

Катарина Анђелковић *

АПСТРАКТ

Расправа о сложеностима односа између простора, времена и слика, контекстуализована је парадигматском променом перцепције урбаног простора ка перспективи кретања и обухватила је значајне промене у начину на који видимо и промишљамо архитектонски простор. У овом раду биће указано на модалитете архитектонске продукције који сламају традицију процеса архитектонског пројектовања, услед њене немогућности да подржи *временски режим* рецепције архитектонских и урбаних идеја. Дискурзивна анализа релација архитектонског и синематичког простора, контекстуализована улогом уметничких истраживања у поступку архитектонске продукције, биће показана као узорак који проблематизује питање времена у дисторзији реалности из снимљеног материјала. Рад се бави методолошким и теоријским анализом релација између феномена простора, времена и кретања, са намером да представи како синематички уређај користи своје јединствене карактеристике да покаже кретање, артикулише време и интерпретира линеарну и нелинеарну пројекцију секвенце између синематичког простора и архитектонског конструкта. Као поље истраживања биће узета аналогија из пракси филмског, архитектонског експеримента и вишеекранске инсталације.

Кључне речи: архитектонски процес пројектовања, филм, синематичке технике, синематички простор, монтажа, темпоралност, опсервација

ABSTRACT

Debating the complexities of the relationship between space, time and images, have evolved over the paradigmatic change of perception of urban space toward a movement perspective, and encompassed significant changes in the way we see and produce space. In this paper I will point out the modalities of architectural production that break the design process tradition, as it turned out as unable to support time-based modes of reception of architectural and urban ideas. A discursive analysis

of relations between architectural and cinematic space will be shown as a sample which problematizes the issue of time in an altered reality of the recorded material. I will deal with the methodological and theoretical analysis of the relations between the phenomenon of space, time and movement, with the intention to show how cinematic device utilizes its own unique features to make visible movements, to articulate time and interpret linear and the non-linear projection of sequence between cinematic space and real architectural space. As a field of my research, I will take the analogy from the practice of film montage, architectural experiment and multi-screen installation.

Key words: architectural design process, film, cinematic techniques, cinematic space, montage, temporality, observation

УВОД

Грчки израз *kinema*¹ означава кретање или покрет, док савремена контекстуализација појма *cinema* означава архитектонски простор у коме постајемо део визуелног система који нам дозвољава да перципирамо осећај кретања и у коме смо покренути (Bruno, 2002:13-55). Како терминолошка одредница синематички простор претпоставља интегрисану темпоралност, а темпоралност је традиционално виђена као фундаментално ограничење рецепције и институционализације покретних слика у уметности и историји уметности, оквир за тумачење синематичког простора у овом истраживању се може једино отворити кроз нерепрезентативност простора, промењиву идеју материјализације слике простора, и уопште форме њене промењивости и апстрактности², насупротив њене статичне природе. Импликација темпоралности синематичког простора кроз концепт покретне слике, која удаљава истраживање од специфичне анализе релација (у апарату) у преговарање односа између

1 Merriam Webster Dictionary, An Encyclopaedia Britannica

2 „Систематизација уметности је повезана са њеном репрезентацијом, промењива идеја материјалности слике, акцелерација апстракције, одређеност и конкретност слике”, види у: Doane, M. A. (2009) The Location of the Image: Cinematic Projection and Scale in Modernity, in: S. Douglas and C. Eamons (eds.) *Art of Projection*, Berlin, Verlag, pp. 151-166.

* др Катарина Анђелковић, Atelier AG Andjelkovic, katarina.code@gmail.com

уметности и филма, поставила је чин опсервације субјекта у централно место анализе. Имајући у виду прожимајуће приближавање уметности и покретних слика, сведоци смо „процвата“ синематичких форми у визуелним уметностима (Leighton, 2008:7-48). Ови експерименти индукују спектакуларне облике производње и промета слика и отварају питање „како покретне слике утичу на наше искуство гледања?“. Делује да се ово питање значајно повезује са проблематиком архитектонског простора, јер наше искуство посматрања, широко дебатовано данас у модалитетима његове временске реализације, произилази из проблематизације одржавања нашег есенцијално кинетичког односа са простором. У случају прихватања, овакво приближавање између простора, уметности и покретних слика, доказано је кроз „праксу засновану на раду са сликама“.

Залагање да се будућност архитектонске праксе пројектовања утемељи на раду са сликама део је припрема за премештање архитектонског истраживања у филмску траку, са крајњим циљем да постане интегрисано у процес монтаже. Контекстуализација нових околности суштински се повезује са оним што Ентони Видлер (Anthony Vidler) актуелизује као питање будућности архитектонске праксе, позивајући се нарочито на праксу Агрест и Ганделсонас (Agrest and Gandelsonas), Чумија (Bernard Tschumi) и Нувела (Jean Nouvel). Видлер расправља да представници овог дела архитектонске праксе виде архитектуру, не као облик језика *per se*, већ као вид писања, какво је пронађено у залагању да проширење оквира културног система, чији су архитектура и урбани простор елементи, укључи кретање. Дакле, савремена архитектонска пракса је брзо препознала да филм и теорија монтаже утичу на практичну организацију простора, са дубоком фасцинацијом његовим фрагментарним и композитним квалитетом. У њиховом делу *Урбана синематика: разумевање урбаних феномена путем покретне слике (Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image)*, Франсоа Пенз (François Penz) и Андон Ли (Andong Lu) су креирали израз *urban cinematics* директно из студије начина организације окружења (Penz, Lu, 2011:7-20). Према томе, за потребе овог истраживања, концепт *cinematic* је усвојен из његове двоструке улоге: да визуелни аспект синематике чини метафору за перцепцију, а синематичке технике метафору за организацију. У манускрипту су, према томе, постављена два повезана циља. Први је да се обезбеди оквир интелектуалне садржине из којег тежимо да разјаснимо како су синематичке технике филозофски и теоријски повезане са специфичном просторном организацијом физичког и екранског простора. Други циљ је да се размотри како искуство опсервације између реалног и синематичког простора утиче на преглед концептуалног статуса временског интервала реалног простора. Јединственост поступка огледа се у продубљивању онога што је истраживање до сада ретко наглашавало, а односи се пре свега на значај размишљања о посебностима

