



Film - dogodek

Visions du Réel, Nyon (19.-26. april 2013)

Sabina Đogić

»... noben film ni dovolj dokumentaren, da bi se lahko imenoval 'dokumentarni'. Zato ker je v vsakem dokumentu zajet že tudi naš pogled nanj; ker v njem odseva avtorjevo gledišče. Ko se odločimo za določen kot in zavrnemo alternativne tri, sprejmemo odločitev, ki ta dokument spremeni ... H katerem koli subjektu pristopiš, vplivaš na njegovo resničnost.« – Abbas Kiarostami ¹

Namesto uvoda

Ne vem, v katerem trenutku se je zgodil kartezijski preobrat v filmu. Od dogajanja v filmu k filmu kot dogodku. V estetskem smislu, na ravni misli. Da bi se nato lahko zgodil v glavi, srcu, na konici prstov ali če govorimo o času, na snemanju ali festivalu. Nikoli doma in nikoli še s kom. V samoti, v popolni izolaciji, intimi, ki jo sproži množica ljudi, surovi avtizem, kjer večina diha za to, kar počne, in daleč stran od tistih, ki to le

opazujejo. Kar je ugotovil že Oscar Wilde: »Umetnost je najintenzivnejši način individualizma, ki ga pozna svet.«

Dolga leta je zame to intenzivnost v filmskem smislu uprizarjal Festival kratkega filma v Clermont-Ferrandu v Franciji, letos je to mesto prevzel Visions du Réel, festival (dokumentarnega) filma v švicarskem Nyonu, ki se med drugim lahko pohvali z odkritjem tajskega režiserja Apichatponga Weerasethakula.

Ko obujam filmski festival, še najmanj mislim na filmski program. Ne razmišljam o posameznih filmih, sploh če gre za nove, do tedaj neznanе (individualizirane) avtorje. Festival je kraj, ki ti mora ob vsakokratnem vstopu v temo dvorane ponuditi praznino in jo postopoma polniti z atmosfero podob in zvoka, eno od svojih možnih govoric. Podoživetje prvobitne filmske izkušnje, ki z vsakim, na novo odkritim filmom, vzpostavlja govorico tebi tujega jezika.

1 Kiarostami, Abbas: *In conversation with Antony Sellers at the 13th Galway Film Fleadh*. Objavljeno v: Galway Film Fleadh Publication, 2002, str. 11.



O festivalu razmišljam kot času in prostoru, ki ga film podeljuje samemu sebi. Edinstven dogodek, v katerem so prisotne vse filmske govornice hkrati. Film - dogodek. Ko je možnost za film vsemogoča in povsem odprta.

Dokumentarni film je neroden izraz, a naj mu bo.

Pročelje nyonske komunale je oblečeno v rdeče. Kot bi šlo za veličasten spomenik filmu. Preko njega napis Visions du Réel. Gre za 44 let star festival na rivieri ženevskega jezera, posvečen najstarejši filmski umetnosti, dokumentarnemu filmu. Iz uradnega imena je, na moje začudenje in občudovanje hkrati, izpuščena beseda dokumentarni. Smo nedaleč stran od Godardove rezidence, kjer v soavtorstvu montira svoj novi 3D film. Zima se še ni čisto prepričljivo poslovila od Evrope, dokumentarni film pa se v samostojni Sloveniji še ni osamosvojil.

Jan Gogola ml., češki filmski režiser, esejist, dramaturg in predavatelj na praški FAMU je leta 2004 na simpoziju *Dokumentarni film na vrhuncu: Novi pristopi v evropskem dokumentarnem pripovedništvu na Češkem*², v razmislek od običajnega razumevanja termina dokumentarni citiral uvodne besede Johna Griersona iz njegovega že 80 let starega eseja: »Dokumentarni film je neroden

izraz, a naj mu bo.«³ S tem opozori, da je krivica, ki se pripisuje dokumentarnemu filmu, nepovratna. Razliko je treba ustvariti že na ravni jezika.

Grierson, ki je v 30. letih 20. stoletja prvi uporabil termin dokumentarni, izhajajoč iz besede *documentaire*, s čimer so tedaj Francozi označevali popotniški film oz. potopis, je verjetno prvi potegnil vzporednico z mislijo, da je tovrstni festival že etimološko sprva obljuba nekega potovanja. Ne njegov nadomestek, temveč potovanje v film. Luciano Barisone, programski direktor Visions du Réel, v katalogu zapiše, da gre za »*adaptacijo estetskih in narativnih oblik zgodb, ki gledalca zvabijo na potovanje, raziskovanje in sanjarjenje*«. Gre torej za potovanje kot raziskovanje ali sanjarjenje estetskih in narativnih oblik, ki »... prihajajo s kraja, kjer sta se srečali sladka eksplozija emocij z grenko lucidnostjo misli.«

Če je šel, kot pravi Grierson, dokumentarni film svojo pot, Gogola ml. v omenjenem eseju razvrsti »tako imenovane dokumentarne filme« glade na žanr, obliko, koncept in temo. S tem vsakomur ponudi priročen instrument filmskih govoric, ki reflektirajo stanje nacionalnih kinematografij ali festivala »tako imenovanih dokumentarnih filmov«. Torej gre po žanru lahko za portret (portret osebe, kraja, skupinski portret), faktografski film (ki informira ali poučuje in tega je edino smiselno imenovati dokumentarni), esej, poezijo, fresko, dnevnik, dramo in etudo. Po obliki: informativen,

uprizorjen, situacijski in stiliziran. Po konceptu: analitičen in sintetičen. Glede na temo: prevladujoč (mainstream) in marginaliziran. Kot je že davno dejal Grierson, dokumentarni film, za razliko od drugih, prvi ponuja »ustvarjalen pristop k aktualnosti«.⁴ Dokumentarni film je polje, kjer se tako rekoč zgodi film. Iz tega, film-dogodek.

Film je film

Plakat Visions du Réel usmerja pogled na vodno gladino bazena z visokega zornega kota, skoraj ptičje perspektive. Sredi plavalne proge lebdi ženska. Sličica je iz festivalske špice, ene izvirnejših, ki sem jih videla. V nekaj sekundah povzame vse doslej omenjeno. Dvorana festivala je zapuščen bazen (neskončnih možnosti, govoric). Vanj se vrže dekle v črnem plavalnem kostumu in očalih. Njen skok v vodo je individualizirana izkušnja prostora drugih dimenzij in perspektiv v zamiku časa.

Gre za izsek iz kratkega filma *The Water* (Udens, 2006, Laila Pakalnina) in je moje največje odkritje letos. Latvijska režiserka je avtorica več kot dvajsetih filmov raznih žanrov in dolžin, uvrščenih na vse pomembnejše festivale. Sama pravi: »*Film je film, ne glede na to, ali je kratek, srednje dolžine, celovečerni, dokumentarni, igrani: proces in produkcijske metode so lahko različne, zagotovo pa ne odnos, ki je en sam – čeprav se nenehno razvija*.«

Večinoma je šlo na festivalu za projekte, ki nastanejo samoiniciativno, brez vnaprej zagotovljenega proračuna. Edina izjema pri tem je Valéry Rosier s *Silence radio* (2012), ki je film razvil iz svojega v Cannesu predstavljenega kratkega filma *Sundays* (Dimanches, 2011). Skupinski portret upokojencev iz majhnega mesteca v francoskem Picardiju in njihova navezanost na radijsko postajo Puisaleine. Vodi jo skupina prostovoljcev, vseh starosti, predvsem pa tisti, ki se zavedajo, da so njihova najboljša leta že mimo. Film antropološke, če ne celo etnografske vrednosti je filmska razglednica sentimentalnih poslušalcev. Njihovo aktivno sodelovanje preko glasbenih želja voditeljem na radiu ustvarja specifično socialno okolje, tragikomičen film, ki ga prekine nenadna odsotnost radijskega

2 Jan Gogola Jr., Czech Documentary - Documental Film (2004), dostopen na spletni strani Dokweb (<http://bit.ly/171F1IG>).

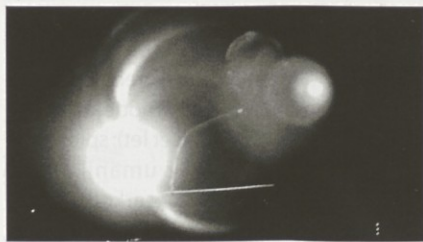
3 Grierson, John: *First Principles of Documentary* (1932).

4 Grierson, John: *The Creative Treatment of Actuality*. V: Grierson on Documentary, Praeger, 1971, str.13.

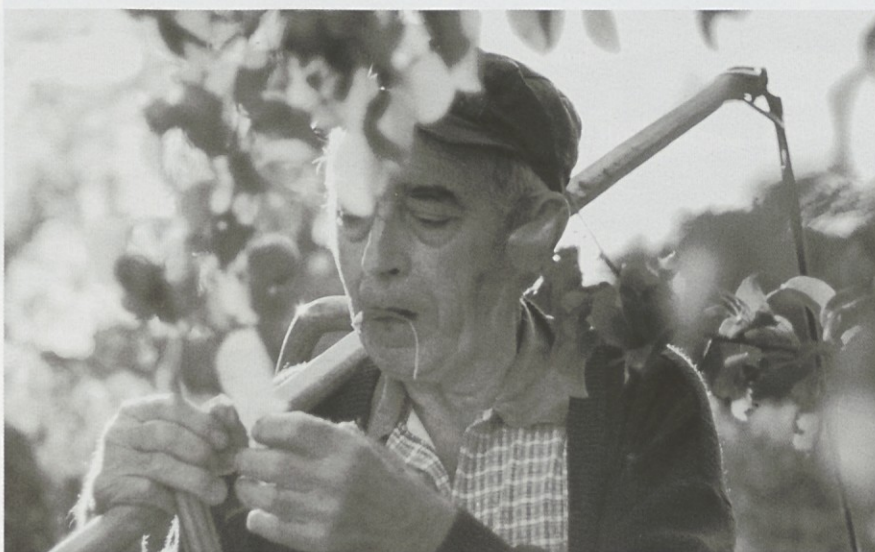
signala. Slutnja smrti, prikazana na najbolj preprost način, zvok, beli šum, ki ga ironično povezujejo prav z rojstvom.

Po neuresničenem projektu o jedrski katastrofi v Fukušimi se je Sebastian Mez vrnil v Evropo in odkril tretje najbolj radioaktivno mesto na zemlji. Jedrska katastrofa elektrarne Mayak (sredi ničesar ob Južnem Uralu) je do konca perestrojke veljala za veliko tajno. Tako veliko, da še do danes niso preselili tamkajšnjih preživelih prebivalcev. Sebastian se v filmu *Metamorphosen* (2013) odpravi posnet te ljudi in njihova pričevanja, popolnoma sam, le s prevajalko ob sebi. Njihov *voice over* nas popelje prek radioaktivnosti pokrajine do portretov njenih posledic na ljudeh, s počasnimi, statičnimi ali panoramskimi črno-belimi posnetki. Osrednji kader-sekvenca, dramatični vrhunec filma, je, ko se z merilnikom sevanja v roki sprehaja po obrežju reke, ki velja za najbolj radioaktivno točko na območju, za lokalne prebivalce edini vir vode. Ob alarmantnem zvoku aparature in njenih grozečih številkah, ki strmo naraščajo, brez uradnega dovoljenja za snemanje in preventivne telesne zaščite proti radioaktivnosti Mez posname vizualno najbolj osupljiv film letošnjega festivala. Kljub visokemu tveganju (ne samo zdravstvenem, tudi življenjskem, saj so ga zadnje dni nenehno opazovali in verjetno tudi prisluškovali telefonskim klicem) je zavrnil nošenje »čudaških oblačil«, ki bi mu, kot pravi, ohranjala distanco do protagonistov. »Kaj bo strah njega, ki je na tem območju komaj dva tedna, oni s tem živijo zadnjih 40 let,« so ga pomirjali.

Julien Fezans, Nico Peltier v *What a fuck am I doing on this battlefield* (2013) pred kamero posadita Matta Elliota, glasbenega producenta, znanega pod imenom The Third Eye Foundation, sicer pa pevca in kitarista ter avtorja naslovnega komada. Film je neke vrste monolog, Elliotova izpoved, prekinjena z glasbenimi vložki,



What a fuck am I doing on this battlefield



Anplagd

odrkami posnetki, v katerih kamera prevzame vodilno vlogo piščočega peresa. Dve situaciji, dve plati ene osebe, Elliot v fotelju in Elliot na odru, se prepletata skozi film, ki protagonista ne zapusti niti za trenutek, in dosežeta vrhunec v Elliotovih blodnjah o inkarnaciji, metafizični združitvi protagonista z njegovo glasbo.

Mladen Kovačević z *Anplagd* (2013) ohranja rudimentaren odnos do svoje filmske govornice. Še en film, ki gradi vzdušje na svojih protagonistih. Filmska anekdota o igranju glasbe na liste. Drevesne krošnje so polje glasbil, potrebno je le najti pravega, verjame protagonist. Medtem pa njegova ženska, ljubica, nekdanja celo agentka nemškega imigracijskega urada, rojena umetnica, ki je z drevesnimi listi tako rekoč zrasla, lahko zaigra prav na vsakega. Kovačevićeva kamera je predvsem orodje, ki spontano sledi protagonistoma, ne pa tudi piščočemu pero. Pred njo vsak zase in po svoje gledalcu odstirata svoj mali kozmos življenjskega navdiha. Iz situacije, v kateri sta se znašla kot par dveh izjemno različnih posameznikov že v uvodu obljubljata obilo komičnega.

Laila Pakalnina⁵

Verjetno na najboljši možen način združuje dotlej omenjeno. Ne samo, da je letos za-

5 Odlomek o Laili Pakalnini temelji na obsežnem tekstu in intervjuju iz festivalskega kataloga ter javnega pogovora z njo v času festivala.

znamovala celotno vizualno podobo *Visions du Réel*, Laila zastopa bazen govoric in pristopov, ki išče jezik v materiji. Njen pristop k filmu je njen skok v vodo v zelo Heraklitovem pomenu.

Rojena je bila leta 1962 v takratni Ruski federaciji. Po končani moskovski univerzi je študirala na VGIKU, kjer je bila, kot rada pove, deležna koristnih lekcij poniževanja in nenehnega tlačenja v nič, kar ji je kasneje pomagalo preživeti mnoge filmske okoliščine. Diplomirala je v času latvijske neodvisnosti, ki jo je odtlej resno spremljala skozi osebni pogled. Na meji med liričnostjo in grotesknostjo ter dramo absurda z ostrim občutkom za humor razvija družbeno kritičnost, ki mnoge spominja na Jacquesa Tatija, medtem ko se sama prepušča vplivom klasičnega ruskega filma.

Priznava, da ni racionalen filmski ustvarjalec. V svoji ekstremno premišljeni nekoherenci kot režiserka in producentka svoje filme od vsega začetka zaznamuje z izrazitim avtorskim slogom. Pristop je usklajen s strogimi notranjimi pravili (statična kamera, stilizirano in pomenljivo kadriiranje). Osrednji poudarek njenih filmov ni na besedah, temveč vzdušju, relevantne so najmanjše geste, ustvarjalna uporaba zvoka ... Njeni filmi razkrivajo kompleksen, a običajnemu človeku dostopen univerzum, v katerem se lahkotnost vsebine prepleta z njeno globino, trivialnemu pa se odtuji z ironijo in poezijo.



Sense and Sense

Površinski program o površin(skost)i gibljivih podob

59. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen (2.-7. 5. 2013)

Katja Čičigoj

Naslov letošnjega tematskega programa festivala kratkega filma v Oberhausenu Flatness: Cinema Before and After the Internet (Površinskost: film pred in po internetu) je obetal veliko, ostal pa približno tako odprt in »površinski« kot njegov naslov. Vpliv digitalizacije in interneta na produkcijo, distribucijo in recepcijo gibljivih podob; filmi oz. videi za in na internetu; filmi/videi, ki se z internetom, digitalnim in/ali njihovim vplivom na produkcijo, distribucijo in recepcijo gibljivih podob eksplicitno ukvarjajo; preiskava specifične materialnosti digitalnega medija v odnosu do filmskega (in posledičnih estetskih implikacij); preiskava specifičnega dispozitiva distribucije in potrošnje gibljivih podob po nastopu interneta (in njegovih mehanizmih DIY, *prosumer* (professional consumer) tehnologije, *peer-to-peer* izmenjave in platform prostega nalaganja in snemanja in novih tehnologij, ki množijo ekrane, prek katerih konzumiramo podobe (prenosniki, pametni telefoni, dlančniki, tablice, itn.) v odnosu do starega dispozitiva filmskega projektorja in kinodvorane; domnevna kolektivnost in

masovnost tradicionalnega kinodispozitiva v odnosu do sodobne individualizirane, a tudi nove in drugače kolektivizirane ali socializirane potrošnje podob prek spleta ...

Po ogledu programa, pa tudi po prebiranju spremne literature, je težko reči, v katero smer so se odločili pluti glavna kuratorica programa Shama Khanna in njeni sodelavci (večinoma tudi video umetniki ali filmarji, ki so k programu prispevali svoja izrecno zanj oblikovana dela) Anthea Hamilton, Oliver Laric, Ed Atkins in Vera Tolmann. V posameznih sklopih programa so bili raznorodni filmi brez vsake očitne povezave: npr. observacijski dokumentarec Haruna Farockija o firmi, ki se ukvarja s svetovanjem drugim firmam o preureditvi njihovih delovnih okolij za prilagodljivost novim metodam bolj fleksibilnega, mobilnega in kreativnega dela (*A New Product* [Ein neues Produkt, 2012]), s filmom, v katerem Nancy Holt posluša svoj glas v elektronsko generirani zakasnitvi in simultano komentira to izkušnjo ter posluša svoj komentar v zakasnitvi itn. (*Boomerang*, 1974, Richard Serra) v sklopu, poimenovanem Animated Human

(Animirani človek); film Mladena Stilinovića o hrvaški pomladi iz 19. st. (*Panika*, 1971) s filmom-pesmijo, ki sestoji zgolj iz belega teksta na črni podlagi in glasu, ki bere istoimensko pesem z množtvom popkulturnih in bitniških referenc (*I'm with You in Rockland*, 2005, Karl Holmqvist) v sklopu poimenovanem A Movement (Gibanje); zadnji film Chrisa Markerja, sestavljen iz posnetkov nadzornih kamer, ki kronološko mapira politični umor enega od predstavnikov Hamasa v dubajskem hotelu (*Stopover in Dubai*, 2011) s filmom Oliverja Larica, ki se vizualno in tekstualno bere kot učbeniški odlomek o postmodernih tehnikah in tropih citiranja, kopiranja, prirejanja, intertekstualnosti, simuliranja itn. (*Versions 2012*, 2012) v sklopu, imenovanem Hibridize or Disappear (Hibridiziraj ali izgini) ali pa *Pièce touchée* (1989, Martin Arnold), v katerem avtor z montažnimi postopki ponavljanja, preslikav, upočasnjevanja, pospeševanja, vrtenja v zanki (*looping*) demontira oz. dekonstruira segmente klasične žanrske filmske naracije in na skoraj animistični način pripelje na plano dozvedno nezavedno, skrito v sekvencah naturaliziranega človeškega giba – skupaj s filmom *It's Cool, I'm Good* (2010, Stanya Kahn), ki v skoraj resničnostni TV maniri sledi polomljeni in poškodovani protagonistki, njenemu ciničnemu humorju in narcisističnemu karakterju na begu oz. prehodu iz bolnišnice – oba združena v sklop Flatness (Površinskost).

Res, če se za trenutek nehamo spraševati, katera nenavadna rdeča nit veže vse te in mnoge druge raznorodne filmske in video izdelke, se lahko vprašamo – kaj sploh je *flatness*, površinskost? Zdi se, da je v t. i. programu površinskost kot nekakšna paradigma dobe po internetu oz. statusa gibljivih podob v njej, pojmovana kar najširše: površinskost mnogih ekranov, prek katerih konzumiramo gibljive podobe; površinskost sveta, ki jo ti ekrani in podobe domnevno prinašajo; površinskost izkustva oddaljenega dogajanja, površinskost hitre potrošnje raznovrstnih vsebin, površinskost podob samih (za katerimi bojda ni več nobenega »globljega pomena« – postmodernizem skratka, že vsaj dobrih trideset let); sploščenje konstruirane podobe z umanjkanjem globine polja; površina česarkoli že, tudi naših življenj ... Kar tovrstno (pre)pogosto metaforično in včasih tudi moralistično branje pojma površine v navezavi na digitalne tehnologije in pojavo interneta ter

posledične spremembe v produkciji in recepciji gibljivih podob pozablja, je, da je naposled površina tudi tisto, kar je vselej določalo filmsko izkušnjo. Ali filmsko platno ni projekcijska površina? In če je razlika, ki so jo kuratorji želeli izpostaviti, predvsem estetsko-narativna – klasični narativni film z obvezno realistično-iluzionistično globino polja in »globino« naracije v nasprotju s sodobnim video delom kot čistem zdrsu vizualnega aspekta podob – potem obenem pozabljajo, da tudi video tehnologije, naposled pa tudi njihova internetna diseminacija, omogočajo tovrstni iluzionistični in globinski konstrukt. Površinskost sodobnega izkustva proti globinskosti tradicionalno filmskega? Mediatizirana realnost, ki vse splošči, proti avtentičnemu izkustvu človeških zgodb? Nekoliko naivno branje, ki predpostavlja obstoj domnevno avtentične človeške izkušnje proti tehnološki mediatizaciji; in toliko bolj naivno, v kolikor domnevno avtentično filmsko izkustvo veže na film (zgolj nekoliko starejši medij, starejša tehnologija).

Pa vendar je vsako vizualno izkustvo utelešeno, torej določeno s specifično materialnostjo vizualnega dispozitiva, ki izkustvo proizvaja ali ga prinaša. Prav v tej materialnosti bi nemara kazalo iskati še najbolj relevantno konceptualizacijo premika produkcije, distribucije in konzumpcije gibljivih podob po pojavi interneta – česar se je pečica del naposled le dotaknila. Predvsem je s tem mišljen video *Flows* (2013, Jason Dungan), posnet po naročilu za obravnavani program: z igro med pretežno statičnimi kadri deževne ulice, snemane iz za okna zapuščene gostilne in z minimalnimi premiki kamere in dogajanja, se počasi razkriva površina okna kot ekrana: zamrznjeni deli površine, medtem ko čas teče dalje v preostanku vidnega polja, razkrivajo naslovno površinskost/breztemeljnost digitalne podobe, ki ne temelji več na in-



A New Product

Površinskost sodobnega izkustva proti globinskosti tradicionalno filmskega? Mediatizirana realnost, ki vse splošči, proti avtentičnemu izkustvu človeških zgodb? Nekoliko naivno branje, ki predpostavlja obstoj domnevno avtentične človeške izkušnje proti tehnološki mediatizaciji; in toliko bolj naivno, v kolikor domnevno avtentično filmsko izkustvo veže na film (zgolj nekoliko starejši medij, starejša tehnologija).

deksikalnem odtisu svetlobe na filmski trak, temveč na (nadvse spremenljivi) kombinatoriki informacijskih enot. Lahko bi rekli, da je *Flows* video različica minimalističnega modernističnega ali celo konkretnega slikarstva, ki opozarja na materialnost lastnega medija: na slikarsko oz. v tem primeru video (podatkovno) površino in na specifično materialnost tehnologij njene manipulacije/estetizacije.

Okoli enostavne in nikoli nevtralne spremenljivosti digitalne podobe, predvsem ko gre za njeno totalizirajočo percepcijo, kakor npr. v uspešnici *Avatar* (2009, James Cameron), se vrtil asketski *Speech Act* (2011, Herman Asselberghs), ki se stoji prav zgolj iz tega: iz govornega dejanja, ali raje aktivnosti predavatelja, ki razkriva latentne drugotne površine (ekonomska globalizacija, neokolonializem, površinskost ekoromantizacije narave ipd.) pod spolirano podobo totalnega izkustva te mega 3D produkcije. Še bolj eksplicitno se na meta raven kroženja podob v sodobni poznokapitalistični ekonomiji spusti *Strike* (2010, Hito Steyerl), ki sporočilo znova privede na površino forme v že opisani modernistični maniri: stavka videastke na način odtegnitve od produkcije vedno novih video podob, na voljo za cirkulacijo in valorizacijo v sodobni ekonomiji izkustev in informacij, naznačuje preprosta gesta prebitja monitorja, ki po celih 30 sekundah videa sovpadne s koncem tega istega videa – s čimer postaneta otipljiva površina, ki jo motrimo (kot dvojnik tiste, ki je protestno razbita), in naše mesto potrošnikov v ekonomiji podob in izkustev.

Bolj formalna ostaja obravnava površine v videu *Sense and Sense* (2010, Emily Roysdon), ki se sicer poigrava z globino polja in bi v tem smislu utegnili biti posneta tudi na filmski trak. V videu umetnica performansa MPA hodi po stockholmskem trgu, nabitem s spomni na predhodne vstaje in upore; a hodi nadvse počasi in zleknjena na tleh, medtem ko kot kamere od zgoraj splošči celoten prostor trga v površino,

kjer vizualna iluzija iz zleknjene umetnice ustvari hodečega človeka. Počasnost in nevertikalna drža sta sicer kvaliteti, ki utegneta imeti implicitno določene politične konotacije v odnosu do vladajočega reda (ki v macho-futuristični maniri privilegira vertikale in bliskovito gibanje), a te konotacije ostajajo nekje pod površino videnega. Zanimivo vzporednico med (tokrat afirmativno) površinskostjo video podobe in površinskostjo določene oblike literature vleče *Hell Frozen Over* (2000) kolektiva Bernadette Corporation, v katerem teoretik Sylvère Lotringer premišljuje o niču v Mallarméjevi poeziji, ki se »dogaja« (če se »nič« sploh lahko dogaja) predvsem na površini: nič ni označevalec za kako obskurno metafizično kvaliteto, temveč je to predvsem nič jezika (molk in vse, kar je artikuliranemu jeziku drugo in robno), h kateremu, kakor k (nedosegljivi?) limiti tendira Mallarméjeva lastna poezija v procesu samoizničevanja ...

In naposled se znajdemo skoraj na točki, kjer smo začeli: še ti premisli o bolj eksplicitni in koncizni obravnavi površine in površinskosti v odnosu do video podobe (v času interneta) nas pripeljejo do radikalno heterogenih obravnav in rezultatov (od prekomerno poljubno generativne ne-več-indeksikalnosti video podobe, do nič(nosti) njene površine ...). Skratka, po ogledu programa, prebiranju zapisov in poskusu premisleka še vedno ne vemo, kaj naj bi »film pred in po internetu« dejansko bil. Mogoče pa je prav ta nejasnost, četudi nemara nenamerna, dobra odslkava tega, kaj bi to lahko bilo: popolnoma heterogen zbir vsega mogočega, od zgodovinsko avantgardnih del do sodobnih umetniških in dokumentarnih mojstrov in banalnih igričarskih animacij, narcisističnega množenja samopodob in video navodil (*tutorial*) za rabo programov (in ustvarjanje podob): mešanica vsega, kar lahko doleti nekoga, ki v lovu na gibljive podobe pluje po teh ali onih tokovih svetovnega spleta.