja*, M. King navodi:

Ponavljanje nije sjećanje na prošlost kao prošlost, već proživljavanje prošlih trenutaka kao sadašnjih. (...) Naša osobna povijest kreće se u spirali neprekidno prema unutra, ne u liniji, (...) Beskonačnom zbijenom spiralom kao vremenskom crtom, prošlost je dovedena u sadašnjost, ali ne kao memorija, ne kao sjećanje, već kao ponovno življeno u ponavljanju. Sva su vremena prisutna u ponavljanju.⁷⁰

Potencijal ponavljanja je u tome, prema Kierkegardu, da dovodi do nečeg novog: "Ono što se ponavlja je bilo, ali sama činjenica da je to bilo mijenja ponavljanje u nešto novo" (King, 2011), a nakon ponavljanja pojavljuje se neka novina, u umu koji o tome razmišlja, nešto (novo) se zadobiva. U osvrtu na ponavljanje kroz Nietzscheovo i Kierkegaardovo poimanje M. King zaključuje:

Tradicionalna vječnost ima ili vrijeme kao linearno i zauvijek različito ili kružno i zauvijek isto. Ovdje vidimo da se ne vraća ista istovjetnost, već nova istovjetnost. To je ponavljanje razlike. Ono što se stječe ponavljanjem ili ponovnim vraćanjem nije ponovljeno u stvari, već u umu koji razmišlja [kontemplira] o njenom ponavljanju. Druga pojava trenutaka je drugačija jednostavno zato što je druga. Postoji redna razlika, relacijska neujednačenost istog. [...] To je neprekidno vječno razlikovanje koje predstavlja prirodu povratka, ponavljanja. (King, 2011)

6.1.4. Ponavljanje i razlika u umjetničkom djelu

Dublja, umjetničkija stvarnost je i stvarnost koja počiva u umjetničkom djelu, koje od običnog (obične pojave) čini značajno i uzdignuto, nešto posebno i osebujno pretvara u univerzalno – ponavljanjem ideje, principa, koncepta – a ne bitka. Žarko Paić u tekstu „Ponavljanje kao razlika: O filozofijskim temeljima Kniferove piktoralne redukcije“ (2017), referirajući se na Dealeuzea, reći će to na ovaj način:

Umjetnik-slikar kao i filozof i književnik radi u stalnome ponavljanju razlike, a ne istoga. Ono što se ovdje ponavlja nije bitak (štostvo ili *quidditas*), već sam događaj (kakovost ili *quoddittas*). (Paić, 2017)

⁷⁰ „Repetition is not a remembering of the past as past, but a reliving of past moments as present. (...) Our personal history moves in a spiral constantly inwards, not in a line, (...) With an infinitely tight spiral as a timeline, the past is brought into the present, but not as memory, not as recollected, but as lived again in repetition. All time is made present in repetition.“ (King, 2011)

Paić podsjeća da Deleuze baštini stvaralački pojam ponavljanja od Kierkegaarda i pritom nastavlja: „Sve što ima karakter inovacije u nizu beskonačnih varijacija pripada postojanju razlike, a ne opetovanju istoga na višoj razini identiteta.“ Implicirajući ove stavove, Paić sagledava *menadar* Julija Knifera koji se

[...] određuje ponavljanjem kao razlika. A to znači da umjesto ponavljanja kao reprodukcije istoga (kopije) nastaje ponavljanje kao događanje razlike (simulakrum). [...] ...sve je u nizanju i povezanosti mnoštva i razlike kao drugačijeg odnosa jednoga i Drugoga. (Paić, 2017)

Paić govori o Kniferovoj „antislici meandra“ kao o slici „'emanacije' elementarne čistoće ideje meandra kao otvorenoga znaka monokromne kompozicije širenja i sažimanja u beskonačnost, bez početka i bez kraja, ...“ (Paić, 2017) Upravo to „širenje i sažimanje u beskonačnost“, kao ponavljanje razlika, tj. kao „ideja mnoštva i razlike u stalnome ponavljanju“ (Paić, 2017), može se usporediti s trajanjem (tokom) videa/filma koji konceptualiziraju ponavljanje – kroz izmjenjivanje, nizanje, nabranje, suprotstavljanje sličnog ili različitog – sekvenci ili pokreta koji su „mnoštvo singularnih događaja“. Kao i u Kniferovom *meandru*, tako i u performativnom videu s ponavljajućim radnjama⁷¹ „umjesto ponavljanja kao reprodukcije istoga (kopije) nastaje ponavljanje kao događanje razlike (simulakrum)“.

Ponavljanje sličnih slika u prirodi je samog filmskog medija – filmski kadar sastavljen je upravo od niza sličnih ili identičnih sličica (identičnih - kod zaustavljenog pokreta). Animirani film strukturiran je upravo na način da se pokret razlomi na faze koje se odvojeno fotografiraju.

Artificijelnost ponavljanja, shvaćenog i predočenog na način apsolutno identičnog, kopije (ovdje se ne misli na identičnost ponovljenog u odnosu prema prirodi, već na istost jednog vremenskog odsječka videa, u odnosu na drugi, na treći itd., u krug) prisutno je u *videoloopovima*, što je rezultat neprirodnog zakona (specifičnosti) digitalnog medija. Međutim, i kod takvog je ponavljanja, u nekim slučajevima, u prvom planu događaj – koncept beskonačnog i beskrajnog, a ne apsolutna identičnost sadržaja („štostvo“) - iako sadržaj jest identičan.

Ponavljanje razlika u prostoru i u vremenu prisutno je u videoinstalaciji *The un-ending/ -ique melody of cords* (1998) VALIE EXPORT – ista videosnimka istovremeno se, ali nesinkrono, prikazuje na većem broju ekrana. Ta međusobna nesinkroniziranost istog rezultira različitim

⁷¹ Npr. u videoinstalaciji *God* (2007), Ragnara Kjartansona.

slikama u istoj jedinici vremena. Pri razmatranju uloge i učinaka ponavljanja u videu/filmu i videoinstalacijama nikako se ne smije zanemariti ponavljanje nevizualnih elemenata - zvukova, koji se mogu ponavljati usklađeno sa slikom, neusklađeno i neovisno ili su upravo oni jedini elementi ponavljanja.

6.1.4.1. Umnoženi ekrani i istovremenost neusklađenih videoloopova – *The un-ending/ -ique melody of cords* (1998), VALIE EXPORT

The un-ending/ -ique melody of cords je videoinstalacija s deset, dvadeset ili pedeset vertikalno postavljenih ekrana, na kojima se simultano prikazuje jedan te isti videoloop sa zvukom. Trajanje je neprekidno i beskrajno.

Kustosica izložbe *Images of Contingency* (Berlin, 2013.) Asia Zak o ovoj videoinstalaciji kaže: „Šivaće mašine povezane su s problematikom feminizma, naročito zato što je to bio jedan od prvih poslova koji je žena mogla dobiti“. (VernissageTV, 2013, 2:50) Na video ekranima prikazuje se jedan te isti pokret, koji se ponavlja – detalj igle šivaće mašine koja se agresivno i naglo diže i spušta i probada podlogu ispod sebe (taj ponavljajući pokret dizanja i spuštanja istanjenih objekata po vertikalnoj liniji prisutan je u nekolicini prostornih instalacija autorice). Probadajući zvuk i agresivan jednoličan pokret „gotovo da nas plaše“, kaže Asia Zack. Hrpa antropomorfiziranih objekata-slika, u kombinaciji s vertikalnim gibanjem identičnih ponavljajućih zvučnih slika, izražava stav-prijetnju ili pak oslikava (ponavlja stvarnost) situaciju permanentne izloženosti nasilju. Identični videoloopovi na umnoženim ekranima odvijaju se istovremeno, ali ne sinkrono - projekcije nisu usklađene „u sličicu“ (nisu pokrenute u istom djeliću sekunde). To rezultira sličnim slikama, stoga cjelina djeluje kao skup jedinki u anarhičnoj aktivnosti. Međutim, može se zamisliti situacija precizne usklađenosti slika i zvukova u jednoj višekanalnoj monofoniji jer bi tada učinak bio drugačiji. Skup ekrana-objekata utjelovio bi, umjesto agresivne sile udruženih jedinki-pojedinaca, djelovanje mase koja je „jedno“, lišeno individualnog i osobnog.



Slike 22. i 23. VALIE EXPORT, *The un-ending/ -ique melody of cords*, videoinstalacija, 1998.

6.1.5. Ponavljanje kao stupnjevita promjena

Prema Deleuzeu u okviru ponavljanja možemo razmatrati i slike koje se stupnjevano mijenjaju tako da je svaka sljedeća varijanta prethodne. Iako slične, ta, čak i minimalna razlika, može temeljito promijeniti „prirodu“ stvari – npr. značenje i učinak slike. O varijantama u ponavljanju Gilles Deleuze kaže:

[...] ponavljanje je u svojoj suštini simboličko, simbol, simulakrum, ono je slovo samog ponavljanja. Putem prerusavanja i simboličkog poretka razlika je sadržana u ponavljanju. Zbog toga varijante ne dolaze izvana, ne izražavaju drugorazredni kompromis između neke instance koja potiskuje i neke potisnute instance. [...] Varijante prije izražavaju diferencijalne mehanizme koji su, u suštini i po načinu na koji su nastali, ono što se ponavlja. (2009, str. 39)

U već spomenutoj četverokanalnoj videoinstalaciji *Art Make-Up* Brucea Naumana, četiri varijante iste radnje ponavljaju se u prostoru. Stupnjevitu promjenu u ponavljanju ovdje pratimo u odnosu jednog ekrana prema sljedećem. Boja iz prvog filma postupno se, u filmu na susjednom ekranu, mijenja u drugu boju, itd. Svaki sljedeći film prikazuje tu postepenu promjenu u boji – kroz identičnu (ponavljanu) akciju performerera. Projekcije na umnoženim ekranima prikazuju se simultano iako se njihov raspored u prostoru može pratiti linearno, s desna na lijevo – slijedeći uzročno-posljedičnu logiku – čime se potencira postupnost (promjene).

6.1.6. Ponavljanje „kao najviši objekt volje i slobode“

Deleuze se osvrće na trojcu filozofa Kierkegaarda, Nietzschea i Péguyja, koji se susreću u kontekstu filozofije ponavljanja, kada „suprotstavljaju ponavljanje svim oblicima općenitosti“. (Deleuze, 2009, str. 20) Prema Deleuzeu, njihova se poimanja ponavljanja međusobno poklapaju kroz nekoliko glavnih stavova. Jedan se odnosi na zahtjev da se od ponavljanja napravi nešto novo, da se poveže s „nekim iskušenjem, nekim izborom, nekim izabranim iskušenjem“; da ga se postavi „kao najviši objekt volje i slobode“. ⁷² (Deleuze, 2009, str. 20) Za Kierkegaarda, o čemu je već bilo riječi, to je stvar djelovanja, stvaranje neke novine od ponavljanja, tj. slobodu djelovanja i zadatak slobode, dok Nietzsche govori o oslobađanju volje od svega što je sputava pa se zalaže da se od ponavljanja napravi „sam objekt htijenja“. (Deleuze, 2009, str. 21)

U Naumanovim filmovima, poput *Bouncing in the Corner, No. 1* (1968) i *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967/68), savladavanje „zadanih“ radnji, njihovo „usavršavanje“ kroz ritmičko ponavljanje, umjetniku predstavlja izazov. On izabire „iskušenje“ – a to znači: zadanu aktivnost, koju svladava kroz ponavljanje. Nauman govori o svojoj potrazi za umjetnošću koja nudi izazov nepoznatog i neizvjesnog, kroz stvaralački proces:

I am in search of an art that takes me to new limits; that way, you are forced into a heightened awareness of yourself and of your situation, often even without knowing just what it is that you are confronting and/or experiencing. All you know is that you are being pushed into a place that is totally unfamiliar. (Nauman, citirano prema: Haberer, n.d.)

6.1.6.1. Ponavljanje istog pokreta na jednom ekranu – *Bouncing in the Corner #1* (1968), Bruce Nauman

Filmovi Brucea Naumana, *Bouncing in the Corner No. 1* i *No. 2* (1968), temelje se na umnažanju i ponavljanju istih pokreta.⁷³ U *No. 1* kamera je okrenuta vertikalno, a u *No. 2*

⁷² Pri tom se misli na ponavljanje onog što je već bilo, što je bilo doživljeno, npr. neki prošli događaj ili iskustvo – ono se ne može ponoviti na identičan način, već je u tom ponavljanju potrebno naći „neko (novo) iskušenje“.

⁷³ Na prijelazu iz 1968. u 1969. Nauman je snimio videoperformanse *Bouncing in the Corner No. 1* i *No. 2* prije izvođenja svojeg performansa uživo koji se temeljio na istoj ideji (u Whitney Museum of American Art, za vrijeme izložbe *Anti-Illusion*). U brojnim videoradovima Nauman se bavio temom nespektakularne svakodnevice, trivijalnim akcijama nasuprot „društvu spektakla“.

naopačke. U oba filma glava ostaje „obrezana“, izvan okvira. Umjetnik ponavlja istu radnju: leđima je okrenut praznom kutu prostorije, tijelom pada unazad, odbija se od zida i vraća u stajaću poziciju. Povremeno, pri trenutnom gubitku ravnoteže, balansira rukama. Za vrijeme ove radnje tijelo se većinom nalazi u „privremenom“ položaju-prostoru, između stajanja i naslanjanja, „na pola puta između zida i prostorije“. („Media Art Net | Nauman, Bruce: Bouncing in the Corner #1 [text]“, n.d.)

Bruce Nauman od 1967. godine snima svoje performanse fiksno instaliranom kamerom. To nije bilo dokumentarističko bilježenje, nego namjera da svoje, „na vlastito tijelo usmjerene akcije – sekvence radnji koje se rastaču u neprestanom ponavljanju - pretoči u beskonačno trajajuće aparativne procese.⁷⁴ Stoga u tim radovima više ne postoji privilegirani trenutak u kojemu bi se mogla 'očitovati' 'bezvremena sadašnjost' umjetničkog djela; progresivno, estetski organizirano vrijeme dotiče se s realno protječućim [prolazećim] vremenom“. (Wappler, 2000) Ponavljanjem istoga pojam vremena je destruiran. Riječima Ingrid Schaffner: „Suprotno od napretka, ponavljanje doslovno zadržava vrijeme od prolazjenja. Netko je zaglavio u trenutku“. (citirano prema: Morgan, 2002, str. 168)



Slika 24. Bruce Nauman, *Bouncing in the Corner #1*, 1968. Sličica iz videa

⁷⁴„Bruce Nauman je u vezi odnosa između svojih filmova i videosnimaka te filmova Andyja Warhola Chrisu Derconu rekao sljedeće: 'Već je od prvih videotraka u određenom pogledu postojala veza s filmovima Andyja Warhola. Oni se vrte i vrte i vrte, a čovjek na to može baciti pogled, ali i ne mora. Tako se, primjerice, neki film već vrti prilikom ulaska, čovjek neko vrijeme gleda, a potom odlazi dalje, i kada se nakon osam sati vrati, film se još uvijek vrti. Taj mi se način predočivanja jako dopao, pogotovo što ima nešto zajedničko i s glazbom za koju sam se u to doba zanimao: rana djela Phila Glassa i La Monte Younga koji su si glazbu predočivali kao nešto priručno.'“ (Nauman, citirano prema: Wappler, 2000)

Coosje van Bruggen kaže kako se u tom videu „performer pretvara u hipnotičko, talasasto vizualno polje“. ⁷⁵ (Morgan, 2002, str. 61) U tekstu „Reality/Mediality. Hybrid processes between art and life“ Rudolf Frieling govori o distanci između performerera i gledatelja, koja na taj način ponavljanjem nije u potpunosti eliminirana, već je ta „preostala razdaljina omogućila 'gledatelju' da iskusi nešto osobno“. Na taj se način generalna koncepcija *happeninga* – „nešto se događa“ - transformirala u „nešto se događa sa mnom“ (Frieling, 2007), tj. s gledateljem. Gledatelj je dezorijentiran. Suočen s ponavljanjima doživljava monotoni kontinuitet „krivo“ okrenute slike, koju nastoji „korigirati“ spontanom okretanjem glave. Friederike Wappler, u tekstu kataloga izložbe *Samuel Beckett. Bruce Nauman* govori o slici koja postaje „'vježba ravnoteže' ne samo za performerera već i za promatrače“:

Na taj način Nauman već u ranim radovima oblikuje polje interakcije između percipirajućih i percipiranih tijela. Ako 'biti znači biti orijentiran', kako to bilježi Maurice Merleau-Ponty u svojoj knjizi *Fenomenologija percepcije* [...], tada to znači upravo i to da izvrnuti predmet za percipirajuću svijest postaje nešto drugo. (Wappler, 2000)

6.1.7. Ponavljanje kao kompulzivno „moranje“ - *Clown Torture* (1987), Bruce Nauman

Suprotno prethodnom stavu da se ponavljanje postavi “kao najviši objekt volje i slobode“ (Deleuze, 2009), videoinstalacija *Clown Torture* demonstrira upravo suprotne učinke. Ponavljanje ovdje nije izraz slobode djelovanja i izazova, već prisile i neugodne nužnosti. Na djelu je nesavladiva sila stalnog vraćanja, kojeg se nemoguće osloboditi.

Clown Torture postavljen u zatvoreni tamni prostor sastoji se od dva postolja na kojima se nalaze po dva ekrana (jedan okrenut naopačke, drugi položen na njega, okrenut bočno); od dvije velike projekcije na nasuprotnim zidovima i od šest izvora zvuka. Na ekranima se u kontinuiranim *loopovima* prikazuju narativne sekvence s „apsurdnim nezgodama klauna“ kojeg je odigrao glumac Walter Stevens.⁷⁶ Instalacija je u cijelosti bučna, glasna, napadačka

⁷⁵ Takav doživljaj omogućava beskrajno ritmičko ponavljanje istih pokreta i zvukova (nastalih pri sudaranju leđima o zid) u kombinaciji s neprirodno, za devedeset stupnjeva okrenutim slikama – sve u ukupnom trajanju od šezdeset minuta. Trajanje je ograničeno trajanjem filmske trake, međutim, rad se prikazuje u *loopu*.

⁷⁶ Prema riječima autora, u pojedinim sekvencama možemo razlikovati klaunove-protagoniste: jedan je „Emmett Kelly, glupi klaun“; drugi je stari francuski barokni klaun; jedan je tip tradicionalnog klauna s točkastim odijelom, crvenom kosom i prevelikim cipelama, i jedan je harlekin. (Nastasi, 2015) U videu *No, No, No, No (Walter)*, klaun maše rukama, lamata nogama, prevrće se, leži na podu, i dere se „No!“. *Clown with Goldfish* pokušava ručkom metle na stropu uravnotežiti akvarij s ribom i vodom, a *Clown with Water Bucket* uzastopno otvara vrata pri čemu

(vizualno i zvučno bombardira posjetiteljeva osjetila) i dezorijentirajuća. Prostor je ispunjen agresivnom vizualnom i zvučnom kakofonijom jer sve „radi“ po svom - glasni zvukovi, naracija i usklici preklapaju se i nadglasavaju; videoloopovi sumanuto se ponavljaju bez međusobne sinkronizacije. U neurotičnom cirkusu pogleda, zvuka, naopako i bočno okrenutih slika, spektator doživljava i tjelesnu dezorijentaciju.



Slika 25. Bruce Nauman, *Clown Torture*, videoinstalacija, 1987. Detalj instalacije u Schaulager Münchensteinu, Basel, 2018. Fotografija: Tom Bisig

Naslov *Clown Torture* navodi na dvosmisleni kontemplaciju – radi li se o torturi (mučenju) klaunova ili o klaunovoj torturi? Tko je pod torturom? Tko provodi torturu? Tko muči klaunove? Ili oni nekog muče? Muče li sebe ili posjetitelje ili sebe i posjetitelje? Odgovor na ovo posljednje pitanje glasi: I jedno i drugo.

mu kanta s vodom pada na glavu. (Emmett Kelly (1898. – 1979.) je bio američki cirkuski performer koji je bio poznat po klaunskoj figuri "Weary Willie".)



Slika 26. Bruce Nauman, *Clown Torture*, videoinstalacija, 1987. Sličica iz videa *Pete and Repeat*

Ukupnost raznih ponavljanja u instalaciji, kao slike koje su „zaglavile u ponavljanju“, Jane Blocker uspoređuje s „fizičkim realizacijama kolektivne dječje osvetničke fantazije“, u kojoj ponavljanje djeluje kao oblik torture. U videu *Pete and Repeat*, koji ima središnje značenje za čitavu instalaciju, klaun očajnički ponavlja šalu: „Pete and Repeat are sitting on a fence. Pete falls off. Who’s left? Repeat.“ Ovdje je *Repeat*⁷⁷ „lik izrugivanja“, izraz djetinjaste potrebe za ponavljanjem, koji neprestano „ostaje“, dok *Pete* uvijek ispočetka iskušava traumu pada. (Blocker, 2012, str. 199) Sigmund Freud smatra da „Manifestacije prinude [‘moranja’] za ponavljanjem [kod opsesivno-kompulzivnog poremećaja] [...], kada djeluju u opoziciji prema principu ugone, doprinose pojavi neke ‘demonске’ sile pri radu.“⁷⁸ (Freud, 1961, str. 29) To ovdje doživljavaju gledatelji (i klaunovi-protagonisti) – u agresivnom i uznemirujućem prostoru.

Maxim Leonid Weintraub (2007) u tekstu „Clowning Around at the Limits of Representation: On Fools, Fetishes and Bruce Naumann's Clown Torture“ govori kako je Naumanov *Pete and Repeat* klaun u suprotnosti s konvencijama cirkusa. Klaun bi trebao biti „sporedan lik koji efektно djeluje u prazninama reprezentacije“, koju predstavlja cirkus. Njegova bi uloga bila popuniti neophodne pauze, intervale između „glavnih“ točaka, kako bi se osigurala iluzija besprijekornog šoua – iluzija koju „mi kao gledatelji spremno prihvaćamo“. Međutim, Naumanov klaun (*Pete and Repeat*), umjesto da funkcionira kao diskretan prijelaz, most između („cirkuskih“) točaka, on se premetnuo u glavnog protagonista, a njegova točka (koja je

⁷⁷ Radi se o igri riječima: *Repeat*, ime lika u šali, ujedno na engleskom znači „ponovi“.

⁷⁸ „The manifestations of a compulsion to repeat (which we have described as occurring in the early activities of infantile mental life as well as among the events of psycho-analytic treatment) exhibit to a high degree an instinctual character and, when they act in opposition to the pleasure principle, give the appearance of some ‘daemonic’ force at work.“ (Freud, 1961, str. 29)

obično kratka) postaje glavni događaj (iako se on teško nosi s tom ulogom). „Neprestano vraćanje šale na početak pod imperativom riječi „repeat“ („ponovi“), kaže Weintraub, „protagonista dovodi u očaj“ (Weintraub, 2007, str. 75) – to ga tjera na sve brže i brže pričanje, uvijek iznova i ispočetka, kroz smijeh, zatim paniku i nemir. On postaje „ulovljen u zamku svoje šale, logikom ponavljanja od kojeg ne može pobjeći“. (Blocker, 2012)

Weintraub govori kako se ponavljajuća klaunova šala-dosjetka može čitati kao „kritika kolektivne težnje za osjećajem smislenog kraja i konačnog objašnjenja“ - koje izostaje. (2007, str. 75) Istovremeno, ponavljano pripovijedanje može se promatrati kao ključ za razumijevanje cjeline čitavog videoambijenta – neurotično ispočetka-pripovijedanje *Pete and Repeat* klauna, igra riječi, postaje uzrok zarobljavanja u ponavljanju, kako ovog lika, tako i ostalih ponavljanja na ekranima.

Naumanu se klaunovi „svidaju jer '(...) postaju vrlo uznemirujući. Ti, ja, netko, mi ne možemo s njima uspostaviti kontakt“, kaže Nauman. (citirano prema: Weintraub, 2007, str. 79). Ova Naumanova izjava o nemogućnosti uspostavljanja kontakta „upućuje na neuspjeh [promašaj] jednog mnogo dubljeg i intimnijeg poretka – onog na razini našeg perceptivnog procesa“, kaže Weintraub; rezultat je doživljaj „koji nas doslovno dovodi do granica same reprezentacije“. (Weintraub, 2007, str. 79) Kad kritičar Jean-Charles Masséra opisuje prostor *Clown Torturea* kao prostor u kojem „gledanje i slušanje postaje nemoguće i nepodnošljivo“, on potvrđuje Naumanovo priznanje o nemogućnosti djela da komunicira. „Instalacija nas napada“, primjećuje, „u nemogućnosti da nam bilo što kaže“. Taj se komunikacijski poremećaj ne događa samo između gledatelja i klauna, već „između gledatelja i instalacije u njezinoj prostornoj i akustičnoj cjeloci“. (Weintraub, 2007, str. 79)

Još jedan uzrok takvog uznemiravanja, a istovremeno i reakcija na njega je ponašanje *No, No, No, No (Walter)* klauna. To je klaun koji je uznemiren, a svojim negacijskim stavom (sumanutim mahanjem rukama i nogama, dok sjedi na podu) i deranjem istovremeno je i izvor torture. Dok dvoje klauna u *Clown with Goldfish* i u *Clown with Water Bucket*, frustriraju svojim upornim, uvijek istim neuspješnim pokušajima balansiranja predmeta (kao „zaglavljani“ u *loopovima* i disbalansirani u „neprirodno“ okrenutim reprezentacijama), klaun, koji mirno sjedi u javnom toaletu i čita novine te pjevuši (snimljen nadzornom kamerom u jednoj *backstage* situaciji), dodatno razotkriva „pukotine u reprezentaciji“. (Weintraub, 2007, str. 75)

Združenim djelovanjem zvučnih i vizualnih slika instalacija zadržava posjetitelje *izvana*,⁷⁹ na samim granicama reprezentacije. *Clown Torture*, „prevazilaženjem kulture i konvencije, torturom remeti naše društveno biće i smješta nas u neposrednu blizinu Realnog“ (Weintraub, 2007, str. 81) - kao „uznemirujuće i potencijalno oslobađajuće iskustvo“. Torturu (mučenje) (kojoj su izloženi i gledatelji i klaunovi) Weintraub vidi kao „momentalni upad Realnog, kao razgolićavanje procesa (auto)reprezentacije [...]“. „oboje *Klaun i Tortura*“, nastavlja Weintraub, „u konačnici signaliziraju izostanak reprezentacije“ - klaunovi i harlekini su protagonisti koji svojim likom i akcijom utjelovljuju njezinu kritiku. (2007, str. 81)



Slika 27. (lijevo) Bruce Nauman, *Clown Torture*, videoinstalacija, 1987. Sličica iz videa *No, No, No, No (Walter)*

Slika 28. (desno) Bruce Nauman, *Clown Torture*, videoinstalacija, 1987. Sličica iz videa

6.1.8. Ponavljanje kao „osporavanje i prepuštanje“ - *Me and My Mother* (2000, 2005, 2010, 2015), Ragnar Kjartansson

Jedan od zahtjeva ponavljanja po Deleuzeu (što ponovno nalazi podršku u stavovima Kierkegaarda i Nietzschea) glasi: „Suprotstaviti ponavljanje moralnom zakonu, njime ukloniti etiku, načiniti ga mišljenjem s one strane dobra i zla.“ Kierkegaard i Nietzsche suprotstavljaju „privatnog mislioca ... nosioca *ponavljanja*, javnom profesoru, znalcu zakona, čiji govor iz druge ruke proizlazi iz *posredovanja* ...“. (Deleuze, 2009, str. 22) Govor „privatnog mislioca“

⁷⁹ Ovo je suprotno učinku imerzivnog videoambijenta *The Visitors*, Ragnara Kjartansona, o kojem je bilo riječi, a koji probuđuje u nama našu društvenu prirodu.

(ovdje je to umjetnik) ne proizlazi iz *posredovanja*, iz općenitosti pojmova, već ponavljanjem izražava, prema Kierkegaardu, „zajednički transcendentni uzajamni odnos osporavanja i prepuštanja kao psihičkih intencija“. (citirano prema: Deleuze, 2009, str. 22)

Pokušamo li pronaći videoinstalaciju koja bi „udovoljila“ ovom zahtjevu, možda bi to bila *Me and My Mother* (2010), četverokanalna videoinstalacija Ragnara Kjartanssona. Ovo se djelo svakako može razmatrati i u kontekstu ponavljanja kao razlike, stoga što se na četiri odvojena ekrana prikazuje ista (ali ne identična) radnja koja se zbiva u razmacima od pet godina. Na svakom ekranu prikazuje se po jedno od četiri razdoblja.

Svakih pet godina, počevši od 2000., Kjartansson dolazi majci u posjet, lijepo odjeven i snima video u kojem majka pljuje po njemu. „Ispunjen jedino pljuvanjem i dramatičnim stankama, video prikazuje dva glumca, majku i sina, kako zure jedan u drugoga ili u kameru.“ („Every Five Years, Ragnar Kjartansson Asks His Mother to Spit on Him“, 2015). U svakom videu mnogo puta se izmjenjuju pljuvanje, s „dramatičnim stankama“ nepljuvanja, koje pružaju prostor (interval) za kontemplaciju. „Uzajamni odnos osporavanja i prepuštanja kao psihičkih intencija“ prisutno je u perspektivi performerera – ista radnja koja se ponavlja kroz vrijeme (kao opetovana ponavljanja na pojedinačnim ekranima i ista ta radnja koja se odvija u četiri različita životna razdoblja), u kojoj su majka i sin drsko nepokolebljivi u nepromjenjivosti njihovog odnosa (i ličnosti). Dok Kjartansson mirno „prima“ i podnosi pljuvanja, pitamo se: Je li to čin prihvaćanja i priznavanja („krivice“) ili izraz prkosa, neslomljivosti i upornosti ili čak ljubavi prema majci? Gledatelj ostaje u nedoumici - teško se opredijeliti u ovom napetom ambivalentnom odnosu sina i majke. Ponavljanjem istih situacija u raznim životnim razdobljima, performereri (i autor) ustraju u istom – oni ne žele „razriješiti situaciju“ (za gledatelja) i na taj način kao da prkose upravo gledatelju ne dopuštajući mu da donese moralni sud.



Slika 29. (lijevo) Ragnar Kjartansson, *Me and My Mother*, 2010. Sličica iz videa



Slika 30. (desno) Ragnar Kjartansson, *Me and My Mother*, 2015. Sličica iz videa

6.1.9. Ponavljanje i ironija; ponavljanje i humor - *God* (2007), Ragnar Kjartansson

Ragnar Kjartansson koristi se raznolikim umjetničkim medijima kroz svoju video i performativnu praksu. Njegove videoinstalacije, performansi, crteži i slike asimiliraju povijest filma, glazbe, vizualne kulture i književnosti, a ono što ih povezuje su patos i humor – što vuče korijene iz komedije i tragedije klasičnog kazališta. Kroz upotrebu ponavljajućeg, „trajajućeg“ performansa, Kjartansson iskorištava kolektivnu emociju koja daje pečat njegovom umjetničkom djelovanju. („Artworks - Ragnar Kjartansson - Artists - Luhring Augustine“, n.d.) Kao dijete iz glumačke obitelji, od djetinjstva osjeća da se u činu ponavljanja krije nešto „religiozno“ i „skulpturalno“,⁸⁰ kako kaže u intervjuu s Emily McDermott (2015). Kjartansson uspoređuje ponavljanje s odlaskom u crkvu (prisjećajući se svojeg djetinjstva), gdje se uvijek susrećemo sa sličnim scenarijem.⁸¹ Savjet, koji je kao ministrant u mladosti dobio od svećenika: „Always, when you make a mistake, pretend it’s ritual“ (Kjartansson, citirano prema: McDermott, 2015), preoblikovao je njegov stav o religijskom ritualu, koji postaje šou.⁸² Upravo šou⁸³ čini okosnicu njegovih performansa i performativnih videoinstalacija. I u kazalištu i u religiji, za Kjartanssona, ti su rituali osmišljeni da se izravnije „osjeti emocija“⁸⁴ -

⁸⁰ Kjartansson govori da ga tema ponavljanja zanima jer se putem ponavljanja performativno mijenja u skulpturalno – u nešto što je bliže slikarstvu. (prema: McDermott, 2015)

⁸¹ „You’re never like: Oh there’s a huge difference.“ (Kjartansson, citirano prema: McDermott, 2015)

⁸² „I realized that it’s just a show.“ (Kjartansson, citirano prema: McDermott, 2015)

⁸³ Pojam ne možemo jednostavno zamijeniti riječju „priredba“ jer se odnosi na specifičnu vrstu priredbe. Na Hrvatskom jezičnom portalu „šou“ je definiran kao „umjetničko-zabavna priredba“. („šou (I) | Hrvatski jezični portal“, n.d.)

⁸⁴ „It’s so banal in an interesting way.“ (Kjartansson, citirano prema: McDermott, 2015)

za razliku od likovne umjetnosti, gdje je emocija prisutna „na mnogo suptilniji način“. (prema: McDermott, 2015) Ponavljanje je za Kjartanssona u suštini ljudskog života: „Human beings just repeat stuff; we are really good at it.“ (citirano prema: McDermott, 2015)



Slika 31. Ragnar Kjartansson, *God*, videoinstalacija, 2007. Detalj instalacije u Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2017.

Obiljem autoironije odiše Kjartanssonova videoinstalacija (ambijent) *God* (2007). Ulaskom u prostor instalacije, odmičući masivan ružičasti zastor, gledatelj ulazi u kičasti *retro* medijski spektakl, koji svojim (svečanim i patetičnim) ugođajem: kroz zvuk, boju, scenografiju, mizanscenu i performans podsjeća na scenu iz *Twin Peaks*⁸⁵. Scenografija iz video prostora - naborani jarko ružičasti satenski zastor, nastavlja se u vanjski, fizički prostor - kao proširenje kadra izvan granica okvira. Gledatelj je „prebačen“ na samo mjesto šoua, koji se upravo izvodi. Scena prikazuje Kjartanssona koji, riječima likovnog kritičara Bena Lukea (2016), „opet igra na kartu sladunjave tuge“ - u neprekidnoj tridesetminutnoj vokalnoj izvedbi pjesme, koja se sastoji od samo jednog stiha: „Sorrow conquers happiness“ („Tuga pobjeđuje sreću“). Uz pratnju jazz orkestra, u drugom planu je melankolični patos, popraćen ekspresivnom mimikom i diskretnim pokretima tijela, ostavlja dojam prenaplašenog emocionalnog proživljavanja (i pjesme i „tuge“). Čitav performans djeluje usporeno, a neprestano ponavljanje jedne te iste

⁸⁵ *Twin Peaks* (1990–1991), televizijska serija; autori: Mark Frost i David Lynch

vokalne linije – hipnotizirajuće. Gledatelj očekuje završetak te tugaljive „priče“, finale i kraj (kraj tuge koja se obnavlja kroz ponavljanje), no iako ga dinamika izvedbe povremeno nagovještava, on se ne dogodi. Performer oplakuje, ali se istovremeno ne želi riješiti (tužnih) emocija. Ponavljanje i melankolija imerzivno uvlače gledatelja u zatvoreni (prazan), kič prostor, gdje se, riječima Bena Lukea, miješaju osobno i izvedbeno, fikcija i realnost – u spoju sublimnog i apsurdnog. Slutnja Realnog događa se kroz tu ambivalentnost (i kao nevidljivo, skriveno iza zavjese).

Patetika ovog ironičnog oplakivanja-samog-sebe, s elementima humora i apsurdna, podržava Deleuzeov stav o povezanosti principa ponavljanja s pojmovima ironije i humora:

Ako je ponavljanje moguće, ono je suprotstavljeno, kako moralnom, tako i prirodnom zakonu. [...] Prvi način izokretanja zakona je ironičan, a ironija se tu pojavljuje kao umjetnost principa, uspinjanja prema principima i izokretanja principa. Drugi je u humoru, a humor je umjetnost posljedica i silazaka, lebdenja i padova. [...] Ponavljanje pripada humoru i ironiji; ono je prekoračenje po prirodi, izuzetak koji uvijek ispoljava neku sigularnost nasuprot posebnostima potčinjenim zakonu, neko univerzalno suprotstavljeno općenitostima koje sačinjavaju zakon. (Deleuze, 2009, str. 19, 20)



Slika 32. Ragnar Kjartansson, *God*, videoinstalacija, 2007. Sličica iz videa

Gilles Deleuze u ponavljanju prepoznaje „golo“ i „odjeveno“, o čemu je bilo riječi. Kod ponavljanja „istog“, riječ je npr. o „opsesivnom obredu“ ili o „šizofreničkoj stereotipiji“. Ova

bi se izvedba mogla slikovito opisati kao „opsesivni obred“. Ono što je mehaničko u takvim „golim“ ponavljanjima, tj. „element naizgled ponovljenog djelovanja“ (ovdje je to ponavljanje istih stihova i melodije), ima ulogu „zavjese za jedno dublje ponavljanje koje se odigrava u jednoj drugoj dimenziji, u tajnoj vertikalnosti u kojoj se uloge i maske hrane nagonom smrti.“ (Deleuze, 2009)

Sigmund Freud u *Beyond the Pleasure Principle* govori: „Ponavljanje i ponovno doživljavanje nečeg identičnog, razumljivo, samo po sebi [je] izvor ugone.“ (Freud, 1961, str. 130), a Deleuze kaže: „Ne ponavljam zato što potiskujem. Potiskujem zato što ponavljam, zaboravljam zato što ponavljam.“ (Deleuze, 2009, str. 40) Dok Kjartanssonova strastvena izvedba potvrđuje Freudovu misao, njezino dugotrajno ponavljanje možda signalizira potiskivanje.

6.1.10. Simultanost identičnih slika u prostoru - *Grasshoppers* (1969. – 1970.), Wolf Vostell

U razdoblju od 1962. do 1963. nekoliko je umjetnika istovremeno došlo na ideju da upotrijebe televizijske ekrane kao umjetnički materijal. (Daniels, 2007) Uz Nama Junea Paika, Wolf Vostell je bio jedan od prvih umjetnika koji je televizore, kao umjetničke objekte, uključio u svoja umjetnička djela. *Grasshoppers* (1969. – 1970.) je video „multimonitorska“ instalacija zatvorenog kruga (*closed-circuit-installation*). Sastoji se od dvije velike jukstaponirane fotografije: lijeva fotografija uprizoruje lezbijski par u ljubavnom činu, a desna je dokumentarna fotografija ruskog tenka za vrijeme Praškog proljeća. Preko fotografija iscrtani su znakovi meteorološke karte SAD-a. Na podu je niz od dvadeset televizijskih ekrana, uzduž čitave dužine fotografija, na kojima se prikazuje ono što je trenutno u vidokrugu postavljene videokamere, tj. promatrač (gledatelj, spektator) gleda u svoj odraz na ekranima. Ispred ekrana postavljen je katran sa zalijepljenim ostatcima kose, cipela, kostiju - kao aluzija, prema riječima W. Vostella, na bombardiranje Dresdena (katran je bio tako vruć da su se ljudi zalijepili za njega). („Media Art Net | Vostell, Wolf: *Grasshoppers* [text]“, n.d.)

Ovdje se sukobljavaju teme oslobađanja (konkretno, seksualne slobode) s političkim nasiljem i ratom. U jednom vizualnom ambijentu prikazani su različiti događaji u modernoj povijesti.⁸⁶

⁸⁶ Vostellova djela nisu „lijepa i nevina“ jer „Vostell nije vidio ništa idilično u dvadesetom stoljeću“. Iz Vostellovih izjava: "The purpose of my art is to educate people to be against war and intolerance." i „Art is life – life is art.“ vidljiv je stav o važnosti osobne angažiranosti i sudjelovanja u društveno-političkoj problematici,



Slika 33. Wolf Vostell, *Grasshoppers*, videoinstalacija zatvorenog kruga, 1969. – 1970.



Slika 34. Wolf Vostell, *Grasshoppers*, videoinstalacija zatvorenog kruga, 1969. – 1970. Detalj

Uloga identičnih umnoženih ekrana-slika je sljedeća: niz od dvadeset televizijskih ekrana funkcioniraju kao ukrasna bordura koja u temeljima instalacije (u podnožju) uokviruje i naglašava „aluzivna značenja – destrukciju/katastrofu/smrť“. (Bonet, 1986, str. 100) Promatrači djela, prikazani na ekranima (gdje gledaju sami sebe) integrirani su u djelo, kao što je i „vanjski“ prostor galerije prisutan u „unutarnjem“ prostoru djela. Autor gledatelju ne dozvoljava distanciranje, sugerira mu da je „on“ unutra, u situaciji, dio svega (društveno-političke zbilje; sada i jučer), višestruko rasplinut, a istovremeno prisutan u više slika (u smislu svjedočenja političkih događaja disparatnih u vremenu i prostoru). Gledatelj dovršava rad - fizički, sa svojim projiciranim likom, a zatim u svojoj svijesti – uspoređivanjem, stvaranjem asocijacija, povezivanjem simbola i mentalnom montažom raznorodnih materijalnih elemenata. Niz identičnih slika predstavlja protezanje kroz prostor i kroz vrijeme - označavaju

stoga se i ova instalacija može promatrati u kontekstu tih intencija. ("ART IS LIFE—LIFE IS ART: WOLF VOSTELL | SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT", 2015)

našu neizbježnu, moralnu, duhovnu, intelektualnu participaciju u povijesnim događajima. Realno je susret-suočavanje s tom neizbježnom činjenicom.

