

Degradacije i apstrakcije

Tamarut, Ivor

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:078519>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-07-24**



Repository / Repozitorij:

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



„DEGRADACIJE i APSTRAKCIJE“

ZAVRŠNI RAD NA PREDDIPLOMSKOM STUDIJU

ANIMIRANI FILM I NOVI MEDIJI

IVOR TAMARUT BA3/OZAFIN

2019./2020.

U uvodu u knjigu „Digital Light“, Sean Cubitt spominje anegdotu o razvoju efekta odbljeska objektiva, koji je prema priči bio prvi efekt kreiran u za photoshop. Ta ideja da je nešto što se prije smatralo defektom analogne fotografije, sada postala nešto što se želi reproducirati.

Tehničke oznake, koje su u vremenu kada je neki medij bio dominantan bile smatrane „manama“, pokušavaju se reproducirati onda kada se tehnički mogu izbjeći. Kada je glazba prešla sa vrpce u digitalnu formu, zvuk motanja vrpce, koji je prije bio smatran manom tog sistema reprodukcije, sada je oponašan kako bi glazbi dao određen retro ili vintage osjećaj. Zrnatost filmske vrpce, preskakanje cd-a, nestabilnost i degradacija video kazeta, sve te mane nestaju kada se tehnologija reprodukcije razvije, i budu oponašane u toj novoj tehnologiji.

Ovo je bilo inicijalno razmišljanje koje je potaknulo proces razvijanja mog završnoga rada.

PROTU-REVOLUCIONARNA FUNKCIJA UMJETNIKA

U knjizi „Beyond Objecthood“ James Voorhies u svojoj analizi povijesti umjetničkog kolektiva „Group Material“ također analizira stavove Waltera Benjamina prema umjetniku i njegovoj ulozi kao proizvođača, te njegovoj efektivnosti kao agenta političke promjene.

Citirajući Voorhiesa: „U svome tekstu iz 1934. „Autor kao proizvođač“ Walter Benjamin koristi primjer pjesnikovog političkog rada kako bi razmotrio efektivnost pjesnikovog potencijala za stvaranje promjena kroz političko pisanje. Dok Benjamin vjeruje da politički motiviran pjesnik svojim pisanjem može inspirirati promjene u mislima i znanju ljudi, u isto vrijeme preispituje efektivnost takvog pristupa koje u krajnosti operira u službi većeg entiteta, ili aparata

proizvodnje, na primjer izdavača. Prema Benjaminu, pjesnikova politička vrijednost je ugrožena zato što ona ili on neizbježno radi za određenu klasu, kroz određenu metodu distribucije, čak i ako je ta klasa proleteriat za koji ona ili on zagovara.

Dok autor rada – što za Benjaminu uključuje dramaturga, pisca, fotografa, glazbenika, umjetnika i kritičara- definitivno može proizvesti politički motiviran sadržaj koji nastoji potaknuti transformativne promjene u društvu, to je nemoguće ako forma nije pristupačna. Benjamin se poziva na Bertolta Brechta kako bi ilustrirao hitnost posjedovanja forme, odnosno sredstva proizvodnje, u svrhu napredovanja političke tendencije.

Benjamin objašnjava: „Za transformaciju forma i instrumenata proizvodnje na način koji želi progresivna inteligencija- to jest, jedna koja je zainteresirana za oslobađanje sredstva proizvodnje i služenje klasnoj borbi- Brecht je skovao termin Umfunktionierung (funkcionalna transformacija). On je bio prvi koji je od intelektualaca napravio dalekosežni zahtjev da ne opskrbljavaju aparat proizvodnje bez da ga, koliko god bilo moguće, promjene u skladu sa socijalizmom.“

Benjamin zatim citira Brechta direktno „Publikacija Versuche se desila u vrijeme kada su određene djela trebala prestati bivati individualna iskustva (ona koja imaju karakter djela) već bi se radije, na drugu ruku, trebala odnositi na uporabu (transformaciju) određenih instituta i institucija.“ Brecht je počeo slagati jeftino tiskane i uvezane knjižice koje je nazvao Versuche, ili eksperimenti, 1930. Ta serija knjižica je bila izazov tipičnom književnom žanru time što je u singularnim izdanjima spajala širok raspon sadržaja, od pjesama, fotografija, grafikona, i predstava do stranica sa prekrštenim rečenicama, ilustracijama i glazbenim partiturama. Brecht je neovisno distribuirao ove knjižice, time razmontiravajući tipične distribucijske kanale u svijetu književnosti te u isto vrijeme stvarajući sredstva za širenje svojih političkih ideja izvan sfere teatra. Versuche je time više-manje bio rana forma self-publishinga.

