

Bez simbolike

Domljan, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:215:162993>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-19**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI
ODSJEK ZA ANIMIRANI FILM I NOVE MEDIJE

DIPLOMSKI RAD

BEZ SIMBOLIKE

Ana Domljan

Zagreb, rujan 2021.

UVOD:

U svojem radu bavim se formom, oblikom, repeticijom, ostatkom materijala, njegovom raznolikošću, njegovim značenjem te samim procesom. Mene zanima oblik bez prenesenog značenja. Rad se bavi samim sobom to jest rad je autoreferencijalan. Zbog toga sam se odlučila za organske forme, crtanje negativa, ostatak materijala, naglašavanje obrisnih linija, konstrukciju, reduciranje i recikliranje samog oblika. Oživljavanje, pokretanje kolaža koliko god on to dopušta. Od filma, projekcija do novih kolaža pa onda opet do filma.

Što je umjetnički objekt, što predstavlja njegova forma i volumen u prostoru te aktivacija objekta i sudionika. Aktivni odnos, aktivna participacija i interakcija sudionika kroz prostor s objektima, koreografija tijela koja nastaje kroz „obavljanje“ zadataka odnosno upute koje mogu biti izravne ili neizravne odnosno potpuno slobodno za interpretaciju. Bila mi je važna prisutnost sudionika odnosno direktan odnos s radom i djelovanje na njega. Jednostavan pristup odabrala sam također iz razloga što me zanimala moja granica kreativnosti odnosno promišljanja rada. Redukciju forme, misli, teme i osjeta kako bi se oslobodili pretpostavke kako je djelo zamišljeno odnosno kako bi djelo trebalo funkcionirati ili izgledati, kako se prema njemu odnositi. Sama ideja korištenja materijala koji već imam i njegova prenamjena je pristup koji me zanimao i u prijašnjim radovima. Materijal koji trenutno koristim je sav i isključivo ostatak materijala od prijašnjeg rada koji sam radila na prvoj godini diplomskog studija. Materijal su prozirne folije, papiri bijele, bež i crne boje, pak papir, te flis i spužvasti papir bijele i crne boje.

TEORIJSKI DIO:

Posljednjih desetljeća umjetnici su postupno širili granice umjetnosti. Podučavanje, kuriranje i razumijevanje umjetnosti i vizualne kulture počelo se mijenjati. Više nije bilo temeljeno na tradicionalnoj estetici već usredotočeno na značajne ideje i teme od svakodnevnice do psihoanalitičkog i političkog. Interaktivna umjetnost nije se razvijala kao i ostale umjetnosti kroz povijest i uključuje mnoge utjecaje iz prethodnih umjetničkih pokreta i eksperimenata s umjetnošću i tehnologijom. Jedan od prvih tekstova koji je teoretski razradio politički status participacije bio je iz 1934. godine a napisao ga je njemački teoretičar Walter Benjamin. On je smatrao da djelo treba aktivno intervenirati i omogućiti gledateljima da sudjeluju u procesu nastajanja umjetničkog djela. Interaktivna umjetnost nije se razvijala kao i ostale umjetnosti kroz povijest i uključuje mnoge utjecaje iz prethodnih umjetničkih pokreta i eksperimenata s umjetnošću i tehnologijom. Umjetnici su 70-ih godina tražili nove metode za komunikaciju sa svojom publikom. U tim godinama se razvio umjetnički pravac Fluxus. Cilj je bio približiti umjetnost svakodnevnom životu.

U prvom djelu procesa proučavajući participativnu umjetnost i umjetnike poput Lygie Clark i Roberta Morrisa počela sam razmišljati što za mene znači odnos umjetnika i promatrača, forma,

tema, način ostvarivanja komunikacije s promatračem ili sudionikom. Morrisov esej *Bilješke o skulpturi* iz 1966. bio je među prvima koji je artikulirao iskustvenu osnovu minimalističkih umjetničkih djela. Pozvao je na upotrebu jednostavnih oblika koji bi gledatelj mogao intuitivno shvatiti, a također ih je opisao kao ovisne o kontekstu i uvjetima u kojima su opažani te otvarajući pojam umjetničkog djela kao neovisnog o sebi. Krajem 1960-ih, Morris je počeo unositi neodređenost i temporalnost u umjetnički postupak koji se naziva Procesna umjetnost ili Anti-Forma. Rezanjem, ispadanjem ili slaganjem svakodnevnih materijala kao što su krpe ili filc, Morris je naglasio prolaznu prirodu umjetničkog djela, koja bi se u konačnici promijenila svaki put kada se instalira u novi prostor. To je zamijenilo ono što je Morris smatrao fiksnom, statičkom prirodom minimalističke ili "objektne" umjetnosti.

Tijekom 1970-ih godina Lygia Clark istraživala je ulogu osjetilne percepcije i psihičke interakcije koju bi sudionici imali s njezinim likovnim radovima. To je nazvala "ritualom bez mita". Za nju umjetničko djelo ne bi imalo reprezentativno značenje izvan njegove manipulacije od strane sudionika. Sudionici bi preuzeli umjetničke predmete i oblikovali ih po svojem nahođenju. U tom bi trenutku linija između sudionika i umjetničkog djela postala nejasna. Sudionici su postali dio umjetničkog djela odnosno sudionik ne bi bio izoliran od umjetničkog djela već bi oni postali jedno. Kasnija djela Lydie Clark poznata su kao "živa iskustva". Fokusirala se na živa iskustva, participaciju, odnos gledatelja i objekta te je smatrala da umjetnost treba promatrati kroz svih 5 osjetila, a ne samo jedno. Nakon 1963. rad Lydice Clark nije mogao postojati izvan iskustva sudionika. Njezina je umjetnost postala interaktivno iskustvo. Vjerovala je da gledatelj, odnosno sudionik, služi aktivnu i važnu funkciju u svijetu umjetnosti.