односа између времена, простора и кретања. У том смислу, настојимо да откријемо како њихови променљиви односи могу бити откривени коришћењем јединствених карактеристика синематичког уређаја, као што су: способност да манипулише време, да покаже кретање, и могућност пребацивања између принципа линеарности и нелинеарности.

ТЕОРИЈСКЕ ИМПЛИКАЦИЈЕ ФИЛМА И СИНЕМАТИЧКИХ ЕКСПЕРИМЕНАТА НА ОПСЕРВАЦИЈУ, РАЗУМЕВАЊЕ И ПРОМИШЉАЊЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ПРОСТОРА

Теоретизација последица које развој филма након Другог светског рата оставља на посматрачеву перцепцију времена кључни је параметар анализе у раду, будући да је читав период контекстуализован интеграцијом покретних слика у савремену уметност, те променом статуса самог уметничког дела. Штавише, развој синематичких експеримената утицао је на промену статуса елемената који припадају реалном простору измештањем централног фокуса испитивања из формалистичких дефиниција медија у анализу простора и субјекта у опсервацији. Разматрање теоријских импликација нове употребе филма прво је измештено из медија у анализу његовог односа према простору галерије, а затим у употребу пројектованих слика у урбаном простору. Данас постављамо питање: како искуство опсервације утиче на могуће начине теоријског и филозофског повезивања филма са специфичном просторном организацијом?, у циљу ревизије концептуалног статуса интервала између реалног и синематичког простора. Постмодерни развој синематичких експеримената, који карактерише истраживање физичке димензије и просторности медија, као и доминацију физичких параметара у самом искуству опсервације, показао је једну од најзначајнијих промена. Наиме, развој истраживачких амбиција овог периода дугује авангардним филмским експериментима с почетка XX века. Појавом структуралног филма, уведен је медитативно-контемплативни начин опсервације, који је, заједно са Дишановим (Marcel Duchamp) нападом на модернистички мит „визуелне чистоће“, означио парадигматску промену у модерној естетици. Даљи развој структуралног филма у склопу авангардних експеримената дефинисао је основне елементе који ће постати део свих будућих синематичких експеримената: 1) истезање темпоралности; 2) увођење погледа (посматрач довршава уметничко дело); 3) интересовање за материјале и језик који су преузели општу улогу подређености репрезентацији, посебно наративу, условима производње и презентације³. Ова парадигматска промена услова опсервације, настала утицајем филма на посматрачеву перцепцију времена, есенција је контекста за анализу модалитета темпоралности између реалног и екранског, у поступку артикулисања реалног простора.

3 За више информација, читати у: James, E. D. (1989) *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton, Princeton University Press

Његово извођење усмеравањем пажње на чин урбане опсервације директно је условљено просторним искуством, којим архитекта може практично управљати користећи формативне технике филма: *монтажа, уређивање*. У условима савременог филма, где је артикулација простора контекстуална, могуће је лако задржати његову критичку димензију, и то усмеравањем пажње на чин опсервације. Контекстуализовањем реалног простора, отворен је проблем „расуте“ пажње, уместо контемплативне пажње, карактеристичне за класични холивудски филм, која пројектује гледаоца у други простор и време.⁴ Другим речима, дестабилизацијом питања рецепције савременог филма, као што је сугерисао Питер Осборн (Peter Osborne), „покретном сликом су предложени нови замишљени ритмови, нове артикулације трајања у оквиру комплексних мрежа временских веза“ (Osborne, 2004:66-75). На тај начин је омогућено да акцију преусмеримо са искуства које је карактеристично за класични филм, нарочито одбијање линеарног наратива, у жељи да се пронађу уређаји који умножавају пројектоване слике да креирају низове вишеструко преклопљених истовремених слика, односно нелинеарних темпоралности.