Benjamin se poziva na Brechta kako bi inzistirao da nije opskrba tehničkog aparatusa sadržajem nego već kontrola nad samom tehnikom primarno sredstvo za distribuciju sadržaja koje utječe na publiku, konkretno i efektno.

U istome tekstu, Benjamin raspravlja buržoaskog autora koji radi sa namjerom da pomogne interesima klase koja nije njegova. Politička efektivnost pisca i njegovog djela nije postignuta time da se autor pridružuje proleterijatu, slaba gesta koja služi jedino egu autora. Radije to je priznavanje razlike u klasi i integracija tehnike u ruke zajednice koju autor tvrdi da služi.

Benjamin se ruga ljevičarskoj političkoj tendenciji intelektualaca koji predstavljaju specifičan interes jedne socijalne grupe. „U Njemačkoj, vodeći političko-književni pokreti prethodnog desetljeća su proizašla iz ove ljevičarske inteligencije. Spomenuti ću dva od njih. Aktivizam i Nova Objektivnost, kako bi pokazao da jedna politička tendencija, koliko god se doimala revolucionarna, ima protu-revolucionarnu funkciju time što autor osjeća solidarnost sa proleterijatom samo u svojim stavovima, a ne kao proizvođač.“

Pitanje uloge angažiranog umjetnika je nešto što pokušavam razraditi već duže vrijeme. Politički problemi ovoga vremena su toliko sveobuhvatni i općeprisutni da je teško uhvatiti se u koštac sa njima. Svaki problem za sobom nosi nekolicinu drugih. Kako odabrati nešto specifično ili važno, nešto o čemu imam nešto novo ili relevantno za reći. Kako izbjeći performativno postuliranje, odnosno, citirajući Donnu Haraway u „Staying with the Trouble“: „How to matter, and not just want to matter?“ Ova razmišljanja su bila možda još više pojačana situacijom u svijetu, odnosno globalnom pandemijom koja je sa sobom donijela niz političkih i društvenih pitanja. Raditi nešto što se veže na tu situaciju činilo mi se reakcionarnim, a ignorirati situaciju mi se činilo nemogućim. Odlučio sam početi raditi sa medijima, zvukom slikom i videom. Kroz eksperimente i pokušaje, počeo sam se baviti idejom apstrahiranja slika, način na koji se slike transformiraju kroz tehničku obradu ili procese. Eksperimenti su rezultirali idejom o degradaciji slike i zvuka, o stvaranju degradirane slike, odnosno slike loše kvalitete.

LOŠA SLIKA

U uvodu teksta „U obranu loše slike“ Hito Steyerl kaže ovo: „Loša slika je kopija u pokretu. Kvaliteta joj je niska, rezolucija je ispodprosječna. Kako ubrzava, tako se kviri. To je fantom slike, pretpregled, računalna ikona, lutajuća ideja, putujuća slika koja se dijeli besplatno, stisnuta kroz spore digitalne veze, komprimirana, reproducirana, skinuta, remiksirana, kopirana i zalijepljena u druge distribucijske kanale.“ Steyerl nastavlja: „Loše slike su suvremeni

Prezreni na ekranu, naplavine audiovizualne proizvodnje, smeće koje se taloži na obalama digitalne ekonomije. One svjedoče o nasilnom iseljenju, prijenosu i premještanju slika- o njihovom ubrzavanju i kolanju u začaranim krugovima audiovizualnog kapitalizma. Loše slike vuku se po zemaljskoj kugli kao roba ili njezin odraz, kao dar ili nagrada.“

Važno je napomenuti da je u izvornome engleskom tekstu 'loša slika' je 'poor image', to jest 'siromašna slika', lumpenproleteriat klasnog društva slika. Ta distinkcija je važna, loše slike nalaze se na periferiji globalne medijske industrije, one žive na internetu kao duhovi, kao odjeci, kao piratski plijen u konstantnoj cirkulaciji.

U nekim slučajevima, siromašnost neke slike može indicirati njenu popularnost, njeni video artefakti i niska rezolucija su rezultat konstantnog downloadanja i uploadanja, oznaka njenog dijeljenja. Ako je slika često dijeljena onda ima nekakvu vrijednost.

