*Будућност, из почетка*

Филм представља полазиште уметничке праксе Немање Николића, коју бисмо могли да дефинишемо као уметничко истраживање у пољу сложених могућности умрежавања кинематографског и традиционалног ликовног дискурса. Кроз серију интермедијалних радова у којима комбинује кинематографске елементе са цртежом, звуком и текстом, као и ремедијацијoм филмских ритмова у пољу геометријске апстракције традиционалног сликарског медија, Николићева уметничка пракса се надовезује, како је то приметио теоретичар уметности, Стеван Вуковић, на традицију „авангардних пракси југословенских уметника са фокусом на експерименталним истраживањима у пољу покретних слика“[[1]](#footnote-1).

До сада најсложенији Николићев интермедијални пројекат *The Plot* којим се уметник представља у оквиру изложбе *Будућност, из почетка*, развијао се током протекле три године кроз дуготрајни процес постепеног и стрпљивог конституисања збиркe од 5000 цртежа секвенци и кадрова преузетих из више од стотину кинематографских остварења насталих током периода Хладног рата (1947-1989/91) у студијима великих филмских продукција *Западног* света, првенствено у Сједињеним америчким државама и Великој Британији. Овај корпус цртежа изведених у техници туша, уз повремену употребу угљена и креде на папиру и црним таблама монтажним поступком уклопљен је у 168 анимираних секвенци које сачињавају звучни анимирани филм *The Plot*.

Сложени поступак настајања рада може се разложити на неколико фаза: прва, представља одабир самих филмова и одговарајућих филмских секвенци које ће бити третиране у медију цртежа. Истовремено, Николић прикупља и бира књиге, енциклопедије, картографска документа, политичке и војне карте које постају подлога и својеврсни мизансцен за деконструкцију филмских кадрова. Ова разнородна грађа која за тему има теоријско промишљање социјалистичког уређења штампана је на територији СФР Југославије у периоду Хладног рата. Треба нагласити да избор цртаног филмског мотива и избор подлогe која варира у свом формату, облику и садржини, није нимало случајан већ насупрот веома промишљен. Кроз сучељавање визуелног филмског мотива и одговарајуће тематике текстуалне подлоге уметник ствара једно ново семантичко поље слике проширујући на тај начин могуће интерпретацијске оквире рада.

У следећој фази, сукцесивно фотографисани цртежи се уклапају у нове визуелне целине анимираног филма. Нацртане секвенце нису увек експлицитни и доследни цитати сцене из филмова. Уметник користи поступак колажа и монтаже спајајући или акумулирајући неколико филмских сцена на истој равни. Последично, анимиране секвенце су реорганизоване у нови колажни наратив. На тај начин сам процес цртања може се упоредити са једном специфичном формом писања, *cine-graphia*[[2]](#footnote-2), којом се кроз интертекстуалне односе слике, покрета и звука ствара значење у нестатичном филмском простору-времену.

Николићеви *ready-made* цртежи су цитати филмских секвенци измештени из свог првобитног контекста. У новом окружењу, они постају архетипске слике специфичне традиције хладноратовског филма које уводе посматрача у сложени колажни наратив уметниковог властитог *кино-света[[3]](#footnote-3)* или имагинарног музеја филма. Николићева слободна *ars conbinatoria* која настаје у судару изразито експресивног цртежа и грубих монтажних резова, надовезује се на оне уметничких пракси које још од појаве надреалистичких фото колажа експериментишу са различитим ненормативним филмским технологијама и формама израза као средствима производње «кино-ефеката», или по речима теоретичара филма Павла Левија, „кина другим средствима“[[4]](#footnote-4).

У духу надреалистичког доживљаја једног великог непрекинутог филма у коме се смењују снови и кошмари, Николићев анимирани филмски наратив уводи посматрача кроз тамну позадину малог телевизијског екрана у интимни простор спаваће собе, метафору *psyché*, простор одигравања кошмарне драме у којој се сусрећу женски и мушки јунаци Николићевог анимираног филма. Драматичне сцене бекства, потере, панике прекидају тутњеће кинетичке слике локомотива. Експлозије, авиони, велики таласи стварају филмски вртлог изузетне психолошке напетости који своју кулминацију доживљавају у сцени пада, симболичном тренутку буђења из сна. Ритам се успорава, сцене пуне покрета сада смењују експресивни статични крупни кадрови. Пробуђени из кошмарних снова, Николићеви филмски јунаци откривају да се налазе заробљени у екранима телевизора, осуђени на бескрајно посматрање филма унутар филма унутар филма.