ПРОСТОР, ВРЕМЕ, СЛИКА

Приликом оперисања у динамичком окружењу између материјалности реалног и нематеријалности синематичког простора за потребе конверзије од синематичког ка реалном простору, не треба се бавити објектом већ је потребно од њега открити слике (Ranciere, 2009). У ту сврху је потребно да објекти напусте нешто од своје реалне акције и контекста да би манифестовали свој виртуелни утицај.⁵ Путем слике је могуће апстраховати уснимљене феномене у простору, комбинујући елементе реалности и архитектонске имагинације. Отуда у коначној визији будућег архитектонског пројектовања *слику* можемо препознати као *метод* који дозвољава комплетну оперативну слободу архитектама и у потпуности замењује рад са објектом у овој фази. На тај начин су релације и релациона питања, која архитекта покреће током бављења синематиком, методолошки јасно позиционирани у колизију елемената монтаже, у сучељавање слика. Услов ове процедуре је предаја кључним факторима и истовремена елиминација мање значајних елемената реалног контекста. Фиктивне архитектуре, које се концептуално уобличавају када промишљамо однос између реалног физичког простора и временски конструисаног простора синематичким средствима, могу се пронаћи у оба случаја у концепту *монтаже*. У комбиновању елемената реалности и имагинације, монтажа је узета као генерални принцип, односно процедура чија логика

почива у филму, а примењива је изван граница саме дисциплине. Том приликом, дискусија је у првом реду фокусирана на однос искуства реалног простора и његову репрезентацију, која је изведена из проблематизације следећег односа: присуство физичке димензије простора и екрански приказ антиципираног - слика манипулисаног простора. Препознајући процес транзиције од реалног ка синематичком простору као место уметничких манипулација, анализа поменутог односа темељи се на њиховој уској повезаности са проблемом медија филма. Историчарка уметности Розалинд Краус (Rosalind Krauss)⁶ је у томе препознала одбијање традиционалних медија у корист хибридне уметничке форме и технологије. Измештањем формалистичке дефиниције медија и одржавањем различитих уметничких традиција, затим усмеравањем пажње на простор и субјекат у поступку опсервације, како је Морис тврдио, „посматрач је тај који завршава дело“⁷, филм постаје истовремено *темпорални, просторни и физички* конструкт. На овај начин, филм је почео да делује у садејству са простором његове пројекције или, у случају експерименталног филма, са простором галерије, приближавајући се архитектури да услови нове односе између простора, времена и кретања у урбаном простору.

ЕКСПЕРИМЕНТИСАЊЕ СА ТЕМПОРАЛНОСТИМА И СИНЕМАТИЧКИМ ТЕХНИКАМА КАО АЛТЕРНАТИВНА ПОЗИЦИЈА У АРХИТЕКТУРИ

Урбана опсервација јавља се у интервалима, у праћењу трајекторија, истовремено фиктивних и реалних, при чему позива временски исечак или трајање чије седиште није у хронологији и сукцесији, већ у преклапању у серијама.⁸ С обзиром на специфичност филмског интервала да допринесе основном померању посматрача дуж прошлог, садашњег и фиктивног времена, интегрисаних у тренутку опсервације⁹ - урбани простор пројектован на екрану постаје означен *трајањем интервала*, у који је друге елементе контекста могуће убацити и посматрати у другачијем ритму. На овај начин, спекулације о времену су поново активирани кроз поглед посматрача, у одбијању Кантовог времена да остане својство предмета, тј. да „пређе“ у субјекат који посматра објекат. Контролисање и управљање погледом посматрача регулисано је унапред вољом режисера, који реформулише односе реалног простора и времена и преклапа догађаје у различитим ритмовима.

6 Она је користила анализу Фредерика Џејмсона (Frederic Jameson). Видети у: Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso

7 „Или са сваком променом позиције гледалаца константно мења привидни облик посматраног уметничког дела“, видети у: Morris, R. (2000) *Notes on Sculpture*, in: *Continuous Project Altered Daily: The Writing of Robert Morris*, Cambridge, Mass., The MIT Press

8 У објашњењима Џона Рајчмана (John Rajchman), на овај начин филм је покренуо питања: како ми заиста размишљамо, како смо оријентисани и дезоријентисани у нашем размишљању, у нашим животима итд.

9 Према дискусији: *Temporality and cinema spectatorship*, у: Friedberg, A. (1993) *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, p. 125.

4 Видети дискусију Д Брауна (De Bruyn) у: De Bruyn, E. (2008) *Marcel Broodthaers and the Section Cinema*, in: *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, Tate, pp. 112-121. Ревидирана верзија есеја у: Gregor Stemmerich (2001) *Kunst/ Kino Jahresring 48*, Cologne, Oktagon Verlag

5 Виртуелна у смислу да се користи за опис слике која је посредована медијима.

Из услова временског протока симултано преклопљених и прожетих наратива, обележених различитим условима рецепције покретних слика или читавања *хронолошког* (*chronos*) историјског протока којим меримо реално време, ми стварамо илузије које измичу низу каузалности. Отвара се поље манипулације, кроз које жељена стварност може бити креирана изнова у његовој *kairos* (*kairos*)¹⁰ димензији. Са друге стране, активирана је додатна компонента која је карактеристична за филмску продукцију: прикупљање материјала из различитих контекста, локација и темпоралности, условљених претходном меморијом, а коју је могуће пронаћи у *постмодерном спектаклу* урбаног простора. *Спектакл* посредује илузију друштвеног простора рефлектовану у интензивирању хиперинфлацији слика, која постаје доминантна вредност урбаног простора опросторена укључивањем нове технологије, филма. У његовој теоретизацији спектакла, Ги Дебор (Guy Debord) пише: „Спектакл проглашава превласт појавностима и тврди да је обухваћен људски живот, односно његов друштвени простор, као чиста појавност” (Debord, 1995:14). Следећи Дебора, овај тренд урбаног окружења, обележен хиперинфлацијом слика и вишеструког преклапања темпоралности, достиже такав степен акумулације данас, да посматрач свесно реагује, мењајући начин разумевања самог простора трансформацијом у слику у потпуности сабраних рефлексија појавности.

