

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Katja Kremeníć

**Realizem in novi dokumentarni film – pojav dokumentarnega filma v galerijskem
prostoru**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Katja Krenenić
Mentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

**Realizem in novi dokumentarni film – pojav dokumentarnega filma v galerijskem
prostoru**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

Realizem in novi dokumentarni film – pojav dokumentarnega filma v galerijskem prostoru

Dokumentarna filmska ustvarjalnost in njena teoretična refleksija v zadnjih dvajsetih letih doživljata korenite spremembe, tako da mnogi teoretiki (Bruzzi, Šprah, Wilne, Rancière, Chanan, ipd.) govorijo o 'novem' dokumentarnem filmu. Z nekajletnim zamikom v sodobni umetnosti se pojavi govor o dokumentarnem, novinarskem in izobraževalnem obratu, ki s seboj prinese v prostor galerije gibljivo sliko kot prevladujoč medij in znotraj njega dokumentarni film kot eno od osrednjih zvrsti. Dokumentarna umetnost je v veliki večini razstav umeščena v kontekst odnosov med realizmom, realnostjo in fikcijo. Izhodišče te naloge bo problematika pojava gibljive slike v galeriji. Podana bo teza, da dokumentarni film v galeriji najde prostor, ki mu nudi večjo svobodo in novo občinstvo, kar mu je bilo s krizo kinematografije zaprto. Poskušala bom pokazati, da se dokumentarni film v galeriji razvije kot odvod družbeno angažiranih umetniških praks. Poleg njih se naslanja še na tradicijo neodvisnega filma in raziskovalnega novinarstva ter na ta način išče izhod iz ujetosti v instrumentalizirano sodobno umetnost.

Ključne besede: dokumentarni film, novi dokumentarni film, postmodernizem, realizem, novi realizem

Realism and the new documentary film – the emergence of a documentary film in the gallery space

Documentary film creativity and its theoretical reflection in the last twenty years are undergoing radical changes, so many theorists (Bruzzi, Šprah, Wilne, Rancière, Chanan, etc.) discuss about the 'new' documentary film. With several year delay in contemporary art they start to talk about documentary, journalistic and educational turn which with them introduces the moving image in the gallery space as a dominant medium and within it the documentary film as its key genre. Documentary art in the vast majority of exhibitions is contextualised through the relationship between realism, reality and fiction. The starting point of this work will be the problem of the occurrence of moving images in the gallery space. The thesis will be given that documentary film in gallery space finds a place that offers it larger freedom and new audience, that which was lost with the crisis of cinematography. I will try to demonstrate, that documentary film in gallery space is being developed as a drain for socially engaged art practices. Along with that, it is leaning to the tradition of independent film and investigative journalism and in this way seeks way out of captivity of instrumentalized contemporary art.

Key words: documentary film, new documentary film, postmodernism, realism, new realism

KAZALO

UVOD.....	5
1 DOKUMENTARNI FILM IN FILMSKI REALIZEM	10
1.1 KRATKA ZGODOVINA DOKUMENTARNEGA FILMA.....	11
1.2 DOKUMENTARNE REPREZENTACIJE REALNOSTI.....	18
2 NOVI DOKUMENTARNI FILM IN NOVI REALIZEM	28
2.1 VRAČANJE REALNOSTI	30
2.2 VIDIKI NOVE DOKUMENTARNOSTI	38
3 NOVI DOKUMENTARNI FILM V KINU IN GALERIJ	48
3.1 DOKUMENTARNI, NOVINARSKI IN IZOBRAŽEVALNI OBRAT V SODOBNI UMETNOSTI	51
3.2 DOKUMENTARNI FILM KOT GALERIJSKO UMETNIŠKO DELO	58
4 ANALIZA PRIMEROV	66
4.1 DOKUMENTARNI FILM IN RESNIČNOST (RENZO MARTENS: EPISODE I (2001-2003) IN EPISODE III – ENJOY POVERTY (2008)).....	67
4.2 DOKUMENTARNI FILM IN ZGODOVINA (WALID RAAD / ATLAS GROUP: HOSTAGE: THE BACHELOR TAPES (2001))	77
4.3 DOKUMENTARNI FILM KOT PRIZORIŠČE ODPORA (NIKA AUTOR: RAZGLEDNICE (2010), POROČILO O POLOŽAJU PROSILCEV ZA AZIL V RS, JANUAR 2008 – AVGUST 2009 (2010), V DEŽELI MEDVEDOV (2012)) 86	
ZAKLJUČEK	95
LITERATURA	99

UVOD

Film bi moral prenehati 'biti filmski', prenehati bi se moral zgolj samoustvarjati; vzpostaviti bi moral specifična razmerja z videom, z elektronskimi in digitalnimi podobami, zato da bi lahko razvil novo obliko odpornišva in se zoperstavil televizijski funkciji nadzorovanja in kontrole.

(Deleuze 1995, 76)

Dokumentarna filmska ustvarjalnost in njena teoretična refleksija v zadnjih dvajsetih letih doživljata korenite spremembe, tako da mnogi teoretiki (Bruzzi, Šprah, Wilne, Rancière, Chanan) govorijo o *novem dokumentarnem filmu*. Vse hitrejše tehnološke spremembe, zlasti digitalnih tehnologij, prispevajo k uveljavitvi novih avdiovizualnih medijev. Tradicionalni centri kreativnih pobud in filmske produkcije se premeščajo v območja „ki so še nedavno sodila na njihovo obrobje“ (Šprah¹ 2001, 7). V sodobni umetnosti se z nekajletnim zamikom pojavi govor o *dokumentarnem, novinarskem in izobraževalnem obratu*, ki s seboj prinese v prostor galerije gibljivo sliko kot prevladujoč medij in znotraj njega dokumentarni film kot eno od osrednjih zvrsti. Dokumentarni obrat, kot enega od ključnih obratov v vizualni umetnosti preteklih desetih let, postavlja v ospredje *Documenta XI* (2002), ki jo pripravi šest mednarodnih kuratorjev pod vodstvom Okwuija Enwezorja. Razstava vključuje tiste umetnike, ki se ukvarjajo z družbeno in politično resničnostjo, z uporabo dokumentarnih postopkov ter tako opozori na prihajajoče spremembe, ponovno rojstvo zanimanja za družbeno realnost in preizpraševanja dejavnikov reprezentacije realnega. Številne razstave², ki ji

¹ Andrej Šprah sodi med največje poznavalce dokumentarnega filma pri nas, njegove knjige pa predstavljajo celovit pregled teorije in prakse dokumentarizma

² Podatki govorijo o najmanj osmih velikih preglednih razstavah letno od leta 2002 dalje. Med slednje sodijo: 'Experiments with Truth' Fabric Workshop in Museum, Philadelphia 2004–2005; 'Come and Go: Fiction and reality', Gulbenkian Foundation, Lisboa; 'The Cinema Effect: Illusion, Reality and the Moving Image, Part 1: Dreams, Part 2: Realisms', Hirshhorn Museum, Washington D.C.; Reality Check, Stens Museum den Kunst (Copenhagen); Fiction ou realite (Fribourg 2003); Kunst und Dokumentarismus (Vienna 2003); Do you believe in reality? Taipei Biennial (Taipei 2004); The need to Document (2005); Documentary Creations (Luzern 2005); Reprocessing reality (Chateau de Nyon 2005); It is hard to touch the real (Munchen 2002–2003), Ficciones Documentales (Barcelona 2003); After the News- Post-media documentary practices (Barcelona 2003) itn.

sledijo, pričajo o pomembnosti *dokumentarnega obrata* v sodobni umetnosti. Iz njihovih naslovov pa lahko nadalje razberemo eno od temeljnih izhodišč za razumevanje *dokumentarnega obrata*. Dokumentarna umetnost je v veliki večini omenjenih razstav umeščena v kontekst odnosov med realizmom, realnostjo in fikcijo. Z uporabo logike dokumentarnega odpira vprašanja o moči relevantnega izrekanja o družbeno-politični realnosti ter vzpostavlja pravico posameznika do glasu. Dokument postavlja v domeno osebnega, ga apropiira in ga ponovno reprezentira kot (uraden) dokument.

Skupaj z dokumentarnim najde svoje mesto v galeriji tudi dokumentarni film. Na eni strani ta vstop zaznamuje vrnitev enokanalne video projekcije v provizoričnih mini kinodvoranah, muzejih in galerijah. Na drugi strani pa v institucijah sodobne umetnosti dokumentarni film najde prostor za eksperimentiranje s formalnimi postopki montaže, naracijami in različnimi pozicionirani gledalca. Dokumentarni film v galeriji je še najbližje *video eseju*, ki se je začel pojavljati v osemdesetih letih. V njem pa lahko zasledimo močan vpliv novega dokumentarnega filma, kot se pojavlja izven galerijskih zidov. Na umetniški dokumentarni film in njegovo percepcijo namreč vplivajo različni formati, v katerih so le-ti prikazani, saj gre za izkušnjo, ki se temeljno razlikuje od izkušnje kina in zato dokumentarni film v galeriji lahko razumemo kot samo eno izmed zvrsti gibljive slike v galeriji. Vzroke za njegov nastanek pa lahko poiščemo v širših okoliščinah: krizi institucionalnega raziskovalnega novinarstva, razvoju in dostopnosti digitalnih tehnologij in nazadnje krizi sodobne umetnosti ter težnje po vzpostavitvi aktivnejšega razmerja z družbeno-politično realnostjo zunaj muzejskih zidov. V zadnjih dvajsetih letih se o gibljivih slikah v galeriji govori predvsem znotraj *postkinematskega diskurza*. Kriza kinematografov in filma naj bi povzročila vzpostavitev novega prizorišča za nekonvencionalne in eksperimentalne filmske prakse, muzej pa mnogo bolj dojemljivo prizorišče kot kino. Zato ena veja gibljive slike v galeriji doživlja svoj vrh v vseobsegajočih, visoko estetiziranih in hiper produciranih spektaklih, ki zapolnjujejo vseobsegajoči, interaktivni in informativni manko holivudskih produkcij, katere bolj kot s kinom povezujemo z novimi mediji. Po drugi strani pa do medijev

ostalnih komunikacijskih sredstev na prelomu tisočletja lahko začutimo vse večjo zadržanost in tudi umetnost, ki je tudi sama medij posameznikovega pogleda na svet, doživlja enak dvom (Bourriaud 2007, 53). Vzporedno s krizo filma se postavlja tudi vprašanje krize sodobne umetnosti, vdor kinodvorane v muzej (ki predstavlja drugo vejo gibljive slike v galeriji) pa lahko razumemo tudi v kontekstu spremembe Bourriaudovega koncepta relacijske umetnosti, ki skupaj z videom v institucijo muzeja uvaja dokumentarne in izobraževalne modele ter angažirana družbena sodelovanja, ki navidezno delujejo onstran odprtih meja sodobne umetnosti.

Motiv za pisanje o pričujoči tematiki se je razvil iz osebnega zanimanja za vizualno dokumentiranje realnosti. Novi načini dojetja vizualnosti ter nove medijske in komunikacijske spremembe ponujajo nove oblike medijskega in umetniškega izražanja. Zame osebno njihovo raziskovanje predstavlja izziv. Posebej tisto dokumentiranje, ki v sebi nosi kritične potencialne ozaveščanja ljudi ter angažirano intervenira v svet, ki ga živimo. Izhodišče te naloge bo zato problematika pojava gibljive slike v galeriji. Služila bo kot temeljni okvir, ki bo omogočal primerjavo z zadnjimi razvojnimi stopnjami dokumentarnega filma, za katerega je značilno predvsem preizpraševanje reprezentacije in samokritičnost, ki odgovarja na posledice hipermedijske družbe. Podana bo teza, da dokumentarni film v galeriji najde prostor, ker mu nudi večjo svobodo in novo občinstvo, kar mu je bilo s krizo kinematografije zaprto. Poskušala bom prikazati, da se dokumentarni film v galeriji razvije kot odvod družbeno angažiranih umetniških praks. Poleg njih se naslanja še na tradicijo *neodvisnega filma*³ in *raziskovalnega novinarstva*⁴ ter na ta način išče izhod iz ujetosti v instrumentalizirano in komodificirano sodobno umetnost.

Analize raziskovalnega vprašanja se bom lotila v štirih delih. V prvem delu bom

³ Neodvisni dokumentarec razumemo kot dokumentarno ustvarjalnost, katero odlikuje svoboda izraznih možnosti v estetskih in idejnih zamislih, politična zaveza ter družbena angažiranost. Po Michealu Chananu skupaj z mainstreamovskim in televizijskim dokumentarcem tvori polje dokumentarne ustvarjalnosti danes.

⁴ Tovrstno raziskovanje zahteva natančno, skrbno preiskovanje v podrobnosti, iskanje dejstev in prav tako zahteva veliko vložene dela in fizičnega napora. Raziskovalno novinarstvo mora vsebovati analitičen pristop in prodorno miselnost z veliko mere samo-motivacije, kadar se zdi, da so že vse možnosti izgubljene.

povzela teoretske osnove dokumentarnega filma in njegovega odnosa do resničnosti. Natančneje bom opisala značilnosti ter klasifikacije dokumentarnih filmov in različne aspekte dokumentarne reprezentacije realnosti. V drugem delu se bom posvetila pojavu in značilnostim *novega dokumentarnega filma*, aktualnim vidikom in filozofskim vprašanjem sodobnih teorij realizma. V tretjem delu se bom lotila razlage dejavnikov, ki omogočijo vzpostavitev novega prizorišča za dokumentarne filmske prakse ter pojasnjevanju *dokumentarnega, novinarskega in izobraževalnega obrata*. Prostor bom dala tudi analizi sprememb v dokumentarnem filmu predvsem v kontekstu kinematografske ter medijske produkcije in njihovem vplivu na (ponovni) vdor gibljive slike v galerijske in muzejske prostore. Po teoretskem delu bom nadaljevala z aplikativnim, kjer bom prva tri poglavja povezala skupaj v analizo dokumentarnih filmov, za katere menim, da jasno izražajo družbeno kritičnost ter angažirano posegajo v naš prostor z namenom ozaveščanja in podučevanja o aktualnih problematikah. Pričujoče delo bo temeljilo na zastavljenem konceptu, podkrepljenem s posameznimi primeri. Poudarjam, da tukaj ne gre za študije primerov na način t.i. *case studies*, ampak so primeri izbrani glede na aktualne in relevantne dejavnike, katere lahko povežem z vprašanji, ki jih novi dokumentarni film v galeriji prinaša. Slednje pa bom poskušala locirati v razmerju do medijev in medijske reprezentacije, do resničnosti, do zgodovine, do spomina in do subjektivnega. Uporabila bom ikonografsko analizo ter analizo formalnih okoliščin, v katerih so izbrana dela bila postavljena. Besedilo bom dopolnila s slikovnim materialom oziroma konkretnimi primeri, analizirala bom pa samo nekatere aspekte, za katere menim, da jih je tukaj pomembno izpostaviti. Izhodišče dela predstavlja branje ključnih avtorjev na področju filozofije filma in umetnosti (Deleuze, Agamben, Rancière, Benjamin, Foucault, Groys, Badiou, Jameson itd.) in teorije dokumentarnega filma (Nichols, Bruzzi, Ward, Šprah itd.). V pisanju bom uporabila deskriptivno metodo, ikonografsko analizo, študijo dokumentarnih filmov, ustne in pisne vire, intervjuje in elektronsko pošto. Pomemben vir bodo predstavljali tudi katalogi razstav, zborniki simpozijev in posnetki predavanj, ki so se v zadnjih desetih letih ukvarjala z izpostavljeno problematiko. Delo bom zaključila s povzetkom raziskovalne problematike ter ugotovitvami, do katerih sem prišla med samo analizo.

1 DOKUMENTARNI FILM IN FILMSKI REALIZEM

Vsak film je dokumentarni film. Celo najbolj samosvoje fikcijsko delo podaja dokaze o kulturi, v kateri je nastalo, in reproducira videze ljudi, ki v njem nastopajo.

(Nichols 2001, 1)

Nichols film razdeli na dokumentarni film izpolnitve želja (igrani film) in dokumentarni film socialne reprezentacije (dokumentarni film) (Nichols 2001, 1). Čeprav citirana teza danes drži bolj kot kadarkoli prej in se v pristopih k različnim tematikam ustvarjalci pogosto koristijo s prepletom dispozitivov igranega in dokumentarnega filma, vprašanje realnosti nikakor ne pojenja. Žanr dokumentarnega filma ponuja širši in drugačen pogled v tematike različnih aktivnosti družbenega življenja, o katerih je v družbi potrebno in vredno govoriti. Dokumentarni film se je skozi zgodovino v glavnem definiral v svojem odnosu do igranega. Za današnje igrane filme postaja značilno radikalno približevanje družbeni dejanskosti, medtem ko dokumentarne filme zaznamuje uporaba kodov in konvencij obeh skrajnih polov ter poskusi preoblikovanja in transformacij reprezentacije realnosti. „V fikciji realizem služi temu, da prikazani imaginarni svet naredi videti bolj resničen, v dokumentarnih vsebinah pa realizem služi temu, da naredi argument o zgodovinskem svetu bolj prepričljiv“ (Nichols 1991, 165). Vsekakor dokumentarno močno zaznamuje odnos do realnega. Vprašanje, kakšno je njihovo razmerje, bo rdeča nit dveh podglavij v nadaljevanju.

V orisu zgodovinskega pregleda razvoja dokumentarne produkcije bom pozornost dala predvsem dokumentarnemu, ki temelji na raziskovanju družbene realnosti in našega resničnega sveta. Kako se dojemanje resničnosti spreminja in kako se to odraža v dokumentarni praksi, je vprašanje, na katerega bom poskušala poiskati odgovor tako v tem, kot tudi v vseh ostalih poglavjih naloge. Teoretiki so dokumentarni film, ki se je razvijal in izpopolnjeval skozi zgodovino razdelili na več obdobj. Vsako obdobje krasijo njemu lastne značilnosti, stilske, kulturne in filozofske formacije, producira značilna pomembna dela ter afirmira najbolj inventivne in inovativne avtorje. Pregled

zgodovine dokumentarnega filma, ki sledi, bo v marsikaterem pogledu nepopoln. Na ne velikem številu strani namenjenih splošnemu informativnemu pregledu, bom izpostavila definicije, avtorje in značilnosti posameznih zgodovinskih obdobj dokumentarnega filma, splošna dejstva, ki nam bodo pomagala bolje razumeti in dojeti nastanek novega dokumentarnega filma.

1.1 KRATKA ZGODOVINA DOKUMENTARNEGA FILMA

Gibanje, kot osnovno lastnost filma, lahko najlažje opišemo kot sposobnost prikazovanja šestnajst ali več statičnih slik v sekundi. Film je torej že od svojega nastanka odvisen od filmske tehnike, katere začetki sežejo v leto 1895, ko sta brata Lumiere v Indijskem salonu v Parizu uprizorila javno premiero svojih prvih filmskih posnetkov. Prenosljivost čudežne naprave, kinematografa, je film hitro razširila po svetu. Ker je že začetna kinematografska produkcija bila predvsem dokumentarne narave, imamo brata Lumiere danes za pionirja dokumentarnega filma. V poskusu, da bi čim bolj opisal film *Moan* avtorja Roberta Flahertya, je priznani škotski teoretik John Grierson leta 1926 prvič uporabil oznako *dokumentarno*. Beseda izhaja iz latinskega izraza *docere*, katerega slovenski prevod pomeni *učiti*. Izraz, ki je zanj pomenil 'kreativno obravnavo realnosti,' se začne uporabljati kot izhodišče za razvoj teorije dokumentarnega filma (Barsam 1973, 2).

Vzroku začetne množične popularnost in razširjenosti dokumentarne zvrsti številni avtorji pripisujejo prav želji in zmožnostim ustvarjalcev, da bi gledalcu podali čim bolj podrobno, natančno in neposredno preslikavo resničnega sveta. Nefikcijski filmi so tako zelo kmalu pridobili oznako oprijemljivosti in kredibilnosti, občinstvu pa so lahko ponudili priložnost uživanja v neznanih prizorih kot tudi v posnetkih lastnega okolja, znanih krajev in obrazov. Barnouw meni, da je prav ta začetna popularnost pripomogla hitremu razvoju žanrov industrijskega, reportažnega, slikovnega, izobraževalnega in ostalih zvrsti dokumentarnega filma (Barnouw 1993, 29). Nekoliko let kasneje je

prevlado prevzela danes že iztrebljena zvrst filmskih novic (*newsreel*), katere podajajo kratek, enostaven ter včasih duhovit opis dnevnih dogodkov ter v Franciji rojen potopisni *film documentaire* (v ZDA poimenovan *travelogue*). Prva široko sprejeta dokumentarna uspešnica, potopisni film Roberta Flahertya *Nanook of the North*, je nastala leta 1922, ko se je avtor z očetom arheologom in opremljen s filmsko kamero, odpravil med Eskime ter dokumentiral lastno doživetje mrzlega ter včasih tudi nevarnega življenja na severu. Ne glede na številne kritike tako avtorjevega osebnega stila kot tudi očitkov, da življenje Eskimov prikazuje na idealiziran in nerealen način, je film postal uspešnica v Združenih državah in Evropi ter danes predstavlja prvo večjo prelomnico v zgodovini dokumentarnega filma.

Barsam nadaljnji razvoj opredeljuje z razvojem treh glavnih dokumentarnih tradicij: *romantično tradicijo* v Ameriki (z že omenjenim Robertom Flahertyjem), *rusko propagandno tradicijo* (z avtorji kot so Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Alexander Dovzhenko, Victor Turin itn.) ter s *tradicijo kontinentalnih realistov* (Alberto Cavalcanti, Walther Ruttmann, Joris Ivens itn.) (Barsam 1973, 27-35). Značilnosti svojih izrazov so tradicije pridobile že v tridesetih in štiridesetih letih prejšnjega stoletja, njihov razvoj do neke mere lahko spremljamo še danes vendar brez tako striktnih začetnih geografskih označb. V omenjenem obdobju so tako na primer Dziga Vertov in njegovi ruski kolegi iz *Kino-Pravde* skušali dogajanja na področju kmetijstva, življenja v mestih in vaseh ter industrije zajeti čim širše ter hkrati neopazno. Prepričani so namreč bili, da kamera s svojimi raznolikimi lečami, ustavljenim in hitrim gibanjem ter ostalimi tehničnimi zmožnostmi registrira realnost bolj natančno kot človeško oko. S pomočjo mojstrske montaže, po kateri celo porevolucijsko obdobje poznamo pod imenom *carstvo montaže*, uspelo jim je poudariti vlogo revolucije v vsakdanjem življenju. Za avtorje tradicije kontinentalnih realistov pa je film pomenil nov izziv v umetnosti. Za izhodišče uporabljajo posnetke iz realnosti. Vsak izmed njih poskuša na svoj način ujeti utrip življenja mesta kot so Berlin, Paris, Nica, Amsterdam idr. Obdobje pa danes poznamo pod imenom *simfonija velemest*. Z raznolikostjo tehnik in tematik so omenjena začetna leta podala svež polet in zagon dokumentarnemu pristopu.

V tridesetih letih se je v Veliki Britaniji razvilo britansko dokumentarno gibanje (*British*

Documentary Movement) na čelu z Johnom Griersonom, izbrano skupino britanskih dokumentaristov ter povabljenimi tujimi svobodomiselnimi ustvarjalci. Za nastale filme je značilna predvsem uporaba propagandno-poučnega materiala o sodobnem gospodarstvu in komunikacijskih sistemih, kar je dokumentarni film preusmerilo od tematik odnosov človek-narava v socialno-urbane tematike. Kot pomembna dela tega obdobja se pogosto navajajo: *Song of Ceylon* (1935) Basila Wrighta, *Night Mail* (1936) Harryja Watta in Basila Wrighta, *Housing problems* (1935) Edgarja Ansteya in Arthurja Eltona, itn. Nikakor pa ne smemo pozabiti, da je to tudi čas svetovnih vojn, ki je zelo hitro sprejel in izkoristil informacijska in prepričevalna sredstva novega medija. Od sredine tridesetih do začetka petdesetih let, je film kot množično komunikacijsko sredstvo postal najučinkovitejše orodje za vplivanje na človekovo zavest. Dokumentarni film je padel pod neposredni vpliv skrajnih in izrednih razmer aktualne družbene situacije ter je pod vplivom vladajoče ideologije pogosto uporabljen kot orožje širjenja propagandnih idej. Za propagandne filme, ki spremljajo prvo svetovno vojno je značilna uporaba ponaredkov oziroma lažnih posnetkov ali posnetkov na lokacijah, ki so se kasneje izkazale za neresnične. V drugi polovici tridesetih let je nemško produkcijo pod kontrolo prevzela Hitlerjeva nacionalsocialistična stranka, katera je za glavno nalogo filmskega ustvarjanja postavila potrditev uradne nacistične ideologije doma in v tujini. Gobbels se je tako na vso moč trudil nemški film tistega časa podrediti 'višjim ciljem' zaradi česar so mnogi izvrstni režiserji emigrirali, kvaliteta filmov pa je začela upadati. Filmi Leni Riefenstahl *Triumf volje (Triumph des Willens)* iz leta 1935 in *Olimpiada (Olympia)* iz leta 1938, o katerih mnogi danes govorijo kot o mojstrovinah, so nastali po osebni naročilu Adolfa Hitlerja. Kot pravi Belan: „Nemški film tega časa je nacistično gledalce, jih pripravljajal na vojno, opravičeval imperialistična stremjenja, omalovaževal nasprotnika, obenem pa s številnimi plitvimi zabavnimi deli krhal ostrino razmišljanja” (Belan 1977, 36).

Dokumentarna dejavnost se je v tem obdobju, ne samo v Nemčiji ampak tudi na vseh treh kontinentih (Amerika, Evropa, Azija), usmerila v politično angažirano produkcijo dokumentarcev. V Franciji sta se tako takrat razvili dve struji, *kolaboratorska* in *odporniška*. V Angliji pa je največji pečat pustil ter se vsebinsko odmaknil od tipično propagandnih filmov tistega obdobja Humphrey Jennings s filmi *London Can Take It*

(1940), *Listen to Britain* (1940), *Fire were strated* (1943) in *Diary for Timothy* (1945). Netipični so zato, ker jim primanjkuje sovraštva do sovražnika, osredotočeni so na opazovanje življenja posameznikov, s katerimi poskušajo zajeti kompleksnost vprašanj in odgovorov, katere tisti čas narekuje. Sovjetski film se je v teh letih posvetil predvsem prvi petletki (1929–1934). Sredi tridesetih, pa je ob neposredni grožnji vojne dobil nalogo vzpodbujati patriotizem, moralne vrednote in vero v zmago. Nastali so filmi kot sta Rajzmanova *Zadnja Noč* in Eisensteinov *Aleksander Nevski* (Belan 1977, 44). V ZDA je bila v predvojnem času produkcija prisotna predvsem v večjih mestih ter združena pod imenom *National Film and Photo League*. Poskušala je dokumentirati potek dogajanja velike gospodarske recesije. Od leta 1933 naprej pa je Roosveltov program t.i. *New Deal*⁵ poskušal končati probleme recesije in podporo pridobiti s pomočjo filmske propagande. Četudi je dokumentarno bilo usmerjeno predvsem na krizna žarišča, so nastala tudi dela, katerih interes niso strašanske vojne teme, revščine in bolezni. Ustvarjalci kot so Buñuel, Storck in Ferno so zapleteno realnost sodobnega sveta dokumentirali na bolj umetniški in poetični način (Barsam 1973, 84).

Po drugi svetovni vojni se je dokumentarna produkcija znašla v krizi, saj vlade niso več potrebovale velikih propagandnih aparatov. Tako so številni avtorji, zlasti v ZDA, svoje zatočišče poiskali v igrani produkciji, ki je publiki ponudila odmik od vsakdanje realnosti, zadovoljstvo in užitek. Nekateri dokumentaristi kot na primer Andrzej Munk, Bert Haanstra, Arne Sucksdorff, Mića Milošević idr., pa so svoj izraz usmerili v sanjske, fiktivne sfere poetičnega dokumentarca (Barsam 1973, 207). Kljub temu je osrednja tema dokumentarnega filma postala čim bolj resnično in neposredno obračunavanje, dokumentiranje in refleksija vojne. Propagandni pristop je preživel in se obdržal v ZDA in Sovjetski zvezi v prihajajočih časih hladne vojne. Zaradi pomanjkanja denarja je postal eden od značilnih povojnih trendov povezovanje z različnimi organizacijami in podjetji, pripravljenih 'sponzorirati' dokumentarne filme v namen lastne koristi, promocije in utrjevanja imidža. Eden od najbolj znanih primerov takšnega sodelovanja so filmi naftne družbe Shell ter *The Louisiana Story*, zadnji film znanega

⁵ Nastanejo filmi kot so: *Hands* (1934) Ralpa Steinerja in Villarda Van Dyka, *The River* (1937) Pare Lorentza, serija *The March of Time* (1935), itn. Španijo takrat močno zaznamuje državljanska vojna s katero se ukvarjajo filmi *The Spanish Earth* (1937) Jorisa Ivensa, *Ispaniya* (1939) Romana Karmena itn.

Roberta Flahertya, katerega producent je neko naftno podjetje (Barnouw 1993, 219).

Barsam prva povojna leta poimenuje *tranzicijska leta* (Barsam 1973, 207). V času vojne je propagandna mašinerija omogočila številne napredke v tehničnih aspektih produkcije. Po vojni pa velika novost – pojav televizije – dokumentarne produkcije ni podprla; istočasno se je drastično zmanjšal tudi obisk kinematografov. TV produkcija dokumentarnih filmov je šele kasneje prevzela današnjo vlogo večinskega producenta relativno poceni dokumentarne produkcije. Povojna leta označuje jo desetletno obdobje negotovosti tako režiserskega in producentskega dela kot tudi filmske publike. Vsekakor pa so bila štirideseta tudi za ZDA in Veliko Britanijo ključna za razvoj dokumentarizma v prihodnosti, za razvoj močnejšega in neodvisnega sistema produkcije in distribucije ter zagotavljanje temeljev za razvoj obsežnih dokumentarnih ‘eksperimentov’ v drugi polovici dvajsetega stoletja (Barsam 1973, 224). Izum magnetnega zvočnega zapisa je prinesel nov izziv in nove tehnične možnosti. Uporaba arhivskega materiala je spodbudila nastajanje zgodovinskih dokumentarcev. Majhne kamere z možnostjo velikih povečav so z lahkoto spravili v človeško telo v imenu znanstvenega raziskovanja in učenja. Tehnična izboljšava je omogočila tudi, da so neme filme, posnete s 16 slikami na sekundo predelali v filme s 24 ter tako povzročili poplavo kompilacijskih filmov o raznih dogodkih in osebah. V tem času se je pojavil tudi antropološki film, kateremu je nadaljnji razvoj tehnike v petdesetih in šestdesetih letih omogočil preboj na prej nedostopna območja ter na ta način širši publiki predstavil življenje, običaje in navade eksotičnih ljudstev in neznanega sveta (na primer prizori podvodnega svet Jacques-Yves Cousteaua ali afriški svet Jean Roucha). Interakcija je z uporabo prenosne snemalne opreme postala bolj izvedljiva kot kadarkoli prej. Da bi ujeli dogodke, kakor so se dogodili, brez uporabe scenarija, ustvarjalci uporabljajo snemanje iz roke, subjektivnost pogleda, udeležbo v situacijah, intervjuje itn.

