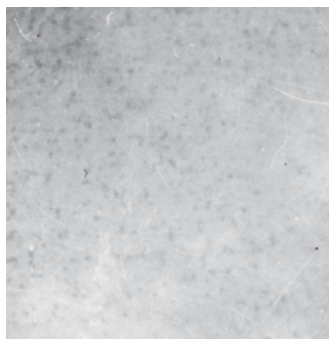
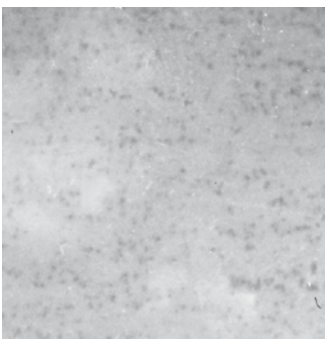
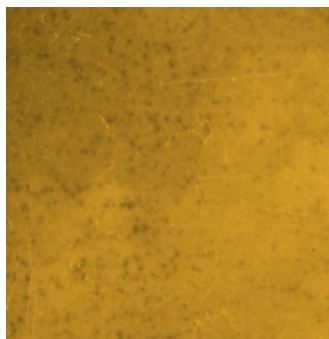


+MSUM

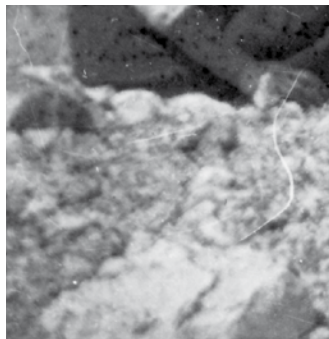


Novice so naše! /
The news is ours!

Nika Autor

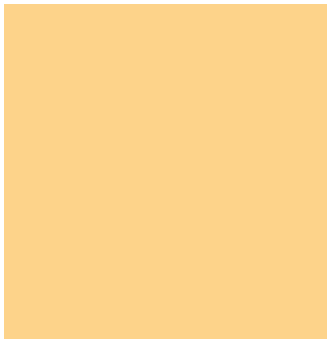
V sodelovanju z Obzorniško Fronto in deli Želimirja Žilnika, Jurija Medena, Aleksandra Petroviča in Stjepana Zaninovića.

27. 1. – 26. 4. 2015 / 27 January – 26 April 2015



MG+MSUM

Moderna galerija / Museum of Modern Art
plus Muzej sodobne umetnosti Metelkova / Museum of Contemporary Art Metelkova
Tomšičeva 14, SI-1000 Ljubljana, Slovenia, T: +386 1 2416800, www.mg-lj.si, info@mg-lj.si



Novice so naše! / The news is ours!

27. 1. – 26. 4. 2015 / 27 January – 26 April 2015

Nika Autor

V sodelovanju z Obzorniško Fronto in deli Želimirja Žilnika, Jurija Medena, Aleksandra Petrovića in Stjepana Zaninovića.

Kustosinja / Curated by: Bojana Piškur

Vljudno vabljeni na pogovor ob razstavi, ki bo aprila 2015 v MSUM z Andrejem Šprahom in Cirilom Oberstarjem. Datum bo določen naknadno.

Teksti ob razstavi: Darran Anderson, Nika Autor, Ciril Oberstar, Andrej Šprah

oblikovanje: Maja Rebov

Prevod : Maja Lovrenov

Lektura: Mojca Hudolin

Zahvljujemo se:

Nataša Petrešin - Bachelez

Miguel Benavides - Studio International

Želimir Žilnik

Sarita Matijević

Marina Ivanović, Dunav film

Mate Vujnović, Zastava film

Aleksandar Erdeljanović, Arhiv Jugoslovanske Kinoteka

dr. Aleksandra Berberih-Slana, Muzej narodne osvoboditve Maribor

Projekt so podprli:



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



DF
dunavfilm
Osnovan 1955.

Novice so naše!

Naslov razstave *Novice so naše!* je parafraza dveh znamenitih filmskih del, ameriškega obzornika *Končno smo izvedeli* (*Finally Got the News*) iz leta 1971 in zgodnjega francoskega obzornika *Življenje je naše* (*La vie est à nous*) iz leta 1936. Prvi film je skupno delo filmsko aktivistične skupine *Newsreel* in Lige revolucionarnih temnopoltih delavcev (League of Revolutionary Black Workers) in govori o položaju delavcev avtomobilske industrije v Detroitu. *Življenje je naše* je politično-propagandni film Jeana Renoirja, ki je bil narejen po naročilu francoske komunistične partije in govori o položaju delavskega razreda v Franciji. Vodilo obeh umetniških del je raziskovanje prepleta podobe in takrat aktualne politično-družbene situacije ter dialektika montaže, mišljenja in družbenega angažmaja. Podobno kot pri obeh zgodovinskih obzornikih je vodilo umetniških del, predstavljenih na razstavi *Novice so naše!*, raziskovanje prepleta podobe in poskusa družbenega angažmaja.

Razstava *Novice so naše!* predstavlja nadaljevanje raziskovalno-umetniškega dela, ki je bilo v preteklem letu na povabilo **Nataše Petrešin – Bachelez** prvič predstavljeno v muzeju Jeu de Paume v Parizu. Tokratna razstava poleg filmskih del ponuja na ogled še dokumentarno gradivo, ki izhaja iz vizualno-raziskovalnega materiala, pridobljenega v sodelovanju z *Obzorniško Fronto*.

Na povabilo kustosinje razstave, **Bojane Piškur**, bodo ob *Filmskem Obzorniku 55* (2013), *Solidarnosti* (2011) in *V deželi medvedov* (2012) prvič pokazana tudi nova dela: *Za Slavo* (2014) in *Falshes Bild* (2014) ter ostalo dokumentarno gradivo. Iz zbirke *Obzorniške Fronte* pa bo na ogled *Karl Marx med nami* (2013) avtorja **Jurija Medena**.

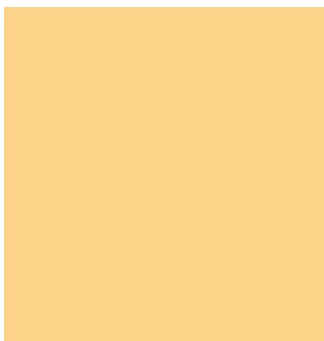
Prvi del razstave predstavlja fragmente, zapise, fotografije in video dela, ki skušajo preko podobe preizpraševati zgodovino in ekonomsko dinamiko bivše skupne države SFRJ s poudarkom na paradigmatičnem primeru propada industrijskega središča Podravja, jugoslovanskega Manchestra, kakor so ga nekoč poimenovali, mesta Maribor. Obravnavana vsebina odpira vprašanja, vezana na družbene in politične premike, ki so določali ekonomsko, politično in družbeno dinamiko mesta. Maribor kot mesto oku-

pacije, mesto industrializacije in deindustrializacije, mesto, zaznamovano s propadom skupne države, vojne in krize.