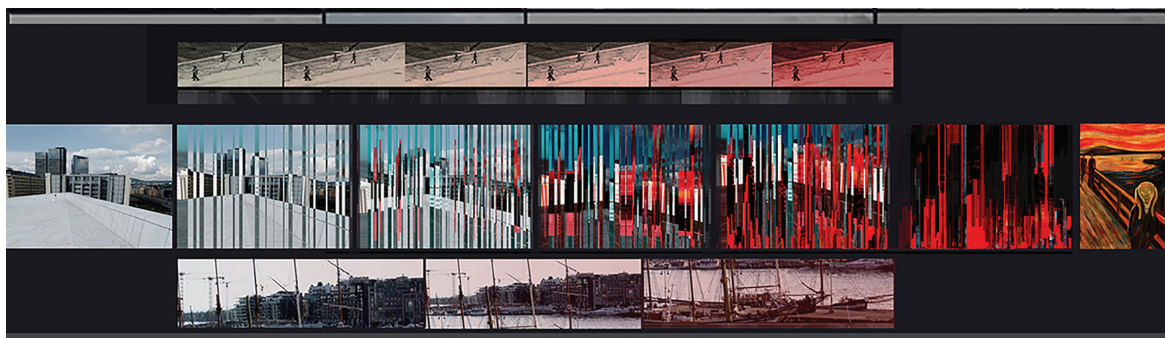
Практичне новине које су уследиле у будућем размишљању о просторно-визуелним елементима урбаног окружења откривене су из временских филијација архитектонској пракси, као и промишљањем архитектонских стратегија развијених у реакцији на „насиље” спектакла, које би могле преломити оно што Дебор назива „царством модерне пасивности” и пробудити нас визијом коју је обезбедио филм. У светлу појаве *истовремености*, која је заменила постојање *сингуларитета*, данас, када се очекује велики број одговора на било које питање о темпоралности, суочени смо са мноштвом избора

10 Неколико речи у грчком језику означавају „време”. Најчешће је у употреби *chronos*, који означава хронологију дана регулисану пажљиво израчунатим кретањем Земље око Сунца; *kairos*, је друга реч за време у употреби у Новом завету.

који утичу на формирање наших мисаоних оквира и трајекторија у вођењу архитектонских процеса. Линеарност у колизији са принципом нелинеарности оперише кроз такве проблематичне зоне у потрази за „правим” избором, или са циљем да организује њихову коегзистенцију из трансформација могућности у принцип истовремености. Приложен је методички експеримент са визуелном мапом (Сл. 1), изведен у склопу истраживања на академским докторским студијама Универзитета у Београду, под називом *Просторни контекст синематичке премисе архитектуре*. Лоциран у јавном простору који повезује улицу и јавни простор крова објекта норвешке Националне опере и балета (Сл. 2), експеримент се изводи у урбаног сцени измештањем кретања субјекта дуж кровних рампи у филмску траку. Носилац визуелног утиска архитектонске целине наметнут је избором режисера да физички обликује простор из унапред осмишљених путања, избегавајући да директно контекстуализује постојеће активности и догађаје снимљене у простору. Примена филмске монтаже би обезбедила импресију симултаних узастопних акција, инспирисану експериментима са сликама, где једна слика пресеца другу. Основни циљ ове технике био би исцрпети нов потенцијал из сучељавања неповезаних акција, односно снимака акција у простору. У потрази за реализацијом препознатог потенцијала у филмском окружењу, режисер може лако преусмерити принцип кохерентности архитектонског ансамбла и осмислити, уместо тога, концепт архитектонске структуре који је перципиран у бесконачном понављању, изблеђивању, прелазима, сучељавању различитих размера и тензија унутар кадра, или генерисању осећаја дезоријентације, или било ког другог позоришног ефекта. Сви указују на проток времена који није подржан у реалном простору. Попут Ајзенштајновог поступка (Sergei Eisenstein), који није зависио од *реалних* јединица времена и простора, већ од „употребе дискурзивне функције филма и њеног потенцијала да реорганизује стварност” (Cook, 1999:319), и у овом случају *реалност* је примарно контекстуализована очима посматрача. Али, како ћемо наставити да тражимо архитектуру у таквом миљеу?

Сл. 1. Методички експеримент са визуелном мапом. Синематичка визуелна нотација и монтажа у кључном просторном раму, Осло, 2010. Изведен на објекту Националне опере и балета (експеримент аутора).

Fig. 1. Methodical experiment with the visual map. Cinematic visual notation and the 'montage' through one key spatial frame, Oslo, 2010. Performed at Norwegian National Opera and Ballet (Experiment by author).