Želja po čim bolj prepričljivem filmskem prikazovanju resnice je po drugi svetovni vojni nekoliko spremenila izraz, rezultat česar je novi filmski realizem. Najbolj značilno se je pojav odrazil v filmih italijanskega neorealizma, ki velja za eno od prvih oblik

modernega filma. V Angliji je med letoma 1956 in 1959 prevladovala neodvisna produkcija dokumentarističnega gibanja pod imenom *svobodni film (free cinema)*. *National Film Theater* je postalo mesto organiziranja projekcij domačih in tujih raznoraznih filmov, zbiranja režiserjev in kritikov kot so Karel Reizs, Lindsay Anderson, Tony Richardson in drugih, ki so zavračali prevladujoče filmske konvencije, tradicionalno režijo in scenarije. Obračati so se začeli k 'navadnim' ljudem v resničnih situacijah katere so lahko opazovali in snemali tudi z lažje prenosljivimi kamerami opremljenimi z zvokom, ki so takrat že bile na voljo. Lindsey Anderson je o teh spremembah zapisal: „Osnovna naloga umetnika ni interpretirati niti ne propagirati, ampak ustvarjati“ (Barsam 1973, 231). Najbolj znani filmi tega gibanja, ki zaznamujejo prehod v 'novo' šolo dokumentarnega filma, posneti izključno za kinematografsko prikazovanje so *Thursday's Children* (1954) Lindsaya Andersona in Guya Brentona, *O Dreamland* (1953) in *Every Day Except Christmas* (1957) Lindsaya Andersona, *Momma don't allow* (1956) Karla Reizsa in Tony Richardsona, *We are the Lambeth Boys* (1959) Karla Reizsa, David (1951) Paula Dickonson itd (Barsam 1973, 226-237).

Kot protiutež *griersonovskim dokumentarcem*—dramatizacija in kreativno obravnavanje dokumentarnega gradiva, se je v Franciji razvil *film-resnice (cinema verite)* – čim bolj objektivno in neposredno podajanje zunanjega sveta. Glavni predstavniki gibanja so Chris Marker, Pierre Perrault, Mario Puspoli, Jacques Rozier in Jean Rouch, katerega delo je *Kronika nekega poletja* (1960), pa danes kritiki pojmujejo za njegov manifest. Gibanje je podprl tako André Bazin kot tudi italijanski neorealisti Roberto Rosellini, Vittorio de Sica in Luchino Visconti. Skoraj istočasno se je v ZDA razvil *direktni film (direct cinema)* z avtorji kot so Robert Drew, Richard Leacock, brata Maysles, Emile de Antonio, Frederick Wiseman itn. Njegovi predstavniki so zavračali tipično dokumentarno produkcijo tistega časa, na dokumentarni film so gledali kot na nadaljevanje novinarske prakse, na televizijo pa na kot idealni medij za dokumentarne filme, ki naj bi se ukvarjali s problemi družbe. Razlika med *direktnim filmom* in *filmom-resnice* temelji na vprašanju, kakšna je vpletenost ustvarjalca – za *direktni film* je značilen observacijski pristop oziroma nevmešavanje filmskega ustvarjalca in snemanje življenja kakršno je, ustvarjalci *filma-resnice* pa se aktivno udeležujejo in prevzemajo vlogo provokatorja (Šprah 2010, 107). Omenjene žanre (*film-resnice in direktni film*)

izpostavljam zato, ker je nadaljnji razvoj dokumentarizma potekal po dveh različnih poteh. Prva pot je dokumentarni film pogosto pripeljala pod okrilje programskih shem različnih televizij v katerih še danes prevladuje visoko proračunska institucionalna produkcija utemeljena na gieronovem modelu. V tem modelu film predstavlja tržni produkt, ki lahko ustvari ogromen dobiček. Druga pot pa je dokumentarnemu filmu prinesla manjšo tržno, ampak večjo umetniško vrednost. Največkrat so to filmi, osredotočeni na različne aktualne problematike s ciljem vzbuditve razmisleka o subjektu, odnosu med gledalcem in filmom ter o samem procesu snemanja.

V Evropi se je po vojni v komunističnih državah začelo govoriti o *črnem filmu* in kasneje pod vplivom *francoskega novega vala* o *črnem valu* (zlasti v Jugoslaviji z avtorji kot so Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Krsto Papić, Karpo Godina itn). *Črni film* je sistem kritiziral, vendar ga ni problematiziral (Barnouw 1993, 266). Kritična distanca, značilna za *črni val*, je bila značilna tudi za filme na Zahodu. Šestdeseta in sedemdeseta leta je tako zaznamovala politična nesigurnost, kritika sistema ter veliko število cenzuriranih filmov. Kljub temu pa omenjeno obdobje imamo danes za obdobje preporoda dokumentarnega filma, katero je prineslo svežino in kreativnost produkcije. Godard je kot predstavnik *Novega vala* v šestdesetih letih redefiniral način, kako gledamo na film ter kot filmski esejist in poet ustvaril t.i. filmski jezik kot realni del poročanja. Ogromno prelomnico v zgodovini filma označuje tudi konec sedemdesetih let in pojav *video*⁶ tehnologije, ki s seboj prinese številne prednosti ter omogoči pristope, ki so do takrat bili nepredstavljivi (poceni kasete, možnost snemanja v zelo slabih svetlobnih pogojih, lahka kamera, video predvajalniki, predvsem večja svoboda in neodvisnost ustvarjalcev itn).

Produkcija dokumentarcev je od tistega momenta naprej zabeležila znatno rast, njihova forma pa se do danes ni dosti kaj spremenila. Ne glede na številne tehnične izboljšave, filmski jezik ni doživel nobenih večjih prelomov ali pretresov. Zato se bomo v

⁶ Termin video označuje vse gibajoče slike, posnete ali shranjene v digitalnem formatu, v nasprotju z analognimi tehnologijami, ki uporabljajo celuloidni film (35 mm, 16 mm, 8 mm). Videoprodukcija se je zaradi nizkih stroškov snemanja, montaže in distribucije (ter seveda zaradi manjše kvalitete posnetkov, predvsem v svojih začetkih) najprej uveljavila pri neodvisnih producentih in nizkoprorračunskih filmih.

nadaljevanju bolj kot razvoju forme posvetili temam, s katerim se dokumentarni film v najnovejšem obdobju ukvarja. Filmski kritiki posvečajo mnogo pozornosti analizi nove dokumentarne teorije in vzrokov, ki so pripeljali do oblikovanja sodobnega dokumentarca. Konec dvajsetega in začetek novega stoletja je prinesel številne družbene spremembe, trende in posebnosti. Film je postal pogosto politično orožje v boju proti neokolonializmu in kapitalizmu na splošno, večja angažiranost pa je omogočila bolj ostro kritiko družbe in njenih različnih sistemov (Šprah 2010). Novejšim aspektom dokumentarnega filma se bom bolj podrobno posvetila v drugem delu, na naslednjih straneh pa bom pozornost preusmerila na pojem filmske reprezentacije kot ene od temeljnih nalog aktualne teorije dokumentarnosti v sferi gibljivih podob.

1.2 DOKUMENTARNE REPREZENTACIJE REALNOSTI

Film je resnica 24-krat na sekundo, vsak rez pa je laž.

(Jean-Luc Godard)

Namen sledečih strani je na kratko predstaviti številne načine pojmovanja resnice oziroma problem reprezentacije in reprezentabilnosti resničnosti ter njihov vpliv na različne avtorske pristope k dokumentarnemu filmu. Osnovna značilnost dokumentarnega filma je, da dokumentarec „ne temelji na fiktivnem, izmišljenem in posebej uprizorjenem, insceniranem dogajanju, marveč izhaja iz realnosti in prikazuje stvarne osebe v njihovih okoljih“ (Kavčič in Vrdolec 1999, 145). Kot temeljne dokumentarne zvrsti pojmuje: etnografski, etnološki, znanstveni, zgodovinski, politični, družbenokritični, vojni, propagandni, arhivski, poetični, prvoosebni oziroma subjektivni dokumentarni film, dokumentarni esej itn. Na podzvrstni ravni pa lahko govorimo o: žurnalističnem, teznem, protestnem, raziskovalnem, potopisnem, reportažnem, biografskem, portretnem, dnevniškem, izobraževalnem dokumentarcu itn. Z vidika ožje tematike pa o: feminističnem, gejevskem, travmatičnem, spominskem,

glasbenem, športnem, gorniškem dokumentarecu itn. Dokumentarne prakse lahko ločimo na čiste dokumentarne oblike – načini dokumentarne reprezentacije resničnosti in na križane t.i. hibridne dokumentarne oblike, katere nekateri iz vidika strukture postavljajo med čiste dokumentarne in čiste fikcijske vsebine (na primer pseudo-dokumentarec, dokumentarna drama, mokumentarec itn.) (Šprah 2010, 27–28).

Dokumentarni film ima dvojno protislovno naravo – je objektivni zapis resničnosti, hkrati pa tudi osebno subjektivno pričevanje o nekem dogodku. Objektivnost, kot temeljni vidik resničnosti in z njo povezani problemi doseganja resnice seveda niso niti novi niti vezani izključno na polje dokumentarnega filma. Ravno vtis realnosti je tisti dejavnik, s katerim se dokumentarna reprezentacija najočitneje razlikuje od ostalih reprezentacijskih načinov. Dokumentarni film si zastavlja protisloven cilj: prek filmskega medija nam želi posredovati stvari take, kot so, torej ravno kot neposredovane. Za pojem reprezentacije je v polju filmske teorije značilna podobna mnogopomenskost kot za koncept realizma. Nedvomno pa je sam pojem realizem v dokumentarnemu filmu, eksplicitno ali implicitno, zelo pogosto prisoten. Čeprav sam izvira iz filozofije ga lahko najdemo v središču pozornosti mnogih filmskih teoretikov, kar kaže, da med resnico in filmom kot reprezentacijo resnice ter formalne in produkcijsko politične implikacije obstaja neka težava, ki je vezana na film kot izrazno sredstvo. Kot pravi Ličer: „Na področju dokumentarizma pogosto je prav filozofija tisti skriti, nezavedni pojmovni temelj, okrog katerega se vzpostavljajo in razmejujejo partikularni dokumentaristični pristopi“ (Ličer v Šprah 2010, 274). Dokumentarni film v očeh gledalcev že v osnovi ponuja objektivni in nepristranski pogled na obravnavan problem. Vsi elementi filma naj bi tako predstavljali ogledalo resničnosti oziroma interpretirali resničnost takšno kot je. Zato v predpostavki dokumentarizma velja, da gledalci vsebino percipirajo in interpretirajo kot resnično. Številni avtorji se vedno znova sprašujejo, kaj pa naj bi pojem resnice v filmskem jeziku sploh pomenil? Dokumentarno resnico pogosto razumejo kot organiziran skupek naših mentalnih percepcij. Ali kot navaja Škafar:

Stvarnost je tisto kar se nahaja pred spoznanjem. Nekaj, kar preprosto je preden temu podeliš kakršenkoli pomen, čustvo, doživljaj. Resničnost je po tem tvoja

interpretacija stvarnosti, ki je lahko zelo nezavedna, lahko gre samo za slutnjo ali čutenje, lahko pa je izrazito zavedna, se pravi že skoraj podobna ideologiji, nečemu v kar lahko prepričuješ tudi druge oziroma jih poučuješ, iz tega narediš recept. Resnica pa je doživetje te stvarnosti, nekaj kar velja samo zate, pa to še samo v trenutku tega konkretnega doživetja (Škafar v Šprah 2010, 192).

Dejstvo, da predstavlja filmski jezik le eno od različic interpretacije tistega, kar realnost v določenem trenutku, času in prostoru ponuja, v prvi polovici dvajsetega stoletja pogosto ni vplivalo preveč na izpostavljenost problematiko. Od petdesetih let naprej pa je film resnice predstavil model, eksistenčno zavezan pojmu resnice, katerega še danes pojmuje kot prevladujočo dokumentarno prakso. Tako je prišlo do nastanka vrste prijemov, ki imajo v različnih kontekstih različne vloge in nemalokrat temeljijo na vzpostavljanju razsežnosti ter iskanju razlik med realnim in umišljenim filmom (Šprah 2010, 11). Na področju teorije dokumentarnega filma predstavlja reprezentacijska paradigma do osemdesetih let, ko nastopi t.i. *novi dokumentarec*, enega od najvplivnejših dispozitivov. Avtorjev, ki se ukvarjajo s to temo je veliko, vendar v nadaljevanju omenjam predvsem tiste, za katere menim, da pomembno prispevajo k razumevanju problematike, katero bom izpostavila v naslednjem poglavju dela.

Vizija *realističnega dokumentarca* izvira iz pojmovnika Johna Griersona: „Naš realistični dokumentarni film je zaradi občutka družbene odgovornosti zapletena in težavna umetnost, posebno v času kot je današnji /.../ toda realistični dokumentarec s svojimi ulicami in mesti, z revnimi četrtmi, z blagovnicami in tovarnami, si je zastavil nalogo ustvariti poezijo tam, kamor še nikdar ni stopila pesnikova noga in kjer ni enostavno izpolniti ciljev do te mere, da bi zadostili potrebam umetnosti“ (Grierson 1979, 41). Občutek realnosti, ki ga ustvarja film, po Christianu Metzu tvorijo štirje elementi: predpogoji izkušnje, analogni indici (vizualna reprezentacija), psihološko zaznanje toka realnosti in ne nazadnje zvok. Vsi ti elementi v gledalcu filma vzbudijo občutek realnosti, kaj v filmu najpogosteje imenujemo dokumentarnost ali kot pravi Metz – zanašanje na neke vrste dokumentov (Dudley 1984, 43). MacCabe pa je prepričan, da predstavlja filmski princip pripovedovanja o dogodkih vrsto dominantnega diskurza, s katerim se vzpostavlja svojevrstna metagovorica. Gledalec

resnice ni zmožen razumeti zgolj skozi diskurz filmskih akterjev, kar pomeni, da brez metagovorice gledalcu resnica ni dosegljiva. Diskurz vzpostavlja situacijo, v kateri je resnica neke filmske realnosti predstavljena kot dokončna resnica, v katero ne dvomimo. Na ta način dominantni diskurz pogosto lahko vzpostavi 'nedvomni status' reprezentacije realnosti (Šprah 2011, 49).

Za razumevanje problematike je vsekakor pomemben tudi Hallov pogled, ki ga avtor utemelji na dejstvu, da vsaka družba umetno konstruira svojo kulturo, ki je bistvena za njen obstoj. Reprezentacijo definira kot tisti element družbe, ki je konstruiran in prevladuje v prav vsakem pogledu njenega obstoja. Opišemo jo lahko kot poglavitno prakso, ki ustvarja kulturo in ključne momente vpete v njen tok (Hall 2003). Diskurzivne prakse v Hallovom modelu predstavljajo formacije idej, podob in praks, ki se formirajo v oblike znanja ter tako vplivajo na socialno aktivnost v družbi. S pomočjo reprezentativnih sistemov oziroma konceptov in znakov posamezniki sami konstruirajo pomen (Hall 2003, 25–43). Interpretacija samih videnih podob je za dokumentarni film bistvenega pomena. Odvisno od percepcije in interpretacije posameznika vsak gledalec pridobi izkušnjo, ki je predvsem subjektivne narave. Labarthe (1998, 63) o tem zapiše: „Od samega začetka razvoja filma torej obstajata dve liniji razvoja: film kot umetnost podobe in film kot umetnost realnosti“. Torej način kako bo posameznik dojel izsek družbenega resničnega življenja predstavljenega na filmskemu traku, ima značilen pomen že od samih začetkov produkcije dokumentarcev. Jameson (2001, 161) pa se fenomenu realizma in njegove kritike posveča malo drugače. Avtor je namreč prepričan, da nobena pristna ali radikalna kultura ne more nastati brez kompleksne spremembe družbenega sistema, iz katerega sama izvira. Razvojne momente realizma smatra za produkt neposrednih družbenih dejavnikov Zahoda, medtem ko je realizem sam obravnavan kot „komponenta obsežnega zgodovinskega procesa, utemeljenega na 'pridobitvah' kapitalistične 'kulturne revolucije'“ (Šprah 2011, 45).

Nichols⁷, eden od referenčnih teoretikov področja, na začetku svoje knjige *Introduction*

⁷ Eden od najvidnejših sodobnih teoretikov in avtor obsežnih raziskav dokumentarnega filma čigavo delo *Introduction to Documentary* iz leta 2001 kot povzetek in konceptualna nadgradnja dela *Representing Reality* uporabljam kot osnovno referenco v tem poglavju.

to *Documentary*, dokumentarni film označi kot reprezentacijo sveta (Nichols 2001, 2). Dokumentarizem definira skozi tri različne poglede, ki pojasnjujejo, kako diskurzi oblikujejo produkcijo, tekst in potrošnjo dokumentarnih vsebin. Načini vključujejo opredelitev problema, predstavitev ozadja, preiskavo trenutnega stanja (pogosto iz več različnih vidikov) ter rešitev ali predlog možne rešitve. Paradigmatsko strukturo dokumentarnih vsebin avtor utemeljuje na treh vidikih reprezentacije zgodovinskega sveta in reševanja problema:

1. Dokumentarizem z vidika filmskih ustvarjalcev je institucionalna praksa s svojim lastnim diskurzom – obstoj skupnosti dokumentaristov, ki si delijo skupen jezik in cilje za reprezentacijo resničnega sveta.
2. Dokumentarizem z vidika teksta dokumentarne vsebine identificira kot filmske žanre – vzpostavljajo določena pričakovanja občinstva ter določajo značilnosti določene vrste medijskih tekstov.
3. Dokumentarizem z vidika občinstva raziskuje pričakovanja gledalcev ('dokumentarni način angažiranja') – gledalci pričakujejo predstavitev resničnih ljudi, prostorov in dogodkov ter specifičen način reprezentacije, da bi pridobili nova znanja in možnosti razumevanja družbenega sveta

(Nichols 1991, 18).

Nadalje Nichols predlaga tri tipe realizma – *empirični*, *psihološki* in *zgodovinski realizem*. *Empirični realizem* predstavlja najbolj splošno obliko realizma. Navezuje se na naturalizem in je domena indeksične kvalitete fotografske podobe in posnetega zvoka. *Psihološki realizem* predstavlja občutek verjetne in točne reprezentacije človeške percepcije in emocij. Minimizira svoj status kot družbeno konstruirano realnost z namenom maksimizacije vtisa neposrednega, takojšnjega dostopa do emocionalne resničnosti. *Zgodovinski realizem* pa je oblika vizualne histografije. Predstavlja kombinacijo reprezentacije sveta in reprezentacij o svetu, dokazov in argumentov, katerim daje ambivalenten status. Zgodovina je ambivalentna, ker je obenem živeta

izkušnja družbenih dogodkov kot se zgodijo in zapisani diskurz, ki o teh dogodkih govori.

Avtor kot temeljno značilnost dokumentarne reprezentacije izpostavi 'sočasno uporabnost' večpomenskosti, zajete v kontekstu samega terminološkega izhodišča in njegovih rab v različnih kontekstih. Na področju filmske kritike naj bi tako prevladoval pomen reprezentacije kot podobe, modela, opisa ali prikaza (Šprah 2010, 40). Dokumentarno reprezentacijo opredeli kot „načine organizacije teksta v odnosu do določenih ponavljajočih se značilnosti ali konvencij“ (Nichols 1991, 32). V eni od najbolj razvitih klasifikacij dokumentarizma Nichols opredeli šest stopenj dokumentarnih načinov reprezentacije kot dominantnih organizacijskih vzorcev okoli katerih je tekst v dokumentarnih vsebinah strukturiran, in sicer:

1. *Poetični način* – v središče postavi vizualne asociacije, subjektivne impresije, občutke, afekte, ton in ritem ter formalno organizacijo teksta. V poetičnem tekstu retorični element pogosto ostane nerazvit ter ga lahko razumemo na več načinov.
2. *Razlagalni način* – pojavi se v 20. stoletju ter izpostavi neposredno nanašanje na probleme zgodovinskega sveta z namenom prepričati občinstvo o rešitvi teh problemov. Značilna je uporaba diskurzov objektivizma, naturalizma in realizma, uporaba montaže, rekonstrukcij, arhivskega gradiva, mnenj strokovnjakov ipd.
3. *Opazovalni način* – najbolj značilen za direkten film in film resnice ter tehniko nevmešavanja filmskega ustvarjalca v proces dokumentiranja resničnega sveta. Občinstvu daje občutek neposrednega dostopa do vsakdanjih življenjskih zgodb ter vabi k zavzemanju za aktiven odnos do prikazane tematike.
4. *Interaktivni način* – se pojavi v šestdesetih letih prejšnjega stoletja ter v središče postavi reprezentacijo in rekonstrukcijo zgodovinskega sveta s pomočjo interakcije ustvarjalca in subjektov ter uporabo arhivskih posnetkov. Značilna je odsotnost režiserja, uporaba intervjujev, dokaznih prič, izogibanje komentarju ipd.
5. *Refleksivni način* – dokumentarno formo postavlja pod vprašaj tako, da fokus iz vsebine prenese na način kako je resničen svet v tekstu predstavljen. Pogosto uporablja konvencije parodije, ironije in satire z namenom povečevanja zavedanja forme in strukture teksta ter spodbujanja občinstva h kritičnemu dojetju

določene problematike.

6. *Performativni način* – zavrača objektivnost ter daje prednost emocionalnem, subjektivnem in ekspresivnem vidiku filmskega ustvarjanja. Teksti so močno stilizirani, meja med dejstvi in fikcijo je zabrisana, občinstvo pa je pozvano, da se samo odloči o resničnosti dokumentarnih tekstov in zavzame eno od ponujenih pozicij

(Nichols 1991).

Prvi štirje načini (poetični, razlagalni, opazovalni in interaktivni) so značilni za dokumentarni diskurz modernizma, medtem ko reflektivni in performativni način najdemo predvsem v postmodernističnih dokumentarnih oblikah. V praksi, znotraj posameznih filmov, se načini spreminjajo in med seboj mešajo, nikoli niso kronološko linearno razdeljeni, vsak posamezni način pa lahko prevzame določeno prevlado v določenem času in prostoru. Številni teoretiki se strinjajo, da predstavlja Nicholsova razporeditev osrednji filmski kanon ter ga imajo za skrajno ekskluzivnega in konzervativnega. Nicholsova klasifikacija svojo razsežnost kaže prav v številnih kritikah, ki se vrstijo od njenega nastanka pa vse do danes. Kot primer navajam Ličerjevo opredelitev slabosti Nicholsove razporeditve dokumentarnih načinov, ki pravi, da klasifikacija ne problematizira ontološkega statusa svojega objekta, temveč dokumentarno razume kot golo reprezentacijo resničnostnega sveta, ki je popolnoma očiščena ideoloških praks. Kar pomeni, da zanj realnost skozi zgodovino ostaja vedno ena in ista realnost, le naši zdravorazumski poskusi beleženja le-te se spreminjajo (Ličer v Šprah 2010, 277). V nadaljevanju besedila pa avtor posvoji Heglovo predpostavko, da sta spoznanje in objekt spoznanja sama po sebi ločena ter kritizira mnenja, da je vsak avtorski poseg zaznan kot odvečna rekonstrukcija posnete situacije. Reprezentacijski avtorji ne uvidijo, da reprezentacija, na katero stavijo, ni čista pasivnost, temveč je vedno že reprodukcija oziroma aktiven poseg v svet. Z drugimi besedami kritizira prepričanje, da „Avtor mora posneti film brez avtorja. Iz filma mora odšteti proces njegovega nastanka“ (Ličer v Šprah 2010, 283–285).

Precejšnja popularnost dokumentarnega filma ter številni avtorji, ki se posvečajo teoriji

slednjega kažejo na dejstvo, da filmska umetnost kot odličen vir informacij o kulturnem okolju, kateremu pripadamo ima v kulturi velik vpliv – služi kot vsakdanje socialno sredstvo ter je nemalokrat odličen pokazatelj socialnih okoliščin. V filmski literaturi je navedba filma kot medija, ki ga lahko umestimo nekje med realnostjo in podobo, več kot pogosta. Mnogi avtorji so mnenja, da razlike med dokumentarnim in igranim filmov pravzaprav ni. Nichols vendar meni, da je tisto, kar dela dokumentaren film bolj realen od fikcijskega filma dejansko to, da v dokumentarnem posnetku nekaj vrednosti trenutka vztraja in ostane zunaj razumevanja tematske organiziranosti (Randolph 2003, web). Desetletje po Nicholsu Nelmes dokumentarni film opredeli kot v osnovi nefikcijski film, ki naj ne bi vseboval igranih elementov in fikcije (seveda z mogočimi izjemami), prikazuje stvarne ljudi in stvarne dogodke. Je žanr, ki izhaja iz realnosti ter je med filmskimi diskurzi še najbližje realnosti vsakdanjega življenja (Nelmes 2002, 212). Kritika dokumentarnega realizma se tako izostruje predvsem v oporekanju predpostavki, da si dokumentarni film kot temeljno nalogo postavlja dokazano in pošteno dokumentirati resničnost sveta, v katero gledalci lahko brez dvoma verjamejo. Bontizer navaja, da „kamera objektivno prenaša opazovano realnost“ in se v nadaljevanju sprašuje za katero objektivnost pravzaprav gre: „za objektivnost mehanike ali za objektivnost gledišča tistega, ki z njo upravlja?“. Zapiše tudi, da je dokumentarec žanr, poln pasti, primeren za prikrite manipulacije in zahrbtne prevare prav v imenu realnosti in zaradi dozdevne objektivnosti kamere (Bontizer v Šprah 1998, 137).

Eden od najbolj aktivnih sodobnih filozofov in filmskih teoretikov Rancière razliko med dokumentarnim in fikcijo opredeli tako, da najprej pojasni kaj ni razlika med njima. Tako pravi, da dokumentarni film ni nasprotje fikcijskemu filmu, ker nam kaže podobe, zajete iz vsakdanje realnosti ali pa arhivske zapise dogodkov, ki so se dejansko zgodili. Izmišljene zgodbe ne interpretira s pomočjo igralcev ter se za razliko od fikcijskega filma v uprizorjenih situacijah postavi na stran realnega. Razlika je v tem, da je zanj realnost določena danost, ki jo je mogoče razumeti in ne preprosto neki učinek, ki ga je mogoče ustvariti (Rancière v Šprah 2010, 7). Eden od avtorjev, ki nasprotno temu, pod isto realistično oznako uvršča tako igrane kakor dokumentarne filme je Wayne. V svoji razpravi *Realism: Eleven Theses and Some elaborations* kot nujne predpogoje za opredelitev neke filmske dejavnosti kot realistične navede kritičnost, reflektivnost in

razvojno dinamiko. Realizem pa opredeli kot inovacijo, vselej odprt in nedokončan projekt, ki je nujen element družbene biti in njenega bogastva (Wayne v Šprah 2011, 82–83).

Omenjen dvom govori v prid dejstvu, da na dokumentarnost vselej lahko gledamo na dva načina: na dokumentarnost kot objektivno (informacija vrednost) na eni strani in dokumentarnost kot subjektivno (socialni in osebni aspekt) interpretacijo realnosti na drugi. Hall (2003, 87) pravi, da cilj filma kot medija ni zrcaljenje popolnega realnega socialnega življenja družbe in posameznikov. Temu priča tudi dejstvo, da nas socialna konstruktivistična perspektiva uči, da nobena reprezentacija ni nikoli popolnoma resnična, zato ker nikoli ne more zajeti popolne slike, nekatere elemente vključi nekatere pa tako iz filma kot tudi iz gledalčevega pogleda izključi. Vendar pa kamera, kot osnovno tehnično orodje filma, lahko katerikoli dogodek prikaže z večih gledišč. Zato je od gledalca odvisno, ali in v kolikšni meri zaupa tehnologiji ter ponujeno večglednost sprejme kot možnost za vzpostavitev lastnega subjektivnega pogleda na neke objektivne dogodke. Williams, avtor knjige *Realism and the Cinema*, v skladu s tem zatrjuje: „Realizem ni samo eden, ampak jih je več. V vsakem obdobju se namreč soočamo s prizadevanji za takšne tehnike in estetiko, ki bi lahko najboljše ujele, zadržale in povrnile tisto, kar bi si nekdo iz realnosti želel zajeti“ (Williams 1980, 41).

Kot že povedano v prvem delu poglavja zgodovino dokumentarnega filma zaznamujejo ‘ciklični preboji in relativni zamolki’. Njegove ključne historične vrhunice tako predstavljajo prehod iz dvajsetih in celotna trideseta leta (‘socialni’ in ‘propagandni’ dokumentarec v ZDA, Angliji in Sovjetski zvezi) ter konec petdesetih in celotna šestdeseta leta (*film-resnice* z vsemi variacijami) (Šprah 2010, 71). Od druge polovice osemdesetih let do danes smo priča novemu preboju ter porastu popularnosti dokumentarne produkcije ter novim zapletom in poskusom redefiniranja njenega odnosa do resničnosti. Deleuze pojav govora o *novem realizmu* ter ponovno preizpraševanje razmerja človeka in sveta pripisuje krizi podobe–fikcije *starega realizma*. V osemdesetih letih je prišlo do kolapsa socialističnih vrednot, pojavilo se je nezaupanje v zgodovino in realnost. Realizem se je od takrat naprej razvijal v specifični minimalistični obliki v Iranu, kot observacijski realizem v Tajvanu ter kot reakcija na

epsko-zgodovinska filmska dela na Kitajskem (Šprah 2011, 67–68). Vse to naj bi prispevalo k nastanku novih zapletov ter poskusom ponovnega vzpostavljanja in redefiniranja tako dokumentarnega filma kot njegovega odnosa do resničnosti.

2 NOVI DOKUMENTARNI FILM IN NOVI REALIZEM

Radikalne spremembe, ki se v zadnjih petindvajsetih letih dogajajo na področju avdiovizualne dokumentarnosti, ne pričajo le o njeni vitalnosti, marveč tudi o izjemnem pomenu dejanstvenih podob v širšem sodobnem življenju.

(Šprah 2010, 10)

V tem poglavju bom pozornost namenila zgolj sodobnem dokumentarnem filmu, ter izpostavila trende, ki se pojavljajo v zadnjih petindvajsetih letih; natančneje tiste momente v obdobju niza prevratnih dokumentarnih filmskih del, ki so zaslužni za zasnovo pojma *novi dokumentarni film*⁸ oziroma *novi dokumentarec*. Filmski teoretiki posvečajo mnogo pozornosti analizi sodobne dokumentarne teorije in vzrokov, ki so pripeljali do oblikovanja sodobnega dokumentarca. Posamezni avtorji v svojih teorijah uporabljajo različne izraze za novi dokumentarni film: materialistični/dialektični, dekonstrukcijski, postmoderni, novi, novovalovski, postrealistični in post-griersonovski (Šprah 2010). Zaradi boljšega razumevanja ter osebne naklonjenosti bom v delu uporabljala izraz *novi dokumentarec* oziroma *novi dokumentarni film*.

