

Analogni film u digitalnom okruženju

Kovačević, Ejla

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:270013>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)/[Imenovanje-Nekomercijalno 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet u Zagrebu
Odsjek za komparativnu književnost

Ejla Kovačević

**Analogni film u digitalnom okruženju:
Politika i estetika nezavisnih filmskih laboratorija**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Nikica Gilić, red. prof.

Zagreb, srpanj 2023.

SADRŽAJ

UVOD.....	2
PRVI DIO: UZROCI I POSLJEDICE DIGITALIZACIJE FILMSKE INDUSTRIJE	4
1. Izvori digitalizacije filmske industrije	4
2. Marketizacija digitalne tehnologije.....	6
3. Nova i stara tehnologija kao kulturni konstrukt.....	8
DRUGI DIO: POVIJEST I POLITIKA NEZAVISNIH FILMSKIH LABORATORIJA.....	11
1. Kratka povijest mreže filmskih laboratorija	11
2. Distribucijski kanali nezavisnih filmskih laboratorija	14
3. Politika i etika filmskih laboratorija	18
TREĆI DIO: TIPOLOGIJA I ESTETIKA FILMOVA NEZAVISNIH LABORATORIJA...21	
1. Novi materijalizam suvremenog fotokemijskog filma	21
2. Tipologija filmova nezavisnih laboratorija	23
2.1. Strukturalni film	23
2.2. Film bez kamere i apstraktni film.....	24
2.3. Tjelesni film.....	25
2.4. Arhivski film.....	27
3. Materijalnost u digitalnom filmu i hibridne forme	29
ZAKLJUČAK.....	30
SAŽETAK	31
SUMMARY	31
BIBLIOGRAFIJA.....	33
FILMOGRAFIJA.....	35

UVOD

Ovaj rad rezultat je višegodišnjeg istraživanja analognih filmskih praksi koje usprkos digitalizaciji filmske industrije opstaju zahvaljujući tzv. nezavisnim filmskim laboratorijima, izvaninstitucionalnim prostorima koji se od svojih začetaka 1990-ih do danas bore za očuvanje umijeća rada s filmskom vrpcom. Filmska vrpca koja je od početaka kinematografije do 2000-ih, dakle čitavo stoljeće, bila dominantni filmski format, gotovo je preko noći, bez suviše javne diskusije, zamijenjena digitalnom datotekom. 35-milimetarski i 16-milimetarski projektori izbačeni su iz kinodvorana, kamere i montažni stolovi sa filmskih akademija, a proizvođači filmskog materijala, laboratorijske opreme za razvijanje, kamera i drugih sredstava za proizvodnju analognog filma su bili prisiljeni zatvoriti svoje pogone. Pored javnog diskursa o digitalnom filmu kao tehnološkom napretku, malo tko je međutim pisao o ekonomskoj pozadini digitalizacije filmske industrije koju je predvodila grupacija sastavljena od najvećih američkih filmskih studija. Nemali broj filmskih umjetnika koji su željeli nastaviti snimati na filmskoj vrpci, a dolazili su primarno iz polja eksperimentalnog filma, odlučili su odbačena sredstva preuzeti u svoje ruke te otvoriti inkluzivne nezavisne laboratorije koji bi svima zainteresiranima omogućili pristup opremi, nastavak rada te prenošenje znanja na nove generacije.

Motiv za bavljenje ovom temom proizlazi iz vlastitog iskustva rada u filmskom laboratoriju Klubvizija, koji je otvoren 2009. godine u prostorijama Multimedijalnog centra kao projekt Kulture promjene, kulturnog programa Studentskog centra u Zagrebu. Iste godine kada sam se učlanila u Klubviziju, 2011. godine, Klubvizija je bila organizator međunarodnog sastanka filmskih laboratorija, bijenalnog susreta filmskih umjetnika, teoretičara i tehničara u polju analognog filma na kojima su se razmjenjivala znanja, fotokemijski recepti, filmovi te načini putem kojih laboratoriji mogu bolje i čvršće među sobom surađivati. Prisustvujući na okruglim stolovima i predavanjima o prekarnoj poziciji analognog filma i potencijalnim akcijama za spašavanje istog, shvatila sam da odabir filmske vrpce za brojne autore ne predstavlja puko estetsko, odnosno medijsko opredjeljenje, već i specifično etičko i političko pozicioniranje u odnosu na suvremenu, dominantno digitalnu filmsku industriju.

Zahvaljujući posvećenom, dugogodišnjem aktivizmu članova, filmskih laboratoriji od 2010-ih dobivaju sve više publiciteta te se njihova mreža eksponencijalno širi. Filmski programeri, teoretičari i arhivisti također pokazuju rastući interes, objavljuju stručne radove, organiziraju simpozije, festivale i posebne programe fokusirane na laboratorije. U Hrvatskoj

interes za analogni film, izuzev par programera i umjetnika koji još uvijek rade na filmskoj vrpici, gotovo ne postoji. Projekt digitalizacije kina koji su Ministarstvo kulture i Hrvatski audiovizualni centar provodili 2013. godine objeručke se prihvatio kao spasonosni projekt za brojna zapuštena kina, bez konkretne diskusije, primjerice, o zbrinjavanju sada izlišne analogne kino opreme ili pak budućnosti profesije projekcionista. Do danas u Hrvatskoj nije objavljena niti jedna studija o posljedicama digitalizacije u audiovizualnom sektoru, niti postoji studija o oblicima analognog filma u današnje vrijeme. Ovim radom u tom smislu nadam se potaknuti interes za rad nezavisnih filmskih laboratorija te kritičko sagledavanje digitalizacije unutar hrvatskih akademskih i umjetničkih krugova, te ukazati na važnost i vitalnost ovog istraživačkog polja.

Prvi dio rada bavi se izvorima i posljedicama digitalizacije filmske industrije, drugi dio poviješću te političkom i etičkom pozicijom nezavisnih filmskih laboratorija, dok treći i zadnji dio sadrži tipologiju filmova iz nezavisnih laboratorija i analizu reprezentativnih primjera.

PRVI DIO: UZROCI I POSLJEDICE DIGITALIZACIJE FILMSKE INDUSTRIJE

1. Izvori digitalizacije filmske industrije

Koncem 1999. godine, na pragu novog milenija, američke produkcijske kuće su najavile dolazak nove, “revolucionarne” tehnologije koja će zauvijek promijeniti filmsku industriju - digitalnu projekciju. Američki redatelj George Lucas, čiji film *Ratovi zvijezda: Fantomska prijetnja* (1999.) je prvi cjelovečernji film na svijetu koji je imao javnu digitalnu projekciju u kinu¹, postao je zaštitno lice nove tehnologije. Američki producenti i kinoprikazivači uspoređivali su projekciju Lucasovog filma s premijerom *Jazz pjevača* 1927. godine, navodeći digitalnu projekciju kao povijesno otkriće ravno predstavljanju zvuka i boje u filmu (Belton 2002:103). “U 20. stoljeću film je bio na celuloidu, u 21. stoljeću će biti digitalan”², najavio je u medijima Lucas i - bio je u pravu. Štoviše, malo tko je mogao naslutiti brzinu kojom će digitalna projekcija ući u kina diljem svijeta. U pozadini tog rapidnog djelovanja, dakako, nisu plemenite želje o zamjeni robusne i trošne filmske vrpce s novom i boljom tehnologijom, već ekonomski interesi velikih holivudskih studija koji su u digitalnoj projekciji vidjeli ogroman potencijal za uštedu i posljedično veći profit.

U tada heterogenom okolišu digitalnih i video formata, bilo je važno uspostaviti standarde produkcije, distribucije i projekcije digitalnih filmova kako bi se digitalizacija mogla provesti jednakomjerno u svim dijelovima svijeta. 2002. godine konglomerat u sastavu najvećih američkih studija je to i učinio. Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment, 20th Century Fox, Universal Studios i The Walt Disney Company and Warner Bros pokrenuli su projekt *Digital Cinema Initiative* (u nastavku DCI) koji je imao za cilj elaborirati i implementirati standarde digitalne kino projekcije. Ti su standardi - počevši od 2005. kada je DCI prvi put objavio specifikacije - bili skoro preko noći prihvaćeni što zbog činjenice da su uvjetovali projekciju filmova iz holivudskih studija, što zbog velike marketinške kampanje te projekata sufinansiranja koja su kinima pomagala u nabavci skupe digitalne kino opreme. U SAD-u i Kanadi su gotova sva kina digitalizirana putem *Virtual Print Fee* (VPF) modela u kojemu su distributeri i studiji direktno sudjelovali u pokrivanju troškova

¹ Film je projiciran u dva kina u Los Angelesu i dva kina u New Yorku u lipnju 1999. godine; “In a First, ‘Phantom Menace’ to Be Screened in Digital”, *LA Times*, objavljeno 04.06.1999.

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-jun-04-fi-44024-story.html>; Benton, J. (2002). “Digital Cinema: A False Revolution”, u: *October*, vol. 100, MIT Press, str. 103.

² George Lucas, “Movies Are an Illusion”, *Premiere*, veljača 1999., str 60.

digitalne kino opreme. Tako bi za svaki prikazani digitalni film kinoprikazivačima ostao određeni postotak zarade koji je inače išao distributerima.

U nedostatku boljeg rješenja, a zbog pritiska američke filmske industrije, model su također primjenjivala kina u nekim europskim državama, uglavnom komercijalna. Najveće posljedice konverzije su pretrpjeli mali i nezavisni kinoprikazivači koji su u nedostatku sredstava za digitalnu opremu te zbog sve manjeg broj filmova distribuiranih na 35-milimetarskoj vrpici bili prisiljeni zatvoriti vrata.³ Tu je budućnost prevideo i Europski audiovizualni opservatorij u svojem velikom izvještaju o digitalizaciji filma u Europi 2012. godine: *“Budući da se očekuje da će veliki distributeri u doglednoj budućnosti zaustaviti distribuciju 35-milimetarskog filma na mnogim tržištima, digitalizacija više nije opcionalna odluka o ulaganju, već je postala nužnost za komercijalna kina, ugrožavajući opstanak mnogih manjih kinoprikazivača koji nisu u mogućnosti financirati konverziju.”* (Kanzler, Brunella 2012:11). Europski audiovizualni opservatorij upozorio je da bi takva praksa mogla dovesti do produbljanja jaza između komercijalnog i javno financiranog kulturnog sektora te prevlasti komercijalnih filmova nauštrb nezavisnih filmskih produkcija (ibid: 5).

U Hrvatskoj je ta potencijalna katastrofa dijelom izbjegnuta zahvaljujući strateškom projektu Hrvatskog audiovizualnog centra i Ministarstva kulture koji je od 2010. do 2014. pomogao digitalizirati 28 nezavisnih kina u Hrvatskoj⁴, a do 2020. godine sufinancirana je digitalizacija i opremanje više od 100 kinodvorana diljem Hrvatske⁵.

Potpuna konverzija predvođena ekonomskim interesima velikih američkih studija danas je kompletirana - prema izvještaju Motion Picture Association of America, do kraja 2017. godine digitalizirano je gotovo 98% svjetskih kina. Standardni prikazivački format postao je Paket digitalnog kina (eng. *Digital Cinema Package*) popularno zvan DCP, dok su robusne 35-milimetarske vrpce i projektori postali muzejski eksponati. Tek u rijetkim slučajevima je filmska vrpca još uvijek validni prikazivački format, i to većinom u nezavisnim kinima pod palicom onih koji razumiju važnost održavanja analogne projekcije na životu. O mjestima i festivalima koji ustraju na analognim projekcijama bit će riječi u drugom poglavlju.

³ <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/how-digital-conversion-is-killing-independent-movie-theaters-89265/>

⁴ <https://havic.hr/infocentar/novosti/završeno-digitalno-opremanje-nezavisnih-kina-kaubojima-zapocinje-nova-digitalna-era>

⁵ <https://min-kulture.gov.hr/digitalizacija-nezavisnih-kina/9193>

2. Marketizacija digitalne tehnologije

Izuzev rijetkih glasova koji su propitivali iznenadni proboj digitalne tehnologije u kina, većina je velikih medija poput New York Timesa, Wall Street Journala i Los Angeles Timesa prihvatila priču holivudskih studija o dolasku novog digitalnog doba, tvrdeći da više “nije bilo pitanje da li će se dogoditi nego kada” (Belton 2002: 103). Strateški, to je bio veoma povoljan trenutak za uvođenje nove tehnologije budući da su popularni mediji tražili simbolični događaj koji će označiti dolazak novog milenija (ibid.). Među prednostima digitalnog medija redovito se spominjala demokratizacija filmske industrije i posljedično raznolikija filmska produkcija, veća dostupnost filmova, a s tehničke strane veća rezolucija i jasnoća slike te bolja kvaliteta zvuka.

Pojava jeftinih video i digitalnih kamera neosporno je omogućila puno većem broju ljudi bavljenje filmom, a posebno nezavisnim autorima koji raspolažu minimalnim finansijskim sredstvima. Redateljima danas nije potrebno zaleđe u obliku filmskog studija, veliki budžeti za filmski materijal, laboratorijsko razvijanje filma ili pak izradu filmskih kopija. Dapače, nisu im više potrebna ni kina kako bi došli do publike kao ni tradicionalni distribucijski kanali, jer svoje radove lako mogu promovirati i distribuirati na brojnim internetskim platformama za video i filmske sadržaje. S pojavom televizije te kućnih kina, a u današnje vrijeme računala, mobitela, tableta s internetskom vezom, kino odavno više nije prvotno mjesto kontakta filma i publike već su to mali ekrani. Gledano s tehničke strane, digitalna slika se predstavljala kao tehnološki napredak u odnosu na fotokemijsku sliku jer se njezina kvaliteta s vremenom ne narušava. Digitalna filmska datoteka može biti bezbroj puta projicirana i njezina slika će uvijek ostati ista, dok to s fotokemijskom slikom nije slučaj. Jednostavno zbog mehanike analogne projekcije i organske prirode filmske vrpce ona se s brojem projekcija sve više troši - nastaju ogrebotine i druga mehanička oštećenja ili pak može doći do deformacije i bljeđenja boje ukoliko kopija nije pravilno čuvana i arhivirana.

No osim činjenice da se digitalna slika “ne troši”, u svim ostalim aspektima, prvenstveno kvaliteti slike, promicatelji digitalne slike su kao uzor, paradoksalno, navodili 35-milimetarski film. Primjerice, potpredsjednik Qualcomma koji je usavršio tehniku prijenosa digitalnih filmskih datoteka putem servera ili satelita je izjavio da “digitalni film ima za cilj omogućiti kvalitetu slike nalik premijernom prikazivanju 35-milimetarske filmske kopije u kinu” (Belton 2002: 105). Osim njega, tu su i brojni proizvođači digitalnih kamera koji se hvale

moogućnošću rekreiranja slike 35-milimetarske vrpce, što govori u prilog tezi da digitalna slika možda i nije toliko revolucionarna kao što to njezini apologeti tvrde.

Hrvatska je metodom *copy-paste* preuzela “revolucionarni” diskurs o digitalnom kinu, navodeći u svom projektu digitalizacije nezavisnih kina da se radi o projektu koji će omogućiti “tehnološko *unapređenje* kroz prelazak s analognog na digitalni medij”. Taj se diskurs nastavlja kroz nabrojavanje brojnih beneficija digitalizacije: “revitalizacija kina kao kulturnih središta, porast atraktivnosti i raznovrsnosti kulturne ponude u gradovima, bolja dostupnost i promocija hrvatskih i europskih audiovizualnih djela te osiguravanje kvalitetnog i raznolikog kinematografskog programa diljem Republike Hrvatske”⁶. Na konferenciji za medije povodom Javnog potpisivanja ugovora projekta koja se održala 8. srpnja 2013. godine, tadašnji ravnatelj Hrvatskog audiovizualnog centra Hrvoje Hribar slikovito se osvrnuo na digitalni medij kao novi tehnološki doseg :

*Sjećate li se našeg tadašnjeg slogana? Glasio je: “Popravimo Hrvatskoj sliku i ton!” Ovaj tehnološki poklič nije bio doslovan. Naprotiv, bio je namjerno šaljiv. Slika i ton koju smo tada kanili mijenjati nisu bili tehničke, nego u prvom redu kreativne, financijske i ustrojstvene naravi. Danas slogan stoji najdoslovnije: Popravljamo Hrvatskoj sliku i ton!*⁷

Tehnokapitalistički narativ na istoj konferenciji nastavlja i voditeljica projekta Tina Hajon koja se pohvalila da će Hrvatska “do kraja rujna [2013.] biti 90% digitalizirana” te da ćemo zbog toga kao država biti “kompetitivniji, imati raznolike i bogate filmske programe i pritom koristiti europske fondove za razvoj djelatnosti i prikazivanje europskih filmova.”⁸

Dakako, ovaj projekt nije po sebi loš, dapače, on je doista vratio u život brojna zapuštena kina u manjim mjestima, no postavlja se pita zašto se čekao dolazak digitalnog medija da bi se krenulo u “revitalizaciju” kina? Zašto je projekt obuhvaćao samo sufinanciranje digitalizacije kina, a ne i održavanje ili popravak brojnih postojećih kino projektora za one prikazivače koji žele nastaviti prikazivati filmove na filmskoj vrpici? To posebno dovodi u pitanje daljnje održavanje primjerice kinotečnih programa, programa starih filmskih klasika i drugih rjeđe prikazivanih filmova koji se još uvijek uvelike distribuiraju na filmskoj vrpici te koji novoj generaciji posjetitelja mogu pružiti jedinstveno iskustvo i uvid u povijest filma i njegove tehnologije. Tvrdnja da će kinoprogrami samo zbog dostupnosti digitalne opreme biti kvalitetniji i raznovrsniji je u tom pogledu jedna velika demagogija. Gotovo sva kina na redovnom repertoaru prikazuju nove filmove za koje su hrvatski distributeri pribavili prava. To

⁶ <https://min-kulture.gov.hr/digitalizacija-nezavisnih-kina/9193>

⁷ <https://havic.hr/infocentar/novosti/ugovorena-digitalna-oprema-za-29-hrvatskih-kinoprikazivaca>

⁸ *ibid.*

su uglavnom holivudski velefilmovi i u manjoj mjeri međunarodno nagrađivani umjetnički filmovi. To znači da se vrlo sličan program vrti po svim kinima diljem Hrvatske, dok jako mali postotak otpada na filmove izvan aktualne distribucije, filmske festivale i posebno kurirane programe koji imaju za cilj širu filmsku naobrazbu publike, tj. programe koji doista pridonose raznolikosti filmske ponude.

Pored marketizacije svih prednosti digitalnog kina, malo tko se u domaćim medijima osvrnuo na stvarne, u srži ekonomske razloge za uvođenje digitalnog medija u kina. Samo još neupućeni i naivni gledatelj vjeruje da je digitalizacija dovela do demokratizacije filmske industrije. Industrijom i dalje vladaju oni koji raspolažu s najviše kapitala, a to su veliki holivudski studiji kojima je digitalizacija omogućila znatne uštede u produkciji i distribuciji filmova, da dosegnu još veći broj kina i gledatelja i, u konačnici, steknu još veći profit.

3. Nova i stara tehnologija kao kulturni konstrukt

Kako je digitalizacija filmske industrije uzela maha, digitalni medij je postao zaštitno lice novog milenija, dok je filmska vrpca, taj stoljetni medij filma, ekspresno i pompozno prozvan “mrtvim”. Bez kina koja bi mogla prikazivati filmove na vrpci, uskoro su postala izlišna i sredstva za proizvodnju analognog filma (filmski materijal, analogne kamere i projektori, kemikalije za razvijanje, montažni stolovi...), što je rezultiralo gašenjem proizvodnih pogona i filmskih laboratorija diljem svijeta. Brojne filmske škole su također brzo reagirale te skinule sa svojih silabusa prakse analognog filma, čime su nove generacije, bez bilo kakvog javnog i kritičkog propitivanja reperkusija te odluke, bile zakinute za upoznavanje stoljetne povijesti razvoja filmskih praksi i tehnologija na kojima se i danas bazira digitalna filmska tehnologija.

Nova tehnologija je bila brža, efikasnija i jeftinija te utoliko više odgovarala suvremenom duhu kapitalizma koji se vodi načelima hiperprodukcije te konstantnim “unapređenjem” postojećih tehnoloških proizvoda, a s ciljem stvaranja kod potrošača neprestane želje za potrošnjom i kupnjom novih proizvoda. U brzopletom prihvaćanju nove tehnologije, malobrojni su analizirali šire kulturne, ekonomske i ideološke implikacije tehnološke promjene, uključujući koncept “staroga” koji pojedini teoretičari uzimaju kao kulturni i ideološki koncept koji se javlja u specifičnom okruženju. Teoretičarka filma, Kim Knowles, u svom se radu kritički osvrće na pojmove “staro” i “novo” u kapitalističkom sistemu navodeći da se “nove tehnologije, kao sva potrošačka roba, agresivno reklamiraju na temelju njihove sposobnosti da poboljšaju postojeći proizvod u smislu cijene, brzine, učinkovitosti ili

stila, do te mjere da se stari uvijek uokviruje kao nepoželjan, nefunkcionalan i neugodan, u usporedbi s onim što je novo.

Kako bi se potrošač zatvorio u vječni ciklus potrošnje, mora se uspostaviti vidljiva dihotomija koja podiže status novoga dok omalovažava i obezvređuje staro.” (Knowles 2020). U kontekstu filma, ta se dihotomija često izražava putem priča o linearnom napretku od analognog do digitalnog medija, koji novi medij ne vidi samo kao zamjenu za stari, već kao medij koji također unapređuje ciljeve i želje starih praksi (Knowles 2011: 2). U tom smislu je ideološka pozadina koncepta zastarjelosti često zasjenjena “oslobodilačkom i demokratizirajućom utopijskom retorikom novoga” (Penny 1995, prema Knowles 2011: 2) koju Philip Rosen uspoređuje s retorikom kolonijalnih osvajača: “Digitalno se širi, infiltrira, preplavljuje, osvaja sve druge medije, ali poput mnogih modernih osvajača, čini to u ime oslobođenja, oslobađanja od stega.” (Rosen 2001: 324, prema Knowles 2011: 2). Watkins tako u svom radu *Throwaways: Work Culture and Consumer Education* tvrdi da je “zastarjelost daleko od prirodnog fenomena - izum nove tehnologije ne čini prethodnu automatski zastarjelom; koncept zastarjelog proizlazi iz vrlo specifičnih i ciljanih manevara potrošačke industrije koja funkcionira u interesu kapitalizma koji je i sam ‘ekonomija promjene’” (Watkins 2013, prema Knowles 2020).

Umjesto dijalektičkog pristupa koji bi problematizirao odnos među postojećim medijima i analizirao njihove specifičnosti, digitalni medij se u široj javnosti prihvatio kao puka zamjena za film, baš kao što je računalo zamijenilo pisaći stroj, CD je zamijenio ploču, a e-knjiga ukoričena izdanja. Brojni su međutim umjetnici koji još uvijek žele i stvaraju na filmskoj vrpici upravo zbog njezinih specifičnih kvaliteta, teksture, kreativnih mogućnosti i procesa. S druge strane, izuzev specijalnih efekata, brojni komercijalni filmovi snimljeni na digitalnom formatu su lako mogli biti snimljeni na analognom, bez znatne razlike za gledatelje. Budući da se digitalni medij reklamirao ponajprije kao medij koji omogućuje neograničenu kreativnu slobodu i stvaranje fantastičnih svjetova poput Lucasovih *Ratova zvijezda*, John Belton je još 2002. godine previdio da bi digitalizacija filmske industrije mogla dovesti do snažnog porasta broja filmova koji obilno koriste specijalne efekte. To se doista i dogodilo. Danas holivudskom produkcijom uvelike vladaju filmske franšize, ekranizacije stripova, filmovi fantastike te formulaični akcijski naslovi koji zadovoljavaju interes za imerzivnim spektaklom koje nudi digitalno kino.

Izuzev nekolicine svjetski poznatih redatelja koji su zagovarali održavanje analognog filma na životu poput Quentina Tarantina, Davida Lyncha i Christophera Nolana, analogni film danas živi uvelike zahvaljujući nezavisnim filmskim umjetnicima koji djeluju u polju

eksperimentalnog filma te koji su u zadnjih desetak godina učinili mnogo po pitanju njegove revalorizacije unutar digitalnog okruženja. Kim Knowles tvrdi da se zbog svoje marginalne pozicije analogni film danas nalazi u prostoru “relativne slobode” (Knowles 2020) koji mu omogućuje stvaranje vlastitih zakonitosti, dok Thomas Elsaesser ističe politički potencijal koncepta zastarjelosti u umjetničkoj i sferi audiovizualnih medija jer razotkriva inherentnu povezanost kapitalizma, tehnologije i umjetnosti (Elsaesser 2018). U tom smislu, Knowles navodi da su diskursi o procesima i proizvodnji zastarjelosti otvorili korisne kritičke pozicije iz kojih se mogu analizirati trenutke prakse u fotokemijskom filmu (Knowles 2014).

Izbačeni iz komercijalne industrije, filmski umjetnici koji rade s analognim filmom su iskoristili svoj prostor slobode za uspostavu alternativne filmske zajednice sa svojim modusima proizvodnje, suradnje i distribucije van tržišnih ograničenja. Ta tzv. mreža nezavisnih filmskih laboratorija nastala s ciljem očuvanja analognih filmskih praksi, od svojih se skromnih začetaka 1990-ih do danas razvila u značajni kontrakulturni i kreativni filmski pokret. O njegovoj povijesti, politici i etici te sadašnjim kretanjima bit će riječi u sljedećem poglavlju.

DRUGI DIO: POVIJEST I POLITIKA NEZAVISNIH FILMSKIH LABORATORIJA

1. Kratka povijest mreže filmskih laboratorija

Nezavisni filmski laboratoriji su vaninstitucionalni radni prostori koji imaju za cilj očuvanje znanja i umijeća, edukaciju, poticanje umjetnika na rad s filmskom vrpcom (Super8, 16mm i 35mm) te produkciju i distribuciju radova nastalih u laboratorijima. Djeluju kao inkluzivna mjesta otvorena za sve koji žele naučiti i napraviti film na filmskoj vrpici vodeći se “uradi sam” načelom prema kojemu je filmski umjetnik ujedno i filmski tehničar koji samostalno snima, razvija i montira svoj film. Gledano iz te perspektive, povijest nezavisnih laboratorija nas vodi do samih začetaka kinematografije kada je zbog nepostojanja laboratorija redatelj sam radio na svim fazama filmske proizvodnje, uključujući kemijsko razvijanje i izradu filmskih kopija (Rey 2018: 63). Tako su, primjerice, braća Lumière samostalno razvijali filmove te koristili kinematograf kao projektor i kontaktni printer za izradu pozitiv filma. Georges Méliès je također postavio vlastiti laboratorij u kojemu je proizvodio opremu za razvijanje i kopiranje filmova (ibid.). Postepeno je međutim došlo do otvaranja industrijskih laboratorija koji su nudili usluge razvijanja filma, da bi se s pojavom optičkog zvuka 1930-ih i razvojem filmske industrije pojavila potreba za profesionalizacijom i specijalizacijom za pojedina filmska zanimanja. Time je produbljen jaz između profesionalnih i amaterskih filmskih praksi, ali i razdvojena uloga filmskog umjetnika od tehničara.

U želji da vrate kontrolu nad proizvodnjom i distribucijom svojih radova, 1960-ih godina nezavisni filmaši diljem svijeta su se počeli udruživati i osnivati vlastite strukture za javno prikazivanje i distribuciju filmova koji zbog svoje nekomercijalne i eksperimentalne naravi nisu mogli proći kroz tradicionalne distribucijske kanale. Prva takva struktura je bila Njujorška filmska zadruga (The Film-Makers' Cooperative) koju je 1962. godine osnovala grupa avangardnih filmaša: Jonas Mekas, Shirley Clarke, Stan Brakhage i drugi, a po uzoru na nju je 1966. pokrenuta i Londonska filmska zadruga (London Film Makers' Cooperative) koja je osim distribucijskih aktivnosti nudila i pristup filmskom laboratoriju u kojemu su umjetnici mogli samostalno raditi na svojim filmovima. Tijekom 1970-ih, Londonska zadruga je bila ključna za razvoj britanskog *underground* i političkog filma te je kao jedinstveno mjesto za nezavisnu filmsku proizvodnju privlačila i brojne inozemne filmaše (ibid: 65). Konačno, Pariz je prvu zadrugu vidio 1971. u formi udruge Collectif Jeune Cinema koja do danas distribuira eksperimentalne filmove te organizira Festival drugačije i eksperimentalne kinematografije (fr. *Festival des cinémas différents et expérimentaux*).

Tek 1990-ih će se začeti ideja o stvaranju nezavisnih filmskih laboratorija kakve poznajemo danas, odnosno, laboratorija koji predstavljaju otpor tehnološkoj promjeni i koji su odbačena sredstva za proizvodnju analognih filmova uzeli u svoje ruke. Prvu takvu inicijativu pokrenula su tri studenta Umjetničke škole Arhnhheim u Nizozemskoj 1990. godine. U želji da nastave snimati filmove na Super 8 formatu, spasili su analognu opremu koju je njihova škola htjela zamijeniti video opremom te su pokrenuli laboratorij pod nazivom Studio één. Sličnom studentskom inicijativnom pokrenut je laboratorij Sector 16 u Hanoveru 1992. godine. Te su se godine pokazale plodnima za nastanak neformalnih laboratorija budući da je industrija postepeno napuštala analognu opremu u korist video opreme te je posljedično i cijena filmskog materijala bila niža (Rey 2012). U Francuskoj je trend pokrenuo kolektiv Metamkine koji je radio (i danas radi) audiovizualne performanse uživo na Super 8 i 16-milimetarskom filmu. Da bi osigurali radni prostor, 1992. osnovali su laboratorij Atelier MTK u Grenobleu te odlučili otvoriti prostor svim zainteresiranima za rad na analognom filmu.

Zbog velikog interesa, 1995. su organizirali susret sa svim članovima te ih potaknuli na otvaranje sličnih laboratorija u svojim gradovima. To je bio početak tzv. *Ebouillanté* mreže (naziv je dobila po fanzinu koji je služio kao sredstvo razmjene informacija među laboratorijima) koja je uskoro uključivala laboratorije u Parizu (L'Abominable), Nantesu (Mire), Strasbourgu (Burstschratch), Ženevi (Zebra Lab) i drugdje. Gotovo svi tadašnji laboratoriji prihvatili su modus funkcioniranja koji je inaugurirao Atelier MTK i danas je aktualan u većini struktura: laboratorij ne pruža komercijalne usluge razvijanja i kopiranja filmskih materijala, već članovi dolaze i samostalno rade na svojim filmovima, dok one koji nemaju predznanja podučavaju iskusniji članovi. Time su laboratoriji nakon dugo vremena vratili figuru filmaša-tehničara, koji je uz pomoć mreže filmskih zadruga ponovno stekao kontrolu nad svim koracima kako u proizvodnji tako i u distribuciji filmskog rada. Kako se broj laboratorija povećavao, 2005. organiziran je novi sastanak nezavisnih laboratorija u Bruxellesu nakon kojega je pokrenuta internetska stranica filmlabs.org koja do danas služi kao referentno mjesto za sve informacije o laboratorijima u svijetu, produciranim filmovima, strukturama koje podržavaju analognu projekciju, tehnici, novinskim i akademskim tekstovima o laboratorijima i drugo.

Danas mreža broji 66 laboratorija diljem svijeta⁹, s time da valja uzeti u obzir i određeni broj laboratorija koji još nisu pristupili mreži. Prema informacijama na stranici, najviše

⁹ Kompletan lista laboratorija s njihovim internetskim stranicama dostupna je na linku: <https://www.filmlabs.org/all-labs/>

laboratorija broji Francuska s njih čak deset, nakon nje slijedi Kanada sa sedam laboratorija te Velika Britanija sa šest laboratorija. Sjedinjene Američke Države službeno imaju tri laboratorija, što može biti začudno s obzirom na veličinu države i potentnost njezine filmske industrije. U razgovoru s pojedinim članovima poput Kevina Ricea koji je vodio Process Reversal laboratorij u Boulderu u državi Colorado, razlog je uvelike nedostatak sredstava za osnivanje i održavanje laboratorija budući da, za razliku od Europe, Sjedinjene Američke Države nemaju tradiciju javnog financiranja. Process Reversal je primjerice nastao kao neformalna studentska inicijativa u sklopu Odsjeka za Film na Sveučilištu Boulder koji je imao vlastiti filmski laboratorij te su utoliko mogli uštedjeti na troškovima najma prostora. Laboratoriji koji nemaju pokriće treće strane, poput Mono No Awea u New Yorku, financiraju se od članarina, održavanja radionica, projekcija, najma filmske opreme i prodaje filmskih materijala.

Koliko je bitno postojanje javnih izvora financiranja svjedoči mladi filmski laboratorij Baltic Analog Lab koji je 2016. pokrenut u Rigi kao prvi laboratorij na području Baltika. Zahvaljujući državnoj potpori te stručnom i motiviranom timu, Baltic Lab se od relativno mladog laboratorija brzo prometnuo u jednog od najaktivnijih dionika na sceni analognog filma. Na njihove popularne višemjesečne radionice analognog filma svake godine dolazi stotine umjetnika diljem svijeta, a 2017. pokrenuli su i Festival analognog filma Process koji je do danas ugostio renomirane umjetnike poput Guya Sherwina i Emanuela Lefranta, te filmske programere poput Erwina van't Harta, dugogodišnjeg selektora kratkometražnih filmova na rotterdamskom filmskom festivalu. Baltic Analog Lab se također priključio četverogodišnjem transnacionalnom istraživačkom programu filmskih laboratorija SPECTRAL¹⁰ (2022-2025) koji financira program Kreativne Europe, a sastoji se od niza radionica i rezidencija za inovatore, tehničare i umjetnike proširenog filma. Domaćini projekta uz Baltic Analog Lab su Crater-Lab (Barcelona), LaborBerlin (Berlin), Worm.Filmwerkplaats (Rotterdam), Mire (Nantes) i Laia-Torre (Porto).

Zahvaljujući višegodišnjem aktivizmu starije generacije filmaša, mreža svjedoči sve većem broju mladih umjetnika, tehničara i kustosa koji se žele baviti analognim filmom i nastaviti prenositi dragocjena znanja i umijeća. Prakse filmskih laboratorija također su privukle i nemali broj akademika i teoretičara filma koje je 2016. godine u Berlinu okupio međunarodni simpozij „Film in the present tense”, te čije rasprave su okupljene u knjizi eseja *Film in the Present Tense: Why can't we stop talking about analogue film?* (2018). Teoretičarka

¹⁰ Više informacija o projektu dostupno je na linku: <https://www.spectral-cinematics.eu/>

eksperimentalnog filma, Kim Knowles, 2020. godine objavljuje knjigu *Experimental Film and Photochemical Practices*, opsežnu studiju suvremenog fotokemijskog filma koja se bazira na njezinim iskustvima u radu s filmskim laboratorijima. Mreža laboratorija tako se od šačice entuzijasta u zadnjih desetak godina pretvorila u punokrvni pokret koji zadobiva sve veći interes javnosti, a tome u prilog govori i rast broja festivala analognog filma te posebnih programa filmskih laboratorija na renomiranim festivalima poput Festivala kratkometražnog filma Oberhausen. O tim i drugim distribucijskim kanalima koji podržavaju i omogućuju rad umjetnika na filmskoj vrpici bit će riječi u sljedećem pasusu.

2. Distribucijski kanali nezavisnih filmskih laboratorija

Digitalizacija kina dovela je u nepovoljan položaj ne samo filmske umjetnike koji snimaju na filmskoj vrpici, već i brojne filmske muzeje, arhive i kinoteke koje filmske klasike i druge stare filmove distribuiraju na originalnim filmskim kopijama. Da bi nastavili prikazivati filmove, prisiljeni su pristupiti veoma skupom procesu skeniranja i konverzije filmova na digitalni medij (Rossini 2018: 60). Restauracija klasika utoliko više ne podrazumijeva poboljšanje i izradu novih filmskih kopija, već primarno izradu digitalnih kopija kako bi film uopće mogao doći do publike. 2017. godine grupa filmaša, filmskih arhivista i programera je pokrenula internetsku stranicu filmprojection21.org s ciljem osvještavanja javnosti o važnosti održavanja analogne projekcije te okupljanja kina, festivala, arhiva i drugih prikazivačkih prostora koji podržavaju analognu projekciju. Stranica se bazira na simboličnoj povelji koju mogu potpisati individualne osobe i organizacije, a njome se potpisnici, između ostaloga, “obvezuju” da će prikazivati filmove s originalne filmske kopije kada je ona dostupna te da će u najavama navoditi format prikazivanja filma.

Navođenje formata je bitno kako bi se publika, posebno nova generacija, educirala i senzibilizirala za različite formate prikazivanja, a posebno za fotokemijsku projekciju. U povelji se tako navodi da je “iluzorno misliti da će publika naučiti razlikovati i steći ukus za fotokemijsku projekciju ako format prikazivanja nikada nije naveden”¹¹. Povelja do danas broji 854 individualnih potpisnika i 234 organizacije među kojima su i brojni ugledni filmski festivali: Berlinale, Viennale, Rotterdam, Cinema du Réel, DocLisboa, Oberhausen, a od hrvatskih Festival 25 FPS. Na stranici se također objavljuju informacije o novim inicijativama

¹¹ <https://www.filmprojection21.org/charter/>

i mjestima za analognu projekciju, te utoliko služi kao koristan kanal koji povezuje filmske umjetnike, nezavisne laboratorije i kinoprikazivače.

Distributeri su, uz kinoprikazivače, ključni posrednici između filma i publike, a u polju eksperimentalnog fotokemijskog filma, trenutno brojimo nekolicinu koja je privržena diseminaciji povijesnih i suvremenih radova na njihovom originalnom filmskom formatu¹². Većina njih je izdanak povijesnih filmskih zadruga poput pariških Collectif Jeune Cinema i Light Conea, londonskog LUX-a koji je nastao spajanjem Londonske filmske zadruge i tadašnjeg distributera London Video Arts, dok u SAD-u distribuciju još uvijek vrši Njujorška filmska zadruga te Canyon Cinema čiji počeci također sežu u 1960-e¹³. Za razliku od klasičnih distributera koji se isključivo bave pribavljanjem i prodavanjem prikazivačkih prava, navedeni distributeri također funkcioniraju kao arhivi, biblioteke i edukacijski centri za eksperimentalni i avangardni film. Light Cone se, primjerice, među ostalim, bavi izdavačkom djelatnosti, restauracijom filmskih klasika, organizira mjesečne, posebno kurirane programe filmova iz kataloga, te zainteresiranim filmskim umjetnicima nudi besplatne post-produkcijske rezidencije. Light Cone također usko surađuje s pariškim filmskim laboratorijem l'Abominable te redovito distribuira njihove filmove. Direktor Light Conea, Emmanuel Lefrant, ujedno je filmski umjetnik te dugogodišnji član l'Abominablea u kojemu je ručno producirao svoje radove, kao i Mariya Nikiforova koja je voditeljica odjela filmskih kopija. U tom smislu, Light Cone je živi primjer zadruge koju vode filmski umjetnici za druge filmske umjetnike, s ciljem očuvanja praksi eksperimentalnog i fotokemijskog filma, te osiguranja ravnomjerne raspodjele naknada za prikazivačka prava između distributera i umjetnika¹⁴.

Eksperimentalni film je zbog svoje antikomercijalne prirode oduvijek bio na marginama filmske industrije što je umjetnike i dovelo do osnivanja vlastitih prikazivačkih i distribucijskih kanala. U digitalnom okolišu, pozicija eksperimentalnih filmaša koji povrh toga snimaju na analognom formatu je posebno ugrožena. Digitalizacijom kina, kao što sam prethodno navela, nije došlo do diversifikacije filmskih programa kako su protagonisti digitalizacije najavljivali, već naprotiv, do uniformizacije koja je prisutna čak i u art kinima

¹² Lista distributera po državama dostupna je na stranicama mreže laboratorija : <https://www.film labs.org/dissemination/distribution-collectives/>

¹³ Canyon Cinema je 1961. pokrenuo filmski umjetnik Bruce Baille s ciljem stvaranja zajednice i prikazivanja filmova eksperimentalnih filmaša. 1966. filmaši su osnovali Canyon Cinema Co-op po uzoru na Njujoršku filmsku zadrugu. Više informacija se može naći na njihovim internetskim stranicama: <https://canyoncinema.com/>

¹⁴ Ove informacije su uvelike rezultat moje četveromjesečne studentske prakse (od veljače do svibnja 2020.) u Light Coneu u sklopu Erasmus+ programa i intervjua koji sam vodila s Emmanuelom Lefrantom povodom gostovanja na Festivalu 25 FPS 2022. godine. Intervju je objavljen u Hrvatskom filmskom ljetopisu br. 112 / 2022.

(Rossini 2016: 61). Kao reakcija na prekaru poziciju fotokemijskog filma, pojedini programeri, filmaši i članovi filmskih laboratorija su odlučili pokrenuti festivale koji bi prikazivali isključivo filmove napravljene na filmskoj vrpici. Prema stranici filmlabs.org, trenutno postoji dvanaest festivala analognog filma¹⁵. Neki od njih su Analogica (Bolzano, Italija), Celluloid Now (Chicago, SAD), Light Field (San Francisco, SAD), Prisme (Nantes, Francuska), Process (Riga, Latvija), a u našoj regiji Kinoskop (Beograd, Srbija). Prisme i Process su nastali u okviru aktivnosti matičnih filmskih laboratorija (Mire u Nantesu i Baltic Analog Lab u Rigi), dok je Kinoskop 2019. godine pokrenuo Marko Milićević, filmski umjetnik, glazbenik i začetnik nekadašnjeg, nažalost kratkotrajnog, beogradskog laboratorija Kino Pleme. Kinoskop je u tom pogledu nastao s ciljem podupiranja eksperimentalnih fotokemijskih filmova, posebno onih koji su proizašli iz nezavisnih filmskih laboratorija, te svake godine svjedoči sve veći broj prijavljenih filmova. Zbog nedostatka adekvatno opremljenih kina i educiranih projekcionista u Beogradu, organizatori redovito posuđuju analogne 16-milimetarske projektore i samostalno projiciraju filmove, ali se zbog nedostatka financijskih sredstava za pokrivanje osiguranja i transporta kopija većina filmova na koncu prikazuje na digitalnim kopijama¹⁶.

Pojedini članovi mreže laboratorija također djeluju kao programeri te potiču veću vidljivost filmova iz nezavisnih laboratorija pokretanjem popratnih filmskih programa na uglednim međunarodnim festivalima. Primjerice, Vassily Bourikas, grčki filmaš, kustos i osnivač nezavisnog filmskog laboratorija LabA u Ateni, trenutno je član selekcijskog odbora filmskog festivala u Oberhausenu te je na istome 2018. pokrenuo popratni "Film Labs" program koji služi kao platforma za predstavljanje i prikazivanje filmova iz odabranih laboratorija. U hrvatskom kontekstu se ističe Festival eksperimentalnog filma i videa 25 FPS koji je od svojih početaka privržen projekciji klasika avangarde i suvremenih naslova na originalnim filmskim kopijama. 25 FPS je tako 2009. godine podržao otvaranje prvog nezavisnog laboratorija u Hrvatskoj, Klubvizije, te je s njenim članovima niz godina suorganizirao radionice i projekcije renomiranih filmaša koji rade s filmskom vrpcom (Stefano Canapa, Jodie Mack, kolektiv Ojoboca, Richard Tuohy i dr.). Uviđajući sve veći interes za prakse analognog filma na temelju dugogodišnjeg iskustva rada u Klubviziji i suradnje s

¹⁵ Lista festivala koji prikazuju eksperimentalne i analogne filmove dostupna je na poveznici: <https://www.filmlabs.org/dissemination/festivals/>

¹⁶ Festival su organizatori u više navrata prijavljivali na državne i gradske natječaje za javno financiranje, no projekt je svake godine bio odbijen. Da bi osigurali financijsku održivost, festival je od 2022. uveo simboličnu kotizaciju za prijavu filma. Navedene informacije dolaze iz osobnog iskustva suradnje i kuriranja programa za Kinoskop. Više informacija o festivalu i programu dostupno je na stranici: <https://www.kinoskop.co/>

inozemnim laboratorijima, 25 FPS mi je dao podršku za pokretanje simpozija “Analogni film u digitalnom dobu”, svojevrsnog filmsko-diskurzivnog programa koji bi bio posvećen aktualnim pitanjima i izazovima u polju analognog filma. Na 18. izdanju festivala 2022. godine održan je prvi simpozij s temom izazova u distribuciji i projekciji filmova na kojemu su gostovali predstavnici Baltic Analog Laba, L’Abominablea te direktor Light Conea, Emmanuel Lefrant¹⁷.

Što se tiče redovitih programa u kinima, jedina zagrebačka kina koja posjeduju funkcionalne 35-milimetarske i 16-milimetarske projektore su trenutno kino Kinoteka i kino Tuškanac. Kino Kinoteka je nakon svog ponovnog otvaranja početkom 2020. dobila svježi i raznoliki filmski sadržaj zahvaljujući novom programskom voditelju, filmskom kritičaru Mariju Kozini, ujedno dugogodišnjem selektoru festivala 25 FPS. Senzibiliziran za različite komercijalne i marginalne žanrove, klasike i suvremene naslove, kao i za specifičnosti filmskih formata, Kozina ustraje na analognoj projekciji kada god je to moguće. Također je podržao rad Klubvizije ugošćujući retrospektivni program analognog filmskog festivala Analogica 2021. godine¹⁸. 2019. godine i kino Tuškanac je osvanulo s novim programskim voditeljem, Markom Rojničem, nakon 17 godina pod palicom Agar Pate. Rojnić je svojim retrospektivnim programima, uglavnom fokusiranim na opuse poznatih redatelja, uspio vratiti publiku u kino, međutim, tijekom njegovog vođenja je bilo sporno uklanjanje informacija o formatu prikazivanja filmova (a bili su većinom prikazivani na digitalnom formatu), što je poprilično frapantno za kinotečnu instituciju koja bi trebala ustrajati na očuvanju filmske povijesti i tradicije. U kinu Tuškanac praksu prikazivanja eksperimentalnih i fotokemijskih filmova je od 2012. do 2022. održavao u sklopu programa Kratki utorak dokumentarist i kustos Ivan Ramljak, a na kojima je publika, između ostalog, imala prilike gledati klasike *Dog Star Man* (1961.-1964.) Stana Brakhagea te *Terminal (La Jetée, 1962.)* Chrisa Markera na originalnoj 16-milimetarskoj kopiji. Ramljak je također podržao i suorganizirao s Klubvizijom 2020. godine gostujuću projekciju Light Conea na kojoj je prikazana retrospektiva francuskog eksperimentalnog filma pod nazivom “Protiv struje: Francuski eksperimentalni film 1970.-2010.” te su svi filmovi bili prikazani s originalnih 16-milimetarskih i 35-milimetarskih kopija¹⁹.

¹⁷ Više informacija o programu prvog simpozija dostupno je na internetskim stranicama:

<https://www.25fps.hr/novosti/velikani-avangarde-i-nezavisni-filmski-laboratoriji-na-simpoziju-posvecenom-analognom-filmu>

¹⁸ Program retrospektive je dostupan na : <https://kinokinoteka.hr/program/10-godina-analogice/>

¹⁹ Više informacija o programu i prikazanim filmovima je dostupno na poveznici: http://www.hfs.hr/kratuto_detail.aspx?tekst_id=122

U nastavku ću pobliže predstaviti političke i etičke postulate filmskih laboratorija, njihovu strukturu i način rada, te tehnološke i kemijske inovacije koje, vidjet ćemo, podupiru tezu o mreži laboratorija kao kontrakulturnom pokretu. Pokretu koji u zadnjih desetak godina kontinuirano i predano radi na stvaranju vlastitog prostora djelovanja van domašaja kapitalističkih i tržišnih zakona.

3. Politika i etika filmskih laboratorija

U suvremenom filmskom okolišu koji se vodi načelima hiperprodukcije sadržaja i uvijek novih tehnoloških *gadgets*, zajednica filmskih laboratorija sa svojim reciklažnim, komunitarnim i uradi sam pristupom zauzima kontrakulturnu poziciju (Catanese, Parikka 2018). Za razliku od automatiziranog procesa snimanja s digitalnom kamerom koji nam omogućuje da snimani materijal vidimo i kontroliramo u realnom vremenu, rad s filmskom vrpcom iziskuje znatno metodičniji i studiozniji pristup - od odabira filmskog materijala (kolor ili crno-bijeli, dijapozitiv ili negativ film) i proučavanja njegovih specifikacija (osjetljivost, zrnatost) do pripremanja kamere za snimanje (namještanje blende, brzine okidanja, fokusa), a nakon toga priprema i razvijanje filma u odgovarajućim kemikalijama, te konačno manualno provlačenje filma kroz projektor kako bismo vidjeli rezultat. Kim Knowles navodi da bi se zbog toga suvremene analogne prakse mogle promatrati kao drugi oblik “sporog filma”, termin koji se uobičajeno veže za filmove Béle Tarra, Lava Diaza i Andreja Tarkovskog (Knowles 2016:148). Filmski laboratoriji utoliko svojom proklamacijom sporosti kroz fizički i dugotrajni proces rada s filmskom vrpcom kritički propituju paradigme brzine, efikasnosti i instantnosti modernog društva (ibid: 147).

U nezavisnim filmskim laboratorijima filmaši samostalno snimaju, razvijaju i montiraju filmove, sakupljajući i razmjenjujući znanja s ostalim članovima mreže laboratorija. Tim komunitarnim pristupom koji potiče suradnju i zajedničku kreaciju snažno se opiru dominantnom individualističkom etosu neoliberalnog društva, ali i fragmentaciji znanja prisutnoj na filmskim akademijama u kojima se studenti specijaliziraju tek za pojedine aspekte filmske proizvodnje (režija, snimanje, montaža, produkcija...). Pip Chodorov, suosnivač pariškog l’Abominablea, opisuje mrežu laboratorija kao “grassroots mrežu” odnosno, kao alternativni društveni pokret u kojemu filmaši pomažu jedni drugima izvan kapitalističkog sistema (Chodorov 2014), dok Genevieve Yue navodi ideju kolektiva kao ključnu odrednicu i strategiju preživljavanja brojnih laboratorija od kojih se neki još uvijek, poput Klubvizije, bore s pronalaskom novog prostora : “Gdje fizički prostor nije osiguran, mreža pomaže održavati i

redistribuirati znanja i opremu sve dok [kolektiv] ne pronađe privremeni dom. Jednostavno govoreći, laboratoriji pomažu jedni drugima u osiguranju egzistencije i budućnosti.” (Yue 2015: 4). Mariya Nikiforova u svojoj studiji laboratorija l’Abominable locira razlike između individualističkog etosa digitalnog doba i kolektivnog etosa laboratorija u načinu uporabe filmskih alata, tvrdeći da “komercijalni digitalni alati koji danas olakšavaju medijsku proizvodnju inzistiraju na individualnoj upotrebi i potrošnji” te utoliko ometaju “formiranje umjetničkih kolektiva koji bi mogli pokušati kombinirati svoje resurse” (Nikiforova 2018).

Rad u tamnoj komori, razvijanje i montiranje filma iziskuje niz specifičnih znanja i umijeća, zbog čega članovi nerijetko rade skupa, međusobno si pomažu i dijele znanja. Fotokemijski laboratorij u tom pogledu predstavlja “utočište od privatne i individualizirane ekonomije” (ibid.), dok ga Nicolas Rey naziva “konzervatorijem tehnika” koji je, nasuprot “mrtvom konzervatoriju” ili “muzeju”, “kreativni alat koji filmaši dijele među sobom” (ibid.). Rossella Catanese i Jussi Parikka na sličnom tragu tvrde da laboratoriji funkcioniraju kao prostori za “eksperimentalnu medijsku arheologiju” (Catanese, Parikka 2018) u kojima se tehnike rane kinematografije istovremeno čuvaju i rekontekstualiziraju putem eksperimenata i implementacije novih načina uporabe povijesnih filmskih alata. Budući da je analogni film danas izuzet iz industrijske proizvodnje te se obnova njegovih sredstava svodi još samo na filmsku traku i određene kemikalije za razvijanje, filmaši samostalno održavaju, popravljaju, nadograđuju ili pak prenamjenjuju kamere, projektore, montažne stolove, kontakte i optičke printere, a neki od njih također istražuju i implementiraju alternativne kemijske formule za razvijanje. Budući da većina kemikalija za razvijanje sadrži toksične sastojke, filmaši su se okrenuli razvijanju ekološki prihvatljivih razvijaa poput popularnog “Caffenola” u kojemu kao razvijaači služe kava i vitamin C. Neki članovi laboratorija poput Kevina Ricea i Esther Urlus su se pak posvetili istraživanju ručne izrade i nanošenja emulzije na praznu filmsku traku, dok se trenutno u okviru SPECTRAL rezidencija nastoji okupiti tehničare koji će raditi na prenamjeni 16-milimetarske kamere u projektor i printer, po uzoru na kinematograf braće Lumière.

Peter Gidal je u svojoj *Teoriji i definiciji strukturalno/materijalnog filma* još 1976. naglašavao politički potencijal materijalnog filma koji se suprotstavlja iluzionizmu i mehanizmima identifikacije karakterističnim za komercijalni narativni film, naglašavajući važnost filmova koji pažnju gledatelja usmjeravaju na sami proces proizvodnje filma. No, osim politike na razini slike, Gidal je također zagovarao socijalizam kao političko usmjerenje avangardnih filmaša i zadruga, tvrdeći da se autonomna pozicija kojoj teže ne može postići “u vakuumu izvan ekonomije” (Gidal 1976). Premda filmski laboratoriji nisu nikada eksplicitno

definirali svoje političko opredjeljenje, njihovi principi nehijerarhijske strukture, inkluzivnosti te kolektivne uporabe sredstava za filmsku proizvodnju sugeriraju inspiraciju socijalističkim idejama organizacije društva.

Pored navedenih etičkih i političkih načela, filmske laboratorije također karakterizira specifičan odnos prema filmskom materijalu i slici. Nasuprot normativno čiste, sterilne digitalne slike koja se glorificira u filmskoj industriji, analogni film zbog svoje fizikalnosti nerijetko ostavlja tragove ljudske intervencije, kemikalija i mehaničkih oštećenja, a neki ih filmaši voljno induciraju kako bi pažnju gledatelja usmjerili na tkivo i materijalnost filma umjesto na sliku koju prikazuje. U sljedećem poglavlju će upravo biti riječi o različitim načinima na koje filmski umjetnici i umjetnice interveniraju u filmsku vrpču, ručno i/ili posredstvom mašina, stvarajući alternativne, inovativne vizije koje pružaju otpor dominantnim vizualnim režimima. U prvom pasusu ću ukratko izložiti teoriju nove materijalnosti suvremenog fotokemijskog filma koju je postavila teoretičarka filma Kim Knowles, dok će drugi biti posvećen tipologiji filmova koji nastaju u filmskim laboratorijima.

TREĆI DIO: TIPOLOGIJA I ESTETIKA FILMOVA NEZAVISNIH LABORATORIJA

1. Novi materijalizam suvremenog fotokemijskog filma

Promjena statusa analognog filma iz dominantnog u marginalni te pojava nezavisnih filmskih laboratorija i njihovih specifičnih praksi, potaknuli su interes teoretičara koji su pokušali redefinirati ulogu i značenje fotokemijskog filma u suvremenom kulturnom okruženju. Kim Knowles jedna je od prvih teoretičarki koja je sustavno pratila razvoj suvremenih fotokemijskih praksi unazad deset godina te je u svojoj knjizi *Experimental film and Photochemical Film Practices* (2020.) izložila teoriju prema kojoj se iste mogu shvatiti kao oblik novog materijalizma u eksperimentalnom filmu. Pod materijalnim filmom općenito podrazumijevamo radove koji umjesto na sadržaj pažnju usmjeravaju na materijal filmske slike, najčešće putem njenih različitih taktilnih i mehaničkih alternacija.

Naziv je prvi upotrijebio Peter Gidal u svom tekstu *Teorija i definicija strukturalnog/materijalnog filma* iz 1976. godine za filmove proizvedene u londonskoj filmskoj zadruzi čiji je bio suosnivač. Tekst je uvelike funkcionirao kao politički pamflet protiv holivudske industrije i klasičnih narativnih filmova, inspiriran tadašnjim politički lijevo orijentiranim post-strukturalističkim diskursom, posebice Louisa Althussera (Knowles 2020), koji je težio destabilizirati i razotkriti ideološki aparat kapitalističkog sistema. Gidal tako tvrdi da strukturalno/materijalni film nastoji biti “anti-iluzionistički”: za razliku od holivudskih filmova koji gledatelja čine pasivnim primateljem već ponuđenog značenja, strukturalno/materijalni filmovi upućuju svojim sadržajem i formom na same sebe. Oni funkcioniraju kao dokument vlastitog nastajanja s ciljem “demistifikacije” filmskog procesa, ali i oslobađanja gledatelja od nametnutih značenjskih hijerarhija. Strukturalno/materijalni film, u kojemu dakle sama “forma čini sadržaj filma”, u tom smislu je oslobođen “ideoloških čitanja” i podrazumijeva aktivnu participaciju gledatelja u kreiranju značenja (Gidal 1976).

Kim Knowles u svom radu polazi od Gidalove teorije i revidira je uzimajući u obzir politička kretanja i specifičnosti proizvodnje fotokemijskih eksperimentalnih filmova u suvremenom kontekstu. Premda se prve sustavne teorije materijalnog filma javljanju 1960-ih i 1970-ih, Knowles tvrdi da se njegova povijest može pratiti sve do ranih 1920-ih, navodeći filmove Mana Raya i njegove tehnike ručne intervencije u sliku putem fotograma kao direktne prethodnike suvremenih fotokemijskih praksa. Na tragu Gidala, Knowles se također osvrće na politike gledanja, tvrdeći da je materijalni film inherentno političan jer svojim anti-narativnim

i anti-realističnim pristupom predstavlja otpor normativnim vizualnim režimima. Knowles, međutim, mijenja Gidalovu teoriju naglašavajući da se politička pozicija fotokemijskog filma danas ogleda ponajviše u njegovoj opoziciji naspram digitalnog filma. Fizikalnost, odnosno direktni fizički kontakt između filmaša i filmskog materijala u tom smislu Knowles vidi kao ključnu odrednicu novog materijalnog filma koja ne rezultira samo specifičnom estetikom, već i drugačijim iskustvom koji danas dominantna digitalna slika ne može reproducirati.

Nove materijalne filmove tako definira želja za stvaranjem “tjelesnog” filmskog iskustva te “alternativnih izvora znanja o svijetu gdje tradicionalni reprezentacijski pristupi ne uspijevaju u potpunosti prenijeti esenciju stvari” (Knowles 2020). Tu se uglavnom radi o apstraktnim, odnosno radovima koji fizički alterniraju figurativnu sliku te se čitaju isključivo na polju subjektivnih impresija, percepcija i senzacija “koje se ne mogu imenovati i ukrotiti” (ibid.), eliminirajući tako ulogu racionalnog aparata kojim su nas učili interpretirati slike. Za razliku od Gidalove strogo formalističke pozicije, novi materijalni film čiji taktilni pristup Knowles naziva “estetikom kontakta”, upućuje na “novo viđenje svijeta putem materijalnih gesti” (ibid.) te (ne)svjesno problematizira niz tendencija u suvremenom društvu : fragilnu poziciju filmske vrpce kao medija, glorificiranje brzine, efikasnosti, perfekcionizma i uvijek “novih” proizvoda u kapitalističkom društvu, ekološku nestabilnost, te sve manju prisutnost fizičkog kontakta u međuljudskim odnosima i društvu općenito. Naglasak dakle, naspram Gidalove teorije, nije toliko na procesu proizvodnje filma već na onome što biva otkriveno putem tog procesa (ibid.).

Estetika kontakta koja podrazumijeva direktnu ljudsku intervenciju, prirodno nesavršenu i nekonzistentnu, također ima za posljedicu nesigurnost rezultata; slučajnost, greška, oštećenost, inherentni su dijelovi ove uradi sam estetike gdje je film “fizičko svjedočanstvo umjetnikova mukotrpnog rada na površini celuloida, a čiji se trag osjeća u neujednačenoj i sirovoj kvaliteti gotovog proizvoda” (ibid.). Valorizacijom greške i nesavršenosti, estetika kontakta predstavlja snažnu političku gestu protiv dominantne digitalne estetike koja se vodi imperativima čistoće, jasnoće i visoke rezolucije.

U nastavku će biti riječi o različitim pojavnostima novog materijalnog filma koje ću iznijeti kroz tipologiju filmova koji nastaju u nezavisnim filmskim laboratorijima. Popis tih podvrsta eksperimentalnih filmova dakako nije potpun, već obuhvaća najčešće i reprezentativne primjere suvremenih fotokemijskih praksi.

2. Tipologija filmova nezavisnih laboratorija

2.1. Strukturalni film

Nasljeđe strukturalnog filma 1960-ih i 1970-ih koje se obilježili filmovi autora poput Stana Brakhagea, Michaela Snowa ili Hollisa Framptona, uvelike je prisutno i u praksama suvremenog fotokemijskog filma. Nova generacija eksperimentalnih umjetnika također se služi formalističkim postupcima kako bi pažnju usmjerili na specifične procese filmske proizvodnje (npr. kemijski proces razvijanja, montaža) ili vizualne i auditivne elemente (npr. kompozicija, boja, ritam, zvuk). Najčešće se radi o istraživanju i implementaciji inovativnih tehničkih postupaka koji ukazuju na još uvijek brojne kreativne mogućnosti filmskog materijala, čime se indirektno opiru dominantnim diskursima o zastarjelosti i istrošenosti celuloida.

Richard Tuohy, australski filmski umjetnik i osnivač Nanolaba, jedinog nezavisnog filmskog laboratorija u Australiji, dugi se niz godina bavi strukturalnim eksperimentima na filmskoj vrpici istražujući različite tehničke procese. Primjerice, njegov film *Ginza Strip* (2014.) izrađen je uz pomoć tehnike kemijskog razvijanja koju je umjetnik nazvao "Chromaflex", a omogućuje supostojanje pozitiv, negativ, crno-bijele i kolor slike u jednom kadru. U filmu se repetitivno izmjenjuju kadrovi ulica, prolaznika te fluorescentnih reklamnih natpisa na neboderima (Ginza je naselje u Tokiju), pri čemu tehnički proces, koji se temelji na maskiranju odabranih dijelova vrpce, posredstvom različitih vertikalnih, horizontalnih i geometrijskih maski simulira energiju i vibrantnost japanskog velegrada te rezultira dinamičnom kaleidoskopskom vizijom. Činjenica da gledatelj u filmu može uočiti različite maske i ručni (nesavršeni) rad filmskog umjetnika, svjestan je odabir umjetnika koji pažnju želi usmjeriti na proces i medij kao takav. Baš kao što je jednom sam Tuohy izjavio: "Volim procedure, volim procedure koje ljude vode unutar medija. Volim rad koji govori o nekome tko ga je napravio iz perspektive nekoga tko je duboko u mediju. Tko je doista stanovnik te domene." (Bliss 2016).

Talijanski umjetnik i član pariškog l'Abominablea, Stefano Canapa, jedan je od poznatijih nastavljača strukturalne prakse u nezavisnim filmskim laboratorijima. U njegovoj filmografiji posebno se ističu *Nanosi zvuka* (*Sound Drifts*, 2019.), djelo vizualne glazbe u kojemu sliku čine fotogrami optičkog zvuka, dok zvuk proizlazi iz manipulacije različitih šumova i pjesmi snimljenih na magnetskoj traci (autor zvuka je Jérôme Noetinger). Vertikalno plešući fotogrami vizualno i ritmički prate nerijetko iščašeni zvuk magnetske vrpce (rezultat njezinog ručnog pomicanja naprijed ili nazad), te za gledatelja stvaraju dojmljivo hipnotičko i

sinestezijsko iskustvo koje sami autori nazivaju “filmom za uši”. Canapin film se tako fokusiranjem na specifičan aspekt filmske tehnologije nastavlja na tradiciju strukturalnog filma koji teži prodrijeti kroz površinu filmskog materijala i njegove proizvodnje, dok pomnom koreografijom apstraktnih linija optičkog zvuka priziva radove ranih velikana vizualne glazbe poput Hansa Richtera, Oskara Fischingera i Vikinga Eggelunga.

2.2. Film bez kamere i apstraktni film

Animirani i apstraktni filmovi, odnosno filmovi koji su rađeni bez kamere, ubrajaju se među prve eksperimentalne filmove koji su umjetniku omogućili kreativno djelovanje oslobođeno stega kompleksnih tehničkih procedura i industrijskih standarda. Poznati primjeri su filmovi pionira direktne animacije Lena Lyea i Normana McLarenova ili pak ručno oslikani filmovi Stana Brakhagea. U suvremenom kontekstu obilježenom digitalizacijom filmske proizvodnje, filmovi bez kamere “rehumaniziraju proceduru” rada na filmu te film “izjednačuju s umjetničkim zanatom koji privilegira tjelesni odnos između umjetnika i njegovih materijala” (Knowles 2020). Poput slikara ili grafičara, filmski umjetnik koristi filmsku vrpcu kao platno koje oslikava, grebe (tzv. *scratch film*), ili na koje nanosi različite materijale, te mu tako otvara široko polje kreativnih mogućnosti koje nije ograničeno figurativnom slikom.

Kretanje svjetla (Mouvement de lumière, 2004.) francusko-kanadskog filmskog umjetnika Karla Lemieuxa, jedan je od brojnih suvremenih primjera direktne animacije. Radi se o imponantnom ručno oslikanom crno-bijelom filmu čije guste, ekspresivne linije nalik potezima kista prizivaju radove slikara apstraktnog ekspresionizma. Pažljivo strukturirane i ritmičke izmjene kadrova u filmu prati minimalistička glazba koja simulira osinjak, pri čemu autor postepeno gradi napetost i ubrzava ritam filma sve do dramatičnog finala koji rezultira neprepoznatljivom distorziranom bukom i nekontroliranim pokretima slike. Time je stvoreno snažno, uranjajuće perceptivno i osjetilno iskustvo izvan racionalnih okvira tumačenja koje gledatelj poziva da se tjelesno poveže s djelom.

Američki filmski umjetnik Eric Stewart pak u svom filmu *Bdijenje (Wake, 2015.)* koristi tehniku filma bez kamere kako bi vizualno predočio gubitak i žaljenje. Autor je na 35-milimetarski film položio pepeo svog preminulog oca te je tehnikom fotograma u tamnoj komori pomicao i osvjetljavao svaku sličicu. Taj fizički iscrpljujući rad može se tumačiti kao autorova želja za posljednjim kontaktom s ocem čije tijelo nije vidio nakon smrti. Knowles tu Stewartov postupak uspoređuje s djelima Mana Raya: “Baš kao što je Man Ray pronašao način

da svakodnevnim predmetima dopusti da otkriju svoju dušu kroz tehniku *rayograma*, tako se i Stewart oslanja na fizičku prirodu filma kako bi pepeo percipirao kao novo tijelo i drugačije doživio smrt” (ibid.). Na razini vizualnog, film ne predstavlja inovaciju, no svijest gledatelja o konceptu i ručnom postupku izrade filma, daje tim bijelim zrnima na crnoj površini vrpce posve novi život i značenje. Rezultat je dirljiva meditativna poema koja gledatelja potiče na refleksiju o tjelesnosti i smrti.

Nizozemski filmski umjetnik Karel Doing, jedan od osnivača nezavisnog filmskog laboratorija Studio één 1990. godine, od 2016. istražuje alternativne kemijske procese razvijanja fokusirajući se na organska i ekološki prihvatljiva rješenja. 2020. godine napravio je film *Fitografija (Phytography, 2020.)* u kojemu je demonstrirao fotokemijski proces na bazi bilja (naziv “fitografija” je osmislio sam autor). Radi se o jednostavnom procesu interakcije između fotokemijskih svojstava biljki (umogućenih u otopinu vitamina C i natrijevog karbonata) i emulzije, zahvaljujući kojem je moguće izraditi fotograme bilja na danjem svjetlu. Time se eliminira nužnost inače kompleksnog procesa razvijanja koji iziskuje rad u tamnoj komori i nerijetko toksične otopine za razvijanje. Fitografija je nastala u sklopu autorovog istraživačkog projekta u kojemu propituje odnose prirode i kulture u filmu, a cilj mu je potaknuti povratak prirodi, uspostavljanje dubljeg, refleksivnog i empatičnog odnosa s biljkama kao radikalne geste protiv tinjajuće ekološke katastrofe, otuđenog i hiperpotrošačkog društva. Autorovi fotogrami bilja iz estetskog gledišta, kao što je to bio slučaj i sa Stewartovim fotogramima, ne predstavljaju novum, no njihov kontekst i način proizvodnje je ono što im pridaje politički potencijal.

2.3. Tjelesni film

Tjelesni film predstavlja jedinstveni oblik suvremenog materijalnog filma u kojemu je taktilna veza umjetnika i filmskog materijala dovedena do ekstrema. U njemu umjetnici doslovno utiskuju vlastito tijelo u filmsku vrpcu, tretirajući filmski materijal kao živo tkivo koje zrcali ljudsko tijelo. Ti filmovi pritom pažnju namjerno usmjeravaju na manje privlačne, neugodne i zazorne aspekte ljudskog tijela poput krvi, različitih izlučevina i bolesti, čime žele afirmirati i podsjetiti na primordijalno, nesavršeno, krhko ljudsko tijelo naspram sve više dematerijaliziranim i artificijelnim tijelima koja dominiraju suvremenim medijskim krajobrazom.

Francusko-kanadska umjetnica Louise Bourque, primjerice, u svom radu *Dani cvatnje (Jours en fleurs, 2003.)* filmski je kolor materijal s drvećem u proljetnom cvatu ostavila više

mjeseci da se otapa u njezinoj menstrualnoj krvi. Površinska se emulzija pod utjecajem menstrualne krvi postepeno razgrađivala te je rezultirala krajnje apstraktnim radom koji nalikuje ručno oslikanom filmu. Bourque je tu inovativno povezala motiv cvijeća u cvatu i menstrualnog ciklusa o čemu svjedoči i naziv filma - *Jours en fleurs* - koji u kanadskom žargonu označava menstrualne dane. Film međutim nije nježna posveta djevojaštvu. Menstrualna krv je postavljena kao mistična i mračna sila koja uništava sve što dolazi u dodir s njom, čime Bourque evocira arhaičnu simboliku menstrualne krvi kao zazorne pojave koja podsjeća na tjelesnost i seksualnost žene, a istovremeno joj putem trajnog upisivanja u filmsko tkivo odaje počast.

Film *Bučno lizanje, slinjenje i pljuvanje* (*Noisy Licking, Dribbling and Spitting*, 2014.) britanske umjetnice Vicky Smith napravljen je isključivo uz pomoć autoričinih usta. Materijalnu osnovu slike čine njezine tjelesne tekućine poput sline (autorica doslovno liže filmsku vrpce) koje se stapaju s ručno nanesenim bojama i ogrebotinama, stvarajući apstraktne mikroskopske slike koje nas vode duboko u unutrašnjost umjetničinog tijela. Prateći zvuk, odnosno niskokvalitetna i nerazpoznatljiva buka, također dolazi iz optičkog zapisa sline na zvukovnom dijelu filma, te pridodaje kliničkom i sirovom efektu filma koji proizvodi istovremeno fascinaciju i nelagodu.

U filmu *Tišina je nestala* (*Le silence a disparu*, 2020.) kanadsko-francuska umjetnica Sarah Seené koristi materijalnost vrpce kako bi ilustrirala i suočila se sa svojom bolesti, tinitusom, koji je autorica dobila 2019. godina nakon jednog traumatičnog događaja. Film je svojevrsni autoričin autoportret snimljen na Super 8 formatu - tijelo joj je uronjeno u more te simulira (doslovno i metaforički) stalnu prisutnost zvučnih valova i disfunkcionalnih frekvencija (zvuk se sastoji od neugodnih visokih frekvencija, bijele buke, pucketanja i autoričinog teksta izvan kvadra). Preko grubo zrnate slike vidljive su ogrebotine te mrlje koje podsjećaju na kapljice vode, stvarajući dojam uronjenosti filma u vodu. Film u tom pogledu na estetskoj i zvučnoj razini efektno prenosi autoričin doživljaj tinitusa - klaustrofobični osjećaj zarobljenosti unutar zvučnih frekvencija koje gledatelj doživljava na tjelesnoj razini.

2.4. Arhivski film

Ponovna uporaba arhivskog ili pronađenog filmskog materijala (eng. *found footage*) ima dugu tradiciju u eksperimentalnom filmu. Neki filmski umjetnici su ih koristili za kritičko propitivanje pozicije slike u društvu i dekonstrukciju filmskog jezika, dok su ih drugi koristili za istraživanje materijalnih svojstava filmskog medija, usmjeravajući pažnju s filmske slike na ručne ili mehaničke intervencije umjetnika.

Bill Morrison, primjerice, tretira arhivske filmove kao objekte prošlosti te poziva na alternativna čitanja ranih nijemih filmova nerijetko nagriženih vremenom, ispucale emulzije i alterniranih boja, prebacujući fokus s radnje na estetiku, materijalnost i vitalnost filmske trake (*Svjetlo zove / Light Is Calling*, 2004., optički print isječka iz nijemog filma *Zvona / The Bells*, 1926.). S druge strane, isječci iz poznatih holivudskih filmova u radu Martina Arnolda podliježu radikalnoj dekonstrukciji putem minucioznog montažnog postupka koji razotkriva latentne patrijarhalne strukture moći u američkom društvu (*Passage à l'Acte*, 1993).

Primjere arhivskih filmova također nalazimo u našoj regiji. Hrvoslava Brkušić, hrvatska umjetnica i članica nezavisnog filmskog laboratorija Klubvizija, koristi u filmu *Planine* (2018.) pronađene dijapozitive filmske tvrtke Zora film koja se 1950-ih bavila proizvodnjom obrazovnih filmova. U sinopsisu se nadalje navodi: “Iz materijala snimljenog u mnogim krajevima svijeta, namijenjenog školskom predmetu geografije, autorica odabire samo jedan motiv – prizore planinskih krajolika. Složenim postprodukcijским procesima, koji uključuju uporabu digitalne i analogne tehnologije, fotografije s dijapozitiva oživljavaju i pretvaraju se u pokretne slike. Planine kao da se udaljuju, prestaju biti stvarne. Film se pretvara u svojevrsnu psihogeografiju te nas vodi kroz različita, na momente intenzivna unutrašnja stanja.” Autorica u filmu vješto iskorištava nesavršenost pronađenih materijala koji su često podeksponirani i izuzetno zrnati, te nas putem različitih montažnih i postprodukcijских procesa vodi u unutrašnjost slike, fokusirajući se na teksturu planina i fotografija. Uz pratnju meditativne glazbe Hrvoja Nikšića, njezini pulsirajući, udaljeni krajolici dobivaju mističnu i ezoteričnu auru, nalik spiritualnim prostranstvima u filmovima Andreja Tarkovskog.

Srpska umjetnica Milica Jovčić u filmu *Čišćenje* (*Cleaning*, 2020.) se posredstvom pronađenih jugoslavenskih kućnih i obiteljskih filmova snimljenih na Super 8 formatu bavi specifičnostima ženskog iskustva. U dijalogu s književnim predloškom, pričom Judite Šalgo, autorica posredstvom snimki obiteljskih ljetovanja tematizira majčinstvo, porod, prekid trudnoće, tjelesnost. Naziv filma, riječima autorice, inspiriran je “starim običajem u srpskoj religiji” prema kojemu se novorođenica u jednom periodu smatra nečistom te mora proći kroz

nekoliko rituala da bi ponovno bila čista.²⁰ Većina tih rituala je vezano uz vodu što autorica sugerira kadrovima mora koji se izmjenjuju s kadrovima izgrebane i kemijski narušene vrpce kojima dominira plava boja. Posebno je upečatljiv prizor udaljene mlade i gole žene koja s kamena promatra more. On, slučajno ili ne, priziva erotični i feministički autoportet Carolee Schneemann i njenog partnera u filmu *Fitilji (Fuses, 1964-1967)* koji također karakterizira alternacija slika putem nanosa boja, grebanja i bušenja filmske trake, a rezultira gustim, taktilnim slikama koje upućuju na intimu i tjelesnost.

Kanadski umjetnik Guillaume Vallée na sličan način intervenira u 35-milimetarsku najavu dugometražnog filma Céline Sciamme *Vodeni ljiljani (Naissance des pieuvres, 2007.)* u filmu *dižu se, spužvaste tvrđave (elles s'élèvent, ces forteresses éponges, 2022.)*. Putem mehaničkih i ručnih intervencija u filmski materijal, autor istražuje svoje osjećaje i sjećanja iz vremena kada je bio tinejdžer, a koja su, kako tvrdi u opisu filma, "djelomično izgubljena". Slike iz tog mladenačkog filma o odrastanju autoru služe kao zamjena za njegove uspomene koje nastoji utiskivanjem vlastitog tijela u film oživjeti. Te intervencije grebanjem i bojanjem materijala, koje rezultiraju poluapstraktnim djelom u kojemu se tek na momente razabiru prizori iz filma, sugeriraju plastičnost, nesavršenost, kaos i senzualnost autorovih sjećanja.

²⁰ Intervju s Milicom Jovčić povodom prikazivanja njezina filma na Festivalu 25 FPS 2020. godine dostupan je na poveznici: <https://vimeo.com/465018564>

3. Materijalnost u digitalnom filmu i hibridne forme

Pored navedenih primjera iz analogne filmske prakse, valja istaknuti da koncept materijalnog filma nije primjenjiv isključivo na analogni film, već on obuhvaća sve radove koji u fokus stavljaju filmski aparat i proces proizvodnje filmske slike. Među njima nalazimo radove koji preispituju i destabiliziraju digitalnu sliku putem algoritamskih i softverskih alternacija (tzv. *glitch*) te time zauzimaju kritičku poziciju spram dominantne, sterilne i čiste digitalne slike koja prevladava u komercijalnim medijima.

Među umjetnicima koji zadiru u unutrašnjost digitalne slike ističe se, primjerice, pionir francuske digitalne umjetnosti Jacques Perconte. On tehnikom *glitcha* pretvara prirodne pejzaže u raskošne pikselizirane slike u pokretu koje svojom sporom transformacijom potiču meditaciju o prirodi filmske slike (Ili / Ili, Hawick / *Or / Or*, Hawick, 2018.). Uz njega valja izdvojiti nizozemski umjetnički trojac Telcosystems koji se niz godina bavi istraživanjem strukture i unutrašnjosti računalnih sustava. U njihovim apstraktnim radovima slika i zvuk su generirani putem složenih, ručno programiranih algoritamskih procesa te rezultiraju impresivnim senzornim audiovizualnim simfonijama (*Glasne stvari / Loudthings*, 2008.). Njihov pak recentni rad, *TESTFILM #1* (2020.) inovativni je film-esej koji se kritički osvrće na povijest i kreativne mogućnosti paketa digitalnog filma. Kako se radi o formatu koji je teško promijeniti ili hakirati, umjetnici propituju i budućnost eksperimentalnog filma čija povijest i tradicija se temelji na subverziji uobičajenih uporaba medija.

Neki autori pak objedinjuju kreativne mogućnosti materijalnog analognog i digitalnog filma, poput britanske umjetnice Autojektor koja u svom radu *thisismenotthinkingofyou//untitled2* (2020.) filmske slike sa Super 8 formata podvrgava izuzetno abrazivnim zahvatima. Slike prvo kemijski i mehanički uništava, a zatim dodatno iskrivljuje digitalnom tehnikom *glitcha*. Razorene analogne i digitalne slike kaotično preslaguje jedne preko drugih u frenetičnoj, brznoj montaži koja prati jednako agresivan ritam ekstremne glazbe (film je nastao kao spot za pjesmu glazbenika čije umjetničko ime glasi *thisismenotthinkingofyou*). Ovaj primjer, uz brojne druge koje nisam navela, otvara prostor posve novim, hibridnim vizijama, koje umjesto krutog razdvajanja analognih i digitalnih formata, potiču dijalog, suradnju i razmjenu znanja iz oba medija.

ZAKLJUČAK

Nasuprot dominantno digitalnog okruženja filmske industrije koje se vodi načelima brzine, hiperprodukcije i potrošnje te neprestanom potražnjom za novim tehnološkim otkrićima, nezavisni filmski laboratoriji predstavljaju alternativne prostore koji se vode ekološkim i reciklažnim pristupom u radu s filmskim alatima. Nasuprot digitalne slike koja se umjetniku nudi jednostavnim pritiskom na gumb kamere, rad s filmskom vrpcom iziskuje niz znanja i umijeća, strpljenje i koncentraciju u dugotrajnom procesu razvoja fotokemijskog materijala kako bi se dobio zadovoljavajući rezultat. Nezavisni filmski laboratoriji se utoliko temelje na antikapitalističkoj afirmaciji sporosti, ljudskog i inherentno nesavršenog kontakta s filmskim materijalom nasuprot sve više kompjuteriziranog društva, zajedništva i solidarnosti nasuprot individualizmu. U fotokemijskim eksperimentalnim filmovima, estetska greška i nesavršenost se uzimaju kao karakteristike nove estetike kontakta u kojoj filmski materijal postaje baza za promišljanje medija kao takvog (putem, primjerice, arhivskih filmova), odnosa čovjeka i prirode (posredstvom, na primjer, razvijanja ekološki prihvatljive kemije za razvijanje), eksperimentiranje s njegovim tehničkim i kreativnim mogućnostima (kao što to rade predstavnici suvremenog strukturalnog filma), te vizualizaciju i promišljanje vlastitog tijela, identiteta i svijesti (kao što to rade predstavnici tjelesnog filma).

Teorija novog materijalnog filma kojom znanstvenica Kim Knowles obuhvaća i analizira suvremene fotokemijske naslove, revidira krutu formalističku teoriju strukturalno/materijalnog filma Petera Gidala, naglašavajući politički potencijal tjelesnog i taktilnog gledalačkog iskustva te novu estetiku ručnog procesa koja nudi alternativne vizije svijeta. Materijalni film shvaćen kao širi pojam koji objedinjuje sve autorefleksivne radove koji kritički propituju prirodu filmske slike i proizvodnje, može se također primijeniti i na digitalne eksperimentalne filmove, gdje se posebno ističu umjetnici koji kreativno upotrebljavaju tehnike *glitcha*.

Budući da se radi o relativno novom fenomenu, rad nezavisnih filmskih laboratorija i novi materijalni film predstavljaju uzbudljivo istraživačko polje koje pruža novi uvid i svijest o inherentnoj isprepletenosti filmske povijesti, tehnologije, industrije, estetike i društva.

SAŽETAK

Ovaj rad istražuje poziciju analognog filma u digitalnom okruženju, kritički se osvrćući na općeprihvaćene teze o digitalizaciji audiovizualne industrije kao tehnološkog napretka. Primjenom teorija koje na koncept zastarjelosti gledaju kao kulturni i ideološki konstrukt, želi se revidirati danas prekarna pozicija analognog filma, koji je u vremenski kratkom i ekonomski motiviranom procesu digitalizacije kina odbačen kao stari medij. U nastojanju da održe analogne filmske prakse na životu, umjetnici većinom iz polja eksperimentalnog filma su počeli osnivati nezavisne filmske laboratorije po uzoru na filmske zadruge 1960-ih i 1970-ih, svojevrsne inkluzivne prostore koji se temelje na uradi sam, komunitarnom i reciklažnom pristupu. Zahvaljujući aktivizmu članova, laboratoriji od 2010-ih svjedoče porast interesa umjetnika i javnosti, koji se ogleda u pokretanju novih festivala analognog filma, posebnih programa laboratorija na renomiranim festivalima, te objavom stručnih studija. Tipologija i reprezentativni primjeri filmova iz laboratorija analizirani su uz pomoć teorije novog materijalnog filma filmologinje Kim Knowles, koja revidira teoriju strukturalno/materijalnog filma Petera Gidala iz 1976. stavljajući u fokus taktilni i tjelesni pristup umjetnika filmskom materijalu. Novi materijalni film bavi se propitivanjem tjelesnosti, odnosa čovjeka i prirode te tehnologije, a odlikuje ga ekološka svijest i alternativna estetika koja afirmira grešku i nesavršenost. Teorija se također može primijeniti na digitalne i hibridne eksperimentalne radove koji dekonstruiraju filmsku sliku te otvaraju prostor posve novim vizijama koje spajaju mogućnosti analognog i digitalnog medija.

KLJUČNE RIJEČI

digitalizacija, nezavisni filmski laboratoriji, analogni film, materijalni film

SUMMARY

This thesis investigates the position of analog film in the digital environment, critically looking at generally accepted theses about the digitization of the audiovisual industry as technological progress. By applying theories that look at the concept of obsolescence as a cultural and ideological construct, we want to revise the precarious position of analog film today, which was discarded as an old medium in the short-term and economically motivated process of

digitalization of cinema. In an effort to keep analog film practices alive, artists mostly from the field of experimental film began to establish independent film laboratories modeled on the film cooperatives of the 1960s and 1970s, a kind of inclusive spaces based on a do-it-yourself, community and recycling approach. Thanks to the activism of the members, since the 2010s the laboratories have witnessed an increase in the interest of artists and the public, which is reflected in the launch of new analog film festivals, special laboratory programs at renowned festivals, and the publication of professional studies. The typology and representative examples of films from the laboratory are analyzed with the help of film academic Kim Knowles' new materialist film theory, which revises Peter Gidal's 1976 theory of structural/materialist film by focusing on the artist's tactile and bodily approach to film material. The new materialist film deals with the questioning of corporeality, the relationship between man, nature, and technology, and is characterized by ecological awareness and an alternative aesthetic that affirms error and imperfection. The theory can also be applied to digital and hybrid experimental works that deconstruct the film image and open up space for completely new visions that combine the possibilities of analog and digital media.

KEY WORDS

digitalization, independent film laboratories, analog film, materialist film

BIBLIOGRAFIJA

- Belton, John (2002). "Digital Cinema: A False Revolution", u: *October*, br. 100, MIT Press, str. 99–114. <http://www.jstor.org/stable/779094> (pristupljeno 08. 04. 2023.)
- Bliss, Lauren (2016). "Second Nature: On the Experimental Work of Richard Tuohy", u: *Senses of Cinema*, vol. 78, objavljeno u ožujku 2016. <http://www.sensesofcinema.com/2016/feature-articles/richard-tuohy/> (pristupljeno 25. 04. 2023.)
- Catanese R., Parikka J. (2018). "Handmade films and artist-run labs: The chemical sites of film's counterculture", u: *NECSUS. European Journal of Media Studies*, jg. 7, br. 2, str. 43–63. <https://doi.org/10.25969/mediarep/3459> (pristupljeno 15. 04. 2023.)
- Chodorov, Pip (2014). "The artist-run film labs", u: *Millennium Film Journal*, br. 60, str. 28-36.
- Elsaesser, Thomas (2018). "The Loop of Belatedness: Cinema After Film in the Contemporary Art Gallery", u: *Senses of Cinema*, ožujak 2018. <https://www.sensesofcinema.com/2018/cinema-and-the-museum/cinema-contemporary-art-gallery/> (pristupljeno 08. 04. 2023.)
- Gidal, Peter (1976). "Theory and Definition of Structural/Materialist Film", u: *Structural Film Antology*, BFI. [https://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition\(1\).html](https://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition(1).html) (pristupljeno 01. 04. 2023.)
- Greenfield L., Phillips D.S., Schroedinger K., Speidel B., Widmann P. (ur.) (2018). *Film in the Present Tense: Why can't we stop talking about analogue film?*, Berlin: Archive Books.
- Rey, Nicolas (2018). "Contemporary Issues of Artist-run Film Lab Practices", str. 63-71.
- Rossini, Katia (2018). "Who wanted the death of analogue projection? Not independent cinemas!", str. 59-62.
- Kanzler M., Brunella E. (2012). *The European Digital Cinema Report: Understanding digital cinema roll-out*, European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg. <https://rm.coe.int/the-european-digital-cinema-december-2011/168078b728> (pristupljeno 08. 04. 2023.)
- Knowles, Kim (2011). "Analog Obsolescence and the 'Death of Cinema' Debate: The Case of Experimental Film", Media in Transition 7 Conference: *Unstable Platforms: The Promise and Peril of Transition*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 13.-15. 05. 2011. https://web.mit.edu/comm-forum/legacy/mit7/papers/Knowles_analog_obsolescence.pdf (pristupljeno 08. 04. 2023.)
- Knowles, Kim (2014). "Self Skilling & Home Brewing", u: *Millennium Film Journal*, br. 60, str. 20-27.
- Knowles, Kim (2016). "Slow, Methodical, and Mulled Over: Analog Film Practice in the Age of the Digital", u: *Cinema Journal*, vol. 55, br. 2, University of Texas Press, str. 146-151. <https://www.jstor.org/stable/44072422> (pristupljeno 08. 04. 2023.)

Knowles, Kim (2020). *Experimental Film and Photochemical Practices*. London: Springer Nature.

Kovačević, Ejla (2022). "Light Cone: 40 godina aktivizma u eksperimentalnom filmu – razgovor s Emmanuelom Lefrantom" u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 112/2022, Hrvatski filmski savez.

L'Abominable (2015). *Digital(e), l'argentique à l'heure du numérique*, Cinéma hors capital(e) br. 5. Marseille: Editions Commune.

Lucas, George (1999). "Movies Are an Illusion", u: *Premiere*, veljača 1999., str 60.

Molitor, Nora (2022). "The Reel Thing - film laboratories between industry and art", shortfilm.de, objavljeno 19. 10. 2022.

<https://www.shortfilm.de/en/the-reel-thing-fimlabore-zwischen-industrie-und-kunst/> (pristupljeno 15. 04. 2023.)

Nikiforova, Mariya (2019). "The Abominable Community. Notes on Independent Filmmakers' Laboratories.", u: *World Records Journal*, vol. 4., str. 189-201.

https://wrjournal.wpengine.com/wp-content/uploads/2022/03/Vol4_Art19_Abominable.pdf (pristupljeno 15. 04. 2023.)

Penny, Simon (1995). "Consumer Culture and the Technological Imperative: The Artist in Dataspace", u: *Critical Issues in Electronic Media*, SUNY Press.

Rey, Nicolas (2012). "Artist-run film labs, an historical perspective", 2009-2012.

<https://www.filmlabs.org/dissemination/writings/artist-run-film-labs/> (pristupljeno 15. 04. 2023.)

Rosen, Philip (2001). *Change Mummified: Cinema, Historicity and Theory*, Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

Saude, Marcy (2018). "Old Weird Materialism: Production and Distribution of Artist Film", NECS konferencija: *Media Tactics and Engagement*, Amsterdam, 29. 06. 2018.

https://www.filmlabs.org/docs/Old_Weird_Materialism-Marcy_Saude.pdf (pristupljeno 15. 04. 2023.)

Susman, Gary (2013). "How Digital Conversion Is Killing Independent Movie Theaters", *Rolling Stone*, objavljeno 04. 09. 2013.

<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/how-digital-conversion-is-killing-independent-movie-theaters-89265/> (pristupljeno 08. 04. 2023.)

Watkins, Evan (1993). *Throwaways: Work Culture and Consumer Education*, Stanford: Stanford University Press.

Yue, Genevieve (2015). "Kitchen Sink Cinema: Artist-Run Film Laboratories", u: *Film Comment*, objavljeno 30. 03. 2015. <https://www.filmcomment.com/blog/artist-run-film-laboratories/>

(pristupljeno 20. 04. 2023.)

MEDIJSKI IZVORI

Ministarstvo kulture, "Digitalizacija nezavisnih kina".
<https://min-kulture.gov.hr/digitalizacija-nezavisnih-kina/9193> (pristupljeno 08. 04. 2023.)

Hrvatski audiovizualni centar, "Ugovorena digitalna oprema za 29 hrvatskih kinoprikazivača", objavljeno 08.07.2013.
<https://havic.hr/infocentar/novosti/ugovorena-digitalna-oprema-za-29-hrvatskih-kinoprikazivaca> (pristupljeno 08. 04. 2023.)

Hrvatski audiovizualni centar, "Završeno digitalno opremanje nezavisnih kina: *Kaubojima* započinje nova digitalna era", objavljeno 08.10.2013.
<https://havic.hr/infocentar/novosti/završeno-digitalno-opremanje-nezavisnih-kina-kaubojima-zapocinje-nova-digitalna-era> (pristupljeno 08. 04. 2023.)

L.A. Times Archives, "In a First, 'Phantom Menace' to Be Screened in Digital", objavljeno 04.06.1999. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-jun-04-fi-44024-story.html> (pristupljeno 01. 04. 2023.)

FILMOGRAFIJA

- Autojektor, *thisismenotthinkingofyou//untitled2*, 2020.
- Bill Morrison, *Svjetlo zove (Light Is Calling)*, 2004.
- Eric Stewart, *Bdijenje (Wake)*, 2015.
- Guillaume Vallée, *dižu se, spužvaste tvrđave (elles s'élèvent, ces forteresses éponges)* 2022.
- Hrvoslava Brkušić, *Planine*, 2018.
- Jacques Perconte, *Ili / Ili, Hawick (Or / Or, Hawick)*, 2018.
- Karel Doing, *Fitografija (Phytography)*, 2020.
- Karl Lemieux, *Kretanje svjetla (Mouvement de lumière)*, 2004.
- Louise Bourque, *Dani cvatnje (Jours en fleurs)*, 2003.
- Martin Arnold, *Passage à l'Acte*, 1993.
- Milica Jovčić, *Čišćenje (Cleaning)*, 2020.
- Richard Tuohy, *Ginza Strip*, 2014.
- Sarah Seené, *Tišina je nestala (Le silence a disparu)*, 2020.
- Stefano Canapa, *Nanosi zvuka (Sound Drifts)*, 2019.
- Telcosystems, *Glasne stvari (Loundthings)*, 2008.
- Telcosystems, *TESTFILM #1*, 2020.
- Vicky Smith, *Bučno lizanje, slinjenje i pljuvanje (Noisy Licking, Dribbling and Spitting)*, 2014.