Drugi del razstave poskuša ista vprašanja misliti širše, eksperimentalno, bolj drzno (*Karl Marx med nami, V deželi medvedov ...*). V ospredju je historični vidik eksperimentalne obzorniške filmske forme, ki ga predstavlja izbor treh jugoslovanskih filmov. Dokumentarno-esejistične filmske prakse so bile v nekdanji Jugoslaviji redka, a nadvse dragocena oblika političnega filma. Z njim so angažirani cineasti v 60. letih sondirali nevralglična območja in skušali tisto, kar je po večini ostalo nevidno, ujeti v objektivne filmskih kamer. *Zapisnik* (1964) **Aleksandra Petrovića**, *Solza na obrazu* (*Suza na licu* 1965) **Stjepana Zaninovića** in *Junijska gibanja* (*Liparijska gibanja*, 1969) **Želimirja Žilnika** so dela, ki so nastala v drugačnih časih in prostorih, za različnimi montažnimi mizami in so redko videna in vidna. Izbor treh filmov je kuriral **Andrej Šprah** in bo na ogled ves čas razstave.

V pričujoči brošuri so zbrani trije teksti. Prvi govori o genealogiji obzornika kot subverzivne in politične forme upora (**Ciril Oberstar**), sledi recenzija razstave *Novice so našel*, kot je bila predstavljena v Parizu 2014 (**Darran Andersson**), brošuro pa zaključuje refleksija eksperimentalnega filma *Filmski obzornik 55* (**Andrej Šprah**). Kot dodatek je k razstavnemu katalogu priložen ponatis zloženke, v kateri Andrej Šprah razmišlja o filmu *Karl Marx med nami*.

Nika Autor





Beležke o razrednem boju v obzornikih

Mižim, da ne bi videla teme!

Pavlina Autor Oberstar

Filmske obzornike so praviloma prikazovali pred filmi, kot dodatek »pravemu« filmu, običajno fikcijskemu. Obzornik nikoli ni dosegel statusa in dignitete samostojnega objekta prikazovanja. Stvar sama (tisto, za kar so ljudje pripravljeni plačati vstopnico) je bila na vrsti po njem. Obzornik je bil le za uvod. Tako se zdi, da je okus občinstva od nekdaj bolj naklonjen dokumentarnim filmom izpolnitve želje (fikcijskim filmom) kot filmom družbene reprezentacije, kakor Bill Nichols opredeli dokumentarni film.

Na obzorniku kot filmskem žanru – v njegovi prevladujoči, klasični obliki, s katero je okoli leta 1910 vstopil med zidove kinodvoran – je nekaj izrazito nefilmskega. Drži se ga izvorni greh adaptacije žurnalistične metode, ki se kaže v organiziranju filmske vsebine po vzoru tiskanih medijev. Tipični obzornik sestavljajo medsebojno nepovezani segmenti z različnih področij družbenega življenja. Poročanje o družbeno-političnih, gospodarskih, kulturnih in športnih dogodkih v stilu redakcijskih časopisnih naslovov prekinjajo mednapisi, ki napovedujejo naslednjo problematiko. Najpogosteje jih povezuje vsevedni glas naratorja, ki podobe obzornika pojasnjuje, jim podeljuje vsebino in posnetkom odreja mesto znotraj celote. *Voice of God*, kakor so ga imenovali ameriški sodobniki zgodnjih obzornikov. Dziga Vertov je takšen tip obzornika omalovažujoče označil kot novičarski. Bela Balazs ga je zaničevalno imenoval reportažna slikanica. Za razliko od Andréja Bazina sta bila oba zagovornika filmske čistosti.

Obenem je obzornik tudi kot golo informativno sredstvo zgodovinsko zaznamovan s svojo vmesnostjo. V času obeh vojn in med njima se je zelo približal temu, da bi tiskanim medijem prevzel primat v obveščanju javnosti o aktualnih dogodkih. Čeprav je ponujal več kot tiskana beseda (dogodkov ni le opisoval, ampak jih je tudi prikazoval), se je izkazalo, da beseda iste razdalje s pomočjo telegrafa in telefona premaguje hitreje kot filmski kolut, posnet na oddaljenem mestu dogajanja. Po drugi svetovni vojni, ko so tehnike za posredovanje slike in zvoka na daljavo skokovito napredovale, se je nov

medij, televizija, izkazal za bistveno primernejšo formo vizualnega obveščanja javnosti kakor obzornik. Ob razmahu televizije je postal filmski obzornik družbeno nepotreben in kot filmsko izrazno sredstvo tudi žanrsko odvečen.

Vsemu povedanemu navkljub pa je zgodovina pokazala, da je obzornik izrazilo resilienten filmski žanr. Čeprav so dani vsi objektivni pogoji za njegovo izumrtje, se obzorniki še vedno snemajo. Morda je vztrajnost obzornika treba pripisati njegovi filmski nečistosti, okuženosti z družbenopolitično realnostjo, ki vdira vanj preko žurnalistične forme, morda njegovi dovzetnosti za politično intervencijo in celo propagando. Vsekakor se je obzornik izkazal za eno izmed privilegiranih filmskih prizorišč razrednih in družbenih bojev. Paradoksalno ga ravno ta, zunajfilmska realnost družbenih bojev nenehoma revolucionira in ohranja pri življenju. Zato obdobja inovacij na ravni obzorniške forme pogosto sovpadajo z obdobji političnih in družbenih kriz, ko je realnost sama razklana, vladajoča ideologija družbe pa postavljena pod vprašaj. V takšnih trenutkih je posameznim avtorjem in kolektivom vedno znova uspelo na novo izumiti filmsko govornico obzornika, četudi so jo morali izsiliti z vpeljavo tehnoloških inovacij v produkciji, distribuciji in filmski opremi. Spomniti se je treba le tehnoloških prebojev Dzige Vertova. V zapiskih ob snemanju *Entuziazma: Simfonije Donbasa* (1931) je neskromno zapisal, da so šele člani njegovega kolektiva – Kinoki »tako kamero kot mikrofona pripravili k 'hoji' in 'teku'«.¹

Da so obzorniki prizorišča razrednega boja, velja tudi, ali pa še posebej, za tipično in najbolj razširjeno obliko obzornika. Filmski teoretik in praktik Bela Balázs je sicer res trdil, da se zdijo kot »preproste reportažne slikanice«, a takoj zatem dodal, da so v resnici »sredstvo zelo učinkovite propagande« in da so »sestavljene v skladu z namenom zainteresiranih vladajočih krogov, ki jih financirajo«.² Prek istega avtorja je do nas prišlo pričevanje o produkcijskih metodah delavskih proti-obzornikov, ki so jih v poznih dvajsetih letih montirali in prikazovali v weimarski Nemčiji. Nastajali so v okviru združenja Volksfilmverband, katerega lastno obzorniško dejavnost so državni cenzurni organi vztrajno onemogočali s prepovedmi predvajanja. Združenje je zato opustilo lastno produkcijo in začelo naročati komercialne UFA obzornike, ki jih je cenzura že odobrila.

1 Vertov, D. *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984, str. 107.

2 Balázs, B. *Theory of the Film*, Dennis Dobson, London, 1931, str. 165.

Nato so filmski delavci združenja prizore premontirali, po potrebi dodali lastne posnetke in tako sprostil v njih zatajeno razredno komponento. Posnetkom lepotnega pasjega tekmovanja, ki prikazujejo »brezupno lepe dame z dragimi ščeneti v naročju«, so domontirali še prizor »nekoga, ki se ne udeležuje tekmovanja«, »psa slepega berača, ki na uličnem vogalu zvesto varuje svojega nemočnega gospodarja«. Da bi priostrili razredna nasprotja so posnetke komercialnega obzorniškega poročila iz Sankt Moritza, ki prikazuje »tekme v umetnostnem drsanju in imenitno občinstvo hotelskih teras« montažno spojili s prizori »razcapane, žalostne procesije kidačev snega in čistilcev drsališča«,³ ki so jih našli v tem istem obzorniku, le da na drugem mestu.

Poročilo o podobni praksi prikazovanja proti-obzornikov prihaja iz nemški sorodne nizozemske organizacije – Združenja za ljudsko kulturo. Priskrbel ga je njen takratni član, Joris Ivens, tudi sicer uveljavljen mednarodni dokumentaristični inovator. Približno tako poroča: V petek zvečer smo za namen predvajanja odkupili pri cenzuri že odobrene komercialne obzornike. V soboto dopoldan smo si jih ogledali in jih preučili. Popoldan smo filmski trak razrezali in ga na novo zmontirali. Nedeljski dopoldnevi so bili rezervirani za prikazovanje na srečanjih društva. Popoldan smo jih znova razrezali in jih premontirali v prvotno obliko ter jih v ponedeljek vrnili podjetju, ki nam jih je oddalo v najem. Zahvalili smo se jim za sodelovanje, naslednji teden pa smo ves postopek ponovili z drugim obzornikom.⁴

S to metodo so delavska obzorniška združenja med obema vojnama sistematično razgrajevala idilično samopodobo, ki si jo je takratna družba dajala na ogled v komercialnih obzornikih. Eden izmed akterjev delavskega obzorniškega gibanja Workers Film and Photo League, ki je nastalo kot odgovor na veliko gospodarsko krizo v ZDA, Sam Brody, je v svojem opisu dobro zadel takratno manipuliranje oblasti s filmskim prikazovanjem družbe: »Oblast uporablja filme proti delavcem, podobno kot pendreke, le da bolj subtilno.«⁵ V dvajsetih in tridesetih letih XX. stoletja, ko je Evropa drsela proti fašizmu, v ZDA pa je gospodarska kriza izostrila družbena nasprotja in poglobila družbene neenakosti, so obzorniki postali sredstvo boja na področju filmske reprezentacije družbene realnosti.

³ *Ibid.*, str.165–166.

⁴ Glej: *Show Us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Thomas Waugh (ur.), Scarecrow Press, London, 1984, str. 54.

⁵ *Ibid.*, str. 71.

Brez vednosti o tej pozabljeni zgodovini obzorniških gibanj v prvi polovici XX. stoletja je po obzorniku kot borbenem orožju proti vladajoči ideologiji posegla generacija angažiranih filmarjev s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let. Ulični boji, delavski ter študentski upori maja '68 v Parizu so svoj vizualni zapis ohranili v seriji enainštiridesetih, 3 do 4 minute dolgih obzornikov z naslovom *Cine-Tracts*. Filmarji, ki so jih snemali, med drugimi tudi Godard, Chris Marker, Alain Resnais, niso izumili le nove obzorniške govornice, ampak tudi celoten družbeni kontekst kroženja filmov, s katerim so zaobšli komercialne distribucijske poti. Snemali so na 16-mm kamere, ker je bil to tisti format, ki ga je bilo mogoče brez večjih težav predvajati ali prilagoditi projekcijskim zmožnostim žarišč takratnega upora (zasedenih fakultet in okupiranih tovarn). Omogočal je hitro kopiranje in poceni distribucijo. Pri ustvarjanju *cine-tracts* je bila zapovedana precej enostavna produkcijska metoda: režiser naj film producira, posname in tudi montira sam, in sicer v enem dnevu. Če je le mogoče, naj se montaža opravi v kameri, z minimalnimi zunanji montažnimi posegi. Kljub poenostavitvam je zapovedana metoda dela omogočila izjemne avtorske filmske izdelke (avtorstvo posameznih filmov je bilo sicer anonimno), predvsem pa hitro produkcijo, ki jo je zahtevalo aktualno pokrivanje dogodkov maja '68.

Podobno pozornost je distribucijskim kanalom in pogojem kroženja obzornikov posvečalo obzorniško gibanje Newsreel na drugi strani Atlantika z zapovedjo, da nobenega njihovega obzornika ni dovoljeno prikazovati brez ustrezne kontekstualizacije skozi politično debato. A zapovedana participacija občinstva je bila opredeljena le kot minimum angažiranega dokumentarnega dela. Cilj filmskih delavcev Newsreela so bili participativni dokumentarni filmi in obzorniki, v katerih bi snemane skupine ali posamezniki bili hkrati tudi ustvarjalci filma, ne le gostje na platnu. Demokratizacija produkcije obzornikov, dekomodifikacija distribucije, politizacija pogojev kroženja in eksperimentiranje s formo obzornika so značilni tudi za množstvo obzorniških gibanj tretjega sveta, ki so vzniknila ob osamosvojitvenih in socialističnih revolucijah v dolgem obdobju po drugi svetovni vojni.

Zgodovina filmske govornice obzorniškega žanra je tesno povezana z zgodovino družbenih bojev XX. stoletja. Četudi so torej že od začetka šestdesetih let dalje objektivno dani vsi pogoji za izumrtje obzornika kot filmskega žanra, se zdi, da je zunajfilmska realnost družbenih bojev glavni krivec za to, da obzornike sploh še snemajo. Klasičnih, žurnalističnih obzornikov že dolgo časa ne snemajo več. Vedno znova pa se najdejo

angažirani avtorji in kolektivi, ki jih medijsko nereprezentirano ali podreprezentirano izostrovanje družbenih protislovij pripravi do tega, da posežejo po družbeno zastarelem filmskem žanru in iz njega naredijo prvovrstno filmsko izpoved družbenega boja.

Zdi se, da je v obdobjih razklane realnosti obzornik, ki naj bi kar najbolj neposredno reprezentiral družbo, postavljen pred dilemo, kako reprezentirati družbeno realnost, ki postaja vedno bolj nerealna. V tem razmiku se na novo postavi Nicholsova delitev etičnega poslanstva filma, ki ga opredeljuje v razmerju do verjetja. Za nektrizna obdobja najverjetneje res velja, kakor ugotavlja Nichols, da se fiksijski filmi »zadovoljijo z odvrnitvijo od neverjetja (sprejeti filmski svet kot verjeten)«, medtem ko želijo nefiksijski filmi pogosto »vsaditi verjetje (sprejeti filmski svet kot dejanskega)«. ⁶ A zdi se, da se v časih družbenih kriz avtorjem obzornikov vsiljuje drugačna etična zahteva. Če hočejo spričo družbe, ki postaja nerealna, ostati zvesti svoji dokumentarni etiki, morajo s filmi vsaditi neverjetje (posneti svet kot nedejanski) in se zadovoljiti šele z odvrnitvijo od verjetja (prikazati svet kot neverjeten). Nemara tudi zato obzorniki druge polovice XX. stoletja postajajo mejne filmske stvaritve, ki so prav kolikor so dokumentarne (reprezentacije družbe) hkrati tudi fiksijske (izpolnitev želje).

Ciril Oberstar

Angleška in francoska različica teksta sta bili prvič objavljena v katalogu *Nika Autor : Film d'actualités – L'actu est à nous / Newsreel – The News is Ours*, Paris, Jeu de Paume, 2014.

⁶ Nichols, B. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001, str. 2.

Filmski obzornik: revolucionarna priložnost za zatirano sedanjost

Projekt *Filmski obzornik 55 Nike Autor* z ekipo sodelavcev, Markom Bratino, Jurijem Medenom in Cirilom Oberstarjem (kot so sopodpisani v špici filma), predstavlja vznemirljivo raziskavo možnosti, ki jih ta, nemara najbolj eksploatirana dokumentarna zvrst ponuja danes. Hkrati pa pomeni docela specifičen filmsko-kulturno-politični podvig. Naslov izvira iz pragmatičnega dejstva, da je bilo v času od leta 1946 do 1951 v Sloveniji posnetih 54 filmskih obzornikov; tradicijo tako nadaljuje tam, kjer se je pred dobrimi 60-imi leti končala. A to »nadaljevanje« se odvija na izrazito svojski, avtorski način, ki se izbrani filmski obliki sicer poklanja, hkrati pa tudi že subvertira vrsto njenih poglavitnih določil. Na tematski afirmativni ravni *Obzornik 55* ohranja predvsem izhodiščno dejstvo, da je bil **obzornik vselej namenska izrazna** forma z izrazito politično-utilitarnim nabojem; govorimo torej o političnem filmu, čigar temeljna težnja je gledalca preobraziti v političnega subjekta. Toda izhodiščno usmeritev, ki povzema vrsto formalnih obzorniških značilnosti, Nika Autor vseskozi spodkopava z dodajanjem elementov niza drugih dokumentarnih (pod)zvrsti. Ključno vsebinsko-formalno subverzijo tako predstavlja prvoosebni pristop – vpis cineastke v filmsko telo, ki omaje objektivistični diskurz podajanja »nesporne resnice dogajanja«. Namesto zavzemanja za afirmacijo dokumentarne vizije avtentičnosti se soočamo z vprašanji in premisleki o iskanju najustreznejše podobe za podajanje razrednega boja. S tem se odpirajo samorefleksivne razsežnosti projekta, ki tako dobiva izrazito esejistično noto. Film *Nike Autor* izpričuje dejstvo, da vsakršna historična revitalizacija ustaljenih filmskih oblik neizogibno vsebuje zavest o nujnosti njihove subverzije; izbira forme je namreč izhodiščno politična in moralna odločitev, ki terja nujni vnovični premislek in re-formulacijo vsakič, ko se za potrebe osvobodilnih zavzemanj obudi k življenju.

Filmski obzornik 55 je tako na formalni kakor vsebinski ravni izjemno kompleksno delo, ki odločno presega relativno enostavna določila same filmske zvrsti, čeprav se v najširših okvirih giblje znotraj oblikovnih koordinat, ki povzemajo nekaj klasičnih obzorniških prijemov. V izhodiščni formalni zasnovi sicer temelji na epizodni formuli, vendar pa strukturno linijo filma krmili logika, povsem drugačna od tradicionalnega pristopa. Namesto standardne hierarhizacije uveljavljene vsebinske zaporednosti sle-

dimo različnim tematskim sklopom, ki se eliptično povezujejo po dinamiki razmerja med kronologijo stopnjevanja razrednega boja in psihopatologijo kapitalističnega spreminjanja vsega v potrošno blago lastne dobrobiti – tudi najprodornejših oblik kritike, naperjene vanj. Notranjo logiko filmskih relacij pa krmili prvoosebni komentar same avtorice; njena osebna izkušnja predstavlja izhodišče, na katerem se vizija slik individualnega spomina prepleta z iskanjem možnosti ustrezne – nove oziroma prenovljene – podobe razrednega boja. V kontekstu afirmacije splošnih značilnosti obzornika naj tako izpostavimo epizodno zasnovano, prevladujoč poudarek na aktualnosti, kolažiranje, žurnalistični pristop in uporabo protestne glasbe. Tem lahko dodamo še neformalni recepcijski vidik znotraj logistične tendence, da se filmska projekcija dopolnjuje s komentarjem izbranih sogovornikov in pogovorom z občinstvom. S tem *Obzornik 55* povzema tiste strategije politične kinematografije, ki predpostavko svojega temeljnega namena – gledalca iz pasivnega sprejemnika preobraziti v dejavnega soudeleženca filmskega dogodka – nadgrajuje v obliki angažiranega oglada, ki vsebuje komentarje, analize, razprave in ga priteguje v aktivno sogovorništvost ter s tem stopnjuje trajanje njegove individualne »politične preobrazbe«.

Na drugi ravni pa so v filmu Nike Autor razsežnosti subverzije ali vsaj relativizacije osnovnih obzorniških določil mnogo kompleksnejše kot njegove utrditvene značilnosti. Govorimo lahko o treh stopnjah subverzije: formalni, formalno-vsebinski in vsebinski (slednje ne more omiliti predpostavka, da razpravljamo o zvrsti, v kateri so vsebinski poudarki v pretežni meri podvrženi oblikovnim načelom). Formalni spodmik tako zajema zlasti prvoosebno pripovedovalko, kar pomeni, da objektivni pristop zamenjuje subjektivna prizadetost, intervjuje pa nadomešča avtoričin komentar. Gre torej za neposredni nagovor s stališča osebne vpletenosti v dogajanje in hkrati njegove neposredne refleksije, kar predstavlja predvsem značilnost subjektivnega dokumentarca (z vsemi podzvrstmi), medtem ko v izrazito »objektivistično« usmerjeni obliki pomeni nezgrešljivo anomalijo. Drugo opazno odstopanje pomeni vpeljava ozadne simbolne nosilne figure – Slave Klavora (partizanke in narodne herojinje iz druge svetovne vojne) in način vseprisotnosti, s kakršnim je integrirana v filmsko celoto. Ključno formalno-vsebinsko zastranitev vidimo v treh pripovednih linijah, ki se eliptično prepletajo in se izogibajo načelom linearne kavzalnosti; gre za individualno-historični, formalistično novinarski ter aktivistično angažirani narativni tok. Seveda vsak med njimi posamično sodi v obzorniško pripovedno infrastrukturo, če pa nastopajo v prepletu, lahko govorimo o relativizaciji ustaljenih določil. Kot poglavitno vsebinsko subverzijo pri tem

obravnavamo delež samorefleksije, razvidne tako v eksplicitni kakor implicitni obliki. Gre namreč za načelo, ki predstavlja paradigmatično tematsko sidrišče esejističnega dokumentarca, medtem ko se obzornik praviloma usmerja »navzven«, saj je raven njegove interpretacije ključna za afirmacijo oziroma utrditev podajane informacije ter posledično njene »resničnosti«.

Vendar pa slednja subverzija – morda protislovno – predstavlja tudi eno izmed dveh osrednjih poant obravnavanega dela, na katerih obzorniška vizija kot celota pade ali obstoji. V srži eksplicitnega samopremišljevanja filma se namreč nahaja dilema statusa in možnosti podobe v času, ko je dejstvo, »da ni dokumenta kulture brez dokumenta barbarstva«, postalo samoumevno (če parafraziramo kar dikcijo filma samega). Za razliko od prevladujoče obzorniške metode, ki »pravo podobo« umešča v formalno izhodišče pristopa, Nika Autor dileme ustreznosti podobe uvršča med osrednje tematske osi projekta, in sicer tako na partikularno osebni kakor na univerzalni ravni. Na prvem nivoju postavlja pod vprašaj vizijo intimne podobe preteklosti, ki pa ima kljub osebnemu naboju – benjaminovsko argumentiran – historični značaj, saj v spominu na sprejem v Zvezo pionirjev simbolizira eno izmed ikonografij nekdanje skupne domovine. Zato njena osmislitev terja nujnost prepoznave v sedanjosti, ker ji sicer neizbežno preti pozaba: »Kakšno podobo bi posnela, če bi leta 1989 imela kamero. Resnična podoba huškne mimo. Raztreščena podoba, ki je niti spomin niti celuloidni trak ne moreta iztrgati pozabi.« Pričujoči komentar v filmu neposredno referira na tisti aspekt Benjaminove dialektične podobe (kot oblike materialističnega zgodovinopisja), ki predstavlja možnost obuditve preteklosti skozi reference nanjo – sklicevanje, ki ni nujno zavezano slikovni vrednosti podobe, temveč vsem možnim oblikam berljivosti. Zato so citati, napisi in mednapisi, kot jih uporablja Nika Autor, legitimni sestavni del njene struktuiranja.

Dialektična podoba je potemtakem zavezana razmerju med preteklostjo in sedanjim, ki ga mora ustvarjalka *Obzornika 55* prepoznati, da sploh lahko začne premišljevali dileme možnih podob aktualnosti, s kakršnimi je mogoče slediti tudi njenim najtemačnejšim obzorjem. To je negotova podoba, ki jo film opredeljuje v vsej njeni krhkosti: »Preprosta podoba: Neadekvatna – a nujna. Nenatančna – a resnična.« Hkrati pa je to tudi podoba, ki odpira pot v drugi, k splošnejšim vidikom njene ustreznosti usmerjeni premislek. Ta se razpre ob nemara najbolj travmatičnem segmentu filma, ki se osredotoča na tragično dejstvo koncentracijskega taborišča v Omarski iz časa vojne na območjih

nekdanje SFRJ. Komentar, ki poteka na filmski podlagi abstraktnega vizualnega prehoda med arhivskimi TV-posnetki iz leta 1992 in aktualnimi prizori žalne slovesnosti v Omarski leta 2012, odpira nekaj ključnih vprašanj možnosti vizualne reprezentacije genocidov oziroma statusa podobe v njihovi obravnavi: »Podoba je postala spomenik. Ustvarjena v vakuumu brez zraka za vdih in prostora za izdih je predramila pozabo, živo zakopano v spominu na holokavst, in sprožila konflikt glede lastne resničnosti.« Besedilo se tukaj nanaša na ognjevito polemiko o (ne)upodobljivosti nevzdržnih podob iz najsrhljivejših epizod človeške zgodovine. To je vprašanje, ali je nedoumljivost razčlovečenja, ki so ga doživeli ljudje v nacističnih taboriščih smrti in njihovih sodobnih ekvivalentih širom sveta, sploh mogoče upodobiti oziroma predstaviti. Ali obstaja možnost (avdio)vizualne reprezentacije holokavsta ali pa določenih dejstev enostavno ni mogoče reprezentirati; ali torej lahko govorimo o svojevrstni nereprezentabilnosti, v kateri nobena podoba ne more, brez tveganja obscenosti, pokazati dejanskosti zločina? Genocidna dejstva Omarske in ostalih taborišč na območju Bosne in Hercegovine tako Nika Autor nadgrajuje z navajanjem eksplicitnih dilem, ki so se zaostrile ob navedenem konfliktu: »Rekli so: 'Es war ein falsches Bild' – zavajajoča podoba. 'Falsches Bild', narejena skozi snemanje in montažo; 'falsches Bild', še ena kriva priča pekla na zemlji; 'falsches Bild', orodje za brisanje zgodovinskih nedogodkov.«

V notranji korelaciji obeh obravnavanih vizij premisleka podobe se soočita dve zavezujoči filmski obliki: podoba-spomin in podoba-spomenik (ki sta v samem filmu tudi izrecno izpostavljeni). Prva – poleg neposredne vrednosti zazrtja v preteklost – zajema dvojno kreativno perspektivo. Na eni strani je nosilka individualne zgodovine preteklosti ustvarjalke filma, na drugi pa nacionalne odporiške preteklosti, posebej ljene v liku usmrčene partizanke. Hkrati je njena vseprisotnost reaktualizirana tudi skozi gesto vpisovanja/praskanja odporiškega slogana na fingirani zaporniški zid. V tem ponovitvenem aktu oživljanja preteklega v sedanjem se zrcali tista težnja filma, ki si prizadeva najti, odkriti oziroma ustvariti »pravo« podobo preteklosti – podobo, ki ni bila posneta, a je neizogibna za odpiranje možnosti prehoda v nekdanje. Prav v tem je, po prepričanju Jacquesa Rancièra, eden ključnih potencialov zgodovinske moči filma, »... njegova zmogljivost, da med podobami vzpostavi razmerja asociacije in med-izraznosti, da iz sleherne podobe ustvari podobo nečesa drugega ali jo oblikuje v komentar, ki spremeni spet drugo podobo, razkrije njeno skrito resnico ali moč njene slutnje.« Še za odtenek kompleksnejša vrsta vizualizacije preteklosti – vizija podobe-spomenika – pa predstavlja svojstveno dvojno korespondenco; poleg neposredne

navezave na (ko)memoracijski aspekt proučevanja zgodovine namreč v njej odzvanja tista opcija, ki se neposredno nanaša na pomenske poudarke drugega osrednjega problemskega sklopa filma.

Govorimo o naslednji temeljni poanti *Obzornika 55*, ki jo vidimo v načinu pristopa k obravnavi razmerja med individualno in kolektivno identifikacijo. Z njo se odpira pomembna dialoška navezava tako z razpravljanji o razkoraku med pojmom kolektivne zavesti in zavezo osebne koncepcije svobode kot tudi s premislekom paradigme (obuditve nujnosti) razrednega boja. Ta dvojna navezava tudi poudarjeno kaže na razliko v opozicijskih pristopih iz časa »oseminšestdesetih«, kot so bili značilni za zahodno hemisfero in Latinsko Ameriko na eni in za vzhodni del Evrope na drugi strani. V območju onkraj železne zavese, kjer je bila revolucija že izvedena (oziroma »uvožena«), so kot opozicijske prevladovale težnje po preseganju paradigme kolektivizacije, v kateri so oblastne strukture uspele degradirati nekdanje relevantne osvobodilne vizije na raven pamfletno birokratske mitomanije. Na področju, kjer je bila revolucija »v teku« oziroma v pripravah, pa je bila seveda predpostavka kolektivne identifikacije neizbežna, da se je akcija sploh lahko začela. V tej dihotomiji je eno ključnih zgodovinskih prelomnic predstavljal obrat od paradigme razrednega boja k afirmaciji t. i. politike identitet ob izzvenu revolucionarnega naboja, simboliziranega v letu 1968. Ta premik od kolektivnih zavzevanj v »intimo«, kot poudarja Marcel Štefančič jr., je pomenil tudi opuščanje formalnih revolucionarnih filmskih praks, kakršno je med drugimi predstavljal angažirani obzornik: »... do konca sedemdesetih se je dokumentarec z bojišč preselil v intimo – kolektivnega junaka, čigar sledi je mogoče najti le še v redkih dokumentarcih (*Always for Pleasure, Streetcorner Stories, The Wobblies*), je zamenjal individualni junak. Boja je bilo konec.«

V vrtincu pričujočih sorazmerij je za projekt Nike Autor bistveno dejstvo, da v njem izpelje dvojno (samo)identifikacijo: da bi se namreč kot ustvarjalka lahko vpisala v kolektivni režim upora, mora neizbežno najprej premisliti in afirmirati lastno (četudi negotovo) pozicijo v svetu in do sveta. Zato ne more biti presenečenje, da se prva tretjina filma osredotoča na prevpraševanje osebne možnosti »ohranjanja« podobe sveta. Kajti najprej je potrebna lastna »prepoznavna«, individualno samozavedanje oziroma intimna subjektivacija cineastke – kot način preoblikovanja izkustvenega polja –, da lahko na tej osnovi izvrši ključno dejanje filma: performativni akt poimenovanja ljudstva upora, ki mu kot posameznica pripada oziroma ga ustvarja: »Korakamo proti Trgu svobode,

po stopinjah delavcev in delavk pred štiriindvajsetimi leti. Kjer so korakali organizirani industrijski delavci, se danes vali od države pozabljeni drhal – mi.« Poimenovanje, ki sega onkraj svojega neposrednega pomena, mora seveda prejeti tudi vizualno artikulacijo, da se performativ (v kontekstu performativne dokumentarnosti) dopolni. Potrditev v polju vidnega seveda predstavljajo posnetki demonstracij, zaznamovani z značilnim gverilskim pristopom umeščenosti v samo jedro dogajanja, od koder ne moremo pričakovati »nepristranske« podobe, marveč le avdiovizualni zapis z gledišča, ki svojo fokusacijo podreja akcijski stihiji. Znotraj prepleta tovrstnih »drhalskih« slik in zvokov ima poimenovanje novega ljudstva – skupnosti vstajniškega odpora – podobne značilnosti kot dejanje nasprotne strani. Performativ prepovedi protesta namreč postane njegova legitimacija, kot poudarja tudi filmska pripoved (ovalka): »Z izgovorom, da so demonstracije ilegalne, nam končno podelijo pravico do upora, do izražanja, do političnega mišljenja.«

Možnost (ustrezne) rekonfiguracije podobe kot oblike konstitucije ljudstva odpora pa obravnavamo tudi kot osrednjo polemično oziroma samorefleksivno naravnost *Obzornika 55*. V načinu kompozicije različnih vrst vizualnega gradiva namreč vidimo odločujočo kvaliteto dela, zaslužno za njegovo presežno vrednost. V mislih imamo predvsem zasnovo gverilske podobe, kakršni se v zadnjem času poleg Nike Autor posvečata zlasti dva angažirana cineasta: Sylvain George in Travis Wilkerson. Pri tem seveda ne merimo zgolj na obuditev značilnih elementov aktivističnega angažiranega dokumentarca, marveč prav aktivacijo na ravni zasnove avdiovizualnega pristopa. To pomeni: v snovanju kompozicije, presegajoče montažni princip, ki ne bi bila mogoča brez gverilske podobe oziroma njenih dveh pojavnih oblik. Prvo predstavlja spontana artikulacija dogajanja v osrčju akcije, podana na surov, neobdelan način. V *Obzorniku 55* pride tak zajem podob najboljše do izraza v primerjavi prizorov delavskih protestov v Mariboru leta 1988 in posnetkov vseljidske vstaje v istem mestu leta 2012. Medtem ko so arhivska gradiva očitno že prešla ves destilacijski proces TV-medija, pod čigar okriljem so nastala, so posnetki iz osrčja vstaje zgolj grob, neprečiščen nabor slik, zavoljo specifične pogojev nastanka lahko tudi izmaličenih do neprepoznavnosti. Zato predstavlja kaotičnost in negotovost situacije ter vzdušja, v katerem so bile posnete, njihovo poglobitvo »drhalsko« določilo. Druga oblika gverilskega podobopisja pa je kombinatorika podob istega naboja, toda raznovrstne pomenske vrednosti; pojavljajo se na različnih mestih filma, a se asociativno povezujejo na »višji sintetični ravni« (kot bi rekel Édouard de Laurot). Takšno je denimo sozvočje zazrtja v bleščavo reflektorja

policijskega helikopterja, ki nadzira dogajanje na prenatrpanih mariborskih ulicah, in pogleda kamere neposredno v sonce na razbeljenem nebu nad Omarsko; ali pa mesta zabrisanih abstrakcij, ki podlagajo pomenske poudarke (bodisi pisnega ali govornega) komentarja, a hkrati s svojo »ne-podobnostjo« podčrtujejo status oziroma vprašanje (ne)možnosti določene vrste podobe.

V preučevanju razmerja potez afirmacije in subverzije ustaljenih obzorniških praks v obravnavanem delu se doslej nismo dotaknili osnovne produkcijske značilnosti zvrsti – njene serialnosti, in sicer zaradi preprostega razloga, da gre za prvo delo, ki se skuša vpisati v razvojno linijo serije, pretrgane davnega leta 1951. Če torej številka v naslovu ne pomeni samo zazrtja v preteklost, marveč tudi potencial nadaljevanja »novega štetja«, si je samo želeli, da bi se tudi to ključno proizvodno določilo prevesilo na afirmativno raven. Prepričani smo namreč, da lahko nadaljevanje uporabe obzornika kot raziskovalno-propagandnega orodja s formalno analitičnim instrumentarijem ter intuitivno poetičnim dotikom, kakršnega premore Nika Autor, sistematično utrjuje in dejavno afirmira spoznanje, ki ga je Thomas Waugh že davnega leta 1984 opredelil kot nujno izhodišče angažirane dokumentaristike: »Če naj parafraziram Marxa: angažirani cineast ni zadovoljen zgolj z interpretacijo sveta, temveč aktivno sodeluje tudi pri njegovem spreminjanju.«

Andrej Šprah

Nika Autor: Newsreel – The News is Ours

V svojih »Zgodovinsko-filozofskih tezah« je Walter Benjamin pozornost usmeril na grafiko Paula Kleeja iz leta 1920 z naslovom *Angelus Novus*, ki ga je interpretiral kot angela zgodovine. »Z obrazom je obrnjen k preteklosti,« je napisal Benjamin. »Tisto, kar mi vidimo kot verigo dogodkov, vidi on kot eno samo katastrofo, ki nenehno gmadi ruševine na ruševinah in mu jih meče pred noge. ... Kar imenujemo napredek, je ta vihra.«

Slava Klavora je bila ena od figur, ki so jo posrkale ruševine zgodovine. To slovensko borko za svobodo, rojeno v Mariboru, je aretiral gestapo, ki jo je mučil in usmrtil, zaradi česar je postala junakinja Titove Socialistične federativne republike Jugoslavije. Po razpadu komunistične države in vihnem prihodu kapitalizma mariborska umetnica Nika Autor na novo preuči, kje v pohodu domnevnega napredka se nahaja Slava Klavora in z njo dejansko vsi mi. *Newsreel – The News Is Ours* je bridka, pretresljiva in v končni fazi navdihujoča razstava; povezuje triptih težavnih obdobj in luč, ki bi jo pogumni posamezniki in kolektivna akcija lahko rešili iz teme.

Nika Autor multimedijske umetnosti uporabi na povezovalne in privlačne načine. Poglobi se v zgodovinske plasti in najde značilnosti, ki še vedno odmevajo bodisi zaradi razlike bodisi zaradi podobnosti. Te se odražajo v delih, ki so med seboj enako povezana. Kraj je ključ; geografsko in politično. Njeno rojstno mesto Maribor je bilo in je mesto okupacije in osvoboditve, pri čemer sta obe stanji negotovi. Na razstavi sprva dobimo občutek nevzdržne neizmernosti zatiranja, s katerim se sooča bodoča upornica. Pozdravi nas natipkano besedilo, katerega pomen in kontekst se spremenita z vsakim novim razdelkom. Začne se s praktičnimi navodili v stilu tajnih vodičev za partizane, nato pa se spremeni v dogodke, ki so tako dramatični kot fikcija, a so pretresljivo resnični: »Pozvoni. V stanovanju je gestapo.« Presunljiv učinek je še poudarjen z zgoščenim opisom aretacije: »Odrezana od tovarišev, list brez drevesa, v celici št. 68, izpraskala na zid.« Na tej točki avtorica izvede briljantno potezo in besede ne predstavi na papirju, pač pa na zidu samem: »Nič govoriti, nič vedeti, nikogar poznati.« Ta poteza slikovito naznačuje dejanje negacije in afirmacije, kot da bi Slava Klavora svoje ime in

obstoj zapisala v zgodovino natanko v trenutku, ko ju je poskušala izbrisati. S šestimi enostavnimi besedami in načinom njihovega zapisa smo nenadoma, nemogoče, v njeni celici; leta med tedaj in zdaj ter prostor med našimi mislimi in tistimi Slave Klavora so za trenutek preseženi.

Minimalizem pristopa Nike Autor je paradokсно širok. Manj je več v smislu predstavitve tragedije in junaštva dejanj Slave Klavora. Na umor človeka pod fašističnim režimom namigne preteč in nenaden napis *Reakcija okupatorja na molk*. Nagrade kasnejšega režima za njeno žrtev in druge so podane brez komentarja, pri čemer je njihova nesorazmernost implicitna: »Reakcija države: Dohodki matere heroinje. Invalidnina: 1200 din. Herojnina: 1000 din. Skupaj s pokojnino: 9000 din.« Če je finančno poplačilo žalostno nezadostno, je takšna tudi birokratizacija spominjanja: »Reakcija partije: Posmrtna slava: Po njej se imenujejo osnovna šola, moški pevski zbor, vojašnica, dve ulici.« Umetnost nudi trohico ali vsaj začetek primernega, čeprav nezadostnega odziva: »Reakcija slikarja: Ob novici o smrti ilegalca: ima pozeble prste, ne more risati, a bo kmalu začel. Tiste oči, drobne prsi pred puškami, krvavi obrazi gestapovcev, vse to je vredno Goye.« Ko v spomin priključimo serijo Nesreče vojne in njegov krik protesta, *Streljanje upornikov 3. maja 1808*, avtorica pokaže, da vsaj v umetnosti obstaja oblika spominjanja, ki lahko preživi celo države. V odsotnosti pravičnosti in nemožnosti obnove je to vse, kar preostane.

V sodelovanju z Markom Bratino, Cirilom Oberstarjem in Jurijem Medenom Nika Autor v spominsko obeležje in njegov premislek vnese dodatne plasti z video montažo *Filmski Obzornik 55* (2013). Naslov *Newsreel – The News Is Ours* je poklon zgodnejšima obzornikom in mešanica njunih naslovov: *Finally Got the News* (1970), ki je spremljal Zvezo revolucionarnih črnih delavcev pri njeni agitaciji v avtomobilski industriji v Detroitu, in proletarski film francoske komunistične partije *La Vie est à nous* (1936). Z uporabo materiala, ki ga je priskrbel Obzorniška Fronta, so v filmu Nike Autor sopostavljene tri moderne dobe v Mariboru: poustvaritev protifašističnega partizanskega grafita na zaporniškem zidu, protest delavcev za pravice in življenjske razmere v poznem komunističnem obdobju, upor protestnikov proti kapitalistični korupciji leta 2012. V zadnjem primeru sodobnost in skrajnost vladne reakcije pristno šokirata, pri čemer policisti na konjih in helikopterji z reflektorji spadajo bolj v distopijske filme kot v moderno evropsko mesto. »Korakamo proti Trgu svobode po stopinjah delavcev in delavk pred 24 leti,« pravi komentar. »Kjer so

korakali organizirani industrijski delavci, se danes vali od države pozabljena drhal. ... Z izgovorom, da so demonstracije ilegalne, nam končno podelijo pravico do upora, do izražanja, do političnega mišljenja.« Je prišlo do kakršnegakoli pomenljivega napredka v vmesnih letih med časopisnimi naslovi o koruptivnih strankarskih funkcionarjih in stagnaciji ter kasneje o strahopetnih bankirjih in recesiji? In če smo kaj pridobili, kaj smo v tem procesu izgubili?

Nika Autor nakaže, da je upor vseeno možen in v bistvu nujen glede na posledice apatije. Zdi se, da se začne z zavedanjem in skepticizmom. Zapisi na razstavi nudijo razmislek o izvoru obzornika kot kratke, edinstvene filmske oblike, ki se je včasih prikazovala pred igranimi filmi. Fikcijski element je tu po mnenju umetnice novica sama. Njeno delo subverzivno opredeli resnice, ki so zunaj tistih v uradnih kanalih. Huda napaka bi bila, nakaže avtorica, če bi predpostavili, da so novice objektivne ali nepristranske, ko pa so inherentno ideološke. Če so obzorniki eksplicitno agitpropovski, potem so novinarska poročila taka implicitno; kaj je bolj nevarno, je prepuščeno interpretu. *The News is Ours* mora biti opredeljeno kot naslov zaradi že obstoječe predpostavke, da so novice že »njihove« in da je njihova ideologija nevidna, a vseprisotna.

Nika Autor aktualizira film Joyce Wieland iz leta 1973, *Solidarity*, ko leta 2012 posname gibanje korakajoče množice, pri čemer se osredotoča na noge udeležencev. Pomanjkanje vizualnih namigov je zgovorno. Na neko mero osebnosti in značaja lahko, absurdno, sklepamo iz obutve, medtem ko naraščanje in upadanje čustev v skandiranju in žvižgih pridobita napetost brez zagotovila širšega obsega konteksta. Ni obrazov, po katerih bi sodili čustva množice. Podobno ni obrazov za opazovanje. Ko se pojavi obdobje tišine, se zdi kot zavetrje pred nevihto.

Enako neverjetna, a učinkovita perspektiva je vidna v posnetkih iz otroštva, iz leta, ko je padel berlinski zid. Učitelji in učenci v uniformah pojejo jugoslovanske patriotske pesmi; indoktrinacija in militarizacija mladine, okrepljeni s skicami iz avtoričine vadnice za prvi razred osnovne šole (rdeča zvezda in vojakinja z rožami). Vendar je kljub ceremonialnemu pranju možganov v posnetkih nekaj nostalgичnega in pristnega. Ostanek izgubljene dobe. »Resnična podoba preteklosti huškne mimo. ... Ostal je posnetek.« Skupaj z njim je mogoče šel tudi občutek nedolžnega upanja, za sabo pa pustil ne le probleme sedanosti in travmo preteklosti (z žrtvami in koristniki obeh), pač pa tudi vztrajen občutek boljših prihodnosti, ki bi se lahko zgodile, a se niso.

V bežnem pogledu na fotografije Slave Klavora se ta občutek izgube zaostri. Njen portret med člani Triglavskega akademskega kluba ali nje same v Kamniških Alpah se seveda izmikata kategorizaciji. Ni bila niti žrtev, ki so jo želeli njeni mučitelji, niti socrealistična ikona, kot so jo kasneje kanonizirali. Bila je ona sama in njeno junaštvo je bilo edinstveno osebno. Tisti bežni posnetki vsebujejo vidike realnih, dragocenih, nerazločljivih stvari, za katere se je vredno boriti in umreti, stvari onkraj ideologije.

»Kje živimo?« kliče osamljen glas v filmu. »Maribor« bi lahko bil odgovor, toda kateri Maribor? Nika Autor nam kaže stalno preobražajoč se kraj, a tak, ki je do vzeten za cikle avtoritarnosti in upora. Če obstaja pot, je spiralna, krivulja v 3D prostoru, ki se nikoli čisto ne vrne, a se tudi nikoli ne osvobodi. Vprašanja nadvlade, neodvisnosti in solidarnosti se ponavljajo, ker so inherentno človeška, tukaj in povsod. Napredujemo, najsi še tako negotovo in divergentno, zaradi ljudi, ki so se pripravljene upreti. Umetnost je lahko zgolj priča temu in nas na to spominja. V komentarju je posredovan naslednji dialog med razpadom Jugoslavije: »V razredu manjkajo trije sošolci. Razredničarka nam pove: 'Odšli so domov.' Kam domov, se sprašujemo. Mar nismo doma?« Dom se zdi nekaj, do česar moramo, tako kot do Trga Svobode, večno korakati, ne da bi kadarkoli dokončno prispeli. Vendar pa, kot vztraja Nika Autor, gre za izbiro med tem in odpovedjo obetom obeh.

Darran Anderson
Prevedla Maja Lovrenov

Darran Anderson, *Nika Autor: Newsreel - The News Is Ours*, Studio International, 8. april, 2014. Z dovoljenjem Studio International. www.studiointernational.com

Besedilo je bilo napisano kot recenzija razstave *Nika Autor: Newsreel - The News Is Ours*, ki jo je kurirala Nataša Petrešin – Bachelez v Jeu de Paume, objavljeno pa je bilo v Studio International, Visual Arts, Design and Architecture.

<http://www.studiointernational.com/index.php/nika-autor-newsreel-the-news-is-ours>

Filmski obzornik 55 (Newsreel 55), 31', 2013, Nika Autor,
Marko Bratina, Ciril Oberstar, Jurij Meden / OF



Podatki o delih:

Filmski obzornik 55 (Newsreel 55), 31', 2013, Nika Autor, Marko Bratina, Ciril Oberstar, Jurij Meden / OF

Karl Marx med nami (Karl Marx Among Us), 46', 2013, Jurij Meden /OF

Falshes Bild, 2014, fotografija 40cm x 35cm in dia film, Nika Autor /OF

Za Slavo, 2014, stenska tapeta in 8 fotografij 31cm x 24cm, Nika Autor /OF

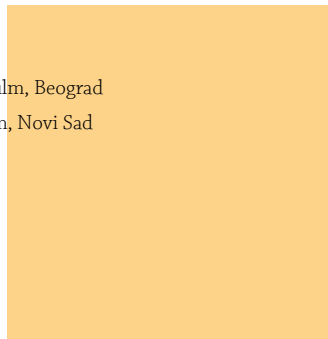
V deželi medvedov (In the Land of Bears), 71', 2012, Nika Autor / OF

Solidarnost (Solidarity), 6', 2011, Nika Autor, / OF

Zapisnik (Minutes) 17', 1964, Aleksandar Petrović / Dunav film, Beograd

Suza na licu (A Tear on your Face), 11', 1965, Stjepan Zaninović / Zastava film, Beograd

Lipanjaska gibanja (June Turmoil) 10', 1969, Želimir Žilnik / Neoplanta film, Novi Sad



MG+MSUM

Moderna galerija / Museum of Modern Art
plus Muzej sodobne umetnosti Metelkova /
Museum of Contemporary Art Metelkova
Tomšičeva 14, SI-1000 Ljubljana, Slovenia
T: +386 1 2416800, www.mg-lj.si, info@mg-lj.si