U nastavku teksta Hito Steyerl usporeuje pojavu loših slika sa manifestom Juana Garcie Espinose „*Za nesavršenu kinematografiju*“ : „Espinosa se zalaže za nesavršenu kinematografiju jer, kako kaže 'savršena kinematografija- tehničko i umjetničko majstorstvo-gotovo uvijek je reakcionarna kinematografija'. Nesavršena kinematografija je ona koja želi prevladati podjelu rada u klasnom društvu. Ona stapa umjetnost sa životom i znanošću, zamućuje razliku između potrošača i proizvođača, publike i autora. Inzistira na vlastitoj nesavršenosti, popularna je, ali nije potrošačka, predana je, ali ne postaje birokratska. U svojem manifestu Espinosa također razmatra obećanja novih medija. Jasno predviđa da će razvitak videotehnologije ugroziti elitistički položaj tradicionalnih filmaša i omogućiti nekakvu masovnu filmsku proizvodnju: narodnu umjetnost. Poput ekonomije loših slika, nesavršena kinematografija umanjuje razlike između autora i publike te stapa život i umjetnost. Nadasve, njezina je vizualnost nepokolebljivo ugrožena: zamućena, amaterska i puna artefakata.“

U nastavku Steyerl objašnjava kako je stvarna i suvremena nesavršena kinematografija nadišla Espinosina očekivanja. Ekonomija loših slika se može izravno širiti diljem svijeta i posjeduje inherentnu kulture remiksanja i prisvajanja te time omogućava sudjelovanje veće skupine proizvođača, što sa sobom povodi one reakcionarne elemente koje je Espinosa htio izbjeći. „Loše slike su narodne slike“ kaže Steyerl, slike koje mogu stvarati i gledati mnogi te su odraz cjelokupnog emotivnog stanja gomile.

„Loša slika utjelovljuje zagrobni život mnogih bivših remek-djela filma i video umjetnosti.

Izgnanaje iz zaštićenog raja raja koji je film očito nekad bio. Nakon što su protjerana iz zaštićenog i često protekcionističkog poprišta nacionalne kulture , izbačena iz komercijalne cirkulacije, ta djela postala su putnici kroz digitalnu ničiju zemlju, stalno mijenjajući rezoluciju i format, brznu i medij, a ponekad čak usput gubeći imena i odjavne špice.

Sada se mnogo tih djela vratilo- kao loše slike, priznajem. Naravno, moglo bi se tvrditi da to nije ono pravo, ali ako je tako, molim nekog da mi pokaže ono pravo.

Bit loše slike više nije ono pravo, izvorni original. Njezina bit jesu njezini vlastiti stvarni uvjeti postojanja: kolanje u jatu, digitalna raspršenost, razbijena i fleksibilna privremenost.

Njezina bit je prkos i prisvajanje, kao i konformizam i iskorištvanje.

Ukratko: njezina bit je stvarnost“

Ovim odlomkom Hito Steyerl završava svoj tekst „U obranu Loše slike“, zaključujući da su loše slike jezik ovoga momenta, to su narodne slike koje funkcioniraju kao odraz ovoga momenta. Loše slike stvaraju zajedničku povijes, te konstruira anonimne globalne mreže. Dok putuje slika gradi saveze, potiče rasprave i stvara nove publike. Gubeći vizualnu substancu ona dobiva političku moć, stvarajući oko sebe novu auru. Auru koja se više ne temelji na stalnosti „originala“ nego na prolaznosti kopije.

Ideja degradacije slike bila je informirana ovim gore citiranim razmišljanjima, razvijao sam kratke video i audio radove čija je poanta bila pokazati procese apstrahiranja ili degradacije kvalitete neke slike. Zanimalo me kada neka slika pređe taj prag između prepoznatljive figure, snimajući zvukove i motive koji su me okruživali u vrijeme karantene. Pokušao sam na neki način unijeti taj osjećaj izolacije u sam rad, smanjivanjem omjera slike i biranjem motiva u neposrednoj blizini.

STRUKTURALISTIČKI FILM

Retrospektivni manifest Petera Gidala "Teorija i definicija strukturalističkog filma", objavljen u antologiji strukturalnog filma BFI 1976., predviđa jasno i važno mjesto za političku agenciju umjetnosti.

U ovom tekstu Gidal predstavlja neke od ključnih koncepata strukturalističkog filma. Prema njemu, namjera strukturalističkih filmaša bila je odbaciti iluzornu prirodu filma, posebno u odnosu na kinematografski prostor, pripovijedanje i karakterizaciju.

Dok druge vrste filma grade lažni trodimenzionalni prostor u kojem se odvija radnja, strukturalistički film promatra ravnost ekrana i prostor projekcije.

