Примена дискурзивне анализе на концептуалне односе авангардних уметничких пракси и нових медија

By Натали Рајчиновска Павлеска

WORD COUNT	98099	TIME SUBMITTED	10-JUN-2022 10:02AM
		PAPER ID	87090316

УНИВЕРЗИТЕТ СИНГИДУНУМ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЗА МЕДИЈЕ И КОМУНИКАЦИЈЕ

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Тема:

Примена дискурзивне анализе на *концептуалне односе* авангардних уметничких пракси и нових медија

Ментор
проф. др. Дубравка Ђурић

Кандидат
Натали Рајчиновска Павлеска, 2018/4003

2022.

МЕНТОР:

Проф. др. Дубравка Ђурић

Факултет за медије и комуникације

Универзитет Сингидунум, Београд

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ:

Проф. др. Маја Станковић

Факултет за медије и комуникације

Универзитет Сингидунум, Београд

Проф. др. Драган Ћаловић

Факултета савремених уметности

Универзитет Привредна академија, Нови Сад

Датум одбране:

_____

АПСТРАКТ

Предмет истраживања докторске дисертације је примена дискурзивних анализа концептуалних односа између авангардних уметничких пракси и нових медија како би се дијалектички заокрет лоцирао као брехтовско наслеђе које своје екстензије доживљава у савременој уметничкој пракси, а појављује се на визуелном (сликовном), језичком (наратолошком) и значењском (референцијалном) нивоу. Појам *концептуална наратологија* односи се на дијалектику изразних облика као концептуална метода структуирања уметничког дела/процеса/догађаја путем језика документарног филма, који подразумева интертекстуалност, конвергенцију и реинтерпретацију разних трансисторијских текстова и уметничких жанрова у новом дискурзивном контексту. Дискурзивне анализе су постављене у покушају да се дефинише и формулише *концептуалну наратологију* као артикулисани уметнички језик, који користи принцип монтаже као основу обликовања. Појам *артикулација* у овој формулацији изражава идеју да је наратив у основи процес, активност која ствара значење, поетски процес у којем је рецепција уметничког дела конститутиван елемент. Прва хипотеза треба да покаже да се филмски текст може схватити као *језичка структура* која омогућава хипотетички статус нарације и производњу могућег значења у домену *виртуелног догађаја.* Аналитичка методологија у области структуралне лингвистике, семиологије и теорије наратологије, претпоставља интердисциплинарно поље истраживања структуру филма као језика, постављајући експресивну раван и значењске односе као део дискурзивног простора коме гледалац припада. Семиолошко-наратолошке анализе укрштене са структуралистичким анализама текста, постављене су да би одредиле присуство *ауторског гласа* и *читаоца* као конститутивног у делу. Друга хипотеза сугерише да документарни филм као модел конструише отворено контекстуално поље за ре-контекстуализацију протеклих историјских факата и стања путем монтаже као дијалектичког обрасца са семантичком и друштвеном функцијом. Социолошка димензија документарног филма огледа се у контексту потенцијала антиципације друштвене свести код гледаоца. Уметност као комуникативни модел, анализирана путем брехтовског наслеђа, и концепт „отуђења“ посматра се укрштањем формалистичких и социолошких анализа. Трећа хипотеза се односи на *екстензију* историјских авангардних пракси у домену документарног филма путем процеса интертекстуалности, конвергенције и ремедијације уметничких ентитета као хепенинга, фотографије и филма. Могућа екстензија од историјских авангарди до

концептуалне уметности (у филму) посматра се путем процеса *дематеријализације* и *поновљеног извођења* хепенинга као могућност онтолошког проширења медија. Концептуална димензија уметничког дела и његова материјално-формална структура ће бити укрштене са анализама историјског пастиша авангардних пракси, откривајући социополитичку димензију уметности, као концепт авангардног наслеђа.

Кључне речи: концептуална наратологија, артикулисан језик, виртуелни догађај, ауторски глас, ремедијација, Брехтов в-ефекат, монтажа, документарни филм.

ABSTRACT

The subject of research of the doctoral dissertation is the application of discourse analysis of the conceptual relations between the avant-garde artistic practices and the new media so as to locate the dialectic turning point as Brechtian heritage that experiences its extensions in the contemporary artistic practice, and it appears on visual (image), linguistic (narrative) and semantic (referential) level. The notion of *conceptual narratology* refers to the dialectic of expressive shapes as a conceptual method of structuring artistic works/processes/events via the language of the documentary film, which entails intertextuality, convergence and reinterpretation of various trans-historical texts and artistic genres in the new discursive context. Discourse analysis has been established in the attempt to define and formulate *conceptual narratology* as an articulated artistic language, which uses the principle of montage as the basis in shaping. The notion of *articulation* in this formulation expresses the idea that the narrative is essentially a process, activity that creates meaning, a poetic process in which the reception of the artistic work is a constitutive element. The first hypothesis is supposed to show that the film text can be understood as a *linguistic structure* that enables the hypothetical status of narration and production of possible meanings in the area of *virtual event*. The analytic methodology in the area of structural linguistics, semiology and theory of narration presupposed an interdisciplinary field of research of the structure of the film as a language, setting an expressive plane and semantic relations as part of the discursive space to which the viewer belongs. The semiological-narrative analyses, intertwined with the structural analysis of the text, are set to determine the presence of the *authorial voice* and *reader* as constitutive in the work. The second hypothesis suggests that the documentary film as a model constructs an open contextual field for re-contextualization of the past historical facts and situations via montage as a

dialectical pattern with semantic and societal function. The sociological dimension of the documentary film is seen in the context of potential anticipation of the social awareness in the viewer. Art as a communicative model, analyzed by Brechtian heritage, and the concept of "alienation" is observed with the combination of formalist and sociological analysis. The third hypothesis refers to the *extension* of the historical avant-garde practices in the domain of the documentary film through the process of intertextuality, convergence and remediation of the artistic entities as happenings, photography and film. The possible extension from historical avant-garde to conceptual art (in film) is observed through the process of *dematerialization* and *reiterated performance* of the happening as a possibility of ontological extension of the media. The conceptual dimension of the artistic work and its material-formal structure will be combined with analyses of the historical melange of avant-garde practices, revealing the sociopolitical dimension of art, as a concept of avant-garde heritage.

Key words: conceptual narratology, articulated language, virtual event, authorial voice, remediation, Brechtian V-effect, montage, documentary film.

Садржај

Увод ... 8
1. Концептуална наратологија (структуралне анализе) ... 24
1.1. Функција језика - кодирање дискурзивног простора ... 26
1.2. Означитељске праксе - дијалектика концептуалног језика ... 28
1.3. Форма и садржај - релационо јединство ... 30
1.4. Значење - структура когнитивног простора ... 32
2. Артикулисани језик ... 37
2.1. Артикулација у филму ... 44
2.2. Креирање језика – (документарни) филм као синтагма ... 53
2.3. Филм као језик ... 62
3. Монтажа као естетско (дијалектичко) средство ... 67
3.1. Монтажа као друштвено средство ... 77
3.2. Монтажа (синтагма и кретање) ... 80
3.3. Монтажна дијлектика - трансверзалност стварности ... 83
4. Документарност - поглед на свет/улога документа - приступ стварности ... 86
4.1. Ауторски глас - концепт присуства ... 99
4.2. Тачка посматрања - тачка гледишта ... 104
5. Наратолошке анализе (структуралне анализе наратива) ... 108
5.1. Односи: наратив – догађај ... конструкција концептуалног простора ... 115
5.2. Фотографија (догађај или слика?) ... 125
5.3. Време-простор-трајање ... 127
6. Брехтово наслеђе ... 135
6.1. Концепт „отуђења“ ... 139
6.2. Историја (коприсуство) ... 147
7. Авангарда – незавршени пројекат ... 148
7.1. Неоавангарда (порекло или обнова) ... 153
7.2. Дијалектичке праксе и процесуална уметност ... 157
7.3. Социополитичка димензија авангардног дела ... 162
7.4. Уметност као комуникативни модел ... 169
8. Праксе укрштања – интертекстуалност ... 174

8.1. Конвергенција 180
8.2. Интермедијалност 188
8.3. Ремедијација 189
8.4. (Ре)презентација? 191
9. Језик концептуалних уметника 193
9.1. Дематеријализација 199
9.2. Понављање или поновно стварање? 205
9.3. Проширени дискурси хепенинга 214
10. Анализа студије случаја: *Segunda Vez* (2017), Дора Гарсија 218
10.1. Прилог: Дијаграм визуелног приказа уметничког дела 256
Закључак 259
Литература 263
Консултативна литература 293
Биографија 296

Увод

Концептуално-наратолошки принципи примењени у структуирању савремених уметничких пракси, нарочито у уметничком филму као језику савременог дијалектичког израза, све више теже ка приповедању у којем је приповедач одсутан, дематеријализован попут објекта или предмета у концептуалној уметности. Дематеријализација, која је, између осталог, тенденција извођачких пракси током шездесетих и седамдесетих година двадесетог века (нарочито у хепенингу) износи сопствену дијалектичку позицију у односу на временску димензију дела, његову могућу документацију и историзованост у облику новог уметничког записа. Ефемерност самог извођачког процеса, његова релационо-контекстуална димензија, а самим тим и оригиналност дела, предмет су савременог уметничког истраживања које покушава да доведе у питање потенцијал перформанса у новом контекстуалном оквиру. Сви ови аспекти, разматрани методама дискурзивне анализе, спроведени у трансдисциплинарном пољу између теорије филма, теорије наратологије и семиологије, биће укрштени на хипотетичкој равни у смеру могуће формулације заједничког израза – *концептуална наратологија*. Концептуални језик који је предмет овог истраживања креиран је као екстензија авангардних пракси према новим медијима, као процес ремедијације који се остварује кроз сложено дискурзивно поље организовања одабраних уметничких и књижевних садржаја у циљу успостављања дијалектичког односа између различитих *уметничких ентитета* да би се дало ново потенцијално значење садржајном фундусу. Концептуално дело, никада није довршено, затворено или у потпуности испричано, његова аналитичка структура поставља гледаоца као читаоца који треба да доврши и комплетира нарацију према својој перцепцији. Конфликти који настају на семантичком нивоу и/или на нивоу визуелног поља отварају читаву мрежу референтних смерова, који се заузврат дисперзивно развијају кроз ризоме теоријских укрштања.

(Поглавље 1) Структуралне анализе обухватају дијалошке односе временске и просторне димензије дела, трајања догађаја као протезање у оквиру посебних делова и преко целокупног наратива који излази из тоталитета облика и постаје део генеративне постпроцесуалности уметничке артикулације. Унутрашњи дисконтинуитет наративног дијегезиса, сугерише отворено поље сугестија које није подржано линеарношћу, него саодносима који постоје између визуелне и семантичке равни. Прва хипотеза заснива се на претпоставкама да се о „филмском језику“ може расправљати као о „језичкој структури“, постављајући ризом између ране структуралне лингвистике и накнадне постформалистичке и

семиолошке теорије које излазе из оквира лингвистике, улазећи у проширена епистемолошка подручја. Почетне претпоставке за сучељавање систематизације језика заснивају се на лингвистичке анализе језика Фердинанда де Сосира [Ferdinand De Saussure] у *Course in General Linguistics* (1916) која скицирају концепт који уводи „говор" (индивидуални и социјални) као носиоца промена у „језику"[1]. Илустрација идеје да се ефективност „говорног догађаја" остварује путем заједничких кодова,[2] поставља основу за анализе „комуникацијског модела" који је елаборирао Јурij Лотман [Ю́рий Михáйлович Ло́тман], према којој одређено дело може да се посматра као *социокултурни* феномен.[3] Луис Хјелмслев [Louis Hjelmslev] оцртава концепт „знака"[4], (у контексту документарног се појављује на нивоу израза-слике и на нивоу садржаја-референци) као израз који усмерава ка спољашњој контекстуалној утемељености. Семиолошке анализе Ролана Барта [Roland Barthes] су структурални модел концепт „знаковних функција"[5], чија улога је шире друштвено повезивање као интенција аутора. Семиотичке анализе Умберта Ека [Umberto Eco] су у функцији разумевања да „израз" и „садржај" генеришу нове односе и нове знаковне функције, уводећи разлике између „денотативних" и „конотативних" маркера, као есенцијално значајних за одређивање процеса кодификације[6] у језику *концептуалне наратологије*. Односи између *форме* и *садржаја* анализирају се путем различитих приступа формалистичких и структуралних анализа Бориса Ејхенбаума [Борис Михайлович Эйхенбаум], Јурија Тињанова [Ю́рий Никола́евич Тыня́нов] и Владимира Пропа [Владимир Яковлевич Пропп]. Материјалност нових медија дефинисана је хипотезама Лева Мановича[7], а студија односа између „форме" и „садржаја"[8] мађарског теоретичара Беле Балажа [Béla Balázs], имплицира модел могућих конвергенција између различитих медија. Присуство *значења*, према семиотичким анализама Алжирдаса Жилијена Гремаса [Algirdas Julien

---

[1] De Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin, ed. Perry Meisel and Haun Saussy (New York: Columbia University Press, 2011), 98.

[2] Roman Jakobson and Morris Halle, *Temelji jezika*, prev. Ivan Martinčić, Ante Stamač, ur. Ante Stamač (Zagreb: Globus, 1988), 56.

[3] Juri Lotman, „Toward a Theory of Cultural Interaction: The Semiotic Aspect," chapter 5 in Juri Lotman, *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, ed. Marek Tamm, trans. Brian James Baer (Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 2019), 75-76.

[4] Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, trans. Francis J. Whitefield (London: The University of Wisconsin Press, 1969), 47.

[5] Roland Barthes, *Elements of Semiology*, trans. Annete Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1968), 41.

[6] Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, London: Indiana University Press, 1976), 49; 50; 54.

[7] Lev Manović, *Jezik novih medija*, prev. Aleksandar Luj Todorović (Beograd: Clio, 2015), 109.

Greimas], артикулише се на равни израза и садржаја[9], као што је модел језика *концептуалне наратологије*. Формулисање концепта „значењске функције“ у домену језика Огдена и Ричардса [C. K. Ogden/I. A. Richards], је индикатор преузимање симбола (као средство мисли)[10], а хипотезе Пола Рикера [Jean Paul Gustave Ricœur] омогућавају перцепцију потенцијал значења различитих нивоа при процесу семантизације.[11] Нивои значења које уводе Емил Бенивист [Émile Beneviste], Ролан Барт и Цветан Тодоров [Tzvetan Todorov] као структурално питање, постављају аналитички ризом између вертикалне пројекције хоризонталних спајања у наративном току како би се открило значење које пролази кроз наратив, а не као следство крајње пројекције.

(Поглавље 2) Полазећи од Де Сосирове формулације „да је језик домен артикулације“, Бартова тврдња о јасности у реартикулацији као „идеолошки заснованој“, подвлачи идеју о „револуцији“, о дијалектици у уметности и језику изразних форми. Идеја о поновном писању дела у извесној мери може се третирати као „одговорност према форми“, концепт који је антиципирао Клод Леви-Строс [Claude Lévi-Strauss]. Поновно писање (поновно извођење) као извесна трансформација заснива се на концепту *отворености дела*, пратећи анализе Умберта Ека и Ролана Барта. Обликовни поступци, као принцип који експериментише и истражује мноштво значења, као перформативност, засновани су на анализама Огдена и Ричардса, а као семантизација језика који произилазе као резултат симболизације дела, према хипотезама Гремаса и Куртеша, Меца [Christian Metz] и Де Сосира. Артикулација језика (прва и друга артикулација) успостављају језик као комуникативни медиј, према претпоставкама Де Сосира и Мартиента, што омогућава еластичност дискурса, односно одређену кондензацију и проширење, према аналитичком моделу Гремаса и Куртеша. Поред расправе око прве и друге артикулације, концепт „треће артикулације“ Умберта Ека наглашава специфичност филмског језика. Концепт „произвољности знака“, који је увео Де Сосир, сложено је интегрисан у концепт артикулисаног уметничког језика, због индивидуалних искустава са језиком, концепта који је поставио Ворен Бакленд [Warren Buckland], и због могуће дестабилизације онога што значи систем (филмски, лингвистички).

---

[8] Bela Balazs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, trans. Edith Bone (London: Denis Dobson, Ltd., 1[illegible]), 259.

[9] Algirdas Julien Greimas, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Theory and history of literature; v. 38), trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins, forew. Frderic Jameson, intr. Paul J. Perron (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 27; 43.

[10] C. K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., [1923] 1946), 9-10.

Језик *уметности биоскопа*, концепт који је анализирао Кристијан Мец, је конститутиван чак и у најмањим изразним јединицама, где је *означитељ* „слика“, а *означено* је „представљено у тој слици“, „слика“ је еквивалент *реченице израза*, а „кадар“ је еквивалент *исказа*. Концепт „структуре“, према Умберту Еку, у којој се позиционирају и супротстављају различита изражајна средства је суштински значајан за артикулисани језик (*концептуалне наратологије*), због тога што претпоставља конфликтност уоквирену филмским језиком, особито због тумачења да је „структура“ мрежа односа, према Луису Хјелмслеву.

Артикулација, као начин изражавања истражује се путем *генеративне трајекторије* као комбинација *семиотике* и *наратива*, што подстиче *дискурзивизацију* и *артикулацију* „значења“. Хипотеза о *артикулацији у филму* као „означавајући процес“, као формирање *говора ауторског гласа* доводи анализе на раван „репрезентативних облика“ према Филипу Розену [Philip Rosen][12], као значење које произилази из *конотација* и *денотација* у фотографијама, као „контекстуални отклон“ значења (треће значење као транзиција од језика до значења) по Ролану Барту, као „чин“ филма.[13] Дијалектика *монтаже* омогућава „вертикално читање“ артикулације, као перформативну димензију језика, која се јавља у *структури језика* и у *структури наратива*. Према Жан-Лују Комолију [Jean-Louis Comolli], трећа димензија (импресија о дубини) чини *прву принципијелну артикулацију* у биоскопу,[14] постављајући концепт монтаже као методу *композиције*. Структурално позиционирање монтаже, омогућава процес кодирања, што је важно за разумевање дијалектичке природе филмског језика. У домен артикулације спада и прималац, а просторни и временски континуитет, улазе у структурални дисконтинуитет низања где принцип декупажа [découpage] игра значајну дијалектичку улогу.[15] Према хипотезама Омона, Баргале, Мари и Верне [Aumont, Bargala, Marie, Vernet] значење које се јавља „изоловано“ и „одсечено“ улази у тоталитет значења које произилази из филмског дискурса, поимање у линији са концептом да је филм „артикулирани дискурс“, према Ајзенштајну [Сергей Михайлович Эйзенштейн].[16]

---

[11] Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*, trans. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin and John Edmond Costello (London and New York: Routledge, 1977), 77-78.

[12] Philip Rosen, „Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts,“ in *Theorizing Documentary*, ed. Michael Renov (New York: Routledge, 1993), 76.

[13] Roland Barthes, „The Third Meaning: Research notes on some Eisenstein stills,“ in *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), 65.

[14] Jean-Louis Comolli, *Cinema against Spectacle: Technique and Ideology Revisited*, trans. and ed. Daniel Fairfax (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 61.

[15] Nöel Burch, *Theory of Film Practice*, trans. Helen R. Lane (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981), 3-4.

[16] Jacques Aumont, Alain Bargala, Michel Marie and Marc Vernet, „Montage,“ in *Aesthetics of Film*, trans. Richard Neupert (Austin: University of Texas Press, 1992), 60-62.

Филм не постаје уметничко дело само путем принципа монтаже. Снимање је процес, наратив је процес[17], *догађај естетског карактера*, који обухвата уметничко (процесуално) време и искуство, а снимање и монтирање су *истовремени* концептуални процеси, као начин гледања који се преноси на репрезентативни и значењски ниво, антиципирајући интеракцију код гледаоца.

Полазећи од концепта да се „у језику све базира на односима“[18], принцип синтагматског структурирања, (оса подређености) повезује се са концептом линеарности, као модел који се реструктуише у нелинеарни, путем процеса дискурзивизације и семантизације изразних облика. Структуралистички приступ Ролана Барта је показност хетерогености језика[19], а формалистички приступи Владимира Пропа и Клода Леви-Строса уводе нас у концепт „неповезаности догађаја“ у *наративу*. Формулација Леви-Строса о „говору као друштвеном феномену“[20], омогућује екстензију значења произведених од/у језику као контекстуалној антиципацији у проширеном дискурзивном пољу. За разумевање структуре дијалектичког језика *концептуалне наратологије* важне су анализе Гремаса и Куртеша, које указују на контекстуално остваривање „синтагматске осе“ језика, и на производњу значења везаног за „семантичку осу“.[21] Проширене на концепт Хјелмслева, који *семиотички процес* повезује са концептом „синтагме“, а *парадигматски*, са концептом „система“[22], ове анализе претпостављају хипотетички раван укрштања нормативних вредности производних система (биоскоп, филм) и језик уметности (уметничка артикулација у оквиру система). Правила језика зависе само од његовог сопственог система, према хипотезама Клодин Норманд [Claudine Normand], или према тврдњама Волошинова, „језик-говор“ је социјални догађај вербалне интеракције спроведене у исказу. Функција говора у артикулативном контексту, указује на могућу дијалошку размену између говорника и саговорника (уметника и рецепијента) по Бахтину [Михаи́л Миха́йлович Бахти́н]. Теза да је *филм језик*, заснива се на раним записима Виктора Пероа [Victor Perrot], који формулише „филм као писмо“, и на анализама Жана Митрија [Jean Mitry], који утемељује концепцију да је „филм језик“ на

---

[17] Richard Walsh, „Narrative Theory for Complexity Scientists,“ in *Narrating Complexity*, eds. Richard Walsh, Susan Stepney (Switzerland: Springer, 2018), 17.

[18] De Saussure, op. cit., 122.

[19] Ibid, 15. Cf. Roland Bartes, „Introduction to the structural analysis of narratives,“ in *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Volume I, Major Issues in Narrative Theory, ed. Mieke Bal (London: Routledge, 1894), 66.

[20] Claude Lévi-Strauss, *Strukturalna Antropologija*, prev. Anđelko Habazin, pog. Ivan Kuvačić (Zagreb: Stvarnost, 1961), 67.

[21] A. J. Greimas and J. Courtés, *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, trans. L. Crist, D. Patte, et al. (Bloomington: Indiana University Press, 1982), 9; 276.

основу његове структуре (и на основу монтаже као синтагматског принципа).[23] У овом истраживању кључна је дефиниција Доминика Шатоа [Dominique Chateau], који истиче да филмска уметност показује отпор области којој припада.[24] Уводећи концепт „велике синтагматске категорије“ Мец, опсежно разматра питање језичког система, у смислу језика и говора, рачунајући да је уметнички модус филмског језика специфика праксе језика у језичком систему, односно појам језик као могућа класификација биоскопа, а не за језик као систем.

(Поглавље 3) Дискурзивна анализа монтаже, као естетско (дијалектичко) средство, заснива се на теоријама монтаже руских режисера. Основне претпоставке *Монтажне школе* Лева Куљешова [Лев Влади́мирович Кулешо́в], су монтажата како „спајање“ и „лепљење“ два комада различитог садржаја. *Конструктивна монтажа*, коју је дефинисао Всеволод Пудовкин [Все́волод Илларио́нович Пудо́вкин] је процес конструисања сцене од појединачних делова, епизода из сцена, делова из епизода, итн. Монтажа као „конфликт“, као „судар“ различитих делова, концепт је Сергеја Ајзенштајна, поставља дијалектичку основу монтаже, суштина сваке даље уметности.[25] Идеолошка компонента Ајзенштајнове теорије монтаже је у складу са студија случаја, а монтажа као *друштвено средство* огледа се у раним записима Марсела Моса [Marcel Mauss].

(Поглавље 4) Друга хипотеза је постављена у поглављу *документарности*, формулисана на основу принципа документарног филма[26], концепта „ауторског гласа“ и „тачке гледишта“ дефинисаних кроз (наратолошке) хипотезе и семиотичке анализе у контексту филмског дискурса. Концепт „социолошког значења“ жанра документарног филма Џона Гирсона [John Grierson], постављен је као образац показности треће тезе – документарни филм као модел реконтекстуализације прошлих историјских факата у новом контекстуалном пољу. У списима Била Николса [Bill Nichols] „стилистика“ документарног филма дефинисана је кроз *шест режима* стварања, анализирајући „политичку димензију“ и „рефлексивност“ у контексту Брехтовог концепта „отуђења“, указујући на потенцијал

---

[22] Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, 39.
[23] Žan Mitri, „O jeziku bez znakova,“ prev. Gordana Velmar-Janković u *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović (Beograd: Nolit, 1978), 434-35.
[24] Dominique Chateau, „The Philosophy of Technology in the Frame of Film Theory: Walter Benjamin's Contribution,“ in *Techne/Technology, Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use and Impact*, ed. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 42.
[25] Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. and trans. Jay Leyda (New York, London: A Harvest, Harcourt, Brace and World, Inc., 1949), 38; 46.
[26] Džon Grirson, „Prva načela dokumentarnog filma,“ u *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović (Beograd: Nolit, 1978), 304.

развијања свести код гледаоца о социјалним стањима.[27] Четири „реторичко-естетске“ функције документарне праксе, које је увео Мајкл Ренов [Michael Renov], скицирају за појмове „историчност“ „(не)објективности“, „рестаурација“.[28] Документарни филм као „непосредовано дело“ је концепција Брајана Винстона [Brian Winston], а Алан Розентал [Alan Rosenthal] и Нед Екхарт [Ned Eckhardt] уводе појам „структуре“, као кључ за стварање документарног дела. *Глас наратора* као посебан елемент нарације[29], истражује се кроз опажања Џејмса Фелана [James Phelan], а преиспитивање *гласа* у документарном филму као суштински „историјски концепт“[30], заснива се на анализи Била Николса.

(Поглавље 5) Наратолошке анализе које је аргументовала Мике Бал [Mieke Bal], показују да је теорија наратологије применљива и на текстове који нису у потпуности наративни. Структуралистичка наратологија и семантичка анализа у интерпретацији наратива и дискурса коју спроводи Ролан Барт, разрађује нелингвистичког модела интерпретације дискурса. Емил Беневист проширује дефиницију *дискурса* у *говорном подручју*, упоређујући га са „историјском нарацијом“ за коју рачуна да припада писаном језику, док се у контексту дисертације говор и дискурс анализирају кроз методе *уметничке вербализације* и *артикулације*.

Од суштинске важности је формулација *наратива* Џералда Принса [Gerlad Prince], као концепт који подвлачи интенцију истраживања наратива као скуп дискурзивних догађаја у пољу *виртуелног догађаја*. *Степен наративности* који формулише Жерар Жене [Gérard Genette], додатно потврђује могућност присуства наратива у конфликтуалној целини. Теоретизација Џонатана Калера [Jonathan Culler] омогућава сагледавање односа између *дискурса* и *репрезентације*, а ставови Мике Бал о *дискурсу* као „интерполираном“ у *наративу* и као концепт о „догађају“, су суштински за дискурзивне инпуте општег наратива документарног експресивног језика. Концепти „фигуративне природе“ *наратива* и „семиотичке природе“ *дискурса*, које су увели Гремас и Куртеш, могу се сматрати инстанцом исказа (ауторског гласа). Из формулација Монахана [Dave Monahan] и Барсама [Richard Meran Barsam], произилази закључак да је у концептуалној наратологији, наратив *структурални метод*.

---

[27] Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Second Edition (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2017); 31-32; 194; 198-99.
[28] Michael Renov ed., „Toward a Poetics of Documentary,“ in *Theorizing Documentary* (New York: Routledge, 1993), 21-23; 25.
[29] James Phelan, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audience, Ethics, Ideology* (Columbus: Ohio State University Press, 1996), 44-47.

Позиционирање односа између наратива, радње и догађаја, и концепта урамљивања у односу на читљивост дела (текста), сматра се могућим само ако постоји *наративни погон* од стране читаоца. Ову аргументацију поткрепљује Бранингова хипотеза, која указује на постојање „наративне шеме“ у којој је гледалац конститутиван у контекстуалном препознавању. Ова теза је надаље аргументована концепцијом Годроа [Andre Gaudreault] и Жоста [Francois Jost], као индикација да је наратив резултат визуелизације у биоскопу, разматрајући појмове мизансцен, урамљивања и секвенционисања. Допунску аргументацију трансформативног процеса при укључивању спољашњих дијегетичкх елемената пружа анализа Кена Денцајгера [Ken Dancyger], према којој је присуство наратива у документарцима *формативно* и поседује капацитет да *промени* значење визуелног. Присуство наратива у тренутку извођења (филмске пројекције) је конверзија наратива у показивања, или акт актуелизације догађаја у садашњости. Ако пратимо разлике које је увео Андре Годро, између *приповедања* и *приказивања* као аспекта нарације, видећемо да су појмови „говорни чин“ и „цитирање“ као појмови концепта „приказивања“ [monstration], дијалектичка средства која мењају временско присуство наратива.

Догађај се разматра путем трансдисциплинарног укрштања теоријских аспеката *наратологије*, *филмске теорије, филмске семиотике* и *структуралне лингвистике*. Тумачење „догађаја“ Дидјеа Косте [Didier Coste] у контексту *значења, исказа* и *времена* у наративу, антиципира концепцију о могућем присуству *виртуелног догађаја*, као *темпоралне категорије*.[31] Из анализе форме наратива и односа између догађаја, приче и наративног дискурса, Х. П. Абот [H. Porter Abbott] закључује да су „догађај“ и „дејство“ нужно повезани.[32] Догађај као дејство *колективног* или *индивидуалног* субјекта, концепција Гремаса и Куртеша, је у прилог формулацији – догађај генерисан преко тројства, ауторски глас, наратив и прималац. Интерпретација „догађаја“ Џима Лича [Jim Leach] показује да се у *филмском протезању* остварује дијалектички однос са прошлим догађајима, слично ставовима Ане М. Лопез [Ana M. Lopez] према којима се уочава двоструко присуство догађаја у документарном филму.[33] Према Кристијану Мецу, „наратив“ је „скуп догађаја“,

---

[30] Bill Nichols, „The Voice of Documentary,“ *Film Quarterly* 36, 3 (1983): 17-30.

[31] Didier Coste, *Narrative as Communication, Theory and History of Literature,* Volume 64, forew. Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 36; 41.

[32] H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 17. Cf. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978), 44.

[33] Ana M. Lopez, „(Not) Looking for Origins: Postmodernism, Documentary, and America,“ in *Theorizing Documentary,* ed. Michael Renov (New York: Routledge, 1993), 158.

концепција коју намеће и Ролан Барт. Концептуални уметници Мел Бошнер [Mel Bochner] и Џосеф Кошут [Joseph Kosuth] постављају питање догађаја на *нивоу репрезентације*. Транзитивност времена, као категорија онтолошког померања, разматра се кроз анализу Сејмура Четмена [Seymour Chatman], који повезује „време" као димензију са „догађајем" у причи[34]. Концепт „кохерентног догађаја"[35], који се намеће као ангажовани релациони однос радње и гледаоца у складу је са размишљањима Жака Дериде [Jacques Derrida], који „догађај" одређује као јединство „актуалности" и „виртуелности", путем концепата „просторне" и „временске специфичности".[36]

Анализе фотографије (као догађаја или слике?), постављају фотографију на раван *присуства догађаја* у „реалном времену" и *присуства догађају* на нивоу „репрезентативног облика", слике. Ослобађање простора и времена су од суштинског значаја за нове уметничке форме[37], што је један од потенцијала „монтаже"[38]. Просторно и временско повезивање су принципи који граде „покрет у филму".[39] Делезова концепција *времена* као сложеног „јединства" прошлости, садашњости и будућности, укршта се са Волшовом тврдњом, да су просторни, концептуални и темпорални ред, повезани са линеарношћу и нелинеарношћу наратива.[40]

Комплексни однос између „приче" и „наратора" испитује се кроз теоријска запажања Мике Бал, која указују да је у суштини реч о темпоралном карактеру, док се трајање наратива као појма ризоматски тумачи кроз анализе Монахана и Барсама. „Брзо" и „споро", као и употреба фотографије у филму, пресудни су за *временско* одређивање „наратива" према анализама Дејвида Кампанија [David Campany], а *крупни план* и *темпорална апстракција*[41], као методолошке технике присутне у студији случаја, разматрају се кроз концепте Јурија Тињанова. Према Амосу Вогелу [Amos Vogel] „биоскоп" је доминантан у односу на простор и време које „садржи" и „конструише"[42], што као теза тезу антиципира тумачење да је биоскоп једина могућност поимања концепта система. За анализу фотографије као категорије догађаја разматрају се хипотезе које преиспитују фотографије у

---

[34] Chatman, *Story and Discourse*, 96.
[35] Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (London, New York: Routledge, 1992), 52.
[36] Niall Lucy, *Derrida Dictionary* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004), 152-55.
[37] Allan Kaprow, „Assemblages, Environments and Happenings," in *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 707.
[38] Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, 117.
[39] Boris Eikhenbaum, „Problems of Cine-Stylistics," *Russian Poetics in Translation* 9 (1982): 16.
[40] Walsh, „Narrative Theory for Complexity Scientists," 15-16.
[41] Yury Tynyanov, „The Fundamentals of Cinema," *Russian Poetics in Translation* 9 (1982): 32–54.

контексту временских и просторних категорија[43], према Тјерију де Диву [Thierry de Duve]. Јоханес Ерат [Johannes Ehrat], проширује Пирсов силогистички кључ, расправљајући око концепта „тридентитета“, као релационог (логичког) процеса знака, који се отвара за нове могућности и концептуализира се у контексту „наратива“ и „дејства“, као генератора темпоралности.[44] За Белу Балажа *време у филму* се одвија пред очима гледаоца[45], а „просторно трајање“[46] према Блејку Стимсону [Blake Stimson], је принцип заустављања времена. Анализе „дијегезиса“ Била Николса [Bill Nichols] у односу на различите односе који се појављују између „времена“ и „наратива“[47] индицирају мултидимензионалности концепта „времена“.

(Поглавље 6) *Брехтов концепт,* дубоко утемељен у материјалистичком наслеђу, антиципира монтажно-цитатни-гестуални принцип у уметности. Гест се изводи путем концепта „отуђења“, као дијалектичког средства посезање за реалистичким аспектом дијалошког облика уметности и стања времена у коме се генерише. Концепт *новог* као „борба са старим“[48] је од суштинског значаја за хипотезе овог истраживања, као контекстуално враћање на реалност прошлих историјских стања, али и као нова уметничка пракса која медијски преображава старе форме израза у нови уметнички образац. Принцип „отуђења“ у Брехтовом смислу се употребљава за разоткривање потенцијала препознавања процеса у друштву, као модел производње знања и расуђивања. Генеалогија појма „отуђење“ огледа се у првим записима у Толстојевом [Лев Николаевич Толстой] естетичком трактату *What Is Art?* (1898), путем формалистичких формулација Виктора Шкловског [Ви́ктор Бори́сович Шкло́вский] у есеју *Art as Technique* (1917) и реформулацијâ из 1966 године заснованим на разним тумачењима Новалиса [псеуд. Novalis/Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg].

---

[42] Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (New York: Random House, 1974), 114.
[43] Thierry de Duve, „Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox//1978,“ in *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, ed. David Campany (London: Whitechapel; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007), 56.
[44] Johannes Ehrat, *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation* (Toronto: University of Toronto Press, 2005), 80-85.
[45] Balazs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, 121.
[46] Blake Stimson, „The Pivot of the World: Photography and its Nation//2006,“ in *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, ed. David Campany (London: Whitechapel; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007), 96-98.
[47] Bill Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 81.
[48] Bertolt Brecht, *Brecht on Art and Politics*, eds. Tom Kuhn, Steve Giles, trans. Laura Bradley, Steve Giles, Tom Kuhn (London, New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2003), 235.

(Поглавље 7) Анализе Алена Капроуа [Allan Kaprow] показују да је граница између уметности и живота концепт „флуидности“[49], а анализе концепта „пролазности“ и концепта „повратка“ Џона Робертса [John Roberts] третирају авангарду као недовршени пројекат. Потенцијал филма, према Валтеру Бењамину, лежи управо у његовој друштвеној улози, а авангарда као „социолошки феномен“, дефинисана је кроз четири основне категорије које се појављују у пракси авангарде. Указујући на концепт „отуђења“, Ренато Поџоли [Renato Poggioli] демонстрира имплицитни одговор на авангарду као експерименталну праксу.[50] Могуће проширење авангардних пракси у новим медијима заснива се на компаративном методу, између критичког погледа Петера Биргера [Peter Bürger], на неуспелу фузију „уметности“ и „животне праксе“[51] и нове перспективе Хала Фостера [Hal Foster], који историјску авангарду тумачи као недовршени пројекат.

Снага неоавангардног експериментализма сагледава се кроз наводе Р. Бруса Елдера [R. Bruce Elder], а „друштвено-политичку“ димензију авангардног пројекта у време модернизма у Бразилу и [*Grupo Ruptura*] регистровао је Клаус Кливер [Claus Clüver].[52] Мајкл Корис [Michael Corris] елаборише концепт „праксе“ у уметности, у периоду седамдесетих, као уметност у дијалошкој форми и као укрштање „материјалног и нематеријалног“ у концептуалној димензији дела. Френсис Стрејси [Frances Stracey] доживљава остварења *Ситуационистичке интернационале*, као модел алтернативног ослобађања животних пракси и директног повезивања са принципима историјских авангарди, а Ги Дебор [Guy Debord] уводи концепт [détournement] као модел естетско-политичке стратегије која омогућава идеолошко остваривање уметничких интенција. Питање уметности у јавном домену, се посматра кроз хипотезу о „комуникативној интеракцији“ Јиргена Хабермаса [Jürgen Habermas] и Гранта Кестера [Grant Kester]. Гремас види комуникативни потенцијал уметности у медијима, као начин да се допре до „семиотичке димензије“ друштва. У анализама Јиргена Хабермаса, а на линији Волошинове хипотезе о „контекстуалној употреби“ језика, *теорија комуникативног дејства* се посматра кроз „прагматику језика“.

(Поглавље 8) Трећа хипотеза која трага за обрасцем екстензије историјских авангардних пракси у домену документарног филма посматра се кроз концепте:

---

[49] row, „Assemblages, Environments and Happenings,“ 706.

[50] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trans. Gerald Fitzgerald (Cambridge: Harvard University Press, 2] 1968), 131.

[51] Peter Bürger, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde,“ trans. Bettina Brandt, Daniel Purdy, *New Literary History* 41, 4 (2010): 704-05.

[52] Claus Clüver, „The 'Ruptura' Proclaimed by Brazil's Self-Styled 'Vanguardas' of the Fifties,“ in *Neo-Avant-Garde*, ed. David Hopkins, ed. ass. Anna Katharina Schaffner (Amsterdam, New York: Rodopi, 2006), 163-69.

интертекстуалност, конвергенција и ремедијација. Концепт „интертекстуалност“ анализира се кроз списе Јулија Кристева [Юлия Кръстева], као транспозицију једног знаковног система у други, као прелаз из једног система означавања у други, артикулацијом новог система са његовом новом репрезентативношћу.[53] Ролан Барт дефинише „текст“ путем *седам тачака*[54], од којих студији случаја можда највише одговара аксиома „текст се супротставља редукцији“. Хипотеза подвлачи анализу Јурија Лотмана у тумачењу процеса производње нових значења[55], а у контексту сложене мреже интертекстуалних односа у студији случаја. Текст као „пресек“ *језика* и *говора*[56] анализиран је кроз концепте Дидјеа Косте. Интерпретација Роберта Стама, према којој је сваки текст нужно везан за друге текстове, постављена је као екстензија тезе да је *текст* „означујући објекат“, према Омону, Баргали, Мари и Верну.

Додатно, за тумачење специфичности *концептуалне наратологије*, као иманентне уметничко-дијалектичке дисциплине, узима се у обзир теза Мари-Лор Рајан по којој се *нарација* као „комбинација“ и „дискурс“ разликује од других облика текстова. Појам „хронотоп“ [hronotop], који формулише Бахтин, као концепт који сажима „време и простор“, је један од основних принципа дијалогизма, и сматра се комуникативним, обликовним принципом наратива, који генерише *догађај* као „чин“ и као „искуство“ са *колективном димензијом*. Дискусија о материјалности[57], пластичности и ефемерности филмске слике (и фотографије у филму) анализирана је кроз концепт „покретних слика“ који је увела Џордан-Халадин, где *транзитивност времена* превазилази домен *објектности* као такве, кружећи у домену виртуелног, партиципативног. *Конвергенција,* према социо-семиотици Гремаса и Куртеша, појављује се између „структуре“, „контекста“ и „комуникације“, док је *конвергенција* између „различитих дискурса“ у наративу, према Џералду Принсу, концепт који сугерише *конотативно-референцијалну конвергенцију*. Виртуелна конвергентност биоскопа анализирана је кроз тумачење Муларкија [John Mullarkey], концепт „дигиталног материјализма“ Лева Мановича, је суштински претекст нових интерактивних медија, у којима се *корисник* појављује као „коаутор“ дела. Ренато Пођоли препознаје прве

[53] Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller, intr. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1984), 59-60.
[54] Roland Barthes, „Od djela do teksta,“ u *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker (Zagreb, Matica Hrvatska, 1961), 203-07.
[55] Juri Lotman, *Culture and Explosion*, ed. Marina Grishakova, trans. Wilma Clark (Berlin: Mouton de Gruyter, 2009), 68.
[56] Coste, *Narrative as Communication*, 79.
[57] Jacques Aumont, *The Image*, trans. Claire Pajackowska (London: British Film Insisitute, 1997), 106.

конвергенције у историјским авангардама, а Маршал Меклуан [Marshal McLuhan] уводи појам „информација“,[58] као принцип који је утицао на развој авангардне уметности. Едуардо Коста [Eduardo Costa] и Оскар Масота [Oscar Masotta] наводе да је *хепенинг* структура саздана од других хепенинга[59], као концепција која подвлачи идеју да је свако дело саздано од других (Меклуан). *Медијска фузија,* је резултат монтаже као принцип који одређује будућност оптичког записа,[60] концепт који дозвољава повезивање са идејом о „дводимензионалном екрану“ као простору за онтолошку трансформацију.[61] Концепт „филм као хибридна граматика“[62] и концепт „кинематографске хетеротопије“[63] према Кампанију и Бургину, су у прилог доказивања хипотезе о медијској интертекстуалности и конвергецији, додатно подржане концептом „унутармедијске“ конвергенције, између филмских слика и фотографија.

Интермедијалност као „крстарење простором“ илуструје концепт унутармедијских односа (Лев Манович), а веза између „просторних“ и „темпоралних“ уметности је концепт који је елаборирао Роберт Стам [Robert Stam]. Према Болтеру [Jay David Bolter] и Грусину [Richard Grusin], *хипермедијалност* је резултат технолошког развоја, а „медијација“ и „реформа“ су принципи ремедијације засовани на односима између различитих медија. Ноел Керол [Noël Carroll] концепте „унутрашња“ и „компаративна“ медијска специфичност, тумачи као принципе могуће *ремедијације*. Увођење разлике између концепата *репрезентације* (замена модела) и *ре-презентације* (производња),[64] постаје основа епистемолошког апарата за истраживање принципа поновног извођења хепенинга, где се наратив (пре)узима као потенцијал поновног писања, према Гремасу.

(Поглавље 9) Анализе третмана језика код *концептуалних уметника* су од суштинског значаја за одређивање принципа *концептуалне наратологије*, као првенствено уметнички приступ који износи одређене критичке димензије према контексту у коме се остварује (уметнички, институционално). Концептуална уметност креирана „директно из принципа“, је

---

[58] Marshall McLuhan, *Razumijevanje medija* (Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2008), 184.
[59] Eduardo Costa and Oscar Masotta, „On Happenings, Happening: Reflections and Accounts,“ in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, ed. Inés Katzenstein (New York: Musem of Modern Art, 2004), 202.
[60] Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, eds. Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz (Stanford, California: Stanford University Press, 1999), 115.
[61] Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft* (Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 2006), 5-6.
[62] David Campany, *Photography and Cinema* (London: Reaktion Books Ltd., 2008), 101.
[63] Victor Burgin, „Possesive, Pensive and Possessed//2006,“ in *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, ed. David Campany (London: Whitechapel; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007), 198-200.

интелектуална естетска, визуелно и теоријски сложена уметност,[65] као што је дело разматрано у студији случаја.

Значење, према Јан Брну [Ian Burn] и Мелу Рамсдену [Mel Ramsden], треба „ишчитати из“, а не „унутар“ уметности,[66] а уметност као „превод са једног језика на други“ према Лоренсу Винеру [Lawrence Weiner] суштински подвлачи идеју поновног извођења хепенинга у студији случаја. Револуционарни аспект концептуалне уметности је предмет теорије и праксе код аргентинских концептуалаца, а „форма“ као носилац „политичког“ у уметности је концепт који Ханс Хаке [Hans Haacke] елаборира у својим исказима и делима. Мари Кармен Рамирез [Mari Carmen Ramirez] одређује аргентинску концептуалну уметност као супротност америчкој, указујући на инверзију принципа дематеријализације, уместо „замене предмета“ „лингвистичким или аналитичким предлогом“ (северноамеричка концептуала), као „поновно враћање на предмет“ у облику „масовног производа“[67], као што су биоскоп и филм у студији случаја.

Функционалност уметности у јавном домену, заснива се на хипотезама Чилдо Мирелеш [Cildo Meireles]. Сол Левит [Sol LeWitt] записује да су „делови процеса“ *израде* део *уметничког дел*а, што је суштински предзнак документарног жанра филма, евидентност процеса снимања. Ана Лонгони [Ana Longoni] и Маријано Местман [Mariano Mestman] нуде опсежан увид у процесима *дематеријализације* током шездесетих година прошлог века у Латинској Америци, као и извесном ширењу уметничког искуства унутар масовне комуникације медија. Појам „дематеријализације“, с малом временском разликом, јавља се готово у истом периоду код Луси Липард [Lucy R. Lippard] и Џона Чандлера [John Chandler], и код Оскара Масоте, који се у серији својих предавања (1967)[68], позива на ране записе Ел Лисицког [Эль Лисúцкий], када поново контекстуализира концепт. Липард примећује да је процес дематеријализације у аргентинском контексту суштински повезан и јавља се као реакција на „политички контекст“ током 1968 године. Принцип дематеријализације тумачи се као модел *апропријације, премештања* и *интерполирања* различитих уметничких форми у

---

[64] Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 44-46.

[65] Lucy R. Lippard and John Chandler, „The Dematerialization of Art,“ in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds. Alberro Alexander and Stimson Blake (Cambridge, Mass; London: MIT Press, 1999), 47.

[66] Ian Burn and Mel Ramsden, „Notes on Analysis“ (1970), in *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard (California: University of California Press, 1997), 137.

[67] Mari Carmen Ramirez, „Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America,“ in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds. Alberro Alexander and Stimson Blake (Cambridge, Mass; London: MIT Press, 1999), 554-55.

[68] Ana Longoni and Mariano Mestman, „After Pop, We Dematerialize: Oscar Masotta, Happenings, and Media Art at the Beginnings of Conceptualism,“ in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, ed. Inés Katzenstein (New York: Musem of Modern Art, 2004), 156-57.

нове изражајне облике. *Хепенинг* је за Оскара Масоту, жанр уметничке активности који почиње „проширивањем појма дела“, а *антихепенинг,* као нови жанр, омогућава дистрибуцију и комуникацију дела путем „масовних медија“, као нови облик дематеријализације дела и као „критичка уметност“ чији материјал је првенствено *социјалан*.[69]

Понављање или поновно стварање? Чин понављања као изношење промена је једна од полазних тачака на којима Гарсија концептуализује дело позивајући се на Фројдове списе. Поново извођење као „чин поновног читања“ је према Мајклу Неду Холтију [Michael Ned Holte] „чин учености“. Хепенинг је у пракси Оскара Масоте суштински модел *политичке* и *уметност оријентисана ка друштву*, а за Гарсију, *понављање* је „чин повратка“ репресираном и потиснутом, као могуће „контекстуално гнежђење“ (Гремас и Куртеш) у савременом уметничко-политичко-друштвеном контексту. За Сорена Кјеркегора [Søren Kierkegaard] „понављање“ је *откривање будућности, историјских факата*, као одговор на неко питање (Владимир Проп) и као „чин бунтовности“ према Албера Камија [Albert Camus].

Генеалогија хепенинга у пракси сликарства и колажа, као прогресија амбијента (у комбинацији са кретањем), коју анализира Мајкл Кирби [Michael Kirby], једна је од претпоставки даљег ширења медијских форми.[70] То потврђује и рад Курта Швитерса [Kurt Schwitters], као једног од првих уметника који је артикулисао „монтажно дело“ састављено од колажа, објеката, сцене, текста и звука. Сузан Зонтаг [Susan Sontag] елаборише генеалогију хепенинга као сликарску екстензију, у којој је публика активни учесник, а третман „времена“ и „материјала“ су основне карактеристике хепенинга. *Процес дематеријализације* хепенинга у филму, третира време и материјале преко специфичности филмског израза (дијегетичко време наратива, трајање у филму и мизансцен, угао снимања, светло, тамно, крупни план итд), омогућавајући сликарску „текстуру“, „просторност“, „темпоралност“ и „рељефност“, на нивоу екранске слике.

(Поглавље 10) Студија случаја у новом истраживању је 94 минутни документарни филм *Segunda Vez* концептуалне уметнице Доре Гарсије [Dora García], заснован на сценарију који садржи шест засебних делова организованих у једну аутентичну наративну целину. Садржај филмског материјала има референцијални однос са сложеним теоријским и практичним истраживањима архивског (документованог) материјала и оригиналним списима

[69] Roberto Jacoby, „Against the Happening,“ in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde,* ed. Inés Katzenstein (New York: Musem of Modern Art, 2004), 230.

авангардног теоретичара Оскара Масота, који је шездесетих година прошлог века, своја значајна истраживања посветио преиспитивању друштвеног, уметничког и политичког контекста у Аргентини. Различити ентитети који постоје као засебне уметничке јединице укључују неколико различитих приступа концептуализацији, укључујући реизвођење хепенинга у четири дела: *El helicóptero* (1967), *Para inducir el espiritu de la imagen* (1966), *El mensaje fantasma* (1967), *Calling* (1965), као антитезу првих постулата извођача ових уметничких дејстава хепенинга Алена Капроуа, адаптацију сценарија према књизи *Segunda Vez* (1974) Хулија Кортазара [Julio Cortazar] и адаптацију сценарија према књизи *Museo de la Eterna* (1967) Мацедониа Фернандеза [Macedonio Fernandez]. Уводећи принципе јукстапозиције, цитата, коментара и колажа, уметник конструише мнемоничке серије[71] различитог садржаја и репрезентативних делова који прате логику концептуалне наратологије.

Методологија ове студије је дедуктивна, прати хипотетичку раван и вертикалну осу посебних поглавља. Поглавља су релационо и каузално постављена, прате редослед теза, а посебни закључци су у функцији крајњег закључка који резимира истраживачке поенте. Последње поглавље обухвата примену дискурзивне анализе, као методолошког одређења иконографске и контекстуално-референтне структуре текста (филма). Методологија примењена у истраживању студије случаја, је постепено увођење у крајњу анализу која следи после закључка тезе. Да би се сагледали односи делова у односу на филмску целину, примењује се метод дедукције, сличан фотографском есеју. Овај метод укључује разлагање филмске траке на кадрове [film stills] и анализу сваког кадра појединачно, са циљем проласка кроз процес перцепције (читања). Интенција овог разлагања има циљ да се прође кроз време, простор и радње у причи, као дијегетички простор целине, и да се читалац постави у позицију конституента приче, као равноправни елемент у домену виртуелног догађаја. Циљ је да се извуче сумирани закључак из укрштања теоријског дела истраживања обухваћеног у поглавља, и из дела који истражује студију случаја посебно.

Научна оправданост ове дисертације заснива се на моделу реструктуисања конвенционалног поимања филмског текста као уметничког језика. Интенција је да се надмаше уобичајене фиксације у форми и садржини дела, са намером да се уведе структурална одредница принципа *концептуалне наратологије* као дијалошки образац који

[70] Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York: E. P. Dutton and Co., Inc., 1965), 22.

преиспитује дијалектику изражајних облика. Образац цитата који се употребљава као однос ре-извођења и историјских облика авангардне уметности, отвара нов дискурзивни простор и онтолошко проширивање појма уметничког дела. Преплитање дисциплина као иманентне интертекстуалности указује на актуелност и релевантност трансдисциплинарних пракси, у којима је прималац конститутивни елемент идеје/концепта/значења, а ауторски глас се поново конструише путем процеса (отворене и генеративне) читљивости дела/процеса/виртуелног догађаја.

Аутентичност истраживања је аргументована трансдисциплинарним укрштањима (наратологије, семиологије, теорије филма, теорије рецепције, теорије естетског одговора, социологије, теорије авангардних пракси и концептуалне уметности) у једној епистемолошкој равни, које јесу засебно истражене, али не у једној кохерентној целини. Полазне претпоставке нису утемељене у једној теоријској садржајности, него крстаре простором теоријских дискурса, извлачећи суштинске поенте из односа теорија и њихових (не)сагласности.

1. Концептуална наратологија (структуралне анализе)

Концептуална наратологија је појам изведен путем дискурзивне анализе, као прилика и потенцијал дијалектичког заокрета који настаје укрштањем дисциплина теорије (наратологије[72], семиологије, теорија филма) и уметности (авангардних пракси и концептуалне уметности) и њихових односа. Као носилац отворености дела, према *концептуалној наратологији* читалац има подједнако активну улогу као и стваралац у довршавању идеја/значења/концепта дела у виртуелно[73] генерисаном местом – догађају.

Трансдисциплинарна укрштања у једној епистемолошкој равни подразумевају теоријску референцијалност која улази у дијалог са уметничким језиком, не узима дело само као предмет анализе и нуди своју интерпретацију, него следи његову структуру и оперативни модус према коме дело постаје читљиво и теоријски рефлексивно. Основни принципи *концептуалне наратологије* формулисани су на следећи начин:

---

[71] Отворено поље сугестије које није подржано линеарношћу, већ је засновано на асоцијативности. Види: De Saussure, op. cit., 123.

[72] Tzvetan Todorov, *Gramática del Decamerón.* Editor digital: Titivillus ePub base r2.1 (1967), 12-13.

[73] Према Хјелмслеву. „текстуални процес“ је виртуелан. У контексту овог истраживања знак језик у форми текста (уметнички запис) генерише отворени процес. Види: Hjelmslev, op. cit., 40. Cf. Etienne Souriau, *The Different Modes of Existence*, trans. Erik Beranek and Tim Howles (Minneapolis: Univocal Publishing, 2015), 156-58.

Концептуална наратологија је артикулисани језик приповедања.

Концептуална наратологија је ненаративна по природи, негација је иманентности линеарног, а ипак се успоставља преко линеарног медија приказивања, филма као континуираног и линеарног према временској сукцесији.

Концептуална наратологија је артикулисан уметнички језик репрезентативног догађајног поретка.

Концептуална наратологија је дијалектички принцип:

- *Јер подстиче даље мишљење, продирући у концептуалну логику догађаја и њихов смисао;*
- *Јер пропитује могућности концептуалне уметности и њене „материјалности";*
- *Јер нуди нове могуће интерпретације онога што је већ историјски дато;*
- *Јер одржава напетост између уметности и живота.*

Структурална лингвистика, дозвољава одговарајућу аналогију између *језика* као лингвистичког модела и *уметничког језика*, све док говоримо да се одређена језичка функција одражава на *визуелну раван* (репрезентацију) и на *структуру језика* (унутар-језички поступци), тј. његову укупну обликовну артикулацију. Она је довољно методолошко средство до оног момента када језик уметности има намеру да произведе некакво значење које додирује дискурзивне равни које се генеришу у односима између *артикулисаног језика* и *референтног система*, односно споља означеног света и социјалног поља, културалног дискурса или уметничког света коме тај референт припада. Кодирање значењских односа у уметничком језику постаје подложно семиолошкој анализи, чија је улога да одреди *знакове* у оквиру одређеног дискурзивног простора.[74] Семиологија као проширена грана структуралне лингвистике, обухвата интерактивни простор између текста (језика) и социјалног простора где поруке добијају своја значења.[75] Да би се направила одговарајућа планиметрија између *лингвистичког* модела *језика* и *уметности,* неопходно је да се погледа генеалогија појмова који су дефинисани у структуралној лингвистици (структуралистичке теорије) и да се сагледа њихова могућа применљивост у контексту уметничког језика. *Семантика* се повезује са „дискурзивизацијом", „темпорализацијом" и „опросторивањем". *Наративна семантика* је домен „актуелизације" вредности. *Семиотика* је „систем знакова", путем којих се

[74] За три облика присуства у простору види: Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford, UK: Blackwell, 1991), 27-40.

[75] Lotman, „Toward a Theory of Cultural Interaction," 75-76.

успостављају „означитељске праксе“, обухвата „формални израз“, „формални језик“ и „репродуктивне системе“.[76]

1.1. Функција језика - кодирање дискурзивног простора

Предмет генералне лингвистике јесте „функција језика“, одговарајуће елаборирана у *Cours de linguistique générale* (1916) Фердинанда де Сосира [Ferdinand De Saussure]. Де Сосир пише да *говор* [parole] као променљиво средство према начину на који артикулише одређену језичку манифестацију[77], може да направи промену у *језику* [langue].[78] Појам [langue] се односи на потенцијални *језички систем* свих чланова говорне заједнице, чекајући активацију *говора* [parole], у индивидуалним *исказима* [utterances] или *говорном чину*.[79] Роман Јакобсон [Рома́н О́сипович Якобсо́н] замењује *језик* [langue] и *говор* [parole], са *кодом* [code] и *поруком* [message], док Густав Гијом [Gustave Guillaume] формулише операција која се дешава између [langue] и [parole] као *језички чин*.[80] *Говор* – формулисан као „избор“ и „комбинација“ показује сложену конфигурацију у језичком систему, док је „говорни догађај“ условљен употребом и препознавањем заједничких кодова.[81] *Порука* развија сложене унутрашње и спољашње везе са кодом, у контексту пошиљаоца и примаоца (тумача) симбола – неопходна је „једнака вредност“ за њихово даље препознавање.[82]

Јурij Лотман јасно артикулише да се „формирање мисли“, а отуда и *кодирање* о коме говоримо „не одвија у статичком систему“. Формативни чин као такав зависи од „уноса поруке у комуникацијски систем“,[83] али се најпре мора утврдити коју и какву поруку[84] дело (аутор преко дела) има интенцију да унесе у систем циркулације и колико дело подлеже (интерпретативним) променама преко генеративног потенцијала поруке, чији прималац је *заједница*. Лотман, класични модел комуникације, који је развио Роман Јакобсон, тумачи као

---

[76] Greimas and Courtés, *Semiotics and Language*, 274; 277; 287; 292-93. Cf. Marie-Laure Ryan, „Toward a definition of narrative,“ in *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 25.
[77] Hjelmslev, op. cit., 106.
[78] De Saussure, op. cit., xvii; 9; 14.
[79] Carol Sanders ed., „Introduction: Saussure today,“ in *The Cambridge Companion to Saussure* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 4-5.
[80] W. Terrence Gordon, „Langue and parole,“ in *The Cambridge Companion to Saussure,* ed. Carol Sanders (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 84.
[81] Jakobson, Halle, *Temelji jezika*, 56.
[82] Ibid, 59.
[83] Lotman, op. cit., 76.
[84] Eco, *A Theory of Semiotics*, 57. Cf. Greimas and Courtés, op. cit., 188.

„биполарну структуру о циркулацији поруке култура“, између *адресара* и *адресанта.*[85] За Лотмана, посматрана са семиотичке тачке гледања, *култура* представља „колективну интелигенцију“ и „колективну меморију“[86], или, као што каже, „над-индивидуални механизам очувања и преношења порука (текстова) и креирања нових“.[87] Ако је култура „простор заједничке меморије“, као што наводи Лотман, онда би уметничко дело могло да антиципира некакво значење у том заједничком меморијском простору, само ако поседује део „дијалектичке меморије“ културе, што би по наведеној логици значило да „одговара унутрашњој организацији колектива који сачињавају“ ту културну, најчешће микро-целину.[88] У својој филмској свесци, уметница Дора Гарсија пише да је „понављање облик стварања садашњости, које омогућава да се нешто поново деси“.[89] У контексту *културалне меморије*, Лотман примећује да она, као креативни механизам, „није само панхронична; већ се супротставља времену, чувајући прошлост[90] као судионика садашњости“, т.е. „са тачке посматрања меморије“, као вертикални процес који се одвија по дубини, „прошлост никада није отишла“.[91] Дело *Segunda Vez*, бар онако како га читамо, „је створено“ баш као што Лотман описује *нове текстове*, не само у оквиру садашњег пресека (реза) културе, него и у прошлости.[92] Међутим, враћање старим текстовима у *новом тексту*, није подстакнуто само идејом враћања потиснутим меморијским слојевима, него и идејом враћања с циљем да се генерише некаква промена у садашњем контексту.

> Под утицајем нових кодова који се користе за декодирање текстова одавно сачуваних у културној меморији, догађа се промена у елементима који се сматрају значајним и безначајним у структури текста. […] текстови … не могу бити генерално пасивни чувари непроменљивих информација, јер они нису

---

[85] Juri Lotman, „Culture as a Subject and Its Own Object,“ chapter 6 in Juri Lotman, *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, ed. Marek Tamm, trans. Brian James Baer (Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 2019), 84.

[86] Patrick Crogan, „Stiegler's Post-Phenomenological Account of Mediated Experience,“ in *Techne/Technology, Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use and Impact,* ed. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 82.

[87] Juri Lotman, „Memory in a Culturological Perspective,“ chapter 9 in Juri Lotman, *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, ed. Marek Tamm, trans. Brian James Baer (Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 2019), 133.

[88] [illegible], 133-34.

[89] Dora Garcia ed., „Introduction: H[illegible] Masotta Was Repeated,“ in *Oscar Masotta: Segunda Vez Cahier No. 1, A research project led by Dora García* (Oslo: Oslo National Academy of the [illegible]rts and Torpedo Press, 2017), 7.

[90] За Коригана „догађај“ је „осећај за историјско у садашњости“. Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (New York: Oxford University Press, 2011), 171-72.

[91] Lotman, „Memory in a Culturological Perspective,“ 135.

> магацини, него генератори. Идеје се у културној меморији не „складиште“, оне тамо расту. Текстови који формирају „заједничку меморију“ културног колектива служе не само за декодирање текстова који циркулишу у садашњем делу културе, него и за генерисање нових текстова.[93]

Из ове суштинске перспективе референцијалности према старим делима, дискурзивне анализе обухватају *означавајуће праксе*, као методологија *кодирања* уметничког језика, утемељеног у комплексну интертекстуалну мрежу знакова и симбола који постоје као културални кодови у прошлим текстовима, али и као знаци и симболи који се неизоставно стварају током уметничког реструктуисања, као *нова језичка конфигурација.*

1.2. Означитељске праксе - дијалектика концептуалног језика

Према Де Сосиру, у језику је све базирано на *односима,* где је језички „знак“ састављен од два недељива дела *означитељ* [signifant/signifier] - покретач референцијалности и *означено* [signifie/signified] - концепт, односно као проблем референци и проблем значења.[94]

> У њиховој реципрочности, означитељ и означено производе свет који је потпуно конкретан, и истовремено потпуно концептуалан. […] сам свет – стварни, спољашњи свет – је матрица за означавање, реалан јер је симболичан и симболичан јер је реалан. Језик и свет су континуирани.[95]

По Луису Хјелмслеву појава *знака* може бити као „израз“ који се односи на неки „садржај“ који је изван самог знака, или знак као релациони концепт који произилази из односа израза и садржаја.[96] Надаље закључујући да су „садржај и форма“ *солидарни*,

---

[92] Ibid, 135.
[93] Ibid, 136.
[94] У уводу *Course in General Linguistics* наводи се термин [vehicle] као асимилабилан означитељ, а извор је *The Philosophy of Rethoric* (1936) И. А. Ричардса. De Saussure, op. cit., xv – xvi; 122. У делу о теорији метафоре, термин [vehicle] се користи да означи појаву чина референце [act of reference]. Види: I. A. Richards, *The Philosophy of Rethoric* (New York: Oxford University Press, Inc., 1936), 96. Cf. John E. Joseph, „The linguistic sign,“ in *The Cambridge Companion to Saussure,* ed. Carol Sanders (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 59-60.
[95] De Saussure, op. cit., xvii. Према Џону Е. Џосефу [John E. Joseph], оно што за Де Сосира значи да је језички знак „конкретан“, не односи се на језичку супстанцију, него на то да „говорници језика имају свестан или несвестан ментални приступ“. Cf. Joseph, „The linguistic sign,“ 65; 71.

претпостављају једна другу.[97] Отуда, *структура* сваког језика јесте разлика између „израза“ и „садржаја“ и њихове „интеракције“ у „знаковној функцији“.[98]

Семиолошки језик, комплексан као и природа лингвистичког знака конституисаног од означитеља и означеног, се од лингвистичког разликује према нивоима његових супстанци. Семиолошки системи, као „предмети“, „гестови“ и „слике“, поседују *супстанцију израза*, чија суштина није да означавају, него је, према Барту, који их је назвао „знаковним функцијама“, *утилитарна* и *функционална.* Знаковна функција поседује „двоструко кретање“, „антрополошку вредност“ која повезује знаке са њиховом друштвеном функцијом.[99] Позивајући се на тумачење стоика, Барт подвлачи да *означено* може да се одреди путем *процеса означавања*, као резултат остварене „намере“ корисника знака. Концепт означено је дефинисано као једна од две релације знака посредника.[100] *Семиолошки означени*, према Барту се, *прво,* актуелизују артикулисаним језиком, *друго*, њихово кретање у целини има семиолошку (комуникативну) функцију између различитих система, делимично се преклапајући у виду означеног, и, *треће*, системи означавања имају свог кореспондента у домену означених (праксе, технике, потрошачки систем, читаоци, различити нивои знања према различитим културама).[101] Означитељски систем који се манифестује на плану „израза“ је „конотативан“,а „конотатори“ су конституисани „знацима (унија означитеља и означених) денотативног система“.[102] За проучавање студију случаја важан је Бартов закључак да се „неколико датованих знакова може груписати под заједничким конотатором“, као што је филм у студију случаја чију „идеолошку“ форму (садржај, историјске чињенице, документарни записи), конституише „реторичка“ форма (поновно извођење, филм као медиј, ауторски глас, дисконтинуитет наративног тока) знаковног система.[103]

С-код, као организациони принцип, који је формулисао Умберто Еко, поистовећује се са мером слободе одређеном сопственим критеријумима реда, и комуникационим потенцијалом који постаје доминантан у систему у коме се формира.[104] Семиолошке анализе Ека показују да „сигнал“ има променљиву природу, у зависности од његове позиције у

---

[96] Hjelmslev, op. cit., 47.
[97] Hjelmslev, op. cit., 24; 48. Cf. De Saussure, op. cit., 87. Cf. Barthes, „Introduction to the structural analysis of narratives,“ in Bal, 75.
[98] Hjelmslev, op. cit., 58.
[99] Barthes, *Elements of Semiology*, 41-42.
[100] Ibid, 43.
[101] Ibid, 45-47.
[102] Ibid, 89-91.
[103] Ibid, 91-92.

означитељском систему, као претходник – антиципира значење, а као секвенцијални може бити у облику знака.

> […] знак је увек елемент *равни израза* конвенционално повезане са једним (или неколико) елемената *равни садржаја*.[105]

Знаковна функција у студији случаја биће однос између форме „израза“ (медијске трансгресије од хепенинга, до филма) и форме „садржаја“ (документарне чињенице), са одређеним индивидуализмом који се манифестује у новим кодираним односима и формирању нових знакова.[106]

У студију случаја, монтажни поступак као средство кодирања, може да се сматра као принцип организације која утилизира знаковну структуру јединица – елемената (слика) према семантичким одредницама језика. У концептуалном смислу, знаци су подређени знаковној функцији и они не би имали никакво значење изван структуре језика.

1.3. Форма и садржај - релационо јединство

Један од водећих представника формализма, Борис Ејхенбаум [Boris Eikhenbaum] бележи да су се „Формалисти […] ослободили традиционалне корелације ’форма-садржај‘ и концепције форме као спољашње посуде у коју се просипа течност (садржај)“.[107] Структурализам (за разлику од формализма) занемарује „апстрактно“ у односу на „конкретно“. Форма се поставља као супротност садржају, као самосталан појам, а структура као сам садржај. Логичка организација се третира као својство стварности.[108] За структурализам, *форма* и *садржај* су „исте природе“, а реалност садржаја је одређена „структуром“.[109]

---

[104] Eco, *A Theory of Semiotics,* 43-44.
[105] Ibid, 48.
[106] Ibid, 49.
[107] Boris Eikhenbaum, „Theory of the Formal Method,“ in *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, eds. L. Matejka and K. Pomorska (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1978), 12, цитирано у Stephen C. Hutchings, „The Russian critique of Saussure,“ in *The Cambridge Companion to Saussure,* ed. Carol Sanders (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 140-41.
[108] Vladimir Propp, *Theory and History of Folklore*, trans. Ariadna Y. Martin and Richard P. Martin and several others, ed. Anatoly Liberman (Minneapolis: University of Minnesota Press), 167.

Према Кристијану Мецу, и *форма* и *садржај* имају „означитеља“ и „означено“, властиту „форму“ и властити „садржај“, а „означитељ“ и „означено“ имају властиту „супстанцију“.[110] Према Леву Мановичу, концепт „садржај-интерфејс“ је одговарајућа замена за традиционални „форма садржаја“ и „медиј-садржај“. Нови однос указује на могућу (не)зависност уметничког дела од његовог медија, односно од његовог кода. Ново уметничко дело поседује својство „информације“, изражене „материјалности“ и способности да структурира и формира различите просторе, времена и површина.[111]

У контексту „адаптације новела“ (романа), Бела Балаж указује да се уметност често тумачи као „органска веза“ између *форме* и *садржаја*.[112] Као пример наводи Лесинга [Gotthold Ephraim Lessing] и *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69), (прва три осврта су о представама адаптираним према роману), и Лаокона [Laocoön], који је покушао да пронађе специфична правила која управљају сваком уметничком формом. Према тезама Балажа, оно што се обично поистовећује са „формом“ и „садржајем“, као „материјал“, „радња“, „заплет“, „прича“, „субјекат“ са једне, и „уметничке форме“ са друге стране, у суштини није потпуно одговарајуће.

> Несумњиво је да је могуће да се узме предмет, прича, заплет романа, да се претвори у представу или филм, и ипак се произведе савршено уметничко дело у сваком смислу, и да форма у сваком случају одговара садржају. […] То је могуће зато што, иако су тема или прича, за оба дела идентичне, њихов *садржај* је ипак различит. Управо тај различити *садржај* је одговарајуће изражен у промењеној форми која проистиче из адаптације.[113]

> [...] специфичне теме (или садржаји) више нису само фрагменти реалности, оне су приступ реалности са тачке посматрања одређене форме уметности.[114]

За Дејвида Бордвела и Кристин Томпсон *филм* поседује „форму“ као и свака друга уметност. Под појмом „филмска форма“ подразумева се целокупни „систем односа“ који

---

[109] 126 p, *Theory and History of Folklore*, 179.
[110] Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of Cinema*, trans. Michael Taylor (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), 223.
[111] Manović, op.cit., 108-09.
[112] Balazs, *Theory of the Film*, 259.
[113] Ibid, 260.
[114] Ibid, 261.

могу да се сагледају „између елемената“ у целом филму. Филмски корпус је састављен од „скуп наративних елемената“ који чине „причу филма“. Бордвел и Томпсон одбацују опште поимање да је „форма“ концепт супротан „садржају“, указујући да ако је филм „тотални систем“, нема ничег изван њега или унутар њега. У тотални систем уметничког дела улазе „предметна материја“ и „апстрактне идеје“. Једна од карактеристика документарних филмова је „наративна форма“.[115]

За Монахана и Барсама „[...] форма је кинематски језик“.[116]

У студији случаја долази до суспензије (присвајања, редукције, дематеријализације, конверзије) других *форми* и облика уметничких манифестација, а *садржај* се јавља као концепт и конститутивни елемент самог формалног поступка. Отуда се несумњиво може говорити о својеврсном *савременом формализму*, чију структуру чини јединство „форма-садржај“ и кретање ка новим генеративним поступцима.

1.4. Значење - структура когнитивног простора

Присуство значења, према Гремасу обично се тумачи као *упутство* (упућивање) [referencing] или *правац* (усмеравање) [direction]. Као референцијалност, значење је суперпонирање два кода, „код израза“ и „код садржаја“. Као правац, значење се испољава као интенционалност, као однос који има своју путању која се креће ка свом крајњем циљу. Оса комуникације је постављена између „пошиљаоца – енкодера“ и „примаоца- енкодера“.[117]

Огден и Ричардс полазе од структуралне лингвистике Де Сосира, дефинишући језик као „друштвени производ“ „социјалног тела“ и „индивидуа“ које користе тај језик.[118] Функција *симбола*[119] у језику (на нивоу догађаја евидентираног у студији случаја) је да усмеравају и организују, бележе и комуницирају. На тај начин се мисао саопштава (снимљена радња), а симбол се претвара у инструмент те мисли за одређену сврху – производњу значења. Односи који се развијају између мисли и њеног референта су ланац „знаковних ситуација“ чија је функција да посредују између *чина* (репродукцираних радњи и

---

[115] David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 8th ed. (New York: McGraw-Hill, 2008), 55-56; 74. Cf. David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 6th ed. (New York: McGraw-Hill, 2001), 39-40.

[116] Dave Monahan and Richard Meran Barsam, *Looking at Movies: An Introduction to Film*, 5th ed. (New York, London: W. W. Norton & Company, 2016), 36.

[117] Greimas, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, 27.

[118] Ogden and Richards, *The Meaning of Meaning*, 5.

[119] Симболи немају суштинско и променљиво значење, нису аутономни од контекста. Њихов значај је пре свега положај. Види: Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques. Vol. 1, Le cru et le cuit* (Paris: Plon, 1964), 64.

самог филмског догађаја) и коначног *референта* (друштвеног тела, историјских чињеница, публика).[120] Према Огдену и Ричардсу, „индиректност“ је једина веза између *симбола* и *референта*, док у условима „комуникације” језик који се користи треба да буде прединструментализован. Симбол, када је „слика“, „гест“ или „цртеж“, може се представити као референт. Супериорност језика лежи у његовој комплетности, када постоји јединство између језика и геста, због тога што су, као што указују Огден и Ричардс, „залагање за“ и „репрезентација“ потпуно „различити односи“.[121]

> Површина друштва, као она морска, може [...] бити у перпетуалном кретању, али њене дубине, као дубине океана, остају готово непокретне. [...] само у конкретном случају језика – напуштањем предности овог или оног посебног научног система симбола, испијањем истог непрочишћеног потока, можемо учествовати у животу заједнице.[122]

Исказ подразумева „симболизацију референце“, где симболи који су представљени као „замена“, могу да указују на једну те „исту референцу“, и тада се сматра да имају „исту конотацију“.[123] Али зато морају нужно да се разликују „нивои референци“, „концепти“ или „апстрактне референце“ и „просторни односи симбола“.[124] Питање „референци“, према Полу Рикеру је семантичко и херменеутичко. Намера [l'intenté] дискурса је „нередуктивна“ у односу на „означено“ и упућује на „екстралингвистичку реалност“, на њеног „референта“. „Разлика“ је *семиотичка* категорија, а „референца“ – *семантичка*.[125] Са позиције семиотике и семантике дискурса, значење (лексичких) јединица, према Рикеру, манифестује се кроз дистрибутивне односе (на истом нивоу, на пример низ филмских кадрова) и интегративне односе (на различитим нивоима, на пример прекид секвенце увођењем фотографије). Ово је илустрација разлике између „форме“ и „значења“, при чему делови који дефинишу форму имају „конститутивну“ функцију, док њихова редукција или декомпозиција елемената нижег нивоа има „интегративну“ функцију. Формални концепт зависиће од способности декомпоновања, а значењски, од способности интеграције декомпонованих делова на вишем

[120] Ogden and Richards, op. cit., 9-11.
[121] Ibid, 11-12.
[122] Ibid, 25.
[123] Ibid, 82; 92.
[124] Ibid, 94; 100; 114.
[125] Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 255-56.

нивоу.[126] Комплексна и широка дефиниција значења, у складу с тим обухвата велики број активности повезаних са језиком и његовим манифестацијама. Према Огдену и Ричардсу, *значење* јесте „унутрашња сопственост“, „конотација речи“, „суштина“, „активност пројектована на објекат“, „намењени догађај“, „место у систему“, и као такво се пројектује у будућност наших искустава, односно узимајући у обзир кориснике уграђених симбола.[127] У конструкцији значења, однос денотације и конотације је хијерархијски структуиран, а сама конотација је намењена разумевању, односно једнака намери говорника упућеној слушаоцу.[128] У студији случаја, денотирано се враћа као конотирано у конструкцији значења, кроз форму, извођење хепенинга (означено) постаје конотатор нивоа садржаја, и даље указује на нове односе значења који редефинишу форму, од материјалног ка дематеријализованом, и у виртуелном домену као суспендовани облици. Према Умберту Еку, уколико *денотација* поседује „екстензивни опсег“, она се може сматрати за еквивалент интензионалности [intension], а „значење“ се може тумачити супротно од „референта“. *Денотација* је однос између „форме израза“ и „форме садржаја“.[129] Иницијатор знака заузима прецизан семантички простор унутар знаковног система. Његово активирање може бити мотивисано унутар једног система или у ризому односа између више семантичких система. Према положају знака генерише се *семеме* [sememe], које се може одразити као денотација или конотација.[130] Другачија појава је у формирању ланца односа између функције знака и нових семантичких јединица, денотација је директно, а конотација је посредовано присуство. Денотација (садржај израза) може бити културолошки препознатљив референт, а конотација (знаковна функција) не мора бити позната.[131] Језик израза ће бити конотативан, а референцијално усмеравање, ће имати денотативну функцију.

У студији случаја, семантичке конотације су мотивисане (покренуте и стимулисане) садржајем (референце на одређени историјски, друштвени и уметнички контекст), а враћају се изразу (форми израза) као форми садржаја, мењајући представу о онтолошкој природи самог медија филма као концепта језика, артикулисаног језика *концептуалне наратологије*.

---

[126] Ibid, 77-78.
[127] Ogden and Richards, op. cit., 186-87.
[128] Ibid, 188; 193. Cf. Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith, pref. Susan Sontag (Paris: Editions du Seuil, 1968), 19.
[129] Umberto Eco, „Denotation,“ in *On the Medieval Theory of Signs*, eds. Umberto Eco and Constatino Marmo (Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1989), 43.
[130] Eco, *A Theory of Semiotics*, 84-85.
[131] Ibid, 85-86.

Интерпретација (тумачење) као што се обично поима у контексту вербалног процеса као „преговарање“, „превођење“ или нешто „између“, или према латинској етимологији [interpretatio], што значи „објашњавање“, за Дејвида Бордвела у савременом контексту подразумева „стварање“ или „преношење значења“.[132] Разумевање и интерпретација су формативни елементи конструкције значења конституисаног сигналима, и ситуације у којима се код гледаоцу филма мобилише концептуално препознавање одређених података, структура и процеса.[133] Као концептуално кохерентан метод сумирања, критичко тумачење је дедуктивно.[134] Семантика, према анализама Бордвела, је основни модел концептуално-теоријске интерпретације, јер је у процесу тумачења у домену апстрактног потребно да се иде даље од конкретности референцијалних значења. Семантичка поља нису ограничена на „уметничко“, она се крећу у широком друштвеном опсегу познавања, са циљем да се разуме отворена „тачка“ или „порука“ филма. Релевантност тумачења је управо у повезивању различитих формативних процеса, као што је сложени однос формирања филмског лексиса у студији случаја.[135]

У анализама антропологије перформанса, Виктор Тарнер анализира појам „значења“ према немачкој етимологији [meinen], који значи „имати мишљење“. Значење је оно што има „намеру да постане“ [intended to be] „означено“ [signified], „индиковано“ [indicated], „оно на које се односи“ [referred to]. „Значење“ [bedeutung], се повезује са „смислом“ [sense], „знање“ [wiessen] као „денотативна форма концептуалне активности“ и „интерпретација“ [deuten] у конструисању „целине“ или одређени „поглед на свет“. У контексту анализа социјалне драме (слично филму који структурира значење на основу друштвених конотација), Тарнер дефинише концепт значења као категорију која „произилази из меморије, са спознајом прошлости“.[136] Овако постављено значење има функцију маште и претпоставке о будућим догађајима у животу, а когнитивни аспект памћења подразумева друштвену имплементацију мишљења. Произилази да је значење јединствена категорија, која обухвата „везу“ између делова са „целином живота“. У контексту односа између прошлости и садашњости, приступ „значењу прошлости“ може се постићи путем „референци из садашњости“ које „упућују на

---

[132] David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989), 1.
[133] Bordwell, *Making Meaning*, 3-4. Cf. Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller (Oxford: Blackwell, 1990), 4.
[134] Ibid, 5.
[135] Ibid, 127-28.
[136] Функција меморијске интеракције са садашњошћу, представља поновно повезивање времена и простора, као ретроверзија времена, а фокализација има функцију „мапирања“, „гледања одозго“ и „опросторавања меморије“. Види: Mieke Bal, „Focalization,“ in *Narratology Introduction to the Theory of Narrative,* Second Edition (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 147-48.

прошлост“.[137] За Кристијана Меца, питање о значењу је семиотички проблем, где означавање има за циљ да створи прецизне исечке од дисконтинуираног означеног, које одговара на више дискретних означитеља.[138] *Нивои значења*, који је преформулисао Ролан Барт, одговарају структури кодирања и распореду елемената у филму који је предмет анализе. *Дескриптивни ниво* има функцију подршке структурној анализи наратива, као концепта који се „експлицитно и непосредно“ препознаје у организацији система значења. *Контекстуални ниво* чине одвојени нивои који не могу произвести значење ако постоје изоловано. Производња значења настаје као резултат интеграције са једног (нижег) на други (виши) ниво.[139] У том контексту, *теорија нивоа* према Беневисту (дистрибутивних и интегралних односа), у Бартовим структуралним анализама, организује се према двема равнима описа дискурса: *диспозиције* и *елокуције*.[140] Позивајући се на нивое Цветана Тодорова (*прича* – аргумент и *дискурс* – време и начин казивања), Бартове сугестије су да рецепција наратива зависи од препознавања његове „конструкције у причи“. Пројекција „хоризонталних спајања наративне нити“ на „вертикалну осу“, одређује читање наратива као прелаз са једног нивоа на други, а значење се тумачи као транзитивно (не као коначни исход).[141] Ово премештање или дислокација са једног на други ниво је посебно важно за монтажни поступак у деловима са уметнутим фотографијама, када се прати вертикална оса читљивости. Три нивоа описа наративног дела: „ниво функција“ (функција – Проп и Бремон), „ниво радње“ (актант – Гремас) и „ниво нарације“ (дискурс – Тодоров), повезани су у „прогресивну интеграцију“ условљену њиховим међусобним односом.[142] Дискурзивност значења која је производ структуралне диспозиције није увек функција (уметности) наратора.[143]

У контексту документарног филма који конотира значајњске контексте из денотираних историјских референци, њихово смештање у структуру наратива, тј. сам чин постављања је функција наратора, иако је намера да се пренесу објективне чињенице. У студији случаја, *значење* произилази и из „дистрибуције“ слика истог нивоа (хоризонтална оса низања) и из „интеграције“ документарних фотографија (вертикална оса продора) вишег нивоа. *Формални* аспект значења је у са-односу са *садржајним* аспектом значења, као комплексна унутармедијска конвергенција, између хепенинга, његовог поновног извођења,

[137] Victor Turner, *The Anthropology of Performance* (New York: PAJ Publications, 1987), 31-35.
[138] Metz, *Film Language*, 37.
[139] Roland Barthes, *A Barthes Reader*, ed. and intr. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1983), 257-58.
[140] Ibid, 258.
[141] Ibid, 258-59.
[142] Ibid, 260.
[143] Ibid, 261.

документовања у филмској форми и укрштања различитих текстуалних инстанци (архивских,[144] оригиналних и нових) као интеграција у целину је у потпуној зависности од ауторског гласа.

2. Артикулисани језик

Де Сосирова дефиниција артикулисаног говора гласи: „*articulus* значи члан, део или подела на секвенце; примењена на говор, артикулација означава поделу говорног ланца на силабусе или поделу ланца на значења у значајним јединицама“.[145] Језик је „домен артикулације“, а „сваки лингвистички појам је члан, *articulus* у коме се идеја фиксира у звуку и звук постаје знак идеје“.[146] У оквиру *концептуалне наратологије*, трансмисија од чланова (кадрови, знакова, симбола) преко звука (ликовне позадине/фон дела), артикулација је манифестација – формирани знак једне ауторске идеје.

Према Бартовим запажањима, критичка димензија уметника је да што јасније артикулише своју мисао, а таква иманентност (јасноћа и директност) припада управо документарном филму као жанру и често може бити „идеолошки заснована“.[147] Визуелни уметник конституише структуру дела од елемената чија је функција да „комуницирају“,[148] али и да „сугеришу“, мимо синтагма о којима Барт говори, чија функција није референцијална, већ комуникативна. Написати поново историју, као што је покушај Доре Гарсије „значи свест о дискурсу“, „ре-лоцирати (преместити) дискурс, значи покренути раволуцију“, аутор као критичар постаје писац заузврат, свестан „дубине језика“.[149] Подвлачећи мисао Леви-Строса, да постоји „одговорност према форми“, Барт поставља питање: „Каква је веза између дела и језика?“; „Може ли језик критичара да буде симболичан?“[150] Ова питања су кључна када говоримо о апропријацији[151] одређеног

---

[144] За Кена Денцајгера архивски материјали (снимци, фотографије) као одстрањење од контекста, обезбеђује визуелни континуитет као транзицију садашњег у прошлости. Ken Dancyger, *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice,* 5th ed. (New York: Focal Press, 2011), 332.

[145] De Saussure, op. cit., 10.

[146] Ibid, 112-13.

[147] Katrine Pilcher Keuneman, „Preface to Enlgish-Language Edition,“ in Roland Barthes, *Criticism and Truth*, trans. Katherine Pilcher Keunemann (London: Continuum, 2007), xvi.

[148] Roland Barthes, *Criticism and Truth*, trans. Katherine Pilcher Keunemann (London: Continuum, 2007), 6.

[149] Ibid, 23-24.

[150] Ibid, 24-25.

[151] Апропријација као херменеутичка процедура, у антропологији обухвата оригинални контекст артефакта, артефакта самог по себи, и агента који присваја. Чин апропријације мора да има у виду све три инстанце, као и чињеницу да се са тачке посматрања онога што је присвојено, концепт види (појављује) као отуђење. Али,

историјског контекста у оквирима новог исписивања, као што је дело Доре Гарсије. Суштински значај дела спознаје се у времену коме припада, у исто време када се ствара и остварује комуникација са светом око њега, а за аутора који критички посредује присуство свог дела у друштвеној средини – процес је трансформативан и отворен.[152] На тај начин се историјски оријентир дела поставља пред нови онтолошки и структурални изазов, у први план се истиче антрополошка димензија уметничког језика и конструкција плуралитета значења.[153] Ту лежи симболична природа, где се *симбол*[154] не третира као иконичан[155], не припада слици, него „плуралности значења".[156] Отуда се структура дела трансформише у семантичку структуру, и на формалном, и на садржајном нивоу.

Према Огдену и Ричардсу „упућивање" ка симболу је само један од могућих начина да се приступи форми симбола. Разноврсност симболичних форми[157] је могућа само уколико је прати референт у конкретном контексту.[158] „Структура наратива", „елементи наратива" и њихова „комбинација и артикулација" припадају поетским функцијама,[159] али је сама артикулација условљена контекстуалном представом, начином преношења, и коначно рецепцијом.[160] *Прву артикулацију* чини ниво знакова (морфема), на коме се комуникација остварује кроз интеракцију између бесконачног броја неспецифичних „монема" (носилаца значења). Монеми су последица остварене комуникације, а сваки од њих одговара искуственој рецепцији језика. Комуникативна функција језика припада *другој артикулацији* коју садрже „фонеме" и „форми".[161] Двострука артикулација показује еластичност дискурса [élasticité du discours], са функцијом нивелисања семиотичког хијерархијског реда, и дистрибутивну, односно релациону између различитих нивоа у семиотичком систему.

отуђење може да буде корисно, јер присвојено трансформише у експериментални субјекат. Види: Arnd Schneider, *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina* (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 27.

[152] Barthes, op. cit., 25. За „наратив" са отвореним крајем, види: David Bordwell, *Poetics of Cinema*, (New York, London: Routledge, 2008), 156.

[153] Језик производи [perform] плуралитет/мноштво функција. Види: Ogden and Richards, op. cit., 226. Cf. Barthes, op. cit., 25-26.

[154] Saussure, *Course in General Linguistics,* 68.

[155] Greimas and Courtés, op. cit., 147-48.

[156] Barthes, op. cit., 26.

[157] Ogden and Richards, op. cit., 223-24.

[158] Више упућивања на исту референцу, као што је студија случаја, рефлектује на начин приказивања, на симбол. Ibid. 225; 233.

[159] Chatman, op. cit., 15.

[160] Greimas and Courtes, op.cit, 17.