Yvone Rainer napisala je *No manifesto* u kojem zamišlja oblik plesa koji je jednak svojim esencijalnim elementima. U tom manifestu govori ne svim dosadašnjim postavljenim standardima koji vrijede za ples ali mogu se primijeniti i na druge vrste umjetnosti. Yvone Rainer kaže "Ne spektaklu. Ne virtuoznosti. Ne transformaciji, magiji i izmišljenom. Ne glamuru i imidžu zvijezde. Ne herojskom. Ne anti-herojskom. Ne uključivanju gledatelja ili izvođača. Ne stilu. Ne zavođenju gledatelja. Ne ekscentričnosti. Ne micanju ili ne micanju." *No Manifesto* mi je bio zanimljiv zbog istraživanja što je to osnovno, esencijalno u plesu pa tako i u umjetnosti. Traženje iskrenosti samog čina bez reflektora, prezentacije i glamura. Rainer je poznata po pristupu plesu koji tretira "tijelo više kao izvor beskonačne raznolikosti pokreta" nego kao isporučitelja radnje ili drame. Mnogi elementi koje je upotrijebila - poput ponavljanja, zadataka i neodređenosti - kasnije su postali standardna obilježja suvremenog plesa.

U knjizi *Bluets*, Maggie Nelson koristi nelinearnu strukturu za istraživanje emocionalnih i filozofskih posljedica tuge. Tijekom pjesme čitatelj mora sastaviti događaje koji su spisateljicu potaknuli da napiše knjigu. Tijekom tri godine pisanja knjige, govornica se bori da prevlada svoju dugotrajnu depresiju kroz središnju sliku plave boje. Ona koristi utjecaje iz svih područja svog života i interesa, uključujući razgovore s prijateljima, sjećanja, znanost, enciklopedije, rječnike, vjerske tekstove, filozofiju, književnost, glazbu, povijest, politiku i vizualne umjetnosti. Česti citati pisaca, mislilaca i glazbenika pružaju nove perspektive i leće za govornikova razmišljanja. Utjecaji uključuju Goethea, Billie Holiday, Sir Isaaca Newtona i mnoge druge. U knjizi mi se svidjela metoda i potpuno slobodni način tumačenja plave boje, način pisanja koji je različit kroz cijelu

knjigu zbog toga što autorica istražuje svoje osjećaje kroz plavu boju koja postaje medij kroz koji može razmišljati o ljubavi, boli, gubitku i depresiji. Piše kroz tri različite forme, a to su filozofski trakt, lirsku pjesmu i autobiografiju što daje dinamiku čitanju. Fragmenti nisu poredani ni kronološki ni tematski, već prema vlastitoj pjesničkoj logici, zbog toga knjiga podsjeća na dnevnički zapis ili na mozaik/kolaž te daje dodatan intimniji osjećaj povezanosti s tekstom te lakoću čitanja.

U mojem radu bilo mi je bitno osloboditi se pretpostavke kako bi djelo trebalo izgledati ili što bi trebalo predstavljati iz razloga što me u prijašnjim radovima ta misao kočila od isprobavanja i eksperimentiranja s novim stvarima i metodama. Bilo mi je bitno imati slobodu istraživanja slično kao u gore spomenutoj knjizi *Bluets*, mogućnost istraživati temu kroz bilo koji medij i metodu. Ukoliko je tema imala određenu težinu sama po sebi iz nekakvog strahopoštovanja prema temi kao što je na primjer reciklaža nisam se mogla dovoljno opustiti i pristupiti joj na način koji sam htjela. Zbog toga sam htjela isprobati drugačiji pristup. Htjela sam vidjeti kako se snalazim sama sa sobom. Bez teme koja me vodi kroz rad i usmjerava na određeno istraživanje i pristupanje temi. Eksperiment da vidim kako se snalazim ako te pretpostavke kako rad mora izgledati ili što mora predstavljati u potpunosti uklonim. Usporedila bih pristup svom umjetničkom procesu s oblikom automatskog pisanja. Također, htjela sam što manje opcija, svojevrsnu ograničenost odnosno jednostavnost.

Uglavnom bi ograničenja mogli shvatiti kao nešto negativno, ali zapravo nam ponekad pomažu jer nam omogućavaju da se fokusiramo na manje stvari jer imamo manje odluka za donijeti. Ako imamo apsolutnu slobodu može se dogoditi da si postavimo ograničenja u obliku očekivanja ili da ne znamo od kuda početi ili da je jednostavno previše opcija u samom startu te to može izazvati kreativnu blokadu dok je u mom slučaju zamjenom pristupa to jest postavljanje ograničenja odmah na početku na kraju rezultiralo slobodom.

Mene zanima gdje su granice iskoristivosti u umjetničkom radu, da li je i kada on zaista može biti u potpunosti gotov? Da li umjetnički rad posjeduje neku vrstu kružne energije ili umjetnik zna kada je rad uistinu gotov. U svojem radu još nisam došla do tog zida. Tri komada papira različitih oblika može se složiti u nebrojeno kombinacija odnosno kompozicija i to samo ako gledamo iz vlastite perspektive. Tuđa perspektiva donijeti će još kombinacija koje mi možda nikada ne bi uvidjeli.

Jedan od umjetnika koji mi je također bio zanimljiv je Bruce Nauman zbog svojeg procesa i promišljanja. Od sredine 1960-ih umjetnik je radio u svakom zamislivom umjetničkom mediju, povezivajući žanrove te pritom izmišljajući nove. Kroz svoju umjetnost istražuje mogućnosti onoga što umjetnost može biti. Njegova djela uključuju skulpture, filmove, holograme, interaktivne instalacije, neonske zidne reljefe, fotografije, grafike, skulpture, video i performans. Sam u ovom studiju odlučio je da sve što radi može biti umjetnost: "Ponekad aktivnost uključuje stvaranje nečega, a ponekad je aktivnost djelo." Njegov konceptualni rad naglašava značenje nad estetikom. Također, često je reciklirao svoje stare radove kao što je to napravio s radom *Raw Materials*. U tom umjetničkom djelu koristi "reciklirani materijal" odnosno zvučne zapise koje je

snimao 30 godina prije te ga prenamijenio. Od njih je radio zvučni kolaž koji je dobio drugu vrstu smisla. Tako i ja u svom radu sakupljam materijal, dokumentiram ga i čuvam jer u njemu ne vidim kraj već potencijal za nešto drugo te ih tako kasnije stavljam u drugi kontekst i radim od njih nešto novo.

DOSADAŠNJI RADOVI:

Redukcija , reciklaža materijala, raščlanjivanje, ostatak i interakcija su teme koje sam i dosad istraživala u svojim radovima u različitim formama i medijima. Često kažemo kako nešto biramo intuitivno, no kroz analizu svojih prijašnjih radova mogu primjetiti sličan pristup problematici koji se sa svakim radom razvijao korak dalje te upravo to sada želim dalje istražiti eksperimentirajući sa tezom redukcije i u prvi plan odlučujem staviti proces kao glavnu komponentu rada gdje si dopuštam nevidljivi kraj u smislu da sama odlučujem kraj svog procesa koji je promjenjiv i nestalan. Primjećujem težnju jednostavnom prikazu, metodi i jednostavnoj interpretaciji običnih, svakodnevnih objekata pa tako i tema. Težnja za doslovnom interpretacijom teme koju obrađujem bez prevelike manipulacije kroz postprodukciju i simbolike.