Tako kot kultura je bil tudi dokumentarizem na prehodu v novo tisočletje izpostavljen številnim spremembam. Pod najbolj vplivne spremembe vsekakor štejemo pojav televizije, interneta, globalnega občinstva, 'prekomerno' zahtevo po razvedrilnih vsebinah ter nove digitalne tehnologije. Posledice teh sprememb se kažejo v številnih novih reprezentacijskih strategijah, ki se odpirajo v prostoru med dejstvi in fikcijo (Roscoe in Hight 2001, 24). Zato je nujno na kratko predstaviti tudi področje razvoja in tehničnega napredka, ki prinaša lažjo produkcijo in manipulacijo posnetkov, s čimer resno spreminja sposobnost ustvarjalca, da se dokumentiranju sveta posveti točno in pravično. Tehnološki napredek botruje tudi znižanju stroškov produkcije in distribucije

⁸ Formulacija, ki se v vrsti sorodnih poimenovanj za spremembe v dokumentarnih filmski produkcij (na primer postmoderni, dekonstrukcijski, novovalovski ali post-realistični dokumentarec) dozdeva najustreznejša zavoljo zgodovinske relevantnosti zavesti 'novega' v prelomnih momentih filmske umetnosti (Šprah 2010, 10)

ter tako posledično vpliva na razmah dokumentarne produkcije, kakršno poznamo danes. Zaradi številnih sprememb se tudi sama narava filmov v zadnjih dvajsetih letih v primerjavi z kinematografsko tradicijo, opisano v prvem poglavju, spreminja. V sami kinematografski sferi je dokumentarec danes prisoten bolj kot je bil kadarkoli po drugi svetovni vojni. Edino v svojem začetnem obdobju, ki seže približno do konca tridesetih let dvajsetega stoletja, je imel dokumentarec tako razvejano infrastrukturo in domet kot danes. Dokumentarni filmi v kinematografih so postali komercialno uspešni, televizijske hiše so začele z masovnim vlaganjem denarja v produkcijo dokumentarcev, katere nato predvajajo na svojem televizijskem kanalu ali jih distribuirajo in prodajajo drugim televizijskim hišam. Za dokumentarni film to pomeni selitev iz kinematografskih dvoran v udobje gledalčevega doma oziroma na televizijo, čigar publika v številu daleč presega kinematografsko. Vendar pa sprememba, ki je posledica tržnega uspeha sodobnih dokumentarnih filmov, pelje v razmislek ali lahko te filme res uvrstimo med dokumentarne. Zato bom v nadaljevanju pozornost posvetila samo *kinematografskemu filmu in TV-dokumentarce* pustila ob strani.

Drugo poglavje tako namenjam premikom, ki so se zgodili v dokumentarnem filmu kot jih predstavlja delo *Prizorišče odpora; Sodobni dokumentarni film in zagate postmoderne kulture* Andreja Špraha. V njem avtor kot temeljno značilnost *novoga dokumentarnega filma* označi preizpraševanje lastne reprezentacijske narave oziroma „ustreznosti paradigme predstavnosti za zaobjetje celovite izkušnje dokumentarca, ko ta ne temelji več na celo(vito)sti, koherentnosti in sklenjenosti (obravnavanega) sveta, pač pa se zaostruje na njegovih razcepkih, brazdanju, dolbenju, fraktacijah ...“ (Šprah 2010, 35). Preden bom besedo končno dala novim dokumentarnim silnicam, nadaljujem problematiko prejšnjega poglavja z novimi težnjami v realistični paradigmi ter opisom spremembe gledanja na dejanskost, katero je treba vedno in zmeraj izpraševati ter obravnavati v skladu z njeno spremenljivostjo. Pomembna je identifikacija številnih načinov, kako posegamo vanjo; še posebej so pomembne posledice, katere ti posegi povzročajo.

2.1 VRAČANJE REALNOSTI

Z realnim se je nekaj zgodilo.

(Rancière v Šprah 2011, 167)

Pregled načel in ustvarjalnih metod kritično motiviranega realizma in prelet prek njegovih najaktualnejših problematik nas pripelje do koncepta novega realizma, kateremu se Šprah podrobneje posveča v svojem zadnjem delu *Vračanje realnosti; Novi realizem v sodobnem filmu*. Ugotavlja, da se pozornost filmskih ustvarjalcev preusmerja iz tradicionalnih filmskih središč na obrobje družbe, celo proti tretjemu svetu. Kot pomembne razloge premika navaja pojav novih izraznih oblik, ki jih poimenuje z izrazi *novi svetovni film*⁹ in *novi realizem*¹⁰. S tem predstavljata novo vrsto odpornišva, s katero filmska umetnost poskuša definirati in spreminjati razmerje med posameznikom in družbo. Vprašanje, ali podobe lahko spreminjajo svet, danes ni več aktualno. Novi film prizadeva odgovoriti na vprašanja, kaj je treba spremeniti in kako (Šprah 2012, elektronska pošta). Preden pa se bomo podali k obravnavi poglavitnih oblik in tendenc *novega realizma*, bom izpostavila nekatere značilnosti stanja, iz katerega se je razvil.

Debeljak po Webru povzema pet družbeno-zgodovinskih obdobj v razvoju moderne umetnosti,¹¹ ki so ključna za razumevanje današnjega stanja umetnosti, in sicer: obdobje renesanse, institucionalizacija umetnosti v 18. stoletju, obdobje romantike, zgodovinsko avantgardna gibanja 20. stoletja ter postmodernizem. Za boljše razumevanje problematike poglavja posebej izpostavljam obdobje tako imenovane postmoderne umetnosti, ki se je pojavila sredi dvajsetega stoletja, v kinematografskem diskurzu pa je

⁹ Novi svetovni film je termin, s katerim Šprah zaobjame vrsto novih kinematografij (kako fikcijski kot dokumentarnih) čigave temelje išče v reafirmaciji fenomena filmskega realizma.

¹⁰ “Vse večje zanimanje za ponovni premislek, vnovično vrednotenje in zlasti vzpostavljanje neposredne sogovornosti med refleksijo ključnih teoretikov realizma (zlasti Bazina, Kracauerja in Cavella) ter tisto filmsko ustvarjalnost aktualnosti, ki jo opredeljujemo s pojmom novi realizem” (Šprah 2011, 34).

¹¹ Postopno se ukinja tudi razlika med javnim in zasebnim iz moderne tradicije, saj muzeji, galerije, založniške hiše ter vrsta drugih umetniških ustanov postajajo vse bolj ustanove prefinjenega političnega nadzora (Debeljak 1999).

vrhunec doživela v sedemdesetih letih (Debeljak, 2002). Postmodernizem ali postmoderna doba se nanaša na čas v katerem živimo. Od moderne dobe se razlikuje po pluralnih življenjskih stilih, informatizaciji proizvodnje, razmahu potrošništva in koncu velikih ideologij (Stankovič 2002, 351). Njen cilj je še vedno, kot tudi nekaterih prejšnjih obdobij, zlitje umetnosti z vsakdanjim življenjem. To dosega z estetiziranjem vsakdanje izkušnje (vse lahko označimo za umetnost) v prevladujoči atmosferi korporativnega kapitalizma, ki nas obkroža na vsakem koraku ter njegove množične uporabe. Baudrillard kot osnovno značilnost obdobja jemlje pluralnost sveta in resnice – svet spektakla in simulacij, v katerem je posameznik sposoben ustvarjati prijetne in domače umetne svetove (Baudrillard 1999, 374). Postmodernizem označuje svobodnejši svet, kulturne in intelektualne spremembe, razpad hierarhij znanja, okusa in mnenj, premik od besede k sliki, ideje brez meja ipd.

V središču kulturnih sprememb postmodernizma je kritika modernizma in pogleda na realizem tistega časa. Številni avtorji ga opredeljujejo kot reakcijo na ‘banalnost’ modernizma – vse kar je moderno se poskuša zanikati, postmoderno pa se povzdiguje na najvišjo raven. Pojavi se dvom v objektivno resničnost ter diskurze znanosti – kriza reprezentacije, impulzija pomenov in sesedanje resničnega. Umetnost se tako razširja na vsa področja življenja, pride do mešanja stilov in različnih kulturnih posebnosti v nek skupen umetniški izraz. Po predpostavkah postmoderne kulture „dokumentarna zavzemanja naj bi tako prehajala v novo kulturno paradigmo, za katero je značilno zlasti ‘odvečnost realnosti’ za zasnovo dejanskosti ‘videnja in videnega’“ (Šprah 2010, 14). Postmoderni dokumentarizem zaznamuje: pojav množične umetnosti, preizpraševanje dokumentarne teorije in produkcije, reflektivnost, subjektivnost, zavračanje profesionalizma, nove digitalne tehnologije za produkcijo posnetkov in nove možnosti za njihovo manipulacijo, uporabo parodije, ironije in satire kot kritičnega komentarja, uporabo fikcijskih kod in konvencij, razvedrilnost in senzacionalizem. Posameznikovo subjektivno dožemanje in pojasnjevanje življenja na sploh je bistvenega pomena. V filmskem svetu pa to pomeni, da tudi kamera postaja vse bolj in bolj osebna, vsebino pa zaznamuje subjektivnost filmskega ustvarjalca. Vse to pripomore razvoju novih reflektivnih oblik dokumentarnih tekstov in popularizaciji dokumentarnih vsebin. Formalne spremembe pridejo do izraza v pojavu novih različic dokumentarnih

formatov. Prve temeljijo na notranjih spremembah ter se kažejo v nastanku dveh novih dokumentarnih načinov reprezentacije resničnosti – reflektivnih in performativnih filmov. Druge pa zaznamuje pojav novih hibridnih dokumentarnih oblik kot so dokumentarne limonadnice, dokumentarne drame, resničnostna televizija¹², amaterski dokumentarni filmi, naključni posnetki itd., katere povzročijo sesedanje resničnosti oziroma izginjanje tradicionalnih mej med dramo, dejstvi in fikcijo. Sesedanje resničnosti lahko opišemo s tezo, da zanašanje dokumentarizma na razliko med resnico in neresnico v postmodernizmu ne zdrži Baudrillardove teze, da ni več razlike med medijsko reprezentacijo in originalnimi dogodki ter posledično nima več dokaza za svojo avtentičnost (Roscoe in Hight 2001, 28–29).

Tako kot vsem prejšnjim obdobjem se tudi postmodernističnemu realizmu ni bilo lahko izogniti ostrim kritikam. Poglavitna kritika postmodernizma pokaže, da je resnica, tako kot tudi v modernizmu še vedno pod vprašanjem ali dokumentarizem resnico zares samo predstavlja ne da bi nam podajal dokaze o pravi resnici. Brisanje meja med fikcijo in dejstvi, vprašanje reprezentacije samo še bolj zakomplicira. Kot opazuje Collins, je reprezentacija vedno konstrukt. Dokumentarne in igrane vsebine so skonstruirane kot fikcijske vsebine. Dokumentarne podobe se torej ne morejo razlikovati kaj dosti od fikcijskih in obratno. Kot sem pa že omenila, reprezentacija vedno rabi interpretacijo resničnosti. Po njegovem mnenju interpretacija nikoli ni povsem nevtralna, saj za kamero vedno stoji filmski ustvarjalec, ki ima svoj pogled na svet in je zato vedno subjektiven (Collins 1990). Štrajn¹³ pa v svojem članku o realizmu pravi: „Realizem si je tako mogoče predstavljati kot mentalni prostor, ki se s percepcijo filma oblikuje tako, da omogoča dinamično konstrukcijo subjekta bodisi v procesih vsake dvosmerne identifikacije bodisi v gledalčevem enostavnem razločevanju subjektivno-objektivnih relacij v gibljivih podobah“ (Štrajn 2009, 240–241).

Šprah vse večje nezaupanje v postmodernistične vidike razmerja subjektivno –

¹² “Nujno je opozoriti na dejstvo, da je dokumentarec (lahko) tisti, ki pereče družbene spremembe ‘preiskuje’, jih sondira in analizira, medtem ko so formati realnostne TV tisti, ki tako ali drugače afirmirajo in utrjujejo podobo sveta, kakršno narekuje diktat kapitalističnega gospostva” (Šprah 2010, 109).

¹³ Profesor filozofije, raziskovalec edukacije in estetike.

objektivno in prevlado nezaupljivega korporativnega filma, označi kot vzrok začetka zatona paradigme postmodernizma in nove težnje po poskusih *oživljanja* oziroma *reinvencije* realizma¹⁴. Vendar pa *novi filmski realizem* odseva tudi dejstvo, da resničnost ni več vprašanje zgolj same oblike. Kot je razvidno iz podnaslova (*Novi realizem v sodobnem filmu*), imamo opravek imamo s fenomenom sodobnega *svetovnega filma* ter vznikom *novega realizma* kot njegovega teoretskega oporišča. Za proučevanje novih ustvarjalnih procesov je značilna tudi težnja po ponovnem premisleku dela avtorjev André Bazina, Siegfrieda Kracauerja in Stanleya Cavalla, ki so zaslužni za uveljavitev izvornih pristopov v opredeljevanju razmerja filma in sveta (Šprah 2011, 20). Tako eno od poglobitvenih protislovij filmskega realizma, danes podkrepljuje dejstvo ponovnega ovrednotenja dela francoskega teoretika Bazina, ki je nekoč zapisal:

Vodilni mit, ki je navdihoval iznajdbo filma, je torej izpolnitev mita, ki je v devetnajstem stoletju prevladoval pri vseh tehnikah mehanske reprodukcije realnosti, od fotografije do fonografa. To je mit integralnega realizma, poustvaritve sveta v njegovi lastni podobi – podobi, ki ni obremenjena s svobodo umetnikove interpretacije ali z nepreklicnim minevanjem časa. Če film v svoji zibelki ni imel vseh lastnosti prihajajočega totalnega filma, je bilo to proti njegovi volji: vile tehnologije mu je še niso bile zmožne podeliti, čeprav so si to želele (Bazin v Šprah 2012, 10).

Šprah ponovno odkritje Bazinovega značaja pripisuje viziji daljnosežnosti njegovih ugotovitev ter „dejanskosti reaktualizacije njegove misli, ki se odvija sočasno s fenomenom vračanja realnosti v sodobno kinematografijo“ (Šprah 2012, 10). Po temeljnih načelih gibljivih podob, če verjamemo Bazinu, je kinematografski segment samo še ena od oblik nadaljevanja filma z drugimi sredstvi. Filozofija pa predstavlja konceptualno prakso in zato teorija filma ne govori ‘o filmu’, temveč o konceptih, ki jih

¹⁴ Revitalizacija realizma je fenomen, ki je v zadnjih letih močno okupiral filmske in medijske študije. Kot izbrane relevantne naslove Šprah omenja: Zbornik *Realism and The Audiovisual Media*, *The New Face of Political Cinema: Commitment in French Film Since 95*, *Realism and Popular Cinema*, *Realism and ‘Reality’*, itn.

ta poraja. V osemdesetih letih je tako Deleuze¹⁵ s pomočjo natančnih Bazinovich intuitivnih predpostavk postavil temeljne razlike med *Podobo–gibanja* (čas podrejen gibanju) in *Podobo–časa* (gibanje podrejeno času) ter izpostavil načelo, v katerem film ne pojmuje kot nasprotje življenja, ampak ga uvršča med njegove poglavitne sestavine. V ospredje postavlja povojni novi film, ki prinaša nove izzive ter ustvarja podobe novih znakov in pomenov (Deleuze 1989, 280).

Novi realizem lahko označimo kot pojem, ki predstavlja trenutno razvojno stopnjo progresivnih realističnih zavzemanj, novih oblik izpraševanj, redefiniranj in zavračanj ustaljenih principov, izčrpanja 'resničnostne' paradigme filmske dokumentarnosti (Šprah 2010, 10–11). Kot oblika umetnosti naj bi bila sposobna predstavljati „dialektični proti-koncept modernizmu, v katerih determinantah prevladuje ‘zavezanost delovanju tržnega sistema’ in dejstvo ‘reificirane strukturiranosti poznega kapitalizma’“ (Šprah 2011, 139). V takih pogojih se kot funkcija novega kapitalizma vzpostavlja: upor proti moči reifikacije v potrošniški družbi in ponovno odkritje kategorije totalitete oziroma ustvarjanje vrednot, ki jih trg in dominantne ideologije ne morejo docela podvreči. Tovrstni upor krepi kritično in politično moč filma ter uveljavlja smiselnost družbenega odpora (Šprah 2011, 139). Na *novi svetovni film* Šprah gleda kot na novo filmsko kategorijo, katerega pojav je možen prav zaradi filmske zavesti, kakršno lahko v filmskem svetu zaznamo v zadnjih petnajstih letih. Problematiko ponazarja skozi analizo fenomenov že obstoječih ali novonastalih stilnih formacij: *novega realizma*, *tretjega filma* in *neominimalizma*. Za sam obstoj *novega svetovnega filma* je odločilno dejstvo doslednega sledenja 'surovemu' realizmu, izčiščenemu prevladujočih nosilcev prenesene pomenskosti. Kljub izraziti globalni razpršenosti pa vendarle lahko prepoznamo nekatere prostore, kjer so ustvarjalne pobude najvidnejše. *Novi svetovni film* tako pripada mladim cineastom predvsem kitajske (Chen Kaige, Zhang Yimou itn.) in filipinske kinematografije (Lino Brocka, Ishmael Bernal, Lav Diaz itn.), sodobnega francoskega filma (Claire Denis, Matthieu Kassovitz, Agnes Varda itn.), britanskega socialnega realizma (Mike Leigh, Ken Loach, Carine Adler, itn.), nemške berlinske šole (Fatih Akin, Angela Schanelec, Thomas Arslan itn.), ameriškega neodvisnega filma

¹⁵ Gilles Deleuze (1925–1995) je en prodornejših filmskih teoretikov, avtor cele vrste konceptov, znan po mnogovrstnosti razumevanja realnega skozi številne spremenljivke filmske ustvarjalnosti – industrijo, umetnosti in tehnologijo.

(Jim Jarmusch, Hal Hartley, Harmony Korine itn.) ter vsem ostalim ključnim prizoriščem in njihovim ustvarjalcem (Šprah 2011, 131–134). Na teoretski ravni pa so to avtorji, ki se perečim problematikam posvečajo v širšem kontekstu novega angažiranega oziroma političnega filma kot so Jacques Rancière, Pascal Bonitzer, Patricia Osganian, Emmanuel Burdeau in drugi (Šprah 2011, 157–159).

Za ključno raziskavo teorije *novega realizma* v navezavi na fenomen *svetovnega filma* štejejo analizo z naslovom *World cinema: Realism, Evidence, Presence* Thomasa Elsaessera,¹⁶ v kateri podaja hipotezo o *ontološkemu obratu* ter razvija kategorijo *novi ontološki realizem*. *Ontološki obrat* predstavlja konstitucijo nove ontologije, utemeljene na redefiniciji konceptov evidence in prezenca. Razlogi samega preobrata naj bi bili najbolj navzočni v dejavnosti tistih ustvarjalcev, ki jih navdihuje prepričanje, da „v kinu ne moremo več zaupati svojim očem (če smo kdaj sploh lahko).“ Izguba temeljnega zaupanja v ‘fotografsko indeksikalno’ razsežnost filma naj bi tako vodila k zasnovi ‘post-fotografske ontologije’ (Elasser v Šprah 2011, 139–143). Čeprav je striktna razmejitev med igrano in dokumentarno panogo filmske ustvarjalnosti v okviru *novega svetovnega filma* zabrisana, Šprah meni, da med *novim dokumentarnim filmom* in *novim svetovnim filmom* vsekakor lahko najdemo precej sorodnosti ali celo vezi, zlasti v tistem delu ustvarjalnosti, kjer se igrani (fikcijski) in dokumentarni dispozitiv tesno prepletata. Denimo v delu avtorjev kot so Lav Diaz, Pedro Costa, Travis Wilkerson in vrsta drugih. Seveda pa ločitev med obema filmskima principoma – tistem, ki temelji na namišljenih likih, zgodbah in dogodkih in tistem, čigar osnova so dejanski dogodki in realni ljudje – še vedno obstaja. Zato karakteristike *novega svetovnega filma* in *novega dokumentarnega filma* še vedno ne moremo dajati v isti koš, saj se tako na produkcijski kot distribucijski ter prikazovalni ravni oba pola še vedno precej razlikujeta. Vsak ima namreč razvejano lastno infrastrukturo fundacij, financerjev, festivalov in ne nazadnje kinodvoran ter specializiranih revij. Čeprav je vrsta podobnih fenomenov zaznavnih v obeh filmskih skovankah, zaenkrat težko trdimo, da gre za dve plati ‘iste medalje’ (Šprah 2012, elektronska pošta).

¹⁶ Thomas Elsaesser je priznan nemški filmski zgodovinar in predavatelj filmskih in televizijskih študij na Univerziteti v Amsterdamu. Je tisti, ki je v sedemdesetih med prvimi opozoril, da je hollywoodski klasični slog razpadel in da ga je zamenjal neklasični slog (nemotivirani protagonisti, pikareskna struktura, nelinearnost, »patos neuspeha« ipd.

Najodločilnejši dejavnik filmskih praks zastavljenega obdobja je nezaustavljiva potreba po družbenem delovanju, konkretnih oblik in načinov umetniškega aktivizma. Vzporedno z družbenopolitičnimi spremembami prihaja tudi do spreminjanja pogojev videnja in vidnega. Istočasno pa se v prve vrste prebijajo ustvarjalne afirmacije *novih identitet*. Slednje se v svojih zasnovah odločilno razlikujejo od splošno sprejetih stereotipov kar pomeni, da je danes dokumentarna zavezanost resnici relativna bolj kot kadarkoli prej. Šprah tako v sklepu pravi, da tudi v smernicah *novega realizma* realistična aspiracija po doseganju realnosti ostaja nerealizirana. Četudi je eno od poglavitnih novorealističnih določil težnja po vzpostavljanju navzočnosti sveta, film te navzočnosti nikoli zares dokončno ne doseže. Tako na novorealistična zavzemanja o filmu ne moremo gledati kot na samoumeven odraz realnosti. Lahko pa jih obravnavamo kot *dejavnike vmesnosti* saj „v realnost zarežejo in vanjo prodirajo, da bi vnašali kali nemira in nelagodja, ki se, četudi izvirajo v njej sami, tam ne uspejo prepoznati“ (Šprah 2011, 309). Lahko torej pridemo do zaključka, da ima pojav bistveno globlji pomen, kot je zgolj revitalizacija določenih kreativnih konceptov.

Pobude *novega realizma* se osredotočajo na tiste ustvarjalne vizije dostopanja k realnosti in možnosti politike vsakdanjega, s katerimi si ustvarjalci prizadevajo obravnavati svet v njegovi družbeni dinamiki. Neposrednost obravnave realnega je tako vplivala tudi na spremembo samih filmskih ‘prizorišč’, kar pomeni zavračanje krajev, prostorov in likov značilnih za mainstreamovski film ter osredotočanje na alternativna prizorišča prezrtih, zapostavljenih območij. Značilno je tudi izumljanje novih kreativnih pristopov, ki so pogosto povezani s tehnološkim razvojem in z možnostmi vsesplošne ‘demokratizacije proizvodnih sredstev’. „Nove tehnologije v fenomenu ‘vračanja realnosti’, ustvarjalcem omogočajo, da se še bolj neposredno približajo življenju, hkrati pa še odločneje realizirajo nekatere temeljne formalne prijeme realizma – zlasti uporabo *plana sekvence*¹⁷ z globino polja v realnem času“ (Šprah 2011, 17). Večplastnost problematike se kaže tudi v luči raziskav, ki se odvijajo v polju komunikacije. Komunikacijski akti in družbene prakse se glede na cilje, vrednote in prioritete

¹⁷ Plan sekvenca pomeni dolge posnetke in globino pola, s čimer prihaja do občutka naključnega, občutka da se dogajanje v takšnih prizorih odvija samodejno.

komunikacije, rekontekstualizirajo na različne načine. Kreativnost v načinih uporabe določenih metodoloških in stilističnih prvin vodi k spreminjanju in prenavljanju temeljnega poslanstva: 'pokazati tisto, česar se ne da reprezentirati'; kot eno temeljnih določil sodobne umetnosti opredeljuje Wajcman v svojem delu *Objekt stoletja*. „Resnica se lahko 'izkaže' šele skozi so-kontekstualizacijo – ne kot reprezentacija oziroma ne kot zgolj – reprezentacija, temveč kot svojstvena oblika komunikacijskega razmerja ...“ (Šprah 2010, 93). Šprah je mnenja, da imamo opraviti z na videz ne rešljivo situacijo, ker „realnost ni nekaj, kar bi neodvisno obstajalo na sebi, ampak gre vselej za produkt določene forme, specifičnega pogleda in odnosa do sveta, kar so nujno že parametri reprezentacije“ (Šprah 2011, 89). Iz tega lahko zaključimo, da reprezentacije ni mogoče preveriti v neposrednem soočanju z realnostjo. Reprezentacija se oblikuje prav skozi posredovana predstavna razmerja, ki so vselej družbeno pogojena.

Razvojno linijo filmskih zavzemanj različni avtorji obravnavajo skozi številne različne pojmovne opredelitve (zaradi premalo prostora jih ne bomo posebej obravnavali) kot so: *digitalni realizem* (Pedro Costa), *socialistični* in *sinkretični realizem* (Jonathan Beller), *pripovedni*, *subjektivni*, *realizem nedomačega* (Florian Grandena), itn. (Šprah 2011, 143–154). Poleg tega se je v zadnjih letih pojavila nova filozofska smer t.i. *spekulativnega realizma*¹⁸, njen glavni akter Quentin Meillasoux pa skuša skozi obračun s Kantom odpreti detajlno epistemološko debato o spoznavnosti in reprezentaciji nasebnosti, kar kaže, da je problem nasebnosti in reprezentacije znova našel pot tudi v filozofijo (Ličer v Šprah 2011, 294). Bruzzi pravi, da je iz raznolikosti perspektiv, ki se nam danes ponujajo, možno razbrati dejstvo, da je pakt med dokumentarnim, realnim in gledalcem veliko bolj enostaven kot si teoretiki prizadevajo misliti. Dokumentarno nikoli ne bo moglo biti realno in nikoli ne bo izničilo to realnost z njeno reprezentacijo. Dokumentarno je proces pogajanja med realnim na eni strani ter podobo in interpretacijo na drugi (Bruzzi 2000, 4). Iz vse te dinamike novega je razvidno, da se

¹⁸ Nastane kot reakcija na antropocentrizem i idealizem postkantovske filozofije, tj. filozofije utemeljene na t.i. Kantovom kopernikanskem obratu u filozofiji. Quentin Meillasoux kot eden od štiri 'očetov' spekulativnega realizma (ostali trije so Ray Brassier, Graham Harman in Iain Hamilton Grant) naglašuje, da je Kantovo gestu umestitve človeka v središče filozofskega univerzuma bolj pravilno poimenovati ptolomejskom kontrarevolucijom ter pravi, da filozofija njino mora odgovoriti navprašanje: Kako je mogoče preišljevat svet brez misli?

hkrati s spremembami v formuli sveta spreminja tudi oblika filmskega pristopa, ki jo soustvarja. Kot bomo videli v nadaljevanju, najdemo poglobljene težnje *novoga dokumentarnega filma* predvsem v iskanju prostora, v katerem lahko filmsko delo postane iniciator, glasnik in tudi nosilec sprememb.

2.2 VIDIKI NOVE DOKUMENTARNOSTI

Film bi moral prenehati 'biti filmski', prenehati bi se moral zgolj samoustvarjati; vzpostaviti bi moral specifična razmerja z videom, z elektronskimi in digitalnimi podobami, zato da bi lahko razvil novo obliko odpornišva in se zoperstavil televizijski funkciji nadzovanja in kontrole.

(Deleuze v Šprah 2010, 216)

Kot vemo, je dokumentarni film v svojem zgodovinskem razvoju prešel vrsto faznih prelomov, ki so vplivali na formiranje njegovih ustvarjalnih prijemov. O zadnjih dveh desetletjih v zvezi z dokumentarnim filmom še ni na voljo veliko literature. Osnovno težnjo pričujočih besedil zato predstavlja pregled prelomnih dogajanj in sprememb, ki so v začrtanem obdobju sodobnosti odločilno vplivale na rekonfiguracijo območja filmske dokumentarnosti. Osnovni namen ni toliko historični pregled turbulentnih dogajanj, temveč obravnava formalnih in konceptualnih obratov v začrtanem tematskem in časovnem polju. Kot sem že na začetku dela navedla, da od petdesetih letih dvajsetega stoletja naprej *cinema verite* oziroma *film-resnice* predstavlja model, ki je eksistenčno povezan s pojmom resnice ter v prejšnji polovici stoletja zavzema mesto prevladujoče dokumentarne prakse. Utemeljen na prepričanju o zmožnosti dokumentarcev, da lahko na spontan način s pomočjo provokacije 'pridemo do resnice življenja', je model postal sinonim za vse tedanje progresivne dokumentarne oblike oziroma tistega njenega dela, ki se je zavzemal za preseganje *Griersonovega modela*.

Grierson, t.i. 'oče dokumentarca' v svoji razpravi *Temeljna načela dokumentarnega filma* izpostavlja tri osnovne dokumentaristične pogoje:

1. Dokumentarec naj snema 'žive' scene in 'žive' zgodbe.
2. 'Originalni' igralci in scena so najboljši vodnik v filmsko interpretacijo modernega sveta.
3. Gradiva in zgodbe, vzete iz 'surove' realnosti, so boljše – 'resničnejše v filozofskem smislu' – od igranega gradiva

(Grierson 1979, 33).

Griersonov model je danes pogosta metoda zlasti v sferi mainstreamovske produkcije in resničnostnih televizijskih programov. Neustreznost pojmovanja dokumentarca kot (zgolj) reprezentacije realnosti pride do izraza povsod, kjer so se ustvarjalci začeli spraševati o novih možnostih. Z dokumentarnimi deli poskušajo zaobjeti tudi tisto, kar se dogaja onkraj pojavnosti, onstran samih podob, ki jih kamera lahko zajame neposredno iz resničnega sveta oziroma iztrga iz preteklosti brez pretiranega preoblikovanja in konstrukcije (Šprah 2010, 11). Chanan tako zapiše, da *novi dokumentarec* ni nič drugega kot „nova vrsta dokumentarnega diskurza, s katerim se uveljavlja posebna pravica filmarjev do sebi lastnega videnja sveta“ (Chanan v Šprah 2010, 33). Agamben pravi, da je dokumentarist bolj kot kdor koli drug sposoben zaznati, razumeti in interpretirati čas v katerem živi. Tukaj namiguje predvsem na avtorje kot so Jean Luc Godard, Chris Marker, Sylvain George, Travis Wilkerson ipd. Sodobnost pa definira kot „poseben odnos do lastnega časa, ki čas sprejema in se obenem od njega distancira; še natančneje – je tisti odnos do časa, ki čas sprejema prek faznega zamika in anahronizma“ (Agamben v Šprah 2010, 29).

V zgodovini filmske umetnosti so ključni tisti prelomni momenti, ki neprestano spremljajo njen razvoj in tisti momenti, ki povzročajo bodisi tehnološke inovacije bodisi družbeno pogojevanje kreativne spodbude. Tako sta tudi za povod za rojstvo in razvoj fenomena *novega dokumentarca* odgovorna dva ključna dejavnika, ki sta značilna tudi

za predhodne prelome: tehnološki napredek in aktualno družbenopolitično stanje oziroma kulturna klima. Kot bistveno spremembo na področju tehnologije lahko označimo digitalizacijo oziroma prodor digitalne tehnologije v filmski svet. Digitalizacija v kontekstu dokumentarnega filma prinaša nemalo število sprememb in novitet. Kljub temu, da segajo njegovi začetki v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, je *video* presegel analogno tehniko šele petindvajset let pozneje. Kvaliteta amaterske, cenovno dostopne tehnike se je precej izboljšala in zdaj omogoča veliko cenejšo produkcijo in distribucijo. Tako dokumentarni posnetki, ki so prej do publike precej težko prišli, imajo danes več možnosti in se lažje približajo javnosti. Lahka in prenosna snemalna oprema je pokazala svoje prednosti predvsem v kombinaciji s *subjektivnimi filmi*: ustvarjalec se lahko nevsiljivo podaja na snemanje kakršnihkoli intervjujev in prizorov, brez da bi vzbujal preveč pozornosti. Internet pa je glavni krivec za to, da se je lahko tudi neodvisna produkcija uveljavila preko nacionalnih meja in neverjetno povečala svoj domet. Drugo dejstvo v povezavi s tehnološkimi spremembami je kvaliteta oziroma tehnična dovršenost fotografije. Zdi se, da gledalci začenjajo dajati prednost vsebini pred obliko. Tovrstna dela kljub svojim estetskim pomanjkljivostim vzbujajo ogromno pozornosti, saj pogosto gre za edinstvene posnetke utrinkov življenja, ki jih na noben način ni mogoče ponoviti. Kot primer bi lahko navedli *356 Day Project*, obsežno koledarsko kolekcijo vsakdanjih posnetkov Jonasa Mekasa¹⁹.

Šprah se o tej problematiki sprašuje naslednje: „Ali se je v času podob, ki jih je mogoče digitalno (re)producirati, odločilno spremenila tudi narava same vizualne zasnove realnosti – in posledično dejavniki njene reprezentacije?“ (Šprah 2011, 8). Do prodorne popularnosti in procesov prenove progresivne dokumentaristike je prihajalo zlasti na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta preteklega stoletja. Takrat se je dokumentarec iz specializiranih klubskih oziroma art-kino omrežij začel znova prebijati na odprto sceno in kmalu dosegel tudi izjemno popularnost (Šprah 2010, 71). Kot bomo videli, so prenovitvena dogajanja potekala tako na vsebinskih kakor na formalnih ravneh. Nove tehnološke okoliščine so postale enostavno dostopno avdiovizualno izrazno sredstvo

¹⁹ Leta 2007 se je Jonas Mekas, nesporno osrednja se živeča figura (ne samo) avantgardnega filma, odločil, da bo vsak dan posnel kratek film. Do konca leta je dejansko posnel 365 kratkih filmov, dnevniških zapisov, beležk, fragmentov vsakdana, poem, od katerih prav vsak niti najmanj ne zaostaja za najboljšim, kar je Mekas posnel oziroma snema že dobrega pol stoletja (Kinoteka 2011, web)

posebej tistih skupin civilno družbenih iniciativ, katere si močno želijo, da bi njihov glas dosegel čim širši krog občinstva. Hkrati z družbenim in političnim aktivizmom pa je izjemen razmah od sredine osemdesetih let naprej doživela tudi zvrst *subjektivnega* ali *prvoosebnega* dokumentarnega filma. „Politike družbenih gibanj so nadomestile politike identitet“ (Renov 2004, 177). V zahodno kapitalističnih državah prihaja do prehoda od politike razredov k politiki identitet in družbenih gibanj. Tovrstna osebna dokumentaristika uveljavlja značilnosti subjektivne individualnosti v oblikah, ki skušajo spreminjati stara, utrjena določila in norme. V državah, kjer se je v drugi polovici osemdesetih let začel proces razkrajanja totalitarnih režimov, ustvarjalci ne nastopajo več kot vase obrnjeni individualisti, ampak prevzamejo in posebljajo določeno družbeno vlogo (Chanan v Šprah 2010, 55). Obrat od raziskave družbenih aspektov dejanskosti na kolektivni ravni k introspekciji individualne zasnove jaza, od družbenega k osebnemu, od ‘politik družbenih gibanj’ k ‘politikam identitet’, k individualnim zgodbam in osebnim izkustvom v ospredje postavlja celo vrsto novih problemov: rasnih, etničnih, spolnih, religioznih, finančnih, bivanjskih ipd. (Šprah 2010, 49–51). Na formalne razsežnosti, ki jih obrat prinaša, lahko gledamo kot na skupek različnih načinov, s katerim avtorji poskušajo preseči pozicijo odnosa do sveta kot zgolj čutnega odraza videnih razmerij, ki se v njem pojavljajo. Rekonstrukcijsko pouprizarjanje, metoda strukturalne kompilacije, načelo decentralizacije, strategija konstruktivne dislokacije, kolažiranje časovnih blokov, princip sondiranja itn., Šprah skozi analizo številnih primerov obravnava kot temeljna načela kreativne prakse *novega dokumentarnega filma* (Šprah 2010, 71–91). Gre namreč za to, da umetniki v svojih ustvarjanjih izhajajo tudi iz družbeno-političnih, kulturnih ali vrednotno-moralnih problemov in vprašanj. Ta so zaradi odločne težnje po aktivni udeležbi pri raziskovanju aktualnih družbenih anomalij neredko označena kot ‘radikalna’, ‘politična’, ‘progresivna’, ‘družbeno angažirana’.

V ustvarjalnem dogajanju zadnjih let Šprah zaznava dva vala *novega dokumentarnega filma*. Prvi val zaznamuje postmodernistično poglobljanje v vprašanja ‘resničnostne’ paradigme in vsesplošno pojemanje vere v reprezentacijsko vseobsežnost. Postmoderni dokumentarni film lahko označimo kot odprt mehanizem za interpretacije tako lastnih

izkušenj kot sveta. Prav zaradi populariziranja osebnostnih vidikov narašča popularnost filmov, ki rušijo mejo med obema. Vedno težje je razlikovati med dokumentarnimi in fiksijskimi filmi, ki v svojem ustroju pogosto uporabljajo hibridne formacije. Temeljna lastnost hibridnih filmskih formacij je seveda samopremišljevanje in različni aspekti refleksije. V njej poglobitni delež zavzemajo zlasti tri prevladujoče interesne sfere raziskovanja razmerij v svetu in do sveta:

1. preučevanje vloge in dejavnosti posameznika oziroma določenih skupnosti v aktualnih družbenih razmerjih;
2. obravnava preteklih dogodkov in ustreznosti njihove interpretacije, refleksije, oziroma 'resnice';
3. analiza samega filmskega pogleda bodisi v odnosu do sočasnih bodisi do historičnih dejstev in fenomenov.

(Šprah 2010, 9–10)

Postmodernistični dvom se v dokumentarni podobi reprezentiranih subjektov poraja predvsem zaradi pogoste uporabe manipulacije filmskega medija (Williams v Randolph 2003, web). Torej za dokumentarni film v postmodernizmu velja, da dokumentarne reprezentacije realnosti temeljijo na izkušnji gledalca, da bojo lahko v raznolikem spletu strategij in načinov ponujenih posnetkov vsakdanjega življenja razbrali tiste trenutke resnice relevantne za njihov lastni svet. Pod pritiskom trga in televizijskih bojev za večjo gledanost, prihaja tudi v oddajah, ki vsebujejo konotacije resničnega (reality TV, Big brother in marsikateri material posnet po resničnih dogodkih), do vse večjega zvrstnega prepletanja. Vprašanje pa je, ali te nove, hibridne forme sploh še spadajo v kategorijo dokumentarnosti.

Prvemu postmodernemu „razkrajanju ‘resničnostne’ paradigmatske in pojemanju vere v reprezentacijsko vseobsežnost ob koncu 80. let sledi drugi val“ (Šprah 2010, 15). Od prvega pa se razlikuje v treh ključnih značilnostih:

1. Digitalizacija, na tehnološki ravni zdaj lahko zadosti veliko višjim tehnološkim

standardom, kar omogoča nove estetske in pomenske vrednosti, odpiranje možnosti izražanja vsem tistim, ki jim je bilo to prej nedosegljivo, spreminjanje razmerja 'vpogleda v preteklost' in ponovno razkrivanje njene historične vrednosti.

2. Ponovni preboj dokumentarnega filma v kinematografski krogotok, ki razkriva dve pomembni medijski okoliščini. Prvo predstavlja kolaps javno-medijske sfere, zlom institucije raziskovalnega novinarstva v sferah množičnih medijev ter prenos njenih osnovnih nalog na dokumentarno produkcijo, ki tako pridobi odgovorno vlogo 'četrte veje oblasti'. Druga pa izpostavlja pomembnost fenomena realnostne televizije katere razmah do globalnih razsežnosti se pojavi prav na prelomu in vstopu v novo tisočletje. Oba aspekta vplivata na revitalizacijo in novo ustvarjalnost subjektivnega oziroma prvoosebnega dokumentarca.
3. Preboj novih kreativnih pobud dokumentaristov iz perifernih območjih Daljnega Vzhoda (zlasti Kitajske), Jugovzhodne Azije ter nekdanjih socialističnih držav Evrope in Latinske Amerike, iz katerih so po določenem obdobju zamolka izšle radikalne prenovitvene vizije.

(Šprah 2010, 15–16)

Torej v najnovjšem obdobju lahko zasledimo predvsem dve temeljni značilnosti. Na eni strani smo priča silovitemu porastu žurnalističnega pristopa k produkciji dokumentarnih filmov (težnje po soustvarjanju skupnega mnenja in utrjevanju konsenza), na drugi strani pa je očitno, da se kreativni naboj *novoga dokumentarca* stopnjuje prenosorazmerno z ekspanzijo medijske komercializacije in globalizacije (opazno zlasti v odločnem porastu formatov, ki si prizadevajo problematizirati in reflektirati tudi lastno pozicijo v svetu in odnos do sveta) (Šprah 2010, 128–130). Tako drugi val *novoga dokumentarca* zaznamuje predvsem izjemna možnost razumevanja in prilagajanja spremembam, novim produkcijskim, distribucijskim in prikazovalnim možnostim ter uporaba dveh metod povezanih z vidiki filmske časovnosti, in sicer:

1. Strukturiranje filmskega izraza na stopnjevanju uporabe *plana sekvence* z globino polja v realnem času, s katero se želi filmska podoba približati dogodku filma kot

‘odprtju videnja na realno’.

2. Raziskovanje možnosti podajanja ‘časa v čistem stanju’, kako bi opozorili na nesprejemljivost sveta z uporabo optičnih in zvočnih dejavnikov, ki povzročajo razcep, vrzeli in blodnost gibanja.

(Šprah 2011, 71–72)

V nadaljevanju se bomo posvetili trem osrednjim paradigmam, široko razširjenim znotraj kinematografske sfere zadnjih dvajset let, ki povzemajo poglobljena določila dosedanje razprave – to so *Dogma 95*, *neominimalizem* in *tretji film*. V njihovih lastnostih se odražajo ključne kreativne tendence tistega dela sodobnega filma, ki svoje pobude artikulira skozi specifično razmerje s sočasnimi ali preteklimi dogajanjem v družbeni realnosti. Enako pomembna je tudi njihova vzajemnost, saj se pogosto zgodi, da v posameznem delu naletimo na preplet značilnosti vseh ali pa vsaj dveh obravnavanih paradigem (Šprah 2011, 193).

Dogma 95, je manifest katerega prvi podpisniki so znameniti Lars von Trier in Thomas Vinterberg. Opredeljujemo ga kot dansko gibanje, ki prisega na trenutnost kot zavezujoč način obravnave izbranih vsebin ter za igrane filme zahteva formo dokumentarnih. Načela *Dogme 95* zapovedujejo snemanje na resničnih lokacijah, kamero iz roke, uporabo samo zvoka, ki je posnet sinhrono, barvni 35 mm film akademskega (4:3) formata, prepoveduje glasbo, dodatno osvetljava, optične trike, umetne dogodke, žanrske filme, prepoveduje celo podpisovanje režiserja kot avtorja dela. S tovrstnimi kreativnimi načeli skuša dezorientiranemu sodobnemu človeku zagotoviti oprijemališča z zasnovo nove realnosti. In čeprav je zagon *Dogme 95* ‘uradno’ usahnil leta 2002, je njen preostanek v obliki omenjenih stilskih rešitev še vedno pogosto uporabljena metoda znotraj aktualnih filmskih tendenc (Ličar v Šprah 2011, 286).

Neominimalizem lahko opredelimo kot prevladujoč slogovni in idejni model raziskovanja izjemnosti v običajnosti vsakdanjega življenja. V svoji osnovni značilnosti (razmerju do subjekta) je mogoče filmski minimalizem do neke mere obravnavati v povezavi z minimalistično estetiko v likovni umetnosti. Med poglobljene prvine tako

uvrščamo specifično razmerje do subjekta ter postavljanje vedno novih vprašanj neposrednosti do sveta, s katerimi omogoča uresničenje načela esencializacije, osredotočenosti in izčiščevanja ponujene vsebine. Značilna je uporaba *plana sekvence* kot načina opazovanja toka življenja skozi razsežnosti časa, izpostavljanje družbene izpraznjenosti vsakdana običajnih ljudi ter osredotočanje na tukaj in zdaj (Šprah 2011, 250–260).

Tretji film, kot vrsta osvobodilnega kina, daje naglas umetniškemu vidiku, neodvisnosti in politični zavezi, premišljevanju razmerij med posameznikom in družbo ter vračanju k individualnemu. Njegov izvor je neločljivo povezan z militantnimi filmskimi kolektivi Latinske Amerike, njegove temeljne programske usmeritve pa je mogoče zaslediti povsod tam, kjer se ogrožene, zatirane in marginalizirane skupnosti borijo za svobodo in pravico do glasu. „Na osnovi prizadevanj, da bi pokazal načine zatiranja in izkoriščanja ljudi, išče *tretji film* možnosti za dvigovanje politične zavesti gledalcev in spodbujanje njihove kritične zaveze“ (Grandena v Šprah 2011, 217). Ob konceptu *tretjega filma* in z njim povezanega *tretjega sveta* se samoumevno izpostavlja tudi filmska konotacija *četrtga sveta*. Gre za opredelitev, ki določa obstoj tistih skupnosti, ki obstajajo znotraj vseh preostalih ‘svetov’, čigar opredelitev danes vključuje tudi vse tiste skupnosti, ki so zlasti znotraj ‘prvega sveta’ žrtve novih izključevanj – torej deprivilegirane, izločane, zatirane, manjšinske skupine (Šprah 2011, 216).

Za zaključek poglavja pa pogledimo reprezentacijska načela *nove dokumentarnosti* z vidika njenih najbolj odmevnih teoretikov. Randolph opaža, da sodobni dokumentarec pogosto postavlja pod vprašaj reprezentacijsko naravo svoje lastne podobe in načinov njene obravnave, s čimer razkriva težnjo po redefiniranju temeljnih razmerij med dokumentarno resnico in spremenljivostjo njene percepcije. „Dokumentarna resnica je lahko najboljše razumljena kot resnica, ki jo najdemo v načinu kako organiziramo naše percepcije“ (Randolph 2003, web). Znotraj konteksta *novega dokumentarca* se odpira tudi problematika filmske samoodrešitve, tj. vprašanje kako skozi filmski pogled videti drugače. Razmerje človek-svet se skuša analizirati, redefinirati oziroma spoznati skozi neposrednost korelacij med podobami, znotraj podob in s podobami. Vprašanje se zlasti pojavlja v povezavi z dokumentarnimi filmi, ki uporabljajo že obstoječo dokumentacijo

arhivskega gradiva ali materialov, vzetih iz preteklih filmov. Predmet filmske obravnave v takšnih primerih ni realni ali namišljeni svet, temveč svet, ki je že upodobljen v sami filmski materialnosti. To so dela, ki poskušajo temeljiti na neposrednem soočanju filma s samim seboj, z lastno zgodovino in možnostjo vplivanja na njeno strukturiranje. Avtorji kot so Chris Marker (*Poslednji Boljševik*), Lordan Zafranović (*Zaton stoletja*), Thom Andersen (*Los Angeles skozi film*) ali Jean-Luc Godard (*Zgodovine filma*) – s predelovanjem že videnih momentov poskušajo vzpostaviti manjkajoča, spodletela ali nedokončana uprizarjanja časa, v katerem živijo (Šprah 2011, 202).

Sorazmerno s produkcijo dokumentarnih filmov se tudi *nova zavzemanja*²⁰ filmskih teoretikov osredotočajo na predpostavko ‘neposrednosti’, oziroma na dejstvo, da predmet dokumentarne narave obstaja neodvisno od snemanja. To pomeni, da dokumentarci v svojih tematikah „obravnavajo aktualno dejanskost, svoje gradivo črpajo iz družbenega in materialnega sveta, ki obstaja ne glede na prisotnost snemalnih naprav“ (Šprah 2010, 12). Prelomna dokumentarna dela realnega ne obravnavajo več kot učinek, ki ga moramo proizvesti, temveč po Jacquesu Rancièreu „kot določeno danost, ki jo je mogoče razumeti“ (Rancièr v Šprah 2010, 12). Ali povedano drugače:

Tisto namreč, kar storijo filmi, ki (po)segajo onstran reprezentacijskih načel, je prav razveza, dekonstrukcija, razgradnja, spodmikanje, fragmentiranje; razvezanost vizualne in zvočne razsežnosti, razcep med podobo in besedo, razpršenost vizualnih poudarkov, prekinjenost pripovedne strukture, kaotičnost znakovnega nabora, preformuliranje tako govorne kot vizualne izraznosti, premestitev poudarka iz predstavnosti na zaznavnost, iz podobe na pogled ... (Šprah 2010, 57).

V kontekstu problematike odnosa med subjektivnim in objektivnim, fikcijo in realnostjo, sta za nas posebej zanimivi dve teoretski perspektivi avtorjev Francisa

²⁰ Med teoretiki in teoretičarkami, ki filmsko misel osredotočajo na preučevanje dekonstrukcije principa resnice in reprezentacijske paradigme istopajo: Jacques Rancièr, Stella Bruzzi, Jean-Louis Comolli, Linda Williams, Patricia Zimmerman, Brian Winston, James McEntee, John Corner, Jane Roscoe, Jane Chapman, Michael Chanan idr (Šprah 2010, 13).

Nineya²¹ in Jacquesa Rancièrea²². V jedru Nineyjeve konceptualizacije je odločilna predpostavka, da med zainteresiranim pogledom kamere in realnostjo ni prej-določenih, utrjenih razmerij, v katerih bi bila mogoča kakršnakoli objektivnost, oziroma da je objektivnost možna edino v okvirih vnaprej vzpostavljenih klišejev in uveljavljenih konvencij mainstreamovske produkcije (Šprah 2010, 59). Zato v tej problematiki ni bistvenega pomena vprašanje, ali je določen film fikcija ali dokumentarec, ampak: „Kakšna razmerja film vzdržuje z realnostjo, z organiziranim svetom okrog sebe, ki omogoča njegov nastanek? Kakšno iluzijo si film prizadeva ustvariti?“ (Niney v Šprah 2010, 61).

„Spomin je delo fikcije“, pravi Rancièr, vednar pa fikcija običajno ni neka podla laž, ki nasprotuje resnici, temveč uporaba umetniških sredstev za izgradnjo sistema reprezentiranih dejanj, zbranih form ter medsebojno ustreznih znakov (Rancièr v Šprah 2010, 66). Za Rancièrea filmska dokumentarnost predstavlja predvsem območje, na katerem se zastrujejo in razrešujejo politična vprašanja. Ključno Rancièrovo prepričanje je, da je temeljni predpogoj možnosti ‘mišljenja realnega’ njegova *fikcionalizacija*: „Realno mora biti fikcionalizirano, da bi ga lahko premislili“ (Rancièr 2004, 38). Tako avtor v članku *Z realnim se je nekaj zgodilo* svojo tezo povezuje z dejstvom, da je prišlo do izčrpanja prostora prepletenosti realnega in fikcijskega, kar pomeni, da pričevanje in fikcija prihajata pod enotni pomenski režim. Po avtorjevem mnenju pa ta proces združevanja doseže polno realizacijo prav v sferi gibljivih podob (Šprah 2011, 167).

Za konec je vredno omeniti še stališče avtorice Linde Williams, ki kot postmoderne definira tiste dokumentarce, ki resnico raziskujejo tako, da kombinirajo elemente fikcijskih in nefikcijskih strategij, skratka z večplastnostjo. Kot alternativo uveljavljeni teoriji, po kateri naj bi dokumentarnost dosegali z reflektiranjem podob realnosti, predlaga „razkrinkavanje zapeljivosti laži kot eno od možnosti, ki nas lahko pripelje do

²¹ Eden od ključnih analitikov dokumentarnega filma. Opisano tezo postavi v svojem preizkusu realnega na platnu – kakor je naslovil svojo ‘preiskavo načel dokumentarne realnosti’ iz leta 2002.

²² Vodilni francoski politični filozov in filmski teoretik in avtor vrste zapisov o sodobni filmski dejavnosti. Opozarja na razliko med ‘realnim fikcije’ (zgolj navidezna angažiranost) in ‘političnim fikcijama realnega’ (dejasni angažma v polemičnem preiskovanju resnice), skatero izvede kritično analizo vidikov ‘vračanja socialnega in političnega’ v sodobni francoski film.

resnice“ (Williams v Šprah 2010, 34). Drugi del, pokazati tisto, česar ni mogoče niti videti niti reprezentirati aludira predvsem na film *Shoah* (končan leta 1985) režiserja Clauda Lanzmanna, ki v skoraj deset ur dolgem dokumentu skuša raziskati, kaj je žrtvam v koncentracijskih taboriščih pomenil holokavst ter na do takrat nepredstavljen način prikazati grozote nacističnega nasilja.

Vse kaže na dejstvo, da se sodobni dokumentarni pristopi oblikujejo predvsem skozi preizpraševanje oziroma krizo lastne reprezentacijske narave. S tem želimo povedati, da so se celovitosti, koherentnosti in sklenjenosti v filmu obravnavanega sveta začeli majati temelji, odpirajo pa se vedno nova področja, ki bi jih lahko strnili v dve točki: več aspektov pristopa k izbrani tematiki ter pokazati tisto, česar ni mogoče ne videti niti reprezentirati. Šprahov namig je, da na družbo lahko gledamo kot na mehko polje odnosov oziroma proces in ne kot na stanje. Povedano drugače, kot na multidimenzionalno dinamično sociokulturno okolje, v katerem se nenehno dogajajo spremembe in katero omogoča in vzpodbuja razvoj novih dokumentarističnih praks. To priča o več kot zanimivi prihodnosti in vse večji (re)vitalizaciji novega dokumentarnega filma (Šprah 2012, elektronska pošta).

3 NOVI DOKUMENTARNI FILM V KINU IN GALERIJI

Dokumentarno, kakorkoli že površno razumemo to besedo, je v zadnjih letih postala skoraj da privilegirana oblika komunikacije, katera zagotavlja meta-diskurz, ki jamči resničnost našega političnega, družbenega in kulturnega življenja.

(Mark Nash²³ 2004, 19)

V nadaljevanju bomo poskušali opredeliti in raziskati temeljne principe vezane na pojav dokumentarnega filma v vizualni umetnosti in galerijskem kontekstu predvsem v

²³ Mark Nash je kurator, filmski teoretik in režiser, strokovnjak na področju sodobnih umetniških in filmskih praks (posebej avant-gardnega in svetovnega filma).

zadnjih desetih letih. Kot pravi Šprah: „Postavitev filmov v kontekst sodobne umetnosti znotraj galerijskega prostora seveda odpira tudi vrsto zanimivih vprašanj aktualnega ‘pozicioniranja’ oziroma načina obstoja dokumentarnega filma v sodobnem kontekstu izjavnosti“ (Šprah 2010, 254). Vsekakor gre za nadvse vznemirljivo problematiko oziroma za značilen pojav, ki je bil do sedaj obravnavan samo v določenih segmentih (npr. umetniški film in naracija, umetniški film v galerijskem kontekstu, dokumentarni film in resnica) ne pa kot celostno polje, ki bi obsegal vse omenjene značilnosti.

Posvetili se bom analizi pogojev za vstop dokumentarnega filma v galerijski prostor. Naslonili se bomo na Šprahovo tezo, da so mejnike *novega dokumentarizma* sprožili med drugim digitalizacija medijev in z njo večja dostopnost produkcijskih sredstev, ponoven preboj dokumentarnega filma v kinematografski prostor (ki ga zaznamujeta kolaps javno medijske sfere in fenomen realnostne televizije) ter vključitev cineastov iz perifernih območij – Daljni Vzhod, Jugovzhodna Azija, Latinska Amerika in nekdanje države socialistične Evrope (Šprah 2010). Te premike bomo vzporejali z okoliščinami sodobne umetnosti – *dokumentarnim, novinarskim in izobraževalnim obratom* ter teorijo relacijske umetnosti. Zaznamovali so vlogo in zasnovo samih umetniških institucij ter poskušali pokazati, da gre pri dokumentarnem filmu v galeriji za apropiacijo filmskega jezika in kino dispozitiva kot posledice teh istih sprememb; krize kina, ki vodi v postcinematsko stanje in krize sodobne umetnosti.

Temeljne lastnosti *novega dokumentarnega filma* bomo primerjali s filmom v galerijskem prostoru ter poskušali ugotoviti ali gre za isti fenomen ter katere podobnosti in razlike se med njima vzpostavljajo. Podana bo teza, da dokumentarni film v galeriji najde prostor, ki mu nudi večjo svobodo in novo občinstvo, kar mu je bilo s krizo kinematografije onemogočeno. Dokumentarni film teži k čim širšim možnostim izraza in čim širšemu območju možnosti artikulacije. Tako kot vsaka druga ustvarjalnost želi občinstvo in ga išče tudi zunaj kinematografskih zidov. Pod najbolj vplivne spremembe vsekakor štejemo pojav interneta in globalnega občinstva. Digitalizacija, na tehnološki ravni, posebej prevlada svetovnega spleta kot enega glavnih komunikacijskih orodij

zadnjih desetletjih, danes lahko zadosti veliko višjim tehnološkim standardom, kar omogoča nove estetske in pomenske vrednosti, odpiranje možnosti izražanja vsem tistim, ki jim je bilo to prej nedosegljivo. Možnosti, ki jih ponujajo nove tehnologije in svetovni splet seveda odpirajo tudi vprašanja ustreznosti doživljanja filmskega dogodka (kinematografsko platno pogosto je zamenjano z računalniškim zaslonom). Vendar ta vrsta kanaliziranja dokumentarnega filma ni predmet naše raziskave, ampak je to dokumentarni film, v katerem se vizualni umetnik ukvarja s konkretnimi družbenimi vprašanji in pri tem izhaja iz konvencij klasičnega kinematografa.

Poskušali bomo pokazati, da se dokumentarni film v galeriji razvije kot odvod družbeno angažiranih umetniških praks. Poleg njih se naslanja še na tradicijo *neodvisnega filma* in *raziskovalnega novinarstva* ter s tem išče izhod iz ujetosti v instrumentalizirano in komodificirano sodobno umetnost. Iskali bomo odgovor na vprašanje, ali dokumentarni film v galeriji lahko razumemo kot poskus angažirane strukture, ki se pojavlja kot opozicija ohlapnim mejam sodobne umetnosti. S predstavitvijo formalnih in institucionalnih sprememb bomo poskušali ugotoviti, ali dokumentarni film v galeriji izhaja iz tradicije *video umetnosti*, v kolikšni meri se razvije na temeljih *angažirane umetnosti* in ali gre za prenos *novega dokumentarnega filma*, kot se je razvil izven umetnostnih institucij ravno zato, da bi kot pripadnik zunanje institucije v sodobni umetnosti ohranil določeno neodvisnost in s tem pridobil kritično moč.

Področji sta izrazito ločeni, zato bomo poskušali povezovati teorijo filma in sodobno teorijo umetnosti z iskanjem možnih podobnosti in razlik med panogama. Ker gre za izrazito sodobno vprašanje, ki je predmet razstav in analize v trenutku naše analize, se bo velik del literature naslanjal na pisanje sodobnih kuratorjev, umetnostnih zgodovinarjev in teoretikov, ki se ukvarjajo s posameznimi aspekti problematike umetniškega dokumentarnega filma. Preko specifičnih relacij, ki jih dokumentarni film v galeriji vzpostavlja do medijev, zgodovine, spomina, resničnosti in subjektivnosti, bomo v četrtem poglavju namenjenem analizam identificirali glavne značilnosti dokumentarnega filma v galeriji. Prostor bomo dali tudi novi vlogi subjektivnega v dokumentarnem filmu, katera nam bo prav tako pomagala pri analizi primerov. Gre za razumevanje, ki odstopa od iskanja 'univerzalne' in 'objektivne' resnice oziroma v

individualni in subjektivni poziciji vidi še najbolj primerno vstopno točko v razumevanje sveta, ki je v svojih temeljih razdrobljen in nad katerim posameznik nima prave moči. Ta pozicija je kot ključen fenomen že podrobno analizirana na področju dokumentarnega filma, zato bomo tukaj osvetlili še njene morebitne posledice na področju vizualnih umetnosti.

3.1 DOKUMENTARNI, NOVINARSKI IN IZOBRAŽEVALNI OBRAT V SODOBNI UMETNOSTI

Fiktivnost estetske dobe definira modele za povezovanje predstavitve dejstev in forme razumljivosti pojava, ki je zameglil mejo med logiko dejstev in logiko fikcije... Pisanje zgodovine in pisanje zgodb prihajata pod enaki režim resnice.

(Rancière 2006, 38)

V nadaljevanju se bomo posvetili obravnavi treh obratov v sodobni umetnosti, katera nam bo pomagala pri razumevanju konteksta, ki je omogočil vznik dokumentarnega filma v galeriji. Prvi obrat je *dokumentarni obrat*, katerega začetek zaznamuje *Documenta XI* (2002), ki velja za eno od prvih razstav, na katerih v spektakularnih prostorih bienalov, muzejev sodobne umetnosti in kuriranih razstav prevladujejo dokumentarne prakse med katerimi je močno prisoten dokumentarni film. Za razumevanje *dokumentarnega obrata* se bomo naslonili na pisanje Marka Nasha, Okwua Enwezorja²⁴, Charlesa Escheja²⁵, Nicholasa Bourriauda²⁶ ipd., ki je večinoma

²⁴ Okwui Enwezor, rojen v Nigeriji, ameriški kurator, umetnostni kritik, pisatelj, pesnik, predavatelj in umetnostni zgodovinar.

²⁵ Charles Eschej, rojen leta 1962 v Angliji; kurator in pisatelj. Od leta 2004 direktor Van Abbemuseuma v Eindhovenu na Nizozemskem.

²⁶ Nicholas Bourriaud (1965), francoski kurator in umetnostni kritik, so-ustanovitelj in voditelj (skupaj z Jérôme Sansom) Palais de Tokyo v Parisu.

nastalo v sklopu polemik, ki so spremljale *Documento XI. Dokumentarni obrat* je največkrat razumljen kot obrat k realnemu svetu, preko katerega se umetnost poskuša izvleči iz krize odmaknjenosti in nerelevantnosti za zunanji svet. Termin *dokumentarni obrat* sicer poskuša zajeti širok nabor pojavov v sodobni umetnosti, vendar dosedanje raziskave niso uspele razložiti okoliščin, zaradi katerih je do njega prišlo. Po drugi strani pa tudi zanemarja specifične pozicije, ki jo sodobni teoretiki opredeljujejo kot povezovanje poetičnosti in političnosti v dokumentarnem. Obrat označuje porast dokumentarnih praks v umetnosti v najširšem smislu in obsega tako prakse, ki do dokumentarnosti zavzemajo reflektirano in kritično držo kot tudi uporabo dokumentarnosti zgolj kot estetske metode. Dokumentarne prakse se odzivajo na konkretne družbene realnosti, dopolnjujejo manjkajoče informacije in opozarjajo na številna možna branja medijskih sporočil. Svoj jezik uporabljajo reflektirano in se s tem poskušajo odmikati od zaprtega sveta umetnosti. Liam Gillick²⁷ v tekstu *Contemporary art does not account for that which is taking place* (Gillick, 2007) dokumentarno v umetnosti opredeljuje kot svetlo luč v sodobni umetnosti, polju, ki je postalo tako inkluzivno, da vase posrka vsako še tako reflektirano pozicijo. Prednost dokumentarnega vidi v tem, da se umetniki dokumentarnega v svojih strategijah ne izvemajo iz enačbe sodobnega, četudi vzpostavljajo možnost izstopa. Njihovo poudarjanje objektivnosti funkcionira kot agresivna možnost nove objektivnosti, ki se zoperstavlja ekskluzivnosti sodobne umetnosti. Ko pa strategija ustvarjanja paralelnih struktur znanja postane primarni način produkcije, ni daleč do njenega sprejetja kot samo še ene izmed kod sodobnega (Gillick 2007).

Dokumentarna umetnost je v veliki večini omenjenih razstav umeščena v kontekst odnosov med realizmom, realnostjo in fikcijo. Dokument torej preizprašuje kot tisto orodje, ki jamči za resničnost nečesa (dogodka, predmeta, osebe, umetniškega dela), kot dragoceno informacijo, kot tisto enoto, o kateri verodostojnost odloča avtoriteta. Z apropiacijo dokumenta ga umetnost uporablja kot orodje dvoma v avtoriteto, in na ta način se avtoriteti izmika ter preizprašuje njegovo politično in družbeno moč. Z uporabo

²⁷ Liam Gillick (1964) je britanski konceptualni umetnik.

logike dokumentarnega odpira vprašanja o moči relevantnega izrekanja o družbeno-politični realnosti ter vzpostavlja pravico posameznika do glasu. Dokument postavi v domeno osebnega, ga apropiira in ga ponovno reprezentira kot (uraden) dokument. Umetniki in umetniška dela znotraj *dokumentarnega obrata* tako v eni liniji predstavljajo nadaljevanje in razvijanje novih, informativnih in raziskovalnih postopkov, v drugi liniji pa novo dokumentarnost izrabljajo kot polje subverzivnih, političnih in kritičnih praks. Želja po neposredni subverzivni moči, ki jo v filmu iščejo tako avtorji kot teoretiki, se vije skozi celotno zgodovino filma. Dziga Vertov je tako na primer v *dejanstvenem filmu* videl potencialno moč 'vizualnih vezi', vizualnega jezika, ki ne bi samo zabaval in informiral, temveč tudi organiziral svoje gledalce. To moč naj bi imele prav dokumentarne oblike, saj naj bi bila vidna dejstva sposobna organizirati v skupen, absolutni jezik, ki bi imel na delavce neposreden vpliv. Znotraj te tradicije bi tako lahko postavili tezo, da sodobni umetnik skozi film o konkretnih družbenih dogodkih poskuša vplivati na družbene spremembe, vendar to počne z izrazitim in specifičnim odnosom do medija samega. Skozi medij gibljive slike njegov razmislek poskuša ohranjati družbeno relevantnost, vendar ne s konkretno družbeno akcijo. V tem smislu prihaja tudi bolj do izraza subjektivna interpretacija kot pa objektivno prikazovanje dogodkov. Le-to Šprah v veliki meri pripisuje digitalizaciji in demokratizaciji proizvodnih sredstev, vnovičnemu preboju dokumentarca v kinematografe, kolapsu javno-medijske sfere ter porastu realnostne televizije in posledičnemu razcvetu dokumentarnega žurnalizma, ki je povzročil obnovo subverzivnih praks, „ki so zasnovala lastna omrežja produkcije, distribucije, prikazovanja, posledično pa tudi nove strategije in teritorije političnega boja“ (Šprah 2010, 14). Prav realnostni formati naj bi okrepili pojav in razvoj *subjektivnega* oziroma *prvoosebnega* dokumentarca, ki je najbolj revitaliziran znotraj „opredeljevanja ‘jaza kot prizorišča filma’“ (Šprah 2010, 14–16). Nadalje Šprah utemeljuje, da pojmovanje ‘jaza kot prizorišča filma’ izhaja iz interpretacije, da k nastanku filma botruje triada *filmar–filmani–gledalec*, pogoj za njihovo interakcijo in sodelovanje v filmu pa omogoča oddvojitve od samih sebe, kar rezultira v njihovem preporodu znotraj filmskega dogodka kot drugega območja skupnosti (Šprah 2010, 18).

Drugi obrat je t.i. *novinarski obrat*, ki zajema širše polje od *dokumentarnega obrata* v

umetnosti in se je pojavil pred njim. Osredotočili se bomo na *estetsko novinarstvo* (*aesthetic journalism*), kot ga definira Alfredo Cramerotti in označuje prepletanje novinarskih postopkov in umetniških praks. Njegov razvoj Cramerotti časovno umešča vzporedno z institucionalizacijo novinarstva (1960–1990). V istoimenski knjigi *estetsko novinarstvo* definira kot umetniške prakse v obliki raziskave družbenih, kulturnih in političnih okoliščin, katerih rezultat se predstavlja v umetniškem kontekstu in ne skozi medijske kanale. Po njegovem mnenju je umetnost prevzela funkcijo antireprezentacijskega sistema, njen fokus pa je iz produciranja objektov prešel na komunikacijo in informiranje, ateljejsko delo je postalo pretežno raziskovalno delo, objekt pa sta nadomestila subjekt in kontekst (Cramerotti 2009, 19–34). Njegova teza je bila dolgo pričakovana, saj so mnogi teoretiki iskali krovni pojem, ki bi razložil očiten vdor logike medijskih podob in strategij v galerijske prostore.

Novinarski postopki v umetniških praksah obsegajo delo na terenu, intervjuje, raziskave, obdelavo arhivskih podatkov, prikazovanje in obdelovanje podatkovnih baz, izdelavo in sistematizacijo različnih vrst arhivov itd. Čeprav gre pri novinarskih postopkih za širše polje, ki obsega poleg videa in gibljive slike tudi risbo, fotografijo, grafiko, performans in relacijske prakse, je umetniški dokumentarni film mogoče razumeti kot samo enega izmed pojavov znotraj novinarsko-raziskovalnega toka v umetnosti. *Estetsko novinarstvo* predstavlja široko polje razumevanja umetniškega dokumentarnega filma kot reportažne/novinarske prakse. V tem polju lahko najdemo umetniška dela, ki zgolj dokumentirajo in dela, ki so izrazito samokritična, razmišljujoča in vprašujoča do avtorjeve pozicije do realnega sveta in njegove reprezentacije. Kot bomo poskušali pokazati v analizah izbranih del, umetniki in umetniška dela znotraj *dokumentarnega obrata* po eni liniji predstavljajo nadaljevanje in razvijanje novih, informativnih in raziskovalnih postopkov; po drugi liniji pa novo dokumentarnost izrabljajo kot polje subverzivnih, političnih in kritičnih praks. Ravno ta pozicija pa se v zadnjih dvajsetih letih zdi premalo reflektirana, raziskana in analizirana kot ključen pojav v umetnosti zadnjih let.

Dokumentarni film je izražanje skozi medij vizualnosti (kino, televizija, galerija, internet), in sicer skozi vizualni in verbalni jezik. Filmski ustvarjalci izražajo svoje

pogleda na določeno tematiko preko dokumentarnega filma in tako izpostavljajo nek pomen, ki lahko vpliva na recepiente oziroma gledalce ter njihovo bodoče delovanje in mišljenje. Dokumentarizem trdi, da lahko razkriva splošne resnice o svetu in človeštvu ter da njegove objektivne reprezentacije zagotavljajo najbolj neposredno pot do takih resnic. Dokumentarizem torej eksplicitno ponuja svoje reprezentacije kot dejstvene dokaze. *Dokumentarni realizem* priča tudi o pristnosti – filmski ustvarjalec je bil na mestu dogajanja, film to dokazuje. Hkrati gledalcu pokaže tisto, kar bi videl če bi bil tam in kar bi se zgodilo, tudi če kamere tam ne bi bilo. Preko tega nas usmerja k svetu takemu kot je sam po sebi. Vendar indeksičnost podobe še ni zagotovilo za zgodovinsko avtentičnost, ampak zgolj za vez med podobo in tem, kar je bilo pristno pred kamero (Nichols 1991). Tako kot pri dokumentarizmu, so tudi v novinarstvu pomembno vlogo odigrale modernistične tehnologije resnice. Novinarsko poročanje (poizvedovanje in razlaga oziroma razkritje), radikalno izpraševanje in alternativna perspektiva so dve od štirih konvencionalnih funkcij dokumentarnih vsebin, ki jih opredeljuje Corner (2002), in so obstajale že v modernizmu. Dokumentarizem in novinarstvo imata skupne profesionalne prakse, med katerimi je najbolj pomembna objektivnost, poleg tega pa še razumski in logični argument, raziskovanje ter vzorčno posledična logika reševanja problema. Tako novinarji kot dokumentaristi se predstavljajo kot objektivni komentatorji družbe in izobraževalci množic. Vendar tega ne bi mogli trditi, če njuno občinstvo ne bi verjelo v njune profesionalne prakse in sposobnost predstavljanja točne resnice o svetu (Roscoe in Hight 2001).

Samoumevna predpostavka je, da mediji na realnost nimajo vpliva oziroma da realnost prenašajo v tekst nedotaknjeno, takšno kot je. Namen *estetskega novinarstva* je predvsem kritika objektivnosti kot načina formacije medijskega diskurza. Medijsko poročanje je pogosto nezmožno kritike, ko resnično reducira na empirično ugotovljivo in preverljivo zbirko dogodkov ter dejstev ne upošteva kompleksnosti družbenopolitične realnosti. Rancière poudarja, da smo v resnici priča striktnemu omejevanju števila podob, ki jih mediji skrbno selekcionirajo in urejajo.

Izločajo vse, kar bi lahko preglasilo gostobesedno ponazoritev njihovega pomena. Na zaslonih televizijskih sporočil vidimo predvsem obraze vladajočih, strokovnjakov in novinarjev, ki komentirajo podobe, ki govorijo, kaj prikazujejo in

kaj naj bi mi mislili o njih. Sistem informiranja ne deluje s preobiljem podob 'deluje s selekcioniranjem govorečih in razpravljajočih bitij, ki so zmožna 'dešifrirati' poplavo informacij o brezimnih množicah. Politika, ki je lastna tem podobam, naj bi nas poučevala, da ni kdorkoli zmožen videti in govoriti (Rancière 2010, 60).

V odnosu do novinarstva umetniki dokumentarni film uporabijo, da poskusijo vzpostaviti odnos do realnosti, za katerega je značilno predvsem, da poskuša preseči, dopolniti, nadgraditi ali izpodbijati mediirano realnost, ki jo srečujemo v dokumentarnih posnetkih (reprezentaciji dogodkov) v medijih. Ne gre torej več za golo ukvarjanje z informacijami, temveč z načinom, kako informacije komuniciramo in z zavestnim spremljanjem tega procesa. To počnejo na način, da realne dogodke prikazujejo in pripovedujejo s poudarjeno osebno izkušnjo, izrazito interpretativno in na kreativen način posegajo v strukturo dokumentarnega. V ospredje dokumentarnega filma prihaja pripovedovalec in njegova izkušnja dogodka, delo se giblje na meji med preverljivo informacijo in fiktivno pripovedjo, s tem pa poudarja oziroma dokumentira izkušnjo dogodka pred njenim navideznim objektivnim faktografskim zapisom, ki je tipičen za reprezentacije dogodkov v medijih. Šprah utemeljuje: „Kajti vsesplošni upad zaupanja v prepričevalno zmožnost objektivne in avtoritarne vednosti je prizadel velik del 'objektivističnega' dokumentarnega pogona, ki ga je nadomestilo zaupanje v dela, kjer je očitno prihajala do izraza osebna avtorska zaveza“ (Šprah 2010, 181).

Tretji obrat je *izobraževalni obrat* (Rogoff²⁸ 2010), ki prostor razstave ali umetniškega dogodka odpira različnim izobraževalnim modelom, s poudarkom na pomenu debate, pogovora in diskusije. Umetnostno izobraževanje kot mediacija je že desetletje eno od najvitalnejših interdisciplinarnih področij, kar se navezuje na t.i. *izobraževalni obrat* v kuratorskih praksah. Pri tem nemško govorno področje zavzema posebno mesto, saj je *Documenta XII* prvič izbrala izobraževanje kot temelj razstavnega koncepta. Diskurz umetniškega izobraževanja kot mediacije in participatornih praks danes – glede na diskurz kulturnega dela iz šestdesetih let – stremi po širšem družbenem delovanju.

²⁸

Irit Rogoff profesorica na Londonski univerzi, na oddeleku za vizualno kulturo, katerega je sama ustanovila leta 2002.

Izobraževalni obrat zaznamuje obrat k pojmovanju resnice kot skupka subjektivnosti ne kot nečesa pravilnega in preverljivega. Poleg tega v prostor razstave postavlja nujo po paralelnih dogodkih, katerih namen je doseganje širših občinstev in odpiranje prostora za razumevanje umetniških del (O'Neill in Wilson 2010, 11–22). Liam Gillick (2010) pa v *izobraževalnem* in *dokumentarnem obratu* vidi možnost pobega iz krize sodobne umetnosti. Nadalje se v članku Rogoff sprašuje kaj naj bi izraz obrat v izobraževalnem pogledu umetnosti pomenil:

Ali imamo opravka s 'strategijami branja' ali pa z interpretativnim modelom kot v primeru razumevanja 'lingvističnega obrata' v 70. letih, katerega značilnost je bila formaliziranje strukturalnih temeljev katere lahko zasledimo v številnih kulturnih praksah? Ali govorimo o branju nekega sistema – pedagoškega – prek nekega drugega sistema – sistema prikazov, razstav in manifestacije – kako bi lahko na različne načine vplivala drug na drugega. Ali namesto tega govorimo o aktivnem gibanju – ustvarjalnem gibanju v katerih procesih lahko zasledimo znake novih horizontov – puščajoč za sabo izvorne prakse? (Rogoff 2008, web).

Čedalje bolj se zdi, da mora obrat, o katerem danes govorimo, rezultirati ne samo v novih formatih, ampak tudi v drugačnem načinu prepoznavanja kdaj in zakaj je nekaj pomembnega rečeno. Tako Rogoff meni, da termina *izobraževanje* in *izobraževalni obrat* lahko pomenita naslednje: „Trenutek, ko imamo opravka s produkcijo in artikulacijo resnice – ne samo resnice kot pravilne oziroma dokazljive resnice, katero lahko podkrepimo z dejstvi; temveč resnice, ki si prizadeva zbrati tudi številne možne subjektivne vpoglede na določeno problematiko“ (Rogoff 2008, web).

3.2 DOKUMENTARNI FILM KOT GALERIJSKO UMETNIŠKO DELO

Uporaba sveta je tista, ki omogoča ustvarjanje novih zgodb, pasivno opazovanje pa podredi človeško produkcijo skupnostnemu spektaklu.

(Bourriaud 2007, 120)

Kot smo že omenili, nastanku *novega dokumentarnega filma* botruje v veliki meri kriza medijev. Šprah trdi, da je dokumentarni film prevzel nalogo progresivnega raziskovalnega novinarstva in 'psa čuvaja' nad političnimi institucijami in družbenimi procesi (Šprah 2010, 15). V nadaljevanju pa bom zagovarjala tezo, da to vlogo poskuša prevzeti tudi sodobna (dokumentarna) umetnost. Umetniki z apropriacijo medijskih in novinarskih jezikov realne dogodke prikazujejo in pripovedujejo s poudarjeno osebno izkušnjo, izrazito interpretativno in na kreativen način posegajo v strukturo dokumentarnega. Osredotočili se bomo predvsem na t.i. *razpad ekrana* kot enega izmed ključnih momentov, ki vodi v preporod enokanalnega videa in vstop dokumentarnega filma v galerijo.

Na področju, s katerim se ukvarjam, gre za prenos dokumentarnega filma v prostor galerije, vendar pride pri tem prenosu do številnih sprememb v filmski produkciji, distribucijskih kanalih, prizoriščih, financiranju, konvencijah razstavljanja, prikazovanja in strategijah gledanja, ki temeljno ločujejo oba načina. Tako ne moremo govoriti o dokumentarnem filmu nasploh, saj je vprašanje podobnosti in razlik med filmom v kinu in galeriji aktualno vprašanje številnih raziskav sodobnih teoretikov. V prihodnosti bo zato potrebna jasna in pregledna vzpostavitev razlikovanja med obema tipoma dokumentarnega filma. Kot sem že omenila, je dokumentarni film v galeriji samo ena od oblik pojavljanja gibljivih slik v umetnosti, zato je potrebna tudi vzpostavitev razlike med dokumentarnim filmom in ostalimi umetniškimi mediji gibljive slike. Tako na področju sodobne umetnosti (poleg splošnih 'projicirana podoba', 'multiprojekcije', tudi nove 'večekranske instalacije', 'artists' cinema' (Connolly), 'the cinema of exhibition' (Royoux), 'the other cinema' (Bellour) itd.) kot na področju

dokumentarnega filma ('igrani in neigrani film', 'dejanstveni in umišljeni film' (Šprah), 'film z umišljeno vsebino in neumišljeni filmi' (Dobrin) itd.), se pojavljajo številni poskusi vzpostavitve novih terminov, katerih pomene je potrebno razumeti in razlikovati. Tradicija dokumentarnega v umetnosti ni ista. Dokumentarni film se v zadnjih dvajsetih letih pojavlja kot posebna panoga. Ne moremo trditi, da dokumentacija performansa ali dokumentacija umetniške akcije ni dokumentarni film, vendar ta vrsta dokumentarnega filma ni predmet naše raziskave, ampak je to dokumentarni film, v katerem se vizualni umetnik ukvarja s konkretnimi družbenimi vprašanji in pri tem izhaja iz konvencij kina (pripoved/zgodba, fiksna dolžina, statičnost gledalca, linearna pripoved), jih prilagaja, spreminja in nadgrajuje.

Živimo v dobi ekrana, njegove vsakodnevne uporabe, preizpraševanja in kritike. Ekran lahko razumemo kot film, kot video, kot televizor, kot računalniški ekran in nenazadnje kot fotografijo. Ekran je površina na kateri se izrisujejo podobe in prikazujejo informacije. Poleg filma pomeni vstop ekrana v vsakdan predvsem izum televizije, kasneje pa tudi interneta. V sodobnem svetu, torej ni presenetljivo, da je ekran prevladujoč format tudi v galerijskem svetu. Medijske podobe, 'neposredna resničnost', ki jo ekran v realnem času prenaša v vsak dom, so vstopile v prostore galerij leta 1958 prav v obliki televizorja. Porast umetniškega dokumentarnega filma je tako pogojen tudi s spremembami v institucijah umetnosti in načinih, kako se je spremenil prostor muzeja in galerije. Razvoj vstopa ekrana in gibljive slike v galerijo se končuje v dokumentarni fazi sodobne umetnosti na eni strani in v postmedijskem sporu sodobne in novomedijske umetnosti na drugi strani. Ekran tako danes doživlja metamorfozo v multiprojekcijski ambient in se povezuje s tehnološkimi inovacijami in eksperimenti. Vzporedno s tem razvojem pa je kinodvorana v svoji minimalistični in zreducirani obliki *črne škatle* pridobila vedno večji prostor v galerijskem prostoru. Z vdorom *črne kocke* v belo kocko se zgodi vrsta premikov v percepciji gibljive slike – prihaja do spremembe občinstva, ki ni več statično kot je bilo v kinodvorani, temveč spodbuja aktivno ali vsaj reflektirano držo gledalca (gledalec sam izbere zorni kot, odide kadar želi, se vrne, filma si ne ogleda od začetka itd. (Groys 2002). Različne faze rabe ekrana v galerijskem kontekstu lahko spremljamo od leta 1958 (Vostell), ko je bil televizor prvič uporabljen kot element galerijske instalacije, do danes.

Pojavu se teoretiki posvečajo na številne različne načine: od apropiacije ekrana kot objekta, ekrana kot elementa instalacije, skozi razvoj videoumetnosti ter njenih različnih formalnih in konceptualnih sprememb do vsesplošne uporabe gibljive slike v umetnosti in razpada ekrana kot ga razume Ursula Frohne. Razvoj, ki mu lahko sledimo od prve uporabe ekrana do dokumentarnega filma, se torej hipotetično ujema s prehodom od objekta k neobjektu oziroma po mnenju nekaterih teoretikov (Cramerotti, Bourriaud, ipd.) k subjektu (v katerem nad prostorsko dimenzijo prevlada časovna) in se nazadnje konča v postmedijskem stanju, kot ga razume Rosalind Krauss. Vidike apropiacije lahko zasledimo na vseh področjih zgodovine vizualne umetnosti, saj apropiacijo lahko razumemo kot prilaščanje podob ali idej iz sveta in njihovo redefinicijo in uporabo v umetnosti. Vendar je med apropiacijo v umetnosti sedemdesetih in osemdesetih let ter apropiacijo kot simptom sodobne umetniške produkcije velik razkorak. Jan Verwoert apropiacijo postmodernizma povezuje predvsem z ustavljenim časom zgodovine, kateri je sledil zlom starega sveta leta 1989. Ta je povzročil novo geopolitično situacijo multitemporalnosti. Os časovnosti, ki je bila prej zamrznjena, se sedaj pojavlja multiplicirano in v različnih smereh. Zgodovinski čas je skupek časovnic, ki izhajajo iz različnih konfliktov in nerešenih težav modernih režimov moči. Verwoert trdi, da je razlika med apropiacijo osemdesetih in danes preskok v razmerju do objekta apropiacije (od uporabe mrtvega fetiša k invokaciji nečesa, kar živi v času). Pod tem preskokom pa leži radikalna izkušnja zgodovinske situacije – od občutka izgube zgodovinskosti do prekomerne prisotnosti zgodovine oziroma preštevilnih zgodovin. Za njegovo razumevanje apropiacije je torej ključen koncept invokacije, ki v delih omogoča srečevanje različnih časovnosti in s tem delo pridobiva prezenco (Verwoert 2007).

Nicholas Bourriaud apropiacijo razume širše in jo povezuje s splošnim stanjem umetniške produkcije ter jo definira kot prvo stopnjo postprodukcije. „Od začetka devedesetih let nenehno narašča število umetnikov, ki interpretirajo, reproducirajo, ponovno razstavljajo in uporabljajo umetniška dela drugih umetnikov ali razpoložljive kulturne proizvode. Ta umetnost postproduciranja je skladna z množenjem kulturne ponudbe, posredno pa tudi z dejstvom, da svet umetnosti vse bolj vključuje doslej prezrte ali prezirane forme“ (Bourriaud 2007, 95). Prav tako Verwoert opozori na

temeljno razliko med t.i. umetniki apropiacije in sodobnimi umetniki, vendar jo vidi predvsem v njihovi povezavi z ideologijo lastništva, medtem ko umetnike postprodukcije zaznamuje kultura neprestane aktivnosti znakov, ki temelji na kolektivnem idealu deljenja dobrin (Bourriaud 2007, 3). Video se tako kot slika ob pojavu fotografije obrne navznoter, v raziskovanje specifik lastnega medija. Že termin postprodukcija izhaja iz filmskega jezika. Bourriaud pa aplikacijo cinematskega modela vpelje tudi v logiko same razstave s konceptom scenarija. „Produkcija scenarijev je eden od glavnih elementov, ki omogoča ohranjanje ravni mobilnosti in izumljanja, ki jo potrebuje dinamična avra tako imenovane tržne ekonomije“ (Bourriaud 2007, 120). Na ta način logika organizacije podob presega medij videa ali filma; režija je prenesena tudi v organizacijo razstave, dogodka in interakcij, ki se v njem zgodijo.

Tradicija *videa* v umetnosti poteka na dveh ravneh: video kot element v galerijski instalaciji (kot muzejska praksa, ki vključuje objekte in spektakel) ter video kot enokanalni program (kot program) (Horrigan 2008, 293). Video je v galerijo prvotno vstopil kot element instalacije (pravzaprav slike), doživel razpon enokanalnih videov (predvsem povezanih s performansom in vzporedno z raziskovanjem medija videa v tradiciji eksperimentalnega filma), večkanalnih projekcij (s porastom uporabe projektorja v devetdesetih, različne oblike multiprojekcijskih ambientov in video instalacij doživijo preporod) ter interaktivnih in participatornih video instalacij, ki video postavljajo v področje multimedijske (novo medijske) umetnosti. Tradicija enokanalnega videa je po začetnem vzponu *video arta* doživela v devetdesetih svoj zaton, vendar v zadnjih desetih letih (od *Documente XI* oziroma leta 2001 naprej) doživlja svoj vzpon, ki je še vedno predmet analize. *Video* ima poleg praktičnosti uporabe za umetnike dve glavni prednosti: vtis neposrednosti in vtis realnosti. Vtis neposrednosti (ali neposredovanosti) *video* dobi iz povezave s televizijo, ki omogoča neposreden audiovizualni prenos posnetkov dogodkov v realnem času. Največja fascinantnost nove video opreme v šestdesetih letih je bila ravno možnost neposredne montaže, spremljanja rezultatov in kontrole posnetkov (Kazein 2008). Vendar je navidezna neposrednost *videa* prav tista, s katero so se umetniki najpogosteje ukvarjali, s tem da so v ospredje postavljali mediacijo. To je tudi druga točka fascinacije video medija, saj omogoča ukvarjanje s problemom reprezentacije, množičnih medijev in

realnosti.

Da pa bi *video* onkraj skulpturalnega ali performativnega elementa lahko vstopil v kontekst galerije kot samostojen medij, je moral doseči svojo specifiko. Eden od načinov, da bi to dosegel, je bila vzpostavitev razlike med filmom in videom na ravni produkcije (neposrednost in reproduktibilnost) in na ravni prikazovanja (video kot individualna izkušnja in film kot masovni spektakel) (Horrigan 2008, 294). Drugi način je vezan na raziskovanje instalacijskega potenciala projekcij, razvoj *video ambientov* in posledično *razpad ekrana*. Tretji način, vezan na krizo kina, pa je preporod z masovnim spektaklom hollywoodskega degradiranega filma skozi medij videa v smislu vdora enokanalne projekcije v prostor, podobnem kinodvorani, ki pa v kontekstu galerije dobi povsem novo specifičnost. Vstop *videa* je odprl tudi mnoga vprašanja in spremembe same institucije muzeja, česar najbolj vidno interpretacijo postavlja Groys. Groys trdi, da se je z vstopom novih medijev v muzeje spremenila tudi institucija muzeja in galerije, saj je v belo kocko vdrla črna, muzej pa je žrtvoval lastno svetlobo, „se zatemnil in gledalca vrgel v živčni trans, v katerem lahko neposredno zaznava signale iz onostranstva muzeja“ (Groys 2002, 80). Bishop zatemnitev definira kot izgubo zavesti o svojem telesu – izgubo meja in potopitev v svet, vendar trdi, da pri mnogih večkanalnih videoinstalacijah ne gre za zatemnjeni prostor, saj ta otežuje razumsko spremljanje zapletenih struktur in pripovedi v delu (Bishop 2005, 82–96). Njena analiza spominja na Barthesovo idejo zavedajočega se gledalca kot jo opisuje v tekstu *Upon leaving the movie theatre* (Barthes 1975). Čeprav jo Barthes povezuje z zavedanjem o zunanji realnosti, jo lahko vidimo tudi kot premik v participatorno, aktivno vlogo gledalca, v katero je postavljen, ko po lastni volji obiskuje in zapušča prostore galerijskega kina in se v primeru večkanalne projekcije celo udeležuje montaže.

Devetdeseta so v galerijo pripeljala *videoprojekcijo*, *videoambiente* in s tem omogočila *razpad ekrana*. Instalacija in s tem tudi videoinstalacija z vstopom v muzej pravzaprav prevzame kapitalsko in spektakelsko logiko, proti kateri se je instalacija sprva borila s svojim odmikom od produkcije objekta in nemobilnosti. Bellour trdi, da je vrsta instalacij v današnjih galerijah povezana z *videoumetnostjo* ali že skoraj pozabljeno

zgodovino filmskih instalacij, ki počasi doživlja preporod in njihov porast najpogosteje povezujemo s krizo filma in krizo sodobne umetnosti. Vendar opozarja, da je istočasno težko povezovati te instalacije s tradicijo filma kot jo je težko obravnavati ločeno na polju vizualnih umetnosti. Predlaga uvedbo *drugega kina (other cinema)*, katerega specifika je predvsem fiksacija gledalca (Bellour 2008, 408). V zadnjih dvajsetih letih se o gibljivih slikah v galeriji govori predvsem znotraj *postcinematskega diskurza*. Kriza kinematografov in filma naj bi povzročila vzpostavitev novega prizorišča za nekonvencionalne in eksperimentalne filmske prakse, muzej pa mnogo bolj dojemljivo prizorišče kot kino. Po drugi strani pa je do medijev in ostalih komunikacijskih sredstev na prelomu tisočletja čutiti vse večjo zadržanost in umetnost, ki je tudi sama medij posameznikovega pogleda na svet (Bourriaud 2007, 53). Bellour vzporedno s krizo filma postavlja tudi krizo sodobne umetnosti. Vdor kinodvorane v muzej pa nadalje lahko razumemo tudi v kontekstu spremembe Bourriaudovovega koncepta relacijske umetnosti, ki skupaj z *videom* v institucijo muzeja uvaja dokumentarne in izobraževalne modele ter angažirane družbene kolaboracije, ki navidezno delujejo onstran navidezno odprtih meja sodobne umetnosti.

Pomembnejši vidik vdora dokumentarnega filma v prostor umetniške institucije lahko zasledimo tudi v kontekstu sprememb trženjskega procesa katerega predstavljajo faze cirkulacije, distribucije in reprodukcije kot jih definira Hall. Po Hallu vsaka faza kodiranja delno nadzoruje recepcijo sporočila, kar pomeni, da vsaka faza v teoriji komunikacije omejuje število možnih branj (Hall, 1980). V fazi distribucije tako na umetniško delo (film) vplivajo predvsem naslednji za umetnostni prostor, specifični faktorji: sprememba občinstva, ki se zoža na umetniški krog in je bistveno manjša; sprememba pozicije občinstva, ki ni več statično kot je bilo v kinodvorani; spodbuja aktivno ali vsaj reflektirano držo ter nazadnje se razlika konstituira tudi v odnosu do obravnave resničnosti. Z vstopom v galerijski prostor dokumentarni film namreč nujno dobi pridih umetniške reprezentacije, ki že apriori poudarja subjektivno držo avtorja in estetizacijo materiala.

Tudi problematika spremembe občinstva poraja številna vprašanja. Havranek tako omenja dve pomembni dimenziji dokumentarnega pristopa v sodobni umetnosti. Prva je

dokončna smrt nezainteresiranega opazovalca, ki ga nadomesti *angažirani* avtor. To pozicijo označuje predvsem opazovanje (dokumentiranje) kot zavesten proces. S tem pa pride (kot posledica neobjektivnosti) do druge ključne dimenzije – subjektivnega pristopa in distance, ki jo avtor zavzema do procesa dela (Havranek 2008, 142). S predpostavko, da je dokumentarno v galerijskem kontekstu v vzponu zaradi prostorskega, ki jo omogoča galerijski prostor in znotraj katere lahko uhaja linearnim zgodbam zgodovine in masovnih medijev. Verwoert dokumentarni film in video v sodobni umetnosti povezuje s performativno dimenzijo oziroma dinamičnim časom družbenega, ki presega zaporedno in didaktično logiko dokumentarnega filma.

Na *umetniški dokumentarni film* in njegovo recepcijo namreč vplivajo tudi različni formati, v katerih so prikazani. Gre za izkušnjo, ki se temeljno razlikuje od izkušnje kina. Prikazovanje dokumentarnih filmov v obliki predavanj, preformansov, večkanalnih obdajajočih ambientov, večekranskih instalacij in v kombinaciji z drugimi umetniškimi in dokumentarnimi objekti, gledalcu posredujejo dinamične in izmuzljive podobe; kontekst galerije in muzeja pa jih po drugi strani že apriori postavlja v kontekst fikcije in estetike. Informacija, ki se navezuje na realnost, na formalni ravni opozarja na svojo funkcijo preseganja informiranja oziroma poskuša preseči tradicionalno ločitev učenja (pridobivanja znanja) in (estetskega) užitka. Lahko zaključimo, da je dokumentarni film v galeriji še najbliže *video eseju*²⁹ kot se je le-ta začel pojavljati v osemdesetih letih. Na drugi strani pa v njem lahko zasledimo močan vpliv *novoga dokumentarnega filma* kot se le-ta pojavlja izven galerijskih zidov.

Dejstvo je, da si dokumentarec tako kot vsaka druga ustvarjalnost želi občinstvo in ga išče ter se nikakor ne zapira v 'slonokoščeni stolp izolacije in vzvišene kritike'. Šprah meni, da je območje popularne množično medijske kulture zelo nenaklonjeno kakršni koli obliki kritike. Na drugi strani pa so sami medijski in finančni mehanizmi že tako perfidni, da si prizadevajo vsakršno obliko kritike povzeti oziroma prevzeti v svoje

²⁹ Video esej, Ursula Biemann postavlja ravno med dokumentarni film in video umetnost ter kot njegovo temeljno značilnost vidi sočasnost njegovih političnih, umetniških in predvsem teoretskih praks. Video esej je torej tista oblika, ki se pojavlja tako v kinematografih kot v galerijah in na simpozijih. Poleg tega si z novim dokumentarnim filmom deli mnoge značilnosti, na primer avtorefleksivnost, zavestno produkcijo podob in poskuša presegati reprezentacijo. Andrej Šprah novi dokumentarni film opredeljuje kot filozofsko-zgodovinski esejistični film.

sisteme in tako razvrednotiti njeno kritično ost (Šprah 2012, elektronska pošta). Vstop dokumentarnega filma v območje sodobne umetnosti tako ne pomeni odmika, marveč le širjenje dometa, saj je v sami kinematografski sferi dokumentarec danes prisoten bolj kot je bil kadar koli po drugi svetovni vojni. Edino v svojem začetnem obdobju, tja do konca tridesetih let, je imel dokumentarec tako razvejano infrastrukturo in domet kot danes. Šprah opozarja, da bolj kot vprašanje razlikovanja od mainstreamovske produkcije in konsumpcije se s tem odpira vprašanje kompletne in kompleksne filmske izkušnje. Dejstvo je, da le redke galerije in muzeji ponujajo dovolj ustrezno možnost recepcije filma kakršno lahko zagotovijo kinematografi. Takšna situacija tako sodi „ob bok vsem ‘vzporednim’ možnostim nekinematografskega prikazovanja oziroma spremljanja filmskega dogodka (zlasti možnosti, ki jih ponujajo nove tehnologije in svetovni splet), ki seveda odpirajo pereče vprašanje ustreznosti doživljanja filmskega dogodka“ (Šprah 2012, elektronska pošta). Prihodnost pa zagotovo obeta še intenzivnejšo diverzifikacijo filmske recepcije – in to ne samo v dokumentarni sferi. Dokumentarni film bo težil k čim širšim možnostim izraza in čim širšemu območju možnosti artikulacije.

Iz tega sledi teza, da se v sami instituciji muzeja sodobne umetnosti (kar je že samo po sebi dokaj paradokсно poimenovanje) film dejansko ne more razvijati naprej, saj temu okolju pereče manjka samopoznavanje filma in vzpostavljanje relevantnega odnosa do zgodovine, teorije in aktualnosti medija. In v primeru vztrajanja oziroma poglobljanja tega paradoksa, dokumentarec dejansko čaka ‘tiha smrt’. Po drugi strani pa je to vendarle zgolj del (precej neznaten del) celotne dokumentarne produkcije, ki pa cveti in buhti in je nikakor ne vidim na poti na pokopališče, marveč občudujem njeno vse večjo (re)vitalizacijo (Šprah 2012, elektronska pošta).

4 ANALIZA PRIMEROV

Realizem v umetnosti je preprosto umetnost, ki razkriva realno, neodvisno od uporabljenih konvencij ...

(Brecht v Šprah 2011, 79)

Kompleksen sklop izpostavljenih problematik bomo v nadaljevanju skušali še dodatno osvetliti z analizami konkretnih kreativnih prijemov, avtorskih opusov in posameznih del. V analizah gre zgolj za vpogled v dela ter določene estetske paradigme v luči novih teoretskih intervencij in sociokulturnih okoliščin. Za analizo sem izbrala tri avtorje, ki se po mojem mnenju oprijemajo kreativnih praks, katera se uporabljajo v novejši kinematografski produkciji. Kot bomo videli, imajo predstavljeni dokumentarni filmi, čeprav izvirajo iz najrazličnejših delov sveta, nekaj skupnih značilnosti ter smo jih v preteklih letih lahko zasledili tako na filmskih festivalih kot tudi v galerijah. Z njihovo analizo ponujam širok spekter možnih odgovorov na številna vprašanja: ali je še vedno mogoče in sploh zaželeno dejansko definiranje pojma dokumentarno?; katera je vloga in kakšen pomen nosi dokumentarna podoba danes?; ali dokumentarno še vedno vsebuje družbeno vlogo?; ali so galerije in muzeji mesta oziroma novi prostori sodobne produkcije, kjer se dokumentarni film razvija naprej, ali pa prav obratno pomenijo njegovo 'tiho smrt'?

4.1 DOKUMENTARNI FILM IN RESNIČNOST (RENZO MARTENS: EPISODE I (2001-2003) IN EPISODE III – ENJOY POVERTY (2008))

I don't care about your market in Europe or how high prices should or should not be. A man needs a salary.

(Izjava protagonista filma Episode III – Enjoy Poverty 2008)

Nove formulacije pojma resničnosti in njegovo preizpraševanje so ključna lastnost dokumentarnega filma v galeriji. Zato se bom v prvi analizi posvetila zapletenemu razmerju med dokumentarnim filmom in resničnostjo. Filip Robar Dobrin je predstavil triadni model po Armesu, pri katerem prvi dve tradiciji zaznamujeta realistična estetika in imitacija. Tretja pozicija pa se ne ukvarja z vidno ali navidezno realnostjo, temveč uporablja sanjski vidik filmske izkušnje tako, da subjekte obravnava zgolj kot enote ali številke brez samostojne eksistence (Robar Dorin, 2008). Z analizo bom podala tezo, da to vlogo poskuša prevzeti tudi sodobna umetnost, tako da dogodke prikazuje in pripoveduje s poudarjeno osebno izkušnjo ter izrazito interpretativno in na kreativen način posega v strukturo dokumentarnega.

Slika 4. 1: fotografija iz razstave *Models For Taking Part* (2011)



Vir: Presentation House Gallery (2011).

Slika 4. 2: fotografija iz razstave: *The Thinking Eye* v Milanu (2011)



Vir: Kunstverein Milano (2011).

Primer dela Renza Martensa (glej sliko 4.1 in 4.2) je ilustrativen kot primer v katerem je izrazito poudarjena osebna izkušnja posega v strukturo dokumentarnega. Njegov namen

nikakor ni zgolj zajeti ali poučiti o realni situaciji, temveč skozi dokumentarni film predvsem reflektirati samega sebe. Četudi o avtorju samemu ne izvemo veliko oprijemljivih dejstev lahko rečemo, da njegova filma uporabljata značilnosti in konvencije subjektivnega, avtobiografskega in izpovednega filmskega izraza. Uporablja prvo osebni reflektivni način dokumentarne reprezentacije resničnosti, ki je značilen za postmodernistični dokumentarizem. Ne poskuša biti objektivni, ampak svoj argument podpre z več različnimi subjektivnimi resnicami, ki jih predstavi skozi subjekte svojega preiskovanja, ter občinstvu prepusti, da se samo odloči, katera resnica je prava. *Episode I* in *Episode III* spadata v tiste filme, ki si ne lastijo objektivne resnice, temveč prej refleksijo produkcije resničnosti. Avtor državi Čečenijo in Kongo, področja vojnega dogajanja kot ekstremnega odmika od običajnega stanja, uporabi za poskus problematiziranja nastopa avtorja kot preiskovalnega novinarja. Filma orisujeta portrete tistega kar po avtorjevem navajanju v številnih intervjujih lahko imenujemo *industrija revščine* (*poverty industry*). Poleg tega raziskujeta kako bomo izbrali tiste podobe, ki jih želimo videti in kako način na kateri jih gledamo vpliva na odločitve kje bo distribuirana humanitarna pomoč in kje bodo padale bombe.

Episode I je 44 minut dolga zgodba pseudo-novinarskega poročanja s potovanja po vojnem območju v Čečeniji leta 2002. Martens v filmu postavi v ospredje tezo, da je najmanj kar lahko naredimo za ljudi ujete v območje krize to, da se sprašujemo, kaj čutimo ob tem, ko gledamo njihovo trpljenje. Kar zares šteje je to, da sami sebe, kot opazovalce trpljenja nekoga vprašamo, kako se mi takrat počutimo. Posebnost filma v katerem umetnik igra preiskovalnega novinarja je ta, da je kamera nemalokrat obrnjena proti avtorju samemu namesto, da bi bila usmerjena v priče vojne in to na način, ki je značilen za ustaljeno prakso medijskega sporočanja. V filmu, o katerem lahko razmišljamo kot o dokumentarnem performansu, zasledimo vse tipične prizore vojnih področji – vojake pozicionirane na mejah, porušene hiše, neskončne vrste vojnih šotorov, delavce, sedeže in logotipe humanitarnih organizacij, begunce v vrsti za hrano. Kamera pa v številnih prizorih zavrača, tisto kaj je pred njo in se obrača k avtorju, ter na ta način zrcali njegovo osebno zgodbo ne glede na okoliščine v katerih se je znašel. Rdečo nit filma padale tvori vprašanje, kaj si oni mislijo o njem. S tem avtor dokumentarne posnetke čečenske vsakdanjosti postavi v območje meta-jezika, torej

filma, ki govori sam o sebi.

Tako naprimer v filmu zasledimo prizor, kjer Martens mimoidočo žensko vpraša, ali se počuti svobodno (glej sliko 4.3).

Slika 4.3: prizor iz filma *Episode I* (2001-2003)



Vir: Martens (2001-2003).

Slika 4.4: prizor iz filma *Episode I* (2001-2003)



Vir: Martens (2001-2003).

Slika 4.5: prizor iz filma *Episode I* (2001-2003)



Vir: Martens (2001-2003).

Slika 4.6: prizor iz filma *Episode I* (2001-2003)



Vir: Martens (2001-2003).

Zavita v stare razcapane obleke mu sredi porušenega mesta odgovori da ne. Martens na njen odgovor postavi novo vprašanje: ali misli, da se on počuti svoboden? Vpraša jo še, kako je sploh mogoče, da bi lahko drug drugega razumela. S tem oba izpostavi kot subjekta, ki sta ujeta v različne okoliščine, situacijo njene radikalno slabše pozicije pa banalizira do gole človeške eksistence, v kateri vsaka oseba (tako ona kot on) nosi breme svojega obstoja in družbenih okoliščin, v katere je postavljena. Domišljavost filma se kaže tudi v namenu avtorjevega prihoda v vojno Čečenijo. Prišel je zato da bi ozdravil zlomljeno srce. Tako v *Episode I* žrtve katastrofe v Čečeniji govorijo o ljubezni

in zapeljevanju. Vzporedno z dokumentiranjem dogajanja v Groznm, Martens gledalcu izpoveduje svojo ljubezen do Marie, o kateri ne izvemo pravzaprav ničesar. Vprašanje, zakaj se je avtor odločil, da bo v film o Čečeniji in kot utemeljuje sam, film o ekonomiji podobe, vključil svoje zasebno ljubezensko življenje, je za razumevanje problematike ključno. Tako v enem od intervjujev sprašuje lepo čečensko dekle o ljubezni in za nasvet, kako naj bolje razume ljubezenska razmerja (glej sliko 4.4). V naslednjem prizoru pa lahko vidimo avtorja pri večerji ob soju sveč in ob romantični večerni glasbi z eno od delavk humanitarne pomoči. „Zakaj si prišel sem?“, ga ona vpraša, na kar on odgovori: „Zaradi solz“. Izpostavljanje zasebnih emocionalnih dilem gledalce lahko zmede – pogosto ne vedo kateri aspekt Martensa gledajo. Ponekod, kot v navedenem primeru, imamo opravka s satiričnim neozdravljivim romantikom, včasih pa z arogantnim ‘tepcem’, ki z izpraševanjem kaj si mislijo o njem, zanemarja težke življenjske okoliščine subjektov. Vprašanja, s katerimi avtor obrača pozicijo spraševalca in subjekta (glej sliko 4.5 in 4.6), sproža ostre in krute odzive intervjujancev (beguncev, vojakov in predstavnikov humanitarne pomoči), ki gredo daleč od tistega, kar naj bi lahko povedali pred kamero (glej sliko 4.7 in 4.8). Obračanje pozicije zato pomeni performativno stran avtorja in provokativen akt, ki destabilizira tako subjekt kot gledalca. V gledalcu prebuja nelagodje, gledalec se sramuje avtorjevega početja ter začne dvomiti v etične temelje njegovega dela, nakar avtor brezupno nadaljuje z iskanjem razpleta lastnih eksistencialnih in umetniških težav.

Slika 4.7: prizor iz filma *Episode III* (2008)



Vir: Martens (2008).

Slika 4.8: prizor iz filma *Episode III* (2008)



Vir: Martens (2008).

Naslednji pomemben aspekt, katerega film izpostavlja, je fenomen komodifikacije vojne in dolžnosti slehernega gledalca. Poudarja dejstvo, da smo vsi mi, kot gledalci,

del vizualnega imaginarija vojne, ki na koncu koncev vpliva na odločitve o napadu ali pomoči – medijsko pokrivanje dogodkov v Srbiji je tako imelo močan vpliv na odločitev za intervencijo NATO-a leta 1995. Umetnik se ob predpostavki, da gleda z zornega kota televizijskega gledalca, sooča z realnostjo, ki so jo oblikovali gledalci sami. Lahko bi rekli, da film govori o pogojih svojega lastnega obstoja. Poleg tega pa film namenoma ne prikazuje ostalih aspektov vsakdanjega življenja v Čečeniji, tistega ki podkrepljuje dejstva o revščini in nasilju ter njun poziv humanitarni pomoči. Kar pa želi izpostaviti, je razmerje moči med tistimi, ki gledajo in tistimi, ki so gledani. S tem pa neskončno poudarja medijske stereotipe. Martensov opus je dvojen. Po eni strani opozarja, da je vsebina množičnih medijev generalno preokupirana s pričakovanji javnosti. Po drugi strani pa je pretok informacij vnaprej determiniran z vzorcem kdo vidi kaj, kdaj in pod katerimi pogoji. Vprašanje selekcije koga portretirati, posebej v situaciji ko si ljudje obupno želijo biti videni, ostaja v senci vprašanja kaj zahodno občinstvo dela 'preobčutljivo'. Subjektivnost trpljenja žrtev v resnici ni pomembno - odvisne so od gledanja dledalcev in načina kako jih gledajo. *Episode I* avtorjevo pozicijo postavlja kot predpogoj za nadaljnja vprašanja in diskusijo katero avtor nadaljuje v filmu *Episode III*.

Problematiko medijskih stereotipov tako obravnava tudi v svojem naslednjem filmu *Episode III*. To je v 90-minutni dokumentaciji avtorjeve dvoletne aktivnosti v Demokratični republiki Kongo. Gledalci smo ponovno priče upodobljenim grozotah revščine, pretresljivi posnetki pa raziskujejo ekonomičnost in etičnost produkcije podob ljudskega trpljenja ter preizprašujejo osnovne zakonitosti dokumentarnega filmskega ustvarjanja. Po Martensovih besedah v filmu te podobe predstavljajo najbolj dobičkonosno izvozno blago ter ustvarjajo večji prihodek od tradicionalnih izvoznih dobrin kot so zlato, diamanti in kakav. Vendar pa, enako kot pri vsakemu od teh izvoznih procesov – tisti, ki proizvajajo surovine, profitirajo najmanje. Rdeča nit filma je odkrita provokacija in posmehovanje zahodnjaškega načina izkoriščanja afriške revščine. V središču avtorjeve zaskrbljenosti so predvsem novinarji, fotografi ter uslužbenci humanitarne pomoči, ki pogosto izkoriščajo situacijo v Kongu sebi v prid.

Slika 4.9: prizor iz filma *Episode I* (2001-2003)



Vir: Martens (2001-2003).

Slika 4.10: prizor iz filma *Episode I* (2001-2003)



Vir: Martens (2001-2003).

Episode III je film, ki ga lahko razdelimo na tri dele. Prvi del je zgodba, v kateri je originalni avtorjev plan mogoče najbolj jasno razločiti - dokumentacija avtorjevega prihoda v Kongo, da bi tam postavil umetniško inštalacijo, neonski napis 'enjoy poverty' (glej sliko 4.9). Napis s seboj pripelje iz Evrope ter z njim potuje po Kongu dokler ne najde pravo lokacijo in ga postavi ob reki v osiromašeni majhni vasi (glej sliko 4.10). Modra neonska svetloba v prenesenem pomenu označuje ogenj ali še več, preroško znamenje. Domačinom avtor predstavi koncept kako iztržiti lastno revščino. Prvi del filma lahko razumemo kot najbolj umetniški - postavljanje inštalacije, glasba in ples revnih otrok, ki jih avtor s kamero dokumentira kot pri vsakem drugem *site specific*³⁰ umetniškem delu. drugi del filma se bolj osredotoča na idejo trženja revščine (glej sliko 4.11). Avtor lokalne fotografe, ki se preživljajo z fotografiranjem portretov za dokumente, porok in lokalnih zabav poskuša prepričati, da bodo finančno bolj uspešni, če bodo sledili mednarodnim fotografom in v svoje fotoaparate ujeli podobe trupla, posiljene ženske, podhranjene otroke itn. Fotografije bodo s pomočjo agencij lahko prodajali zahodnemu tržišču, profit pa bo minimalno desetkrat večji. (glej sliko 4.12). Projekt seveda propade. Potem, ko jih nauči kako in kje fotografirati, mladi fotografi zaprosijo za akreditacijo Zdravnikov brez meja. le-ti prošnjo zavržejo na osnovi slabe kvalitete in estetike vojnih fotografij, ki ne zadostuje tistim, ki jih zahod pričakuje. Avtor, ki je tudi sam predstavnik kolonialnih belcev doživlja neuspeh v vlogi učitelja ter subvertira humanitarni kliše, ki pravi: „Ulovi lačnemu ribo in sit bo za en dan; nauči ga loviti ribe in sit bo za celo življenje“ (star kitajski pregovor). Tretji del

³⁰ Site specific – umetniške intervencije na določenih lokacijah.

zgodbe nam da vpogled v življenjske pogoje delavcev na plantaži kokosovega in palmovega olja, ki je v lastništvu industrijalca z Zahoda. Delavci se pritožujejo in jadikujejo nad lastno revščino ter avtorju dovolijo snemanje svojih podhranjenih otrok.

Slika 4.11: prizor iz filma *Episode III (2008)*



Vir: Martens (2008).

Slika 4.12: prizor iz filma *Episode III (2008)*



Vir: Martens (2008).

Film se zaključi z vprašanjem performativnosti v službi video medija. V zadnjih kadrih sledimo avtorju pri branju uradne elektronske pošte, ki avtorjeve snemalske aktivnosti razglasi za moralno kazniva dejanja. Obvestijo ga tudi, da je njegova UN tiskovna akreditacija preklicana. V tistem trenutku se odloči, da bo njegov dokončni podvig izzivalen ter bo s pretiravanjem ustregel željam in standardom humanitarne skupnosti. Delavcu na plantaži in njegovi podhranjeni družini postreže z obilno mesno večerjo. Čeprav je avtorjeva poslednja gesta več kot očitno ironična označuje preobrat v doslej uporabljenem performativnem jeziku dela. S tem, ko prizna in podpre delo humanitarcev, začne tudi govoriti njihov jezik - jezik resničnosti, ki je v nasprotju z njegovim performativnim jezikom (glej sliko 4.13 in 4.14).

Slika 4.13: prizor iz filma *Episode III (2008)*



Vir: Martens (2008).

Slika 4.14: prizor iz filma *Episode III (2008)*



Vir: Martens (2008).

Slika 4.15: prizor iz filma *Episode III* (2008)



Vir: Martens (2008).

Slika 4.16: prizor iz filma *Episode III* (2008)



Vir: Martens (2008).

V *Episode III* Martens sledi svoji lastni logiki angažiranja do skoraj patološke stopnje z namenom raziskati razmerja moči v potrošnji vizualnih podob grozodejstva (glej sliko 4.15 in 4.16): otrok s poškodovanim anusom kot rezultatom podhranjenosti, otrok ki odira mišjo kožo z namenom, da jo poje; še en otrok, ki umira pred kamero in grozljivim jadikovanjem matere; okužena trupla vojakov, obdana z muhami; žrtve posilstev, ki prosjačijo za denar in hrano. Avtor se pri urejanju teh in drugih podobnih prizorov odpove narativnosti, ki smo je vajeni v dokumentarnih filmih, ter delo uporabi za raziskavo gledalčeve odzivnosti nanj. Martens se sprašuje v kakšen kontekst imamo pravico postaviti tovrstne podobe in katere so naše etične dolžnosti kot gledalcev. Podobno kot v *Episode I* po vsakem nasilnem in bolečem prizoru kamero obrača proti sebi in ostalim belim fotoreporterjem, ki na vsak način poskušajo ujeti te prizore ter jih v čim krajšem času distribuirati na Zahod. Kamera, ki je usmerjena neposredno v umetnika, ali pa jo on sam uporablja kot podaljšek lastne roke, je značilnost ki je bistvena za funkcijo dela, kot umetniškega videa. Martens uporablja kamero kot logičen podaljšek lastnega ega. Gledalci razumemo, da lik, ki ga avtor igra v filmu uporablja kamero da bi posnel lastne tvegane in moralno vprašljive podvige ter istočasno poskusil razkrinkati in pretresti vprašljivo moralo mednarodne skupnosti. Kaj avtor poskuša izpostaviti je dejstvo, da sistem reprezentacije ni enak sistemu reprezentiranega – bolj se angažiramo in približamo subjektu manj bo gledalcu situacija razumljiva.

Slika 4.17: prizor iz filma *Episode III (2008)*



Vir: Martens (2008).

Slika 4.18: prizor iz filma *Episode III (2008)*



Vir: Martens (2008).

Avtor v delu izpostavlja podobe nasilja in vojne, sprašuje se o njihovem namenu ter razmišlja o učinku teh podob in načinih, na katere jih lahko beremo (glej sliko 4.17 in 4.18). S to strategijo opozarja predvsem na pozicijo gledalca, katerega pogled vdira v mali, režirani in manipulirani delček realnosti. Na kakšen način bomo brali vizualno gradivo je odvisno tako od družbe, v kateri živimo, kot tudi od nas samih. Vizualne podobe od nekdaj imajo sposobnost posredovanja neubesedljivega oziroma nadgrajevanja ali celo preseganja besedilnega opisa dogajanja. Združene z novinarskimi praksami in posredovane v množičnih medijih podajajo številne podobe sveta, odprte za različna branja. Na splošno prevladuje danes razširjena predpostavka, da smo priče estetizaciji sveta in da je naša izkušnja sveta, estetska izkušnja. Estetizacija sveta pomeni, da je za sodobnega človeka svet konstituiran. Ne prodaja se več blago, ampak estetska strukturiranost blaga, katero Baudrillard označuje s pojmom *estetska vrednost* (Baudrillard 1999, 15). Trg informacij pa je tako s pomočjo tehnoloških in novomedijskih dosežkov postal globalen in univerzalen. Pojav pa je preko estetizacije politike prešel tudi v estetizacijo vojne, ki kot veja znotraj fotografije predstavlja njeno skrajno in pogosto tvegano obliko komunikacije. Z razvojem medijev tako kakršnakoli resničnost, torej tudi vojna, nasilje, revščina, lakota itn, postaja občinstvu vedno bolj posredovana kot estetski fenomen, kar govori v prid dejstvu, da je objektivni vpogled v realnost skoraj da ne mogoč. Estetika fotografskih podob v novinarstvu in pogosti dvomi v dokumentarno objektivnost pogosto postanejo nič več kot estetika v rokah ideologije. Po številnih javnih izjavah Žižka, je ideologija najbolj nevarna in prodorna takrat, ko se niti ne zavedamo, da smo njeni subjekti ali takrat ko se ne zavedamo, da jo izvajamo.

Sodobna umetnost, za razliko od etnografije ali ostalih vej družbenih ved v temeljih svojega delovanja ni izrecno usmerjena v objektivnost. Je edinstvena forma produkcije znanja, sposobna prepoznati lastno subjektivnost. S tem ne mislimo, da avtorji nimajo moralne in etične odgovornosti, temveč, da so sposobni raziskovati onkraj ustaljenih liberalnih običajev politične korektnosti, onkraj obžalovanja in empatije z namenom, da bi preoblikovali in kritizirali vitalna vprašanja tako politike kot estetike. Tukaj predstavljena umetniška dela/dokumentarni filmi preizprašujejo idejo o objektivnosti in možnosti ločevanja med dokumentarnim in fiktivnim. S postavljanjem lastne pozicije v samo osrčje filmskega ustvarjalnega procesa Martens jasno postavlja eno od najbolj pomembnih filozofskih vprašanj v sodobni umetnosti: ali so upor, kritika in angažirana umetnost v sodobni umetnosti sploh mogoči? Kot sem že omenila, nastanku novega dokumentarnega filma botruje v veliki meri kriza medijev. Umetniki z apropriacijo medijskih in novinarskih jezikov realne dogodke prikazujejo in pripovedujejo s poudarjeno osebno izkušnjo, izrazito interpretativno in na kreativen način posegajo v strukturo dokumentarnega. Benett Hupp pravi, da televizija (v tem primeru jo lahko razumemo kot medije na splošno) izniči prostorsko zavest potrošnika skozi mehanizme bližine, domačnosti in neposredne podobnosti. Televizija zanika kakršnokoli prostorsko razliko med gledalci in predstavljenimi informacijami. Množične medije vidi kot generatorje apatične imunosti na mediacijo, ki se poraja kot posledica neposredne bližine in absorbcije, ki premošča razliko med fizično in ideološko razliko med gledalcem in dogodkom (Bennet Hupp v Leighton 2008, 205). Kot odgovor na to tezo v ospredje dokumentarnega filma prihaja pripovedovalec in njegova izkušnja dogodka. Delo se giblje na meji med preverljivo informacijo in fiktivno pripovedjo, s tem pa poudarja oziroma dokumentira subjektivno izkušnjo dogodka pred njenim navideznim objektivnim faktografskim zapisom, ki je tipičen za reprezentacijo dogodkov v medijih. Andrej Šprah utemeljuje: „Kajti vsesplošni upad zaupanja v prepričevalno zmožnost objektivne in avtoritarne vednosti je prizadel velik del ‘objektivističnega’ dokumentarnega pogona, ki ga je nadomestilo zaupanje v dela, kjer je očitno prihajala do izraza osebna avtorska zaveza“ (Šprah 2010, 181).

Primer dela Renza Martensa je *umetniški dokumentarni film*, ki preko osebne, subjektivne in predvsem individualne pozicije podeljuje oziroma vrača moč

posamezniku nad realnostjo, uprizorjeno in prikazano v medijih in s tem posledično tudi pri gledalcih. Odpor gradi ravno na vrnitvi moči izrekanja subjektu, katerega govor pa se praviloma ločuje od prevladujočega diskurza 'žrtve' oziroma tistega, ki je gledan. Kot navaja Šprah: „/.../ ne zadostuje več vzpostavljanje 'pravilnih' filmskih sorazmerjih v svetu in do sveta, ampak je treba tudi samo dejanskost obravnavati v skladu z njeno spremenljivostjo in 'aktivnostno komponento', oziroma možnostjo poseganja vanjo“ (Šprah 2011, 308). Če je eno od poglavitnih novorealističnih določil težnja po vzpostavljanju navzočnosti sveta, paradoks nastane, ko uvidimo dejstvo, da film te navzočnosti nikoli zares ne doseže. „Lahko pa jih obravnavamo kot *dejavnike vmesnosti*: v realnost zarežejo in vanjo prodirajo, da bi vnašali kali nemira in nelagodja, ki se, četudi izvirajo v njej sami, tam ne uspejo prepoznati /.../ kajti s tem, ko se vzpostavi in aktivira območje filmske vmesnosti, se vzpostavi tudi povratna vez, s katero lahko pulziranje življenja odgovori nazaj“ (Šprah 2011, 309). Če hoče film publiki kaj ponuditi, potem realnosti ne sme pustiti na miru. Vanjo mora posegati, pogosto celo na katastrofalen način. Ali kakor pravi Virilio (1996, 54), da hočeš nočeš za vsakogar od nas velja podvojitev med reprezentacijo sveta in njegovo realnostjo. Podvojitev med aktivnostjo in interaktivnostjo, prisotnostjo in teleprisotnostjo, eksistenco in teleeksistenco. Vsak dober dokumentarni film mora vsebovati konflikt in konfrontacijo protagonistov in antagonistov. Vendar pa je potrebno temo zaviti in s stopnjo zanimivosti z najrazličnejšimi prijemi še povečati (Leacock 1998, 46).

4.2 DOKUMENTARNI FILM IN ZGODOVINA (WALID RAAD / ATLAS GROUP: HOSTAGE: THE BACHELOR TAPES (2001))

Yes our story is tragic, yes it is sordid, but you have to remember that it is first and foremost a story.

(Raad v Wilson-Goldie 2004, web)

Tako pridemo do drugega pomembnega aspekta, in sicer razmerja umetniškega dokumentarnega filma do spomina in zgodovine, pri katerem smo ponovno priča individualnim in subjektivnim pozicijam, ki v tem primeru z apropiacijo dokumentarnega in izrabo njegove navidezne avtentičnosti preizprašujejo status uradne zgodovine in njene reprezentacije. Ena od dimenzij postmodernizma je vsekakor njegovo soočanje z zgodovino - nobenemu ni dovoljeno iti mimo zgodovinskih lekcij, preteklost ne sme biti uničena, ampak mora biti revidirana. Analiza bo temeljila na filmih navideznega umetniškega kolektiva Atlas Group (glej sliko 4.19 in 4.20).

Slika 4.19: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes* (2001)



Vir: Walid Raad (2001).

Slika 4.20: fotografija iz razstave *The Dead Weight of a Quarrel Hangs: Documents from the Atlas Group* (2006)



Vir: artnet Magazine (2006).

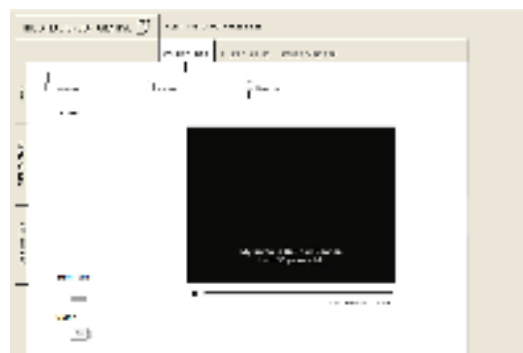
Skupina Atlas Group, navidezni umetniški kolektiv je delo libanonskega umetnika Walida Raada. Njihov osrednji projekt je *Atlas Group Archive* - arhiv zvočnih in video posnetkov ter tekstov, ki obravnavajo in tako rekoč na novo izumljajo sodobno zgodovino Libanona. Arhiv je razdeljen na tri sklope: Datoteke tipa A (avtorizirane datoteke), Datoteke tipa F (najdene datoteke), Datoteke tipa AGP (produkcije Atlas Group). Vendar gre tudi tu za samo za navidezno sistematizacijo, saj so vsa dela praktično avtorjev produkt. Dela se ukvarjajo z vprašanjem avtentičnosti dokumenta, reprezentacije zgodovinskih dogodkov (predvsem monopola in manipulacij, do katerih prihaja v medijih iz perspektive Libanona), ter recepcije medijev, saj Raad namerno izpostavlja različna možna branja istih del za lokalno publiko in ostali svet, ki lokalnih specifik ne pozna. Tako v delu *Hostage* uporabi kot glavnega pripovedovalca zgodbe o zaprtju petih ameriških talcev v Beirutu znanega libanonskega igralca, ki ga lokalna publika nemudoma prepozna in delo tako bere na izrazito drugačen način.

Slika 4.21: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes (2001)*



Vir: Walid Raad/Atlas Group (2001).

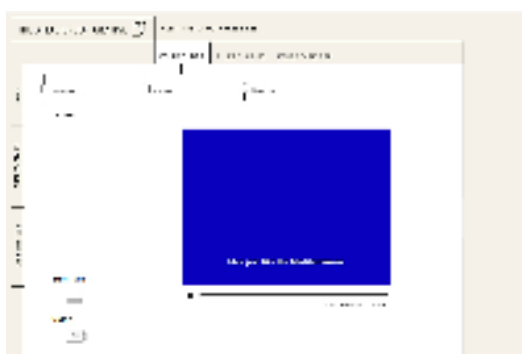
Slika 4.22: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes (2001)*



Vir: Walid Raad/Atlas Group (2001).

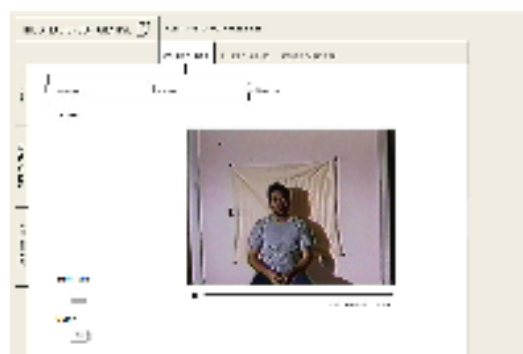
Primer *Hostage* spada v sklop A. Na internetnem arhivu posnetek spremlja tekst: „Leta 1999 je Souheil Bachar sodeloval z The Atlas Group in ustvaril 53 videokaset o svojem desetletnem ujetništvu v Libanonu. Posnetka #17 in #31 sta edina, ki ju Bachar dovoli predvajati izven Libanona (glej sliko 4.21). Na posnetkih #17 in #31 se Bachar osredotoča na trimesečno ujetništvo s petimi Američani leta 1985“ (*Atlas Group Archive 2012, web*).

Slika 4.23: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes (2001)*



Vir: Walid Raad/Atlas Group (2001).

Slika 4.24: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes (2001)*

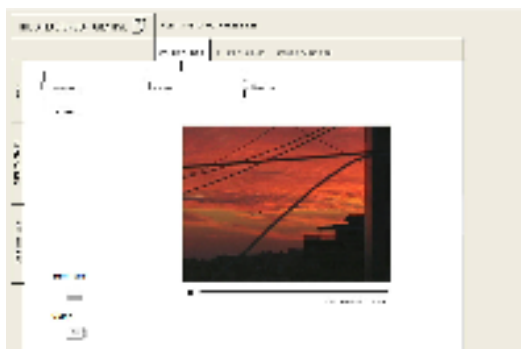


Vir: Walid Raad/Atlas Group (2001).

Posnetek št. 17 se prične s klasičnim posnetkom odštevanja sekund. Sledi črn ekran, v katerem se moški glas v ‘offu’ in v arabščini najprej predstavi, nato pa daje navodila tistim, ki bodo uporabljali njegov posnetek (glej sliko 4.22). Intervju mora biti preveden v angleščino ali v jezik tiste države, v kateri bo predvajan. Prevod mora biti prebran z nevtralnimi ženskim glasom, ekran pa mora biti črn oziroma, če nam je tako ljubše ‘moder kot Mediteran’ (glej sliko 4.23) V trenutku, ko Bachar to izgovori, se ekran spremeni v modro. Sledi nekaj sekund prevrtenega traku in šuma, nakar kamera pokaže (predvidoma) Souheila Bacharja, ki sedi pred belo rjuho prelepljeno z lepilnim trakom

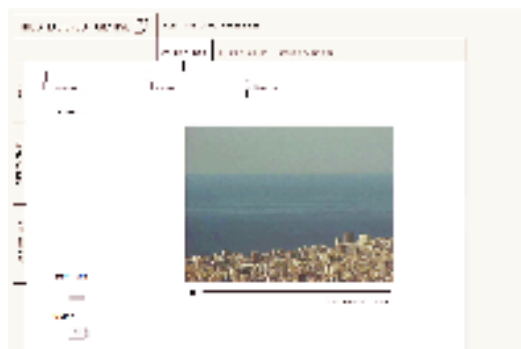
na beli zid (glej sliko 4.24). Kamera je statična in kvaliteta slike je podobna videu. Njegovo pripovedovanje je osredotočeno na osebno doživetje sedemindvajsetih tednov ujetništva s petimi moškimi v majhni sobi. Pove nam tudi, da je vseh pet ameriških ujetnikov izdalo knjige po tem, ko so bili izpuščeni. Nato se na ekranu pojavijo naslovnice. Začudi se nad dejstvom, da se vse od njih začenjajo z opisom vremena (glej sliko 4.26).

Slika 4.25: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes* (2001)



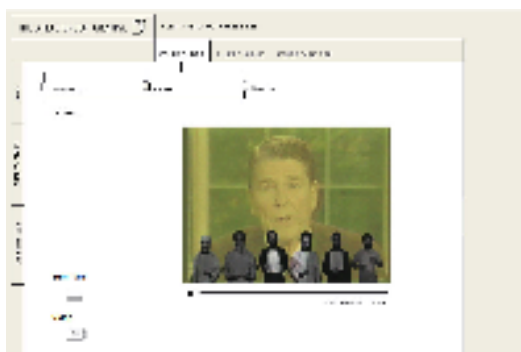
Vir: Walid Raad/Atlas Group (2001).

Slika 4.26: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes* (2001)



Vir: Walid Raad/Atlas Group (2001).

Slika 4.27: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes* (2001)



Vir: Walid Raad/Atlas Group (2001).

Slika 4.28: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes* (2001)

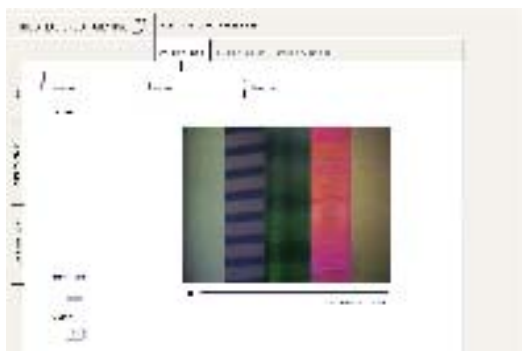


Vir: Walid Raad/Atlas Group (2001).

Na ekranu se pokaže posnetek Beiruta, katerega panorama je sestavljena iz črnih silhuet stavb in močnega kontrastnega sončnega zahoda (glej sliko 4.25). Na obzorju leti letalo od desne proti levi. Nato posnetek zamenja posnetek temnega interierja z oknom (projekcijo) neba nad belo skalnato obalo. Sledi podoba stavbe, katere vhod je pokrit z modrim plastičnim pregrinjalom. Nato ponovno vidimo sončni zahod nad letališčem, ozadje postane rumeno, slišimo radijskega napovedovalca, ki našteva imena in poklice ujetnikov. V spodnji polovici ekrana se od leve proti desni zvrstijo črnobeli časopisni izrezki njihovih postav.

Vsak od njih ima v rokah časopis. Podobe ostanejo na ekranu, ozadje pa se spremeni v posnetek Ronalda Regana v ovalni pisarni (glej sliko 4.27). Nakar izvemo, da so bili ujetniki izpuščeni različno glede na pogajanja med Ameriko, Izraelom in Iranom. Napovedovalec pove, da je prodaja orožja Iranu omogočila izpustitev treh talcev sredi osemdesetih in da sta bila še dva Američana izpuščena leta 1991. Vsakič, ko napovedovalec izgovori ime izpuščenega talca, ta izgine iz dna ekrana. Souheilovo ime pa med naštevanjem ni omenjeno in njegova fotografija ostane. Tretji sklop nam ponovno prikaže, tokrat za polovico približan (doprnsni) kader Souheila, tokrat oblečenega v belo spodnjo majico (glej sliko 4.28). Vmes je vstavljen rdeč ekran. Souheil veliko bolj ekspresivno (geste z rokami) govori o odnosih v skupini zapornikov, predvsem telesnih odnosih. Pove, da se sprva niso želeli dotikati, kasneje pa to več ni bilo pomembno. Pripoveduje, da so imeli do njega drugačen odnos kot sami med sabo. Njegovo telo se jim je gnusilo, a so se ga neprestano dotikali. Ko Souheil začne pripovedovati o seksualnih odnosih med ugrabitelji in v skupini, se posnetek izmenično deli na dve polovici, od katerih je ena distorzirana, druga pa prazna, vendar lahko vidimo samo spodnji ali zgornji del človeškega obraza. Video se nadaljuje z glasom napovedovalca, ki napove izpustitev talca, med hitrim menjavanjem podob na modrem ekranu, prevrtavanje traku, televizijski šum, pet barvnih pravokotnikov (glej sliko 4.29).

Slika 4.29: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes* (2001)



Vir: Walid Raad/Atlas Group (2001).

Slika 4.30: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes* (2001)

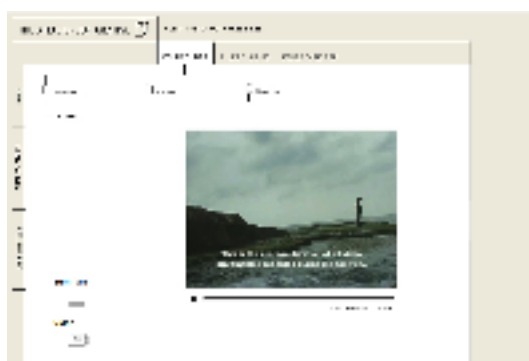


Vir: Walid Raad/Atlas Group (2001).

Četrty del posnetka se začne z zamrznjenim posnetkom najbližjega portreta Souheila (njegov obraz prekriva 75% ekrana) na rožnatem ozadju. Nato Souheil spregovori o nadzoru, ki so ga izvajali ugrabitelji, tako da so ujetnikom zavezali oči in jih ustrahovali, da bodo, če jih bodo videli, takoj usmrčeni. Pove, da so se sprva trudili

videti skozi reže v pokrivalu, nazadnje pa so spoznali, da ugrabitelji prav to hočejo. Ta posnetek zamenja statični posnetek Souheila, ki tokrat sedi na modro-belem črtastem ozadju (glej sliko 4.30). Posnetku se povečuje kontrast, dokler Souheil z daljincem ne ugasne traku. Tudi posnetek posnetek št. 31, ki mu sledi, se začne z odštevanjem sekund. Sledi mu skoraj dvominutni distorziran brezzvočni posnetek sivo modre barve, ki bi lahko prikazoval morsko gladino. Zamenja ga posnetek zvoka valov, ki udarjajo ob obalo, na črnem ekranu brez slike. Temu sledi posnetek moškega (Souheila?), ki stoji na obali (glej sliko 4.31). Na posnetku se odvrti podnapis, ki razloži, da je dolžina posnetka morja dve minuti in dvajset sekund, kolikor je dolžina vseh posnetkov, nastalih med ujetništvom.

Slika 4.31: prizor iz filma *Hostage: The Bachelor Tapes* (2001)



Vir: Walid Raad/Atlas Group (2001).

Analiza dela *Hostage* lahko poteka preko prvega branja – v katerem se zgodba Souheila Bacharja kaže kot resnična zgodba, videoposnetek pa kot dokument resničnih dogodkov, do drugega branja. Ta se s pomočjo raziskovanja konteksta in pogojev, v katerih je delo nastalo, kaže kot premišljena in načrtovana fikcija, ki pomensko presega in nadgrajuje prvo branje v lastno dekonstrukcijo in nam ponuja kritiko medijske reprezentacije. V delu sta glavna označevalca, ki označujeta, da gre za realističen dokument, slaba kvaliteta in preprostost posnetka. Ta se v nadaljevanju razvijeta v kompleksnejše montiran film, ki vsebuje elemente animacije (časopisni izrezki talcev, naslovnice knjig), plastenje podob ter hitre in natančne montaže, ki vsebuje simbolne reze (televizijska barvna koda, rdeči in modri kvadrati). Prav tako izvemo ime, približno starost in rojstni kraj pripovedovalca ter imena in poklice njegovih sojetnikov. Vidimo obraze ujetnikov in naslovnice njihovih knjig. Spretni tekst k videu nam lahko služi kot razlaga, da je posnetek nastal s pomočjo umetniške skupine Atlas Group. Vendar je

gledalec takega prikazovanja dogodkov vaje in zato proces obdelave nikakor ne zmanjša kredibilnost Souheilove zgodbe. Drugi indic realnega je nanašanje na realne dogodke, podobe izrezkov in naslovnice knjig ter posnetki realnih političnih akterjev, ki se pojavljajo med posnetki. V svoji žurnalistični podobi skupaj z glasom iz radia, ki bere 'zgodovinska dejstva' dobijo konotacijo realnih, vendar nedostopnih medijskih oseb. Tretji indic realnega so posnetki Bejruta, z modrim paravanom prekritega vhoda in tudi posnetki neba, ki gledalcu sicer ne obljublajo, da so to posnetki dejanskega mesta in dejanskega vhoda v klet, kjer so bili zaprti, vendar dodajajo element ilustracije možnega v tistem delu pripovedi, kjer podobe dejanskih objektov morda niti niso potrebne.

Po prvem branju dela v njem nismo našli znakov, ki bi nam vzbujali dvom v njegovo resničnost. Vendar pa nam temeljitejša raziskava lahko pokaže povsem drugo sliko. Ime Souheil Bachar je v resnici izmišljeno ime. V spominih, ki so jih objavili ostali ujetniki, nastopa tudi libanonski ujetnik, vendar pod drugim imenom. Iz številnih objavljenih intervjujev izvemo, da je Raad pravega umetnika iskal, vendar ga nikoli ni našel. Po pogovorih z ameriškimi ujetniki je celo podvomil, da je ta oseba obstajala. Souheil Bachar je fiktivna oseba. Kdo je torej oseba, ki nam na posnetku pripoveduje zgodbo o ujetništvu? Publika v Libanonu takoj prepozna, da je Souheil Bachar znan libanonski igralec. Delo *Hostage* je zato nujno drugače sprejeto v Libanonu kot v ostalem svetu. Oseba, ki jim pripoveduje zgodbo, je po eni strani najbolj znana medijska oseba, po drugi strani pa simbol njihove neslišnosti. S tem Raad izpelje dvojni obrat. Ne samo, da zahodni mediji niso predstavili njihovo plat zgodbe in njihova zgodovina ni bila nikjer zapisana, ampak tudi če bi jo, je ostali svet ne bi znal prebrati. Lahko rečemo, da torej ne gre samo za enostransko prikazovanje političnih konfliktov v medijih, ampak gre tudi za nepoznavanje kulture, četudi samo popularne. Ta razlika se v delu še ponovi, saj iz intervjujev z Raadom lahko izvemo, da prevod arabščine sploh ni prevod. Souheil nam v ozadju ves čas pripoveduje svojo zgodbo, ki pa je v posnetku zabrisana z angleškim jezikom. Ko nam torej ženska prevede Souheilove besede, gre za težko zgodbo, ki pa je še vedno samo zgodba, nas pravzaprav opozarja, da je vse v tem posnetku predmet subjektivne vizije. Perspektiva je nelibanonskemu gledalcu zožana. Izmed 53 posnetkov si lahko ogledamo samo dva, a še ta dva sta sinhronizirana in, kot

izvemo, napačno prevedena. Dokumentarna vrednost filma je tako minimalizirana na podobo Souheila, ki v resnici ni on sam, ter na njegovo zgodbo, ki je ne moremo razumeti.

V Raadovem delu lahko zaznamo tudi poetične elemente. Modra barva se kot estetski element pojavlja velikokrat ter se nadaljuje v posnetku št. 31, ki lahko deluje kot epilog, v katerem je ujetnik ponovno svoboden. Poetični elementi so tudi sončni zahod, morje, zvok valov in figura na obali. Po Rancièreu spoj med fikcijo in zgodovino temelji na razkolu med tistim, kar se je dejansko zgodilo (zgodovina) in tistim, kar bi se lahko zgodilo (poezijo). Ta razkol pa se sprevrže v spajanje obeh režimov pomena (Rancière 2010). Nadalje v delu lahko identificiramo raven kritike uprizarjanja žensk, homoseksualcev in libanonskega moškega. Dotika se tudi problema neslišnosti žensk v političnem diskurzu, tabuiziranosti homoseksualnosti in enostranskega prikazovanja političnega konflikta med Libanom, Izraelom in ZDA. „Jasno je, da posnetek ne govori o njemu, toda on je postal objekt, na katerega so ameriški ujetniki projecirali svojo tesnobo, strah pred ujetništvom, prisilnim sobivanjem, pred njim kot posebljenjem nasprotnika in strah pred posilstvom. Manj govori o njem kot govori o njih“ (Raad 2011).

Raad dela večinoma ne prikazuje samostojno (čeprav ga je mogoče videti na njegovih internetnih straneh), temveč kot del performativnega predavanja, v katerem predstavi arhiv skupine Atlas in med njimi tudi srečanje in sodelovanje Souheila Bacharja. Predavanje je v celoti zrežirano tako, da povečuje njegovo kredibilnost - Raadova obleka, formalna postavitvev in potek predavanja, ter najeti člani publike, ki zastavljajo točno določena vprašanja. Celotna uprizoritev je del resničnega šova, ki še bolj potencira realnost dela in celotne zgodbe Arhiva. Raad je z arhivom, ki je nastajal več let, zgradil mitologijo različnih oseb, dogodkov in branja zgodovine. Ponarejeni dokumenti, inscenirani videoposnetki in pričanja gradijo arhiv, katerega taktično orožje so govorice, miti, dezinformacije in neresnice, ki se sopostavljajo informacijski vojni o dejanskih žrtvah in vlogah, ki so jih igrale različne organizacije, mediji in osebe ter na ta način prispevajo k razumevanju problematike Libanonskih vojn. Čeprav spletni arhiv obsega tudi uvodno razlago, v kateri je mogoče zaradi omembe lastne produkcije skupine

podvomiti tudi v resničnost najdenih in podarjenih dokumentov, Raad na različnih mestih podaja raznolike informacije o avtentičnosti teh dokumentov. Ponekod trdi, da je Souheil Bachar obstajal, drugje pa, da je lik, ki si ga je izmislil. Objavljen je bil celo Raadov intervju z njim. V bolj podrobni analizi dela *Hostage* bi se lahko osredotočili tudi na kombinacije elementov videa, ki gradijo mit, kot ga razume Barthes (mit o avtentičnosti dokumentov, mit o resnici zgodovine, ameriških talcev in ujetništva prikazanega v njihovih memoarih, itn).

Nazadnje pa ne smemo pozabiti, da nam delo *Hostage* hoče povedati, da gre samo za zgodbo, vendar se ta zgodba zastavlja kot vprašanje, zakaj bi ji kljub temu, da je izmišljena, verjeli manj kot katerikoli drugi zgodbi, ki smo jo prebrali ali pogledali v resničnih medijih. Ali če zaključimo z mislijo Walida Raada:

Tisto, čemur verjamemo ni konsistentno s tistim, kar je dostopno čutom. Če resnica ni tisto, kar je dostopno čutom, če resnica ne sovpada z razumom, potem resnica ni enakovredna diskurzu. Danes smo se znašli v poziciji, kjer je tisto, kar se zdi resnično tisto, kar odzvanja v naši psihi. Po Freudovi analizi histerije se subjektivno dojetje dogajanja v času travmatične izkušnje razlikuje od dejanskega dogajanja. A to, kar mislijo, da se jim je zgodilo mora biti povezano z njihovimi fantazijami in zato ne more biti nepomembno. Fantazije zajamejo subjektivno domišljijo in so njegova ali njena realnost. /.../ In mislim, da ti simptomi postanejo dokument nečesa. Kar je pri tem zanimivo je, da ne gre za vprašanje vrnitve h koreninam, temveč za vprašanje prihodnosti. Gre za vprašanje produkcije zgodbe, ki se zdi subjektu resnična. Zgodba, ki si jo ustvarimo, morda nima nič s tem, kar se je v resnici zgodilo, toda to je zgodba, ki nas bo lahko ozdravila (Raad v Wilson-Goldie 2004, web).

4.3 DOKUMENTARNI FILM KOT PRIZORIŠČE ODPORA (NIKA AUTOR: RAZGLEDNICE (2010), POROČILO O POLOŽAJU PROSILCEV ZA AZIL V RS, JANUAR 2008 – AVGUST 2009 (2010), V DEŽELI MEDVEDOV (2012))

Če bi 70 tisoč ljudi za sedem dni odšlo iz Slovenije in bi rekli, dovolj nam je, bi ta država propadla!

(Izjava protagonista filma V deželi medvedov 2012)

Do sedaj obravnavanih poglavjih je razvidno, da sta družbeni angažma in politična zaveza stalnici v opredelitvah pojma filmskega *novega realizma*. Zato se bomo ozrli tudi na širše polje sodobnega političnega filma, in sicer na tisto njegovo varianto, ki si prizadeva realnosti pristopati čim bolj direktno. V nadaljevanju se bomo posvetili predvsem nujnosti vzpostavljanja, pridobivanja in zagotavljanja možnosti svobodnega izražanja tistim oblikam izvrženosti ali zapostavljanj, ki jih povzroča aktualna politična rekonfiguracija sveta. Tako je zadnji aspekt dokumentarnega filma v galeriji, ki ga izpostavljam, dokumentarni film kot *prizorišče odpora*. Sam pojem *prizorišče odpora*, katerega v naslovu in številnih tezah svoje knjige izpostavlja Šprah, lahko razumemo kot prizorišče tistega odpora, ki na osnovi vpogleda in vere v moč dokumentarnih filmskih podob prinaša nesporni osvobodilni potencial, ki pa nikakor ne ostaja samo v latentni fazi. Čeprav tovrstni boj s filmskimi podobami seveda ne predstavlja oboroženega spopada, lahko omogoča prepoznavo točk odpora in lociranje najustreznejših dejavnikov prizadevanj za družbene in politične pravice in enakopravnost pogosto brezpravnih skupin. Kot pravi George, se boj vzpostavlja skozi različne načine percepcije in refleksije dejanskosti, torej preobraža zaznavanje realnosti, odnos subjekta do realnega in odpira nove možnosti, „/.../velikanski in nesluteni maneverski prostor. Prostor politične akcije“ (George v Šprah 2010, 260–261).

Dela multimedijske umetnice Nike Autor se vrtijo okoli vprašanja migrantske in azilne politike (glej sliko 4.32 in 4.33). Z uporabo različnih tehnik videa, fotografije, instalacije in performansa poskuša Autorjeva problematizirati aktualna vprašanja vključenosti

Slika 4.32: fotografija iz razstave *Sedanost in prisotnost - ponovitev 1* (2012)



Vir: MSUM Ljubljana (2012).

Slika 4.33: prizor iz filma *Razglednice* (2010)



Vir: Autor (2010).

posameznika v družbo. Kot pravi sama: „Moje delo je odziv na odnose neenakosti in nepravilne distribucije moči, ki je zgodovinsko reproducirana skozi dominantna razmerja moči tako na nacionalni kot tudi globalni ravni“ (Autor 2012 web). Torej kot predmet njenega umetniškega interesa lahko označimo odnos umetnika do njegovega neposrednega življenjskega okolja. Iz dogodkov in situacij pogosto zapletene vsakdanjosti, avtorica jemlje drobne zgodbe in pripovedi, ki nam jih predstavi iz povsem drugačnega zornega kota ter nam na ta način ponuja kritičen premislek o odnosu do današnjega sveta. Skozi analizo treh izrazito družbeno angažiranih del bom poskušala ugotoviti, na katere načine avtorica reflektira jasna stališča o vsakdanjem življenju urbanega evropskega okolja. „Kaj imajo te audiovizualne kompozicije, kratki in eksperimentalni filmi, neodvisni video dokumentarci, abstraktne podobe gibljivih slik oziroma terenska poročila in video reportaže skupnega?“, se sprašuje Kapus v spremnem katalogu ene od avtoričinih nedavnih razstav. Kapus v nadaljevanju, kot najpomembnejšo skupno točko, opredeli večplastno angažiranost do družbeno-zgodovinskih in politično-geografskih situacij oziroma angažiranost formalnih in vsebinskih aspektov gibljivih slik: „Torej raziskave novih naracij, metod in načinov oblikovanja sporočil ter pripovedovanja zgodb, povezovanja zvoka in slike, dokumentarnosti in fikcije, abstrakcije in realnosti, produkcije in distribucije, umetnosti in življenja“ (Kapus 2011).

Filmski par Nike Autor, *Razglednice* in *Poročilo o stanju azilne politike v republiki Sloveniji od januarja 2008 do avgusta 2009*, ki je sicer razdružljiv, vendar svojo poanto odločilneje odraža v navezavi, izrecno kritizira dominanten diskurz sedanje azilne in

migracijske politike, ter opozarja na marginalizacijo in diskriminacijo družbenega položaja azilantov. Projekt je bil predstavljen v sklopu 6. trienala sodobne umetnosti v Sloveniji – U3.

Slika 4.34: prizor iz filma *Razglednice* (2010)



Vir: Autor (2010).

Slika 4.35: prizor iz filma *Razglednice* (2010)



Vir: Autor (2010).

Devetminutni eksperimentalni video *Razglednice* iz leta 2010, ki je nadaljevanje večmedijskega projekta *Asad is going home* (Asad gre domov), je sestavljen iz arhivskega materiala oziroma posnetkov Radio televizije Slovenija (glej sliko 4.34 in 4.35) ter arhivske dokumentacije medijskih poročil migrantske tematike v obdobju osmih let (2001-2008). Delo prikazuje zgodbe prosilcev za azil in tujcev, ki čakajo na deportacijo ter jasno in razločno opozarja na nečloveška načela izključitve. Lahko ga beremo kot prikaz nepravilnosti evropskega migrantskega sistema, ki je sposoben ljudi oropati vsakršnega dostojanstva, individualnosti in osnovnih življenjskih pogojev (glej sliko 4.36 in 4.37). *Razglednice* se odmikajo k stiliziranemu pristopu, v katerem bolj kot dejstva in dokazi prihaja v ospredje nevzdržnost razčlovečenja, s katerimi so se begunci prisiljeni živeti iz dneva v dan. Autorjeva tako izpostavlja samo srž problema nevidnih ljudi v vsej njihovi neopaznosti in neslišnosti. Specifično formalno značilnost tvori glasbena oprema, delo Mihe Ciglarja, ki spremlja drugače nemi film, ustvarja primerno atmosfero odraža hrum nemočne množice brez pravice do glasu. Kritizira tudi dejstvo, da slednjim sistem ne odvzema samo prostost, marveč tudi pravico do besede in pravico do dela. Kapus opaža, da na *Razglednice* v avtoričinem filmskem paru lahko gledamo kot na svojevrsten prolog projekta, „Tisto, kaj je v njih zgolj hrum (na eni) in nemi govor, ki ga ne slišimo (na drugi strani), se v Poročilu spreminja v jasen in razločen glas; in tisto, kar je prej nevidno (ljudje brez identitete – zgolj figure, silhuete in obrazi v represivnem postopku) dobi podobo, ime in pravico do ‘osebne zgodbe’“ (Kapus

2011).

Slika 4.36: prizor iz filma *Razglednice* (2010)



Vir: Autor (2010).

Slika 4.37: prizor iz filma *Razglednice* (2010)



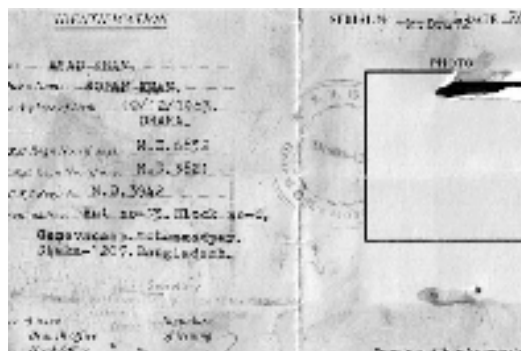
Vir: Autor (2010).

Slika 4.38: prizor iz filma *Razglednice* (2010)



Vir: Autor (2010).

Slika 4.39: prizor iz filma *Razglednice* (2010)



Vir: Autor (2010).

Poročilo o stanju azilne politike v republiki Sloveniji od januarja 2008 do avgusta 2009 je šestintrideset minut dolgi dokumentarni film, ki je nastal v sodelovanju Autorjeve z Majo Cimerman. Prikazuje „fizično, psihično in sistemsko nasilje nad prosilci za azil, ki je v slovenskem prostoru vse pogostejše“ (Autor 2012, web). Bolj podrobneje. Film bolj podrobno prikazuje življenje prosilcev za azil v Sloveniji od januarja 2008, ko se je začel javni, medijsko izpostavljen boj proti takratnemu načinu obravnave azilantov oziroma represiji nad prosilci za azil, zaostrovanja azilne zakonodaje, ki v takšni ali drugačni obliki trajajo še danes. Poročilo po besedah samih ustvarjalk pripoveduje o: „/.../ nastajanju evropskega apartheida, o sistemu proizvodnje ‘ljudi brez papirjev’, prav tako pa predstavlja in poudarja samoorganizacijo prosilcev za azil in pomen socialnih centrov ter odprtih avtonomnih prostorov“ (Šprah 2010, 254).

Slika 4.40: prizor iz filma *Poročilo* (2010)



Vir: Autor (2010).

Slika 4.41: prizor iz filma *Poročilo* (2010)



Vir: Autor (2010).

Autorjeva je mnenja, da je take vrste azilni dom (glej sliko 4.38 in 4.39) postal sredstvo odvrčanja prosilcev za azil in izginjanje pravice do azila, namesto da bi bil institucija njihove zaščite. Obravnavano problematiko podkrepljuje tudi v filmu izpostavljen podatek, da so v Sloveniji v treh letih od več kot tisoč petsto prosilcev azilantski status dobili trije ljudje. „Logika procesa poteka tako, da po zavrnitvi prošnje za azil prosilce nastanijo v zaprti objekt Centra za tujce blizu Postojne in jih nato deportirajo nazaj tja, od koder so prišli. Če pa jim to v času enega leta ne uspe, jih preprosto in dobesedno vržejo na cesto“ (Šprah 2010, 254). Film prikazuje tudi protestni shod s katerim prosilci za azil opozarjajo na svoj položaj in absurdnost dogodka praznovanja ‘dneva beguncev’ v državi, ki različnim depriviligiranim in zatiranim skupinam (migrantom, imigrantom, prosilcem za azil, delavcem, brezposelnim itn.) ne zagotavlja dostojanstva in možnost kakršnegakoli izraza. Šprah povzame, da poročilo nazorno izpostavlja dejavnosti, s katerimi sistem sam producira posameznike, ki živijo brez kakršnegakoli upanja za možnost legaliziranja svojega statusa „medtem ko si birokracija dokončno pilatovsko umije roke v zvezi s kakršnokoli odgovornostjo zanje“ (Šprah 2010, 254). Avtorica poskuša pokazati tisto, kar je ostalo neopaženo in nepredstavljeno ter tako pokazati drugačen kot gledanja in razkriti tisto, kar dominanten režim poskuša skriti (glej sliko 4.42 in 4.43). Kapus opozarja, da reprezentacija izpostavljenе problematike nikakor ni in ne sme biti politično nevtralen dogodek, saj deluje kot družbena praksa na vseh nivojih, povezana s področjem oblasti in interesov. „In prav z razbiranjem, kako je v reprezentacijski režim vpisana družbena hegemonija, Nika Autor odločilno spreminja obstoječi diskurz o azilni politiki. To pa seveda pomeni, da razgrajuje stereotipno reprezentacijo, saj je stereotip eno od ključnih mest, kjer se podrejenost in izključenost

legitimirata. In prav tu je točka odpora, ki pokaže na mehanizme oblasti in nadzora, in razkrije razpoke v dominantni konstrukciji realnosti“ (Kapus 2011).

Slika 4.42: prizor iz filma *V deželi medvedov*(2012)



Vir: Autor (2012).

Slika 4.43: prizor iz filma *V deželi medvedov*(2012)



Vir: Autor (2012).

Najnovejše avtoričino delo *V deželi medvedov* (2012) je 72 minutni celovečerni film. Pripoved, ki jo lahko interpretiramo kot poziv k izostritvi pogleda in k ponovnemu premisleku o delavcih migrantih. Tradicija obravnave ‘fizičnega dela’, zlasti pa delavskega razreda, predstavlja eno od najobsežnejših poglavij zgodovine dokumentarnega filma. Tukaj imamo v mislih predvsem delavske podobe in kmetijske slike avtorjev kot so Grierson, Vertov, Ivens itn. Film *V deželi medvedov* pripoveduje staro in že nešteto slišano zgodbo o ljudeh, ki svojo državo zapustijo z željo po boljšem življenju, domov pa se velikokrat vrnejo še revnejši, kot so prišli (glej sliko 4.40 in 4.41).

Pri izbiri teme se avtorica še enkrat odloči za problematiko, ki je prav tukaj in zdaj pogosto prisotna v domačih množičnih medijih. Predmet obravnave je tako usoda sezonskih delavcev iz Bosne in Hercegovine, „ki jih je Slovenija pod pretvezo hitrega in dobrega zaslužka žvečila in izsesala do kosti, da bi jih nato, podplačane in neizplačane, mirne vesti izpljunila in pustila v brezpravni pozabi“ (Meden 2012, web). Kot opaža Meden³¹, je avtorica je naslov filma nekoliko ironično izbrala po prometni tabli na mejnem prehodu Petrina v Kočevju, kraju, ki bolj kot na medvede danes asociira na delavsko taborišče. Njegova prva in poglobljena odlika je namreč postavljanje v ospredje vidike človeka, v marsikaterem pogledu naše družbe, nevrednega obstoja (glej sliko

³¹ Vodja programskega oddelka Slovenske Kinoteke, freelance teoretik, pisatelj in kurator na področju filma.

4.44 in 4.45). Da bi čim bolj jasno izrazila svoje mnenje o težavah sodobnega kapitalizma Avtorjeva opušča dokumentiranje podobe množic, ki smo jih lahko videli v Razglednicah in Poročilu ter svojo pozornost zoža ter se posveti ne samo enemu kraju, ampak tudi samo enemu posamezniku, prijatelju Arminu Salihoviću.

Slika 4.42: prizor iz filma *V deželi medvedov*(2012)



Vir: Autor (2012).

Slika 4.43: prizor iz filma *V deželi medvedov*(2012)



Vir: Autor (2012).

Formalni vidiki dela vključujejo kamero iz roke in snemanje iz neposredne bližine, prikaz detajlov, montažo zvesto trenutku, uporabo suspenzov, izogibanje razlaganju in komentarjem itn. Film si prizadeva iznajti formalne rešitve možnosti izrekanja in mišljenja lastne zgodbe, osebne prizadetosti in posledične angažiranosti. „Kaj je delovni dan? Kolikšen je čas, v katerem sme kapital trošiti delovno silo, katere dnevno vrednost plača? Do katere meje preko tistega delovnega časa, ki je potreben za reprodukcijo same delovne sile, se sme podaljšati delovni dan?...“ to so vprašanja katera avtorica prevzema iz poglavja Delovni dan, prve knjige *Kapitala* Karla Marxa, ter tako opozarja na nujnost ponovnega odpiranja ‘dokončnih rešitev’ preteklosti. Ali če si pomagamo z Benjaminom: „V vsaki dobi na novo poskusiti iztrgati tradicijo konformizmu, ki se je hoče polastiti“ (Benjamin v Šprah 2010, 247).

S kratko predstavitevijo avtoričinega opusa lahko opazimo, da se njeno ustvarjalno delo vrti predvsem okoli vprašanja migrantske in azilne politike. Tako v njenih filmih kot tudi v delih številnih drugih avtorjev v zadnjih desetih letih je opazen porast mešanja tehnik in povezovanje različnih umetniških praks. Od leta 1989 dalje prihaja do ponovne uveljavitve realizma in pojma ‚realno‘ predvsem z deli umetnikov mlajše generacije, ki neposredno posegajo in reflektirajo vsebine vsakdanjih razmer lastnega življenja in življenja svoje okolice. Te razmere in odnose med ljudmi predstavljajo v

galerijah in muzejih, ter jih brez zadržkov poimenujejo kot umetnost (Esche 2010). Avtoričina dela sledijo podobam, ki izvirajo iz sočasnih oziroma nedavnih dogodkov v družbeni realnosti ter predstavljajo način vizualnega premišljevanja, kreativno zavzemanje „za aktualnost, natančnost, odgovornost, spoštovanje /.../ Kadar je dokumentarec njihovemu krogotoku iskreno zavezan, se ne more zgoditi, da tudi v najbolj običajnem človeku ne bi naletel na njegovo izjemnost, da tudi v povsem preprosti izkušnji ne bi došel do univerzalnega izkustva“, zavzemanje za vrednote katere Žižek opredeli s preprostim izrazom ‘dober dokumentarec’“(Šprah 2010, 248). Delo Avtorjeve je skoraj, da v celoti povezano z aspekti družbenega upora oziroma preiskovanja odnosa med človekom in svetom. Seveda tam, kjer se ta odnos neposredno odraža. Zastopa tiste lastnosti, ki sodijo med poglavitne značilnosti progresivnih, angažiranih umetniških del ter ponuja možne rešitve obravnave perečih sodobnih družbenih problematik.

Šprah opaza dva pojavi v aktualnem političnem dokumentarcu. Prvi pojav si prizadeva uravnesiti ‘prizadetost’ in prizadevnost vseh dejavnikov problema. Drugi pojav pa vključuje tista dela (avtorjev kot so Marker, George, Autor, Žilnik itn), v katerih so subjekti obravnavani v svoji izključenosti iz sistema. Tovrstna obravnava naj bi nam pomagala ‘legalizirati’ status subjektov, oziroma se v zoperstaviti se sistemu, ki slednje delegalizira. Autorjeve filme lahko zato lahko postavimo nasproti delom, ki ‘skušajo predstaviti ‘obe plati medalje’ – begunskega oziroma azilnega vprašanja. Ti filmi položaj beguncev, priseljencev, prosilcev za azil idr. uvrščajo na isto raven s ‘problemi’ kot jih imajo z njimi za to pristojne institucije’ (Šprah 2010, 256–258). V središču aktualnih političnih dokumentarcev je obravnava dejavnikov, ki jih lahko razumemo kot družbeno angažirano, progresivno, radikalno udejstvovanje v družbi z namenom odpiranja vprašanja korektnosti političnega delovanja. Šprah izpostavlja dve temeljni strategiji teženj filmskega realizma tovrstnih filmov, in sicer:

1. težnje po preseganju reprezentacije, ki se osredotočajo na poudarjanje materialne spremenljivosti realnosti ter predpostavljajo revolucioniranje formalnih vidikov filmskega izraza
2. nanašanja predvsem na vsebinske vidike, ki se osredotočajo na problematike s

pomočjo katerih kritizirajo realnost, kateri ji pripadajo in jo uprizarjajo

(Šprah 2010, 73).

Preiskovanje družbenega položaja in življenjskih situacij skupnosti ter posameznikov (če uporabimo Šprahov izraz), 'izpadlih' iz družbenega in ekonomskega pretoka vsakdanjega življenja, seveda ni nov pojav. Deleuz je že sredi osemdesetih let 20. stoletja predpostavke pojma 'tretjega sveta' prepoznal kot avtohtono mesto realizacije modernega političnega filma, med drugim zato, ker je njihova izrazna možnost vselej že sama po sebi politična (Šprah 2010, 172–173). Rancière pa sodobni politični film opiše z besedami: „Kritično delo, delo na ločitvi, je tudi delo, ki preiskuje meje lastne prakse, ki noče anticipirati svojega učinka in upošteva estetsko ločitev, prek katere pride do tega učinka. To je skratka delo, ki noče odpravljati pasivnosti gledalca, ampak namesto tega znova preiskuje njegovo aktivnost“ (Rancière v Šprah 2010, 157). „Z vztrajnostjo premišljevanja in preučevanja konceptualnega omrežja obravnave lahko dokumentarci odločujoče vplivajo na opredeljevanje dejavnikov, ki v pogledu in v zavesti konstituirajo realnost. Neusahljivost te čuječnosti pripisujemo dejstvu, da moči črpajo prav iz energije dogajanja, ki se mu posvečajo in ga hkrati tudi soustvarjajo“ (Šprah 2011, 261).

ZAKLJUČEK

Realnost ni umetnost, a 'realistična' umetnost je tista, ki zmore ustvariti estetiko, ki je setavni del realnosti.

(Bazin 2010, 269)

Po prebrani literaturi; po sprehodu po na prvi pogled nepovezanih področij sodobne umetnosti in novega dokumentarnega filma; po velikem številu ur preživetih tako v kinematografih kot galerijah in aktivni prisotnosti v vizualnem svetu, menim, da je dokumentarni film danes bolj kot kadarkoli prej pogojen z avtentičnostjo in verodostojnostjo posnete realnosti. Njegova bistvena, pogosto vprašljiva lastnost pa je, da reprezentira realnost, takršno kot je. Naše vrednote in mnenja so v veliki meri oblikovane pod vplivom vizualnih sporočil, katerih prejemniki smo skoraj vsako minuto. Umetniki se zato nujno morajo zavedati, da občinstvo *umetniški dokumentarni film*, neglede na oznako umetniški, doživljajo predvsem kot prepričljiv dokaz o aktualnih ali zgodovinskih dogodkih in situacijah. Zakaj? Moč dokumentarnega filma je v tem, da v današnji družbi odpira vedno več vprašanj o tem, kaj je sploh res in kaj ne, čemu verjeti in čemu ne. V obdobju potmodernističnih teženj k vse večji površnosti uporabe vizualnih podob nosi pomembno vlogo prav dokumentarni film. Njegova poglobljena značilnost je, da se tako kot sam s seboj kot tudi z občinstvom pogloblja v zastavljenja vprašanja ter vzpodbuja določene reakcije v družbi. Kot tak je dokumentarni film v današnjih dneh med drugim podvržen tudi vprašanjem, na katerega se odgovor še išče. Vprašanje se glasi: Kako naj dokumentarni film ostane zvest svojemu načelu izobraževanja, ne da bi padel pod pritiskom komercialnosti? Kajti prav fikcija pa je danes, v obdobju hiperaktivne in hiper potrošne družbe tisto kaj se najbolj prodaja. Televizija je postala vsakodnevni večurni umik človeka pred realnim vsakdanjim življenjem. Še več, njen program ureja človekov vsakdanji urnik. Informacije, posredovane skozi medij televizije so označene s pogojem animiranja gledalcev. Pomembnost izpostavljanja zabavne vsebin, predvsem v finančnem pomenu,

zajema vsa področja vizualne kulture. Pod najbolj vplivne spremembe vsekakor štejemo tudi pojav interneta in globalnega občinstva. Prevlada svetovnega spleta kot enega glavnih komunikacijskih orodij zadnjih desetletjih, danes lahko zadosti veliko višjim tehnološkim standardom, kar omogoča nove estetske in pomenske vrednosti, odpiranje možnosti izražanja vsem tistim, ki jim je bilo to prej nedosegljivo. Možnosti, ki jih ponuja svetovni splet seveda odpirajo tudi številna vprašanja ustreznosti doživljanja filmskega dogodka. Lahko pretpostavimo, da današnje filmsko ustvarjanje za katero je značilno hitro nizanje različnih kadrov, pospešen filmski ritem in površinskost menjave sekvenc lahko spreminja tudi pomen, ki ga nosi dokumentarni film. Tako njegov primarni namen ni več prikazovanje resničnih in avtentičnih dejstev temveč čim obsežnejše zabavanje publike. Z vstopom v postmodernistično obdobje družbe smo bili priča pojavu novim dokumentarnim vsebinam, ki pa so po novem bolj razvedrilne kot pa informativne, pogosto nekritične in nepolitične. Nesporno dejstvo je, da zaradi komercializacije in globalizacije medijske infrastrukture prihaja do vse večje konkurence, v kateri prednost lahko pridobijo tisti mediji, ki se zavedajo, da so razvedrilne teme veliko varnejše od resnega raziskovalnega novinarstva. Medijski svet je nedvomno vpleten v našo realnost ter vpliva na naše dojemanje prostora in časa, v katerem živimo. Kljub temu da je standardiziran, lahko zadovolji in ugotovi vsem človeškim še toliko varljivim občutkom. Vprašanje je, v kolikšni meri je ta vpliv lahko škodljiv.

Po drugi strani pa obdobje, v katerem živimo, dopušča tudi nove poglede. Kot pravi Rancière: „Soočamo se z vizijo neprestane potencialnosti, permanentnega iskanja možnosti izraza, s katerim se vsako trenutno realno konfigurira skozi zaupanje v neizmerno zmožnost podob“ (Rancière v Šprah 2011, 190). Današnji svet si lasti tudi kvaliteto zmožnosti ponujanja različnosti ter na ta način postavlja relevantna vprašanja in vzpodbuja nove misli. Dokumentarne prakse lahko ponudijo alternativni vpogled v aktivnosti današnje družbe. V sodobni družbi vsekakor ni vse tako črno kot je bilo predstavljeno v prvem delu zaključka. Za sodobno družbeno resničnost je značilno, da jo v veliki meri opredeljuje vse večje povečanje možnosti izbora. Tako tudi pomembnost dokumentarnega pristopa kako v umetniškem ustvarjanju kot vsakodnevnu prenosu informacij na globalni ravni še vedno raste. In prav

dokumentarni filmi postajajo, eno glavnih orodij za razumevanje kontekstov na nivoju širše javnosti ter pogost medij izražanja družbene kritičnosti. Bistvo dokumentarne filmske produkcije, predvsem tiste, ki se lahko upre privlačnim ugodnostim katere komercialni svet ponuja, je ne samo v finančni avtonomnosti temveč v možnosti svobodnega izražanja. To lastnost neodvisne kinematografije pa lahko označimo kot pomemben pojav za medijsko pluralnost. Problem vidim samo v dejstvu, da tovrstni filmi, žal ali pa tudi na srečo skoraj vedno doživljajo svojo uprizoritev kot projekcije na platnih filmskih festivalov in/ali za zidovih galerijah in muzejev, katerih publika je brez oporekanja znatno manjša od tiste, ki so jo deležni množični mediji. Ne glede na izpostavljen problem, se neodvisni dokumentarni produkcij v prihodnosti obeta možnost dosega vedno širšega kroga ljudi. Razloge za to priložnost lahko najdemo v nizkih stroških produkcije in vedno večji potrebi javnosti po resnični medijski, politični, kulturni in umetniški komunikaciji. Kot opozarja Šprah, je nesporno je tudi dejstvo „da se (večinski) del vsakega progresivnega kinematografskega gibanja slej ko prej podredi prevladujočim tokovom ali celo sam prelavi v nosilca mainstreamovskih teženj” (Šprah 2011, 195). Toda ravno *francoski novi val* (z avtorji kot so Jean-Luc Godard, Éric Rohmer ali Jacques Rivette) in delno tudi *novi nemški film* (Werner Herzog, Wim Wenders ali Rainer Werner Fassbinder) sta izrazit primer pojava v filmskem svetu, ki se sistemskem podrejanju v vsej svoji razsežnosti nikoli ni podredil, temveč je postal reprezentativni nosilec nacionalnih kinematografij (Šprah 2011, 195).

V današnji poplavi dokumentarnih in umetnostnih silnic in trendov prav tako obstajajo tudi umetniki, ki se komercializaciji upirajo in se še vedno trudijo ustvarjati dela, ki reflektirajo, ozaveščajo in občinstvu približajo aktualne probleme. Kot opisuje Rancière: „Umetniške prakse niso instrumenti, ki oskrbujejo oblike zavesti ali mobilizacijske energije za politiko, ki naj bi jim bila zunanja. Vendar pa tudi ne izstopajo iz samih sebe in postajajo oblike kolektivne politične akcije. Sodelujejo pri zarisovanju nove pokrajine vidnega, izrekljivega in izvedljivega. V nasprotju s konsenzom kujejo nove oblike “skupnega smisla, oblike polemičnega skupnega smisla” (Rancière 2010, 47). Na sodobni *umetniški dokumentarni film* lahko gledamo kot na še eden od možnih vidikov mednarodne in medkulturne izmenjave pomembnih aktualnih tematik. Njihova značilnost je ta, da ponujajo pogled v tiste dogodke ali situacije, ki so bila do nedavnega

odrinjena na obrobje, zamolčana ali pa so se zaradi določenih družbenih in političnih okoliščinah vzpostavila povsem na novo. Kam torej pelje pot sodobnega dokumentarnega filma? Meden je mnenja, da bo na dolgi rok zgodovina celotnega, ne samo dokumentarnega filma, zlita v eno in ne razdrobljena. „Čeravno namreč drži, da zgodovina filma ne obstaja v smislu, da dejansko obstajajo samo zgodovine filma (v množini), izkušnje kažejo na tendenco poenotenja in združevanja” (Meden 2012, elektronska pošta). Šprah napoveduje, da se bo v prihodnosti dokumentarec „na eni strani še tesneje zblíževal s svojim igranim filmskim alter-egom, na drugi pa bo v zavzemanju za navzočnost v svetu – na docela drugačen način kot to pridigajo določene strategije ‘velikih bratov’ – potenciral svojo ključno vlogo v dolgotrajni misiji osvobajanja pogleda” (Šprah 2012, elektronska pošta). Sama pa sem menja, da bo dokumentarni film zagotovo strmel stran od uveljavljenih načinov reprezentacije in tradicionalnih filmskih klišejev. Odkrivajo se nove teme, dokumentarni film pa z vse večjo popularnostjo in inovativnimi načini raziskovanja implicira drugačno razumevanje filma in umetnosti na sploh. Kot pravi Šprah: „Ne le nove tehnologije in digitalizacija, ampak tudi ‘artefaktizacija’ filma, ki je z vstopom v območje umetnostnih galerij in muzejev (do)končno dobil status umetniškega objekta/dogodka, pričajo o daljnosežnosti Bazinovega prepričanja, da bo film zares treba šele iznajti“ (Šprah 2011, 26). Delo pa končujem z Deleuzevsko mislijo:

Veliki filmski avtorji so kot veliki slikarji ali skladatelji: najbolje pripovedujejo o tem, kar počno. A s tem, ko pripovedujejo, postajajo nekaj drugega, postajajo filozofi in teoretiki – celo Hawks, ki ni hotel nobene teorije, celo Godard, ki se pretvarja, da jih prezira. Filmski koncepti niso dani v filmu. A so vendarle filmski koncepti, ne teorija o filmu. Tako vselej napoči ura, poldan-polnoč, ko se ne kaže več spraševati ‘Kaj je film?’, temveč ‘Kaj je filozofija?’. Film je nova praksa podob in znakov in filozofija mora proizvesti njeno teorijo kot konceptualno prakso. Kajti nobeno strokovno določilo, niti aplikativno (psihoanaliza, analitika) niti reflektivno, ne zadošča za konstriranje konceptov samega filma (Deleuz v Šprah 2012, 10).

LITERATURA

1. Arnheim, Rudolf . 1957. *Film as Art*. Barkley: University of California Press.
2. Austin, Thomas in Wilma de Jong, Wilma, ur. 2008. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. New York: Open University Press.
3. Autor, Nika 2010. *Razglednice*. Slovenija: lastna režija.
4. --- 2010. *Poročilo o položaju prosilcev za azil v RS, januar 2008 – avgust 2009*. Slovenija: lastna režija.
5. --- 2012. *V deželi medvedov*. Slovenija: lastna režija.
6. Barnouw, Erik. 1993. *Doocumentary: A history of the non-fiction film*. New York, Oxford: Oxford University Press.
7. Barsam, M. Richard. 1973. *Nonfiction film: a critical history*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.
8. Barthes, Roland. 1990. *Retorika starih; Elementi semiologije*. Ljubljana: Studia humanitatis.
9. --- 1964. *Image–Music–Text*. New York: Hill & Wang.
10. --- 1995. Smrt avtorja. *Sodobna literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, 19–23. Ljubljana: Krtina.
11. --- 2004. *Camera lucida. Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Institut Studiorium Humanitatis.
12. Baudrillard, Jean. 1999. *Simulaker in simulacija; Popolni zločin*. Ljubljana: ŠOU- Študentska založba.
13. Bazin, Andre. 2010. *Kaj je film*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture

KINO!

14. Belan, Branko. 1977. *Obdobja filmske umetnosti, 7. zvezek*. Ljubljana: Dopolna delavska univerza Univerzum.
15. Benjamin, Walter. 1968. *Illuminations*. New York: Schocken Books.
16. --- 2003. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
17. Bishop, Claire. 2005. *Installation Art. A critical history*. London: Tate publishing.
18. Bourriaud, Nicholas. 2007. *Relacijska estetika; Postprodukcija: kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska.
19. Brecht, Bertolt. 2010. *O filmu*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!.
20. Brougher, Kerry. 2008. *The cinema effect: illusion, reality, and the moving image*. London: D Giles Ltd.
21. Bruzzi, Stella. 2000. *New documentary: A critical introduction*. London in New York: Routledge.
22. Chanan, Michael. 2007. *The politics of documentary*. London: British Film Institute.
23. Collins, Richard. 1990. *Seeing is Believing: The Ideology of Naturalism*. V *Documentary and the mass media*, ur. John Corner, 125–140. London, New York: Edward Arnold (Publishers) Ltd.
24. Connolly, Maeve. 2009. *The place of artist's cinema: space, site and screen*. Bristol: Intellect.

25. Corner, John. 2002. *Performing the Real: Documentary Diversions*. *Television & New Media* (3): 255–269.
26. Cramerotti, Alfredo. 2009. *Aesthetic Journalism*. Bristol: Intellect Ltd.
27. Debeljak, Aleš, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. 2002. *Cooltura*. Ljubljana: Študentska založba.
28. Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 1: The Movement - Image*. London: The Athlone Press.
29. --- 1989. *Cinema 2: The Time- Image*. London: The Athlone Press.
30. --- 1995. *Negotiations, 1972–1990*. New York: Columbia University Press.
31. Dudley, Andrew. 1984. *Concepts in film theory*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.
32. Foster, Hal. 1996. *The return of the real*. Massachusetts. The MIT press.
33. Gibbons, Joan. 2007. *Contemporary Art and Memory. Images of recollection and remembrance*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd.
34. Gierson, John. 1979. *Gierson on documentary*, ur. Hardy, Forsyth, London: Faber & Faber.
35. Gierstberg, Frits. 2005. *Documentary now!: contemporary strategies in photography, film and the visual arts*. Rotterdam: NAI Publishers.
36. Groys, Boris. 2002. *Teorija sodobne umetnosti: Izbrani eseji*. Ljubljana: Študentska založba.

37. Hall, Stuart. 2003. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: The Open University/Sage Publications Ltd.
38. --- 1980. *Encoding/decoding*. V *Culture, Media, Language*, ur. Stuart Hall in drugi, 128–138. New York: Routledge.
39. Hall, Doug in Sally Jo Fifer, ur. 1990. *Illuminating video: an essential guide to video art*. Michigan: Aperture in association with the Bay Area Video Coalition.
40. Hal, Foster, Rosalind Krauss, Yve Alain Bois in Benjamin Buchloch. 2005. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London in New York: Thames and Hudson.
41. Jameson, Fredric. 2001. *Postmodernizem*. Ljubljana: Zbirka Analecta.
42. Jenks, Chris. 2005. *Visual Culture*. London, New York: Routledge.
43. Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
44. Kazein, William. 2008. *Live on tape: video, liveness and the immediate*. V *Art and the moving Image: A critical reader*. London: Tate Publishing.
45. Lealock, Richard. 1998. *A Search for the Feeling of Being There*. V *The Search for the Reality: the art of documentary filmmaking*, ur. Michael, Tobias, 43–50. California: Studio City.
46. Leighton, Tanya, ur. 2008. *Art and the moving image. A critical reader*. London: Tate publishing.
47. Martens, Renzo. 2001–2003. *Episode I*. Nizozemska: lastna režija.
48. --- 2008. *Episode III – Enjoy Poverty*. Nizozemska : lastna režija.

49. Menick, John. 2011. *Imagined testimonies*. Dostopno prek: <http://www.johnmenick.com/writing/imagined-testimonies-an-interview-with-walid-raad> (17. maj 2012).
50. Metz, Christian. 1982. *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
51. Mitry, Jean. 2000. *Semiotics and the analysis of film*. London: The Athlone Press.
52. Nash, Mark. 2008. *Screen theory culture*. New York: Palgrave Macmillan.
53. --- 2004. *Experiments with truth*. Philadelphia: FWM, The Fabric Workshop and Museum.
54. Nelmes, Jill. 2002. *The documentary form: personal and social 'realities'. An introduction to film studies*. London: Taylor & Francis Group.
55. Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington in Indianapolis: University of Indiana Press.
56. *Nika Autor*. Dostopno prek: <http://www.autor.si> (12. september 2012).
57. Rancière, Jacques. 2006. *The politics of Aesthetics: The distribution of the sensible*. London in New York: Continuum.
58. --- 2010. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.
59. --- 2010. *Kinematografska pripoved*. Ljubljana: KINO! Društvo za širjenje filmske kulture.
60. Randolph, Jordan. 2003. *The Gap. Documentary Truth between Reality and Perception*. Dostopno prek:

http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/documentary_truth.html (2. september 2012).

61. Roscoe, Jane in Craig Hight. 2001. *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.
62. Renov, Michael. 1993. *Theorising Documentary*. New York in London: Routledge.
63. --- 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.
64. Robar Dorin, Filip. 2008. *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu; Razvoj in dosežki neumišljenega filma v svetu in doma*. Ljubljana: Umco, Slovenska Kinoteka.
65. Rogoff, Irit. 2008 *Turning*. Dostopno prek: <http://www.e-flux.com/journal/turning/> (7. oktober 2012).
66. Steyerl, Hito. 2009. *In defense of the poor image*. Dostopno na http://worker01.e-flux.com/pdf/article_94.pdf (28. september 2012).
67. Šprah, Andrej. 1998. *Dokumentarni film in oblast*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
68. --- 2010. *Prizorišče odpora. Sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Ljubljana: KINO! Društvo za širjenje filmske kulture.
69. --- 2012. *Vračanje realnosti*. *Kinotečnik* (marec): 10.
70. --- 2011. *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Kinoteka. Zbirka Kino-raziskave.
71. Štrajn, Darko. 2009. André Bazin, filmski realizem in esencionalizem v teoriji filma. *Kino!* (8/9): 234–241.

72. *The Atlas Group Archive*. Dostopno prek:
<http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html> (17. maj 2012).
73. Verwoert, Jan. 2007. *Apropos Appropriation: Why stealing images today feels different*. *V Art and Research. A journal of ideas, contexts and methods.*, ur. Ruf Beatrix, 11-13. London: Tate Britain.
74. Virilio, Paul. 1996. *Hitrost osvoboditve*. Ljubljana: Študentka organizacija univerze.
75. Vanagt, Sarah. 2006. *Once, no longer*. Brussels: Desire Prod.
76. Wahler, Marc- Olivier. 2003. *Extra: How Many Extra Layers Can We Graft Onto Reality Before It Collapses?* New York: Swiss Institute Contemporary Art New York.
77. Ward, Paul. 2005. *Documentary—the Margins of Reality*. London: Wallflower Press.
78. Wayne, M., ur. 2005. *Understanding Film – Marxist Perspectives*. London: Pluto Press.
79. Williams, Christopher, ur. 1980. *Realism and the Cineama: A Reader*. London: Routledge in Kegan Paul.
80. Wilson-Goldie, Kaelen. 2004. *Walid Raad The Atlas Group Opens Its Archive*. Dostopno prek: <http://www.bidoun.org/magazine/02-we-are-old/profile-walid-raad-the-atlas-group-opens-its-archives-by-kaelen-wilson-goldie> (13. september 2012).
81. Winston, Brian. 2008. *Claiming the Real: Documentary: Grierson and Beyond*. London: British Film Institute.