Цртежи великих формата као деривати самог рада, представљају уједно и његову последњу фазу. Распоређени на нелинеаран начин у изложбеном простору, они не прате наративну нит коју уметник разрађује у самом филму, нити приказују процес деконструкције филмских кадрова попут сличица (фрејмова). Својим монументалним карактером, лако читљивим али интригантним садржајем позивају посматрачa да сам реконструише спекулативни филмски наратив стварајући нову мрежу асоцијација и релација између представљених елемената. Међутим, ни на овим монументалним цртежума посматрач не наилази на дословне цитате преузете из филмских остварења.

И у овој поодмаклој фази свог рада, Николић наставља своју специфичну игру *ars conbinatoriae* филмског садржаја, обрађујући, умножавајући, преклапајући или акумулирајући на истој равни неколико међусобно повезаних или супротстављених филмских кадрова. На овај начин, цртеж се помера из сопствене статично-иконичке позиције у поље слике-покрета, динамично перформативне форме која подстиче акцију, флуктуацију погледа, плуралитет интерпретација, стварање нових наратива.

Николићев рад део је корпуса савремене уметничке праксе која настаје на територији некадашњег заједничког југословенског уметничког простора и која, из перспективе савременог тренутка, преиспитује jугословенско наслеђе и специфичну југословенску ванблоковску позицију у контексту сложених културних и геополитичких односа који су обележили период Хладног рата.[[5]](#footnote-5) О динамичним годинама југословенске историје, када су се у музејима могле видети изложбе Пикаса и америчког Поп-арта, а на премијерама филмова појављивале холивудске звезде, Николић сазнаје посредно док одраста током деведесетих година на рушевинама некадашње државе у атмосфери свеопштег историјског ревизионизма.

Као што се то често дешава у сновима, спајају се на изглед неспојиви елементи: равнице Индијане по којима трчи Кери Грант бежећи од авиона претварају се у картографске приказе социјалистичке Југославије док возови тутње по страницама биографија некадашњег Југословенског доживотног председника Тита. Николић ствара свој сопствени *кино свет* на страницама старих књига, простор и време где су и Маркс и Холивуд могући.

*Светлана Јевтовић Монтуа*

1. Вуковић, Стеван, „Ремедијација филмских ритмова “ поводом радова из циклуса *Vanishing Fiction*, U10, 2018. Београд : http://u10.rs/2018/vanishing-fiction/, приступљено 9. 10. 2021. [↑](#footnote-ref-1)
2. Oswald, Laura R.,“Cinema-Graphia: Eisenstein, Derrida, and the sign of cinema”, *in* Peter Brunette, David Wills, *Deconstruction and the Visual Art. Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, 1994, 248-263. [↑](#footnote-ref-2)
3. Сретеновић, Дејан, *Кино-свет Слободана Шијана*, МСУБ, Београд 2009. [↑](#footnote-ref-3)
4. Леви, Павле, *Кино другим средствима*, МСУБ, Београд, Београд 2013. [↑](#footnote-ref-4)
5. Након промене спољнополитичке орјентације 1948. године, југословенска култура отвара се према утицајима са Запада, долази до обнављања на кратко прекинуте културне сарадње најпре са Француском, а затим и са Великом Британијом, САД, Италијом... Од почетка педесетих година на биоскопским репертоарима у Југославији могуће је гледате филмове хладноратовског садржаја, што је за земље иза гвоздене завесе било крајње незамисливо. Тако је серијал о легендарном агенту 007, Џејмс Бонду, први пут приказан 1967. године, док је приказивање оваквих садржаја у већини земаља Источног блока морало да сачека 1989. годину. О овој теми детаљније види : Вучетић, Радина, “Између ружичастог Холивуда и Црног таласа”, *Кока-кола социјализам*, Службени гласник, Београд, 2019, стр.79-144. [↑](#footnote-ref-5)