Film je kombinirani pojam koji opisuje procesa proizvodnje: to je kamera, celuloid, projicirano svjetlo i ekran. Ono što film nije, jest njegov sadržaj. Razvoj priče i razvoj dramatičnih situacija jednostavno su odvratanje od ove jednostavne materijalne istine.

Ove značajke također sprječavaju film da bude autonoman ili da razvije vlastitu jedinstvenu prirodu i zapravo ga podređuje drugim oblicima umjetnosti, uglavnom književnosti i kazalištu. Za Gidala, vrlo slično Greenbergovoj ideji slikanja, jedini prikladan predmet kina je sam film i filmovi bi se trebali promatrati kao dokumentacija tehnološkog procesa izrade slika, a ne kao prikaz priče koja mu je eksterna.

Upravo u ovom prostoru koji se otvara između produkcije filma i nove slike te produkcije, filma koji svjedoči o njegovom trenutku stvaranja, leži snažni politički potencijal za Gidala.

Otvarajući dijalektičku mogućnost odupiranja tiraniji slike, strukturalistički film ne dopušta da slika prikriva tragove materijalnih uvjeta nastanka:

"Film stvara određene odnose između segmenata, između onoga što kamera cilja i način na koji je prikazana 'slika'. Dijalektika filma uspostavljena je u onom prostoru napetosti između materijalne ravnine, zrna, svjetla, pokreta i pretpostavljene stvarnosti koja je predstavljena. Stoga je potreban kontinuirani pokušaj uništavanja iluzije. "

Strukturalistički film i ideje strukturalističkih filmaša bile su veliki utjecaj na moj rad, pogotovo „The Flicker“ (1966.) Tonyja Conrada i „Serene Velocity“ (1970.) Ernija Gehra.

Apstrahiranje slike i vizualna impresija koju montaža može ostaviti na gledatelja su bili elementi o kojima sam razmišljao dok sam razvijao svoje radove.

PROSTOR

Kroz semestar sam se bavio idejama slike, degradacije slike, politike slike i sličnim pitanjima. Produkt ovih razmišljanja bila je serija video i audio radova koje sam razvijao kao eksperimente. Kada sam ušao u prostor i počeo razvijati postav, nisam bio siguran hoću li na kraju predstaviti cijeli proces kao rad, određnu selekciju videa koja bi prikazala kulminaciju procesa istraživanja ili nekakv performans/eksperiment.

Sam prostor je dosta utjecao na završni oblik rada, s time da je sadržavao par ogledala koja su me potaknula na razmišljanje o prostornosti i razbijanju slika kroz refleksije. Kroz niz različitih konfiguracija i postava opreme, završni je rad poprimio dualnu prirodu. Prvi je bio zvučni eksperiment koji se bavio audio i feedback loopovima te se sastojao od dva mobitela koja su jedan drugome prenosili zvuk prostora. Mobiteli su taj zvuk zatim prenosili u zvučnike koji su zvuk vraćali nazad u prostor. Ovaj loop je pokretao sam sebe, stvarajući nasumičnu kompoziciju sastavljenu od feedbacka i statike. Zvuk je također bio prenesen na CRT televizor, te je na njemu bio čitan kao šum ili interference koji je sporadično osvjetljavao prostoriju, dajući instalaciji vizualni element.

Drugi je dio bio dvokanalna video instalacija koja se sastajala od dva videa nastala kroz proces istraživanja. Jedan video se bavio degradacijom kvalitete slike kroz proces kompresije videa. Svakih par sekundi isti kratki video se pojavljivao i zatim nestajao, te se njegova kvaliteta sa svakom izmjenom progresivno pogoršavala, postajući mutan, trzav, pun artefakata. Drugi se video bavio idejom apstrahiranja slike, prikazujući isti motiv ali ovaj put kao statičnu sliku, provedenu kroz proces reformatiranja u bitmapu. Ovaj se kadar postepeno približavao, prikazujući digitalnu strukturu slike, uništavajući njenu formu. Oba su videa bila projekcirana na zid grube strukture koji je dodatno pomućivao jasnoću slike.

Literatura:

James Voorhies, *Beyond Objecthood. The Exhibition as a critical form since 1968*, Cambridge, MIT Press, 2017,

Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene. Haraway, Donna J.. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

Hito Steyerl, *In Defense of the Poor Image*. *E.flux Journal* #10 November 2009

Gidal, Peter, "Theory and Definition of Structural/ Materialist Film", *Structural Film Anthology*, London: BFi, 1976

Sitney, *Visionary Film, The American Avant-garde 1943-2000* Oxfors University Press, 2002.

Gene Youngblood, *Expanded Cinema* Artscilab, 2001.

DOKUMENTACIJA:







