

Lukas Brasiskis

Meglerna preteklost, vetrovna sedanjost

ELEMENTARNA KRITIKA V NEDAVNIH VZHODNO-SREDNJEEVROPSKIH UMETNIŠKIH FILMIH

Naravne sile nas obkrožajo v različnih oblikah, od atmosferskih, kot so veter, ogenj in voda, do materialnih ostankov naravnih pojavov, mi pa se odločamo, kako sobivati z njimi, kako jih uporabiti in kako se soočiti z njihovo zlorabo.¹ Kljub nedavnemu obratu k preučevanju povezav med naravnimi silami in mediji (ali, enostavno rečeno, elementarnih medijev), ki ga predstavljajo dela Nicole Starosielski, Jeffreyja Jeroma Cohena, Johna Durhama Petersa, Yuriko Furuhashi, Jussija Parikke, Melody Jue in drugih strokovnjakov, pa so na področju filmskih študij reprezentacijo naravnih sil v umetnosti gibljivih podob začeli obravnavati šele pred kratkim.² Čeprav je vreme skozi vso zgodovino medija gibljivih podob stalno dajalo pečat filmskim naracijam in gledalskim izkušnjam, pa, kot piše Kristi McKim v svoji knjigi *Cinema as Weather* (Film kot vreme), podobe in zvoki naravnih sil v filmskih zgodbah niso nastopali kot agensi.³ Ne zato, ker bi bilo atmosferske ali materialne elemente na platnu težko opaziti, pač pa ker so bili prepogosto vzeti za samoumevne, kot nekaj brez pomena ali v najboljšem primeru kot ozadje za napete ali melodramatične zgodbe, osredinjene na človeške like.

Toda obravnava stanja naravnih sil se spreminja tako v filmski teoriji kot v filmski praksi. Z vzponom ekološke zavesti je vizualizacija naravnih okolij in atmosferskih elementov postala natančno preiskovana in široko obravnavana akademska tema. Nicholas Mirzoeff v svojem članku »Visualizing the Anthropocene« (Vizualiziranje antropocena) denimo pokaže, kako medsebojna povezava vidnosti in moči določa upodabljanje naravnih okolij. Po njegovih besedah sta teorija in praksa zmage nad

naravo postali integrirani v posebno mesto, ki ga zahodna estetika namenja prikazu naravnega sveta. Trdi, da je želja prikazati naravna okolja prek polepšanja ali instrumentalizacije naravnih sil, kot da bi te obstajale zgolj za zabavo in potrošnjo onkraj zgodovine ter kulturnih in družbenopolitičnih kontekstov, ostanek imperialističnih in kolonialnih pogledov. Tovrstna elementarna vizualnost je reprezentacija pozicije moči, ki nadzoruje vidnost naravnih sil, pri čemer pa ne upošteva specifičnosti kontekstov, v katere so naravne sile umeščene, in se ne ozira na subjektivnost filmske perspektive same.⁴

-
- ¹ Kot sta se izrazila Melody Jue in Rafico Ruiz, elementarno evocira tako antične kot sodobne senzibilnosti in vključuje ne le štiri grške elemente, zemljo, zrak, vodo in ogenj, pač pa tudi elemente v materialnih strukturah, sintetičnih substancah ali celo nestanovitnem taljenju ledenikov. V: Jue, Melody. *Wild Blue Media: Thinking through Seawater*. Durham, NC: Duke University Press, 2020, str. 5.
 - ² Nedaven nenaden porast v številu projektov znanstvenih revij, posvečenih tej temi, vključno z *Media+Environment*, transnacionalno in interdisciplinarno ekomedijsko raziskovalno platformo, ki jo objavlja University of California Press, in *The Journal of Environmental Media*, znanstveno platformo za povezavo dela na področju okoljskih študij in zaslonjskih medijev, ki jo objavlja Intellect, ponazarja rastoče polje študij okoljskih medijev.
 - ³ McKim, Kristi. *Cinema as Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change*. New York: Routledge, 2013, str. 4.
 - ⁴ Mirzoeff, Nicholas. »Visualizing the Anthropocene«. *Public Culture* 26, št. 2 (2014): str. 219.

Mirzoeffovo kritiko elementarne vizualnosti lahko uporabimo pri analizi postkomunistične umetnosti gibljivih podob v Vzhodni Srednji Evropi. Kot pokažejo številni prispevki v tem zborniku, so mnogi filmski ustvarjalci in ustvarjalke iz Vzhodne Evrope v socialističnem obdobju zasnovali prikaz sveta naravnih sil kot sredstvo za pomoč pri aktivaciji, polepšanju ali poduhovljenju na ljudi osredinjenih zgodb. Vidni režiserji umetniških filmov, kot so Andrej Tarkovski, Aleksander Sokurov in Sergej Paradžanov, so se redno zanašali na podobe naravnih sil pri uporabi druge in tretje izmed zgoraj omenjenih narativnih funkcij. Njihovi filmi so slavili čutenje naravnih sil kot pobeg iz politične in družbene realnosti, ki so jo povezovali z državnim nadzorom, v nekaj transcendentnega, kar je pripadalo notranjemu življenju likov in naj bi preživelov Sovjetsko zvezo. Vendar pa sta se percepcija in ocena neokrnjene in metafizične narave sveta naravnih sil v vzhodno-srednjeevropskih filmih spremenili skupaj s spremembo političnega sistema. Od padca Sovjetske zveze in njenih satelitskih držav je vsakdan, pogosto nabit z oprijemljivimi sledmi preteklosti, veljal za najproduktivnejše prizorišče kritičnih filmov in videov, medtem ko je v novem kapitalističnem obdobju abstraktno prikazovanje sveta naravnih sil kot eskapističnega območja izgubilo svoj kritični potencial.

Kot izpostavi Mirzoeff, estetizacija elementarnega za naše občudovanje nas odvrne od družbenopolitičnih skrbi in nam tako »omogoča, da gremo naprej, ne vidimo nič in še naprej sodelujemo v kroženju potrošnih dobrin«,⁵ medtem ko je »elementarna protivizualnost«, če uporabimo Mirzoeffov termin, v prvi vrsti odvisna od kritične ocene specifičnih kontekstov, ki opredeljujejo elementarne relacije. Ta kritična gesta – ali, kot jo imenujem v tem poglavju, elementarna kritika – se izvaja, ne da bi se držali nematerialnega in od konteksta neodvisnega upodabljanja naravnih sil, ki sprejme pozicijo privilegiranih in ne upošteva hierarhij v njihovem proizvajanju enostranskih in delnih globalnih vizij sveta.

Da bi razumeli posebno vlogo, ki so jo naravne sile igrale v vzhodno-srednjeevropskih državah med prehodom iz komunizma v kapitalizem, moramo v središče obravnave postaviti relacije med ideologijo in materialnimi infrastrukturami. V poznih 80. in zgodnjih 90. letih je transformacija ideoloških funkcij socialistično zgrajenih infrastruktur – industrijskih območij, političnih spomenikov in urbane arhitekture – zaznamovala neizpolnitev sanj o komunističnem napredku. V prvem desetletju tega tisočletja, ko so se sprijaznili z drastičnimi spremembami, ki jih je povzročil zlom komunističnega sistema, so se številni vzhodno-srednjeevropski umetniki in umetnice gibljivih podob začeli osredotočati (usmerjati kamere) na materialne ostanke komunistične preteklosti. Ieva Epnere (Latvija), fantastic little

splash (Ukrajina), Ana Hušman (Hrvaška), Flo Kasearu (Estonija), Deimantas Narkevičius (Litva), Ilona Németh (Slovaška), Ilona Kristina Norman (Estonija), Oleksij Radinski (Ukrajina), Emilija Škarnulytė (Litva), Sophia Tabatadze (Gruzija) in Krassimir Terziev (Bolgarija) so le nekateri iz množice umetnikov in umetnic iz postkomunistične Vzhodne Srednje Evrope, ki so se v svojih delih osredotočali na materialne ostanke, osvobojene ideoloških nalog, ki so jim bile naložene v komunističnih časih.

Filmi omenjenih umetnikov in umetnic za razliko od tradicionalnih filmskih reprezentacij naravnih sil kot ozadja za antropocentrične zgodbe pričarajo perspektivo, v kateri so materialni ostanke, ljudje in naravne sile neločljivo prepleteni – perspektivo, v kateri nov postkomunistični družbenopolitični kontekst enako vpliva na vse. Ogrožena in zastarela, staromodna ali enostavno razdejana okolja skozi prizme teh umetnikov in umetnic gibljivih podob pridobijo ekomaterialistično neodvisnost od svojih prejšnjih ideoloških vlog. V njihovih filmih in videih so fantomski spomini vsajeni v elementarno okolico, ki še naprej vztraja, potem ko je komunistična doba že minila. Pomembno je, da se ta dela osredotočajo na nekdanje socialistične pokrajine in infrastrukture, ne le da bi dokumentirala njihovo spremembo ali izginotje, pač pa tudi zato, da bi ocenila njihove kritične implikacije za današnje družbenopolitične in okoljske realnosti.

V tem poglavju se osredotočam na **Meglo** (Hmla, 2013) Ilone Németh in **Skoraj nič** (Skoro ništa, 2016) Ane Hušman, umetniška filma, ki niti ne uporabljata naravnih sil enostavno kot ozadja za antropocentrične zgodbe niti ne nudita odgovorov na vprašanje, kaj so naravne sile ali kaj delajo za nas. Namesto tega nudita kritiko s *pomočjo* naravnih sil.⁶ V nadaljevanju trdim, da filma teh priznanih umetnic odražata predpostavko Jeffreyja Jeroma Cohena in Lowella Duckerta, da je »človeška oblika enostavno ena kompozicija med mnogimi, ne pa mera sveta«, in prikazujeta to, kar Cohen in Duckert imenujeta »elementarne relacije« – človeške in nečloveške preplete, ki razkrivajo vseprisotne zveze med elementarnimi silami, materialnimi infrastrukturami in ljudmi.⁷ Po Cohenu elementarni odnosi rezul-

⁵ *Ibid.*, str. 217.

⁶ Termin »umetniški filmi« uporabljam za filme, ki jih ustvarjajo sodobni umetniki, da bi se izognil s terminologijo povezani zmedi zaradi splošne napačne rabe termina »video umetnost«, ki jo izvrstno opiše Erika Balsom v uvodu v svojo knjigo *After Uniqueness*, str. 7–8.

⁷ Cohen, Jeffrey Jerome, in Duckert, Lowell. *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, str. 12.



Megla | Ilona Németh (Bratislava: Slovaško ministrstvo za kulturo, 2013)
Zajem zaslon z umetničine spletne strani: Lukas Brasiskis.

tirajo v narativni vpletenosti, ustvarjalnosti in sokompoziciji.⁸ V delih Ilone Németh in Ane Hušman ta narativna vpletenost prispeva k ponovni oceni prehoda iz komunizma v kapitalizem.

KRITIKA POLITIKE SPOMINA V MEGLI ILONE NÉMETH

V obdobju komunizma so voditelji drug za drugim postavili na tisoče spomenikov na mestnih trgih v podporo svojim novim mitom in zgodovini. Kipi, ki so častili komunistične junake, so zrasli po vseh državah Vzhodne Srednje Evrope in brisali kolektivni spomin predkomunistične preteklosti. Kot piše Svetlana Boym, se namerno postavljanje spomenikov ni navezovalo na resnično preteklost, pač pa na neumrljivost in večno mladost komunistične zgodovine, na zmago nad časom samim.⁹ Toda kot ugotavljajo Birgit Beumers in mnogi drugi, so materialne opore kolektivnega spomina s padcem komunističnih režimov nepovratno izgubile svojo ideološko podlago.¹⁰ Posledično je bila na začetku 90. let prejšnjega stoletja večina spomenikov porušenih, kar je zaznamovalo smrtnost teh spominskih podpor komunistične zgodovine po vsej regiji. Implikacije tega procesa demonumentalizacije so postale privlačna tema za vzhodno-srednjeevropske umetnike in umetnice gibljivih podob, ki so začeli razmišljati o monumentalizaciji preteklosti in prehodu iz enega političnega in ekonomskega sistema v drugega ter ju preiskovati ali kritizirati. Ilona Németh, slovaška umetnica madžarskih korenin, je ena izmed njih.

Németh, rojena leta 1963, je ena najdejavnejših osebnosti prve postkomunistične generacije slovaških umetnikov in umetnic. Njena dela so bila predstavljena v številnih galerijah in muzejih, kot so Showroom v Londonu v Združenem kraljestvu; Muzej moderne in sodobne umetnosti na Reki na Hrvaškem in Kunsthalle v Bratislavi na Slovaškem. Németh je znana po svojih videoinstalacijah, pokrajinski umetnosti in javnem aktivizmu, v **Megli** pa združi video, urbani performans in instalacijo. **Megla**, ki je na ogled na številnih prizoriščih sodobne umetnosti na Slovaškem in po svetu, je videoprojekcija za eno platno, ki jo spremljajo besedilne informacije. Projiciran video se začne s podobo skulpturne fontane, ki se nahaja sredi velikega javnega trga. V petih minutah, kolikor je film dolg, megla zamegli ves trg, dokler fontana povsem ne izgine izpred oči. Meglica okoli spomeniškega kompleksa, ki počasi postaja vse gostejša, sproži čustvo, podobno temu, kar čutimo med zgodnjejutranjimi sprehodi po meglenih mestnih krajih. Vendar poustvaritev sublimnega ali melanholičnega doživetja izginja-joče arhitekture nikakor ni umetničin končni cilj.

⁸ Cohen, Jeffrey Jerome. »Elemental Relations«. *O-Zone: A Journal of Object-Oriented Studies* 1 (2014): str. 58–59.

⁹ Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001, str. 78.

¹⁰ Beumers, Birgit. *World Film Locations: Moscow*. London: Intellect Publishing, 2014, str. 7.

Umetničina izjava, ki spremlja **Meglo**, pojasni, da je to, kar gledalci in gledalke vidijo na platnu, ustvarjalna dokumentacija javne akcije, ki jo je Németh organizirala in izvedla leta 2013. Intervencija je potekala in je bila posneta v Bratislavi, slovaški prestolnici, na Trgu svobode v središču mesta v dveh zgodnjih septembrskih jutrih. Sloje megle je na trg postopoma spustila Németh sama, ki je uporabila dimne bombe, pogosto sredstvo organov pregona v boju proti javnim protestom. Video Trga svobode, ovitega v oblogo nečesa, kar se zdi naravna, a je dejansko umetna megla, aludira na odstranitev arhitekturnih omejitev gibanja in izražanja, ki jih politične oblasti vsiljujejo javnim prostorom. Glede na umetniško izjavo Ilone Németh je njeno intervencijo in dokumentacijo slednje zaznamovala zapletena zgodovina lokacije, kjer je posnela svoj video. Zato je zgodovinski kontekst ključen za razumevanje kritike, ki je v **Megli** proizvedena z naravnimi silami.

Kot piše Marián Potočár, je bil v zgodnjem 20. stoletju osrednji trg pomembno prizorišče za dogodke, ki jih je organiziralo kratkoživo slovaško desničarsko nacionalistično gibanje. Med letoma 1939 in 1945 je trg gostil nacionalistične shode in množične obrede, pa tudi pronacistične vojaške parade. Leta 1948, ko je po koncu 2. svetovne vojne češkoslovaška komunistična partija prevzela oblast, je bil trg prenovljen in imenovan po Klementu Gottwaldu, zgodnjem vodji češkoslovaške komunistične partije. V naslednjih letih so komunistične oblasti uporabljale trg kot kraj za svoje uradne dogodke. Monumentalizacija trga je dosegla vrhunec leta 1979, ko so postavili kip v spomin Gottwaldu in ogromno jekleno Fontano Enotnosti. V zadnjih dveh desetletjih komunistične vladavine na Češkoslovaškem je trg gostil številne pomembne državno organizirane dogodke, parade in proslave. Po padcu socialistične Češkoslovaške leta 1992 je bil Gottwaldov kip odstranjen, trg pa je spet dobil svoje prejšnje ime. Toda kolosalna fontana, ki je nekdaj simbolizirala dosežke češkoslovaškega socializma, je ostala.

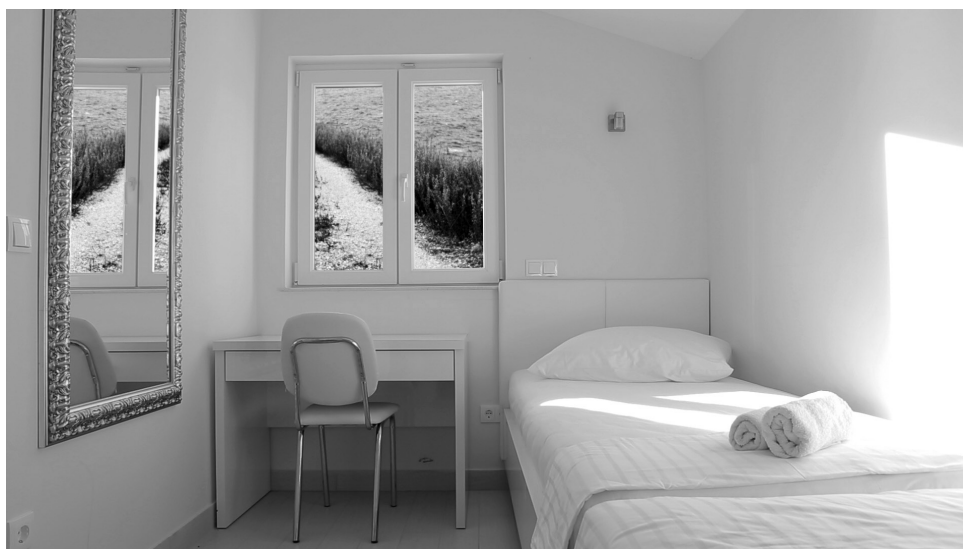
V obdobju komunizma so voditelji drug za drugim postavili na tisoče spomenikov na mestnih trgih v podporo svojim novim mitom in zgodovini. Kipi, ki so častili komunistične junake, so zrasli po vseh državah Vzhodne Srednje Evrope in brisali kolektivni spomin predkomunistične preteklosti.

Megla prek začasnega izbrisa spominske arhitekture postavi pod vprašaj na naraciji temelječo politiko spomina od zgoraj navzdol, ki si prizadeva vzpostaviti in vzdrževati monolitno razumevanje preteklosti.

Po Potočárju so bili v zadnjih tridesetih letih predlagani razni projekti za nove spomenike na Trgu svobode, vendar zaradi t. i. spominskih vojn – nerazrešljivih sporov glede pristopa k materialni dediščini komunističnega obdobja – ni bil realiziran noben predlog za zamenjavo fontane in nekdanjega Gottwaldovega spomenika. Ker fontana ni bila vzdrževana, je nehala delati leta 2007 – in od takrat je pokvarjena. Samoorganizirani *flash mobi* v podporo ohranitve trga za skupnostno rabo in proti remonumentalizaciji so se soočili s protiprotesti v podporo postavitvi novega spomenika žrtvam komunističnega režima. Propadajoči trg je posledično ostal prazen in je postal prizorišče srečanja za nasprotujoče si diskurze o obravnavi preteklosti. Ideološki diskurz, ki je prej vladal trgu, se mora šele zamenjati z novim.

Ta dramatična zgodovina trga je zaznamovala delo Ilone Németh. **Megla** prek začasnega izbrisa spominske arhitekture postavi pod vprašaj na naraciji temelječo politiko spomina od zgoraj navzdol, ki si prizadeva vzpostaviti in vzdrževati monolitno razumevanje preteklosti. Ko uprizoni srečanje med atmosferskim elementom in disfunkcionalno ideološko infrastrukturo, nas ta film ne le spomni na efemerni status materialnih podpor prevladujočega spomina, pač pa tudi prizna, da je funkcija javnega spomenika vedno ideološka in da ne obstaja nič takega kot prizorišče spomina, ki proizvede objektivno različico preteklosti. S posrednim navezovanjem na antagonistične razprave o namišljeni pomembnosti komunistične preteklosti za kapitalistično sedanost in oštevanjem trenutnih političnih nagnjenj, da bi memorializirali nedavno preteklost z reteritorializacijo obstoječih javnih prostorov, delo kritizira hierarhične poskuse novih vlad, da instrumentalizirajo zgodovino. Zaradi performativne akcije – aktiviranega trka med meglo in človeško narejeno strukturo – lahko film tako gledamo kot elementarno kritiko politike spomina v postkomunistični regiji.

11 Potočár, Marián. »A Monument and a Blindspot – On the Precarious State of Modernist Architecture in Bratislava«. *Field Journal* 6, št. 1 (2014): str. 22–24.



Skoraj nič | Ana Hušman (Zagreb: Studio Pangolin, 2016)
Zajem zaslona z umetništine spletne strani: Lukas Brasiskis.

SKORAJ NIČ ANE HUŠMAN: VETER SEDANJOSTI

Podobna študija primera je film **Skoraj nič** Ane Hušman.¹² Filmi te vodilne umetnice gibljivih podob v postkomunistični Hrvaški so bili predstavljeni na različnih filmskih festivalih, pa tudi samostojnih in skupinskih razstavah, med drugim na 9. bienalu v Gwangjuju v Koreji, v Muzeju sodobne umetnosti Ludwig na Madžarskem, na festivalu *Doc Leipzig* v Nemčiji in mednarodnem filmskem festivalu v Rotterdamu na Nizozemskem. Umetnica je znana po svojih formalnih raziskovanjih možnosti filma, da izrazi realnosti postkomunističnega vsakdana.

Ana Hušman v **Skoraj nič** združi digitalne in analogne posnetke, da bi proizvedla kritiko kapitalizacije naravnih okolij na hrvaškem otoku Korčula. Po propadu komunistične Jugoslavije so bile nepremičnine na Korčuli privatizirane, zgradili pa so tudi novo turistično infrastrukturo. Do prvih let novega tisočletja je otok, znan po slikovitih pokrajinah, postal na veliko reklamirana turistična destinacija. Premik v upravljanju naravnih okolij, ki je spremljal spremembo ekonomskega in političnega sistema, je med osrednjimi zanimanji filma, kar je izraženo s poudarkom na elementu vetra.

Film predstavi različne manifestacije vetra – od njegovih na potrošnika usmerjenih podob, proizvedenih za turistične namene, do avdio posnetkov vetra in vizualne dokumentacije

njegovih učinkov na ekosistem otoka. Strukturno je film razdeljen na dva dela. Prvi del raziskuje notranjosti turističnih apartmajev na obali otoka. Drugi del predstavi zunanje podobe otoške flore. Notranji prizori so predstavljeni v dolgih statičnih kadrih, posnetih z digitalno kamero v formatu slike 16:9 v praznih hotelskih sobah, katerih stilizirani interjerji (slike, pohištvo, različni spominki) napotujejo na naravne in elementarne podobe otoške flore in favne. Medtem ko v notranjosti opazujemo standardizirane, kičaste podobe, narejene iz poceni materialov in proizvedene za turistično industrijo, slišimo posnetke zvokov vetra, ki piha po otoku, in opazimo nihajoče drevesne veje zunaj hotela. Monoton glas v *offu* podaja tehnična vremenska poročila (na podlagi Beaufortove lestvice), kar poudarja učinek vetra na otoško floro in favno.

¹² Čeprav je bil **Skoraj nič** predstavljen kot enozaslonski film in kot instalacija, se tu osredotočam na enozaslonsko različico. Glede na umetništino spletno stran je film, ki ga je začela delati leta 2013, nastal v okviru projekta z naslovom *Skoro ništa: Remiksirati Ferrarijevo Dalmacijo*, posvečenega francoskemu skladatelju Lucu Ferrariju, ki je med obiskom Korčule leta 1968 napisal svojo najbolj znano skladbo z naslovom »Skoraj nič, št. 1 – Zora na morski obali«, v kateri predstavi otoški veter s pomočjo posnetkov s terena. Vir: Osebna spletna stran Ane Hušman, pridobljeno 30. 1. 2021.

»Politično vprašanje od rojstva Evrope naprej ... Ideja pokrajine nima nič skupnega z idejo neokrnjene narave. Pokrajine so oblikovane v načrtovanih procesih pogozditve, nadzorovane in načrtovane zasaditve, na katere vplivajo ekonomske, zdravstvene in druge politike, dokumentirane v sistematičnih in taksonomskih jezikih katastra.«

Drugi del **Skoraj nič** je posnet na prostem na 16-mm filmski trak v formatu slike 4:3. Za razliko od statičnih notranjih posnetkov je kamera tu tresoča in nestabilna, s čimer se odpre več prostora, da lahko kader zasedejo kontingentne podobe.

Čeprav podobe v drugem delu filma pričajo tako o divjosti kot o spokojnosti narave, pa besedilne informacije, dodane sliki, ki razkrivajo lokacije snemanja, tipologije slišanegetra in klasifikacije rastlin, prekinajo gledalčevo estetsko uživanje v naravi, ko se metakritično nanašajo na človekove poskuse ukrotiti in kvantificirati kontingenco, značilno za naravna okolja. Na ta način film sopostavi te kontingentne pokrajine z novimi kapitalističnimi infrastrukturami, ki nadzorujejo in izkoriščajo naravne sile, kar je poudarjeno v prvem delu filma. Kot napiše Hušman v svoji umetniški izjavi, je bil užitek izkušanja naravnih sil in narave »politično vprašanje od rojstva Evrope naprej [...] Ideja pokrajine nima nič skupnega z idejo neokrnjene narave. Pokrajine so oblikovane v načrtovanih procesih pogozditve, nadzorovane in načrtovane zasaditve, na katere vplivajo ekonomske, zdravstvene in druge politike, dokumentirane v sistematičnih in taksonomskih jezikih katastra.«¹³

Tako nas Hušman skozi dvodelno strukturo filma povabi k razmisleku o povezavi med naravnimi silami, ki vključujejo človekove dejavnosti, in človekovimi ambicijami, da bi kapitalizirali in obvladovali naravo. Čeprav v notranjosti hotelskih apartmajev ni človeških likov, je človekova želja po upravljanju in obvladovanju narave izrazito očitna prek poudarka kamere na reprezentacijah ukročenih naravnih sil, pa tudi opisnih napisov na podobah naravnih sil. Ana Hušman to poudari v svojem besedilu o filmu: »S kartiranjem otoške flore, beleženjem upiranja vegetacije vetru in snemanjem zvokov trenja dokumentiram zvočne signale, ki odražajo spremembe, mode ali ekonomske pogoje določene lokacije. Te politike kultiviranja se vračajo v naše hiše in apartmaje kot veter, pri čemer proizvajajo kompleksno povratno zanko med notranjim in zunanjim prostorom.«¹⁴

Skoraj nič tako razkrije elementarne relacije s tem, da atmosferski element repozicionira iz »skoraj ničesar« v pomenljivega delovalca kritike, to pa implicira politike, ki so podlaga za upravljanje prostora, in nasprotuje pretirano estetiziranim pogledom na otok, ki krožijo na potovalnem trgu. Film prek kontrastnih vizualnih in slušnih plasti kritično izpostavi protislovja pokomunističnega ekonomskega in političnega urejanja narave. Razkrije antropocentričen pogled na naravo in estetiko, ki jo ta implicira. Film izpostavi, da gresta polepšanje in stilizacija sveta naravnih sil z roko v roki s promocijo nacionalne identitete in ekonomskim izkoriščanjem pokrajine. **Skoraj nič** se tako osredotoča na element vetra, da bi razkril mehanizme, prek katerih so bile naravne pokrajine monetizirane.

NAMESTO ZAKLJUČKA

John Durham Peters v *The Marvelous Clouds* (Čudoviti oblaki) trdi, da bi naravne sile same morali pojmovati kot medije.¹⁵ Po njegovem naravne sile kljub dejstvu, da presegajo jezikovne kode komunikacije, posredujejo pomene. Ena od uporab umetnosti gibljivih podob je tako lahko izpostaviti gledalce in gledalke elementarnim pomenom. Umetniška filma, analizirana v tem poglavju, ki potrjujeta pomen elementarnih relacij – medsebojnih povezav med ljudmi, materiali in elementarnimi silami, ponazarjata potencial elementarne kritike. Stilizacija in uprizarjanje elementarnih sil, da bi bodisi razmislili o prevladujoči politiki spomina (kot v primeru **Megle**) bodisi razkrili kapitalistično izkoriščanje narave (kot v primeru **Skoraj nič**), kljubujeta tradicionalnemu prikazu sveta naravnih sil na platnu. V teh delih se megla in veter ne pokažeta le v svoji afektivni zmožnosti, pač pa uporabita svojo moč za kritiko sedanjosti, kot jo oblikuje določen zgodovinski kontekst.

Prek uporabe elementarne kritike obe umetnici sugerirata, da predpostavke o naravnih območjih in naravnih silah pogojuje družbenopolitični kontekst, ki ga zaznamuje uradna ideologija upravljanja z zemljišči. Zdi se, kot da njuni deli trdita, da naravne sile, razumljene kot nekaj nezaznamovanega s človeškim dotikom, lahko obstajajo le tam, kjer so se jih ljudje odločili

¹³ Osebna spletna stran Ane Hušman, pridobljeno 30. 1. 2021.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Peters, John Durham. *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2015., str. 6–10.

postaviti kot spektakel. Filma ne podajata očitno okoljevarstvenih sporočil, pač pa se osredotočata na od konteksta odvisne relacije med ljudmi in okoljem, pri čemer poudarjata sprejem nečistosti narave kot nujno strategijo za elementarno kritiko.

Za zaključek bi se rad vrnil k vprašanju elementarne protivizualnosti. Po Mirzoeffu ta ne more biti proizvedena, če razmišljamo s pomočjo linearne logike. Po njegovem mnenju jo dosežemo »v trenutkih preloma«, ko »resonanca s podobnimi trenutki v preteklosti postane zaznavna. V takih trenutkih se naučimo, kaj pomeni naučiti se in kaj bi zgodovina lahko pomenila za tiste, ki niso tradicionalni zmagovalci.«¹⁶ Sledeč temu razmišljanju trdim, da filma Ilone Németh in Ane Hušman prek vizualizacije naravnih sil, ki oblikujejo materialne ostanke, kot kritike, ki izvira iz specifičnih zgodovinskih pogojev, nudi ta novo perspektivo glede kompleksnega obdobja prehoda iz komunizma v kapitalizem na Slovaškem in Hrvaškem. Prek s kontekstom zaznamovanega snemanja elementarnih sil kritizirata standardizacijo, upravljanje in reguliranje materialnega in naravnega okolja. Obe deli gibljivih podob predstavljata pogled, ki noče slediti jasno določenim mejam med človekom in naravo ter preteklostjo in sedanjostjo ter namesto tega razpravo na novo formulira v smislu elementarnih relacij določenega zgodovinskega konteksta. Filma uspeata proizvesti afekte in koncepte, ki porajajo nove politične subjektivnosti, kar nam omogoči, da ponovno obravnavamo neuspeh projekt vzhodnoevropskega komunizma v času izkoriščevalskega kapitalizma.

**

Prevod iz angleščine **Maja Lovrenov** | Redakcija **Natalija Majsova**

VIRI IN LITERATURA

Balsom, Erika. *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*. New York: Columbia University Press, 2018. | **Beumers, Birgit.** *World Film Locations: Moscow*. London: Intellect Publishing, 2014. | **Boym, Svetlana.** *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. | **Cohen, Jeffrey Jerome.** »Elemental Relations«. *O-Zone: A Journal of Object-Oriented Studies* 1 (2014), str. 53–61. | **Cohen, Jeffrey Jerome in Duckert, Lowell.** *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. | **Demos, T. J.** *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. New York in Berlin: Sternberg Press, 2017. | **Hušman, Ana.** *Skoraj nič* (Hrvaška, 2016). | **Jue, Melody.** *Wild Blue Media: Thinking through Seawater*. Durham, NC: Duke University Press, 2020. | **McKim, Kristi.** *Cinema as Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change*. New York: Routledge, 2013. | **Mirzoeff, Nicholas.** »Visualizing the Anthropocene«. *Public Culture* 26, št. 2 (2014). str. 213–232. | **Németh, Ilona.** *Megla* (Slovaška, 2013). | **Peters, John Durham.** *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2015. | **Potočár, Marián.** »A Monument and a Blindspot – On the Precarious State of Modernist Architecture in Bratislava«. *Field Journal* 6, št. 1 (2014), str. 19–36.

Lukas Brasiskis je raziskovalec filma in medijev ter kurator z doktoratom iz filmskih študij z Univerze v New Yorku. Je pridružen profesor na NYU in CUNY/Brooklyn College ter kurator za film in video pri platformi *e-flux*. Njegova zanimanja vključujejo ekomedije, politiko in estetiko svetovnega filma ter preseke filozofije, kultur gibljivih podob in sveta sodobne umetnosti. Njegova besedila so bila objavljena v revijah, kot so *Found Footage Magazine*, *The Cine-Files*, *Screening the Past in Senses of Cinema*. Je sourednik knjige **Jonas Mekas: The Camera Was Always Running** (Jonas Mekas: Kamera je vedno tekla [2022]). Pričujoče besedilo je bilo prvič objavljeno pod naslovom »Foggy Past, Windy Present. Elemental Critique in Recent East Central European Artists' Films«, in sicer kot 15. poglavje (str. 288–299) zbornika **Cinema and the Environment in Eastern Europe. From Communism to Capitalism** (Film in okolje v vzhodni Evropi. Od komunizma do kapitalizma), ki sta ga uredila Masha Shpolberg in Lukas Brasiskis, in je izšel pri založbi Berghahn (New York, Oxford) leta 2024. Za dovoljenje in pomoč pri ponatisu članka se najlepše zahvaljujemo avtorju teksta in obema sourednikom zbornika, ter urednici založbe Berghahn, Amandi Horn.

¹⁶ Mirzoeff 2014, str. 229.