[161] André Martinet, *A Functional View of Language* (Oxford: Oxford University Press, 1962), 24-42.

Еластичност дискурса, са аспектима кондензације и експанзије, генерише металингвистичку активност.[162]

Уколико се направи аналогија филмског језика са лингвистичким, питање које се намеће је, која би била аналогија монема, а која фонема? Знаци могу да се манифестују у сликама (иконично), али могу да се појаве и у структури садржаја, као текст, као говор, као референцијално упућивање ка спољашњим чињеницама. У студији случаја, спољашње упућивање (ванлингвистичку референцијалност) налазимо у делу које обухвата адаптацију књиге *Museo de la Eterna*, где се опсежно води дијалог о социополитичком контексту у Аргентини између ликова. Ове референце су знаци, симболи са историјском конотацијом, и као такви траже продужено ишчитавање да би се разумела контекстуална утемељеност. Они припадају знаковном (монеме), али у исто време се враћају као фонеме (форме) у дискурс, што потпомаже да се разумеју даље монеме, или знаковне сугестије на нивоу текста и слике. Еластичност дискурса може у том смислу, да се разуме и као садржајно, и као формално протезање, формирајући нове знакове који континуирано мењају и форму исказа (артикулацију), и сликовног, и *виртуелног*.

Филмска семиотика Ворена Бакленда се заснива на проучавању структуралне лингвистике Фердинанда де Сосира и семиотике Чарлса Сандерса Пирса, линије која за Бакленда значи да „језик и знаци“ заузимају место „менталних ентитета“ конструишући простор „знања“.[163] Према томе, језик као средство (систем) комуникације, примењен као тумачећи модел/метода (артикулисаних) форми уметности, представља принцип отворености идеја и њихове дестинације, јер се дешава трансформација „перспективе у првом лицу“ у „перспективу у трећем лицу“.[164] Језик, методолошки устројен као комуникациони систем, омогућава препознавање оквира говорног ланца кроз који знаци стичу своје значење.[165] Принцип *комутације* (однос између односа израза и односа садржаја)[166] обухвата односе између промена на површинском нивоу и промена на фундаменталном нивоу.[167] Променљивост функционалних јединица према контексту, резултирају променом семантичког нивоа. Отуда хепенинг изведен у аутентичном контексту, посматран изоловано и самостално има једно значење, значење које се односи на уметнички, друштвени и

[162] Greimas and Courtés, op. cit., 97-98.
[163] Warren Buckland, „Film Semiotics,“ in *A Companion to Film Theory*, eds. Toby Miller and Robert Stam (Malden, Mass: Blackwell, 2004), 84.
[164] Buckland, „Film Semiotics,“ 84.
[165] Ibid, 86.
[166] Hjelmslev, op. cit., 73-74.

историјски контекст у том времену, а исти интегрисан у нови дискурс ће значити нешто друго за време у које се поставља, без обзира да ли је као присвојен елемент интегрисан у изразну целину као артефакт, или као референцијална основа за нову изразну форму – поновно извођење. Нова функција је свакако начин да се успостави извесна комуникација, *делом* и *путем* дела, са оним што је предмет повезивања. Исти елементи, јукстапонирани путем монтажног уређења, као делићи интегрисани у целину, или унутар-језички елементи, као звук који је суперпониран у визуелно поље, када би били другачије поређани, линеарно, редоследно, сукцесивно итд, имали би дидактичку уместо дијалектичку функцију, не би били чиниоци у дискурзивном ткању наратива, него би имали само документарну функцију.

За Бакленда, Де Сосирово поимање промена у оквиру *говора* [la parole], као бесконачно много *исказа* [utterances], дешава се у оквиру *језика* [la langue], који има коначну форму, значи да је реч о бесконачно много комбинација у систему који их подстиче, односно да систем није само скуп знакова, него да се састоји од међусобно зависних, „формалних односа“.[168] Отуда „арбитрарност знака“ није својствена језику, јер језик има сопствену аутономију са мноштвом вредности, и као такав је отворен за мноштво контекстуалних доживљаја са стварношћу.[169] Термин артикулација је формулисан као генератор нових порука, као метод комбиновања и спајања основних елемената или знакова. Путем компаративне методе између „артикулације“ и „неартикулисаних“ знакова, Бакленд утврђује да је хијерархијски систем организован артикулисаним знацима, у поређењу са неартикулираним, који имају функцију директне иконичне релације са оним што је представљено, и извлачи закључак да је језик [la langue] суштински *артикулисан систем* коначних знакова.[170]

У студији случаја, уметничка артикулација, као обновљени језик историјских (уметничких) пракси, показује да језик није артикулисан „систем“, односно да није систем, него променљива (језичка) структура руковођена ауторским гласом и обликованим принципом, који ствара отворено хијерархијско дело. Ово не значи да у концептуалној наратологији не постоји индивидуална хијерархија, него да је та хијерархија заснована на конфликту, не на спајању, као отворени гестус за даље цитирање. Моћ и виртуозност

---

[167] Buckland, „Film Semiotics,“ 86.
[168] Ibid, 86.
[169] Idem. Формулишући апсолутну и релативну произвољност знака, Де Сосир указује да постоји степен произвољности, и да знак може бити релативно мотивисан. Види: De Saussure, op. cit., 134.
[170] Warren Buckland, „Semiotics of Film,“ in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, eds. Edward Branigan and Warren Buckland (London, New York: Routledge, 2014), 425-26.

уметности лежи управо у разбијању системских одредница, у њиховом негирању и поновном састављању у нове језичке облике.

Подвлачећи термин „коначна асертивна изјава“ [énoncé assertif fini], Кристијан Мец истиче да је наратив структура састављена од кретања артикулисаног језика, наративних јединица (реченица) или исечака који би по величини могли бити еквивалентни реченица.[171] Ова постављеност артикулације дозвољава нам да лоцирамо уметнички (артикулисан) језик на сваком нивоу наратива, чак и у најмањим (наизглед повезујућим и неважним) деловима који су у функцији велике слике. У контексту филмског језика (језика филма), Мец сматра да двојна артикулација није одговарајућа одредница, слично као Омон, Баргала, Мари и Верне, који указују на различитост и немогућу еквиваленцију између филмског језика и природних језика.[172] Према означитељским организацијама (перцептивним, интелектуалним, иконолошким, идео-логичким, „симболични“ итд.) биоскоп као тоталитет, према Мецу, представља много ширу појаву да би се свео само на претпоставку унутар кинематографског језика (методолошку апстракцију), за коју каже да је само један од многих означитељских нивоа. Језик као такав никада није изолован у структури филма, већ је увек у односу на мноштво система значења (културних, друштвених, стилских, перцептивних). Двострука артикулација није једино могућа артикулација,[173] артикулација се може лоцирати и на нивоу акустичног улаза у наративу.[174] У студији случаја, говор који се преноси из једне сцене у другу, преноси суштинску поруку у оквирима језичког кодирања. Артикулисани језик (фоничан језик) је једини смислени конструкт систематског означавања, према Мецу.[175] Двострука артикулација је описана као оперативна на нивоу *означитеља*, али не и *означеног*. Постојање „фонема“ намеће дистанцу између садржаја и израза, док је растојање у филмовима, према Мецу, исувише кратко, означитељ је слика, а означено је оно што је представљено том сликом. На нивоу кинематографске поруке, Мец идентификује *пет* основних нивоа кодификације, сваку понаособ у облику артикулације (перцепцију, препознатљивост и идентификацију визуелних или аудитивних елемената који се појављују

[171] Metz, *Film Langua*[46]25.
[172] Metz, op. cit., 62. Jacques Aumont, Alain Bargala, Michel Marie and Marc Vernet, „Cinema and Language,“ in *Aesthetics of Film* (Austin: University of Texas Press, 1992), 149.
[173] [2]etz, op. cit., 62.
[174] René [12]que, Eliane Le Grivés, and Simon Luciani, „Semiology, Linguistics, Cinema: Interview with Christian Metz,“ in *Conversations with Christian Metz: Selected Interviews on Film Theory (1970-1991)* eds. Warren Buckland and [182]iel Fairfax (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017), 56. [12]
[175] Raymond Bellour and Christian Metz, „Interview on Film Semiology,“ in *Conversations with Christian Metz: Selected Interviews on Film Theory (1970-1991)*, eds. Warren Buckland and Daniel Fairfax (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017), 84.

на екрану, симболизми и конотације, велике наративне структуре, скуп правилних кинематографских система).[176] За Меца, биоскоп није језик, већ „језик уметности“, а филмски језик је ближи сликарству него лингвистици. Уочава се аналогија између сликаних елемената платна и сликовне композиције у коју улазе,[177] филма као тоталне композиције. Саставни елементи кинематографије, према Мецу, нису ни фонеме ни речи, и зато сматра да је неопходна преформулација прве артикулације. Аналогија „слике“ са „речју“ и „секвенце“ са „реченицом“, не одговара начину на који филмски језик функционише, јер „слика“ одговара „једној или више реченица“, а „секвенца“ је „сложени сегмент дискурса“. Отуда, следи да *слика* може да се сматра еквивалентом *изречене реченице* [spoken sentence] (а не писане), а кадар еквивалентом комплетне изјаве/исказа, или усмене реченице [oral sentence] (не писане речи). Произилази да је кадар [shot] [taxeme] најмањи „поетски ентитет“, да има „семантички садржај“, а да је слика [image] (јединица говора, а не језика) као „реченица“ увек у „актуелизацији“. *Секвенца* [sequence], је према Мецу „велика синтагматска целина“.[178]

Дефиниције Умберта Ека, које елаборирају унутрашњу артикулацију знакова обезбеђеном кодом, дискурзивно су артикулисане у студији случаја. *Прва* се односи на средство изражавања, а у студији случаја то је формална, материјална и континуирана расподела кода путем филмских кадрова и фотографских слика. *Друга*, обухвата комбинације одабраних елемената доступног материјала. У студији случаја то су оригинални извори (снимљене и документарне слике) плус њихове комбинације и модификације у систему филмског језика. *Трећа*, концепт структуре као система празних позиција, где се постављају и суочавају различита изражајна средства. У овој утврђености лежи потенцијал слободне структуралне организације у филмском језику. *Четврта*, обухвата експресивне равни садржаја. *Пета*, представља ред семантичких делова. Ово је модел *конфликта* садржајне равни у студији случаја. *Шеста* се односи на „јединице садржаја“ као на „одабране елементе“ одсечене „од непрецизног континуума чињеница или концепата“. У студији случаја, то је управо простор између елемената одсечених од сопственог контекста (контекста радње, догађаја који се појављује као извор сниманом материјалу или контекста историјских факата, изворних догађаја и њихове референцијалне садржаности у фотографијама) као дијалектички простор, који гледаоцу/гледаоцима обезбеђује читљивост. *Седма* је „континуум физичких могућности“, „физичких догађаја“, „понашања“ и „мисли“

[176] Metz, *Film Language*, 62.
[177] Idem.
[178] Ibid, 64-67.

међу којима „систем“ (дефинисан у петом начелу) успоставља „ред“, према „структурални скуп препознатљивих семантичких јединица“.[179] Из те успостављености структуралног реда у оквирима система генерише се значење као интенција уметничког језика, филмског јесика. У Ековој семиотичкој теорији одређена су *четири* начела према којима се одвија кодирање.[180] У студији случаја визуелно-репрезентативни материјал одговара *првом* начелу (код као однос између равни израза и садржаја), а *друго* начело (знаковна функција као однос између апстрактног аспекта експресивног и садржајног система) је модел према коме се кодира концептуална димензија изражајног језика, односно метода за апстраховање и дехронологизацију[181] линеарног тока догађаја, а линеарност ће бити евидентирана путем садржајног тока као појединачан (за засебне елементе) и укупан (тражене садржајне подвучености – корпуса[182] концептуалне наратологије, идеје за дело), који ће бити дисеминиран дуж свеукупне наративне димензије. Отуда је важно да се конкретизује значење континуума, којој димензији припада? Да ли *експресивној равни* и *садржајној равни* заједно, одвојено, или се у њиховој узајамној релацији може конкретизовати нова изражајна форма (као јединство ескпресије и садржаја). Филмски језик као иманентан *концептуалној наратологији* сублимира потенцијално тражено јединство.

Артикулација као језичка конструкција која се испољава и на експресивном и на садржајном плану је структурални метод семиотичког чина.[183] Њена иманентност је генеративност (умножава значења), дискурзивност (постављање у контекстуално поље) и семио-наративност (кодирање на фундаменталном[184] и површинском-наративном нивоу). Дискурзивне структуре (контексти) су одређене доменом изражавања [énoncé][185], где је *синтакса* (филмски језик) домен темпорализације и опросторење, док је *семантика* (унутарјезичке процедуре) домен тематизације и фигуративизације. Фигуративни дискурс

---

[179] Eco, *A Theory of Semiotics*, 50.
[180] Ibid, 50-51.
[181] Време, према Барту не припада дискурсу него референту, наратив и језик познају само семиотичко време. Roland Barthes, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives,“ in *Image, Music, Text,* trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), 99.
[182] Greimas and Courtés, op. cit., 63-64. У студији случаја корпус је укупно уметничко искуство које се манифестује путем индивидуалниог уметничког геста.
[183] Greimas and Courtés, op. cit., 113.
[184] Ibid, 275-76.
[185] У филмском дискурсу појам [énoncé] има више значења, у ширем смислу означава однос између онога што је исказано и различитих извора из којих долазе изјаве (протагонист дискурса – пошиљалац и прималац) или ситуација комуникације. Види: Andre Gaudreault and Francois Jost, „Enunciation and Narration,“ in *A Companion to Film Theory*, eds. Toby Miller and Robert Stam (Malden, Mass: Blackwell, 2004), 46. [Enoncé] је такође и чин апропријације и употребе лингвистичких знакова.

(конкретни медиј - филм) сматра се за најконкретнију *артикулацију означавања.*[186] Конкретизација концепта „идеолошког дискурса“ сугерише да његову сложеност чине виртуелне вредности или дубоке структуре, које произилазе као резултат семиотичке артикулације колективног, семантичког универзума (индивидуалног или социјалног). Актуелизација идеологије вредностима које заузима, укида идеологију као идеологију, претварајући је у трајно тражење вредности,[187] чему служе опширни цитати и интертекстови на садржајном нивоу у студију случаја. Дијалектичка моћ наратива као артикулације која се супротставља изабраном дискурсу је сам начин нарације, на нивоу који је одређен изказом [utterance].[188] Артикулација означивачких мноштава у документарног филма је пројекција дисконтинуираног континуитета, разлика и противречности.[189] Чин означавања (семиоза), као чин производње артикулисаног значења, јесте јединство реципрочног односа између означитеља и означеног.[190] Структуру језика чини аутономија унутрашњих односа, чија је хијерархија последица ауторове намере, а огледа се кроз репрезентативни карактер форме.[191]

2.1. Артикулација у филму

Концепт „артикулација“ изражава идеју да је наратив у основи процес, активност која ствара значење, како у продукцији, тако и у рецепцији. Артикулација као индивидуални говор (ауторски глас) конституише се преко процеса комуникације и израза (експресије) уметничког дела, које улази у дијалошки однос са публиком, у конкретно контекстуално постварење или контекстуалну дискурзивизацију. Артикулисани гест путем изразне равни конструише семиотички ризом који успоставља реципрочни однос израза и садржаја, а језички чин представља одговор на ту семиозу. Означавање текстом на фотографији има функцију истицања већ постојећих конотација, али у одређеним контекстима текст може генерисати потпуно нове и неочекиване пројекције слике, које би се могле вратити приказаном.[192] Ово је контекстуално отклањање значења путем артикулације језика. Треће значење, које је везано за поље означитеља, испољава се као „дисконтинуирано“, и, са ефектом „дистанце“, субвертира наратив, пројектујући вертикално читање. Треће значење је

[186] Greimas and Courtés, op. cit., 132-34.
[187] Ibid, 149.
[188] Ibid, 208-09.
[189] Ibid, 285.
[190] Ibid, 298-99.
[191] Ibid, 313-15. Cf. Rosen, „Document and Documentary,“ 76.

„структура“ (или архитектура) филма, оно је сам чин филма и означава прелазак језичког дискурса у значење. Филмско (које није исто што и филм) започиње онда када је артикулисани језик већ исцрпио „суштинско“, „дубину“ и „комплексност“ кинематског дела.[193] Ово поимање указује да би „артикулисани језик“ могао да буде „филмски“ уколико покаже *отпор* према „филму као систему“, као институцији, као норми и канону. Према Барту, „филмско“ не лежи у кретању[194], него у непокретности кадра [still][195], у (неартикулативном) *трећем значењу*. Ако претпоставимо да ни фотографија (цитат/ унутрашњост фрагмента) ни фигуративна слика немају дијегетички хоризонт, онда би *артикулација* (кроз индукцију трећег значења) значила оквир пермутацијског одмотавања [unfolding], како Барт дедуктивно закључује. То је могуће путем монтаже као дијалектичког принципа, где синтагматско одвајање позива на *вертикално читање* артикулације.[196] Цитирање или уметање документарних фотографија у филмски дијегезис је метода која се супротставља ограничавању филмског времена. Наратив дефинисан као „разноликост жанрова“[197] се користи са језиком који није исти као артикулисани језик, а уметничко лежи у способности генерисања наратива (порука) из структуре (кода).[198] Ова дефиниција упућује на то да постоји „перформативна“ димензија језика као чина, и да наратив сам по себи није артикулисани језик, ако се не узме у обзир „уметнички жанр“, „период“, „друштвени услови“ и „контексти“. Језик наратива препознаје се кроз његово испољавање у дискурсу, еквивалент дугачкој реченици и кодираном исказу на другом језику. Структура наратива је слична структури реченице, према Барту, а свака кратка реченица је еквивалентна кратком дискурсу.[199]

---

[192] Roland Barthes, „The Photographic Message,“ *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), 27.
[193] Barthes, „The Third Meaning: Research notes on some Eisenstein stills,“ in *Image. Music, Text*, 61-65.
[194] За разлику од Барта, Ејхенбаум сматра да „на филмској траци оквир постоји посебно, са циљем да буде елиминисан на екрану и да буде спојен са кретањем [...] *филмски* (фотографски) оквир за гледаоца представља имагинацију, апстрактну артикулацију, неки облик филмског атома“. Види: Eikhenbaum, „Problems of Cine-Stylistics,“ 17.
[195] Филмски кадар [still], за Барта значи „преокрет једности“, редукцију дела кроз имобилизацију онога што се сматра суштином биоскопа, кретања слика. Види: Barthes, „The Third: Meaning Research notes on some Eisenstein stills,“ in *Image, Music, Text*, 66.
[196] Ibid, 66-67.
[197] Према Рику Алтману, концепт „жанра“ је категорија деобе, стварања дијалектике. Cf. Rick Altman, *Film Ge* London: British Film Institute, 1999), 65.
[198] Barthes, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives,“ in *Image, Music, Text*, 79-91.
[199] Ibid, 81-84.

> Језик *[langue]* може се дефинисати истовременошћу два фундаментална процеса: артикулације, или сегментације, која производи јединице (ово је оно што Бенвенист назива *формом*), и интеграције, која сакупља ове јединице у јединице вишег ранга (ово је *значење*). Овај двоструки процес може се наћи у језику наратива *[la langue du ricit]*, који такође има артикулацију и интеграцију, форму и значење.[200]

Артикулација се појављује и у *структури језика* и у *структури наратива*. *Концептуална наратологија* ће бити језик који је дефинисан у првој инстанци, будући да је он детерминисан производњом и форме и значења, док је одсутни наратор онај који ће бити обухваћен детерминантом језика наратива као дематеријализовани субјекат у линији означитеља.

Према Жан-Луј Комолију, мизансцен није транспарентан, због двосмислености „екрана“ и његовог нереалног приказа. Али заједничке карактеристике између филма и сликарства су у њиховој површинској, дводимензионалној природи, а трећа димензија која ствара утисак дубине је „прва принципијелна артикулација кинематографске обмане“ – илузија површине као дубине.[201] Један од начина да се утврди реалност јесу празнине које покривају монтажне процедуре, у функцији композиције[202] и артикулације.[203] Отуда видимо да је монтажа структурно средство у функцији формалних аспеката стварања, али и у функцији структуралног распореда тема које треба преточити у поруку.[204] Наравно, постоје и други дискурси осим филмског, који учествују у костварању његове структуре, а један од тих фактора је индивидуа, који антиципира промене у форми и значењу дела које је одвојено од аутора.[205] Ова констатација подвлачи Мецову мисао, да „двострука артикулација“ није једино могућа, већ да у *домен артикулације* спада и „прималац“ (као индивидуа и као део колектива), где се и сам налази у позицији означеног и означитеља, постајући део означитељског ланца. Отуда, неминовно је релевантна илустрација Бориса Ејхенбаума, по

---

[200] Ibid, 117.
[201] Comolli, *Cinema against Spectacle*, 61.
[202] David Herman, „Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments,“ in *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2005), 23.
[203] Comolli, op. cit., 61-62.
[204] Rudolf Arnheim, *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order* (Berkeley: University of California Press, 1971), 46.
[205] Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*, trans. Kitty Hunter-Blair (Austin: University of Texas Press, 2016), 118.

којој је „свака уметност“ која садржи и конструише перцепцију у одложеном трајању чин артикулације, и, у већој или мањој мери „језика“.[206]

Уколико се на „филмски текст“ гледа као на укупну „временско-просторну артикулацију“, као што сугерише Ноел Бирш [Noël Burch], немогуће је одвојити просторни и временски континуитет, јер су они испланирани као део *испрекиданог ланца низања*, односно ланац не може бити испрекидан, него само структурно обликован и конципиран као дијахронијски и дијаспа(ц)ијалан – просторно дисконтинуиран. Техника декупажа [découpage], означава „коначну форму сценарија“, док у контексту наратива, значи „прецизно разграђивање наративне радње на посебне кадрове и секвенце *пре снимања*“. Декупаж [découpage][207] је дијалектичка пракса, припада специфичној форми филма, а као структурални концепт подразумева „синтезу“ исто колико значи разбијање.[208] Декупаж [découpage] као *просторна* и *временска* артикулација, омогућава просторни континуитет, који може, али не мора, да буде праћен временским континуитетом.[209] Дијалектика између просторне и временске артикулације појављује се у „интервалу“. Док *семантичка функција* филма спојена с његовом *пластичном функцијом* ствара *поетску функцију* артикулисаног језика.[210]

За руског формалисту Јурија Тињанова „повезаност сваког елемента са сваким другим“ може се именовати „конструкцијском *функцијом* датог елемента“.[211] Форма и функција су нераскидиво повезани, а континуитет и синхроницитет као аспекти структуре система су контрадикторни. Могућа аналогија између књижевног система и филмског система као система функција који се остварују кроз језик, указује да у оба случаја постоји трајна веза са друштвеним односима,[212] и да уметник није, и не треба да буде изолован из ширег контекста у коме остварује своје дело, као потврда онога што Тињанов назива „креативном намером аутора“.[213]

Отуда се дијахронијски модел који је ближи Гарсији приближава Тињановом концепту о функцији елемената, а померање је функција монтаже. Ово показује да је

---

[206] Eikhenbaum, „Problems of Cine-Stylistics (1927),“ 17.
[207] Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, forew. David Bordwell (Berlin: Mouton Publishers, 1984), 65.
[208] Burch, *Theory of Film Practice*, 3-4.
[209] Ibid, 8.
[210] Појам декупажа потиче од глагола [decouper], који значи „исећи на комадиће/делове“ [to cut into pieces]. Burch, op. cit., 12; 15.
[211] Jurij Tynjanov, „On Literary Evolution,“ trans. C. A. Luplow in *Readings in Russian Poetics: Formalist and Stucturalist Views*, eds. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (Cambridge, MA: The MIT Press, 1971), 68.
[212] Tynjanov, „On Literary Evolution,“ 72-73.
[213] Ibid, 73.

неопходна тензија између историјских чињеница и садашњости, да је контекстуална дискурзивизација архивских материјала један од начина да се структуира еволутиван динамички садржај, што значи да ће еволуција произаћи из мотивације значаја.

У књизи *Aesthetics of Film* (1992) техника декупажа [découpage] се разматра у контексту „транспарентности" филмског дискурса, као филмску естетику која догађаје треба да представи реално. Представљени простор није континуиран као у реалности (илузија реалности), него фрагментиран на посебне делове (кадрове), чији редослед и дужина су производ декупажа [découpage] на филму.[214] Један од потенцијала за проширење ове хипотезе, јесте закључак да „прави догађај" је приказан у свом „континуитету".[215] За Сергеја Ајзенштајна монтажа је основни уметнички принцип филма као „артикулације", или филма као „артикулисаног дискурса". Дијалектичка конфигурација је састављена од јединица дискурса, чија је функција превазилажење репрезентативног распона. Сам део, фрагмент, поседује и демонстрира концепт артикулисаног дискурса, као и филм у целини. Значење које се појављује као изоловано[216] у оквиру комбинује се и артикулише према одређеним аналитичким параметрима, улазећи у тоталитет значења које произилази из филмског дискурса.[217] То може бити функција артикулисаног „говора", који је Ролан Барт формулисао као „индивидуални чин селекције и актуелизације", настао према принципима комбинације употребе „језичког кода" говорног субјекта (аутор, уметник) и поглед као „израз субјективног става или мисли".[218]

У језику *концептуалне наратологије*, форма и садржај су у међузависном односу, неодвојиве компоненте интенције ауторског гласа, који артикулише јединство формалне (поступци материјализације, рематеријализације и дематеријализације) и садржајне (политичке, идеолошке, дијалектичке) постављености у односу на контекст реализације (медијски, друштвени, структурално-дискурзивни).

У тумачењу једног од кључних текстова/есеја „The Work of Art in the Age of Its Technological Reproduccibility" (1935) Валтера Бењамина, Доминик Шато ће издвојити један посебан параграф о поимању технике [découpage], ситуирајући проблематику између фотографије (замена за репродукцију слике) и биоскопа (репродукција стварности).

[214] Aumont, Bargala, Marie, Vernet, „Montage," 55-56. Cf. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 18-22.
[215] Aumont, Bargala, Marie, Vernet, „Montage," 56.
[216] Према Едварду Бранигану, јединица (елемент) у изолацији не поседује значење. Види: Branigan, *Point of View in the Cinema*, 29.
[217] Aumont, Bargala, Marie, Vernet, „Montage," 60-62.
[218] Barthes, *Elements of Semiology*, 14-15.

Интервенција на механички снимљеном материјалу путем монтаже, подразумева уређивање индивидуалних компоненти, које репродуковане нису саме по себи уметничко дело.[219] Уређивање, је према Шатоу постављено као „основна карактеристика биоскопа и неопходан услов поимања биоскопа као уметничке форме“.[220] Шато појашњава појам [découpage], који је у француској верзији Бењаминовог есеја, замена за уређивање – монтажу, произашлу из вокабулара који су употребљавали француски критичари и техничари. У том смислу појам се односи на две ствари: на „организацију сценарија“ - подељеног према бројним описима на снимке и сцене, или „организацију филма“ – подељеног на фрагменте, слике, снимке и сцене. „Подела сценарија“, према Шатоу представља „текстуалну сугестију филма“, док „подела филма“ прати/реализује поделу сценарија у смислу „кинематографског језика“. Према Шатоу, замењени израз „декупаж“, означава истицања ко-присуства, које је састављено од серије неуметничких фрагмената.[221] Једна од хипотези у овом истраживању јесте да монтажа *није* само уметнички принцип, постварење уметничког у филму, него да *су* појединачне компоненте уметничка дела, и да је њихова коализија у филмској целини *концептуално-дијалектичке* природе, као иманентна документарном *снимању-монтирању* за време филмског процеса. Сâм процес филмског снимања, јесте уметничко дело (процес) – догађај естетског карактера, који изолује поједине компоненте стављајући их у визуелном структуру, док се преостали материјал сматра артефактом једне привремености – искуственог поретка. Целина није само приказ фрагментованог уметничког процеса, коме је утиснуто филмско трајање, већ да је сâм филм идеја, концепт препознавања онога шта се дешава изван репрезентативног оквира, препознавање подрхтавања руке која снима нестатичном, мобилном камером, кретање снимателља који следи кретање радње, као пресудно за поистовећивање гледаоца са перцепцијом аутора-наратора. Референце на које се упућује путем унутар-језичких поступака, кодирају уметничко процесуално време, које је у филму увек компресовано, исто као и процесуално искуство за време снимања филма. Конфликти између снимљеног материјала резултирају активним читањем и интеракцијом код гледаоца, сâм процес филмског снимања је концептуална артикулација коју *исписује* и *изговара* (спроводи у исказ) намера ауторовог гласа.

---

[219] Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Second Version),“ in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ed. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin, trans. Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, and Others (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008), 29.
[220] Chateau, „The Philosophy of Technology in the Frame of Film Theory,“ 44.
[221] Ibid, 44-45.

Уколико упоредимо *уметничку артикулацију* (филмског језика) са *говором* или *писањем*, тада би било одговарајуће тумачење Жака Дерида, за кога „писање“ у смислу репрезентације говора треба посматрати са „епистемолошке“ тачке гледишта[222]. Еквивалент овој концепцији била би разлика уведена Де Сосировом формулацијом, према којој су: „језик и писање два различита система знакова“, а сврха писања у функцији је представљања језика.[223] У контексту уметничке артикулације као субјекта репрезентативног поретка, чини се релевантном Деридино схватање, представника [representamen] као генеричка, мултипликативна референтна структура која увек може бити различита.[224] Уписивање разлике[225], као ткање трага [trace][226] дозвољава артикулацију разлике између искуства *времена* и искуства *простора*, као јединство искуства.

> *Траг је, у ствари, апсолутно порекло смисла уопште. Што значи да се још једном каже да не постоји апсолутно порекло смисла уопште. Траг је разлика* која отвара појављивање [*l'apparaître*] и означавање.[227]

Артикулација тумачена као комбинација различитих доживљаја, „визуелно“ – сликовни аспект репрезентације, „тактилно“ – сама материјалност елемената коришћених у хепенингу, „просторно“ – различите категорије простора који постоје у реалном (време извођења), артифицијелном (компримовано време у филму) и време радње – чин који обухвата виртуелни догађај, аспекти су „разлике“ коју говор успоставља као временски однос.[228] Појам „разлучивање“ [différance], за Дериду је „опросторивање“ разлика, симултано активних и пасивних односа између елемената.[229] *Деконструкција* као методологија која се може поклапати са дијалектиком језика *концептуалне наратологије* одређена је кроз три

---

[222] Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997), 27. Cf. Lucy, *Derrida Dictionary,* 156-59.
[223] De Saussure, op. cit., 23.
[224] Derrida, *Of Grammatology*, 49-50.
[225] Индикација концепта „уписивања разлика“ (кроз временске и простеоне антиципације) може се наћи у списима Џералда Принса. Артикулација времена може се појавити у „трајања испричаног“, спецификовано (историјски одређено), али „трајања нарације“ ће „надмашити“ испричано, јер је искуство причања дуже од искуства доживљавања, док ће „простор нарације“ и „простор испричаног“, функционисати само „тематски” или „структурално“. Ово тумачење указује да „место“ може бити „структурална димензија“ испричаног. И у оба случаја и простор и време су траг догађаја, испричаних и генерисаних. Види: Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Berlin: Mouton Publishers, 1982), 31-33.
[226] Траг може једноставно да се резимира једноставношћу садашњости. Види: Derrida, *Of Grammatology*, 66-67. Cf. Mark Currie, *Postmodern Narrative Theory* (New York: Macmillan, 1998), 77.
[227] Derrida, *Of Grammatology*, 65.
[228] 66.
[229] Jacques Derrida, *Positions*, trans. A. Bass (London: Athlone Press, 1981), 27.

етапе. Прва, „излагање хијерархији“ (то би био сам филмски медиј), друга, „преокрет те хијерархије“ (интерне језичке процедуре), трећа, „реисписивање те супротности“ као „реконфигурација разлике између та два појма“ (стварање новог реда односа условљеног формом и потенцијалом пермутације).[230] Дедуктивно, концептуална премиса „говора“ (ауторског чина) долази до изражаја у односу на „писање“ (могућности изражавања унутар самог медија), али не само због његовог „постојања у времену“ пре писања (концептуални предзнак), већ и зато што је намера означитеља који покушава да кодира одређену поруку.[231]

У Гарсијином филму, дисперзација или неконтинуирано приказивање једног догађаја, не дестабилизује реалну представу временског континуитета догађаја, него је метода у функцији концептуалног језика, који, као суштински ненаративан, избегава последичност кадрова у једној сцени, једном догађају. Хомогеност ипак постоји као концептуална – ментална слика која долази *а постериори* кроз процес читања дела. Дијегезис (потенцијално постојање) је ниво *изнад* наративних инстанци.[232] У студији случаја имамо поделу на дијегетичко време и дијегетички простор, према референту, време извођења и простор, као историјске референце су дистрибуиране по хоризонталној оси путем репрезентације слика, али и путем вертикалне осе као семиотички значај садржан у фотографијама.

Де Сосирово поимање знака као акустичне слике (означитеља и означеног) – засновано на концепту латинског појма [лат.: arbor] или дрво, као идеја о целини, скицирано је примером о „листу папира“ на коме је *мисао* на предњој, а *звук* на задњој страни, концепт са двоструком функцијом, односно одсецањем и предње и задње стране као истовремени формални чин.[233] Према Бартовом тумачењу, одсечени делови су увек у корелацији са другима одсеченим у исто време, одакле произилази означавање.[234] Према овој полазној тачки, Барт формулише „артикулацију“, као двоструки феномен означавања и вредности, значење као ред, где је „ред“ у истој инстанци „подела“. Језик ће произаћи као посредник између звука и мисли, садржан у *спајању*, у исто време и у декомпоновању,[235] аналоган

[230] Mark Currie, *Difference: The New Critical Idiom* (London: Routledge, 2004), 49-50.
[231] Currie, *Difference,* 50.
[232] А ово истраживање је важно да дијегезис рађа догађаје. Види: Branigan, *Point of View in the Cinema*, 43.Cf. Eleftheria Thanouli, „Diegesis,“ in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, eds. Edward Branigan and Warren Buckland (London, New York: Routledge, 2014), 134. Cf. Metz, *Film Language*, 97-98. Cf. Sandy Flitterman, Bill Guynn, Roswitha Mueller, and Jacquelyn Suter, „The Cinematic Apparatus as Social Institution – An Interview with Christian Metz,“ in *Conversations with Christian Metz: Selected Interviews on Film Theory (1970-1991)*, eds. Warren Buckland and Daniel Fairfax (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017), 203. Cf. Nichols, *Ideology and the Image*, 82.
[233] De Saussure, op. cit., 67; 113.
[234] Barthes, *Elements of Semiology*, 56.
[235] Barthes, op. cit., 56. Cf. De Saussure, op. cit., 112.

појму *филмским језиком*. Ту лежи суштина дијалектичког језика у студији случаја, монтажа као концептуално средство за структуирање подела и спајања, језик монтаже као трансгресиван[236] и као метод проширења формалних и садржајних аспеката нарације.

Појам [articulatio], према начину на који га је употребљавао латински граматичар Присцијан [Priscian], аутор *Institutes of Grammar* (1290), упућује на „квалитет обдарен значењем". У средњевековној теорији о знацима, прави се разлика између артикулације [articulatio] и означавања [significatio], у складу са аргументованим Сократовим поимањем артикулације као „имитације ствари", као покушај „репродукције" природе тих ствари. Тако се успоставља иконична природа између „фонолошке структуре означитеља" [signans] и „онтолошке структуре означеног" [signatum]. Са коренима у стоицизму, Присцијан идентификује артикулацију гласа [vox][237], са његовим значењем.[238]

Наратив према формулацији Ричарда Волша, не упућује на текст, нити на оно што текст пренос, већ на „сазнајни начин стварања и интерпретације".[239] Док је „комуникација" вид аспекта „артикулације", друго означава свеобухватно поимање и комуникације и израза (експресије), као „структуре", „спајања", „давања форми", и истовремено „производњење форме значења" и „изражавање" те форме у истој инстанци. Између осталог, Волшове анализе одговарају нашем аналитичком моделу, јер, као што каже, „филм" је један од оних „нелингвистичких медија" који служе као средства наратива.[240]

Дејан Аничић појам „артикулације" појашњава према његовој употреби у раду Стјуарта Хола [Stuart Hall], као асоцијација на „изговарања, изражавање, образовање гласова". Са кореном у латинском [articulus], Аничић сматра да има и друго значење [članak], одакле и потиче енглески појам [article], и отуда и његово могуће значење као при(спајање), учлањавање, везивање, узглобљавање. У интервјуу „О постмодернизму и артикулацији" (1986), Хол га употребљава као појам са којим има „двоструко значење" сматрајући да артикулација првенствено има експресивну функцију, као говорни чин.[241] Према Холу, артикулација је чин „изражавања" и „комуникације" кроз језик [language-ing], као засебни

---

[236] Ibid, 86.

[237] Појам [лат.: vox] означава концепт, и индиректно усмерава ствари, денотира или именује [denotat ili asignat] његово значење [sententia] и имена [nominat или appellat] ствари или стање света [res]. Види: U. Eco, R. Lambertini, C. Marmo and A. Tabarroni „On animal language in the medieval classification of signs: Litterata and Articulata," in *On the Medieval Theory of Signs*, eds. Umberto Eco and Constantino Marmo (Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1989), 21.

[238] Eco, Lambertini, Marmo and Tabarroni, „Literata and Articulata," 12.

[239] Walsh, „Narrative Theory for Complexity Scientists," 17.

[240] Ibid, 17-19.

[241] Dejan Aničić, „Rečnik pojmova," u Stujart Hol, *Mediji i moć*, prev. Vera Vukelić, Svetlana Samurović i Dušan Maljković, ur. Dejan Aničić (Beograd: Karpos, 2013), 153.

делови који могу да се разбију везивним средством. Отуда се артикулација дефинише као „форма везе“, као „јединство“, као „спајање“ различитих делова, који се могу даље „реартикулисати“, због њихове неодређене припадности [belongingness]. Холова хипотеза претпоставља да „артикулисани дискурс“ може да комуницира са одређеним друштвеним ситуацијама под специфичним историјским условима. Укратко, теорија артикулације се, према Стјуарту Холу, бави питањем идеолошког откривања субјекта и у том смислу идеологија подразумева преиспитивање места субјекта у одређеном историјском оквиру.[242] Формулација концепта артикулације код Хола је под утицајем Ернеста Лаклауа [Ernesto Laclau] који употребљава појам артикулација у својој тези да „идеологија нема нужно 'класну припадност'“.[243] Класна свест као појам једна је од мотивација артикулације у студији случаја. С друге стране, излагање идеолошких образаца не затвара уметнички концепт као чисто идеолошки, упркос преламања кроз тачку гледишта, јер идеологија (=без интерпелације) надилази саму себе у изношењу објективних чињеница, отворених за даље расуђивање.

2.2. Креирање језика – (документарни) филм као синтагма

Стварање уметничког језика неминовно подлеже укрштеним теоријским анализама, јер аналогија поетике уметности језиком као лингвистичком формом, није довољна да би се утврдила релевантност етимолошке и онтолошке припадности.

Језик, дефинисан као релациони концепт,[244] покреће питање како се стварају функционални односи у једном поетском делу какво је филмско. Дискурзивни распоред речи у језику је синтагматски и линеаран, заснован на њиховој комбинацији у том релационом распореду.[245] У студији случаја управо истовременост више елемената у изразној форми је кључна, суперпонирање звука на равни визуелног сугерише значење које је изван видног поља и одвија се у когнитивној перцепцији слушаоца, истовремено позивајући на

---

[242] Stuart Hall, „On Postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall,“ ed. Lawrence Grossberg, *Journal of Communication Inquiry* 10, 2 (1986): 45-60.

[243] Ibid. Лаклау сматра да се наша теорија артикулације, за коју сматра да се први пут појавила у Платоновој алегорији о пећини. Cf. Ernesto Laclau, *Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism-Fascism-Populism* (London: NLB, 1977), 7-11; 104-06.

[244] De Saussure, op. cit., 123.

[245] Роман Јакобсон критички тумачи Де Сосирово поимање карактера језика као линеарног, јер линеарност подразумева искључивање могућности изговарања два елемента истовремено, негирајући истовременост као форму комбинације. Види: Roman Jakobson, *On Language*, eds. L. R. Waugh and M. Monville-Burston (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 119, цитирано у Hutchings, „The Russian critique of Saussure,“ 146.

реишчитавање референци које су последично нанизане на синтагматски ланац и њихово повезивање у процесу читања. Синтагматски однос се појављује као „оса комбинација“ [in paraesentia], док асоцијативне релације као „оса избора“ обједињује услов [in absentia], у потенцијалне мнемоничке серије. Асоцијација се појављује путем аналогије концепата означених као простор за констелације и конвергенције неограниченог броја координисаних појмова.[246] Асоцијативна се односи на референцијално позивање (садржајне елементе), а синтагматска, на стављање ових елемената у форму исказа, са употребом монтаже као алатке за комбиновање. Структурална анализа наратива, као дедуктивни поступак чији је основни модел лингвистика у основи је проширивања Де Сосировог поимања језика као хетерогеног [langage].[247] У том ризому структуралне аналитике, и анализе руског формалисте Владимира Пропа и француског структуралисте Клода Леви-Строса постављају дилему, да ли је наратив неповезана структура догађаја, вођена уметношћу наратора или пак припада ширем отвореном систему наратива, са којим дели одређену структуру.[248] Лингвистичке анализе су ограничене на ниво реченице, дискурс припада редоследу и организацији реченица, у складу с тим формулисан као *реторика*. У контексту пресликавања овог концепта на ниво уметничке синтагме[249], значиће да организација или структура и композиција визуелног и семантичког поља формирају ниво више од нивоа лингвистичког поимања. Отуда произилази да *двострука артикулација* поседује способност да створи друге/секундарне – самомултиплицирајуће – системе.[250] Клод Леви-Строс *језик* дефинише као „састав значења“, а *говор* као „друштвени феномен“, слично као и „говор“ у студији случаја, на страни друштвених чињеница, које су представљене у функцији артикулисаног језика – филмског језика.[251]

Француски теоретичар структурализма и постструктурализма Гремас, проширује епистемологију језика ка семиотичкој теорији, преко које можемо да откријемо концептуалне везе између језичких облика наратива, дискурс и значење. Анализа изражајног језика (артикулисана уметничка форма), подразумева проучавање *језика знакова* који укључује анализу појмова [seme/sememes/lexemes], као делове структуралне семантике. Форма значења као необјективна [nonobjectifiable] је недоступна чулима, односно није

[246] De Saussure, op. cit., 123-26.
[247] Према Сосировим тумачењима, говор се јавља као хетероген, а језик као хомоген преводи хетерогене елементе у визуелну слику. Ibid, 15.
[248] Bartes, „Introduction to the structural analysis of narratives,“ 66, in Bal.
[249] De Saussure, op. cit., 128.
[250] Bartes, op. cit., 67, in Bal.

перцептивна, због чега Гремас нуди модел *семиотичке редукције* који представља „регрес метајезика кроз интертекстуалност“ и којим се постиже формулација *нових речи, ново значење, други текстови, скуп појмова*, отворених за све наносе филозофије и психологије, текстове лингвистичких и концептуалних операција, комплекснијих од почетног вербалног објекта који је предмет редукције.[252] Дора Гарсија постиже такав вид редукције, која производи нови текст, нова значења, нову концептуалну форму. Појмови [seme/semes] су тематски, кластери дубљих тема у оквирима концептуалног комплекса, као дискурзивни ентитет, нови вид језика.[253]

Дора Гарсија ствара аутентичну структуру, користећи *кластере* хепенинга, теорију Оскара Масоте, сценарија, док су нове форме *реизвођење, адаптација* сценарија[254], или *филмски језик* као скупни медиј свих ових форми у један јединствен дискурзивни ентитет. Овај закључак је у складу са Гремасовим анализама, којима он указује да веза између *теме* и њеног *референта*, односно функције [sème][255] као активне организације дискурса (концептуалног језика) трансформише продукцију значења. Гремасове семиотичке анализе показују да је „продукција значења“ уско везана „трансформацијом већ датог значења“; да је резултат *означавањем формом* [mise en forme] индиферентном било ком *садржају*.[256]

У контексту филмског језика могуће је поистоветити „иконично семе“ и „кинематографском сликом“.[257] За Гремаса и Куртеша појам [sémème] значи збир минималних јединица [séme], који се могу идентификовати унутар минималног знака [morpheme]. Елементарна структура означавања као процес зависи од поткатегорија: *класеме* (генерички сема), *семантема* (специфични сема) и *виртуема* (конотативни сема).[258] Оперативност минималне јединице означавања [sème] зависиће од логичног статуса саставних односа структуре изражајног језика (логике ауторове тачке гледишта), која укључује контрадикторност, супротност и импликацију елемената *хоризонталне* и *вертикалне* осе означања. Лексема [lexeme] представља елемент означавања у вишој

---

[251] Lévi-Strauss, *Strukturalna Antropologija*, 59; 67.
[252] Fredric Jameson, „Foreword,“ in Algirdas Julien Greimas, *On Meaning*: *Selected Writings in Semiotic Theory* (Theory and history of literature; v. 38), trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins, forew. Frderic Jameson, intr. Paul J. Perron (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), vii-ix.
[253] , ix.
[254] Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality,* intr. Miriam Bratu Hansen (Princeton: Princeton University Press, 1960), 232-39; 263-64.
[255] Greimas and Courtés, op. cit., 278.
[256] Greimas, *On Meaning,* x.
[257] Филмско кодирање се разликује од кинематографског јер користи правила нарације. Види: Umberto Eko, „Kinematografski kod,“ prev. Mirjana Drndarski u *Teorija filma,* prir. Dušan Stojanović (Beograd: Nolit, 1978), 462.
[258] Greimas and Courtés, op.cit., 279.

категорији од [sémème], она је скуп [sémèma] као јединице садржајне равни које нису носиоци значења саме по себи, него као семичне фигуре које спојене у семемичкој трајекторији, артикулишу на нивоу дискурса. Њихова могућност мултиплицирања постоји јер као јединице могу да припадају истим лексемима у другим дискурсима.[259] Семиотичка присутност у једном артикулисаном језику имплицира актуализацију [actualization] која ствара прелаз из система односа у процес. Тако се, према Гремасу и Куртешу, лексема актуелизује у контекстуалном пољу, као присуство у језичком контексту конструише *синтагматску* осу језика.[260]

Синтагматска оса према Де Сосиру је линеарна (хоризонтална оса), *парадигматска* (вертикална оса) је оса комуникације и замена, док је *семантичка* оса однос између два елемента.[261] Према Хјелмслеву, *семиотички процес* је „синтагматски", а *семиотички систем* „парадигматски".[262] Комбинација [combinasion], је формација састављена од присуства неколико елемената, и може да постоји као варијабилна синтагматској оси језика. Концепт комбинаторног принципа [combinatoire], одређује принцип реда, који одговара појму линеарности.[263] *Концептуална наратологија* се манифестује као „процесуално" формирање „текста" које се остварује у „системској" специфичности кинематографског „језика".[264]

У *концептуалној наратологији*, линеарност није принцип филмског тока дијегезиса, него одражава кохерентност [cohérence][265], која припада мисаоном процесу, логици измештања и премештања појединих елемената у оквирима једне поетске целине. Зато је важно да се установи да је језик пре свега комуникација која функционише према означавајућим принципима који нису једноставна трансмисија значења осе, него је руковођен унутрашњом организацијом и аспектом тачке гледишта [point of view][266] аутора. У производњи значења кључну улогу игра семантичка оса, као оса супротности, где копојављивање означава присуство (најмање два) семиотичка ентитета[267] на синтагматској

---

[259] Ibid, 280.
[260] Ibid, 9.
[261] Ibid, 21.
[262] Hjelmslev, op.cit., 39.
[263] Greimas and Courtés, op.cit., 35-36.
[264] Према Хјелмслеву, систем може да буде константа, да процес одређује систем, где је постојање система неопходно да би дозволио постојање процеса. Види: Hjelmslev, op.cit., 29; 39.
[265] Greimas and Courtés, op. cit., 35.
[266] Лесинг 1766 пише да тачка гледишта треба да буде импрегнисана значењем. Види: Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: Or The Limits of Poetry and Painting (1836),* trans. William Ross (London: J. Ridgway and Sons, 1836), 29.
[267] De Saussure, op. cit., 102.

оси.[268] Стога је неопходно размотрити појам ниво [niveau] у оквиру семиотике Гремаса и Куртеша дефинисан као „*хоризонтална* раван која претпоставља постојање друге њој паралелне равни“.[269] Концепти *присуства* [presence] и *процес* [procès] су аналитички употребљиви уколико желимо да дерминишемо однос између онога што је презентовано у филму и самог чина презентовања тог материјала. Постојање „у одсуству“ [in absentia], које карактерише парадигматску осу, одговара виртуелном постојању (оригинални изведени хепенинзи и догађај који се генерише као виртуелно поље између дела и гледаоца), док постојање „у присуству“ [in praesentia], синтагматско по природи, јесте истинско постојање (чин поновног извођења).[270]

У студији *Temelji jezika*, Роман Јакобсон и Морис Хејл [Morris Halle] опажају да сваки језик садржи речи (фраземи) које се налазе у некој кодираној формацији, а да би се разумеле групе речи, претходно мора да се протумаче саставни делови и синтаксичка правила њиховог спајања.[271] У контексту филма, синоним за „реч“, биће „кадар“ и/или „сцена“, и дијегеза унутар фотографског оквира, свака *филмска слика* која као елемент улази у већу језичку јединицу или систем (кинематографски језик). Процес њиховог спајања и комбиновања је текст, а филм и биоскоп су синоними за систем. У контексту „уласка у систем“ могуће је артикулисати одређени „степен слободе“ у процесу комбиновања језичких јединица.[272]

Концептуална наратологија, као специфични филмски језик, преиспитује баш те улазне *оквире* слободе, стварајући сопствени систем регулације, иманентан ауторској перцепцији и начину поимања концепта слободе.[273]

У дискурзивној семиотици, појам „процес“ служи за означавање *резултата* конверзије наративне функције у стварању, поетског чина као таквог.[274] Овај процес трансформације свакако укључује „семиотика планара“ [planaire sémiotique] као концептуалну реорганизацију која функционише путем употребе дводимензионалног означитеља, иконичних знакова као што су филмска слика и фотографија.[275]

У студији случаја „сеимиотика планара“ јесте уметнички гест распоређивања и дистрибуције формалних елемената (снимљеног филмског материјала и документарних

---

[268] Greimas and Courtés, op. cit., 62.
[269] Ibid, 170-71.
[270] De Saussure, op. cit., 123. Cf. Jakobson, Halle, op. cit., 58. Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction to Poetics,* trans. Richard Howard, intr. Peter Brooks (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981), 14, 21.
[271] Jakobson, Halle, op. cit., 57.
[272] Ibid, 57-58.
[273] Tarkovsky, *Sculpting in Time*, 236.
[274] Greimas and Courtés, op.cit., 244-45.
[275] Ibid, 235-36.

фотографија), са карактеристикама унутрашње дисхроније и нелинеарности[276], као основни принципи обликовне структуре. У студији случаја *нелинеарност* у дискурсу је *намерна*, а координације које нису подржане линеарношћу су део унутрашње логике ауторске намере.

Појам „структура" [structure] према Хјелмслеву је „аутономан ентитет унутрашњих односа постављених хијерархијским редоследом". У овој формулацији приоритет се даје „односима на рачун елемента", структури као „мрежи односа, чији пресеци сачињавају појмове". Мрежа односа зависи од „хијерархије елемената" који одржавају свој однос са целином. Структура је аутономни ентитет, чији онтолошки статус не мора да се преиспитује, али треба да се прикаже оперативност концепта.[277]

Аксиом *језик је систем* није у сагласности са анализом уметности као артикулисаног језика или језика уметности једног аутора или жанра, у односу на његове претходнике или следбенике.[278] Језик може да се посматра само на нивоу метајезика[279] или редукованог и фрагментованог поетског геста, у одређеној компаративној анализи. Разумевање језика условљено је разумевањем његове друштвене и историјске димензије,[280] у складу са размишљањем америчког лингвисте Витнија [W. D. Whitney], према коме језик није систем него „социјална институција".[281] Поред Витнија, ову идеју заступа и француски социолингвиста Антоан Меје [Antoine Meillet], који сматра да је „друштвени" аспект језика унапред одређен утицајима друштва као система историјских, институционалних ентитета и класних контекста.[282] Управо зато, једина аналогија између језика и система може се направити разматрањем „система вредности" и „система разлика".[283] По Мерло-Понтију

---

[276] De Saussure, op. cit., 123.
[277] Greimas and Courtés, op. cit., 313-14.
[278] Комплексна формулација *произвољности знака* појашњава зашто „социјални факат може сам да створи лингвистички систем", те је аналогно упоредива са појавом уметничких манифестација у оквиру једног друштвеног система, као рефлексивност у односу на институционалне парадигме у датом периоду. Такав је дадаизам (Швајцарска и Француска), такав је хепенинг у Северној Америци, такви су медији-уметности и хепенинг у Аргентини, таква је агитпроп-уметност у Русији и Француској. Сви они имају специфичан, али и произвољан знаковни (означитељски) модус, који дозвољава уметничку конвергенцију као аутономни модел. О произвољности и знаку и лингвистичком систему видети: De Saussure, op. cit., 73; 113. Произољност која је утилизирана од стране аутора уводи читаоца као имплицираног читаоца као трећег елемента у означавајуће праксе. Код Гарсије произвољност је намерна.
[279] Tarkovsky, op. cit., 40.
[280] Joseph, op. cit., 73.
[281] О Витнијевој формулацији, видети: Claudine Normand, „System, Arbitrariness, Value," in *The Cambridge Companion to Saussure*, ed. Carol Sanders (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 90; 96. Клодин Норманд преиспитује шта значи социјално као концепт у унутрашњој лингвистици, указујући да је то произвољност знака и његова примена уведена од Де Сосира. Дора Гарсија конструише унутрашњу лингвистику, према примени референци у новом контекстуалном дискурсу. Али, ова дефиниција није једина. Де Сосир „језик" дефинише као „социјалну институцију". Cf. De Saussure, op. cit., 15.
[282] Normand, „System, Arbitrriess, Value," 95.
[283] Ibid, 103.

[Maurice Merleau-Ponty], ако се „језик“ заснива на „разликама“[284], односно ако се „услови језика стварају само због разлика које постоје између њих“, целина или „систем“ о коме говори Де Сосир, не може бити „артикулисана и експлицитна“, као што је записана у „граматици и реченицама“. Јединство, као „јединство суживота делова“ не може се појмити полазећи од позитивних термина као што се залаже Де Сосир. За Мерло-Понтија, полазна тачка ће бити не од целине ка деловима, него од делова ка целини, а значење ће се појавити само у контексту пресека и интеракције знакова.[285] Ова методологија се чини сасвим одговарајућом за проучавање и тумачење уметничког језика Доре Гарсије, особито због делова који имплицирају посебно тумачење, са циљем да се може даље приступити тоталитету синтагме. Још један знак који потврђује ово становиште, јесте да читалац (рецепијент) полази од почетка, пролазећи кроз делове конструише/асамблира/довршава причу у својој глави, да би потом могао да добије потпуну перцепцију о ликовном/визуелном/артикулисаном језику уметничког дела/аутора. Језик контролише процес раздвајања и поновног састављања мисли, према Мерло-Понтију.[286] Разлике о којима Мерло-Понти говори, можемо упоредити са разликама које уводи монтажа – ипак формирајући систем[287], али систем заснован на разликама, ако не и противречностима. *Говор* је синоним *уметничког геста*, а *граматика*[288] је *артикулисани уметнички језик*. „Суживот“ на који указује Мерло-Понти јесте „саодност“ између посебно снимљених делова у једној целини (филм као артикулисана целина или систем), односно разлике које их одвајају и у истој инстанци генеришу и спајање, са монтажом као принципом.

Структурализам (Роман Јакобсон употребљава појам 1928), доводи у питање изједначавање *система* (онако као што га Фердинанд де Сосир употребљава) са *структуром*.[289] Правила језика зависе само од његовог сопственог система, а његова произвољност је имплицирана његовом социјалном природом и даљом концептуалном употребом вредности дефинисаном као аспект који се супротставља другим концептима.[290] Језик као социјална институција јесте концепт који је артикулисао Дестит де Трејси [Destutt

[284] 176 aussure, op. cit., 120.
[285] Maurice Merleau-Ponty, *Signs*, trans. Richard McCleary (Evanston: Northwestern University Press, 1964), 39; 42.
[286] Ibid, 44.
[287] Greimas and Cour 173 p. cit., 334-35.
[288] Roy Thopson and Christopher J. Bowen, *Grammar of* 15 *Edit, Second Edition* (Oxford: Focal Press, 2009), 108.
[289] Stiven Ungar, „Saussure, Barthes and structuralism,“ in *The Cambridge Companion to Saussure,* ed. Carol Sanders (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 161.
[290] Normand, op. cit., 96-100.

de Tracy] у XVIII веку, исти онај који је увео појам идеологије, који је даље проширио Бреал [Bréal]:

> Језик није, као што се често претпоставља, систем. Нити је, пак, организам, што се веома често употребљава у данашње време. Он је скуп знакова из различитих периода и разних извора, које смо вековима акумулирали… Дат језик је хералдичка сопственост коју свако доба култивише, адаптира и трансформише према сопственим потребама и намерама...[291]

За Де Сосира, „језик је систем сигнала“ конституисан односом генерисаним између сигнала.[292] Семиотичка теорија Волошинова субвертира идеју на којој се заснива Де Сосирово разумевање језичког значења као „систем међузависних појмова“ чија је вредност условни однос заснован на истовремености присутности. Према Волошинову: „Права реалност језика-говора није апстрактан систем језичких форми, није ни изоловани монолошки исказ… него социјални догађај вербалне интеракције спроведен у исказу“.[293] Ова тврдња води ка референцијалној употреби догађаја (хепенинга) као отворене дијалошке форме социјалног карактера, и поновне реконтекстуализације путем његовог реизвођења, води ка исказној форми која га уграђује, али у исто време интерпретира социјални догађај и његово оригинално контекстуално значење, као једну од кључних дијалектичких метода отворености значења. Отуда би апропријација као метода била концепт у складу са опажањем да „је унутрашња свест трајно оријентисана према очекиваном одговору других, ... конституисана речима прожетим историјом њихове претходне употребе, засићеним вредностима претходних говорника чије је присвајање само по себи дијалошки поступак“.[294] Критички дискурс Волошинова базиран на марксистичкој филозофији, заснован је на концепту да Де Сосиров формалистички приступ треба заменити поимањем језичког система као социјалног[295], указујући на потребу „да се дебата о идеологији врати на терен језика“.[296]

---

[291] Michel Bréal, *The Beginnings of Semantics: Essays, Lectures and Reviews* (London: Duckworth, 1991), 189-90, цитирано у Carol Sanders, ed., „The Paris years,“ in *The Cambridge Companion to Saussure* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 35.

[292] Joseph, op. cit., 59. Cf. Paul Bouissac, *Saussure: A Guide for the Perplexed* (London, New York: Continuum, 2010), 78-81.

[293] V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik (New York, London: Seminar Press, 1973), 94, цитирано у Hutchings, „The Russian critique of Saussure,“ 151-52.

[294] Ibid, 152.

[295] De Saussure, op. cit., 8-9; 14.

Волошинов став је да је „производња значења, […] повезана са неједнаким односима моћи у друштвеном животу: 'класна борба на нивоу знака'".[297] Дијалектички материјализам кулминира у мисли Волошинова који каже да ниједан идеолошки знак[298] није само одраз реалности, него је и сам материјални сегмент те реалности.[299] У контексту студије случаја, апропријација историјског контекста аргентинске уметности, као културалне и идеолошке борбе, није само чин избора или репрезентације историјских факата, него и сам поетски чин аутора подразумева присуство одређене идеолошке позиције. Политичка димензија архивског материјала, постаје политичка димензија уметничког дела у плуралитету савремених друштвених контекста.[300] Отуда ће *идеологија, знак* и *комуникација* бити елементи идеолошке креативности – материјална и социјална чињеница.[301] Догађаји (који се експлицитно баве друштвеним питањима) у Гарсијином наративу су слично идеолошки подвучени као и догађаји у Ајзенштајновим филмовима, који према Мецу, никада нису приказани реално, они су преломљени преко/кроз „идеолошку тачку гледишта", а „значење није довољно само по себи", потребно је и „означавање", односно, означавање „од почетка до краја".[302]

Бахтинов дијалогизам је развијен из семиотичке теорије Волошинова, анализа говора у структури појединих реченица указује да се облик исказа не одређује „апстрактним граматичким конструкцијама", него „прекидањем говорника".[303] Ово тумачење води ка употреби јединствених комада у језичкој форми, путем монтаже. Њихово значење, приликом уношења у изражајну форму као целину или систем, успоставља дијалошку форму[304], која даље формира дијалектички модел структуисања, што је такође у складу са принципима

---

[296] V. N. Vološinov, „Marxism and the Philosophy of Language," *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 467. Cf. Stephen Heath, „On Screen, in Frame: Film and Ideology," *Quarterly Review of Film Studies* 1, 1 (1976): 254. Cf. Robert Scholes, James Phelan and Robert Kellogg, „Narrative Theory, 1966-2006: A Narrative," in *The Nature of Narrative, Fortieth Anniversary Edition, Revisited and Expanded* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 294.

[297] Vološinov, „Marxism and the Philosophy of Language," 467.

[298] Јоханес Ерат примећује да је „филм знак" и пре него што почне да се приказује. Види: Ehrat, *Cinema and Semiotic,* 138.

[299] Vološinov, „Marxism and the Philosophy of Language," 469.

[300] Комоли и Нарбони указују да је „сваки филм политички" све док „је одређен идеологијом која га производи (или у чијим оквирима је произведен, који се залаже за исту ствар)". Види Jean-Louis Comolli and Jean Narboni, „Cinema/Ideology/Criticism," trans. Susan Bennett, *Screen* 12, 1 (1971): 27-36. https://doi.org/10.1093/screen/12.1.27

[301] Vološinov, „Marxism and the Philosophy of Language," 469-72. Према Билу Николсу, „идеологија" се повезује са процесима „комуникације и размене". Cf. Nichols, *Ideology and the Image,* 1-2. Cf. Michael Gardiner, *The Dialogics of Critique: M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology* (London; New York: Routledge, 1992), 14.

[302] Metz, *Film Language*, 36-37.

[303] Hutchings, op. cit., 153.

[304] Miriam Jordan–Haladyn, *Dialogic Materialism: Bakhtin, Embodiment and Moving Image Art* (New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2014), 42.

дијалогизма, према којима се исказ може конституисати једном реченицом или речи. У складу с појмовима [seme], [sememe], [lexeme], појединачне форме ће бити филмски кадрови и фотографије, док ће дијалог постојати и на нивоу једне једине представе[305] или слике. Према Бахтину, Де Сосир игнорише чињеницу да осим форми језика постоје и форме са којима се ове форме комбинују, тј. да он игнорише говорне жанрове. Ова семиолошка перспектива примењена на уметничким жанровима, води ка даљем преиспитивању онога што представља конвергенцију уметничких жанрова; њихова интертекстуалност је управо један од аспеката на којима почива анализа дела. Говорни жанрови = уметнички жанрови, поседују специфично значење одређених контекста.[306] Отуда, хепенинг као изражајна форма имаће једно значење које антиципира у односу na контекст у коме се изводи(о), а сасвим друго, ако се иста жанровска форма појављује у новом контекстуалном извођењу. Или ће бити постформа, или трансформа или нешто сасвим друго. Контекстуална антиципација никада неће бити идентична у различитим историјским, уметничким и социјалним околностима. Актуелизација израза у датим контекстуалним оквирима, увек ће понети изворно копостајање, као део генеративног процеса концептуализације идеје.

2.3. Филм као језик

Жан Митри полази од прве формулације Виктора Пероа 1919 године, који говори о „филму као писму, о филму као језику у ширем смислу“.[307] Супротно Жилберу Коен-Сеу [Gilbert Cohen-Seat], који је 1945 тврдио да је „вербални језик искључиви облик сваког језика“ и да се „филмски и вербални језик не подударају“, те зато ни „филм није језик“, Митри је сматрао да је једина веза између филма и вербалног језика њихова заједничка ознака као језик. Хипотеза од које полази Митри је да је „идентичност“ структурни концепт. Концепт да је „филм језик“ претпоставља разумевање да је „језик као средство изражавања“ у суштини зависан од „временског развитка било ког система знакова, слика или звукова“.[308]

[305] Концепт [tableau style] је представа јединствене сцене у јединственом снимку. Види: David Bordwell, „Convention, Construction, and Cinematic Vision,“ in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies,* eds. David Bordwell and Noel Carrol (Wisconsin, Madison: The University of Wisconsin Press, 1996), 87. У студији случаја концепт је иманентан сцени у чекаоници када је камера фиксирана на неколико наизменичних позиција, и у библиотеци.
[306] Hutchings, op. cit., 154.
[307] Mitri, „O jeziku bez znakova,“ 434.

> Језик, дакле, претпоставља различите системе од којих сваки има одговарајућу симболику, али *који се сви односе на обликовање идеја*, чији су они само формални израз или израз дат кроз форму. Говорни језик и филмски језик изражавају и означавају на тај начин што се користе различитим елементима према различитим органским системима.[309]

Монтажа је, према Жану Митрију, категорија синтагматског уређења, и разликује се од концепта *уређивање*.[310] Филмска уметност је коекстензивна са филмским језиком, свака уметничка експресија произилази из конотације.[311] Филмске слике, као делови филмске целине, препричавају догађај или низ догађаја, чија се примарна наративна функција током процеса препричавања мења и претвара их у симболе. Тај трансформациони процес сугерише да је „уметност филма језик", „уколико је *превасходно* представа, а затим захваљујући тој представи". Карактеристика језика, према Митрију, је изражавање и означавање.[312] *Слика*[313] преузима својство знака, али „није знак" сам по себи, па отуда и Митријева дефиниција да је „филм језик без знакова". Конструкција значења уметности није додавање значења које не постоји, већ редукција непотребних значења, како би се истакла она која су заиста потребна (издвајање, извлачење, одабирање и усмеравање).[314]

Тед Наничели [Ted Nannicelli] сматра да „медиј као језик или филм нема инхерентну естетску валентност", већ да је његова употреба „естетска или практична, прозаична или поетска". Суштина лежи у начину (*како*) коришћењу и организацији ресурса/материјала да се конструишу (*произведу*) одређене функције.[315] Лев Манович сматра да је филмски језик изграђен на *дисконтинуитету*, и да је тежња *монтаже* стварање дисонатност између различитих елемената. Обликовање у јединственој целини, као један гешталт је функција компоновања, према Мановичу.[316] Јединствени гешталт је управо језик *концептуалне*

---

[308] Ibid, 434-35.
[309] Ibid, 435.
[310] Bellour and Metz, „Interview on Film Semiology," 94.
[311] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma, vol. I: Les structures and vol. II: Les formes* (Paris: Éditions univesitaires, 1963), цитирано у Martin Lefebvre, „Symbol and Analogon (Mitry)," in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, eds. Edward Branigan and Warren Bucland (London, New York: Routledge, 2014), 461.
[312] Mitri, „O jeziku bez znakova," 435-36.
[313] Eko, „Kinematografski kod," 462. Cf. Barthes, „Rhetoric of the Image," in *Image, Music, Text*, 32. Cf. Metz, *Film Language*, 67.
[314] Mitri, „O jeziku bez znakova," 437-38.
[315] Ted Nannicelli, „Formalist Theories of Film," in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory,* eds. Edward Branigan and Warren Buckland (London, New York: Routledge, 2014), 217.

наратологије. Путем принципа монтаже компонује се једно јединствено дело. За Доминика Шатоа [Dominique Chateau] улога монтаже, има задатак да успостави *језичку релацију* (у смислу филмског језика) између узастопно снимљених делова који нису увек у складу са текстуалним моделом, а понекад су и противречни текстуалној антиципацији.[317]

Указујући на Ајзенштајново поимање монтаже као принципа композиције дела, Мец сматра да се јединице дистрибуирају у функционалне категорије према парадигматском аспекту, док је синтагматски аспект креативан и припада монтажи филмског дела. Синтагматска логика је преношење поруке, а њена оперативност може да произађе само из уграђене парадигматске категорије. Отуда је филм *порука*, филм је *кодиран, систем језика* је високо организован код.[318] Карактеристика филма је дефинисана присуством [langue] са гравитацијом према уметности, а кретање у том смеру се одивја у оквирима уметности која стреми ка језику.[319] Мец надграђује теорију о филмском језику на основу Де Сосирове формулације о „говору" [parole] као антитезу или корелатив језичког система (система као социјалног аспекта језика), где је говор „исказ" [utterance] „(пракса) језичког система". Али са променом у формулацији да биоскоп може да се пореди са језиком,[320] али не и са језичким системом или језиком као системом. Питање „језик или језички систем?" је, у ствари, враћање генеалогији филма који се родио заједно са дискурсом слика. Односи који се развијају у датом семиолошком систему (у контексту филма), организовани су кроз велику синтагматску категорију [la grande syntagmatique].[321] Ова формулација упућује на могућу аналогију *говора* са *уметничким чином,* односно *перформативношћу* одређеног индивидуаллног геста у оквиру специфично одређене уметничке целине, жанра, па чак и на нивоу индивидуалног геста чији систем је сопствено стилско опредељење.

Према Беневисту „језик је ствар нивоа", аналитички поступак нивоа (сегментација и супституција) открива артикулисану природу језика и дискретну природу његових елемената. Аутономија и синонимија делова (речи као конституенти и речи које улазе у реченицу када им се други придруже), одговарају филмским кадровима и микроцелинама сцена у које улазе. Сцене припадају различитим догађајима и као такве улазе у целину виртуелног догађаја, као артикулацију језика *концептуалне наратологије*. Теорија нивоа

---

[316] Manović, op.cit., 186-87; 191.
[317] Chateau, op.cit., 44.
[318] Metz, *Film Language,* 35; 40.
[319] Ibid, 59.
[320] Ibid, 43-44.

омогућава две врсте оперативних односа: „дистрибутивни“ – односи на истом нивоу и „интегративни“ (обједињујући) ако се преносе са једног нивоа на други.[322] Ове две формулације указују да је говор (артикулисани уметнички језик) допступан тумачењу као језик, ако се посматра као категорија која функционише на нивоима. Дора Гарсија показује управо то, особито због тога што је велика синтагматска јединица још на самом почетку догађаја (целокупни дијегезис) распоређена по нивоима. Улази у нивое су расподељени, [mise en place][323] (путем монтаже) још на самом почетку, сугеришући комплексну језичку структуру/композицију/организацију.

Са друге стране пак, Џонатан Калер, позивајући се на анализе Владимира Пропа и Колда Бремона, критикује Де Сосирову изолацију говорног језика, према којој језик је „систем, институција, скуп норми“ (функционалан), док говор обухвата „праве манифестације система у говору и писању“ (дисфункционалан).[324] Истом линијом је усмерено и тумачење Ноела Керола, да „биоскоп није језик“, већ да језик игра одређену симболично-структуралну улогу у контексту биоскопа.[325]

Студија случаја показује да је филм (у функцији биоскопа) систем и институција, а артикулисани језик ће бити говор, с покушајем да се дестабилизује поимање филма (биоскопа) као систем, као тоталитет, показујући неколаборативност у односу на конвенционална поимања документарног филма као жанра, као лексика која намерава да доведе у питање припадност документарности било којој уметничкој категорији у оквиру системима.

Ако узмемо у обзир Калерову констатацију, да „материјалне ствари припадају некаквом функционалном систему“, а да се „промена може десити само унутар система коме материјални предмет припада“,[326] тада ће промена [parole] у оквиру [langue], значити трансформацију формалне природе. Отуда, према другом фундаменталном принципу лингвистике по Калеру: „језик је систем односа и супротности, чији елементи морају бити формални, диференцијални термини“[327], значиће, да је медијска коначност (филма) са

---

[321] Ibid, xiii-xiv.
[322] Emil Beneviste, „The Levels of Linguisic Analysis,“ Chapter 10 in *Problems of General Linguistics,* trans. Mary Elizabeth Meek (Coral Gabels, Fla: University of Miami Press, 1971), 101-06. Cf. Barthes, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives,“ in *Image, Music, Text*, 86.
[323] Bellour and Metz, op.cit., 87.
[324] Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and The Study of Literature* (London, New York: Routledge, 2002), 9.
[325] Carroll, *Theorizing the Moving Image,* 187.
[326] Culler, *Structuralist Poetics*, 11; 244.
[327] Ibid, 12.

формалног аспекта непроменљива, ма колико унутрашњих трансгресија и субвертирања трпела, сасвим супротно од традиционалних медија, као сликарство и скулптура. Филм ће увек бити у саодносу[328], а поетика филмског језика структурално променљива. Ово је особито важно за студију случаја, јер свака целина засебно представља различиту артикулацију која ко-постоји у целини филмског језика базираног на саодносима.

У опсежном истраживању *The Film Till Now: A Survey of World Cinema* (1967), Пола Рота [Paul Rotha] постоје три погледа о развоју филма: *научни,* који се заснива на механичком напредовању инструмента и његових техничких карактеристика; *комерцијални*, који обухвата раст филма као индустрије; и *естетски,* који се односи на напредак који је филм постигао још од свог рађања као медиј за драматично изражавање, укључујући његове границе и његова ограничења.[329] За Рота, филм је „независна форма изражавања", а „његови атрибути проистичу из природе самог медија", а „не из интереса за причу или пропаганду". Филм је превасходно „визуелан", а „апстракција апсолутног филма" је „најчистија" форма биоскопа.[330] Ако филм треба да буде „јединство, јасан и једногласан", режисер треба да комуницира са публиком путем различитих „група интерпретатора", са циљем да пренесу његову визију, што за Рота, значи да од почетка до краја, режисер нужно мора да успостави контролу над целим процесом.[331]

О филмском уређивању Едвард Дмитрик [Edward Dmytryk] ће написати: „сваки занат има свој сопствени језик, или терминологију…"[332], а филм као такав је „лажна уметност на много начина". Колаборативност филмске природе је „аксиоматска" и „скривена од публике".[333] Ова формулација још више подстиче да се *монтажа оголи* (не само као техничко уређивање) и да постане *видљив* и *експлицитан* сегмент *стваралачког поступка* у једном делу, као што је филмски језик у студији случаја.

Концептуална наратологија је саодношење наративне целине према различитим дискурсима (медијског и контекстуалног) у јединственој структуралној форми – *уметничког језика* као ново дискурзивно поље.

---

[328] aussure, op. cit., 193.
[329] Paul Rotha, *The Film Till Now: A Survey of World Cinema* (London: Spring Books, 1967), 63-64.
[330] Rotha, *The Film Till Now*, 90.
[331] Ibid, 118-19.
[332] Edward Dmytryk, *On Film Editing: An Introduction of the Art of Film Construction* (Boston, London: Focal Press, 1984), 8.
[333] Dmytryk, *On Film Editing,* 11.

Ова интерпретација доводи до употребе јединствених елемената у језичком облику, кроз *монтажу*, њихово значење приликом *уласка* у наративни облик у целини или систему, успостављају *дијалошку* форму, што даље изазива *дијалектички* образац структуирања.

3. Монтажа као естетско (дијалектичко) средство

Монтажу као основу (Школа монтаже и *Куљешов ефекат*) филма поставио је совјетски редитељ, педагог и теоретичар Лев Куљешов, као особину која је јединствена за филм и чини га другачијим од других уметности. Као основни филмски материјал, монтажа омогућава посебан ефекат гледаоцима, који се не може постићи другим уметностима (нпр. позориштем). *Основна средства* „филмског“ деловања на гледаоца, према Куљешову, односи се на „организацију“ монтажних делова, њихове „комбинације“, „конструкције“ и „међусобне односе“, „редослед“, „начин смењивања“ једног дела другим. Према овим концепцијама, суштина *монтаже* као процес је „спајања два монтажна комада различитх садржаја и начин њиховог повезивања и смењивања“.[334] У тадашњем (сложеном) друштвеном контексту, постављање монтаже као основе филма, са акцентом на „груписање делова“, виђено је као „политички потез“.[335] Основни допринос Куљешова, према српском филмском теоретичару Душану Стојановићу, је у одређивању филма као „конструкције“, где се „принцип филма“ заснива на „промењивању кадрова“, као процес који гради „*филмски простор*“ и „*филмско време*“, различити од „реалним прсторно-веменским димензијама у којима се одвија снимање“.[336] Једна суштински перспективна идеја Куљешова, отвара место гледаоцу као конститутивно (креативно) у филмској уметности, указујући на његову конструкцијску функцију на монтажном делу.[337] Ефекат који се генерише је сагледавање „просторних односа“, према Монахану и Барсаму.[338] У студији случаја, уређивање такође мобилише и темпоралну димензију, или *хронотоп* (време-простор).

Всеволод Пудовкин наставља линију Куљешова, проширујући је ка новом дијалектичком пољу – гесту. Разлика између *филма* (именованог као сурогат театра у то време) и *театра*, је у томе што сцене на које се ослања филмска материјалност нису сцене, за разлику од театарских сцена. *Права материјалност* филма су „делићи“ на којима су

[334] Ljev Kulješov, „Montaža kao osnova filma,“ prev. Milorad Đuričić u *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović (Beograd Nolit, 1978), 146-48.
[335] Ibid, 150.
[336] Stojanović, *Leksikon Filmskih Teoretičara*, 86.
[337] Kulješov, „Montaža kao osnova filma,“ 155.

одређени моменти снимљени. „Филмски израз“ је *екранска слика*, „делићи на којима је тај процес снимљен“, а не „стварни процеси који се одвијају у реалном времену и простору“.[339] Филмски редитељ је тај који је „власник“ „филмске траке“, који као своје основно креативно средство употребљава *монтажу*. Функцију монтаже Пудовкин види на неколико нивоа, од којих је можда најзначајнији третман „времена“, као могућност за компензацију, између једног и другог *чина* (снимљене делове идентификује као чинове), као стваралачки процес који генерише „ново филмско време“.[340] Овај поступак показује да филм поседује потенцијал да споји *више времена*, што је суштински важно утемељење и потврда за студију случаја. Пудовкин дефинише *конструктивну монтажу* као процес који започиње „писањем“, онда се „сценарио“ разбија на „делове“, сваки део се разбија на „епизоде“, свака епизода на „сцене“, а свака сцена је конструисана од „низа делића“ снимљених са различитих „тачака гледишта“.[341] Основне композиционе карактеристике различитих типова монтаже показују утилитарне функције у структури дијалектичке формације језика. *Монтажа сцене*, се ствара „крупним планом“ и „општим планом“, где крупни план има функцију „прекидања“ општег плана, њена функција је да прикаже развој сцене – рељефно, редослед делова мора одговарати природном преношењу пажње на замишљеног гледаоца.[342] Путем *монтаже епизода,* појединачне „сцене“ се састављају у „групу“, „епизода“ је конструисана (монтирана) од „сцена“.[343] Монтажа као метод поређења за стварање утиска је једно од најмоћнијих филмских алата за Пудовкина.[344] Слично као и Куљешов, Пудовкин у процес спајања додаје утицај на гледаоца (управљање мислима и асоцијације), што се најефикасније постиже „контрастом“, контрастним упоређивањем. Поређења се могу вршити не само између епизода, већ и између појединачних сцена из епизода, и појединачних делова сцена, и на тај начин гледалац је приморан да „упоређује две радње, појачавајући једну другу“.[345] Овај вид упоређивања је карактеристика филма Доре Гарсија. *Паралелна монтажа* је шири појам од контрастне, као повезивање и приказивање две „тематски неповезане радње“.[346]

---

[338] Monahan and Barsam, op. cit., 324.
[339] Vselvolod Pudovkin, „Filmski reditelj i filmski materijal,“ prev. Mitar Popović u *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović (Beograd: Nolit, 1978), 157-58. За „разлике“ између *позоришта* и *филма* погледај: Balazs, *Theory of the Film,* 30-31.
[340] Pudovkin, „Filmski reditelj i filmski materijal,“ 159.
[341] Pudovkin, op. cit., 167.
[342] Ibid, 167-69.
[343] Ibid, 169-70.
[344] Ibid, 171.
[345] Idem.

Лајтмотив као метод подсећања на основни оквир и конструкцију сценарија,[347] у студији случаја се остварује кроз континуирано померање делова посебних догађаја дуж синтагматског ланца - дугачке реченице наративног дискурса. Лајтмотив се трансформише у присуство генерисано одсутностима, одсеченим деловима, намерним празнинама израженим кроз „тачку гледишта“ и позицију ауторовог гласа. Фиксација гледаоца на посебан детаљ, за Пудовкина, има ефективност не само у домен „просторних“ већ и у домену „временских конструкција“. Време се перцепцији успорава када се посматра детаљ, као метод контроле ритмичког тока филма.[348]

Према теорији Карела Рајса [Karel Reisz] и Гевина Милара [Gavin Millar], Пудовкинов рад се може сматрати општим системом вођења, уз напомену да наратив, кроз сваки нови снимак, обухвата нову и специфичну тачку снимака. Јукстапозиција (попут уметничког креда) омогућила је откривање значења која раније нису била садржана. Савремена интерпретација Рајса и Милара указује да су Куљешовљеве идеје биле невероватно једноставне, подвлачећи његову формулацију да „у свакој уметности прво мора постојати материјал, а затим метод компоновања тог материјала посебно прилагођен тој уметности“.[349] Полазећи од материјала филма, за Куљешова су „делови филма“ распоређени спајањем у одређену композицију, „креативно одређеним редоследом“. Одбацујући процес припрема и целокупни кумулативни и организациони процес пре филмског снимања, па чак и само снимање и глуму, за Куљешова филм је почињао „од момента када режисер почне да комбинује и спаја различите филмске делове“.[350] Све ово указује на то да је филмска уметност коју дефинише Куљешов, с једне стране, индивидуални чин и припада само редитељу, а са друге да концептуално време као креативно време следи *а постериори* филмско снимање. Ово поимање *уметничког* у филму потпуно је разумљиво за време када је формулисано, јер циљ је свакако био историјско позиционирање филма у рукама уметника, вероватно без утврђеног става да је режисер свакако уметник као и сваки други и да филм као коначна слика може да постоји у његовој глави пре процеса уређивања, што даље можда проблематизује став да ли је филм експресивна или концептуална (стратешка) уметност. Сличну концепцију уређивања, као Куљешов и Пудовкин, имају Омон, Баргала, Мари и Верне, указујући да „за време уређивања“, односно „снимка“ који поистовећују са „оквиром“

---

[346] Idem.
[347] Ibid, 172.
[348] Ibid, 166, 176-77.
[349] Karel Reisz and Gavin Millar, *The Technique of Film Editing, Second Edition* (Oxford: Focal Press, 2010), 15.

или „пољем објектива“, „постаје права јединица монтаже, што значи да ће тај минимални делић филма, када се састави са другим, сачињавати филм“.[351] Снимак, и поред тога што „постаје“ *а постериори* монтажна јединица, означава одређену „тачку гледишта“ *догађаја* и одређено „трајање“.

У концептуалном филму Доре Гарсије, сви снимци су предодређени филмском наративу, а уређивање је само функција дијалектичког принципа монтаже као структуралне алатке. Снимање (као претходни процес), уређивање (као накнадни процес) и пројекција филма формирају *филмски догађај*, другачији од догађаја о којима се обично говори у филмском контексту, он припада *виртуелном* домену, процесу интеракције и продуженог трајања. У суштини, оно што ствара *филмски догађај* није директно повезано са процесима који технички подвлаче идеју филма, већ монтажу која као стваралачки процес добија продужени ефекат у *виртуелном догађају*, па отуда и концепти *дијалектичка монтажа, концептуално дело* и *активни читалац* као основни конститутивни елементи *концептуалне наратологије*.

Функција фотографије као „система репродукције“, као могућности за „корекцију елемената стварности“[352] у рецепцији историјских догађаја, представља елемент наративног кодирања у студији случаја. У контексту филмске структуре, представа фотографије у „кадру“ није само елемент монтаже, већ „монтажна ћелија“. Према Ајзенштајну, монтажа се одређује методом колизије елемената који су један наспрам другог. Оквири у којима је покрет иманентан, и оквири са статичном представом – фотографија. Ајзенштајн разрађује разлику у појму монтаже, у односу на Пудовкина и његове принципе, као разлику између „спајања“ и „судара“. Пудовкиново спајање, личи на „ланац“, „цигле“, „серије које излажу неку идеју“, супротно Ајзенштајновим ставовима у којима „концепт“ настаје „из судара два дата фактора“.[353] Одложена примена, значење и дијалектика (иманентна авангардног духа) Ајзенштајновим хипотезама, лежи у тврдњи да „у суштини сваке уметности конфликт“, као имагинарна [imagist] „трансформација дијалектичког принципа“.[354] Сложеност Ајзенштајнових формулација лежи у њиховом дубинском гранању, он даље разликује *конфликт* унутар „оквира кадра“, *конфликт* у „оквиру приче“, *конфликт* у „дубини“,

---

[350] Reisz and Millar, The Technique of Film Editing, 15-16.
[351] Jacques Aumont, Alain Bargala, Michel Marie and Marc Vernet, „Film as Audiovisual Representation,“ *Aesthetics of Film*, trans. Richard Neupert (Austin: University of Texas Press, 1992), 27.
[352] Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, 3.
[353] Ibid, 37.

конфликт између „предмета и његове димензије“, *конфликт* између „догађаја и његовог трајања“. Конфликт између „заустављања кретања“ и „спорог кретања“[355] као модела *трајања догађаја* на *фотографијама*, и снимљених *догађаја* као *трајања радње* која се одвија у покрету. Конфликт је дијалектички модел између „два трајања“ као интерпретација *историјског трајања* у *фотографски означеном*, и *актуелног трајања* у *документованим догађајима*. Дубоко ослоњену на *дијалектички материјализам*[356], Ајзенштајн види „пројекцију дијалектичког система“ као повезану са „дијалектичком методом размишљања“, где је „синтеза“ резултат „супротстављености тезе и антитезе“.[357] Конфликт се дефинише као „фундаментални принцип постојања сваке уметничке форме“, јер према Ајзенштајну „уметност је увек конфликт“, према њеној „друштвеној мисији“, према њеној „природи“, према њеној „методологији“.[358] Према њему, „логика органске форме“ насупрот „логици рационалне форме“, произилази из „колизије“ (судара) као „дијалектике уметничке форме“. Оно што се догађа као резултат те интеракције је „динамизам“.[359] Друге карактеристике конфликтуалних односа су „квантитет интервала“, „просторна форма“ као „израз“ и „ритам“ као резултат постојеће напетости између делова, за коју Ајзенштајн сматра да важи за сваку уметничку форму и за сваку врсту изражавања.[360] За Ајзенштајна, монтажа је „најмоћније композиционо средство приповедања“. Кључна дијалектика је између „монтаже као синтаксе за правилну конструкцију“ и монтаже као „композиције“.[361] *Концептуална наратологија* заснива се управо на *дијалектику изразних форми*. Унутрашњи говор има посебну сопствену структуру, а у зачетку стварања форме лежи сам мисаони процес, где унутрашњи говор предстоји као креативни процес пре него што добије своју изговорену (исказану) форму и „поетичко-композициону репрезентацију“.[362] Задржавајући се на композицију[363] као основном обликовном моделу, Ајзенштајн сматра да се „догађај у природи“ и „догађај у

---

[354] Ibid, 38.
[355] Ibid, 39.
[356] Ајзенштајн своју дијалектичку позицију заснива на филмској форми. Ibid, 45.
[357] Idem.
[358] Ibid, 46.
[359] Ibid, 46-47.
[360] Ibid, 47.
[361] Ibid, 111.
[362] Ibid, 130; 140.
[363] Ibid, 147; 151. Cf. Sergei M. Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, ed. Naum Kleiman, trans. Antonio Somaini, Margo Shohl Rosen, Brinton Tench Coxe and Natalie Ryabchikova (Amsterdam: Amsterdam Univerity Press, 2016), 126.

уметничком делу“ разликују, а оно што ће заузети место у уметничком делу је оно што се назива „социјалном мобилношћу“.[364]

Монтажа[365] као принцип у јапанској култури сликовног приказивања према Ајзенштајну, сматра се основним елементом, то је писмо (хијероглифи) које се дели према линији своје намене (принцип „означавања“) и по линији начинâ којима се ова намена остварује (принцип „сликовног приказивања“). Ајзенштајн сматра да као што је „принцип хијероглифског писма бескрајно дели“, тако се „поново сједињује у четвртој сфери, у позоришту“.[366] Један од концепата на који се Ајзенштајн позива, је Пушкинов запис „позориште је рођено на јавном тргу“.[367] Класификација према „семантичким секвенцама“ и јукстапозицији наративног садржаја појединих елемената, дели се на: *монтажу паралелну са курсом догађаја* (информациона монтажа); *монтажа паралелна са курсом сетова или радњи* (паралелна монтажа); *монтажа паралелна са перцепцијом* (монтажа или једноставно упоређење); *монтажа паралелна са перцепцијама и значењем* (сликовно-формативна монтажа) и *монтажа паралелна са идејама* (концептуално-формативна монтажа). Класификација монтаже према „кинетичким секвенцама“ или јукстапозицији истих елемената, као могућност реализације идеје, али и као различитих облика и процеса који се одвијају без обзира на наративне функције монтаже, дели се на: *метричку, ритмичку, тонску, горњетонску, интелектуалну.*[368] *Монтажа атракција* за Ајзенштајна је у формалном смислу самосталан и основни елемент за конструкцију представе, „молекуларна“ јединица „ефективности“ позоришта. Концепт *монтаже атракције* је у суштини принцип „делујуће структуре“, уместо „статичког одраза“ датог догађаја.[369] Неколико структуралних појмова који чине Ајзенштајнову филмску теорију. *Синтакса*. Ајзенштајн је сматрао да су кинематографски језик и кинематографска граматика утопија, за разлику од Меца за кога је [langue] систем кинематографског језика, а [langage] кинематографски језик, мислио је да

---

[364] Sergei M. Eisenstein, *The Psychology of Composition*, tans. and eds. Alan Upchurch and Jay Leyda (London: Methuen, 1988), 3; 9.

[365] Sergej Ejezenštajn, „Montaža atrakcija,“ prev. Mitar Popović u *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović (Beograd: Nolit, 1978), 199.

[366] Ejezenštajn, „Montaža atrakcija,“ 199-205.

[367] Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, 174.

[368] Класификације направљене током предавања на Сорбони 1935 године. Sergei Eisenstein, *Towards a Theory of Montage, Vol. II*, ed. Michael Gelnny and Richard Taylor, trans. Michael Gel (London: I. B. Taurus and Co Ltd., 2010), 228. За основни принципи интелектуалне монтаже погледај: Jaques Aumont, *Montage Eisenstein*, trans. Lee Hildreth, Constance Penley and Andrew Ross (Bloomington: Indiana University Press, 1978), 156. Cf. Balazs, *Theory of the Film*, 128.

[369] Ejezenštajn, „Montaža atrakcija,“ 179-80. За принципе *метричке монтаже* види Ibid, 190. Cf. Eisenstein, *Film Form*, 72-73. Cf. Ejezenštajn, „Montaža atrakcija,“ 191. За *горњотонска монтажа*, види: Ejezenštajn, „Montaža atrakcija,“ 195. За *вертикалне монтаже* види: Eisenstein, *Towards a Theory of Montage*, *Vol. II*, 329-32.

[язык] што значи [langue] такође може да се преведе у [langage], и генерално да означи језичку ситуацију. Размишљајући у чисто филмској (иконичкој) категорији, он није изједначио слику, фрагмент (снимак) са „речју“, нити њихову комбинацију „вербалним исказом“ или „реченицом“.[370] *Синтагма*. У филмском дискурсу вредност фрагмента се сматра јединицом композиције. Суштина значења концепта монтаже (дуж хоризонталне осе) подразумева „комуникацију“ сваког фрагмента са онима који га окружују. „Скокови“ уместо „илузије о континуитету“, „хомогеност“ или „транспарентност“. Према Омону, у свим Ајзенштајновим филмовима постоји „систем фрагмената“ који „аналитички разграђен“ служи за потврду тог система.[371]

> *Снимање*, пре свега, обезбеђује *изломљену, фрагментирану* слику профилмског материјала, и друго, извлачи нешто из слике. (Извлачи значење – бар потенцијално значење и, у најмању руку, репрезентацију.)[372]

Реч „слика“ [рус.: obraz] повезана са речју „сечење“ [рус.: otrez; нем.: ausschnitt], Ајзенштајн повезује са концептом оквира [франц.: cadre] у коме нема ништа сликовног, пикторлног. „Одсецање“ је метода којом се наглашавају сликарске карактеристике филма, са израженом ефективношћу у стварању композиције.[373] *Слика* као „генерализација“ конституише принцип „изражавања“ повезан са „интерпретативношћу“, као потенцијалом „апстраховања“ идеје сценичног представљања. Али, према Омону, генерализација (идеје) за Ајзенштајна није све, мора да постоји „друштвена одредница“, која ће омогућити „партикуларну генерализацију“ „глобалне слике“, односно „друштвеног значаја догађаја који произилази из конфликта између фигурације и генерализације у глобалној слици“.[374]

Према Волкеру Пантрбургу, судар елемената (аналогно Ајзенштајновом „сукобу“) може бити различите конституције. „Слике“ могу припадати различитим медијским контекстима, као потенцијал за дијегетичку конфронтацију два медија.[375] Ако је „транспоновање слике у филм сложен процес који укључује промене обима и кадрирање“[376],

---

[370] Aumont, *Montage Eisenstein*, 34-35.
[371] Ibid, 35-36.
[372] Ibid, 36.
[373] Ibid, 36-39.
[374] Ibid, 177-79.
[375] Volker Panterburg, „The Camera as Brush—Film and Painting,“ in *Farocki/Godard: Film as Theory* (Amsterdam University Press, 2015), 73.

како истиче Пантербург, онда транспозиција хепенинга у филму превазилази или иде изван граница пропорције и кадрирања[377], иде више у дубину ка бијасу између треће и четврте димензије, где је гледалац иманентна и претпостављена структурална компонента укупног уметничког геста, израза, текста. То је трипартитни мимезис реалности која се приказује, а ипак задржава сопствено својство генерисања и производње аутентичне реалности. Рефлексија или модификација се одвија једном кроз чин *извођења*, други пут кроз чин *документовања*, и на крају кроз *селекцију* и *организацију* материјала у коначној филмској слици. Ова три засебна процеса записивања радње, предмет су дијалектичке монтаже или *концептуалне наратологије*, регулисане крајњом инстанцом – ауторовим гласом. Размак (брехтовски) је садржан у сваком кораку појединачно, између сваког монтажног комада. Тако филмски језик, језик *концептуалне наратологије*, постаје *структурална поетика*.

Према Ајзенштајну, монтажни делови су организовани у функцији идеје. Безбројне комбинације су резултат колизија, а спајање као принцип деградира колизије кретеања у истом правцу. Конфликт у оквиру кадра (једног снимка) може да буде и „конфликт у причи“. Постоји више *кинематографских конфликата*: конфликт „графичких праваца“, конфликт „пропорција“, конфликт „волумена“, конфликт „масе“, конфликт „дубина“. Импулс интензитета се појављује и између „блиских кадрова“ и „дугих кадрова“, између делова решених „волуменски“ и „површинских“ делова, између „тамних“ и „осветљених“ делова. Последња група неочекиваних конфликата су: конфликти између *објекта* и његових *димензија*, и конфликт између *догађаја* и његовог *трајања*. *Прва* група конфликата праћена је употребом *оптички искривљених сочива*, а *друга заустављањем* или *успоравањем покрета*. Компресија свих кинематографских фактора и својстава у оквиру једне *дијалектичке формуле* је *реторичко преусмеравање.* Ајзенштајн предлаже јединствен систем метода кинематографског изражавања који би укључивао анализу елемената у серији, приближавајући се структури – као целини.[378]

Конфликт је, сматра Абот, „агон“ са етимологијом у грчком појму [ἀγών], који означава надметање, борбу или спор. Конфликт као концепт у Аботовом размишљању је структурални модел наратива, а нарација се посматра као инструмент моћи, стога, када се

---

[376] Panterburg, „The Camera as Brush—Film and Painting,“ 99.
[377] Величина цитата (комада) је већа од величине снимка, али је и даље директно повезана са остатком филма и стога се може дефинисати као лако дељива јединица. Aumont, Bargala, Marie, Vernet, „Montage,“ 39.
[378] Sergei Eisenstein, „Montage is Conflict//1929,“ in *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, ed. David Campany (London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007), 30-32. Cf. Eisenstein, *Film Form*, 46-47.

решава конфликт, нарација се затвара, престаје да постоји.[379] До историјске истине долази се „конфликтном“ комбинацијом „докумената“, „коментара“ и „алегоријских“ конструкција, према Моника Дал'Аста [Monica Dall'Asta].[380] Ајзенштајнова *теорија монтаже* заснована на идеји конфликта[381], заузима место хармоније. Конфликт је постављен као „дијалектички принцип динамике“[382], а „концептуални ефекат“ следи као „резултат ослобађања радње од њених одредница, времена и простора“.[383] Монтажа и конфликт нису били само основни принцип кинематографије, већ и основа свих „означавајућих процеса“. Три контекста у којима се развија концепт монтаже су „идеолошки“, „педагошки“ и „епистемолошки“.[384] У односу на композиције[385] и кадрирања, Ајзенштајн користи монтажу као средство за „екстензију“ или „генерализацију“ путем увођења стурктуралног концепта „кретања“, путем „интелектуалног кретања“ које води до „конфронтације хетерогених фрагмената, концепата“.[386] Према Јурију Цивијану [Yuri Tsivian], „уметност издваја елементе од свакодневног контекста“, процедура коју је Ајзенштајн назвао [operation de-anecdotization], тако што „елемент постаје инструменталан“ само када је „одвојен“ од његових „реалних“ веза са животом. Тако издвојен елемент постаје предмет „уметничког избора“.[387] Принцип конфликтуалности за Ајзенштајна, је значио спровођење „марксистичког концепта“ *дијалектике*, у коме се „елементи сударају и производе синтезу“ која би могла да принуди гледаоца да створи нови концепт у свом уму. Идеја о *интелектуалне кинематографије* утемељена је на концепту „конфликта“, као средства преноса политичких идеја и порука.[388]

Према Ајзенштајновим принципима методе биоскопа (наследник свих уметничких култура)[389] су „монтажа и контрапункт“, „монтажа као целина и диверзитет“, „монтажа као наменска“, „друштвено условљена“, „идеолошки тенденциозна реконструкција стварности у

---

[379] Abbott, op.cit., 51-52.
[380] Monica Dall'Asta, „Montage as Allegory: On the Concept of 'Historical Truth' in Walter Benjamin and Guy Debord,“ in *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*, edited by Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta and Andrea Mariani (Udine: Gorizia Film Forum, 2014), 301-02.
[381] Eisenstein, *Film Form*, 48.
[382] Aumont, *Montage Eisenstein*, 40.
[383] Ibid, 158.
[384] Ibid, 155.
[385] Henri Cartier- Brsson, „Images à la sauvette//1952,“ in *The Cinematic: Documents of Contemporary Art,* ed. David Campany (London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007), 45.
[386] Aumont, *Montage Eisenstein*, 180; 188.
[387] Yuri Tsivian, „Montage Theory II (Soviet Avant-Garde),“ in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, eds. Ed Branigan, Warren Buckland (London, New York: Routledge, 2014), 319.
[388] Kristin Thompson and David Bordwell, *Film History: An Introduction*, Second Edition (New York: McGraw-Hill, 2003), 130.

сликама“.[390] Ајзенштајнови теоријски постулати и практични примери постављају слику у „центар филмске идеологије“ као „процес трансформације“ техничког средства монтаже у естетски чин. Сам биоскоп је претворен у „уметност лабораторије“, где се „одсечени догађаји“ динамички комбинују у намери стварања „нове реалности“.[391] Креативност је била усмерена на умножавање ефеката рецепције, стварање појмова, симбола, метафора и нови приступ интелектуалном размишљању о потенцијалу слике У јасно оцртаној теорији монтаже, конфликт је средство за намерно стварање противречности, диспропорција и неочекиваних ефеката, који резултирају невидљивим местима и дистанцама чија је улога да подстичу критичко расуђивање.[392]

Авангардни уметник и креатор хепенинга Ален Капроу сматра да је „конфликт“ неопходан дијалектички принцип у уметности, „чим се једном промене услови за једно, имплицирате конфликт (бар контраст, што је довољно да би се скренула пажња на промене) у другом“.[393]

Цивијан пише о три сличне категорије, *монтажи, уређивању* и *сечењу*.[394] Најстарији кинематографски концепт међу њима је *сечење*, „исечи слику да би се одстранило непотребно“, баш као што је Митријев концепт.[395] Енглески теоретичар и продуцент Рејмонд Спотсивуд види „рез“ као „прекид уједначеног животног тока“ који и филму ствара „дисконтинуитет“.[396] Према Цивијану, *уређивање* као принцип се разликује од монтаже и постиже се методама „резања према континуитету одређених правила“, а монтажа као теоријска пракса и концепт „структуре“ има потенцијал да одговори на низ специфичних уметничких техника, као нпр. премошћивање већих удаљености.[397] Концепт „структуре“ у контексту филмског дискурса, вођен методологијом монтаже, заснованом на принципу „сечења“[398] и формирања „дисконтинуитета“, формира простор за грађење идеја.[399] За

---

[389] Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, 109.
[390] Ibid, 112-13.
[391] Vogel, op. cit., 4.
[392] Ibid, 5.
[393] Kaprow „Assemblages, Environments and Happenings,“ 703-04. Антонин Арто има песимистичан поглед на сукоб. Cf. Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Select Writings,* ed. Susan Sontag, trans. Helen Weaver (New York: Farrar, Straus and Giroux, Inc., 1976), 234-35.
[394] Yuri Tsivian, „Montage Theory I (Hollywood continuity),“ in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, eds. Edward Branigan, Warren Buckland (London, New York: Routledge, 2014), 306.
[395] Ibid, 306. Cf. Mitri, „O jeziku bez znakova,“ 438.
[396] Rejmond Spotsivud, „O Jednoj Filmskoj Gramatici,“ prev. Božena Kosanović u *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović (Beograd: Nolit, 1978), 241.
[397] Tsivian, „Montage Theory I (Hollywood continuity),“ 306; 317.
[398] Robert Bresson, *Notes On Cinematography*, trans. Jonathan Griffin (New York: Urizen Books, [1950-1958], 1977), 42.

Бориса Ејхенбаума, питање „артикулације филмског говора [cine-speech] не дугује фотогенези филмских кадрова као суштинског“, већ *монтажним оквирима* који су означени као елементи „стварне поделе“. *Монтажни оквири* су они који омогућавају „повезивање“, они који „организују систем“, као „основу кино-стилистике“. Ејхенбаум разликује „артикулације већег и мањег обима“, према томе како се формира „унутрашњи говор“ *гледаоца*.

> Монтажа је прецизно монтажа, а не једноставно спајање појединих делова, онолико колико је њен принцип формирање значајних јединица и повезивање тих јединица. Основна јединица овог повезивања је кино-фраза.[400]

Уметност уређивања, према Монахану и Барсаму, лежи у креативном потенцијалу да се извуку значења која леже изван индивидуалног оквира. Методолошки, уређивање се састоји од селекције и подређивања, креирања односа између аудио и визуелних података. Уредник је хијерархијска инстанца која одређује видљивост и изражајну снагу филмског израза.[401] Монтажа, као суштински другачији метод од уређивање и као естетска категорија, конструише структурну представу времена у филму, а сама реч „монтажа“ потиче од француског глагола [monter], са значењем – „спојити се“.[402] Дијалектика монтажног језика показује да спајање као такво такође може значити и поделу времена, (унутар) уоквирене временске целине. Ове диференцијације доводе до тумачења принципа монтаже као средство које надилази технички домен, структурирајући отворено дијалектичко поље за трансверзалност вишезначних идиома, као што је *концептуална наратологија*.

3.1. Монтажа као друштвено средство

Француски социолог Марсел Мос, у тексту „Techniques of the Body“ (1934), пише да „свака техника ... има своју форму“ [toute technique proprement dite a sa forme], али и да „свако понашање тела“ [toute attitude du corps], такође има свој облик. Ова тврдња је смештена у шири друштвени контекст у којем едукација има доминантну улогу, „едукација“ као надређена у односу на „имитацију“, односно као став да „свако друштво има своје

---

[399] Spotsivud, „O Jednoj Filmskoj Gramatici,“ 246-47.
[400] Eikhenbaum, „Problems of Cine-Stylistics,“ 17.
[401] Monahan and Barsam, op. cit., 318.

навике“ [chaque société a ses habitudes bien à elle]. Мос наводи да „техника претставља акцију, која је *ефективна* и *традиционална*“ [technique un acte *traditionnel efficace*], а да „пре инструменталних техника постоји ансамбл телесних“ [avant les techniques à instruments, il y a l'ensemble des techniques du corps], [...] ред стављен у идеје где раније није постојао“ [l'ordre mis dans des idées, là où il n'y en avait aucun]. Ове „технике су организоване у систем […] систем симболичких скупова“ [et de plus, toutes ces techniques se rangeaient très facilement dans un système … système de montages symboliques].[403]

> Стално прилагођавање физичкој, механичкој или хемијској намени [...] спроводи се низом сакупљених активности, не прикупља само појединац сам за себе, већ и целокупно његово образовање, цело друштво коме припада на месту које у њему заузима.[404]

Француска генеалогија „серије сакупљених активности“ [série d'actes montés], наводи Беноа Туркетија [Benoît Turquety], да овај социолошки концепт повеже са термином *монтажа*, као „одраз механизације“. За Туркуетија [Benoît Turquety], овај однос између колективног тела, друштва, кретања тела индивидуе и биоскопа као масовног производа (машинерије) „производи културне трансформације дифузијом друштвених модела, нарочито оних ’телесних техника‘, колективних гестуалних конструкција несвесно дисциплинујући наша тела“.[405] Марсел Мартен разликује две врсте монтаже: *монтажа приче* (наративна монтажа) која подразумева повезивање кадрова у логички редослед и *монтажа израза* (експресивна монтажа), која није средство већ циљ сам по себи, са намером да изрази осећање или идеја.[406] Француски термин „монтажа“ као „спајање“, прикладнији је од термина „уређивање“, сматра мађарски теоретичар Бела Балаж, јер управо спајање снимљених делова се дешава у процесу уређивања. Балаж замењује технички термин уметничким, да би показао да је филм уметност, он тврди да унутар једног кадра може постојати значење без спајања са другим, што суштински помера филм у домен семантичког

---

[402] Ibid, 328.
[403] Првобитни француски наводи су у суштини последица даље везе са хипотезама Беноа Туркетија, јер се у његовој формулацији монтаже као социолошке компоненте он позива на француску етимологију. Marcel Mauss, „Les Techniques du corps,“ *Journal de psychologie 32*, 3-4 (1936): 271-93.
[404] Mauss, „Les Techniques du corps,“ 277.
[405] Benoît Turquety, „’Toward an Archaeology of the Cinema/Technology Relation: From Mechanization to Digital Cinema‘,“ in *Techne/Technology, Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use and Impact*, ed. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 56.
[406] Марсел Мартин, *Езикът на киното*, прев. Александър Александров (София: Наука и изкуство, 1962), 127.

поља, где је монтажа иманентно повезана са антиципацијом смисла. Према тековним анализизама студије, изјава „последњи процес у креативном филмском стваралаштву“[407] може подударати само уређивању, али не и монтажи. Монтажа је истовремени креативни процес као и претходно поменуте уметничке карактеристике, односно, и снимање изблиза, и угао снимања, су део монтаже као принципа. Монтажа, као врхунско стваралачко средство, омогућава асоцијативно повезивање визуелно представљених сегмената, учествује у структури значења које се издваја из појединачних снимака, усмерава, али и омогућава слободну интерпретацију.[408] Према претходним хипотезама следи да филмски уметник има „инхерентну моћ“ да „усмерава“ и „обликује“ филмску слику према сопственим потребама.[409] Политичко разумевање визуелних података произилази из перцепције (значења) везе између две секвенце.[410] Балаж наглашава да поред могућности убедљивости одређене асоцијације путем „мисли“, филмски уметник изражава намере „филмским језиком“,[411] који се према овој формулацији манифестује на сваком нивоу, и на формалном и на садржајном. Дајући посебно место резу, Балаж сматра да је „сечење“ функција „приповедања“, процеса кроз који нам аутор показује ствари „како их он види“, његова „тачка гледишта“ се појављује чак и када представља објективан, „документарни материјал“.[412]

Ноел Керол такође истиче да је уређивање средство друштвене комуникације унутар институција.

> […] средство за артикулацију чије пракса омогућава филмским стваоцима да пренесу приче, метафоре, па чак и теорије гледаоцима. Пошто је монтажа облик комуникације, у историји теорије филма постоји стална тенденција да се монтажа повеже са том парадигмом комуникације, језиком.[413]

У студији случаја, монтажа као средство је функција екстензивног друштвеног кретања *кроз* и кретања *преко* динамичких структура идеолошких, политичких и класних

[407] Balazs, *Theory of the Film,* 118.
[408] Ibid, 119.
[409] Ibid, 126-27.
[410] Ibid, 128.
[411] Ibid, 129.
[412] Ibid, 134.

инстанци, које покушава да разоткрије и представи у једној преломљеној реалистичкој слици.

3.2. Монтажа (синтагма и кретање)

Монтажа као концептуално-језичко средство, према Адорновој естетичкој теорији, има функцију „организације“ у структури „сличној писању [schrift]“.[414] Термин [écriture], који је касније прихватио Адорно, означава несубјективан и индиректан језик који обухвата временску и историјску димензију, односно импулс који у модерној уметности „илуминира уметност прошлости“. Са друге стране, пак, концепт *писања* повезује се са феноменом одмотавања кретања унутрашњих слика, који подсећа на писани језик, односно „језик слика“ и „пиктографско писмо“.[415] За ово истраживање је можда најбитнија употреба „естетске технике“ као питање „репродукције“, односно остварење дела које ће бити прихваћено од „плуралног субјекта“[416] публике. Дело које се обраћа многима се саморепродукује у излазном облику.[417] Према Адорну уметност „добија свој садржај“ [gehalt] кроз „негацију значења“, односно „уметничко дело је везивно средство значења“, чак и онда када га „негира“. Међутим, Адорно прави разлику између дела у коме је негација значења „инхерентна“ и дела у коме се „криза значења“ „рефлектује на дело“, и остаје „туђа субјекту“. Монтажа према Адорну, игра кључну улогу, уколико се појављује као „нарушавање јединства дела“, „реафирмишући јединство“ формалним спајањем „различитих делова“ у исто време, што се као сличност може лоцирати између фотографије и филма. Онако како је Адорно формулише, као „дисконтинуирану јукстапозицију делова“, монтажа је чисто „уметничко средство“ и превазилази емпиријску стварност.[418]

> Принцип монтаже је био замишљен као чин против прикривеног постизања органског јединства; она је требала да шокира.[419]

---

[413] Carroll, op. cit., 403.
[414] Термин [schrift] за Адорноа је аналогија и синоним за [writing], [script], [scripture], као фонетски језик. Види: Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno* (Berkeley, CA: University of California Press, 2012), 224.
[415] Ibid, 225-26.
[416] Bratu Hansen, *Cinema and Experience*, 212.
[417] Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, new trans., ed. and intr. by Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 33.
[418] Adorno, op. cit., 154.

Шири контекст „негације значења“ коју је успоставио Адорно, према Миријам Брату Хансен, појављује се као „реакција на повећање безначајности у свету“. Адорно „прихвата пукотине“ и поново сагледава њихову функцију кроз естетику.[420] Говор у дијалогу, по Адорну, није директан, већ је дистанциран „чином приповедања“.[421] Ова дистанца је кључна у студију случаја, а нарација као таква у функцији је шока.

Семиолошка димензија филма је одређена *резом* и *монтажом*.[422] Према анализи Кристијана Меца, „догађај“ је конституисан означавањем „културних“ (иконолошки, перцептивни) и „специјализованих кодова“.[423] Отуда „монтажа“ као аналитичко средство, посредује између „реалности“ и онога што се „приказује на екрану“, односно монтажа је „артикулација стварности“.[424] Монтажа, као функција репрезентативног дисконтинуитета, изолује моменте који могу открити различите аспекте друштвене стварности који нису нужно видљиви.[425] Карактеристика „велике синтагматске категорије“ је „дијахроничност“, где „биоскоп мора прво да буде уметност да би постао језик“, кодиран језик „денотативним кодом“. Креативна група која користи језик биоскопа је „коекстензивна група“ „друштва“.[426] „Референтни оквир“ или домен је „највећи чак и када је најмањи“.[427] У студији случаја, то може бити фотографија ако се померимо (читамо) са нивоа означеног, али такође може бити и поновно извођење хепенинга, ако прећемо на ниво медијске интертекстуалности.

Концепт „уређивање“ као „синтагматске“ категорије[428] је еквивалентан монтажи као семантичком средству, као метод концептуалног организовања структуралне целине у сврси поетског чина упркос аксиоматику филма као система. Она није само формална метода већ одређује и садржајни корпус. То је идеја о идеји. Поставља се питање – шта ако би се снимљени материјал другачије организовао? Тада вероватно не би произвео исто значење у односу на конвергенцију медијâ, у односу на дестабилизацију наративног тока, у односу на

---

[419] Ibid, 155-56.
[420] Miriatu Hansen, op. cit., 222.
[421] Theodor W. Adorno, „Transparencies on Film,“ in *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein (London: Routledge, 1991), 179.
[422] Metz, *Film Language*, 101.
[423] Ibid, 112-14.
[424] Ibid, 115.
[425] Roswitha Mueller, *Bertolt Brecht and the Theory of Media* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989), 483.
[426] Metz, op. cit., 135.
[427] Ibid, 138.
[428] Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ban Brewster and Alfred Guzzetti (London: Macmillan Press, 1982), 194. Cf. Steven Rybin, „Christian Metz: Dreaming a Language in Cinema,“ in *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice*, eds. Murray Pomerance and R. Barton Palmer (New Brunswick: Rutgers University Press, 2016), 201-02.

ефекат који треба да оствари код гледаоца. Онда би то била једноставна прича о неком догађају. То је четка у сликарству, или боја, сâмо платно, или композиција, или рефлектована стварност или апстракција... али изоловано - није ни једно од ових набројаних елемената.

Жан Епстеин назива „фотогеничним“ – „сваки аспект ствари, ... који побољшава њихов морални квалитет путем кинематографске репродукције“.[429] Кристоф Вал-Романа [Christophe Wall-Romana] посматра Епстејнов концепт фотогеније као *тријадичан однос* између „посматрача“, „про-филмско“ и „филмско као кинестетичког стања етичког потенцијала“ како би се постигла веза између „посматрача и про-филмског“.[430]

> Једна од највећих снага филма је његов анимизам. На екрану нема мртве природе. Субјекти имају ставове. Гест дрвећа. Планине, попут планине Етна, означавају. Сваки елемент поставке постаје лик као визија јединствености филмских објеката, чувајући њихов „карактер“ и „гест“.[431]

За Вал-Роману, ово значи оно што Епстеин назива „карактер погледа“ [le personnage du regard], „еманација погледа снимљеног објекта“, као „откривање погледа“ и импликација „међуљудских односа“.[432] За Бориса Ејхенбаума, принцип „фотогеније“ одређује „основну суштину“ биоскопа, а „деформација реалног света“ налази своје „природно место у кинематографији“, као и у другим уметностима.[433] Према Жан-Лику Нансију, „филмска слика као пројекција стварности“, као концепт има потребу за премештањем, односно преформулацијом, као „долазак у присуство“ [coming-to-presence], као процес који означава „симултано представљање, али такође и повлачење“. Појам „очигледност/доказ“ [evidence] је контекстуализован у односу на појам „смисао“ [sense], који у филозофском лексикону означава већ постојеће присуство у свету, које омогућава значење, претходећи значењу. У кинематографском контексту, путем монтажу, слика постаје предмет „реза, кадрирања“ [une découpe, un cadrage], као предмет онтолошке разлике приликом одсецања од света.[434]

---

[429] Christop[illegible] Wall-Romana, „Epstein's Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics,“ in *Critical Essays and New Translations*, Jean Epstein, (eds.) Sarah Keller and Jason N. Paul (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), 53.

[430] [illegible]m.

[431] Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna* (Paris: Les Écrivains Réunis, 1926), цитирано код Wall-Romana, 54-55.

[432] Wall-Romana, „Epstein's Photogénie as Corporeal Vision,“ 55.

[433] [illegible]henbaum, „Problems of Cine-Stylistics,“ 15.

[434] Jean-Luc Nancy, *The Evidence of Film: Abbas Kiarostami* (Brussels: Yves Gevaert, 2001), 42, цитирано код Laura McMahon, „Evidence (Nancy),“ in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, eds. Edward Branigan and Warren

Студија случаја показује да интегрисане слике у филму као целини имају вишеструки однос у зависности од њиховог положаја. У том смеру, концепт [movement image] Жила Делеза, је дефинисан као релациони, према осталим елементима (функција кадра), али и према целини у којој врши промене (функција монтаже). Њена позиција је просторни концепт, док је варијабилност временски концепт.[435] Отуда произилази Делезов закључак, да је „монтажа" та која „чини целину", и тиме „нам даје слику времена".[436] Монтажа произилази из артикулације покретне слике са намером да се од њих „ослободи целина", односно да се ослободи „време-слика" [time-image].

> Монтажа је композиција, склоп кретања слика што представља индиректну слику времена.[437]

Концепт директне временске-слике [direct time-image] је виртуелан, супротан стварности слике-кретања, али није супротан стварности.[438] Примарне карактеристике слике се мењају, а то нису простор и кретање, већ топологија и време[439], у студији случаја, топологија различитих медија, и време као концепт различитих историјских времена. Према Еугенију Барби [Eugenio Barba] и Николи Саварезеу [Nicola Savarese], је концепт монтаже средство ритма, али не у контексту производње или репродукције покрета, већ у контексту кретања и тензија, кроз дијалектичку природу мишљења. Монтажа као средство продора у суштину, уметност која ствара радњу у контексту, са циљем да их отргне из њиховог имплицитног значења,[440] ствара ново поље дисперзованих значењских топологија.

3.3. Монтажна дијлектика - трансверзалност стварности

За француског теоретичара филма и уредника *Cahiers du cinema* (заступника идеје реализма) Андреа Базена, *монтажа* је „стварање смисла или значења које није објективно

171
Buckland (London, New York: Routledge, 2014), 174-75. За термин [évidence] видети: Greimas and Courtés, op. cit., 11(42

[435] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 34-35.
[436] Deleuze, *Cinema 2*, 34.
[437] Deleuze, *Cinema 1*, 29-30.
[438] Deleuze, *Cinema 2*, 41.
[439] 93, 125.
[440] Eugenio Barba and Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* (London, New York: Routledge, 1991), 158-62.

садржано у самим сликама, него произилази искључиво из њихове јукстапозиције“.[441] Монтажа, схваћена као „естетски трансформатор“, подвлачи концепцију да „значење“ произлази из „пројектовања“ слика на „поље гледаочеве свести“.[442] Према овом концепту, монтажа је „текстура сценарија“, „пренос екрана у континуитет стварности“.[443]

Низ (сукцесија, узастопност) и истовременост, као димензије дијалектичке тензије у филму, су по Арнхајму неодвојиве.

> Када дело засновано на линеарној сукцесији прича причу, оно заправо садржи два низа, низ догађаја који ће бити приказани и пут откривања.[444]

Али, представљање догађаја значи и својеврсно „постајање“ „путем догађаја“[445], као што је гешталт процес *виртуелног догађаја* у студији случаја. По Арнхајму постоје три категорије кретања: физичко, оптичко и перцептивно. „Оптичко кретање“ се јавља као „промена у ретини“, „не прати кретање предмета“. „Перцептивно кретање” се ослања на „визуелне факторе“ и ефекте, а „физичко кретање“ утиче на перцептивно само ако производи „оптичко кретање“. Јединствени случај када се „зауставља кретање“ је када је фокус на кадровима унутар филмског низа[446], као што је прекид кретања током сусрета са документарним фотографијама у студији случаја. У том тренутку покрет се преноси у поље опажајног кретања, разумевања, извођења закључка. Путем уређивања, гледалац сазнаје само оно што је видљиво, док континуитет перцептивних фактора премошћује просторно-временске празнине,[447] мобилише спознајно и меморијско.

Код фотографије је „компонента илузије“ „веома мала“, она представља и одређено „место и време“ (сегмент времена), а сама површина слике означава „отсликани простор“, више са карактеристикама „апстракције“ него реални простор.[448] Представљање „простора на филму“ ближа је простору на фотографији, него театра, али је ипак због „илузије дубине“ „утисак простора“ „моћнији“ на филму него на фотографији. Време приказивања филма

---

[441] André Bazin, *What is Cinema? Voume 1,* forew. Jean Renoir, new forew. Dudley Andrew (California: University of California Press, 2005), 25; 44.
[442] Ibid, 25-26.
[443] Ibid, 36-37.
[444] Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (California: University of California Press, 1974), 377.
[445] Arnheim, *Art and Visual Perception*, 377.
[446] Ibid, 379-82.
[447] Ibid, 392-93.

сличније је времену на сцени (у позоришту) него на фотографији, а „прекид у времену“ у филмском току је за гледаоца другачији него у позоришту. Предност филма у односу на позориште је у томе што може да „портретише реално – тј. несимулирани – живот у реалном окружењу“.[449] Пол Рота, има критичнији приступ питању „приказања стварности“ у филму, а суштина је у „уметничкој интерпретацији оригинала“.[450]

Основна својства поред кретања (покретних слика), третман „времена“ и „простора“, за Арнхајма, подразумева *процес* „раскидања времена“, у коме се оно што је „дисконтинуирано“ у „времену и простору“ „спаја“ у једну целину. Монтажа као метод „укрштеног одсецања“ *догађаја* и монтажа догађаја као „кохерентног“ у „времену и простору“ разликују се по револуционарности концепта.[451]

Функција фотографије у филму не одговара њеној реалној функцији, већ њеном „потенцијалу“, као резултат монтажне дијалектике. Ако се узме у обзир *дијегетичко време нарације,* које садржи све временске аспекте сваког појединачног елемента у филмској целини, метод укрштања различитих извора времена имплицира *временску интертекстуалност*.

Неки од појмова које Зигфрид Кракауер [Siegfried Kracauer] употребљава дискутујући о филму као „филмска естетика“ и „филмски језик“ показују да је начин на који он расправља око „монтаже“ у функцији „синтаксичких процедура“ као структурални обликујући поступак.[452] Филм се за Кракауера (са формативног аспекта) разликује према два основна опредељења: „филм са причом“ [story film] и „филм без приче3 [non-story film], где се други модел дели на „експериментални“ и „филм са фактима“, а као своје поджанрове садржи „репоратжни“ [newsreel] и „документарац“ [documentary proper].[453] Основни принцип уређивања, према Кракауеру, састоји се од „придодавања значења сваком снимку“ (Пудовкин и Куљешов) као процес „редукције значења“, али с друге стране, уређивање може послужити и за „излагање и продор у физичку реалност“ не ускраћујући могућност плуралитета значења на снимцима, што је суштински изазов наративном оквиру. Према Кракауеру, „основни уређивачки принцип“ садржан је у следећој дефиницији (још увек не говоримо о монтажи, већ о уређивању):

---

[448] Rudolf Arnheim, *Film as Art* (California: University of California Press, 1957), 25.
[449] Arnheim, *Film as Art*, 25-26.
[450] Rotha, *The Film Till Now*, 92.
[451] Arnheim, *Film as Art*, 88.
[452] Bratu Hansen, op. cit., 8-10.

> […] сваки наратив у филму треба да буде уређен на начин да није ограничен на спровођење заплета, већ и да одвлачи пажњу од њега према представљеним предметима, тако да се они могу појавити у њиховој сугестивној неодређености.[454]

Улога изговорене речи, према Кракауер, својствена је за филм на начин на који филм као медиј показује „афинитет према театру“ удаљава га од фотографије. Говор као „отвор ка дискурзивном промишљању и расуђивању“, омогућава постизање поетске комуникације која није на дохват визуелног.[455] У филму Доре Гарсије говор доминира над пратећим сликама у одређеним прелазима из једне секвенце у другу, и као што је наведено код Кракауера, сугерише сопствени дискурзивни простор, према коме гледалац ишчитава историјску конотацију означеног у говору, које није у складу са визуелним приказом. Појављује се као упоредна (паралелну) нарацију, која, чини се, потпуно одвлачи пажњу. Док се Кракауеров модел удаљава од фотографије и приближава театру (где је камера само посматрач)[456], путем говора, код Гарсије, филм се истовремено приближава и фотографији (односно сликарству) и театру.

4. Документарност - поглед на свет/улога документа - приступ стварности

Сматра се да је документарни филм заснован на принципима уређивања, али поред креативности и слободе коју нуди сама процедура, захтева већу одговорност, што је суштински изазов за уметнике.[457] Према Кракауеру, документарни филм наклоњен је актуелном, али представљање истине (објективан приказ истинитог догађаја) није увек случај, те стога разликује две групе. Један који је заокупљен кинематским приступом (визуелним као основним средством комуникације са минимумом потреба од медија), и други, који је индиферентан према кинематском. Документарни филм каналише поруку путем задатих (природних) материјала, приказујући континуум физичке реалности.[458] Први документарни аутор који је „испричао“ дату причу је Грифит, свестан да је потребно

---

[453] Kracauer, *Theory of Film*, 35.
[454] Ibid, 69-71.
[455] Ibid, 104.
[456] Ibid, 217.
[457] Dancyger, op. cit., 327.

објединити разлику између „позоришне приче“ и „кинематографског наратива“. Интеграцијом слика које имају сопствени наративни израз ствара се драматичност у непрекидном наративу и интонирању мноштва значења.[459]

Због широког обухвата различитих вредности и начина посматрања, као и различитих намера тог посматрања, редитељ и филмски критичар Џон Грирсон сматра да би термин „документарни филм“ требало користити за вишу категорију (уметничку) од репортажних филмова које сматра чисто журналистичким. Прелазак са једноставних описа живог материјала на његово сређивање, преуређивање и креативно обликовање, води до његових начела за документарни филм. Према овим постулатима уметност и виталност документраног филма лежи у моћи прношења стварни (живи, изворни) свет на филмском платну. Предност је и у перспективи плуралног тумачења догађаја, те и заћудност (изненадност) које студија случаја обећава. Према Грирсону, материјал самог наратива, „извучен из сировина“, ближи је и стварнији у „филозофском смислу“ од артифицијелних догађаја. Вредност документа је заправо у спонтаности покрета који филм наглашава у реалном времену и простору, приближивајући га спознајном као концепту присутности.[460] Оно што суштински издваја документарни филм од других филмова, јесте употреба „живог материјала“ који омогућава аутору да створи креативно дело, дајући му предност у односу на филмове створене у атељеу, упоређујући одлуку да се ради документарни филм уместо ателиерског фима са избором „поезије уместо фикције“.[461] Тумачећи Флаертијево стваралаштво, Грирсон извлачи закључак да „документарни филм мора да савлада своју грађу на лицу места“ да би даље могао да је „среди и организује“. Овакво тумачење доводи до спознаје да је аутор документарног филма део самог догађаја, он није надређен у односу на причу и, да његов приступ никако не долази *одозго*, него је *уткан* у сам *процес* стварања, уграђујући се као део приче. Друго, сугестија да редитељ документарца „фотографише стварни живот“ и да „надовезивањем на различите појединости даје и своје тумачење“,[462] показује да филм није само конструкција, већ и *артикулација* ауторског става. Интенција аутора[463] је да изрази ставове обликујући своје дело као „исечак живота“ и да тако угради сопствену перцепцију у тај засебан сегмент стварности. Ова постављеност за Грирсона пре

---

[458] Kracauer, *Theory of Film*, 211-12.
[459] Ibid, 231.
[460] Grirson, „Prva načela dokumentarnog filma,“ 302-04.
[461] Ibid, 305.
[462] Ibid, 306.

свега мора нужно да поседује „моћ поезије или пророчанства“, или барем „друштвено осећање“ као суштина утемељивања документарног филма као „друштвено одговорну“ креацију.[464] Грирсонов значај, према Кену Денцајгеру [Ken Dancyger], лежи у спајању принципа „друштвене или политичке намере“ са „визуелном естетиком“.[465] Данцингер такође сматра да је од велике важности Грирсонво схватање документарца као „едукативног“, што ако се као концепт прошири у домену „друштвене и политичке едукације“ онда долазимо до онога што се назива „наменски документарац“ [purposeful documentary].[466] За Бимона Њухола [Beaumont Newhall], у тумачењу документарних (социјалних) фотографија од суштинског значаја је Грирсоново схватање да оне представљају посебан инструмент „јавног утицаја“, за „драматизацију делова реалног живота“ и за стварање „поезије“ од проблема. Њухол подвлачи Грирсонову мисао да је „документарац од самог почетка“ „антиестетика“[467], што је као концепт ближе авангардном моделу уметности – „антиуметности“ дадаизма на пример.

Употреба фотографија у документарцу враћа филм на његове анцестралне почетке када се фиксне слике комбинују у покрету. У студију случаја, оно што је у фотографијама записано као густи денотирани садржај, претвара се у наративан (филмски) означитељ историјско-друштвеног контекста, као интерпелација индивидуалне моћи са специфичним идеолошким подвлачењем.

Бил Николс наглашава стилску смелост документарног жанра, посебно због специфичности и начина на који долази се у додир са „историјским моментима“ и онима који припадају тој историјској перспективи.[468]

> Документарни филмови представљају посебан поглед на свет, онај који можда никада раније нисмо срели, чак и ако су нам фактички аспекти овог света познати. Ми репродукцију процењујемо према њеној верности оригиналу –

---

[463] Ibid.
[464] Ibid, 309. Друштвена одговорност гледаоца бива омогућена због повезаности са актуелним догађајима из 41арности. Погледај: Jim Leach, „The Poetics of Propaganda: Humphrey Jennings and *Listen to Britain*,“ in *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video, New and Expanded Edition*, eds. Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, forew. Bill Nichols (Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2014), 149.
[465] Dancyger, op. cit., 350.
[466] 106 350.
[467] Beaumont Newhall, *The History of Photography, from 1839 to the Present Day* (New York: The Museum of Modern Art, 1949), 174.

> њеном капацитету да прецизно репродукује видљиве карактеристике оригинала и да служи циљевима који траже прецизну репродукцију...[469]

Николсов приступ документарном филму близак је есенцијалним тачкама студије случаја, нарочито када говори о ликовима, „правим људима“ као „социјалним актерима“,[470] што није само објективан опис или интерпретација учесника као чланова друштвене заједнице, већ њихова улога у филмском свету, као отварање перспективе политичког у овом специфичном жанру.

Шест принципијелних режима стварања документарног филма, према Билу Николсу, деле одређене карактеристике са принципима структурирања и концептуализације у студији случаја:

> *Поетски режим*: поред формалне функције, наглашава визуелне асоцијације.
> *Експозторни режим*: односи се на вербални коментар и аргументативну логику.
> *Опсервацијски режим*: ненаметљив приступ свакодневном животу.
> *Партиципативни режим*: интерактивни модел, између режисера и субјекта, укључује архивске снимке и историјске референце.
> *Рефлексивни режим*: активира свест гледаоца.
> *Перформативни режим*: наглашава субјективни или експресивни аспект режисера, са фокусом на емоционални и друштвени утицај на публику.[471]

Поетски режим, као методологија и уметнички приступ, дели „заједничку основу са авангардним праксама“, приступајући уређивању кроз деконструктивистички приступ, асоцијативно истражујући „временске ритмове“ и „просторне јукстапозиције“.[472]

---

[468] Nichols, *Introduction to Documentary, Second Edition,* 5.
[469] Ibid, 13.
[470] Ibid, 14.
[471] Ibid, 31-32. Према Чарлсу Вулфу [Charles Wolfe], гледалац је примарни референт у перформативним документарцима, а не историјски свет. Види: Charles Wolfe, „Documentary Theory,“ in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, eds. Edward Branigan and Warren Buckland (London, New York: Routledge, 2014), 146.

> Поетски документарни филмови, ... користе историјски свет као своју сировину. […] али трансформишу овај материјал на карактеристичне начине.[473]

С друге стране, *експозиторни* документарни филмови су углавном конципирани на основу „логичке информације“ коју носи „изговорена реч“, док „слике“ имају функцију „подржавања“, „илустровања“, „илуминација“, „подсећања“, или су постављене као „контрапункт“ изговорене речи. Овај тип документарца користи „коментар“ као средство за разбијање линеарног тока нарације или као простор који се појављује дуж тока синтагматске осе, са функцијом померања са хоризонталне на вертикалну осу читања. Коментар као „перспектива филма“ се појављује као издвојен и друкчији од онога што је евидентно на сликама (и пратећим историјским референцама) са функцијом „организатора“ тих слика и често у сличној конотацији са „насловима“ кадрова или фотографија. Из коментара произилазе закључци или даља потрага за значењем визуелног показатеља или конотативне импликације дате слике.[474] У *партиципативном* режиму допирна тачка између филмског стваоца и субјекта постаје трансверзална тачка односа између филмског стваоца и гледаоца у рефлексивном режиму. Пажња се премешта са односа између филмског стваоца и друштвених актера, на однос који филмски стваралац покушава да успостави са гледаоцима. Говор се премешта из историјских факата и конотација репрезентације, чиме се рефлексивни режим поставља на интензивног нивоа препознавања и разумевања саме репрезентације. *Опсервацијски* режим документарца је у великој мери заснован на одсуству филмског стваоца или објективности у однос на снимљени материјал, а закључци произлазе из искуства и интерпретације гледаоца у моменту приказивања филма на екрану, покушавајући да повеже догађаје у сценама. Отуда је *рефлексивни* режим значајан, јер се очекује да превазиђе репрезентацију догађаја, као сложен систем односа за који се претпоставља да ће се развијати у тој интеракцији између гледаоца, догађаја и њихове репрезентације.[475] Николсово тумачење „политичке перспективе“ као смера за „претпоставке

---

[472] Nichols, *Introduction to Documentary,* 162.
[473] Ibid, 163-64.
[474] Евидентарано уређивање [evidentiary editing] је оно што Николс назива уређивање у експозиторном режиму, које служи за „одржавање континуитета“ „изговореног аргумента или перспективе“, и као такво показује доступност одређеним „слободама филмског стваоца“ у односу на селекцију и одабир слике. Nichols, op. cit., 26; 167-169. Cf. Wolfe, „Documentary Theory,“ 145.
[475] Nichols, op. cit., 179-82; 194. Према Вулфу, „рефлексивни документарци“ износе коментар о сопственом процесу представљања субјекта, уз уграђено конструисано знање. Види: Wolfe, „Documentary Theory,“ 145.

и очекивања“ гледаоца[476] је од суштинског значаја за проучавање студија случаја, јер су историјске конотације везане за аргентински контекст смернице за перспективу будућег сазнања. Претпоставке и очекивања гледаоца су, према Николсу, искуство које припада домену „отуђења“ (према дефиницији Бертолта Брехта), као „свесни режим одвајања или удаљавања“ или према руском формалистичком концепту [ostranenie] или заћудност. Николсова интерпретација излаже концепт „отуђења“ као „начин гледања“ блиског „надреалистичком“ вокабулару (перцепција живота на неочекиван начин), као „формална стратегија“ која подстиче „формалне рефлексије“ и као концепт – иманентан документарном филму као жанру. Из тога произилази да се „политичка стратегија“ састоји и у томе да се пред гледаоцем који искуство саставља непосредно, покаже и изнесе на површину начин на који „друштво функционише“. Оба режима изазивају ефекат заћудности, стављајући гледаоца у позицију да „загледа дубље“ у празнину између „знања и жеље“, између „онога што јесте“ и „онога што би могло да буде“.[477] Користећи модел „политике репрезентације“, документарац ствара и генерише, проширен и конкретан дискурзивни простор „друштвене дебате и дискусије“, где би „етичка“ димензија поља сукоба могла да подстакне политичке и идеолошке импликације,[478] што је очекивани одговор на једно друштвено свесно уметничко дело.

Према Јоханесу Ерату, потенцијал за генерисање значења као општеприхваћене истине у документарним филмовима се остварује само када пружају јасне референце на познате контексте. Ово је основна документарна функција наратива, структурирана као „наративни договор“ који омогућава везу између еманатора нарације (аутор) и очекиване публике.[479] У контексту односа дело-публика, неминовна је теоретизација концепта „отуђења“, за које Ерат сматра да је порекло „естетике“, односно тренутка када „оно што је дато аутоматски постаје чудно“. Отуђење као логички ефекат контраста између различитих нивоа језичке форме,[480] у студији случаја се манифестује у самом процесу понављања, процесу дематеријализације и интеграције различитих уметничких речника. Психолошка отуђеност ствара ефекат зачуђности који чини видљивом структуру уметничке композиције засновану на (не)линеарном распореду елемената.

---

[476] Nichols, op. cit., 198.
[477] Ibid, 199.
[478] Ibid, 214.
[479] Ehrat, op. cit., 67.
[480] Ibid, 516; 523.

Тринх Т. Минх-ха [Trinh T. Minh-ha] радикално преиспитује документарни филм (документарни жанр) у односу на формирање значења и њихове репрезентацију, сматрајући да „истина“ (подложна режиме моћи) чак и онда када је „ухваћена у бекству“ „не именује“, а „значење“ као такво не сме остати затворено у оквиру репрезентације.[481] Догађај је оно што потврђује присуство, „без икаквог посредовања (без промена или регулисања) ока које види и ока које бележи“. За Мин-ха, документарац може бити „антиестетски“, али не и неуметнички, поставља манипулативну методологију као дискретну и тешко видљиву правој публици.[482] Поставља се дилема да ли у процесу стварања (производње) „документа“ постоји вештачки аспект који би се свакако могао одвојити од реалног, осим када се претпоставља неки аналитички језик у односу на видљиво. Питање артифицијелности се односи и на блиски аспект кадрирања (снимања), у односу на оно што постоји у ширем контексту. Друштвено може остати „неизазвано“ све док је подела између „текстуалног артефакта“ и „друштвених ставова“ у функцији вршења неке моћи. Суштина алтернативних репрезентација је да „узнемире укорењене идеологије“, а не да једноставно остану само у функцији њиховог разоткривања.[483] Значење не треба „наметати“ или „оспорити“, а иако сваки филм подразумева неку врсту кадрирања, поређења и затварања, значење треба да буде отворено, свесно других затварања. Конструисани простор присуства значења је „интервал између апертура“ (отвор на отвору), где се извесност присутности гради на претпоставкама.[484]

> Неопходност да се напусти појам намере који доминира питањем „друштвеног“ као и креативности, не може се мешати са идеалом неинтервенције, идеалом у односу на који редитељ, настојећи да постане што невидљивији током процеса стварања значења, промовише емпатичну субјективност на рачун критичког истраживања, чак и када је намера да се покаже и осуди угњетавање.[485]

---

[481] Trinh T. Minh-ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* (New York, London: Routledge, 1991), 30.
[482] Ibid, 35; 38-39.
[483] Ibid, 42.
[484] Ibid, 183-9. За термин „интервал“ види: Trinh T. Minh-ha, *Cinema interval* (New York: Routledge, 1999), xii-xiii. Cf. Alain Bergala, „L'intervalle,“ in *La Mise en Scène*, ed. Jascques Aumont (Bruxelles: De Boeck Université, 2000), 26-27. Cf. Dziga Vertov, „Kinokoi. Prevrat.,“ prev. Milorad Đuričić u *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović (Beograd: Nolit, 1978), 276.

Сугестија да „значење може бити политичко“, за Минх-ха је јединствено могућа када није заснована на статичности једног извора, једног ауторитета, тада би очекивани плурализам значења зависио од процеса децентрализације и потенцијала критичност тачке гледишта. „Стварност у покрету“ никада није „неутрална“ и никада „није објективна“, а „негирати стварност“ у филмском изразу, значи „остати у идеологији“.[486] Према Пола Артура [Paul Arthur] моћ филмског искуства лежи у способности да се апстракција претвори у стварност, за разлику од визуелизације моћи капиталистичке политичке економије.[487] Отуда, произилази да документарни филм може бити оруђе за стварање, а не само посредник стварности, а идеологичност тачке гледишта може постати еквивалент објективној страни стварности. Функција самог документарног филма постаје сложена, поред информисања, дијалектичка улога заснива се на реакцији на институционални формат филма (карактеристичан капиталистичком друштву).

Према Михаелу Ренову, језик документарног филма као дискурзивна форма приступа стварности кроз аудио-визуелни означитељ.[488] Документарна поетика, као „концептуални оквир“ по Ренову, налази се између уметности и науке, а њена сврха је, поред поновног откривања могућности композиције, да открије истину.[489] Поетика и политика, у теорији документарног филма посматрају се као реципрочни однос који функционише на бази логичке суплементарности, у којој ће проширивање поетике значити артикулацију прецизног историјског контекста у коме се може разматрати концепат документарности.[490] Ренов предлаже четири фундаменталне тенденције или реторичке/естетичке функције које чине документарну праксу као активно стварање. *Прва*: „снимити“, „открити“, „очувати“; *друга*: „убеђивати“ или „промовисати“; *трећа*: „анализирати“ или „истраживати“ и, *четврта*: „изразити“.[491] *Прва група* функција односи се на „реплику историјске стварности“, као „секундарне стварности одсечене по мери жеље“, како би се „зауставило време“ и „вратио губитак“. Означитељни системи, имају историјску тежину и сопствену материјалност.[492]

---

[485] 68m.
[486] Trinh T. Minh-ha, „The Totalizing Quest of Meaning,“ in *Theorizing Documentary,* ed. Michael Renov (New York: Routledge, 1993), 100-01.
[487] Paul Arthur, „Jargons of Authenticity (Three American Moments),“ in *Theorizing Documentary,* ed. Michael Renov (New York: Routledge, 1993), 116.
[488] Michael Renov ed., „Introduction: The Truth About Non-Fiction,“ in *Theorizing Documentary* (New York: Routledge, 1993), 7.
[489] Renov, „Toward a Poetics of Documentary,“ 14-15.
[490] Ibid, 20.
[491] Ibid, 21.
[492] За Ренова је од суштинског значаја Фројдова интерпретација, према којој чак и језик има своју материјалност у несвесном. Ibid, 25-26.

Када се говори о историјским референцама, неопходна је историјска објективност и доследно коришћење документарног материјала.[493] Употреба фотографија у документарцу сама по себи не конотира значење, али њена функција као доказа зависи од „друштвено-семиотичког процеса“.[494] *Друга група* функција односи се на модалитете документарног филма, а убедљивост подразумева дејство на историјске ситуације у прецизним дискурзивним условима. Убедљивост долази са етичким ставом филмског уметника, са тврдњом о истини као основе за сваки документарац.[495] *Трећа група* (анализа и истраживање) односи се на питања расположивости података на основу којих ће „гледалац уложити поверење презентацији“, „који су кодови који дају ту сигурност“, „који ће материјални процеси бити укључени у продукцију тог спектакла стварног“ и „у којој ће мери ти процеси бити видљиви или препознатљиви гледаоцу“. За Ренова, питање убедљивости уметности, подвлачи Брехтов став да се „прави успех уметности може мерити“ према томе колико она „активира публику“.[496] *Четврта функција*, значи да се у изразу спајају и естетско и дидактичко, искуство и експеримент, и да су за репрезентацију подједнако важно оно што постоји у окружењу видљивог и ухваћеног, и оно што је видљиво као организација од стране уметника.[497]

Сматра се да документарни филм настоји да буде приказ „непосредованог“ дела, да је документарност исто онолико „нова“ за догађај, колико је „публика нова у регистровању тог догађаја“. Брајан Винстон указује да по први пут документарни филм (директно кино)[498] региструје камера и бележи сирови материјал (попут дневника), артикулишући га непосредно и редуковано.[499]

У студији случаја, филм није само доказ догађаја већ је и сâм догађај, ауторска објективност је веродостојна само ако се посматрају историјске чињенице, док начин на који су те чињенице посредоване, није објективан. У одломке који препричавају историју Аргентине, уграђена је нова дистанцирана свест о историјској прошлости, изражена интерпретацијом и дијалектиком говора појединих карактера.

---

[493] Ibid, 27. За аутора као редитељ, који организује различите креати198инстанце које чине филм види: John Izod, Karl Magee, Kathryn Hannan, Isabelle Gourdin-Sangouard, *Lindsy Anderson: Cinema Authorship* (Manchester, New York: Manchester University Press, 2012), 1.
[494] Renov, „Toward a Poetics of Documentary,“ 27-28.
[495] Ibid, 28-30.
[496] Ibid, 31.
[497] Ibid, 32-35.
[498] 40nahan and Barsam, op. cit., 76.
[499] Brian Winston, „The Documentary Film as Scientific Inscription,“ in *Theorizing Documentary,* ed. Michael Renov, (New York: Routledge, 1993), 46-48.

За Филипа Розена, генеалогија „документа и документарног филма“ је утемељена у „концепта историчности“. У својој хипотези, он се позива на етимологију именице „документ“, која према два корена у латинском и француском језику значи „предавање“ и „доказ“, начин на који се овај појам употребљава у осамнаестом веку, као појам који се повезује са списима, манускриптима, артефактима и другим комерцијалним предметима. Узимајући у обзир Гирсонову формулацију из 1926 године и конвенционалну употребу у кинематографског језика и његове историографије у петој и шестој деценији прошлог века, Розен указује да „у еволуцији идеје о документу, веза између аутентичности и ауторитета превазилази етимолошку сродност“. Документовање је првенствено било везано за „могућим денотацијама“ (предосећање, упозорење, подучавање), да би се касније трансформисало у „аргумент“ или „реторику“, а у контексту семантичко-филмског односа, овај ауторитет добија димензију приказивања и заступања „реалног“.[500] Принципијелна оса реторике потврђује везу између аргументативне и демонстративне логике. Реторичка артикулација је повезана са стилским изразом и појмом композиције.[501] Заступљеност историографије концепата „научно“ у контексту документарног филма, постаје предмет полемике, особито због већ успостављене институционалне форме документарног филма и због поистовећивања стварности са концептом кохерентности, као и наметања концепта сазнајности и његове реторичке моћи.[502] Суштина преиспитивања је због „загарантоване истине“ стварности, односно, због чињенице да је „прошлост по дефиницији одсутна“ и као таква „недоступна за директно посматрање“. Међутим, и поред проблематичности заступања историјске веродостојности, Розен сматра да постоји теоријска могућност за „проширивање“ домена историјских факата.[503] Његова сагледавања сугеришу да снимци као „индексирани трагови прошле стварности“ су „документи“ сами по себе, а *документарни филм* (као покриће прошлости значења) се може сматрати „конверзијом“ тих „докумената“.[504] Документарни филм, не одбацује *наративност* у потпуности јер је наративност као таква „најмоћније“ средство за постизање кохерентног временског низа, користећи репрезентацију за драматизацију стварности.[505] „Политизовани документарац“ се сматра можда најконкретнијом употребом „изолованог документа“, који као концепт важи „политички

[500] Rosen, „Document and Documentary,“ 67.
[501] Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 8-9.
[502] Rosen, op. cit., 67.
[503] Ibid, 68.
[504] Ibid, 71.

опредељеним левичарским ставовима“. Слично пракси концептуалне уметности у Аргентини, тако и Розен види комбинацију „масовних медија и филма“ као „најмоћнију верзију“ (вероватно реторике и убедљивости), где су „масовна дистрибуција“ и „репрезентативне карактеристике“ „везане за индексичност“.[506] *Коментари* су у функцији јавног геста, стварања контрапункта у сажетој форми. Међутим, они не бележе ауторитет или „неприкосновену спознају“, већ наративни елемент као што је познавање језика (и дискурса), који произилази из тежине и корпуса знања и аналитичности у односу на покренуто питање.[507] Што се тиче комуникативности поруке, која има за циљ успостављање комуникације са одређеном публиком, указују се на могућим начинима говора у множини, у име колектива, како би се изазвале промене у сложеном друштву.[508] У наведеној синтагми уочљиво је упућивање на брехтовско наслеђе[509] у Реновој теорији. Ова идеја показује да се избегава затварање коначног значења, као једног од принципа отворене форме, ту у овом контексту лоцирана на нивоу коментара.

Заједничке карактеристике документарног филма и радикалне авангарде, „друштвена одговорност“ и „жеља да се промени свет“,[510] показују линију за потенцијално проширење концепта авангардног наслеђа. Што се тиче наратива, он има суштинску функцију у формирању и расуђивању „историјског времена“, иначе би време у филму било само „трајање“ без трагова. Анализирајући концепт „репрезентативних техника и друштвеног контекста“ Била Николса, Хагенер [Malte Hagener], сматра да је „стварност конструисана и ауторска“ (ауторизизована), а „не само записана“ (снимљена). Снага документарца је у монтажном склапању разних „индексичних“ трагова, времена и простора. Други аспект је његова дидактичка и едукацијска улога која се остварује „реторичким стратегијама“, као и воља да се промени филм као медиј који ће директно утицати на свет у коме се реализује, као једна од основних карактеристика и „трансформативних импулса“ авангарде.[511]

Почетни пасус књиге *The Act of Documenting: Documentary Film in the 21st Century* (2017), почиње цитатом: „Моћ [документарног] филма да промени свет је немогуће

---

[505] Ibid, 76.
[506] Розен се надограђује на Антонија Грамшија који пише да „документарна кинематографија настаје као свесни одговор на модернизовано масовно друштво“. Ibid, 76-81.
[507] Michael Renov, *The Subject of Documentary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), 19.
[508] Idem.
[509] , 31-32.
[510] Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 212.

игнорисати“.[512] Контекст овог пасуса се даље развија по питању „естетике“, „оригиналности“, „утицаја“, „аутентичности“, „индексирања публике“, „промена“ самог жанра, као и подстицања „промена у свету“. С обзиром на манипулацију као могући аспект, публика треба да увежбава своје резоновање приликом доношења закључака како би дошла до документарне истине.[513]

Према Сузан Шајбер [Susan Scheibier] „аутентичност фотографске слике“ је ствар „онтолошког ауторитета“, а „документарна слика“ као „констатив“ (изјава/исказ), има улогу „веродостојне репрезентације стварности“.[514] Констатив или „констативни догађај“, је предстојеће обећање „реалног референта“, постојаности и стабилности значења, уз које стоји кохерентан субјект.[515] Зашто је констатив важан у документарцима? Због тога што документ као констатив предлаже „историјске и објективне чињенице“ у свом домену, он нуди „епистемолошки и онтолошки кредибилитет“, заснован на аутентичности фотографија (из новина, доступних снимака и других извора).[516] Одговор на питање „шта је документарац?“ у суштини се заснива на веродостојном приказу догађаја, на поверљивости информација. Пракса документарца показује да је могуће генерисати нове догађаје, поред доступних, пронађених.[517] Сценирани догађаји (као што је пример у студији случаја поновног извођења хепенинга и извођења радњи према адаптацији књиге) не сврставају филм у жанру фикције, него је документарност више од снимљеног (затеченог) догађаја, она тражи од гледаоца да претпостави да је оно што је представљено (приказано) „веродостојна информација о датој теми“.[518] За Томпсона и Бордвела, „граница између документарца и фикције“ лежи између „стварних“ ликова, места и догађаја, а у фикцији, „измишљених“ ликова, места и догађаја.[519]

---

[511] Ibid, 213.
[512] Anon [Britdoc] (2014). *The Good Pitch Review.* Britdoc Foundation. https://goodpitch.org/assets/GP Review_Web_2014.pdf [accessed 12 April 2015], цитирано у Brian Winston, Gail Vanstone and Wang Chi, *The Act of Documenting: Documentary Film in the 21st Century* (New York: Bloomsbury, 2017), 1.
[513] Winston, Vanstone and Chi, *The Act of Documenting*, 13.
[514] Susan Scheibier, „Constantly Performing the Documentary: The Seductive Promise of Lightning Over Water,“ in *Theorizing Documentary*, ed. Michael Renov (New York: Routledge, 1993), 141.
[515] Scheibier, „Constantly Performing the Documentary,“ 139.
[516] 141.
[517] Bordwell and Thompson, *Film Art: An Introduction,* 8th ed., 338.
[518] Ibid, 339.
[519] Ibid, 341. За Бејкона, „наратив“ у документарцу потиче од ликова, али примећује да је наратив конструисан и да говори индивидуалну причу, за разлику од ликова у фикцији где је прича измишљена. Henry Bacon, „Representation,“ in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, eds. Edward Branigan and Warren Bucland (London, New York: Routledge, 2014), 405.

Да је концепт „структуре“[520] филма суштински, потврђује и организација елемената у студији случаја. Њихов распоред, редослед и ритам заузимају прецизан семантички простор у структури конотираног значења. Сама структура филма поткрепљена је „интерпретацијом“, „гласом“ и „политичка гледишта“, слично као у историјским документарцима. Нарација као сегмент структуралне компоненте везана је за слике, усмерава, појашњава, скреће пажњу на одређене детаље, не описује их, а ипак пружа проток значења.[521]

Кредибилитет и лојалност чињеницама чине разлику између „наративног“ и „документарног“. Наративни филм повезује се са „драматичношћу приповедања“, док је документарни филм више преокупиран „снимањем стварности“, „едукацијом гледалаца“ или представљањем „политичких“ или „друштвених“ анализа.[522] Филмови који се баве друштвеним питањима у контексту неправде, може сврстати у жанр „убедљивог филма“. Када су документарни филмови „владина продукција“ и износе „владине поруке“, тада они улазе у домен „пропагандних филмова“, који „систематски шире обмањујуће или искривљене информације“.[523]

Документовање као акт, али и вредност самог документа заснива се на „прецизној реконструкцији“ догађаја. Монтажа као метод сортирања омогућава прелазак са „субјективности“ на „објективност“. Дуги снимак као супстанца биоскопа, је репродукција језика стварности. Прелазак са биоскопа на филм, према Пјеру Паолу Пазолинију, остварује се монтажом, исто као што се [langue] разликује од [parole]. У том прелазу „садашњост постаје прошлост“[524], а питање места прошлости важно је за разумевање контекстуалних отклона које кинематографија задржава и балзамује, умјесто да их поново открива како то може кроз монтажу у дијалектичком смислу. Историјска повезаност монтаже са авангардним теоријама филма, књижевности, сликарства и графике, показује њен „експериментализам“ као креативни језички поступак, али се у данашњем контексту њена релевантност заснива на „политичком документовању друштвеног живота“. Политичко у овом контексту значи „веза“

---

[520] Alan Rosenthal and Ned Eckhardt, *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos, Fifth Edition* (Carbonda Southern Illinois University Press, 2016), 77.

[521] Rosenthal and Eckhardt, *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos, Fifth Edition*, 311; 319.

[522] Monahan and Barsam, op. cit., 73.

[523] Најпознатији пропагандни филм икада снимљен је *Triumph of the Will* (1935) Лени Рифтенштал [Leni Riefensthal], у којем су снимљени догађаји немачке нацистичке партије на *Нирнбершком скупу* 1934 године. Ibid 74.

[524] Pier Paolo Pasolini, „Observations on the Long Take//1967,“ in *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, ed. David Campany (London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007), 84-86.

између уметника и локалне ситуације у којој раде,[525] као што је поновно извођење хепенинга као повратак у првобитни контекст у којем се политичка ситуација заправо одиграла (у Аргентини).

4.1. Ауторски глас - концепт присуства

Концепт „гласа“ документарног приповедача третира се као еквивалентан концепту „говора“ који припада „колективу“, јавности и објективној перцепцији. Једна од перспектива формулације Била Николса, је „глас“ као „звучни“ и „визуелни облик“ материјала, као „начин посматрања историјског света“. То значи да документарци постају „глас међу онима који обликују наш свет“, у реду најмоћнијих гласова (ауторитета) као што су „написане историје“, „политичке странке“, „религиозни лидери“ и „урбани планери“. Ови гласови „колективно“ улазе у јавну сферу „социјалне дебате и расправе“, а легитимитет документарцима у тој дискусији даје чињеница да они „дају сопствени глас“ реалности.

> Они су... *репрезентација* света. Глас у документарцу нас чини свесним да нам неко говори из њене или његове перспективе о свету који поседујемо као заједнички са том особом.[526]

Концепт *аутор као наратор* претпоставља *степен присуства* у делу и причи и одређени дијалектички заокрет у нарацији, за коју сматрамо да је нелинеарна. Дорит Кон сматра да је ситуација у којој препознајемо присуство аутора-наратора могућа „када је наратив прекинут коментаром“. Иако се концепт увођења коментара код Кон односи на класични наратив у роману, овај модел је подједнако аналитички валидан када говоримо о визуелној репрезентацији као што је филм.

> Непредвиђеност модела без наратора завршава само ако и када се прекидају овакви моменти, као што се често догађа у делима чију наративну ситуацију Штанцл назива „ауторском“.[527]

---

[525] Zanny Begg and Dmitry Vilensky, „On the Possibility of Avant-Garde Compositions,“ in *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, ed. Marc James Léger (Manchester and New York: Manchester University Press, 2014), 148. Борис Ејхенбаум истиче да је кинематографија, као и свака друга уметност, резултат трансформације стварног живота у материјалу. Cf. Eikhenbaum, „Problems of Cine-Stylistics,“ 17.

За Франца Штанцла, „наративна ситуација“[528] је концепт који дозвољава препознавање ауторског гласа, сматрајући да је *аутор* тај који „у причу улази као наратор“. Наративна ситуација открива начин преношења приповеданог материјала, однос наратора према самој причи, угао гледања и референце које се користе у посредовању приче читаоцу (гледаоцу). Имагинативни однос као „специфична имагинативна вредност“ код читаоца подстиче се кроз „временску оријентацију“ за „контекстуални“ аспект приче, кроз „структурне елементе“ који креирају наративну ситуацију. Наратор пројектује своје присуство у „читаочеву машту“ као „перспективу ретроспекције“,[529] а коментар као интервенција у наратив везан је за идеолошку функцију наратора.[530] У нашем истраживању дијалектички обрт не односи се само на препознавање ауторског гласа путем увођења коментара (документарних слика) него и ауторовим настајањем (истовремено као читаоца и писца) у виртуелном догађају. Дијалектички заокрет нарације, је следство концептуализацији изразне форме, где се говори о уметности као језику. Концептуални (филмски) језик уводи фотографије, „секвенце-слике“, где се редослед (и структура) приповедања рутински преокреће.

> Елементи који сачињавају „секвенцу-слику“, углавном перцепције и сећања, појављују се последично, али не телеолошки. Редослед којим се појављују је безначајан (као у ребусу) и они представљају конфигурацију – ’лексичку, спорадичну‘ – што је више ’објекат‘ него наратив. [...] ’секвенца-слика‘ ... је факат – пролазно стање пријемчивости ’садашњег тренутка‘ уловљено у њиховој асоцијацији са прошлим утицајима и значењима.[531]

Концепт „гласа“ потенцијално се манифестује кроз мноштво експресивних гестова као што су „жанр“, „тема“, „стил“, „ирониja“ ... Према Џејмсу Фелану, *глас* је „посебан елемент нарације“, који је у „интеракцији“ са другим елементима наратива, и даје сопствени

---

[526] Nichols, *Introduction to Documentary,* 68.
[527] Dorrit Cohn, „Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective,“ in *Poetics Today* 11, no. 4 (1990): 775-804. Accessed May 19, 2021. doi:10.2307/1773077.
[528] Barthes, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives,“ in *Image, Music, Text,* 114-17.
[529] Franz Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, trans. James P. Pusak (Bloomington: Indiana University Press, 1971), 29; 36.
[530] Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin, forew. Jonathan Culler (Ithaca, New York: Cornel University Press, 1980), 256.

допринос у „комуникацији“ одређене нарације. Као специфично дијалектичко средство, глас се дефинише као „друштвени феномен“, као комбинација „стила“, „тона“ и „вредности“, као присуство „аутора“ сигнализирано „нејезичким кључевима“ артикулисаним између „стила“ и „карактера“.[532]

За Николса, концепт „гласа“, као есенцијално историјски концепт (нематеријалан као структурална инстанца) је пренос друштвене тачке гледишта текста, елемент који организује оно што је представљено. *Звуци* и *слике* су „знаци“ са властитим значењем, које им није својствено, него потиче или се формира из њихове „функције у тексту“, у филму као „целини“. Разлика између објективне реалности и онога што је видљиво или се чује је „глас текста“. Међутим, питање гласа се протеже даље од појма семиотике, као концепта „историјских процеса“, јер они који одређују ток значења, постоје у самој историји, као индивидуе, као припадници социјалне класе, медија или других институција.[533] Ова тврдња је на линији са концептом „историјског наратора“, према Бранигану, као „делимично психолошка“, „делимично социјална“, аутор је „културна“ формација „створена од текстова“.[534]

Према Андре Годроу и Франсоа Жосту, прича је условљена „наративним инстанцама“.[535] Изрицање [enunciation] се може манифестовати као релациони концепт између извора исказа (дискурзивне и комуникативне инстанце) и онога што се манифестује као исказ. *Енунцијација* се појављује из позиције „лингвистичког трага присуства говорника у оквиру његовог гласа“ до ширег феномена као што је концепт „субјективности у језику“.[536]

У документарном филму, који представља једну наративну целину, аутор Дора Гарсија, може се сматрати *екстрадијегетичким наратором.* Артикулисани облик гласа у документарцу је у великој мери заснован на Волшовим запажањима да је функција наратора да пренесе историјски познате чињенице.[537] Присуство аутора препознајемо не само као формативни поступак целокупног концепта у студији случаја, већ и путем *коментара*. У студији случаја, коментар би био, подсећање на присуство наратора, у филму као медију који дозвољава организацију филмског материјала, путем монтаже, уређивања и колажирања

---

[531] Burgin, op. cit., 202-03.
[532] Phelan, *Narrative as Rhetoric*, 44-47.
[533] Nichols, „The Voice of Documentary,“ 17-30.
[534] Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 87.
[535] Gaudreault and Jost, „Enunciation and Narration,“ 47.
[536] Ibid, 46.

различитих снимљених и додатих материјала. Организација укључује уметање секвенци из других кадрова, оригиналних историјских фотографија, као и звучне нарације која је у функцији[538] наративног елемента. Различити неповезани кадрови се појављују наизменично на самом почетку, без релације са властитом целином, наговештавајући појављивање следећег нивоа, где се детаљније може открити њихово значење. Сви ови елементи су у функцији замисли наратора-аутора, који управља и влада дискурзивним током нарације. Волшове хипотезе су директно применљиве на концептуални апарат који је предмет овог истраживања. У погледу успостављања неопходног односа између излагања историјских чињеница у садржају дела и начина излагања грађе, важно је разумети аутора као интертекстуалну појаву, апстраховану из целине, а наратив – као идеолошку концепцију уметничког дела.[539]

Тај конфликт ауторског интереса да употреби неопходне механизме репрезентације – чин поновног извођења, а ипак да у довољној мери задржи ауторски интегритет, је нивелисан или доведен у раван кохерентности, синтетском употребом механизама филмског језика. Аутор цитира, колажира, али у исто време дозвољава или оставља простор да буде предмет цитирања, стварајући концепт отворене језичке форме. Дора Гарсија свесна комплексности задатка, обимног снимљеног и историјски документованог материјала, распоређује све расположиве елементе користећи принципе јукстапозиције. Отуда, концептуална димензија поетичког дела, значиће да су коментари (конфиктуални прекиди) и визуелно кодирање јединствени наговештај присуства наратора (аутора), у традиционалном смислу теорије наратологије, или у контексту концепције Дорит Кон.

Према Италу Калвину, филмска слика је резултат неколико „нематеријалних“ и „материјалних“ процеса, као што су писани текст (сценарио, концепт, нацрт), „реконструкција“ или телесно обликовање и коначно „фиксирање у филмским фотограмима“. „Ментални филм“ – како га Калвино назива, постоји као *априорно* стање који пројектује слике и унутрашњи поглед ауторске имагинације.[540] Комуникација са замахом историјског постојања кључна је када се говори о уметничком делу које присваја готове слике историјских секвенци и догађаја, а на то указује и једна од дефиниција карактеристика авангардног дела Оскара Масоте:

---

[537] У концепту екстрадијегетичког наратора, приповедач је увек изван оквира приче која се прича. Види: Ričard Volš, „Ko je pripovedač?,“ *Reč: Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja* 56.2 (1999): 193.
[538] Bathes, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives,“ in *Image, Music, Text*, 89.
[539] Volš, „Ko je pripovedač?,“ 197-98.

> Да се поседује препознатљивост и комплетна информација о ономе што се дешава на историјском нивоу, да се зна шта се дешава у уметности у односу на оно што се раније дешавало, и оно што је спознато да ће потом уследити. […] На тај начин авангардно дело постоји као историјска секвенца неке радње, и да је та секвенца руковођена *унутрашњом потребом*.[541]

Према Агамбену, *чин отпора* у процесу стварања уметничког дела појављује се као *унутрашњи*.[542] Ова концепција се јавља као симулација потенцијала коначног отеловљења, као тежња ка отворености, читљивости[543], али и као потенцијал медијске валентности у односу на историјске жанрове. Сложена функција аутора и тачке гледишта намеће и питање о типу *наратора*. Умберто Еко разликује различите типове *ентитета,* који се појављују у виду *наратора*. Модел аутора препознаје се као *стил,* који се препознаје као исти онај глас који је започео нарацију, употребљавајући одређену *наративну стратегију* коју читалац добија као упутства која следи и према којима се односи као модел читаоца.[544] Правила кинематографије и монтаже, постављена као релациони конструкт, конкретизована су кроз сегмент који припада гледаоцу – „унутрашњи говор“[545] који се третира као везивни елемент појединачних кадрова у целини.[546] Ауторска интервенција (стил и тачка гледишта) остварује се кроз „наративну ситуацију“, кроз „форме дискурса“ (наративни знаци) са функцијом кодирања почетка и краја нарације. Сложена структура елемената манифестује се као „наративни ниво“, чија улога није само преношење наратива, већ и његово представљање.[547]

Присуство ауторског гласа у судију случаја, без обзира на његову нематеријалност, препознатљиво је у свакој језичкој инстанци: у сликовној, вербалној, уређивачкој...

---

[540] Italo Kalvino, *Američka predavanja*, prev. Jasmina Tašanović (Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1989), 47.

[541] Oscar Masotta, „After Pop We Dematerialize,“ in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde,* ed. Inés Katzenstein (New York: Musem of Modern Art, 2004), 212-13.

[542] Giorgio Agamben, *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*, trans. Adam Kotsko (Stanford, California: Stanford University Press, 2019), 17-19.

[543] Према Умберту Еку, *аутор* је тај који конструише „модел читаоца“, што указује на поетску функцију као вишезначну и комплексну процедуру. Umberto Eco, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, prev. Tomislav Brlek (Zagreb: Algoritam, 2005), 21.

[544] Eco, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, 26-27.

[545] За Ајзенштајна „унутрашњи говор“ је екстензија интелектуалне монтаже. Види: Aumont, *Montage Eisenstein*, 24; 63; 190.

[546] Eikhenbaum, „Problems of Cine-Stylistics (1927),“ 13.

4.2. Тачка посматрања - тачка гледишта

У контексту аспекта „тачке посматрања“, чини се релевантним питање Ролана Барта „Ко је донатор наратива?“ са три различита тумачења. *Прво*, „наратив“ произлази из појединца, који се протеже од „личности“ до „уметности“ и као такав је израз ауторства. *Друго*, наратор као „свезнајући“[548], приповеда са „супериорне тачке гледишта”, истовремено заузимајући „унутрашњи“ и „спољашњи“ положај. *Треће*, „ограничава“ наратив на оно што ликови могу да посматрају или знају, као да је сваки од ликова пошиљалац нарације.[549] Све три формулације су превише реалистичне, према Барту, односе се на „живе људе“ као да је наратив претходно предодређен. Ни један од ових описа није у потпуном складу са тачком посматрања аутора у студији случаја, нарочито не друго тумачење, не само зато што је реч о наративу, ненаративном по природи у класичном поимању појма, него и зато што поетику уметности као што је филм, покушавамо да приближимо поетици класичних уметности, сликарству (хепенингу као његовој екстензији), театру, па чак и вајарству. У том смислу, може се направити одговарајућа аналогија са Аристотеловим појмом „чин стварања“ као „продуктивног облика знања“, као „потенције“ уметности, као промене у нешто друго ...[550] Свакако да су сви наведени примери о концепцији *донатора наратива* у одређеној мери присутни у нашем примеру, али само уколико намеравамо да уметнички језик сведемо на ниво наративног језика, а не на поетику стварања која неће бити ограничена на проучавања и спознаје које само једна теорија или научна дисциплина може да понуди.

У контекст филмске нарације Едвард Браниган поставља тумачење „тачке гледишта“ као начина изражавања, или аспекта наративних текстова, кроз термине: нарација и наратив[551] и дискурс и наратив. *Дискурс* је описан као „тоталитет значења који генерише текстуални систем“, а *нарација* или *енунцијација* као „подсистем који имплицира активност

---

[547] Barthes, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives“ in *Image, Music, Text*, 115.

[548] Juri Lotman, „The Phenomenon of Culture,“ chapter 3 in Juri Lotman, *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, ed. Marek Tamm, trans. Brian James Baer (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2019), 44. Cf. Branigan, *Point of View in the Cinema*, 43-48. Cf. Abbott, op. cit., 66. Cf. Robert Scholes, James Phelan and Robert Kellogg, „Point of View in Narrative,“ in *The Nature of Narrative, Fortieth Anniversary Edition, Revisited and Expanded* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 272. Cf. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 115.

[549] Barthes, *A Barthes Reader*, 281-82.

[550] Aristotle, „Metaphysics Book IX,“ trans. W. D. Ross, *The Internet Classics Archive | Metaphysics by Aristotle*. Accessed March 2[illegible]021. http://classics.mit.edu/metaphysics.9.ix.html. Cf. Giorgio Agamben, „Archaeology of the Work of Art,“ in *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*, trans. Adam Kotsko (Stanford, California: Stanford University Press, 2019), 9. Cf. Mikhail M. Bakhtin, „Discourse in The Novel,“ in *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. Bakhtin*, ed. Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 285.

субјекта (приповедање, гледање, слушање)“.[552] Сви наведени концепти, оцртавају време, место и личност, скупа под појмом [utterance], доступни у „контексту“ или „тачки гледишта“.[553] За Бранигана „тачка гледишта“ као концепт кретања нарације кроз текст препознаје се у односу између нивоа нарације који не морају бити узастопни или у низу.[554] Ауторска позиција „тачке гледишта“ подразумева сложенији однос према приповеданом материјалу, јер његова улога може бити у виду исказа који се испољава као друштвена група. Ова перцепција произилази из одређивања „текста“ као „збирке описа артефаката“, где је артефакт материјални домен „система симбола“. Сматра се да је „текст“ промењљива категорија која зависи од „друштвеног консензуса“ о „природи симбола који су се материјализовали“.[555] Концепт „екстра фикциони наратор“ појављује се као „глас“ „имплицитног аутора“, модел који поседује особиту „моћ нарације“, онај који „виртуелно“[556] одређује маргине чујног и видљивог у филму, не дефинишући/не утврђујући услове сопственог присуства, или још више од тога, глас као антиципатор догађаја пред завршетка приче.[557] Надограђујући се на концепт Мецовог „имплицитног наратора“[558], Браниган уводи концепт „имплицитног дијегетичког наратора“, са референцијалношћу у свету „фикције“, за разлику од „имплицитног ауторског наратора“ где су референце „нефикцијски“ текст.[559] Мецова концепција „имплицитног аутора“ темељи се на анализама Алберта Лафаја [Alberta Laffay], где се „великог стваоца слика“ [le grand imagier], дефинише као лик који открива значење, темпо и трајање.[560] Мец трансформише Лафајев концепт, истичући да „велики креатор слике“ идентификован као „аутор“, филм третира као језички концепт заснован на добро утврђеном лингвистичком фокусу.[561]

Сејмур Четмен под дефиницијом „тачка гледишта“ у филму подразумева одређену манипулацију са наративом, путем два канала информација: *визуелног* и *аудитивног.*[562] Присуство наратора се констатује кроз комуникативни однос, остварен са гледаоцима.

---

[551] Branigan, *Point of View in the Cinema*, 19-20.
[552] Ibid, 2.
[553] Ibid, 15.
[554] Branigan, *Narrative Comprehension and Film,* 115.
[555] 87.
[556] Hans R Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception* (Theory and History of Literature, Volume 2), trans. Timothy Bahti, intr. Paul de Man (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 35.
[557] Branigan, *Narrative Comprehension and Film,* 90-91.
[558] Metz, *Film Language*, 20-21.
[559] Ibid, 94-96.
[560] Алберт Лафај препознаје виртуелно присуство пр великом стваоцу слика који стоји иза свих филмова. Albert Laffay, „Le Récit, Le Monde et Le Cinénema,“ in *Logique du cinema* (Paris: Masson et Cie, 1964), 81.
[561] Metz, *Film Language,* 21.

Четман истиче да је за разумевање концепта „гласа наратора“, укључујући његово „одсуство“ (као пример у студији случаја), потребно размотрити три прелиминарна питања која чине неопходну легитимност наративног дискурса у анализи гласа наратора. *Прво,* међусобну повезаност на различитим странама у наративној трансакцији; *друго,* значење тачке гледишта одређеног гласом, и, *треће,* природа говорних и мисаоних чинова као категорија чина. Међутим, суштинска разлика између приповедача и аутора је, према Четману, у томе што они нису еквивалентни ентитети.[563]

Према Андреу Годроу и Франсоа Жосту тачка гледишта припада „говорнику-посматрачу“, лицу које нуди дискурс и своју позицију у простору, откривајући дискурзивну ситуацију из одређене перспективе.[564] Конструкција наратора, у овом контексту је створена од деиктике [deictics][565], као скуп дискурзивних ентитета: знакова језика, знакова који указују на траг приповедача, носиоца дискурса.[566] Сличну формулацију нуде и Дејв Монахан и Ричард Меран Барсам, тачку гледишта као импликацију компоновања визуелних и звучних слика.[567]

227

Ако се узме у обзир да је ова формулација корисна са техничког аспекта гледања филма, да би се дефинисала тачка гледишта са поетичког аспекта дела, неопходно је да се дода концептуална тачка гледишта, уметничка, композицијска, структурна, организацијска.

Бела Балаж сматра да је велика будућност наративног филма филм у коме причу прича „невидљиви аутор-наратор“. На овај начин, може се „ослободити визуелна презентација“, да се исприча интелигибилније, на начин на који ће саме слике моћи „да покажу унутрашња дешавања“ као контрапунктална асоцијацију идеја и да „отворе дубоку димензију филма“.[568] Разлика између „онога који гледа“ и „онога који говори“, у суштини је функција и кључна улога *језика*. Бал прави разлику између „унутрашње фокализације“ (карактера, глумца), „спољашње фокализације“ (делује изван фабуле) и „интерпретативне фокализације“ (цитатне форме исказа).[569] Ауторска фокализација у студији случаја биће позиција између друге две категорије, спољашње, и у исто време, интерпретативне, док је унутрашња фокализација спроведена путем лика (Оскар Масота у тексту *Para inducir el*

---

[562] Chatman, op. cit., 158.
[563] Ibid, 147; 158.
[564] Gaudreault and Jost, op. cit., 48.
[565] Greimas and Courtés, op. cit., 71-72.
[566] Ibid, 47.
[567] Monahan and Barsam, op. cit., 391.
[568] Balazs, *Theory of the Film*, 241.

espíritu de la imagen, ликови који воде дијалог у делу *Museo de la Eterna,* и путем индивидуалних чинова говора учесника у хепенинзима). У адаптацији књиге *Segunda Vez*, говорни чин ликова, може се тумачити као спољашња или интерпретативна фокализација, инструисана ауторским гласом, према визији о представљању приче.[570]

Све ово указује да је ауторово *присуство* или *одсуство* део структуралне равни уметничког језика, што може да се чита по *хоризонтали* (визуелној равни) или по *вертикали* (семиотичкој равни)[571], као прекид у тексту који се појављују на *ликовном плану* (композицији) и путем увођења *коментара* (конфликта и монтаже као структуралан принцип). Отуда одређивање наратора према теорији наратологије, не може у целости да се примени у односу на наратора у *концептуалној наратологији*, као што је аутор (уметник) документарног филма. Оно што у ствари одређује његову позицију је *посредовање* и *подређивање* селектованих елемената у једној естетској целини, делова који су претходно снимљени према одређеним правцима и према задатим параметрима, који су део концептуализације дела као комплексног поетичког чина са сопственом *перформативношћу у процесу* стварања,[572] што не може једноставно да се сведе на перспективу тачке гледишта. Подређивање би се односило на композицију, на формални распоред елемената у укупној темпоралној слици која се ствара као последично низање. Ритам, брзина, начин на који они заузимају место у формалном ланцу подређивања, се убрајају у структуралне елементе који управљају стварањем менталне слике уметничког геста. Најближе овој формулацији је Женеово поимање, према коме „увек када се приповеда постоји наративни субјекат, увек са намером да буде у првом лицу“. Он може бити одсутан или присутан у наративу на нивоу који је под знаком питања. Наратор који је „присутан“ у причи је *хомодијегетичан* [homodiegetic], а „одсутан“ (невидљиви) или онај који приповеда на вишем нивоу од оног који је одсутан је *хетеродијегетичан* [heterodiegetic].[573] Други више одговара нашем типу

---

[569] Bal, „Focalization,“ 142-52.

[570] Ibid, 152. Адаптацију романа у филму треба третирати као функционалну представу у оквиру одређеног културног дискурса, као сопствено наратолошко преиспитивање, а однос међу њима биће интертекстуалан. Cf. Mieke Bal, „Visual Stories,“ in *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 162-68.

[571] Barthes, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives,“ in *Image, Music, Text*, 87.

[572] De Saussure, op. cit., 114. Ово показује како монтажа налаже структуралне промене, како као алатка уређује делове и на тај начин производи одређену вредност. Овде ћемо је поистоветити са другим значењем, јер ће исти елементи постављени у другој структуралној организацији произвести сасвим друго значење, вредност. То је концептуална употреба значења-вредности. Cf. Normand, op. cit., 100.

наратора, иако се као кључне инстанце препознавања наратора појављују коментари, подсећајући нас да је аутор тај који управља кодирањем.

5. Наратолошке анализе (структуралне анализе наратива)

Теорија наратологије, у серији анализа Мике, првенствено се описује као скуп приступа текстовима који се делимично или потпуно могу сматрати наративним. Као могуће применљива за све врсте медија (укључујући и филм), наративна теорија је аналитички инструмент за непосредно читање или микростилистичке анализе; конкретна демонстрација апстрактних теорија; политичких и социјално оријентисаних дела и интердисциплинарних метода. Структуралистичка наратологија, као критички усмерена, јавља се у периоду од 1960-1970 године, у списима Владимира Пропа, Ролана Барта, Цветана Тодорова, Клода Бремона и Алжридаса Жилијена Гремаса, чије су главне преокупације заплет и семантичке анализе. Михаил Бахтин омогућава одвајање наративне теорије од медијске специфичности литературе. Жерар Жене помера фокус наратологије са заплета ка начину субјективизацији која покреће питања веровања и истине, идеологије и склоности.[574]

Идеја да је *наратив* „хијерархија инстанци“, коју је скицирао Ролан Барт, показује да наратив чине међузависни концепти/ентитети: донора и примаоца, наратора и адресанта.[575] Концепт *дискурса* својим „правилима“, својом „граматиком“, формулисан је као „организовани скуп реченица“, који путем те организације може да се тумачи као „порука“ на *другом језику*, који оперише на вишем нивоу од језика лингвиста.[576] *Наратив* структурално дели карактеристике са реченицом.[577]

Емил Беневист концепт „дискурса“ дефинише у ширем смислу: „Сваки исказ претпоставља говорника и слушаоца, а код говорника интенцију да на неки начин утиче на другог“.[578] Усмени дискурс представља организација онога што се изражава кроз категорију личности. Разлика коју формулише Беневист, између нарације и дискурса указује на то да

---

[573] Mieke Bal ed., „Narration and Focalization,“ *Narrative Theory, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Volume I, Major Issues in Narrative Theory (London, New York: Routledge, 2004), 266.
[574] Mieke Bal, „Introduction to Volume I,“ in *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume I, Major Issues in Narrative Theory* (London: Routledge, 2004), 1-4.
[575] Barthes, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives,“ in *Image, Music, Text*, 87-109.
[576] Ibid, 83.
[577] Ibid, 84.

историјски исказ је резервисан за писани језик, а дискурс може да буде и написан и изговорен. Међутим, у пракси језика уочава се транзитивност између нарације и дискурса.[579]

Концептуална наратологија је дискурзивизација наративног текста, остварена путем ауторског гласа у филмском језику. Наратив је садржан у деловима (засебно снимљени догађаји) и у (филмској) целини која повезује догађаје у не-наративну (по природи), причу.

Позивајући се на дефиницију „наратива" Жерара Женеа као „представљања најмање једног догађаја",[580] Принс допуњава формулацију о наративности сматрајући да оно што подвлачи наративну природу текста је *степен наративности* повезан са семиотичком улогом наративних структура.[581] Конфликт[582], је концепција која одговара структури (текста) *концептуалне наратологије* која структуише језичке поступке синтагматске осе, према сопственој динамици. Ова формулација наратива подвлачи дијалектичку природу језика, односно потенцијал неповезаности догађаја у првом плану. Неки од појмова који описују структуру синтагматске осе концептуалног дела, повезани су са концептом *неорганског дела* и *дисконтинуираног наратива.* Хијерархијска организација се постиже увођењем коментара, који као спољашњи догађаји одређују „квантитет наративности".[583] Оно што одређује контролу „наративног степена", особито у *концептуалној наратологији*, биће руковођено идејом о целини, конституисана од конфликата и у складу са концептуалном димензијом артикулисаног језика. Одређивање наративних знакова као комбинације језичких знакова,[584] је још један показатељ да је *монтажа* као дијалектички принцип организације материјала присутна у самом концепту наратива.

Алжридас Жилијен Гремас *наратив* формулише као „модел размишљања", као „когнитивност". Наратив значи поновно исписивање, редукцију или трансформацију, назад ка апстрактном мишљењу.[585] За Сузан Кин [Suzanne Keen] *наратив* је „временски" концепт, „линеарна форма која се може чути, видети или прочитати". *Дискурс* је „ток самог језика

---

[578] Émile Beneviste, *Problems in General Linguistics*, trans. Mary Elizabeth Meek (Coral Gables Fla: University of Miami Press, 1971), 208-09.
[579] Beneviste, *Problems in General Linguistics*, 209.
[580] Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit* (Paris: Editions du Seuil, 1983), 19. Cf. Gerald Prince, „Revisiting Narrativity," in *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, *Volume I, Major Issues in Narrative Theory*, ed. Mieke Bal (London, New York: Routledge, 2004)," 11.
[581] Ibid, 12.
[582] Ibid, 14.
[583] Ibid, 15-17. Cf. Coste, op. cit., 62. Cf. Bal, „Narration and Focalization," 269.
[584] Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, 7.
[585] Jameson, „Foreword," xi.

линеарним путем“, а *прича* „представља цео наративни садржај као (ре)конструисан у разумевању читаоца“.[586]

Према Џонатану Калеру *теорија наратива* прави разлику између *приче* - низа радњи или догађаја, без обзира на њихову позицију у одређеном дискурсу, и *дискурса* - дискурзивне репрезентације или нарације догађаја. За руске формалисте та разлика је аналогна „фабули“ [fabula] и „сижеу“ [sjuzhet], где је прва „серија догађаја“, а друго „прича приказана у наративу“.[587] Код Цветана Тодорова разлика се појављује између [historie] и [discours], а код Жерара Женеа између [historie] - редослед догађаја и [récit] - презентација догађаја, и трећи ниво нарације – исказ [enunciation] наратива.[588] Према Калеру, однос зависности се манифестује у дискурсу као репрезентација догађаја[589] или догађаја као резултат дискурса.[590] За Мике Бал разлог зашто се *дискурс* назива *наративним* је то што он „није више дискурс“, приповедач је тај који га „интегрише“ у наратив.

> Дискурс је претворен у догађај ... Уметнут је у наративни дискурс и неодвојив је од наративног догађаја.[591]

Појам наратив [récit], према Гремасу и Куртешу има функцију означавања *наративног дискурса* „фигуративног карактера“. Путем „говорног одвајања“ наратив дефинише „дискурзивну целину“ која има „фигуративно“ (прагматично) својство.[592] Појам дискурса се поистовећује са *семиотичким процесом*, а теорији дискурса припадају семиотички елементи (релације, јединице, операције) који су распоређени на синтагматској оси језика. Семиотичке анализе сугеришу да је „дискурс“ „синоним за текст“, који такође може представљати „нелингвистичке семиотичке процесе“ (ритуал, филм, стрип) који се касније виде као текстови.[593]

---

[586] Suzanne Keen, *Narrative Form: Revised and Expanded Second Edition* (New York: Palgrave, Macmillan, 2015), 19-20.
[587] Jonathan Culler, „Story and discourse in the analysis of narrative,“ in *Narrative Theory, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, *Volume I, Major Issues in Narrative Theory*, ed. by Mieke Bal (London: Routledge, 2004), 117.
[588] Ibid, 118.
[589] Према књижевном критичару Перси Лубок [Persy Lubbock] постоје разлике између *показивања* (драматизације догађаја) и *приповедања* (описивање и осликавање догађаја), сматрајући да је описивање инфериорно у односу на драматизацију. Види: Herman, „Histories of Narrative Theory (I),“ 27.
[590] Culler, „Story and discourse in the analysis of narrative,“ 130.
[591] Bal, „Narration and Focalization,“ 268.
[592] Greimas and Courtés, op. cit., 203.

За ауторе дела *Aesthetics of Film*, сваки субјект/објекат поседује вредности пре него што постане елемент репродукције и као такав – је сам по себи *дискурс.*[594] Ова дефиниција има двоструки смисао када говоримо о концепту предмета/објекта у уметничком контексту, а још комплексније је када говоримо о снимку као јединици филмске целине, као самосталном ентитету за који се у теорији филма сматра да не поседује значење када се посматра самостално, него само у оквирима целине. Питање је да ли може снимак, кадар да се изједначи са предметом/објектом и да ли тада снимак може да се третира као дискурс сам по себи? Са друге стране пак, самостални предмет који улази у дискурзивну конфигурацију може да буде и „извођачки чин" радње (на пример хепенинг) као процесуално-временски ентитет који носи сопствене временско контекстуалне карактеристике у оквиру филмског времена и контекста, нарочито ако се узме у обзир социјални контекст оригиналне изведбе и нови контекст у коме се уметничко дело остварује. Ова хипотеза је у сагласности са а претходном констатацијом да „према тежини друштвеног система коме припада представљени предмет и са видљивим присуством, свака фигурација и представа призива нарацију".[595] У студији случаја *дискурс* је инстанца *говора* (ауторски глас) и *означивачке целине* (филм као спој различитих реченица-сцена), али, пре свега, дискурс је „текст" самог уметничког језика, *филмског језика* као семиотичког процеса.

Постоје и други ставови према којима наратив постоји независно од „медија" преко којих добија „конкретну форму", а повезује се са „радњом" и „догађајем".[596] Према Рику Алтману [Rick Altman] наратив треба да има почетак, средину и крај, и да крај наратива мора на неки начин да се појави на почетку. Али, ово је према Алтману контрадикторно поимање, због тога што наратив не може у истом маниру да представља нешто одвојено, мора претходно да буде препознат као целина. Ово намеће питање кадрирања, али с напоменом да кадрирање не имплицира нужно почетак и крај. Урамљивање ограничава текст, али не гарантује никакву особиту текстуалну организацију.[597] Уобичајено поимање минималног наратива подразумева да се наративни материјал и наративна активност увек налазе у

---

[593] 461, 81.

[594] Jacques Aumont, Alain Bargala, Michel Marie and Marc Vernet, „Cinema and Narration," in *Aesthetics of Film*, trans. Richard Neupert (Austin: University of Texas Press, 1992) 69. Овај појам је близак концепту гено-текста Јулије Кристеве. Види: Culler, *Structuralist Poetics*, 287-88. Cf. Julia Kristeva, *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Éditions du Seuil, 1969), 284.

[595] Aumont, Bargala, Marie and Vernet, „Cinema and Narration," 69.

[596] Rick Altman, *A Theory of Narrative* (New York: Columbia University Press, 2008), 1; 11.

[597] Ibid, 17-18. Cf. Robert Scholes, James Phelan, Robert Kellogg, „Plot in Narrative," in *The Nature of Narrative, Fortieth Anniversary Edition, Revisited and Expanded* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 211. Ако се узме у обзир да су почетак, средина и крај нужни предуслови за постојање наратива, као што наводе аутори, тада урамљивање наратива, особито крај, не значи да не може да буде отворен.

оквирима текста. Међутим, „наративни погон“ може бити вођен низом различитих извора, од којих је „друштвена рецепција“ есенцијална за документарни филм као жанр. Отуда, иако се наратив показује као условљен карактеристикама „текста“, оно ће свој суштински смисао добити из наративног импулса читаоца.[598] У студији случаја – то је *позив* и *стимул* упућен читаоцу који је садржан у самој структури текста, филма, дела.

Уводећи „догађај“, као одредницу наратива, Ричард Волш сматра да је *догађај* „фундаментална јединица“ сваке дефиниције *наратива.* Минимални наратив може да буде састављен од „два или више догађаја“, али исто тако наратив може да буде конституисан од „унутрашње структуре и трајања“ као артикулација јединственог догађаја.[599] Ричард Волш и Сузан Степни [Susan Stepney] дуж осе наратива и осе аналитичке дубине уводе четири основна поља разлике: *комуникацију, културу, концептуализацију* и *когницију*.[600] Волш сматра да се основна форма наратива налази у нашој „когнитивној архитектури“. Да би се комплексни систем окарактерисао као систем, треба да се постигне одређена „когнитивна резолуција“.[601] Полазећи од претпоставке Ричарда Волша да је наратив „семиотичка артикулација линеарног темпоралног низа“[602], Пјанцола [Federico Pianzola] се надовезује сматрајући да искуство постоји у временској димензији, која се обично третира као линеарност. Према Пјанцоли, улазећи у интеракцију са линеарношћу, а истовремено је артикулишући на семиотички начин, ми јој дајемо значење, што значи да је а приори доживљавамо као нелинеарну. Прва дефиниција наратива Пјанцоле, заснива се на организација система са међузависним компонентама које нелинеарно комуницирају током времена.[603] Полемишући око питања шта је теорија и како је примењујемо, Пјанцола сматра да се формулација теорије заснива на „систематизацији“ и „прецизирању“ знања о неком феномену. *Принцип Протеус* подразумева замену „епистемологије репрезентације“ „епистемологијом конструкције“.[604]

---

[598] Altman, op. cit., 19.
[599] Walsh, „Narrative Theory for Complexity Scientists,“ 13.
[600] Richard Walsh and Susan Stepney eds., „Introduction and Overview: Who, What, Why,“ in *Narrating Complexity* (Switzerland: Springer, 2018), 6-7.
[601] Richard Walsh, „Sense and Wonder: Complexity and the Limits of Narrative Understanding,“ in *Narrating Complexity*, eds. Richard Walsh and Susan Stepney (Switzerland: Springer, 2018), 50.
[602] Walsh, „Narrative Theory for Complexity Scientists,“ 12.
[603] Federico Pianzola, „Looking at Narrative as a Complex System: The Proteus Principle,“ in *Narrating Complexity*, eds. Richard Walsh and Susan Stepney (Switzerland: Springer, 2018), 102.
[604] Ibid, 103.

> [...] Сваку теорију је конструисао посматрач који покушава да разуме и синтетише своје искуство, с тим што теорија којом покушава да мапира наратив само на основу његових дискурзивних компоненти, надмашује улогу посматрача, који је ионако увек укључен у костварање посматраних појава.[605]

Друга дефиниција о наративу Меира Стернберга, континуирано се надовезује на ове претпоставкев - наративност дефинисана као неизвесност која постоји између временских категорија презентације и комуникације.[606] Према овој дефиницији, окружење дискурса је кључно за перцепцију наратива.[607] За разлику од друге дефиниције, која спецификује наратив као *организацију система,* трећа наратив одређује као *структуру,* наратив као представа могућег света у језичком и/или визуелном медију, у коме је присуство одређено у просторној и временској категорији, у којој је радња сврсисходно оријентисана.[608] Према овој дефиницији, треба узети у обзир елементе дискурса и публику као костваралоца посматраног феномена, односно интеракцију публика-дискурс. *Принцип Протеус* који Меир Стернберг (1982) уводи у студије наратива је утемељење идеје да постоје мноштво односа између форми и функција (релациони концепти), односно да различите форме могу да имају сличну намену и различите циљеве.[609] Наратив може бити контекстуално условљен различитим структурама (формама) и њиховим функцијама (естетичких, когнитивних, друштвених, образовних).[610] Основна начела *принципа Протеус* су: представљено време и комуникативно време, у интеракцији која генерише истраживање (ефекат неизвесности), ретроспекцију (ефекат радозналости) и препознавање (ефекат изненађења).[611] Догађаји се појављују из интеракције публике-дискурса,[612] а уметност као категорију дискурса сматра се друштвеним догађајем.[613] За Миријам Џордан – Халадин [Miriam Jordan–Haladyn], дискурс је оно што ствара језик као властити домен, дискурзивност је његова отворена дијалошка форма према другим језичким манифестацијама, његова пројективност... може бити социјално тело...,

---

[605] Ibid, 104.
[606] Meir Sternberg, „Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity," *Poetics Today* 13, 3 (1992): 529.
[607] Pianzola, „Looking at Narrative as a Complex System: The Proteus Principle," 104.
[608] Ibid, 105. За Хита *наратив* је „одлучујућа инстанца кадрирања у филму", *оквир* је „наративно постављање", „инскрипција субјекта". Види: Heath, „On Screen, in Frame," 261. За Питера Брукса, заплет је динамичка структура наративног дискурса. Cf. Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992), 13.
[609] Pianzola, op. cit., 109-10.
[610] Ibid, 110.
[611] Ibid, 111.
[612] Ibid, 114.

друге уметничке форме и медији, други текстови. Формулација уметности као „средство комуникације социјалног света“ која се јавља преко „истовремености и субјекта и предмета“[614], подвлачи концепцију да текстуална антиципација аутора, због отвореног потенцијала мноштва генеративних тачака, постаје предмет нових друштвених „догађаја“, теоријских и практично-уметничких дискурса.

Разлика између *приче* и *дискурса*, је према Аботу у томе што прича није директно доступна, већ је посредована „наративног дискурса“. Прича је увек посредована, од „гласа“, „стила писања“, „угла камере“ итд., тако што је оно што се назива *прича* „конструкт“ који ми састављамо „према ономе што читамо или гледамо“.[615] Прича, према овој концепцији има „сопствено постојање“ тамо негде у „виртуелном домену“, која ће бити „искомуницирана“ путем „наративног дискурса“.[616] Ова хипотеза није у складу с нашом концепцијом о наративу (и причи), осим са феноменолошке тачке посматрања, као прича-концепт *а приори* уграђен у свест аутора. Прича (као ауторска намера) се ствара само у интеракцији са читаоцем, гледаоцем, она сама по себи (присутна тамо негде у виртуелном простору) није прича коју покушавамо да утврдимо.

Сејмур Четмен се позива на тврдње Клода Бремона, према коме „постоји слој аутономног значења, обдареног структуром која може да се изолује из целине поруке: прича [recit]“.[617] Према Бремону, прича може да буде „транспонована из једног у други медиј, не губећи есенцијална својства“,[618] што се као концепт може применити само у смислу адаптације текста, у другим случајевима преноса основних својстава, као што је хепнениг-живи догађај, намерно се транспонују у други медиј (филмски) у циљу постизања нове врсте дематеријализације. Оно што је *испричано* поседује сопствене значајне елементе [raconte] приче [racontnants], за које каже да нису ни речи ни слике, ни гестови, него *догађаји, ситуације* и *односи* означени речима, сликама и гестовима. Концепт Сејмура Четмена да је „преносивост приче најјачи разлог за тврдњу да су наративи стварно независне структуре од било ког медија“[619], није у складу са нашим тврдњама, с обзиром да је укупни наратив у којем се преноси део различитих прича сам по себи променљива структура, јер је његов еквивалент *виртуелни догађај*. Управо у квалификацији „процеса“ којим се изражава

---

[613] Jordan – Haladyn, op. cit., 35.
[614] Ibid, 37.
[615] Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, 17.
[616] Ibid, 18-19.
[617] Chatman, op. cit., 20.
[618] Chatman, op. cit., 20.
[619] Ibid, 20.

„наративни догађај“ као његова „трансформација“ и као таква се појављује (враћа се) у „репрезентативној представи“[620], видимо антиципативни модел *виртуелног догађаја*.

Наративна теорија филма коју је изнео Андре Годро, препознаје два основна типа филмског наратива: „нарацију“ (не-миметички дијегезис) и „монстрацију“ (миметички дијегезис). *Вербални наратив* се остварује „причањем“, *театрални наратив* „показивањем“, *филмска нарација* „уређивањем“, док се *показивање* остварује „монстрацијом“ као чином „постављања догађаја“ директно пред очи „гледаоца“ у „реалном“, „садашњем времену“, као гравитација филмске темпоралности.[621] Концепт монстрације је истовремен са процесом снимања филма. Заузевши позицију гледаоца, монстратор, као први посредник филмског записа, делегира моћ путем средстава снимања (камере), а наратор манифестује моћ над нарацијом, кроз поступке монтаже.[622] Догађај се одвија током снимања (дескриптивни модел) и током пројекције филма (говорни чин). Монстратор је концепт постојања у „садашњем времену“, док је наратив концепт „прошлог времена“. Разлика између монтаже и снимања у филму идентификује се разлика синонимима „причање“ и „приказивање“. Сматра се да је „концепт цитата“ који користи Годро ближи принципима монтаже и нарације него презентацији. Значење „садашњег времена“ о којем Годро говори, може се односити и на фотографију, оквир, искуство, слику, говорни језик, глуму, фикцију или прекинуту нарацију. Закључује се да је „филмска слика“ „временски“ концепт или концепт „отворености“, а да „време“ није „својство“, већ методолошка „функција“ која служи гледаоцу у „секвенцирању и спајању елемената“.[623]

Отуда, произилази могући закључак да је наратив *структура* сама по себи. *Концептуална наратологија* је категорија репрезентативног – догађајног поретка.

5.1. Односи: наратив – догађај ... конструкција концептуалног простора

У контексту студије случаја, наратив није само прича, најмање је прича, наратив (ненаративан у класичном смислу) укључује *оперативност* „формалне природе“ и зато је више „структурална метода“ него прича. Уношење наратива у наратив подразумева и конвергенцију медијских форми, апстраховање материјалности догађаја (хепенинга) у

[620] Idem.
[621] Van Rossum-Guyon, Francoise, „Point de vue ou perspective narrative,“ *Poétique 4* (1970), цитирано у André Gaudreault „Narration and Monstration in the Cinema,“ *Journal of Film and Video* 39, 2 (1987): 31. Accessed May 2, 2021. http://www.jstor.org/stable/20687768
[622] Gaudreault, „Narration and Monstration in the Cinema,“ 32.

виртуелном пољу догађаја, филмске пројекције. Отуда је структуралност (као карактеристика наратива) унутрашњи језички поступак, руковођен идејом о постојању наратива у концептуалној/концептуализованој димензији.

Потенцијал за стварање система приче који припада процесу филмске дискурзивације лежи у артикулационим поступцима као што су мизансцена, кадрирање и секвенцирање.[624] Чин „монстрације" (прва кинематографска артикулација) обухвата мизансцену, кадрирање и простор између кадрова, док „снимање" (друга филмска артикулација) поистовећује се са приповедањем, обухвата поступке монтаже. Први поступак има функцију стварања континуитета кретања и неопходан је за временско настајање другог.[625] Једна од функција нарације, поред формативне, је способност утицаја на промену значења визуелне репрезентације.[626] Франческо Касети, опсежно елаборира потенцијал политичке мобилности наратива у документарном жанру, ослањајући се на концепт „могућности биоскопа да комуницира са одређеним информацијама".[627] Биоскоп има такву моћ да изрази и пренесе одређене политичке ставове.[628]

> Дебата о идеолошкој и политичкој вредности биоскопа подразумева шири одраз из којег ће произаћи бројни предлози. То је радикална критика о томе како је направљена и практикована *репрезентација.*[629]

Оваква перцепција произилази из „неореалистичке рефлексије" у биоскопу (документарног жанра), као „мобилизација сила које покушавају да поправе негативне аспекте околне реалности". Искоришћавајући потенцијал репрезентације као „огледала стварности", инверзија у репрезентацији значи „оно што није присутно у реалности да се врати у другој форми", у *слику.* Упркос нелинеарном односу између одсуства и присуства, репрезентација је модел за њихово спајање.[630] На нивоу фабуле, материјал који је прерађен (реконструисан) у студији случаја може се дефинисати као низ догађаја. Низ је створен, путем одређеног редоследа који следи логику дисконтинуираног ређања и разликује се од

---

[623] Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 261.
[624] Gaudreault and Jost, op. cit., 57.
[625] 771, 58.
[626] Dancyger, *The Technique of Film and Video Editing*, 355.
[627] Casetti, op. cit., 104.
[628] Ibid, 208.
[629] Ibid, 233.

хронолошког редоследа. Времетрајање различитих делова (поновно изведених хепенинга) у причи је у саодносу са трајањем које делови заузимају на нивоу фабуле, условљени репрезентативним трајањем у визуелном – когнитивном, спознајном, искуственом – пољу. Времетрајање[631] присутно у оригиналним догађајима (одсутно у реалном трајању филмског дијегезиса) намеће се као доминантно и имплицитно, поново даје значај и поред прерађивања путем колажа сегмента постојећег времена у новој причи (историјски подаци у тексту и фотографски записи), добија се нови временски ток, условљен фабулом.

О типологији „догађаја“ као елемента који постоји у форми и функцији наратива, Џералд Принс дефинише две појаве: као *статичан* (када конституише радњу, и може да буде садржан и изражен путем реченице), или као *активан* (када конституише дејство и не може да буде изражен реченицом).[632] *Реченица* одговара „сцени“ у фимском језику. Догађај, осим лингвистичких, може да буде репрезентација других средстава.[633] Дисконтинуитет који уводи догађај временске осе дозвољава препознавање времена, које је са друге стране присутно као линеарни временски континуум у самим догађајима. Пропорција између активних и статичних догађаја у датом наративу је једна од суштинских карактеристика наратива. Догађаји у наративу могу да буду распоређени и организовани према „временској оси“[634], или према „просторним“ конфигурацијама, као симултано појављивање на истом месту или као распоређени на различитим местима у наративу. У датом наративу „догађаји могу да се појаве у истом времену на истом месту или на различитим местима у различитом времену“.[635] У суштини, „догађај“ је „структурална компонента“ наратива. Структура наративног исказа, поставља догађај као један од елемената за кодирање наративног значења. Према Дидје Кости, *наратив* је „врста значења, које се јавља на нивоу *говора* [parole] или ’дискурса‘ који је инфериоран у тексту: на нивоу *исказа* [utterance/énoncé]“.[636] Значење исказа као минималне јединице која припада дискурзивном укључивању у наратив условљено је његовом предикативном конфигурацијом. Косте предлаже две конфигурације улаза у наратив, повезане са присуством и стварањем догађаја:

---

[630] Ibid, 235.
[631] Времетрајање је термин који се користи за тумачење присуства, репрезентације делова, кадрова, секвенци, до[203]а у студији случаја и односи се на одређену временску, темпоралну категорију, у оквиру сврхе филма.
[632] Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, 62.
[633] Coste, op. cit., *Theory and History of Literature,* Volume 64, 37.
[634] Prince, op. cit., 64.
[635] Ibid, 66. [118]
[636] Coste, op. cit., 35.Cf. John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), vii-viii.

Прво: наративни дискурс је жанр дискурса чија минимална јединица, наратема, (ре)презентује догађај.

Друго: догађај је поређење између два стања једног јединственог ентитета одељених у времену и различитих бар према једној каратеристици осим њиховог временског стања.

Догађај може да се појави у следећим условима:

Прво: на временској оси.

Друго: када се временска оса раздваја на различите моменте.

Треће: при препознавању идентитета одређеног ентитета (означено које личи на именицу коме се придају одређене семантичке одлике) са обе стране поделе временске осе.

Четврто: у условима признавања разлика у равни одлика било које од две стране горенаведене границе.[637]

Према Едварду Бранигану, положај догађаја зависи од наративног обрасца. Нивои текста стварају „обнављање текста у уму гледаоца из једног перцептивног контекста у други“, при чему су сећање и заборав као такви „систематски структурисани“, а не насумични. Чини се да је улога гледаоца кључна у „ангажовању текста“.[638]

А. Портер Абот сугерише да се „наративно време“ односи на *догађаје,* односно да наратив излаже „облик времена“. Наратив дозвољава догађајима да успоставе „ред времена“. *Наратив,* је дефинисан као „репрезентација догађаја или серија догађаја“.[639] Догађај може да буде конструисан чак „тихим инструментом“ као што је „слика“. *Прича* састављена од догађаја/е и *дискурса* као категорије начина, две су компоненте које чине разлику између *догађаја* и њиховог *извођења*. *Форме наратива* (театарска прича и наратив као облик) су „посредоване приче“, „укључене у репрезентацију“, износе *причу* „која се чини да предстоји“ пре него што буде изложена. Ово *априорно* стање приче у контексту репрезентације за Абота је проблематично, он сматра да ако прича не постоји пре него што је изложена,

[637] Ibid, 36.
[638] Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 86.

представљање приче неће бити репрезентација, него презентација.[640] Концепт „приче“ даље се одређује према две инстанце: према „догађајима“ и „ентитетима укљученим у те догађаје“. Полазећи од Бартових појмова „нуклеи“ [noyeaux] и „катализатори“ [catalyses][641], и Четменових појмова „кернели“ и „сателити“, Абот препознаје две категорије догађаја: *конститутивни догађаји* (језгра) „неопходни да би прича била прича“, представљају „тачку преокрета“, „и воде причу ка другим догађајима“ и *суплементарни догађаји* (катализатори, сателити) „нису неопходни за причу“. Конститутивни догађаји имају предност у значењу у односу на суплементарне само ако се прича посматра као „низ догађаја“. Абот извлачи ову концепцију из Бартове тврдње да „језгро не може да буде избрисано“ уколико се не „промени“ *прича,* али, нити се „катализатор“ може избрисати уколико се не „промени“ *дискурс*.[642]

У наративној семиотици, догађај [événement] се сматра радњом коју препознаје појединачни или колективни ентитет различит од оног који га генерише. Сазнајни субјект може бити наратор или сâм посматрач. Историја се испољава као испричана прича ако је чињенична, а као припадност дубокој семиотици – она је фундаментална.[643] Један од потенцијала „филмске реторике“ је „могућност продужетка“ „документарног догађаја“,[644] као концепта који суштински подвлачи идеју спајања уметности и живота. Повратак у прошлост као одговор и резултат друштвене свести један је од конотативних маркера у Гарсијином делу. Овај теоријски аргумент присутан је у аксиомима Флитерман-Луис, према којима повратак тренутка из прошлости у садашњост евоцира будућност са континуитетом у временском распону. Заједнички именитељ ових трансисторијских акција је свест о друштвеној одговорности.[645] Према наведеном, успостављање „дијалектичког односа према историјској прошлости“ подстиче „друштвену свест“, а „приче из прошлости“ спречавају репресију и заборав. Дијалектичка импликација „присуства меморије“ захтева позитиван став и одговорност према будућности.[646] Другим речима, путем приказивања прошлих догађаја, гледалац постаје свестан симултаног присуства прошлости и перспективе коју нуди

---

[639] Abbott, op. cit., 3-5.
[640] Ibid, 13-14.
[641] Bartes, „Introduction to the structural analysis of narratives,“ in *Image, Music, Text*, 74.
[642] Abbott, op. cit., 20.
[643] Greimas and Courtés, op. cit., 110.
[644] Leach, „The Poetics of Propaganda,“ 151.
[645] Sandy Flitterman-Lewis, „Documenting the Ineffable: Terror and Memory in Alain Resnais's *Night and Fog*,“ *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video, New and Expanded Edition*, eds. Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, forew. Bill Nichols (Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2014), 197.
[646] Flitterman-Lewis, op. cit., 197.

уметник из те спознаје и искуства.[647] Једна од карактеристичних појава документарног филма, је двоструко присуство догађаја, као чин бележења и као стварање новог догађаја, који документује и разоткрива историјске присутности (одсуства).[648] Догађаји у причи означени су кроз логички низ и логичку хијерархију, при чему хијерархијски низ је у функцију истицања приоритетних догађаја и подвлачења приче.[649]

У контексту студије случаја, и поред тога што је реч о наративу (концептуалном), не постоји прави заплет, нема конвенционалне фабуле, нити пак конвенционалног ређања догађаја, него догађаји следе унутрашњу логику ређања, супротну свим дефиницијама хијерархије, што не значи да не може да буде именована као хијерархија, али у том случају хијерархија организована према личној логици аутора.

Семиолошки увид Кристијана Меца показује да се наратив третира као хронолошки редослед догађаја, а догађај као завршни чин пре него што његово приповедање почне.[650] Овако одређени концепт догађаја и наратива, постављају „наратора" као неког ко „препричава догађаје" и потврђује „догађај као последицу", као „затворену последичност догађаја".[651] Према филмској семиологији Меца, наратив је диференциран у три категорије: наратив који се ствара „артикулисаним језиком", наратив који се ствара „сликом" (филмски наратив), и наратив који се ствара „гестом".[652] Ова постављеност се дестабилизује принципима *концептуалне наратологије*, јер артикулисани језик није изолован у домену лингвистике, он је у исто време и сликован и гестуалан. Наратив као такав није скуп догађаја, осим ако га не анализирамо у контексту реалних радњи које се изводе (извођење хепенинга, извођење свих појединачних делова у смислу конкретних временско-просторних остварења) која су записана у филмској слици, већ се наратив ствара и траје бесконачно (временски) отворено са сваким приказивањем филма.

Позивајући се на Пропа и Леви-Строса, Ролан Барт налази да наратив може бити „скуп догађаја" који се односи на „уметност приповедача", или може бити „отворен за анализу" ако његова структура има неке заједничке карактеристике са другим наративима.[653] Ова констатација сугерише да догађај не треба схватити само као део неке наративне структуре, него да и он, као створен чином приповедања, поседује некакву перформативну

[647] Ibid, 201.
[648] Lopez, „(Not) Looking for Origins," 158.
[649] Monahan and Barsam, op. cit., 142.
[650] Metz, *Film Language*, 19; 23.
[651] Ibid, 24.
[652] Ibid, 25-28.

карактеристику, генерише одређено значење, исто као и целину у којој се налази. Наратив, омогућавајући структурално кодирање као и остали елементи у означитељној пракси, или ће бити означитељ или ће бити означено, али никако само радња која ће остати записана.

Концептуални уметник Мел Бошнер указује да „ре-презентација може да се дефинише као замена референцијалних оквира гледаоца из простора догађаја ка простору исказа (изјава) или обратно“.[654] Средства „информација и система“ као замена за традиционалне технике, служе уметнику да „реструктурира однос између процеса и производа уметности“.[655] Ова тврдња указује да се догађај може створити према сопственим опредељењима концептуалног уметника у било каквом формалном или садржајном облику дела.

Са друге стране, пак, Џосеф Кошут сматра да „сваки предмет постоји као изоловани догађај без икакве референце према времену или значењу“[656], што као концепт не значи затварање догађаја пред публиком, нарочито ако се узме у обзир концепт отуђења (изоловања догађаја од свакодневице) и постављање предмета као објекта зачудности, као догађаја у чију интеракцију улази и гледалац. У контексту концептуалне уметности, Мајкл Кејн [Michael Cain] сматра да „манипулација временом“ може да буде „материјал“ уметности, као „временско продужавање“, указујући да у било којој ситуацији/друштву, „време нема апсолутни ток“, нити пак „догађаји“ имају апсолутни редослед, него да су „ток времена“ и „редослед догађаја“ одређени „позицијом гледаоца“.[657]

Анализирајући „простор приче“ и „простор дискурса“, Сејмур Четмен наводи да је време - димензија догађаја у причи, а постојање приче – концепт простора. Разлике, према Четмену, најевидентније се појављују у визуелним наративима, нарочито у филму, где је експлицитни простор приче „сегмент света приказан на екрану“, док је простор приче све оно што постоји „иза екрана“.[658] Четмен наглашава да концепт *догађај* „није просторна категорија“, и поред тога што се појављује у одређеном простору, да су просторни само ентитети који изводе радњу.[659]

---

[653] Barthes, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives,“ in *Image, Music, Text*, 80.
[654] Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (California: University of California Press, 1997), xv.
[655] Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, xv.
[656] Ibid, 24.
[657] Ibid, 81-82.
[658] Chatman, op. cit., 96.

У контексту филма и фотографије, запис као тренутак између предмета у кретању и његове репрезентације, омогућава смањивање временског заостајања између догађаја и његовог записа, меморишући их као симултане. Закључак да се „догађај и његов запис догађају истог тренутка“,[660] дозвољава поновно теоретисање симултаности догађаја који се у студији случаја одвија током презентације тог записа, тј. његова монстрација.

Према француског естетичара Етјен Сурио [Etienne Souraiau] у контексту категорије времена, оно што се појављује на екрану је обележје истинског догађаја, за разлику од новеле која слободније и флексибилније третира ствари из прошлости и садашњости.[661] Повратак у прошлост у студији случаја остварен је поновним извођењем хепенинга и евоцирањем историјских догађаја у дијалозима између ликова у комбинацији са документарним фотографијама стварних догађаја. У контексту догађаја, догађај гледаоца укључује спознају, пријем (рецепцију) као и ефекте који произилазе из филмског приказивања после пројекције. Креативни ниво се налази на супротној страни, као одлазак из самог филма и дисперзија у реалности, доступан и отворен за могуће сагледавање намера аутора филма, који и сам представља референтну тачку означавања.[662]

У есеју „The Existence of the Spectator“ (2015), наводи се да „... филм нуди искуство које је ефемерно“, тј. искуство које „није догађај“.[663] Овакав исказ затвара појам *догађаја* као временски и просторно одредљив. У студији случаја ми смо у потрази за догађајем као *виртуелним искуством*, ефемерним према физичкој природи поимања, али исто тако и искуственим, и отуда временски и просторно одредивим. Опет, са друге стране, догађај као такав може да буде присвојен и поново реконтекстуелизован, о чему постоје усмена сведочанства као доказ, и она могу да буду предмет реконцептуализације у контексту савремених уметничких пракси.

Постављајући хипотезе о наративној димензији филма, Едвард Браниган наводи да један од проблема гледаоца јесте како да интерпретира догађаје који немају каузалну везу са филмским током, а представљају се као да су део некаквог каузалног ланца.[664] Браниган

---

[659] [90], 96.
[660] David Green, „Marking Time: Photography, Film and Temporalities of the Image,“ in *Stillness and Time: Photography and the Moving image*, eds. David Green and Joanna Lowry (Brighton: Photoforum and Photoworks, 2006), 18.
[661] Etienne Souriau, „Filmologie et esthétique comparée,“ *Revue International de Filmologie* 3, 10 (1952): 125-28, цитирано у Kracauer, *Theory of Film*, 234. Cf. Keen, *Narrative Form*, 103.
[662] Thanouli, „Diegesis,“ 134. [95]
[663] Vinzenz Hediger, „The Existence of the Spectator,“ in *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*, ed. Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta and Andrea Mariani (Udine: Gorizia Film Forum, 2014), 316.

предлаже да одређени обрасци понављања догађаја чине каузалну везу вероватнијом.[665] Откривање каузалности ће значити препознавање методе „груписања одређених догађаја“ на основу заједничких својстава као део намере „формативног процеса“. Формативни процес, може да има трансформативну функцију, производећи „више догађаја“.[666] Једна од функција гледаоца је да претпостави „кохерентни догађај“ сходно причи.[667] Невидљиво уређивање је једна од техника које дозвољавају однос између два контрадикторна простора. Лик у филму има моћ да генерише дисконтинуирани простор или илузију о интегрисаном простору.[668] Нарација се за Бранигана повезује са капацитетом знања „како“ представити догађај, уместо „што“ је представљено. Основна „организације догађаја“ у „наративној шеми“[669] обухвата „контексте“ или „нивое“ у чијим се оквирима дешава срећивање „ауралних и визуелних“ података као „наративни образац“ *догађаја*.[670]

Догађај се код Дериде дефинише према „просторно-временској специфичности“ као „пуноћа присуства“. Означавање догађаја [event-ness], повезује се са „стварањем“, док са „метафизичке тачке присуства“, догађај се дешава „изван текста“, „изван репрезентације“. Супротно овом метафизичком концепту, догађај је за Дериду „стварање“, „дешавање“. „Деконструктивни догађаји“ су „ефекти“, „текстови активне интерпретације“, „ефекти интерпретативних активности“, или „размишљање удаљено од опозиција актуалног и виртуелног“.[671] Концепт „догађај“ за Дериду подвлачи и концепт „виртуелно“ (виртуелна слика, виртуелни простор, и отуда виртуелни догађај), или „актувиртуелност“ [actuvirtuallity] као дугачији начин мишљења, размишљање у разлуци [differance].[672]

> *Догађају*: разлози за промену стања који се дешавају у временском обухвату, уоквирени нарацијом.[673]

---

[664] Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 39.
[665] Ibid, 39-40.
[666] Ibid, 49.
[667] Ibid, 52.
[668] Idem.
[669] Када говоримо кроз аспект уметничког (филмског) језика, концепт „шеме“ [pattern] више би се односио на визуелну репрезентацију материјала, на саму способност за уметничко доживљавање пластичности слике.
[670] Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 86.
[671] Lucy, op. cit., 33-36.
[672] 98, 152-55.
[673] Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon, *Storyworlds across Media: Toward a Media - Conscious Narratology* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2014), 36.

„Догађај као транзиција из једног стања у друго“... је дефиниција Мике Бал, која елаборира да појам „транзиција“ наглашава аспект догађаја као „процеса“, као „промену“. Фабула је дефинисана као серија логично и хронолошки повезаних догађаја.[674]

Ако претпоставимо да ова дефиниција догађаја важи за принципе конструисања догађаја у *концептуалној наратологији*, и да је „догађај“ као „процес“ носилац промена и развоја догађаја у последичном низу или хронологији,[675] тада у контексту документарног филма, догађај је суштински предодређен хронологијом и следом догађаја, али по правилима дехронологизације, и след је предодређен конфликтуалним низањем и спајањем. Нигде претходно није формулисано, нити пак одређено, о каквом реду је реч када се говори о хронологији или последичности.

У контексту филма, као првенствено визуелног, а потом когнитивног медија, *виртуелни догађај* се одвија у коначном времетрајању предодређеног времетрајањем самог филма. То је некакав затворени, уоквирени дискурс, и поред тога што је читљивост дела претпостављена као екстензија или довршавање наратива, то довршавање сваки пут ће бити другачије у другачијем контексту приказивања. Суштинска одредљивост догађаја као концепт реда, је питање хармоније прераспоређивања, кохерентности, диверзитета, и синхронизације различитих трајања у коначној временској целини.

Хипотезе Цветана Тодорова антиципирају становиште да је *фабула* „ред догађаја“, а *субјекат* је „ред дискурса“.[676] Указује се да ред приповедачког времена (ред дискурса) не може да буде паралелан са редом испричаног времена. Темпоралности дискурса корепондира са концептом једнодимензионалности, док темпоралност фикције, са концептом мноштва. Немогућност паралелизма између времена приповедања и приповеданог времена води ка „анахронију“, па се стога испољава као „гледање уназад“, као чин „ретроспекције“, или као „проспекција“, као чин „антиципације“.[677] Прекид анахроније (унутрашња или спољашна) као дијалектичког средства нарације (ауторског гласа) може довести до стварања новог реда просторног карактера, реда заснованог на принципу организације између просторних односа елемената у структури наративне целине.[678]

---

[674] Mieke Bal, „Events,“ in *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 182; 187.
[675] Mieke Bal, „Time,“ in *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 208.
[676] Todorov, *Introduction to Poetics*, 30.
[677] Idem.

5.2. Фотографија (догађај или слика?)

Тјери де Див на фотографију гледа генерално као на „догађај“ (одсечени артефакт) или као на „слику“ (природни доказ и живог сведока).

> [...] оно што се дешава на површини слике има свој еквивалент у реалности.[679]

Структуралне хипотезе Ролан Барта постављају фотографску специфичност као концепт записа, директног преноса на посматраног субјекта, али не и трансформације. Фотографија се дефинише као „порука без кода“, као директан, неинтервенишући и природан однос према стварности и култури.[680] Према Де Диву, кретање у реалности изведено, док је у слици замрзнуто. Отуда, следи да се „семиотичка димензија фотографије“ појављује у синтагматском односу између две референтне серије. *Прва серија* је „производња слике“, или „површина слике“; *друга серија* је „реална продукција која фотографију генерише као физички знак, са светом повезана оптичком каузалношћу“. Фотографија се појављује или као регистрација догађаја (или континуирани догађаји) или као креатор догађаја, замрзава догађај и формира гешталт у самој слици. У реалности догађај је континуиран са временом, не произилази из њега, нити пак формира гешталт. Перцепција уоквиреног простора и пријемчивост наратива у слици могућа је ако се у процесу читања примени неопходан предуслов разумевања – „језик слике“.[681]

Према Де Сосировом лингвистичком моделу, догађај има аналогно значење у односу на наратолошку дефиницију:

> Сваки пут када се догађај одвија ... у оквиру језичког система, очигледна последица је да реципрочно стање појмова после догађаја није исто као раније.[682]

---

[678] Ibid, 30; 46.
[679] 14 Duve, „Time Exposure and Snapshot,“ 52.
[680] Barthes, „Rhetoric of the Image,“ in *Image, Music, Text*, 43-44.
[681] De Duve, op. cit., 54-57.

Ова формулација у контексту *концептуалне наратологије*, после увођења догађаја (као наративне инстанце) заступљен у фотографским (историјским) приказима имплицираће промену значења на нивоу виртуелног догађаја.

Разумевајући филм као „материјални израз“, а не само као „представу“ одређеног „историјског искуства“,[683] Кракауер тврди да ако се филм посматра као форма која наслеђује фотографско искуство, тада „филм није уметност“ попут традиционалних уметности, јер не троши никакву „сировину“, као што каже, „оставља је нетакнуту“, дефинишући филм као *уметност с разликом*.[684] У тренутку „механичке редукције времена“ до момента записа, Кракауер уочава „рањивост“ фотографије у односу на филм, док је у „функцији времена“ фотографија концепт променљивости значења у односу на категорије „садашњост“ и „прошлост“.[685] Релевантност и трајност фотографије као веродостојног артефакта историјског периода, је управо у томе што „фотографија стари и надживљава свог референта“, а њена „темпоралност“ је карактеристика „капиталистичког модернизма“,[686] односно потенцијала да произведе ситуације.[687] Иако се сматра да време „није“ део фотографије, „репрезентација времена“ и „просторни континуум“ су њене иманентне карактеристике. Дакле, филм би се могао третирати као могући еквивалент временске фотографије.[688] Кракауер истиче различитост уметности и фотографије на основу присуства значења кроз концепт простора. Пренос значења у уметничком делу доживљава се као чин транспозиције, док се у фотографији просторни изглед изједначава са самим значењем. Кракауерова перцепција је да уметност као транспарентни посредник „негира *сличност* која се постиже фотографијом“.[689] Анализирајући односе између филма и фотографије, естетика се тражи у међупросторима оба медија (у интермедијалном простору) где филм нема предност због тога што у себи садржи фотографију, него фотографија заједно са филмом

---

[682] De Saussure, op. cit., xviii.
[683] Bratu Hansen, op. cit., 10.
[684] Kracauer, *Theory of Film*, I; 300.
[685] Bratu Hansen, op. cit., 33.
[686] Ibid, 33.
[687] Kracauer, *Theory of Film,* 22. У математичкој теорији о догађају, Ален Бадју наводи да се (као мноштво) догађај повезује концепт локализације са концептом ситуације. Теорија о догађају код Бадјуа је комплексно постављена путем две хипотезе. Прва се односи на догађај који припада ситуацији, а друга на догађај који не припада ситуацији. У суштини присуство догађаја у датој ситуацији, преиспитује се са аспекта стварања празнине, или позиционирања између празнине и самог догађаја. Присуство догађаја је питање постојања. Види: Alain Badiou, „Mediation Seventeen: The Matheme of the Event,“ in *Being and Event*, trans. Oliver Feltham (London: Continuum, 2005) 178-83.
[688] Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, ed. Tomas Y. Levin (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955), 49-50.

пројектује саму себе „идеолошки и институционално“. Слично сликарству, књижевности и позоришту у документарном филму, употреба сировог материјала потврђује аутономију, а функција креативне имагинације аутора није да „сачува“ и да „рефлектује“ истинске догађаје, него да „изнесе визију о њима“.[690] Овде Кракауер још увек не говори о филму као уметности, иако користи термине као што су „уметност у филму“ [691], сматрајући да филм припада пре свега биоскопу и „масовном орнаменту“ који „апстрахује“ реалност.[692] Кракауерова теорија, као заговорника културног и друштвеног легитимитета у трећој деценији прошлог века, разликује се од доминантне дебате о томе „да ли је филм уметност“. Фокус је на историјским процесима „индустријско-капиталистичке модернизације“ филма и биоскопа, на „односима“ између биоскопа и „материјалног света“, где се биоскоп тумачи као „катализатор нове врсте“ публике.[693] Дубоко „социолошки“ укорењена, Кракауерова дискусија покреће питања о „естетској реификацији“[694], питању „отуђења“ људи из духовне, али и друштвене сфере, као спрега између [Gemeinschaft] и [Gesellschaft].[695] Према Кракауеру задатак интелектуалца је „скупљање“, „регистровање“ и „архивирање“, скупљених заједно под појмом „нови облик“ [das Gestaltete], што значи да обликовање повлачи некакву трансформацију у вези са концептом уређивања.[696]

У студији случаја, употреба фотографија је сложено (монтажно и гестуално) развијена као семантичко средство које ствара *виртуелни догађај* конституисан сложеним односом између догађаја на слици, догађаја дијегезиса приче, простора и времена филма као догађај сам по себи.

5.3. Време-простор-трајање

Једна од функција уметности, према авангардног уметника Ален Капроу, је ослобађање од конвенционалног схватања о одвојеном, затвореном уређивању *времена* и *простора.* „Реално“ или „искуствено“ време је другачије од *концептуалног времена,* јер је

---

[689] Kracauer, *The Mass Ornament*, 52-53.
[690] Kracauer, *Theory of Film*, 300-01.
[691] Kracauer, *Theory of Film*, 301.
[692] Kracauer, *The Mass Ornament*, 83.
[693] Bratu Hansen, op. cit., 4-6.
[694] Кракауеров материјализам и концепт „реификације“, као „предметно остваривање“, „опредмећивање“, као концепт Марксове теорије о роби [commodity], Кракауер види као „поновно обједињавање“, као „конкретну“, „сензорно искуствену материјалност“, извесно компликујући носталгична враћања марксистичким концептима фетишизма и реификације. Ibid, 20.
[695] Ibid, 5-8.
[696] Ibid, 23.

реално време увек повезано са неким чињењем, догађајем, повезујући се на тај начин са стварима и просторима.[697] У овој концепцији се види тенденција за проширивањем концепта *простора* путем хепенинга као медија и амбијента. Иако Капроу не говори о филму као могућем протезању, студија случаја показује да суштински прати наслеђе екстензије уметничких својстава, из реалног простора и времена, у новим димензијама реалности (филмског простора и времена) и новим димензијама догађаја, у виртуелном пољу. У суштини, *концептуална наратологија* спаја актуелно, реално (пројектовано, перформативно, дејствено) и концептуално (искуствено траснспоновано) време у *виртуелном догађају*.

Према хипотезама Ејхенбаума, *кретање* у филму изграђено је на бази „принципа просторног и временског повезивања". Оно што се назива „визуелни континуитет" заснива се на временском и просторном континуитету.[698] У поређењу са *биоскопом,* који у заплету може да развије онолико времена колико му је потребно, у театру „јединство времена" представља проблем. Време у биоскопу је „конструисано", путем принципа монтаже, темпо радње има потенцијал да створи „тоталну индивидуалну свест" о времену. *Време* је неодвојиво повезано са *простором* у бископу.[699] Према Пиотровском [Adrian Piotrovsky] „време као функција монтаже је формула за биоскоп У складу са постулатима Капроуа, Аботове тврдње о ослобађању времена и простора у филму заснивају се на потенцијалу монтаже.

> Као што је филму дала велику слободу да конструише наратив путем уметности празнина, монтажа такође даје филму слободу фокализације.[700]

Време као концепт три садашњости (прошлост, садашњост и будућност) је генерички чин догађаја.[701] Структура дела као концепта наратива и његовог низа, импликација је временског реда, а наратив, иако просторни концепт, следи суштинску логику временске категорије.[702] Линеарност се користи за означавање временског низа у наративу, а нелинеарност се односи на артикулацију догађаја који нису секвенцијално структурирани. Наративи који не прате хронологију догађаја имају својство отворености и потенцијала

---

[697] Kaprow, „Assemblages, Environments and Happenings," 707. За немогућност спајања актуелног и концептуалног погледај: Tarkovsky, *Sculpting in Time*, 117.
[698] Eikhenbaum, „Problems of Cine-Stylistics," 16.
[699] 239 18.
[700] Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, 117. Cf. Manfred Jahn, „Focalization," in *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 94.
[701] Deleuze, *Cinema 2*, 100.

цикличности.[703] Разлика између „места“ и „простора“ фабуле је питање *структуре*. Концепт „простора“ је одређен као позиција између „фокализације“ и „места“ као тополошке категорије, локације где се дешавају догађаји. Прича се препознаје према начину представљања фабуле, захваљујући процесу повезивања различитих места према одређеним тачкама перцепције. Таква места, посматрана у релацији са перцепцијом о њима (ауторска, репрезентативна), именована су као „простори“.[704] Односе између „семантичког садржаја“ и „просторних аспеката“, остварује се методама „комбинације“ или „детерминације“, „понављања“ (есенцијално за студију случаја), „акумулације“, „трансформације“, и као могући „однос“ између „различитих простора“.

Према овим постулатима *детерминација* је „функција читаоца“, руковођена референцијалним денотацијама, и треба да поседује генералне ознаке, специфичности, сигнале, знакове, информације да би била откључана, препозната. *Простори* у причи, као оквир радње, могу да буду тематизовани и на тај начин трансформисани у догађаји који се дешавају „ту“, које одређује просторни аспект фабуле, подређене теми и догађају.[705] Различити односи између елемената у наративу (простора и догађаја) могу да буду предмет комбинација и представљања чистог и „јасно означеног простора“ или „простора ситуираног на вишем нивоу“, за којим се трага путем сагледавања наратива. Односи између „времена“ и „простора“ су карактеристика „наративног ритма“, а када се простор представља „екстензивно“, односно када се протеже током целог трајања наратива, он је испрекидан временским секвенцама. Догађај се може посматрати као секвенцијално наслеђе просторног и временског низа, „просторне индикације“ су увек одређене својим трајањем, а њихова „хронологија“ може бити „прекинута“ другим просторним индикацијама. Просторна конфигурација наратива, може се одредити честим понављањем једне исте денотације (документарна фотографија у студију случаја), са циљем да се одржи стабилност оквира, у односу на транзиторне догађаје који пролазе кроз њега.[706]

Једно од суштинских питања која Бал разматра је „темпорални однос“ између „приче“ и „наратора“.

---

[702] Walsh, „Narrative Theory for Complexity Scientists,“ 14.
[703] Ibid, 15-16.
[704] Mieke Bal, „From Place to Space,“ in *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 132-33.
[705] Mieke Bal, „Content and Function,“ in *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 135-37.

> […] нарација прати догађаје који се приповедају. [...] Одређивање приповедачког времена у односу на време причања је могуће само када се јавља наратор. [...] темпорални однос се не може одвојити од статуса наратора.[707]

„Трајање“ као „дужина времена“ претпоставља се да је другачије за „причу“ (дужину времена коју намеће прича заузима време приказивања), и „трајања заплета“ (протеклог времена оних догађаја у причи које филм експлицитно презентује) од „трајања на екрану“ (времена које је потребно да би се приказао филм на екрану).[708] „Трајање приче“ је оно што је спознајно и што „долази из целине“, док је „трајање заплета“, према Монахану и Барсаму, садржано у „догађајима“ који су селектовани у филму. У студији случаја трајање догађаја је разбијено, разложено и распоређено у новим логичним целинама које прате логику концептуалне наратологије, а не логику реалног времена у догађајима.

Једна од карактеристика авангардних филмова је „динамично сечење између снимака“.[709] Отпор брзини се сматра централним аспектом експерименталних филмова, као методом стварања везе између онога што је представљено (света) и његовог значења. Експериментализам подразумева „директан дијалог“ са мирнођом фотографске слике, а квалитет фотографске смирености део је структуре покретних слика. Уређивање и монтажа су основни алати за напредак филма и фотографије, као и за стварање „синтетичког“ времена и простора.

Један од главних изазова у контексту филмског кадра је употреба фотографије, као методологије која директно структурира временски аспект као присуство и као трајање.[710] Фотографија омогућава „прекид у времену“, као „паузу“ која омогућава простор за читљивост дела. Према Тодорову, суспензија се јавља када не постоји кореспонденција између фикцијског времена и времена дискурса, а јавља се у облику описа или рефлексија.[711] Према Јурију Тињанову специфике „времена“ у биоскопу се се техником „крупног плана“

[706] Mieke Bal, „Relations to Other Elements,“ in *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 137-40.
[707] Bal, „Narration and Focalization,“ 270-71.
[708] Monahan and Barsam, op. cit., 143.
[709] David Campany, „Introduction//When to be Fast? When to be Slow?,“ in *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, ed. David Campany (London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007), 10.
[710] Campany, „Introduction//When to be Fast? When to be Slow?,“ 11.

који „апстрахује простор“ и исеца „структуру времена”. Однос између „кадра“ остварује се кроз трајање кадрова као понављајуће категорије. Темпорална апстракција настаје као резултат одсуства између предмета (или групе предмета) у оквиру кадра,[712] у студији случаја – простор семантичке празнине, која генерише вертикално читање и повећава машту гледаоца.

Промена значења у контексту филмског „времена“ и „простора“, према Ворену Бакленду догађа се путем методологије *комутације.* Комутација се догађа када „просторно-временска“ транзиција на нивоу филмског „означитеља“ остварује релацију са новом просторно-временском релацијом између „профилмских“ догађаја.[713] Комутација је немогућа само ако се одржава један исти просторно-временски однос између слика. Позивајући се на Гидалове теореме, Бакленд елаборише концепт *трајања* (временског трајања) који усложњава питање о томе шта значи „искуство времена“. Према Гидалу комплексност настаје *прво,* код дугих кадрова који покушавају да докуче „реално време“ са „чистим“ временским трајањем; *друго,* код манипулације[714] са „монтажом“ и стварањем „илузионистичког времена“, као „вештачког“ и „фикцијског“ времена, и *треће,* код дијалектике која је карактеристична за „структуралне филмове“, као концепт који укључује процес „читања“, односно дијалектичку интеракцију „свести“ гледаоца насупрот „физичког“ трајања филма. Гидал дефинише „рефлексивно трајање“ као „ релативно искуство“ које се конституише као резултат промене односа између „филма“ и „свести гледаоца“.[715]

Перцепција да је биоскоп „антиреалистичка форма уметности“, у којој се „време“ манифестира као „доминантно“ у односу на „простор“,[716] сугерише проналажење могућих начина у савременим уметничким праксама да се дестабилизује фиксни концепт и створи отворен однос између времена, простора и трајања. Потенцијал лежи у увођењу фотографије као „трага, обриса објекта који постоји у времену, отиска трајања објекта“.[717]

Семиотичке анализе Јоханеса Ерата показују да „инхерентна темпоралност“ временске димензије, долази изнутра, као резултат самог *тријадичног* односа. Концепт

---

[711] Todorov, *Introduction to Poetics,* 31.
[712] Tynyanov, „The Fundamentals of Cinema,“ 38.
[713] Buckland, „Semiotics of Film,“ 429. Cf. Warren Buckland, „Structural/Materialist Film,“ in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, eds. Edward Branigan and Warren Buckland (London, New York: Routledge, 2014), 450. Cf. Thanouli, op.cit., 133.
[714] Susanne Gaensheimer, „Moments in Time//1999,“ in *The Cinematic: Documents of Contemporary Art,* ed. David Ca[illegible]y (London, Whitechapel and Cabridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007), 71.
[715] Peter Gidal, „Definition and Theory of the Current Avant-Garde: Materialist/Structural Film,“ *Studio International* 187 (963) (1974): 53–6, цитирано у Buckland, „Structural/Materialist Film,“ 450.
[716] Vogel, *Film as a Subversive Art,* 114.

„тридентитета“ [tridentity] структурише нове импликације, у којима значење не одговара знацима, речима и појавама, нити „дијадичним“ [dyadic] односу између „стања света“ и „стања ствари“, већ „трећа релација“, која „додаје“ значење „конструктивности“.[718] Према овим формулацијама, један од формативних аспеката наратива као категорије радње је производња темпоралности.

> Стварање времена је основа значења у наративима...[719]

Саме радње, друштвене праксе и наративи су генерички концепти за производњу времена, чија трансформабилност зависи од времена као категорије знака, која улази у релациони однос са присуством других знакова.[720] Време зависи од „дијадску форму догађаја“, сматра Ерат, јер је време својствено фактичким догађајима који постоје „у“ и „током“ овог времена.[721]

> Време није нарација [...]. Време је представљено у нарацији, али обједињујућа сила времена је наративна коначност, која не зависи од дијадичне структуре догађаја. Временски елеменат различитости догађаја није укотвљен у истом субјекту, него у наративном изражавању као *порекло* приповедања *овог* универзума.[722]

Сложена конструкција времена као семиотичког појма и као значења, резултат је уметничког рада и стварања његовог естетског израза [aesthetic enunciation].[723]

Ако претпоставимо да је наратив „ланац догађаја у узрочно-последичној вези која се јавља у времену и простору“[724], онда у односу на концепт „времетрајања“, филмски заплет може структурирати различита протезања трајања приче, исписати ново време приче, и проширити њено времетрајање.[725] У случају дисконтинуитета временског наратива, јавља се

---

[717] Bazin, *What is Cinema? Voume 1*, 97.
[718] Ehrat, op. cit., 85.
[719] Ibid, 286.
[720] Ibid, 286-87; 289.
[721] Ibid, 305; 307.
[722] Ibid, 310.
[723] 168 474; 486.
[724] David Bordwell and Kristin Thompson, „Narrative as Formal System,“ in *Film art: An Introduction*, 8th ed. (New York: McGraw-Hill, 2008), 75.

потреба за асоцијативним читањем наратива, а не хронолошким редом, као у студији случаја где наративни дисконтинуитет омогућава улазак, упад у различите временске и просторне асоцијације. Намерна комбинација догађаја, усмерава гледаоца да конструише нови временски оквир[726], онај који је ограничен филмом, а није увек намењен имитирању реалног времена.[727]

Просторно трајање [spatialized duration] према Блејку Стимсону, значи „стопирање времена са циљем испитивања дубине просторних и материјалних координата", као што су просторно-временска екстензија у документарним фотографијама која импкицирају историјске параметре. Садржај експозиције, према Стимсону, може да се огледа или у опросторивању времена у фотографским серијама или у ретемпорализовању простора филма као форми.[728] Из ове формулације произилази једна од методологија *савременог формализма*, као антиципација нове хипотезе у овој студији – обликовања принципа и искуства времена. Према Рејмонду Белуру, у филму постоји јака темпорална структура (темпорално кретање), која је у релацији са доминантно експресивном просторношћу[729], а обе експресивне димензије у студији случаја су концептуално избалансиране.

Јоханес Ерат наводи да се „кинематско време разликује од времена [tense]", због тога што „кинематско исказивање [enunciation] производи директно време". Виртуелни догађај у студији случаја је управо „представљено стварно", које има другачију логику од „темпоралности саме организације". Постојање виртуелног догађаја, као радње која се одвија у садашњости, потцртава Ератову констатацију, која указује на то да „кино приказује ствари само у садашњости", док је „темпорална артикулација биоскопа запис [re-cord] или сећање". Време је „мишљење прошлости и будућности". Трајање не добија значај путем приповедања наратива, „то је време само уколико има значај", „као когнитивни објекат, постоји само као значај, а не физички".[730] Бела Балаж сматра да „слике немају време", оне показују „само садашњост" и „не могу да изразе ни прошло ни будуће време".[731]

---

[725] Bowell and Thompson, „Narrative as Formal System," 81.
[726] Garret Stewart, *Framed Time: Toward Postfilmic Cinema* (Chicago, London: University of Chicago Press, 2007), 32.
[727] Michael Tarantino, „A Few Brief Moments of Cinematic Time//1999," in *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, ed. David Campany (London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007), 33.
[728] Stimson, „The Pivot of the World," 96.
[729] Raymond Bellour, „The Pensive Spectator//1984," in *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, ed. David Campany (London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007), 122.
[730] Појам [re-cord] појашњава Ерат, узимајући у обзир порекло речи [re-cordare], где [cor] је срце, а [re-member] садржи меморију. Ehrat, op. cit., 216-18; 592.

Неки од аспеката отворености концепта „виртуелни догађај“ показују да се време у филму „одвија пред нашим очима“, време је као „органска компонента“ повезано са радњом, а догађај који се појављује два пута са различитим трајања, није више исти догађај.[732] Временски односи као елементи наратива имају функцију која се одражава на „дијегезиса“. Бил Николс разликује три различите форме односа између времена у наративу и дијегезиса: *прво,* естетску димензију, *друго,* логичку димензију и *треће,*, временску димензију.[733] Време се сматра категоријом „модалитета“, оно је знак „привремености“, кодира најсложенији однос између „времена исказа“ (пр. момента извођења хепенинга, или момента историјских догађаја) и „времена догађаја на које се односи“ (пр. шездесетих).[734] Својим сложеним модалним карактером време се реконструише у дијегетичком времену (временски обухват у филму) и времену приказивања (контекстуално време).

Принцип Протеус који је применио Меир Стерберг у хронолошкој и наративној теорији суштински подвлачи концепт темпоралног приповедања у мултимедијалним уметничким формама.

> […] Приповедање у времену је приповедање у временском медију, где сви предмети и структуре и ефекти морају да се расплићу у подређеном низу. […] комуникација се одвија у низу.[735]

Стернбергове хипотезе показују да се у односу на дискурзивну секвенцијалност (линеарност, усмереност) сви медији координисани темпоралношћу. Темпоралност је „уграђена у означитеље“, чињеницу која успоставља супротност између *комуникативности* и *миметичком* или *иконичком.* Комуникативно се поставља као временски противник просторном.[736] У одређивању наратива, дискурс се не манифестује као формирана радња или еквивалент појављивању, већ су игра и изненађења аспекти појаве дискурса.[737] Опште запажање о наративној организацији система је да се она не остварује путем репрезентације, већ кроз (ре)конструкцију у комуникацији да би се произвела генеричка интеракција између

---

[731] Balazs, *Theory of the Film*, 120.
[732] Ibid, 121.
[733] Nichols, *Ideology and the Image*, 81.
[734] Mark Currie, *The Unexpected: Narrative Temporality and the Philosophy of Surprise* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 99-100.
[735] Sternberg, „Telling in Time (I): Chronology, Teleology, Narrativity,“ 901.
[736] Ibid, 901-02.

времена.[738] Ово је још један исказ који употпуњује смисао *виртуелног догађаја* као комуникативног модела који остварује однос између различитих времена присутних у структури наратива, оличених кроз медијску специфичност.

6. Брехтово наслеђе

Брехтовски принцип који се сматра основним дијалектичким методом интерпретације *концептуалне наратологије*, подвлачи његову мисао на више места. Прво, уметност „није" индивидуални концепт, као индивидуална, она би „ћутала".[739] Ово је контекст дихотомије између „индивидуе" и „дивидуе".[740] Опстајање на чисто „естетској перспективе" води ка нестајању уметничког у уметности, поетичност и темперамент у уметности стварају ту разлику опстајања.[741] Епско позориште је модел који антиципира Брехт, као *социолошки* концепт, као дискурзивни простор за „слободу мисли".[742] Брехтова дијалектика је социјалистички концепт, као јединствен модел напретка, али је сам концепт „дијалектике" делимично противуречан када је реч о напретку у политичком смислу, јер је као „интелектуални метод" иманентно супротан владајућим идеологијама.[743]

Према Брехту, процес „дијалектичке инфузије" је пут до револуције, са политичким питањем (о бескласном друштву) као основној димензији промишљања.[744] У основи, брехтовски концепт је „реалистички"[745], али не у смислу буржоаског поимања деветнаестог века, него као концепт „монтаже, унутрашњег монолога или отуђења".[746] Суштинска податљивост монтаже као дијалектички принцип, за Брехта је јасно дефинисана, као

---

[737] Sternberg, „Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity," 529.
[738] Ibid, 474-75, 521.
[739] Brecht, *Brecht on Art and Politics*, 46-47. Колективна уметност подразумева уметност која говори језиком на да, широке радничке масе, као што је пример Доре Гарсије. Види: Bertolt Brecht, „Popularity and Realism," in *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood, (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 4 . За Леона Троцког, класна борба се одражава преко појединца. Cf. Leon Trotsky, „Literature and Revolution," in *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 432.
[740] Brecht, *Brecht on Art and Politic* . Cf. Heath, „On Screen, in Frame: Film and Ideology," 257. Cf. Žil Delez, „Postskriptum o društvima kontrole," u *Pregovori (1972-1990)*, prev. Andrija Filipović (Beograd: Karpos, 2015), 222.
[741] Brecht, *Brecht on Art and Politics*, 51.
[742] Ibid, 52.
[743] Ibid, 103-04. Брехтов принцип се заснива на техници да се дође до примаоца. Види: Andre Gisselbrecht, „Marxismo y Teoria De La Literatura," trans. S. Thomas, in *Literatura e Ideologias*, *Comunicación* 18 (1972): 44.
[744] Brecht, *Brecht on Art and Politics*, 108.
[745] Brecht, „Popularity and Realism," 491. Cf. Robert Stam, Richard Porton and Leo Goldsmith, *Keywords in Subversive, Film/Media Aesthetics* (Malden, MA: John Wiley & Sons, Inc., 2015), 1 . Cf. Trotsky, „Literature and Revolution," 432. Cf. October (Association of Artistic Labour), „Declaration," in *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 465-66.
[746] Brecht, *Brecht on Art and Politics*, 233-34.

супротност ономе што он назива „техничком незграпношћу“ као „метода уметања“ разних теоријских или „нематеријалних“ за нарацију (мишљења, описа, наслова) уметника, него као концепт „новог“, као „борба са старим“, у којој је старо саставни део.[747] Концепт који Брехт предлаже, је *хибридна уметност* која се „критички осврће на реалност из свог времена“, заснована не на основу застарелих традиционалних форми, него на основу „аванагардне техничке иновације“.[748] Брехтов „реализам“ омогућава присуство „конкретног“ и извођење могуће „апстракције“ из њега[749], што је у студији случаја метода ремедијације, конкретног хепенинга, апстрахованог од реалности у новом облику, или како то Брехт каже, „новог“ као „борбу са старим“.

Брехт, Бењамин и Грамши показивали су наглашени „историјски песимизам“ у односу на генерално комунистичко поимање историјског тридесетих година прошлог века, подведеним под оним што је Ромен Ролан идентификовао као „песимизам интелекта, оптимизам воље“, као дијалектичко саодношење према прошлости.[750] У том смеру размишљања Бењаминов став о концепт „историјског“ је да артикулација прошлости треба да се појави као супротстављање концепту „постојања традиције“ и сваком конформистичком покушају да се она очува.[751]

Ово је једно дубоко материјалистичко наслеђе које мотивише уметност да ствара антиципације са реоткривањем вредности за које сматра да су изгубљене у савременом контексту живљења. За Бењамина, „савремени човек“ је „редуковани човек“, „залеђен у хладноћи окружења и у свом деловању“[752], што је у суштини питање *присуства*. *Постојање* је питање „форме“, „аутономности“ и „слободе“. Дијалектичка позиција уметника као интенције изражава се кроз дело у живом друштвеном контексту, постављајући питања о друштвеној ситуацији и месту гласа народа у служби класних интереса, а не о идеји

---

[747] Ibid, 234-35.
[748] Brecht, „Popularity and Realism,“ 489.
[749] Ibid, 491.
[750] Stanley Mitchel, „Introduction,“ in Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock, intr. Stanley Mitchell (London, New York: Verso, 1998), ix-x.
[751] Валтер Бењамин, „За концептот на историјата“ во *Илуминации (Форми и фрагменти), Избрани Есеи*, прев. Катерина Јосифоска (Скопје: Или-Или, 2010), 110-11. Cf. V. I. Lenjin, „Suvremena marksistička filozofija: matrijalizam i id[illegible]am,“ u Boris Kalin, *Povijest filozofije: s odabranim tekstovima filozofa* (Zagreb, Školska knjiga, 1978), 374. Cf. Johannes Beetz, *Materiality and Subject in Marxism, (Post-)Structuralism, and Material Semiotics* (London: Macmillan, 2016), 2-39. Ђерг Лукач, као један од [illegible]истакнутијих марксистичких мислилаца, разматра идеја о класној борби. Cf. Boris Kalin, „György Lu[illegible]s,“ u Boris Kalin, *Povijest filozofije: s odabranim tekstovima filozofa* (Zagreb: Školska Knjiga 1978), 188-89. Cf. Alexander R. Galloway, Eugene Thacker, McKenzie Wark eds., *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2014), 7.
[752] Валтер Бењамин, „Авторот како произведувач“ во *Илуминации (Форми и фрагменти), Избрани Есеи*, прев. Катерина Јосифоска (Скопје: Или-Или, 2010), 143.

аутономије.[753] Неколико се кључних питања одбацују у замену за друга, постављајући концепт технике као противуречност поимању форме и садржаја као одвојене. За Брехта не постоји одвојеност форме и садржаја једног дела, а композиција не сме бити „чисто формална“ процедура.[754] Форма у уметности је пресудна за Брехта, често се појављује као „садржај“ дела, неизменично, а понекад и пре него што постоји визија о материјалу.[755]

Бењамин предлаже питање какав је положај уметничког дела према производним односима, да ли је његова природа револуционарниог духа..., питање које разоткрива појам *функције* дела, а уз то подвлачи и појам *технике*.[756] Ово је непосредно повезано са концептом „организација“ и „средствима за производњу“, као политички мотивисаним принципима, али политичко у овом контексту је модел који ће од својих читалаца (гледалаца) створити сараднике - модел Брехтовог *епског театра*.[757] Према Бењамину, епски театар је производ „историјске имагинације“, „неоспоран и сингуларан“, „драматичнији од дијалога“, али као што каже „не мање филозофски“, што је суштини концепција *аутора као произвођача*.[758] Брехтови ставови су обликовани утицајем Пискатора и Руских екс-футуриста, попут Третјакова[759], схватајући уништавање театра илузије, као концепт који се супротставља буржоаским вредностима, као што је модел Станиславског.[760]

Из ове генеалогије дијалектичког односа између политике и уметности, између средстава за производњу, технике и намере функције, према Бењамину произилази формулација да је „уметност вид производња“, а њена „сценска“ манифестација „разоткрива машинерије“[761], баш као и Брехтово епско позориште.[762] Од принципа епског позоришта, за студија случаја, суштински су: концепт „публике“ која изводи уметничку транспарентност и обраћа се масама; дидактички концепт „заплета“ кроз који се уводе историјске чињенице[763]; концепт „прекида“ који изазива чуђење, према генеалогији немачке речи [verfremden],

---

[753] Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts* (The Tanner Lectures on Human Values) (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 145.
[754] Brecht, *Brecht on Art and Politics*, 235.
[755] Ibid, 313-14.
[756] Бењамин, „Авторот како произведувач,“ 124-27.
[757] Ibid, 140.
[758] Mitchel, „Introduction,“ xii-v.
[759] За употребу израза [Verfremdung] погледај: Douglas Robinson, „Brecht's Modernist Marxism,“ in *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008), 170-71.
[760] Mitchel, „Introduction,“ xv-xvi.
[761] Ibid, xv-xvi.
[762] Benjamin, *Understanding Brecht,* 2.
[763] Ibid, 15-16.

откривајући се публици као отуђење; и можда најважније „гест који се може цитирати“[764], као метод разбијања везе између текста и контекста.[765] Гестовни садржај је за Брехта је срце театарског перформанса, као материјал за критику, дискусусију и промену.[766]

Епски театар је према Бењамину гестуалан (невербалан), а гест[767] се одражава према квантуму прекида (основни принцип епског театра) у извођењу.[768] Бењамин види функцију епског позоришта као „репрезентацију услова“, као „разоткривање услова“, односно конструисање „заћудности“ и „отуђења“ путем процес прекида.[769] Концепт „функционалне трансформације“ [Umfunktionierung][770], Бењамин преузима од Брехта да би појаснио дијалектику постваљености дела у оквиру производних односа и као „активни“ модел „класне борбе“.[771] У теоријском делу „Мали органон о театру“ (1949) [*Kleines Organon*], мислећи на поетички чин у погледу могућности о репрезентацији, Брехт испитује став и *гест* уметника у односу на уобичајене *естетске норме* прозиводње. За Брехта је позориште сценски репрезент структуре друштва[772], а гест је социјално условљен говор тела.[773] Херберт Маркузе, пак види задатак аутора као „разбијање конкретност угњетавања“ да би се „отворио ментални простор у коме се може препознати ово друштво“ онакво какво јесте.[774]

Монтажа за Бењамина, као облик *алегорије*, у функцији је „шока“, где се шок за револуционарног уметника дочекује са критичке дистанце, где критичка интелигенција коментарише представу.[775] Употреба монтаже омогућава политичке релације који нису одмах уочљиве, начин на који политика може директно ући у уметност. Према Мичеловом

---

[764] Ibid, 19. Cf. Tim Beasley-Murray, *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin: Experience and Form* (New York: Palgrave, Macmillan, 2007), 108-09.

[765] Валтер Бењамин, „Што е епски театар?“ во *Илуминации (Форми и фрагменти), Избрани Есеи*, прев. Катерина Јосифо(Скопје: Или-Или, 2010), 351-56.

[766] Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. John Willett (New York: Hill and W 1964), 33–42.

[767] Stam, Porton and Goldsmith, *Keywords in Subversive, Film/Media Aesthetics*, 113.

[768] Benjamin, *Understanding Brecht*, 3.

[769] Овде Бењамин користи појам [verfremden] и за аћудност“ и за „отуђивање“. Ibid, 18.

[770] Walter Benjamin, „The Author as Producer,“ in *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 485.

[771] Концепт „функционална трансформација“ води ка „политичком сусретом“. Benjamin, *Understanding Brecht*, 95.

[772] Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of An Aesthetic*, 189.

[773] inson, „Brecht's Modernist Marxism,“ 237.

[774] Herbert Marcuse, „Repressive Tolerance,“ in Robert Paul Wolff, Barrington Moore Jr. and Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance* (Boston: Beacon Press, [1965] 1969), 81-82, цитирано у Robinson, „Brecht's Modernist Marxism,“ 205-06.

[775] Mitchel, „Introduction,“ xiv. За појам алегорије види: Lyn Hejinian, „Avant Garde in Progress: An Allegory,“ in *The Idea of the Avant Garde - And What It Means Today*, ed. Marc James Léger (Manchester and New York: Manchester University Press, 2014), 63. За Бењаминов концепт алегорије пренет као принцип у дијалектичкој монтажи, као конфликтна комбинација докумената и коментара, начин да се дође до истине историје види: Dall'Asta, „Montage as Allegory,“ 300-01.

тумачењу, стара разлика између форме и садржаја је укинута, а сама форма је постала политичка.[776] Бењаминово тумачење епског театра је, ипак, сагледавање неких основних карактеристика, док Брехтово аутентично тумачење, есенцијално извлачи суштинска значења.

Сагледавања Јулије Кос [Juliet Koss] указују да је Брехтов епски театар супротан Аристотеловом драмском театру, а разлика је између парова „аргумент и разум" и „сугестија и осећање", као и између „отуђивање које ствара нешто посебно из обичног (епски)" и „емпатија која ствара нешто обично из посебног догађаја (драмског)".[777]

6.1. Концепт „отуђења"

Ефект отуђивања, Alienation effect – A effect,[778] као што је формулисан од Брехта значи: „Репрезентација која отуђује је та која нам дозвољава да препознамо њеног субјекта, али у исто време чинећи га да изгледа непознато".[779] Дијалектички материјализам, на који се Брехт јасно позива као метод, омогућава да се открију закони кретања у друштву, третирајући социјалне ситуације као процесе, откривајући све његове (друштвене) недоследности, а циљ је да се изазове „промена" и да се одржава „дисхармонични однос" са овим процесима.[780]

Нови (брехтовски) В-ефекат, као ефекат заћудности, служи за одузимање права нечему да се доживљава као интимно познато или заштићено, а разликује се од старог модела В-ефекта који је у пантомими служио за хипнозу и уживање.[781] [Verfremdungseffekt] раскида са идентификацијом (поистовећивањем) са карактером, ствара речи [language recited]

---

[776] Ibid, xvi - xvii.

[777] Juliet Koss, „Playing Politics with Estranged and Empathetic Audiences: Bertolt Brecht and Georg Fuchs." *South Atlantic Quarterly* 96.4 (1997): 810-11, цитирано у Robinson, „Brecht's Modernist Marxism," 207. Cf. Bertolt Brecht „Mali Organon za Teatar," u *...od u Brechta,* prev. Darko Suvin (Zagreb: Školska knjiga, 1970), 227. Cf. Balazs, *...eory of the Film*, 252. Cf. Stam, Porton and Goldsmith, *Keywords in Subversive, Film/Media Aesthetics*, 111. Cf. Murray Smith, „The Logic and Legacy of Brechtianism," in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, eds. David Bordwell and Noël Carrol (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996), 130.

[778] Према Дагласу Робинсону, Вилетова формулација или превод, [alienation effect (A-effect)], потиче од марксистичког утицаја на Брехта, односно појма [alienation (Entfremdung)], као совјетска замена појма [estrangement] појмом [alien...n]. Види: Robinson, „Brecht's Modernist Marxism," 173. Cf. Henri Lefebre, „Diajlektički Materijalzam," u Boris Kalin, *Povjest filozofije: s odabranim tekstovima filozofa* (Zagreb: Školska knjiga, 1987), 378.

[779] Brecht, *Brecht on Theatre*, 192.

[780] Ibid, 192-93.

неприродним [denaturalization] и чини их непознатим [defamilirization].[782] Према тумачењу Мајкла Патерсона [Michael Patterson], Брехтова епска форма и Брехтова монтажа су методе стимулисања јавног мњења о исходу, које се увек може преусмерити у новом правцу.[783]

У контексту кинематографије, Брехтова теорија утиче на појаву „ауторског филма“ [auteurist film][784], конкретније на његов мизансцен, који путем „хоризонталне“ и „вертикалне“ монтаже обезбеђује, сугерише, усмерава препознавање.[785] Отуда произилази појам „брехтовски биоскоп“, као „двоструки гест“ суштински критички метод који користи директне цитате самог аутора, метод који се даље идентификује као [kommentaretexte], дидактички у основи, и омогућава инструкције (естетске и политичке) публици.[786]

Даглас Робинсон анализира појаву појма „отуђење“ [estrangement] кроз Толстојево разјашњење у естетичком тракту „What Is Art“ (1898). Толстојево објашњење је да „људи међу собом, ако не осећају непријатељство једни према другима, они су ако ништа друго – туђи [chuzhdie]“.[787] Осећај отуђености је за Толстоја одлика лоше уметности, уметности која публику „инфицира“ изопаченим осећањима, док ће, у другом контексту изјавити да је, уметност која не носи та осећања фалсификата [poddelki].[788] Порука према латинским коренима потиче од израза [ex-pression], а доживљава се као утисак [im-pression]. Руски корени, с друге стране, показују да је [to express] еквивалентно [vyrazhat/vyrazit], [to strike in(wards)]. Толстојева позиција је [za], [behind-beyond], иза, мало даље, [zarazhat/zarazit], ићи даље да би се инфицирало, док је појам осећање [chuvstvo], који нема само значење „срећа, туга, тежина и ужас“, него и „спољашњи израз“, „одлучност“, „зачуђеност“, „поштовање“ и „задовољство“. Инфекција за Толстоја, значи канал односа и интелектуалног вођења, облик мишљења и поступања, каналисање моралног вођства кроз уметност, за добро или лоше, у

---

[781] Brecht, „Mali Organon za Teatar,“ 239-40.
[782] Marielle Sutherland, „Brecht's *Die Kleinbürgerhochzeit*: A Stück Coming Unstuck?,“ in *„Verwisch die Spuren!“ Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, eds. Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex (Amsterdam, New York: Rodopi, 2008), 86.
[783] Michael Patterson, „Brecht's Debt to Theatrical Expressionism,“ in *„Verwisch die Spuren!“ Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, eds. Robert Gillett, Godel and Weiss-Sussex (Amsterdam, New York: Rodopi, 2008), 95. За [illegible]ишљење и циља види: Brecht, *Brecht on Theatre*, 196.
[784] Adams Sitney, *Film Culture Reader* (New York: Cooper Square Press, 200[illegible]32-33. Cf. Robert Stam, *Film Theory: An Introduction* (Malden, Massachusetts, Oxford: Blackwell, 2000), 86-92. Cf. Barry Keith Grant, *Film Genre: From Iconography to Ideology* (London and New York: Wallflower, 2007), 57. Cf. James Naremore, „Authorship,“ in *A Companion to Film Theory*, eds. Toby Miller, Robert Stam (Malden, Mass: Blackwell, 2004), 10-12. Cf. Mišel Fuko, „Šta je Autor?“ u *Kratak uvod u recepciju „Francus[illegible]Teorije“*, prir. Dejan Aničić (Beograd: Karpos, 2018), 59-82.
[785] Martin Brady, „Brecht in Brechtian Cinema,“ in *„Verwisch die Spuren!“ Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, eds. Robert Gillett, Godela and Weiss-Sussex (Amsterdam, New York: Rodopi, 2008), 307.
[786] Brady „Brecht in Brechtian Cinema,“ 308.
[787] Douglas Robinson, „Zarazhenie: *Tolstoy's Infection Theory*,“ in *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008), 13.
[788] Robinson, „Zarazhenie: *Tolstoy's Infection Theory*,“ 14.

психичком здрављу или болести. Али, оно што је према Робинсону за Толстоја добра уметност, за Брехта је лоша, и обратно.[789]

Јурий Цивијан [Yuri Tsivian], као и Даглас Робинсон позива се на серију чланака „Могућности биоскопа“ (1924) [Vozmožnosti kino] Алексеја Николаевича Толстоја, дефинишући израз - *гест револуције*. Из Толстојеве опсервације о фасцинацији руског биоскопа брзим америчким филмским ефектима (уређивања), произилази виђење да „савремена (револуционарна) уметност, ... афирмише активност“ путем треће опције, *геста*. Према Толстојевој концепцији, „примарни гест је полазна тачка у уметности“, „гест револуције“ који ће настати из времена у коме се уметник обраћа актуелним стањима.[790]

Руски формалиста и авангардни теоретичар Виктор Шкловски је у свом есеју „Art as Technique“ (1917) је дефинисао појам „уређај отуђења“ [priyom ostraneniya], да би га касније редефинисао у есеју „Ажурирање концепта“ (1966) [Обновление понятия/Obnovlenie ponyatiya] као обнову концепта за који је сматрао да је доживео културну трансформацију путем стваралаштва Бертолта Брехта и концепт [verfremdungseffekt]. Есеј „Art as Technique, публикован“ 1917 је како је историјски забележено, написан 1916 године. Велики део идеја у њему је претходно изложен 1913 године, а како наводи Ени Ван Ден Овер [Annie Van Den Oever], може се сматрати авангардним Манифестом, као прокламатор револуционарног преврата, према ставу уметности из перспективе технике и утицаја на перцепцију.[791] У овом концепту лежи суштина раног авангардног пројекта, и залагања Руских формалиста, а нарочито су значајни списи Шкловског као дело из тенденције одговора на рани биоскоп у предреволуционарној Русији.[792]

Отуђење као концепт који произилази из трагања за критичком формулом која ће разликовати књижевност од некњижевности, оперативни је модел уметности чија је сврха да нас примора „да приметимо“.[793] Уводни пасус Шкловског у есеју „Art as Technique“ (1917) је „Уметност је размишљање у сликама“, концепт који потиче од Александра Потебнија [Alexander Potebnya] који је записао да „без слика нема уметности, а нарочито нема

---

[789] Ibid, 14-16.

[790] Yuri Tsivian, „The Gesture of Revolution or Misquoting as Device,“ in *Ostrannenie: On „Strangeness“ and the Moving Image The History, Reception, and Relevance of a Concept*, ed. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 21-22.

[791] Annie van Oever ed., „Ostranenie, 'The Montage of Attractions' and Early Cinema's 'Properly Irreducible Alien Quality',“ in *Ostrannenie: On „Strangeness" and the Moving Image The History, Reception, and Relevance of a Concept* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 33; 44.

[792] Van den Oever, „Ostranenie, 'The Montage of Attractions' and Early Cinema's 'Properly Irreducible Alien Quality',“ 33.

[793] Viktor Shklovsky, „Art as Technique“ (1917), in *Russian Formalist Critique: Four Essays*, trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), 4.

поезије“.[794] Уколико сматрамо да је намера неопходна за стварање уметности, или поставимо еквиваленцију између *намере* и *уметности*, према Школовског, постоје два могућа начина поимања уметности, „замишљена као прозаична и прихваћена као поетска“ или „намењена као поетска и прихваћена као прозаична“, што води до закључка да „уметничко у датом делу резултира из начина на који га сагледавамо“.[795]

> Циљ уметности је да пружи осећање ствари онако као што се перципирају, а не као што су познате. Техника уметности је да учини предмете „непознатим“, да форме учини проблематичним, да увећа тежину и дужину перцепције, јер је процес перцепције естетски и сам по себи и мора да се настави. Уметност је начин да се доживи умешност неког предмета; предмет није важан.[796]

Према оригиналном тумачењу Шкловског, термин [ostranenie] се односи на „специфичан начин сагледавања или реализовања већ аутоматизованог феномена“. Ово поимање је повезано са концептом „отуђења“ [estrangement] у поетици, повезано са модернистичком уметношћу. Због немогућности читања превода термина из немачке књижевности (непревођење је из политичких разлога), Шкловски се осврнуо на Новалисово [Novalis] тумачење, према којем се уметност стварања везује за стварање „пријатно чудног начина“, са стварањем „туђих“ ствари, истовремено „познати и привлачни“. Прави превод немачке дефиниције Новалисове кованице гласи: „Уметност пријатног отуђивања, чињење неког предмета чудним, а ипак познатим и привлачним: то је романтична поетика.“ [нем.: Die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden,* einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik] што у суштини указује на мешање концепта отуђености [estrangement] са [ostranenie]. Надаље, превод немачког појма, који нема директан руски превод, од „чињења чудног“ [рус.: делат’ strannymy], као покриће за [нем.: befremden], у преводу Силмана [Sil’man] и Копубовског [Kopubovsky] се претвара у „чињење туђим“ [рус.: delat chuzimi] као покриће за [нем.: fremd machen]. Коришћење руског корена према В. А. Неделину [V. A. Nedelin] и Л. Јаковенку [L. Yakovenko] као [рус.: chuz] – „страно, туђе“ описује Брехтов [verfremdungseffect] на руском [рус.: effekt otchuzhdeniya] или

[794] Alexander Potebnya, *Iz zapisok po teorii slovenosti* [Notes on the Theory of Language] (Kharkov, 1905), 83, цитирано у Shklovsky, „Art as Technique“ (1917), 5.
[795] Shklovsky, „Art as Technique“ (1917), 8.

„ефекат отуђења“.[797] Према Леву Јакубинском [Lev Yakubinsky], аутоматизација антрополошки значи „део људског стања“, процес када радње постају уобичајене, тј. „аутоматске“, „практичне вештине се повлаче“ у области „несвесно-аутоматског“. Упоређење Јакубинског је, између сензације [oschuschenie] када говоримо први пут (на страном језику) и сензације када се нешто ради по хиљадити пут.[798] Ту није експлицитно наведено, али се чини да је реч о поређењу између *поновног стварања,* или *чину понављања* већ познатог.

Године 1966 Шкловски ће изјавити да је употреба појма [ostranenie] неприкладна, због стилског предзнака који се испољава као крајњи циљ уметности и удаљава концепцију од праве функције уметности. После готово пола века, Шкловски ће утврдити да је истинска циљ уметности „продор у живот“.[799] Хегелијанство Шкловског доводи до његовог теоретисања појма отуђења, са премисом о основном скупу стања отуђења према Жан-Жаку Русоу, као моделу неједнакости и људске слободе, где се појам „суверен“ односи на заједницу и њену „колективну функцију“.[800] Хегелова материјалистичка критика[801], коју су даље развијали Фојербах, Штраус и Маркс [Feuerbach, Strauss, Marx], у суштини говори о отуђености човека, где је човек сведен на „пасивног посматрача“ ... „чекајући револуцију“.[802] Ову линију даље развија Ђерђ Лукач, дефинишући термине екстернализација [енг.: externalization] [нем.: entäußerung] и објективизација [енг.: objectification] [нем.: gegenständlichkeit] као процес одвајања од друштвених институција у којима је човек отуђен и екстернализован објекат.[803] Марксова употреба појма „процес објективизације“ [vergegenständlichung], указује да производ рада, заснован на раду и створен као материјал у предметима, резултира објективизацијом рада.[804] Отуђење рада се јавља као отуђење производа од његовог творца, концепција повезана са „апстракцијом“ производом, који постаје „власништво“ и „посед“ других. Етика се заснива на критици „вишка вредности“,

---

[796] Ibid, 12.
[797] Douglas Robinson, „Ostranenie: *Shklovsky's Estrangement Theory*,“ in *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008), 79-80.
[798] Robinson, „Ostranenie: *Shklovsky's Estrangement Theory*“, 80-81.
[799] Ibid, 91.
[800] Bertrand Rasel, „Glava XIX Ruso,“ u *Istorija zapadne filozofije*, prev. Dušanka Obradović (Beograd: Nova knjiga plus; Podgorica: Nova knjiga, 2015), 590.
[801] По Робинсону, Брехт никада није размишљао као прави хегелијанац, али је био ближи романтичном модернисти Шлегелу [Schlegel], ироничном човеку који је стварао сложене слике и ликове који се не могу једноставно и лако сместити у јединствену тему. Погледај Robinson, „Brecht's Modernist Marxism,“ 178.
[802] Douglas Robinson, „Shkolovsy's Hegelijanis,“ in *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008), 142.
[803] Robinson, „Shkolovsy's Hegelijanis.“ 136-37.

односно производње коју не може да конзумира онај ко ју је створио.[805] Раздвајање производи отуђење појединца и његових потреба, улазећи у даље системске отуђености.[806]

Према Робинсону, отуђивање [alienation/otchuzhdenie] и заћудност [estrangement/ostranenie] означавају дијаметрално супротни концепти. Робинсон сматра да је реакција отуђивање – де-отуђивање, зачуђивање – отчуђивање, односно у брехтовском смислу де-отуђивање и отчуђивање, чине ствари још туђим и чуднијим, како би изазвали публику да изађе из своје отуђене и зачудне позиције.[807] Као посвећени марксиста и заговорник дијалектичког материјализма, претпоставља се да је Брехт, који је имао увид у немачку књижевност, дао директан одговор на Марксову дијалектику, дефинишући појам отуђења.[808]

> Отуђити процес или карактер пре свега значи из процеса или лика изузети оно што је самоочигледно, познато и очигледно и изазвати изненађење и радозналост за то.[809]

Дефиниција појма [verfremdung] у тексту „Über experimentelles Theater“ (1939), разрађује модалитет откривања, уместо за стварање илузије стварности. По аналогији са појмом [Schwejk], концепт је „циркуларна метода“, док карактер са којим се овај термин симболички повезује изражава „мудрост“, која је потенцијално „деструктивна за читаву идеологију“.[810] Према Робинсону, постоје четири експланторна модела за то како Брехт развија концепт [verfremdungseffekt]. *Први*, појам је директан превод Шкловсковог термина [priyom ostraneniya]. *Други*, Брехт је међу последњима који следи хегеловску и марксову линију[811] концепта [entfremdung]. *Трећи*, сматра се да је Брехт био под утицајем наступа Меи Ланфанг [Mei Lanfang] у кинеском театру [Beijing Opera]. *Четврти*, развио је кључне

---

[804] Ibid, 142.
[805] Ibid, 160.
[806] Ibid, 161-62.
[807] Robinson, „Ostranenie: *Shklovsky's Estrangement Theory*,“ 97.
[808] Karl Marks, „Ekonomsko-Filozofski rakopisi iz 1844 god.: Otuđeni rad.“ U Boris Kalin, *Povjest Filozofije: s odabranim tekstovima filozofa* (Zagreb: Školska knjiga, 1987), 330-31.
[809] Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hd. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (*Berlin and Frankfurt/M.: Aufbau and Suhrkamp, 1988*), 540–57, цитирано код Ernest Schonfield, „Brecht and the Modern Picaresque,“ in *„Verwisch die Spuren!“ Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, eds. Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex (Amsterdam, New York: Rodopi, 2008), 68.
[810] Schonfield, „Brecht and the Modern Picaresque,“ 68-71.
[811] Robinson, „Brecht's Modernist Marxism,“ 180.

концепте и стратегије у свом епском позоришту, развијајући сарадњу са Ервином Пискатором, али и под извесним утицајем Ајзенштајнових и Пудовкинових филмова.[812] Тенденција науке, што је 1974 приметио Стенли Мичел, је да се раздвоји повезаност између Брехта и Шкловског, да се Брехтова идеологија демарксизује, формулишући је као искључиво прозападну, али брехтовско наслеђе показује сасвим другачији пут, наиме термин „поновно функционисање" разоткрива будућност авангардних пракси.[813] У суштини, Брехтов дијалектички модел унапређује теорију Шкловског, која се према првобитној формулацији тумачи као „модел изолованог читаоца који чита јединствени статички текст". Ту је реч о Брехтовој улози као драматурга и продуцента који делује у оквиру апаратуса (институције театра), где се размена одвија између колективне групе позоришних радника и колективне групе публике, које међусобно имају једнак реципрочан утицај, и реципрочно стварају ефектну заћудност, као модел „реципрочног колективитета".[814]

Брехтова употреба концепта [vorstellen] прати ту линију откровења, као ефекат „заћудности" и као подстицај за чин мишљења, превазилази саму репрезентацију уметности чија је функција да изазове одговор.[815] Остали појмови „предискуство" (време) и „трансискуство" (место) указују на просторна и темпорална померања, док је треће „померање" (размештање) од индивидуалног ка колективном.[816] Брехтова „поезија неочекиваног" структурисана је на сличан начин као и његове драме, усмерена на активног читаоца чија је улога да открије идеје које је песник „потиснуо".[817] Указујући на „неортодоксну употребу риме, језика и контекста", Хачинсонова интерпретација може послужити као аналогија са интерпретацијом филма Доре Гарсије, која такође неконвенционално (неортодоксно, несистематски) употребљава сцене, кадрове и језик филмске нарације, са експлицитним одсуством целовитости контекста, као предмета разоткривања гледаоца (читаоца). У својој поеми *Ulm* (1592) он намерно изоставља последњу строфу:

---

[812] Ibid, 167-68.
[813] Ibid, 169.
[814] Ibid, 196. За концепт колективног ауторства погледај: David Bordwell, Kristin Thompson and Jeff Smith, *Film Art: An Introduction*, 11th Edition (New York, NY: McGraw-Hill Education, 2017), 34.
[815] Robinson, „Brecht's Modernist Marxism," 200.
[816] 44., 202-04.
[817] Peter Hutchinson, „Uncomfortable, Unsettling, Alienating: Brecht's Poetry of the Unexpected," in *„Verwisch die Spuren!" Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex (eds.), Amsterdam - New York: Rodopi, 2008), 33.

> Да је сам Брехт укључио ту строфу, он би негирао *учешће* читаоца у процесу расуђивања, нешто што он стално покушава да промовише. Овај песник не воли да прича, него да показује. Он не воли да закључује, већ да дозволи свом читаоцу да то сам уради.[818]

У делу „Овај песник не жели да прича, него да показује“, видимо Брехтов антинаративни концепт, који више инсистира на репрезентативном карактеру... али није искључиво само репрезентативан, већ се односи на сликовитост приказа/исказа. Дора Гарсија је сличан пример, она није волела да прича, али са друге стране, пак, репрезентација „разбијених и неповезаних“ делова у филмском току, не значи да искључује присуство наративности, јер постоји догађај, иманентан концепцији наратива као „заступљеност најмање једног догађаја“. Осећај за композицију и сликовност (не сликовитост) је такође присутан у експерименталном есеју „Kriegsfibel“, као интертекст (или конвергенција) између „фотографије“ и „текста“, као метод конфликта између „стварности“ (новинске документарне фотографије и ратна штампа) и „лирског“. Исечке из новина и четворолинијску поему, Брехт назива „фотоепиграмима“, датирани око 1940 године.[819] Текст и фотографија се читају „симултано“ или „одвојено“ или „последично“, и ни једно, ни друго немају приоритет или и обе представе имају подједнаку важност.

Интерпретација ових односа као „Брехтових дисконтинуитета“ и „унакрсних асоцијација“ у „дисперзованом реду“, показује да ово није само пример конвергенције, већ и модел присвајања аутентичних новинских фотографија.[820] Прикази (концептуална дела) садрже неколико слојева, „фотографске реалности“ (објективни документарни приказ), преузет „опис догађаја“ из новина, и „мишљење о стању“ из личне перспективе. Том Кун ову структуру назива „трипартитном“, конститутивно састављеном од „слика, записа и потписа“ [pictura, inscriptio, subscription].[821] Тако је гледаоцу понуђена потпуна слобода у читању и просуђивању, односно да ли би исказано „друго мишљење аутора“ као суштински марксистички концепт (дијалектичко-материјалистички), могло извесно да утиче на обликовање свести код гледалаца.

---

[818] 44chinson, „Uncomfortable, Unsettling, Alienating,“ 33.
[819] Tom Kuhn, „Poetry and Photography: Mastering Reality,“ in *„Verwisch die Spuren!“ Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, eds. Robert Gillett, Godela Weiss-Sussex (Amsterdam, New York: Rodopi, 2008), 176.
[820] Kuhn, „Poetry and Photography,“ 169-74.

На документарним фотографијама у филму *Segunda Vez*, суперпониран је текст, који сугерише одређену читљивост, али у првобитном појављивању фотографије, нема текста, гледаоцу је остављено слободно поље за претпоставке.[822]

У теорији авангарде, Ренато Пођоли износи Марксову концепцију *отуђења*, прво примећујући да су „социопсихолошки" услови карактеристични „анархистичке културе" савременог живљења.[823] Стање отуђења, као стање социјалне дезинтеграције изазвано друштвом, према Пођолију, наслеђује модерни уметник, који га неминовно осећа као економско отуђење.[824] Економско и културно отуђење као стање модерног уметника, произилази из чињенице да га „буржоаско-капиталистичко друштво третира не као ствараоца, већ, с једне стране, као паразита и потрошача и, са друге, као радника и произвођача". Ова двострука отуђеност, чини уметника економски зависним и привидно (креативно) слободним, асимилирајући и физички и интелектуални рад, водећи до комерцијализације уметничког производа као услугу.[825]

У Гарсијином делу „социјални протест" се манифестује на нивоу уметничке форме, „отуђење од друштва" се трансформише у „отуђење од традиције", користећи лексике Жан-Пола Сартра.[826] Ефекат заћудности, на начина на који га Гарсија користи у свом раду делимично је одговор на друштвену отуђеност, на класну поделу, на комерцијализацију уметности, на континуирано потискивање колективног геста, израженог и вербализованог као критички глас.

6.2. Историја (коприсуство)

Владимир Проп сматра да „концепт креативне уметности не значи производњу нечега апсолутно новог […] Када социјална подела води ка стварању класа, креативна уметност се диференцира на исти начин".[827] Ова мисао је у потпуности сагласна са концептом дела у студији случаја у обе инстанце, и као прерада нечег старог у ново, и као дијалектички став ка вековној тенденцији поделе уметности, коју су институције апсорбовале „као подељену" са евидентно ослабљеном (нерефлективном) моћи и социјалном функцијом. Друштвено дело се

---

[821] Ibid, 177.
[822] За развијање критичке свести кроз фотографију види: Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, (London: Reaction Books Ltd., 2000, Reprint 2005, 2006), 60; 63.
[823] Poggioli, op. cit., 108.
[824] Ibid, 109-12.
[825] Ibid, 112-13.
[826] Ibid, 127.

мора нужно обраћати масама, а обраћање масама не чини дело мање уметничким од сваке друге институционилизоване уметничке форме.

> Какав је језик који не реферише ни на шта ван себе? То је језик редукован једино на своју материјалну природу; то је језик који одбацује значење.[828]

Јасно одређење референтног домена, у делу чији су предмет историјски појмови, један је од предуслова за препознавање суштинског подвлачења појединих историјских питања.[829] Појава историјског у одређеној уметничкој сугестији намеће принцип каузалности, односно аргументоване поставке формалног присуства историје.[830] Историјска контотација подразумева преиспитавање ауторске позиције, његових побуда и разлога о њеном ре-контекстуализовању. Навођење одређених историјских чињеница захтева одговарајућу употребу када је реч о испуњавању улоге уметности која поставља и тражи одговоре од историјског значаја.[831] У контексту уметничких пракси, ово правило не важи као опште наметнуто или прихватљиво. Тумачење одређених историјских чињеница може у одређеној мери бити (не)посредовано само уколико је реч о документарном жанру у било којој уметничкој форми. При посредовању историјских података, њихово излагање треба бити објективно како се не би променила документарна природа приповедања. Значење које би могло да произађе из њиховог постављања на одређено место у причи, њихова просторна и временска постављеност може допринети укупној структуралној генеричности означитеља, али не и да промени њихову аутентичну симболичност. У том случају – означитељ се (историјски) појављује као транспарентан и неопходно је разликовати денотирано и конотирано значење.

7. Авангарда – незавршени пројекат

Традиционални уметнички облици, према Капроу, не дозвољавају да се баријера између уметности и живота сломи.[832] Интенција авангардних пракси садржана је у изјави Капрова: „линија између уметности и живота треба одржавати што је могуће флуиднијом, а

---

[827] Propp, op. cit., 13.
[828] 133tan Todorov, *Poetic Language: The Russian Formalists* (New York: Routledge, 1988), 13.
[829] Robert C. Allen and Douglas Gumery, *Film History, Theory and Practice* (New York: Alfred A. Knopf, 1985), 48.
[830] Allen and Gumery, *Film History, Theory and Practice*, 49.
[831] Ibid, 50.

можда и нејасном“.[833] Сматрајући да је авангарду комплексно дефинисати, Оскар Масота истиче да је један од основних принципа дела „отвореност“ и радикална „негација“ дефинисаних онтолошких ентитета. Такву дијалектичку постављеност показују историјски односи између „хепенинга“ и „сликарства“, и између „хепенинга“ и „традиционалног позоришта“. При том однос негације према оно што се негира, треба да открије нешто значајно (језгро) онога што се негира, а радикална негативност дела треба довести у питање границе великих традиционалних жанрова, као што су сликарство, скулптура, музика итд.[834]

Да би се следио траг ове теоретизације, неопходан је повратак великих теоријских постулата авангарде и њихова ретеоретизација. У свом делу „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“ (1936), Валтер Бењамин [Walter Benjamin] пише:

> [...] у раздобљу техничке репродуктивности уметничког дела пропада оно што је његова аура. [...] *Техника репродуковања, ... изузима репродуковано са подручје традиције. Тиме што га репродуковање умногостручава, на место његовог једнократног присуства ставља његово омасовљено. И тиме што допушта репродуковању да излази у сусрет примаоцу* …, оно актуализије репродуковано.[835]

Према Бењамину, процеси везани за концепт масовног покрета дестабилизују „традицију“, донекле су повезани са филмом који има друштвени значај, и његову моћ да негира традицију и њене вредности.[836] С ове тачке гледишта, битно је установити да је у Гарсијином делу управо филм као медиј предмет унутрашње субверзије у смеру потпуног искоришћавања потенцијала медија, али у духу континуитета потраге по уметничком обрасцу који би остварио утопијску визију социјалног повезивања. Аура[837] може, али не мора

---

[832] Kaprow, „Assemblages, Environments and Happenings,“ 707.
[833] Ibid, 706.
[834] Masotta, „After Pop We Dematerialize,“ 213.
[835] Valter Benjamin. „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti (Treća verzija),“ u *O fotografiji i umetnosti* (Beograd: Kulturni Centar Beograd, 2006), 102.
[836] Ibid, 103.
[837] Појам „аура“ за Валтера Бењамина има сложено значење. Првенствено она је условљена променљивошћу људске перцепције у историјским контекстима, тачније у ери механичке репродукције, забележено проналаском фотографије као уметност (или уметност као фотографија). Нестанак ауре/ауратског је повезан са брзим индустријским и технолошким напретком, са променом медија уметности који стварају одређену удаљеност од примаоца без обзира на физичку близину до самог уметничког дела. Друштвени контекст је одговоран за повећање масе, а самим тим и за већи интензитет њиховог кретања, што се као укупна брзина живота поклапа са концептом „репродукције“, а не уникатности. Репродукција (као пролазна и поновљива) ствара то растојање дистанцу, ту удаљеност од праве слике, од њене трајности. Нестанак традиционалних

нужно да буде предмет анализе, јер друштвеност већ одавно не трага за њом. Стварност која постоји у друштву је изобличена, а одговор те стварности (као уметност) могао би да буде једино – уређивање хаоса. Утемељење уметности као револуционарног концепта значиће „утемељење у политици“.[838] Дијалектика филма лежи управо у начину на који се фотографије користе, као једна од „револуционарних функција филма“.[839]

Теорије које су развиле савремену дебату о авангради и визуелним уметностима, према Џону Робертсу, разликују се око два стајалишта: „они који третирају авангарду и њене историјске праксе[840] као чисто историјску категорију“ и они који сматрају да је „авангарда још увек незавршени пројекат“. Једни не верују у појам „пролазност“, а други „не прихватају концепт повратка“ и „одбацују“ све идеалистичке перспективе. Они који још увек сматрају да је авангарда *незавршени пројекат,* виде могућности за „револуционарни одговор“[841] и *перспективу* преко „реартикулације“ у различитим „друштвеним и политичким околностима“.[842]

Уметничком концепту Доре Гарсије, који тежи политичком дискурсу, блиске су хипотезе Рената Поџолија да је авангардна уметност као израз друштва више социолошка него естетска чињеница, уметност која иманентно садржи идеолошку премису.[843] Поџоли мапира дугу генеалогију авангарде још из далеке 1870[844] као производ националне и социјалне кризе у току Пруског рата и репресије Комуне, као обнову револуционарног духа од 1830 и 1848 године, али у облику социо-политичке авангарде (две авангарде: политичка и уметничка), као социо-политички конструкт.[845]

Дијалектички принцип припада концепту покрета, у чијем саставу Поџоли разликује *четири* иманентне карактеристике које у општијим цртама заступају авангардну идеологију:

вредности и вредновања аутентичног дела, између осталог, последица је променљивости контекста припадности, одсецања уметничког дела као револуционарног и политичког геста. Benjamin, „The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Second Version),“ 14; 15; 23; 29; 285-86; 293.

[838] Ibid, Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti (Treća verzija),“ 106.

[839] Ibid, 121.

[840] За друштвену функцију уметности види: Thompson and Bordwell, *Film History*, 125.

[841] За Бориса Гројса, уметност чини могуће прихватање револуције. Види: Boris Groys, „The Russian Avant Garde Revisited,“ in *The Idea of the Avant Garde - And What It Means Today*, ed. Marc James Léger (Manchester and New York: Manchester University Press, 2014), 170.

[842] John Roberts, „Revolutionary Pathos, Negation and the Suspensive Avant Garde,“ in *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, ed. Marc James Léger (Manchester and New York: Manchester University Press, 2014), 138.

[843] Poggioli, op. cit., 3-4; 9.

[844] Ibid, 10. Пит Стрејдом сматра да тумачење концепта авангардне уметности полази од њеног „историјског концепта“. Види: Piet Strydom, *Sociology of Art - Theories of the Avant-Garde* (Lecture Course on the Sociology of Art At: Department of Sociology) (Cork: University College Cork, 1984), 18-19. DOI: 10.13140/RG.2.1.4925.4805

[845] Poggioli, op. cit., 11-12.

активистички тренутак (агитовање) и *антагонистички тренутак* (дух непријатељства и опозиције).[846] Даље су радикални (деструктивни и ирационални) концепти именовани као *нихилизам* и *агонизам*.[847] Активизам[848] првенствено тежи ка промени социо-политичког система, одакле „авангарда“ наслеђује општу рецепцију концепта.[849] Антагонизам је различит између израженог отпора ка *јавном* и ка *традицији*.[850] Ова димензија напетости, као изражен антагонистички отпор обликовању јавног мњења, експлицитно постоји у Гарсијином делу. Преведено на уметнички језик, постоји као реципрочан однос не само између (историјски конотираних) делова већ и између делова и (системске) целине филмског дискурса и наратива, као константно кретање унапред и уназад у (активистичком) простору који се „као целина у покрету“ може доживети као *концептуална слика.* Стање *отуђења* као класични маркистички концепт[851], преовладава и у концепту авангарде. Тумачење авангарде, као што елаборира Пођоли, односи се на везу „уметности и друштва“ у коме успева да делује, као „опозиција“, експлицитно чак и кад „оспорава“ ту супротност.[852] Друштво се показује као „толерантно“, прихватајући ексцес појединаца и група који „врше преступ“ уместо да прате норме, прихватајући „другу уметност“, *авангардну уметност,* као „уметност изузетка“.[853] Следствено, како би могла изразити свој став, уметност треба бити институционално ангажована[854], тј. да покаже борбу унутар институција, као субверзију према моделу који је уметник дозволио да га апсорбује. Будући да уметник не може изразити читаву негацију, Пођоли сматра да је једини начин *метафора* као „конкретно културно“ деловање наспрам званичне културе.[855] Оспоравање масовне културе од стране авангарде није оспоравање техничког прогреса, информације и комуникације као средства, већ оспоравање цивилизације коју ствара.[856] Социо-психолошко стање које осећа уметник као изолован из друштва, је резултат процеса *отуђења* [alienation].[857] Свим врстама отуђења – психолошко, социјално, економско, историјско и стилско, заједнички именитељ је *етичко*

---

[846] Ibid, 25-26.
[847] Ibid, 26.
[848] Strydom, *Sociology of Art – Theories of the Avant-Garde*, 20.
[849] Poggioli, op. cit., 27-28.
[850] Ibid, 30-31.
[851] Marks, „Ekonomsko-Filozofski rukopisi,“ 330.
[852] Poggioli, op. cit., 103.
[853] Ibid, 106; 121.
[854] Ibid, 107.
[855] Ibid, 108.
[856] 108.
[857] Перспективу авангардне културе, Пођоли види уједињено, јер је отуђење додатно мотивише да опстоји. Ibid, 108-9.

отуђење. Реакција авангарде је њена експериментална форма, коју Пођоли назива „експериментално позориште“, „дидактичко“, „едукативно“, деловањем у домену јавности, и са наглашеном негацијом чисте естетске форме. Дијалектика је чин који се одвија између тренутка стварања и тренутка ангажовања експеримента унутар те креације.[858]

Функција повезивања уметничког дела и друштвене стварности је *дијалектични однос*, по Биргеру, а деловање уметности припада у оквиру „институције уметности“, као „друштвеној институцији“.[859] По Биргеру, „друштво“ „улази у само дело“ као „конструкт“, па према томе „и у његову намеру“.[860] Биргерова формулација да се „институција уметности“ може дефинисати само као супротност „животној пракси“, резултат је „дихотомије између уметности и друштва“ одређена „друштвеном целином“, као даља детерминанта и на позицији „онога који ствара“.[861] Али уз допуну да уколико се друштво јавља као „конструкт у делу“, као спротивност „уметности и животне праксе“ у току процеса себепозиционирања као „институције уметности“, тада се нужно долази до „раскида супротстављености између уметности и друштва“, у коме се претпоставља да уметност „није спољашни агент“, већ представља „део целине“.[862]

Проширено поље концепта институционалне критике, према Андреа Фрејзер [Andrea Fraser] обухвата диспозитиве као што су музеји и галерије, отворене јавне просторе, као и различите независне просторије, као што су странице уметничких часописа, каталози, колумне у штампи, локације продукције произвођача уметности и уметнички дискурс.[863] Авангардна уметност као суштински заступник институционалне критике ће увек бити у некаквој „релацији са социо-политичким окружењем уметника“, а „естетика“ коју буде произвела увек ће представљати некакав „одговор“ њеној „процени друштвених стања“, иманентно и конститутивно делујући као „друштвени феномен“.[864] Историјске авангардне праксе проистичу из контрадикције између модернистичке фазе када дају одговор на естетизовану аутономну[865] уметност и фазе прекида са модернизмом када доводе у питање институцију уметности.[866] Самокритика авангардне уметности јавља се као „друштвени

[858] Ibid, 127-37.
[859] Peter Birger, *Teorija avangarde*, prev. Zoran Milutinović (Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 1998), 15-18.
[860] Ibid, 19.
[861] Idem. Cf. Strydom, *Sociology of Art – Theories of the Avant-Garde*, 50.
[862] Birger, *Teorija avangarde*, 20.
[863] Andrea Fraser, „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique,“ in *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, ed. Marc James Léger (Manchester and New York: Manchester University Press, 2014), 14.
[864] Hejinian, „Avant Garde in Progress: An Allegory,“ 60.
[865] Strydom, op. cit., 51.
[866] Bürger, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde,“ 696.

подсистем“[867], као одрживост у самом делу, као реакција на прогресивну поделу рада и као реакција на естетику као праксу која води ка нестанку друштвена функција уметника.[868]

Дела (догађаји) који су производ авангардних пракси својом „колективном“ природом негирају концепт „индивидуалне рецепције“.[869] Главна Биргерова теза се тиче чињенице да авангарда тежи да трансцендира аутономну уметност путем трансформације уметности у животну праксу,[870] а да је истовремено својим „неуспехом“ „освојила“ институције.[871] Ово тумачење је додатно проширено закључком да су се друштвене институције показале „отпорним“ у погледу авангардних напада,[872] и да авангарда није успела да реализује свој циљ - да споји живот и уметност.[873] Страјдомова тумачења су да мисија авангардне уметности није била да уништи уметничку институцију, већ да је „сачува и превазиђе“, повлачећи појам [aufhebung] на начин на који га Хегел уводи.[874] Монтажа која се третира као фундаментални принцип авангардног дела је у складу са претпоставкама ове студије, али губитак револуционарног карактера *objecta trouvé*, и негација употребу делотворности „хепенинга“, за који се сматра да је изгубио потенцијал за шок,[875] су у супротности хипотезом која покушава да констатује управо супротно. *Хепенинг* је могућ у облику *догађаја* кроз употребу масовног медија – филма, хепенинга као „пронађеног предмета“ интерполиран и дематеријализован у дискурсу који производи шок ефекат, а однос између уметности и животних пракси није историјска прошлост једне неуспешне авангардне револуције, већ да је екстензија авангардног наслеђа у читавој потпуности појма.

7.1. Неоавангарда (порекло или обнова)

Став Биргера је да је неоавангарда институционализовала авангарду као уметност, поричући њену оригиналност.[876] Савремене теорије показују да оригиналност више није могућа за постмодернизам и да уметник само реорганизује префабриковане материјале,

---

[867] Birger, op. cit., 48. Cf. Strydom, op. cit., 51-52.
[868] Birger, op. cit., 49-51.
[869] Ibid, 81. Cf. Hejinian, op. cit., 60.
[870] Birger, op. cit., 83.
[871] Знак неуспеха, Биргер види и на „нивоу употребе“ уметничких *материјала*. Континуитет апропријације, Биргер види у праксама постмодернизма. Bürger, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde,“ 706.
[872] Ibid, 90. Cf. Strydom, op. cit., 52.
[873] Strydom, op. cit., 53. Биргерово разумевање није неутрализовање критичког потенцијала, већ неутрализација политичког потенцијала појединих 233. Види: Birger, op. cit., 143.
[874] Georg Wilhelm Freidrich Hegel, *Fenomenologija duha*, prev. Milan Kangrga (Zagreb: Naprijed, 1987), 523. Cf. Bürger, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde,“ 699. Cf. Strydom, op. cit., 52.
[875] Birger, op. cit., 90-91; 111.
[876] Birger, op. cit., 91.

слике и идеје као тезу антиоригиналности.[877] У тумачењу Бењаминовог концепта *алегорије*, Биргер изводи две основне карактеристике: „третман материјала“ и „конструкција дела“, сматрајући да је за авангардног уметника „материјал само материјал“, извучен од контекста, третиран као „празни знак“ коме се додаје значење.[878] „Конструкција“ авангардног дела састоји се од фрагмента, који се спајају (монтирају) да би се створило значење.[879] Чини се да недостаје једна чињеница, да авангардни уметник, и поред интенције о фрагментисању и спајању, о давању смисла и значаја *а постериори*, можда једноставно тако види сопствено дело, јер су и свет и окружење фрагментирани као такви и одговор новој реалности једноставно не би био другачији (осим политички).[880]

Другачија перспектива, наћићемо у аргументима Хала Фостера, који сматра да иновативна уметност показује да је смрт авангардних пракси прерано проглашена.[881] Питање о *понављању,* као актуелно у послератном периоду, се често повезује са појавом неоавангарде (педестих и шездесетих), као *поново увођење* технике „колажа и асамблажа, реди-мејда, монохроматског сликарства и конструисане скулптуре“. Есктензија и поновна појава авангардне уметности манифестује се на основу две претпоставке: *темпоралне*, као „поновног“ повезивања са историјским праксама; и, *просторне*, као „дисконектовање“ и „отварање“ новог поља стваралаштва.[882] Ова два аспекта одражавају се у моделима *темпоралности* и *наративности*. Према Фостеру временска веза је између авангарде и неоавангарде много сложеније питање „антиципације и реконструкције“ и се не може једноставно свести на „узрок“ и „последицу“, на „пре“ и „после“, већ да је то искуство које антиципира процесуланост у савременој уметности и данас.[883] Фостерове хипотезе се даље заснивају на тврдњи да је неоавангарда покушавала да одржи екстензију критичкг импулса авангарде, и да је произвела нова искуства, нове когнитивне везе и политичке интервенције које су трасирале пут савременој уметности данас.[884]

---

[877] Adrian Piper, „Political Art and the Paradigm of Innovation,“ in *The Idea of the Avant Garde - And What It Means Today*, ed. Marc James Léger (Manchester and New York: Manchester University Press, 2014), 4-6.
[878] Birger, op. cit., 106-07.
[879] Ibid, 107-08.
[880] Исто и Крис Катлер [Chris Cutler] не види пропаст у самом авангардном опредељењу, авангардни уметници су имали заједничку политичку жељу да гледају даље од уметничког дела, схватајући уметност као средство за изградњу новог света. Chris Cutler, „Thoughts on Music and the Avant Garde: Considerations on a Term and Its Public Use,“ in *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, ed. Marc James Léger (Manchester and New York: Manchester University Press, 2014), 218-219.
[881] Hal Foster, *The Return of the Real: The avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996), xvi.
[882] Ibid, 1-3.
[883] Ibid, 13-14.
[884] Ibid, 16-20.

Суштинска основа Фостерових хипотеза је да се неоавангардном уметношћу десило „повезивање уметности и живота“, отварајући кључну перспективу ономе што значи „културно-политичке стратегије“ и „социјално позиционирање“. Фостер разликује две неоавангарде. *Прва*, као поновно откривање дадаистичких пракси (Раушенберг и Капроу педестих), активирајући анархистичке нападе историјске авангарде. *Друга*, преокупирана „институционалном анализом“ (Бродерс и Бирен шездесетих), уместо „великих“ супротстављања, трансформира нападе у апстракцију и перформанс (иманентне и алегоријске).[885] Кључна тачка Фостерове анализе сажета је у тезу да се један догађај може регистровати само кроз други, као аналогија коју треба направити са пројектом студије случаја. За Фостера неоавангарда је:

> […] континуиран процес претензије и ретензије, комплексни релеј очекиване будућности и укратко реконструисане прошлости, у одложено деловање које пребацује сваку једноставну шему: пре и после, узрок и последица, порекло и понављање.[886]

Покушавајући да дочара вишедимензионалну природу концепта авангардне уметност, Дејвид Хопкинс види авангардни пројекат убудуће као пројектовање два веома јасна концепта: „уметничка аутономија, повучена из политичке борбе и културне индустрије“, и „уметничка аутономија као неодвојива од радикалних политичких (левичарских) уверења“.[887]

Анализе Р. Бруса Елдера [R. Bruce Elder] су усредсређене управо на експериментални карактер неоавангардног дела. *Структурални филм* као модел и естетика која унапред планира формалну поставку догађаја који се дешавају током снимања или монтаже, показује смисленост на нивоу „радње“ и претпоставку „укључености“ гледаоца у самом процесу. Основне карактеристике, као што су „удаљеност од слике“, „дубина слике“ и „видно поље“, третирају се као независне компоненте, а њихова независност формира комплексну

---

[885] Ibid, 21.

[886] Фројдов модел репресије и репетиције је кључан да би се разумео феномен излагања, сматрајући да је авангарда репресирана и поновљена, као рецепција, као отпор. Ibid, 29.

[887] Хопкинс сматра да се ове струје најекспликитније манифестују преко ситуациониста у шездесетих и револуције у Мају 1968. Hopkins, *Neo-Avant-Garde*, 4-6. Cf. Mikkel Bolt Rasmussen, „The Self-Destruction of the Avant Garde,“ in *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, ed. Marc James Léger (Manchester and New York: Manchester University Press, 2014), 125.

целину.[888] За Елдера, су приступ материјалима и процесу као *а приори* композицији система, принципи који се односе на „материјал медија: као рецептивност уметника према ономе чиме располаже“.[889]

Прекретница у историзацији авангардног пројекта поприма теоријску димензију у хипотезама Клауса Кливера [Claus Clüver], удаљени од пуког проглашења смрти историјске авангарде и осуде неуспеха неоавангарде, као што је претходно наведено. За Кливера, латиноамерички контекст и бразилски модернизам (1950-1960) имали су кључну улогу у антиципацији авангардног наслеђа. Назнака [vanguarda] има другачије значење од „авангарде“ у западном свету (и његовог широко распрострањеног појма о модернизму).[890] Генеалогија бразилског модернизма (од 1917 до 1929 године), је период који обележава прогресивне покрете у „уметности, књижевности, архитектури и музици“.[891] За песника и романописца Мариа де Андрадеа [Mário de Andrade], период „модернистичког покрета“ је период *Руптуре* [Grupo Ruptura], који карактерише „напуштање преовлађујућих принципа и техника“, подстакнути „револтом према националној интелигенцији“, са експлицитно израженим „револуционарним“ циљем усмереним ка „социо-политичким променама“ у друштву.[892] У „Manifesto Ruptura“ (1952) записана су основна начела новог слогана, експерименти са структуралним димензијама (простор-време, кретање и материјал).[893] *Руптура* у визуелним уметностима у послератном Бразилу значило је успостављање нове форме изражавања, као што су „конкретистичка уметност“[894] и „неоконкретистичка уметност“[895], са фокусом на „структури“ и „отворености“ дела, нарочито карактеристичним за „конкретну поезију“[896] и праксу *Ноигандерсових песника* [Noigandres poets], које је касније

[888] R. Bruce Elder, „The Structural Film: Ruptures and Continuities in Avant-Garde art,“ in *Neo-Avant-Garde*, ed. David Hopkins, ed. ass. Anna Katharina Schaffner (Amsterdam/New York: Rodopi, 2006), 127-28.
[889] Elder, „The Structural Film,“ 129.
[890] Clüver, op. cit., 163.
[891] Ibid, 164.
[892] Idem.
[893] Ibid, 168-69.
[894] Ibid, 167-69.
[895] Гулар [Gullar] је 1959 увео термин неоконкретизам као реакцију против примата теорије и механичког и рационалистичког заокрета који су увели конкретисти. Примери праксе Хелио Оитицица [Hélio Oiticica] (рељефи и конструкције), Лиђија Пејп [Lygia Pape] (физичка материјалност медија) довели су до укључивања гледалаца у отворену партиципативну уметност. Лиђија Кларк [Lygia Clark] и њена „књига песама“ указују на нову концептуалну димензију у третману уметничког предмета. Ibid, 170.
[896] На изложби *National Exhibition of Concrete Art* (1956), шест песника изложили су постер-поеме. Ово је пример за нека од првих медијских конвергенција шездесетих. *Noigandres poets* увели су форму идеограма као замену за класично схватање текста преко редуковања вербалног материјала до минимума и увођења структуралне игре пермутације и фрагментације између визуелног, ауралног и семантичког. Ibid, 172-73.

Филаделфо Менезес [Philadelpho Menezes] описао као „визуелну поезију“.[897] Ова референца је корисна за ово истраживање, јер се генеалогија *концептуалне наратологије* може се лоцирати у различитим уметничким праксама као кумулативно и наталожено искуство, подвлачећи Кливерову мисао:

> Подређени према просторној синтакси, ови наизглед једноставни текстови често омогућавају вишесмерно читање и враћају читаоца на почетак; укидањем традиционалне линеарне прогресије, песме ће успоставити просторно-временске односе […][898]

Концептуално-структуралистичка пракса конкретистичких песника извлачи сржексперименталиста, даље карактеристичан као модел у студији случаја. Све је то директно утицало на курс уметности и у Аргентини, нарочито на процес „дематеријализације“ који су предложили Оскар Масота и разне експерименталне групе, као и употреба концепта информације[899] у оквирима комуникативног дела. Рефлексије експерименталног духа, поред манифестација у неоконкретистичком покрету, највише су се испољиле у области кинематографије, што је резултирало „новим биоскопом“.[900]

7.2. Дијалектичке праксе и процесуална уметност

Акумулација појма „пракса“ још у време историјских авангарди, добија свој пуни облик седамдесетих, према Мајклу Корису, иако је из историје уметности познато да се „пракса“[901] појављује најмање две деценије раније, са акционом сликарством[902], и у области проширеног биоскопа и проширеног позоришта. Према Корису, процесуална уметност, или праксе засноване на процесима [process-based practices], радикално одступају од производње материјалног предмета који се сматра примарним циљем уметности.[903] Ово тумачење је

---

[897] Ibid, 175-76.
[898] Ibid, 173.
[899] Umberto Eco, *The Open Work*, trans. Anna Cancogni, intr. David Robey (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989), 93.
[900] Clüver, op. cit., 180.
[901] Роберт Стам указује на Брехтово залагање за уметност као „позив на праксу“ где гледалац нема функцију да уп[illegible]ни свет, већ да га промени. Stam, *Film Theory*, 145-48.
[902] Sylvia Harrison, *Pop Art and the Origins of Post-Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 80.
[903] Michael Corris, „The Dialogical Imagination: The Conversational Aesthetic of Conceptual Art,“ in *Neo-Avant-Garde*, ed. David Hopkins, ed. ass. Anna Katharina Schaffner (Amsterdam/New York: Rodopi, 2006), 301.

важно за студију случаја јер је једна просторно-временска материјалност (оригинални хепенинг, поновно извођење) замењена знаком (постаје референца) у медију који у суштини поседује дводимензионалну податљивост материјалности филма (аурално и визуелно перцептиван), али као уметничка пракса, њена иманентна формула је *процес* (процес снимања, монтаже, пројектовања, концептуализације). Материјално (извођење, медији) и нематеријално (процеси, когнитивно) се сударају/укрштају у концептуалној димензији процеса извођења дела – филма (*виртуелног догађаја*).

У континуитету већ постављених питања о авангарди, процесуална уметност поново поставља питање о аутономији уметности. Исцртавањем контура процесуалне уметности у форми *перформанса* (по сценарију или не); *амбијента* или *инсталације*; *интервенције у јавном простору*; *друштвеног сусрета* (конверзација или текући пројекат у заједници), следи да „уметност може уопште да не резултира објектом/предметом". Корисова концепција је да ова врста уметности директно и радикално улази у неки облик дијалога, и у позицију субјекта „уметник и прималац".[904] Говорећи о авангардној уметности (уопште), која има за циљ да „компликује" друштвене норме и правила „уметника и гледаоца", уметник више није једини покретач процеса или перформанса, већ термини „уметник" и „прималац" су „разоткривени од стране свог културног ауторитета".[905] Овакво схватање редефинише идеју да је авангардни уметник усмерен ка уништењу институције уметности, са нагласком да је институција конституисана унутрашњим позиционирањем уметника, његовом формалном (реторичком) расположивошћу. Дакле, релевантност Корисове хипотезе подржава концепт апстрахираног наратора у студији случаја и одбацивање модела свезанајућег наратора.

Концептуалне праксе из 1972, су модел који Корис истражује, као екстензију „дијалошке имагинације" која се појавила шездесетих. Критички дискурс концептуалног пројекта усмерен на „подривање интерпретативних компетенција посматрача" нуди облик уметности (текст) који захтева одложену читљивост. Упркос спознаји да концептуална уметност није била усмерена само на језик као формални облик, њену „функцију" метафоричке замене преузима „структура језика" као методолошки концепт. Према Корису концептуални уметници су отишли даље од аналогије између визуелних искустава и уметности „у име потенцијално виталније форме":

[904] Ibid, 301.

> […] језик заслужује да буде главна преокупација визуелним уметницима јер уоквирује наше целокупно искуство са визуелном уметношћу. Ми не извештавамо само о ономе што видимо путем лингвистичких средстава; ми гледамо кроз језик.[906]

Уметнички објекат је уклопљен у амбијент у коме је представљен, замењен текстом, ефемерним перформансима, баналним фотографијама и инсталацијама.[907] Примери из стваралаштва Еда Рејнхарта (црне слике), Џосефа Кошута (таутологије, простори за читање), Мела Рамсдена (саморефлексивне слике) постављају концепт „гледаоца" као модел обликовања дисконтинуиран у процесу рецепције (физички и концептуално).[908] Група *Art&Language* (1972 - 1974) је кроз своје праксе показала да језик има „индексну природу", где означено, гледалац, производи концептуалну могућност да се дело реализује, али не као метафора, већ као произвођач према могућности генерисања детаља као практично дискурзивна могућност.[909]

Анализа праксе Гија Дебора, Константа и Асгера Јорна у оквиру *Ситуационистичке Интернационале* (1957-1972) коју је урадила Френсис Стрејси [Frances Stracey], сугерише да значај ове групе лежи у структурирању односа између „пролазних и садашњих револуционарних тренутака". Ситуационисти су негирали постојање неоавангарде, сматрајући да је пројекат историјске авангарде пролонгиран и недовршен, те као такав значи деловати „сада", а „сада" значи – однос према прошлости.[910] У Деборовим моћним изјавама садржане су суштинска одличја на релацији историјског обнављања:

> *Посједници историје* дали су времену *смер*, а смер је, у исти мах, и *значење*. Али та историја се засебно развија и нестаје; она не утиче на дубље равни друштва јер остаје одвојена од заједничке стварности.[911]

---

[905] Ibid, 302.
[906] Ibid, 302-303.
[907] Ibid, 303.
[908] Ibid, 305.
[909] Michael Baldwin, Charles Harrison and Mel Ramsden, *Art & Language in Practice,* Volume 1: Illustrated Handbook (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999), 58-59, цитирано у Corris, op. cit., 306.
[910] Frances Stracey, „Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today," in *Neo-Avant-Garde*, ed. David Hopkins, ed. ass. Anna Katharina Schaffner (Amsterdam – New York: Rodopi, 2006), 311-312.
[911] Gi Debor, *Društvo spektakla 1967,* prev. i prir. Aleksa Golijanin (Porodična biblioteka br. 4, drugo izdanje, 2006), 37.

Револуционарне уметничке праксе виде се као алтернативно ослобађање животних пракси чије је кретање супротно естетизацији свакодневног живота унутар културне индустрије.[912] Стрејсин аргумент о револуционарном оживљавању авангардних пракси налази се у Деборовим опсервацијама[913] раних авангардних покрета (дада, надреализам и брехтовско позориште, Кобра и летристи). Циљ *СИ* је био да обнови конструктивни потенцијал историјске авангарде[914], као праксе супротстављања „раздвајању“ (животној пракси од уметности) предодређеној спектаклом.[915] И поред „оспоравања конвенција уметности“, према принципима *СИ* (теорија у пракси), *неоавангарда* напушта своју посвећеност „потпуној друштвеној револуцији“, и делује у „ограниченом компензаторском домену“.[916] Према Дебору, деловање уметности је повезано са начином на који ће се уметност суочити (конфронтирати) са спектаклом који се непрекидно обнавља и показује да се свет не може зграбити кроз аутономне форме деловања.[917] Суштински циљ *СИ*, је облик деловања – као иманентна критика, који користи „језик спектакла“ да говори против њега, што само по себи значи да говори другим језиком.[918] Процес именован као [détournement] значи „зграбити“, имплементиран у контексту присвајања „постојећих естетских елемената“ као „девалвација и ревалоризација са њиховим постављањем у различитим контекстима“.[919] Аутентично формулисање израза [détournement] произлази из става да *критика*, „мора нужно да изрази доминацију над прошлости“, а „траг истине“ се мора лоцирати у генеологији њеног постанка.[920]

> Модификовање или *détournement*, ре-употреба већ постојећих уметничких елемената у потпуно новом ентитету, представља стални тренд савремене авангарде ...[921]

За Дебора, диверзија [détournement] означава „радикализацију претходних критичких закључака, који су окамењени као респектабилне истине, и тако су претворени у лажи“,

[912] Stracey, „Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today,“ 312.
[913] Debor, op. cit., 50.
[914] Stracey, op. cit., 314.
[915] Debor, op. cit., 9; 52.
[916] Stracey, op. cit., 315.
[917] Debor, op. cit., 8.
[918] Stracey, op. cit., 316. Cf. Debor, op. cit., 53.
[919] Stracey, „Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today,“ 316.
[920] Debor, op. cit., 53. 114
[921] John McHale trans., *The Real Split in the International: Theses on the Situanist International and Its Time, 1972* (London: Pluto Press, 2003), 177.

позивајући се на Кјеркегора, према коме је неопходна „дистанца од свега што је претворено у званичну истину“.[922] У Гарсијином филму, „диверзија“ се користи на начин на који Дебор оличава критичку моћ, као „доследности која враћа вредност прошлим истинама“, дајући им „нови покрет“ као модел „критике садашњости“.[923]

У контексту уметничке праксе, Дебор употребљава принцип [détournement] као естетско-политичку стратегију у својим филмовима, као метод излагања „идеолошких значења“, где је сваки преузети елемент потенцијални конституент нове структуре.[924] Филм *Society of the Spectacle* (1973) је експлицитно заснован на Ајзенштајновој „теорији монтаже атракција“ као метод „прекида“ хомогености историјског континиуума преко „дијалектичке монтаже“.[925] У експерименталном филму *Урлици у славу Де Сада* [*Hurlements en faveur de Sade* (1952)], звучни филм, без слика, Дебор реконцептуализира раније успостављену дискрепантну монтажу [montage discrepant] летриста Исидора Исуа [Isidore Isou], прецизно елабориране у његовој теорији и пракси у филму *Traité de bave et d'éternité* [*On Venom and Eternity* (1951)] као метод намерне несинхронизације звука и слике, проширена производњом онога што се назива [image ciselante]. Идеја је била да се на слику интервенише говором [par la parole].[926] За аналогију принципа *détournement* са студијом случаја, важна је следећа формулација:

> […] *détournement* је поступак цитирања и поновне употребе оригиналног елемента у новом контексту како би се добило другачије и некомодификовано значење.[927]

Концепт [détournement] касније постаје основна техника оспоравања спектакла у дијалектичком дискурсу *СИ*-а, пропраћена концептом [dérive] (техника брзог прелаза кроз различите амбијенте).[928] Између осталог, за ситуационисте је био важан политички ангажман као критика језика и његовог отуђујећег ефекта, претварајући незначење у значење,

---

[922] Debor, op. cit., 53.
[923] Ibid, 53-54.
[924] Kiara M. Cabañas, *Off-screen cinema: Isidore Isou and the Lettrist avant-garde* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2014), 104-05.
[925] Dall'Asta, „Montage as Allegory,“ 301.
[926] Овај метод су даље развијали летристи који су радили у духу трансформације биоскопа. Види: Cabañas, *Off-screen cinema*, 7 – 9; 31.
[927] Ibid, 104-110.
[928] Guy Debord, „Theory of the Dérive,“ *Les Lèvres Nues* no. 9 (November, 1956), reprinted in *Internationale Situationniste* no.2 (December, 1958).

некомуникацију у комуникацију, као изазивање репрезентације у оквиру функционалног апаратуса и биоскопа као његовог деривата.[929] Концепт модификовања [détournement] је заступљен као приступ обликовања у Гарсијином делу, имајући у виду да су ранија историјска искуства и сазнања повезана са медијском градацијом хепенинга (жанрови хепенинга и антихепенинг) уграђени у начину ре-осмишљања новог концептуалног-формалног-материјалистичког модела – филма. Дело „излаже“ *трагове* критичког мишљења (Ален Капроу, Оскар Масота), јасним упућивањем на оно што је предмет „негације“[930], стварајући преокрет у начину на који би се могло приступити успостављеним „истинама и правилима“, како би се субјект дискурса отворио за могуће „критичко читање“ референтних тачака. Аналогија појма негација (контрадикција) у студији случаја односи се на одсуство догађаја, присутног само као семантички концепт (оригинални хепенинзи), чије одсуство генерише присуство у конотацији и денотацији (оригиналне документарне фотографије) и ствара нови догађај у виртуелном пољу (снимљен поново изведен хепенинг), кроз филмски (апропријацијски) дискурс. Сходно томе, концептуална наратологија није „нео“ или „пост“ фаза авангарде, већ екстензија историјских авангарди данас и поред каснијег појављивања у хронолошком смислу.

> Концептуална уметност и друге савремене уметничке праксе нису поново створиле директну везу претходне авангарде - између уметничке и политичке авангарде, већ су уместо тога покушале да одрже уметничке експерименте у животу.[931]

7.3. Социополитичка димензија авангардног дела

Полазећи из социолошке перспективе Пит Страјдом [Piet Strydom], проналази етимологију код француског социолога Сен Симона [Claude Henri de Saint-Simon], који преноси појам „авангарда“ са „милитарног“ на „уметничко поље“, дајући му модерно

219

[929] Деборов филм *La société du spectacle* [*The Society of the Spectacle* (1973)] показује зачетак медијске интертекстуалности унутар филмског медија кроз коришћење присвојених филмских секвенци. Cabañas, op. cit., 110-17.
[930] Greimas and Courtés, op. cit., 60-61. Cf. Debor, op. cit., 52.

културно значење као „вежба позитивне моћи над друштвом“,[932] „дужност и мисију“ уметника.[933] Две авангарде, према Страјдому, уметничка и политичка се често „преклапају“. Друштвено-практична или политичка авангарда са друштвеном мисијом „надилази“ чисто културни домен деловања, истко као и уметничка, за која се сматра да треба да буде свесна друштвених чињеница и људске судбине.[934] Прелазак са модернизма на авангардну уметност суштински је утемељен у концепцији шпанског филозофа Хозе Ортега и Гасета [José Ortega y Gassett], према којој „дехуманизација уметности“ одговара појму „разочарења“ [disenchantment], насупрот рационалности. Указујући на противречности између „традиционалног уметничког дела“ створеног „од човека“ и „уметничке форме“ „новог света“, намера је да се покаже да „перцепција стварности“ и „перцепција форме“ су „некомпатибилни“.[935]

Типологије[936] авангардне уметности сугеришу процес продуженог деловања, у прилог концепту проширења савремених облика изражавања. За Страјдома, брехтовски принцип је значајан због елиминисања дихотомије између „чисте“ и „политичке“ уметности.[937] Три основна облика уметничке слике указују на промену „рационалног“ модуса промишљања. *Прва*, идеална уметничка репрезентација; *друга*, реалистичка уметност и *трећа*, уметност рефлексије. Описана градација промене рационалности слике резултат је „апсолутне истине“, „спољне природе“, „људске субјективности“, а све се то огледа као референтни систем уметности.[938] Почеци брехтовског принципа могу се пратити до трећег модела, пример који је произашао из искуства са импресионизмом, где је „доминација предмета“ замењена „еманципацијом површине“ уметничке слике. Према Гелену, Сера је увео „ефекат непознатог“ као преформулисање закона „видљивости видљивог“.[939] Страјдомово тумачење

---

[931] Bolt Rasmussen, „The Self-Destruction of the Avant Garde,“ 123.
[932] За концепта „друштво“ види: Georg Simmel, *The Sociology of Georg Simmel*, ed. and trans. Kurt H. Wolff (Illinois: The Free Press, 1950), 40; 58-59.
[933] Donald Egbert, *Social Radicalism in the Arts* (London: Duckworth, 1970), 118; 121, цитирано у Strydom, op. cit., 11.
[934] Strydom, op. cit, 12.
[935] Ibid, 185.
[936] José Ortega y Gassett, *The Dehumanization of Art* (Garden City, NY: Doubleday, 1956), 8-48, цитирано код Strydom, op. cit., 15-16.
[937] Strydom, op. cit, 55. У савременој теорији постоје категорије: *експлицитно политичка уметност* (дестабилизује односе моћи који су конститутивни за неограничено слободно тржиште капитализма) и *имплицитно политичка уметност* (заокупљена апстракцијом, чистом формом, перцепцијом, лепотом, избегава политичке теме и ради са већ прихваћеним материјалима, техникама и методама производње). Види: Piper, „Political Art and the Paradigm of Innovation,“ 8.
[938] Arnold Gehlen, *Zeitbilder: Zur Soziologie und Ästhetik der moderne* (Frankfurt/Bonn: Athenäum, 1965), цитирано код Strydom, op. cit, 57.
[939] Strydom, op. cit, 60.

указује да појам „рефлексија“ уведен од Гелена означава „ангажовање мисаоних радњи“ као серију „искуства“ која омогућавају „повезивање два конфликтна поља“ у циљу успостављања *континуума*. Како резултат тога, рефлексија се јавља као „чин позивања“ када су два конфликтна поља у спрези или интерференцији, процес који се даље развија са постимпресионизмом.[940]

Следеће Геленово тумачење да је „авангардна уметност као концептуална уметност“ суштински је важно за ову дисератцију, тј. *екстензија* авангардне уметности у концептуалним практикама, као *директно наслеђе*. Генеалогија концептуалне уметности онако као што се данас манифестује у уметничком делу Доре Гарсије, може да се прати кроз следеће фазе. Прво, претпостављена „конотација публике“ као *а прирори* стајалиште пре него уметничко дело добије некакав визулени облик, као „однос“ који се развија сличан ономе између „сликања и писања“. Променом референтног система (као фундаметална револуција), сликарство прелази из домена „репрезентација“ у домену „разоткривања“, „писање нестаје“ из уметничке слике премшатањем у домену *оптичко-концептуалног*. Улазећи у домен „субјективности“, успоставља се веза између „спољне реалности“ и „субјекта“, позивајући се на „производњу значења“ као резултат извлачења суштине *уметничке активности*. Производња „знака“ је премешетена „концептуализовано“, имајућу у виду „концептуализовану перцепцију“ или уметничку праксу „оптичког“, *пикторалног језика*. Разоткрива се „теоретска димензија“ *инкорпорирања субјекта* у „концептуално-теоретској компоненти“, а одавде следи и Геленова формулација: *авангардна слика – концептуална слика*. Концептуализација је прослеђена потребом увођења „коментара“ у облику „уметничке литература“, теорије и „манифеста”, као *интегрални и суштински део* стваралаштва.[941]

Марк Џејмс Леже разматра аванградну уметност хипотезом о социолошко-политичком контексту и савременим екстензијама дијалектичког материјализма, који су били основа послератном теоријском дискурсу. Постављени ризом преиспитује савремене уметничке праксе (контекстуално дискурзивну и институционалну критику) у контексту „когнитивног капитализма“ као сложеног институционалног апарата који упија „креативност и нематеријални рад“ и третира уметност као „услужни“ производ. Опсервација се фокусира на „критичке уметности“, које подвлаче друштвено и политичко, стварају у алтернативним

[940] Ibid, 60-62.
[941] Овој процес Геленове концептулизације уочава у стваралаштву кубиста. Ibid, 63.

медијима и показују обећавајуће континуирано авангардно наслеђе у садашњости.[942] Критички дискурс је генерисан у послератном периоду, са појавом „нове левице“ и „нових друштвених покрета од педесетих до осамдесетих“ као аутономних и солидарних облика, којима не управља централизовани извор моћи.[943]

Сагласно претходним теоризацијама (Биргер, на пример, и Фостер делимично, Дебор у целости), Лежеове хипотезе показују да постоји извесно институционално прилагођавање,[944] односно нивелисање импулса активистичке уметности. Слобода коју манифестује уметност (као отпор) је довољно привидно, симулакрично деловање у оквиру допуштене читљивости дела као културални производ. [945]

Кључни аспекат заједничког присуства у оквиру институционалног апарата дотиче питање о *политикама видљивости.* Капиталистичка машина, према „етичко-естетској парадигми“ Феликса Гатарија [Félix Guattari], подупире онолико слободе, или „коефицијента слободе“ и онолико „инвентивности“ колико је потребно да се не би распао систем контроле.[946] У том смислу, уметници артикулишу извесну критичку и слободну мисао или „коефицијенте слободе“ јер им институције дају минималну видљивост, а притом дозвољавају им да покажу своју прекарност. Упркос општем запажању, права „авангардна уметност“ се и даље посматра као „потиснути“ облик „вандисциплинарне праксе“, као „контра-моћ која одбацује неизбежност капиталистичке интеграције“.[947] Лежеова авангардна хипотеза заснива се на „концепту борбе“, одређеној „синтомеопатском праксом“, чији концепт деловања није ван институција, већ настоји да их трансформише.[948] Претпоставка је радикална јер скицира концепт који искључује досадашње моделе критичког промишљања, јер, како каже, уметност је до сада показивала колаборативност кроз своје „контрадикторно кретање“, указујући да је моделом „ослабљивања институција“ она само „производила мноштво као облик саставне (конститутивне) моћи“.[949] Синтеопатска пракса поседује свест о отуђујућим структурама, и превазилази критику диспозиција, њена функција је да се

---

[942] Marc James Léger, *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics* (Winchester, UK; Washington, USA: Zero Books, 2012), 12.
[943] Léger, *Brave New Avant Garde*, 13.
[944] У дискурсу савремене уметности, критика „институционалне уметности“ се развија као део критике класног друштва и није савршени синоним за критику институција. Види: Léger, op. cit., 21.
[945] Ibid, 13.
Félix Guattari, „Modèles de contraine et modélisation créative“ (April 1991), *Chimères* 28, 1996. https://web.archive.org/web/20041205185018/http://www.revue-chimeres.org/pdf/28chi02.pdf, приступљено 01. септембра 2020.
[947] Léger, op. cit., 13-14.
[948] Ibid, 14.

самотрансформише у присуство које заузима у тим оквирима да би преузела.[950] Таква уметност је идеолошки утемељена, а упркос својој креативности, могла би бити еманципаторска.

Јавни домен се континуирано конституише као „оргазнизациони принцип политичког поретка“, према Јирген Хабермас.[951] Идеја о *друштвеним субјектима* [community subjects] је анти-есенцијалистички концепт критичког односа *друштвене уметности* као место интеракције између „социјалних“ и „субјективних“ конфигурација.[952] Алтернативни модел *релациона естетика* [esthétique relationnelle], предложен од Николе Буриоа 1998 године, произлази из праксе Рикрита Тиравanија [Rirkrit Tiravanjija] и Лијама Гилика [Liam Gillick] као „недовршено“, „отворено дело“ ка „социјалној интеракцији“.[953] Сматра се да савремено дело мора преживети период садашњости, простор у коме ће се водити „неограничена дискусија“, контексте у којима ће уметничке форме настајати једна из друге или ће се репродуковати из других облика.[954] Ово тумачење показује да релациона естетика није само концепт који омогућава социјалну интеракцију, већ и есенцијални принцип уметничке конвергенције, тј. отвореност дела може резултирати производњом мноштва облика артикулације.

Други Лежеов пример је „ангажована“ друштвена уметност у облику *дијалошке естетике,* коју је предложио Грант Кестер на основу модела о субјективности заснован на „комуникативној интеракцији“, дефинисан од Јиргена Хабермаса.[955] Сматра се да су „дискурзивни“ облици комуникације наметнути надређеним и хијерархијским редом.[956] То је модел „саморефлексивности“ који „дозвољава само привремено (релативно) разумевање између чланова одређене заједнице“ у условима када је „нормални социјални“ или „политички консензус“ доведен у питање. Препознавање овог модела не произлази из „универзалног значења“, већ условљености „процеса дискурса“ као таквог.[957] Учешће у

---

[949] Ibid, 15.
[950] Ibid, 15.
[951] Jurgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger, ass. Frederick Lawrence (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991), 4.
[952] Léger, op. cit., 54.
[953] Ibid, 55.
[954] Nicolas Bouuriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods (Dijon: Les presses du reel, 2002), 5-8.
[955] Léger, op. cit., 58.
[956] Расмусен види *нестанак авангарде* као резултат „експропријације комуникацијских средстава од капитализма“. Bolt Rasmussen, „The Self-Destruction of the Avant Garde,“ 121-22.
[957] Grant Kester, „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art,“ in *Theory in Contemporary Art Since 1985*, edited by Zoya Kucor and Simon Leung (Oxford: Blackwell, 2005).

јавном домену, према Хабермасу, налаже да је придржавање одређеним правилима неопходност како би се „изоловао дискурзивни простор“ од „неједнакости који ограничавају људску комуникацију у свакодневном нормалном животу“. У оквиру те дискурзивне слободе „сваки субјекат који је компетентан може да говори и да учествује у дискурсу“.[958] Интеракција као егалитарни концепт подстиче осећај солидарности између дискурзивних саучесника, који деле „субјективно подељен начин живота“.[959] Генеалогија савременог концепта „јавности“ повезује се са успоном „средње класе“, са политичким отпором апсолутизму,[960] слично концепту класне борбе на „ниво знака“, на „ниво језика“, у јавном домену са конкретним и апсолутним опредељењем као што је биоскоп. Авангарда двадесетог века, како је описао Леже, има „неповерење у комуникативности дијалога“ (као што смо раније видели код Дебора), и зато „прибегава ка […] антидискурзивним средствима за радикализовање уметничке продукције: шок, дефамилијаризација, апстракција“.[961]

Становиште Џона Робертса је да се „пад“ авангарде не би дискутовао и данас уколико је стварно реч о потпуно несталој друштвеној појави која иза себе није оставила „интелектуалне и културне трагове“.[962] Еманципаторски пројекат руске авангарде двадесетих и тридесетих дозвољава полемику око аспекта онога што значи „револуционарна трансформација“ као недовршени пројекат, суштински дотичући питања о „уметности, раду и вредности“ у домену „јавне сфере“, као модел који је „преживео контра-револуцију“. Према овим разматрањима, „пад“ авангарде се не може поједноставити, пре треба говорити о „конструктивном паду“[963], који је оставио довољно отворености за савремене уметнике као што је Дора Гарсија.

Са друге стране, Борис Гројс дијалектички разматра контекст руске авангарде, сматрајући да је неодговарајуће поистовећавање, као што се често ради, руске револуционарне авангарде са оном која се односи на уметничке праксе из двадесетих, јер се већ у том периоду она налази у постреволуционарној фази и на уметничком и на политичком плану. Као „пост“ фаза она развија раније успостављена уметничка искуства која се јављају

[958] Jürgen Habermas, „Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification,“ in *Moral Consciousness and Communicative Action*, trans. by Christian Lenhardt and Shierry Weber Nicholson (Cambridge, MA: MIT Press, 19[illegible]4-89.
[959] Jürgen Habermas, „Justice and Solidarity,“ in *Philosophical Forum* 21 (1989-90), [illegible]цитирано код Kester, op. cit.
[960] Grant Kester, „Crowds and Connoisseurs: Art and the Public Sphere in America,“ in *A Companion to Contemporary Art since 1945*, ed. Amelia Jones (Malden, MA; Oxford; Carlton, Victoria, Australia: Blackwell Publishing Ltd., 2006), 251.
[961] Léger, op. cit., 58.
[962] Roberts, „Revolutionary Pathos, Negation and the Suspensive Avant Garde,“ 138.
[963] Ibid, 140.

пре Октобарске револуције, а у постреволуционарног контекста у коме се је до(развила) уметност је подржана од стране државе. Зато Гројс указује на то да схватање авангарде из двадесетих не може бити да је она „револуционарна“ и „против“ доминантних економских и политичких структура. Супротно општој тврдњи, она је само потврда једном, као што га Гројс назива - „пост-револуционарни статус кво“.[964] Али питање наметнуто од Гројса изгледа више него актуелно за ову расправу: „Шта значи продужавање авангарде?“ Одбацујући обе могућности, повратак револуционарне форме у облику „роба“ и облик „контрареволуције“ као што је пример „постмодерне“, други талас руске авангарде који успоставља *модел редукције* је управо континуум који може дати одговарајући одговор, сматра Гројс. Праксе из првог таласа (пр. Малјевич) показују да се редукција користи да би се показала „нередуктибилност“ уметности у сврху показивања „неуништивости“ уметности.[965] Док други талас користи концепт редукције као „уклањање предреволуционарног поретка, као догађај, да би се отворио ка постреволуционарном, ... поретку“. Гројс тумачи други талас као „редукцију новог света која се јавља као чин редукције старог“. Одавде видимо двоструку критичку дистанцу, према критицизму предреволуционарних пракси, али и као иманентну критику уграђену у нову самопоставку уметности у односу на њене претходнике.[966] Ова референца на Гројсово тумачење је ваљано објашњење зашто модел филма, који је у противречности са концептом дематеријализације (или редукције) када се посматра у контексту културе консумеризма, постављен унутар институционалног модела, изражавајући критичке ставове уметности (Гарсија).

Револуционарну веру у „прогрес“, Виталиј Комар види као „систематско уништавање традиције старе културе“ и као стварање „нове ексцентричне утопије, новог уметника, новог гледаоца“. Верование у „ново“, за Виталија Комара и Алика Маламида, произвело је сот-уметност као „концептуални еклектицизам“, поп верзију совјетског агитпропа у духу појма „социјализам“.[967] Али шта је социјализам[968] и да ли је социјализам као концепт довољно утопијска пројекција уметности у будућности?

---

[964] Groys, „The Russian Avant Garde Revisited,“ 168.
[965] Ibid, 171.
[966] Idem.
[967] Vitaly Komar, „Avant Garde, Sots-Art & Conceptual Eclecticism,“ in *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, ed. Marc James Léger (Manchester and New York: Manchester Univ[illegible] Press, 2014), 174.
[968] За формулације појма „социјализам“ види: Simmel, op. cit., 73-74. Cf. Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture [illegible]Society* (New York: Oxford University Press, 1985), 286-91. Cf. Raymond Williams, *[illegible]arxism and Culture in Culture and Society (1780-1950)* (New York: Doubleday and Company, Inc., 1950), 290. Cf. Raymond Williams, *George Orwell in Culture and Society (1780-1950)* (New York: Doubleday and Company, Inc., 1950), 146; 306.

За Џона Робертса, продуктивна форма авангарде се манифестује као *суспензивна авангарда*, која покушава да пронађе начин „како“ и под „каквим“ условима ће се заузети за превазилажење сопственог *постреволуционарног облика*, назван „посттермидоријско“[969] стање.[970] Суспензија, у тумачењу Робертса, истовремено значи и „прихватање“ и „негирање“ пада авангарде. Како је наведено, континуитет авангардних идеала[971] био би могућ само ако би успео да препозна услове који ограничавају слободу деловања у оквиру „буржоаске културе“.[972] Ово је питање које се односи на естетске узроке за постојање „слободне радне снаге“ у облику *отуђености* (облик робе) као „супернитет“ који својим опстанком убедљиво износи критику инструменталном поимању слободе. У том пресеку стварног мотива постојања и његове пројектоване институционалне форме, „уметност нужно делује изван заједничког“ поља „културних, друштвених и институционалних“ образаца, као позиција коју одређује себи и дефинише се кроз њу као експлицитни модел *негације*.[973] Стога, је *суспензивна функција* авангарде систематизација „неидентитарне функције“ уметности као неопходни услов њене „отворености“ или „моћи бесконачне идеације.“[974]

7.4. Уметност као комуникативни модел

Концепт конверзације (разговора) према Зимелу, може се поставити аналогно концепту, дијалогу и комуникацији, онако како је формулисан. Ван друштвености, социолошке форме интеракције су значајни у условима њиховог садржаја. Друштвеност апстрахује ове форме и снабдева их – оне које круже око себе као да су осенчена тела. У којој мери се тај циљ одржава – постаје евидентан, коначно, у разговору, најопштијем средству заједничког међу људима, […] као уметности разговора, која има своја уметничка правила. У чисто друштвеном разговору, тема је само неопходан медиј кроз који сама жива размена говора развија своје привлачности.[975]

Али да би друштвени дискурс био релевантан, потребно је разоткрити опречне и критичке ставове који то друштво чине простором слободне мисли. Према Зимеловим

---

[969] За тумачење појма „термидоријански“ дискурс Алана Бадјуа, види Steven Corcoran ed., „Thermidorian,“ in *The Badiou Dictionary* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), 352-57.
[970] Roberts, „Revolutionary Pathos, Negation and the Suspensive Avant Garde,“ 141.
[971] Рушење баријера између уметности и друштва, између културе и политике, основни су идеали авангардне уметности. Hagener, *Moving Forward, Looking Back*, 13-17.
[972] Roberts, op. cit., 141.
[973] Ibid, 142.
[974] Roberts, op. cit., 142-44.
[975] Simmel, op. cit., 51-52.

хипотезама „конфликт“ настаје када „индивидуе“ као „социјални елеменат“ улазе у „конкретни феномен са називом ’друштво‘“.[976] Овакво тумачење аналогно је садржајној компоненти документарног материјала приказаног у филму, конфронтацији друштвених група са репресивном влашћу у аргентинском контексту у периоду шездесетих. Док кроз призму „уметничког аспекта“, „тачка гледишта“ аутора као појединца, манифестује ставове у име друштвене групе, износећи чињенице које и у савременом друштвеном контексту одржавају напет однос са пост-историјске чињенице и контекстуализације.

Дефинишући *комуникативни ланац*, епистемолошку елаборацију два *колективна тела* – пошиљаоца и примаоца, Гремас долази до тога шта значи *посредовање* [mediation] (посредством медија), као основни метод за остваривање процеса комуникације. У тумачењу модела „социјалне комуникације“, Гремасова теза указује да је неопходно дотакнути се „семиотичке димензије друштва“.[977] Социјална комуникација подразумева „интерпретацију аутономних димензија ових друштава“, „значајна димензија у којој друштво постоји као значење за индивидуе и групе које га сачињавају“, али и шта оно представља за „друга друштва која га узимају у обзир и препознају као различито“.[978] Према Гремасу, однос између друштва и појединца, као две одвојене семиотичке инстанце, нивелисан је кроз „језик“ (као „друштвена чињеница“), и као такав „надилази индивидуе“ улазећи у комуникацију из које би се генерисало значење.[979] У контексту филма, избор медија се може посматрати као „заједнички језик“, „репрезентативни корпус текстова“[980], као својеврсни естетски језик.

Јирген Хабермас развија теорију комуникативне радње која се даље проширава на теорију друштва, фокусирајући се на рационалност, радњу и значење, као лингвистичке компоненте прагматике *језика*.[981] Једна од полазних тачака Хабермасових истраживања је „начин примене“ *реченица у исказима* [utterance]. Радња је оно што доводи до разумевања [verständigung][982] у оквиру друштвене комуникације, а искази имају обележја валидности у *говорном чину*.[983]

---

[976] Ibid, 58.
[977] Greimas, *On Meaning*, 181-83.
[978] Ibid, 183.
[979] Ibid, 184.
[980] Ibid, 185.
[981] У списима „What Is Universal Pragmatics? (1976)“, Хабермас у[illegible]је да је језик специфични медиј за постизање разумевања у социо-културној фази еволуције. Види: Jürgen Habermas, *On The Pragmatics of Co[illegible]unication*, ed. Maeve Cooke (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998), 1; 21.
[982] Habermas, *On The Pragmatics of Communication*, 19.
[983] Ibid, 2-3.

Ако је позната намера говорног чина, односно разлог због којег је одређено значење изазвано, онда се разумевање може на одговарајући начин постићи, имајући у виду да је разлог увек отворен - крај, односно да је подложан контекстуалном разматрању. Веродостојност исказа је прагматична димензија која има *етичку* и *естетску димензију*, а *концепт* истине треба прагматично отпаковати, и поред излагању критике и коментара у датом контекстуалном утемељењу.[984] Акцент комуникативне радње стоји на оправданости [einlösen] говорног чина као процес да се достигне разумевање кроз следеће инстанце: *интелигибилан* исказ нечега, давање слушаоцу *нешто* што треба да се разуме, то нешто треба да буде разумљиво, *разумевање* долази у комуникацији са другима. Ово је модел који омогућава дељење знања, са којим се може, али не мора, постићи договор.[985] Према Хабермасу „сензорно искуство“ (чулно примање) се остварује „без посредовања“, а „комуникативно искуство“ је искључиво „посредовано“ на следећи начин: прво путем епистемолошког односа између *експерименталног чина* и његовог објекта,; друго, представљање *реалности* има функцију *семантичког садржаја*; треће, изражавање *намерног чина*, где је *разумевање* изражено у предложеног садржаја интерпретације.[986] Суштинска аналогија теорије комуникативног дејства са начином на који се уметнички језик користи као средство посредовања у студији случаја, лежи у појашњавању нивоа експликације значења, према Хабермасу.

> Уколико је значење у писаној реченици, радњи, гесту, уметничком делу, средству, теорији, робу, трансмитираном документу итд. нејасно, онда је експликација значења усмерена на семантички садржај симболичке формације. Покушавајући да разумемо њен садржај, заузимамо исту позицију коју заузима ’аутор‘ када пише реченицу, извршава радњу, користи средство, примењује теорију и тако даље. Често, такође, морамо да идемо даље од онога што аутор намерава да уради и да узмемо у обзир контекст за који он није био свестан.[987]

Ово тумачење се не може у потпуности пресликати у модел производње значења у нашем случају, јер је аутор увек свестан да је контекстуална рецепција *а приори* неодређена

[984] Ibid, 12-13.
[985] Ibid, 22.
[986] Ibid, 29-30.

и стога (не)транспарентност у првој инстанци, као суштинско обележје отвореног дела, треба да донесе много контекстуалних схватања, али ипак не превише удаљених од позиције са које полази аутор, односно намера исказа треба бити у извесној мери садржана у и чину разумевања дела. Ово суштински подвлачи мисао Волошинова: „Значење речи у потпуности је одређено њеним контекстом. […] постоји онолико значења речи колико и контекста за њену употребу“.[988] Отуда ће „аргентински“ контекст, као семантички садржај, бити више него симболичан у исказу (иако функционише на нивоу симбола, уз иконички предзнак, предтекст),[989] а његово *уметничко* (на нивоу ремедијације и поновног извођења), *политичко* (друштвени систем репресије где уметност на одговарајући начин показује чин отпора) и *социјално* (друштво у Аргентини и било који други савремени облик друштва где уметност заузима експлицитну дијалектичку позицију) утемељење у савременом контексту, добиће *дијалектички поглед* са дистанце (временске и просторне). Ово доводи до констатације да се дијалектички обрт језика (као перформативан) одвија у домену *социјалног дискурса*. Волошинова теорија језика (у основи материјалистичка)[990] показује да „идеолошко уграђено“ (резултат идеолошког стваралаштва) има места у „социјалном материјалу знакова“, где опстаје као „медиј комуникације“ између различитих појединаца.[991]

> Индивидуална свест не само да се не може користити да се нешто објасни, већ, напротив, она сама има потребу од објашњена са становишта друштвеног, идеолошког медија. *Индивидуална свест је друштвено-идеолошка чињеница*. […][992]

Начин на који је скициран Хабермасов концепт комуникације сугерише да у језику постоје „површинске структуре“ које носе садржајни корпус, које у чину „језичког изражавања“ могу да поприме облик *парафразе* (унутар самог језика) или *превода* (изразне форме на другом језику), што доводи до интерактивног процеса између „лексикона“ једног

---

[987] Ibid, 32.
[988] V. N. Vološinov, *Marxism and Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunk (New York, London: Seminar Press, 1973), 79.
[989] Vološinov, „Marxism and Philosophy of Language,“ in Harrison and Wood, 469.
[990] Волошинов своју теорију језика заснива на марксистичком концепту филозофије језика и као мање апстрактнији модел Хабермасове теорије о комуникативном деловању, пошто експлицитно уводи идеологију језика као неизбежну чињеницу у комуникативном чину (емитовање и примање). Односно, појмови идеолошка креативност, идеолошки знак и идеолошка свест, сообразно на обе инстанце у процесу комуникације, пошиљалац и прималац.
[991] Ibid, 469-70.
[992] Свест је иманентно уграђена у слици, речи, гесту. Ibid, 470.

језика или између „лексике“ оба језика.[993] Ова понуђена шема може се на одговарајући начин односити на медијску *интертекстуалност* (као парафраза) или на *ремедијацију* (као превод) изразне форме једног уметничког дела у/кроз језик изражавања другог уметничког дела.

У студији случаја имамо оба примера, парафразе су у форми *цитата* (документарне фотографије, интермедијалност), док ће *превод* (понављање, поновно извођење, ремедијација) имати облик *аутентичне артикулације*. Прва лексичка комуникација одвија се на нивоу унутрашње медијске комуникације, начин на који је остварена преко израза, а друга између оригинална и његове поновљене форме као лексика између два језика.

Уверљивост комуникативне компетенције остварује се кроз три фазе[994], по Хабермасу, који могу на одговарајући начин добити проширену формулацију у контексту Волошиновљевих хипотеза (идеологија, знак и форме комуникације). *Прво*, форма знака је обликована формама социјалне интеракције (Хабермасове егзистенцијалне претпоставке); *друго*, еволутивно наглашавање пажње у процесу семиотичке комуникације (намера за оно што Хабермас представља), *треће*, индивидуално значење може попримити своју друштвену форму само ако се одвија унутар социјалног миљеа (прихватљива слика Хабермасовог самоизражавања). Следствено, све три инстанце Волошинова су успостављене да би се утврдило да „у свет идеологије може ући само оно што је стекло друштвену вредност“, како би се и најмање варијације социјалног постојања (разлог класне борбе) интегрисале у оквиру великих, универзално-историјских димензија језика.[995]

У контексту уметничких пракси, критичка уметност се може интегрисати у универзално-историјским димензијама културе[996], не само и једино путем институционалне канонизације, већ и путем индивидуалних гестова који користе језик социјалне комуникације и достижу одређену критичну масу као одговарајући реципијент, говорећи кроз језик класне борбе[997], изазивајући заборављена историјска значења у новом савременом контексту. То је један од начина да се поново пробуде идеали историјских авангарди, како порекло и као обнова.

---

[993] Habermas, *On The Pragmatics of Communication*, 32.
[994] Ibid, 50.
[995] Vološinov, „Marxism and Philosophy of Language,“ in Harrison and Wood, 472-73.
[996] Habermas, op.cit., 248.
[997] Према немачком дадаисти Гросу, уметник живи у „континуираном односу са јавношћу, са друштвом” и „не може једноставно да се повуче из закона еволуције“, чак ни када постоји „класни сукоб“. Cf. George Grosz and Wieland Herzfelde, „Art Is in Danger,“ in *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 453.

8. Праксе укрштања – интертекстуалност

Концепт „интертекстуалности“ [intertextualité] према хипотезама Јулије Кристеве односи се на чињеницу да су сви текстови (филмови, драме, романи, анегдоте и други) створени од других текстова.[998]

> Такозвана *композиција* текста, ипак, додељује „границу бесконачности“ и тиме испуњава први критеријум текста: да би избегао да постане „бекство“ [*fuite*] означитеља у слободном току, овај дискурс мора да обезбеди заштитине ограде [*des garde-fous*]. *Композиција* је, у том смислу, индекс текста као праксе и *премиса* његове *истинитости*, чији ће *доказ* бити препознавање једне епохе или једне од њених структура.[999]

У делу „Od djela do teksta“ (1999), Ролан Барт формулише *текст* путем седам тачака. У првој формулацији (текст као методолошко средство које се активира само у процесу производње) видљива је виртуелна димензија текста у студији случаја. Друга формулација (субверзивност текста који преиспитује границе и кодове изражавања) подвлачи процес поновног извођења и имплицитну интертекстуалност. Трећа (симболичка природа текста-означитеља који кодира у одложеном трајању), показује да се конотирана значења враћају у текст као нови означитељи. Четврта показује да филмски језик у студији случаја антиципира мноштво значења, „множина која се не може редуцирати“. Пета показује да је текст мрежа, баш као и ризом односа између различитих комбинација медијске (текстуалне) форме. Шеста формулација „рад као предмет потрошње“ који се „опире редукцији“ подвлачи пројекат концептуалне праксе у аргентинском контексту засновану на деловању унутар мреже циркулације масовних медија. И седма формулација (улога текста као друштвеног простора који учествује у друштвеним утопијама, разоткривајући друштвене односе) јасно оцртава ауторску намеру, стварајући нови друштвени простор отворен за коментаре.[1000]

Текст – Гарсијино уметничко дело, може се тумачити као аналогија Бартовог описа појма „текст“[1001], као „мултидимензионалног“ интерактивног простора конституисаног

---

[998] Abbott, op.cit., 94.
[999] Kristeva, *Revolution in Poetic Language,* 209.
[1000] Barthes, „Od djela do teksta,“ 203-07.

сукобом и спајања различитих рукописа, као цитат немерљивог спектра културних средишта (различитих уметнички и друштвени контексти уписани на ширу културну мапу).

Јурај Лотман сугерише да „уношење“ (или упад) „фрагмената текстова“ у туђи језик може да генерише „ново значење“.[1002] Наратив *основног текста* (*Segunda Vez*) и *други текстови* (поновно изведене целине и адаптирани наслови) имају заједничке елементе, а њихов однос резултира подтекстом (носиоца значења), обезбеђеним нелинеарним низом догађаја. Откривање уграђеног текста (других текстова) и огледни текст (основни текст) резултира функцијом читаоца.[1003] Упад страног текста, „текста у тексту“ или „фрагмента текста“ одвојеног од његове природне „семантичке мреже“ уведеног (механички) у „нови семантички простор“, може да изврши низ функција, према Лотману, може да буде *семантички катализатор* мењајући природу основног значења, особито када је упад неочекиван, тада се сматра да добија суштинску „семантичку функцију“ као специфичност *уметничких текстова*. Преношењем из једног у други семиотички систем осветљавају се *границе текста,* „спољна“ која га одваја од „не-текста“ и „унутрашња“ која га подваја на различито „кодиране делове“. Отуда, „присуство граница“[1004] постаје видљиво путем њихове „покретности“, тј. као што се мења структура граница, тако је и промена кодова могућа. Композиција, као метод „реторичког спајања“ текстова са различитим кодирањем, је сложен интерактивни простор у коме уоквиривање и текст чине јединствену целину.[1005]

Дидје Косте види концепт „текста“ као „чин комуникације“ на експресивном плану где се *језик* и *говор* укрштају.[1006] *Први* елемент текста је његова „материјална супстанција“ као потенцијал „репродуктивности“, а *други* елемент се не разликује од „пошиљаоца“ и „примаоца“, што је карактеристично за „припадност“ ширем „миљеу“. *Производња текста* и његова *трансмисија* се одвијају путем одређених „канала“, „простора“ који се доживљавају као „растојање“[1007], при чему текст доживљава „временско одлагање“. Миље је конституисан од мноштва „фактора производње“, комбинованих у „кодове“, даље у „системе3, а прошли чинови комуникације појављују се као „трагови“ у контексту. Као пресек услова под којима

[1001] Roland Barthes, „Smrt autora,“ u *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker (Zagreb: Matica Hrvatska, 1999), 199.
[1002] Lotman, *Culture and Explosion,* 68.
[1003] Mieke Bal, „An Indication the the Reader,“ in *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 58.
[1004] Lotman, *Culture and Explosion*, 69.
[1005] Ibid, 69-76.
[1006] Coste, op. cit., 79.

текст, *порука* и *интерпретативност* улазе у „комуникативну ситуацију“ која је непоновљива, ствара се миље. Нове „ситуације“ и „чинови комуникације“ генеришу се самим присуством текста у одређеном миљеу.[1008]

У делу *Aesthetics of Film* (1992), Жак Омон, Ален Баргала, Мишел Мари, Марк Верне [Jacques Aumont, Alain Bargala, Michel Marie, Marc Vernet] нотирају да семиотика појам *текста* посматра као „означитељски објекат“ или „јединицу дискурса“, а концепт „филмски текст“ је комплекснији за одређивање, јер се доживљава као „порука“ „једног или више синематских кодова“, и је супротан концепту „филмски систем“.[1009] Један од могућих приступа филмском тексту јесте да се на њега гледа као на „филмски језик“, узимајући у обзир монтажу. Други могући приступ је да се посматра као чисто „текстуална пракса“ у релацији са другим означитељским конфигурацијама у оквиру једног дела и коначно филмски текст као „материјални догађај“.[1010] Филмски систем се третира као интервенција – радња коју филм изводи на филмском језику.[1011] Дело је одређено у „хетерогеним“ условима језика, док се текст тумачи као „хомоген“ у језику, а његово постојање је везано за продукцију и остварује се „само кроз језик“.[1012]

Теорија интертекстуалности је увела схватање да је „сваки текст повезан са другим текстовима“, односно да нова појава текстова нужно припада концепту „интертекстуалности“.[1013] У есеју „From Text to Intertext“, Роберт Стам дефинише појам „интертекста“ уметничког дела као „укрштање уметничких дела“ са „истом или упоредном формом“, и са свим „серијама“ у којима се налази текст. Интертекстуалност према Стаму је „динамична уметничка активност“ која управља са „постојећим текстовима и дискурсима“.[1014] Уметност (у свим врстама и манифестацијама), али и сами књижевни облици често улазе у дијалошки облик између себе, у оквириима истог специфичног медија, али и између различитих медија и баш зато интертекстуалност је могућност за екстензију или проширивања медијске дефинисаности, потенцијал за нове онтолошке поставке.

[1007] Појам „растојања [distance] претпоставља референтну тачку, и може се (из)мерити такозваним онтолошким правилима. Види; Alice Bell and Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2019), 65.
[1008] Coste, op. cit., 79-80.
[1009] Aumont, Bargala, Marie and Vernet, „Cinema and Language,“ 166-67.
[1010] Ibid, 167.
[1011] Ibid, 169.
[1012] Ibid, 168-70.
[1013] Stam, *Film Theory,* 201.

Једну од првих појава *интертекста* и *дијалогизма* у домену књижевних текстова налазимо код руског семиотичара Михаила Бахтина, који појам „хронотоп“ [xronotop], буквално дефинише као „време простора“ дато за „унутрашње повезивање временских и просторних односа уметнички изражених у литератури“. Одмах на почетку видимо да је реч о *поетској функцији,* која резултира из активности некакве имагинације да се омогући заједничко постојање две суштински најспецифичније форме уметности, *времена* и *простора*, као што указује Бахтин – *четврте димензије.*[1015]

Време, дефинисано као „колективно“, време које се може одредити и мерити само кроз „догађаје“ који се дешавају у домену заједничког,[1016] управо је модел времена предвиђен у Гарсијином пројекту. Али, начин на који је дефинисано „време“ у оквиру овог двоструког израза, сугерише да и „простор“ поседује колективну димензију, односно *догађај* који генерише ова дијалошка форма, исто тако је колективан. Ипак у времену када је дефинисан појам хронотопа, мисли се на његову обликовну функцију наратива, као „место“ где се „чворови наратива везују и одвезују“. Али, даље од ове дефиниције, за студију случаја где се претпоставља да је догађај кључни појам који се ствара између ауторског гласа, дела и читаоца, важна је Бахтинова формулација:

> Време, у ствари, постаје опипљиво и видљиво, хронотоп чини наративне догађаје конкретним... Догађај може да коментарише, може постати информација, могу да се дају прецизни подаци о месту и времену његовог настанка. Али, догађај не постаје фигура [*obraz*]. Управо хронотип обезбеђује основу од суштинског значаја за приказивање репрезентативности догађаја.[1017]

Ту се види да појам/концепт хронотопа у ствари има „репрезентативну“ функцију, наглашену појмовима „опипљиво и видљиво“, али исто тако и да је његова примарна обликовна улога *структура* поетског израза.[1018] Према Бахтину постоје два типа догађаја: „догађај који је испричан у делу“ и „догађај самог приповедања“.[1019] Међутим, применљивост „хронотопа“ у оквиру филмске уметности је због његове посредничке

[1014] Ibid, 202-03.
[1015] Mikhail M. Bakhtin, „Forms of Time and of the Chronotope in the Novel,“ in *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. Bakhtin*, ed. Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 84.
[1016] Bakhtin, „Forms of Time and of the Chronotope in the Novel,“ 206.
[1017] Ibid, 250.
[1018] Idem.

функције, у „просторно-временским артикулацијама самог текста“ које стварају однос између искуства, дискурса и уметничког, стварајући тако видљив простор за историјском.[1020] Догађај [рус.: sobytie] као чин или искуство, као трансформативни метод „чина репрезентације“ у „чину стварности“, је према Дик Меккоу [Dick McCaw] централни концепт у Бахтиновој феноменологији.[1021]

У студији случаја важан је *виртуелни догађај,* који надмашује апстрактну димензију виртуелног, јер се и сам догађа у одређеном времену и простору[1022], као ситуација, радња и чин спајања различитих искустава, између времена и простора приказивања и времена и простора приказаног и хронотопа, као искуство које еманира и улази у дијалошку форму са перцепцијом и рецепцијом гледаоца (когнитивног домена).[1023] Оно што Бахтинов „хронотоп“ чини аналогним „савременом хронотопу“ у уметничкој конвергенцији је употреба *језика.* Језик за Бахтина, је „конкретан живи амбијент у коме живи свест вербалног уметника“.[1024] Појам „хетероглосије“ [raznorečie] појашњава дијалошку форму између разних језичких форми и дискурса: „језици су дијалошки имплицирани један у другом и почињу да постоје један за другог (слично као размена у дијалогу)“.[1025] Концепт „хетероглосије“ се јавља и у концепту „противуречности“[1026] Бертолта Брехта као спој „друштвеног“, „карактеролошког“ и „естетског“ позоришта. Генеришу се питања о „друштвеним противречностима“ и положају „радничке класе“, а све се то огледа у самим ликовима који намерно откривају ову противречност.[1027]

Бахтинова теорија дијалога је применљива у савременом контексту интердисциплинарних уметничких пракси, посебно због чињенице да дијалог може бити показатељ ненаративних текстова[1028], отворених за даљу интерпретацију.[1029] Слично Бахтиновом *хронотопу*, Де Сосировој *акустичној слици,* Делезовим биномима *кретање-*

[1019] Ibid, 255.
[1020] [illegible], *Film Theory,* 204.
[1021] Dick McCaw, *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski* (London, New York: Routledge, 2016), 75.
[1022] Jordan-Haladyn, op. cit., 3-4; 14.
[1023] Liisa Steinby, „Bakhtin's Concept of the Chronotope: The Viewpoint of an Acting Subject,“ in *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*, eds. Liisa Steinby, Tintti Klapuri (New York: Anthem Press, 2013), 107-09.
[1024] Bakhtin, „Discourse in The Novel,“ 288.
[1025] Ibid, 400.
[1026] [illegible]cht „Mali Organon za Teatar,“ 235. Cf. Greimas and Courtés, op. cit., 60-61.
[1027] Stam, Porton and Goldsmith, *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*, 111.
[1028] Mieke Bal, „Non-Narrative Embedded texts,“ in *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 60.

слика и *вербалној слици*[1030] Керола, Џордан-Халадин нуди концепт „покретних слика“, као метод који служи савременим уметницима у коришћењу „временски заснованих“ [time-based] медија, који могу да буду пројектовани и унутар и изван музеја.[1031] У основи материјалистички приступ, уметност покретних слика је стратегија за „конструисање проширеног наратива“ употребом „вишеструких медија и форми“, али и „вишегласних перспектива“. Поред тога, ова методологија подразумева да су материјални и концептуални процеси део уметничког дела.[1032]

Уметничке конвергенције као језичке конвергенције, могу се приметити у Бахтиновом поимању дијалога између говора и језика, као намерна разноврсност говора [raznorečivost] трансформисана у разноврсност језика [raznojazyčie],[1033] као још једна (постструктуралистичка) линија Де Сосировог [parole] у оквирима језичког система [la langue], само као што је већ истакнуто, језик у нашем случају није систем[1034], него је систем медиј који се појављује као сабирни (филм). Према Хјелмслеву, језик као систем знакова није одговарајућа дефиниција, јер ако се тако схвати тада ће се односити само на спољне функције језика, а не и на унутрашње.[1035] Отуда филм као језички систем знакова, може да буде систем, само уколико се посматра у релацији са другим нелингвистичким формама (другим медијским системима).

Према тумачењу Џордан-Халадин, конвергенција производи интеракције између материјалних и концептуалних форми као искуство (у студији случаја – виртуелно и когнитивно) посматрача који опажа дело на одређеној „локацији у простору и времену“.[1036] Дијалошки материјализам као основа ових анализа види уметничко дело као материјално конституисано, а дијалошки одговор посматрача може резултирати контекстуалном многоструком шћу. Уметничко дело које ће створити „материјални мост између уметника и посматрача“ припада уметности као живом дискурсу, уметности која конституише друштвени догађај.[1037]

Прича, као „наративни дискурс“, представља репрезентацију конституисаних односа између појединачних ентитета, а *нарација* је производ „приче“ и „дискурса“, са потенцијалом

[1029] Jordan-Haladyn, op. cit., 1.
[1030] Carroll, *Theorizing the Moving Image,* 187-89.
[1031] Jordan-Haladyn, op. cit., 1.
[1032] Ibid, 2.
[1033] Bakhtin, „Discourse in The Novel,“ 294.
[1034] Hjelmslev, op. cit., 47.
[1035] Idem.
[1036] Jordan-Haladyn, op. cit., 3.

да генерише додатне наративне текстове.[1038] Разлика између продуктивног, посредничког и дистрибутивног ентитета уметности може се аналогно третирати као разлика између: *индустрије* (директни биоскопски систем – производња, дистрибуција, потрошња), *текста* (филм као индустријски производ) и *машине* (ограничење креативности).[1039]

У контексту студије случаја, *дискурс* је оно што језик ствара као сопствени домен, *дискурзивност* је његова дијалошка форма отворена према другим језичким манифестацијама (оригиналним извођењима О. Масоте), његова пројекција ... може да буде социјално тело ... друга уметничка форма и медиј (хепенинг, сликарство, акција), други текстови (материјални текстови, адаптирани сценарио).

8.1. Конвергенција

Методолошки приступ који проучава лингвистичке и друштвене структуре, контексте и њихову комуникацију у контексту конвергенције дефинисан је као „социо-семиотика“. Другим речима означитељске праксе се не појављују само на нивоу јединствених *означитеља* и *означеног*, него они произилазе из диференцијалних саодноса између различитих универзума (семантичког, наративног), који у исто време могу да се појаве као *референт* или *референца,* односно да успоставе дијалошку форму као *корпус* или *нивои* значења. *Дисперзирани индекси* односе се на језик са социјалном конотацијом, док комуникација (развијена из теорије информације) подразумева *семиотички синкретизам*, и обе претпостављају присуство *семантичког универзума*, односно залажење у социолошки домен индивидуалног и колективног.[1040]

Наративна теорија Џералда Принса одражава потенцијал виртуелне конвергенције између различитих наративних дискурса.[1041] Право кретање *филмске конвергенције* према Муларкију, је „асимптоматско“, названо [élan cinématique] са суштинском карактеристиком „бесконачног прогреса“. *Елан* је основна специфичност филма, као „дивергентни облик“ *кретања* који учествује у „процесуалној реалности“ на безброј начина.

[1037] 165 35.
[1038] Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), 7.
[1039] Heath, „op. cit., 256.
[1040] Greimas and Courtés, op. cit., 302-04.

> Конвергенција биоскопа је виртуелна, јер стреми ка јединственој тачки, а актуелна јер дивергира подаље од ње.[1042]

Дигитални материјализам, који је формулисао Лев Манович, као концепт заснован на језику нових медија, концепт заснован на логичкој организацији,[1043] сугерише могућност проширења теорије филма на трансдискурзивне просторе.

> Филмски уметници комбиновали су читав један век покретне слике, звук и текстове [...] филм је био оригинални модерни „мултимедиј".

Суштина нових медија, посебно филма како мултимедиј, је *интерактивност* која омогућава да се сваки пут створи „уникатно дело", где „корисник" постаје „коаутор дела".[1044] Дијалог се одвија између театра и сликарства (као поставка и композиција), између скулптуре и архитектуре (гледалац је постављен испред просторне структуре која тражи кретање).

> [...] шездесетих година, настављајући тамо где су футуризам и дада стали, нови облици уметности, као хепенинзи, перформанси и инсталације учинили су да уметност постане отворено учесничка.[1045]

Са медијском конвергенцијом се отвара ново дијегетичко поље догађаја, извођење хепенинга није само представа једне „позоришне" радње записане путем филмског записа, него *догађај* који се одвија у оквирима другог затвореног простора који поседује сопствене карактеристике као догађај, а догађај који се ствара између тројства партиципијента (ликови), посматрача (филмски гледалац) и рецепијента[1046] (филмски гледалац и аутор као читалац) је отворено интроспективно поље. Документарни принцип снимања је корак ка

[1041] Prince, „Revisiting Narrativity," 16.
[1042] John Mullarkey, *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image* (New York: Palgrave Macmillan, 2009), xv.
[1043] Manović, op.cit., 51-52.
[1044] Ibid, 92; 97.
[1045] Ibid, 98.

улажењу у нови интерактивни простор и концепт/модел који омогућава поистовећивање гледаоца, са оком снимателја.

Могући аспекти конвергенције у списима Клода Леви-Строса, разоткривају се као могућа подлога за анализу уметничке употребе различитих материјалних медија. Леви-Строс разматра односе који су успостављени у Де Сосировом *Course in General Linguistics*, између *дијахронијског* и *индивидуалног* (у оквирима говора) и, *синхронијског* и *колективног* (у оквирима језика), притом повлачећи Марксову мисао да „дијахронијско" јавља у аспекту колективног.[1047] Разлике које треба нужно успоставити јављају се између „реда структуре" и „реда догађаја", као и релације између „концепта трансформације" и „концепта структуре".[1048] „Подређивање", за Леви-Строса, значи да постоји „систем" (руковођен унутрашњом кохезијом), који треба да се посматра путем концепта „трансформације" (да не би био изолован), и путем својстава која произилазе из проучавања различитих система.[1049]

Систем са унутрашњом (иманентном) кохезијом је медиј филма (неминовно подређивање), због тога што ограничава два аспекта: „трајање емитовања" и „конкретно фиксирани оквир приказивања". Потенцијална трансформација се дешава унутар-медијски, разоткривајући нове могуће аспекте конвергенције у једном правцу – апсорпцију доминантног филмског медија других уметничких дисциплина. Зато анализе одређене поетике, нужно морају да се сведу на основне принципе тумачења и теоријску основу, као иманентне изражајном језику. Отуда се намеће питање да ли ће се остварити потпуна интермедијалност, некаква златна средина, или ће медиј који покушава да се трансформише остати непромењен након таквог искуства. Слика никада не може бити скулптура – осим концептуално. Филм не може бити – хепенинг, осим концептуално. Али и једно и друго могу бити – догађај.

Прве конвергенције можемо да лоцирамо још са појавом историјске авангарде. Ренато Поџоли у делу *The Theory of the Avant-Garde* (1962) пише о *експериментализму* (авангардним праксама са пореклом од импресионизма), који се одвија на нивоу медија, подстакнутог технолошким напретком, као унутар-језичким поступком. Најуочљивије су

[1046] Mihhail Lotman, „Afterword: (Re)constructing the Drafts of Past," in Juri Lotman, *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, ed. Marek Tamm, trans. Brian James Baer (Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 201 46-47.

[1047] de Levi-Strauss, *The Scope of Anthropology* (London: Johnathon Cape Ltd., 1967), 28-29.

[1048] Levi-Strauss, *The Scope of Anthropology*, 30.

промене које се дешавају у пластичним уметностима, нарочито код *фовиста*.[1050] Кубизам као пракса која покушава да пренесе одређену поруку, ствара експеримент унутар целине, сличан филмској интермедијалности.[1051] Унутар-медијска релација, замена илузије треће димензије дводимензионалним (драмским) сукобом између светлих и тамних форми, дешава се очигледно по принципу монтаже, делови који недостају производе значење које је апстраховано од његовог миметичке представе. *Пластична лирика* надреалистичког, кубистичког песника Пјера Ревердија [Pierre Reverdy], је исто тако одговарајући пример за комбинација речи и цртежа (записа и имагинативне форме поеме), тенденцијом која ће касније прерасти у експерименталне форме конкретне поезије.[1052]

Хепенинг се појављује као „производња догађаја“, алудирајући на експерименте Едуарда Косте [Eduardo Costa], Раула Ескарија [Raul Escari] и Роберта Џејкобија [Roberto Jacoby] и *Тукуман Арде* [*Tucumán Arde*] као покушај да се адресира *комуникација*, као догађај који је „прошао кроз све дискурсе естетске дематеријализације, развијајући се више као процес него као видљиви предмет“.[1053] У делу „On Happenings, Happening: Reflections and Accounts“ (1967), Едуардо Коста и Оскар Масота пишу да је оригинални хепенинг био замишљен као дидактички, у смислу да ће историја хепенинга бити направљена од хепенинга.[1054] У овој концепцији јасно је да је реч о конвергенцији између истих медијских форми, у оквиру једног медија. О подобности медија да себе мултиплицира говори и чињеница да Едуардо Коста и Оскар Масота упоређују хепенинг са „театром“, али као медијем са извесном предношћу у односу на унутрашње промене.

> Разлика је у томе што неколико хепенинга презентираних последично и симултано коинструирају хепенинг, а више фрагмената или театарских извођења не сачињавају театарско дело. Делови настављају да живе заједно, исто као биолошки свет, у колонијама.[1055]

[1049] Ibid, 31.
[1050] Poggioli, op. cit., 132.
[1051] McLuhan, *Razumijevanje medija,* 17.
[1052] Poggioli, op. cit., 134.
[1053] Christina Gerhardt and Sara Saljoughi eds., *1968 and Global Cinema* (Detroit: Wayne State University Press, 2018), 132-33.
[1054] Costa and Masotta, „On Happenings, Happening,“ 202.

Овај поступак свакако се заснива на принципу *монтаже* или идеје о *коментару,* „рећи о другима“, хепенингу као посреднику, као „језику одсутних догађаја“, где ће „чињенице и догађаји“ бити представљени у облику знакова, односно поседоваће иконичну природу која ће сведочити о „уметничкој активности стављеној у медиј“, и имаће функцију *информације,* уместо догађаја самих по себи. Понављање хепенинга: *Meat Joy* [Carolee Schenemann]; *A Happening* [Claes Oldenburg]; *Autobodys* [Oldenburg]; *A Happening* [Michael Kirby], из групе коју су чинили Оскар Масота, Роберто Џејкоби, Едуардо Коста, Мигел Анхел Телехеа, Оскар Бони, Леополдо Малер [Miguel Angel Telechea, Oscar Bony, Leopoldo Maler], је било подстакнуто идејом да се створи „ситуација слична искуству археолога и психоаналитичара“, као „реконструкција прошлости“, циркулација путем онога што су они називали *информацијски медијски хепенинг*, само што информација није била намењена масовној публици.[1056]

Један од кључних записа Фридриха А. Китлера [Friedrich A. Kittler], *Gramophone, Film, Typewriter* (1999) поставља теорију медијске фузије. Укрштања медија се сматрају резултатом монтажних процедура које регулишу односе акустичких података и почетак оптичког процеса.[1057] Упркос општем отпору медијском повезивању око 1920 године,[1058] повезивање медија је већ започети процес, принципом монтаже. Концепт „премедијација“ [premediation] који је увео Ричард Грусин односи се на начине на које популарни медији предвиђају могуће догађаје, посебно у политичкој сфери.[1059] Сугестија да би репродукција могла да одговори на очекивања и антиципацију гледалаца,[1060] као концепт потврђује могућу политичку импликацију уметности у јавној сфери. За Ени Фридберг [Anne Friedberg], дводимензионални екран је простор у коме се дешава одређена онтолошка трансформација. Међузависност између филмског платна, телевизијског екрана и компјутерског екрана описује се као *конвергенција*.

[1055] Ibid, 202.
[1056] Ibid, 202-05.
[1057] Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, 115.
[1058] Ibid, 172. Cf. Bruce Bennett, Marc Furstenau and Adrian Mackenzie eds., *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices* (Basingstoke: Palgrave, Macmillan, 2008), 90-91.
[1059] Jay David Bolter, „Remediation,“ in *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson and Benjamin J. Robertson (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014), 429.

> Као оквир архитектонског прозора и оквир слике, оквир екрана са покретним сликама означава поделу – „онтолошки рез“ између материјалне површине зида и погледа садржаног у његовом малом отвору.[1061]

Фокус ове анализе, је према Фридберговој, на *гледаоцу* још од самих почетака, концепција о биоскопу је створена на чињеници да постоји „претпостављени непокретни гледалац“ пред којим се пројектују „покретне слике“, а концепт „виртуелне покретљивости“ улази у релацију са „кретањем које се одвија у ограниченом простору – у оквиру екрана“. Ово тврђење сугерише да постоји извесна „*материјалност* посматрачког простора“, и да ће „биоскопски гледалац“ бити изложен „флуидним временским приликама филмске конструкције“.[1062]

Тумачење Александера Р. Галовеја [Alexander R. Galloway], Јуџина Такера [Eugene Thacker] и Мекензи Варка [McKenzie Wark], произилази из концепта да су „медији трансформативни“, сматрајући да нови медији у суштини „нису нови“. Медији и медијација су *концептуални објекти,* идеја која произилази из Китлерове формулације.[1063]

> Поставити питање о медијима знаћи призвати налоге о материјалности и потребно је одређено основно познавање ових редова материјалности, одређене техничке флуентности.[1064]

Најуобичајенија конвергентност у документарном филму је између фотографије и филма, онтолошки повезана структура, јер су покретне слике у основи наследници фотографије, а начин на који се употребљавају не искључује њихову основну функцију, него их мобилише у нову флуидну димензију, дематеријализирајући други пут њихову материјалност једном апстраховане реалности. *Документарни филм* користи методе јукстапозиције употребом фотографија, креирајући такву организовану целину, која подједнако покрива и *укљученост* и *дистанцу*.[1065] Споро приказивање (темпо филма) или намерно одбацивање брзине, се третира као кључно у савременим експерименталним

[1060] Kittler, op. cit., 12.
[1061] Friedberg, *The Virtual Window*, 5-6.
[1062] Idem. Употреба појма виртуелно је према латинској етимологији *virtus* за „силу или моћ“.
[1063] Galloway, Thacker and Wark eds., *Excommunication*, 1-2.
[1064] Idem.

праксама.[1066] На тај начин концептуални приступ или савремена уметност инсистирају на „уметничкој структури“ и „материјалности“[1067] филма у односу на „мејнстрим филмове“ и „спектакл“, идући ка ефекту „док се гледа“ [while looking], слично као што је искуство спектатора са сликама, скулптурама и фотографијама. Овај покрет, према Кампанију, је „покрет уназад“ ка почецима филма.[1068] Моменат када се Бертолд Брехт „политички“[1069] позива на праксу монтаже[1070] сматра се суштинским аргументом против антиреалистичке позиције, јер је „употреба текста“ у функцији довођења у питање саме слике. Ова мисаона линија сугерише да „сетове и секвенце“ треба користити за „модификацију и модулирање слика“, односно као грађу [built-up], према Брехту. Овом методом фотографије се могу појавити у две инстанце, као „јединствени снимци“ и као „елементи неке велике целине“.[1071]

Историја уметности показује да је овај тип конвергенције између „текста и фотографије“ карактеристичан за дадаизам као праксу, и у специфичној примени монтаже (фотомонтаже) у стваралаштву Џона Хартфилда.[1072] Управо ово је сугестија монтаже као принцип за студију случаја, монтаже као обликовна филмско-сликарска метода, поред његове примарне дијалектичке примене. Коришћење фотографије у филму ствара тензију између застоја и замаха, сећања и будућности, као принципа „хибридног“ филмског језика.[1073] Променљиви односи између уметности и биоскопа, омогућили губљење граница кроз флуидност дијалога.[1074]

Верује се да је потенцијал снимка у филмском току у одржавању неопходне пажње која измиче покретним сликама. Кључна тачка у расправи о „трећем значењу“/„трећем ефекту“[1075] су да се „право филмско“ [truly filmic] у филму појављује оног момента када се кретање „зауставља“, када се појави неопходни „размак за контемплацију“ специфично „филмско у филму“ [filmic-ness of film].[1076] Према овом тумачењу, фотографија се појављује као „контрапункт који реструктуише наратив и приповедање“. Отуда „слика“ (као

[1065] Campany, *Photography and Cinema*, 70.
[1066] Ibid, 36-38.
[1067] Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 141-42.
[1068] Campany, *Photography and Cinema*, 39.
[1069] Thompson and Bordwell, *Film History*, 562.
[1070] Campany, *Photography and Cinema*, 74.
[1071] Ibid, 72-3.
[1072] Birger, op. cit., 115.
[1073] Campany, *Photography and Cinema,* 100-02.
[1074] Campan[104]*e Cinematic: Documents of Contemporary Art,* 15.
[1075] Извор Roland Barthes, „The Third Meaning: Notes on Some[192]enstein's Stills,“ trans. Richard Howard in *Artforum*, January 1973. https://www.artforum.com/print/197301/the-third-meaning-notes-on-some-of-eisenstein-s-stills-36297, цитирано у Campany, *Photography and Cinema*, 103.

пунктуација у филму)[1077] може да буде филмска и да постигне драматичан ефекат, а да није слика-производ филмске технике (и кретања).[1078] Употреба фотографије у филму доводи до њених трагова у спољашњем референтном хоризонту.[1079] Конвергенција која се дешава у оквирима филмског медија путем употребе фотографија (у студији случаја документарних), генерише трансгресију медијског нивоа, мењајући карактеристике и специфике медијске онтолошке заснованости. Документарне праксе покушавају да успоставе континуиран однос са светом који је предмет записа. Овај вид *наративних* фотографија, поставља *референце* у облику *преклапања* између *приказаног кретања* и *мировања*.[1080]

Интрамедијска (унутармедијска) конвергенција у филму, између филмских слика и фотографија, истиче њихове разлике, према запажању Крстијана Меца. Подвлачећи појам *лексис* [lexis][1081] Луиса Хјелмслева, Мец прве разлике између филма и фотографије види у *просторно-времнској* величини лексиса, где се лексис тумачи као „социјализована јединица читљивости“, „рецепције“, у раду свих уметничких дисциплина.[1082] На тај начин *фотографски лексис* је према Мецу, „тихи правоугаони комадић папира“, много мањи од *кинематографског лексиса*, нема одређену временску величину, а се проширује звуцима, кретањем и растезањем трајања времена. Позивајући се на дефиницију *процеса означавања* [semeiosis] Чарлса Сандерса Пирса, где је означитељ везан за референта, правом везом са светом, за Меца су филм и фотографија „*отисци* реалних ствари“. Индексност је начин производње, принцип снимања, кроз који се хвата „материјалност означитељâ“.[1083]

> Фотографија је рез унутар референта, сече комадић њега, фрагмент, делимичан предмет, за дуго имобилно путовање без повратка. […] у филму, комадић

[1076] Campany, *Photography and Cinema*, 134-35.
[1077] Рејмонд Белур сматра да фотографија као материјална подлога у филму, има функцију подршке филму, или у целини, или у фрагментима, довољно моћну да произведе ефекат сам по себи. Види: Bellour, „The Pensive Spectator//1984,“ 120-22. За пункт[illegible]ма као концепт повевизвања види: Wlliam Brown, „Roland Barthes: What Films Show Us and What They Mean,“ in *Thinking in the Dark: Cinema, Theo[illegible] Practice*, eds. Murray Pomerance and R. Barton Palmer (New Brunswick: Rutgers University Press, 2016), 115. Cf. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 26-27.
[1078] Campany, *[illegible]ography and Cinema*, 134-35.
[1079] Campany, *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, 12.
[1080] Campany, *Photography and Cinema*, 139.
[1081] Hjelmslev, op. cit., 45.
[1082] Christian Metz, „Photography and Fetish//1985,“ in *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, ed. David Campany (London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007), 124.

> времена се бесконачно помера уназад ка следечем: то је оно што називамо 'заборавом'.[1084]

Све ово указује на важност употребе фотографског дискурса као интерполираног у меморијску слику која покушава да оживи трагове који се материјализују у свом референту.

8.2. Интермедијалност

Простор као „конструкција" у новим медијима, према тумачењу Лева Мановича, генеалошки прати концепт традиционалног поимања простора, али са једном разликом – простор се трансформише у *вид медија*. Простор може да се „преобликује", „репродукује у реалном времену", да се „прерачуна", „програмира" улазећи у нове међусобне *унутар-медијске односе*. Ово кретање у медијском простору, Манович именује као *крстарење простором*, као један од основних облика нових медија.[1085]

Тумачећи дело Марте Мињун, Оскар Масота бележи да се *интермедијалност* карактерише „сфером у којој се друге сфере удаљених операција и истраживања јукстапонирају или мешају".[1086]

> […] оно што окупира реални простор посматрача, и оно у чему може да се ужива путем призора означеног визуелним вредностима као носиоца слике. Али, симултано, и последично, гледалац је обавезан да конституише себе као учесника, да трага у просторима за тренуцима унутар слике, да се саживи […] изнутра, или преко унутрашњости […] посматрач као посматрач, екстериоран у односу на предмет, понекад је *објекат*, „нешто" што би могло да буде објектививизирано од других, којима је изложен, и пред којима мора да прође кроз конструкцију.[1087]

Семантичка тема поруке у медију, према Масоти, је свако од нас понаособ.

[1083] Metz, „Photography and Fetish/1985," 124-25.
[1084] Ibid, 127.
[1085] Manović, op.cit., 295-96.
[1086] Oscar Masotta, „Three Argentines in New York," in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde,* ed. Inés Katzenstein (New York: Musem of Modern Art, 2004), 188.

Роберт Стам *медијску специфичност*[1088] објашњава као „норму и способност за изражавање, уникатну за сваки медиј“, а као генеалогију која датира још из Аристотелове *Поетике* и немачког филозофа Лесинга, као веза између просторних и темпоралних уметности и као контигентност између поезије и уметности.[1089]

> Само уметничко дело је непосредни предмет његове имитације; представе које садржи описао је он сам, не препричавајући саме догађаје, него једноставно као да чине део штита.[1090]

8.3. Ремедијација

Према теоријској линији Болтера и Грусина, генеалогија нових медија произилази пре свега из њиховог односа према старим медијима, из начина на који су се стари медији преосмишљавали како би изазвали нове медије.[1091] Сматра се да је ремедијација као концепт настала за рађањем ренесансе и измишљања линеарне перспективе и технике [trompe l'oeil] као зачетак потребе за илузијом или посредовањем реалности на иновативан начин.[1092]

Колаж и фотомонтажа су међу првим наговештајима интермедијалности у историјској авангардној уметности, где *колаж* изазива непосредност перспективног сликарства, а *фотомонтажа*, непосредност фотографије, а обе технике реорганизују већ постојеће форме. Болтерово и Грусиново тумачење показује да нови медији прате развој технологија, техника и пракси старијих медија, а филмски медиј се сматра наставком технологија покретних слика из деветнаестог века као што су [zoetrope], [phenokistoscope], [zoopraxiscope].[1093] Хипермедијалност потиче управо из фотомонтаже: „уметник дефинише простор путем диспозиције и интеракције форми које су одвојене од њиховог оригиналног контекста“ потом стварајући нову комбинацију, композицију, односно нову *структуру.*[1094] Хипермедијалност изражава *тензију* која се налази између „визуелног простора“ и „простора који се налази иза те медијације“, као „гледање у“ и „гледање кроз“, метода која је даље

[1087] Masotta, „Three Argentines in New York,“ 188-89.
[1088] Bolter, „Remediation,“ 427.
[1089] Stam, *Film Theory*, 11-12. Лесинг такође употребљава реч јукстапозиција, карактеристичну за савремене монтажне поступке. Види: Lessing, *Laocoon*, 59; 79.
[1090] Ibid, 84-85.
[1091] Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 1999), 15.
[1092] Bolter and Grusin, *Remediation*, 21.
[1093] Bolter, „Remediation,“ 427.

присутна у дигиталним медијима.[1095] Али и пред тога, хипермедијалност се повезује са авангардним сликарством, фотографијом или филмом.[1096] Болтерове и Грусинове анализе као своју полазну тачку узимају исказ Маршала Меклуана, који указује да је „'садржај' сваког медија увек неки други медиј"[1097], изводе концепт *ремедијација* описан као „репрезентација једног медија у другом", и као општи принцип нових дигиталних медија.[1098] Болтер и Грусин разликују два типа ремедијације: *медијацију* (коментар, репродукцију и замену) и *реформу* (обнову или преобликовање).[1099] Моћ једног медија одређује се према односу који има према другим медијима, према присвајању „техника, форми и социјалног значења", према способношћу трансформације стварности,[1100] и према генерисањем искуства које се може сматрати аутентичнијим од оригинала.[1101]

Разматрајући питање трансформације технолошких медија[1102] у уметничке форме, Ноел Керол истиче да нови медији ступају у неку врсту односа са другим медијима према ефектима и карактеристикама које су им специфичне и иманентне. Уметничке форме као што су филм, фотографија и видео потврђују се као уметност имитацијом других изражајних облика, као што су позориште, сликарство, филм.[1103] Дакле, медијска специфичност има две компоненте: *унутрашњу* (између медија и уметничке форме; репрезентација, израз истраживања) и *компаративну* (између два уметничка медија).[1104] Аутентично коришћење медија условљено је постојећим употребама медија (стилови, жанрови и уметнички покрети).[1105]

Поред оригиналности, као једног од актуелних питања аутентичности, када говоримо у контексту ремедијације, нова форма треба да прати линију ефеката уметничких форми оличених у другим медијима, односно неопходна је извесна екстензија да би могао да се

[1094] Bolter and Grusin, op. cit., 36-39.
[1095] Ibid, 41.
[1096] Bolter, „Remediation," 429.
[1097] McLuhan, op. cit., 13. Cf. Kittler, op. cit., 12. Cf. Lambert Wiesing, „What Are Media?", in *Techne/Technology, Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use and Impact*, ed. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 93.
[1098] Bolter and Grusin, op. cit., 45.
[1099] Ibid, 55-59.
[1100] Ibid, 65.
[1101] Bolter, „Remediation," 428.
[1102] Benoît Turquety, *Inventing Cinema Machines, Gestures, and Media History*, trans. Timothy Barnard (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 32.
[1103] Carroll, op.cit., 3.
[1104] Ibid, 8.

утврди тај међуоднос.[1106] У овом тумачењу генеалогија нових медијских конвергенција лоцирана је у осамнаестом веку, када је направљена разлика између „естетике“ и „неестетског“, између „ликовне“ и „практичне“ уметности.[1107]

8.4. (Ре)презентација?

У односу на репрезентацију, Ноел Керол подразумева представљање з*амене* за модел [stand-in or a proxy], не ре-презентовање нити пак приказивање модела или призора модела, као што је пример са фотографијом, она *производи* препознатљиви модел онога што је предмет посматрања. Ово нарочито важи за документарне фотографије, за које се сматра да не приказују буквалну реалност.[1108]

Роберт Стам подвлачи Аристотелов смисао поимања репрезентације, правећи разлику између „медија репрезентације“, „репрезентоване ствари“ и „начина (манира, стила, облика) репрезентације“.[1109] Док се у контексту *кинематографске репрезентације*, према Керолу разликују три врсте обликовања: *физичко портретисање* (сингуларно, коначни предмет, личност или догађај); *одсликавање* (општи појмови о којима постоје иконични знаци у циљу успостављања комуникације); *номинално портретисање* (контекстуално приказивање, наслови, монтажа).[1110] У телеолошком тумачењу покретних слика[1111], суштина медија зависи од карактеристике медија, *материјала* као *суштине* медија (као његов телос), медиј филма *означава, ограничава* или *диктира* стил и/ли садржај уметничке форме.[1112] Идеолошка репрезентација заснива се на психологизацији и покривању друштвених односа, стања, контекста.[1113] Једна од функција репрезентације је разоткривање трагова прошлости, она је „креација у садашњости“, као мост који нивелише различита времена.[1114]

Стивен Хит [Stephen Heath] сматра да је *урамљивање* „реконструкција сцене означитеља, оног симболичног у оно што је означено“, „пролазак кроз слику“, са „друге сцене“. Репрезентација „исправља“ (коригује), „реалност и значење“, у циљу њиховог

[1105] Ibid, 13.
[1106] Ibid, 14.
[1107] Ibid, 25.
[1108] Ibid, 44-45.
[1109] Stam, *Film Theory*, 13-14.
[1110] Carroll, op. cit., 46-47.
[1111] Појам слике обухвата и слике и апстракције. Ibid, 66.
[1112] Ibid, 50.
[1113] Bacon, „Representation,“ 402-06.

подударања. Концепт „шава“ [suture] као идеолошки подразумева „тачку гледишта“, урамљена изјава, артикулација о слици и простору.[1115] шав ствара радње које омогућавају субјективни пријем код гледалаца.[1116] То је ивични део наративног простора где читалац или гледалац идентификује (ређа) интеракције ликова по вербалној или визуелној оси.[1117]

Да бисмо разумели концепт репрезентације у контексту интермедијалности нових медија, питање *мизансцена* нужно намеће ширу дискурзивну расправу од оне која припада традиционалним филмским и позоришним праксама. Према Тарковском, слика се рађа када мизансцен прецизно одговара изговореној речи.[1118]

Кључно питање које свако поставља док преиспитује одређени „медиј“ или „уметничку форму“ су *форма* и *садржај*. Постструктуралисти су проблеме поставили у раван поимања „аутора“ и „режисера“ као „свесног и контролног“ субјекта дела, а филм је постављен на ниво „текста“, управљан „ауторском намером“. Филмски текст се тумачио као „инхерентно хетероген“, „вишеслојан“ саздан од више „материјала (нехомогених)“, а у „естетским условима“ то је значило да „стил“ није у служби *садржаја*, већ се појављује на „површини филма“ и „превазилази“ *процес* „тематске интерпретације“, због своје евидентне „материјалности“ као „екрански феномен“. Материјалност, према Браниганију и Бакленду индицира две ствари, *прву*, да је „филм конструисано, композицијско дело“ и, *другу,* да „филм генерише ефекте код гледалаца“.[1119] Општа дебата око стила или естетике одвија се око питања *мизансцена*, [mise en scène] као праксе која произилази из позоришта, и као суштина самог биоскопа.[1120] За Жака Омона концепт мизансцен представља „различите начине обухватања истог простора“[1121], што у суштини подвлачи дијалектичку моћ нових интермедијалних простора.

Прагматични приступ кинематографској репрезентацији Франческо Касети лоцира у „филму са социјалним окружењем“ у коме се појављује са његовим „потребама“, „навикама“, „очекивањима“. *Филмски текст* је повезан с „његовим контекстом“, са „временом“ и

[1114] Peter Brook, *The Empty Space* (New York: Touchstone, 1968), 172-73.
[1115] Neat, op. cit., 260-61.
[1116] Kaja Silverman, *The subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983), 195.
[1117] Stewart, *Framed Time: Toward Postfilmic Cinema*, 35.
[1118] Tarkovsky, *Sculpting in Time*, 75.
[1119] Edward Branigan and Warren Buckland eds., „Mise èn Scene,“ in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (London, New York: Routledge, 2014), 295-96.
[1120] Branigan and Buckland, „Mise èn Scene,“ 297.

„местом“ где се „производи и пројектује“, са свим његовим „пратећим текстовима“ који се појављују „материјално“ или „виртуелно“.[1122]

> … (филмски) *текст* је повезан са својим *контекстом*, односно са окружењем у коме делује или бар покушава да делује. […] Резултат је да су хипотезе рођене када текст добије облик, пројектују у контексту и унапред одређују његову функцију.[1123]

Из овога можемо закључити да концепт (ре)презентације превазилази сам домен репрезентације и да је у суштини сложена структура контекстуалних односа који се одвијају између реалног и његових копија, између догађаја и његове виртуелне природе, између перцептивног и когнитивног, између субјекта и друштвеног контекста који све претходне инстанце уоквирује у кохерентну целину, ону која представља – ауторску намеру.

9. Језик концептуалних уметника

> Концептуална уметност, за мене, значи дело у коме је идеја најважнија, а материјални облик је секундаран, лак, ефемеран, јефтин, непретенциозан и/или „дематеријализован“.[1124]

Према теоретичарима концептуалне уметности Луси Липард и Џону Чандлеру, *ултраконцептуална* уметност произилази из два принципа: „уметност као идеја“ и „уметност као акција“.[1125] Као феномен касних шездесетих, уметност укорењена у „процесу размишљања“ ће произаћи од уметника чије је интересовање превазилазило „физичку еволуцију уметничког дела“.[1126] Концепт стварања у „атељеу“ постаје повод за размишљања, повлачећи „дематеријализацију“ уметничког предмета, који остаје готово изван концепције стварања. Концептуална уметност се ствара „директно из принципа“, без интересовања за репродукцију реалности, отварајући дело за нове утопистичке визије. Ова концепција суштински мобилише питање: Да ли је „концептуално“, структурална или формална

[1121] Jacques Aumont, „223ise en scène feuilletée,“ in *La Mise en Scène* (Bruxelles: De Boeck Université, 2000), 129.
[1122] Francesco Casetti, *Teorias del cine, 1945-1990, Tercera edicion* (Madrid: Catedra, 1994), 286.
[1123] Casetti, *Teorias del cine*, 286-87.
[1124] Lippard, *Six Years*, vii.
[1125] Ibid, ix.

одредница? Шта је концептуално у *концептуалној наратологији*? Стварање „директно из принципа“[1127] је један од могућих концепата који одговарају принципима *концептуалне наратологије*, као концепт документарног жанра и сировост снимљеног материјала. У односу на антиреализам који је једна од формула концептуалне уметности, у *концептуалној наратологији* постоји измештање реалног извођења догађаја, а факат хепенинга лежи управо у фабрикованим (конструисаним сценама) догађајима, који су пре свега у функцији чина поновног извођења. Филмски запис је двоструко одвајање од реалности, и поред тога што говори о реалним догађајима, ликовима, историјским и друштвеним процесима, он је удаљен од истинитости процеса, јер он је и уметнички (концептуално модификован), редукован, структуиран према концептуалним принципима наратологије у крајњем приказу. Даље питање је: о каквој врсти естетике је реч у концептуалној уметности? Липард и Чандлер указују да се постестетичко дематеријализоване уметности манифестује само када она инсистира на „невизуелном“.

> Када су уметничка дела, као и речи, знаци који износе идеје, они нису ствари саме по себи него симболи или репрезенти ствари. Такво дело је пре медиј него циљ сам по себи или „уметност као уметност“. Медиј не треба да буде порука, и неке ултраконцептуалне уметности чини се да изјављују да конвенционални уметнички медији нису више адеквантни као медији да би били поруке сами по себе.[1128]

Јан Брн и Мел Рамсден изјављују да „ниједан уметнички предмет не може себе да квалификује као знак ’уметности‘“.[1129] Ова концепција произилази из става да је апстрактна структура „семиоза“ означеног – модел за разматрање аналитичке уметности, која може бити само „језик“, али „не и пракса“. Значење треба да се „прочита из“, а не да се „прочита у“, сматрају Брн и Рамсден.

> Коначно, не могу се изгубити материјални услови поједностављеном „дематеријализацијом“. Објекти ишчезавају због темељних процедуралних

[1126] Lippard and Chandler, „The Dematerialization of Art,“ 46.
[1127] Ibid, 47. Стварање дире205 из принципа један је од могућих начина да се постигне слобода уметника. Види: Joseph Schillinger, *The Mathematical Basis of the Arts* (New York: Philosophical Library, 1948), 3.
[1128] Ibid, 49.

> промена у семиотичкој или концептуалној структури знакова самог континуитета.[1130]

Суштина ултраконцептуалне уметности[1131] за Липард и Чандлера је у томе што „потискује реализам“ у сваком његовом облику, као „антиформалну“ уметност, она се наставља супротстављеношћу формалистичких премиса, према којима сликарство и скулптура треба да се посматрају као „ствари“ уместо као „референце“ према другим сликама и репрезентацијма. Али и поред тога, она је изложена једноставном визуелном расуђивању, а „интелектуално и естетско задовољство“ може произаћи само када постоји „визуелно и теоретски селожно дело“.[1132]

> Веза са концептуализмом не лежи у таутолошкој и самореферентној форми концептуализма који може да потврди модернистичку парадигму у којој се језик не односи на језик (то јест специфичност уметничког чина), него у контекстуалним односима у којима се реалност више не сматра пољем рефлексије и постаје начин трансформације друштва.[1133]

Уметници Тони Смит [Tony Smith] и Карл Андре [Carl Andre] указују да је променљивост језика предстање које треба узети у обзир пре него што се открије облик предмета.[1134] Променљивост језика је укључена као стратегија концептуалне премисе Доре Гарсије, она је конституитивна и иманентна језику који се разоткрива током чина извођења. Она ствара свој језик док „преводи“ један с другог, као што је један од принципа Лоренса Винера[1135]. У поређењу са Џозефом Кошутом који језик користи „да би се удаљио од њега“, сматрајући да док уметник „користи језик као медиј, он остаје невидљив“, Дора Гарсија као субјект, као дематеријализовани приповедач, уграђена је у језик, задржавајући став као

[1129] Burn and Ramsden, „Notes on Analysis,“ 136-37.
[1130] Idem.
[1131] Слично као ултраконцептулна уметност, појам ултракинематографски стил се примењује за авангардне филмове који подједнако потискују реализам, односно износе социолошке и индустријске чињенице, према реалистички наклоњеном Базена. André Bazin, *What is Cinema? Voume 1,* forew. Jean Renoir, new forew. Dudley Andrew, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 2005), 64.
[1132] Lippard and Chandler, op.cit., 49.
[1133] Gerhardt and Saljoughi, *1968 and Global Cinema*, 134.
[1134] Lippard, *Six Years*, 28.

својеврсну „филозофију“.[1136] У Аргентини, *Група Росарио* [*Rosario Group*] поставља јасан циљ сматрајући да је конвергенција „концептуалних и политичких идеја“ - *револуција.*[1137] Концептуална уметност је сматрана за производ „политичке ферментације“ времена у коме се појавила, нудећи *премошћавање* између „визуелног“ и „вербалног“, манифестујући се на разне начине путем видеа, перформанса, фотографије, наратива, текста и акција. Јављајући се као реакција против затварања израза са минимализмом, отварајући се према ексцесима експресионизма и поп-уметности, насупрот минималистичког слогана „мање је више“ [less is more], концептуална уметност је покушавала да саопшти „више са мање“ [more with less].[1138] Ханс Хаке је веровао да је представљање (излагање као категорија системске концепције) *информације* на „правом месту“ и у „право време“, моћно средство које може утицати на друштвено ткиво.[1139] Отуда се *савремени формализам* као једна од премиса *концептуалне наратологије* заснива на „системском“ излагању, на „форми“[1140] као носиоцу политичке поруке.

Дора Гарсија одржава екстензију или проширивање концептуалне уметности, задржавајући се на неким од основних принципа, као употреба *језика*, али не лингвистичког већ *филмског*, стварајући властити *систем* за дестабилизацију социјалног ткива, трансформишући један од основних принципа самореференцијалности, ка *отвореном* референцијалном пољу, а тиме и премошћавајући јаз између комуникације и заједнице, као и дистрибуције и приступности. Све ово не чини концептуални језик Доре Гарсије постконцептуалним[1141], већ изворну екстензију концептуалне уметности, која се кроз системе дијалектике креће до суштинских принципа историјске авангарде. Концептуална линија код Гарсије је ближа праксама концептуалне уметности у Аргентини и земљама Трећег света, неголи концептуализму у Северној Америци и Енглеској.

Изједначавање уметности са знањем, један је од принципа који надмашује „естетски домен“ као могућност за проблематизацију конкретних социјалних и политичких питања, а други принцип је „критички однос“ према „традиционалним институцијама или

[1135] Lawrence Weiner, „Art and Project Bulletin“ (1969), in *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard (California: University of California Press, 1997), 116.
[1136] Lippard, *Six Years*, 131.
[1137] Ibid, ix.
[1138] Ibid, x-xiii.
[1139] Ibid, 240.
[1140] Ibid, xiv.

промоторима уметности“[1142], елабориран путем екстензије авангардних пракси као што је хепенинг у жанру документарног филма који избегава експлицитну или интенционалну комерцијалну форму филма као уметност. Мари Кармен Рамирез пише о концептуалној уметности у Латинској Америци као стратешкој инверзији модела концептуалне уметности у Северној Америци:

> Уместо да служи као средство за рашћлањавање комодификације уметности у капитализму, основни предлози концептуалне уметности посташе елементи стратегије за излагање граница уметности и живота у условима маргинализације и, у неким случајевима, репресије.[1143]

Приступ форми (и предметности) уметничког дела латиноамеричких концептуалаца је другачији од северноамеричких. Као што указује Рамирез, он се састоји од инверзије принципа дематеријализације, уместо „замене предмета“ „лингвистичким или аналитичким предлогом“ (северноамеричка концептуала), као „обнављање или поновно враћање предмету“ у виду „масовног производа“ (латиноамеричка концептуала), подстакнути Дишановом реди-мејдом.[1144]

У овој линији заменâ, концептуализам Доре Гарсије је управо унутрашња институционална битка (биоскоп као институција), филм као медиј за масовну дистрибуцију, употребљен као филм за специфичну и ретко популарну групу адресаната, докуменарни филм као социјално-политички пројекат, супротан и неафирмативан у домену комерцијалне циркулације медија.

Али, оно што је предмет субверзије код Латиноамериканаца, није увек опште правило код концептуалаца у америчком контексту. Уметност је била политичка, у ту сврху користила је вербалне стратегије, а комуникативни модел се заснивао на дистрибуцији, која је као метод била структурни елемент самог дела.[1145] Филм као информативни медиј који има потенцијал да преноси поруке, може се употребити за дистрибуцију… уколико се жели постићи највиша стратегија (друштвено-политичка), али да се притом информација не

[1141] Alexander Alberro, „Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977,“ in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds. Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge, Mass; London: The MIT Press, 1999), xvi-xviii.
[1142] Ramirez, „Blueprint Circuits,“ 553.
[1143] Ibid, 554.
[1144] Циљ је био да се изнесу ставови са конкретним политичким убеђењима у специфичном контексту. Види: Ramirez, op.cit., 553-56.

изједначи са формом медија, него да се спроведе кроз њега, путем дестабилизације унутарјезичке природе, интрадијегетички. Питање је функционалне природе, употреба медија не исцрпљује концептуални потенцијал мењања.

Килдо Меирелес [Cildo Meireles] уводи разлику функције уметности у јавном домену, као разлику између уметничког и културног производа, указујући да је „естетика основа уметности, а политика основа културе“.[1146]

Неке реченице Сола Левит суштински подвлаче идеју концептуализма у контексту студија случаја:

> *16 – Ако се користе речи, а оне произилазе из идеја о уметности, тада су оне уметност, а не литература; бројеви нису математика.*
>
> *18 – Човек обично разуме уметност у прошлости применом конвенција садашњости, чиме погрешно разуме уметност у прошлости.*
>
> *27 – Концепт уметничког дела може да укључи материју из комадића или процеса у коме је израђено.*[1147]

Осамнаеста Левитова реченица у контексту студије случају је супротна овом поимању, због тога што реконструкција уметничких дела из прошлости не значи примену садашњих конвенција, него сасвим ново уметничко дело, које узима у обзир оригиналност[1148] уметности у прошлости. Двадесет седма реченица подвлачи идеју о ремедијацији и конвергенцији не само уметничких текстова, него и процеса, као репроцесуализацију и реконтекстуализацију аутентичних текстова. Концептуална уметност је замишљена као концепт који ангажује посматрача, ментално, а не емоционално, и у тој конституцији ангажованог мишљења улази и сам уметник.[1149]

Необјављено писмо-есеј групе *Art & Language*, које се обраћа Луси Липард и Џону Чендлеру поводом објављивања њиховог есеја „Дематеријализација уметности“ садржи неколико изворних размишљања око текућих формулација дематеријализоване уметности.

[1145] Lippard, *Six Years*, xvii.

[1146] Cildo Meireles, „Insertions in Ideological Cirquits,“ in *Conceptual Art: A Critical Anthology,* eds. Alberro Alexander and Stimson Blake (Cambridge, Mass; London: MIT Press, 1999), 233.

[1147] Sol LeWitt, „Sentences on Conceptual Art,“ in *Conceptual Art: A Critical Anthology,* eds. Alberro Alexander, Stimson Blake (Cambridge, Mass; London: MIT Press, 1999), 107.

[1148] Оригиналност се сматра производом знања. Види: Schillinger, *The Mathematical Basis of the Arts*, 3.

> Материја је специфичан облик енергије; зрачна енергија је једини облик у коме енергија може да постоји у одсуству материје. Тако, када се догоди дематеријалзиација, то у односу на физичке појаве значи претварање стања материје у стање зрачне енергије; чиме следи да енергија никада не може да створи или уништи [...] идеју која се дâ читати више него што се дâ видети.
>
> Да нека уметност треба да буде директно материјална, а да друга производи материјални субјекат само као неопходни нуспроизвод потребе за снимањем идеје, уопште не значи да је друга са претходном повезана било којим процесом дематеријализације.[1150]

Уколико се узме у обзир горе наведено тврђење групе *Art & Language*, тада дематеријализација постаје немогућ процес у смислу дематеријализације нечега, јер тада је реч само о промени стања материје у зрачну енергију, што значи да још говоримо о присуству. Овој линији размишљања потпуно одговара концепт Лоренса Винера који каже да је то „превод са једног језика на други".[1151]

9.1. Дематеријализација

Генеза *концептуалистичког преокрета* и процеса *дематеријализације,* као што нотирају Ана Лонгони и Маријано Местман, догађа се средином шездесетих, као резултат технолошког прогреса, импакта масовних медија[1152] и масовне културе, као опште стање у уметности која заузима дијалектички став према могућој примени доступних алатки, интегришући их у само уметничко стваралаштво као „медиј, технику и материјал".[1153] Утопијска визија уметника је била да се постигне оно што су они називали [enlarged life] као проширивање уметничког искуства, за ситурање и стварање својих дела унутар круга

55

[1149] Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art," in *Conceptual Art: A Critical Anthology,* eds. Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge, Mass; London: The MIT Pres, 1999) 15; 13.
[1150] Lippard, *Six Years*, 43-44.
[1151] 164 ner, „Art and Project Bulletin," 116.
[1152] Stuart Hall and Paddy Whannel, *The Popular Arts* (Durham, London: Duke University Press, 1964), 19-22; 35. Cf. Hol, *Mediji i moć*, 58.

масовне комуникације, као интра-институционалан и политичко-субверзивни чин који ће допрети до гледалаца преко канала комуникације.[1154]

Концепт дематеријализације појављује се готово истовремено на два „места“, у чланку „The Dematerialization of Art“ у часопису *Art International,* у фебруару 1968 и током предавања Оскара Масоте у јулу 1967, „Désputes del pop, nosotros dematerializamos“, у *Институт Торкуато Ди Тела* [*Instituto Torcuato Di Tella*]. Садржај предавања, са суштинским освртом на однос између уметности и политике је у великој мери цитирани материјал из чланка руског конструктивиста Ел Лисицког, оригинално публикованог 1926, а објављеног у фебруару 1967 у часопису на енглеском језику *New Left Review*, у Буенос Ајресу. Лисицки се залагао за нове кораке у уметности, свестан да су са технолошким напретком могуће нове конвергенције, за „књиге као уметничке форме“, као потенцијал за „нове изражајне могућности“ и перспективу типографије и дизајна у издавачкој индустрији. За њега је *дематеријализација* представљала „карактеристику новог доба“, а нова технологија „напуштање физичке материјалности“ и „инкрементација ослобађајуће енергије“.[1155]

Генеалогија дематеријализације након поп уметности, прилажењем семиолошко-структуралном методом почиње серијом Масотиних предавања, одржаних 1965 под насловом „Поп уметност и семантика“ [„Arte pop y semántica“]. Сматрајући да поп уметност манифестује „радикалну критику реалних ствари“, уметници су стварали „симболе“, а „не ствари“, чак и онда када су постојале референце слика масовних медија.[1156] Посматрајући ауторе другог таласа њујоршке школе, Масота примећује да у поп уметности[1157] постоји манифестација „одсуства“ која чини код, замењеног „колективним кодом гестова“, уметност која сакрива карактеристике онога који га је створио.[1158]

Уметност после концептуалне уметности, „пост“ и „нео“ као нови жанр концептуалне уметности за Александера Албера [Alexander Alberro], подразумева преиспитивање идентитета, репрезентације и институционалне критике. Нематеријални рад, уметничка

[1153] Longoni and Mestman, „After Pop, We Dematerialize,“ 156-57.
[1154] Ibid, 156-57.
[1155] Ibid, 157.
[1156] Ibid, 159.
[1157] Harrison, *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*, 40-41.
[1158] Oscar Masotta, „Prologue to Pop,“ in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, ed. Inés Katzenstein (New York: Musem of Modern Art, 2004), 174. О процесу дематеријализације у уметности и успону концептуализма Луси Липард говори у контексту политичког амбијента Њујорка. Cf. Lucy Lippard „Interview with Ursula Meyer and Postface to Six Years,“ in *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing*

дематеријализација и трансформације у структури рада у друштву, су неки од аспеката уметности током шездесетих.[1159]

Бењамин Бухлох указује да су *апропријација* и *монтажа* као „алегоричне процедуре“ у концептуалној уметности наследице фотомонтаже Џона Хартфилда[1160] и колажа Курта Швитерса. У контексту анализе између уметности и лингвистичког језика, важно је напоменути да је година када је измишљена фотомонтажа 1916, иста година када је одржан „Курс за генералну лингвистику“ Фердинанда де Сосира, односно да се процеси за резимиран аналитички резултат одвијају упоредно са развојем уметности као језика. Немачки дадаиста Георг Грос [George Grosz][1161], користи дијалектику монтажне естетике у „кондензованом“ изражајном облику као методу присвајања, суперпозиције и фрагментације, другачије од Курта Швитерса који користи методу колажа/монтаже[1162] у „просторним конфигурацијама“, односно у широј естетској форми. Суштина о којој Бухлох говори је да су уметници имали потребу да изводе/перформирају операције „пикторалних или поетских значењских пракси“, алудирајући на *семиолошки концепт* изражајног језика.[1163] Према Раулу Хаусману [Raoul Hausmann], у контексту тенденцију берлинске дада, *фотомонтажа* је изводљива само у два контекста: „политичком“ и „комерцијалном“. Реупотреба медија као основни материјал за структуирање и организовање информативне поруке датира од појаве дадаизма[1164], систематизација стара колико се авангардни медији присвајају у новим медијима данас. За Хаусман фотомонтажа је један од најстаријих облика, која ствара фигуративне и просторне структуре, слику као сопствени ентитет.[1165] Фотографија, као једини медиј који *залеђује време* и *простор* у статичком раму, путем процеса *колажа* и *асамблажа*, спаја уметност и живот откривањем генеричког значења у новим контекстима. Узимајући подлогу фотографије као медиј, одсецају се и извлаче структурални елементи који

Ideas, edited by Charles Harrison and Paul Wood (Oxford, UK; Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell, 1992), 894-95.

[1159] Alexander Alberro, „Introduction: The Way Out is the Way In,“ in *Art After Conceptual Art*, eds. Alexander Alberro and Sabeth Buchmann (Cambridge, Mass; London, England: The MIT Press; Vienna, Aistria: Generali Foundation, 2006), 22-23.

[1160] Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, 165.

[1161] Grosz and Herzfelde, „Art Is in Danger,“ 450-51.

[1162] [illegible]ović, op.cit., 350.

[1163] Benjamin H. D. Buchloh, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art,“ in *Art After Conceptual Art*, eds. Alexander Alberro and Sabeth Buchmann (Cambridge, Mass; London, England: The MIT Press; Vienna, Aistria: Generali Foundation, 2006), 27.

[1164] Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnost (Treća verzija),“ 123. Cf. Poggioli, op. cit., 36.

сведоче о периоду „хаоса у рату и револуцији“.[1166] У домену филма, књижевности и визуелним уметностима, догађа се критички преокрет преко филмова и теорије Сергеја Ајзенштајна, Лева Куљешова и Сергеја Третјакова у Совјетском Савезу; Бертолта Брехта и Валтера Бењамина у Вајмарској Немачкој и Луиса Арагона у Француској.[1167] Према Бухлоху, „језик и слика“, као роба рекламирања алегоришу се преко монтажних техника јукстапозиције и фрагментације означитеља, путем раздвајања означитеља и означеног.[1168] Преко појаве поп уметности у касним педесетим слике које су циркулисале у масовним медијима премештају фокус са „посматрања“ дела, на „читање“.[1169]

Евидентна историјска и концептуална веза између „институционалне критике“[1170] из шездесетих и „биоскопа као институције“, појављује се у осамдесетим годинама. *Контекстуална уметност* [*Kontext-Kunst*] из раних деведесетих у Немачкој улази у „дебату“ око институционалне критике, и је специфичан пример који користи вредност „поруке“ у/из уметности, враћајући је назад у сферу робе у облику *аутономног дела.*[1171] Концептуална уметност је пример деловања у оквирима масовних медија (штампани медији, телевизија и биоскоп), преосмишљавајући могуће начине функционалне комуникације, појављујући се у облику *хиперконтекста* који изводи експерименталне праксе. Прави критички потенцијал код уметника долази до преиспитивања модела „биоскоп као институција“, што за Стемрића [Gregor Stemmrich] значи да је неопходно отворити „историјска перспектива“, „експлицитна или имплицитна референца“ према нечему што се појављује само у садашњости, јер се односи на прошлост.[1172] Стемрић нотира да геополитички маргинални латиноамерички уметници користе институционалну критику много озбиљније од осталих уметника који су се налазили у центрима уметности.[1173]

Латиноамерички контекст шездесетих година прошлог века сведочи о „премештању“ или замени сликарства као праксе, коришћењем неуметничког материјала, као

[1165] Raoul Hausmann, „Photomontage“ (1931), in *Appropriation, Documents of Contemporary art*, ed. David Evans (Cambridge: The MIT Press, 2009), 29.
[1166] Ibid, 29. Cf. Buchloh, „Allegorical Procedures,“ 28.
[1167] Buchloh, op. cit., 28.
[1168] Ibid, 29.
[1169] Ibid, 31-41.
[1170] Fraser, „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique,“ 12-15.
[1171] Gregor Stemmrich, „Heterotopias of the Sinematgographic Institutional Critique and Cinema in the Art of Michael Asher and Dan Graham,“ in *Art After Conceptual Art*, eds. Alexander Alberro, Sabeth Buchmann (Cambridge, Mass; London, England: The MIT Press; Vienna, Aistria: Generali Foundation, 2006), 135-38.
[1172] Stemmrich, „Heterotopias of the Sinematgographic Institutional Critique and Cinema in the Art of Michael Asher and Dan Graham,“ 138-39.

преиспитивања саме предметности уметничког дела, са фокусом на ситуационе *концепте* и *процесе*, амбијенти, хепенинзи и други догађаји.[1174] Тенденција дематеријализације одвија се између уметничких група и појединаца, међу којима је и Марта Мињун [Marta Minjun] која експлицитно демонстрира „ефекат премештања", палећи и уништавајући своја дела уживо у телевизијском студију у Буенос Ајресу. Дело насловљено *Cabalgata* (1964) је управо модел критичког дискурса, који сугерише да чин уништавања сам по себи није крајњи циљ, већ премештање процеса са места догађања преко масовних медија у комуникациони дискурс. Наредних неколико пројеката показују комплекснију интертекстуалност и конвергенцију[1175] медија, чији је основни модел хепенинг. У делу *La Menesunda* (1965) Марте Мињун и Рубена Сантантонина [Ruben Santantonin], публика постаје део дела, посматрач самог себе, кроз процес симултаног снимања и истовременог приказивања.[1176] Мињун, Ален Капроу и Волф Востел изводе дело припада „старим хепенинзима" *Simultaneity in Simultaneity* (1966) на три локације: Буенос Ајрес, Њујорк и Берлин, симултано са инструкцијама путем телеграма, а преноси се у трајању од десет минута преко комуникативних медија. Анализирајући текуће пројекте, Масота примећује да померање граница жанрова није поп уметност, већ хепенинг. За Марту Мињун нови жанр је „амбијетални сигнал" који представља прелазну фазу ка ономе што се касније назива *медија-арт*.[1177] Нова аргентинска уметност поставља се „паралелно са масовним медијима", а потенцијал овог новог жанра је „повезивање свих нових авангардних импулса".[1178] Стваралаштвом у духу интермедијалности, Масота и група уметника изводе хепенинг *Sobre Happenings* 1966 године, поново изводећи неколико већ изведених хепенинга, са намером да се преприча историју хепенинга, приказујући не догађаје, већ „знакове одсуства", „прошле чињенице".[1179] Прво упоређење између оба жанра (хепенинг и медија-арт) дешава се као дидактички метод за време семинара у институту *Instituto Torcuato Di Tella*, 1966, са намером препричавања, „усмене комуникације", односно

[1173] Ibid, 138.
[1174] Longoni and Mestman, op. cit., 157.
[1175] Марта Мињун први пут упознаје јавност са стваралаштвом Роберта Витмана, као мултимедијалног облика проширеног позоришта, или као што га Констеланац назива позориштем „мешаних средстава". Види: Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances* (New York: RK Editions, 1980), 3-5.
[1176] Longoni and Mestman, op. cit., 160. Овај модел симултаног записа и истовременог емитовања тог записа практикује и Дора Гарсија у својим *делегираним перформансима*. Види: Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), 219.
[1177] Longoni and Mestman, op. cit., 161.
[1178] Jean-Jacques Label, *El Happening* (Buenos Aires: Nueva Vision, 1967), 22-23, цитирано код Longoni and Mestman, op. cit., 171.
[1179] Ibid, 162.

сазнања које ће једна група стећи причајући другој. Масота је у таквом гесту непосредности и „директности“ увидео разлику између хепенинга и медија-уметности.[1180] Друго дело у саставу компаративног метода је *El mensaje fantasma*[1181] конституисано директним телевизијским преносом, на плакату постављеном у јавном простору. Садржај плаката је информација о емитовању у одређено планирано време.[1182] Наслов комуникацијског дела *El mensaje fantasma* представља коментар потрази по нематеријалним материјалима, антипредметима, као и покушај да се преформулише хепенинг у контексту партиципације публике. Следећа специфична инверзија налази се у релацији између комуникативног медија и комуницираног садржаја, односно медиј открива присуство другог медија и обрнуто, постајући део садржаја другог.[1183] Упоређење дозвољава преиспитивање не само начина комуникације и интеракције публике са делом (одређена и неодређена) већ и материјалности дела, код којег се материјал медија-уметности приближава више „социјалном“ уз наглашену „иматеријалност“, а хепенингу, ближе „сензитивном“, као део „конкретног поља перцепције“. Ипак Масота не искључује могућност постојања ових двеју карактеристика у једном истом делу,[1184] сматрајући да је „хепенинг жанр уметничке активности која почиње проширењем појма о делу“[1185], што је један отворени спектрум уметничког дела Доре Гарсије.

У контексту медија-уметности појављује се струја [Ксота/Ескари/Масота] која оспорава авангардне праксе[1186] и хепенинг, стварајући нови жанр „антихепенинг“, чије су карактеристике: инсталација дела у масовним медијима (дневна штампа, билборди и леци); употреба комуникативне технологије (затворени телевизијски круг) за ограничену, а не масовну рецепцију; проширење литературног рада мењајући књиге касетама, убацивање усменог језика, снимање, колоквијалност или снимање записа на тракама.[1187] У манифесту групе[1188] забележено је да временски догађај има предност над чињеницама које се тичу саме

[1180] Idem.
[1181] Masotta, „After Pop We Dematerialize,“ 214-15.
[1182] Longoni and Mestman, op. cit., 162.
[1183] Masotta, „After Pop We Dematerialize,“ 214-15.
[1184] Longoni and Mestman, op. cit., 163.
[1185] Oscar Masotta, „Prologue to Happenings,“ in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde,* ed. Inés Katzenstein (New York: Musem of Modern Art, 2004), 182.
[1186] Oscar Masotta, „Disclaimer to Conciencia y estrutura,“ in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde,* ed. Inés Katzenstein (New York: Musem of Modern Art, 2004), 206-08.
[1187] Longoni and Mestman, op. cit., 163.
[1188] Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari, „An Art of Communications Media (manifesto),“ in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde,* ed. Inés Katzenstein (New York: Musem of Modern Art, 2004), 223-24.

уметности. Разлика између хепенинга и анти-хепенинга је у томе што је хепенинг посредован директном комуникацијом, а антихепенинг је посредован условима које намеђу масовни медији.[1189] Начин функционисања антихепенинга је „митологизација“[1190] кроз језик (вести у медијама) у облику „догађаја“ који постоји једино преко језика. Суштина ове критичке форме уметности је, уметност са друштвеном материјалношћу, уметност чија ће се форма систематски трансформисати и као таква биће недоступна музејима.[1191] Према Јакобију, кључ „политичког“ у уметности је гест супротстављања или избор једног медија наспрам другог, јер избор медија имплицира „материјалну“ и „социјалну“ могућност за успостављање комуникације, што је корак даље ка промишљању друштва као модела функционисања.[1192] О перспективи хепенинга у контексту савремених уметничких пракси, Јакоби сматра да уместо да постане нови, независни и тоталитарни жанр који би могао да апсорбује остале уметничке форме, он је инкорпориран као обогаћено искуство од стране уметника који продужавају стварање у традиционалним жанровима. Али дело Гарсије показује управо супротно, да и поетика у склопу традиционалних медија, као што је филм, може произвести догађај као што је хепенинг, само што је поље интеракције виртуелно, а основне инстанце, наратор, гледалац и медиј су у спрези са предметношћу и материјалношћу постојеће медијске специфичности, доведених до крајњих граница онтолошке постављености.

9.2. Понављање или поновно стварање?

Дора Гарсија се експлицитно позива на Фројдов текст „Remembering, Repeating and Working-Through“ (1914) приликом конципирања идеје о понављању догађаја (хепенинга). Психолошке анализе Сигмунда Фројда показују да је „понављање замена сећању“. *Понављање* је „преношење заборављене прошлости“[1193] чији је резултат „деловање“ [acting it out], „чин“, „у потрази за прошлост“. Понављање „имплицира помињање (илузију) дела реалног живота“. Понављање је изношење „промена“.[1194]

[1189] Longoni and Mestman, op. cit., 164–5.
[1190] Roland Barthes, „Myth Today,“ in *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 688. Cf. Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Editions du Seuil, 1957), 181.
[1191] Jacoby, „Against the Happening,“ 230.
[1192] Jacoby, op. cit., 231.
[1193] Brooks, *Reading for the Plot*, 111.
[1194] Sigmund Freud, „Remembering, Repeating and Working-Through: Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II (1914),“ in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. and trans. J. Strachey (London: Hogarth Press, 1958), 149–52.

Као чин поновног извођења, хепенинг се може читати као „текст“, догађај који се већ десио у прошлости и који би се могао „поново прочитати“ кроз доказне артефакте као што су фотографије, писани документи и друго.[1195]

> […] сваки чин „поновог извођења“ у исто време је и радознали чин учености: сам појам је незгодан неологизам недавњашње циркулације; „поновно доношење“, „прерада“ и „поновно постављање“ су такође несавршене замене за низ повезаних активности. Али можда је незгодност терминологије корисна до те мере да обезбеди тачан одраз компликованог чина реализације историјског дела живе уметности... поново.[1196]

Кетрин Спенсер [Catherine Spencer] указује да „социолошки материјал“ *хепенинга* позива на „социолошки језик“, што суштински подвлачи идеју Оскара Масоте о аналитичком моделу реперформанса, о употреби хепенинга као индикацију за политички ангажман.[1197] Понављање догађаја из контекста историјских периода уметничко-политичких акција у Аргентини, представља на неки начин итерацију[1198] неког недовршеног времена, подсећање или оживљавање фундуса садржајног материјала у нови савремени контекст, уметнички и политички. Поставља се питање: која је интенција аутора постављањем таквог итеративног материјала и какав би био значај историјског контекста у овом новом времену. Умберто Еко разликује две врсте имперфекта: [франц.: *sortais*] једну која изражава трајање и [франц.: *paraissais*] једну која истовремено изражава трајање и понављање.[1199]

Понављање као методолошка активност и стваралачки процес, није само питање оригиналности и аутентичности, већ се односи и на живот једног дела, односно на његово историјско трајање у коме се уписују разлике и конфликти говора. Око питања о понављању, посебно је важно тумачење Серена Кјеркегора када каже да су „понављање“ и „сећање“ једно

[1195] Michael Ned Holte , „Happening again: Reinventing Allan Kaprow,“ in *Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970–1983*, ed. Peggy Phelan (London and New York: Routledge, 2012), 39.
[1196] Holte, „Happening a[204]“ 41.
[1197] Catherine Spencer, *Beyond the happening: performance art and the politics of communication* (*Rethinking art's histories)* (Manchester: Manchester University Press, 2020), 7-16.
[1198] Eco, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, 23.
[1199] Ibid, 23-24.

„исто кретање“, али у супротним смеровима.[1200] За Кјеркегора „свет је сачињен од понављања“, а „понављање је актуелност и озбиљност постојања“.[1201]

Имајући у виду етимологију појма *транзиција*, Кјеркегор има у виду грчки концепт *кретање* [κίνησις] и схватање Грка о појму *сећање* [ανάμνηση], за које је важило да се „сва знања сећају […] да је читаво постојање, све што јесте, било“. Елаборирајући да дијалектика понављања значи да је све што се понавља „већ било“ и да супротно „не би могло да се понови“, Кјеркегор сматра да је управо у томе суштина, да постојање у прошлом времену дозвољава да се појави као нешто ново.[1202] Указује да промена [άλλοίωσις] постајања значи да оно што подлеже промени већ постоји, чак и ако промена значи заустављање постојања. Али ово није случај код постајања, јер оно што „долази у постојање“ не остаје непромењено током процеса постајања, тј. оно што „долази у постојање“ није исто постајање, већ је прешло од једне у другу врсту [μετάβασις είς άλλό γένος].[1203] Промена постајања је „актуелност“, транзиција се врши „слободом“, а постајање може да садржи и „удвостручавање“, тј. могућност да се то друго појави још у процесу „првобитног постајања“, односно у његовој оригиналној појави.[1204] И поред метафизичке димензије тумачења, ипак је аналогија одговарајућа за *концепт понављања,* упоређен или применљив у контексту уметничке поетике.

Психологија на коју реферише Гарсија у свом објашњењу односи се специфично на повратак *репресираног/потиснутог.* Она сматра да што се више потискује меморија и постаје немогуће подсећање, агресивније налази свој излаз уз обавезно понављање неке радње, а тиме и понављање дозвољава да се нешто догоди поново. Што је већи отпор да се нешто упамти, насилнија је принуда да се делује, тако да понављање замењује меморију.[1205] То би значило да процес понављања значи „пројекција у тренутку“, процес који се одвија између две инстанце – „покрета и застоја“. *Понављање,* наводи Гарсија, „потиче из жеље да се рестаурира меморија, оно што је подзаборављено: концептуалисти у егзилу, у сусрет политичкој катастрофи (Аргентина 1976 - 1982)“.[1206]

[1200] Søren Kierkegaard, *Repetition and Philosophical Crumbs*, trans. M. G. Piety (Oxford: University Press, 2009), 3.
[1201] Ibid, 4.
[1202] Ibid, 19.
[1203] Ibid, 141.
[1204] Ibid, 143. Cf. Piter Bruks, „Frojdov 'Masterplot': Jedan Model Pripovedanja,“ *Reč, Ćasopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, 57.3 (2000): 235-37.
[1205] Garcia, „Introduction: How Masotta Was Repeated,“ 7.
[1206] Idem. О револуцији и стваралачким аспектима у односу на понављање види: Guy Debord, „Writings from Situanist International,“ in *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 700.

У првој свесци са насловом *Oscar Masotta: Segunda Vez Cahier No. 1, A research project led by Dora García* (2017) концептуалне уметнице Доре Гарсија, опсежно је разрађен процес понављања дела (хепенинга) Оскара Масоте. Њен интерес око неколико подручја, укључујући и перформанс, психоанализу и политику, сличан је Масотином, за кога је хепенинг представљао *чин трансгресије*, а дематеријализација процес који следи након поп уметности. У другој свесци са насловом *Oscar Masotta: Segunda Vez Cahier No. 2, A research project led by Dora García* (2017), Гарсија појашњава општи уметничко-културни контекст, разматрајући политизацију уметности и авангардне праксе, тј. деметеријализација – информација, садржај – форма/медиј. Уствари оно што се догађа као „ослобађање уметничког објекта од његове материјалности" може се проследити као „демократизација" и „премештање" дијалектике *садржаја/форме* ка другој дијалектици: *информација/медиј*. Гарсија наводи да је период између 1966 и 1972 године у Јужној Америци био време дематеријализације, неизбежно повезано са „политизацијом" уметности и „политички свесним" ауторством. Суштина авангарде у периоду дематеријализације заснива се на „обједињавању" садржаја и форме/медија, као сложених односа који настављају дебату и унутар савремених пракси.

Информација је нови материјал дематеријализоване уметности.[1207]

Уметнички догађај, према Масоти, резултира као запис већ постојеће и накнадне уметности, уметност као постојање у „историјским секвенцама", вођена унутрашњом потребом уметника.[1208] Полазна тачка Гарсијиног уметничког чина је третман хепенинга као *пронађени предмет* [found object], а заправо је реч о сложеној медијској интертекстуалности, чији је резултат нови аутентични језик, артикулација која се образује у склопу филмског дискурса. Из архивске грађе[1209] за Масотин рад, његових личних записа и малог броја фотографија са догађаја, произилази идеја да о филмовању три хепенинга које је Масота организовао 1966 године. Имајући у виду ове материјале, направљен је нацрт сценарија по

[1207] Dora Garcia ed., „Buenos Aires Is Not a Swedish City," in *Oscar Masotta: Segunda Vez Cahier No. 2, A research project led by Dora García* (Oslo: Oslo National Academy of the Arts and Torpedo Press, 2017), 5-7. За информацију као комуникативни домен види: McLuhan, op. cit., 184.

[1208] Унутрашња структура дела, према Масоти, функционише заједно са умом читалаца, уметник треба да стане на страну читалаца, и тада се може говорити о *естетској структури.* Garcia, „Buenos Aires Is Not a Swedish City," 6.

[1209] Према Мехтилду Видричу фотографије са и[illegible]ења и документи имају капацитет да делују као „извођачки споменици" [performative monuments]. Види: Catherine Spencer, „A Calendar of Happenings: Allan Kaprow, Counter-Chronologies and Cataloguing Performance, c. 1970," *Art History*, vol. 39, 3 (2016): 574.

коме се ови хепенинги изводе „поново“ и постају део већег пројекта под називом *Segunda Vez* Доре Гарсије. Гарсијина идеја била је да се што више приближи аутентичном начину припреме, координације и извођења, а при томе се у самом процесу стварања документарног филма, понављање хепенига одвија без претходне пробе, без могућности понављања било које радње која ће бити документована испред камера.[1210] Хепенинг *El helicóptero* поновљен је у септембру 2015 година, у Сан Себастијану, Шпанија, са публиком од око осамдесет до сто људи, глумица, пилот хеликоптера, стјуард, стјуардеса која води публику, музичар – бубњар, позориште и отворени пејзаж.[1211] Јуна месеца 2016 године, у *Институт Торкуато Ди Тела* поновљен је један од најконтоверзнијих Масотиних хепенинга (према мишљењу Гарсије) *Para inducir el espíritu de la imagen*, рађен према описима у тексту „I Committed a Happening“, у коме се дешава суочавање *савремене уметничке публике* са групом од двадесет старих лумперпролетеријата [lumpen proletariat].[1212] Године 1966 Оскар Масота изводи хепенинг *Para inducir el espíritu de la imagen*, као реинтерпретацију хепенинга Ла Монте Јанга, који је Масота видео у Њујорку. Описано као „искуство које реконструише перцептивно поље“, присуство континуираног глувог шума који изазива психолошко стање тела, дели чула: задржан је као „аурални елеменат“ (присвојен и поново интерпретиран) у Масотином хепенингу. Идеја је, преиспитивање континуитета и дисконтинуитета у корену уметниковог односа према стварима.[1213] Слично као и Мињун, и Масота, плаћајући публици да буде гледана је покушавао да задржи аутентични изглед који показује економско и класно стање публике.[1214] Он објашњава овај чин као „акт социјалног садизма који постаје експлицитан“.[1215] Питање о понављању је можда кључно да би се отворио проблемски аспекат извођачких умености, за које се сматра да су уникатне и постоје једино у јединственом времену и простору. Дора Гарсија се у свом објашњену самог појма понављање [répétition] осврће на француску етимологију појма, који такође означава и вежбу. Уколико погледамо појам итеративност [itérativité], који има слично, али суштински различито значење, можда је ближе форми и структури понављања у контексту дела. Према Гремасу и

[1210] Garcia, „Introduction: How Masotta Was Repeated,“ 5.
[1211] Ibid, 5.
[1212] У маркиситичком контексту, лумпенпролетери [lumpen proletariat] су људи незаинтересовани за напредак револуције. Види: Карл Маркс и Фридрих Енгелс, *Манифест Комунистичке партије* (Загреб: Култура, 1948), 38-39.
[1213] Према Масоти, дисконтинуитет је резултат Бартовог читања нове естетике, као револуционарне форме језика и начина проширења појма уметничко дело. Longoni and Mestman, op. cit., 162-165.
[1214] За Оскара Масоту, деловање кроз уметност је политички чин. Види: Masotta, „Disclaimer to Conciencia y estrutura,“ 206.

Куртешу, „итеративност“ је концепт различит од „рекурзивности“, где се рекурзивност своди на „понављање истих ентитета који се налазе на различитим нивоима заједничке хијерархије“ као концепт дисконтинуитета у односу на „трајање током времена“,[1216] што је један од метода организовања синтагматске осе у Гарсијином филму. Она се позива на формулацију Капрова, који је сматрао да *хепенинг* као еквивалент стварности као нерепетитивни концепт[1217] треба извести само једном,[1218] због несавршености и непосредности представе, која не би требало да буде подложна корекцији или променљивости, а понављање као такво могло би утицати на та аутентична обележја. У уводу ове свеске, Гарсија пише о радњама које се одвијају према сценарију, о односу између понављања и протокола или сценарија, о оригиналности која је саобразна релацији понављања. Она сматра да ниједан перформанс није више реалнији или аутентичнији[1219] од другог: „дело постоји само када је изведено, не постоји оригинал који се понавља“.[1220] О концептуализацији дела, Гарсија реферише и сматра да је од изузетног значаја формулација Гија Дебора о појму *ситуација*, која означава нешто што би могло да се понови, али да ипак остане уникатно. Додатно амплификација оваковог става Доре Гарсије даје и Агамбенова интерпретација појма *конструисана ситуација*, који сам по себи садржи супротност која укључује позицију дијалектике између живота и уметности[1221], разједињење „конструисане ситуације“ од домена „уметности“, тј. процес одвајања уметности од „естетског“.[1222] Ален Капроу сматра да учесници поново стварају и настављају „инхерентно“ у *процесу* дела кад је реч о *амбијенту, ситуацији и хепенингу* као уметничкој форми. Једна од Капроових дефиниција о хепенингу је *догађај* који подређује „време (упоређено са простором), звук (упоређен са материјалним предметима) и физичко присуство људи (упоређено са физичким амбијентом)“. При томе *време* је „одмерено, компресовано или извучено“, *звуци* се појављују „непосредно“, а *ствари* се постављају у „већи покрет“.[1223] Ова проширена дефиниција имплицира да ће и документарни филм као медиј који се заснова на унутрашњој медијској интеркултурности, имати инхерентне особине као и хепенинг или бар део њих,

---

[1215] Longoni and Mestman, op. cit., 162.
[1216] Greimas and Courtés, op. cit., 166.
[1217] Garcia, „Introduction: How Masotta Was Repeated,“ 6.
[1218] Kaprow, „Assemblages, Environments and Happenings,“ 708.
[1219] За тумачење појма аутентичност види Albert Camus, „Creation and Revolution,“ in *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 617.
[1220] Garcia, „Introduction: How Masotta Was Repeated,“ 6.
[1221] Kaprow, „Assemblages, Environments and Happenings,“ 706.
[1222] Giorgio Agamben, „Difference and Repetition: On Guy Debord's Films,“ in *Guy Debord and the Situationist International*, ed. Tom McDonough (Cambridge, Mass., MIT Press, 2002), 315–16.

модификоване, организоване и структурисане према одличјима медијске специфичности, која је дијалектички доведена у питање,[1224] постављујући себе као *догађај*.

Гарсија указује на различите могућности које претходе процесу извођења, приликом чега адаптација текста подразумева разноврсне процедуре и алате. Оно што она формулише као једноставни језик је „текст као сценарио". Записана информација, према Гарсији, представља „скелет понављања", тј. највероватније једини део који остаје идентичан, а на основу чега се даље практикује „егзегеза, интерпретација и адаптација".[1225] Према Гарсији, тумачити писани материјал значи тај материјал сместити у садашње време[1226], али и поред тога што се чин интерпретације може сматрати понављањем, он још увек „није понављање, већ читање".[1227] Чин читања/интерпретације, за Гарсију представља разумевање, модификовање дела меморије (саундтрак, протокол, опис). У погледу временског аспекта извођења, чин тумачења/читања смешта ситуацију која ће се поновити у „не-време", „ахроничан тренутак", као начин продужавања живота једног дела, осадашњавање... Поред поетике понављања као медијске корелације, компонента значења лежи у контекстуалном оквиру понављања, тј. у питању да одређена радња стиче нове особине које припадају друштвеном оквиру у коме неминовно припадају и аутор, и учесници, и публика. Дора Гарсија наглашава да се понављање „не дешава у вакууму", указујући да класна припадност још увек постоји[1228] - привреда, образовање, тренутно политичко стање ствари, језик, место и генерално контекст.[1229] Питање које она поставља себи је колики ће бити степен пропустљивости ових ствари у процесу понављања.[1230] Оно што представља централни интерес Гарсије у процесу осмишљавања пројекта је „на који начин ће прошлост (меморија), без времена-вечито-присутно (читање), будућност (понављање) утицати на оригинално дело и начин на који модификује извор".[1231]

Оригинални хепенинг Алена Капроуа *Calling* изведен је у Њујорку и Јужном Бранзвику 21 и 22 августа 1965 године. Гарсија појашњава да су учесници били подељени у

[1223] Kaprow, „Assemblages, Environments and Happenings," 705.
[1224] Ibid, 706.
[1225] Garcia, „Introduction: How Masotta Was Repeated," 6.
[1226] Према Албертy Камију, једна од импликација историје данас, а још више историје сутрашњег дана је борба између уметника и нових освајача, између сведока и креативне револуције и основача нихилистичке револуције. Ово је могуће тумачење на релацији између Доре Гарсије и Оскара Масоте. Види: Camus, „Creation and Revolution," 617-18.
[1227] Garcia, „Introduction: How Masotta Was Repeated," 6.
[1228] Garcia, „Buenos Aires Is Not a Swedish City," 6.
[1229] Garcia, „Introduction: How Masotta Was Repeated," 6.
[1230] Ibid, 6.

две групе: жртве и починиоци. У првом делу хепенинга, „жртве“ Капроуа биле су киданаповане неколико пута: замотани у сребрну фолију и белим врећама за веш, били су премештани аутомобилом у обележја око града Њујорка и на крају остављени испред информативног штанда Гранд централ станице. Наредног дана су жртве постале починиоци: раније жртве су скинуле извршиоце до голе коже и били су напуштени у шуми, обешени наглавачке на дрвећу“.[1232] Дора Гарсија сматра да је опис Карпова „форензички“. У његовом оригиналном запису[1233] о хепенингу елаборирани су сви кораци и радње.

Десет белешки[1234] о Капровом хепенингу показују детаљно планирање процеса у сваком кораку извођења. Према Гарсији, хепенинзи Алена Капроуа конструишу једну врсту „транзиције“, „публика“ се претвара „од посматрача у учесника“, а „учесници“ (публика) „су принуђени да прихвате улогу жртве или силеџије“. Други део хепенинга *A Service for the Dead*, марта и августа 1962 године, дешава се у простору сличном пећини, у фоаеју Мејдман плејхауса у Њујорку, а завршава се са „женом која лежи и гола је, покривена белим чаршавом“. У првом (оригиналном) хепенингу *Calling*, сматра се да уопште није било публике, јер је сваком члану публике била додељена улога, тј. чин комуникације представља се као главни субјекат.[1235]

У филму Доре Гарсије, изведба *Lazarus* није мотивисана само Капроовим хепенингом већ има ширу уметничко-историјску и социјалну конотацију. Поново изведени хепенинг је дискурзивно испреплетен према току наратива, тј. појава секвенца-кадрова са овог догађаја је у некаквом логичном следу интенције препричаног и појављује се као *контекстуално гнежђење*.[1236] У својој уметничкој свесци, у делу који описује концеп извођења хепенинга *Lazarus*, Гарсија користи референце из Ђотове слике „Raising of Lazarus“ (1305-06). Поред иконичких асоцијација као референт и означено (контекстулано и садржајно означавање, не иконичко), Гарсија описује једну евокацију сусрета између Оскара Масоте и Карлоса Кореоса, његовог познаника и пријатеља, препричана од Кореоса. Описан је политичко-социјални контекст сусрета и време када се десио брутални масакр у Езеизи [Ezeiza, 1973],

---

[1231] Ibid, 7.
[1232] Dora Garcia ed., „Lazarus,“ in *Segunda Vez: How Masotta Was Repeated, A Research project led by Dora Garcia* (Oslo National Academy of the Arts and Torpedo Press, 2018), 30.
[1233] Allan Kaprow, *How to Make a Happening* (New York: Primary Information, 2009), 1-9.
[1234] Kaprow, *How to Make a Happening*, 1-9.
[1235] Garcia, „Lazarus,“ 33.
[1236] Greimas and Courtés, op. cit., 49; 212.

када су „синдикалисти, политички лидери, милитанти, бивши милитанти и 'данас' били убијани или погубљивани скоро свакодневно".[1237]

Контекстуално утемељење концепта понављања у Гарсијином делу, као *напетост* између „уметности и друштва", између „стваралаштва и револуције" налази се у референцама Камија, који сматра да предстојећи *догађај* има функцију откривања „извора побуне".[1238] У суштини Гарсија, не само да се враћа аутентичним историјским побунама, већ и антиципира нову бунтовничку и класну свест, чином указивања.

Разматрајући питање оригиналности, Розалинд Краус сматра да је авангардна уметност замишљена као „буквално порекло, почетак од нуле, рађање",[1239] а понављање у односу на оригиналност значи и „међусобну зависност" и „међусобну одрживост".[1240]

> Уколико се сам појам авангарда схвати као функција дискурса оригиналности, права пракса авангардне уметности има тенденцију да открије да је „оригиналност" радна претпоставка која сама произилази из подлоге понављања и оживљавања [recurrence].[1241]

У студији случаја, понављање не редукује референта, већ га изнова дозива, евидентно и јасно у облику цитата.

Појам *понављање*, за Фредрика Џејмсона [Fredric Jameson] значи заједничка (друштвена) особина модернизма и масовне културе, као роба конзумирајућег капитализма, којој недостаје референат у реалном свету. Одговор на све ово је стварање „новог" што ће се супротставити прагматизму понављања, који се манифестује као естетска идеологија без критичке вредности. У постмодернизму, концепт „текста" производи дисконтинуитете,[1242] а понављање је само по себи парадоксално јер сугерише прилику (догађај) који се може десити тек други пут. Друго остварење би значило да нема оригинала, само копија, или само поновно читање.[1243] Интертекстуалност разматрана на овај начин је проблематичнија од

[1237] Garcia, „Lazarus," 28-40.
[1238] [illegible]nus, „Creation and Revolution," 616.
[1239] Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myhts* (Cambridge: The MIT Press, 1985), 157.
[1240] Ibid, 160-61.
[1241] Johanne Lamoureux, „Difference and/or Repetition: Avant-Garde and the Repression of its Mechanical Other," in *A Companion to Contemporary Art since 1945*, ed. Amelia Jones (Malden, MA; Oxford; Carlton, Victoria, Australia: Blackwell Publishing Ltd., 2006), 199.
[1242] Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (New York, London: Routledge, 1992), 22-23.

концепта који би понудио решење.[1244] И поред великих достигнућа на нивоу „технице виртуозности“, уметник као индивидуа једноставно не може разоткрити ове потенцијале кроз уметнички дискурс уградњом политичке и класне симболике. За Џејмсона то је „процес“[1245], „спор и наизменичан“, а „класна свест“ се формира у оквиру „органске групе“, и на тај начин једино се као „колектив“ може „пробити атомизација капиталистичком друштвеном животу“.[1246]

9.3. Проширени дискурси хепенинга

Илуструјући хепенинга, Мајкл Кирби лоцира антиципацију медија који потиче из сликарства и колажа као „ауторитативна форма јукстапозиције у уметностима“. Прогресија од сликарства ка хепенингу дешава се када амбијенти зазузму већи део простора и у комбинацији са покретом прелазе у хепенинг.[1247] Ова формулација показује да је хепенинг формиран на основу прогресивности, и као такав је отворен за концепт покрета, у студији случаја – имобилисан у оквиру дводимензионалног медијског филма, али суштински комбинован са новом врстом покрета и новим врста слике – она филмске слике. Према Питеру Бруку, хепенинг је оригинално осмишљен као „сликарска творевина“ која је уместо „боје“, „платна“ или „чврсте предмете“ користила „људе“ да би се направиле одређене везе и форме. Хепенинг је био замишљен као „нови објекат“, као „нова конструкција“.[1248]

Неки од историјских примера који уписују ову траекторију су амбијенти *Merzbau* Курта Швитерса, као конвергенција колажа, објеката као реални архитектонски простор, сцена, текст и звук као структура *асамблажног дела*.[1249] За Кирбија дело *Mertz theatre* Швитерса је прогресија од сликарства до колажа и од амбијента до хепенинга, где се остварује есенцијална веза између публике и репрезентације, зато што је гледалац заобиђен и постаје „органски“ део самог дешавања.[1250] Ова транзиција са пасивне уметности до активног

[1243] Jameson, *Signatures of the Visible*, 25-26.
[1244] Ibid, 27.
[1245] У контексту идеологија и социјалних структура, поставља се питање: Шта је то процес? Је ли историја процес, неповезани догађаји који воде до партикуларног резултата? Процес је уобичајено супротан концепту структуре, организација је процесуална, а социјална организација је тачка гледишта. Види: Sally Falk Moore and Barbara G. Myerhoff eds., *Symbol and Politics in Communal Ideology: Cases and Questions* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1975), 224.
[1246] Jameson, op. cit., 31-32.
[1247] Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology*, 22.
[1248] Brook, *The Empty Space*, 67-68.
[1249] Kirby, op. cit., 23.

гледања потиче из Сезановог сликарства, када *процес* стварања представља замену традиционалном сликарству, ташизму као „пенетрација у свету“. Из *надреализма*[1251] произлази Полоково „акционо сликарство“, а Де Кунингово сликарство је „динамичан траг покрета“.[1252] Дадаизам као ковергенција читања поезије, предавања, концерата, звучних поема и плеса, уводи сценско извођење међу визуелним уметностима у облику догађаја. Џон Кејџ и симултана представа неповезаних догађаја, као и Ласло Мохољи-Нађ [Lazlo Moholo-Nagy] са његовим комбинацијама форме, покрета, светла и боје, Валтер Гропиус и „тотално позориште“, Антонин Арто са публиком у центру спектакла позоришта апсурда,[1253] су преци појаве онога што данас можемо идентификовати као *догађај* у уметности, па чак и у оквиру филма као збирни медиј. Као што је хепенинг покушавао да повеже тродимензионални простор преко својих структуралних делова тако је и филм покушавао постати убедљив са могућом тродимензионалном формом (преко ефекта монтаже) насупрот иманентне равнине екрана. Ален Капроу разликује четири нивоа у структури хепенинга који могу добити своју одговарајућу аналогију у структури филма: „директност радње“ (уместо фантазије, радња је ближа животу као искуство); „организована структура догађаја“; „значење у симболичном или сугестивном смислу“; „језик, сам медиј, хепенинг“.[1254]

О хепенингу као жанру, непосредно након његовог појављивања, Сузан Сонтаг [Susan Sontag] бележи да ради се о „жанру спектакла“, нешто између „уметничке изложбе“ и „позоришног перформанса“, али ипак уз задржавање чињенице да је реч о *догађају*. Указује се на неконвенционалност медија, при том дефинишући „поставку“ као „густо устројство“ са предметима/објектима, као могуће „направљеним“, „састављеним“, „затекнутим/нађеним“ или „све то заједно“.[1255] Истражујући компоненте састава или структуре, Сонтаг дефинише хепенинг као радњу перформера, који „рукују одређеним предметима“, док је радња понекад пропраћена „вербалним говором, звуцима без речи, музиком, трепћућим светлима и мирисима“.[1256] Видећи хепенинг као једну развојну линију уметничких искустава, пре свега

[1250] Ibid, 26.
[1251] У контексту могуће контекстуализације аспекта понављања хепенинга, Бретонов надреализам значи да се могућност јавља по други пут. Види: Andre Breton, „From the First Manifesto of Surrealism,“ in *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 438. У *Другом манифесту надреализма*, појам денотира „сувереност мисли“. Cf. Andre Breton, „From the Second Manifesto of Surrealism,“ in *Art in Theory: 1900-1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell Press, 1995), 447.
[1252] Kirby, op. cit., 27.
[1253] Ibid, 31-35.
[1254] Ibid, 49.
[1255] Susan Sontag, „Happenings: An Art of Radical Juxtaposition,“ in *Against Interpretation, and Other Essays* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966), 183.
[1256] Ibid, 183.

њујоршке сликарске школе из педесетих година прошлог века, Сонтаг аргументовано елаборира везу између сликарства и новог жанра, као *проширење* сликарског медија или као његову *замену,* позивајући се на Алена Капроуа и на његова прва искуства.[1257] Описи Сонтаг обухватају већи део карактеристика хепенинга које одређују целовитост уметничке форме која се креће од сликарства до позоришта, карактеришући их као реткост/разређеност, други пут препуњеност, даље инцидентност, насиље, духовитост, хаику, епичност, портретисање, театралност итд. Једна од кључних карактеристика које обележавају *драматургију* хепенинга, према Сузан Сонтаг, је третман „публике", с којом се може манипулисати у процесу интеракције на различитим начинима, а често се може изазвати „намерна фрустрација" и непријатан осећај. *Време* је такође специфичност хепенинга, односно не само трајање већ и „третман времена" у односу на публику која добија некаква упутства пре почетка, али неизвесан је завршетак или означавање краја, за то треба сигнализирати публици. Ради се о променљивој категорији, са карактеристикама неодређености, а садржај и улога сваког појединца кључни су за ефекте овог жанра.[1258]

Као „циркуларна форма", хепенинг нема прошлост, већ, као што сам назив каже (дешавања), догађа се „увек у садашњости", почетак или затварање круга с истим чином као на почетку, наглашавајући „намерну непостојаност" која се може искусити/конзумирати једино чином импровизације.[1259] Пробе које се могу одржати пре извођења хепенинга нису намењене репертоару који се може *поновити* као код позоришта.[1260] Они се не „ревидирају" и врло често имају непостојани однос према материјалима и предметима који се користе, јер се претежно „конзумирају" и „уништавају" у сврху перформанса. Ипак, поред третмана публике и времена, посебна карактеристика хепенинга су *материјали* и њихова ефемерна природа, њихова ликовност и театралност као у сликарству и позоришту, али и коришћење „ликова" као „материјалних објеката".[1261] Амбијент у коме се „хепенинг" изводи сматра се критиком, „протестом" против музејске и институционалне уметности.[1262]

Сада у случају Доре Гарсије подвлачи се та линија између хепенинга и филма „као догађај". Филм поново анимира заробљене у филмској дијегези слике из перформанса, само што овог пута форма може бити институционална, присвојена, сачувана и у поседу музеја, а

[1257] Idem.
[1258] Ibid, 184.
[1259] Ibid, 185.
[1260] Idem.
[1261] Ibid, 185-86.

да се при томе задржи основна линија асоцијације са сликарством као ликовна димензија визуелног поља управљана логиком дигиталног медија – филма. Али овај филм, слично као и хепенинг, задржава суштински исти третман публике,[1263] њихову пажњу, перцепције и очекиване коментаре који долазе као социјални дискурс иманентан на више нивоа брехтовском принципу. Суштинска повезаност логике сна и хепенинга, хепенинга и Артоовог позоришта, води према *реакције* публике – *коментару* који се очекује да буде потстакнут, провоциран „терором" који ће даље произвести „емоционалну анестезију", као што је Сонтаг назива.[1264]

Као што су *драмске представе* „форма позоришта", и као што је *колаж* „нова форма визуелне уметности", тако је и *хепенинг* за Мајкла Кирбија „нова форма позоришта", „формални ентитет". Али хепенинг није визуелна форма позоришта јер није само визуелан.[1265] Сличност између позоришта и хепенинга је у томе што су обе уметничке форме „визуелне" и користе „речи", али хепенинг одбацује „просценијум", а „речи" су невербалног карактера, и у томе је разлика између позоришта и хепенинга.[1266] То се може рећи и о филму, користе се речи, али оне имају облик и димензију слика, кадрова, елемената од којих се саставља реченица – синтагме. Комуникација је невербална, али то не значи да је реч о језику комуникативног изражавања. Као и код хепенинга, језик је визуелан. Језик хепенинга напушта фабулу или структуру приче која се користи у позоришту, језик филма (документарни филм) одбацује нарацију у класичном смислу и логику обавештајног представљања документарног материјала. Хепенинг примењује тип *структуре* коју Кирби назива „инсуларну" сачињене од појединих делова [insular/compartmended],[1267] а документарни филм (разматран у студији случаја) користи структуру артикулисаног уметничког језика у облику *концептуалне наратологије*.

Хепенинг као уметнички жанр у Аргентини, појављује се у оквиру авангардних пракси у периоду шездесетих година прошлог века, али према аутентичном облику извођења, као иновација ближи је историјским авангардама, него неоавангарди као постформа изворних појава. Порекло хепенинга долази из конвергенције уметничких форми

[1262] 134 186.
[1263] Martin Walsh, *The Brechtian aspect of Radical Cinem*a, ed. Keith M. Griffiths (London: British Film Institute, BFI Publishing, 1981), 2.
[1264] Sontag, „Happenings: An Art of Radical Juxtaposition," 189-90.
[1265] Kirby, op. cit., 11.
[1266] Ibid, 12.
[1267] Ibid, 13.

које потичу из различитих уметничких поља, у формацију новог хибридног жанра.[1268] Нове форме комуникацијских медија су акциона уметност, концептуализам и хепенинг, који су произашли из процеса политизације који се појавио међу авангардним уметницима након војног пуча 1966[1269] у Арегентини. Овај период (1960 – 1965) је резултат акумулираног искуства из ранијег периода (педесетих), када се по први пут појављује нова уметност (1956) и шире јединство интелигенције (1956 - 1965).[1270] У уметности се појављују велики жанрови енформела, поп уметности и концептуалне уметности као праксе које развијају „предметну уметност", „видео-уметност", „амбијенте", „хепенинг", „инсталације" и „медијску уметност".[1271] Оскар Масота (1930-1979), као учесник у тој сцени, је увек прилазио споља њеном центру и са институционалне тачке гледишта.[1272] Као теоретичар и уметник, мешана природа његових дела показује да је његово писање нераздвојива компонента његовог свеукупног стваралаштва,[1273] што је једна од претпоставки ове дисертације – да теорија и уметност (забележени у делу Доре Гарсије) стварају артикулисани концептуални језик, заснован на пракси, искуству и знању.

10. Анализа студије случаја: *Segunda Vez* (2017), Дора Гарсија

Концептуална наратологија као дискурзивни концепт који настаје као језик заснован на уметничкој пракси и животном искуству разматра се кроз студију случаја – дело *Segunda Vez* првенствено састављено од две врсте слика: филмске и документарне фотографије. Промена филмских слика одређује перцептивно време филмског тока, као дијегетичко време, док фотографије садрже своје иманентно време које припада означеном, историјским догађајима који су компресовани у једној прошлој временској димензији.

Прва сцена (први кадар) (1) почиње полустатичним позицијом камере. Простор је таман, једини маркер у простору је светлост у очима људи, као ишчекивање и наговештавање да ће се у следећем кадру очекивање гледаоца допунити. Профилни постављеност субјеката са благом дијагоналном постављеношћу ка дубини простора, сугерише линеарност са лева на

[1268] Colby, op. cit., 232.
[1269] Inés Katzenstein ed., „Introduction," in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde* (New York: Musem of Modern Art, 2004), 12.
[1270] Marcelo E. Pacheco, „From the Modern to the Contemporary: Shifts in Argentine Art, 1956-1965," in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, ed. Inés Katzenstein (New York: Musem of Modern Art, 2004), 16.
[1271] Ibid, 16.
[1272] Katzenstein ed., „Introduction," 10.
[1273] Ibid, 11.

десно, временску диспозицију која обухвата сугестивни чин, кретање од прошлости ка будућности. Из диспозиције „тачке гледишта“ приповедача, видимо да једна од суштинских одлика наратива је *пластика слике*, као једне од инстанци изражајног језика – као поетика уметничких пракси.



(кадар 1, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

Овај кадар има неколико уметничких кластера у себи, *сликарски* (апстракција), *фотографски* (дијагонална диспозиција), *филмски* (једва приметно кретање у овом кадру, значајно је из два аспекта: надоградња фотографске замрзнутости увођењем треће димензије – темпорално, али и феноменолошке која уводи психоаналитичко-драмску анализу сваког од портрета понаособ). Оне нису само део уоквиреног простор-времена, већ је сваки портрет носилац индивидуалне нарације, чиме се проширују могући аспекти интерпретације следећег кадра, односно очекиваног. Намеће се динамика гледања која „мобилише простор“ и тада гледање постаје перцепција радње.[1274] Филмска слика се појављује као „слика трајања“ догађаја, са могућом екстензијом и компресијом времена.



(кадар 2, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

У *другој сцени* (други кадар) (2) постепено постаје јасно да се пригушени звук првог кадра оживљава шумом мора/океана, пејзаж са две-трећине бесконачности (вода и небо), где тло и положај са којег се посматра хоризонт одређује константу (ту и сада). Сцена је поново суперпонирана благим неприметним покретом камере, наговештавајући документарну фабулу. Звучна нарација или појачавање звука из првог кадра, прелази у други кадар са јасноћом да долази право из мора/океана, али не појашњава положај субјеката из првог кадра – у шта они гледају, упркос очигледној чињеници да се друга сцена одвија у затвореном простору. Касније ће постати јасно да овај кадар и сцена припадају сцени у којој се (поновно) изводи хепенинг *El helicóptero*. У овом оквиру видимо да је функција слике симболична и као таква подстиче имагинацију (имагинативни чин) као резултат концептуалних односа: „[…] слика представља једну врсту свесности која је независна од перцептивности, и корелативно постоји као тип *sui generis* својим објектима. Ми је као такву рестаурирамо у *имагинацији* […].“[1275] Репрезентација се појављује са чином разумевања, и не прати меморију предмета. Према методологији приказа избор рамова одговара терминима „танка гравура“ или „илустрација мисли“, где „слике поседују *све основне особине* од којих се захтева тачан приказ мишљења у његовој конкретној структури“.[1276] *Концептуални односи* се

[1274] Rudolf Arnheim, *Art and Visual Percepcion: A Physiology of the Creative Eye* (California: University of California Press, 1974), 16.
[1275] Jean-Paul Sartre, „How the Thing Appears in the Mental Image,“ in *The Psychology of Imagination* (New York: Philosophical Library, Inc., 1948), 134.
[1276] Auguste Flach, „Über symbolische Schemata im produktiven Denkprozess,“ in *Psychologie* 52 (1925), 369-440, цитирано у Jean-Paul Sartre, „The Symbol,“ in *The Psychology of Imagination* (New York: Philosophical Library, Inc., 1948), 139.

доживљавају путем просторних података, где „простор има улогу репозиторијума, позадине или субстратума, и функционише као бина на којој се постављају ти односи“.[1277]



(кадар 3, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

У *трећој сцени* (трећи кадар) (3), надовезује се звук града, оквир фотографије, два субјекта, други је доведен у предњи план читљивости иако је даље од фотографског ока, ефекатом замућења субјекта у првом плану.

Поглед на младића у дистанцираном плану, који је усмерен ка девојчици у плану ближем камери, исцртава невидљиву феноменолошку дијагоналу, која отвара нова очекивања, али и сугерише дубљи лични контакт, или ишчекивање. Профилна постављеност девојке, указује ка очито чисту позицију одбијања да ступи у било какву визуелну комуникацију и контакт са младићем, али и нејасноћу да ли је та незаинтересованост заиста у тој мери реалност. Са првим реалним покретањем младића ка напред, гледалац је информисан да обоје заједно очекују нешто, осим већ видљивог факта да се налазе у чекаоници. Касније ће постати евидентно да ова сцена припада серији адаптације књиге *Segunda Vez*. Детаљност (нагласак/фокус) појединачних елемената/сегмената унутар кадра је слична разумевању Всеволода Пудовкина према коме „снага филма“ је у његовој способности да издвоји и прикаже детаље, да „свака написана реченица“ добије „пластичан израз“ у неком „видљивом облику на екрану“.[1278]

[1277] Ibid, 141.
[1278] Pudovkin, „Filmski reditelj i filmski materijal,“ 161-65.



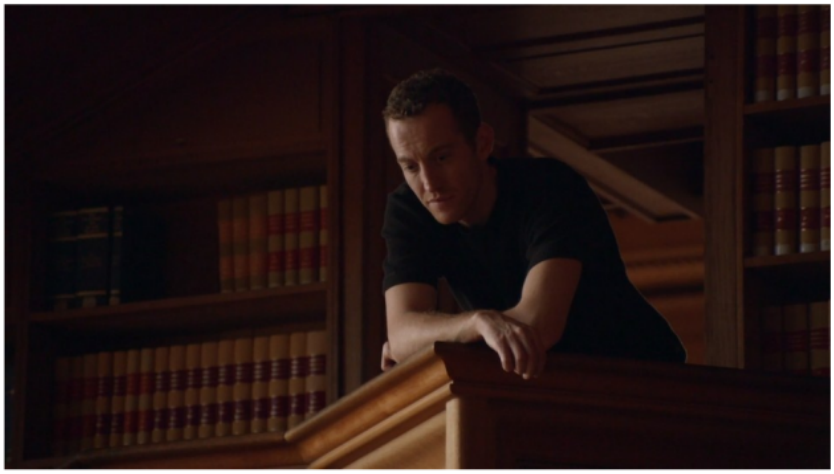
(кадар 4, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

Четврта сцена (четврти кадар) (4) је поново скоро потпуно статична, рука ослоњена на бастун дефинише средиште слике, бастун наглашава поделу простора на леви и десни, односно дефинише положај субјекта. Иако ова слика делује готово безсадржинска, она има богату позадину, звуке који алудирају на шапат, разговор неколико лица у амбијенту. Набораном кожом на руци, бастун је уловио старост субјекта, али и запитаност, какав је класни статус субјекта, ако се узме у обзир факат да су нокти лакирани различитим бојама, плавом и црвеном, чиме се постиже мала контрастна нота, која је у опскурној хармонији са остатком хроме у овом кадру.



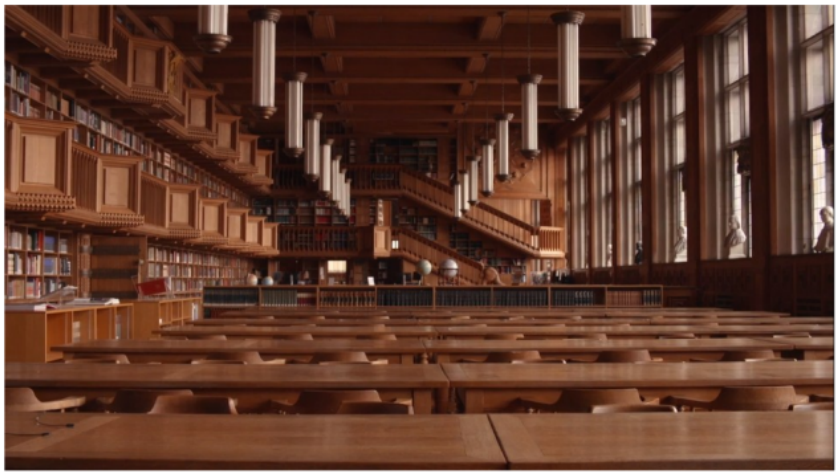
(кадар 5, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

Дрвени часовник у *петој сцени* (пети кадар) (5), мери време унутар филмског тока. У овој сцени први пут се појављује јачи звук, откуцава минуте на часовнику, чује се ехо чиме се добије утиаск о сцени у великом простору. Касније ће постати јасно да ова сцена припада серији *Museo de la Eterna.*



(кадар 6, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

Већ у *шестом кадру* (6) (сцена 5) човек ослоњен на степенице (у библиотеци, евидентно), јасно артикулише не-глумом, односно, његово посматрање одозго, делује намерно, али не и планирано.



(кадар 7, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

У наставку ове сцене надовезује се *седми кадар* (7) (сцена 5), камера се повлачи уназад, обухаватјући ентеријер празне библиотеке, симетрично лево и десно, са наглашеном хоризонталном дрвене ограде. У овом кадру видљив је смисао за ликовност, слично као при постављању композиције на платно, сви елементи су запажени, перспектива, хоризонтале и вертикале, светло - сенка, којим се постиже дубина. Сви наведени елементи су већ садржани у ентеријеру библиотеке, али је избор ове позиције кадрирања, оно што утврђује њихову присутност.



(кадар 8, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

Осми кадар (8) (сцена 6), статична, поново питорескна композиција, пропорције светлог пејзажа напред наспрам дијагонално одсеченом позадином са тамном шумом, два дрвета у десном углу и један жбун у предњем левом углу, наглашавају контратежу изабраних елемената за приказ. Ова сцена припада серији сцена које припадају (поновном) извођењу хепенинга *Calling*, са новим ауторским именовањем *Lazarus*.



(кадар 9, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

Девети кадар (9) (сцена 7), је поново приказ ишчекивања, руке субјекта су поново те које наговештавају чекање, нетрпељивост, трпељивост... документарни сегмент, који нас из апстрактног пејзажа враћа у реалност.



(кадар 10, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

У *десетом кадру* (10) (сцена 7) се дешава прво кретање камере, прати га кретање карактера који улазе у аутобус и предају своје бројеве једном лику који их скупља.



(кадар 12, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

У *једанаестом кадру* (11), поново је наглашено чекање и ишчекивање возача. *Дванаести кадар* (12) (сцена 8) обухвата свакодневно кретање на улици, са јасном позадинском конотацијом друштвених дешавања. Плакати на зиду имају двоструку сугестију у овом кадру. Њихова линеарност нестаје у даљини, формирајући композицијску дијагоналу (фотографску), други слој се односи на садржинског носиоца поруке уписане у њих.



(кадар 13, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

Тринаести кадар (13) (сцена 8) је поново статичан, текст плаката је јасно читљив. Овај визуелни приказ се експлицитно поиграва знацима, симболима, крећући се у правцу

камере-означитеља, плаката-означено. У овом кадру појављује се и први текст у филму који припада следећем кадру (сцена 1.):

> „Добро вече, драги актери, захваљујем што сте дошли. Нема потребе за глумом. Ово није класична позоришна сцена. Оно што ћете радити је стајање на овом подијуму, један поред другог, у трајању од једног сата, више или мање. И док стојите на подијуму, чућете звук и бићете илуминирани светлошћу."

У тренутку изговарања ове реченице од стране наратора, у *четрнаестом кадру* (14) (сцена 8) пешак који прелази улицу загледава се у плакате, и зауставља своје кретање, у истом тренутку када се помене реч „илуминација", звук долази (из сцене 1). *Петнаести кадар* (15) (сцена 8) камера прати кретање пролазника преко улице и зауставља се његовим заустављањем и загледавањем у плакате, наставља се текст из (сцене 1.). Настаје (синхронизована) пауза у говору, у тренутку када се пролазник загледа у плакате, и ту се поново мења кадар. *Шеснаести кадар* (16) (сцена 8), камера се креће брже у складу са кретањем другог пролазника, текст се наставља:

> „... него изложбена сала коју сам припремио за овај догађај. Звук који ћете чути током тог тренутка је помало иритантан. Можете тражити од мене комад памук ако вам је потребно."

У овом тренутку се мења кадар (17) (сцена 8), приближавањем фокуса ка тексту на плакату, говор се из (сцене 1) наставља:

> „И светло је веома интензивно, као она у собама за испитивање. И ја сам тај који је одлучио да ове ствари буду овакве."

У овој сцени денотација и конотација се стално мењају, означитељ се помера ка означеном, говорник има подједнаку приповедчку улогу као и онима којим се обраћа. Радња је избалансирана између актерима. На гледаоцу је да доврши причу у својој глави,[1279] уз помоћ перцептивне спознаје и повезивањем догађаја који претходе и следе. *Читљивост*

70

[1279] Kris Pint, *The Perverse Art of Reading*: *On the Phantasmatic Semiology in Roland Barthes' Course au Collège de France* (Faux Titre, 353), trans. Christopher M. Gemerchak (Amsterdam; New York: Rodopi, 2010), 137.

најстаје као „интеракција“ између „структуре текста“ (дела) и „реципијента“.[1280] Ова констатција кореспондира са тезом, према којој се дело као материјални „ентитет“ може регистровати само ако успостави искуство код читалаца.[1281] Уметничко дело као уметнички (ауторски текст) и естетски чин (завршена реализација од стране читаоца), поседује карактеристике виртуелног дела. *Виртуелност* се као таква налази између текста и читаоца, њена функција је актуелизација, процес читања, где се порука коју читалац добија, добија компоновањем. Значење текста (дела) постаје динамичан догађај.[1282] Функција читаоца је да открије односе између различитих времена прошлости, садашњости и будућности, а виртуелна димензија текста, као динамичког концепта, лежи управо у интеракцији текста и саме маште.[1283]

Кадрови (12-17) припадају серији кадрова из (поновног) извођења хепенинга *El mensaje fantasma*. Звучна нарација повезује сцене, стварајући благи прелаз, али и неизвесност, са малим додатним објашњењем дешавања у претходним кадровима, али још увеј нејасно и апстрактно, како су претходне сцене између себе повезане. Сцене се брже мењају, камера помера фокус динамичније, али још увек у истом наративу. Дијалог долази, не из следећег кадра (17) у коме је постер приказан (увећан), већ из кадра (18) (сцене 10). Текстуална (говорна, звучна) нарација у филмском току повезује сцене (11-18). Филмска слика као сложена структура везана за процес мишљења, обраћа се семантичкој свести, њена функција није „превођење“, већ „конструкција“, она сече делове стварности којима даје посредно значење.[1284]

[1280] Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1978), 21.
[1281] Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 20-22.
[1282] Iser, *The Act of Reading*, 21-23.
[1283] Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974), 278-83.
[1284] Zilber Koen-Sea, „Filmsko izlaganje,“ prev. Mihailo Vidaković u *Teorija Filma*, prir. Dušan Stojanović (Beograd: Nolit, 1978), 356-60.

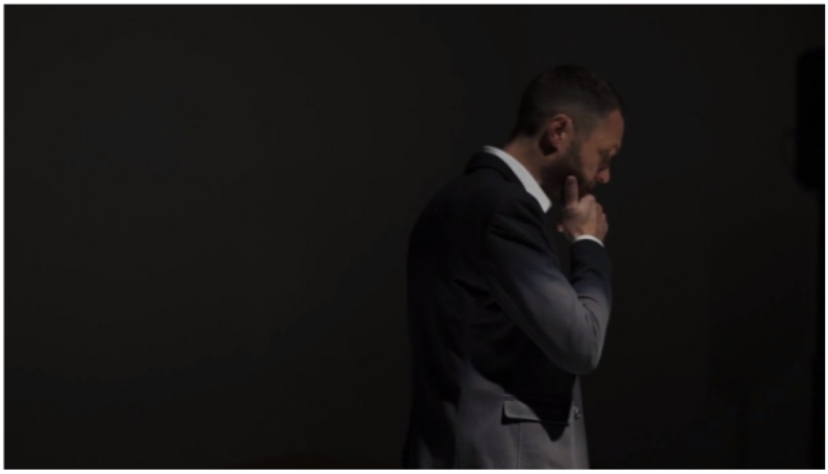


(кадар 18, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

У (18) кадру, камера је поново у истој просторији из првог кадра, са сличном иконографијом, али различитим актерима (не-актерима). Нарација се наставља:

> „Можете гледати у публику, можете гледати у под, можете се гледати међусобно или ништа не видети. Почећу тако што ћу рећи неколико речи, а затим ћу замолити своје колеге да укључе светла и звук. И ви ћете почети да стојите око један сат.“

Карактер који говори (Оскар Масота) још увек није видљив. Камера постепено помера фокус са једног лика на други у публици (друга група извођача у хепенингу *Para inducir el espíritu de la imagen*).



(кадар 19, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

У кадру (19) (сцена 1) појављује се наратор који појашњава учесницима хепенинга прве групе: „Сада ћу вам платити, обратићу вам се и позваћу вас вашим именом и презименом, да дођете и потпишете потврду и онда ћете заузети своју позицију на платформи“.

У кадру (20) платформа је видљива, односно место на које наратор указује. Камера се спушта и у првом плану се виде апарати за гашење пожара. У том тренутку наратор прозива ликове из публике по имену. Даје им документ да потпишу. Кадар (21) камера поново снима публику и њене реакције. Ликови разговарају једни са другима, негодују. Звук се и даље чује, и поред тога што наратор није у фокусу. Кадар (22), поново се снима наратор који наставља са прозивањем ликова. Камера показује другу страну ове сцене, ка публици која очекује да буде прозвана, и њихове реакције. Актер гледа директно у око камере, у објектив, чиме показује свесност о његовом снимању. Документарна природа овог снимка је модел који позива на активан осећај присуства гледаоца, технику која чини снимателја *транспарентним*, а кретање камере, природно и (не)посредовано, омогућава гледаоцу да уђе у простор догађаја (интернализација). Актер тако постаје део продукцијске заједнице, део колаборативног процеса стварања овог уметничког дела, са јаснијом сопствене улоге у целом процесу.

Камера наизменично мења свој фокус, следећи кадар (24) је портретисање потписнице у крупном плану. *Одсецање* [cut-out] *крупног плана* (блиско кадрирање) [close-up] је

„функција слична композицији у сликарству“ и није репродукција већ функција стваралачког уметничког поступка.[1285]

У кадру (25), лик који очекује да буде позван је приказан/портретисан изблиза. У очима овог лика јасно се види замишљеност (полупортрет, централно постављен у оквиру објектива, са светлошћу која долази са десна одоздо према налево горе, поново се појављује непретенциозна дијагонала у простору, или у равни слике, ако се посматра из формалне тачке погледа). Кадар (26) дужи кадар, поново крај бине, прати кретање наратора (лика којег игра Оскар Масота). У *двадесетседмом* (27) кадру, позорниц/бина а је приказана под углом (са друге стране) забележен је одлазак карактера. Камера усредоточује фокус на предмет посматрања, јасно се чита име следећег актера, следећег потписника, као и сва претходно прозвана имена. Шта значи ово јасно означавање, интонација, одређивање правог имена и презимена, усмеравање субјекта, утврђивање његовог присуства, сагласности, учешћа... Ови ликови нису само актери, део гомиле или групе која треба да комплетира/заврши ово дело, они су појединци, индивидуе, „живи материјал“[1286], конкретни ликови, део гомиле, али и као такви – именовани постају део туђег пројекта, сопственим опредељењем, својом одлучношћу, пристанком/сагласношћу. У овој сцени се одсликава психоанализа, мењају се означитељ и означено. Потписивање свког појединачно у формулару, је јасно забележено камером, то није само неопходна процедура већ индивидуални чин сваког карактера појединачно.

(28) кадар приказује допунску визуелну нарацију, линеарно повезивање сцене и мизансцена. Замагљивање слике наглашава спонтаност снимателја, документарно стајалиште/тачка гледишта пројекта. (29) кадра, бина/сцена је фронтално приказана, враћа у центар читање и прозивање актера, у истом оквиру, камера се фокусира на стављање новца у џеп једног од ликова. Следећи прозван пажљиво пребројава новац (30).

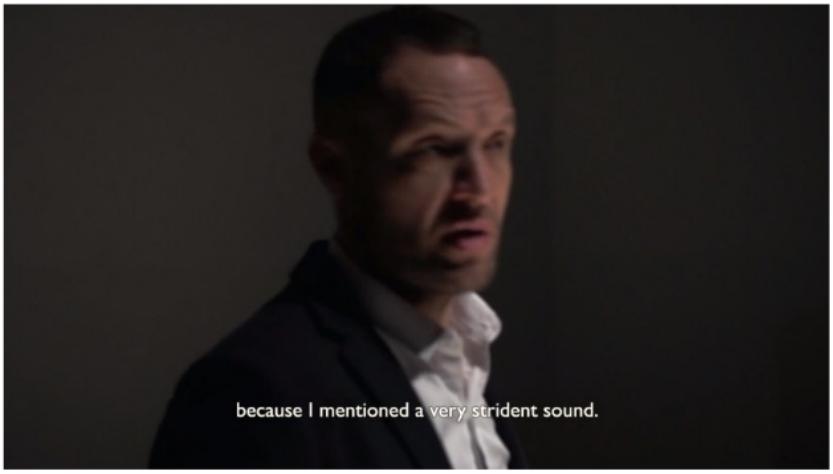
[1285] Balazs, *Theory of the Film*, 47.



(кадар 31, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

Госпођа из кадра (25) појављује се у кадру (31), са осмехом на лицу, вероватно јер полако долази на ред, остали разговарају, то су претежно одрасли лица, највероватније пензионери (описани као „лумпенрплетеријат“ у пројектним свескама). Актер, који се појављује у кадру (32), брзо пролази кроз тренутак прикупљања новца, камера се окреће/ротира и прати наратора који прилази публици и даје им памук (вуну?). Фокус се замагљује и оштри, демонстрирајући чин монстрације, показивања, непрецизност, документарност. Пластични ритмови, резултирају из организације површинског садржаја оквира или његове поделе у односу на светлосне интензитете, колорит, или било који други композицијски фактор, „пластичност“ упоредљива са сликарством као најближом асоцијацијом.[1287]

[1286] Grirson, op. cit., 305.



(кадар 33, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

У следећем кадру (33) - снимање из близине (крупни план) наратора. *Снимци изблиза* и *композиција* (оно што улази и оно што се изоставља), у*гао снимања* (тачка гледишта која подвлачи сликовитост) и *монтажа* (последичност креативног чина), су карактеристике филма као уметност.[1288] Публика је постављена на бину/сцену, замагљен снимак, инструктор говори актерима да је сада моменат када треба да потраже памук, јер ће, како је напоменуо, звук бити прилично интензиван. У кадру (34) публика је на свом месту, инструктор говори актерима да могу да заузму свој положај на подијуму. Све ово пропраћено је убрзаним кретањем камере и замућени [blur] ефекат, према типологији филмске слике.

У кадру (35) актери су већ постављени у благо дијагоналној композицији, поређани уз зид, у таму. Сцена је већ спремна за извођачки/перформативни део, у кадру (36), у коме се инструктор обраћа публици, и захваљује им за њихово присуство.

> „Желим да започнем овај хепенинг разговором са вама. Овај хепенинг произилази из једног другог који сам видео пре две године у Њујорку, од Ла Монте Јанга. У сцени коју ћете видети, присутна је мешовита група старих људи који стоје на дрвенох платформи, један до другог. Они ће стајати сат времена, а за то време ћете чути електронски - генерисан звук, веома

[1287] Aumont, Bargala, Marie, Vernet, „The Functions of Montage,“ in *Aesthetics of Film*, trans. Richard Neupert (Au: University of Texas Press, 1992), 51.
[1288] Bela Balaž, „Filmska Kultura,“ prev. Sonja Perović u *Teorija filma,* prir. Dušan Stojanović (Beograd: Nolit, 1978), 89-90.

иритантан звук, и осветљење са веома белим светлом. Можете остати у стојећем положају, седети, улазити или излазити из собе, али вас молимо да то чините што је могуће мање, како не бисте утицали на концентрацију у чину посматрања. Када сте ушли приметили сте да сам плаћао овим старим људима. Платио сам им да буду гледани. И ви сте због тога дошли, да гледате ове старе људе. Ово је један познати круг, дефинисан протоколом пара, а ја сам посредник. Ја сам дизајнирао све детаље на сцени. Прецизно. Мислио сам на апсолутно све, и гарантујем вам апсолутну безбедност. Ништа нам неће нашкодити.“

Након дужег (36) кадра, камера приказује публику, на лицу и у очима се види пријем информација. У кадру (37) нарација се наставља:

„Још једна ствар може да се деси: у соби може да избије пожар, али не треба мислити да пожар не може избити баш у овој сали, овог дана, као у свакој другој сали, сваког другог дана, током сцене, представе, изложбе. Као што можете видети, донео сам више противпожарних апарата. Донео сам 12 противпожарних апарата. Али можда ћете помислити да су ови противпожарни апарати неисправни. И да бих вам показао да ови апарати стварно раде и да ћемо вечерас бити безбедни у овој просторији, испразнићу један од њих ту пред вама. Урадићу то из два разлога. Није много људи видело пражњење противпожарног апарата осим оних који су били у пожару, што је реткост. И питамо се дали стварно раде противпожарни апарати које видимо на зидовима наших кућа, и места где живимо. И други разлог је да се ради о естетском чину. Постоји одређена лепота у гледању пражњења противпожарног апарата и желим да експлоатишем ту лепоту. Сада ћу припремити противпожарни апарат и одмах чим буде комплетно испражњен, замолићу колегу да упали светло, па ситуација ће настати. Захваљујем вам.“

У кадру (38) камера приказује припрему за почетак дејства хепенинга. До овог тренутка прошло је 15 минута филмског трајања, од кадра (1) до кадра (38), и од кадра (39)

започиње најављено извођење хепенинга са трајањем непуне две минуте. Карактер Оскара Масоте изводи ’естетски‘ чин пражњења противпожарног апарата, снимљен фронтално.



(кадар 39, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

У кадру (40), камера помера фокус на публику и снима публику која показује различите реакције негодовања. У наставку овог кадра (41), по завршетку пражњења апарата, инструктор (наратор) тражи „Светло и звук“.



(кадар 42, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

У следећем кадру (42), звук и светлост су непријатни за нас гледаоце филма, али не толико колико су непријатни за посматраче унутар сцене. Иста сцена, иста камера, подијум

осветљен - почиње звук. Светло се мења - црвено. После 17 минута филмског времена, заокружује се већа целина (поновног) извођења хепенинга *Para inducir el espíritu de la imagen*. Филмска слика као ликовно дело, односно начин гледања филмског оквира као тоталне композиције присутан је код Доре Гарсија. *Композиција* у контексту филмске уметности, је „део процеса визуелизације и планирања филма, организације, дистрибуције, баланс и општи однос између статичких предмета и фигура", укључујући и „светло, сенке, линије и боју у оквиру".[1289] Уређивање као *пластична уметност,* даје посебно место артикулацијама између снимака, као функција „тоталне композиције" сваког наредног снимка, стварајући на тај начин структурни оквир „способан да инкорпорира формалне елементе".[1290] Отуда се структуралне паузе и празнине трансформишу у семантичка поља која генеришу потенцијално значење.



(кадар 43, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

У кадру (43), благим/меком [soft] прелазом, први пут се уводи архивска документарна фотографија са аутентичног хепенинга. Боја се мења у црвену-сепија (симбол крви), кадар се преклапа са аутентичним кадром из прошлости, чиме се тако преклапа новонастало/новостворено са старим делом. Ово је директно референцијално денотирање[1291], које експлицитно приказује чин апропријације/присвајања, као цитат и колаж. Сложено спајање историјских хоризоната лежи у самом методу реапропријације, методи која се креће

[1289] Monahan and Barsam, op. cit., 196.
[1290] Burch, op. cit., 35-36.

дуж осе дијахронијског, док се синхронијски модел конституише око увођења познатих чињеница у одређеном историјском тренутку – новог „чина извођења“.[1292] Концепт приказивања историјских података је *дијахронијски* у односу на „хронологију догађаја“, а њихово трајање је дисперзировано.[1293] Дакле, сам филмски текст је синтеза разбијених наративних радњи[1294], које су по методама сукоба[1295] елементарни делови структуре[1296], чина означавања и артикулисаног значења[1297].

Улазак у кадар (44) је са постепеним ишчезавањем слике од (43), али не у потпуности, и не одмах. Појачавањем (интензивирањем) звука, појачава се и светлосни ефекат у (44) кадру.



(кадар 44, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

За разлику од филмованог кадра (43), (44) је фотографски приказ историјског догађаја, из 1972 године у Трелеу, у Аргентини, када је 16 политичких затвореника погубљено од стране стрељачког вода у поморској бази Алмиранте Зар. У ова фотографија уочава се референцијална веза између истинских друштвено-политичких дешавања, као што је иконографија која је подстакла Масоту да у свом делу реконструише стање репресираних.

[1291] Eco, *A Theory of Semiotics*, 85-86.
[1292] Chris Dzialo, „Reception Theory,“ in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, eds. Edward Branigan, Warren Buckland (London, New York: Routledge, 2014), 391.
[1293] Normand, op. cit., 93.
[1294] Burch, op. cit., 3-4.
[1295] Eisenstein, *Film Form*, 38; 48. Cf. Dall'Asta, „Montage as Allegory,“ 301-02. Cf. Prince, „Revisiting Narrativity,“ 14.
[1296] Rosenthal and Eckhardt, op. cit., 77; 311-19.
[1297] Greimas and Courtés, op. cit, 298-99.

У структури Гарсијиног филмског језика, промена говора у оквиру језика,[1298] Сосировски речено, одвија се према формативном чину, према кодирању и уносу порука које подстичу културну и колективну перцепцију, на једном интерпретативном[1299] нивоу. У овом прегледу кадрова, знак као израз је показатељ садржаја који указује изван самог знака, али као структурни елемент улази у специфичну рефлексију јединства израз-садржај.[1300] Идеолошки[1301] је подвучен избор референцијалних конотатора, као коментар[1302] који потврђује ауторов глас[1303] и његово дематеријализовано присуство дистанцирано чином приповедања.

Кадар (45) је приказ документарне фотографије из оригиналног извођења Оскара Масоте у хепенингу *Para inducir el espíritu de la imagen*. (46) кадар је документарни приказ сцене хапшења оних који су присуствовали сахрани стрељаних у Трелеву, 1972 године. Овај догађај није реконструисан (као иконографија) у Масотином делу, него приказује имплицитну друштвену свест аутора о дешавањима тог момента, а референце даје Дора Гарсија. Звучна нарација је јукстапозиција два наративна места, једно је из претходне сцене или из претходне две (иритирајући звук), други звук долази од наратора – звук штампање слова која објашњавају садржај фотографије.



(кадар 47, *Segunda Vez*, Dora Garcia)

[1298] De Saussure, op. cit., xvii; 9; 14.
[1299] Bordwell, *Making Meaning*, 1.
[1300] Hjelmslev, op. cit., 47.
[1301] Barthes, *Elements of Semiology*, 92.
[1302] Cohn, „Signposts of Fictionality," 775-804.

(47) кадар је приказ догађаја од 30 маја 1982 године, када полицијски службеници хапсе стотине демонстраната, у Буенос Ајресу 1982 године. Кадрови (48), (49) и (50) је приказ оригиналних фотографије са извођења хепенинга *El helicóptero*. (51) кадар показује стрељања у августу 1976 на улицама Буенос Ајреса, које су под тоталном опсадом полиције.

Сложена интертекстуална[1304] мрежа показује да се наратив, поред сврхе преношења кодиране поруке на садржајном нивоу, јавља и као структура жанрова[1305] (документ као елемент, извођење као аспект хепенинга, филм са својом материјалношћу), тако да се говор као друштвени глас[1306] поставља пред гледаоца као везивни елемент на дистрибутивном и интегративном нивоу. Та чулна политичност[1307] дефинише документарност филма као простор за слободу мисли, простор конституисан брехтовим гестом,[1308] како би се уочио[1309] историјски значај питања[1310] којима се ово дело бави. Упоређено са искуством Оскара Масоте, који је доживео управо ову поделу чулног, када је имао прилику да присуствује хепенингу Ле Монте Јанга[1311], филм Доре Гарсије функционише на сличан начин, реструктурирајући перцептивно поље, на видљиво и аурално, где звук и визуелно не кореспондирају истовремено унутар једног кадра или сцене, већ су распоређени како би изазвали одређени „изненађујући ефекат“ који би резултирао својеврсним „коментаром“.

Кадар (52), је текстуални опис три оригиналних хепенинга у извођењу Оскара Масоте. (53) кадар припада серији документарних фотографија из оригиналне изведбе *El helicóptero*. Документарна фотографија из оригиналног хепенинга *El mensaje fantasma* представљена је у (54) кадру. У кадру (55) приказана је фотографија спаљивања књига које је војска сматрала субверзивним (Кордоба, Аргентина, 1976). Изражени политички став[1312], као семантика

[1303] Phelan, *Narrative as Rhetoric*, 44-47.
[1304] 172, *Film Theory*, 201-03.
[1305] Barthes, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives,“ in *Image, Music, Text,* 79.
[1306] 196-Strauss, *Strukturalna Antropologija*, 67.
[1307] Žak Ransijer, „Raspodjela čulnog – estetika i politika,“ prev. Leonardo Kovačević (Beograd: Treći 108am, 127-128, III-IV, 2005), 321. Cf. Rob King, „The Discourses of Art in Early Film, or, Why Not Rancière?,“ in *A Companion to Early Cinema, First Edition*, eds. André Gaudreault, Nicolas Dulac, 119Santiago Hidalgo (Oxford: John Wiley and Sons, Ltd., 2012), 145. Cf. Jacques Ranciere and Slavoj Žižek, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), 85-90.
[1308] Renov, *The Subject of Documentary*, 31-32.
[1309] Shklovsky, „Art as Technique“ (1917), 4.
[1310] 7llen and Gumery, *Film History, Theory and Practice*, 48.
[1311] Oscar Masotta, „I Committed a Happening,“ in *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde,* ed. Inés Katzenstein (New York: Musem of Modern Art, 2004), 195.

дискурса,[1313] претпоставља конфликтно поље у које се смешта друштвена чињеница[1314], као суштински елемент авангардног наслеђа.

У (56) кадру изблиза и детаљно се приказује постер и садржај, из аутентичног антихепенинга *El mensaje fantasma.* Употреба *садржаја* (у документарним фотографијама) и *форме* (њихово присуство у датом низу ознаћитељних елемената) је управо модел „солидарности“ (међузависност различитих услова у процесу кодирања) који предлаже Хјелмслеев, а који ствара ону неопходну везу између структурних елемената модела *концептуалне наратологије.* Тако читав систем ознаћитељних конотатора, као елементи денотативног система, улази у структурни корпус заједничког означитеља – новоформираног уметничког дискурса (ситуације, догађаја) Гарсије. Њихова позиција, вођена кодом изражајне форме, јесте она која их трансформише у знаковне функције, које улазе у комуникативни систем односа чији је генерички потенцијал формирање нових знакова. Њихово проширење кроз структуру наратива управо је спојна тачка у ланцу семантичких означитеља, која гледаоцу чини свесним дубине језика. Произвољни знаци који имају аутономно значење, у оквиру знаковног система, структурно су постављени у функцију Гарсијиног артикулисаног уметничког језика. Монтажа као семантичко, друштвено средство добија суштинску карактеристику једног од носилаца поруке и као таква улази у просторност односа између активних и пасивних елемената у филмском дискурсу (језику), стичући тако Ајзенштајновски ређено – „друштвену мобилност“. Конфликти на визуелном плану су методолошки (инструментализовани) постављени у функцију концептуалног ефекта, као једне од карактеристика интелектуалне кинематографије.

У кадровима (57), (58) и (59) први пут се појављује назив продукције, име аутора и на крају наслов филма. Текст улази са ефектом са лева. Кадар (60) поново нас враћа на сцену (1), назад у сцену хепенинга, *Para inducer espiritu de la imagen*, карактери стоје на подијуму, звук је скоро неподношљив, јак, интензиван. Од кадра (61) до (70), из различитих углова снимања наизменично су обухваћене две публике, а у кадру (71) камера је сасвим увучена у задњи део бине, подијум је снимљен из позадине публике, у централном делу снимка налази се лик, висока људска фигура, која омета поглед/попречава визуру, камера фокусира, лик све више покрива визуру. У овом кадру је видљива способност снимателја извлачења у први план и стварања дубине у фотографском оквиру. (72) кадар је изван зграде, на отвореном

[1312] Casetti, op. cit., 208.
[1313] Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 77-78.
[1314] Strydom, op. cit.,12.

простору, где су с леђа снимљене две особе које држе мумифицирано тело. Овај кадар припада сцени (6) уведеној кадром (8) на почетку филма. (73) кадар приказује делове сцене (3) серије кадрова *Segunda Vez*. Две жене у чекаоници, поново је нетрпљивост уловљена преко руку, као и у претходним тренуцима чекања. (74) кадар фронтално приказује плакате, наглашена је репетиција, хоризонталност, пропорција. (75) кадар показује човека у библиотеци који још увек посматра. Овде се звук из собе и даље повлачи и завршава са овом сценом. Следећи кадар (76) приказује потпуну тишину у библиотеци, и почетак разговора, у којем су саговорници још увек непознати. По први пут, звук нестаје из (41) кадра. Говор се чује, приповедач се не види. Камера снима у празно. Звучна нарација започиње са одговором, а не питањем. Гледалац треба да претпостави питање. Сниматељ улази усред дискусије о Масоти и контексту пројекта *Tucumán Arde* и ономе што је названо „луди блок“ - група уметника који су се окупили да изразе свој критички глас о политичким дешавањима шездесетих. Камера полако снима ликове који седе за столом и разговарају. Али по гестовима је тешко разумети из које групе људи се глас чује. Кадар (77), камера изгледа као да је у истом положају са посматрачем на огради. Дијалог између ликова се наставља, дискусија се води о Оскару Масоти, званом „Lacanian Masotta“. Камера приказује још два лика како стоје горе и надзиру. Кадар (78), камера је статична, ближа стола и групе која рзговара. Централна перспектива. (79) кадар, камера се креће у истој сцени, приказујући некога како се пење уз степенице. Динамично снимање изблиза, замућено/замагљено. Кадар (80), камера приказује групу из другог угла, снима ликове док разговарају о контексту савремене уметности који се ствара око Масотиног лика.

У овој сцени се одвија оно што се назива препричавање [undertelling]. Имамо двоструку нарацију. Нарацију о ликовима који причају стварну причу, преузету и (ауторски) адаптирану према књизи *Museo de la Eterna* (1967) Мацедонија Фернандеза, и аспектима приче, снимљеним, према одабраном/селектованом материјалу од стране аутора. И препричавање и приповедање су посредовани, упркос томе што се ради о креирању „директно из принципима“ по узору на документарни филм и по принципима концептуалне уметности. У суштини камера (посредовано присуство наратора) снима без најаве почетка и без очекиваног краја. Монтажни поступци показују неочекивани прелаз из једне сцене у другу, из једног кадра у други, чиме се постиже ефекат заћудности код посматрача, од којег се очекује активно учешће. Путем блиског кадрирања, „крупним планом“ постиже се ефекат промене сцене без кретања, урамљени лик је екстрахован из његовог простора, из окружења,

и као непокретан објекат, појављује се као „последњи кадар“ једне сцене и „први кадар“ друге сцене. Ефекат померања из једне сцене у другу повећава се премештањем звука из једне сцене у другу која има крупни план.[1315] Овај ефекат непосредности је постигнут у „библиотеци“ од кадра (81) до кадра (85), као ефекат који наглашава документарну карактеристику снимања; сниматељ је окружен звуцима које истовремено записује, без визуелног покривања истих у исто време. У кадру (82), дијалог између ликова открива суштину радње у филму, као прича о причи у којој се и сами налазе. Ова интертекстуалност показује комплексно укрштање различитих просторних и временских димензија обухваћених филмског дијегезиса. Пресецање приповедачког дејства/укрштање наративне радње, као сусрета са извођачком реалношћу, суштински је брехтовски гестус, ликови коментаришу дејство у које су уплетени, и омогућавају гледаоцу, слушаоцу, да се поистовети са оним што се приповеда, да уђе у хронотоп, у акту-виртуалности звук-слику, у просторном и временском континууму радње. Дијалог коментарише процес поновног извођења хепенинга, преиспитујући процес понављања из фројдовске перспективе. Камера се окреће и снима другу групу са фокусом. Чује се нарација с прве. Тада се у расправу укључује лик који је са првог стола прешао на други сто.

- Лик 1. „Управо сам прочитао Капрововo име у Дорином тексту. Да ли је он важна фигура?“
- Лик 5. „У свету уметности, да.“
- Лик 2. „То показује колико мало знам.“
- Лик 5. „Да. Он је измислио термин ’хепенинг‘. И говорили сте о понављању тих комада?“
- Лик 2. „Не, говорили смо о понављању... понављању текста, о томе како филозофија понавља ауторе и да ли је то добро или лоше...“
- Лик 5. „Добро или лоше?“
- Лик 2. „Да, то је било питање. Да ли је понављање позитивно... Не постоји апстрактан одговор. То може бити позитивно или негативно.“
- Лик 5. „Негативно у смислу принуде?“
- Лик 2. „Да. Понављање симптома је негативно, зар не?“
- Лик 5. „Као болест или зависност…“

[1315] Balazs, *Theory of the Film*, 149-50.

- Лик 2. „Можда није болест, већ нешто што те погађа и чега желиш да се ослободиш. Обично је симптом нешто што се понавља. Понављати... Не познајем психоанализу, али она има идеју да се потиснуто понавља. Оно што је симболично потиснуто поново ће се појавити. То доживљавате у животу, када не радите на нечему... Оно на чему не радите ће се поновити, било да је у питању лични однос или нешто друго.“

Путем овог наративног чина, аутор се поиграва са „означитељем“ и „означеним“, они се пресликавају као знак изведен из ауторовог гласа у ликовима и назад до аутора. Ово је показатељ процеса митологизације и (де)митологизације познатих чињеница, убацивањем „делића реалности“ у наратив. Камера поново ротира ка лику који сам чита за другим столом, са фокусом на књигу. Ово је чиста симболика, метафора која показује да је у књизи знање, неопходно за дубља сазнања о процесима у уметности.

Кадар (83) је приказ ликова чији се гласови чују док се камера креће кроз простор са фокусом на друге позиције. У овом дијалогу ликови показују, демонстрирају свест и упитаности о своју улогу у причи у којој се налазе.

- Лик 4. „Па, једно је очигледно: ми смо ту да нас гледају… Тако је постављено…“
- Лик ?. „Али то је друга ствар… други ниво поштовања правила… Ми смо у позицији… позиције оних који…“
- Лик 1. „Од оних који су плаћени.“
- Лик 4. „Они који су плаћени да се гледају. Дакле, за мене већ постоји барем...“
- Лик 1. „Али то вас не мора нужно претворити у лик.“
- Лик 4. „Зато сам рекао... Па можда у смислу читаоца... Можда зато што смо у библиотеци, у смислу карактера читаоца Маседонија. Не у смислу потпуно изграђеног. Али постоји двоструки ниво.“
- Лик 3. „Да, постоји лик – читалац, читалац-лик.“

Кроз говор форма постаје неодвојива од садржаја, а као спој - однос између њих двоје одражава се на структуру дела. Субјективни приступ као пресликавање на модел снимка,

филмску слику као скуп визуелног и ауралног, Бела Балаж демонстрира путем експликације да „блиско кадрирање плус звук“ као ефекат „микродраматичности“ која се изражава у „микрофизиономији“ карактера лица, може да се ухвати звук који он чује. Међутим, у студији случаја „асинхронизовани звук“ који постоји као „дискрепанца између онога што је видљиво и онога што се чује“, је звук који „није повезан са извором слике“, „превазилази димензије“[1316] *визуелног,* и, као субјективни начин перцепције сниматеља, премешта се на гледаоца (слушаоца) као наметнуто идеолошко, политичко, историјски усидрено искуство.

Кадар (84) је приказ лика који стоји на галерији и посматра. Кадар (85) је поновни приказ групе која разговара. У овом дијалогу се дискутује о жанровској припадности филма, утисцима о сценарија, и коментарише се о догађајима који следе у (поновном) извођењу хепенинга *El helicóptero*, односно идеји о сусрету две групе на месту догађаја, оне која је видела долазак и одлазак хеликоптера и оне која је то (планирано) пропустила. Чин приповедања између две групе је догађај сам по себи, који монстрира наративну инстанцу у самом процесу извођења хепенинга. Поново дејство укрштања, догађај у догађај.

Камера ротира сцену и фокусира се на полеђину лика који чита из књиге.

- Лик 4. „... заиста. Ти не идеш. Можете ићи… али…“
- Лик 1. „Да.“
- Лик 4. „Из представе... Можда не лик структуриран као у позоришној представи... Али била је проба, и понављање.“
- Лик 3. „Слажем се са свиме што си рекао, али се не осећам као лик. Осећам се као да постоји перформативна ситуација, некако измишљена. Али не као лик.”
- Лик 4. „То је сада немогуће за фикцију. Зато што не видите када…слика, покрет…читање особе која гледа слику, али вас више не види као Паулу…или као документарац.“
- Лик 3. „Стварно? Када сам видео друга поглавља, увек је било ту, између...“
- Лик 1. „... између документараца?“
- Лик 3. „Да, посебно у поглављу где се две публике састају и разговарају о ономе што су виделе…“
- Лик 4. „У хеликоптерском?“
- Лик 3. „Да, у Хеликоптеру.“

[1316] Balazs, *Theory of the Film*, 208-10.

Структурална еквивалентност између визуелног и реалних ствари, догађаја и односа, у дијалектици медија (филма), јесте потребна, јер она ствара *нове догађаје* и *нове односе*, а еквивалентност са карактеристикама ствари, може да буде валидна само уколико говоримо језиком реализма и миметичког. Филм је нова (аутентична) материјалност сама по себи, и у домену медијске специфичности, има тенденцију само да намерно унапреди (потврди) или прекине ту везу с материјалним.

Од кадра (86) до кадра (91) долази до сценског премештања од *Museo de la Eterna* у *El helicóptero*. Кадар (92) и (96) је приказ средине/околине у којој се изводи хепенинг *Lazarus*. Ова серија кадрова приказује прву групу учесника хепенинга која стиже на место планираног догађаја. У кадровима (93), (94), (95), (97), (98) је приказана друга група учесника хепенинга *El helicóptero*, која је планирана да стигне на место догађаја са закашњењем, да би била изложена процесу препричавања. Кадрови (99) и (100) су приказ места очекивања хеликоптера. У овој сцени чује се музика са друге сцене, са места где је лоцирана група чији се долазак очекује касније. Имамо аурално повезивање, не визуелно. Звук повезује два догађаја који се дешавају на различитим просторним локацијама, а припадају истом хепенингу *El helicóptero*, различитом од уводне серије у којој смо имали аурално повезивање два различита хепенинга, *El mensaje fantasma* и *Para inducer espiritu de la imagen*. Од кадра (101) до (108) имамо представу групе у „позоришном“ просценијуму која очекује да буде дислоцирана на место где се налази прва група. На биоскопском платну приказују се сцене из (поновног) извођења *Calling*, као метод конвергенције између два филмска записа једног у другом, а публика која посматра хепенинг на биоскопском платну налази се у простору између два медијска облика, оног из хепенинга, и оног с друге стране филма који региструје унутрашњи ток догађаја, кроз посреднички догађај (и публику која га гледа) и виртуелни догађај као јединство мултидимензионалности различитих временских и просторних, и коначно процесуалних трајања. Од кадра (109) до (125) приказана је радња (догађај) хепенинга *El helicóptero*, сусрет између две групе и процес приповедања. У кадру (120) дешава се чин монстрације свесности присуства у филму. Чује се:

- Лик ?. „Верујем да је снимљено... Да, била је камера.“

У кадру (123) чује се интерпретација од стране лика која појашњава интенцију процеса.

- Лик ?. „Само да се види како људи реагују када се суоче са различитим ситуацијама и како то преносе.“

Кадар (126) је приказ уличне сцене антихепенинга *El mensaje fantasma*. До овог тренутка је прошло 46 минута филмског времена од укупно 94. У кадру (127) приказан је лик из изведбе *Segunda Vez*, адаптације књиге по којој је филм назван. Кадар (128) до (145) представља приказ сцене у библиотеци, у којој ликови препричавају радњу из хепенинга *El helicóptero*, као да се је већ десила, што је у филму права протекла радња пред очима гледаоца.

- Лик 1. „Један део је отишао да види једно, а други, нешто друго.“
- Лик 2. „Наравно, ... једној публици је недостајало информација.“
- Лик 1. „...недостајале су неке информације.“
- Лик 2. „Или је свако имао своје податке. Исто је: недостају информације.“
- Лик 3. „Они у позоришту виде сцену у шуми, са особом која се носи около, умотана као мумија... а остали виде хеликоптер.“
- Лик 3. „Оно што се тиче умотане особе, да ли је то било у Масотином оригиналном делу?“

Од кадра (135) до (145) се (под)приповеда/препричава о друштвено-политичком контексту у време када се дешавају стварни догађаји. Неколико кључних дијалога приказује (поновно) читање временске дистанце која се дешава између друге групе наратора, од којих се лик 1 појављује као свезнајући приповедач.

- Лик 1. „Ја сам анти-герила, али нисам перониста.“
- Лик 2. „Ок.“
- Лик 1. „Бити перониста у Аргентини…“
- Лик 3. „Дакле, герила је термин за десница?“
- Лик 1. „За антиперонистичку десницу. Антиперонисти се зову гориле. Генерално, десница у Аргентини... Ако кажете „ја сам перониста“, нико неће

знати на шта мислите. Можете бити било шта, од крајње деснице до крајње левице.“

Ова дискусија одражава тачка гледишта и политичке ставове. Постаје јасно да сагледавање аргентинског контекста из данашње перспективе захтева јасан критички став, који се ограђује од нејасног контекстуалног позиционирања у оквирима историјског читања. Ова интерпункција посебно наглашава идеолошки подконтекст, који неизбежно (и експлицитно) припада „левичарским“ уверењима Доре Гарсије. Информација[1317] се јавља као структурални код, елемент дематеријализоване уметности, у „ситуацији“ креираној ситуацијама[1318], догађајима и процесима, као елемент политички свесног ауторства. У извесној мери, овај гест интерполације већ познатих чињеница настаје због неверице у историјску (не)јасноћу, а јавља се као „шок“[1319], као одговор на отуђење[1320] , покушавајући да се искључене историјске чињенице врате у поље језика. У односу на реалистичко суочавање са одређеним историјским чињеницама, генеалогија политичког мизансцена као концепција „естетика напетости“[1321] Бертолта Брехта, подвлачи дијалектички карактер уметничког дела.

- Лик 1. „Али бити герила значи нешто прецизно. Одмах сте смештени у веома прецизан слој друштва. Човек може бити анти-герила, а да није перониста. Дакле, левица у Аргентини је очигледно анти-герила, али не нужно сви перонисти.“
- Лик 3. „Дакле, шта дефинише левичарски перонизам?“
- Лик 1. „Перонизам левице је онај који се односи на прогресивнијег Перона...“
- Лик 1. „...Перон почетка, његова прва влада...“
- Лик 1. „...Перон Евите, прва фаза.“
- Лик 3. „Каква је била његова политика?“
- Лик 1. „Па, његова политика је имала за циљ да помогне потлаченијој класи у Аргентини, свима онима који су традиционално игнорисани у друштву.“

[1317] Garcia, „Buenos Aires Is Not a Swedish City,“ 5-7.
[1318] Longoni and Mestman, op. cit., 157.
[1319] Léger, *Brave New Avant Garde*, 58.
[1320] Poggioli, op. cit., 108-9.

- Лик 1. „Дакле, овај перонизам је био наклоњен радничкој класи. Без да је фигура левице, његова политика је била да даје онима који имају најмање. И то је изазвало узбуну и гнев аристократске класе, герила.“

- Лик 1. „Перонизам као политички ентитет је потпуно полиморфан. Тешко је класификовати, иде од радикалне левице до радикалне деснице. Неки су на крајњој левој страни, а неки на крајњој десној страни. Перон је чак створио овај крајње десничарски перонизам да би се ослободио левичарског перонизма. Када се Перон вратио у Аргентину 1973 године, створио је паравојно тело под називом Трипле А: Аргентинско антикомунистичко удружење. Прогонила је и убијала левичаре, укључујући и Перонисте.“

- Лик 1. „...Масота је један од људи који су побегли из Аргентине да би избегли прогон од стране Трипле А.“

- Лик 4. „А анти-антиперониста, шта је то? Данас Макри каже да је антиперониста. Да ли је то нешто друго?“

- Лик 1. „Данас нисам сигуран, али Макри је у једном тренутку био перониста…“

- Лик 4. „Али шта то значи?“

- Лик 1. „Он је за дивљи неолиберализам. Први Перон, педесетих година, није био идеолошки левичар, али је био познат по томе што је бранио радничку класу…“

У овом сегменту јавља се тренутак неизвесности да ли је наратив реторичан и као такав сврсисходан или дидактичан. Реторика се разликује од структуралистичких, когнитивних и идеолошких концепата, са јединственим циљем да прате реторички троугао: *аутор* (ауторски избор), *текст* (текстуални феномен) и *читалац* (одговор читаоца).[1322] Најважнији однос се генерише између *аутора (имплицитног аутора), наратора* и *ауторова циљана публика*. Поновно читање историје кроз дијалог ликова, сугерише прецизирање некадашњих идеолошких и политичких позиција које са историјске дистанце „имплицитни аутор“ као „верзија конструисана у наративу“[1323] покушава да разјасни и да им да прецизно,

29

[1321] Stam, Porton and Goldsmith, *Keywords in Subversive, Film/Media Aesthetics*, 112.
[1322] Scholes, Phelan and Kellogg, „Narrative Theory, 1966-2006,“ 296.

конкретно место са данашње тачке гледишта – јасно и недвосмислено на страни „класне борбе“ у структури дела. Камера се спушта до прве групе.

- Лик 4. „Да ли је то донекле личило на голизам1324, са снажним ослањањем на државни интервенционизам?“
- Лик 4. „Укључујући социјалне политике. Са циљем да се помогне сиромашним класама, све време помаже вишим класама.“
- Лик 1. „Не, први Перон је био неко ко је много учинио за неповлашћену класу. То је рани перонизам…“
- Лик 4. „Перонизам Евите. Да."
- Лик 1. „Али онда је дошло до државног удара, јер је већина аргентинске буржоазије била против тога, па је Перон отишао у егзил у Шпанију.“
- Лик 1. „Вратио се у Аргентину 1973 године…“
- Лик 4. „Тако касно?“
- Лик 1. „Да. А када се вратио, у Аргентини је група левичарских перониста узела оружје...“
- Лик 1. „Та група се звала Монтонерос.“1325
- Лик 1. „...и сви перонисти су отишли тамо да га поздраве, сви перонисти чине радикалну левицу крајње деснице. А крајње десничарски перонисти били су тешко наоружани, са оружјем великог калибра.“
- Лик 1. „Дакле, десио се масакр, масакр у Езеизи, назван по аеродрому. Било је то клање ненаоружаних левичарских перониста од стране десничарских перониста. То је оно што се зове масакр у Езеизи. Тако се Перон вратио 1973. Луда политичка прича, зар не?“
- Лик 4. „Значи, од тада је био на десној страни?“
- Лик 1. „Да. И тада је створио Аргентинско антикомунистичко удружење. Ловили су људе на левој страни, перониста или не.“

1323 121 299.

1324 Serge Berstein, „Gaullism,“ in *The Oxford Companion to Politics of the World second edition*, ed. Joel Krieger (New York: Oxford University Press, 2001), 307-08. 210

1325 Mitchell Abidor, „The Montoneros,“ Marxists Internet Archive. Accessed May 24, 2022. https://www.marxists.org/history/argentina/montoneros/introduction.htm.

Анализе контекста који је предмет овог препиђавања (дијалог) показују да је „појава појава конзервативног репресивног таласа у Аргентини почела је војним ударом 1966 године“. Седамдесете су биле период дубоке политичке поларизације, а 1976 је резултирала војном диктатуром у Аргентини. Режим је успоставио такозвани *Process of National Reorganization*, потиснувши период експериментализма.[1326] Уклањање са власти Хуана Доминга Перона [Juan Domingo Peron] означава нову фазу у историји Аргентине, обиљежену грађанским сукобима и дубоком економском кризом.[1327] Године 1955, председник Хуан Доминго Перон [Juan Domingo Peron] је свргнут с власти војном силом, што је означило почетак нове фазе у историји Аргентине. Овај период је трајао до 1973 године, са слабим демократским владама, сталним војним интервенцијама, економском кризом и жестоким грађанским и војним сукобима. Поларизована, држава трпи битке између радикалних друштвених фракција и ауторитарних сектора. Војни удар из 1966 године, који је предводио Хуан Карлос Онганиа [Juan Carlos Ongania], резултирао је аргентинском револуцијом, ауторитарним режимом који је манифестовао насиље на Универзитету познатом као [„Noche delos bastones largos“], избацивши читаве генерације студената, интелектуалаца и научника из академског живота, чак и из државе.[1328]

Ово није само директан (брехтовски) говор упућен гледаоцима (читаоцима) дела (текста) већ посредник (концетуално наратолошки) између историјских чињеница и нове публике. Иако се чини да дијалог не оставља довољно простора за преиспитивање задатих логичких и симболичких конотација, „перонизам“ као темпорални лексис представља се као пролазна фаза у односу на пробуђену друштвену свест коју Гарсија поставља као „неопходност“ у односу на вечног и пролонгираног буђења класне подељености. Принципи *концептуалне наратологије* првенствено се заснивају на семантичком кодирању које је испреплетено између структуре језика и визуелне равни, и као такво резултира укупном (обликовном) артикулацијом. Кроз „говор“, „језик“ (сосирвоски) постаје модел, који се, користећи „културалне меморија“, обраћа динамичној структури савремене заједнице. У том смислу, у Бартовом смислу *читање* једног текста (дела) је „веза заснована на жељи“, и као таква лежи „изван кода језика“.[1329] Са једне стране читање треба да прати „ниво дела“, али „структуралне анализе“ нужно траже подлогу у „антропологији“, „логици“, „историји“,

[1326] Katzenstein ed., „Introduction,“ 12.
[1327] Pacheco, „From the Modern to the Contemporary,“ 16.
[1328] Longoni and Mestman, op. cit., 158.

„психоанализи“ итд, што значи да ишчитавање може често „да изађе из контекста садржаја“ и уђе у домен „опште теорије знакова“.[1330] У суштини ишчитавање дела (текста) имплицира поновно „писање“, а за писца „језик је проблемска категорија“ која поседује „сопствену дубину“ (а не естетски феномен) и претпоставља „релокацију дискурса“. Ова проблематика обухвата домен симболике, где се „симболи“ сматрају „константом“, док је „свест о друштву“ „променљива“ категорија, и све док дело поседује уграђену свест о томе да друштво може (некритички) да се укотви у делу, оно ће бити отворено за читање.[1331] Изнете чињенице намећу концепт „контрапунталног читања“, који омогућава „читање текста“ са „разумевањем онога што укључује оно што аутор показује“.[1332] Овај концепт је социолошко-дијалектички утемељен, а читљивост треба да произађе из израженог „отпора“ према „империјализма“, као екстензија читљивости текста према искљученим историјским фактима.[1333] Контрапунтално читање омогућава дистанцирања од „генерализације“ текста и његовог поистовећивања са одређеним „аутором или покретом“, али исто тако мора и нужно да се повеже са *структурама* „наратива са идејама, концептима и искуствима“ из којих извлачи некакву подлогу, јер „не постоји нешто тако као директно доживљавање или одраз света на језику једног текста“.[1334] Критички приступ ишчитавању (исписивању) дела нема за циљ да „преведе“ значење, него да га „обдари“ одређеним значењем које ће га извући из форме дела.[1335] Искуство присуства примаоца у ситуационом контексту као што је *виртуални догађај*, настаје као чин рецепције са одложеном перформативношћу у процесу извођења значења. То је гледалац, читалац, писац текста (дела, филма) у контексту студије случаја. Његова перформативна функција се остварује кроз рецепцију чина исказа, говора, текста... постајући конститутивни елемент структуре дела.

Камера покушава да скрене пажњу са нарације, фокусирајући се са једне на другу радњу, замагљујући лик у првом плану и фокусирајући се на лик у даљини, а дискусија долази са сасвим другог места. На овај начин уводи се игра перцепције, и моћ опажања и посматрања, и на крају усредоточиавањем пажње која се непрестано дистрибуира различитим визуелним техникама.

[1329] Pilcher Keuneman, op. cit., xix.
[1330] Barthes, *Criticism and Truth*, 14.
[1331] 143 23-26.
[1332] Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books, 1993), 66.
[1333] Ibid, 66-67.
[1334] Ibid, 67.

- Лик 1. „Године 1976 догодио се још један државни удар... Када је Перон умро, на власт је дошла његова друга жена, Изабел, а не Евита. И она је преузела Тројни А. Онда је био државни удар 1976 и та диктатура је била најкрвавији период. То је трајало до 1983.“

- Лик 4. „Зашто је дошло до државног удара? Зар није био довољно на десној страни?“

- Лик 1. „Очигледно није довољно да се отарасимо… Па је војска рекла: ако они не могу даураде посао, урадићемо га ми, и боље. Дакле, преузели су власт и наставили да убијају 30.000 људи.”

Камера драматично помера фокус, са статичног кадра динамично се окреће блиским фокусом ка једном читаоцу и његовој књизи. Дискусија се чује врло тихо, скоро нестаје ... остали разговори се чују нејасно. Овај имплицитно „политички“ и „идеолошки“ дискурс изазива пажњу гледаоца на неочекиван начин. Сцена се доживљава из позиције „имплицитног читаоца“ који открива потенцијал текстуалне вишеструкости, која је део процеса текста, утврђујући оно што у тексту није формулисано, али представља *намеру* текста, што свакако припада инстанци ауторове имагинације.[1336]

У кадру (146) се уводи документарна фотографију из кадра (47) са суперпонираним текстом Оскара Масоте, који описује тренутно стање културно-друштвених превирања у Аргентини у обухваћеном периоду.

„У моменту када смо планирали двонедељни фестивал, дошло је до државног удара који је довео Хуана Карлоса Онганија на власт, и дошло је до излива пуританизма и полицијског прогонства. Уплашени, одустали смо од Пројекта: још више, било је мало срамно, у условима озбиљности политичке ситуације, организовати хепенинзи... У том погледу – обузет осећањем тишине - сада размишљам управо о супротном.“

Овај поступак приказује процес ремедијације, колаж, цитат, ликовног и текстуалног плана. Фотографија поприма потпуно другачије значење од онога које је било сугерисано (конотирано) током прве инстанце. Све ове карактеристике су део организационе шеме

[1335] Barthes, *Criticism and Truth*, 32.

структуралног подређивања и као такве у филмском језику могу да буду део „функционалне синтаксе“ језика, као „оса селекције“ и „оса комбинације“, дефинисане према Јакобсону као „поетичке функције“.[1337] Монтажа, као део укупне уредничке диспозиције, нуди директне конфликтне тачке за успостављање паузе или неке неопходне дистанце у читљивости, као на примеру епског театра Брехта и његовог В-ефекта. Уметање документарних фотографија требало је да подвуче структуралне сличности између „фиктивног“ догађаја (Масотини хепенинзи) и историјског догађаја (терор диктатуре). Тако се испреплиће политичка тачка гледишта стварности, кроз понављања, кроз слике оригиналних Масотиних хепенинга и кроз слике оригиналних историјских догађаја.

Кадар (147) је идентичан кадру (4), приказује руку старице, ослоњену на штап/бастун. Камера се подиже и приказује лице лика и са меким фокусом прелази на лице поред њега. Звук је већ завршен. Кадар (148) је приказ још једног лика из исте сцене, снимљен у крупном плану. Завршава се дискусијом између два лика. Кадар (149) припада сцени (3) серије кадрова *Segunda Vez*. Ова адаптација истоимене књиге је у суштини психолошко-социолошка драма, са радњом која се одвија у једној чекаоници и канцеларији. Дијалог се одвија између ликова у чекаоници, приказаних у крупном плану. Методологија снимања је скоро иста као у претходним деловима. Често се приказује један лик, а лик који говори је присутан само звучно, не и визуелно. Фокус је на гестикулацији ликова, као покушају да се улови аспект размишљања док се генерише дискусија. Заплет се односи на позивање, први или други пут, пред администрацију која проверава факте за сваког појединца, преиспитујући податке и начин на који говоре о својим породицама, радним позицијама, друштвеном положају и средини из које долазе и сл. Сниматељ, који се налази или на периферији или у средишту сцене, мења угао снимања без прекидања кадра, ротира, остаје у истој сцени непрекидно (немонтирано). Континуитет између онога што се види и онога што се зна (познатог) „проширује перцепцију изнад онога што је видљиво“, додајући га „визуелном знању“ као предикат спознајног.[1338] У кадру (150) изговара се наслов књиге (филма) у контексту дискусије између ликова. Од кадра (149) до (155), шест делова исте сцене представљено је у ширем филмском (временском) простору од претходних делова, око тридесетак минута

[1336] Eco, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, 27-28.

[1337] Оперативност „поруке“ заснива се на организацији садржаја, вербализованом коду и контакту, комуникацијском каналу између пошиљаоца и примаоца. Roman Jakobson, „Linguistics and Poetics,“ in *Selected Writings III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, ed. and pref. Stephen Rudy (The Hague: Mouton Publishers, 1981), 27.

непрекидног приповедања укупног филмског времена. То је прича, која има линеарност чија логика се заснива не на линеарном времену, него на различитим временима која постоје као заједничка темпорална димензија у медију – филму, а ипак њихова различитост је управо у временској категорији од које потичу, контекстуална и изведена на нивоу перформативности[1339]. Кадрови (156) и (157) нас враћају у причу хепенинга *El helicóptero*. Кадар (158) приказује сцену из хепенинга *Lazarus*, а кадар (159) је поново из *El helicóptero*, али временски раније у догађају, пре доласка друге групе (не-глумаца) из исте серије. Кадар (160) је назад у сцени (1) *Para inducir el espíritu de la imagen*, приказује крај изведбе, без звука у просторији. Кадар (161) приказује сцену из библиотеке, ликови одлазе. Следи дуга тама. Филм се завршава графичким слајдовима од (162) до (171) у којима је дат генерални опис посебно сниманих делова филма.

Питање синтаксе у биоскопу, према Кристијану Мецу, односи се на организацију „слике“ али и на „структуру слика“, као метод композиције.[1340] У процесу концептуализације, али иу процесу извођења сложеног уметничког дела као што је филм, постављеност уметника није иста као традиционалног сликара или скулптора. Облик зависи од перцепције уметника формираног као субјективног искуства насталог кроз процес стварања, самог чина. Отуда произилази да индивидуални говор (ауторско уметничко дело) мора нужно имати уграђену колективну свест ако намерава да буде друштвено признат(о) и валоризован(о) (сагледано, осмишљено).

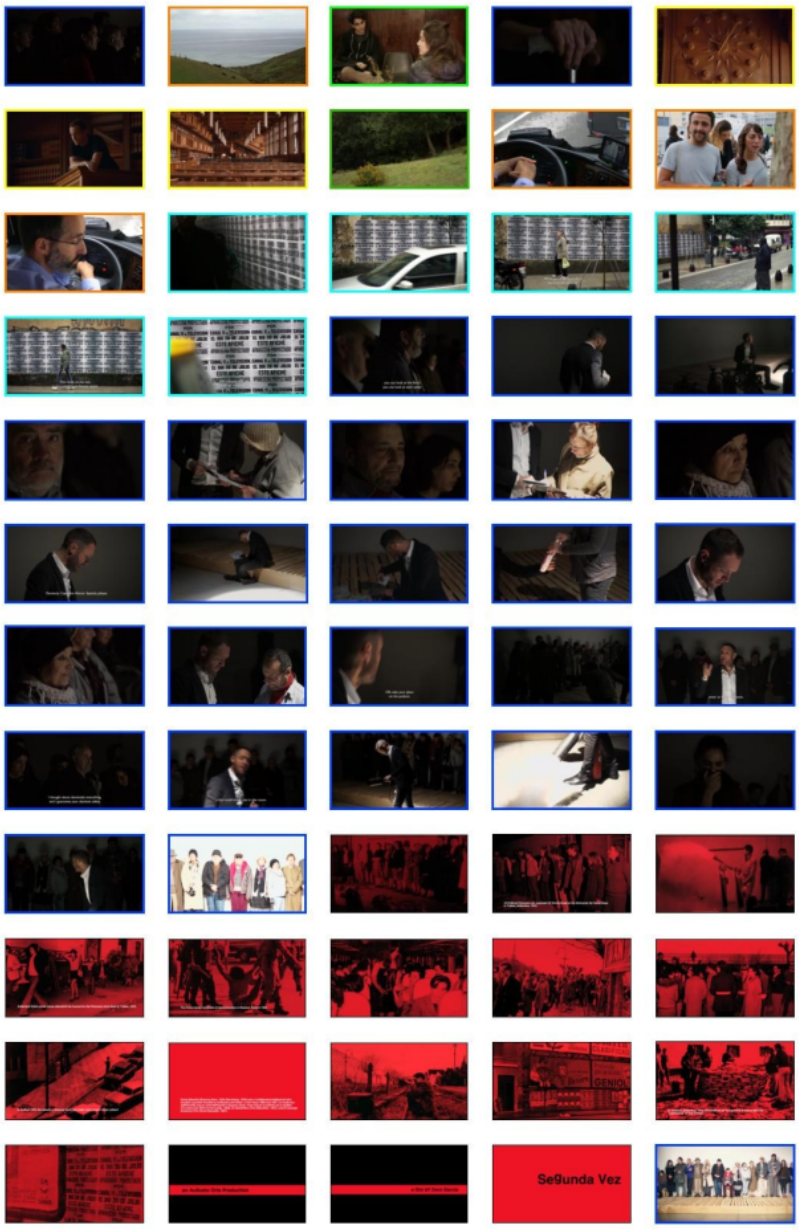
Из наведених карактеристика видимо да се ради о широком спектру могућих појава уметности, али у једној компресованој димензији перформативног. Искуство може бити одложено примање уметничког дела, али се ни у ком случају не може синхронизовати са категоријама „време“ и „простор“, осим ако се ради о директној комуникацији са делом. Гледалац свакако може да продре у темпоралну димензију једног дела (да прати обележено), чак и у његовом имагинарном простору (пројекција реалности), али су на тај начин гледаоци само пасивни посматрачи једне историјске суспензије.

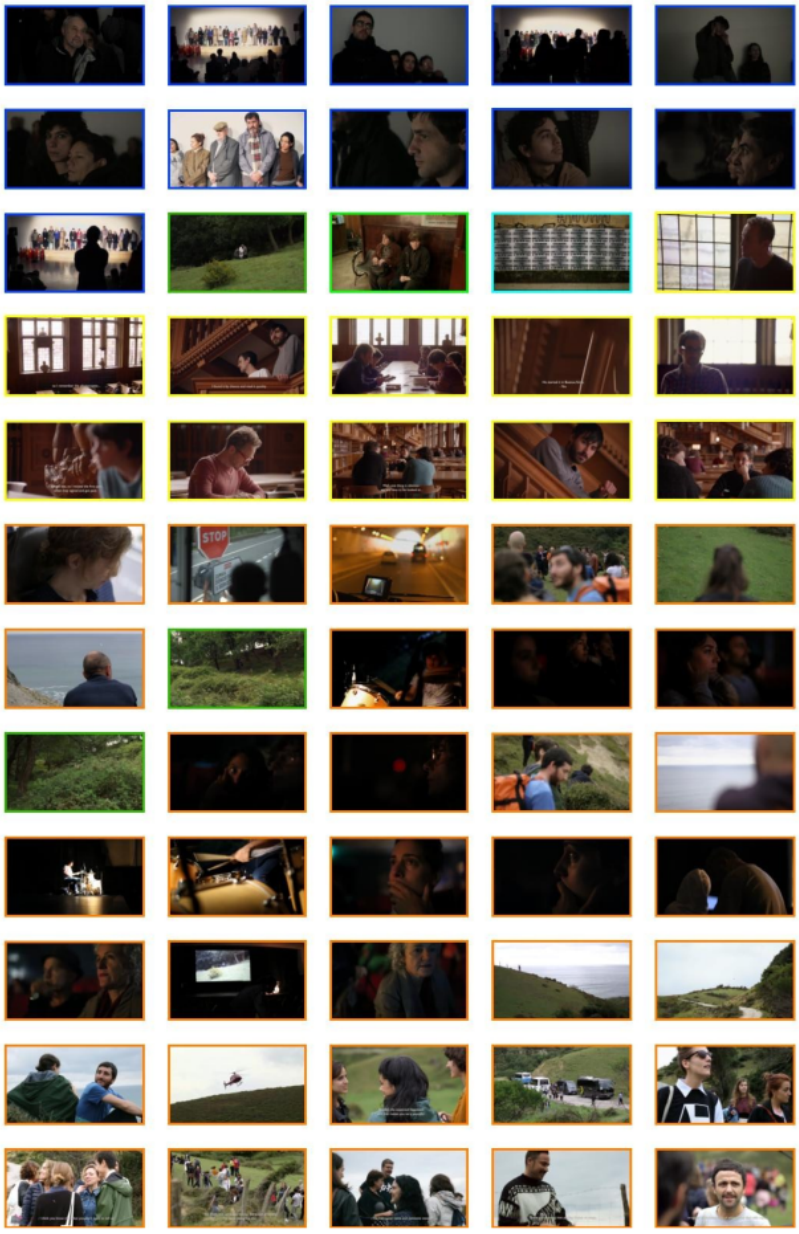
Разложена филмска трака у следећем прилогу показује приказ заступљености појединачних делова, кроз различите боје оквира (кадрова). Ако се филм посматра као разложена целина, може се уочити начин на који су делови распоређени, њихова

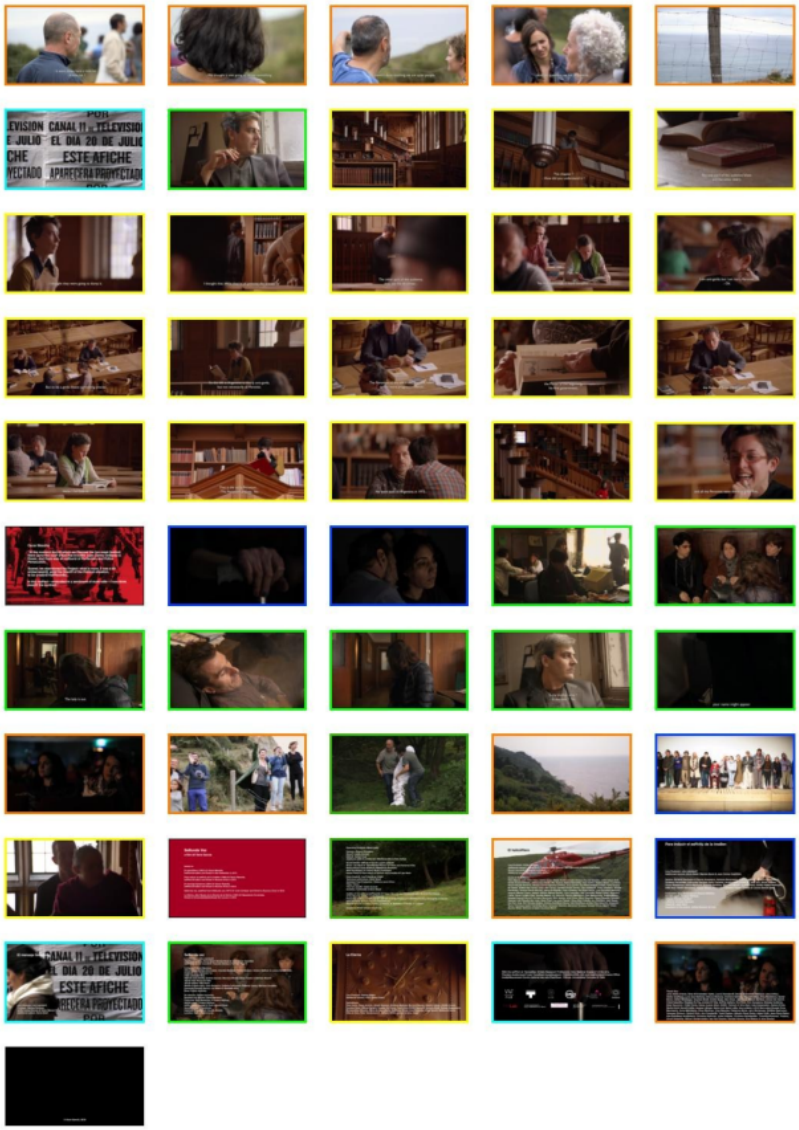
[1338] Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (Berkley, CA: University of California Press, 1969), 87-89.
[1339] J. L. Austin, *How to Do Things With Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (London: Oxford University Press, 1962), 4-7. Cf. Marina Sbisà, „Austin on Language and Action,“ in *J. L. Austin on Language*, ed. Brian Garvey (London: Palgrave Macmillan, 2014), 14-15.
[1340] Metz, *Film Language,* 68.

преклапања, разилажења, понављања и конфликтуална постављеност. У суштини, брехтов принцип је истовремено свуда и негде између, слично као и ауторски глас Гарсије.

10.1. Прилог: Дијаграм визуелног приказа уметничког дела




STOP



215

- *Para inducir el espiritu de la imagen*
- *El helicóptero*
- *Segunda Vez*
- *Museo ∂e la Eterna*
- *Lazarus*
- *El mensaje fantasma*

Закључак

Из опсежних дискурзивних анализа, видели смо да се о неологистичког бинома *концептуалне наратологије* може расправљати кроз методолошко крстарење и пресек уметности и различитих теорија на којима уметност структурише сопствене постулате и принципе, али и да разложеност уметничког дела омогућава интерпретативне екстензије, што додатно претпоставља нове формулације за неке већ постојеће епистемолошке дискурсе, као што су наратологија или семиологија, филмска наратологија или филмска семиотика, третиране кроз савремени прагматични оквир. Идеја да авангардне уметничке праксе суштински доживљавају своју *екстензију* у савременој уметности произилази из проучавања формалних метода или *савременог формализма* усидреног у концептуалној димензији односа наслеђа оригиналних идеја за превазилажење медија фиксације и дијалектике савремених облика израза, показујући да се кроз процесе *дематеријализације* и *поновног извођења* постојећих ентитета попут хепенинга мења, не само историјско схватање историјске авангарде већ и образац – филмски медиј, који има и своју материјалност, према начелима теорије медија.

Иако је кроз дискурсе филмске семиотике у различитим формативним периодима саме дебате дискутабилно да се о филмском тексту може говорити као о језичкој структури, анализе показују да хипотетички статус нарације вођен *ауторовим гласом* производи специфична уметничка обележја, која се једноставно могу приписати намери уметности да дестабилизује конвенционалне појмове, кроз индивидуални *уметнички гест* који свакако не настоји да одржи сопствену аутономију у ономе што се подразумева под коначношћу израза, коначношћу референтног показивања или коначношћу кроз „рецепцију“, уметничког дела. *Индивидуално* у конкретном анализираном случају, ауторски глас уметнице Доре Гарсије у документарном филму *Segunda Vez* као предмет проучавања, Сосировски „говори“ „језиком“ колективне свести (као потенцијално променљивим) о конкретним историјским тренуцима и догађајима.

Сама идеја формулисања једне могуће екстензије историјске авангарде у савременом поимању уметности омогућава нам да трагамо за отвореним дијалектичким обрасцима као што су „брехтовско наслеђе“ и/или концепт „отуђења“, у домену ширег социолошког контекста, који се појављује као предуслов стварања некаквог антиципираног значења. Упркос одвојености, или отворености, или двосмислености, или (бес)коначности концептуалне димензије уметничког дела, ми ипак схватамо да је постављање или

вербализовање конкретних питања формалне или садржајне природе неопходно за изражавање/коментарисање савремености. Коментар, као такав, јавља се као методологија пресека или нексуса формалног и садржајног корпуса дела, која уважава медијско преиспитивање или трансгресију, која се, иако се чини да се одвија интерно, као унутарјезички поступак, преиспитује концептуалне и материјалне границе уметничког дела у оквиру *виртуелног догађаја*, у коме се укрштају форма и садржај и кроз које настају као јединствени артикулисани гест у домену фиксирајућег медијског филма.

Материјалне границе се преиспитују методологијом дематеријализације, односно редукцијом материјалности у реалном простору и времену извођења хепенинга, сведене на податке или информације о радњи у оквиру дијегетичке целине документарног наратива, тј. процеса издвајања догађаја из когнитивно спознајне димензије догађаја, у нови релациони облик комуникације који се одвија кроз равну, дводимензионалну иманентност филмског платна. У суштини, виртуелни догађај генерише хипотетичко присуство реципијента у датом простору радње, кроз избор методолошких приступа снимању, отсецању, приказивању крупних планова или померању фокуса звучног или визуелног присуства наративног елемента, као дијалектичког оруђа монтаже, а не само као средство уређивања снимљеног материјала, већ као начин гледања, и као упутство за поновно читање кроз пункцију појединих психолошких (лакановских) тачака целе радње.

Трансдисциплинарна укрштања показују да теоријски домет превазилази епистемолошки оквир који се често или обично бави истраживањем одређених уметничких, социолошких, па чак и политичких дискурса, те да је реверзибилна интеракција или кретање концептуалног апаратуса – „уметничко дело-теорија“ могућа онда када је постављена суштински савитљива основа за једна таква усмереност. С том намером, уметничко дело није незаинтересовано за конкретан утицај на културни, политички и социолошки контекст у коме се појављује, већ уместо пасивног посматрача постаје активни учесник или пртиципијенат у стварним „процесима“ савремене дијалектичке мисли, која даље утиче на колективну свест, а по чијем основу или опредељењу се преобликује и реструктурира појам спојивости и неспојивости „живота и уметности“, схваћен као флуидан концепт.

Ова студија резимира да се „филмски језик“ може посматрати, не као лингвистички хомоним, већ као „језичка структура“ и као уметничка артикулација која комуницира путем „знакова“ и „симбола“ распоређених на визуелном и садржајном нивоу, остварујући, Бартовским речима – „знаковне функције“, тј. замишљену „друштвену везу“, у конкретно

одређеном и „кодираном“ ризому значењских односа. Значењска семантизација је структурисана у интервалима који се јављају између хоризонталне и вертикалне пројекције наративних инстанци, као контекстуално одступање која омогућава прелазак са структуралне мреже односа генерисаних из експресивне форме ка могућем значењу, осмишљеном не само као монтажни поступак, већ и као монтажно гледање и монтажно креатње, који није произвољан, већ напротив, идеолошки је заснован на „језику-говору“ (по Волошинову) или „говору“ (по Дериди). Проширивање епистема *језика* ка *семиотици* и анализе концепта „знака“, концепта „семиотичке редукције“ и „семантичке трансформације“[1341] дозвољава тумачење артикулисаног језика као производа нових значења. Аксиом „језик као систем“, не одговара концепту уметничког језика, *језик* је концепт који се *заснива на разликама*, где се полазна тачка стварања језика рачуна у правцу делова ка целини.[1342] Тачка гледишта, или гледна тачка (Р. Барт/Годро и Жос) имплицитног аутора (Мец) кроз методологију присуства или одсуства у наративном тексту, има функцију мотора интеракције са примаоцем, који постаје саставни елемент од/у структури уметничког дела.

Процеси конвергенције, интермедијалности, интертекстуалности и ремедијације, проширују хоризонте разумевања онога што цитатна или колажна форма уметничког дела значи, као што су односи који се одвијају између просторних и временских уметности, хетеротопских или лексичких система карактеристичних за кинематографију језика (Р. Стам/К. Мец/В. Бургин/Д. Кампани). Концептуална димензија предложеног дела ишчитава се из конотативних праваца „читања из“ уметности, кроз језик „форме“ (интерполација, премештање и интерполација/Оскар Масота) или „поновно враћање предметног“ појам специфичан за аргентинску концептуалну уметност (Мари Кармен Рамирез) кроз „масовне медије“, тј. филма, како би се активирале (политичке) поруке у сфери јавног домена.

Наративне анализе које подвлаче претпоставке о присуству „догађаја“ као минималне наративне инстанце, проширене су интерполационим анализама излазних значењских дискурзивних референци у домену репрезентације, кроз конфликтне тачке настале прекидима нарације (омогућени документарним фотографијама) на линеарни ток дијегезиса, а кроз методолошку шему која разматра односе елемената целине и целине као створен и аутентичан, али не и филмски – систем.

Претпостављена „екстензија“ историјских авангардних пракси у/ка савременом уметничком делу, задржава се на концепту „негације“ (О. Масота) чина заборава историјских

[1341] Greimas, *On Meaning*, vii-ix; 122-23.
[1342] De Saussure, op. cit., 120. Cf. Merleau-Ponty, *Signs*, 39.

чињеница (кроз дијалектички образац жанра - документарни филм) и концепт „повратка“ (Џ. Робертс), кроз социолошко утемељење (Пођоли), супротно тенденцији „инструментализма“ уметности (неоавангардне праксе/Биргер), као „експерименталне праксе“ која лежи у основи операбилности односа између „материјалног“ и „нематеријалног“, у домену комуникативне мреже односа (Хабермас), контекстуалне примене (Волошинов) и прагматичке карактеристике уметничког језика, као што је *концептуална наратологија.*

Суштинска дијалектичка „генеалогија“ језика концептуалне наратологије лежи у „структури“ лексичког модела уметничких и семантичких принципа (вертикалних и хоризонталних) онтолошког преуређења елемената дуж вербалног ланца односа, постојећих и изнова створених ситуација у домену *виртуелног догађаја*. *Концептуална наратологија* је *језик* који се, Сосировски речено, мења у/са сваком инстанцом „говора“, заснован на брехтовском наслеђу, концепту отуђења и монтаже као принципа, као „ликовне“ технике, али и као артикулисани друштвени „гест“ који антиципира расуђивање и знање. Обимни преглед релевантних теоријских расправа (у засебним, тематским поглављима) која се међусобно допуњују или искључују улазећи у суштинске противречности, има за циљ да потврди намеру и релевантност ове студије, као „активног учесника“ у различитим епистемолошким областима, у њиховом будућем ширењу у односу на уметничке праксе. Индуктивни закључци у свакој дисциплинарној целини су сведени на нове дефиниције које произилазе из пресека дисциплина, научног дискурса и уметности.

У доба хиперкодиране реалности, вероватно је компликовано створити чисти уметнички исказ. *Концептуална наратологија* нас подсећа да уколико желимо да говоримо о уметности као језик, онда је неопходно познавање граница језика, како би те исте границе могле бити прекршене, те да се на тај начин створи гелштат-формација у генеричком облику. Језик уметности није стил, није ни, граматичка еквивалентност неком другом језику, него концепт који се остварује кроз савремене формалистичке принципе, утемељени у теоретском и историјском предзнању, у епистемиолошкој љубопитности и нужно социјалној свести о контекстима које обухвата на семантичком и практичном нивоу, те контексте, дискурсе и опште услове у којима се (раз)открива. Отуда, *концептуална наратологија* је дијалектички обрт концепта кретања *кроз*, *у* и *према* новим отворима, процепима и модалитета гласа наратора, као оперативност одређеног значења спроведеног преко исказа.

Концептуална наратологија је структурални метод уметничког језика, чији су конституенти: пластика, композиција, догађај, (не)материјалност, унутрашња логика реда,

супротстављеност системским хијерахијама, артикулација, гест, радња, временско-просторно остваривање, отворени цитат, отворено трајање, континуум, виртуелно искуство, реконтекстуализација, дехронологизација, конфликтуално низање и спајање, когнитивно, отворена читљивост, кохерентност и диверзитет, идеолошко и институционално пројектовање дијалектике изражајних облика са предзнаком (интра, унутар), ситуација, експерименталност, протезање, екстензија, суочавање са реалношћу и стварање нове реалности у оквиру јавне сфере, документарност, ауторски глас, актуализација, конвергенција, међу структуре, медији, уметнички жанрови, културно-социјални контексти и комуникације, савремени формализам, постформа, трансформа.

У суштини, *концептуална наратологија* се позиционира као савремени формалистички метод који доводи у питање суштинске карактеристике уметничког дела: процес, формативне поступке и материјалност, структурирајући нови језичко-корелативни дијалектички ред, ред геста.

Литература

1. Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
2. Alberro, Alexander. „Introduction: The Way Out is the Way In.“ In *Art After Conceptual Art*, edited by Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, 13-25. Cambridge, Mass; London, England: The MIT Press; Vienna, Aistria: Generali Foundation, 2006.
3. ———. „Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977.“ In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, xvi-xxxvii. Cambridge, Mass; London: The MIT Press, 1999.
4. Allen, Robert C. and Douglas Gumery. *Film History, Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.
5. Altman, Rick. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008.
6. ———. *Film Genre*. London: British Film Institute, 1999.
7. Aničić, Dejan, ur. „Rečnik pojmova.“ U Stujart Hol, *Mediji i moć*, preveli Vera Vukelić, Svetlana Samurović i Dušan Maljković, ur. Dejan Aničić, 153-77. Beograd: Karpos, 2013.
8. Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. California: University of California Press, 1974.

9. ———. *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*. Berkeley: University of California Press, 1971.
10. ———. *Film as Art*. California: University of California Press, 1957.
11. ———. *Visual Thinking*. Berkley, CA: University of California Press, 1969.
12. Atkinson, Terry. „Art & Language (Editorial introduction to Art-Language).“ In *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 873-79. Malden, MA: Blackwell, 2003.
13. Aumont, Jacques, Alain Bargala, Michel Marie and Marc Vernet. *Aesthetics of Film*. Translated by Richard Neupert, Austin: University of Texas Press, 1992.
14. Aumont, Jacques, ed. „La mise en scène feuilletée.“ In *La Mise en Scène*, 127-42. Bruxelles: De *Boeck* Université, 2000.
15. Aumont, Jacques. *Montage Eisenstein*. Translated by Lee Hildreth, Constance Penley, and Andrew Ross. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
16. ———. *The Image.* Translated by Claire Pajackowska. London: British Film Insisitute, 1997.
17. Bacon, Henry. „Representation.“ In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan and Warren Buckland, 402-07. London, New York: Routledge, 2014.
18. Badiou, Alain. „Mediation Seventeen: The Matheme of the Event.“ In *Being and Event*, translated by Oliver Feltham, 178-83. London: Continuum, 2005.
19. Bakhtin, Mikhail M. „Discourse in The Novel.“ In *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. Bakhtin,* edited by Michael Holquist, 259-422. Austin: University of Texas Press, 1981.
20. ———. „Forms of Time and of the Chronotope in the Novel.“ In *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. Bakhtin*, edited by Michael Holquist, 84-258. Austin: University of Texas Press, 1981.
21. Bal, Mieke, ed. „Narration and Focalization.“ In *Narrative Theory, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, *Volume I, Major Issues in Narrative Theory*, 263-97. London, New York: Routledge, 2004.
22. ———. *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997.

23. ———. „Introduction to Volume I,“ in *Introduction to Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, *Volume I, Major Issues in Narrative Theory*, 1-8. London: Routledge, 2004.
24. Balaž, Bela. „Filmska Kultura.“ Preveo Sonja Perović. U *Teorija Filma*, priredio Dušan Stojanović, 84-93. Beograd: Nolit, 1978.
25. Balazs. Bela. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Translated by Edith Bone. London: Denis Dobson, Ltd., 1952.
26. Barthes, Roland. *A Barthes Reader*. Edited and with introduction Susan Sontag. New York: Hill and Wang, 1983.
27. ———. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
28. ———. *Criticism and Truth*. Translated by Katherine Pilcher Keunemann. London: Continuum, 2007.
29. ———. *Elements of Semiology*. Translated by Annete Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1968.
30. ———. „Introduction to the structural analysis of narratives.“ In *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, *Volume I, Major Issues in Narrative Theory*, edited by Mieke Bal, 65-94. London: Routledge, 2004.
31. ———. „Introduction to the Structural Analysis of Narratives.“ In *Image, Music, Text*, translated by Stephen Heath, 79-124. London: Fontana Press, 1977.
32. ———. „Myth Today.“ In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 687-93. Cambridge: Blackwell Press, 1995.
33. ———. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957.
34. ———. „Od djela do teksta.“ U *Suvremene književne teorije*, uredio Miroslav Beker, 202-07. Zagreb: Matica Hrvatska, 1999.
35. ———. *S/Z*. Translated by Richard Miller. Oxford: Blackwell, 1990.
36. ———. „Rhetoric of the Image.“ In *Image, Music, Text*, translated by Stephen Heath, 32-51. London: Fontana Press, 1977.
37. ———. „Smrt autora.“ U *Suvremene književne teorije*, uredio Miroslav Beker, 197-201. Zagreb: Matica Hrvatska, 1999.
38. ———. „The Photographic Message.“ In *Image, Music, Text*, translated by Stephen Heath, 32-51. London: Fontana Press, 1977.

39. ———. „The Third Meaning: Research notes on some Eisenstein stills.“ In *Image, Music, Text*, translated by Stephen Heath, 52-68. London: Fontana Press, 1977. Први пут објављено у *Artforum*, January 1973. https://www.artforum.com/print/197301/the-third-meaning-notes-on-some-of-eisenstein-s-stills-36297.
40. ———. *Writing Degree Zero*. Translated by Annette Lavers and Colin Smith, pref. Susan Sontag. Paris: Editions du Seuil, 1968.
41. Bazin, André. *What is Cinema? Voume 1*. Foreword Jean Renoir, new foreword Dudley Andrew, translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 2005.
42. Beasley-Murray, Tim. *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin: Experience and Form*. New York: Palgrave, Macmillan, 2007.
43. Bell, Alice and Marie-Laure Ryan. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2019.
44. Bellour, Raymond and Christian Metz. „Interview on Film Semiology.“ In *Conversations with Christian Metz: Selected Interviews on Film Theory (1970-1991)*, edited by Warren Buckland and Daniel Fairfax, 83-108. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.
45. ———. „The Pensive Spectator//1984.“ In *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, edited by David Campany, 198-209. London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.
46. Benjamin, Valter. „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti (Treća verzija).“ U *O fotografiji i umetnosti*, 98-129. Beograd: Kulturni Centar Beograd, 2006.
47. Benjamin, Walter. „The Author as Producer.“ In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 483-89. Cambridge: Blackwell Press, 1995.
48. ———. „The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Second Version).“ In *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin, translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland and Others, 19-55. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
49. ———. *Understanding Brecht*. Translated by Anna Bostock, introduction by Stanley Mitchell. London, New York: Verso, 1998.
50. Bennett, Bruce, Marc Furstenau and Adrian Mackenzie, eds. *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*. Basingstoke: Palgrave, Macmillan, 2008.

51. Benveniste, Émile. *Problems of General Linguistics*. Translated by Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, Fla: University of Miami Press, 1971.
52. Bergala, Alain. „L'intervalle." In *La Mise en Scène*, edited by Jascques Aumont, 25-36. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
53. Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Preveo Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 1998.
54. Bolter, Jay David and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.
55. Bolter, Jay David. „Remediation." In *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson and Benjamin J. Robertson, 427-29. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
56. Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*, 8th edition. New York: McGraw-Hill, 2008.
57. ———. *Film Art: An Introduction*, 6th edition. New York: McGraw-Hill, 2001.
58. Bordwell, David, Kristin Thompson and Jeff Smith. *Film Art: An Introduction*, 11th edition. New York, NY: McGraw-Hill Education, 2017.
59. Bordwell, David. „Convention, Construction, and Cinematic Vision." In *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, edited by David Bordwell and Noël Carrol, 87-107. Wisconsin, Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.
60. ———. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
61. ———. *Poetics of Cinema*. New York, London: Routledge, 2008.
62. Bouissac, Paul. *Saussure: A Guide for the Perplexed.* London, New York: Continuum, 2010.
63. Brady, Martin. „Brecht in Brechtian Cinema." In *„Verwisch die Spuren!" Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, edited by Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex, 295-308. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.
64. Branigan, Edward and Warren Buckland, eds. „Mise èn Scene." In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, 295-99. London, New York: Routledge, 2014.
65. Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London, New York: Routledge, 1992.
66. ———. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Foreword David Bordwell. Berlin: Mouton Publishers, 1984.

67. Bratu Hansen, Miriam. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley, CA: University of California Press, 2012.
68. Brecht, Bertolt. *Brecht on Art and Politics*. Edited by Tom Kuhn and Steve Giles, translated by Laura Bradley, Steve Giles, Tom Kuhn. London, New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2003.
69. ———. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edited and translated by John Willett. New York: Hill and Wang, 1964.
70. ———. „Mali Organon za Teatar.“ U *Uvod u Brechta*, preveo Darko Suvin, 225-55. Zagreb: Školska knjiga, 1970.
71. ———. „Popularity and Realism.“ In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 489-93. Cambridge: Blackwell Press, 1995.
72. Bresson, Robert. *Notes On Cinematography*. Translated by Jonathan Griffin. New York: Urizen Books, [1950-1958], 1977.
73. Breton, Andre. „From the First Manifesto of Surrealism.“ In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 432-39. Cambridge: Blackwell Press, 1995.
74. ———. „From the Second Manifesto of Surrealism.“ In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 446-50. Cambridge: Blackwell Press, 1995.
75. Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1968.
76. Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992.
77. Brown, Wlliam. „Roland Barthes: What Films Show Us and What They Mean.“ In *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice*, edited by Murray Pomerance and R. Barton Palmer, 113-124. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.
78. Bruks, Piter. „Frojdov ‘Masterplot': Jedan Model Pripovedanja.“ *Reč, Časopis za Književnost i kulturu, i društvena pitanja*, 57.3 (2000): 229-44.
79. Buchloh, Benjamin H. D. „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art.“ In *Art After Conceptual Art*, edited by Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, 27-51. Cambridge, Mass; London, England: The MIT Press; Vienna, Aistria: Generali Foundation, 2006.
80. Buckland, Warren. „Film Semiotics.“ In *A Companion to Film Theory*, edited by Toby Miller and Robert Stam, 84-104. Malden, Mass: Blackwell, 2004.

81. ———. „Semiotics of Film.“ In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan and Warren Buckland, 425-29. London, New York: Routledge, 2014.
82. ———. „Structural/Materialist Film.“ In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan and Warren Buckland, 447-52. London, New York: Routledge, 2014.
83. Burch, Nöel. *Theory of Film Practice*. Translated by Helen R. Lane. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.
84. Bürger, Peter. „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde.“ Translated by Bettina Brandt and Daniel Purdy. *New Literary History* 41, 4 (2010): 695-715.
85. Burgin, Victor. „Possesive, Pensive and Possessed//2006.“ In *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, edited by David Campany, 198-209. London: Whitechapel; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.
86. Burn, Ian and Mel Ramsden. „Notes on Analysis“ (1970). In *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard, 136-37. California: University of California Press, 1997.
87. Cabañas, Kiara M. *Off-screen cinema: Isidore Isou and the Lettrist avant-garde*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2014.
88. Campany, David. „Introduction//When to be Fast? When to be Slow?“ In *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, edited by David Campany. London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.
89. ———. *Photography and Cinema*. London: Reaction Books Ltd., 2008.
90. Camus, Albert. „Creation and Revolution.“ In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 615-18. Cambridge: Blackwell Press, 1995.
91. Carroll, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
92. Cartier- Brsson, Henri. „Images à la sauvette//1952.“ In *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, edited by David Campany, 43-47. London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.
93. Casetti, Francesco. *Teorias del cine, 1945-1990, Tercera edicion*. Madrid: Catedra, 1994.
94. Chateau, Dominique. „The Philosophy of Technology in the Frame of Film Theory: Walter Benjamin’s Contribution.“ In *Techne/Technology, Researching Cinema and Media*

Technologies – Their Development, Use and Impact, edited by Annie van den Oever, 29-49. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

95. Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978.
96. Clüver, Claus. „The 'Ruptura' Proclaimed by Brazil's Self-Styled 'Vanguardas' of the Fifties." In *Neo-Avant-Garde*, edited by David Hopkins, editorial assistant Anna Katharina Schaffner, 161-96. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
97. Cohn, Dorrit. „Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective." *Poetics Today* 11, 4 (1990): 775-804. Accessed May 19, 2021. doi:10.2307/1773077.
98. Comolli, Jean-Louis and Jean Narboni. „Cinema/Ideology/Criticism." Translated by Susan Bennett. *Screen* 12, 1 (1971): 27–38. https://doi.org/10.1093/screen/12.1.27
99. Comolli, Jean-Louis. *Cinema against Spectacle: Technique and Ideology Revisited*. Translated and edited by Daniel Fairfax. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.
100. Corcoran, Steven, ed. „Thermidorian." In *The Badiou Dictionary*, 353-58. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
101. Corrigan, Timothy. *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. New York: Oxford University Press, 2011.
102. Corris, Michael. „The Dialogical Imagination: The Conversational Aesthetic of Conceptual Art." In *Neo-Avant-Garde*, edited by David Hopkins, editorial assistant Anna Katharina Schaffner, 301-10. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
103. Costa, Eduardo and Oscar Masotta. „On Happenings, Happening: Reflections and Accounts." In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Inés Katzenstein, 201-06. New York: Musem of Modern Art, 2004.
104. Coste, Didier. *Narrative as Communication, Theory and History of Literature, Volume 64*. Foreword Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
105. Crogan, Patrick. „Stiegler's Post-Phenomenological Account of Mediated Experience." In *Techne/Technology, Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use and Impact*, edited by Annie van den Oever, 81-92. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.
106. Culler, Jonathan. „Story and discourse in the analysis of narrative." In *Narrative Theory, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, *Volume I, Major Issues in Narrative Theory, edited by Mieke Bal*, 117-32. London: Routledge, 2004.

107. ———. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and The Study of Literature*. London, New York: Routledge, 2002.

108. Currie, Mark. *Difference: The New Critical Idiom*. London: Routledge, 2004.

109. ———. *The Unexpected: Narrative Temporality and the Philosophy of Surprise*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

110. ———. *Postmodern Narrative Theory*. New York: Macmillan, 1998.

111. Cutler, Chris. „Thoughts on Music and the Avant Garde: Considerations on a Term and Its Public Use.“ In *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, edited by Marc James Léger, 218-30. Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.

112. Dall'Asta, Monica. „Montage as Allegory: On the Concept of 'Historical Truth' in Walter Benjamin and Guy Debord.“ In *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*, edited by Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta and Andrea Mariani, 297-303. Udine: Gorizia Film Forum, 2014.

113. Dancyger, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History*, Theory, and Practice, 5th edition. New York: Focal Press, 2011.

114. De Duve, Thierry. „Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox//1978.“ In *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, edited by David Campany, 52-61. London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.

115. De Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. Translated by Wade Baskin, edited by Perry Meisel and Haun Saussy. New York: Columbia University Press, 2011.

116. Debor, Gi. *Društvo spektakla 1967*. Preveo i priredio Aleksa Golijanin. Porodična biblioteka br. 4, drugo izdanje, 2006.

117. Debord, Guy. „Theory of the Dérive.“ *Les Lèvres Nues* no. 9. November, 1956. Reprinted in *Internationale Situationniste* no.2. December, 1958.

118. ———. „Writings from Situanist International.“ In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 693-700. Cambridge: Blackwell Press, 1995.

119. Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

120. ———. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

121. Delez, Žil. „Postskriptum o društvima kontrole.“ U *Pregovori (1972-1990)*, preveo Andrija Filipović, 219-25. Beograd: Karpos, 2015.

122. Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Tanslated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

123. ———. *Positions*. Translated by A. Bass. London: Athlone Press, 1981.

124. Dmytryk, Edward. *On Film Editing: An Introduction of the Art of Film Construction*. Boston, London: Focal Press, 1984.

125. Dzialo, Chris. „Reception Theory.“ In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan and Warren Buckland 390-95. London, New York: Routledge, 2014.

126. Eco, U., R. Lambertini, C. Marmo and A. Tabarroni. „On animal language in the medieval classification of signs: Litterata and Articulata.“ In *On the Medieval Theory of Signs*, edited by Umberto Eco and Constantino Marmo, 3-41. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1989.

127. Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, London: Indiana University Press, 1976.

128. ———. „Denotation.“ In *On the Medieval Theory of Signs*, edited by Umberto Eco and Constatino Marmo, 43-77. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1989.

129. ———. *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts* (The Tanner Lectures on Human Values). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

130. ———. *The Open Work*. Translated by Anna Cancogni, introduction by David Robey. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

131. ———. *Šest šetnji pripovjednim šumama*. Preveo Tomislav Brlek. Zagreb: Algoritam, 2005.

132. Ehrat, Johannes. *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

133. Eikhenbaum, Boris. „Problems of Cine-Stylistics.“ *Russian Poetics in Translation* 9 (1982): 5-31.

134. Eisenstein, Sergei M. *Film Form: Essays in Film Theory*. Edited and translated by Jay Leyda. New York, London: A Harvest, Harcourt, Brace and World, Inc., 1949.

135. ———. „Montage is Conflict//1929.“ In *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, edited by David Campany, 30-32. London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.

136. ———. *Notes for a General History of Cinema*. Edited by Naum Kleiman and Antonio Somaini, translated by Margo Shohl Rosen, Brinton Tench Coxe and Natalie Ryabchikova. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.

137. ———. *The Psychology of Composition*. Translated and edited by Alan Upchurch and Jay Leyda. London: Methuen, 1988.

138. ———. *Towards a Theory of Montage, Vol. II*. Edited by Michael Gelnny and Richard Taylor, translated by Michael Gelnny. London: I. B. Taurus and Co Ltd., 2010.

139. Ejezenštajn, Sergej. „Montaža atrakcija.“ Preveo Mitar Popović. U *Teorija filma*, priredio Dušan Stojanović, 178-238. Beograd: Nolit, 1978.

140. Eko, Umberto. „Kinematografski kod.“ Prevela Mirjana Drndarski. U *Teorija filma*, priredio Dušan Stojanović, 460-70. Beograd: Nolit, 1978.

141. Elder, R. Bruce. „The Structural Film: Ruptures and Continuities in Avant-Garde art.“ In *Neo-Avant-Garde*, edited by David Hopkins, editorial assistant Anna Katharina Schaffner, 119-42. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.

142. Flitterman, Sandy, Bill Guynn, Roswitha Mueller and Jacquelyn Suter. „The Cinematic Apparatus as Social Institution – An Interview with Christian Metz.“ In *Conversations with Christian Metz: Selected Interviews on Film Theory (1970-1991)*, edited by Warren Buckland and Daniel Fairfax, 179-204. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

143. Flitterman-Lewis, Sandy. „Documenting the Ineffable: Terror and Memory in Alain Resnais's *Night and Fog*,“ *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video, New and Expanded Edition*, edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, foreward by Bill Nichols, 196-216. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2014.

144. Flusser, Vilem. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaction Books Ltd., 2000, Reprint 2005, 2006.

145. Foster, Hal. *The Return of the Real: The avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

146. Fouque, René, Eliane Le Grivés, and Simon Luciani. „Semiology, Linguistics, Cinema: Interview with Christian Metz.“ In *Conversations with Christian Metz: Selected Interviews on Film Theory (1970-1991)*, edited by Warren Buckland and Daniel Fairfax, 55-67. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

147. Fraser, Andrea. „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique.“ In *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, edited by Marc James Léger, 12-17. Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.

148. Freud, Sigmund. „Remembering, Repeating and Working-Through: Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II (1914).“ In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edited and translated by J. Strachcy,147-56. London: Hogarth Press, 1958.

149. Friedberg, Anne. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 2006.

150. Gaensheimer, Susanne. „Moments in Time//1999.“ In *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, edited by David Campany, 68-79. London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.

151. Galloway, Alexander R., Eugene Thacker and McKenzie Wark, eds. *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2014.

152. Garcia, Dora, ed. „Introduction: How Masotta Was Repeatedited.“ In *Oscar Masotta: Segunda Vez Cahier No. 1, A research project led by Dora García*, 4-7. Oslo: Oslo National Academy of the Arts and Torpedo Press, 2017.

153. ———, ed. „Lazarus.“ In *Segunda Vez: How Masotta Was Repeated, A Research project led by Dora Garcia*, 25-41. Oslo: Oslo National Academy of the Arts and Torpedo Press, 2018.

154. ———, ed. „Buenos Aires Is Not a Swedish City.“ In *Oscar Masotta: Segunda Vez Cahier No. 2, A research project led by Dora García*, 4-6. Oslo: Oslo National Academy of the Arts and Torpedo Press, 2017.

155. Gardiner, Michael. *The Dialogics of Critique: M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. London, New York: Routledge, 1992.

156. Gaudreault, André and Francois Jost. „Enunciation and Narration.“ In *A Companion to Film Theory*, edited by Toby Miller and Robert Stam, 45-63. Malden, Mass: Blackwell, 2004.

157. Gaudreault, André. „Narration and Monstration in the Cinema.“ *Journal of Film and Video* 39, 2 (1987): 29-36. Accessed May 2, 2021. http://www.jstor.org/stable/20687768

158. Gehlen, Arnold. *Zeitbilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modern*. Frankfurt, Bonn: Athenäum, 1965.

159. Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E, Lewin, foreword Jonathan Culler. Ithaca, New York: Cornel University Press, 1980.

160. ———. *Nouveau Discours du récit*. Paris: Editions du Seuil, 1983.

161. Gerhardt, Christina and Sara Saljoughi, eds. *1968 and Global Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2018.

162. Gisselbrecht, Andre. „Marxismo y Teoria De La Literatura.“ Translated by S. Thomas. In *Literatura e Ideologias, Comunicación* 18 (1972): 34-58.

163. Gordon, W. Terrence. „Langue and parole.“ In *The Cambridge Companion to Saussure*, edited by Carol Sanders, 76-87. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

164. Grant, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London and New York: Wallflower, 2007.

165. Green, David. „Marking Time: Photography, Film and Temporalities of the Image.“ In *Stillness and Time: Photography and the Moving image*, edited by David Green and Joanna Lowry, 9-22. Brighton: Photoforum and Photoworks, 2006.

166. Greimas, A. J. and J. Courtés. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Translated by L. Crist, D. Patte, et al. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

167. Greimas, Algirdas Julien. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Theory and history of literature; v. 38). Translated by Paul J. Perron and Frank H. Collins, foreword Frderic Jameson and introduction Paul J. Perron. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

168. Grirson, Džon. „Prva načela dokumentarnog filma.“ Prevela Gordana Velmar-Janković. U *Teorija filma*, priredio Dušan Stojanović, 302-09. Beograd: Nolit, 1978.

169. Grosz, George and Wieland Herzfelde. „Art Is in Danger.“ In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 450-54. Cambridge: Blackwell Press, 1995.

170. Groys, Boris. „The Russian Avant Garde Revisited.“ In *The Idea of the Avant Garde - And What It Means Today*, edited by Marc James Léger, 168-73. Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.

171. Habermas, Jürgen. „Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification.“ In *Moral Consciousness and Communicative Action*, translated by Christian Lenhardt and Shierry Weber Nicholson, 43-116. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

172. ———. *On The Pragmatics of Communication*. Edited by Maeve Cooke. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.

173. ———. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Translated by Thomas Burger and Frederick Lawrence. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.

174. Hagener, Malte. *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

175. Hall, Stuart. „On Postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall.“ *Journal of Communication Inquiry* 10, 2 (1986): 45-60.

176. Hall, Stuart and Paddy Whannel. *The Popular Arts*. Durham, London: Duke University Press, 1964.

177. Harrison, Sylvia. *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

178. Hausmann, Raoul. „Photomontage (1931).“ In *Appropriation, Documents of Contemporary Art*, edited by David Evans, 29-30. Cambridge Mass: The MIT Press, 2009.

179. Heath, Stephen. „On Screen, in Frame: Film and Ideology.“ *Quarterly Review of Film Studies* 1, 3 (1976): 251–65.

180. Hediger, Vinzenz. „The Existence of the Spectator.“ In *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*, edited by Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani, 315-24. Udine: Gorizia Film Forum, 2014.

181. Hegel, Georg Wilhelm Freidrich. *Fenomenologija duha*. Preveo Milan Kangrga. Zagreb: Naprijed, 1987.

182. Hejinian, Lyn. „Avant Garde in Progress: An Allegory.“ In *The Idea of the Avant Garde - And What It Means Today*, edited by Marc James Léger, 57-64. Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.

183. Herman, David. „Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments.“ In *A Companion to Narrative Theory*, edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz, 19-35. Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

184. Hjelmslev, Louis. *Prolegomena to a Theory of Language*. Translated by Francis J. Whitefield. London: The University of Wisconsin Press, 1969.

185. Hol, Stujart. *Mediji i moć*. Preveli Vera Vukelić, Svetlana Samurović i Dušan Maljković, uredio Dejan Aničić. Beograd: Karpos, 2013.

186. Holte, Michael Ned. „Happening again: Reinventing Allan Kaprow.“ In *Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970–1983*, edited by Peggy Phelan, 39-60. London and New York: Routledge, 2012.

187. Hutchings, Stephen C. „The Russian critique of Saussure.“ In *The Cambridge Companion to Saussure*, edited by Carol Sanders, 139-56. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

188. Hutchinson, Peter. „Uncomfortable, Unsettling, Alienating: Brecht's Poetry of the Unexpected.“ In *„Verwisch die Spuren!“ Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, edited by Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex, 33-48. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.

189. Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1978.

190. ———. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

191. Izod, John, Karl Magee, Kathryn Hannan and Isabelle Gourdin-Sangouard. *Lindsy Anderson: Cinema Authorship*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2012.

192. Jacoby, Roberto, Eduardo Costa and Raúl Escari. „An Art of Communications Media (manifesto).“ In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Inés Katzenstein, 223-25. New York: Musem of Modern Art, 2004.

193. Jacoby, Roberto. „Against the Happening.“ In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Inés Katzenstein, 229-33. New York: Musem of Modern Art, 2004.

194. Jahn, Manfred. „Focalization.“ In *The Cambridge Companion to Narrative*, edited by David Herman, 92-108. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

195. Jakobson, Roman and Morris Halle. *Temelji jezika*. Preveo Ivan Martinčić, Ante Stamać, uredio Ante Stamać. Zagreb: Globus, 1988.

196. Jakobson, Roman. „Linguistics and Poetics." In *Selected Writings III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, ed. and pref. Stephen Rudy, 18-51. The Hague: Mouton Publishers, 1981.

197. ———. *On Language*. Edited by L. R. Waugh and M. Monville-Burston. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

198. Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York, London: Routledge, 1992.

199. Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception* (Theory and History of Literature, Volume 2). Translated by Timothy Bahti, introduction by Paul de Man. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

200. Jordan – Haladyn, Miriam. *Dialogic Materialism: Bakhtin, Embodiment and Moving Image Art*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2014.

201. Joseph, John E. „The linguistic sign." In *The Cambridge Companion to Saussure*, edited by Carol Sanders, 59-75. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

202. Kalin, Boris. „György Lukács." U Boris Kalin, *Povijest filozofije: s odabranim tekstovima filozofa*, 188-90. Zagreb: Školska knjiga, 1978.

203. Kalvino, Italo. *Američka predavanja*. Prevela Jasmina Tašanović. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1989.

204. Kaprow, Allan. „Assemblages, Environments and Happenings." In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 703-09. Cambridge: Blackwell Press, 1995.

205. ———. *How to Make a Happening*. New York: Primary Information, 2009.

206. Katzenstein, Inés, ed. „Introduction." In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, 9-13. New York: Musem of Modern Art, 2004.

207. Kester, Grant. „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art." In *Theory in Contemporary Art Since 1985*, edited by Zoya Kucor and Simon Leung. Oxford: Blackwell, 2005.

208. ———. „Crowds and Connoisseurs: Art and the Public Sphere in America." In *A Companion to Contemporary Art since 1945*, edited by Amelia Jones, 249-68. Malden, MA; Oxford; Carlton, Victoria, Australia: Blackwell Publishing Ltd., 2006.

209. Keuneman, Katrine Pilcher. „Preface to Enlgish-Language Edition.“ In Roland Barthes, *Criticism and Truth*, trans. Katherine Pilcher Keunemann, xiii-xx. London: Continuum, 2007.

210. Kierkegaard, Søren. *Repetition and Philosophical Crumbs*. Translated by M. G. Piety. Oxford: University Press, 2009.

211. King, Rob. „The Discourses of Art in Early Film, or, Why Not Rancière?“ In *A Companion to Early Cinema, First Edition*, eds. André Gaudreault, Nicolas Dulac, and Santiago Hidalgo, 141-62. Oxford: John Wiley and Sons, Ltd., 2012.

212. Kirby, Michael. *Happenings: An Illustrated Anthology*. New York: E. P. Dutton and Co., Inc., 1965.

213. Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Edited by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, California: Stanford University Press, 1999.

214. Koen-Sea, Žilber. „Filmsko izlaganje.“ Preveo Mihailo Vidaković. U *Teorija Filma*, priredio Dušan Stojanović, 355-62. Beograd: Nolit, 1978.

215. Komar, Vitaly. „Avant Garde, Sots-Art & Conceptual Eclecticism.“ In *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, edited by Marc James Léger, 147-45. Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.

216. Kostelanetz, Richard. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances*. New York: RK Editions, 1980.

217. Kracauer, Siegfried. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Edited by Tomas Y. Levin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955.

218. ———. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Introduction by Miriam Bratu Hansen. Princeton: Princeton University Press, 1960.

219. Krauss. Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myhts*. Cambridge: The MIT Press, 1985.

220. Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Translated by Margaret Waller, introduction by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1984.

221. ———. *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

222. Kuhn, Tom. „Poetry and Photography: Mastering Reality.“ In *„Verwisch die Spuren!“ Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, edited by Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex, 169-89. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.

223. Kulješov, Ljev. „Montaža kao osnova filma.“ Preveo Milorad Đuričić. U *Teorija filma*, priredio Dušan Stojanović, 145-56. Beograd Nolit, 1978.

224. Laclau, Ernesto. *Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism-Fascism-Populism*. London: NLB, 1977.

225. Laffay, Albert. „Le Récit, Le Monde et Le Cinénema.“ In *Logique du cinéma*, 51-90. Paris: Masson et Cie, 1964.

226. Lamoureux, Johanne. „Difference and/or Repetition: Avant-Garde and the Repression of its Mechanical Other.“ In *A Companion to Contemporary Art since 1945*, edited by Amelia Jones, 191-211. Malden, MA; Oxford; Carlton, Victoria, Australia: Blackwell Publishing Ltd., 2006.

227. Leach, Jim. „The Poetics of Propaganda: Humphrey Jennings and Listen to Britain.“ In *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video, New and Expanded Edition*, edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, foreword Bill Nichols, 141-58. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2014.

228. Lefebre, Henri. „Diajlektički Materijalzam.“ U Boris Kalin, *Povjest filozofije: s odabranim tekstovima filozofa*, 378-80. Zagreb: Školska knjiga, 1987.

229. ———. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford, UK: Blackwell, 1991.

230. Lefebvre, Martin. „Symbol and Analogon (Mitry).“ In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan and Warren Buckland, 458-63. London, New York: Routledge, 2014.

231. Léger, Marc James. *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics*. Winchester, UK; Washington, USA: Zero Books, 2012.

232. Lenjin, V. I. „Suvremena marsksitička filozofija: matrijalizam i idealizam.“ U Boris Kalin, *Povijest filozofije: s odabranim tekstovima filozofa*, 374-6. Zagreb: Školska knjiga, 1978.

233. Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon: Or The Limits of Poetry and Painting (1836)*. Translated by William Ross London: J. Ridgway and Sons, 1836.

234. Lévi -Strauss, Claude. *Mythologiques. Vol. 1, Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.

235. Lévi-Strauss, Claude. *Strukturalna Antropologija*. Preveo Anđelko Habazin, pogovor Ivan Kuvačić. Zagreb: Stvarnost, 1977.

236. ———. *The Scope of Anthropology*. London: Johnathon Cape Ltd., 1967.

237. LeWitt, Sol. „Paragraphs on Conceptual Art.“ In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, 12-6. Cambridge, Mass; London: The MIT Press, 1999.

238. ———. „Sentences on Conceptual Art.“ In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alberro Alexander and Stimson Blake, 106-08. Cambridge, Mass; London: MIT Press, 1999.

239. Lippard, Lucy R. and John Chandler. „The Dematerialization of Art.“ In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alberro Alexander and Stimson Blake, 46-50. Cambridge, Mass; London: MIT Press, 1999.

240. Lippard, Lucy. „Interview with Ursula Meyer and Postface to Six Years.“ In *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 893-96. Oxford, UK; Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell, 1992.

241. ———. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. California: University of California Press, 1997.

242. Longoni, Ana and Mariano Mestman. „After Pop, We Dematerialize: Oscar Masotta, Happenings, and Media Art at the Beginnings of Conceptualism.“ In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Inés Katzenstein, 156-72. New York: Musem of Modern Art, 2004.

243. Lopez, Ana M. „(Not) Looking for Origins: Postmodernism, Documentary, and America.“ In *Theorizing Documentary*, edited by Michael Renov, 151-63. New York: Routledge, 1993.

244. Lotman, Juri. *Culture and Explosion*. Edited by Marina Grishakova, translated by Wilma Clark. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009.

245. ———. „Culture as a Subject and Its Own Object.“ Chapter 6 in Juri Lotman, *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, edited by Marek Tamm, translated by Brian James Baer, 83-93. Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 2019.

246. ———. „Memory in a Culturological Perspective.“ Chapter 9 in Juri Lotman, *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, edited by Marek Tamm, translated by Brian James Baer, 133-37. Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 2019.

247. ———. „The Phenomenon of Culture.“ Chapter 3 in Juri Lotman, *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, edited by Marek Tamm, Translated by Brian James Baer, 33-48. Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 2019.

248. ———. „Toward a Theory of Cultural Interaction: The Semiotic Aspect.“ Chapter 5 in Juri Lotman, *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, edited by Marek Tamm, translated by Brian James Baer, 67-81. Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 2019.

249. Lotman, Mihhail. „Afterword: (Re)constructing the Drafts of Past.“ In Juri Lotman, *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, edited by Marek Tamm, translated by Brian James Baer, 245-65. Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 2019.

250. Lucy, Niall. *Derrida Dictionary*. Malden, MA; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2004.

251. Manović, Lev. *Jezik novih medija*. Preveo Aleksandar Luj Todorović. Beograd: Clio, 2015.

252. Marks, Karl. „Ekonomsko-Filozofski rakopisi iz 1844 god.: Otuđeni rad.“ U Boris Kalin, *Povjest Filozofije: s odabranim tekstovima filozofa*, 330-34. Zagreb: Školska knjiga, 1987.

253. Martinet, André. *A Functional View of Language*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

254. Masotta, Oscar. „Disclaimer to Conciencia y estrutura.“ In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Inés Katzenstein, 206-08. New York: Musem of Modern Art, 2004.

255. ———. „After Pop We Dematerialize (Excerpts).“ In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Inés Katzenstein, 208-16. New York: Musem of Modern Art, 2004.

256. ———. „I Committed a Happening.“ In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Inés Katzenstein, 191-201. New York: Musem of Modern Art, 2004.

257. ———. „Prologue to Happenings.“ In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Inés Katzenstein, 180-85. New York: Musem of Modern Art, 2004.

258. ———. „Prologue to Pop.“ In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Inés Katzenstein, 173-75. New York: Musem of Modern Art, 2004.

259. ———. „Three Argentines in New York.“ In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Inés Katzenstein, 185-90. New York: Musem of Modern Art, 2004.

260. Mauss, Marcel. „Les Techniques du corps.“ *Journal de psychologie* 32, 3-4 (1936): 271-93.

261. McCaw, Dick. *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. London, New York: Routledge, 2016.

262. McHale, John, trans. *The Real Split in the International: Theses on the Situanist International and Its Time, 1972*. London: Pluto Press, 2003.

263. McLuhan, Marshall. *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2008.

264. McMahon, Laura. „Evidence (Nancy).“ In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan and Warren Buckland, 173-77. London, New York: Routledge, 2014.

265. Meireles, Cildo. „Insertions in Ideological Cirquits.“ In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alberro Alexander and Stimson Blake, 232-33. Cambridge, Mass; London: MIT Press, 1999.

266. Merleau-Ponty, Maurice. *Signs*. Translated by Richard McCleary. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

267. Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of Cinema*. Translated by Michael Taylor. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

268. ———. „Photography and Fetish//1985.“ In *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, edited by David Campany, 124-33. London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.

269. ———. *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. Translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ban Brewster and Alfred Guzzetti. London: Macmillan Press, 1982.

270. Minh-ha, Trinh T. „The Totalizing Quest of Meaning.“ In *Theorizing Documentary*, edited by Michael Renov, 90-107. New York: Routledge, 1993.

271. ———. *Cinema interval*. New York: Routledge, 1999.

272. ———. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York, London: Routledge, 1991.

273. Mitri, Žan. „O jeziku bez znakova." Prevela Gordana Velmar-Janković. U *Teorija filma*, priredio Dušan Stojanović, 434-47. Beograd: Nolit, 1978.

274. Monahan, Dave and Richard Meran Barsam. *Looking at Movies: An Introduction to Film*, 5th edition. New York, London: W. W. Norton & Company, 2016.

275. Moore, Sally Falk and Barbara G. Myerhoff, eds. *Symbol and Politics in Communal Ideology: Cases and Questions*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1975.

276. Mueller, Roswitha. *Bertolt Brecht and the Theory of Media*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

277. Mullarkey, John. *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

278. Nannicelli, Ted. „Formalist Theories of Film." In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan and Warren Buckland, 214-19. London, New York: Routledge, 2014.

279. Naremore, James. „Authorship." In *A Companion to Film Theory*, edited by Toby Miller and Robert Stam, 9-24. Malden, Mass: Blackwell, 2004.

280. Newhall, Beaumont. *The History of Photography, from 1839 to the Present Day*. New York: The Museum of Modern Art, 1949.

281. Nichols, Bill. „The Voice of Documentary." *Film Quarterly* 36, 3 (1983): 17-30.

282. ———. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

283. ———. *Introduction to Documentary, Second Edition*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

284. Normand, Claudine. „System, Arbitrariness, Value." In *The Cambridge Companion to Saussure*, edited by Carol Sanders, 88-104. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

285. October (Association of Artistic Labour). „Declaration." In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 465-67. Cambridge: Blackwell Press, 1995.

286. Ogden, C. K. and I. A. Richards. *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., [1923] 1946.

287. Ortega y Gassett, José. *The Dehumanization of Art*. Garden City, NY: Doubleday, 1956.

288. Pacheco, Marcelo E. „From the Modern to the Contemporary: Shifts in Argentine Art, 1956-1965." In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Inés Katzenstein, 16-27. New York: Musem of Modern Art, 2004.

289. Panterburg, Volker. „The Camera as Brush—Film and Painting." In *Farocki/Godard: Film as Theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

290. Pasolini, Pier Paolo. „Observations on the Long Take//1967." In *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, edited by David Campany 84-87. London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.

291. Patterson, Michael. „Brecht's Debt to Theatrical Expressionism." In *„Verwisch die Spuren!" Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, edited by Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex, 93-9. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.

292. Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audience, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

293. Pianzola, Federico. „Looking at Narrative as a Complex System: The Proteus Principle." In *Narrating Complexity*, edited by Richard Walsh and Susan Stepney, 101-22. Switzerland: Springer, 2018.

294. Pint, Kris. *The Perverse Art of Reading: On the Phantasmatic Semiology in Roland Barthes' Course au Collège de France* (Faux Titre, 353). Translated by Christopher M. Gemerchak. Amsterdam, New York: Rodopi, 2010.

295. Piotrovsky, Adrian. „Towards a Theory of film genres." *Russian Poetics in Translation* 9 (1982): 90-106.

296. Piper, Adrian. „Political Art and the Paradigm of Innovation." In *The Idea of the Avant Garde - And What It Means Today*, edited by Marc James Léger, 4-11. Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.

297. Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Translated by Gerald Fitzgerald. Cambridge: Harvard University Press, [1962] 1968.

298. Prince, Gerald. „Revisiting Narrativity.“ In *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, *Volume I, Major Issues in Narrative Theory*, edited by Mieke Bal, 11-9. London, New York: Routledge, 2004.

299. ———. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton Publishers, 1982.

300. Propp, Vladimir. *Theory and History of Folklore*. Translated by Ariadna Y. Martin and Richard P. Martin and several others, edited by Anatoly Liberman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

301. Pudovkin, Vsevolod. „Filmski reditelj i filmski materijal.“ Preveo Mitar Popović. U *Teorija filma*, priredio Dušan Stojanović, 157-77. Beograd: Nolit, 1978.

302. Ramirez, Mari Carmen. „Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America.“ In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alberro Alexander and Stimson Blake, 550-62. Cambridge, Mass; London: MIT Press, 1999.

303. Ranciere, Jacques and Slavoj Žižek. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004.

304. Ransijer, Žak. „Raspodjela čulnog – estetika i politika.“ Preveo Leonardo Kovačević. Beograd: Treći program, 127-28, III-IV, 2005.

305. Rasel, Bertrand. „Glava XIX: Ruso.“ U *Istorija zapadne filozofije*, prevela Dušanka Obradović, 581-93. Beograd: Nova knjiga plus; Podgorica: Nova knjiga, 2015.

306. Rasmussen, Mikkel Bolt. „The Self-Destruction of the Avant Garde.“ In *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, edited by Marc James Léger, 121-30. Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.

307. Reisz, Karel and Gavin Millar. *The Technique of Film Editing, Second Edition*. Oxford: Focal Press, 2010.

308. Renov, Michael, ed. „Toward a Poetics of Documentary.“ In *Theorizing Documentary*, 12-36. New York: Routledge, 1993.

309. ———, ed. „Introduction: The Truth About Non-Fiction.“ In *Theorizing Documentary*, 1-11. New York: Routledge, 1993.

310. Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

311. Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*. Translated by Robert Czerny, Kathleen McLaughlin and John Edmond Costello. London and New York: Routledge, 1977.

312. Roberts, John. „Revolutionary Pathos, Negation and the Suspensive Avant Garde.“ In *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, edited by Marc James Léger, 138-45. Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.

313. Robinson, Douglas. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.

314. Rosen, Philip. „Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts.“ In *Theorizing Documentary*, edited by Michael Renov, 58-89. New York: Routledge, 1993.

315. Rosenthal, Alan and Ned Eckhardt. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos, Fifth Edition*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2016.

316. Rotha, Paul. *The Film Till Now: A Survey of World Cinema*. London: Spring Books, 1967.

317. Ryan, Marie-Laure and Jan-Noël Thon. *Storyworlds across Media: Toward a Media - Conscious Narratology*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2014.

318. Ryan, Marie-Laure. „Toward a definition of narrative.“ In *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman, 22-35. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

319. Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

320. Rybin, Steven. „Christian Metz: Dreaming a Language in Cinema.“ In *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice*, edited by Murray Pomerance, and R. Barton Palmer, 197-207. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.

321. Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993.

322. Sanders, Carol, ed. „The Paris years.“ In *The Cambridge Companion to Saussure*, 30-44. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

323. Sanders, Carol, ed. „Introduction: Saussure today.“ In *The Cambridge Companion to Saussure*, 1-6. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

324. Sartre, Jean-Paul. *The Psychology of Imagination*. New York: Philosophical Library, Inc., 1948.

325. Scheibier, Susan. „Constantly Performing the Documentary: The Seductive Promise of Lightning Over Water.“ In *Theorizing Documentary*, edited by Michael Renov, 135-34. New York: Routledge, 1993.

326. Schillinger, Joseph. *The Mathematical Basis of the Arts*. New York: Philosophical Library, 1948.

327. Schneider, Arnd. *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

328. Scholes, Robert, James Phelan and Robert Kellogg. „Narrative Theory, 1966-2006: A Narrative.“ In *The Nature of Narrative, Fortieth Anniversary Edition, Revisited and Expanded*, 283-336. Oxford: Oxford University Press, 2006.

329. ———. „Plot in Narrative.“ In *The Nature of Narrative, Fortieth Anniversary Edition, Revisited and Expanded*, 207-39. Oxford: Oxford University Press, 2006.

330. ———. „Point of View in Narrative.“ In *The Nature of Narrative, Fortieth Anniversary Edition, Revisited and Expanded*, 240-82. Oxford: Oxford University Press, 2006.

331. Schonfield, Ernest. „Brecht and the Modern Picaresque.“ In *„Verwisch die Spuren!“ Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, edited by Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex, 57-75. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.

332. Shklovsky, Viktor. „Art as Technique“ (1917). In *Russian Formalist Critique: Four Essays*, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, 3-24. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

333. Silverman, Kaja. *The subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.

334. Simmel, Georg. *The Sociology of Georg Simmel*. Edited and translated by Kurt H. Wolff. Illinois: The Free Press, 1950.

335. Sitney, Adams. *Film Culture Reader*. New York: Cooper Square Press, 2000.

336. Smith, Murray. „The Logic and Legacy of Brechtianism.“ In *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, edited by David Bordwell and Noël Carrol, 130-48. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996.

337. Sontag, Susan. „Happenings: An Art of Radical Juxtaposition.“ In *Against Interpretation, and Other Essays*, 183-90. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.

338. Souriau, Etienne. *The Different Modes of Existence*. Translated by Erik Beranek and Tim Howles. Minneapolis: Univocal Publishing, 2015.

339. Spencer, Catherine. „A Calendar of Happenings: Allan Kaprow, Counter-Chronologies and Cataloguing Performance, c. 1970.“ *Art History*, vol. 39, 3 (2016): 568-599.

340. ———. *Beyond the happening: Performance art and the politics of communication* (Rethinking art's histories). Manchester: Manchester University Press, 2020.

341. Spotsivud, Rejmond. „O Jednoj Filmskoj Gramatici.“ Prevela Božena Kosanović. U *Teorija filma*, priredio Dušan Stojanović, 239-52. Beograd: Nolit, 1978.

342. Stam, Robert, Richard Porton and Leo Goldsmith. *Keywords in Subversive, Film/Media Aesthetics*. Malden, MA: John Wiley & Sons, Inc., 2015.

343. Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden, Massachusetts, Oxford: Blackwell, 2000.

344. Stanzel, Franz. *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The ambassadors, Ulysses*. Translated by James P. Pusak. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

345. Steinby, Liisa. „Bakhtin’s Concept of the Chronotope: The Viewpoint of an Acting Subject.“ In *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*, edited by Liisa Steinby and Tintti Klapuri, 105-25. New York: Anthem Press, 2013.

346. Stemmrich, Gregor. „Heterotopias of the Sinematgographic Institutional Critique and Cinema in the Art of Michael Asher and Dan Graham.“ In *Art After Conceptual Art*, edited by Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, 135-49. Cambridge, Mass; London, England: The MIT Press; Vienna, Aistria: Generali Foundation, 2006.

347. Sternberg, Meir. „Telling in Time (I): Chronology, Teleology, Narrativity.“ *Poetics Today* 11, 4 (1990): 901-948.

348. ———. „Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity.“ *Poetics Today* 13, 3 (1992): 463-541.

349. Stewart, Garret. *Framed Time: Toward Postfilmic Cinema.* Chicago, London: University of Chicago Press, 2007.

350. Stimson, Blake. „The Pivot of the World: Photography and its Nation//2006." In *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, edited by David Campany, 91-101. London: Whitechapel; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.

351. Stracey, Frances. „Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today." In *Neo-Avant-Garde*, edited by David Hopkins, editorial assistant Anna Katharina Schaffner, 311-29. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.

352. Strydom, Piet. *Sociology of Art - Theories of the Avant-Garde* (Lecture Course on the Sociology of Art At: Department of Sociology). Cork: University College Cork, 1984. DOI: 10.13140/RG.2.1.4925.4805

353. Sutherland, Marielle. „Brecht's Die Kleinbürgerhochzeit: A Stück Coming Unstuck? In *„Verwisch die Spuren!" Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment*, edited by Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex, 77-91. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.

354. Suzanne Keen. *Narrative Form: Revised and Expanded Second Edition*. New York: Palgrave, Macmillan, 2015.

355. Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*. Translated by Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 2016.

356. Thanouli, Eleftheria. „Diegesis." In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan and Warren Buckland, 133-37. London, New York: Routledge, 2014.

357. Thompson, Kristin and David Bordwell. *Film History: An Introduction, Second Edition*. New York: McGraw-Hill, 2003.

358. Thompson, Roy and Christopher J. Bowen. *Grammar of the Edit, Second Edition*. Oxford: Focal Press, 2009.

359. Todorov, Tzvetan. *Gramática del Decamerón* (1967) Editor digital: Titivillus ePub base r2.1.

360. ———. *Introduction to Poetics*. Translated by Richard Howard, introduction by Peter Brooks. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

361. ———. *Poetic Language: The Russian Formalists*. New York: Routledge, 1988.

362. Trotsky, Leon. „Literature and Revolution." In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 427-32. Cambridge: Blackwell Press, 1995.

363. Tsivian, Yuri. „Montage Theory I (Hollywood continuity).“ In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan and Warren Buckland, 306-13. London, New York: Routledge, 2014.

364. ———. „Montage Theory II (Soviet Avant-Garde).“ In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan and Warren Buckland, 314-21. London, New York: Routledge, 2014.

365. ———. „The Gesture of Revolution or Misquoting as Device.“ In *Ostrannenie: On „Strangeness“ and the Moving Image The History, Reception, and Relevance of a Concept*, edited by Annie van den Oever, 21-32. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

366. Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

367. Turquety, Benoît. „Toward an Archaeology of the Cinema/Technology Relation: From Mechanization to ‘Digital Cinema’.“ In *Techne/Technology, Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use and Impact*, edited by Annie van den Oever, 50-64. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

368. ———. *Inventing Cinema Machines, Gestures, and Media History*. Translated by Timothy Barnard. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

369. Tynjanov, Jurij. „On Literary Evolution.“ Translated by C. A. Luplow. In *Readings in Russian Poetics: Formalist and Stucturalist Views*, edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, 66-78. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971.

370. ———. „The Fundamentals of Cinema.“ *Russian Poetics in Translation* 9 (1982): 32-54.

371. Ungar, Steven. „Saussure, Barthes and structuralism.“ In *The Cambridge Companion to Saussure*, edited by Carol Sanders, 157-73. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

372. Van den Oever, Annie, ed. „Ostranenie, ‘The Montage of Attractions’ and Early Cinema’s ‘Properly Irreducible Alien Quality’.“ In *Ostrannenie: On „Strangeness“ and the Moving Image The History, Reception, and Relevance of a Concept*, 33-58. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

373. Vertov, Dziga. „Kino-Eye.“ In *Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov*, edited by Annette Michelson, translated by Kevin O’Brien, 60-79. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

374. ———. „Kinokoi. Prevrat.“ Preveo Milorad Đuričić. U *Teorija filma*, priredio Dušan Stojanović, 272-80. Beograd: Nolit, 1978.

375. Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art*. New York: Random House, 1974.

376. Vološinov, V. N. „Marxism and the Philosophy of Language.“ In *Art in Theory: 1900-1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 467-74. Cambridge: Blackwell Press, 1995.

377. Voloshinov, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language*. Translated by Ladislav Matejka and I. R. Titunik. New York, London: Seminar Press, 1973.

378. Volš, Ričard. „Ko je pripovedač?“ *Reč: Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja* 56. 2 (1999): 192-204.

379. Wall-Romana, Christophe. „Epstein’s Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics.“ In *Critical Essays and New Translations*, Jean Epstein, edited by Sarah Keller and Jason N. Paul, 51-71. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

380. Walsh, Martin. *The Brechtian aspect of Radical Cinema*. Edited by Keith M. Griffiths. London: British Film Institute, BFI Publishing, 1981.

381. Walsh, Richard and Susan Stepney, eds. „Introduction and Overview: Who, What, Why.“ In *Narrating Complexity*, 3-9. Switzerland: Springer, 2018.

382. Walsh, Richard. „Narrative Theory for Complexity Scientists.“ In *Narrating Complexity*, edited by Richard Walsh and Susan Stepney, 11-25. Switzerland: Springer, 2018.

383. ———. „Sense and Wonder: Complexity and the Limits of Narrative Understanding.“ In *Narrating Complexity*, edited by Richard Walsh and Susan Stepney, 49-60. Switzerland: Springer, 2018.

384. Weiner, Lawrence. „Art and Project Bulletin“ (1969). In *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard, 116-17. California: University of California Press, 1997.

385. Wiesing, Lambert. „What Are Media?“ In *Techne/Technology, Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use and Impact*, edited by Annie van den Oever, 93-102. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

386. Williams, Raymond. *George Orwell in Culture and Society (1780-1950)*. New York: Doubleday and Company, Inc., 1950.

387. ———. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1985.

388. ———. *Marxism and Culture in Culture and Society (1780-1950)*. New York: Doubleday and Company, Inc., 1950.

389. Winston, Brian, Gail Vanstone and Wang Chi. *The Act of Documenting: Documentary Film in the 21st Century*. New York: Bloomsbury, 2017.

390. Winston, Brian. „The Documentary Film as Scientific Inscription.“ In *Theorizing Documentary*, edited by Michael Renov, 37-57. New York: Routledge, 1993.

391. Wolfe, Charles. „Documentary Theory.“ In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan and Warren Buckland, 144-50. London, New York: Routledge, 2014.

392. Бењамин, Валтер. „Авторот како произведувач.“ Во *Илуминации (Форми и фрагменти), Избрани Есеи*, превела Катерина Јосифоска, 123-46. Скопје: Или-Или, 2010.

393. ———. „За концептот на историјата.“ Во *Илуминации (Форми и фрагменти), Избрани Есеи*, превела Катерина Јосифоска, 107-22. Скопје: Или-Или, 2010.

394. ———. „Што е епски театар?“ Во *Илуминации (Форми и фрагменти), Избрани Есеи*, превела Катерина Јосифоска, 351-60. Скопје: Или-Или, 2010.

395. Маркс, Карл и Фридрих Енгелс. *Манифест Комунистичке Партије*. Загреб: Култура, 1948.

396. Мартин, Марсел. *Езикът на киното*. Преведе Александър Александров. София: Наука и изкуство, 1962.

Консултативна литература

1. Abidor, Mitchell. „The Montoneros.“ Marxists Internet Archive. Accessed May 24, 2022. https://www.marxists.org/history/argentina/montoneros/introduction.htm.
2. Adorno, Theodor W. „Transparencies on Film.“ In *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, edited by J. M. Bernstein, 178-86. London: Routledge, 1991.
3. Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, new translation, edited and introduction by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

4. Agamben, Giorgio. „Difference and Repetition: On Guy Debord's Films." In *Guy Debord and the Situationist International*, edited by Tom McDonough. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.
5. Agamben, Giorgio. *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*. Translated by Adam Kotsko. Stanford, California: Stanford University Press, 2019.
6. Anon [Britdoc] (2014). The Good Pitch Review. Britdoc Foundation. https://goodpitch.org/assets/GP Review_Web_2014.pdf. Accessed April 12, 2015.
7. Aristotle. „Metaphysics Book IX." Translated by W. D. Ross. *The Internet Classics Archive | Metaphysics by Aristotle*. Accessed March 28, 2021. http://classics.mit.edu/Aristotle/metaphysics.9.ix.html.
8. Artaud, Antonin. *Antonin Artaud: Select Writings*. Edited by Susan Sontag, translated by Helen Weaver. New York: Farrar, Straus and Giroux, Inc., 1976.
9. Austin, J. L. *How to Do Things With Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. London: Oxford University Press, 1962.
10. Badiou, Alain. *The Meaning of Sarkozy*. Trans. David Fernabch. London: Verso, [2007] 2008.
11. Baldwin, Michael, Charles Harrison and Mel Ramsden. *Art & Language in Practice*, Volume 1: Illustrated Handbook. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999.
12. Barba, Eugenio and Nicola Savarese. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London, New York: Routledge, 1991.
13. Beetz, Johannes. *Materiality and Subject in Marxism, (Post-)Structuralism, and Material Semiotics*. London: Macmillan, 2016.
14. Begg, Zanny and Dmitry Vilensky. „On the Possibility of Avant-Garde Compositions." In *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, edited by Marc James Léger, 146-50. Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.
15. Berstein, Serge. „Gaullism." In *The Oxford Companion to Politics of the World, second edition*, ed. Joel Krieger, 307-08. New York: Oxford University Press, 2001.
16. Bishop, Claire. *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso, 2012.
17. Bouuriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods. Dijon: Les presses du reel, 2002. Originaly published as *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du reel ,1998.

18. Bréal, Michel. *The Beginnings of Semantics: Essays, Lectures and Reviews*. London: Duckworth, 1991.
19. Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hd. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin and Frankfurt, Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988.
20. Egbert, Donald. *Social Radicalism in the Arts*. London: Duckworth, 1970.
21. Eikhenbaum, Boris. „Theory of the Formal Method." In *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, edited by L. Matejka and K. Pomorska, 3-38. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1978.
22. Epstein, Jean. *Le Cinématographe vu de l'Etna*. Paris: Les Écrivains Réunis, 1926.
23. Félix, Guattari. „Modèles de contraine et modélisation créative" (April 1991). *Chimères* 28 (1996). https://web.archive.org/web/20041205185018/http://www.revue-chimeres.org/pdf/28chi02.pdf. Пристапено на Септември 1, 2020.
24. Flach, Auguste. „Über symbolische Schemata im produktiven Denkprozess." *Psychologie 52* (1925), 369-440.
25. Fuko, Mišel. „Šta je Autor?" Prevela Eleonora Prohič. U *Kratak uvod u recepciju Francuske Teorije*, priredio Dejan Aničić, 59-82. Beograd: Karpos, 2018.
26. Gidal, Peter. „Definition and Theory of the Current Avant-Garde: Materialist/Structural Film." *Studio International* 187 (963) (1974): 53–6.
27. Habermas, Jürgen. „Justice and Solidarity: On the Discussion Concerning 'Stage 6'." *Philosophical Forum* 21, 1(1989): 32-52.
28. Koss, Juliet. „Playing Politics with Estranged and Empathetic Audiences: Bertolt Brecht and Georg Fuchs." *South Atlantic Quarterly* 96.4 (1997): 810-11.
29. Label, Jean-Jacques. *El Happening*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1967.
30. Marcuse, Herbert. „Repressive Tolerance." In Robert Paul Wolff, Barrington Moore Jr. and Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*, 81-82. Boston: Beacon Press, [1965] 1969.
31. Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma, vol. I: Les structures and vol. II: Les forms*. Paris: Éditions universitaires, 1963.
32. Nancy, Jean-Luc. *The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*. Brussels: Yves Gevaert, 2001.
33. Potebnya, Alexander. *Iz zapisok po teorii slovenosti* [*Notes on the Theory of Language*]. Kharkov, 1905.
34. Richards, I. A. *The Philosophy of Rethoric*. New York: Oxford University Press, Inc., 1936.

35. Sbisà, Marina. „Austin on Language and Action.“ In *J. L. Austin on Language*, edited by Brian Garvey, 13-31. London: Palgrave Macmillan, 2014.
36. Searle, John R. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
37. Souriau, Etienne. „Filmologie et esthétique comparée.“ *Revue International de Filmologie* 3, 10 (1952): 113-142.
38. Stojanović, Dušan. *Leksikon filmskih teoretičara*. Beograd: Naučna knjiga, Institut za film, 1991.
39. Tarantino, Michael. „A Few Brief Moments of Cinematic Time//1999.“ In *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, edited by David Campany, 33-37. London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.
40. Van Rossum-Guyon, Francoise. „Point de vue ou perspective narrative.“ *Poétique* 4 (1970): 476 - 97.

Биографија

Натали Рајчиновска Павлеска (1982, Битољ) је самостални истраживач у области савремене уметничке праксе, ликовне критике, историје и теорије уметности. Дипломирала је на Архитектонском факултету и магистрирала на Филозофском факултету у Институту за историју уметности, модул савремене уметности на Универзитету Св. Ћирила и Методија у Скопљу. Докторанд је на Факултету за трансдисциплинарне студије савремене уметности и медија, Универзитета Сингидунум у Београду. Предавач је на Факултету ликовних уметности Универзитета Св. Ћирила и Методија у Скопљу, на предмету Историја и теорија уметности. Аутор је монографских радова, ликовних књига за групне и самосталне изложбе. Објављује научне радове у међународним часописима, активно прати уметничку сцену и објављује критике у дневној штампи. Део је кустоског тима 15. Венецијанског бијенала архитектуре (2016). Предавач је на Европском семинару за кустосе КреАрт (2019). Члан је македонске секције AICA. Учествује на бројним симпозијумима у земљи и иностранству. Њено истраживачко искуство, засновано на хуманистичким наукама и филозофији, укључује трансдисциплинарни приступ, транспозицију и укршање актуелних теоријских токова и књижевних референтних система, историјско присуство и савремену уметничку праксу, друштвену динамику и институционалне контексте.

Научни радови:

Original scholarly paper: "Extension of Avant-Garde Practices towards New Media: Possible Theoretical Readings of Documentary Art Film Segunda Vez." AM Journal of Art and Media Studies 24 (2021): 111–121. DOI: 10.25038/am. v0i24.425

Original research paper: "The Poetic Act as an Act of Resistance in the Feminist Practice of Ana Mendieta." Bulletin of the Institute of Ethnography SASA, [S.l.], v. 69, n. 2, p. 289–302, sep. 2021. ISSN 2334-8259. https://www.ei.sanu.ac.rs/index.php/gei/article/view/967

"New Aspects of Interpretation of Intermediality." Journal of Contemporary Philology JCP 2021, 4 (1), 193–206. DOI: https://doi.org/10.37834/JCP2141

"Modernity in theory as a historical problem category." Context 21: Journal of Comparative Literature and Cultural Research, Institute of Macedonian Literature, Skopje, 2020, 111-20. ISSN 1857- 7377

Примена дискурзивне анализе на концептуалне односе авангардних уметничких пракси и нових медија

ORIGINALITY REPORT

9%
SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	dokumen.pub Internet	387 words — < 1%
2	www.oapen.org Internet	222 words — < 1%
3	theses.gla.ac.uk Internet	217 words — < 1%
4	epdf.tips Internet	197 words — < 1%
5	x-traonline.org Internet	197 words — < 1%
6	eprints.kingston.ac.uk Internet	190 words — < 1%
7	hdl.handle.net Internet	188 words — < 1%
8	ikee.lib.auth.gr Internet	144 words — < 1%
9	memoryconnection.org Internet	143 words — < 1%

10	fmkjournals.fmk.edu.rs Internet	137 words —	< 1%
11	doi.org Internet	124 words —	< 1%
12	monoskop.org Internet	122 words —	< 1%
13	core.ac.uk Internet	118 words —	< 1%
14	eprints.bbk.ac.uk Internet	108 words —	< 1%
15	www.scribd.com Internet	103 words —	< 1%
16	etheses.whiterose.ac.uk Internet	98 words —	< 1%
17	link.umsl.edu Internet	90 words —	< 1%
18	ebin.pub Internet	87 words —	< 1%
19	www.ei.sanu.ac.rs Internet	86 words —	< 1%
20	othes.univie.ac.at Internet	82 words —	< 1%
21	darhiv.ffzg.unizg.hr Internet	80 words —	< 1%
	eteze.arts.bg.ac.rs		

22	Internet	80 words — < 1%
23	dspace.cuni.cz Internet	72 words — < 1%
24	tel.archives-ouvertes.fr Internet	72 words — < 1%
25	escholarship.org Internet	60 words — < 1%
26	mi.btk.mta.hu Internet	57 words — < 1%
27	"XXXIV. Literatur nach 1945 bis zur Gegenwart", Germanistik, 2007 Crossref	56 words — < 1%
28	vdoc.pub Internet	56 words — < 1%
29	www.tandfonline.com Internet	55 words — < 1%
30	ia803408.us.archive.org Internet	52 words — < 1%
31	archive.org Internet	50 words — < 1%
32	dspace.yildiz.edu.tr Internet	50 words — < 1%
33	moodle2.brandeis.edu Internet	48 words — < 1%

34	repositorio.xoc.uam.mx Internet	47 words — < 1%
35	pure.uva.nl Internet	45 words — < 1%
36	conservancy.umn.edu Internet	44 words — < 1%
37	nlist.inflibnet.ac.in Internet	44 words — < 1%
38	www.rug.nl Internet	44 words — < 1%
39	abundleofmyrrh.com Internet	43 words — < 1%
40	d-scholarship.pitt.edu Internet	41 words — < 1%
41	www.documentary.org Internet	40 words — < 1%
42	ir.uiowa.edu Internet	39 words — < 1%
43	openresearch-repository.anu.edu.au Internet	39 words — < 1%
44	www.repository.cam.ac.uk Internet	39 words — < 1%
45	eprints.brighton.ac.uk Internet	38 words — < 1%
	bayanbox.ir	

46	Internet	35 words — < 1%
47	curve.carleton.ca Internet	35 words — < 1%
48	hrcak.srce.hr Internet	34 words — < 1%
49	ojs.unica.it Internet	34 words — < 1%
50	doczz.net Internet	32 words — < 1%
51	en.wikipedia.org Internet	32 words — < 1%
52	qdoc.tips Internet	32 words — < 1%
53	www.ohiostatepress.org Internet	32 words — < 1%
54	doragarcia.org Internet	31 words — < 1%
55	vdocuments.mx Internet	31 words — < 1%
56	ia902800.us.archive.org Internet	30 words — < 1%
57	d2ujvcq4vw00sj.cloudfront.net Internet	29 words — < 1%
58	documents.mx	

	Internet	29 words — < 1%
59	ojs-gr.zrc-sazu.si Internet	29 words — < 1%
60	www.yumpu.com Internet	29 words — < 1%
61	abuss.narod.ru Internet	27 words — < 1%
62	maryse.emel.blogphilo.over-blog.com Internet	27 words — < 1%
63	"Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research", Walter de Gruyter GmbH, 2009 Crossref	26 words — < 1%
64	issuu.com Internet	26 words — < 1%
65	media.proquest.com Internet	26 words — < 1%
66	www.manchesterhive.com Internet	26 words — < 1%
67	Daniel R. Quiles. "Dead Boars, Viruses, and Zombies: Roberto Jacoby's Art History", Art Journal, 2015 Crossref	25 words — < 1%
68	cinema.usc.edu Internet	25 words — < 1%

69	clc.shisu.edu.cn Internet	25 words — < 1%
70	mafiadoc.com Internet	25 words — < 1%
71	orbilu.uni.lu Internet	25 words — < 1%
72	Elize Mazadiego. "Dematerialization and the Social Materiality of Art", Brill, 2021 Crossref	24 words — < 1%
73	alfama.sim.ucm.es Internet	24 words — < 1%
74	link.libraries.ou.edu Internet	24 words — < 1%
75	research.gold.ac.uk Internet	24 words — < 1%
76	rifdt.instifdt.bg.ac.rs Internet	24 words — < 1%
77	bbktheses.da.ulcc.ac.uk Internet	23 words — < 1%
78	cominsitu.files.wordpress.com Internet	23 words — < 1%
79	ir.taitheo.org.tw:8080 Internet	23 words — < 1%
80	nenasilje.org Internet	23 words — < 1%

81	www.harryheuser.com Internet	23 words — < 1%
82	www.knjizenstvo.rs Internet	23 words — < 1%
83	doku.pub Internet	22 words — < 1%
84	eteze.bg.ac.rs Internet	22 words — < 1%
85	qmro.qmul.ac.uk Internet	22 words — < 1%
86	quod.lib.umich.edu Internet	22 words — < 1%
87	repositorio.ufpe.br Internet	22 words — < 1%
88	repozitorij.unios.hr Internet	22 words — < 1%
89	epdf.pub Internet	21 words — < 1%
90	era.library.ualberta.ca Internet	21 words — < 1%
91	etd.lsu.edu Internet	21 words — < 1%
92	papistpress.wordpress.com Internet	21 words — < 1%
	pure.roehampton.ac.uk	

93	Internet	21 words — < 1%
94	www.graphicstudio.usf.edu Internet	21 words — < 1%
95	"Beyond the Essay Film", Walter de Gruyter GmbH, 2020 Crossref	20 words — < 1%
96	Josie Jung Yeon Sohn. "Chapter 6 The Bordwell Regime: 'A Different Kind of Fun'", Springer Science and Business Media LLC, 2022 Crossref	20 words — < 1%
97	commlawreview.org Internet	20 words — < 1%
98	docnum.univ-lorraine.fr Internet	20 words — < 1%
99	eipcp.net Internet	20 words — < 1%
100	orca.cf.ac.uk Internet	20 words — < 1%
101	www.benjamins.com Internet	20 words — < 1%
102	www.sanatteorisi.com Internet	20 words — < 1%
103	John P. Bowles. "Bibliography", Walter de Gruyter GmbH, 2020 Crossref	19 words — < 1%
	docslide.us	

104	Internet	19 words — < 1%
105	gender.univer.kharkov.ua Internet	19 words — < 1%
106	ohiostatepress.org Internet	19 words — < 1%
107	www.ciando.com Internet	19 words — < 1%
108	Fossati, Giovanna. "Multiple Originals : The (Digital) Restoration and Exhibition of Early Films", A Companion to Early Cinema Gaudreault/A Companion to Early Cinema, 2012. Crossref	18 words — < 1%
109	chss.wwu.edu Internet	18 words — < 1%
110	digilib.k.utb.cz Internet	18 words — < 1%
111	dl.dropboxusercontent.com Internet	18 words — < 1%
112	doczz.fr Internet	18 words — < 1%
113	edituramega.ro Internet	18 words — < 1%
114	edoc.hu-berlin.de Internet	18 words — < 1%
115	is.muni.cz Internet	

		18 words — < 1%
116	nova.newcastle.edu.au Internet	18 words — < 1%
117	rikkyo.repo.nii.ac.jp Internet	18 words — < 1%
118	users.monash.edu.au Internet	18 words — < 1%
119	www.duo.uio.no Internet	18 words — < 1%
120	www.reportnet.co.kr Internet	18 words — < 1%
121	www.wikiwand.com Internet	18 words — < 1%
122	art-anima.com Internet	17 words — < 1%
123	deepblue.lib.umich.edu Internet	17 words — < 1%
124	ejumpcut.org Internet	17 words — < 1%
125	espace.library.uq.edu.au Internet	17 words — < 1%
126	fadingtheaesthetic.files.wordpress.com Internet	17 words — < 1%
127	helecon.lib.hse.fi	

	Internet	17 words — < 1%
128	theses.ubn.ru.nl Internet	17 words — < 1%
129	ufdcimages.uflib.ufl.edu Internet	17 words — < 1%
130	www.nxtbook.com Internet	17 words — < 1%
131	www30.tau.ac.il Internet	17 words — < 1%
132	cccd.es Internet	16 words — < 1%
133	docshare.tips Internet	16 words — < 1%
134	etd.ohiolink.edu Internet	16 words — < 1%
135	framescinemajournal.com Internet	16 words — < 1%
136	lanic.utexas.edu Internet	16 words — < 1%
137	muse.jhu.edu Internet	16 words — < 1%
138	nardus.mpn.gov.rs Internet	16 words — < 1%
139	rucore.libraries.rutgers.edu	

Internet

16 words — < 1%

140 studiap.kubg.edu.ua
Internet

16 words — < 1%

141 usvl.sav.sk
Internet

16 words — < 1%

142 www.filum.kg.ac.rs
Internet

16 words — < 1%

143 books.openedition.org
Internet

15 words — < 1%

144 catalog.lib.fit.edu
Internet

15 words — < 1%

145 projectlamar.com
Internet

15 words — < 1%

146 repositories.lib.utexas.edu
Internet

15 words — < 1%

147 scholarworks.wm.edu
Internet

15 words — < 1%

148 www.berlin.bard.edu
Internet

15 words — < 1%

149 www.ccmedu.com
Internet

15 words — < 1%

150 www.macba.cat
Internet

15 words — < 1%

151 www.resurs.human-security.info

Internet

15 words — < 1%

152 discovery.ucl.ac.uk
Internet

14 words — < 1%

153 dspace.lis.ulusiada.pt
Internet

14 words — < 1%

154 i-mil.ru
Internet

14 words — < 1%

155 moodle.hampshire.edu
Internet

14 words — < 1%

156 revuecygnenoir.org
Internet

14 words — < 1%

157 sbisrvntweb.uqac.ca
Internet

14 words — < 1%

158 thingsipointat.com
Internet

14 words — < 1%

159 uk.wikipedia.org
Internet

14 words — < 1%

160 wrap.warwick.ac.uk
Internet

14 words — < 1%

161 www.dindagorlee.com
Internet

14 words — < 1%

162 www.parrhesiajournal.org
Internet

14 words — < 1%

163	KOYUNCU, Emre. "DERRİDA-FOUCAULT TARTIŞMASINI YENİDEN OKUMAK:FOUCAULT'DA DÖNEMLEŞTİRME VE TARİHSELLİK SORUNU", Süleyman Demirel Üniversitesi, 2017. Publications	13 words — < 1%
164	eprints.lib.hokudai.ac.jp Internet	13 words — < 1%
165	journals.openedition.org Internet	13 words — < 1%
166	kipdf.com Internet	13 words — < 1%
167	koreascience.or.kr Internet	13 words — < 1%
168	openarchive.cbs.dk Internet	13 words — < 1%
169	www.canberra.edu.au Internet	13 words — < 1%
170	www.williams.edu Internet	13 words — < 1%
171	"The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures", Springer Science and Business Media LLC, 2019 Crossref	12 words — < 1%
172	Brian L. Ott. "(Re)locating pleasure in media studies: toward an erotics of reading", Communication and Critical/Cultural Studies, 2004 Crossref	12 words — < 1%

173	digilib.isi.ac.id Internet	12 words — < 1%
174	docs.di.fc.ul.pt Internet	12 words — < 1%
175	docubase.mit.edu Internet	12 words — < 1%
176	inter-disciplinary.net Internet	12 words — < 1%
177	inventio.uaem.mx Internet	12 words — < 1%
178	lib.tarsu.kz Internet	12 words — < 1%
179	ora.ox.ac.uk Internet	12 words — < 1%
180	stw.ryerson.ca Internet	12 words — < 1%
181	www.torinofilmfest.it Internet	12 words — < 1%
182	"Conversations with Christian Metz", Walter de Gruyter GmbH, 2018 Crossref	11 words — < 1%
183	artsdocbox.com Internet	11 words — < 1%
184	c-d-f.cz Internet	11 words — < 1%

185	digitalcommons.usu.edu Internet	11 words — < 1%
186	etheses.dur.ac.uk Internet	11 words — < 1%
187	repositorio.unb.br Internet	11 words — < 1%
188	ses.library.usyd.edu.au Internet	11 words — < 1%
189	struna.ihjj.hr Internet	11 words — < 1%
190	www.aestheticsandculture.net Internet	11 words — < 1%
191	www.revuecygnenoir.org Internet	11 words — < 1%
192	Amaral, Ana Luísa and Pinto, Fernando Bruno da Silva Beleza Correia. "Passing between : problemáticas da identidade em Orlando de Virginia Woolf e na adaptação de Sally Potter", Porto : [Edição do Autor], 2014. Publications	10 words — < 1%
193	arno.uva.nl Internet	10 words — < 1%
194	bibliografije.nb.rs Internet	10 words — < 1%
195	dr.nsk.hr Internet	10 words — < 1%
	filum.kg.ac.rs	

196	Internet	10 words — < 1%
197	ia801204.us.archive.org Internet	10 words — < 1%
198	sensesofcinema.com Internet	10 words — < 1%
199	shodhganga.inflibnet.ac.in Internet	10 words — < 1%
200	theartmusesite.wordpress.com Internet	10 words — < 1%
201	thesis.lib.ncu.edu.tw Internet	10 words — < 1%
202	www.bogtorvet.net Internet	10 words — < 1%
203	www.redalyc.org Internet	10 words — < 1%
204	www.rsu.lv Internet	10 words — < 1%
205	www.sciencegate.app Internet	10 words — < 1%
206	Research-Repository.griffith.edu.au Internet	9 words — < 1%
207	academic.oup.com Internet	9 words — < 1%
208	arbor.revistas.csic.es	

	Internet	9 words — < 1%
209	e-space.mmu.ac.uk Internet	9 words — < 1%
210	es.theepochtimes.com Internet	9 words — < 1%
211	moam.info Internet	9 words — < 1%
212	physicsfoundations.org Internet	9 words — < 1%
213	regi.tankonyvtar.hu Internet	9 words — < 1%
214	sedici.unlp.edu.ar Internet	9 words — < 1%
215	www.artforum.com Internet	9 words — < 1%
216	www.blackwellpublishing.com Internet	9 words — < 1%
217	www.bristol.ac.uk Internet	9 words — < 1%
218	www.cris.uns.ac.rs Internet	9 words — < 1%
219	www.mv.helsinki.fi Internet	9 words — < 1%
220	www.press.ntu.edu.tw	

	Internet	9 words — < 1%
221	"Encyclopedia of Contemporary Literary Theory", University of Toronto Press Inc. (UTPress), 1993 Crossref	8 words — < 1%
222	Pilar Villar-Argáiz. "The representation of non-Irish immigrants in recent Irish films", Irish Studies Review, 2014 Crossref	8 words — < 1%
223	ddd.uab.cat Internet	8 words — < 1%
224	eubd.edu.ba Internet	8 words — < 1%
225	hal.archives-ouvertes.fr Internet	8 words — < 1%
226	informal.hexanet.ru Internet	8 words — < 1%
227	jakov.kpu.edu.rs Internet	8 words — < 1%
228	scholarsbank.uoregon.edu Internet	8 words — < 1%
229	sd413ab3803a10fb7.jimcontent.com Internet	8 words — < 1%
230	srla.tenveo-video-conference-jp.com Internet	8 words — < 1%
231	urn.nsk.hr Internet	

		8 words — < 1%
232	www.cceae.umontreal.ca Internet	8 words — < 1%
233	www.hrstud.hr Internet	8 words — < 1%
234	www.tamerthabet.net Internet	8 words — < 1%
235	"Metzler Lexikon Avantgarde", Springer Science and Business Media LLC, 2009 Crossref	7 words — < 1%
236	Norman Roessler, Anthony Squiers. "Philosophizing Brecht", Brill, 2019 Crossref	7 words — < 1%
237	coastlinejournal.org Internet	7 words — < 1%
238	revistas.univerciencia.org Internet	7 words — < 1%
239	"Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie", Springer Science and Business Media LLC, 2013 Crossref	6 words — < 1%
240	Schumm, Gerhard. "Bibliographie Montagetheorie", Publikationsserver der Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2010. Publications	6 words — < 1%
241	journals.ukim.mk Internet	6 words — < 1%

242	miriamgrossi.paginas.ufsc.br Internet	6 words — < 1%
243	seer.ufrgs.br Internet	6 words — < 1%
244	www.rhodes.aegean.gr Internet	6 words — < 1%
245	"Narrating Complexity", Springer Science and Business Media LLC, 2018 Crossref	5 words — < 1%
246	fedorabg.bg.ac.rs Internet	4 words — < 1%
247	www.fpn.bg.ac.rs Internet	4 words — < 1%

EXCLUDE QUOTES	ON	EXCLUDE SOURCES	OFF
EXCLUDE BIBLIOGRAPHY	ON	EXCLUDE MATCHES	OFF