Сл. 2. Снухета, Објекат Националне опере и балета, Осло, Норвешка, 2000-2008. (фотографија аутора)

Fig. 2. Snøhetta, Norwegian National Opera and Ballet, Oslo, Norway, 2000-2008. (Photography by author)

Истраживање се бави искуством простора које води порекло из теоретизације последица филма на посматрачеву перцепцију времена. Описане синематичке ефекте режисера могуће је имплементирати у архитектонски концепт, у циљу антиципирања поља визуелности „нове реалности“, а које је скривено уобичајеном перцепцијом простора. У овом архитектонском експерименту, „измештање“ посматрача је регулисано избором позиција и интервала кретања током процеса праћења праваца рампе (Сл. 3), које је сједињено у слици изненадног сусрета са норвешком меморијом неочекиване спознајне стварности представљене у Мунковој слици *Врпсак* (*The Scream*). Размотавањем попут филмске сцене, она се појављује у форми путање у којој је изведена секвенцијална интервенција. Циљ интервенције је да наше визуелно препознавање конфигурација пређеног простора мери путем читљивости локације

у целини као и њеним појединачним елементима (фрагментима, рамовима), организованим у целини дуж трајекторије. На тај начин, тражење метода репрезентације урбаног простора приближава се идентификацији метода продукције оперишући из унутра (елементи ка целини) и ка споља (елементи контекста). У смислу кретања од репрезентације ка продукцији односа, примећујемо још један значајан концепт који утиче на прекиде синематичког наратива из меморије неочекиване спознајне стварности. То је однос „опросторавања меморије“ и „меморисања простора“, који су уско повезани са методом режисера да уводи тензију сучељавањем обрнутих принципа „из унутра ка споља“ и „од споља ка унутра“. Рад режисера своди се на успостављање континуитета из хетерогених елемената, јер, полазећи из две различите перспективе, они могу обезбедити радни метод компаративне анализе



Сл. 3. Методички експеримент са визуелном мапом. Избор позиција и интервала кретања, Осло, 2010. (експеримент аутора).

Fig. 3. Methodical experiment with the visual map. Choosing positions and intervals of movement, Oslo, 2010. (Experiment by author).

између елемената и целине у континуитету током самог процеса. На конкретном случају, праћењем промене угла посматрања и благим нагибима рампи крова објекта, изабране позиције снимања обезбеђују благе прелазе, без значајнијег поремећаја осећаја континуитета, пролазе кључне просторне рамове прожете наизменичним упадима материјала, те прекидају синематички наратив да осигурају проток времена у слици. Сами физички елементи су у сталном непромењивом односу, док, у току извођења наративне акције, режисер посредује средства да региструје промене до којих долази у том процесу. Мунков (Edvard Munch) наративни утицај је омогућио отварање интервала амбивалентном читању пређеног простора: кроз слику и кроз расклапање ограничених односа међу елементима, који су одавно напустили традиционалну позицију анализе, „из основе“ у приоритетно посматрање пресека и изгледа. Учињен је искорак у коме реализација интервала, уместо да буде ограничена на пуко разматавање онога што претходно постоји, покрива апстрактно време које се везује за наративне елементе. Норвешку слику *Врисак* (*The Scream*, 1893) Едварда Мунка могуће је надгледати и описивати у односу на постепено трансформацију просторно-временских услова након интервенције у кључном просторном раму. Поступак померања и узастопне промене посматрачевих позиција омогућио нам је да пратимо наредне трансформације између претходне опсервације са којом се посматрач константно суочава (слика *Врисак*) и „пробирања слика и информација“ у моменту опсервације. Реконтоване релације почивају на модификацији мисаоних оквира између физичке конфигурације простора коју пројектује архитекта, и оне изведене синематичким средствима, а која стварност описује креирањем темпоралног искуства кретања утиснутих у урбано окружење.

Синематички услови су омогућили сусрете између: темпоралног (секвенцијалног бележења простора), наративног (Мункова слика) и визуелног ефекта (прелазни, нагиби кровних рампи). Поступак се огледа у серијама *односа* насталих у процесу преклапања и сучељавања слика, у улози средства за преиспитивање традиционалних односа између начина на који доживљавамо, разумемо и производимо архитектонски објекат. *Слика* је нарочито перципирана „порцијом“ времена, док је филм као „временска слика“ повезан са временом које репродукује проток „реалног времена“. Заснивање савремене архитектонске критике на просторној репрезентацији кроз слике почива на настојању да се оствари допринос „архитектуре вишеструке хетерогене темпоралности“, што указује на рађање идеје о слојевитој вишеструкој темпоралности која поништава принцип линеарности. Поступак видимо као начин да се премости проблем празног хомогеног континуума - линеарног развоја подржаног историцистичким појмом историје. За разлику од историјски непромењивог хронолошког низа тренутака, режисер је у могућности да њиме управља и

мења историјски след. Уместо да остане „нежив“ елемент архитектонског знања, показана је права слика прошлог искуства измешана у садашњости, пренета кроз слику *Врисак*. Дакле, савременој архитектонској пракси овај метод може понудити оно што Бењамин назива „правом сликом прошлости“¹¹, развијеном кроз архитектонски концепт из посматрачевог контакта са сликом. У временском поравнању између прошлости и садашњости, Бењаминово залагање да „прошлост може бити ухваћена само као слика која блеска у тренутку“ (Benjamin, 1936), прераста у метод уређивања материјала посматране просторне секвенце, где архитекта ради на прожимању нотације пређене трајекторије и ефекта спознаје Мунковог *Вриска*. „Свака слика прошлости која није призната у проблематизацији садашњости, прети да неповратно нестане“ (ibid., 1936). Артикулисати прошлост историјски не значи препознати је на „начин на који је постојала у изворном историјском тренутку“ (Ranke). То значи преузети меморију у тренутку њеног блеска (Benjamin, 1936). Говорећи о слици, времену њеног читања и идентификације у односу на посматрача, можемо потврдити њену позицију између две слике¹² - тренутни поглед на архитектуру објекта Националне опере и балета и слику Мунковог *Вриска*. Две слике су истовремено присутне на екрану, што је у складу са Годаровом (Jean-Luc Godard) концепцијом слике, и што је додатно контекстуализовано оперативном улогом филмске технике да покаже коегзистенцију различитих темпоралности. Можемо, дакле, закључити да експеримент изведен на објекту *Опере* по први пут успоставља метод повезивања елемената који нису предодређени да буду повезани. Повезивањем просторних елемената, слика и садашњег/ прошлог времена, успостављена су дивергентна пулсирања и нове артикулације трајања. Темпорални прелазни су означени као могућност, али није откривено много о њиховој практичној примени у архитектури, а нарочито у погледу њиховог прилагођавања на трајекторији да обезбеде континуитет акције. Истраживање, стога, напредује да открије нове компоненте у изабраном режиму рада - монтажа, да омогући видљиве односе различитих *темпоралности*.