Ovaj rad ne bi bio moguć bez iskustva dobivenih iz prijašnjih radova.

Video esej

Kroz video pod nazivom "Video esej" bavila sam se redukcijom u samoj kameri, u načinu snimanja na način da sam sav materijal koji je snimljen stavila točno takav kakav je i tim redosljedom je stavljen u film. Nije bilo kadriranja, biranja materijala ili scena već je ideja bila prikazati to jest uhvatiti ritam pogleda kamerom. Sadržaj za video esej sniman je intuitivno, kadrovi su prikazi iz svakodnevnog života. Dječje srebrne sandale, pas koji šepa, Trešnjevački plac nakon radnog vremena, vrećica koju nosi vjetar iznad mene ili na primjer sjene koje gledam i primjećujem usputno ali želim naglasiti i sačuvati, objediniti u obliku vizualnog dnevnika moje svakodnevnice.

Fotelja

Kroz zvučnu instalaciju pod nazivom "Fotelja" bavila sam se reciklažom i interakcijom. Prvotno su postojali jedan kauč, dvije fotelje i tabure koji su pripadali mojem pradjedu. Zatim ih je on dao mojim roditeljima, a moji roditelji kasnije svojim prijateljima. Originalnog seta od tada više nema, svaki komad živi negdje drugdje. Jedna fotelja pripada meni, napravila je puni krug i trenutno nalazi se u mojoj sobi. Odlučila sam snimiti audio zapis ljudi s kojima je moj naslonjač bio ovih godina u doticaju i u čijim je domovima živio. Zvuk je sastavljen od odgovora na pitanja koja sam postavljala o njihovom odnosu s foteljom pa tako možemo čuti kako se fotelja morala unositi kroz prozor u kuću i kako je bila simbol prvog obiteljskog doma. Bilo mi je zanimljivo razmišljati o tome kakav je život živjela i kako je pronašla put do mene. Postav rada sastojao se od dotičnog naslonjača te zvučnika postavljenih sa strane.

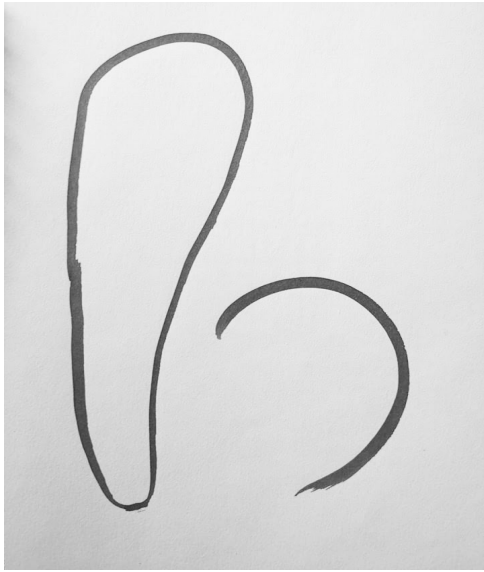
Biljni otpad

Skupljanjem biljnog otpada na svojim svakodnevnim relacijama željela sam predstaviti i staviti u novi kontekst nešto što nas okružuje u velikim količinama i u raznim oblicima i što je našem oku potpuno neprimjetno. Malo i veliko dio je naše svakodnevice na koji ne obraćamo pažnju. Odlučila sam ih prezentirati na različite načine pa sam tako radila njihove otiske u glini, neke sam vakumirala, slagala na zid te sam radila printeve. Manipulacija prikupljenim materijalom činila mi se nepotrebnom jer sam htjela da dokumentacija i prezentacija budu što siroviji / iskreniji. Htjela sam da „obrazac“ bude dovoljno zanimljiv gledatelju sam po sebi, što smatram da je bez moje manipulacije i intervencije. Postav rada osmišljen je tako da aludira na staze kojima sam prolazila pronalazeći i sakupljajući biljne ostatke. Htjela sam da gledatelj može ući i prošetati kroz rad umjesto da promatra zidne uzorke sa sigurne udaljenosti. Bilo mi je važno s obzirom da predlošci nisu nimalo egzotični a dio su naše nevidljive i zanemarene svakodnevice da gledatelj prođe mojim putem i malo svjesnije pogleda što ga okružuje.

PROCES RADA “BEZ SIMBOLIKE”:

Kroz studij uvijek su mi bili zanimljivi vrlo jednostavni zadatci kroz koje bi uspjeli otvoriti neku novu perspektivu, novi pristup. Naizgled jednostavna vježba daje puno prostora za razmišljanje i daljnji rad kroz praktičan primjer. Na primjer kako pokret preobraziti u pokret s tijela na predmet ili crtanje zvuka. Kako interpretirati radnju na više načina. Jednostavne metode koje se mogu primijeniti na gotovo bilo koju situaciju bez obzira na to kojim medijem se bavimo. Takvi zadatci su mi u početku bili inspiracija te su na kraju postali osnova mojeg rada. Korak po korak bez opterećenja od ishoda.

Moje istraživanje počelo je crtanjem osnovnih formi, biomorfni oblika, negativa prostora odnosno crtanja obrisnih linija nasumično odabranih predmeta ili prizora koji su se nalazili u neposrednoj blizini. Drugi dio istraživanja bio je prenijeti oblike iz crteža, rasčlaniti ih i izvući iz dvodimenzionalnog prikaza. Tako su nastali kolaži, makete i skulpture. Zanimalo me crpljenje materijala u potpunosti tako da su svi radovi povezani, rađeni od ostataka materijala prijašnjih radova, novi procesi nastaju preoblikovanjem starih oblika i stvaranjem novih npr. kolaži su rađeni od ostataka materijala od maketa a filmovi su rađeni od ostataka od kolaža. Također, seriji radova pripada i 6 video uradaka.



Slika 1. iz serije crteža



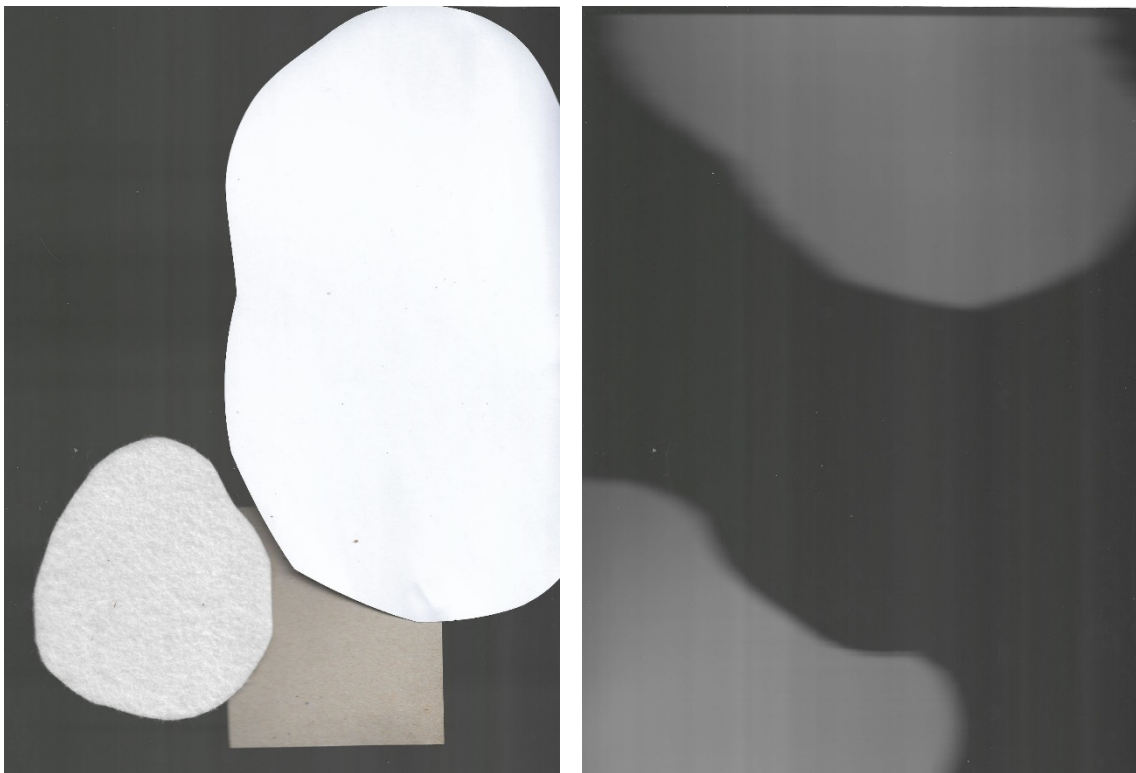
Slika 2. iz serije skulptura

Prvi, *Bez naziva*, rađen je od 10 različitih crteža koje sam snimala u obliku stop animacije te tražila različite odnosno što više novih kompozicija u jednom crtežu. Drugi film pod nazivom *Film od dvije slike* je, kao što i sam naslov kaže, film rađen od dvije iste fotografije koje se razlikuju isključivo po svjetlini. U filmovima se bavim istraživanjem materijala, crpljenjem istog te kompozicijom i ritmom.

Dio istraživanja su i dva artist booka. Prvi artist book sastoji se od vakumiranih ostataka od kolaža i maketa kao svojevrsna prezervacija materijala. Zanimalo me očuvanje i njegova dokumentacija pa sam ih tako slagala ili pojedinačno ili zajedno u kompozicije te sam ih vakumirala i slagala od toga stranice.

Drugi artist book je nastao skeniranjem ostataka od maketa te slaganjem novih kompozicija od njih kao svojevrsno portretiranje ostataka isto u svrhu dokumentacije odnosno prezervacije. Taj materijal sam skenirala također samostalno ili zajedno odnosno kao kompozicije ili digitalne kolaže te sam eksperimentirala s puštanjem svjetla kroz skener jer me podsjeća na neku vrstu analogne fotografije. Korištenje istog materijala, istog oblika u različitim tehnikama. Crteži su

postali objekti a objekti su postali filmovi. Zanimalo me kako sačuvati svaki dio rada. Cijeli proces pa tako i svaki komad materijala koji je korišten je jednako bitan kao i sam finalni produkt odnosno rad. Materijali koji su ostali od izrade maketa i skica u ovom artist booku su poprimili novi oblik. Ovog puta digitalni. Iako su prvobitni crteži konvertirani u skenirani digitalni materijal. Sav materijal je arhiviran. Materijal se vrti u krug, crpljenje ideje i pristupa.



Slika 3. i 4. Artistbook 2

OPIS RADA:

U mojem radu materijal koji koristim postaje predmet za koji me ne zanima od čega je napravljen već isključivo njegova iskoristivost. Istražujem svoj odnos prema njemu, manipulaciju njime te ritam i kompoziciju koji sam predmet nalaže.

Radeći na prošlom radu nisam mogla ne primijetiti sav „višak“ materijala koji je ostajao iza, u pozadini, neiskorišten od izrada skica, kolaža i maketa. Produciranjem neke zadane ideje ili forme moj fokus je s vremenom prešao na razmišljanje o iskoristivosti materijala. Zanimalo me isključivo koliko mogu dobiti koristeći već spomenuti „višak“, koliko novih radova ili ideja mogu dobiti koristeći samo na primjer dva oblika. Tako je krenulo eksperimentiranje s dva do tri oblika koje bih si zadala. Isti materijal koji je korišten za skeniranje novih kompozicija, korišten je za film i

također kao projekcija na grafoskopu. Na grafoskopu također istražujem kompoziciju i odnos tih zadanih oblika. Projekcija na grafoskopu je također dokumentirana te je od nje rađen novi film koji između ostalog istražuje ritam i dinamiku materijala i njihov međusobni odnos. Istražujem odnose pojedinih oblika te dinamiku koju stvaraju kada ih spojim odnosno postavim zajedno u novu kompoziciju. Koji ritam određena kompozicija nameće kada je u drugom kontekstu odnosno na filmu te kada ih složim u slojevima jedne na druge. Nijedan oblik nije mijenjan u svrhu novog rada već su varijacije na temu. Također, valja spomenuti "Truth to materials", načelo moderne arhitekture koje smatra da se svaki materijal treba koristiti tamo gdje je najprikladnije i da se njegova priroda ne smije skrivati. Izraz se koristio u estetskim raspravama tridesetih godina prošlog stoljeća, a povezuje s umjetnikom Henryjem Mooreom, koji je u knjizi *Unit One* (1934.) napisao da "Svaki materijal ima svoje individualne kvalitete..kamen je, na primjer, tvrd i koncentriran i ne bi trebao biti krivotvoren da izgleda kao meko meso..".

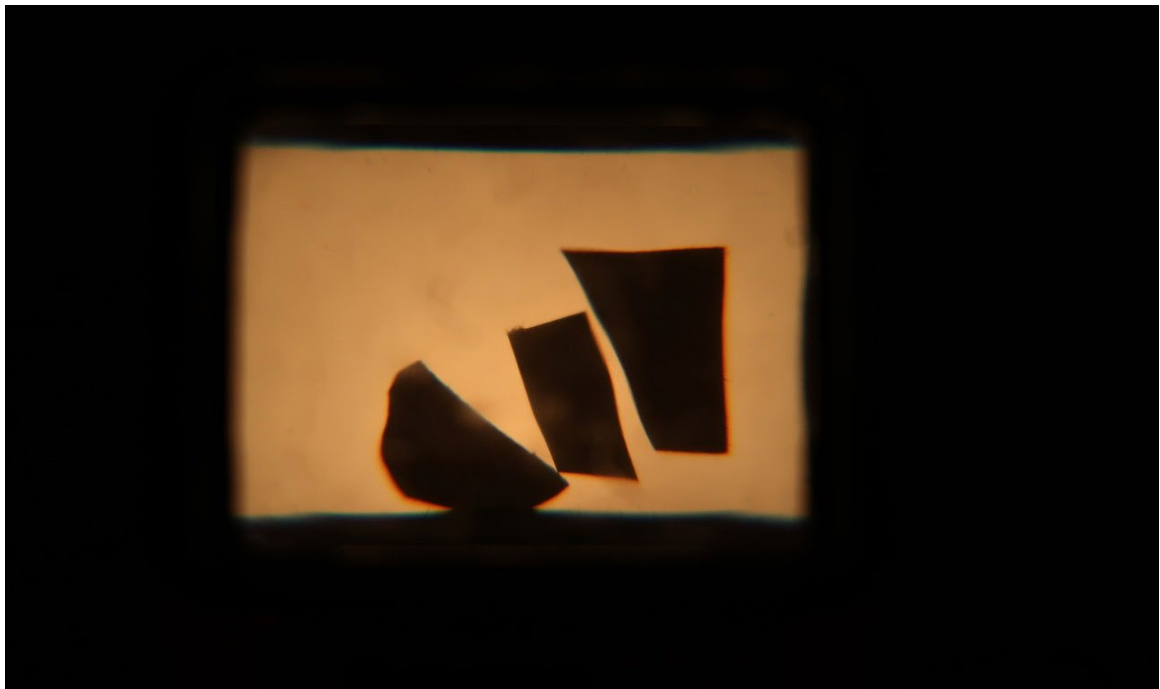
Zanima me rad s ostatkom materijala zapravo zato što taj materijal uopće nije višak. On je osnova tog rada, ono što je prvo i zadnje na što mislim pa onda po tome ne može biti odbačen. Kada sam u početku izrezivala određeni oblik iz papira, ovo što bi ostalo od papira mi je bilo jednako zanimljivo jer je nastao neki novi oblik odnosno negativ tog izrezanog oblika. Tako sam počela prvo raditi dokumentaciju tih negativa tako da sam ih sve ljepila u bilježnicu a kasnije sam ih počela slagati u kolaže.

Jedan materijal u više oblika odnosno ontološki jedan a formalno raznolik.

Pojam „ponavljanje“ u Deleuzevoj knjizi *Difference and Repetition* može se razumjeti kao suprotstavljanje općenitosti. Općenitost se odnosi na događaje koju si povezani kroz cikluse, jednakosti i zakone. Većina pojava znanost može izravno opisati kao općenitosti. Naizgled izolirani događaji ponavljat će se na isti način iznova jer njima upravlja isti zakon. Znanost se uglavnom bavi općenitostima jer nastoji predvidjeti stvarnost koristeći se redukcijom. Važnost ove terminološke promjene je u tome što su razlika i ponavljanje pozitivne snage s nepredvidivim učincima. Newtonov zakon termodinamike nam između ostaloga govori kako ukupna količina energije ostaje konstantna, samo se mijenja iz jednog oblika u drugi. Energija se čuva, ona se ne može stvoriti ili uništiti. Odnosno energija se može pretvoriti iz jednog oblika u drugi. Radovi su stvarani tako jedan za drugim s istim pristupom i istom energijom. Kao jedan ciklus izmjene energije iz jednog oblika u drugi, ideja ostaje ista samo se vrti iz kolaža na film ili iz fotografije na film. Deleuze objašnjava kako postupak "postajanja-" nije imitacija ili analogija već kako on generira novi način postojanja koji je funkcija utjecaja, a ne sličnosti. Postupak je uklanjanja elementa iz njegovih izvornih funkcija i stvaranje novih. Također valja spomenuti Spinozu odnosno ideju o kognitivnim tijelima koja nastoje poboljšati svoju moć djelovanja stvaranjem saveza s drugim tijelima te isto tako da je sve napravljeno od iste supstance. To možemo povezati na način da su ta zadana 3 oblika stvorila savez jedan s drugim kako bi se njihova "moć" poboljšala. Odnosno jedan bez drugoga ne funkcioniraju na jednako dobroj razini te iz upravo tog razloga sklapaju međusobni savez. Jedan objekt na filmu ili kolažu sam za sebe ne mora biti pretjerano zanimljiv ali ako jedan objekt stvori savez s još jednim ili s još dva odnosno ako ih stavimo u međusobni odnos onda mijenjamo njihovu moć djelovanja.

Prvu fazu započinjem odabirom tri komada različitih oblika s kojima ću raditi i onda s njima pokušavam dobiti što je više moguće oblika odnosno kompozicija koje sve bilježim skeniranjem.

Kasnije od tih skeniranih kompozicija radim video u kojem dalje istražujem pojedinačno svaki kolaž te u njima tražim nove kompozicije „cut-up“ tehnikom, njihove odnose i dinamiku. Film se obično sastoji od 3 do 5 skeniranih kompozicija, možemo reći fotografija, koje pojedinačno raščlanjujem na što je više moguće kompozicija te ih slažem jednom ili više slojeva u različitom ritmu bez zvuka. Od jedne fotografije uzmem nekoliko novih kompozicija koje stavljam u layere tako da opet ponavljam isti princip kao i kod kolaža. Kolaž postaje kolaž na filmu. U knjizi Miška Šuvakovića naišla sam na definiciju filma koja kaže da film prikazuje, odnosno, zastupa manjak, zato što u svakom filmu od nijemog filma europskog autorskog filma postoji odnos razlikovanja i izmicanja između filmske hipoteze (interpretacije uspostavljene gledanjem ili slušanjem ili lingvističkim dešifriranjem) i onoga što film bezuvjetno ispušta, skriva-ili-potiskuje, ne može dovesti do vidljivog, čujnog ili izrečenog. Zatim, granice kadra su granice svijeta i time film uvijek reducira optički i vizualni totalitet na odabrani i izdvojeni okvir za gledanje i postizanje smisla. Ako se obratimo lakanovskoj psihoanalizi tada sve što film prikazuje razumijevamo u funkciji onoga što ne prikazuje (manjka, odloženog smisla, potrošenog smisla, potisnutog, obrisanog traga, zapravo, fragmentiranog ne cijelog). Moguće je izvesti i jednu općenitiju semantičku teoretizaciju: film je prikazivanje prikazivanja zato što ne prikazuje samo ono što oko vidi (prizor, tijelo, odnos tijela u prizoru, događaj, prikazivanje događaja i pripovijedanje o događaju, kronologiju smjenjivanja prizora) nego i ono što se vizualno ne može prikazati i doživjeti. Film je vizualno prikazivanje, čak i kada je apstraktan (optički) ili ekspresivan. Postoji doslovnost fotografskog mehaničkog odražavanja i zamrzavanja (zahvaćanja traga) optičkog poretka ispred kamere ili u montažnom potencijalno arbitrarnom poretku. Time se ontologija prikazivanja utvrđuje i smješta kao suštinska naddeterminacija ili horizont viđenja. Po ovoj definiciji u mojim videima nema prikazivanja manjka jer je sav materijal prikazan u cijelosti, prikazana je cijela fotografija. Također, nema viška jer je sav materijal ujedno i jedini materijal koji se koristi.



Također mogu spomenuti koncept antifilma zbog odsustva priče, dijaloga, narativa. Antifilmom se inicijalno nazivaju istraživanja autonomije filmske umjetnosti u odnosu na književnost i teatar, a to znači destrukcije i subverzije uloge naracije - književnog pripovijedanja - u filmskoj umjetnosti. U krajnjem smislu, antifilm odbacuje poruku, priču, dijaloge, metaforu, kontinuirano vrijeme i prostor, kao i svaku težnju za trajnošću značenja i smisla narativa. Antifilm izlazi iz granica filmskog i postaje čista vizualno-audio pojava. Time se antifilm redefinira na polju umjetnosti za razliku od kinematografskog filma koji funkcionira na polju masovne kulture i potrošnje. Antifilm je kao umjetnost oslobođen audiovizualne dramaturgije zasnovane na književnosti, te je strukturiran na praksama filmskog eksperimenta koji treba stvarao i gledatelja osloboditi tradicijskog načina prikazivanja i "priče".

Uloga ostatka materijala postaje glavna uloga, on postaju subjekt. Više nisu u ulozi odbačenog, nereprezentativnog i drugog već postaju samostalni objekti.

Filmovi su složeni tako da mijenjaju oblik ali ne i sadržaj, brza izmjena slika, slagano kao stop animacija. Projicirajući na objekte dobivam novi prostor, nova prelamanja slike i refleksije.

Oni iako su bili drugi, odbačeni neizbježno postaju samostalni jer ništa ne odlazi bez da ostavi utjecaj što znači da ne može u potpunosti otići jer jedan dio uvijek ostaje u nekom obliku.

Istraživanjem ostatka materijala također želim saznati granice vlastite kreativnosti. S obzirom da je prvi zakon termodinamike već gore naveden kao referenca možemo onda povezati i drugi zakon termodinamike i pojmom energije. Svaki dio kreativnog procesa nosi određeni energetska naboj, tako nam drugi Newtonov zakon dalje pojašnjava što je s ostatkom energije i gdje ona završava. Znanstveno gledajući dio energije se uvijek u procesu izgubi i energija nikada nije doista kružna. S druge strane možemo reći da je energija iskorištena jer i ta energija koja se u procesu "izgubila" nije nestala, ona je nastavila svoj put negdje drugdje odnosno nije nestala u potpunosti već će svoj trag ostaviti negdje drugdje. Slično je i s glazbom, na primjer tri akorda mogu imati bezbroj varijacija i načina iskoristivosti, to je beskrajnost glazbe. Rad nema finalnu formu, ovo je samo jedna od sto mogućih perspektiva.

ULOGA SVJETLOSTI I TEHNOLOGIJE:

U modernom svijetu svjetlo je zapravo prenositelj digitalne informacije. U knjizi *The Practice of Light* piše kako je svjetlost stanje svakog vida, a vizualni mediji su naša najvažnija istraživanja u ovom vremenu. Neke od tehnika koje su analizirane u *The Practice of Light* su hvatanje svjetlosti, prijenos signala te kompresija i dekompresija videa. Povijest vizualnih tehnologija otkriva stoljetni projekt usmjeren na kontrolu svjetlosti. U ovoj knjizi Sean Cubitt prati genealogiju dominantnih vizualnih medija dvadeset prvog stoljeća-digitalni video, film i fotografiju kroz

povijest materijala i praksi koja počinje izumima dubokog tiska i ulja na platnu. Praksa svjetla predstavlja genealogiju vladajućih vizualnih medija 21. stoljeća, digitalnog videa, filma i fotografije koji oblikuju kako osjećamo svijet oko nas, prateći evoluciju njihovih oblika kroz povijest materijala i praksi. Zbog tog fokusa izostavlja se nezapadnjačka povijest vizualnih tehnologija, boje, tinte, tisak i tehnologija papira koje su prethodile europskoj putanji grafika. Umjesto toga, prati korijene onih tehnologija koje su postale globalne u 21. stoljeću. Osvrćući se na kolonijalističke implikacije ovih tehnologija, kao i na drugu stranu o obrađujući pažnju na specifičnosti tinte i pigmenta, katodnih cijevi, filma u boji, leća, sita i čipova, Cubitt tvrdi da smo prešli s hijerarhijske vizualne kulture usredotočene na semantičke vrijednosti u demokratskiju, ali bez vrijednosti numeričku robu. Svjetlo je posredovanje, ne samo između ljudi, već između ljudskog i neljudskog svijeta. Svjetlost ispunjava i oblikuje svijet.

Cubitt knjigu počinje s nevidljivošću crne boje, zatim se gradi od crte do površine do volumena i prostora. On opisuje Rembrandtove pokušaje da postigne čistu crnu boju prevarom gledatelja i uspon geometrije kao vodeći princip u vizualnoj tehnologiji, viđen među ostalim u Düreru i Disneyju. On nalazi podrijetlo središnjih značajki digitalnog slikanja u grafikama devetnaestog stoljeća; ispituje sukob fizike i psihologije boje; istražuje prikaz prostora u sjenama, slojevima i projekciji, pri čemu se perspektiva smatra posebnim slučajem općenitije prakse projektiranja koja, između ostalog, uključuje kartografske organizacije prostora, kao i kinematografska projekcija. Raspravlja o načinima vremenskog poretka u fotografiji, kinu, televiziji i digitalnom videu; te razmatra implikacije političke estetike vizualne tehnologije. Posljednje poglavlje bavi se vremenom, najnovijim dodatkom vizualne kulture. Vrijeme, kao kretanje postajanja, dovršava putanju iz ničega, nevidljivog mraka, preko nečega, površina i prostora koji se jasno vide, da završi u onome što se ne može vidjeti kao i samo po sebi, ali ipak je svugdje vidljivo: vrijeme propadanja i pojave.

U početku istraživanja fokus mi je bio „oživljavanje“ prvobitnih crteža. Neka vrsta pokretanja, ekstrakcija dvodimenzionalnog materijala i igranje to jest animacija istog. Tako sam stvarala makete, nove reljefne kolaže te kasnije skulpture, filmove i fotografije. Također nove kompozicije stvaram i preko grafoskopa te ih bilježim fotografiranjem što je opet neka vrsta svjetlopisa. Cijeli proces možemo nazvati nekom vrstom evolucionizma. Evolucijski procesi dovode do biorazolikosti a tako se dogodilo i u mojem istraživanju. Materijal je s vremenom evoluirao i time je došlo njegove raznolikosti i dovelo me do skroz novih mogućnosti i pitanja.

Grafoskop, fotografija i skeniranje kao glavne tehnike mojeg istraživanja ako izuzmemo kolaž dovode pitanje svjetlosti. Svjetlost je uvjet svakog vida, a vizualni mediji su najvažniji u istraživanju tog uvjeta. Svjetlost se neprestano i konstantno disciplinira u ljudske potrebe i svrhe. Kontrola svjetla i njegovo posredovanje putem vizualnih tehnologija važno je jer mijenja konstitutivne osnove osjećanja, poznavanja i odnosa jednih prema drugima i prema svijetu. Genealogija vizualnih tehnologija prati povijesnu dijalektiku između poriva za kontrolom i stalnog ponovnog pojavljivanja entropije u međuprostorima uređaja dizajniranih za smanjivanje i upravljanje viškom svjetlosti. Fotografija i kinematografija čine samo jedan dio te manipulacije. Skener kao uređaj za digitalizaciju zasniva se na pretvorbi svjetlosti. To je jedna od zajedničkih karakteristika grafoskopa, fotoaparata i skenera. Manipulacija odnosno discipliniranje svjetlosti.

Također grafoskop koristim kao svojevrsni objektiv kroz koji nanovo gledam i istražujem materijal i njegovu iskoristivost u obliku novih kompozicija. S obzirom da sam spomenula kako je svjetlost disciplinirana u ljudske svrhe moram spomenuti da ja u svojem radu pokušavam što manje s njom manipulirati kao što to pokušavam sa svim materijalom kako u izradi tako i u postprodukciji ukoliko ju rad ipak zahtjeva, a isto tako smatram da je važno spomenuti odmak od tehnologije odnosno neku jednostavnost tehnologije koju koristim kako inače tako i sad. Radim kao da fotografiram analognim fotoaparatom. Što je napravljeno je napravljeno tako kako je.

S grafoskopom sam promatrala prozirnost materijala jer s njim nemam toliko mogućnosti upravljati svjetlom za razliku od skenera gdje sam eksperimentirala s različitim osvjetljenjima za vrijeme skeniranja. Skenirala sam s drugačije postavljenom rasvjetom ili npr podignutim poklopcem.

Također sam postavljala materijal na različite visine za vrijeme skeniranja pa bih tako dobila da oblik u prvom planu bude oštar a oblik u drugom mutan. Skenovi napravljeni s podignutim poklopcem izgledaju kao ne izoštrene razvijene crno bijele fotografije te se vide linijski pokreti skeniranja.

POSTAV:

U prvom dijelu procesa postava filmovi su projicirani na različitim poluprozirnim, slojevitim objektima na način da su se preklapali i radili novi kolaž što predstavlja slojevitost rada odnosno procesa koji je doveo do filmova. Objekti se sastoje od pleksija, stakla, najlona do paus papira te između ostalog i na prije spomenutim skulpturama. Ta vrsta postava dovodila je u pitanje što točno gledamo u prostoriji jer je zapravo fokus bio na objektima, oni su bili subjekt radnje.

Za postav inspiracija mi je bila umjetnica Pipilotti Rist, švicarska vizualna umjetnica najpoznatija po eksperimentalnoj video umjetnosti i video instalacijama. Njezin se rad često opisuje kao nadrealna, intimna, apstraktna umjetnost, koja zaokuplja žensko tijelo. Prostorno ambijentalne video instalacije dopuštaju da se skroz izgubimo u njima. Sviđa mi se što su radovi postavljeni na način da obuzmu gledaoca i sva njegova osjetila, kao da smo ušli u film. Koristi light boxove, video-objekte, fotografije tiskane na različitim materijalima, glazbu i svjetlosne efekte s kojim stvara neku vrstu višeslojnog interijera. Također postavi su nerijetko interaktivni zbog na primjer tepiha, jastuka ili kaučeva na kojim gledatelji mogu odmarati i promatrati projekcije. Videi se projiciraju na stropovima, podovima i različitim panelima, te na objektima i ekranima što stvara ambijent u kojem gledatelj u potpunosti sudjeluje. Osim toga, također različiti prozirni objekti kroz koje prolazi projekcija predstavljaju i metodu rađenja filma odnosno postprodukciju u premieru. Neki dijelovi filma rađeni su u layerima pa su onda na isti način i projicirani jedan na drugoga. Prozirne podloge stvaraju novu dimenziju odnosno dovode ih u novi odnos pa tako i sama projekcija postaje svojevrsni živi kolaž odnosno kolaž koji se slaže u trenutku projiciranja. Slojevitost u

slaganju projekcija koje su rađene od filmova u više slojeva i slojevitost u postavu. Kako se cijela kompozicija slaže tako nastaje i više manjih situacija, kompozicija i refleksija koje se spontano događaju u među slojevima postavljenih objekata.

Objekti su postavljeni u prostor te zajedno čine kompoziciju. Sami objekti su interaktivni te su gledatelji pozvani da komuniciraju s radom, hodaju kroz projekcije i objekte te da objekte razmještaju po prostoru po vlastitom nahođenju.

U drugom dijelu procesa odlučila sam završno izložiti samo video uratke bez objekata jer sam se na kraju kroz proces najviše bavila upravo njima. Projekcija je na zidu u prostoriji dodatno zamračenoj crnim tkaninama na jednom dijelu zida. U prostoriji uz film su prozirne folije koje dodatno lome projekciju te dočaravaju taj krug rada na način da lomljenjem projekcije opet dobivamo nove situacije i nove kompozicije. Fokus stavljam na filmove i artist book iz razloga što jednostavno prikazuju bit i proces ovog rada. Artist book stoji kao zasebni objekt dok su filmovi projicirani neki jedan pored drugog a neki unakrsno u mračnoj prostoriji.

ZAKLJUČAK:

U knjizi Alfreda Gella pod nazivom ART AND AGENCY - An Anthropological Theory, Gell tvrdi kako antropologija umjetnosti do sada gotovo nigdje nije došla iz razloga što se nije uspjela odvojiti od estetike koja je, po njegovom tumačenju, kao teologija religiji. Tvrdio je da ako bi antropologija umjetnosti umjesto zauzela stav sličan sociologiji religije potreban bi joj bio segment koji bi bio ekvivalent ateizmu. Antropologija umjetnosti se usredotočuje na društveni kontekst, cirkulaciju i recepciju umjesto evaluacije umjetničkog djela.

Alfred Gell iznosi novu antropološku teoriju vizualne umjetnosti, viđenu kao oblik instrumentalnog djelovanja: stvaranje stvari kao sredstvo utjecaja na misli i postupke drugih. Tvrdi da postojeće antropološke i estetske teorije zauzimaju nadasve pasivno stajalište i dovodi u pitanje kriterije koji umjetnički status pridaju samo određenoj klasi predmeta, a ne i drugima. Antropologija umjetnosti ovdje je preoblikovana kao antropologija kategorije djelovanja. Istražuje psihologiju uzoraka i percepcija, umjetnost i osobnost, kontrolu znanja i tumačenje značenja, oslanjajući se na raznolikost umjetničkih tradicija - europsku, indijsku, polinezijsku, melanezijsku i australsku. Antropologija umjetnosti konstruirana je kao teorija djelovanja ili posredovanja, shvaćeno jednostavno kao materijalni entitet koji motivira zaključak, odgovor ili tumačenje. Antropologija umjetnosti trebala bi se usredotočiti na društveni kontekst umjetničke produkcije, cirkulacije i recepcije, a ne na vrednovanje određenih djela.

Također, govori kako su umjetnički predmeti oni koji imaju semantička i/ili estetska svojstva koja se koriste u prezentacije ili reprezentativne svrhe. Ili su umjetnički objekti samo medij za prenijeti nego značenje ili su umjetnički objekti napravljeni kako bi izazvali kulturno prihvaćen estetski odgovor, ili oboje. Gell u potpunosti odbacuje pojam umjetnosti kao vizualnog koda, tvrdeći da

ništa osim samog jezika, nema značenje 'u predviđenom smislu'. Nadalje tvrdi da se estetska svojstva mogu ocijeniti samo u smislu namjeravanog učinka umjetničkog objekta u kontekstu njegove uporabe.

U uobičajenom načinu razmišljanja o umjetnosti, umjetnost je stvar značenja i komunikacije, a ova knjiga sugerira da je bit umjetnosti zapravo čin umjetničkog stvaranja.

Povezujem svoju metodu na ovo značenje jer je cilj bio upravo to. Bit umjetnosti je čin umjetničkog stvaranja. Cilj je bio odvojiti se od pretpostavke i fokusirati se na čin umjetničkog stvaranja. Ne zato što smatram da umjetničko djela treba biti bez značenja, već kao eksperiment i istraživanje vlastitih ograničenja. Mogu li se dovoljno posvetiti jednoj metodi, jednom obliku, ograničenom materijalu? Ovakva metoda rada, rad kroz zadatke mi je omogućio slobodu. Slobodu istraživanja, medija, procesa, izražaja. Lakši dolazak do zaključka što je to što želim ili ne želim raditi, što me smeta u radu i procesu, kako ja funkcioniram, koje stvari su mi logične i intuitivne. Rad je autoreferencijalan i funkcionira na ping pong efektu u kojem je isključivo bitan čin stvaranja i proces. Ovaj rad nastao je fluidno, tečno. Nisam nailazila na klasične blokade u stvaranju a sve zbog promjene metode koja mi je omogućila da se posvetim korak po korak svakom novom poglavlju, novoj ideji i istraživanju.

Literatura:

Cubitt, Sean: The practice of light - A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels, 2014.

Cubitt, Sean: Digital Light, 2015.

Deleuze, Gilles: Difference and repetition, Francuska, 1968.

Gell, Alfred: Art and agency - An Anthropological Theory , Claredon Press, 1998.

Nelson, Maggie : Bluets, Wave Books, 2009.

Šuvaković, Miško: Pojmovnik suvremene umjetnosti, 2005.

Šuvaković, Miško: Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj, 2019.

Fried, Michael: Art and Objecthood, 1998.

Barthes, Roland: The Death of the Author, 1968.

Steyerl, Hito: In defense of the Poor Image, 2009.

Nekes, Werner: Whatever happens between the pictures

Tret'iakov, Sergei: The biography of the Object, 1929.

Bennett, Jane: Vibrant Matter: A Political Ecology of Things, 2009.

Barthes, Roland: Smrt autora, 1967.

Schafer, Murray: A Sound Education - 100 Exercises in Listening and Sound-Making, 1992.

LaBelle, Brandon: Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life, 2010.