6.2. UMNOŽENI EKRANI S RAZLIČITIM SLIKAMA

6.2.1. Simultanost i suprotstavljanje – *Turbulent* (1998), Shirin Neshat

Slike u videoinstalacijama s više ekrana mogu biti suprotstavljene. Primjer je dvokanalna instalacija *Turbulent*⁸⁷ (1998) iranske umjetnice Shirin Neshat. Gledatelji doživljavaju rad kroz usporedbu kontrastnih segmenata. Djelo je glazbena metafora, simbolično u službi društvene kritike, osude i osobnog grča. U eseju za predgovor izložbe Shirin Neshat, u Musée D'Art Contemporain u Montrealu, Atom Egoyan govori o „oštroj kritici patrijarhalnog fundamentalističkog društva koje je nekad bilo njezin dom“. (Egoyan, 2001)

Instalaciju čine dvije videoprojekcije projicirane na nasuprotne zidove. Vremenski se može podijeliti na dva dijela. U prvom dijelu muškarac u prvom planu stoji ispred mikrofona i pjeva strastvenu ljubavnu pjesmu, a muška publika sjedi u pozadini. Istovremeno, u drugom videu, tamna silueta žene nijemo stoji i gleda prema praznoj dvorani, leđima okrenuta kameri i pogledu. U drugom dijelu, istovremeno kad se muškarac okreće svojoj muškoj publici, koja uzvraća pljeskom, s drugog videa dopire ženski vokal - poput krika. Muškarac se okreće prema mikrofону, prema promatraču (ali zapravo prema izvoru zvuka u videu na suprotnom zidu) i mirno, ukočeno gleda i sluša glas koji je, riječima Atoma Egoyana, izraz „primarnih emocija“ i „apstraktne zvučne poezije“. U tom trenutku gledatelj (spektator) više nije publika kojoj se pjeva, već se nađe u intervalu – u prostornom intervalu, „na putu“ muškarčevog pogleda prema ženi. I u metaforičkom intervalu – u jazu između dva svijeta. Ona „ne gleda prema van“, nego „u sebe“.

⁸⁷ Performance u videu: Shoja Azari igra ulogu muškaca; Sussan Deyhim, iranska vokalistica i kompozitorica, igra ulogu žene.



Slika 35. Shirin Neshat, *Turbulent*, dvokanalna videoinstalacija, 2008. Sličice iz videa

Dominacija i isključivost muškaraca i degradiran položaj žene u iranskom patrijarhalnom društvu, osim što su simbolično prikazani kontrastom punog (s gledateljima) i praznog (s praznim stolicama) prostora dvorane u videu, uprizoreno je i kroz položaj tijela muškog i ženskog protagonista. Iako je muškarac leđima okrenut prema svojoj publici (publici u videu), oni ga svojim prisustvom podupiru i podržavaju – on je „toliko samouvjeren da im može okrenuti leđa“. (Egoyan, 2001)

Komparativnom metodom, usporedbom i suprotstavljanjem vizualnih i čujnih elemenata: žena/muškarac; puni auditorij/prazne stolice; licem prema kameri/licem od kamere; glas/muk; *a capella*-pjesma/krik-vokaliza; svjetlo (i bijelo)/tama (i crno); statičan kadar/dinamičan kadar, prostor/eliminacija prostora - na suptilan način oslikavaju kompleksnost međuspolnih odnosa i kulturnih moći. Ženin prodoran vokal, koji je ujedno i uznemirujući, apstraktan, eho-vrisak iz mraka, na kraju ispunjava prazan videoprostor i fizički prostor galerije.

Atom Egoyan postavlja pitanje o ulozi gledatelja u, kako kaže, djelu koje je „vizualna skulptura“:

Očekuje li se od gledatelja da procijeni koja je izvedba autentičnija? Ono što je tako provokativno u *Turbulentu*, jest da se prosudba ne može donijeti bez temeljitog sagledavanja

konteksta u kojem se ti pjevači nalaze. Muška izvedba je društveno odobrena i stvarna. Ženska izvedba je zabranjena i postoji samo kao san.⁸⁸ (Egoyan, 2001)

⁸⁸ „Is the viewer meant to appraise which performance is more authentic? What is so provocative about *Turbulent* is that no judgement can be passed without a thorough examination of the context these respective

Gledatelj ne može fizički apsorbirati oba videa istovremeno. Privilegirane pozicije ne postoje – on se nalazi na „putu“ pogleda, na granici suprotnosti.

6.2.2. Umnožene statične slike (mikro-kadrovi) u brzom izmjeni – strukturalni filmovi Paula Sharitsa

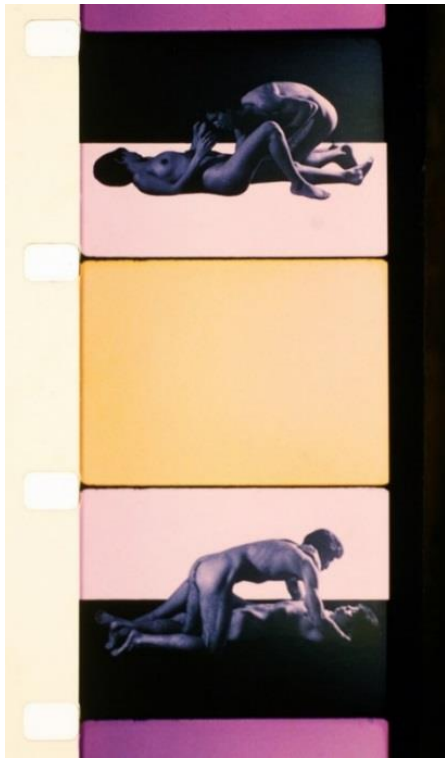
Avangardni „*flicker*“ filmovi Paula Sharitsa, o čemu je već bilo govora, temeljili su se na frekventnoj izmjeni statičnih prizora i jednobojskih *frejmova*. Takva brza izmjena i ponavljanje fotografskih elemenata rezultirala je efektom titranja (*flickering*).⁸⁹ Za razliku od Naumanovih performativnih videa, gdje je gledatelj uljuljan u „hipnotičko talasasto gibanje“, učinci ponavljanja u Sharitsovima „mandala filmovima“ i njihovo hipnotičko djelovanje, druge su naravi. U svojim filmskim instalacijama i kratkim filmovima, Sharits sistematično analizira i naglašava materijalnost filmskog medija i kinematografske aparature, propitujući tako prirodu percepcije (kroz učinke uzrokovane perzistencijom vida), ponekad manipulirajući i brzinom projekcija. („Inescapable Anxiety - The Films of Paul Sharits - Harvard Film Archive“, 2015)

Petominutni nijemi film *Piece Mandala/End War* (1966) konstruiran je od plavih i crvenih monokromnih sličica koje se izmjenjuju s crno-bijelim slikama (fotografijama) para u ljubavnom činu. Prizori s golim tijelima prikazuju se naizmjenično iz dvije perspektive kao zrcalno okrenuti, a monokromne sličice u funkciji su intervala koji ih razdvajaju i istovremeno spajaju.⁹⁰ Brzom izmjenom umnoženih kontrastnih slika, prebacivanjem prizora s lijeva na desno, ostvaren je dojam cirkularne mobilnosti (okretanja na mjestu) i time erotske napetosti.

singers are placed in. The male performance is socially sanctioned and realistic. The woman's performance is outlawed and exists only as a dream.“ (Egoyan, 2001)

⁸⁹ Djela Paula Sharitsa pripadaju u pokret „strukturalnog“ filma (*structural film movement*) zajedno s djelima Tonyja Conrada, Hollisa Framptona i Michaela Snowa. Peter Gidal u svom uvodnom eseju u knjizi *Structural Film Anthology* (1976) govori da strukturalni/materijalistički film pokušava biti neiluzionistički. „Proces stvaranja filma operira s filmskim sredstvima (poput ponavljanja), što kao rezultati ima demistifikaciju ili pokušaj demistifikacije filmskog procesa.“ (Gidal, 2004, str. 149)

⁹⁰ Obojeni ubačeni intervali „ometaju“ jasnoću pogleda i percepcije, tako da se eksplicitne poze gledatelju pojavljuju kao trenutačni bljeskovi. Ne dozvoljavaju analitičan pogled, već samo površan, na razini tek prepoznavanja motiva. Intervali povezuju, ali i skrivaju od pogleda agresivnim upadima u motiv.



Slika 36. Paul Sharits, *Piece Mandala/End War*, 1966. Detalj filmske trake sa sličicama iz filma

7. VRIJEME I PROSTOR U VIDEO/FILMU I VIDEOINSTALACIJAMA

7.1. POJAM VREMENA - BERGSONOVA KONCEPCIJA VREMENA

U filozofiji egzistencije, francuski filozof Henri Bergson (1859. – 1941.) nije vrijeme shvaćao samo kao fizički medij i mentalni konstrukt, već kao trajanje (*durée*), kao intuiciju u kojoj se stječu prošlost, sadašnjost i budućnost. ("vrijeme | Hrvatska enciklopedija", n. d.)

Bergson je bio prvi filozof kojem je film poslužio kao konceptualni model za vlastitu filozofsku misao. Film i kino pomogli su mu da uspostavi razliku između oprostorenog vremena i trajanja. Prema Botz-Bornsteinu „Bergsonova glavna filozofska tema je da se temporalnost treba misliti neovisno od pojmova prostornosti. Bergson suprotstavlja trajanje, kakvo doživljava ljudska svijest, s mehanističkim vremenom znanosti, koje po njegovom mišljenju teži 'spacializaciji' vremena.“ („Philosophy of Film: Continental Perspectives | Internet Encyclopedia of Philosophy", n. d.) Stoga predlaže razlikovanje između vremena i prostora. Kroz tu diferencijaciju on definira neposredne podatke svijesti kao vremenske, kao trajanje (*la durée*). U trajanju ne postoji jukstapozicija događaja (događaji ne slijede jedan za drugim) i prema tome nema mehaničke kauzalnosti. (Lawlor i Moulard-Leonard, 2016)

7.1.1. Čisto vrijeme i matematičko vrijeme

Henri Bergson razlikuje dva oblika vremena: čisto vrijeme (*pure time*) i matematičko vrijeme. Čisto vrijeme, „življena svjesnost“ ima stvarno trajanje, kontinuirano je i nedjeljivo, za razliku od matematičkog vremena koje se percipira putem odvojenih jedinica. Matematičko vrijeme je vrijeme rastrgano na trenutke i podijeljeno u male diskretne jedinice: sekunde, minute itd. i shvaćeno na prostorni način. Bergson smatra da su iskustvo vremena, koje se sagledava kao slijed (sukcesija) odvojenih stanja, i vrijeme mjereno kazaljka sata, u osnovi prostorni fenomeni. S druge strane, realno trajanje, što je življena svjesnost, je prostorno-vremenski kontinuum, koji je nedjeljiv i koji se ne može matematički analizirati.

Protjecanje vremena, prema Bergsonu, može se spoznati samo putem intuicije. Međutim, u pokušaju da se shvati protjecanje vremena, intelekt analizira vrijeme kao mjerljivo trajanje i

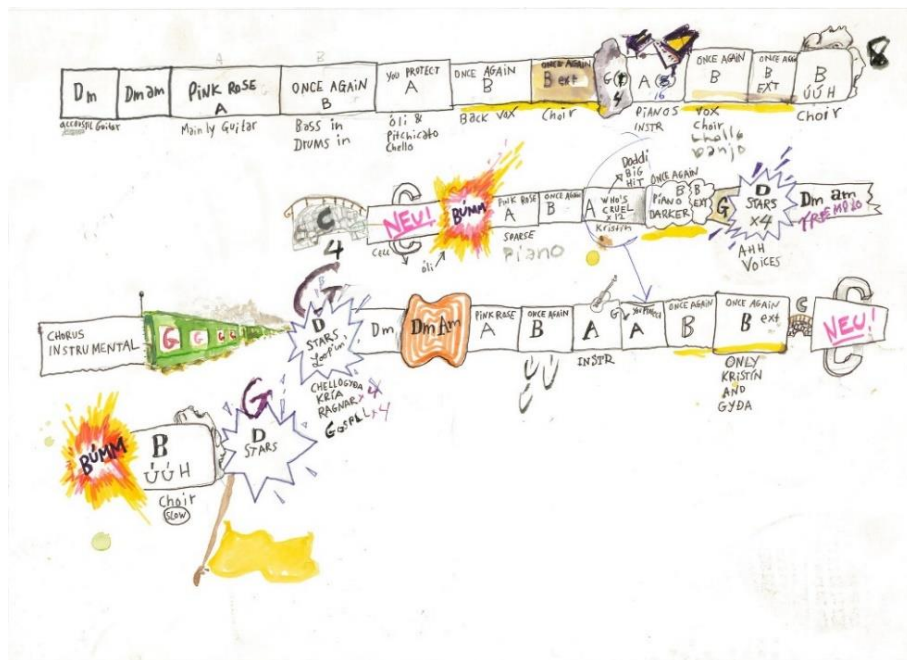
tvori pojmove vremena koji se sastoje od određenih trenutaka ili intervala. Na taj se način vrijeme pojmi kao uređen raspored određenih događaja, a ne kao beskrajn tok iskustva u nedjeljivom kontinuitetu. (Bunnag, 2017)

Realno vrijeme je „čisto trajanje, neprekinutost koju možemo dohvatiti u unutrašnjem iskustvu, kao „niz kvalitativnih promjena koje se međusobno prožimaju“. Čisto trajanje, tj. *durée*⁹¹ je stoga heterogeno, a ne homogeno jer je ono „kontinuitet kretanja s kvalitativnim, a ne kvantitativnim diferencijacijama“. (Macan, n.d.)

Najbolji primjer prostorno shvaćenog i prostorno predočenog vremena je glazbena partitura u kojoj je vremenski slijed prikazan linearno, u progresu s lijeva na desno, a pri tom su različita trajanja nota označena različitim simbolima. Publika, koja sluša glazbenu izvedbu neke partiture, ne vizualizira trajanje kao „oprostoreno“, već doživljava „čisto trajanje“ u svom unutrašnjem iskustvu. Predočavanjem vremena na prostorni način služe se video i filmski umjetnici kod osmišljavanja djela koja će se percipirati kao „vremenska“ ili „prostorno-vremenska“. Filmska slika postoji i kao slikovni zapis na filmskoj traci, tako da je takvo linearno predočavanje vremenske strukture na neki način u „prirodi“ filmskog medija kao vremenite umjetnosti. Grafički predočavamo vrijeme i pri postupcima digitalne filmske/video montaže. Trajanje vremenskih segmenata predočava se trakama različitih duljina na tzv. vremenskoj crti softvera. Više usporednih vremenskih crta prikazuje simultanost vremena, a odnosi između „prije“ i „poslije“ predstavljeni su odnosima „lijevo-desno“ na traci.

Crtež Ragnara Kjartanssona prikazuje partituru za videoinstalaciju *The Visitors* – cjelovito vrijeme trajanja podijeljeno je na manje vremenske jedinice čiji je slijed prikazan grafičkim simbolima u linearnom slijedu.

⁹¹ *Durée*: „[...] stvarni kontinuitet življenog vremena koje se izražava trajanjem, a zahvaća tek intuicijom. Dok intelekt analizira i konstatira stvarnost prema vlastitim praktičnim svrhama, intuicija sadržava onaj bljesak u kojem je stvarnost kao trajanje izražena u svôj iskonskoj cjelovitosti“. („Bergson, Henri | Hrvatska enciklopedija“, n.d.)



Slika 37. Ragnar Kjartansson, partitura za videoinstalaciju *The Visitors*, kemijska olovka, olovka i akvarel na papiru, 2012.

7.1.1.1. Niz slika u prostoru kao sukcesivnost trenutaka - *Workers Leaving the Factory in 11 Decades* (2006), Harun Farocki

Videoinstalacija Haruna Farockija, *Workers Leaving the Factory in 11 Decades* (2006), primjer je matematički predočenog trajanja – to je linearna jukstapozicija slika, tj. ekrana u prostoru, koji dočaravaju sukcesivnost trenutaka. Prema Bergsonu, „pojam prostora određuje našu običnu predodžbu o vremenu“, što znači da „mi vrijeme shvaćamo u analogiji s nepovezanim linijom sastavljenom od jedinica ili trenutaka koji su jedan drugome izvanjski“. (Macan, n.d.) Na taj način možemo mjeriti vrijeme i događaje postavljati u relacije simultanosti ili sukcesivnosti.

Instalacija se sastoji od dvanaest videoekrana postavljenih u niz: niz s lijeva na desno prikazuje kronološki poredane filmske isječke, snimljene u razdoblju od 1895.⁹² do 2000. godine. Na ekranima se prikazuju isječci iz raznih igranih filmova i dokumentarnih snimaka sa sekvencama radnika koji izlaze iz tvornica. Prvi film slijeva isječak je iz filma *Izlazak radnika*

⁹² Na prvom u nizu monitoru prikazuje se filmski isječak iz *Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon* (1895) braće Lumière.

iz tvornice (*Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon*) braće Lumière, a posljednji iz filma *Dancer in the Dark*, Larsa von Triera. Ostali isječci iz igranih filmova su, primjerice: iz filma *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Modern Time* (Charlie Chaplin, 1936), *The Red Desert* (Michelangelo Antonioni, 1964) itd. Gledatelji se pomiču u prostoru, s lijeva na desno, i sjedaju na sjedala postavljena u nizu ispred ekrana (budući da se ekrani nalaze na tlu). Premještanjem u prostoru gledatelji se progresivno premještaju u vremenu.

Tvornica je bila scena socijalnih i klasnih konflikata od početka Industrijske revolucije. Osim što se bavi tim dijelom povijesti, instalacija koristi motiv tvornice kao metaforu za filmsku industriju i posebno naglašava temeljni politički karakter kina, kaže David Hodge (2016).



Slika 38. Harun Farocki, *Workers Leaving the Factory in 11 Decades*, višekanalna videoinstalacija, 2006.



Slika 39. Harun Farocki, *Workers Leaving the Factory in 11 Decades*, višekanalna videoinstalacija 2006. Detalj, sličice iz videa

7.1.2. Percepcija vremena - odnos opažaja i pamćenja prema Bergsonu

Prema Hrvatskom leksikonu percepcija je: „primjećivanje, zamjećivanje, zamjedba, opažaj, psihološka funkcija kojom ljudski duh sebi predočuje predmete i sam taj čin; cjelovit doživljaj kojim pojedinac preko svojih osjetila odražava predmetni (objektivni) svijet; osjetni podatci spojeni u cjelovit oblik, sin zor“. („percepcija – značenje | Hrvatski leksikon“, n.d.) Za Merlea Pontyja, percepcija „postaje 'interpretacija' znakova koje osjetilnost pribavlja konformno tjelesnim *stimulima*, 'hipoteza' koju duh stvara da sebi 'objasni svoje utiske““. (Merleau-Ponty, 1990, str. 55, 56) Po pitanju odnosa između percepcije i osjeta, Merleau-Ponty smatra da percepciju treba shvatiti kao interpretaciju. Osjet ne treba uzimati kao polazište, već je on, čisti osjet (kao djelovanje *stimula* na naše tijelo) - „posljednji učinak“ spoznaje – on je „kao polazište definitivno nadmašen“. Prema tome, percepcija je misao o percipiranju. (Merleau-Ponty, 1990, str. 60, 61)

Za Bergsona, navodi Ivan Macan, „'Opažaj nije nikada jednostavni dodir duha s nazočnim predmetom. On je potpuno prožet slikama pamćenja koje ga dopunjuju i interpretiraju“ - opažanje je „u konkretnom ili stvarnom obliku sinteza čistog pamćenja i čistog opažanja, i tako 'duha (*esprit*) i materije““. ⁹³ (Macan, n.d.) Čisti opažaj, tj. čistu percepciju, Bergson tumači kao „koincidenciju subjekta i objekta“ i smatra da on pripada strani materije, dok „čisto pamćenje“, koje očituje stvarno trajanje, pripada strani duha. O pamćenju govori kao o „sintezi prošlog i sadašnjeg u vidu budućeg“. (Macan, n.d.) Čisto pamćenje Bergson označava kao virtualno ⁹⁴ - a čisto pamćenje, tj. virtualno pamćenje “može postati aktualno samo uz percepciju koja ga privlači“. Pamćenje nije sadržano „u vraćanju sadašnjosti u prošlost, već naprotiv u progresu prošlosti u sadašnjost...“ (Lošonc, 2012, str. 374) Teorija čistog pamćenja ne opisuje subjekt kao automatsku svijest, kaže Ivan Macan, nego se ovdje ukazuje na mogućnost kreativne, slobodne aktualizacije sjećanja.

Gledatelj *u* videoinstalaciji nije prisutan samo kroz aktualno vrijeme percepcije. Svijest je, prema Bergsonovom shvaćanju (gledatelj kao „nositelj“ svijesti), „ono 'između' percepcije i

⁹³ Ivan Macan kaže da se u teoriji može razlikovati čisto pamćenje i čisto opažanje, što je također važno i Bergsonu. U protivnom bismo „sjećanje sveli na oslabljeni oblik opažanja, dok je ono vrsno različito, a ne samo u intenzivnosti. U praksi se sjećanje i opažanje prožimaju“. (Macan, n.d.)

⁹⁴ U članku „Bergson i virtualnost memorije“ Mark Lošonc navodi u fusnoti: „Koristeći pojam virtualnog, Bergson se služio terminom koji je već bio upotrebljen u filozofiji. Delez piše: 'kada Leibniz koristi riječ 'virtualno' (...) *virtuelno* tada treba razumjeti ne kao suprotnost aktualnom, već kao 'uvijeno', 'implicirano', 'utisnuto' označavajuće, što nipošto ne isključuje aktualnost. [...]“ (Lošonc, 2012, str. 373)

memorije, ona je istovremeno instanca separacije i ujedinjavanja. U sadašnjosti se ukrštavaju selektivnost čiste percepcije i selektivnost čistog pamćenja“. (Lošonc, 2012, str. 376) Ovdje se pod pamćenjem (memorijom) misli na sveukupnost pamćenja koja posjeduje pojedinac-gledatelj (što uključuje prošla iskustva, događaje,...), koja su njegov „ulog“ u procesu „odgonetavanja“, dešifriranja umjetničkog djela – tj. njegove recepcije.⁹⁵ U svijesti gledatelja djelo se „zaokružuje“ tamo gdje se percipirano sastaje s proživljenim, što je uvjet za recepciju.

Ovako poimanje opažaja značajno je i u kontekstu percepcije složenih višekanalnih videoinstalacija (i filmskog i video medija općenito). Kako bi gledatelj-spektator bio u mogućnosti doživjeti cjelinu djela, on mora povezivati razne (u)pamćene percepcije odvojenih segmenata.

U *Fenomenologiji percepcije* Merleau-Ponty govori o sjećanju koje ne navire („u sadašnju percepciju“) mehanizmom asocijacija, već temeljem podataka koje prima spektator: „[...] prošlost zapravo nije unesena u sadašnju percepciju mehanizmom asocijacije, već prikazana samom sadašnjom sviješću. [...] Znači, da bi uspjela dopuniti percepciju, sjećanja trebaju biti omogućena fizionomijom podataka. Prije svakog doprinosa pamćenja, ono što je viđeno mora se odmah organizirati tako da mi pruži sliku u kojoj mogu prepoznati svoja prethodna iskustva. Takvo pozivanje na sjećanja pretpostavlja [...]: oblikovanje podataka, polaganje smisla u osjetni kaos. U trenutku kad je omogućeno dozivanje sjećanja ono postaje suvišno jer je posao koji se očekuje već izvršen“. (Merleau-Ponty, 1990, str. 40, 41)

7.1.3. Ponavljanja u djelima Ragnara Kjartanssona i Bergsonova „kvaliteta kvantitete“

U tekstu „The Song Remains The Same: Ragnar Kjartansson and the Quality of Quantity“ Daniel Drew se osvrće na maratonske performanse Ragnara Kjartanssona (*Bliss* i *A Lot of Sorrow*⁹⁶) u kojima autor dovodi sebe i svoje performere do ruba iscrpljenosti, tražeći od njih

⁹⁵ Teorija recepcije, u kontekstu umjetnosti, „referira se na način na koji publika dekodira umjetničko djelo i omogućava mu da definira [odredi] i istraži značenje kultura u kojima mi danas živimo. Pojam je prvi puta upotrijebio njemački teoretičar Hans-Robert Jauss, u kasnim 60-im kako bi analizirao književna djela i sada je to ključni pojam postmodernizma. Teorija recepcije temelji se na ideji da se značenje teksta nalazi negdje između čitatelja i teksta i da će svaka osoba dekodirati tekst malo drugačije. Ta razlika povezana je osobnom pozadinom (socijalno-društvenim porijeklom) pojedinca, „iskustvom kulturnog života i pristupom koji imaju okvirima moći koji im omogućavaju da donose informirane prosudbe“. („Reception theory | Tate“, n.d.)

⁹⁶ *Bliss* (2012), performans u kojem kostimirani glumci na pozornici, uključujući autora Ragnara Kjartanssona, pjevaju završnu ariju Mozartove opere *Figarov pir*, u neprekidnim izvedbama, u ukupnom trajanju od dvanaest sati; *A Lot of Sorrow* (2013), glazbeni koncert-performans američkog *indie rock* benda *The National*, za vrijeme

da izvode isti performans iznova i iznova, u neprekidnom trajanju od dvanaest, odnosno šest sati. Jednako možemo reći i za videoinstalaciju *God* – jedno te ista pjesma, kao ponovno i ponovno izvedena, „postaje, u progresu, nešto novo, intenzivno i samodiferencijalno“. (Drew, 2014, str. 138) Govoreći o recepciji takvih djela, D. Drew pronalazi filozofsku podršku u tekstovima Henrija Bergsona i njegovoj koncepciji *the quality of quantity* („kvalitete kvantitete“). Bergson kroz različite primjere opisuje kako se čovjek osjeća kad gleda ili doživljava neku akciju koja se ponavlja desetinama puta zaredom. Na primjeru ponavljajućeg zvuka (primjer njihala) Bergson zaključuje da, kad bismo prethodne zvukove i pokrete kojih se prisjećamo, stavili u jukstapoziciju prema posljednjem (kojeg posljednjeg percipiramo), te kasnije, taj novi set, stavili u jukstapoziciju prema posljednjem - stvar bi ostala bez efekta. „Mora se priznati“, kaže Bergson, „da se zvukovi spajaju jedni s drugima i djeluju, ne po svojoj kvantiteti kao kvantiteti, nego po kvaliteti koju je njihova kvantiteta izložila, npr. ritmičkom organizacijom cjeline“ (Bergson, 1910, str. 105, 106) i tako omogućavaju cjelokupan doživljaj - rezultiraju određenim učinkom. Možemo govoriti o kvaliteti takve zvučne kvantitete:

Zvukovi zvona nesumnjivo dopiru do mene jedan iza drugog; ali jedan od dvije alternative mora biti istinita. Ili ja zadržavam svaku od tih sukcesivnih senzacija kako bih ih kombinirao [spojio] s ostalima i formirao grupu koja me podsjeća na zrak ili ritam koji poznajem: u tom slučaju ja ne *brojim* te zvukove, ja ograničavam sebe na združivanje, takoreći kvalitativnu impresiju koju proizvodi cijela serija. Ili drugo, ja namjeravam eksplicitno njih brojiti i tada ih moram razdvojiti, i ta separacija mora zauzeti mjesto negdje unutar homogenog medija u kojem zvukovi, kojima smo oduzeli kvalitetu, i na način ispraznili, ostave tragove svoje prisutnosti koja je apsolutno ista. (Bergson, 1910, str. 105, 106)

„Kvalitativna impresija koju proizvodi cijela serija“ je upravo ono mjesto koje je značajno u diskusiji o percepciji dugotrajnog i ponavljajućeg perforamitvnog videa (i performansa), o kojima je ovdje riječ. Kao „kvalitativne multiplikacije“, performansi poput *Bliss* i *A Lot of Sorrow* (također i videoinstalacija *God*), proizvode, riječima Daniela Drewa, „transformativnu emocionalnu silu i estetski ugođaj, što nijedna partikularna lokalna izvedba Mozartove arije (u *Bliss*) ili pjesme benda *The National* (u *A Lot of Sorrow*) ne bi mogla sadržavati“ (Drew, 2014, str. 138) – a isto vrijedi i za videoinstalaciju *God*.

Kod videoinstalacija s ponavljanjima sličnih slika ili prizora (sa zvukom ili bez njega), njihovo ukupno trajanje ima veliku važnost. Nije nebitno koliko puta se određena stvar ponavlja i u kojem vremenskom razdoblju – različito vrijeme trajanja rezultira različitim učincima koji

kojeg bend izvodi samo jednu svoju pjesmu, *A Lot of Sorrow*, neprekidno, šest sati. Performans je kasnije izlagan kao jednokanalni video.

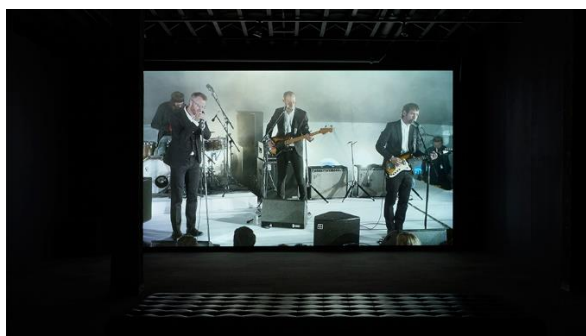
mogu u potpunosti promijeniti doživljaj cjeline. „Problem“ je, međutim, što se najčešće „gledanja“ takvih djela svode na „skraćeno“ gledanje. Taj doživljaj nije doživljaj cjeline i daleko je od autorove intencije - za razliku od *loopova*, koji se ne mogu odgledati „do kraja“ jer kraja ni početka nema, i gdje umjetnik želi „smjestiti“ gledatelja u neko apsolutno beskrajno trajanje (u kojem se poništava osjećaj za vrijeme, kakav poznajemo).

Takva dugotrajna djela s ponavljanjima nerijetko proizvode osjećaj iščekivanja - iščekujemo finale i kraj, dok kod *loopova* iščekujemo nastavljanje potpuno istog.⁹⁷ Ili, kako kaže Bergson u kontekstu svoje teorije o „kvaliteti kvantitete“:

Svaki novi podražaj nadodan je na prethodne podražaje – cjelina na nas djeluje tako da proizvodi efekt glazbene fraze, koja je neprestano na točki završetka i dodavanjem nekih novih nota konstantno promijenjena u svojem totalitetu. (Bergson, 1910)

Kao što se kod doživljaja glazbene fraze, kada se svaki novi podražaj, tj. nove note nadodaju na prethodne, konstantno događa promjena u kvaliteti cjeline (u totalitetu), na isti se način događa neprestana kvalitativna promjena za vrijeme praćenja performansa (ili performativnog videa), u kojem se događaju ponavljanja skoro istog ili sličnog (ponavljanja razlike, o kojima govori i Žarko Paić u spominjanom tekstu). Ta „kvalitativna impresija“ djela neprestano se mijenja kako performans napreduje, sve do konačne impresije, koja nastupa sa završetkom trajanja djela.

⁹⁷ Kroz iščekivanje, mi u sadašnji trenutak uvodimo budućnost. Merleau-Ponty kaže: „Sadašnjost još drži u svojoj ruci neposrednu prošlost, ne stavljajući je u objekt, a kako ova na isti način zadržava neposrednu prošlost, koja joj je prethodila, to se sve proteklo vrijeme nastavlja i shvaća u sadašnjosti. Isto je i s predstojećom budućnošću, koja će također imati svoj horizont postojanja. Ali i sa svojom neposrednom prošlošću imam, također, i horizont budućnosti koji ju je okruživao, imam, dakle, svoju zbiljsku sadašnjost, viđenu kao budućnost ove prošlosti. S predstojećom budućnošću, imam horizont prošlosti koji će je okruživati, imam, dakle, svoju zbiljsku sadašnjost kao prošlost ove budućnosti. Tako, zahvaljujući dvojakom horizontu retencije i protenzije (zadržavanja i predstojanja), moja sadašnjost može prestati da bude sadašnjost činjenice koju će ubrzo odnijeti i razoriti tijekom trajanja i postati čvrsta točka koja se može definirati u objektivnom vremenu. [...] Svaka sadašnjost zahvaća malo-pomalo, kroz svoj horizont neposredne prošlosti i bliže budućnosti, totalitet mogućeg vremena; ona tako prevladava disperziju trenutka, [...]“ (Merleau-Ponty, 1990, str. 95, 111-112)



Slika 40. (lijevo) Ragnar Kjartansson , *A Loto f Sorrow*, performans, 2013. Sličica iz videa

Slika 41. (desno) Ragnar Kjartansson, *A Loto f Sorrow*, jednokanalni video, 2013. Videoprojeksija u Luhring Augustine, New York, 2016.

7.2. ODNOS PONAVLJANJA I VREMENA PREMA GILLESU DELEUZEU

Poglavlje „Ponavljjanje za sebe“, u knjizi *Razlika i ponavljanje* (2009) Gillesa Deleuzea, započinje citatom Davida Humea:

Ponavljjanje ne mijenja ništa u objektu koji se ponavlja, ali mijenja nešto u duhu koji ponavljanje kontemplira. (citirano prema: Deleuze, 2009, str. 123)

7.2.1. Tri sinteze vremena

U svojoj raspravi Deleuze govori da vrijeme ne sačinjava uzastopnost trenutaka, već ga (ta uzastopnost) i rasipa. „Vrijeme se“, nastavlja Deleuze, „konstituirano samo u izvornoj sintezi koja se odnosi na ponavljanje trenutaka“. (Deleuze, 2009, str. 124) U toj se sintezi uzastopni nezavisni trenutki sažimaju jedni u druge. Sintezna na taj način stvara doživljenu živu sadašnjost, u kojoj se odvija vrijeme. O takvoj sadašnjosti kaže:

Upravo njoj pripadaju i prošlost i budućnost: prošlost u mjeri u kojoj su prethodni trenutki zadržani u kontrakciji; budućnost zato što je očekivanje predviđanje u toj istoj kontrakciji. Prošlost i budućnost ne označavaju trenutke različite od nekog po pretpostavci sadašnjeg trenutka, već dimenzije same sadašnjosti ukoliko ona kontrahira trenutke. (Deleuze, 2009, str. 124)

Iz toga proizlazi, prema Deleuzeu (koji se nadovezuje na Bergsona), da su u sadašnjosti sažeti (kontrahirani) trenutci prošlosti (prethodni trenuci) i budućnosti (koja je prisutna kroz očekivanje) i tako se u sadašnjosti (živoj sadašnjosti) odvija vrijeme. Deleuze smatra da se ta sinteza mora nazvati „pasivna sinteza“ (za razliku od „aktivne sinteze pamćenja i razuma“) – iako je konstitutivna, to ju ne čini aktivnom jer nije ostvarena umom, nego se pojavljuje *u* umu koji kontemplira – „ona prethodi svakome pamćenju i svakoj refleksiji“. (Deleuze, 2009, str. 124) Deleuze smatra da vrijeme jest subjektivno, ali da je to subjektivnost jednog pasivnog subjekta. Pasivna sinteza (ili kontrakcija) je u suštini asimetrična jer „iz prošlosti ide k budućnosti u sadašnjosti“, što znači iz pojedinačnog k općem i tako usmjerava smjer vremenske strelice. (2009, str. 125) Kao pojašnjenje pasivne sinteze, Deleuze navodi Bergsonov primjer:

[...] četiri sata zvone... Svaki udarac, svaki potres, odnosno nadražaj, logički je nezavisan od drugog *mens momentanea*. Ali mi ih kontrahiramo u jedan unutrašnji kvalitativni dojam [impresiju], izvan svakog sjećanja, odnosno odvojene kalkulacije, u toj živoj sadašnjosti, u toj *pasivnoj sintezi* koja je trajanje. Potom ih ponovno uspostavljamo u jednom pomoćnom prostoru, u jednom izvedenom vremenu, gdje ih možemo reproducirati, promišljamo, računamo kao i mnoštvo vanjskih dojmova koji se mogu kvantificirati. (Deleuze, 2009, str. 126)

Ovaj primjer s otkucajima sata možemo primijeniti i na doživljaj vrlo kratkih *videoloopova*, koji se, identični, ponavljaju uvijek istim tempom i u istim razmacima (kao samo vizualne slike ili vizualno-zvučne slike). Gledatelj u svojoj svijesti ne „zbraja“ (ne kalkuliра) te odvojene *videoprolaze*, nego ih doživljava kao objedinjenu kontrakciju – „kvalitativnu impresiju u živoj sadašnjosti“, u trajanju. Vrijeme zadržavanja gledatelja ispred takvih filmova/videoa ovisi o tome koliko je pojedincu potrebno vremena da takva odvojena ponavljanja doživi kao sažimanje. Naravno, postoje i drugi čimbenici koji utječu na vrijeme zadržavanja gledatelja ispred takvih filmova (koji mogu biti samo segmenti videoinstalacija s umnoženim ekranima), a to je, na primjer, interes za vizualne ili/i zvučne elemente tih sekvenci, tj. sadržaj *loopova*.

Prva sinteza vremena, ona pasivna, „uspostavlja vrijeme kao sadašnjost, ali kao sadašnjost koja prolazi“. „Vrijeme ne izlazi iz sadašnjosti [...]“, kaže Deleuze. Ta prva sinteza (sinteza navike) nužno upućuje na drugu sintezu. Prema Deleuzeu, temelj vremena je „pamćenje“ – a „to je ono što dovodi do toga da sadašnjost prolazi i što prisvaja sadašnjost i naviku“. (Deleuze, 2009, str. 139) Pamćenje je izvedena aktivna sinteza, temeljna sinteza vremena.

Za razliku od *pasivne sinteze*, koja je trajanje u „živoj sadašnjosti“, *aktivna sinteza pamćenja*, je istovremeno „reprodukcija bivše sadašnjosti i refleksija aktualne sadašnjosti“. (Deleuze, 2009, str. 141) Deleuze nastavlja:

Pasivna sinteza navike uspostavila je vrijeme kao *kontrakciju* trenutaka pod uvjetom sadašnjosti, ali aktivna sinteza pamćenja uspostavlja ga kao *umetanje* samih sadašnjosti. [...] Upravo posredstvom čistog elementa prošlosti, kao prošlosti uopće, kao prošlosti *a priori*, takva se bivša sadašnjost može ponovno proizvesti, a aktualna se sadašnjost reflektira. (Deleuze, 2009, str. 141)

Na taj način bivša i aktualna sadašnjost nisu poput dva uzastopna trenutka na liniji vremena, već aktualna sadašnjost nužno sadrži jednu dimenziju više. Ona „predstavlja, ponovno-čini-sadašnjom, reprezentira bivšu sadašnjost, i u njoj, u toj dimenziji, također, predstavlja sebe samu“. (Deleuze, 2009, str. 141) *Aktivna sinteza* tako ima dva aspekta, koja su u korelaciji (iako su nesimetrični): reprodukciju i refleksiju, prisjećanje i rekogniciju (prepoznavanje), pamćenje i razum. (Deleuze, 2009, str. 140) Deleuze govori i o trećoj sintezi vremena – o praznoj formi vremena. U trećoj, posljednjoj sintezi vremena, koja uspostavlja budućnost, „sadašnjost i prošlost više nisu drugo nego dimenzije budućnosti: prošlost kao uvjet i sadašnjost kao pokretač“. (2009, str.158) Deleuze sumira svoje definiranje triju sinteza vremena:

Prva sinteza, sinteza navike, uspostavila je vrijeme kao živu sadašnjost u pasivnom utemeljenju od kojeg su ovisili prošlost i budućnost. Druga sinteza, sinteza pamćenja, uspostavila je vrijeme kao čistu prošlost s gledišta temelja koji je doveo do toga da prođe sadašnjost i da se otud dogodi neka druga sadašnjost. Ali u trećoj sintezi, sadašnjost nije više akter, autor, pokretač, čija je sudbina da samog sebe izbriše; a prošlost nije više uvjet koji djeluje kao manjak. [...] Sadašnjost, prošlost i budućnost otkrivaju se kao ponavljanje putem tri sinteze, ali na vrlo različite načine. Sadašnjost je repetitor, ponavljač, prošlost sama repeticija, ponavljanje, ali budućnost je ono ponovljeno. No, tajna cjelokupnog ponavljanja jest u ponovljenom, kao dva puta označenom. (Deleuze, 2009, str. 158-160)

Dok u kontekstu *pasivne sinteze* (navike) možemo govoriti o ponavljanjima *videoloopa*, *aktivna sinteza sjećanja* slikovito je prisutna u, već na više mjesta puta spomenutoj, videoinstalaciji *Turbulent* (1998) Shirin Neshat, u kojoj se ponavlja šutnja. Lijevi ekran, koji prikazuje muškarca u trenutku kada šuti i sluša ženu koja pjeva na desnom ekranu na neki način reflektira „bivšu sadašnjost“ – u kojoj je šutnja „pripadala“ ženi. Treća, posljednja sinteza vremena, koja uspostavlja budućnost, u kojoj je budućnost „ono ponovljeno“, a sadašnjost i prošlost su samo dimenzije budućnosti doslovno je prisutna u videoinstalacijama zatvorenog

kruga, s vremenskom zadržkom (*time-delay*). Kamera snima u realnom vremenu, a slike se zatim prikazuju nekoliko trenutaka kasnije.

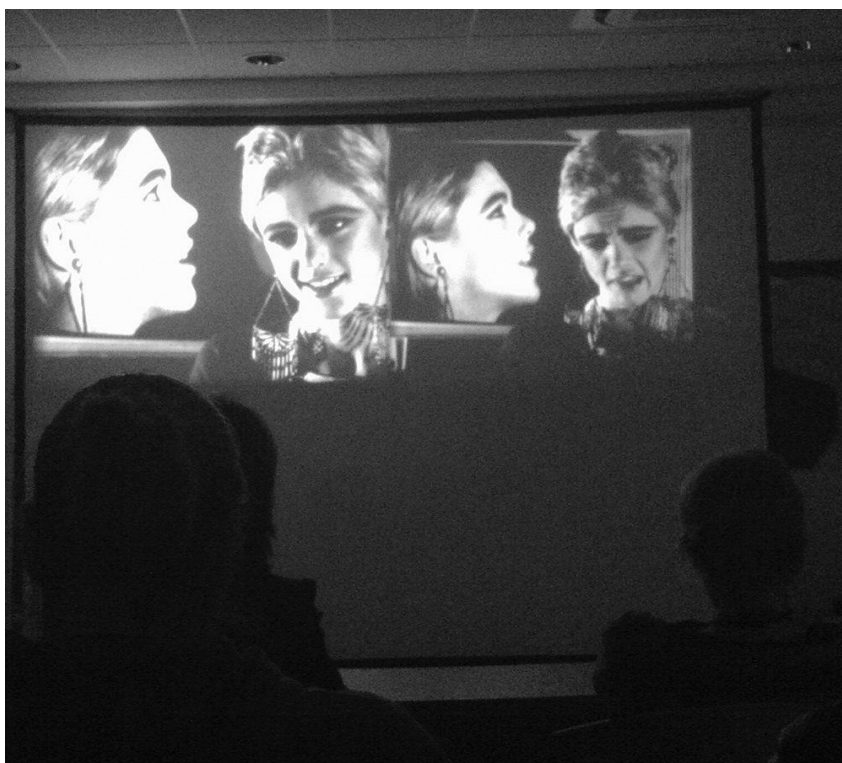
7.2.1.1. *Outer and Inner Space* (1965), Andy Warhol

Za razliku od instalacije *Turbulent*, mnogo doslovniji i kompleksniji odnos dviju „sadašnjosti“, kao aktivnih sinteza sjećanja, ali i kao treće sinteze vremena (u kojoj je sadašnjost pokretač), sadrži videofilm Andyja Warhola - *Outer and Inner Space* (1965). Warholov *Outer and Inner Space*, uz *The Chelsea Girls* (ovdje je paralelna filmska montaža zamijenjena simultanom), jedan je od najranijih i najutjecajnijih eksperimenata s *double-screens* filmovima (filmovima s dvostrukim ekranom). Duncan White u „Expanded Cinema: The Live Record“ navodi da je u djelu manje važno pitanje što se prikazuje na ekranima od pitanja što se nalazi između (između odvojenih ekrana). Budući da likovi govore nevidljivim protagonistima i glasovi se sukobljavaju, povećana je neizvjesnost o tome što se nalazi izvan okvira. Ta neizvjesnost stvara „čudan osjećaj klaustrofobije među samim ekranima. Dva su ekrana međusobno ovisna i istovremeno jedan drugog poništavaju. (White, 2011, str. 33)

U *Outer and Inner Space* (1965) Warhol je snimio svoju superzvijezdu Edie Sedgwick u dijalogu sa samom sobom u različitim vremenima. Warhol je Edie postavio uz projekciju njezine prethodno snimljene snimke, koju je projicirao na platno i zatim ponovno sve snimio.

U osmišljenom sučeljavanju između dvaju kompetitivnih medijskih formata – videa/televizije i filma – njezina slika je bila umnožena četverostruko, u odraženoj samoodraznoj slici. (Friedberg, 2009, str. 2017)

U (prethodno snimljenom) videozapisu Sedgwick je kadrirana u profilu kako razgovara s nekim tko je *off-screen, off-frame*. No, unutar (novog) filmskog okvira, videoekran smješten je u pozadini snimke, a Sedgwick je okrenuta prema filmskoj kameri - kao da razgovara s nekim izvan kadra, izvan okvira. „U nekoliko navrata kada se Sedgwick okrene prema ekranu, ona se suočava sama sa sobom, kao u ogledalu, ali s vremenskom odgodom“, kaže Ann Friedberg. (Friedberg, 2009, str. 207)



Slika 42. Andy Warhol, *Outer and Inner Space*, dvokanalna filmska projekcija, 1965. Fotografija s filmske projekcije

U dijalogu između slavne glumice Edie Sedgwick i videoslika nje same, snimljenih nekoliko godina ranije, glumica biva uklještena u intervalu između videoprojekcije iza njezinih leđa i videokamere-autorovog pogleda, s druge strane. Materijalni, vanjski prostor u kojem se nalazi i virtualni prostor videosnimke, objedinjeni su u novi virtualni unutarnji prostor koji sažima dva vremenska sloja. Različita usmjerenost njezina pogleda sugerira jedan vremenski, ali i mentalni odmak koji se događa u trenutku spontanog videoperformansa. U vremenskom i praznom prostornom intervalu između „prije“ i „sada“ i „ispred“ i „iza“ naslućuje se napetost i emotivni naboj. Osim što je Warhol udvostručio ekran u projekciji s dva zaslona, u svakom se ekranu Sedgwick suočila sa svojom unaprijed snimljenom videoslikom (na videoekranu smještenom pored nje). Osim sinteze dviju sadašnjosti, što je, prema Deleuzeu, aktivna sinteza sjećanja, u trenutku projiciranja prve snimke i snimanja druge snimke, možemo govoriti o trećoj sintezi vremena, u kojoj je sadašnjost samo akter i pokretač, a prošlost uvjet. Prošlost i sadašnjost u tom su trenutku samo dimenzije budućnosti (u kojoj će se ponoviti već ponovljeno).

7.2.1.2. Dalibor Martinis razgovara s Daliborom Martinisom (1978./2010.), Dalibor Martinis

Slična situacija događa se u performansu, medijskom projektu *Dalibor Martinis razgovara s Daliborom Martinisom* (1978./2010.), koji se u jednom dijelu dogodio 1978., a zatim, u konačnici, 2010. godine:

Video prezentira projekt putovanja kroz vrijeme u kojem umjetnik susreće samoga sebe nakon trideset i jedne godine. Prvo pitanje na koje umjetnik traži odgovor od samog sebe glasi: „Je li Dalibor Martinis živ?” Izložena videodokumentacija performansa prikazuje videozapis iz 1978. godine suočen „licem u lice” s videozapisom iz 2010. u formi videointervjua. Performans je jednom izveden pred publikom u Western Front Art Centru u Vancouveru, a televizijsku izvedbu imao je u emisiji „Drugi format”, na 2. programu Hrvatske televizije. („H. T. nagrada | Dalibor Martinis razgovara s Daliborom Martinisom“, n. d.)

Dalibor Martinis započinje jednosmjerni razgovor sa samim sobom, koji se u vrijeme snimanja „nalazio“ u budućnosti. U tom trenutku sadašnjost funkcionira kroz „pokretanje“ budućeg vremena (događanja u njemu).



Slika 43. Dalibor Martinis, *Dalibor Martinis razgovara s Daliborom Martinisom*, 1978./2010. Fotografija medijskog projekta u emisiji *Drugi format*

7.3. SPEKTATOROV DOŽIVLJAJ VREMENA U FILMU I VIDEOU

Kao što je već rečeno, eksperimentiranje s vremenskom komponentom u filmu bila je stalna tema i preokupacija umjetnika u povijesti eksperimentalnog i avangardnog filma. Pronalaženje

alternativnih oblika vremenskih struktura stajalo je u suprotnosti naraciji i narativnom kinu. Malcolm Le Grice u svom tekstu „Time and the Spectator in the Experience of Expanded Cinema“ govori da su upravo postupci, poput *loopinga* i repeticije, kao i pojava tzv. „proširenog kina“ (koje je angažiralo publiku u simultanim *multi*projekcijama i drugim prostornim i vremenskim situacijama, koje su naglašavale tjelesnost i prisutnost), predstavljali strategije razlikovanja u odnosu na tradicionalne oblike (filmske) naracije.

7.3.1. Narativno, produkcijsko i spektatorsko vrijeme u filmu (prema Malcolm Le Griceu)

Le Grice ističe različite oblike temporalnosti koje prepoznaje kao tri „razine“ doživljaja vremena, a to su: narativno vrijeme, produkcijsko vrijeme i projekcijsko ili spektatorsko vrijeme.

Narativno vrijeme je povezano iluzornim doživljajem koherentnosti, dok je ta uzročno-posljedična koherentnost prikazanih događaja zapravo konstruirana (i nametnuta gledatelju kroz npr. linearni lanac događanja). Gledateljev izbor je pritom ograničen autoritetom i navikom konvencije (konvencije filmskog jezika). Dok je narativno vrijeme ostvareno kroz montažu i spektator ga doživljava kao kontinuitet, produkcijsko vrijeme takvog montiranog filma je diskontinuirano, a ta diskontinuiranost je skrivena, zatumljena iluzijom povezanosti – što je naročito evidentno u akcijskim filmovima. Produkcijsko vrijeme sadržano je u snimljenom kadru (u tzv. „sirovoj“ snimci) i u direktnom je odnosu prema događaju koji se zapravo dogodio. (Le Grice, 2011, str. 163)

Različitost narativnog (koje spektator doživljava kao kontinuirano) i produkcijskog vremena (koje je diskontinuirano) sadržana je u filmu *Sleep* (1963) Andyja Warhola u trajanju od pet sati i dvadeset jedne minute. Film prikazuje pjesnika Johna Giornoa u različitim položajima spavanja. Snimljen je statičnom kamerom iz nekoliko različitih položaja, a mnogi se kadrovi tijekom trajanja ponavljaju. Iako, prema nekim tekstovima o Warholovim ranim filmovima, stoji da je *Sleep* snimljen u kontinuitetu (jednog spavanja) i kronološki, on je zapravo pažljivo i akronološki montiran. Sastoji se od dvadeset dva različita kadra, od kojih neki funkcioniraju kao osnova, dok su ostali *loopirani* i ponavljani nekoliko puta. Unatoč tome, i zahvaljujući montaži, *Sleep* doživljavamo kao kontinuitet.

Projekcijsko vrijeme/spektatorsko vrijeme razlikuje se od vremena koje je reprezentirano filmskom naracijom. Tradicionalno narativno kino daje potpunu prednost reprezentiranom (prikazanom) vremenu: to bi bilo vrijeme priče,⁹⁸ koje gledatelj doživljava kroz identifikaciju s likovima – gledatelj je „izvan“ aktualne prostor-vrijeme prisutnosti, ne doživljava aktualno prolaženje vremena. S druge strane, prioritet eksperimentalnih filmskih umjetnika (kao i videoumjetnika) je spektatorsko vrijeme. Spektatorsko vrijeme povezano je s gledateljevom svjesnošću o svojoj fizičkoj prisutnosti u prostoru projekcije i s njegovim „vremenskim susretom-s-trajanjem-djela“. (Le Grice, 2011, str. 163) Umnožene filmske (*multi*-projekcije) potaknule su mogućnost vizualnog odabira, „zahtijevajući da „svijest“ strukturira kroz memoriju“. Analogno tome, to vrijedi i za *multiscreen* videoinstalacije - spektator je „u središtu procesa i na njemu je da ostvari (ili ne ostvari) koherenciju djela“, kaže Le Grice, i nastavlja: „Koherentnost koju spektator (za sebe) uspostavi poprima obilježje 'osobne' naracije – iako se to doista događa u nekom dijalogu (dijalektici) s konstrukcijom koju je izveo (zamislilo) filmski umjetnik. (2011, str. 164)

7.3.2. Percepcija vremena u videu/filmu: vrijeme-uzorak ili konceptualno vrijeme

Odvojene sličice filma ili videa mi možemo doživjeti kao kontinuirano trajanje (kontinuiran pokret) zahvaljujući perzistenciji vida (tj. tromosti našeg oka). Le Grice to naziva percepcijskim vremenom. Percepcijsko vrijeme je temeljno za percepciju filma uopće. Ono pripada autonomnoj reakciji osjetilnog mehanizma i uha, a zavisi od granica razlikovanja pojedinačnih sličica filma, povezano s brzinom njihovih izmjena (projekcije). Oko ne može razdvojiti pojedinačne podražaje koji su brži od 16 sličica u sekundi. Na toj točki postojeći impulsi „stapaju se“ s prethodnim impulsima, te na taj način percipiramo pokret. Ispod te brzine kinematografske jedinice se percipiraju kao odvojene. Osim ostvarenja iluzije pokreta, ta se „stapanja“ trenutaka u brzom promjeni mogu primijeniti u predočavanju drugih slika, poput boje, trodimenzionalnosti ili efekta preklapanja slika (superimpozicije). (Le Grice, 2011)

Nakon ove temeljne razine percepcije, koja uopće omogućava doživljaj iluzije pokretnih slika, dalje se može govoriti o percepciji vremena u filmu i videu na višoj razini. Prema Le Griceu,

⁹⁸ Na primjer, film koji traje dva sata prikazuje događaj koji se zbivao kroz nekoliko godina. Reprezentirano vrijeme je to trajanje koje je obuhvaćeno filmskom pričom.

vrijeme u filmu i videu može biti doživljeno kao „vremenski uzorak“, tj. „vrijeme-uzorak“ (*Time Pattern*) ili kao „konceptualno vrijeme“.

Vrijeme-uzorak karakteristično je kod percepcije repetitivnih slikovnih i zvučnih sadržaja. Autor govori o primjeni koncepta *geštalta*, vremenskom uzorku – kao „vremenski geštalt“. Blokovi autonomnih perceptivnih jedinica kombiniraju se u prepoznatljive repeticije. Ako njihova neposredna vremenska udaljenost nije prevelika – oni se mogu doživjeti kao uzorci (*patterns*), što normalno shvaćamo kao ritmove. Kako navodi Le Grice, naš nervni sistem je sposoban superimponirati trenutnu perceptivnu konfiguraciju na nedavnu, prethodnu kako bi se stvar doživjela izravno kao uzorak: mi posjedujemo sposobnost prepoznavanja uzorka i za temporalne i slikovne fenomene – sposobnost da uočimo razliku između jednog ritma u odnosu na drugi. Međutim, ukoliko je vrijeme između pojedinačnih perceptivnih jedinica preveliko ili postane preveliko, razbija se doživljaj ritmičkih uzoraka (Le Grice, 2011, str. 168) i tada govorimo o doživljaju konceptualnog vremena.

O konceptualnom vremenu govorimo upravo tada kada je razdaljina između doživljenog ritma prevelika. U tim slučajevima djeluju drugi procesi, poput kratkotrajne i dugotrajne memorije. Veze i kontinuiteti između perceptivnih jedinica formiraju se kroz usporedbu ili superimpoziciju – sadašnjeg na prethodni doživljaj (autor navodi primjer doživljavanja glazbene kompozicije). Taj proces može se odvijati više ili manje na svjesnoj razini ili kao što je slučaj s konvencijama naracije, ugrađen u postojeći kulturni obrazac. Osim memorije, u okviru filma/videoa, proces podrazumijeva i čin predviđanja, kao „priprema za ono što slijedi“, „u međugri očekivanja i potvrde.“ U narativnom filmu takva se očekivanja-predviđanja pojavljuju u razvoju suspense, napetosti, a taj proces je zapravo fundamentalna pojava našeg mehanizma vremenske koordinacije, također i izvan filma. Za razliku od narativnih filmskih i videodjela, o procesu očekivanja-predviđanja može se govoriti u okviru strukturalnog filma. Primjer je film *Zorn's Lemma* (1970)⁹⁹, Hollisa Framptona: Neka intencionalna pamćenja prethodnih ponavljanja vode našem privremenom razumijevanju 'strukture' i predviđanju mogućeg razvoja unutar djela – vizualnog kinematografskog diskursa [...].“ (Le Grice, 2011, str. 168)

⁹⁹ Film počinje tamnim ekranom i ženskim glasom koji čita iz *The Bay State Primera*, rane američke gramatičke knjižice za učenje slova abecede, koristeći se rečenicama iz Biblije. Ostatak filma uglavnom je nijem, a prikazuje se struktura koja se stalno vraća u obliku neprekidnih prolaza kroz 24-slovnu abecedu - prikazujući različite znakove i table u New Yorku, s riječima koje počinju slovima abecede. Postupno se u petlju dodaju i druge slike, od kojih se neke polako razvijaju dok ponovno, u drugom prolazu, ne dođu na red. („Zorn's Lemma (1970) | A film by Hollis Frampton“, n.d.)

7.4. VREMENSKE STRUKTURE U VIDEORADOVIMA

Za medij videa karakteristične su neke specifične vremenske strukture (neke od tih struktura prisutne su i u filmskom mediju), a to su: realno vrijeme, *looping*, usporeno i ubrzano vrijeme. Realno vrijeme (*real time*) odnosi se na filmsko/video vrijeme kada je trajanje snimanog događaja identično trajanju filmskog/video zapisa. Realno vrijeme ima dokumentacijski karakter i često je obilježje ranih videoradova (npr. video *Shoot*, 1971., Chrisa Burdena). Namjera je umjetnika potencirati percepciju stvarnog trajanja i prisutnosti – kao „ovdje i sada“, naglašavajući neposrednu, neizmijenjenu stvarnost. Primjer su već navedeni videoradovi, videoinstalacije Ragnara Kjartanssona. Realno vrijeme može biti zastupljeno u videu/filmu, u kombinaciji s filmskim vremenom, kao što je to u djelu *The Reflecting Pool* (1977-79) Billa Viole.

Looping (loopiranje) se odnosi na permanentno ponavljanje istog kadra/kadrova ili iste sekvence/sekvenci u kraćim vremenskim intervalima. Primjer je videoinstalacija Garyja Hilla, *Viewer* (1995). Pod *loopovima* podrazumijevamo i permanentna ponavljanja segmenata koji sadrže minimalne promjene (primjer je dvokanalni video *Win, Place or Show* (1998), Stana Douglasa).

Sljedeća karakteristika odnosi se na manipulaciju vremenskog trajanja, na brzinu, na ritmičku komponentu – govorimo o usporenom i ubrzanom vremenu. Usporavanje vremena bilo je od interesa u crno-bijelom nijemom filmu *Sleep* (1963), Andyja Warhola. *Sleep* je snimljen standardnom brzinom od 24 sličice/s., a projiciran brzinom nijemog filma, 16 (15) sličica/s. Ovaj je postupak dodatno usporio film do minimalne nepokretne „akcije“ – film bi i bez toga bio vrlo spor, gotovo statičan zbog radnje koja „oskudijeva“ pokretom. Promjena brzine projekcije, u odnosu na brzinu snimanja, dodaje slici „primjetni stupanj treperenja“ i time „začudni i paradoksalni efekt“, (Murphy, 2012, str. 19) U videodjelu *Twenty Four Hours Psycho* (1993) Douglasa Gordona usporavanje slike (vremena) dovedeno je do maksimuma (kao *hyper slow motion*), pri čemu se percipira svaka pojedinačna sličica. Isto se događa i u videodjelima Billa Viole, npr. u *The Greeting* (1995) ili u seriji radova *The Passions*.

Ubrzavanje vremena (kao i usporavanje) može se postići uz pomoć *softvera* za montažu ili već u fazi snimanja (kao što su npr. *time-lapse Twenty Four*, ili *hyperlapse*, tehnika snimanja).

U filmu i videu vrijeme može biti i zaustavljeno, što predstavlja fotografski element u filmu ili videu (npr. u već spomenutom videu *The Reflecting Pool* (1977-79), Billa Viole). Zaustavljeno vrijeme ima ulogu stanke kojom se želi nešto naglasiti, potencirati. To može biti i

„emocionalna“ stanka. Video omogućava i promjenu vremenskog smjera u vidu reverzibilnog vremena, odnosno pokreta.

Za videoinstalacije značajna je još jedna vremenska osobitost, a to je mogućnost istovremenog snimanja i projiciranja (prikazivanja) kada govorimo o videu zatvorenog kruga (*closed-circuit video*). Ovdje se također radi o realnom vremenu, ali i o simultanosti trenutaka (npr. u video instalaciji *Grasshoppers* (1969. – 1970.), Wolfa Vostella). U videoinstalacijama zatvorenog kruga, s vremenskom zadržskom (*closed-circuit video with time delay*), snima se aktualni vremenski trenutak da bi se tek potom projicirao, s određenim vremenskim odmakom (primjer je videoinstalacija *Time Delay Room* (1974), Dana Grahama).

7.4.1. Usporavanje i zaustavljanje vremena - *Sleep* (1963), Andy Warhol

O filmu *Sleep*, Andyja Warhola već je bilo riječi. U filmu statični kadrovi, u kojima se malo ili ništa ne događa (gotovo da su fotografije), usporeno, ekspanzirano vrijeme i spor tempo filma (neučestali montažni rezovi) i ponavljanja¹⁰⁰ - utječu na našu percepciju vremena za vrijeme gledanja filma. Gledatelj osvještava vremensku komponentu filma, i „proživljava“ svaku sekundu – doživljava jako sporog „prolaženja“ vremena često je popraćen osjećajem nelagode.¹⁰¹ Naš se doživljava „stvarnog“ vremena (*literal time*), tj. „vremena sata“ (*clock time*) intenzivira. Osim intenzivnog doživljavanja vremena, u filmu *Sleep* gledatelj svjedoči i njegovoj transformaciji - „vidimo kako „stvarno“ vrijeme (*clock time*) nestaje u umu tog spavača i prelazi u vrijeme sanjanja, vrijeme spavanja (*dream time, sleep time*)“, kaže Stephen

¹⁰⁰ Role (filma) 3 i 4 sadrže najveću količinu ponavljanja. Svaka od njih sadrži ponavljajući *loop* kadra koji kontinuirano traje za vrijeme 100-footne role. Taj dio je najsporniji, navodeći čak i najsuočasnijeg gledatelja da se zapita je li Warhol možda ostao bez snimaka ili bez ideja. (Murphy, 2012, str. 21)

¹⁰¹ Warholove rane filmove (npr. *Sleep, Kiss, Eat,...*) konceptualisti povezuju s tradicijom Johna Cagea. U vrijeme kad je Warhol montirao *Sleep*, John Cage je u The Pocket Theatre u New Yorku organizirao povijesni performans (1963) na kojem se izvodila kratka tajanstvena klavirska partitura francuskog skladatelja Erika Satiea, *Vexations* (1893), i to 840 puta zaredom. Performansu, koji je trajao 18 sati i 40 minuta, navodno je prisustvovao i Warhol, pa neki pretpostavljaju kako je to iskustvo utjecalo na konačnu formu njegovog filma – povezuju ih višestruka ponavljanja identičnih dijelova i dugotrajno trajanje cjeline – a vjerojatno i doživljava svojevrsne monotonije. „Repetition then, was very much in the air amongst avant-garde circles in New York when Warhol made *Sleep*“, napisao je Gary Comenas u članku „Notes on John Cage, Erik Satie's *Vexations* and Andy Warhol's *Slee*“, te nastavlja: „Whether or not Warhol attended the concert, he denied that Cage had any influence on his own work in interviews....The structure of Satie's work, *Vexations*, was, of course, repetitive, and it's clear that in 1963. when Warhol shot *Sleep*, he was at least superficially aware of the use of repetition in music“. (Comenas, 2015) John Cage o tome kaže: "In September, 1963. we had ten pianists to play one of Satie's *Vexations* in relays, including me and one music critic who thought he could play the piece and wanted to get in the act... I hadn't realized that Andy was there. But even if he wasn't, it doesn't surprise me that his work followed the same lines. Of course, artists are encouraged by other things that happen, but mostly by what is either in the air or already inside them". (Cage, citirano prema: Comenas, 2015)

Koch u dvosatnom drugom dijelu dokumentarnog filma *Andy Warhol: A Documentary (2 of 2)* (Burns, 2006, 34:05) Gledati nekog kako spava je „fascinantno i duboko iskustvo“, kaže Koch (Burns, 2006, 33:28), jer gledatelj sam doživljava tu promjenu koja se zbiva u umu spavača. Upravo se time nadilazi puka površinska formalna koncepcija filma (naglašavanje i dočaravanje monotone dugotrajnosti) – tim skliznućem u metafizičko.

Dok Fred Camper u osvrtu „The Lover's Gaze“ smatra da su „ponavljanja korištena više s namjerom da zauvijek zadrže objekt Warholove želje uz njega, zaustavljajući vrijeme“, te kako je *Sleep* „istovremeno film o želji i njezinoj frustraciji“ (istovremeno o želji i o otuđenju od tuđeg tijela), o „neizbježnom neuspjehu bilo kakve želje koja se bazira samo na pasivnom promatranju“ (Camper, 2000), prema J. J. Murphyju, *Sleep* sadrži ideju smrti. Združujući postupke višestrukih ponavljanja identičnih kadrova (često, sa snažnim dojmom mirovanja), s usporavanjem i ekspanzijom realnog vremena (dok istovremeno „vrijeme sata“ prelazi u „vrijeme sna“), s kadrovima koji oskudijevaju pokretom ili ga u potpunosti eliminiraju (ne-aktivan, spavajući protagonist¹⁰²) - Warhol se približava ideji smrti. *Sleep* nije „erotska meditacija o ljudskom tijelu“, već tijekom filma ljudsku figuru postepeno počinjemo promatrati na način suprotan estetskim ili seksualnim implikacijama. (Murphy, 2012, str. 20) Usporavanja i ponavljanja snimljenih segmenata tome doprinose.



Slike 44 i 45. Andy Warhol, *Sleep*, 1963. Sličice iz filma

¹⁰² Murphy primjećuje kako je „iskustvo gledanja spavajuće figure Giornoa poput gledanja jako bolesne osobe ili nekog tko je blizu smrti, u bolničkoj sobi“. (Murphy, 2012, str. 20)

7.4.2. Usporavanje filmske slike - *24 Hours Psycho* (1993), Douglasa Gordona vs. videoradovi Billa Viole

U djelu *24 Hours Psycho* Douglas Gordon drastično usporava pokret i tako expandira vrijeme trajanja (i projekcijsko i vrijeme filmske priče) Hitchcockovog dugometražnog filma *Psycho* (1960) - sa 108 min na 24 sata. Pojedinačne faze pokreta – filmske sličice, pojavljuju se kao zasebni mikrokadrovi koje se pojedinačno percipira. Projekcijsko platno postavljeno je u sredinu galerijskog prostora, gdje visi sa stropa, čime se potencira „objektnost“ slike (slika-objekt) u trajanju, ili, prema riječima Davida Birnbauma, doživljavamo „instalirano vrijeme u prostoru“. (Mondloch, 2010, str. 40) Douglas Gordon svoj rad opisuje kao *ongoing object*. (Mondloch, 2010, str. 47)



Slika 46. Douglas Gordon, *24 Hours Psycho*, videoinstalacija, 1993. Instalacija u Kunstmuseum Wolfsburg. Fotografija: Helge Mundt

„Iako možemo doživjeti narativne elemente u njemu [u filmu] (uglavnom kroz poznavanje originala), rascjepkana usporenost njegovog odvijanja neprestano „podrezuje“ [umanjuje] naša očekivanja jednako kao što ideju suspense podiže na razinu koja se približava apsurdnosti“¹⁰³, kaže Russell Ferguson (2001) u „Trust Me“. Ovakvim drastičnim usporavanjem vremena projekcije, a time i priče filma koji se sastoji od velikog broja kadrova, napetost izostaje -

¹⁰³ „While we can experience narrative elements in it (largely through familiarity with the original), the crushing slowness of their unfolding constantly undercuts our expectations, even as it ratchets up the idea of suspense to a level approaching absurdity.“ (Ferguson, 2011)

budući da je, u originalnom filmu, napetost uvelike ostvarena kroz montažu. Doživljavanje narativnih elemenata u ovom ekstremno usporenom videu većinom se odvija kada gledatelj poznaje filmsku priču otprije. Tada „nadograđuje“ (sjećanjem) ono što mu je trenutno dostupno pogledu i svoju pažnju ima prilike usmjeriti na fotografske kvalitete (slikovne elemente) izoliranih sličica. Možemo govoriti i o „sukobu“ subjektivnog i filmskog vremena, što ponekad rezultira osjećajem nemira (uzrokovanog našom unutarnjom potrebom za korekcijom, u obliku ubrzavanja slike): poznajući Hitchcockovu filmsku priču, očekujemo ono što već znamo, ali to dolazi presporo.

Usporavanjem i razlaganjem snimke na primarne strukturne jedinice mogu se u svijesti gledatelja „fiksirati“ slike koje bi mu pri realnoj brzini trajanja promakle. Gledateljeva pažnja usmjerava se na strukturu, spušta na razinu paradigme. Sinteza je nemoguća na razini doživljaja čitavog filma (cjelina je nesaglediva), već se ostvaruje „sa zadržkom“, na razini pojedinačnih sličica.

U *24 Hours Psycho* vrijeme je drastično usporeno i rastegnuto. Isto se događa i s vremenom u videodjelima Billa Viole (npr. u *The Passions*, seriji od dvadeset video radova, u videu *The Greeting* (1995) itd.), međutim, s jednom značajnom razlikom. Dok u *24 Hours Psycho* percipiramo pojedinačne sličice, pri čemu pokret ne teče glatko, već je skokovit, u *The Passions* Billa Viole taj se, u vremenu rastegnuti pokret, odvija glatko i protočno.¹⁰⁴ Vrijeme je rastegnuto do mističnog, spiritualnog, nestvarnog, intenzivno emocionalnog... U početku se gledatelju može učiniti da su slike mirne, ali tada uviđa da su one u neprestanom pokretu, u mijeni, kao ekstremno usporene. Usporenja proširuju vremenski trenutak, uslijed čega slike djeluju kao nemobilne. Za razliku od „rastresenog pogleda“ (tj. rastresenog, rastrojenog, gledatelja, prema W. Benjaminu¹⁰⁵), Violini videofilmovi navode spektatora da „čeka – i obrati pažnju – na neuobičajeno dugo vrijeme“, kako kaže Giorgio Agamben u tekstu „Nymphs“.
(Agamben, 2011, str. 61)

¹⁰⁴ Hitchcockov film *Psiho* (1960) snimljen je filmskom kamerom, brzinom 24/s, što je tada bio standard. U *24 Hours Psycho* taj je originalni filmski zapis maksimalno usporen u drugom videomediju - što znači da se u jednoj sekundi u videoradu izmijeni manji broj sličica. Ako je taj broj premali (tj. manji od 10 do 12 sličica/s), nećemo percipirati pokret, već slijed odvojenih sličica (sve što je ispod 16 fps rezultirat će treptajućim efektom). Budući da Douglas Gordon preuzima gotov film, on ne može povećati broj sličica, već samo manipulirati brzinom njihove izmjene, tj. produljiti njihovo trajanje. Zbog toga takav, u videu usporen pokret, ne teče glatko. Bill Viola, za razliku od Gordona, snima scene pomoću najsuvremenije videoopreme, koja omogućava snimanje velikog broja sličica u sekundi. To mu omogućava maksimalno usporevanje pokreta, koji teče glatko, bez poskakivanja.

¹⁰⁵ „If, as Benjamin has shown, the reproduction of the work of art is content with a distracted viewer, Viola’s videos instead force the spectator to wait—and to pay attention—for an unusually long time.“ (Agamben, 2011, str. 61)

Video *The Greeting* (1995) Billa Viole inspiriran je slikom *Visitazione (The Visitation)* Jacopoa da Pontormoa, u namjeri Viole da uhvati duh te slike. *Visitazione* je scena iz Novog zavjeta, iz Evanđelja po Luki, kada Marija govori svojoj sestrični Elizabeti da očekuje dijete. Viola je snimljenu scenu susreta, od jednog kadra, u trajanju od četrdeset pet sekundi, produljio na deset minuta - „intenzivirajući pokrete, geste i emocije figura u suptilnu, ali snažnu koreografiju.“ („Philadelphia Museum of Art - Exhibitions - Bill Viola: The Greeting“, 2004) Spektatorovu pažnju ne zaokuplja „samo animacija slika, koje je bio naviknut razmatrati kao nepokretne“, već u većoj mjeri „transformacija, koja se tiče prave prirode tih slika“, kaže Giorgio Agamben, i nastavlja: „Kada je na kraju ikonografska tema rekonponirana i slike izgledaju kao da će se umiriti, one su se zapravo napunile vremenom, skoro do točke eksploziranja.“ (Agamben, 2011, str. 61) Možemo reći da Viola ne „ubacuje“ slike u vrijeme, već vrijeme ubacuje u slike.



Slika 47. Bill Viola, *The Greeting*, 1995. Sličica iz videa

7.4.3. Videoloop - beskrajno trajanje istog

Povijest video i filmskog *loopa* seže još u pretpovijest filma. Kako se tijekom devetnaestog stoljeća „opsjednutost pokretom“ intenzivirala, postale su popularne naprave kojima se moglo animirati (tek) nekoliko sličica. Te tzv. optičke igračke, poput zootropa, praksinoskopa, kinetoskopa, bazirale su se na *loopovima*. (Manovich, 2001, str. 297) Rano kino i novomedijske tehnologije rodile su se iz *loopa*. Lev Manovich navodi kako se rođenje kina iz *loopa*

ponovilo najmanje još jednom tijekom njegove povijesti. U jednoj sekvenci filma *Čovjek s filmskom kamerom*, Dziga Vertov pokazuje nam kamermana koji stoji na automobilu u pokretu i okreće ručku svoje kamere. *Loop* i ponavljanje, koje je postignuto cirkularnim pokretima ručke, pokrenulo je razvoj niza događaja u filmu. Manovich se pita: može li se *loop* smatrati novom narativnom formom prikladnom za računalno doba budući da se i računalno programiranje rodilo iz *loopa*.¹⁰⁶ Filmski autori eksperimentirali su s kontinuiranom repeticijom od samih početka filma - jednako kao i umjetnici 60-ih i 70-ih godina dvadesetog stoljeća (kroz glazbu, slikarstvo, kiparstvo, ples, performans, video...).

Videoradovi, koji su predviđeni za prikazivanje u neprekinutom trajanju kao video *loop*, izražavaju ideju beskonačnog trajanja („čistog vremena“, prema Bergsonu). *Loop* želi biti prisutan u svakom trenutku – fiksirati se u vremenu. Cjeloća je nedokučiva jer je namjera u postizanju učinka beskonačno cikličnog. Spojevi segmenata, koji se ponavljaju, ponekad su neuočljivi i dobro prikriveni (slike se ponavljaju u trajanju bez postojanja početnog i završnog, kao vremenska Möbiusova traka) ili su uočljivi, skokoviti - kao montažni rez. U oba slučaja postoji ideja o beskonačnom trajanju i nespoznatljivoj cjelini.

U kontekstu temporalnosti mogu se usporediti dvije videoforme: *videoloop* i performativni video s ponavljajućim radnjama. Za razliku od *videoloopa* i „sintetskog“ videovremena, sazdanog od „ponovnog vraćanja“ i ponavljanja potpuno identičnog, konstruiranog digitalnom tehnologijom, u videu, u kojem se jedna radnja mnogo puta izvodi u ponavljanju, prikazano je „realno“ vrijeme onda kada je takav performans snimljen u jednom kadru. U videovremenu prikazuje se jedno prošlo kontinuirano vrijeme u kojem se ponavljaju slične, „gotovo iste“ radnje (kao ponavljanje razlike). Međutim, i takav video s ponavljajućim radnjama nerijetko se instalira kao *loop* - tada se beskonačno ponavljaju duže sekvence ili čitava cjelina (koja je kao pojedinačna spoznatljiva i ima svoje određeno vremensko trajanje). Spoj kraja s ponovnim početkom je eksplicitno vidljiv i gledatelj ga razaznaje kao mjesto gdje cjelina završava i kreće iz početka.

¹⁰⁶ „Programming involves altering the linear flow of data through control structures, such as 'if/then' and 'repeat/while'; the loop is the most elementary of these control structures [...].“ (Manovich, 2001, str: xxxii, xxxiii)

7.4.3.1. Videoloopovi s traumatičnim sadržajem u medijskom prostoru

U tekstu „The Long, Circular History of Loops“ (Dylan-Robbins i Buchanan, 2013), objavljenom na *online* stranicama *The New Yorkera* krajem srpnja 2013. godine, autori se osvrću na (tada) novije *videoloopove* koji prikazuju ključne trenutke kamerom zabilježenih katastrofa - poput željezničke nesreće u Španjolskoj, događaj jedanaestog rujna, šestosekundni video koji prikazuje bombaški napad na maratonu u Bostonu itd. „Zanimljivost“, popularnost i interes za takve traumatične *loopove* leži u samoj prirodi stresnih i tragičnih događaja ili, riječima naratora u videoprilogu *The New Yorkera*, *The Long, Circular History of Loops*: „[...] takve su slike naprosto sklone *loopovima* [...]. [...] postoji nešto duboko i smisleno u tim dvosekundnim formama koje kao da omogućavaju rastavljanje trenutka nesreće do njezinih najmanjih atomskih čestica.“ (Dylan-Robbins, 2013, 1:34, 2:12)¹⁰⁷ Današnji gledatelj želi participirati, „ne propustiti“, biti dio spektakla.¹⁰⁸ U suvremenoj, vizualno orijentiranoj kulturi, nemamo potrebu za razmjenjivanjem cjelovitih priča – trenutke organiziramo kao *videoloopove* ili kao trenutke zamrznute u vremenu, kao fotografije.¹⁰⁹ Odgovor na ovakvu (nesvjesnu) potrebu (čak nagon) za ponavljanjem gledanjem, s jedne strane možemo pronaći u želji za prevladavanjem traumatičnog koje nam je „podmetnuto“ kao uobičajeno i svakodnevno. O razlozima i učincima umnažanja i ponavljanja traumatičnih slika bilo je govora u 5.2.2. poglavlju – u osvrtu na tekst Hala Fosteru, o ponavljanju traumatičnih prizora u serijalnim slikama Andyja Warhola. Tamo izneseni stavovi primjenjivi su i na *videoloopove* s traumatičnim sadržajem.¹¹⁰ Uzastopno gledanje traumatičnih prizora dovodi do distanciranja gledatelja od sadržaja, kao mogućnost njegovog prevladavanja, iako, prema Fosteru (1996),

¹⁰⁷ „[...] these moments that were sort of prone to looping, [...]. [...] and there's something far more profound about the two second loop as you kind of distill the moment of disaster down to its smallest atomic unit.“ (Dylan-Robbins, 2013, 1:34, 2:12)

¹⁰⁸ O takvom uzbuđenju govore komentari korisnika, objavljeni ispod videa, poput: „Did I just watch someone die?“ – „You watched a lot of people die“ - „You watched 79 people die!“. Komentari poput: „[you watched] a lot of somebodies [die]“ znače: „mnogo nekih“, „drugih“, „nepoznatih“ – kao dio priče koja se događa nekom drugom, kao spektakl koji promatramo „izvana“.

¹⁰⁹ U internetskom članku „The Endless Train Wreck“ (2013) Matt Buchanan to slikovito opisuje: „The animated gif distills the wreck down to the precise moment of the disaster, and repeats it endlessly. It's the heart of the video, surgically removed and held aloft, endlessly beating. Watching it has a forensic quality—your eyes search the smear of white and gray pixels, looking for the specific moment when the routine turn became a disaster. When the gif pauses at the end, you have a moment to contemplate what you have just witnessed—then the clip thrusts you back into the disaster.“ (Buchanan, 2013)

¹¹⁰ Iako ovi primjeri pripadaju neumjetničkom medijskom prostoru (njihovi autori su nepoznati ili nisu važni), po pitanju tematike (a to je slikovno uprizorenje nesreća, katastrofa i tragedija) i repeticije, te se dokumentarne (ikoničke) snimke mogu usporediti s Warholovim *Death and Disaster* serijalnim slikama. Warhol također preuzima/prisvaja aktualne traumatične slike, objavljene u medijima, koje modificira, umnaža i ponavlja.

njihovim ponavljanjem i umnažanjem dodatno se proizvodi traumatičan učinak. S druge strane, ponavljano gledanje može biti inicirano nastojanjem da se to traumatično iskustvo (u kojem gledatelj ne sudjeluje izravno) doživi virtualno, čak iz potrebe za snažnim doživljajem i spoznajom. Praksa svodenja događaja na kratke repetitivne forme, koje sadrže samo najbitnije, ključne trenutke, nije nova, već je posljedica intencije za njihovim procesuiranjem: ponavljanje je način kroz koji razumijevamo stvari - u medijskom prostoru to omogućavaju *loopovi*, a gledatelj sam odlučuje „kada mu je dosta“.

7.5. VREMENSKI ODNOSI IZMEĐU SLIKA I EKRANA U VIDEOINSTALACIJAMA

7.5.1. Vrijeme u videoinstalacijama s većim brojem ekrana

Malcolm Le Grice (2011) govori o spektatorovom doživljaju vremena u djelima proširenog kina (*Expanded Cinema*), međutim većinu tih zapažanja možemo primijeniti i na videoinstalacije s umnoženim ekranima – i u jednom i u drugom slučaju radi se o podijeljenoj pažnji i višestrukome vremenu. Pri susretu s takvim djelima, spektator mora izabrati na što će usmjeriti svoju pažnju – rekonfiguracijom prostora instalacije (kao i kinematografskog prostora) istovremeno razbijamo singularnost doživljaja. Također, što je mnogo važnije, prema Le Griceu više ne možemo govoriti o „jedinstvenoj (autoriziranoj) interpretaciji“ i situaciji poklapanja spektatorovog doživljaja s umjetničkom intencijom. Značenje postaje skriveno i nefiksirano. Spektator je sada svjesno *okupirao* prostor i u njemu je mobilan – njegovo prisustvo u prostoru je i njegovo prisustvo u vremenu. Za razumijevanje vremena u proširenom kinu, a tako i u *multiscreen* videoinstalacijama, krucijalan je pojam „trajanja“, koji implicira subjektivnu svjesnost o prolaženju vremena - doživljaj prolaženja vremena unutar uvjeta aktualnog, a ne iluzornog prisustva. Međutim, to nije samo svjesnost o prolasku vremena u onom što je prezentirano *unutar* djela ili performansa, već također uključuje i (spektatorovo) strukturiranje „značenja“ između vremena i prostora, crpeći „iz slojeva svoje percepcije, memorije, predviđanja i koncepcije. (Le Grice, 2011, str. 169) U procesu percepcije u

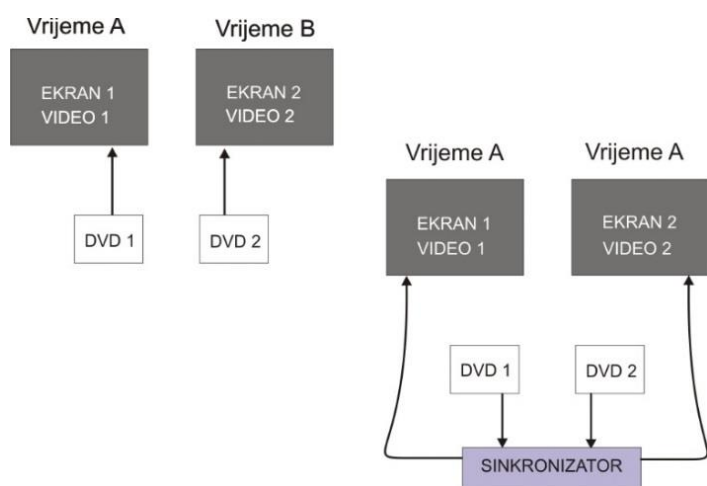
uzajamnom su djelovanju i spektatorova osobna motivacija (njegov „ulog“ vremena u pridavanju svoje pažnje djelu) i vremenski doživljaj koji nudi djelo. Miješanjem medija u proširenom kinu ili videoinstalaciji dolazi i do miješnja različitih diskursa, što, posljedično, otvara razne moguće oblike interpretacije. Kod djela proširenog kina, temporalnost nije ograničena „narativnim navikama“¹¹¹, odnosno, u videoinstalacijama s više ekrana, narativno vrijeme često nije najzastupljenije.

7.5.2. Simultano i sukcesivno; sinkrono i nesinkrono

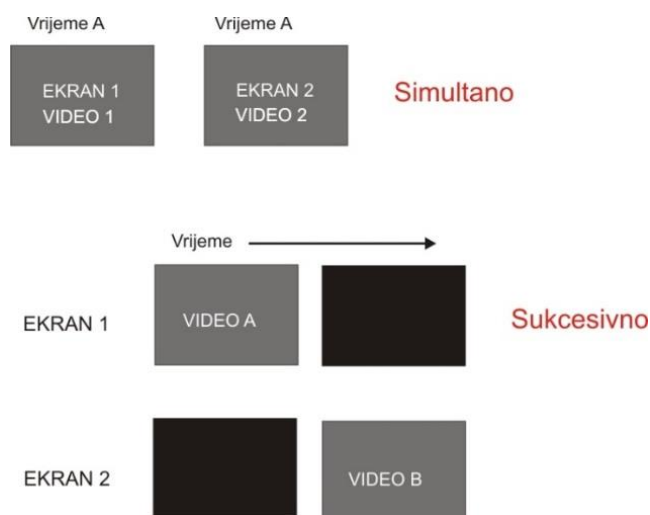
U videoinstalacijama s višestrukim ili umnoženim ekranima videoslike mogu se projicirati sve istovremeno i tada govorimo o simultanosti projekcija. Simultane projekcije označavaju različite situacije: ostvaruju videoambijent; dočaravaju više aspekata nekog, na slici prikazanog, prostora; označavaju istovremenost, paralelnost odvijanja itd. Kod videoinstalacija s jednim ekranom, također, dvije ili više slika može se prikazati istovremeno, jedna preko druge, pri čemu one međusobno dijele postotak vidljivosti (prozirnosti ili neprozirnosti). Takav simultanitet ostvaren je većinom u procesu montaže ili već pri snimanju (npr. u slučaju filma – kao dvostruka ili višestruka ekspozicija). Slike su superimponirane jedna preko druge (ili su dijelovi jedne ili više slika inkrustrirani u novu cjelinu) i tada govorimo o montaži u slici ili o horizontalnoj montaži – za razliku od vertikalne, gdje su slike u sukcesivnom odnosu.

Simultano, istovremeno projicirane slike mogu se pojaviti u preciznoj vremenskoj sinkronizaciji, podešenosti – u takvim situacijama ne događaju se slučajnosti, uvjeti su kontrolirani i upravo je njihova međusobna podešenost ključan element djela. Primjer su videoinstalacije *Turbulent* (Sharin Neshat) i *The Visitors* (Ragnar Kjartanson). Nesinkronizirane videoprojekcije, ukoliko se radi o višekanalnim različitim filmovima (naročito ako sadrže i zvučnu komponentu), ponekad proizvode anarhičan učinak - zvučnu i slikovnu kakofoniju, sa snažnim ekspresivnim učinkom, na primjer, uznemirujućim – kao u *Clown Torture* (1987), Bruce Nauman). Radi se o nekontroliranim uvjetima projekcije i percepcije – snimke se mogu poklopiti na, svaki puta, drugačiji način (umjetnik s tim i računa).

¹¹¹ U okviru povijesti nenarativnog, antinarativnog, simboličkog i apstraktnog eksperimenta, narativno nema prioritet nad drugim oblicima interpretacije, nego postaje tek (jedna) opcija unutar niza temporalnih koncepcija. (Le Grice, 2011, str. 170)



Slika 48. Shema simultanih višekanalnih projekcija: nesinkrone projekcije (lijevo); sinkrone projekcije (desno)



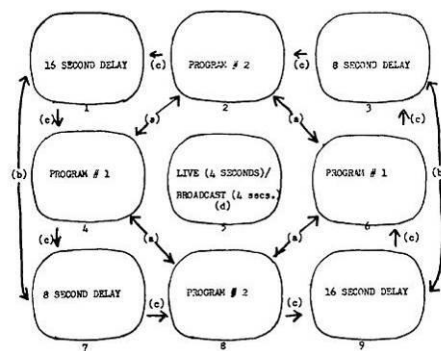
Slika 49. Shema simultanih i sukcesivnih projekcija

7.5.2.1. Sinkrone slike i višestruko vrijeme - Wipe Cycle (1968. – 1969.), Frank Gillette i Ira Schneider

Wipe Cycle je višekanalni video zatvorenog kruga koji sadrži različite vremenske komponente: *real-time* videoslike, *delay-time* videoslike i prethodno snimljene videoslike – združene u jedinstvenom „videoorganizmu“. Videoinstalacija subsumira raznovrsnu problematiku. S jedne strane, to je jedna od prvih videoinstalacija koja je angažirala gledatelja u aktivnoj ulozi na ekranu (za najvažniju funkciju postavlja upravo namjeru da se „publika integrira u

informaciju¹¹²) - stoga u prvi plan dolazi upravo gledatelj-ekran sučelje. S druge strane, nekoliko međusobno uzročno-posljedično povezanih razina vremena i prostora, sintetizirane su u jedinstveno audio-vizualno iskustvo koje se temelji na više simultanih percepcija. Pitanje, koje iz ovog proizlazi, može glasiti: Na koji način gledatelji gledaju višekanalne videoinstalacije s umnoženim ekranima?

S obzirom na višebrojne privlačitelje pažnje, za razliku od „upiljenog pogleda“ („gaze“), što označava stalno i intenzivno gledanje, tj. gledanje s fiksiranom pažnjom, svojstveno kinematografskom gledanju, u mraku, ovdje je na djelu letimičan i površan pogled („glance“), koji se povezuje s televizijskim gledanjem. Takvo „televizijsko gledanje“ je situacija s mnogo distraktora pažnje budući da okolni prostor nije eliminiran. I u *Wipe Cycle*, okolni prostor konkurira videoobjekt u instalaciji, a također, što je mnogo važnije, višestruki ekrani međusobno konkuriraju. U kontekstu temporalnosti, video zatvorenog kruga (*closed-circuit*), koji rezultira realnim vremenom i video zatvorenog kruga s vremenskom zadržskom (*delay-time*), te emitiranje prethodno snimljenog videa - omogućavaju istovremeni simultani doživljaj onog „sada“, „ranije“ i „nekad prije“. Gledatelj sam otkiva te vremenske odnose i temporalno „locira“ snimke.



CYCLE (a) Monitors 2, 4, 6 and 8: Programmed change cycle, Program No. 1 alternating every eight seconds with Program No. 2.
 CYCLE (b) Monitors 1, 3, 7 and 9: Delay change cycle, Nos. 1 and 7 and 3 and 9 alternating (exchanging) every four seconds.
 CYCLE (c) Monitors 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8 and 9: Wipe cycle, grey "light" pulse, moving counterclockwise every two seconds.
 CYCLE (d) Monitor 5: Live cycle, four seconds of live feedback alternating with four seconds of broadcast television.

Slika 50. (lijevo) Frank Gillette i Ira Schneider, *Wipe Cycle*, višekanalna videoinstalacija, 1968. – 1969.

Slika 51. (desno) Frank Gillette i Ira Schneider, *Wipe Cycle*, 1968. – 1969. Shematski prikaz

¹¹² Iz intervjua s Frankom Gillette i Irom Schneider, citirano prema: Mondloch, 2010, str. 24.

7.5.3. Subjektivno vrijeme

U Hrvatskoj enciklopediji Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža pod pojmom „percepcija vremena“ navodi se da se pojmovi *psihološko vrijeme* i *subjektivno vrijeme* smatraju netočnima „jer za razliku od vidne, slušne ili okusne percepcije, koje su posredovane posebnim organima, ne postoji poseban osjetni organ za detekciju vremena“. („Percepcija vremena“, n.d.)

Međutim, o „subjektivnom vremenu“ možemo govoriti u kontekstu percepcije djela „vremenskih umjetnosti“ i „pokretnih slika“, o doživljaju vremena koje je individualan doživljaj. To se naročito odnosi na instalacije s većim brojem ekrana. Odnosi između subjektivnog doživljaja vremena i stvarnog¹¹³ (mjerljivog satom) trajanja umjetničkog djela mogu biti raznovrsni i složeni. Osim što video medij (naročito digitalni) omogućava najrazličitije oblike manipulacije realnog vremena (što često eksploatiraju video umjetnici), gledatelj i spektator, svojom dinamikom i intenzitetom percipiranja i sudjelovanja „u“ djelu, na svoj subjektivni način doživljava dimenziju temporalnosti. Takvo subjektivno različito doživljeno vrijeme prisutno je i u susretu s radovima u kojima vremenski parametri nisu manipulirani – u kojima se prikazuju radnje u tzv. „realnom vremenu“ (*real-time*), koje nije usporeno, ni ubrzano; ni komprimirano, ni ekspanzirano. Subjektivni doživljaj vremena povezan je također i s vizualnim i zvučnim sadržajem prizora.

U pogovoru knjige *Fenomenologija percepcije* Merleau-Pontyja, Danilo Pejović govori da možemo razlikovati objektivno, satno, radno, matematičko-astronomsko vrijeme od subjektivnoga vremena mišljenja i mašte, ali da je to moguće samo „unutar svijeta kao posljednjeg horizonta u kojemu se konstituira iskonsko ili autentično vrijeme samoga bitka, gdje više nema sukcesije prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, nego su one [te kategorije] istodobno sada prisutne i nerazdvojive u *trenutku*“. (Pejović, citirano prema: Merleau-Pontyju, 1990, str. 556)

¹¹³ Ovdje se ne misli na realno, aktualno vrijeme prema Bergsonovom tumačenju pojma – ne misli se na „čisto vrijeme“, već na vrijeme koje se mjeri satom.

7.6. VREMENSKI I PROSTORNI INTERVALI

7.6.1. Intervali prema Dzigi Vertovu

U razmatranju pojma intervala u području filma i pokretnih slika, ne može se zaobići „teorija intervala“ sovjetskog filmskog autora Dzige Vertova. Vertov filmske intervale opisuje kao materijalne, kao prijelaze s jednog pokreta na drugi, kao elemente umjetnosti pokreta. Oni „ni u kojem slučaju nisu pokreti sami“. (Vertov, 1984, str. 8) Vertov je svoju "teoriju intervala" razvio 1919. godine kao posljedicu njegovog zagovaranja tzv. „montažnog načina gledanja“¹¹⁴ i prezentirao je kao način postizanja kinestetičkog učinka na gledatelja. Njegova se teorija razvija od polazne ideje da se najjači "montažni sukob" u filmu uvijek događa u trenutku kad se jedan pokret promijeni u drugi ili u trenutku njihovog međusobnog suprotstavljanja (juktaponiranja -kada jedan stoji uz drugi) - to znači *između* njih, između kadrova, a ne unutar kadrova. Vertov naglašava da filmski intervali moraju biti povezani sa sadržajem sekvence kako bi doprinijeli "intenziviranju" „filma-stvari“, koji se pojavljuje na ekranu. Vertov je otkrio kinestetičku vrijednost naglog pomicanja kamere „iz ruke“ u povezanosti s principom "intervala". Takav nagli pokret, koji rezultira nejasnim, mutnim dijelovima snimke (intervalima) više od svega, prema Vertovu, utječe na senzorno-motoričko iskustvo gledatelja. U skladu s načelom *geštalta*, što znači da uslijed pojačanja dinamičke interakcije između različitih pokreta ljudsko oko percipira novu umjetnu sintetičnu kvalitetu (i novu senzaciju) - Vertov je došao do zaključka da je najvažniji aspekt montaže upravo "kinestetički prijelaz iz jednog vizualnog impulsa prema onom koji ga slijedi“. (Vertov, citirano prema: Petric, 1978, str 35, 36)

Na intervalima, tim prazninama između slika, temelje se njegove kino-slike, kino-dokumenti, ili kino-poeme, kako kaže Vertov: „na pokretu između dijelova, između sličica; na udjelu tih dijelova između sebe, na prijelazima s jednog vizualnog impulsa na drugi koji slijedi“. (Vertov, citirano prema: Minh-ha, 1999, str. Xii) Njegovi intervali, kako kaže Minh-ha: „*između, od, prema*“, prvenstveno su vezani uz montažne eksperimente.

¹¹⁴ "montage way of seeing" [montažnoe vizhu]“ (Petric, 1978, str 35)

U njegovoj [Dzige Vertova] 'dvorani intervala' gdje su 'frejmovi istine' *editirani* do tančina, sve je stvar odnosa: temporalnih, prostornih, ritmičkih odnosa; odnosa, kao što ih je specificirao, planova, brzine snimanja, svjetla i sjene ili pokreta unutar okvira. (Minh-ha, 1999, str. Xii)

U svom predavanju, održanom u Parizu (1929), Vertov je definirao pet opcija za postizanje kinestetičkog učinka putem "intervala":

Ta teorija [„teorija intervala“] temelji se na perceptivnim odnosima između sastava (*composition*) jednog kadra prema drugom; na tranziciji i jukstapoziciji između vizualnih impulsa. Ta veza između kadrova, temeljena na 'intervalima', vrlo je složena i sastoji se od mnogo interakcija. Među najvažnijima su: (1) interakcija između filmskih planova (krupnog, srednjeg itd.), (2) interakcija između kutova [snimanja], (3) interakcija između pokreta unutar kadra, (4) interakcija između svjetla i tame, (5) interakcija između brzina snimanja. Ovisno o tim faktorima, filmski autor odlučuje: (a) o redoslijedu i (b) trajanju svakog pojedinog kadra (u stopama ili *frejmovima*). S obzirom na odnos između bilo koja dva kadra (intervala), također se treba uzeti u obzir i odnos jednog kadra prema svim ostalim kadrovima jer se svi trebaju integrirati u 'montažnu bitku' (*'montage battle'*). (Vertov, citirano prema: Petric, 1978, str. 36)

Skala mogućnosti koja se može istraživati u modusu intervala je široka. Intervali predstavljaju percepciju prostora u vidu pauze, stanke; označavaju vremensku bjelinu (prazninu), prekid, udaljenost, pauzu, međuprostor, razmak ili pukotinu između različitih stanja. Kako kaže Minh-ha u svojoj knjizi *Cinema Interval* (1999), intervali su: „ono što se pojavljuje na pragu reprezentacije i komunikacije - ono što se često pojavljuje na ulazu... [...] Jer razmak ne pripada ni samo prostoru, ni samo vremenu.“ (Minh-ha, 1999, str. Xiii)

7.6.2. Vremenski i prostorni intervali u videu/filmu i videoinstalacijama

Kod videoinstalacija interval je i vremenska i prostorna kategorija. Prisutni su kao „trenutci između“ - na mjestima promjena unutar najraznovrsnijih karakteristika filmskog/video jezika (izražajnih sredstava) - na način na koji o tome govori Dziga Vertov. Budući da videoinstalacija uključuje i prostornu kategoriju, intervali se razmatraju i kao „prostori između“.

7.6.2.1. Intervali u vremenu

U vremenu intervali se razmatraju dvojako: kao vizualna i kao zvučna kategorija.

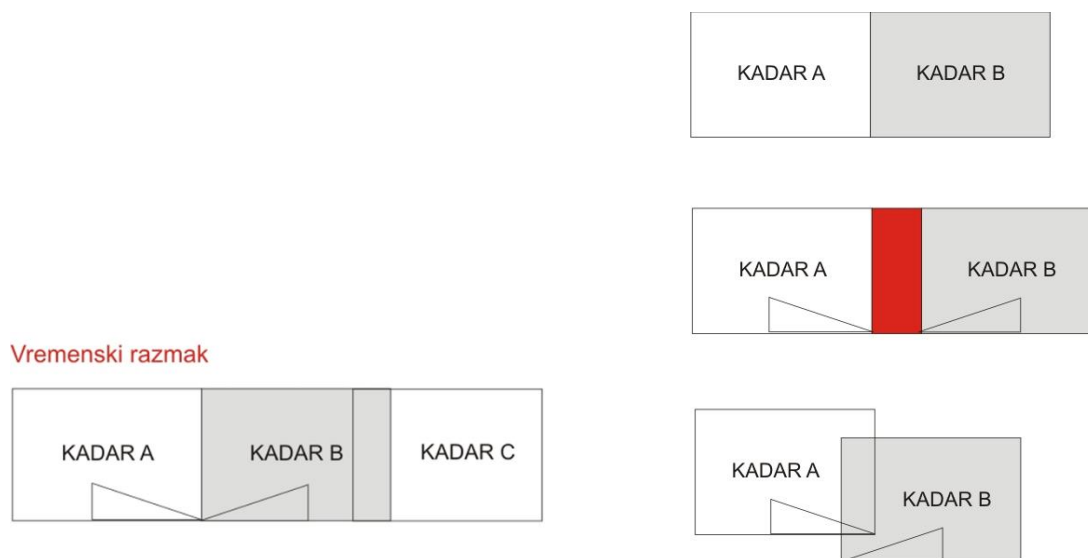
„Vizualni intervali“ manifestiraju se kao:

- tranzicije s jednog kadra na drugi (tj. montažne spone u vidu: reza – naglih promjena; pretapanja; zatamnjenja i/ili odtamnjenja – postepenih promjena)
- zamrznuti pokret (sličica) „unutar“ pokretne slike (fotografski element) - često u funkciji stanke, pauze ili naglaska
- trenutci prijelaza jednog pokreta na drugi, unutar istog kadra,
- trenutci prijelaza između dva ekstrema istog pokreta
- svjetlosne promjene - nagli ili postepeni prelazi u mrak ili svjetlo;
- trenutci promjena brzine (ritmičke promjene i promjene tempa)
- trenutci promjene smjera pokreta – pokreta kamere (panorame ili vožnje) ili montažnim postupkom, npr. kod reverzibilnosti (kao reverzibilno, unatrag vraćeno vrijeme)
- vrlo kratki kadrovi-sličice ubačeni između dužih (djeluju poput bljeskova na pragu percepcije)
- mjesta spajanja početka i kraja u *videoloopu*
- vremenski odnosi između slika na različitim ekranima - npr. pokret na jednom ekranu se umiri ili zaustavi, a na drugom započne (ili odnos *play-pauza*). Interval je trenutak takvog vremenskog „skoka“ kroz prostor, s jednog na drugi ekran (primjer je dvokanalna video instalacija *Turbulent Shirin Neshat*)
- trenutci kašnjenja jedne slike, u odnosu na drugu ili u odnosu na stvarni trenutak - kod višekanalnih instalacija s vremenskom zadržkom (*time-delay*) i kod instalacija zatvorenog kruga (*closed-circuit*).

„Zvučni intervali“ manifestiraju se kao:

- trenutci tišine između zvučnih slika
- kratkotrajne i nagle pojave zvuka unutar tišine
- ubačeni zvukovi koji odskaču u intenzitetu ili karakteru
- pauze-tišine kod zvučnih ponavljanja
- trenutci osjetnog stišavanja ili pojačavanja zvuka
- neartikuliran i nerazumljiv govor unutar razumljivog govora
- mjesta preklapanja i sukobljavanja više zvukova odjednom

- trenutci usporavanja ili ubrzavanja zvuka
- sintetički zvučni efekti ubačeni u stvarne zvukove.



Slika 52. Shematski prikaz vremenskih intervala

7.6.2.2. Intervali u prostoru

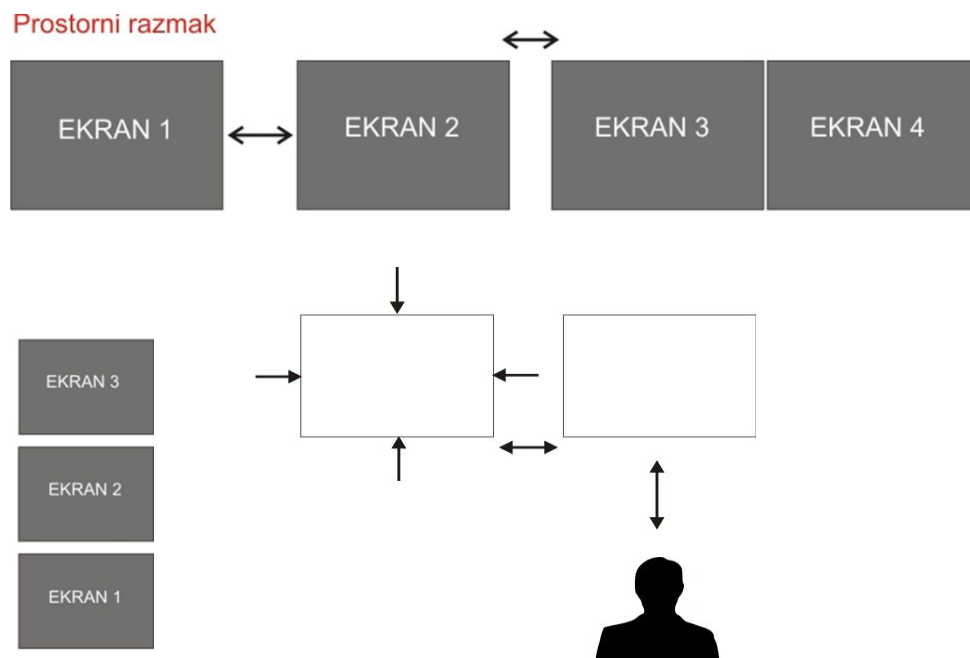
Merleau-Ponty u *Fenomenologiji percepcije* govori o percepciji prostora koji je između stvari - kao interval između materijalnog, kao „negativan prostor“:

Naše perceptivno polje sačinjeno je od 'stvari' i od 'praznina među stvarima'. [...] Kad bismo se potrudili da intervale među stvarima gledamo kao stvari, izgled svijeta bi se tako osjetljivo promijenio kao onaj 'skrivačice' kad u njoj otkrijem 'zeca' ili 'lovca'¹¹⁵. Ne bi to bili isti elementi drugačije povezani, isti osjeti drugačije asociirani, isti tekst zaodjenut drugim smislom, ista materija u drugom obliku, nego uistinu jedan drugi svijet. (Merleau-Ponty, 1990, str. 36)

Takav prazan prostor, „negativan prostor“, „prostor-između“, u vidu međusobnih razmaknutosti između ekrana, između ekrana i gledatelja, i u odnosu na prostorne parametre, autori uzimaju u obzir kao vrlo važan sastavni element videoinstalacija. Pitanje prostornih razmaknutosti između umjetničkih djela ili njihovih segmenata važno je i pri instaliranju-

¹¹⁵ Radi se o duhovitim ilustracijama koje su služile npr. Wittgensteinu u promišljanju percepcije, a efekt je poznat kao efekt „patka-zec“ ili „moja žena ili moja punica“.

postavljanju umjetničkih djela (u svim tradicionalnim i novim medijima) u izložbenim prostorima.



Slika 53. Shematski prikaz prostornih razmaka (intervala)

Prostorni intervali manifestiraju se kao:

- prostor (praznina) između dva entiteta ili dvije cjeline na dvodimenzionalnoj plohi ili u trodimenzionalnom prostoru
- prostorni razmaci i udaljenosti između ekrana koji su nezavisni elementi jedne cjeline (videoinstalacije)
- prostorni razmaci i udaljenosti između ekrana koji su sadržajno ili uzročno-posljedično povezani (kao grupa unutar cjeline ili kao cjelina). Prostorni intervali, izraženi kao razmaknutost televizijskih monitora u instalaciji *The un-ending/-ique melody of cords* (1998) VALIE EXPORT naglašavaju karakteristiku individualnosti i singularnosti. Mali i neznatni razmaci između ekrana mogu dočarati kronološki, linearni vremenski poredak (npr. u *Workers Leaving the Factory in 11 Decades*, Haruna Farockia) ili simultanost (npr. u „video-organizmu“ *Violent Incident* (1986), Brucea Naumana)

- rubovi ekrana koji su rubna mjesta unutarnjeg i vanjskog prostora - označavaju prijelaz iz unutarnjeg prostora filmske/video slike u vanjski, stvarni prostor (kao granično područje između vidljivog, na ekranu i nevidljivog, ali virtualno prisutnog, izvan kadara). Rubovi ekrana mogu istaknuti granice i nepomirljivost unutarnjeg i vanjskog prostora ili biti mjesto spoja, sinteze - npr. kod *off-screen* slike ili zvuka, ili u slučajevima „preslikavanja“, zrcaljenja identične scenografije iz videoprostora u stvarni prostor
- rubovi ekrana ili slika, koji su mjesta susreta, spajanja, razdvajanja i djelovanja (npr. sukoba) između dvije ili više odvojenih slika ili dva ili više ekrana. Interval je tada vidljiv šav između dvije simultanosti u vremenu i prostoru (npr. u *Splitscreen – Solipsismus* (1968)¹¹⁶ VALIE EXPORT (slika 54) i u *Outer and Inner Space* (1965) Andyja Warhola ili između sukcesivnosti
- razmaci između ekrana i spektatora
- prostor pogleda (kroz koji „putuje“ spektatorov pogled), prostor kretanja (kroz koji se spektator kreće, prolazi); na primjer, prostorni intervali u videoinstalacijama s obostranim projekcijama su prostor-vrijeme koji gledatelj treba proći s jedne usmjerenosti slike prema drugoj – ili je to pak sam rub-tijek tog obostranog projekcijskog platna, npr. u *Two Sides of Every Story* (1974)¹¹⁷ Michaela Snowa (slike 55 i 56).

Prostorni razmaci, na taj način, mogu implicitno predstavljati vremensku udaljenost između dvaju trenutaka ili tek udaljenost između raznih prostornih situacija (raznih segmenata prostora). To se može događati unutar stvarnog prostora videoinstalacije (*u* video instalaciji, u kojoj se nalazi i kreće spektator) ili *u* videoprostoru, npr. video segmenti, kao odvojene projekcije u *Mapping the studio I (Fat Chance John Cage)*, Brucea Naumana prikazuju razne aspekte istog snimanog prostora - razne dijelove istog prostora, razne perspektive i orijentiranosti radi dočaravanja prostorne sinteze. Ukupnost snimanog prostora, koji je u videu

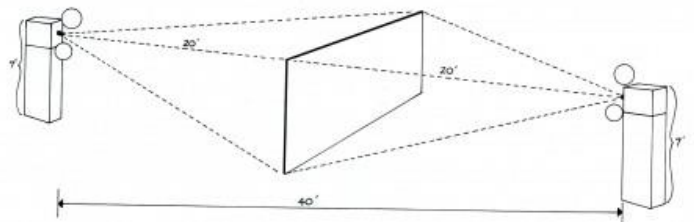
¹¹⁶ *Splitscreen – Solipsismus* (1968) VALIE EXPORT, filmska je instalacija proširenog kina, s dvije zrcalne slike: jedna slika je filmska projekcija, a druga je njezin odraz u ogledalu. Instalacija je koncipirana na potenciranju i aktiviranju vertikalnih rubnih dijelova okvira – mjesta gdje se spajaju dvije slike. Rub okvira (šav) je interval „u“ kojem povremeno nestaju dijelovi slika ili iz njega „izranjaju“ - u sudaru projekcije i odraza. Koncentracija se sažima na vertikalnom rubu spojenih slika, koji se poklapa s uglom prostorije.

¹¹⁷ U filmskoj instalaciji *Two Sides of Every Story* (1974) Michael Snow kreira situaciju koja se bavi dualnošću spektatorstva, gdje gledatelji imaju dvojno iskustvo, ali ono nije nikada istovremeno. Spektatorovo fizičko kretanje, svladavanje prostora i promjena pozicije gledišta funkcioniraju kao nužni element – sinteza tog fizičkog (mobilnog) iskustva u vremenu rezultira recepcijom cjeline.

segmentiran, želi biti ponovljen u stvarnom prostoru galerije (što je postignuto kružnim rasporedom ekrana-projekcija na sva četiri zida) (slika 57).



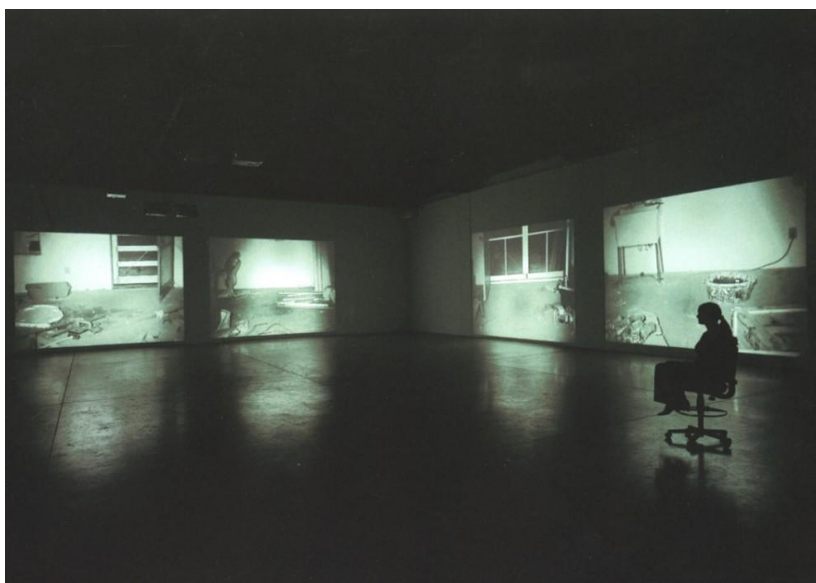
Slika 54. VALIE EXPORT, *Splitscreen – Solipsismus*, filmska instalacija, 1968.



Slika 55. Michael Snow, *Two Sides of Every Story*, instalacija, 1974. Shematski prikaz



Slika 56. Michael Snow, *Two Sides of Every Story*, 1974. Sličice iz filmova



Slika 57. Bruce Nauman, *Mapping the studio I (Fat Chance John Cage)*, višekanalna instalacija, 2001. Detalj

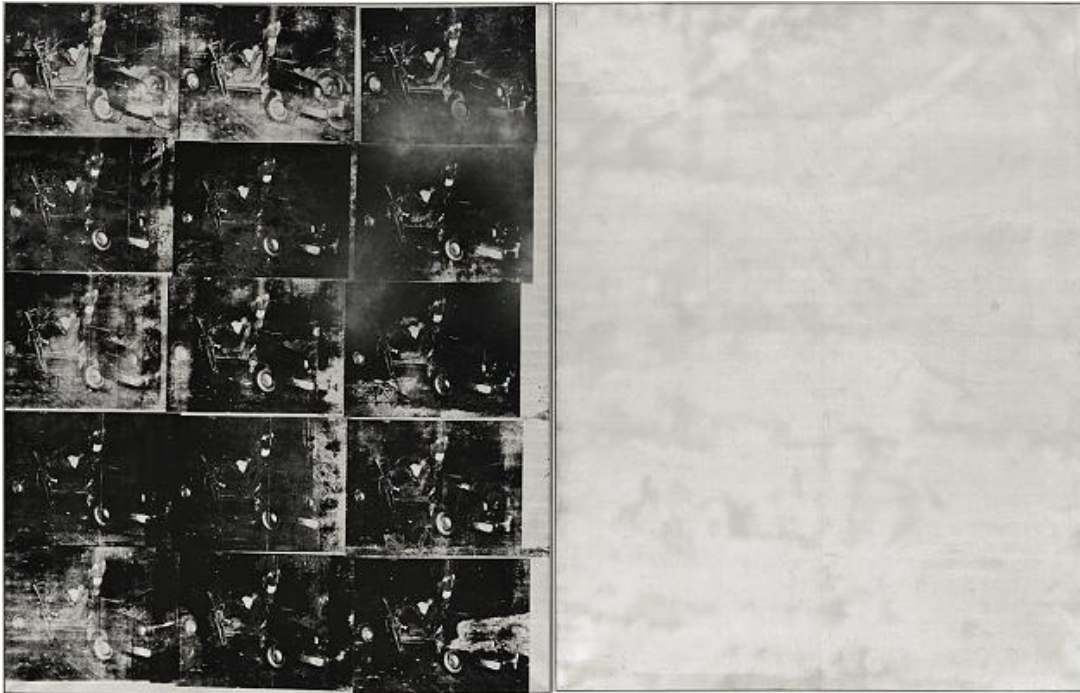
7.6.3. Praznina kao interval

U nekim dijelovima Warholovog filma *Sleep* (1964) pojavljuju se fragmenti s gradacijama iz bjeline, preko sivog, do crnog i obrnuto. Fred Camper, u već spomenutom članku „The Lover's Gaze“ (2000), pretpostavlja da ti „apstraktni“ trenutci, nastali laboratorijski, vjerojatno slučajno u procesu izrade filma, podsjećaju na Warholovo „sukobljavanje s prazninom na slikanim diptisima, poput *Blue Electric Chair* (1963), gdje je električni stolac s lijeve strane, jukstaponiran s poljem jednolične plave boje s desna“.¹¹⁸ (Camper, 2000) Camper takva mjesta povezuje s motivom smrti.

Prazan prostor u Warholovim djelima - prazna obojena ploha ili mjesto bez otiska, kao „interval praznine“ (npr. u: *marina*. i u *White Burning Car III*, 1963.), može se doživjeti (osim kroz ideju „smrti“) i kao mjesto kontemplacije, u odsustvu i u „ništa“ ili kao mjesto odmaka. Na sličan način djeluju i umetnuti prazni ili monokromatski *frejmovi* u videu ili filmu - osim što su trenutci vizualne tišine, „smrti“, oni su i stanke, npr. emocionalne, dramaturške ili ritmičke. Sličnu ulogu mogu imati i zamrznuti *frejmovi* u videu.

¹¹⁸ U serijalnim *Death and Disaster* slikama, Warhol ponekad čitava polja ostavlja „praznima“, nakon serije otisaka jednog motiva, u seriji sitotiska, u okviru jedinstvenog djela.

U *Silver car crash (Double disaster) (in 2 parts)* lijevi dio diptiha, nasuprot desnom praznom platnu, stoji poput videosekvence s ponavljanim prizorima, nasuprot sekvence s prazninom (bjelinom) i tišinom. U *White Burning Car III*, prazan dio platna u donjem desnom uglu (gdje je izostao otisak) stoji poput ubačene prazne (bije)le) sličice unutar ponavljanih istih prizora u videu.



Slika 58. Andy Warhol, *Silver car crash (Double disaster) (in 2 parts)*, sitotisak i srebrni sprej na platnu, diptih, 1963.



Slika 59. Andy Warhol, *White Burning Car III*, sitotisak na platnu, 1963.

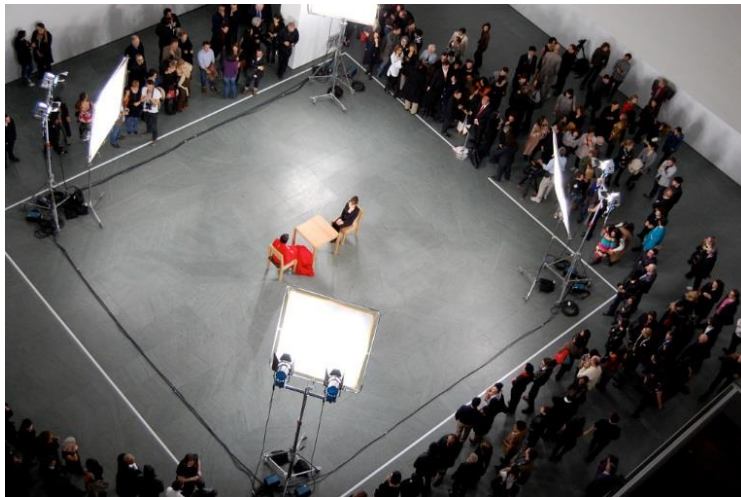
7.6.4. Prostorno-vremenski intervali u performansu i videoinstalaciji

7.6.4.1. Interval u performansu Marine Abramović: *The Artist is Present* (2010)

Performans Marine Abramović, *The Artist is Present* zanimljiv je za promišljanje dijalektike između unutrašnjeg i vanjskog prostora kroz kategorije intervala, okvira i ruba. Ovdje je interval prostor između Marine Abramović i posjetitelja koji sjedi nasuprot umjetnici (u početku je to stol, a kasnije samo praznina, bez materijalnog objekta). Taj razmak nije samo prostorni, već i duhovni, mentalni, refleksivni, komunikacijski, emocionalni – ovisno o karakteru interakcije (kao participiranje ili distanciranje).

Interval je i vremenska stanka u trenucima izmjene sudionika – u trenutku zatvaranja očiju i spuštanja pogleda Marine Abramović, kao čin „brisanja“ i *resetiranja*, ali i mjesto spoja – spona. Interval je i prazan prostor unutar iscrtanog okvira na tlu – usporediv je s prostorom unutar videoekrana ili filmskog okvira (izvan kojeg se kreću gledatelji). Taj prazan prostor je

prostorno-vremenski interval - „tampon zona“ - zaštitni prostorno-vremenski omotač oko jedne duhovne, psihološke i emocionalne situacije pojedinca, u čiji se intimni prostor postepeno ulazi. Ponavljanje istog scenarija, neprekidno, tijekom dana, u razdoblju od mjesec i pol, s intervalima odmora između dnevnih i tjednih izvedbi, stvara ritam u vremenu, na razini manjih i većih cjelina, a može se usporediti s ponavljanjem sličnih sekvenci ili radnji u dugotrajnom performativnom videu.



Slika 60. Marina Abramović, *The Artist is Present*, 2010. Performans u *MoMA*, New York

7.6.4.2. Prostorni i vremenski intervali kao podvojen „pogled na sebe“ - *Live Taped Video Corridor* (1970), Bruce Nauman

U dvokanalnoj instalaciji zatvorenog kruga, *Live Taped Video Corridor*, sudionici su prisiljeni vidjeti sebe iz pozicije i na način kako ih mogu vidjeti drugi – „[...] njihova otuđena reprezentacija na ekranu dozvoljava [im] da se trenutno vide kao objekti“. (Mondloch, 2010, str. 29) Interval je dužina uskog koridora kojim se kreće posjetitelj, s naglašenom početnom i krajnjom pozicijom, kao ključnim trenucima s obzirom na sliku na ekranu – spektatorovo kretanje je usmjereno, prostor instalacije je uokviren i kretanje je određeno i zadano. Kako se sudionik sve više približava ekranima na kraju koridora, njegova slika - pogled na sebe odostraga - postaje sve manja. Ideja otuđenja i nerješivosti pojačana je klaustrofobičnim

osjećajem zatvorenosti unutar „okvira“ - kao neuspješno hvatanje suštine koja nam izmiče: posjetitelj je „split by the screen“.¹¹⁹



Slike 61 i 62. Bruce Nauman, *Live Taped Video Corridor*, instalacija, 1970. Detalj

¹¹⁹ „Iz psihoanalitičke perspektive, to isključivanje (sudionik sam sebe vidi kao objekt) ultimativno proizvodi rascijepljeni subjekt. P. Adams govori o tom osjećaju kao 'biti 'split by the screen'.“ (Mondloch, 2010, str. 29)

8. POGLED

8.1. LACANOV POJAM POGLEDA, PREMA KAJI SILVERMAN

Videoinstalacije koje su praktičan dio ovog istraživanja, uključuju performativni video, u kojem je pitanje pogleda jedna od ključnih komponenti. Pogled je prisutan kao performerov pogled: u odnosu na kameru i u odnosu na pretpostavljenog gledatelja, te spektatorov pogled prema slici. U daljnjem tekstu podrobnije se sagledava pojam pogleda. U *Seminaru XI*, Jacques Lacan navodi da subjektov vizualni identitet počiva na njegovoj/njezinoj vanjskoj reprezentaciji, koju sagledava kroz kategoriju „ekrana“ (*screen*). Da bi se subjekt pojavio unutar vizualnog polja (da bi se manifestirao kao vizualna pojava, kao lik), nije dovoljno da se samo identifikacijski poistovjeti s ekranom, već u toj pojavi mora biti uhvaćen pogledom (*gaze*). (Silverman, 1996, str. 18) Kada govori o subjektovom vizualnom identitetu, Lacan razlikuje pojmove: pogled (engl. *gaze*), tj. pogled Drugog, od subjektovog pogleda (engl. *look*). Prema Lacanu, mi nismo određeni time kako sami sebe vidimo, ili, kako bismo se željeli vidjeti, već kako nas percipira kulturni pogled (*cultural gaze*). (Silverman, 1996, str. 18) U tekstu „Lacanovo mišljenje subjekta“, Martina Žeželj navodi da za Lacana pogled-*look* "nije viđeni pogled drugog, već pogled koji Ja zamišlja u polju Drugog.¹²⁰[...] On tvrdi da pogled Drugog nadilazi pojedinačnu subjektivnost te pripada subjektu koji je funkcija žudnje." (Žeželj, 2013, str. 292) Za razliku od Sartrea, koji određuje pogled drugog kao pogled drugog subjekta, Lacan shvaća pogled Drugog (*gaze*) kao simbolički poredak, nastavlja Žeželj, tj. pogled-*gaze* može se shvatiti kao upad simboličkog u vizualno polje. (2013, str. 292) *Gaze*¹²¹ se utiskuje kroz

¹²⁰ Žeželj govori o Lacanovom poimanju subjekta: „Za Lacana subjekt nastaje u podvrgavanju zakonitostima simboličkog diskursa Drugog. Drugi je nezamislivo i neizrecivo mjesto simboličke zakonodavne funkcije koju čini simbolički poredak. Kao takvog simboličkog Drugog treba shvatiti kao svijet diskursa, jezik koji postoji prije rođenja svakog subjekta te traje i poslije njegove smrti. [...] U svom zakonodavnom diskursu Drugi nosi fundamentalne principe koji leže u temelju svih društvenih odnosa, njegove jezične strukture rukovode svim oblicima društvene razmjene, a simboličko imenovanje Drugog u potpunosti određuje simboličke odnose pojedinca, njegove roditelje, susjede i strukturu njegove zajednice. (Žeželj, 2013, str. 284)

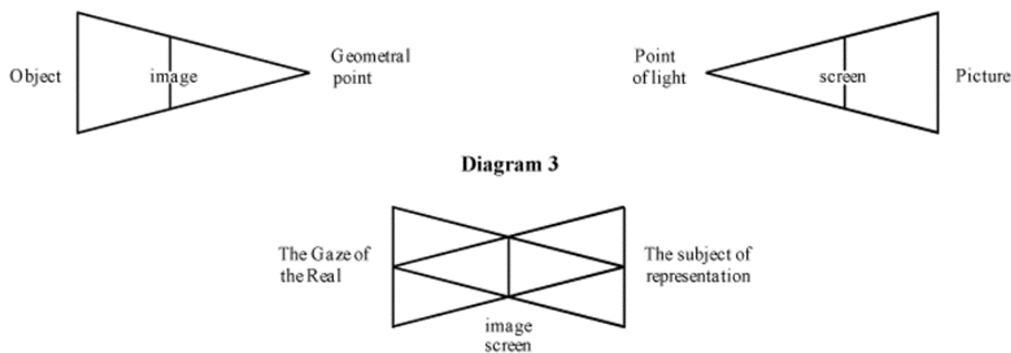
„Subjekt je dio simboličkog lanca, jedna od njegovih karika, on na osnovi imenovanja zauzima mjesto predviđeno za njega u diskursu Simboličkog.“ (Žeželj, 2013, str. 284)

Prema tome, pogled Drugog, to je *La regard* (fran.) ili *gaze* (eng.). U daljnjem tekstu, s obzirom na referentni engleski izvornik (Silverman, 1996), kada se misli na „pogled Drugog“, koristit će se pojam: pogled-*gaze* ili samo *gaze*. Za subjektov pogled koristit će se pojam: pogled-*look*.

¹²¹ Za Lacana, pogled-*gaze* nije „čisti“ ili „apsolutni“ subjekt (kao što ga predstavlja Sartre), već je to, ili "prisustvo drugih kao takvih" (*the presence of others as such*) ili ga potpuno deantropomorfizira i povezuje s „pulsirajućim, zasljepljujućim i rasprostranjenim djelovanjem" svjetlosti“ ili s "funkcijom *vidljivosti*" (function of *seeingness*). Budući da ta "funkcija" prethodi svakom pojedinačnom činu gledanja [...] preegzistira subjektu i opskrbljuje

osjećaj koji svi imamo – osjećaj da smo obuhvaćeni unutar vidnog polja, da smo predani spekularnosti“, navodi Silverman. (1996, str. 167) Dok je pogled-*gaze* kod Lacana „istovremeno i svugdje i nigdje; sveprisutan i neshvatljiv“, te se „više manifestira kroz svoje učinke, nego kroz svoje podrijetlo“ (Silverman, 1996, str. 167), pogled-*look*, kao psihička i vizualna kategorija, kao ljudski pogled, utjelovljen je (u subjektu) i nalazi se uvijek unutar spektakla (za pogled Drugog). (Silverman, 1996, str. 131, 134)

Poziciju subjekta unutar vizualnog polja, i odnose između pojmova: pogled-*look* i pogled-*gaze*, Lacan slikovito prikazuje trima trokutastim dijagramima, pri čemu, u odnosu na *gaze*, uvodi metaforu kamere.



Slika 63. Lacanov dijagram vizualnog polja

Subjekt se u Lacanovom vizualnom polju pojavljuje na dva načina – riječima Kaje Silverman, to su: „subjekt-kao-pogled“ i „subjekt-kao spektakl“.¹²² U prvom dijagramu, subjekt koji gleda objekt (subjekt-kao-pogled), nalazi se na vrhu trokuta, na poziciji koju Lacan označava kao „geometrijska točka“. Između te točke (mjesta subjekta) i objekta (nasuprot vrhu trokuta) Lacan smješta „sliku“ (*image*). Položaj slike, koja se nalazi između oka i objekta, „ukazuje na to da je naše shvaćanje svijeta uvijek posredovano reprezentacijom“. (Silverman, 1996, str. 155) „Slika“ iz prvog dijagrama koincidira s pojmom „ekran“ (*screen*) u drugom dijagramu.

ga/nju s njegovim/njezinim označavajućim resursima“, u tom smislu, pogled-*gaze* je „manifestacija simboličkog unutar vidnog polja“. (Silverman, 1996, str. 167, 168)

¹²² U članku „Lacanovo mišljenje subjekta“ M. Žeželj koristi se pojmovima: „subjekt predodžbe“ (što bi bilo istovjetno pojmu „subjekt-kao-pogled“) i „subjekt kao slika Drugog“ (što bi odgovaralo pojmu „subjekt-kao-spektakl“).

Oba pojma, i slika i ekran, predstavljaju slike koje su posredovane. Spektator (subjekt) u prvom dijagramu, umjesto da „gleda objekt kroz Albertijevu prozirnu staklenu ploču“, on ga promatra kroz posredovanje tog trećeg pojma. U drugom dijagramu subjekt se nalazi nasuprot vrhu trokuta, na mjestu označenom kao „slika“ (*picture*). Vrh trokuta je „točka svjetlosti“ (*point of light*) koja pripada pogledu-*gaze*, tj. pogledu Drugog. Na taj je način subjekt (subjekt-kao-spektakl) smješten unutar vidljivosti. Za Lacana, *gaze* je „nepojmljivo“ posredstvo putem kojeg smo, u društvenom smislu, potvrđeni ili negirani, kao spektakl – mi smo ovisni o drugome, ne samo zbog našeg smisla i želja o drugom, već i zbog samopotvrđivanja nas samih. Riječima Kaje Silverman: „'Biti', to je posljedica od 'biti viđen'“, pri čemu *gaze* predstavlja „neizbježnu pojavu cjelokupne društvene egzistencije“. (1996, str. 133) I ovdje treći pojam – ekran (*screen*) - posreduje između dva kraja dijagrama, što znači da subjekt nikada nije viđen (ili „fotografiran“) kao „on sam“ ili „ona sama“ (ako *gaze* poistovjetimo s metaforičkom ili stvarnom kamerom), nego uvijek posredstvom „ekrana“. Zadnji, treći dijagram, sastoji se od prva dva koja su preklapljena – i kad gledamo objekt, i kad smo subjekt-koji-gleda, mi smo u „slici“ (*picture*), tj. dio smo spektakla.¹²³ Kao u prethodna dva, i u ovom je dijagramu relacija između dva pogleda posredovana „slikom/ekranom“ (*image/screen*). (Silverman, 1996, str. 133)

U ovom kontekstu, pojam ekrana ne odnosi se nužno na ekran koji je nositelj (vidljive) slike, na sliku koja reprezentirana posredstvom materijalnog nositelja, već također i na (nematerijalnu) sliku – na sliku, tj. stvarnost koju „izravno“, „uživo“ gledamo.

Prema Lacanu, čim se pojavi pogled (*gaze*), subjekt mu se pokušava prilagoditi, što rezultira raskolom u njegovom biću.¹²⁴ Subjekt se „prerušava“ s namjerom prikrivanja, u kojem on ili ona postaje nešto različito od njega samog. Lacan kaže: „Subjekt se cijepa na svoje biće i na svoj odraz, 'na sebe i na papirnatog tigra kojeg pokazuje'. Dakle, pod pogledom Drugog dolazi do raskola subjekta u području vida na subjekt nesvjesnog i na ego koji je maska koju pokazuje.“ (Žeželj, 2013) Prema Lacanu, ego za subjekt ima povlaštenu poziciju, te s tog mjesta (s pozicije ega) subjekt započinje gledanje prema objektu. S druge strane, subjekt

¹²³ „The last diagram superimposes the second over the first, suggesting that diagram 1 is always circumscribed by diagram 2; even as we look, we are in the 'picture,' and, so, a 'subject of representation'.“ (Silverman, 1996, str. 133)

¹²⁴ M. Žeželj navodi, prema Lacanu: „Lacan tvrdeći kako uvijek postoji suvišak značenja, ostatak subjektivnosti subjekta koji ne može biti obuhvaćen subjektom označiteljem utemeljuje mogućnost slobode subjekta koja nadilazi determinaciju simboličkim poretkom. Psihoanalitički subjekt kao subjekt nesvjesnog je nesvjesna misao koja je odvojena od subjekta označitelja (ega) te misli umjesto i prije ega. Subjekt nesvjesnog vlada istinom nesvjesne misli, istinom svoje žudnje koja ostaje skrivena Drugom prilikom analize.“ (Žeželj, 2013, str. 296)

nesvjesnog, „koji žudi objekt“, taj objekt ne vidi izravno, već posredovanjem ega. Tako mu objekt uvijek izmiče „u beskonačnim serijama premještanja“. (Žeželj, 2013, str. 292)

8.1.1. Pojam „ekrana“ u Lacanovom vidnom polju

U svojim dijagramima Lacan odmiče ekran dalje od subjekta kako bi potencirao nadmoć ekrana u odnosu na subjekt. Ta se nadmoć manifestira kroz činjenicu da mi ne možemo izabrati način na koji želimo biti viđeni, niti pak možemo jednostavno zamijeniti ekran s onim koji je poželjan. Ekran (koji je posredovana slika) kulturno je uvjetovan. Slike, kroz koje subjekt poprima vizualni identitet, imaju karakter izvanjskosti, pa prema tome, pokušaj transformacije postojećeg ekrana ovisi o promjenama na kolektivnoj razini – na toj razini možemo djelovati na njegovu modifikaciju. Lacan ipak ostavlja mogućnost i individualne intervencije, u smislu zamjene slike, „kroz koju smo konvencionalno viđeni“, nekom drugom. Također možemo pokušati normativnu sliku „deformirati“ ili joj dati novo značenje.¹²⁵ (Silverman, 1996, str. 19) Lacan, riječima K. Silverman, „ne karakterizira ekran kao 'neproziran' (*opaque*), on se ne može jednostavno 'otvoriti', poput vrata ili prozora, k onom što opstruira, već se zamjenjuje za potonje.“ (Silverman, 1996, str. 134) Iako Lacan zapravo ne pojašnjava pojam ekrana u kontekstu svojih dijagrama, kako navodi Silverman, on se osvrće na neke učinke u odnosu na subjekt-kao-spektakl, a to je mogućnost manipulacije koja je otvorena za subjekt, u cilju „zastrašivanja, kamuflaže i travestije“. (1996, str. 134)

Upravo je takva individualna intervencija, u smislu namjerne manipulacije ekrana, sadržana u performerovoj igri u videu. Subjekt (u ovom slučaju performer) svojom izvedbom (koja je kamuflaža, maskiranje) nastoji utjecati na sliku-ekran kroz koju želi biti viđen – viđen od kamere (što je, prema Lacanu, pogled Drugog), ili, misleći na pogled-*look*, nekog pretpostavljenog subjekta-gledatelja. Način na koji performer to postiže ovisi o njegovom

¹²⁵ „In the diagrams he uses to illustrate the field of vision, Lacan also places the screen at a distinct remove from the subject, thereby indicating that the screen exceeds the body “photographed” through it (91, 106). All of this suggests that we cannot simply “choose” how we are seen. Nor can we in any simple way conjure a new screen into place. We can struggle at a collective level to transform the existing one. Alternately, we can try at an individual level to substitute another image for the one through which we are conventionally seen, or, to deform or resemanticize the normative image. All three of these options imply a preliminary acknowledgment of both the exteriority and the cultural constructedness of the images through which the subject assumes a visual identity.“ (Silverman, 1996, str. 19)

odnosu prema tom pogledu izvana, tj. prema kameri - u odnosu na koju usmjerava svoj pogled i zauzima tjelesnu pozu, o čemu će još biti detaljnije govora u nastavku teksta.

Kaja Silverman sugerira da se o ekranu može promišljati kao o repertoaru reprezentacija, čijim sredstvima naša kultura predstavlja sve mnoštvo varijacija „razlika“ (*difference*) kroz koje se ocrtava društveni identitet. (Silverman, 1996, str. 19) Ekran je, kaže Silverman, „mjesto na kojem društvene i povijesne razlike ulaze u vizualno polje“. (1996, str. 134) Silverman pripisuje ekranu konstitutivnu ulogu u odnosu na niz društvenih kategorija kojima se Lacan ne bavi: „Čini mi se krucijalno da inzistiramo na ideološkom statusu ekrana opisujući ga kao tu kulturno generiranu sliku (*image*) ili repertoar slika kroz koje subjekti nisu samo konstituirani, nego se razlikuju po klasi, rasi, seksualnosti, starosti i nacionalnosti.“ (Silverman, 1996, str. 134) Silverman nastavlja konstatacijom da je ekran više od „repertoara ideološki diferenciranih slika“ – on također mora služiti i tome da odredi na koji način mi doživljavamo pogled-*gaze* i na koji način smo viđeni.

Raspravljajući o načinu na koji smo viđeni i na koji doživljavamo pogled-*gaze*, ovdje se otvara i pitanje spola, dobi i rase u videoperformansima (jer, kroz ekran, koji je „kulturno generirana slika“ subjekti se razlikuju „po klasi, rasi, seksualnosti, starosti i nacionalnosti“). Performer, čak i kad mu je to namjera, teško postaje neutralan, npr. spolno neutralan. Spolna neutralnost naročito je problematična kad je u pitanju ženska performera, koju se nikada ne percipira kao bilo-koje-ljudsko biće, kao bilo-koju-osobu-bilo-kojeg-spola, već uvijek kao ženu (ili kao pripadnicu rase – što obično nadvlada obilježja „ženskosti“).

8.1.2. Kamera kao pogled-*gaze*

U *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* Lacan razdvaja oko (subjektivni pogled) od kamere. Kameru ne tretira kao samostalni optički aparat, nego je povezuje s pojmom *gaze*.¹²⁶ Kamera-*gaze* u Lacanovom tekstu dobiva konstitutivnu funkciju u odnosu na subjekt (na nju ili njega) - ona je metafora za *gaze* budući da „modelira ili shematizira svoje objekte

¹²⁶ Silverman pojašnjava Lacanovu metaforu kamere kao pogleda-*gaze*: „Lacan desubjektivizira pogled-*gaze* oduzimajući mu sve kvalitativne funkcije koje mu Sartre pripisuje. Za Lacana, pogled-*gaze* ne prosuđuje, ne stvara, niti dominira. Čak ni 'ne gleda' (*look*) u bilo kojem pravom smislu te riječi [...]. Lacan metaforizira pogled-*gaze* kao kameru, kako bi ga okarakterizirao kao 'aparatus' čija je jedina funkcija da nas 'stavi na sliku'. To ne određuje što će ta 'slika' (*image*) biti, niti što će za nas značiti 'biti' tamo. [...] To, kako smo 'fotografirani', i uvjeti pod kojima doživljavamo našu spekularnost, rezultat su svega zajedno, drugog djelovanja, poput vrijednosti koje mi unosimo u pogled-*gaze*. Svi čimbenici zajedno su rezultat kulturnog ekrana.“ (Silverman, 1996, str. 168)

unutar svjetla“ (Silverman, 1996, st. 131) S druge strane, kamera se oduvijek poistovjećivala s „istinom“ i „objektivnim pogledom“ (što je danas manje prihvatljivo zbog brojnih mogućnosti manipulacije slikom). Kroz identifikaciju s pogledom-*gaze*, kamera dobiva i na svom psihičkom značaju jer „kad osjetimo da je društveni pogled-*gaze* usmjeren na nas, osjećamo se fotografski 'uokvireni'.“, ali i „kada je prava kamera uperena prema nama, osjećamo da smo subjektivno konstituirani, kao da rezultirajuća fotografija može nekako odrediti 'tko' smo.“¹²⁷ (Silverman, 1996, str. 135)

U namjeri da rasvijetli razumijevanje Lacanovog povezivanja pogleda-*gaze* s kamera-pogledom, koji je sam po sebi „neuhvatljiv“, iako, prema Silvermanu, pogled-*gaze* sve više doživljavamo kao muški pogled (1996, str. 135) - Silverman navodi primjer dokumentarnog filma Haruna Farockija, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*¹²⁸(1989). Rad *Bilder der Welt...* navodi na promišljanje o reprezentativnoj logici kamere, ali s druge strane i o kameri kao „zamršenom i neprestano promjenjivom polju društvenih i tehnoloških odnosa“. (1996, str. 136) Farocki u radu *Bilder der Welt...* razdvaja kameru/*gaze* od ljudskog oka (što je istovjetno Lacanovom pogledu-*gaze*), a ljudski je vid još jednom postavljen unutar spektakla. Osim toga, Farocki uključuje i druge funkcije kamere/pogleda (*gaze*), poput „ovjekovječivanja“ i „mortificiranja“ (*mortifying*). (Silverman, 1996, str. 136) Drugim riječima, kamera (filmska i fotografska) može biti odvojena od ljudskog oka – poistovjećena s „objektivnim“, ali kulturno i povijesno određenim pogledom Drugoga, koji je izvana; poistovjećena s društvenim i psihičkim poljem odnosa; kamera koja, između ostalog, ima ulogu da ovjekovječi ili „umrtvi“.

8.2. ODNOS SUBJEKTA PREMA KAMERI – „SUBJEKT-KAO-SPEKTAKL“ I PITANJE OKVIRA

Roland Barthes u knjizi *Camera Lucida* (1980)¹²⁹ postavlja pitanje: „Kako se suočiti s kamerom?“. (Silverman, 1996, str. 149) Ovo je pitanje od krucijalnog značenja i u kontekstu performativnog videa, gdje autor (koji je nerijetko istovremeno i performer) mora odrediti svoj

¹²⁷ „When we feel the social gaze focused upon us, we feel photographically 'framed'. However, the converse is also true: when a real camera is trained upon us, we feel ourselves subjectively constituted, as if the resulting photograph could somehow determine 'who' we are.“ (Silverman, 1996, str. 135)

¹²⁸ Engleski prijevod naslova glasi: *Images of the World and the Inscription of War*.

¹²⁹ Naslov hrvatskog izdanja knjige je *Svijetla komora* (2003).

odnos (pogleda, tijela i misli) prema kameri. Taj odnos ovisi o odgovoru i na sljedeće pitanje: „Što (ili tko) je kamera?“

U *Camera Lucida*, citira Silverman, Barthes opisuje iskustvo svog susreta s kamerom: kada se s njom suoči, tj. kada osjeti da je objektiv kamere usmjeren prema njemu, on „momentalno za sebe izradi novo tijelo“, on “sebe unaprijed transformira u sliku“ i „osjeća da fotografija kreira njegovo tijelo ili da ga umrtvljuje“. Barthes nastavlja: „Fotografija je pojava samoga sebe kao drugoga, vješto distanciranje svijesti od identiteta.“¹³⁰ Pogled-*gaze*, poput kamere, subjektu dodjeljuje identitet samo kroz nesvodljivu vanjsku sliku (*image*), koja posreduje između pogleda i subjekta. Pogled-*gaze* pruža subjektu spekularno tijelo (odražavajuće, reflektirajuće) dok istovremeno poništava njegovo/njezino egzistencijalno tijelo. (Silverman, 1996, str. 150)

8.2.1. Fotografski primjer u filmu *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) Haruna Farockija

Da bi ilustrirao jedan mogući odnos subjekta prema kameri, i pogleda-*gaze* prema subjektu, Harun Farocki, u već spomenutom filmu *Bilder der Welt...* prikazuje fotografiju iz Auschwitza na kojoj je u prvom planu žena, s Davidovom zvijezdom na kaputu, upravo u trenutku prolaska ispred kamere. Fotografija bilježi njezin letimični pogled prema kameri koja ju fotografira.

Glas naratorice u filmu *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* govori:

A woman has arrived at Auschwitz; the camera captures her in movement. The photographer has his camera installed and as the woman passes by he clicks the shutter – in the same way he would cast a glance at her in the street, because she is beautiful. The woman understands how to pose her face so as to catch the eye of the photographer, and how to look with a slight sideways glance. On a boulevard she would look in the same way just past a man casting his eye over her at a shop window, and with this sideways glance she seeks to displace herself into a world of boulevards, men, and shop windows. Far from here.¹³¹ (Silverman, 1996, str. 152)

¹³⁰ „Once I feel myself observed by the [camera] lens, ... everything changes: I constitute myself in the process opposing. I instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image. ... I feel that the Photograph creates my body or mortifies it ... the Photograph is the advent of myself as other, a cunning dissociation of consciousness from identity.” (Barthes, citirano prema: Silverman, 1996, str. 149, 150)

¹³¹ Slobodan prijevod teksta: "Žena je stigla u Auschwitz; kamera je hvata u pokretu. Fotograf je postavio svoju kameru i, kako žena prolazi, on pritišće okidač - na isti način na koji bi na nju bacio letimičan pogled da je na ulici jer je lijepa. Žena zna kako namjestiti svoje lice kako bi uhvatila oko fotografa i kako pogledati diskretnim bočnim letimičnim pogledom. Na isti bi način bacila pogled na bulevaru, prolazeći pokraj čovjeka koji na nju baca oko, kroz dućanski izlog, a ovim bočnim pogledom ona se nastoji premjestiti u svijet bulevara, muškaraca i dućanskih izloga. Daleko odavde." (Silverman, 1996, str. 152)



Slike 64. i 65. Harun Farocki, *Bilder der Welt und Unschrift des Krieges*, 1988. Sličice iz filma

Kaja Silverman komentira interpretaciju naratorice u filmu:

[...] židovska žena pokušava sebe smjestiti negdje drugdje, u svijet 'daleko odavde', izazivajući muški pogled (*look*) i ekran 'ženstvenosti', umjesto, primjerice, isticanja svojeg 'njemstva'. U toj zamišljenoj situaciji, rasna razlika sprječava spolnu razliku; upisivanjem 'židovstva' poništava se rod. *Bilder* tako sugerira da je ekran 'ženstvenosti', uvijek dostupniji određenim ženskim subjektima, nego nekim drugima. (Silverman, 1996, str. 153)

Kao što je već spomenuto u kontekstu ženske performerice i njezine nemogućnosti da ostvari spolnu neutralnost, tako i ovaj citat naglašava degradiranje pojma „ženstvenosti“ u korist njezine nacionalne pripadnosti. U ovom slučaju, nacizam, ne samo da smješta židovsko tijelo unutar spektakla, kaže Silverman, već se umeće mnogo dublje između tijela i kamere/*gazea*, deidealizira onaj ekran kroz koji zaziva „ženstvenost“, odnosno nudi ekran koji lišava žensko tijelo erotičnosti. (1996, str. 153) Ekran ženstvenosti u ovom je slučaju potisnut snažnijim ekranom - ekranom „židovstva“. Ovdje se Silverman dotiče pitanja okvira, koji usmjerava naš pogled. Nameće se pitanje: „Na koji način biti drugačije 'fotografiran' – kako potaknuti mobilizaciju drugačijeg ekrana?“ (1996, str. 153). U slučaju žene-kao-subjekta-spektakla, kao što pokazuje prethodni primjer, dominantniji su oni ekrani koji su definirani „rasom, klasom, životnom dobi, nacionalnošću i ostalim oblicima društvene diskriminacije“, dok je ekran „ženstvenosti“ u drugom planu (ili je eliminiran). Harun Farocki, u nastojanju da mobilizira drugačiji ekran, podastire gledateljima filma putem glasovnih komentara naratorice (citirano u gornjem tekstu), drugačiji, često „šokantan“ okvir za gledanje slike (fotografije) – okvir koji je upravo kontroverzan i zbog toga teško prihvatljiv dominantnim načinima gledanja. Silverman

kaže da su gledatelji, iako često u opoziciji prema ovakvim interpretacijama, na taj način „pozvani da 'vide' nešto što nije 'u' fotografiji“. (1996, str. 153)

Fotografski primjer iz filma Haruna Farockija pokazuje također da „nije uvijek lako kontrolirati koji je okvir mobiliziran u danoj situaciji gledanja“. (Silverman, 1996, str. 155) Ljudski se pogled (*look*) prema K. Silverman, nikada nije u potpunosti podudarao s pogledom-*gaze*, koji je u ovom slučaju kamera. Pogled (*look*) ima sposobnost da vidi stvari koje kamera/pogled-*gaze* ne može vidjeti:

[...] pogled-*look* je sve vrijeme posjedovao sposobnost da vidi drugačije od - pa čak i u kontradikciji - s pogledom-*gaze*. Oko je uvijek u određenoj mjeri otporno na diskurse koji ga nastoje ovladati i regulirati, a katkad se mogu i drastično suprotstaviti reprezentativnoj logici i materijalnim praksama koje određuju egzemplarni vid, u određenom trenutku u vremenu. (Silverman, 1996, str. 155)

8.2.2. Spektatorovo „produktivno gledanje“

Naratorica u filmu *Bilder der Welt...* govori da kamera/*gaze* hvata trenutak i tako reže prošlost od budućnosti, dok je oko (tj. spektatorov pogled) sposobno ponovno staviti u odnos sadašnjost s onim što je bilo prije. Isto tako, kada gledamo lice prisne osobe, u pogled unosimo i nešto od zajedničke prošlosti.

U poglavlju 12.2. govorilo se o Bergsonovom poimanju opažaja, koji nikada nije „jednostavni dodir duha s nazočnim predmetom“, već je „potpuno prožet slikama pamćenja koja ga dopunjuju i interpretiraju“. (Bergson, citirano prema: Macan, n.d.) Opažanje, prema Bergsonu, sinteza je čistog pamćenja i čistog opažanja. Kaja Silverman također povezuje memoriju sa subjektivim pogledom – što je različito od memorijske funkcije, koja je svojstvena kameri-pogledu. Memorijska funkcija kamere izdiže objekt izvan vremena i zauvijek ga ovjekovječuje u određenom obliku, kaže Silverman, dok je memorija povezana s vremenitošću i promjenom: „Pogled ne doživljava (ne shvaća) drugo (objekt) kao nešto što je očigledno označeno (ocrtano, prikazano), već kao kompleksan i konstantno promjenjiv konglomerat slika i vrijednosti.“ (Silverman, 1996, str. 157) Kategorija memorije omogućava nam da se odmaknemo od geometrijske točke i da vidimo nešto drugo, različito od onog što je dano-da-se-vidi (*given-to*

be-seen). (179) U tom smislu, Kaja Silverman govori o „produktivnom pogledu“ (*productive look*).¹³²

Kako bi pojasnila kategoriju produktivnog pogleda, Silverman se referira na Rolanda Barthesa i njegove čimbenike fotografske slike, koje naziva: „*studium*“ i „*punctum*“, o kojima je također bilo riječi u ranijim poglavljima. Za Barthesa je *studium* „u osnovi uvijek kodiran“, kao rezultat „ugovora“ između kreatora i konzumenata kulture. To je ono što gledatelj vidi iz pozicije koja mu je unaprijed dodijeljena, iz pozicije koje je označena kao geometrijska točka u prvom Lacanovom dijagramu. Gledatelj vidi ono što mu je dano-na-pogled (*given-to-be-seen*). *Punctum* je ono što subjekt (gledatelj) doživljava kad skrene svoj pogled od onih elemenata u slici koji „govore“ jasno. Barthes poistovjećuje *punctum* sa skretanjem pogleda s onu stranu „okvira“ ili „slike“, s onog što je dano-na-pogled – prema onom što leži „izvan“. (Silverman, 1996, str. 181, 182). Barthesov *punctum*, prema tome, na tragu je pojma produktivnog gledanja Kaje Silverman. Produktivno gledanje, prema Silverman,

[...] zahtijeva konstantno svjesno prerađivanje uvjeta pod kojima nesvjesno gledamo na objekte koji naseljavaju naš vizualni krajolik. To zahtijeva borbu, prvo, da prepoznamo naše nehotične [nesvjesne] akte utjelovljenja i odbacivanja [neprihvatanja] i našu implicitnu afirmaciju dominantnih elemenata ekrana, a zatim da vidimo ponovno, [ali] drugačije. Međutim, produktivno gledanje također nužno zahtijeva otvaranje nesvjesnog prema drugosti. (Silverman, 1996, str. 184)

Ova razmatranja podcrtavaju misao da su fotografski pogled (*kamera-gaze*) i subjektov pogled (*look*) razdvojeni i u opoziciji – *kamera-gaze* ne može uhvatiti „istinu“ jer “‘vidi’ mehaničkim i dekorporaliziranim lećama - istinu koja je neodvojiva od subjektivnog i utjelovljenog iskustva [...]“ (Silverman, 1996, str. 158) Naracija u *Bilderu*, preko prikazanih fotografija tijela i lica, želi ukazati da „vidimo“ nešto što fotografije (*same*) ne mogu prikazati, a to je „subjektivno iskustvo 'iznutra' tih određenih tijela [...]“. (1996, str. 159) Budući da je „pogled (*look*) smješten unutar žudnje, temporalnosti i tijela“, može ponovno oživjeti (ono prikazano na fotografiji) kako bi „promijenio ono što će *kamera/pogled-gaze* mortificirati i memorirati“ –

¹³² Silverman navodi Freudov topografski model koji ide u prilog tezi da memorija utječe na naše (svjesne) vizualne percepcije: „U *The Interpretation of Dreams* Freud nudi topografski model s mnoštvom implikacija za ovo razmatranje. U tom modelu vizualni stimulansi ulaze u psihu sa 'strane' nesvjesnog i procesuirani su na kompleksne načine prije negoli stignu do stanja svjesne percepcije. Kako ti stimulansi zaobilaze imaginarni 'prostor' psihe, oni prolaze kroz dvije mnemičke pričuve (zalihe), jednu nesvjesnu i jednu predsvjesnu. Na razini predsvjesne događa se proces klasifikacije, pri čemu su stimuli 'prepoznati' kroz njihovo paradigmatično grupiranje s ostalim, sličnim stimulima.“ (Silverman, 1996, st. 179)

tako se otvara prostor za „rezistentan i čak transformativni vid“, kaže Kaja Silverman. (1996, str. 159)

Subjektov pogled, ne samo da može vidjeti ono što kameri/pogledu nije dostupno (spoznatljivo), već može i promijeniti - aktivnim produktivnim gledanjem - ono što apparatus „fotografira“.

8.2.3. Ekran i „skulptura-fotografija“

U iskustvu „biti fotografiran“ ima nečeg „mortificirajućeg“ - bilo da se radi o stvarnoj ili metaforičkoj kameri, navodi K. Silverman. Fotografija, za razliku od pokretne videoslike, rezultira takvim „umrtvljujućim“ efektom. Prema Barthesu, fotografija imobilizira, zarobljava. Fotografirano tijelo je smrznuto i posjeduje „skulpturalnu krutost“, dok filmska i videokamera omogućavaju prikaz životnosti i pokreta. (Silverman, 1996. str. 197). Pokret „izaziva određenu amneziju“ jer novu sliku vidimo samo po cijenu „zaboravljanja“ one prethodne, kaže Metz. (prema: Silverman, 1996. str. 198) Kinematografska slika nema dugovječnost, stalno nam izmiče u svojoj promjenjivosti, dok nam statična fotografija nudi stabilnu i trajnu sliku (sebe). Silverman smatra da „statična kamera [fotoaparat] istovremeno 'ubija' i afirmira; ona uzdiže objekt iz života u reprezentaciju i fizički i društveno ga aktualizira.“ (1996. str. 198, 199)

Kada se subjekt nađe u situaciji ispred prave ili metaforičke kamere, u kojoj prethodno „zamrzne“ svoje tijelo, može se govoriti o „predfotografskoj fotografiji“¹³³ (*pre-photographic photograph*): „Subjekti unose u neljudsku kategoriju neke geste kojima se nude pogledu-*gaze*, i to već unaprijed pod krinkom određene 'slike'.“¹³⁴ U *Four Fundamental Concepts* Lacan govori o obliku „mrlje,“ (*stain*), kada opisuje ponašanje nekih vrsta insekata,¹³⁵ koji poprimaju oblik ili boju drugih prirodnih objekata: „[*caprella*] postaje mrlja, ona postaje slika, zapisana je na slici. To je, strogo uzevši, porijeklo mimikrije.“ (Silverman, 1996, str. 201) U eseju o mimikriji, Roger Caillois, referira se na ovu Lacanovu mimikriju mrlje kao na „reprodukciju u trodimenzionalnom prostoru, s čvrstim tijelima i prazninama“, te je naziva „skulptura-fotografija“ (*sculpture-photography*). (1996, str. 201) I Lacan i Caillois, u tom smislu govore

¹³³ Silverman se referira na primjere prema Flusseru, Kracaueru i Smithsonu. (Silverman, 1996, str. 200)

¹³⁴ They resituate onto a nonhuman category some of the gestures by which the subject offers him- or herself to the gaze already in the guise of a particular „picture“. (Silverman, 1996, str. 200)

¹³⁵ Lacana najviše zanima primjer raka koji se zove *caprella*, koji živi među „kvazi biljnim životinjama“ poznatim kao *briozaires*. *Caprella* oponaša njihovu intestinalnu petlju i poprima oblik mrlje. (Silverman, 1996, str. 201)

o tzv. „trodimenzionalnoj 'fotografiji'“, koja je uspostavljena u stvarnom prostoru kroz mimikriju tijela i njegovo stapanje u „sliku“, zajedno s okruženjem.

Kaja Silverman ističe analogiju između *caparelle* (njezine mimikrije) i subjekta koji okupira vizualno polje: „[...] taj subjekt ne čeka uvijek pasivno i nesvjesno da ga pogled-*gaze* 'fotografira' u obliku predpostojeće slike (*image*)“. (1996, str. 201) Za razliku od toga, subjekt nastoji da ga pogled-*gaze* uhvati na određeni način – on (subjekt) preuzima, tj. simulira oblik željene reprezentacije, koji će predstavljati njegovo fizičko tijelo - on sličiti ili nastoji sličiti obliku te imaginarne zamišljene fotografije. Ovdje se nameće pitanje: Na koji način subjekt sebe izlaže ili ispostavlja prilikom „fotografiranja“? Ili, riječima Kaje Silverman: „Kroz koje mehanizme ili strategije subjekt nudi sebe kao 'fotografiju'?“ (1996, str. 202) Možemo prihvatiti stav da subjekt to prvenstveno čini kroz pozu. Kroz pozu, koju subjekt zauzima zaustavljajući (de-vitalizirajući) tijelo, on se približava trodimenzionalnoj fotografiji. Caillois takvu pozu povezuje s mimikrijom, koja „spaja proprioceptivnost s eksteroceptivnošću, tjelesnost sa slikom“. (1996, str. 202)

Možemo se složiti s Kajom Silverman kada kaže da je „reprezentativna snaga, koja se iskazuje kroz pozu, toliko snažna da isijava prema van i pretvara prostor oko tijela i sve ono s čime tijelo dolazi u kontakt, u imaginarnu fotografiju“. (1996, str. 202) Tome su dokaz većina performativnih videa o kojima je u ovom radu bilo riječi (npr. radovi Ragnara Kjartanssona i Shirin Neshat), kao i performans Marine Abramović.

Poza također, dodaje Silverman, „evocira eksplicitni ili implicitni okvir koji odjeljuje cjelokupnu reprezentaciju iz 'realnog'“, iako ne možemo precizno znati poziciju tog okvira (Marina Abramović eksplicitno iscertava taj okvir oko prostora svoje izvedbe). Međutim, tijelo samo ima sposobnost da taj okvir precizno označi - npr. svojim dramatičnim skupljanjem ili širenjem ono može dočarati karakter imaginarnog prostora, koji se može iskazati kao „manji-ili veći-od-običnog“ fizičkog, stvarnog prostora. Poza također utječe i na uspostavljanje mizanscene: s jedne strane, ona se odnosi na pozicioniranje, kroz reprezentaciju izmijenjenog tijela u prostoru, a s druge strane, utječe na pretvaranje tog prostora u neko „mjesto“ koje je tom pozom indicirano. (Silverman, 1996, str. 202) Na fotografsku kvalitetu određene tjelesne manifestacije utječu i drugi elementi (kadriranje, mizanscena, rasvjeta i kostimi,...), iako se možemo složiti sa Silverman da je upravo poza „fotografski najrezonantnija“. (1996, str. 203)

U videoinstalacijama, koje čine praktični dio ovog doktorskog istraživanja, koje su opisane u narednom, zaključnom poglavlju ovog rada, video se pojavljuje kao performativno djelo i stoga je upravo pitanje tjelesne poze jedno od ključnih mjesta čitavog rada.

9. VLASTITA UMJETNIČKA PRAKSA

Praktični, umjetnički dio doktorskog istraživanja obuhvaća tri videoinstalacije i tri videorada:

Nema mjesta panici (2015.), video instalacija; audiovideo ambijent

Zabava za kralja (2018.), videoinstalacija

En ten tini (2018.), videoinstalacija

Smijanje (2016., 2018.), videoloop

Umiranje u ateljeu (2019.), video

Podučavanje mladih djevojaka (2018., 2020.), video.

Videoinstalacija *Nema mjesta panici* realizirana je kao samostalni audiovideo ambijent te javno prezentirana u galeriji Academia moderna, u prosincu 2015. godine. Ostali, prethodno navedeni videoradovi i instalacije, pripadaju istom tematskom okviru pod naslovom *Zabava za kralja*. Osmišljeni su kao samostana djela ali su, objedinjeni zajedničkom idejom, istovremeno segmenti jedinstvene izložbene cjeline.

9.1. NEMA MJESTA PANICI, ambijentalna videoinstalacija sa zvukom, 2015.

Podatci o radu

Zamračena prazna prostorija, video sa zvukom, 2 audio zvučnika, projektor, 2 kom. crne tkanine (prema dimenziji zida)

Trajanje videa: 2:40 min; dimenzije video slike: Š: V= 1 : 5,51; snimatelj: Milivoj Kuhar - Mimi; montaža slike i zvuka: Kristina Horvat Blažinović; autor originalne skladbe, prema koncepciji autorice: Tomislav Cvrtila; izvođači: zbor „Josip Vrhovski“ iz Nedelišća; dirigent: Branimir Magdalenić. Za montažu korišten softver Adobe Premiere.

Postav videoambijenta

Video se projicira sa stropa na zid, centrirano, u maksimalnoj veličini slike od poda do stropa. Ostatak lijeve i desne strane zida prekriven je crnim platnom. Stereo zvuk iz videa emitira se putem dva audio zvučnika, s lijeve i desne strane zida s projekcijom. Video i zvuk ponavljaju se u petlji. Vremenski razmak između svake projekcije je 30 s. Za vrijeme tog razmaka na zidu se vidi bijeli „prozor“ u dimenzijama videoslike. Ostatak prostorije je zamračen.

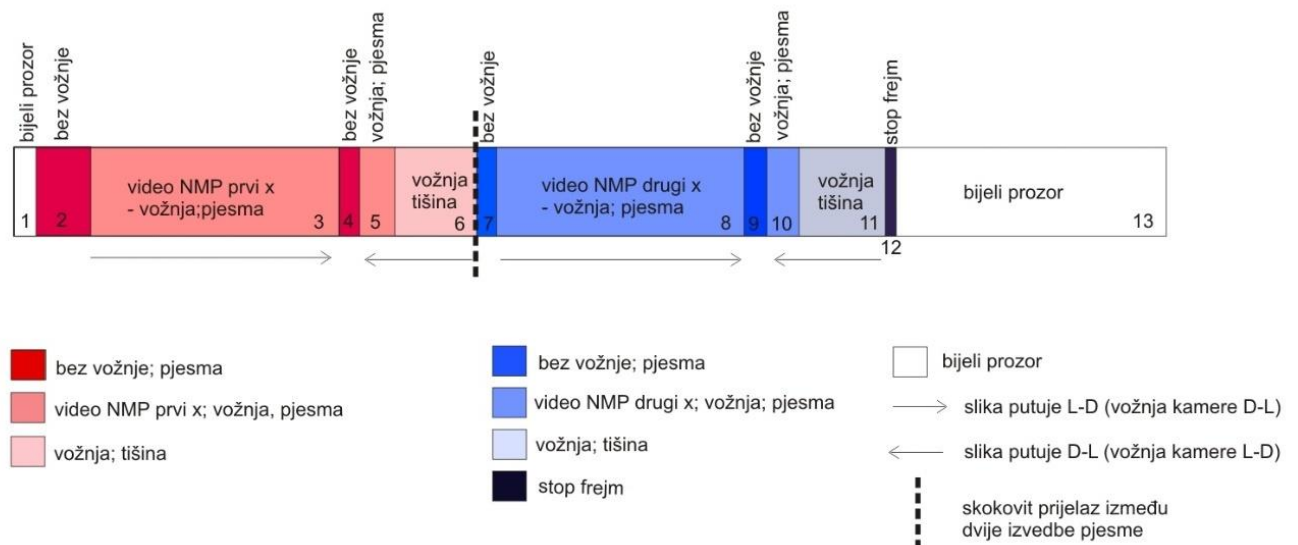


Slika 66. Kristina Horvat Blažinović, *Nema mjesta panici*, video instalacija, 2015. Instalacija u galeriji Academia moderna, Zagreb

Video

Pojedinačan video sastoji se od dva puta umnoženog istog kadra - zvorske izvedbe, snimljenog u horizontalnoj panorami s lijeva na desno. Svaka izvedba popraćena je panoramskom vožnjom u suprotnom smjeru, u kojoj vidimo pjevače koji šute. Aranžman skladbe započinje u ozbiljnom, odlučnom i vedrom tonu¹³⁶, zatim se ubrzava u ritmu (vojničke) koračnice i potom završava s prepoznatljivim finalom – glasnim i visokim tonovima, te zatim završnim jasnim, čvrstim jednoglasnim uzvikom.

¹³⁶ Riječ „nema“ se razvlači i dva puta ponavlja, kao u dječjoj igri skrivanja...



segment 1 - od 0 do 2,38
 segment 2 - od 2,38 do 8,30
 segment 3 - od 8,30 do 35,17
 segment 4 - od 35,17 do 37,33
 segment 5 - od 37,33 do 41,14
 segment 6 - od 41,14 do 50,11

skokoviti prijelaz od seg. 6 do seg.7 - od 50,11 do 50,12

segment 7 - od 50,12 do 52,27
 segment 8 - od 50,27 do 79,17
 segment 9 - od 79,17 do 81,34
 segment 10 - Od 81,34 do 85,11
 segment 11 - od 85,11 do 94,35
 segment 12 - od 94,35 do 125,35

Slika 67. Vremenska struktura videa *Nema mjesta panici*, 2014.

Autorski komentar

Videoambijent *Nema mjesta panici* prenosi zvukom i pokretnom slikom, u dimenziju zadanog prostora, istovremeno na doslovan i metaforički način, omiljenu medijsku sintagmu - „nema mjesta panici“. Fiktivno i često lažno „nepostojanje“ tog mjesta za paniku, u medijskom društveno-političkom prostoru, tj. „nepostojanje“ razloga za paniku, strah i zabrinutost, ovdje se, doslovno, ali i neizravno manifestira na nekoliko načina. U prvom redu, to je predočeno drastičnim sužavanjem okvira slike, koja postaje svjetlosni procjep, a zatim (u praznom prostoru) glasnom i ponavljajućom zbarskom izvedbom pjesme „Nema mjesta panici“ (pri

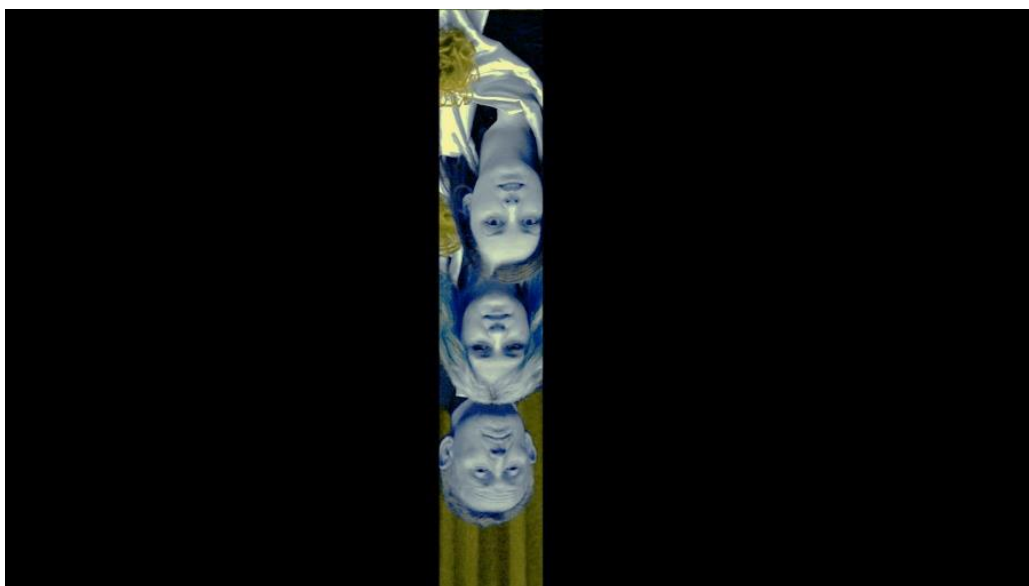
čemu je ponavljanje tog stiha ujedno i jedini tekst koji se čuje).¹³⁷ Naopačke okrenuta slika inverzija je „svečanog“ i „uzvišenog“ tona višeglasne zvorske izvedbe i „utješnog“ i sugestivnog sadržaja medijske poruke.

Dok prostorom dominira zvuk, a slika je stiješnjena u uskoj uzdužnoj svjetlosnoj pukotini, modra („polu-živa“), naglavačke okrenuta lica pjevača (oni, s „onu stranu prostora“), podvlače se i prolaze, čas s lijeva, čas s desna pa sami postaju viseće pokretne mete na nišanu spektatora-voajera. Pokretna slika, između crnih zastora, pogled je kroz odškrinuti zastor, kroz procjep ključanice u prostor koji je (ili bi trebao biti) skriven od pogleda. „Gledanje iskosa“, o kakvom govori Žižek (2013), tj. pogled „iskosa“ ovdje je izravno dostupan kroz okrenutu sliku.¹³⁸

Opetovano ponavljanje u funkciji je uvjeravanja – ponavljanjem istih segmenata, cikličnim ponavljanjem cjeline, kao i doslovnim sužavanjem prostora (pri čemu ne ostaje mjesta za paniku). Ponavljanje vizualnih i zvučnih slika motivirano je i učestalošću ponavljanja fraze putem javnih medija. Naopačke okrenuta slika i sintetske, nenaturalističke boje, u suprotnosti su s prepoznatljivom stvarnošću na koju smo „ležerno“ navikli (u kojoj nema razloga za zabrinutost).

¹³⁷ Riječi „nema mjesta“ analogne su sa suženim ekranom – vrlo uskom slikom na kojoj „nema mjesta“. Gledatelj, naviknut na nekoliko standardnih proporcija videoslike, uočava ekstremno suženo polje projekcije, na što ga neprestano podsjećaju i pjevani stihovi. Naslov instalacije i tekst pjesme usmjeravaju gledateljevu pažnju na format slike i istovremeno ga objašnjavaju.

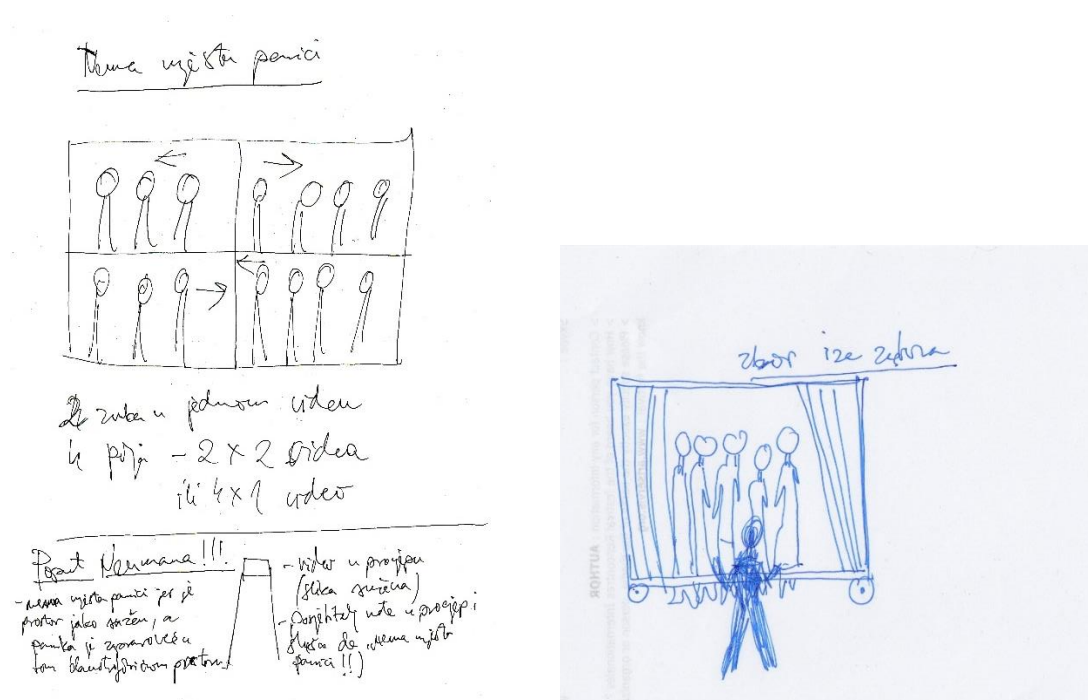
¹³⁸ Budući da je s obje strane postavljen crni zastor koji prekriva ostatak zida, ima se dojam da gledamo kroz „odškrinuti“ zastor, vidi se samo fragment „iza zastora“ – nema mjesta za čitavu sliku. Ovo je prvorazredna (primarna) verbalna slika¹³⁸ jer je doslovna i može se gledati kroz riječi. Prave verbalne slike, prema N. Carroll (1996), navode gledatelja na pridruživanje teksta, pri čemu Carroll navodi primjer naopačke okrenute slike u filmu *Apocalypse Now* (1979), u režiji Francis Ford Coppole. O tome je bilo riječi u poglavlju o slikama (3.1.4.). Naopačke okrenuta slika u *Nema mjesta panici* također je verbalna slika toga tipa – evocira pojam „naopačke“, „izokrenutost“. Okrenutost slike je autorski komentar.



Slika 68. Kristina Horvat Blažinović, *Nema mjesta panici*, 2015. Sličica iz videa

Stvaralački proces

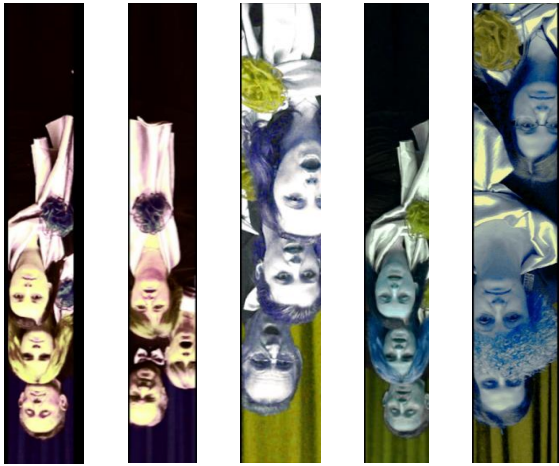
Ideja se razvijala postepeno, iz prvotnih promišljanja o performansu s pomičnim zastorima, odnosno iz kasnijih promišljanja o videoinstalaciji s većim brojem ekrana. Konačno rješenje videoinstalacije predstavljeno je na samostalnoj izložbi *Nema mjesta panici* u galeriji Academia moderna u Zagrebu (2015) i u Galerijском centru Varaždin (2016).



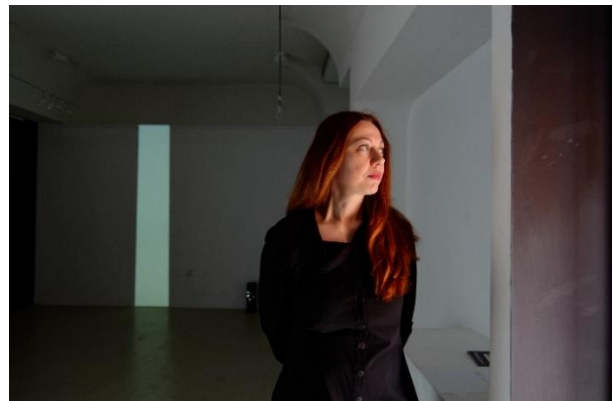
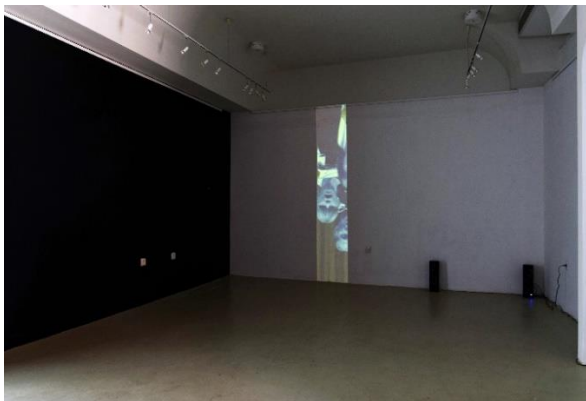
Slike 69. i 70. Skenirane idejne skice za videoinstalaciju i performans *Nema mjesta panici*, 2014.



Slike 71. i 72. Sa snimanja videa *Nema mjesta panici*, 2014. Sličice iz videa



Slika 73. Istraživanje boje i okvira za video *Nema mjesta panici* (računalna manipulacija boje), 2015.



Slike 74. i 75. Izložba *Nema mjesta panici* u Galerijском centru Varaždin, 2016.



ACADEMIA MODERNA
poziva vas na izložbu

Kristina Horvat Blažinović
Nema mjesta panici

u četvrtak, 10. 12. 2015. u 19 sati

Izložba ostaje otvorena do 20. 12. 2015.
Utorak do subota od 14 do 19 sati,
te u nedjelju 22. 11. od 14 do 19 sati



N
E
M
A
M
J
E
S
T
A
P
A
N
I
C
I

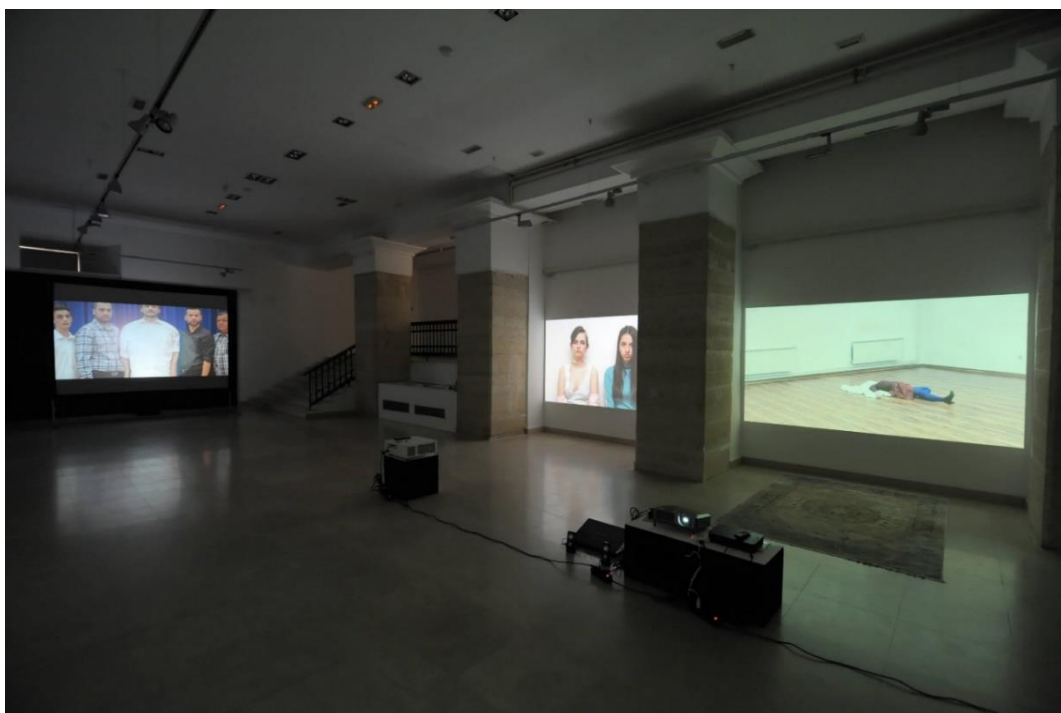
Academia Moderna
Šencina 11 (dvorište)
10000 Zagreb

Slika 76. Pozivnica za izložbu *Nema mjesta panici* u galeriji Academia moderna, Zagreb, 2015.

9.2. Izložba *ZABAVA ZA KRALJA* – Izložbeni salon Muzeja Međimurja Čakovec, lipanj 2020.



Slika 77. Izložba *Zabava za kralja* u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, Čakovec, 2020.
Postav u prostoru



Slika 78. Izložba *Zabava za kralja* u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, Čakovec, 2020.
Detalj postava



Slika 79. Izložba *Zabava za kralja* u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, Čakovec, 2020.
Detalj postava



Slika 80. Izložba *Zabava za kralja* u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, Čakovec, 2020.
Detalj postava

Videoradovi i videoinstalacije povezani naslovom *Zabava za kralja* bave se pitanjem nemogućnosti promjene. U videu se prikazuju promjene koje „to zapravo nisu“ jer prikazuju minimalne promjene postojećeg – jedno te isto prikazuje se kroz razne inačice (video u *Zabava za kralja* i video *Mrtva žena u ateljeu*). U videu *En ten tini* promjena je prisutna kroz zvučnu komponentu kada se jedna te ista skladba izvodi na tri različita načina, pri čemu se varira tempo. Tekst koji se pjeva (brojalica „En ten tini“) pripada polju igre i funkcionira kao alat u postupku odabiranja. Kriterij odabira ne postoji – odabir se vrši po principu slučajnosti. Svako novo prebrojavanje (brojalice) rezultira promjenom u odabiru. Ovdje se može govoriti o ponavljanju razlike, referirajući se na Deleuza.

Radovi su zamišljeni tako da ostave prostora za individualna čitanja i višestruka značenja koja se mogu preslikati u razne kontekste (u društveni, društveno-politički, osobni, općeljudski,...), pri čemu naslov izložbe ili naslovi radova to čitanje mogu usmjeriti. Upravo zbog toga, u daljnjem se tekstu, iz pozicije autorice opisuje tek osobna namjera, ideja, nastojanje i očekivanje, odnosno proces nastanka rada. Želja nije sugerirati perspektivu za gledanje-čitanje-doživljavanje - budući da je nemoguće sagledati vlastiti rad s (potrebim) emotivnim odmakom. Djela, o kojima je ovdje riječ, još nisu bila izložena u galerijskom prostoru pa je nemoguće do kraja pretpostaviti učinak pojedinih segmenata u kontekstu cjeline, dok je istovremeno doživljaj cjeline rezultat simultanog djelovanja pojedinačnih radova. Također se ne može do kraja predvidjeti (može se samo pretpostaviti) učinak zvučnih elemenata i njihovih (neminovnih) preklapanja uslijed istovremenog emitiranja.

9.2.1. ZABAVA ZA KRALJA, videoinstalacija sa zvukom, 2018.

Podatci o radu

Video sa zvukom, tepih, 2 audio zvučnika, projektor

Trajanje videa: 7:51 min; dimenzije video slike: 280 x 158 cm; veličina tepiha: 160 x 235 cm; performans, kamera, montaža slike i zvuka: Kristina Horvat Blažinović; glazba (elektronska, korištenjem računalnih „semplova“): Antun Toni Blažinović.

Postav videoinstalacije

Video se projicira na zid, u približno stvarnim dimenzijama.¹³⁹ Audiozvučnici su postavljeni s obje strane slike. Cerada je centrirana na podu, ispod videoslike. Video sa zvukom prikazuje se u neprekidnom *loopu*, bez naglašenog kraja i početka.



Slika 81. Kristina Horvat Blažinović, *Zabava za kralja*, audiovideo instalacija, 2018. Računalna simulacija

¹³⁹ Misli se na dimenzije tijela performerice u videu.



Slika 82. Kristina Horvat Blažinović, *Zabava za kralja*, audiovideo instalacija, 2018. Postav u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, 2020.

Video

Videomaterijal snimljen je u jednom kadru, kao videoperformans. Prikazuje ženski lik s bijelom plahtom preko gornjeg dijela tijela. Žena na tlu nastoji zauzeti pozu „mrtve žene“. U računalnom programu Adobe Premiere videu je manipulirana boja i originalni je kadar „razrezan“ na veliki broj manjih dijelova (svaka promjena poze, postaje zaseban kadar). Odabrani fragmenti pokreta su umnoženi. Dijelovi videa, u kojima žena na tlu miruje, zamijenjeni su „zamrznutim“ sličicama čije je trajanje produljeno.¹⁴⁰ Zaustavljene sličice u trajanju su vremenski intervali između pokreta.

¹⁴⁰ Korištenjem zamrznutih sličica eliminirani su vidljivi pomaci prsnog koša uslijed disanja.



Slike 83. i 84. Promjena boje u videu *Zabava za kralja*. Sličice iz videa

Na vremenskoj traci u Adobe Premiere projektu (slika 82) vidljiva je izmjena dužih i kraćih kadrova.¹⁴¹ Pokretni dijelovi su dvostruko ubrzani.



Slika 85. Vremenska traka u Adobe Premieru za video *Zabava za kralja*. Detalj snimke sučelja

Zvuk

Videoslici dodana je originalno skladana elektronska glazba. U montaži se izmjenjuju dvije slične glazbene fraze, koje sviraju u trenutcima zaustavljene slike. S pokretnim dijelovima monitran je glazbeni fragment „za prijelaz“ (iz poze u pozu) ili je kratko tišina. Korišten je digitalni „semp“ čembala jer se čembalo često pojavljuje u baroknim suitama i asocira na

¹⁴¹ Kraći kadrovi, kojih ima dvadeset i četiri, pokretne su videoslike, a duži kadrovi su statične sličice, njih dvadeset i pet. Ukupan broj pokretnih i statičnih kadrova je četrdeset i devet, tako da se fragmenti ponavljaju.

atmosferu dvorova i palača, na vrijeme kraljeva i vladara. Namjera mi je bila stvoriti ugođaj koji je loša amaterska kopija kraljevske glazbe (na koju ipak asocira) - upotrebom šturog (ilustrativnog, simboličnog) instrumentala koji zvuči pomalo infantilno i neuvježbano.

U nekim je dijelovima glazba ubrzana, a na otprilike prvoj trećini videa dva su glazbena fragmenta montirana u reverzibilnom trajanju. U neutralnom prostoru prazne dvorane glazba je zvučna kulisa koja simulira neki određeni prostorni i vremenski kontekst.

Autorski komentar

Motiv „mrtve žene“ polazišna je ideja za nekoliko sličnih performansa koje izvodim za videokameru. Izvedbe se odvijaju u dva različita prostora – u kutu prazne dvorane i na podu ateljea u koji sam tada tek uselila.

Žena na tlu glumi mrtvu ženu. Ona izmjenjuje „mrtve“ poze u kojima se kratko zadržava, nastojeći zaustaviti dah. Žena je „mrtva“ u prenesenom smislu – ona (glumi da) je višestruko „ubijana“. Promjenom poza, njihovim minimalnim (postepenim) variranjem želi se naglasiti da to „ubijanje“ nije jednokratno i konačan čin, nego permanentna, ponavljajuća i višekratna aktivnost - nanovo i ispočetka. S druge strane, žena na tlu možda traži „pravu“, najbolju, „ispravnu“ (ili uvjerljivu) „mrtvu“ pozu.

Postavlja se pitanje: glumi li živa žena da je mrtva ili mrtva žena glumi da je živa? Mrtva žena ne može djelovati (ili može ali je u tome vrlo ograničena). Čak i mijenjanje „mrtvih“ poza oblik je djelovanja. Mrtva žena iz svoje „mrtve“ („ubijene“) pozicije djeluje – ona se pokazuje, namješta za pogled, glumi svoju vanjsku sliku.¹⁴² Žena, koja je subjekt-kao-spektakl, ne gleda – njezin je pogled pokriven, kastriran. Lišena mogućnosti gledanja, prisutna je samo kao slika/ekran (za) Drugog. Prema Silverman, kamera je „prisustvo dugih kao takvih“ (muških?, kralja?), u čijem se vidnom polju nalazi ženina reprezentirana „slika“¹⁴³ Posredstvom te slike žena plasira pogledu svoju namještenu, „glumljenu“ živost (ili smrt). Pogled-gaze, poput

¹⁴² Parafraziram tekst iz poglavlja 8.1.2.: Upravo je takva individualna intervencija, u smislu namjerne manipulacije ekrana, sadržana u performerovoj igri u videu. Subjekt (u ovom slučaju performerica) svojom izvedbom (pretvaranjem) nastoji utjecati na sliku-ekran kroz koju želi biti viđena – viđena od kamere (što je, prema Lacanu, pogled Drugog), ili, računajući na pogled-look, nekog pretpostavljenog subjekta-gledatelja. Način na koji performerica to čini ovisi o njezinom odnosu prema tom pogledu izvana, tj. prema kameri - u odnosu na koju zauzima tjelesnu pozu i skriva svoj pogled.

¹⁴³ To je *image* iz Lacanovog dijagrama vizualnog polja

kamere, pruža subjektu spekularno tijelo (odražavajuće, reflektirajuće), dok istovremeno poništava njegovo/njezino egzistencijalno tijelo. (prema: Silverman, 1996, str. 150)

„Ubijati“ kao nesvršeni glagol, događa se brutalno ili suptilno, na mnogim razinama duhovnog i intelektualnog, u vidu izravnog ili neizravnog „nasilja“ nad pojedincem (ili ženom) ili nad društvom u cjelini. „Ubijanom“ pojedincu sužava se polje djelovanja. Neki pojedinci (i društva) znaju, a neki ni ne znaju da su „ubijani“. Oni koji se ne mogu poistovjetiti s dominantnim sustavima vrijednosti „ubijani“ su češće. Neki postaju „življi“ nakon što budu „ubijani“. U patrijarhalno orijentiranom društvu žene su „ubijane“ na raznovrsnije načine, misleći pritom na stanje svijesti. Otvoreno je pitanje: tko je „kralj“?

Stvaralački proces

Finalni video rezultat je većeg broja snimljenih performansa, od kojih je odabran jedan, te raznovrsnih probavanja i manipulacije (boje, zvuka, trajanja, ritma) snimljenog materijala.



Slike 86. - 89. Performansi za video *Zabava za kralja*. Sličice iz videa

Realno i „označitelj-u-izolaciji“ u *Zabava za kralja*

Kako je prethodno navedeno, na otprilike prvoj trećini videa dva su glazbena fragmenta montirana reverzibilnom trajanju, tj. smjer zvučne sekvence je promijenjen i teče od kraja prema početku. Budući da se elementi na taj način izdvajaju i čine privremeni „zaokret“, otklon od „očekivane“ zvučne sheme, oni postaju zvučni „uljezi“ – „označitelji-u-izolaciji“. Trenutačna promjena uobičajenog smjera trajanja djeluje kao „raspuknuto' Simboličko“, o kakvom govori S. Žižek (2013). Prema Žižeku, Realno je „pukotina“, „procjep“ „*unutar* same simboličke mreže“ (2012), tj. Realno je *učinak* tih raspuklina i pukotina - „tih procjepa i nekonzistentnosti“ (Žižek, 2012), o čemu se raspravlja u poglavlju 5.1.2. ovog rada.

Video u cjelini je fragmentiran. U osnovi, on je pretežito niz ozvučenih statičnih fotografija u koju su ubačeni vrlo kratki pokretni kadrovi. Audio elementi potenciraju i podupiru tu fragmentiranost - prijelazi s jednog zvuka na drugi ili sa zvuka na tišinu, jasni su, grubi i zamjetljivi. Fragmentacija se ovdje može interpretirati i kao traumatična situacija.

9.2.2. MRTVA ŽENA U ATELJEU, video sa zvukom, 2018.

Podatci o radu

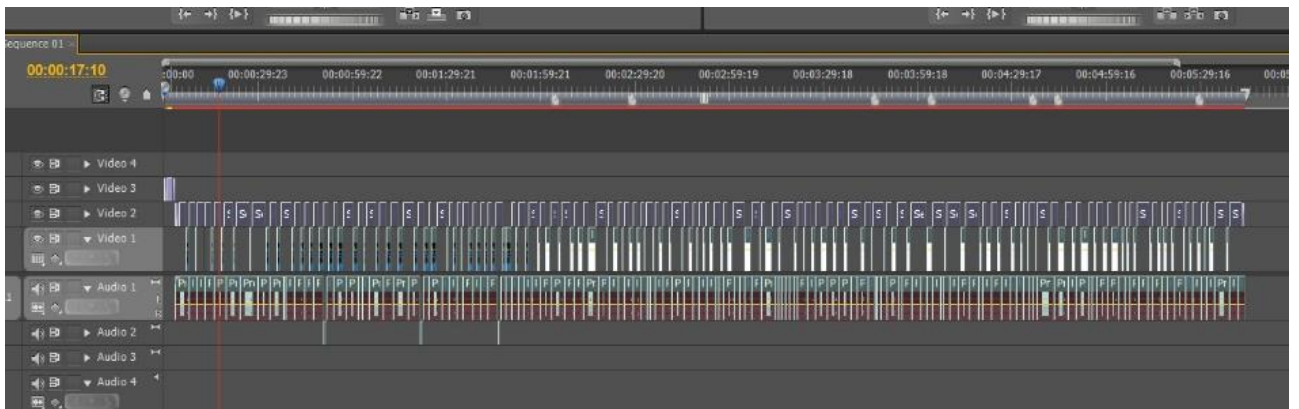
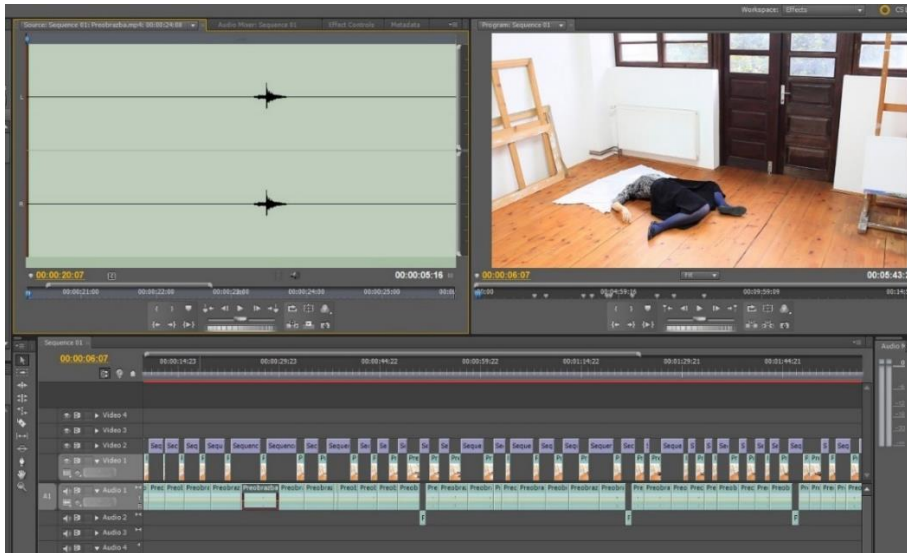
Video sa zvukom, projektor, 2 audio zvučnika

Trajanje videa: 3:55 min; performans, montaža slike i zvuka: Kristina Horvat Blažinović

Video

Performans je snimljen u dva dugačka kadra. Slično kao u *Zabavi za kralja*, i ovdje su snimateljski kadrovi „razrezani“ na velik broj manjih – svaka nova poza zaseban je kadar. Za razliku od videa *Zabava za kralja*, gdje se izmjenjuje i ponavlja tek par istih umnoženih video fragmenata, ovdje se, gotovo kao u realnom vremenu, linearno odvija čitav performans - kronološki, onako kako je snimljen. Originalni video snimci razrezani su na mnoštvo vrlo kratkih kadrova kako bi se trenutci mirovanja (tzv. „mrtve“ poze) zamijenili zamrznutim

sličicama (isto kao i u *Zabava za kralja*). Zvuk i boja su ostavljeni kao naturalistički – boja nije manipulirana, a zvučni zapis je autentičan, onakav kakav je snimljen. Svi zvučni i slikovni elementi ubrzani su za tristo posto.



Slike 90. i 91. Vremenska traka u Adobe Premieru za video *Mrtva žena u ateljeu*. Detalji snimke sučelja

Autorski komentar

Videoperformansi „mrtve žene“ u prostoru ateljea, snimljeni su videokamerom, digitalnim fotoaparatom, iPadom i mobitelom, u isto vrijeme kad i videomaterijali za instalaciju *Zabava za kralja* i rezultat su prvotnih promišljanja i traženja odgovarajuće lokacije. Za razliku od neutralnog prostora prazne dvorane, ove su inačice nabijene drugačijim značenjima i evociraju sasvim druge konotacije. Iz tog su razloga ovi videomaterijali upotrijebljeni za novi video,

Mrtva žena u ateljeu, koji može stajati samostalno, ali i pripadati zajedničkom kontekstu s ostalim opisanim radovima. Rad se referira na pitanja o osobnim suočavanjima, dilemama, „obračunima“ umjetnika sa samim sobom. Referira se na pitanja stvaralačke krize, ali i/ili na karakter samog stvaralačkog procesa u kojem umjetnik svaki put „umire“ ispred praznog platna ili upaljene videokamere. Umiranje u ateljeu može biti odraz izvanjskih čimbenika – stanja društva u cjelini koje za sobom povlači i pojedinca. Neprirodno ubrzani pokreti usporedivi su s vibrirajućim (bespomoćnim) kretnjama (kafkijanskog) kukca okrenutog naopako.

Ubrzani pokret i velik broj kadrova, izmjene pokretnih i statičnih segmenata, rezultiraju ubrzanim tempom, naglašenim ritmom i dinamikom. Navedeni elementi, u kombinaciji s ekspresivnim i neprirodnim tjelesnim pokretima i položajima tijela, doprinose dojmu neurotičnosti.



Slika 92. Kristina Horvat Blažinović, *Mrtva žena u ateljeu*, 2018. Sličica iz videa



Slike 93. i 94. Performansi u ateljeu, za video *Zabava za kralja* i *Mrtva žena u ateljeu*. Sličice iz videa

9.2.3. *EN TEN TINI*, videoinstalacija sa zvukom, *loop*, 2018.

Podatci o radu

Video sa zvukom, projektor, 2 audio zvučnika

Trajanje videa: 1:30 min; dimenzije vido slike: 300 x 169 cm; kamera: Milivoj Kuhar Mimi;
montaža slike i zvuka: Kristina Horvat Blažinović; aranžman skladbe: Branimir Magdalenić;
izvođači: članovi zbora „Josip Vrhovski“ iz Nedelišća; dirigent: Branimir Magdalenić



Slika 95. Kristina Horvat Blažinović, *En ten tini*, 2018. Sličica iz videa



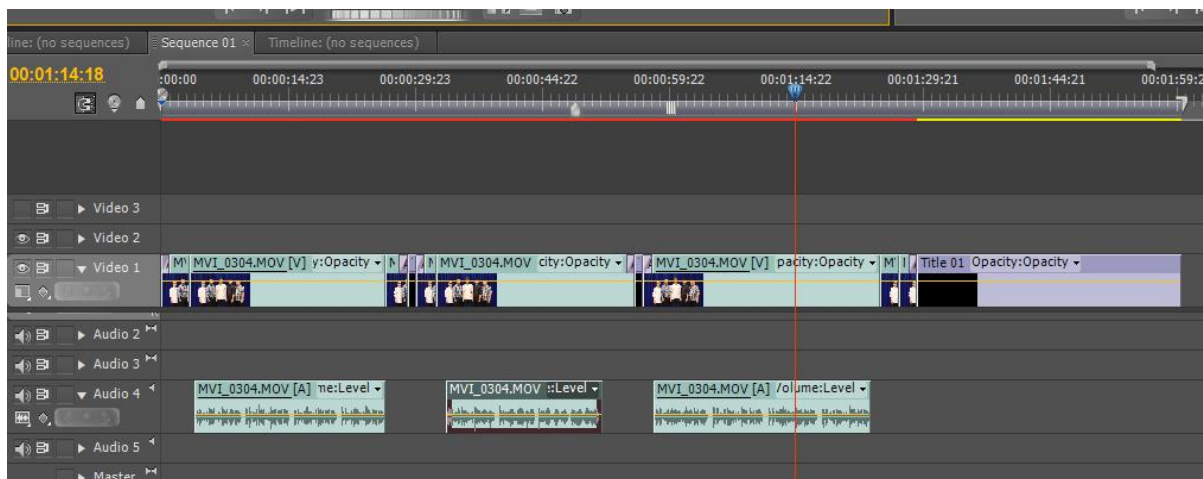
Slika 96. Kristina Horvat Blažinović, *En ten tini*, 2018. Sličica iz video snimke

Video

Na zidu se postepeno pojavljuje projicirana videoslika (odtamnjuje se iz crnog) u približno prirodnoj veličini.¹⁴⁴ Petero pjevača stoji i gleda u kameru ispred sebe. *A cappella* otpjevaju brojalicu „En ten tini“, tri puta zaredom, u približno jednakom tempu. Po završetku kratko gledaju u kameru, a zatim slijedi zatamnjenje s neposrednim odtamnjenjem. Pjevaju drugi krug brojalice, tri puta zaredom, s ubrzanjem tempa. Nakon zatamnjenja/odtamnjenja, treći put pjevaju, u ujednačenom tempu, ali malo sporijem, nego u prvom krugu. Nakon kratke tišine i njihovog mirnog gledanja u kameru, slika se zatamni. Time završava sekvenca koja će se u *loopu* ponavljati svakih 30 sekundi.

Pjevanje se odvija u realnom vremenu, onako kako je snimljeno, bez manipulacije pokreta i brzine. Dijelovi bez pjevanja izrezani su iz cjeline i umnoženi, djelomično montirani kao reverzibilan pokret, s ciljem da se neprimjetno produlji trajanje dijelova u kojima se ne pjeva. Kombiniranjem realnog i reverzibilnog pokreta mogu se postići „glatki“ spojevi između umnoženih kadrova.

¹⁴⁴ Misli se na veličinu tijela pjevača u videu.



Slika 97. Vremenska traka u Adobe Premieru za video *En ten tini*. Detalj snimke sučelja



Slike 98. i 99. Sa snimanja videa *En ten tini*. Sličice iz videa

Autorski komentar

Odrasli muškarci odlučno i ozbiljno pjevaju tekst i melodiju dječje brojalice.

9.2.4. *SMIJANJE*, video sa zvukom, *loop*, 2016., 2018.

Podatci o radu

Video sa zvukom, TV monitor sa zvučnicima i USB utorom

Trajanje videa: 0:55 min; dimenzije video slike: 200 x 196 cm; montaža slike i zvuka: Kristina Horvat Blažinović; dječji glas (smijanje): Gabrijel Hlebec; korištena fotografija: *Ein Hund macht Kunststücke*, autor nepoznat, preuzeto s Taschenovog zidnog kalendara „Berlin“, 2012.

Video

U videu se prikazuje statična fotografija s animiranom glavom dječaka koji se smije. Videoslici dodan je originalno snimljen audio zapis dječakovog smijanja. Fotografija prikazuje jednu urbanu scenu sa starcem, psom i djecom. Starac se poigrava sa psom, a djeca to radosno promatraju. Zanimljiv je dječak s desne strane. Dok sva ostala djeca gledaju u psa, koji se digao na zadnje noge, i suzdržano i stidljivo se smješkaju, dječak s desne strane smije se otvorenih usta i zatvorenih očiju i ostavlja dojam kao da pripada nekom drugom vremenu i prostoru. Poticaj za ovaj video upravo je taj detalj. Za mene je to mjesto – *punctum*, o kojem govori Roland Barthes.

Video se prikazuje u *loopu*, na televizijskom ekranu. Zvučni zapis simuliranog, umjetnog, „na silu“ dječakovog smijeha neprestano se ponavlja.



Slike 100. i 101. Dječak koji se smije na fotografiji *Ein Hund macht Kunststücke*. Detalji



Slika 102. Kristina Horvat Blažinović, *Smijanje*, 2016., 2018. Sličica iz videa

Autorski komentar

Iako u drugom planu fotografije, izvan središta radnje, lice dječaka koji se smije privlači i fiksira pogled, on kao da je odsutan i neprisutan. Njegovo smijanje (afektivno ili isforsirano), nepovezano s prizorom kojem prisustvuje, kao da je neko nutarnje smijanje, čiji uzrok je negdje drugdje. Smijanje koje se ponavlja u petlji (*loopu*) prestaje biti smijeh i poprima primjese traumatičnog – isforsirano, neprirodno smijanje može biti u funkciji obrambenog mehanizma, u obrani od straha ili tjeskobe... Neprekidno spontano smijanje nije moguće – ustrajanje u smjehu postaje nasilno. Ono što bi trebalo biti ugodno samo po sebi postaje izvor neugode i nelagode. U kontekstu izložbe *Vrijeme za promjenu*, *Smijanje* je komentar.

Stvaralački proces

Reprodukcija fotografije s kalendara pričvršćena je na drvenu pozadinu i fotografirana. S fotografije je digitalno izrezan detalj glave dječaka koji se smije i modificiran u nekoliko varijanti¹⁴⁵ - glava je izdužena, rastegnuta, zakrivljena, ukošena, povećana, smanjena, nakrivljena itd.). Takve glave digitalno su „zaliježljene“ na osnovnu fotografiju i spremljene

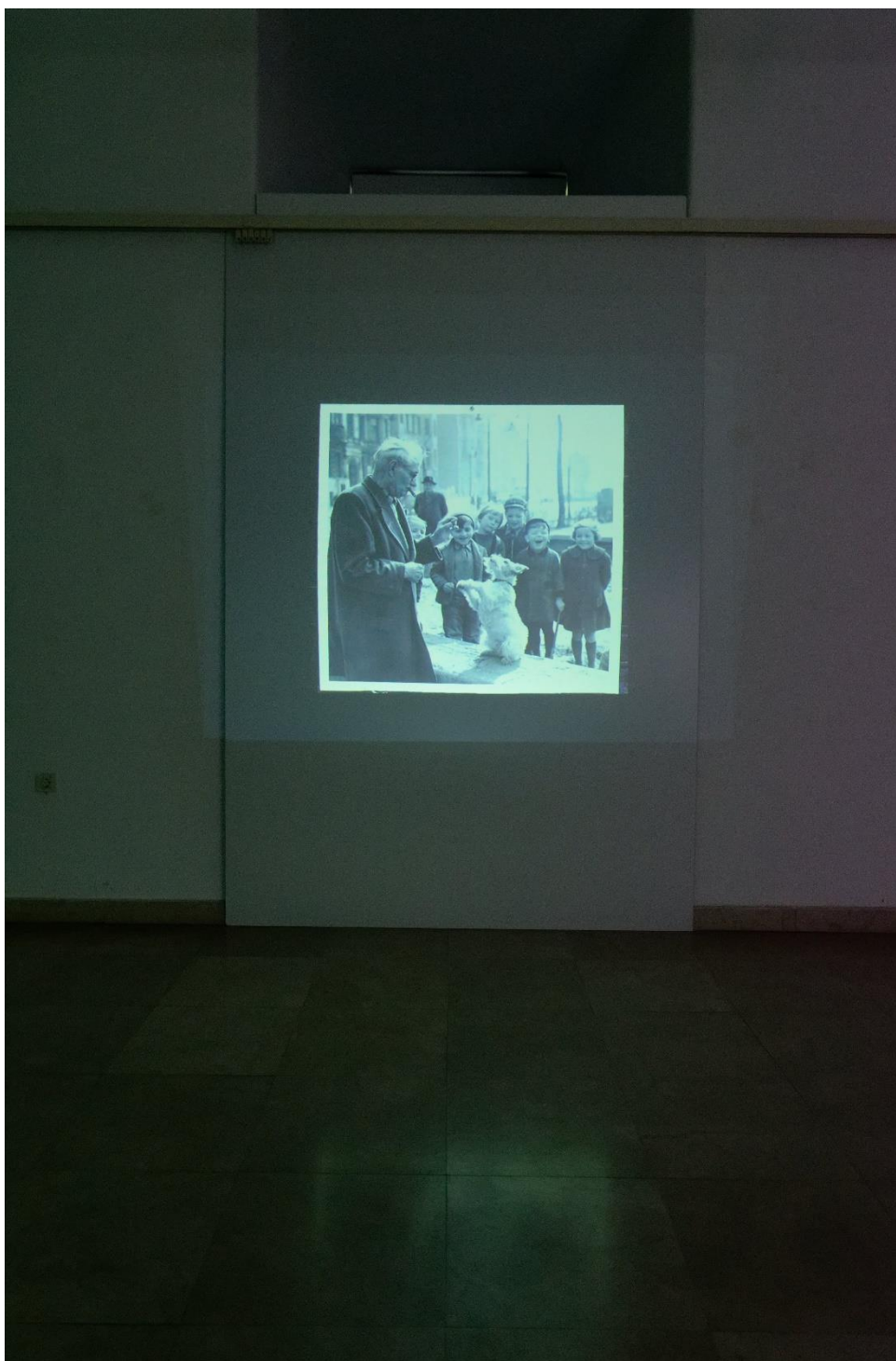
¹⁴⁵ Za obradu slika koristi se računalni program Adobe Premiere.

kao zasebne slike. Slike su montirane u Adobe Premieru u raznim konfiguracijama, u jedinstveni videokadar. Na kraju je dodan zvuk.¹⁴⁶



Slika 103. Računalno modificirani detalj fotografije, 2016.

¹⁴⁶ U prvotnoj verziji iz 2016. za zvuk dječjeg smijeha korišten je audio „semp“ preuzet na internetu. Takav rad izložen je 2016. u Galerijском centru Varaždin.



Slika 104. Kristina Horvat Blažinović, *Smijanje*, 2016, 2018. Postav u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, 2020.

9.2.5. *PODUČAVANJE MLADIH DJEVOJAKA*, video sa zvukom, 2018., 2020.

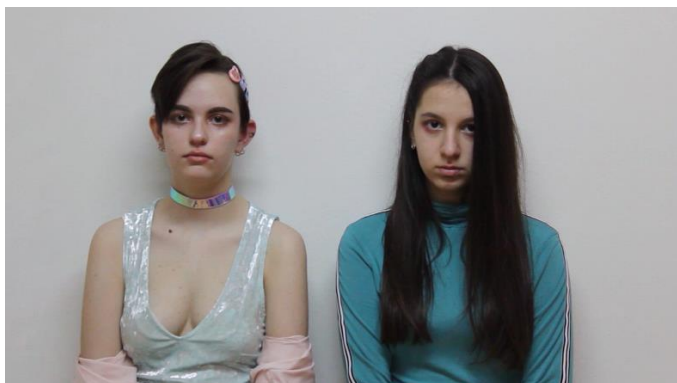
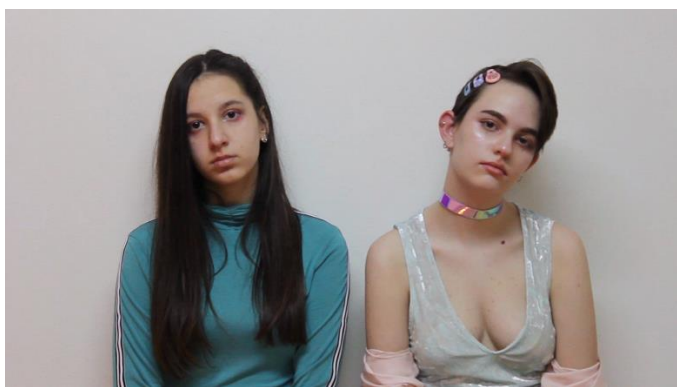
Podatci o radu

Video sa zvukom, projektor, 2 audio zvučnika

Trajanje videa: 8:26 min; dimenzije video slike: 260 x 146 cm; kamera, montaža slike i zvuka: Kristina Horvat Blažinović; performans u videu: Ida Blažinović i Korana Močnik; naracija: aplikacija za tekst u govor

Video

Dvije djevojke mirno stoje jedna pored druge, uz minimalne, povremene pokrete glavama. Netremice gledaju u kameru i slušaju ženski glas u *offu* dok izgovara poslovice, uzrečice i poruke iz medijskog prostora. Video se sastoji od dvaju ciklusa u izmjeni. Pri kraju svakoga ciklusa oglasi se zvučni signal odbrojavanja, nakon čega se slika zrcalno okrene te djevojke zamijene lijevu i desnu stranu. Dva ciklusa ponavljaju se u *loopu*. Neke od izgovaranih poruka su: „Stariji i trudnice imaju prednost!; Ljubav je slijepa!; Politika je kurva!; U laži su kratke noge!; Ne pričaj s nepoznatima!; Izgledaj mlado!; Bez muke nema nauke!; Alkohol ubija!; Doručak nije najvažniji obrok!; Što više, to bolje.; Jutro je pametnije od večeri.; Plavuše nisu glupe!; Na mladima svijet ostaje.; Gdje ima dima, ima i vatre!; Pas je čovjekov najbolji prijatelj!; Bolje ranjen nego ubijen!; Zemlja je okrugla!; Manje je više!; Dijamanti su najbolji prijatelj svake žene!;Ostavi dojam!“ itd.



Slike 105. i 106. Kristina Horvat Blažinović, *Podučavanje mladih djevojaka*, 2018, 2020. Sličice iz videa



Slika 107. Kristina Horvat Blažinović, *Podučavanje mladih djevojaka*, 2018, 2020. Postav u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, 2020.

10. ZAKLJUČAK

Raznovrsni su motivi koji umjetnike navode na stvaranje djela koja asimiliraju ili tematiziraju ponavljanja. Razvoj digitalne tehnologije naročito je potaknuo i proširio mogućnosti takve prakse - i na razini koncepcije - i na razini produkcijskih postupaka realizacije.

U umjetničkom djelu koje je višedijelno možemo prepoznati fragmentirani simbolički poredak. Fragmentirana cjelina može se tretirati kao „'raspuknuto' Simboličko”, odnosno fragmentacija se može interpretirati i kao traumatična situacija. Ponavljanjem i umnažanjem elemenata i segmenata – kroz njihovu višeslojnost i višedijelnost - otkrivaju se nova značenja, koja ne bi bila sadržana u jednodijelnosti i jednodijelnosti. Zbog toga je i značenje koje gledatelj, iz reprezentiranih dijelova, treba za sebe konstruirati, implicitno prisutno i nije tek zbir fragmenata koji su izravno predloženi.

Značenje je na taj način prisutno (skriveno) „između“ i s onu stranu tog vidljivog i plasiranog – metaforički se može reći „između ponavljanja“. Ako je kategorija Realnog (prema Lacanu), ono što još nije simbolizirano, što izmiče simbolizaciji, tada se upravo to skriveno i maskirano, možda može intuitivno naslutiti u procesu gledateljeve „mentalne montaže“ koju svjesno ili nesvjesno izvodi iz predloženog teksta (kao Simboličkog). Umjetnik koji želi neizravno, zamaskirano „govoriti“ putem višedijelnog umjetničkog djela kao da „kruži“, „obilazi“, zaobilazi – kako bi izbjegao izravnost i inicirao višeslojnost.

U kontekstu temporalnosti usporedive su dvije videoforme: video *loop* i performativni video s ponavljajućim radnjama. *Loop*, kao artificijelnost ponavljanja apsolutno identičnog, izražava ideju beskonačnog cikličnog trajanja („čistog vremena“, prema Bergsonu), želi biti prisutan u svakom trenutku – fiksirati se u vremenu, zbog čega je cjeloca nedokučiva.

U performativnom videu u jednom kadru, u kojem se jedna radnja izvodi mnogo puta, ponavljanjem je izraženo „realno“ vrijeme - prikazuje se jedno prošlo kontinuirano vrijeme u kojem se ponavljaju slične, „gotovo iste“ radnje (kao ponavljanje razlike). U kontekstu Bergsonove teorije, riječ je o kvaliteti kvantitete, o „kvalitativnoj impresiji koju proizvodi cijela serija“ - svaki novi podražaj, tj. ponavljajuća radnja, nadodana je na prethodne (podražaje), pri čemu cjelina na nas djeluje tako da proizvodi efekt glazbene fraze, koja je neprestano na točki završetka. Dodavanjem nekih novih nota (ponavljajućih radnji), cjelina se konstantno mijenja u svojem totalitetu.

Kod videoinstalacija s višestrukim ili umnoženim ekranima najčešće su simultane projekcije slika i kao takve rezultiraju različitim situacijama: ostvaruju videoambijent; dočaravaju više aspekata nekog, na slici prikazanog, prostora; označavaju istovremenost, paralelnost odvijanja itd.

Za nesinkronizirane videoprojekcije kod višekanalnih video/filmskih instalacija (naročito ako sadrže i zvučnu komponentu), karakteristični su neočekivani i neplanirani ishodi (Žižek govori o „odgovoru realnog“), koji se mogu prepoznati kroz mogućnost njihovog iskorištavanja i uključivanja u strukturu (konceptiju) djela, poput: slučajnih harmoničnih suzvučja slika i zvukova ili anarhičnih audio/vizualnih kakofonija koje proizvode snažan ekspresivni, često uznemirujući učinak. Ponekad se slike dvaju ili više ekrana slučajno usklade upravo na „nevjerojatan“ način, a takve se situacije mogu doživjeti vrlo intenzivno (kao „prepoznavanje“ koje je neobjašnjivo riječima ili se dogodi u domeni intuitivnog).

DODATAK: POJMOVNIK

PONAVLJANJE

Ponavljjanje je, uz Realno, jedan od ključnih pojmova ovog istraživanja. Ovdje razmatrana umjetnička djela, koja na neki način impliciraju problematiku ponavljanja, umnažanja, serijalnosti i višestrukosti, analizirana su kroz filozofsko i psihoanalitičko poimanje tog pojma, u tekstovima: Gillesa Deleuzea, Jacquesa Lacana, Sørenea Kierkegaarda, te Sigmunda Freuda. Njihova promišljanja poslužila su pri pokušaju da se prođe u značenje i slojevitost takvih umjetničkih djela (filmova/videa, videoinstalacija, serijalnih slika Andyja Warhola i performansa) - s namjerom razotkrivanja, odgonetavanja, razgolićenja, dekodiranja. Nerijetko su ti pojmovi ugrađeni u same temelje takvih umjetničkih djela, u vidu konceptualne platforme na kojoj umjetnik razvija svoj „tekst“. Pojam se detaljnije razmatra u 6.1. poglavlju („Ponavljjanje u umjetničkom djelu“).

INTERVAL

Prema Hrvatskom leksikonu, pojam intervala (lat.) odnosi se na razmak, prostorni ili vremenski. Interval je pojam i iz područja matematike i glazbe i također se odnosi na razmake: kao „skup svih (realnih) brojeva između dva određena broja na brojevnom pravcu“ ili kao „razmak između dvaju tonova uvjetovan razlikom njihove visine“. („Interval | Hrvatski leksikon“, n.d.). Prema tome, interval može biti vremenska kategorija, vrijeme između dviju jedinica u slijedu, količina vremena između dva specificirana trenutka, događaja ili stanja, kao međuvrijeme, stanka ili interludij¹⁴⁷, kao međurazdoblja između intenzivnih aktivnosti. S druge strane, interval je prostorna kategorija, kao prostor između dviju točaka, predmeta ili između dvije cjeline, npr. praznina između dva entiteta u prostoru, na ravnini ili unutar riječi, sintakse... Opširnije o pojmu riječ je u 7.6. poglavlju („Vremenski i prostorni intervali“).

¹⁴⁷ interludij (lat.), međuigra; instrumentalni odlomak umetnut među dijelove veće vokalno-instrumentalne ili glazb.-scenske skladbe

UMJETNIČKA INSTALACIJA I VIDEOINSTALACIJA

Prema Clairi Bishop (2005, str. 6), pojam „umjetnost instalacije“ (*Installation Art*) općenito se odnosi na „vrstu umjetničkog djela u koje gledatelj fizički ulazi, i koje se često opisuje kao 'teatralno', 'imerzivno' ili 'eksperimentalno'“. Za razliku od tradicionalnih medija (prema Claire Bishop to su: kiparstvo, slikarstvo, fotografija i video), koja se promatraju s distance, umjetnička instalacija apostrofira gledatelja izravno. Gledatelj je doslovno prisutan u prostoru djela – on je utjelovljen (*embodied*) u djelu, u kojem sudjeluje, ne samo osjetilom vida, već su aktivirani i osjeti dodira, mirisa i sluha. Umjetnička instalacija podrazumijeva i gledateljevu propriocepciju - svjesnost o položaju vlastitog tijela u prostoru, tj. „sposobnost lokomotornog sustava da primjereno i pravovremeno reagira na statičke i dinamičke podražaje“ („Znate li što je propriocepcija? - Index.hr.“, 2014), u kojima se gledatelj nađe.

Videoinstalacija je umjetnička instalacija koja implicira jedan ili više dinamičnih ekrana¹⁴⁸ postavljenih u prostoru ili/i na zidu, samostalno ili u međusobnim konfiguracijama; sa zvukom, ili bez zvuka; u raznim svjetlosnim uvjetima. Opširnije će o ovome biti govora u 4.1. poglavlju („*Installation art* i *video art*“).

AKTIVIRANI SPEKTATOR I DECENTIRANI SUBJEKT

Gledatelj je aktivirani spektator koji aktivno sudjeluje u umjetničkoj instalaciji, svim svojim osjetilima, tijelom i umom - neposredno percipirajući. On je utjelovljen u imerzivnom prostoru djela (fizički i proprioceptivno prisutan), mobilan i decentiran. Gledatelj *u* umjetničkoj instalaciji nije centriran u odnosu na sliku, kao što je to bio renesansni gledatelj - obuhvaćen u linearnoj perspektivi djela pred kojim se nalazi. Za decentiranog gledatelja ne postoji privilegirana pozicija za doživljavanje, jer je i sam, kao ljudski subjekt, „fragmentiran i višedijelan“. Opširnije o tome u 4.2. poglavlju („Gledatelj *u* umjetničkoj instalaciji“).

VIDEOLoop

Video i filmski *loop*¹⁴⁹ je video/filmska „petlja“, najčešće kratka forma pokretnih slika koja se beskrajno ponavlja. *Loopovi* su danas uvelike pristupni u medijskom prostoru interneta, često kao skraćeni dijelovi dokumentarnih snimaka. Još i prije pojave interneta postojali su kratki

¹⁴⁸ Pojam preuzet od Leva Manovicha (2001), a podrazumijeva ekrane s pokretnim slikama.

¹⁴⁹ Prema Merriam-Webster internetskom rječniku, *loop* je: „a piece of film or magnetic tape whose ends are spliced together so as to project or play back the same material continuously“ („Definiton of LOOP“, n.d.).

filmski zapisi koji su zabilježili momente katastrofe, a u medijima su se ponavljali u nedogled (poput Zaprudnerovog filma koji prikazuje atentat na Johna F. Kennedyja)¹⁵⁰. U ovom se radu *loop* razmatra kao umjetnička forma: samostalna videoforma, uklopljena u video instalaciju, videoobjekt ili videoskulpturu. Opširnije o tom pojmu u 7.4. poglavlju („Vremenske strukture u videoradovima“).

VIDEOPERFORMANS

Videorad u kojem autor izvodi performans - ne misli se na video koji dokumentira javno izvođenje performansa, već na performans koji se izvodi „za kameru“ i koji postoji samo u formi videa.

POGLED (GAZE I LOOK)

U svojem razmatranju o vizualnom polju, Jacques Lacan razlikuje dvije vrste pogleda. *Gaze* (u tekstu „pogled-gaze“) je pogled izvana, prema subjektu i to posredstvom ekrana (prema Lacanovom shvaćanju pojma). Pogled-*gaze* je „prisustvo drugih kao takvih“ i točka iluminacije. Nalazi se izvan subjekta, odvojen je od ljudskog oka i nezavisan od individualnog pogleda. Lacan ga izjednačuje s pogledom kamere – s metaforičkom kamerom, ali i s kamerom-aparaturom.

Look (u tekstu „pogled-look“) je subjektov pogled (prema objektu i prema drugom subjektu) i to posredstvom slike. Opširnije o ovim terminima u 8.1. poglavlju („Lacanov pojam pogleda, prema Kaji Silverman“).

SIMULAKRUM, PREMA JEANU BAUDRILLARDU

O pojmu simulakra pisali su mnogi postmoderni teoretičari, npr. Jean Baudrillard, Fredric Jameson i Giles Deleuze. Na Hrvatskom terminološkom portalu Struna, pojam simulakra (lat. *simulacrum*, pl. *simulacra*) opisuje se kao:

Kopija koja nema izvornik ili nije utemeljena u stvarnome svijetu. Naziv se vrlo često upotrebljava u kritici postmoderne kulture u kojoj nestaje jasna granica između stvarnosti i

¹⁵⁰ Kratke ponavljajuće animirane videoforme, tzv. *GIF-ovi*, relativno su nov fenomen, kao i kasniji, šest-sekundni *loopovi*, poznati kao *Vines*. *Vine*, koji danas više nije aktivna aplikacija, privlačio je različite vrste korisnika i formi, uključujući: komediju kratke forme (npr. u stilu *slap sticka*), muzički performans, muzički-orijentirani video, videomontažu i *stop-motion* animaciju.

njezinih kopija, tj. reprezentacija. Simulakrum obuhvaća različite pojave, od zabavnih parkova preko povijesnih rekonstrukcija do virtualne stvarnosti i umjetnoga života.
("simulakrum | Struna | Hrvatsko strukovno nazivlje", n.d.)

U svom *Introductory Guide to Critical Theory*, D. F. Felluga (2011) definira pojam simulakruma kao „nešto što zamjenjuje realnost svojom prezentacijom“. Felluga dalje nastavlja:

Jean Baudrillard u 'The Precession of Simulacra' pojam definira na sljedeći način: 'Simulacija više nije ona teritorija referencijalnog bića ili suštine. To je stvaranje pomoću modela realnog [stvarnog] bez podrijetla ili stvarnosti: hiperrealno... To više nije pitanje imitacije, niti dupliciranja, pa čak ni parodije. To je pitanje zamjene znakova stvarnog [realnog] za stvarno [realno]' [...] Simulacija, prema Baudrillardu, dovodi nas u kružni svijet u kojem znak nije zamjena za značenje, već samo za drugi znak. [...] Ako je za Baudrillarda simulacija proces kroz koji se uzurpira stvarnost, onda je simulacrum izraz za proizvedeno stanje, to jest sustav u kojem se prazni znakovi odnose na sebe i gdje nema značenja i vrijednosti. [...] Prema Baudrillardu, ono što je simulirano je ono što je posredovano i obratno [...] (Felluga, 2011).

U knjizi *Simulacija i zbilja* (str. 76), pojam serije, koja je rezultat serijske proizvodnje, Baudrillard tretira kao industrijske simulakre, između kojih odnos „više nije onaj originala i imitata, ni analogije, ni odraza, nego istovrsnosti, ravnodušnosti. U seriji predmeti postaju beskonačni simulakri jedni drugih, [...]“. Kroz povijest, prema Baudrillardu (2001, str. 69), od renesanse do danas, razlikujemo tri poretka simulakra: prvi, simulakrum kao *krivotvorina* (postoji original koji je krivotvoren), prisutan je od renesanse do industrijske revolucije; drugi, kao *proizvodnja*, to je serijska reprodukcija istog predmeta, i prevladava u vrijeme industrijske revolucije; i treći, kao *simulacija*, to je „obrazac današnjeg stupnja kojim upravlja kod“, a podrazumijeva stvaranje na temelju modela. U poglavlju „Hiperrealizam simulacije“ (str. 101, 102) Baudrillard govori o „urušavanju stvarnosti u hiperrealizam, u brižno podvostručavanje realnosti“ kada, „od medija do medija stvarnost se rasplinjuje“. Tu je sklonost pokrenuo već realizam, a u hiperrealnom „čak [je] izbrisana i ta proturječnost između stvarnoga i imaginarnoga“. Baudrillard (2001, str. 103, 104) navodi nekoliko mogućih modaliteta te simulacije.¹⁵¹ Kao prvo, to je „dekonstrukcija stvarnoga u njegovim pojedinostima“, što se

¹⁵¹ „Pojmovi simulacija i simulakrum imaju suptilno različito značenje. Simulacija se prvo definira kao 'djelovanje i praksa simuliranja, s namjerom da se zavara [prevari],' zatim kao 'lažno preuzimanje ili prikaz, površinska sličnost ili imitacija, nečega' i naposljetku kao 'tehnika imitacije ponašanja nekih situacija ili procesa... sredstvima odgovarajuće analogne situacije ili aparature' (prema OED online). U usporedbi s tim, simulakrum je definiran kao 'materijalna slika, napravljena kao prikaz nekog božanstva, osobe ili stvari,' kao 'nešto što ima samo oblik ili pojavu određene stvari, bez posjedovanja njegove suštine ili odgovarajućih kvaliteta,' i kao 'samo slika, varljiva imitacija ili sličnost, nečeg' (OED)“ (Sandoz, 2003).

manifestira kao rasprostiranje, linearnost i serijalnost odvojenih predmeta. U poetici videoinstalacija, ovaj bi se slučaj odnosio na kompozicije s više odvojenih ekrana, koji mogu biti raznovrsni. Drugo, to je „viđenje u beskraj [...], sve igre dijeljenja i podvostručavanja predmeta u njegovim pojedinostima [...], beskrajna refrakcija“, prisutna u „dijalektici zrcala“. U kategoriji videovremena, ovakvu beskrajnu refrakciju mogli bismo povezati s videopetljom i postupkom *loopiranja*. Kao treće, to je „doslovno serijalna forma“ - kao kod slika Andyja Warhola, gdje se umnažaju otisci istog motiva.¹⁵² Naposljetku, kao četvrti način, a to je mehaničnost binarnosti, digitalnosti, ne „samo puko ponavljanje, nego minimalni odmak, minimalni otklon između dvaju pojmova, to jest "najmanja zajednička paradigma" koja može podržati fikciju značenja“. Ovdje kao primjer može poslužiti hiperrealna digitalna slika.

Gilles Deleuze je pojam reprezentacije nadomjestio pojmom simulakruma u želji da izbjegne bilo kakvu vezu reprezentacije s oponašanjem zbilje jer simulakrumu nema nikakav uzor kojeg oponaša, koji bi mu prethodio. Simulakrum se, prema Deleuzeu, gradi na nepomirljivoj razlici između zbilje i njezine reprezentacije. („reprezentacija | Hrvatska enciklopedija“, n.d.)

STUDIUM I PUNCTUM

Studium i *punctum* su pojmovi koje Roland Barthes distingvira u okviru promišljanja fotografije i opisuje ih u knjizi *Svijetla komora* (2003). *Studium* se otkriva kroz namjeru autora fotografije i odnosi se na informativnost, dokumentiranost, povijesnost, političnosti i prepoznavanje (npr. likova)te i na estetske kvalitete fotografije. *Punctum* je nasuprot toga osobni doživljaj kao efekt proizišao iz neke fotografije, a koji može biti vidljiv (npr. kao pojedinost) ili se manifestira kroz intenzitet. Opširnije o tim pojmovima u 5.2. poglavlju („Realno i traumatično, Realno i *punctum*“).

¹⁵² Baudrillard (2001, str. 103) navodi primjer dviju bliznakinja na erotskoj fotografiji: „[...] tjelesna stvarnost njihovih tijela poništena je njihovom sličnošću. Kako se postaviti kad ljepotu jedne odmah podvostručava ljepota druge? Pogled može jedino kružiti od jedne do druge, i cijelo je vidno polje zatvoreno tim kretanjem amo-tamo. Na djelu je istančani način ubojstva originala, ali i posebna vrsta zavodljivosti, [...]“.

LITERATURA

KNJIGE

1. Barthes, R. (2003). *Svijetla komora*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
2. Baudrillard, J. (2001). *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
3. Bishop, C. (2005). *Installation Art, A Critical History*. New York: Routledge.
1. Bryson, N. (1983). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London: Macmillan.
4. Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Chion, M. (1994). *Audio-vision, Sound on Screen*. New York: Columbia University Press. Preuzeto 19. ožujak 2017., od <http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/ms52/readings/audio-vision3-13.pdf>
6. Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema.pdf*. New York: Columbia University Press. Preuzeto 29. ožujak 2017., od https://monoskop.org/images/0/00/Chion_Michel_The_Voice_in_Cinema.pdf
7. Deleuze, Gilles. (2009). *Razlika i ponavljanje*. Beograd: Fedon.
8. Deleuze, Gilles. (2010a). *Film 1: Slika-pokret*. Zagreb: Udruga Bijeli val.
9. Deleuze, Gilles. (2010b). *Film 2: Slika-vreme*. Beograd: Filmski centar Srbije.
10. Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London, England: Routledge. Preuzeto 29. lipanj 2017., od <http://www.davidbardschwarz.com/pdf/evans.pdf>
11. Eyers, T. (2012). *Lacan and the Concept of the „Real“*. Hampshire, England: Palgrave Macmillan.
12. Filipović, R. (1996). *Englesko - hrvatski rječnik*. Zagreb: Školska knjiga.
13. Fink, B. (2009). *Lacanovski subjekt: između jezika i jouissance*. Zagreb: KruZak.
14. Foster, H. (Ur.). (1988). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press. Preuzeto 14. ožujak 2017., od https://monoskop.org/images/3/39/Foster_Hal_ed_Vision_and_Visuality.pdf
15. Foster, H. (1996). *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press.
16. Freud, S. (1961). *Beyond the Pleasure Principle*. New York, London: W. W. Norton & Company.
17. Friedberg, A. (2009). *The Virtual Window, From Albery to Microsoft*. Cambridge,

- Massachusetts; London, England: The MIT Press.
18. Hughes, J. (2009). *Deleuze's „Difference and Repetition“: A Reader's Guide (Reader's Guides)*. London, New York: Continuum International Publishing Group.
 19. Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press.
 20. Meigh-Andrews, C. (2014). *A History of Video Art*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
 21. Merleau-Ponty, M. (1990). *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Veselin Masleša.
 22. Minh-ha, T. T. (1999). *Cinema Interval*. New York: Routledge.
 23. Mitchell, R., & Khalip, J. (Ur.). (2011). *Releasing The Image: From Literature to New Media*. Stanford, California: Stanford University Press.
 24. Mitchell, W. J. T. (2009). *Ikonologija - Slika, tekst, ideologija*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
 25. Mondloch, K. (2010). *Screens - Viewing Media Installation Art*. Minneapolis, London: The University of Minnesota Press.
 26. Morgan, R. C. (2002). *Bruce Nauman*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
 27. Murphy, J. J. (2012). *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*. London, England: University of California Press, Ltd.
 28. Owens, C. (1994). *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
 29. Peterlić, A. (2000). *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
 30. Purgar, K. (Ur.). (2009). *Vizualni studiji - umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: cvs_centar za vizualne studije.
 31. Purgar, K. (2010). *Preživjeti sliku*. Zagreb: Meandarmedia.
 32. Rees, A. L., White, D., Ball, S., & Curtis, D. (Ur.). (2011). *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London: Tate Publishing.
 33. Rush, M. (2003). *VIDEO ART*. London: Thames & Hudson Ltd.
 34. Schapiro, M. (1994). *Theory & Philosophy of Art: Style, Artist, and Society: Selected Papers, Vol. IV (On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-signs)*. New York: George Braziller.
 35. Silverman, K. (1996). *The Threshold of the Visible World*. Great Britain: Routledge, Kindle Edition.
 36. Vertov, D. (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. London, England:

University of California Press, Ltd.

37. Žižek, S. (2012). *Kako čitati Lakana*. Loznica: Karpos.
38. Žižek, S. (2013). *Gledanje iskosa*. Zagreb: Meandarmedia.

POGLAVLJA U KNJIGAMA

2. Agamben, G. (2011). Nymphs. U J. Khalip & R. Mitchell (Ur.), *Releasing The Image: From Literature to New Media*. Stanford, California: Stanford University Press.
3. Blocker, J. (2012). Repetition: A Skin which Unravels. U A. Jones & A. Heathfield (Ur.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (str. 199–208). Bristol, UK / Chicago USA: Intellect.
4. Bonet, E. (1986). Instalacije zatvorenog kruga, video-objekti ili video-skulpture, video-ambijenti, višekanalne instalacije, video-performansi.... U M. Ristić (Ur.), *Videosfera - video / društvo / umetnost* (str. 99–103). Beograd: Studentski izdavački centar UKSSO Beograda.
5. Fricke, C. (2005). Novi mediji - Netradicionalni oblici umjetničkog izražavanja. U *Umjetnost 20. stoljeća* (str. 557–619). Koln / Zagreb: Taschen / V.B.Z.
6. Gidal, P. (2004). Theory & definition of structural/materialist film. U P. Simpson, A. Utterson, & K. J. Shepherdson (Ur.), *Film Theory - Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (Sv. IV, str. 149–170). London and New York: Routledge.
7. Green, M. (2017). Speech Acts. U E. N. Zalta (Ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2017). Metaphysics Research Lab, Stanford University. Preuzeto 20. svibanj 2018., od <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/speech-acts/>
8. Hyldgaard, K. (2003). The cause of the subject as an ill-timed accident: Lacan, Sartre and Aristotle. U S. Žižek (Ur.), *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory* (str. 228–243). London, New York: Routledge.
9. Johnston, A. (2016). Jacques Lacan. U E. N. Zalta (Ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016). Metaphysics Research Lab, Stanford University. Preuzeto 26. srpanj 2017., od <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/lacan/>
10. Lawlor, L., & Moulard Leonard, V. (2016). Henri Bergson. U E. N. Zalta (Ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016). Metaphysics Research Lab,

- Stanford University. Preuzeto 27. kolovoz 2018., od
<https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/bergson/>
11. Le Grice, M. (2011). Time and the Spectator in the Experience of Expanded Cinema. U Rees, White, Ball, & Curtis (Ur.), *Expanded Cinema: Art, Performance, Film* (str. 160–170). London: Tate Publishing.
 12. Longworth, G. (2017). John Langshaw Austin. U E. N. Zalta (Ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2017). Metaphysics Research Lab, Stanford University. Preuzeto 20. svibanj 2018., od
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/austin-jl/>
 13. Meigh-Andrews, C. (2011). Video Installation in Europe and North America: The Expansion and Exploration of Electronic and Televisual Language 1969-89. U *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London: Tate Publishing.
 14. Merrell, F. (2005). Charles Sanders Peirce's concept of the sign. U P. Cobley (Ur.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. London and New York: Routledge.
 15. Paić, Ž. (2017). Ponavljanje kao razlika: O filozofijskim temeljima Kniferove piktoralne redukcije. U K. Purgar (Ur.), *Slika i antislika – Julije Knifer i problem prezentacije* (str. 167–187). Zagreb: Centar za vizualne studije.
 16. Sobchack, V. (2011inesca). When the Ear Dreams, Dolby Digital and the Imagination of Sound. U J. Khalip & R. Mitchell (Ur.), *Releasing The Image: From Literature to New Media* (str. 112-137). Stanford, California: Stanford University Press.
 17. Weintraub, M. L. (2007). Clowning Around at the Limits of Representation: On Fools, Fetishes and Bruce Naumann's Clown Torture. U Robb, D. (Ur.). *Clowns, Fools and Picaros: Popular Forms in Theatre, Fiction and Film. (At the Interface / Probing the Boundaries)* (poglavlje 5). Amsterdam, New York, NY: Editions Rodopi B.V.
 18. White, D. (2011). Expanded Cinema: The Live Record. U Rees, White, Ball, & Curtis (Ur.), *Expanded Cinema: Art, Performance, Film* (str. 24–38). London: Tate Publishing.

ČLANCI U ČASOPISIMA

- Buchanan, M. (2013). The Endless Train Wreck. *The New Yorker*. Preuzeto 2. kolovoz 2017., od <http://www.newyorker.com/tech/elements/the-endless-train-wreck>
- Bunnag, A. (2017). The concept of time in philosophy: A comparative study between Theravada Buddhist and Henri Bergson's concept of time from Thai philosophers' perspectives. *Kasetsart Journal of Social Sciences*. Preuzeto 13. kolovoz 2018., od <https://doi.org/10.1016/j.kjss.2017.07.007>
- Drew, D. (2014). "The Song Remains The Same: Ragnar Kjartansson and the Quality of Quantity". *Parkett*, 94, 134-147. Preuzeto 16. kolovoz 2018., od <http://www.luhringaugustine.com/attachment/en/556d89b2cfaf3421548b4568/Press/556d8c11cfaf3421548b99fb>
- Dylan-Robbins, S., & Buchanan, M. (2013). The Long, Circular History of Loops. *The New Yorker*. Preuzeto 2. kolovoz 2017., od <http://www.newyorker.com/tech/elements/the-long-circular-history-of-loops>
- Eyers, T. (2011). Lacanian Materialism And The Question Of The Real. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 7(1), 155-166. Preuzeto 13. ožujak 2018., od <https://philpapers.org/rec/EYELMA>
- King, M. (2011). Repetition and Recurrence: Freedom and Power in Nietzsche and Kierkegaard. *Gnosis*, 10(3). Preuzeto 9. kolovoz 2018., od <https://ojs.concordia.ca/index.php/gnosis/article/view/85>
- Lošonc, M. (2012). Bergson i virtuelnost memorije. *Filozofija i Društvo*, XXIII(3), 371–376. Preuzeto 13. listopad 2017., od https://www.academia.edu/7814890/Bergson_i_virtuelnost_memorije_Bergson_and_the_Virtuality_of_Memory
- Macan, I. (bez dat.). Henri Bergson (1859. – 1941.), 12. Preuzeto 13. kolovoz 2018., od https://www.filozofija.org/wp-content/uploads/Povijest_fil.org/suvremena_1_pdf/Bergson-final.pdf
- Milanko, A. (2011). Poredak Realnog u lakanovskoj psihoanalizi. *Filozofska istraživanja*, 122, 407–416. Preuzeto 30. srpanj 2018., od <https://hrcak.srce.hr/72769>
- Petric, V. (1978). Dziga Vertov as Theorist. *Cinema Journal*. Preuzeto 5. prosinac 2017., od https://monoskop.org/images/0/01/Petric_Vlada_1978_Dziga_Vertov_as_Theorist.pdf
- Schapiro, M. (1972). On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6(1), 9–19.

Preuzeto 18. lipanj 2017., od <https://doi.org/10.2307/3780400>

Wappler, F. (2000). Orte, wo das Denken seinen Körper finden soll. Über die Transformation der Skulptur im Bewusstsein des Theaters. *Samuel Beckett, Bruce Nauman*, 48–57.

Žeželj, M. (2013). Lacanovo mišljenje subjekta. *Filozofska istraživanja*, 33(2), 283–298.

Preuzeto 1. srpanj 2017., od

https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=163906

POVEZNICE

Art is Life—Life is Art: Wolf Vostell | Schirn Kunsthalle

Frankfurt. (2015). Preuzeto 10. listopad 2017., od

http://www.schirn.de/en/magazine/context/art_is_lifeflife_is_art_wolf_vostell/

„Marilyn Diptych“, Andy Warhol, 1962 | Tate. (2016). Preuzeto 25. ožujak 2017., od

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>

Andy Warhol Death and Disaster ARTBOOK | D.A.P. 2015 Catalog Kerber Books

Exhibition Catalogues 9783735600462. (n.d.). Preuzeto 21. studeni 2017., od

<http://www.artbook.com/9783735600462.html>

Art Make-Up | The Art Institute of Chicago. (n.d.). Preuzeto 05. kolovoz 2018., od

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/47147>

Benjamin, W. (n.d.). Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. Preuzeto od

https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_78-79-2006_022-032_Benjamin.pdf

Bergson, Henri | Hrvatska enciklopedija. (n.d.). Preuzeto 13. kolovoz 2018., od

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=7079>

Camper, F. (2000). The Lover’s Gaze. Preuzeto 31. srpanj 2017., od

<https://www.chicagoreader.com/chicago/the-lovers-gaze/Content?oid=902142>

Chapman, L. (2016). Lacan’s concept of the Real: a materialist reading – Touching the Real.

Preuzeto 13. ožujak 2018., od <https://therapeia.org.uk/ttr/2016/10/25/lacans-concept-of-the-real/>

Chapman, L. (n.d.-a). About Leslie Chapman – Touching the Real. Preuzeto 30. srpanj 2018.,

od <https://therapeia.org.uk/ttr/about-leslie-chapman/>

Chapman, L. (n.d.-b). By way of an introduction – Touching the Real. Preuzeto 23. ožujak

2018., od <https://therapeia.org.uk/ttr/home-page/>

Chapman, L. (n.d.-d). Trauma and the Real – Touching the Real. Preuzeto 13. ožujak 2018., od <https://therapeia.org.uk/ttr/2016/10/26/trauma-and-the-real/>

Chion, M. (2012). 100 CONCEPTS TO THINK AND DESCRIBE SOUND CINEMA. Preuzeto 26. srpanj 2018., od <http://michelchion.com/texts>

Comenas, G. (2015). Erik Satie and Andy Warhol. Preuzeto 05. kolovoz 2017., od http://www.warholstars.org/andy_warhol_sleep_vexations.html

Dailey, M. (n.d.). Andy Warhol, Celebrity and Disaster on Sotheby's Blog. Preuzeto 24. srpanj 2017., od [/en/news-video/blogs/all-blogs/21-days-of-andy-warhol/2013/11/andy-warhol-celebrity-disaster.html](http://en/news-video/blogs/all-blogs/21-days-of-andy-warhol/2013/11/andy-warhol-celebrity-disaster.html)

Daniels, D. (2007, veljača 15). Television—Art or Anti-art? [text]. Preuzeto 10. listopada 2017., od http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/1/

Egoyan, A. (2001). Turbulent - Filmmaker Magazine - Fall 2001. Preuzeto 22. lipanj 2017., od <http://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2001/reports/turbulent.php#WUvym-vyjIU>

Every Five Years, Ragnar Kjartansson Asks His Mother to Spit on Him. (2015). Preuzeto 14. studeni 2017., od <https://hyperallergic.com/220669/every-five-years-ragnar-kjartansson-asks-his-mother-to-spit-on-him/>

Exteroception | definition of exteroception by Medical dictionary. (n.d.). Preuzeto 29. srpanj 2018., od <https://medical-dictionary.thefreedictionary.com/exteroception>

Felluga, D. F. (2011, siječanj 31). Definition: Simulacrum. Preuzeto 22. travanj 2018., od <https://www.cla.purdue.edu/english/theory/postmodernism/terms/simulacrum.html>

Ferguson, R. (2011). Media Art Net | Gordon, Douglas: 24 Hour Psycho [text]. Preuzeto 17. kolovoz 2018., od <http://www.medienkunstnetz.de/works/24-hour-psycho/>

Inescapable Anxiety - The Films of Paul Sharits - Harvard Film Archive. (2015). Preuzeto 22. svibanj 2019., od <https://library.harvard.edu/film/films/2015sepnov/sharits.html>

simulakrum | Struna | Hrvatsko strukovno nazivlje. (n.d.) Preuzeto 24. srpanj 2018., od <http://struna.ihjj.hr/naziv/simulakrum/21097/>

stadij zrcala | Struna | Hrvatsko strukovno nazivlje. (n.d.) Preuzeto 08. kolovoz 2018., od <http://struna.ihjj.hr/naziv/stadij-zrcala/26488/>

Frieling, R. (2007, veljača 15). Reality / Mediality [text]. Preuzeto 01. kolovoz 2017., od http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/performance/print/

Gorel, A. (2014). Ragnar Kjartansson's „The Visitors“ Rewards Patience. Preuzeto 22.

listopad 2017., od <http://www.wbur.org/artery/2014/10/30/the-visitors>

Haberer, L. (n.d.). Bruce Nauman / Art Make Up. Preuzeto 05. kolovoz 2018., od <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML000024&lg=GBR>

Hodge, D. (2016). 'Workers Leaving the Factory in 11 Decades', Harun Farocki, 2006. Preuzeto 15. kolovoz 2018., od <https://www.tate.org.uk/art/artworks/farocki-workers-leaving-the-factory-in-11-decades-t14332>

image Meaning in the Cambridge English Dictionary. (n.d.). Preuzeto 25. srpanj 2018., od <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/image>

Anxiety - The Films of Paul Sharits. (2015). Preuzeto 16. listopad 2017., od <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2015sepnov/sharits.html>

Interval | Hrvatski leksikon. (n.d.). Preuzeto 28. travanj 2019., od <https://www.hrleksikon.info/definicija/interval.html>

Lacan, Jacques / Hrvatska enciklopedija. (n.d.). Preuzeto 22. srpanj 2019., od <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=35016>

Lacanovo Realno? (ulomak iz Bruce Fink, Lakanovski subjekt i Slavoj Žižek, How to Read Lacan i Sublimni objekt ideologije). (2011, svibanj 14). Preuzeto 31. srpanj 2018., od <https://protreptikos.wordpress.com/2011/05/14/xxiv-realno/>

Luke, B. (2016, srpanj 13). Ragnar Kjartansson, review: Artist and audience are in communion. Preuzeto 19. listopad 2017., od <http://www.standard.co.uk/goingout/arts/ragnar-kjartansson-review-artist-and-audience-are-in-communion-as-the-personal-blends-with-the-a3294676.html>

McDermott, E. (2015, svibanj 4). On a Boat. Preuzeto 19. listopad 2017., od <https://www.interviewmagazine.com/art/ragnar-kjartansson>

Moison, S. (n.d.). Bruce Nauman / Bouncing in the Corner 1 and 2 (Upside Down). Preuzeto 26. lipanj 2018., od <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034501&lg=GBR>

MoMA | Bruce Nauman. Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black. 1967-1968. (n.d.). Preuzeto 10. listopad 2017., od https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-art-make-up-no-1-white-no-2-pink-no-3-green-no-4-black-1967-1968

Nazmiyal Antique Rugs (5. lipanj 2013). Most Expensive Rug Ever Sold at Auction. Preuzeto 17. srpanj 2019., od <https://nazmiyalantiquerugs.com/blog/most-expensive-rug-ever-sold/>

H. T. nagrada | Dalibor Martinis razgovara s Daliborom Martinisom. (n.d.). Preuzeto 16. kolovoz 2018., od <http://artt.hr/work/dalibor-martinis-razgovara-s-daliborom-martinisom/>

ICON | meaning in the Cambridge English Dictionary. (n.d.). Preuzeto 25. srpanj 2018., od <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/icon?q=ICON>

Nastasi, A. (2015, prosinac 12). Screaming Artworks That Use the Human Howl as Their Focus. Preuzeto 08. studeni 2017., od <http://flavorwire.com/551374/screaming-artworks-that-use-the-human-howl-as-their-focus>

Net, M. A. (n.d.). Media Art Net | Nauman, Bruce: Bouncing in the Corner #1 [text]. Preuzeto 11. listopada 2017., od <http://www.medienkunstnetz.de/works/bouncing-1/>

Net, M. A. (n.d.). Media Art Net | Vostell, Wolf: Grasshoppers [text]. Preuzeto 10. listopada 2017., od <http://www.medienkunstnetz.de/works/heuschrecken/>

painting. (n.d.) Preuzeto 25. srpanj 2018., od <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/painting>

percepcija – značenje | Hrvatski leksikon (n.d.). Preuzeto 15. kolovoz 2018., od <https://www.hrleksikon.info/definicija/percepcija.html>

Philadelphia Museum of Art - Exhibitions - Bill Viola: The Greeting. (2004). Preuzeto 12. prosinac 2017., od <http://www.philamuseum.org/exhibitions/2005/77.html>

Philosophy of Film: Continental Perspectives | Internet Encyclopedia of Philosophy. (n.d.). Preuzeto 2. siječanj, 2019., od <https://www.iep.utm.edu/filmcont/#H1>

picture Meaning in the Cambridge English Dictionary. (n.d.). Preuzeto 06. svibanj 2018., od <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/picture>

Piety, M. G. (2016, veljača 17). On Repetition. Preuzeto 09. kolovoz 2018., od <https://pietyonkierkegaard.com/2016/02/17/on-repetition/>

proprioception | The Free Dictionary. (n.d.). Preuzeto 30. lipanj 2018., od <https://medical-dictionary.thefreedictionary.com/proprioception>

Ragnar Kjartansson - Artists - Luhrinkjag Augustine. (n.d.). Preuzeto 10. kolovoz 2018., od <http://www.luhringaugustine.com/artists/ragnar-kjartansson/bio>

Barnes, F. (n.d.). Ragnar Kjartansson: The Visitors | Art in London. (n.d.). Preuzeto 26. ožujak 2017., od <https://www.timeout.com/london/art/ragnar-kjartansson-the-visitors>

Razlika in ponavljanje. (2011). Preuzeto 04. kolovoz 2018., od <https://fi2.zrc-sazu.si/sl/publikacije/razlika-in-ponavljanje>

Real, the (lacan) | Encyclopedia.com. (n.d.). Preuzeto 13. ožujak 2018., od <https://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and->

press-releases/real-lacan

Reception theory | Tate. (n.d.). Preuzeto 27. ožujak 2017., od

<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/r/reception-theory>

reprezentacija | Hrvatska enciklopedija. (n.d.). Preuzeto 08. kolovoz 2018., od

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=52505>

Ross, S. (2002). A Very Brief Introduction to Lacan. Preuzeto 26. srpanj 2017., od

<http://web.uvic.ca/~saross/lacan.html>

Sandoz, D. (2003). simulation, simulacrum (1). Preuzeto 12. ožujak 2018., od

<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/simulationsimulacrum.htm>

SparkNotes: Søren Kierkegaard (1813–1855): Themes, Arguments, and Ideas. (n.d.).

Preuzeto 09. kolovoz 2018., od

<http://www.sparknotes.com/philosophy/kierkegaard/themes/>

Storm, D. A. (1996, 2011). Kierkegaard, D. Anthony Storm's Commentary on - Repetition.

Preuzeto 19. listopada 2017., od <http://sorenkierkegaard.org/repetition.html>

šou (I) | Hrvatski jezični portal. (n.d.). Preuzeto 04. kolovoz 2018., od

http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=d1diWRc%3D

Tate. "Installation Art – Art Term." Tate. Accessed May 2, Preuzeto 02. svibanj 2019., od

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>

Tate. (2016). 'Marilyn Diptych', Andy Warhol, 1962. Preuzeto 04. kolovoz 2018., od

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>

tyche? (ulomak iz Jacques Lacan, Četiri temeljna pojma psihoanalize, i ulomak iz Kirsten

Hyldgaard, The Cause of the Subject as an Ill-timed Accident). (2010, srpanj 4).

Preuzeto 20. travanj 2018., od [https://protreptikos.wordpress.com/2010/07/04/tyche-](https://protreptikos.wordpress.com/2010/07/04/tyche-ulomak-iz-jacques-lacan-cetiri-temeljna-pojma-psihoanalize-i-ulomak-iz-kirsten-hyldgaard-the-cause-of-the-subject-as-an-ill-timed-accident/)

[ulomak-iz-jacques-lacan-cetiri-temeljna-pojma-psihoanalize-i-ulomak-iz-kirsten-](https://protreptikos.wordpress.com/2010/07/04/tyche-ulomak-iz-jacques-lacan-cetiri-temeljna-pojma-psihoanalize-i-ulomak-iz-kirsten-hyldgaard-the-cause-of-the-subject-as-an-ill-timed-accident/)

[hyldgaard-the-cause-of-the-subject-as-an-ill-timed-accident/](https://protreptikos.wordpress.com/2010/07/04/tyche-ulomak-iz-jacques-lacan-cetiri-temeljna-pojma-psihoanalize-i-ulomak-iz-kirsten-hyldgaard-the-cause-of-the-subject-as-an-ill-timed-accident/)

vrijeme | Hrvatska enciklopedija (n.d.). Preuzeto 4. siječanj 2019., od

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=65498>

Znate li što je propriocepcija? - Index.hr. (2014). Preuzeto 21. travanj 2018., od

<http://www.index.hr/vijesti/clanak/permalink/786273.aspx>

Zorns Lemma (1970) | A film by Hollis Frampton. (n.d.). Preuzeto 13. kolovoz 2018., od

<http://hollisframpton.org.uk/zornslemma.htm>

OSTALI IZVORI

Perica, B. (2019). (osebna komunikacija, 27. siječanj 2019.)

Perica, B. (n.d.). (bilješke s predavanja)

VIDEOZAPISI

Dylan-Robbins, S. (31. srpanj 2013). *The Long, Circular History of Loops* *The New Yorker*

[Video dokumnet i transkript]. Preuzeto 2. kolovoz 2017., od

<https://video.newyorker.com/watch/the-long-circular-history-of-loops>

Pirelli HangarBicocca. (18. rujan 2013.). *The Visitors* / *Ragnar Kjartansson*

@*HangarBicocca* [Video dokumnet]. Preuzeto 30. srpanj 2018., od

<https://www.youtube.com/watch?v=lcwGnWuXJuU>

Ric Burns. (2006). *Andy Warhol: A Documentary (2 of 2)* [Video dokumnet]. Preuzeto 4.

kolovoz 2018., od <https://www.youtube.com/watch?v=r47Nk4o08pI>

VernissageTV. (22. svibanj 2013). *Valie Export at Zak Branicka Gallery, Berlin* [Video

dokumnet]. Preuzeto 24. lipanj 2017., od

<https://www.youtube.com/watch?v=vKRZOw2Oq58>

POPIS SLIKA

Slika 1. Derek Jarman, *Blue*, 1993. Projekcija filma u *South Gallery*, London, 2017.

Fotografija: Jim Corbett © Alise O'Brien Photography. Preuzeto s

<https://pulitzerarts.org/feature/derek-jarman-blue/> (12.12.2017.)

Slika 2. Larry Rivers, *An Outline of History from the Kent-Bicentennial Portfolio: Spirit of Independence*, offset litografija, 1975. Preuzeto s

<https://www.mutualart.com/Artwork/Outline-of-History/59661A696DDF349E> (6.5.2018.)

Slika 3. Francis Ford Coppola (režija), *Apocalypse Now*, 1979. Sličica iz filma. Preuzeto s

<http://www.tasteofcinema.com/2016/the-10-most-ironic-uses-of-songs-in-movie-history/> (18.5.2018.)

Slika 4. Carl Theodor Dreyer (režija), *Stradanje Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d'Arc)*, 1928. Sličice iz filma. Preuzeto s <http://english.carlthdreyer.dk/AboutDreyer/Visual-style/The-Obtuse-Space-of-La-Passion-de-Jeanne-d%E2%80%99Arc.aspx> (26.6.2018.)

Slika 5. Bruce Nauman, *Clown Torture*, videoinstalacija, 1987. Sličica iz videa *No, No, No, No (Walter)*. Preuzeto s <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Modern/Clown> (26.6.2018.)

Slika 6. Abel Gance (režija), *Napoleon*, polivizija, 1927. Sličice iz završnog dijela filma. Preuzeto s <http://www.cutlube.com/gance.htm> (27.7.2018.)

Slika 7. Luis Weber i Phillips Smalley (režija), *Suspense*, 1913. Sličica iz filma. Preuzeto s <http://moviessilently.com/2016/04/24/suspense-1913-a-silent-film-review/> (26.6.2018.)

Slika 8. Brian De Palma (režija), *Sisters*, 1973. Sličica iz filma. Preuzeto s <https://kultguyskeep.wordpress.com/2014/04/28/sisters-1973-enter-the-sordid-sexual-world-of-brian-de-palmas-suspenseful-hitchcock-homage-in-hd/> (26.6.2108.)

Slika 9. Giotto di Bondone, Epizode iz života Joakima i Ane (ploče 1-6), epizode Marijinog života (ploče 7-15) i epizode Kristova života i smrti (16-39), 1303-1310. Detalj freske u Capella degli Scrovegni, Padova. Preuzeto s <http://www.cultorweb.com/Giotto/Gc3.html> (26.6.2018.)

Slika 10. Ragnar Kjartanson, *The Visitors*, višekanalna videoinstalacija, 2012. Detalj instalacije u SFMOMA, San Francisco, 2017. Preuzeto s <https://www.sfmoma.org/publication/soundtracks/ragnar-kjartansson> (30.7.2018)

Slika 11. Ragnar Kjartanson, *The Visitors*, višekanalna videoinstalacija, 2012. Sličica iz videa. Preuzeto s <https://www.sfmoma.org/publication/soundtracks/ragnar-kjartansson> (30.7.2018)

Slika 12. Posjetitelji video instalacije, Ragnar Kjartansson, *The Visitors*, 2012. Detalj instalacije u Barbican Art Gallery, London, 2016. Izvor: osobna arhiva

Slika 13. Hans Holbein the Younger, *The Ambassadors*, ulje na hrastu, 1533. Preuzeto s <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors> (31.7.2018.)

Slika 14. Hans Holbein the Younger, *The Ambassadors*, ulje na hrastu, 1533. Detalj, pogled sa strane. Preuzeto s <http://www.dodedans.com/Eholbein-ambassador.htm> (31.7.2018.)

Slika 15. Bruce Nauman, *Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black*, višekanalna videoinstalacija, 1967-68. Sličice iz videa. Preuzeto s https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-art-make-up-no-1-white-no-2-pink-no-3-green-no-4-black-1967-1968 (10.10.2017.)

Slika 16. Bruce Nauman, *Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black*, višekanalna videoinstalacija, 1967-68. Sličice iz videa. Preuzeto s <http://www.artnews.com/038-9-art-make-up/> (5.8.2018.)

Slika 17. Andy Warhol, *Green Disaster #2 (Green Disaster Ten Times)*, sitotisak i akrilik na platnu, 1963. Preuzeto s <http://www.artbook.com/9783735600462.html> (3.8.2018.)

Slika 18. Andy Warhol, *Orange Car Crash*, sitotisak i akrilik na platnu, 1964. Preuzeto s http://www.artchive.com/artchive/w/warhol/warhol_car_crash.jpg.html (3.8.2018.)

Slika 19. Andy Warhol, *Ambulance disaster*, sitotisak na platnu, 1963. Preuzeto s <https://theartstack.com/artist/andy-warhol/ambulance-disaster-1963> (21.11.2017.)

Slika 20. Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, sitotisak na platnu, diptih, 1962. Preuzeto s <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093> (25.3.2017.)

Slika 21. Andy Warhol *Orange Car Crash*, sitotisak i akrilik na platnu, diptih, 1963. Preuzeto s <https://www.mumok.at/en/node/22126> (4.8.2018.)

Slika 22. VALIE EXPORT, *The un-ending/ -ique melody of cords*, videoinstalacija, 1998. Preuzeto s <https://www.pinterest.com/pin/422281187452428/> (5.8.2018.)

Slika 23. VALIE EXPORT, *The un-ending/ -ique melody of cords*, videoinstalacija, 1998. Preuzeto s <https://www.pinterest.com/pin/422281187452428/> (5.8.2018.)

Slika 24. Bruce Nauman, *Bouncing in the Corner #1*, 1968. Sličica iz videa. Preuzeto s <http://zkm.de/en/artwork/bouncing-in-the-corner-1> (16.10.2017.)

Slika 25. Bruce Nauman, *Clown Torture*, videoinstalacija, 1987. Detalj instalacije u Baselu, 2018. Fotografija: Tom Bisig. Preuzeto s <https://www.theblock.art/shows/bruce-nauman-disappearing-acts-at-schaulager/> (20.7.2019.)

Slika 26. Bruce Nauman, *Clown Torture*, videoinstalacija, 1987. Sličica iz videa *Pete and Repaeat*. Preuzeto s <https://www.mediamatic.net/en/page/40332/bruce-nauman-clown-torture-video-still> (8.8.2018.)

Slika 27. Bruce Nauman, *Clown Torture*, videoinstalacija, 1987. Sličica iz videa *No, No, No, No (Walter)*. Preuzeto s <https://www.mediamatic.net/en/page/40329/bruce-nauman-clown-torture-video-still> (20.7.2019.)

Slika 28. Bruce Nauman, *Clown Torture*, videoinstalacija, 1987. Sličica iz videa. Preuzeto s <https://www.artforum.com/print/201808/on-the-art-of-bruce-nauman-76749> (20.7.2019.)

Slika 29. Ragnar Kjartansson, *Me and My Mother*, 2010. Sličica iz videa. Preuzeto s <https://hyperallergic.com/220669/every-five-years-ragnar-kjartansson-asks-his-mother-to-spit-on-him/> (14.11.2017.)

Slika 30. Ragnar Kjartansson, *Me and My Mother*, 2015. Sličica iz videa. Preuzeto s <https://hyperallergic.com/220669/every-five-years-ragnar-kjartansson-asks-his-mother-to-spit-on-him/> (14.11.2017.)

Slika 31. Ragnar Kjartansson, *God*, video instalacija, 2007. Detalj instalacije u Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2017. Preuzeto s <https://hyperallergic.com/343176/liberation-theology-ragnar-kjartanssons-god/> (10.8.2018.)

Slika 32. Ragnar Kjartansson, *God*, videoinstalacija, 2007. Sličica iz videa. Preuzeto s <https://www.timeout.com/london/art/ragnar-kjartansson> (10.8.2018.)

Slika 33. Wolf Vostell, *Grasshoppers*, videoinstalacija zatvorenog kruga, 1969 – 1970. Preuzeto s <https://www.mumok.at/en/heuschrecken> (11.10.2017.)

Slika 34. Wolf Vostell, *Grasshoppers*, videoinstalacija zatvorenog kruga, 1969 – 1970. Detalj. Preuzeto s <http://www.medienkunstnetz.de/werke/heuschrecken/bilder/2/> (5.8.2018.)

Slika 35. Shirin Neshat, *Turbulent*, dvokanalna videoinstalacija, 2008. Sličice iz videa. Preuzeto s <https://vimeo.com/176258268> (5.8.2018.)

Slika 36. Paul Sharits, *Piece Mandala/End War*, 1966. Detalj filmske trake sa sličicama iz filma. Preuzeto s <http://www.fridericianum.org/exhibitions/paul-sharitsbr-a-retrospective> (16.10.2017.)

Slika 37. Ragnar Kjartansson, partitura za videoinstalaciju *The Visitors*, kemijska olovka, olovka i akvarel na papiru, 2012. Preuzeto s <https://www.sfmoma.org/publication/soundtracks/ragnar-kjartansson/> (30.7.2018.)

Slika 38. Harun Farocki, *Workers Leaving the Factory in 11 Decades*, višekanalna videoinstalacija, 2006. Preuzeto s <http://angelsbarcelona.com/en/artists/harun-farocki/projects/arbeiter-verlassen-die-fabrik-in-elf-jahrzehnten-workers-leaving-the-factory-in-eleven-decades/127> (26.8.2018.)

Slika 39. Harun Farocki, *Workers Leaving the Factory in 11 Decades*, višekanalna videoinstalacija 2006. Detalj, sličice iz videa. Izvor: osobna arhiva

Slika 40. Ragnar Kjartansson, *A Loto f Sorrow*, performans, 2013. Sličica iz videa. Preuzeto s <https://www.youtube.com/watch?v=f7tuOHbim2M> (16.8.2018.)

- Slika 41. Ragnar Kjartansson, *A Loto f Sorrow*, jednokanalni video, 2013. Videoprojeksija u Luhring Augustine, New York, 2016.** Preuzeto s <https://mgns.org.au/articles/artspace-working-new-space/> (16.8.2018.)
- Slika 42. Andy Warhol, *Outer and Inner Space*, dvokanalna filmska projekcija, 1965. Dokumentarna fotografija s filmske projekcije.** Preuzeto s <https://edie.pink/outer-and-inner-space/> (20.7.2019.)
- Slika 43. Dalibor Martinis, *Dalibor Martinis razgovara s Daliborom Martinisom*, 1978./2010. Fotografija medijskog projekta u emisiji Drugi format.** Preuzeto s <http://artt.hr/work/dalibor-martinis-razgovara-s-daliborom-martinisom/> (16.8.2018.)
- Slika 44. Andy Warhol, *Sleep*, 1963. Sličice iz filma.** Preuzeto s <http://www.medienkunstnetz.de/works/sleep/> (1.8.2017.)
- Slika 45. Andy Warhol, *Sleep*, 1963. Sličice iz filma.** Preuzeto s <https://www.museum-joanneum.at/en/kunsthhaus-graz/your-visit/events/events/event/1629/andy-warhol-sleep-1> (17.8.2018.)
- Slika 46. Douglas Gordon, *24 Hours Psycho*, video instalacija, 1993. Instalacija u Kunstmuseum Wolfsburg. Fotografija: Helge Mundt.** Preuzeto s <https://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/collection/douglas-gordon/24-hour-psycho-en-us/> (17.8.2018.)
- Slika 47. Bill Viola, *The Greeting*, 1995. Sličica iz videa.** Preuzeto s <https://www.philamuseum.org/exhibitions/2005/77.html> (12.12.2017.)
- Slika 48. Shema simultanih višekanalnih projekcija: nesinkrone projekcije (lijevo); sinkrone projekcije (desno).** Izvor: osobna arhiva
- Slika 49. Shema simultanih i sukcesivnih projekcija.** Izvor: osobna arhiva
- Slika 50. Frank Gillette i Ira Schneider, *Wipe Cycle*, višekanalna video instalacija, 1968. – 1969.** Preuzeto s <http://bfafinearts.sva.edu/people/frank-gillette-artist/> (18.8.2018.)
- Slika 51. Frank Gillette i Ira Schneider, *Wipe Cycle*, 1968. – 1969. Shematski prikaz.** Preuzeto s <http://www.medienkunstnetz.de/works/wipe-cycle/> (18.8.2018.)
- Slika 52. Shematski prikaz vremenskih intervala.** Izvor: osobna arhiva
- Slika 53. Shematski prikaz prostornih razmaka (intervala).** Izvor: osobna arhiva
- Slika 54. VALIE EXPORT, *Splitscreen – Solipsismus*, filmska instalacija, 1968.** Preuzeto s <https://theartstack.com/artist/valie-export/splitscreen-solipsismus> (19.8.2018.)
- Slika 55. Michael Snow, *Two Sides of Every Story*, instalacija, 1974. Shematski prikaz.** Preuzeto s <https://walkerart.org/magazine/artists-cinema-projected-images> (19.8.2018.)
- Slika 56. Michael Snow, *Two Sides of Every Story*, 1974. Sličice iz filmova.** Preuzeto s http://angelsbarcelona.com/images/works/work_two_sides_to_every_story2_4383.jpg (19.8.2018.)

Slika 57. Bruce Nauman, *Mapping the studio I (Fat Chance John Cage)*, višekanalna instalacija, 2001. Detalj. Preuzeto s <https://www.diaart.org/program/exhibitions-projects/bruce-nauman-mapping-the-studio-i-fat-chance-john-cage-exhibition>, fotografija: Stuart Tyson (19.8.2018.)

Slika 58. Andy Warhol, *Silver car crash (Double disaster) (in 2 parts)*, sitotisak i srebrni sprej na platnu, diptih, 1963. Preuzeto s <http://www.artnet.com/artists/andy-warhol/silver-car-crash-double-disaster-in-2-parts-wh4ChWJI4WAFHOCihjzeyw2> (3.8.2018.)

Slika 59. Andy Warhol, *White Burning Car III*, sitotisak na platnu, 1963. Preuzeto s <https://www.quora.com/Why-is-Andy-Warhol-considered-a-pop-artist> (20.8.2018.)

Slika 60. Marina Abramović, *The Artist is Present*, 2010. Performans u MoMA, New York. Preuzeto s <https://www.flickr.com/photos/sixteen-miles/4421751197> (20.8.2018.)

Slika 61. Bruce Nauman, *Live Taped Video Corridor*, instalacija, 1970. Detalj. Preuzeto s <https://www.youtube.com/watch?v=9IrqXiqqQBo> (20.8.2018.)

Slika 62. Bruce Nauman, *Live Taped Video Corridor*, instalacija, 1970. Detalj. Preuzeto s <http://www.medienkunstnetz.de/works/live-taped-video-corridor/> (20.8.2018.)

Slika 63. Lacanov dijagram vizualnog polja. Preuzeto s <http://cinophile.ca/archives/volume-5-no-2-the-scene/gaze-suture-interface-the-suicide-scene-in-michael-haneke%E2%80%99s-cache/> (26.5.2018.)

Slika 64. Harun Farocki, *Bilder der Welt und Unschrift des Krieges*, 1988. Sličice iz filma. Preuzeto s <https://www.jonathanrosenbaum.net/1992/02/a-road-not-taken/> (17.7.2018.)

Slika 65. Harun Farocki, *Bilder der Welt und Unschrift des Krieges*, 1988. Sličice iz filma. Preuzeto s <http://www.asff.co.uk/harun-farocki-images-world-inscription-war-tate-modern/> (17. 7. 2018.)

Slika 66. Kristina Horvat Blažinović, *Nema mjesta panici*, video instalacija, 2015. Instalacija u galeriji Academia moderna, Zagreb

Slika 67. Vremenska struktura videa *Nema mjesta panici*, 2014.

Slika 68. Kristina Horvat Blažinović, *Nema mjesta panici*, 2015. Sličica iz videa

Slike 69. i 70. Skenirane idejne skice za videoinstalaciju i performans *Nema mjesta panici*, 2014.

Slike 71. i 72. Sa snimanja videa *Nema mjesta panici*, 2014. Sličice iz videa

Slika 73. Istraživanje boje i okvira za video *Nema mjesta panici* (računalna manipulacija boje), 2015.

Slike 74. i 75. Izložba *Nema mjesta panici* u Galerijском centru Varaždin, 2016.

Slika 76. Pozivnica za izložbu *Nema mjesta panici* u galeriji Academia moderna, Zagreb, 2015.

Slika 77. Izložba *Zabava za kralja* u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, Čakovec, 2020. Postav u prostoru

Slika 78. Izložba *Zabava za kralja* u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, Čakovec, 2020. Detalj postava

Slika 79. Izložba *Zabava za kralja* u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, Čakovec, 2020. Detalj postava

Slika 80. Izložba *Zabava za kralja* u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, Čakovec, 2020. Detalj postava

Slika 81. Kristina Horvat Blažinović, *Zabava za kralja*, audiovideo instalacija, 2018. Računalna simulacija

Slika 82. Kristina Horvat Blažinović, *Zabava za kralja*, audiovideo instalacija, 2018. Postav u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, 2020.

Slike 83. i 84. Promjena boje u videu *Zabava za kralja*. Sličice iz videa

Slika 85. Vremenska traka u Adobe Premieru za video *Zabava za kralja*. Detalj snimke sučelja

Slike 86. - 89. Performansi za video *Zabava za kralja*. Sličice iz videa

Slike 90. i 91. Vremenska traka u Adobe Premieru za video *Mrtva žena u ateljeu*. Detalji snimke sučelja

Slika 92. Kristina Horvat Blažinović, *Mrtva žena u ateljeu*, 2018. Sličica iz videa

Slike 93. i 94. Performansi u ateljeu, za video *Zabava za kralja* i *Mrtva žena u ateljeu*. Sličice iz videa

Slika 95. Kristina Horvat Blažinović, *En ten tini*, 2018. Sličica iz videa

Slika 96. Kristina Horvat Blažinović, *En ten tini*, 2018. Sličica iz video snimke

Slika 97. Vremenska traka u Adobe Premieru za video *En ten tini*. Detalj snimke sučelja

Slike 98. i 99. Sa snimanja videa *En ten tini*. Sličice iz videa

Slike 100. i 101. Dječak koji se smije na fotografiji *Ein Hund macht Kunststücke*. Detalji

Slika 102. Kristina Horvat Blažinović, *Smijanje*, 2016., 2018. Sličica iz videa

Slika 103. Računalno modificirani detalj fotografije, 2016.

Slika 104. Kristina Horvat Blažinović, *Smijanje*, 2016, 2018. Postav u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, 2020.

Slike 105. i 106. Kristina Horvat Blažinović, *Podučavanje mladih djevojaka*, 2018, 2020. Sličice iz videa

PRILOZI

KRISTINA
HORVAT
BLAŽINOVIĆ
**ZABAVA
ZA KRALJA**

REALNO I
SIMBOLIČKO
U POETICI
UMNOŽENIH
EKRA
I SLIKA



IZLOŽBENI SALON MUZEJA
MEĐIMURJA ČAKOVEC

9. do 23.
lipnja 2020.



Sveučilište u Zagrebu
Akademija likovnih
umjetnosti



Prilog 1. Brošura/plakat za izložbu *Zabava za kralja* u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja Čakovec, Čakovec, 2020. Prva strana

ŽIVOTOPIS

MB znanstvenika: 325740

Kristina Horvat Blažinović rođena je 1970. godine u Čakovcu gdje završava osnovnu i srednju školu (Srednjoškolski centar "Josip Slavenski", usmjerenje Inokorespondent). Od 1979. do 1988. god. pohađa Školu animiranog filma u Čakovcu (ŠAF). Za svoja je animirano-filmska ostvarenja nekoliko puta nagrađivana na tadašnjim državnim festivalima. Od 1989. do 1990. god. studira Projektiranje i oblikovanje tekstila i odjeće na Tehnološkom fakultetu u Zagrebu. Godine 1991. pohađa tečajeve crtanja i slikanja na Camden School of Arts u Londonu, a iste godine upisuje diplomski studij slikarstva na Akademiji za likovnu umjetnost u Ljubljani. Diplomirala je u klasi Gustava Gnamuša, a zatim na istoj instituciji, 2008. godine, magistrirala na poslijediplomskom studiju videa, pod mentorstvom Sreće Dragana. Godine 2012. upisuje Sveučilišni poslijediplomski doktorski studiju slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Doktorsku disertaciju pod naslovom „Realno i simboličko u poetici umnoženih ekrana i slika“ obranila je u lipnju 2020. godine. Majka je dvoje djece.

Nastavna djelatnost

Od 1997. do 2003. radi u Graditeljskoj školi u Čakovcu kao profesorica stručnih predmeta na programima dizajner keramike i dizajner unutrašnje arhitekture i kao voditeljica učeničke videogrupe. Godine 1997. i 1999. u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza pohađa Školu medijske kulture, za voditelje filmskih i videodružina, za igrani i dokumentarni film.

Godine 2001. završava stručno psihološko-pedagoško obrazovanje i polaže državni stručni ispit na Školi primijenjenih umjetnosti i dizajna u Zagrebu, za zvanje profesor slikarstva.

Od 1999. do 2003. honorarno radi kao vanjska je suradnica na Visokoj učiteljskoj školi Čakovec, kao voditeljica likovnih i metodičkih vježbi na učiteljskom i predškolskom studiju.

Od 2003. do 2007. godine u stalnom je radnom odnosu na Visokoj učiteljskoj školi u Čakovcu, u zvanju predavača. Nositeljica je kolegija: Medijska kultura, Dijete i mediji, Likovna kultura i Metodika likovne kulture.

Od 2007. do danas u stalnom je radnom odnosu na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. U umjetničko-nastavno zvanje docenta (umjetničko područje, polje likovne umjetnosti, grana slikarstvo) izabrana je 2010. godine, a 2016. u zvanje izvanredne profesorice. Nositeljica je

kolegija na učiteljskom i odgojiteljskom studiju: Metodika likovne kulture 1, 2, i 3; Crtanje 1 i 2; Slikanje 1 i 2; Likovna kultura 1 i 2; Kreativni pristup filmu i videu; Volontiranje u obrazovanju. Na stručnim skupovima učitelja razredne nastave redovito drži predavanja iz područja metodike likovne kulture.

Od 2010. do 2014. godine vanjska je suradnica na Fakultetu organizacije i informatike u Varaždinu kao autorica i nositeljica kolegija Interdisciplinarni pristup vizualnoj i medijskoj kulturi.

Redovito sudjeluje na umjetničko-znanstvenim konferencijama u organizaciji Učiteljskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i suautorica je, uz Miroslava Huzjaka, udžbenika za *Likovnu kulturu* za 6. i 7. razred., u izdanju Školske knjige Zagreb.

Mentorica je pri izradi brojnih diplomskih i završnih radova iz područja likovne i medijske kulture i metodike likovne kulture na učiteljskom studiju i studiju ranog i predškolskog odgoja i obrazovanja.

Umjetničko djelovanje

Umjetnički djeluje od 1993. godine. Samostalno izlaže u Hrvatskoj i Sloveniji, te grupno u zemlji i inozemstvu (Maribor, Ljubljana, Beč, Schramberg, Szigetvar, Stuttgart, Zurich, Pariz). Fundus umjetničkih djela obuhvaća slike, crteže, skulpturalne objekte, video, video i multimedijalne instalacije, animirani film, performans i grafički dizajn (naslovnice publikacija, izrada logtipova, oblikovanje kataloga za izložbe). Autorica je nekoliko glazbenih videospotova (Lidija Bajuk; *Only Bass and Drum*), videoscenografije za kazališnu predstavu *Odiseja 2001.* (K.R. Gustl & ZeKaeM Zagreb) i Kazališnih lutaka i scenografije za predstavu "Ptičica", KD "Pinklec", Čakovec. Članica je Hrvatskog društva likovnih umjetnika.

Samostalne izložbe i performans

2020. „Zabava za kralja“, Izložbeni salon Muzeja Međimurja Čakovec, Čakovec

2016. „Nema mjesta panici“, Galerijski centar, Varaždin

2015. „Nema mjesta panici“, Galerija Academia Moderna, Zagreb

2013. „Dobrodošli-doviđenja“, Muzej Međimurja Čakovec

- 2013.** „**Volim te**“, multimedijalni performance s Lejom Jurišič (slo) i Tejom Rebom (slo), Galerija Scheier, Čakovec
- 2011.** „**Stage or She-Stopped**“, galerija NANO, Zagreb
- 2010.** „**Crte, trake i stolice**“, Izložbeni prostor Centra za kulturu, Čakovec
- 2010.** „**Reži po crti**“, Galerija Učiteljskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
- 2010.** „**Mape**“, performans i site specific crtež u prostoru, Trg Republike, Čakovec (7. FAČUK, Festival kazališne i ulične kreativnosti)
- 2010.** „**Lines, Tapes and Chairs**“, galerija Media Nox, Maribor
- 2010.** „**Mape**“, performans i site specific crtež u prostoru, Grajski trg, Maribor
- 2010. Lutke i scenografija za lutkarsku predstavu Ptičica**, produkcija KD „Pinklec“ Čakovec (**Festivali:** 2014. Festival ekološkog pozorišta, Bačka Palanka; 2013. Istanbul International festival, Istanbul; 2011. Vukovarsko lutkarsko proljeće, Vukovar; 2011. Poletni lutkovni pristan, Maribor; 2011. Međunarodni dječji festival u Šibeniku; **Nagrada:** 2014. Festival ekološkog pozorišta, Bačka Palanka – Nagrada ocjenjivačkog suda za najbolju predstavu na festivalu)
- 2008.** „**Tragovi**“, Gradski muzej, Nova Gradiška
- 2008.** „**Happily Modified or Thin Yellow Line**“, Kulturni inkubator, Maribor
- 2007.** „**Bilješke**“, izložbeni prostor Centra za kulturu, Čakovec
- 2001. Autorski umjetnički video za kazališnu predstavu: "Odiseja 2001."**, K.R. GUSTL & zekaem Zagreb i Primorski poletni festival, Izola-Koper
- (**Gostovanja:** Hrvatska, ZeKaeM Zagreb i svi veći hrvatski gradovi; Slovenija, Izola i Koper; Egipat, Kairo; Italija, Cividale del Friuli; Cipar, Paphos; Rumunjska, Sibiu; Mađarska, Pečuh; Makedonija, Stobi i Bitola)
- 2000.** „**O iluzijama i fuzijama**“, Muzej Međimurja Čakovec

Skupne izložbe

- 2019. „1919. – 2019.“ Izložba likovnih i teorijskih djela profesora likovnog odgoja i obrazovanja Učiteljskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu od 1919. do 2019., Muzej Mimara, Zagreb**
- 2018. „40X40“, 40 Jahre Podium Kunst, Schramberg**
- 2018. „33 pitanja u minuti / Rotacija“, Kristina Horvat Blažinović i Rafael Lozano-Hemmer, Galerija Art 836/G, Hacklab01, AKC Medika, Zagreb.**
- 2017. Skladatelji i njegova djela kao poticaj likovnom stvaralaštvu (44. Majski muzički memorijal), Blažinović i Levačić sa studentima, Izložbeni prostor Centra za kulturu, Čakovec**
- 2016. „Places of Interest“, Theaterspektakel theatre festival, Zurich, Switzerland.**
- 2016. Međunarodna izložba likovnih umjetnika – sveučilišnih nastavnika, Mala galerija – Pučko otvoreno učilište Preč**
- 2015. Izložba nastavnika likovne kulture Učiteljskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Izložbeni prostor Centra za kulturu, Čakovec**
- 2015. „Centar svijeta - Projekt Sjever-sjeverozapad“, Palača Sermage, Varaždin**
- 2015. „Međunarodna izložba likovnih umjetnika – sveučilišnih nastavnika“, Umjetnički paviljon "Juraj Šporer", Opatija**
- 2014. Hlebec, Horvat Blažinović, Levačić , Galerija Učiteljskog fakulteta, Sveučilišta u Zagrebu**
- 2014. „Dobrodošli-doviđenja“, prostor bivše vojarne u Čakovcu (Clubture forum, u organizaciji Clubture, Mobile Art Dome i HDLU Međimurja, Čakovec)**
- 2014. „Instalacija za hvatanje vjetra“, instalacija u eksterijeru, Hlebec, Horvat-Blažinović, Trajkova, prostor bivše vojarne, Čakovec**
- 2013. „HDLU Međimurja / Retrospektiva 2013.“, Galerija Scheier, Čakovec**
- 2013. „Iza granica / Izza meja“, međunarodna izložba društveno angažirane umjetnosti, Galerija Scheier, Čakovec (projekt „New Media Cross-Border, IPA operativnog programa Slovenija-Hrvatska 2007 – 2013.“)**

- 2013. „Iza granica / Izza meja“**, međunarodna izložba društveno angažirane umjetnosti, Galerija Praktika, Split (projekt „New Media Cross-Border, IPA operativnog programa Slovenija-Hrvatska 2007 – 2013.“)
- 2012. „Izložba likovnih radova sveučilišnih nastavnika“**; EMEE 2012. Education in the Modern European Environment; Arts and Science in Education Conference Opatija, Umjetnički paviljon "Juraj Šporer", Opatija
- 2012. „XI. trijenale hrvatskoga kiparstva“**, Gliptoteka, Zagreb
- 2011. „Međunarodna izložba radova likovnih umjetnika, sveučilišnih nastavnika ECNSI, Zagreb 2011“**, galerija Karas, Zagreb
- 2011. „Defragmentiranje osobnosti Koprivnica“**, Muzej grada Koprivnice, Koprivnica
- 2011. „Your Body is a Battleground“**, multimedijalni performance, Čakovec (Actfest 2011, projekt „New Media Cross-Border, IPA operativnog programa Slovenija-Hrvatska 2007. – 2013.“)
- 2011. „ŽMLJ“**, multimedijalni performans, Trg Republike, Čakovec (8. FAČUK, Festival kazališne i ulične kreativnosti)
- 2010. „Once Over“**, performans s Vlatkom Horvat, u projektu Vlatke Horvat, Scores No2: What Escapes, Tanzquartier, Beč
- 2010. „Međunarodna izložba likovnih umjetnika sveučilišnih nastavnika ECNSI, Zagreb 2010“**, galerija Karas, Zagreb
- 2010. „Umjetnici Čakovca u Sigetu“**, Sohaz Galeria Szigetvar, Szigetvar, Mađarska
- 2010. „Izložba recentnih radova članova HDLU-a Zagreb“**, galerija Karas, Zagreb
- 2009. „Međunarodna izložba likovnih radova ECNSI 2009“**, Muzej antičkog stakla, Zadar
- 2009. Revija hrvatskog filmskog u videostvaralaštva**, Kinoteka Zlatna vrata, Split
- 2008. „Ausstellung“**, Hrvatsko veleposlanstvo, Stuttgart
- 2008. „Međunarodna izložba likovnih radova sveučilišnih nastavnika ECNSI 2008“**, Galerijski prostor Sveučilišta u Zadru
- 2008. „Sasvim obično/ritualno“**, Izložbeni prostor Centra za kulturu, Čakovec

2008. „Sasvim obično/ritualno“, Galerija grada Koprivnice
2007. „Sasvim obično/ritualno“, Dioklecijanovi podrumi i Salon Galić, Split
2007. „Sasvim obično/ritualno“, Kapetanova kula, Zadar
2007. „Sasvim obično/ritualno“, Palača Oršić, Varaždin
2006. **Fragmenti prostorne instalacije**, u projektu Vlatke Horvat i Tima Etchellsa:
„Nothing Good Hous“, Protections, Kunsthaus, Graz
2006. „Suvremena likovna umjetnost sjeverozapadne Hrvatske“ , Mladinski kulturni centar, Maribor
2006. „Suvremena likovna umjetnost sjeverozapadne Hrvatske“, Palača Oršić, Varaždin

Radovi u stalnim postavima i javnim prostorima

- Fundus Muzeja Međimurja Čakovec
- Fundus Centra za kulturu Čakovec
- Dječji centar Čakovec
- GDK Gavella Zagreb
- Gospodarska škola Čakovec
- Radio Velenje, Slovenija
- Matice hrvatske Čakovec
- Gradski muzej Nova Gradiška
- Treća osnovna škola Čakovec

Glazbeni videospotovi emitirani na HTV-u

- **Produkcija 2003.**, glazbeni video spot: „Drumfire“, Only Bass And Drum (Arion); koautorica
- **Produkcija 1999.**, glazbeni videospot: „Dražesna curica“, Only Bass And Drum (Arion); koncepcija, režija i montaža

- **Produkcija 1998.**, glazbeni videospot: „Statistika“, Only Bass And Drum (Arion); koncepcija, režija i montaža
- **Produkcija 1997.**, glazbeni videospot: „Zora djevojka“, Lidija Bajuk (CBS); koncepcija, režija i montaža
- Članstvo u povjerenstvima i recenzije
- **2011. – 2019.**, članica uredništva i recenzentica - Croatian Journal of Education (Hrvatskog časopisa za odgoj i obrazovanje), izdavač: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- **2018. recenzentica** - Časopis Metodički ogledi, izdavač: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- **2018. recenzentica** – „Moje boje 5“, udžbenik za Likovnu kulturu za 5. razred, autor: Miroslava Huzjaka, izdavač: Školska knjiga
- **2016. – danas, Članica povjerenstva** za upravljanje kvalitetom Učiteljskog fakulteta
- **2014. – 2015. Članica stručnog povjerenstva** za prosudbu udžbenika i pripadajućih dopunskih nastavnih sredstava za osnovnu školu za šk. God. 2014./2015. (MZOS)
- **2015. recenzentica** - Zbornik: Konferencija Učiteljskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, međunarodna znanstvena konferencija, Opatija, 2015.
- **2015. recenzentica** – Zbornik: Međunarodni znanstveni skup XV. dani Mate Demarina, u organizaciji Odjela za odgojne i obrazovne znanosti Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli, 2015.

Stručni članci i udžbenici

- **2108., 2019.** Miroslav Huzjak i Kristina Horvat Blažinović. Udžbenik „Moje boje 6“ za Likovnu kulturu za šesti razred. Izdavač: Školska knjiga, Zagreb
- **2019.** Zbornik sažetaka ACE 2019, Međunarodna umjetničko-znanstvena konferencija, Zagreb. „Ponavljjanje i umnažanje kao umjetnička praksa“. Izdavač: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

- **2016.** Balić Šimrak, Antonija; Glasnović Gracin, Dubravka; Narančić Kovač, Smiljana; Kristina Horvat Blažinović; Velički, Vlatka; Žabčić, Danijel; Oreški, Predrag. „Mathematical picture books for young children“, *BIBAC2016 – 2nd International Conference ‘Building Interdisciplinary Bridges Across Cultures’: Conference Proceedings* / Burnard, Pamela; Ross, Valerie (ur.), Cambridge, UK: University of Cambridge – Faculty of Education & Churchill College, 2016. (međunarodna recenzija, sažetak, stručni).

Projekti

- **2015./2016. projekt LIKOVNO I KNJIŽEVNO STVARALAŠTVO KAO POTICAJ U RANOME UČENJU (MASLIK)**, sredstva: Potpora znanstvenim i umjetničkim istraživanjima za 2015. godinu, Sveučilište u Zagrebu. Konceptija i vođenje radionice animiranog filma za studente Učiteljskog studija. **Produkcija:** desetak kratkih animacija na temu: „Krug i kružnica“.
- **2014./2015. Projekt: Poruka – organizacija likovnih radionica;** suradnja studenata Učiteljskog fakulteta, Odsjeka u Čakovcu i učenika nižih razreda I., II. i III. osnovne škole u Čakovcu.
- **2013. Projekt: Novi mediji u vrtiću - organizacija i vođenje kreativnih radionica iz područja Novih medija: Animirani film: kolažna animacija** (suradnja sa Školom animiranog filma Čakovec), **Video: igrani film prema slikovnici, Fotografija: fotografija kao zapis i umjetnički materijal** (suradnja s udrugom Fotografija.hr), **Računalo: VJ-ing dječje glazbeno-scenske igre** (suradnja s udrugom Udruga Kultura i edukacija /UKE/). Suradnja Učiteljskog fakulteta i Dječjeg centra Čakovec. Mjesto održavanja: Galerija Scheier, Čakovec (Centar za kulturu Čakovec)

Rad u umjetničkim organizacijama, organizacijama civilnog društva i javnim tijelima

- **2013. – 2016.** Članica Kulturnog vijeća Grada Čakovca
- **2009. – 2016.** Članica Komisije za vizualni identitet grada Čakovca
- **2013. – 2015.** Predsjednica Kulturnog vijeća Grada Čakovca

- **2014. – 2015.** Članica radnog tima za izradu Razvojne strategije Međimurske županije do 2020.
- **2014. – 2016.** Kreiranje, koorganizacija i provedba umjetničkog i umjetničko-aktivističkog programa u okviru udruge Platforma za Društveni centar Čakovec (ranije: Inicijativa 1729/2)
- **2013.** Predsjednica Hrvatskog društva likovnih umjetnika Međimurja (HDLUM Međimurja)
- **2013.** Programska koncepcija i organizacija izložbi u galeriji Scheier, u okviru Centra za kulturu Čakovec – pod pokroviteljstvom Učiteljskog fakulteta, Odsjeka u Čakovcu i Hrvatskog društva likovnih umjetnika Međimurja.
- **2011. – 2013.** Članica Upravnog odbora udruge Autonomni centar – ACT, sa sjedištem u Čakovcu

Članstvo

- Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Zagreb (HDLU)
- Škola animiranog filma Čakovec

Nagrada za umjetnički rad

2011. Best Work Award, 5th International Conference on Advanced and Systematic Research, ECNSI – 2011.