СЛАМАЊЕ ПРИНЦИПА ЛИНЕАРНОСТИ

Отворено је питање: како начин опсервације утиче на промену идеје времена, или прецизније, не приписује јединствену позицију већ позива упис трајекторије (Alpers, 1983:138, 139)? Улога путање да заузме исту теоријску позицију за дискусију о синематичким стратегијама у архитектонским мисаоним оквирима и покрет камере, који слама статични начин опсервације, делује да су такође

11 Детаљнији увид у: Benjamin, W. (1936) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968)

12 Тако је Годар претходно коментарисао своју уметничку праксу монтаже. Видети у: Film comment, interview: Jean-Luc Godard. Доступно на: <http://www.filmcomment.com/article/jean-luc-godard-interview-nouvelle-vague-histoires-du-cinema-helas-pour-moi>. Приступљено 20. марта 2015.

приписани. Резултат академског експеримента је показао вишеструко сучељавање слика, што је могуће упоредити са мноштвом наративних токова који измичу јединственој логици, принципу линеарности и јединственом филмском току. Ова поређења присутна су у Делезовим (Gilles Deleuze) дискусијама у којима теоријски разматра процес ослобађања кретања из унапред припремљене позиције опсервације, указујући да се у том процесу више не бавимо промишљањем кретања из синтезе тачака у оквиру јединственог временског тока. На овај начин, применом просторне прогресије, предвиђање стварних светова у изразима континуитета порученог из јединствене перспективе замењено је различитим трајањима и стога вишеструким перспективама. Делез тврди да управо покретна слика филма има улогу да нас врати из овог хомогеног света унапред одређених појава, појавности и њихове јединствене перспективе и усмери пажњу на различита трајања (Colebrook, 2002). Ова тенденција се огледа и у другим уметничким праксама истог периода, и технолошки је подржана филмом. Распоређивањем више екрана у низу у њиховој инсталацији *345-Слика, изузетан троекрански слајд шоу, Г.Е.М. или Влада, образовање и менаџмент (345-Image, 3-screen slide show Excellence, G.E.M or Government, Education and Management)*¹³ (Сл. 4, 1967), пар Имс представио је реалност сачињену не само из серије слика већ је пројектован нови тип простора. Успостављање промене у погледу начина читања визуелног материјала, у случају Имс, пружа нови поглед на познате секвенце простора исецањем и уређивањем снимка комплексних мрежа путева, и утолико разумевања праве природе урбаног окружења скоро као прото-снематичког ентитета. Аргументација уметника да отвори визију исказану кроз монтажу између пројекције реалних слика путева и њихове концептуализације, активно укључује посматрача у игру препознавања коегзистенције слика у временској структури њихових визуелних констелација.

13 Charles and Ray Eames (1967) *345-Image, 3-screen slide show Excellence, G.E.M or Government, Education and Management*, IBM Corporate Recognition Event, Miami, Florida.

Сл.4. Чарлс и Реј Ејмс. *345-Слика, изузетан троекрански слајд шоу, Г.Е.М. или Влада, образовање и менаџмент*. Обележавање постигнућа компаније ИБМ, Мајами, Флорида, 1967. (љубазношћу @Имс канцеларија).

Промену фокуса визуелне перцепције са искуства простора на искуство времена и укључивање посматрача у процесу приказивања, пар Имс је извео уређивањем три паралелна тока секвенци слика. У различитим комбинацијама, конфигурације слика изазивају посматрача да покуша да их повеже и на тај начин открије право значење њиховог синематографског повезивања, које је иначе скривено у њиховим појединачним репрезентацијама. Овакав начин реконтекстуализације познатих елемената простора, у случају *345-Слика* комплексних мрежа путева, предлаже вид савремених архитектонских артикулација пропагирањем слободног избора и трајања временских исечака, ритмова и комбиновања кроз окриље визуелног и архитектонског. Да закључимо, у поставци низа екрана који су дефинисали простор без привилегованог гледишта, запажамо серију слика која није изложена појединачно већ у односима који поновно ауторизују манипулацију филмом. Према томе, раскид са линеарним наративом, који је уследио са технолошким иновацијама приказаним у пројекту *345-Слика*, може значајно допринети овом истраживању испитивањем нове временске прогресије изабраних фрагмената, првенствено спајањем њихових различитих, али конфликтних равни на којима се кретање реализује и пројектује на екран. Када се примени у архитектури на питање развоја простора кроз путању организовану из кретања, ова, пореклом војна, стратегија поравнава просторну прогресију са опсервацијом из перспективе кретања. Као што је приказано у инсталацији пара Имс, „експлицитно распоређивање једне тачке гледишта или протока времена дуж другог синематички уређеног тока указује на разлике у временским токовима или различите ритмове који се састављају у целину времена” (Colebrook, 2002). Контекстуализација анализираних уметничког поступка у промишљању архитектонског простора предлаже синематичку „аутономизацију” слика као нов начин промишљања и изнова откривања улоге простора и времена кроз архитектонски поступак. На тај начин је могуће целину времена препознати кроз промишљање секвенци које формирају концепт континуитета простора, попут извођења континуитета филмске радње.

Fig. 4. Charles and Ray Eames. *345-Image, 3-screen slide show Excellence, G.E.M or Government, Education and Management*. IBM Corporate Recognition Event, Miami, Florida, 1967. (Courtesy @Eames Office)



Када је и сама конзумација постала *визуелни спектакл*, развијен кроз реалан простор или илузорни екрански, у могућности смо да препознамо шта је заједничко за ова два модалитета опсервације. Посматрач протестује због вишка слика: он смењује и враћа се више пута визуелним подацима, вишеструким правцима и контекстима, безбројним конзумеристичким и фрагментисаним информацијама (Jacday Volk, Messing Marcus, 2009). Ова појава се огледа и у ономе што називамо новим видом пажње, а који је актуализован Имсовом „мултимедијалном архитектуром“ (Colomina, 2008:75-91). Уместо да лутамо кинематографски кроз град, сада погледамо у једном правцу и запажамо колизије и сучељавања покретних слика на Имсовим ТВ екранима, више него што смо у могућности да обрадимо или сведемо на један утисак. Према томе, контекстуализована у урбаном простору, ограниченост људске перцепције да подржи кулминацију екстремног интензитета визуелних стимуланса у урбаном простору може се методолошки контекстуализовати као покушај да, пре свега, испита шта усваја од искуства, уместо како то изводи. Ипак, ова епистемолошка дилема потврђује технолошки аспект овог контекста: даје повода употреби нових средстава у артикулацији перципираног. Али, оно што се заиста догодило јесте комплетно стање непокретности тока, чију је реанимацију потребно извршити артикулацијом између реалног простора и филмског екрана.

ТЕХНИКА КРЕТАЊА

С обзиром да не подржава динамичко контекстуално читање преклопљених супротстављених темпоралности урбане средине у погледу на њихову просторну прогресију, поставља се питање: како је могуће да савремена архитектонска пракса критички реагује на раскид са принципом линеарности? Померамо се корак назад, на пројекат пара Имс, да издвојимо њихову „виртуелну филмску акцију“ у визуелном и темпоралном смислу. Вођени смо идејом да њихова појава може бити спонтано проглашена скупом филмских елемената оживљених у очима посматрача, у временским померањима у личном избору, обрађених у њиховој претходној меморији. Испитивањем потенцијала *монтаже* у односу на природу релационог повезивања, Бурио (Nicolas Bourriaud) признаје да би филм могао бити организациони елемент у структурирању временског континуума уметничког дела.¹⁴ Буриоова идентификација промене изражене у хиперинфлацији слика (при чему се око никада не може у потпуности сустићи са свим елементима), раније је наговештена пројектом *345-Слика*, у једноставном интензивирању постојећег начина перцепције. Делује да

је овај пројекат покренуо експлоатацију техника слободног избора слика и информација у савременој уметности и да је успоставио метод „отвореног“ слободног повезивања садржаја. Његова вишезначна примена нам сугерише да је сама уметност оријентисана на истраживање релација између времена, простора и кретања, дефинисаних из низова синематичких слика прикупљених и обликованих у очима посматрача. Не можемо разговарати више о простору него о „структури“, или прецизније, о „времену“, јер је структура организација у времену.

Дискутована идеја препознатљива је у тенденцији архитектуре да усмерава посматрача кроз објекат методом развијања концепта јединствене путање, или у филмском речнику, да одржи континуитет јединствене секвенце. Формиран на овај начин, временски режим развоја трајекторије је ослободио модалитете организације простора поступком монтаже у секвенци. Отуда сучељавање или истовременост хоризонталних и вертикалних кретања развијених кроз објекат у серијама секвенци, не само да обезбеђује интерпретацију пројектованих путања, већ исто тако пружа могућност увођења *технике кретања*. Тражење принципа реартикулације прекинутог наративног тока отвара посебну синематичку дилему *слике* у коју је кретање пројектовано. Теоријским увидом у одговарајуће филмске процесе, можемо га приписати *дијалектичкој слици* кретања која служи за манипулацију „временских интервала“ реализованих између реалног и илузорног простора, а постигнуто је излагањем посматрача „шоку“. Наиме, у слику је пројектована дијалектичка колизија елемената чијим радом су произведени нови субјекти и објекти. За последицу имамо да је традиционално оптерећење концептом *историјског континуитета* изгубљено у изједначавању реалног и илузорног кретања у истој секвенци. Преношењем искуства истовремености различитих преклапајућих наратива, достигнут је степен слободе режисера да избегне репрезентацију стварности и управља визијом коју жели да реализује.

ЗАКЉУЧАК

Као што је показано у раду, бележење фрагментарних сусрета између филмске монтаже, архитектонских експеримената и мултимедијалних инсталација, окупљених око питања релативитета перцепције времена, еволуирало је током парадигматске промене перцепције урбаног простора ка перспективи кретања. Њихова појава најављена је новом технологијом, и филмом посебно, обухватајући значајне промене у начину на који видимо и промишљамо простор. У овом раду су показани начини на које синематичка перспектива може превазићи ограничена питања композиције карактеристична за обликовање архитектонских објеката и урбаних простора: питања јединства и кохерентности, дисконтинуитета

¹⁴ Бурио цитиран у: Arnautović, J. (2009) Nikola Burio, in: Šuvaković, M. et al. (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoća, p. 745.

и фрагментације. Уместо да се бавимо студирањем апстрактних елемената, напротив, ми делујемо концептуално. Чини се да је артикулација прекинутог синематичког наратива изнова пронађена у два важна компонента: прво, теоријском верификацијом временских филијација у пракси архитектуре, и друго, пружајући „временски релеј“ за конструисање верзије стварности која би у супротном остала сакривена иза колажа слика. Када је прихваћено да људско трајање није само механички или узрочни низ перцепција, путем уметности и концепата стварају се услови за промишљање другачијих временских токова. Чини се разумно, дакле, предложити да су кретање и временски режим медија као што је филм релевантни у будућим истраживањима архитектонских стратегија. Практичне импликације овог истраживања за даља разматрања пројектантске праксе тек постају разумљиве и примењиве. Раније тенденције показале су да се процес пројектовања ослања директно на техничке потенцијале медија. Обезбеђивањем једног „темпоралног релеја“ између њихових појединачних теоријских и практичних упоришта, као што је приказано у овом раду, резултирало је разумевањем епистемолошке основе синематичког аспекта у архитектури.

ACKNOWLEDGEMENT

This paper is a part of the research done within the scientific research project TR 36034 funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development Republic of Serbia, performed at the Faculty of Architecture – University of Belgrade.

ЗАХВАЛНИЦА

Рад је урађен у оквиру истраживачког пројекта TR 36034, који је финансиран средствима Министарства за образовање, науку и технолошки развој Републике Србије и реализован на Архитектонском факултету у Београду.

ЛИТЕРАТУРА

- Alpers, S. (1983) *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 138, 139.
- Arnautović, J. (2009) Nikola Burio, in: Šuvaković, M. et al. (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, p. 745.
- Benjamin, W. (1936) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968).
- Bruno, G. (2002) *The Atlas of Emotion: Journeys into Art, Architecture and Film*, London, Verso, pp. 13-55.
- De Bruyn, E. (2008) Marcel Broodthaers and the Section Cinema, in: *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, Tate, pp. 112-121. Revidirana verzija eseja u: Gregor Stemmrich (2001) *Kunst/Kino Jahresring 48*, Cologne, Oktagon Verlag
- Colebrook, C. (2002) *Gilles Deleuze*, London, Routledge, p. 43
- Colomina, B. (2008) Enclosed by images: The Eameses' multimedia architecture, in: Leighton, T. (ed.) *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, TATE Publishing, pp. 75-91.
- Cook, P. (1999) *The Cinema Book*, London, BFI Publishing, p. 319.
- Debord, G. (1995) *Society of the Spectacle*, New York, Zone Books, p. 14.
- Doane, M. A. (2009) The Location of the Image: Cinematic Projection and Scale in Modernity, in: S. Douglas and C. Eamons (eds.): *Art of Projection*, Berlin, Verlag, pp. 151-166.
- Friedberg, A. (1993) *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, p. 125.
- Jacoby Volk, C. and Messing Marcus, A. (2009) Haptic Diagrams: From Cinematography to Architectural Performance, in: *Journal of Architectural Education*, Volume 62, issue 3, pp. 71-76.
- James, E. D. (1989) *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton, Princeton University Press
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso
- Leighton, T. (2008) *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, TATE Publishing, Afterall, pp. 7-48.
- Morris, R. (2000) Notes on Sculpture, in: *Continuous Project Altered Daily: The Writing of Robert Morris*, Cambridge, Mass., The MIT Press
- Osborne, P. (2004) Distracted reception: Time, Art and Technology, in: Morgan, J. and Muir, G. (eds.): *Time zones: recent film and video*, London, Tate Publishing, pp. 66-75.
- Penz, F., Lu A. (2011) *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*, Bristol, Intellect, pp. 7-20.
- Ranciere, J. (2009) *The Future of the Image*, Elliott, G. (trans.), London, Verso, pp. 1-55.

ИЗВОРИ ИЛУСТРАЦИЈА

- Слика 1. Methodical experiment with the visual map. Cinematic visual notation and the 'montage' through one key spatial frame, Oslo, 2010. Performed at Norwegian National Opera and Ballet (експеримент аутора)
- Слика 2. Snøhetta, Norwegian National Opera and Ballet, Oslo, Norway, Осло, Норвешка, 2000-2008. (фотографија аутора)
- Слика 3. Methodical experiment with the visual map. Choosing positions and intervals of movement, Oslo, 2010. (експеримент аутора)
- Слика 4. Charles and Ray Eames. 345-Image, 3-screen slide show Excellence, G.E.M or Government, Education and Management. IBM Corporate Recognition Event, Miami, Florida, 1967. (љубазношћу @Имс канцеларија)