

Angelina Milosavljević-Ault

Fakultet za medije i komunikacije, Beograd
andjelijam@gmail.com

“Film je mrtav! Živio film!”. Peter Greenaway o budućnosti medija

Sažetak

Peter Greenaway, čuveni redatelj i umjetnik promišlja ideju o filmu u odnosu na druge medije i tehnologije, poput TV-a, slikarstva, kazališta. “Film je mrtav! Živio film!” je interpretacija poznate povijesne fraze koja implicira opstanak institucije (vlasti) uprkos personalnim promjenama. U kratkoj povijesti filma kao “estetske tehnologije”, ili “tehnološke estetike”, Greenaway prepoznaje tri (stilska) perioda, koji odgovaraju Winckelmannovoj biološkoj periodizaciji umjetnosti: rođenje, zrelost i starost. Na ovom temelju redatelj gradi svoju tezu o zreloom, najplodonosnijem do sada, dobu filma koji nije poništen, već potaknut tehnološkim dostignućima koja ga obogaćuju, kao i naše estetsko iskustvo. Film, kao umjetnost, za Greenawaya ima slavnu budućnost.

Ključne riječi: *Peter Greenaway, digitalne tehnologije, smrt medija, budućnost medija, format, kadar, film.*

Peter Greenaway⁴⁹ je poznati europski redatelj i umjetnik, čija filmska ostvarenja izazivaju različite reakcije stručne i šire publike svojim beskompromisnim odbacivanjem klasične filmske naracije, zapravo, onoga na što sam umjetnik referira kao na “holivudski film” u kojem se vizualna kvaliteta podređuje naraciji.⁵⁰ Ovim se postavlja pitanje klasifikacije Greenawayevih filmova, pitanje na koje je teško odgovoriti bez istraživanja njegovog odnosa prema različitim medijima, odnosno, formama izraza – od slikarstva, muzike, plesa, kazališta, arhitekture, fotografije, videa, digitalnim tehnologijama. Greenaway se često opisuje kao slikar koji radi filmove, ili, kako sam kaže: “filmaš koji je školovan kao slikar”,⁵¹ a njegova preokupacija poviješću umetnosti i njegovo oslanjanje na europsko slikarstvo, gotovo su *sine qua non* svakog govora o ovom umjetniku.⁵²

Uporište koje on nalazi u likovnoj umjetnosti, koje je, s jedne strane, rezultat njegovog opredjeljenja za studij slikarstva,⁵³ a s druge utjecaja europskog filma, kao i umjetnosti renesanse, manirizma i baroka (a naročito nizozemskog), snažno su odredili njegov umjetnički izraz i kao filmskog redatelja i kao likovnog stvaratelja. U ovom uporištu leži njegovo preispitivanje osnovnih karakteristika, mogućnosti filma i prijedlog za budući razvoj i praksu ovog medija, što predstavlja glavnu okosnicu ovog rada.

Greenaway se, igrom slučaja, našao u svijetu filma, dobivši namještenje u Central Office of Information u Londonu, gdje je proveo desetak godina kao montažer i snimatelj dokumentarnih filmova. Prirodno, reklo bi se, on se pod utjecajem ove prakse, s vremenom udaljio od klasične likovne umjetnosti i medija (koji impliciraju “statičnu”, zaustavljenu, predstavu i “statičnog” gledatelja⁵⁴), i prihvatio film kao osnovni medij svog umjetničkog izraza,⁵⁵ u kojem se danas, utisak

49 Ovaj rad je realiziran u okviru projekta “Modernizacija zapadnog Balkana” Ministarstva prosvjete, znanosti i tehnološkog razvoja Republike Srbije, OI 177009, ciklus 2010-2014.

50 Ovo je ideja koja je eksplicitna njegovim filmskim ostvarenjima, a svakako podvučena u njegovim brojnim nastupima u javnosti i intervjuima. Vidjeti, na primjer, V. Gras – M. Gras (Eds.), *P. Greenaway. Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2000; Marijke de Valck, “Reflections on the Recent Cinephilia Debates”, *Cinema Journal*, Vol. 49, No. 2 (Winter, 2010), str. 132-139.

51 Peter Greenaway, *Flying over Water/Volar Damut l’Aigua*, Merell Holberton, London, 1997, str. 9.

52 Ovdje ćemo uputiti samo na vrlo korisnu studiju David Poscoe, *Peter Greenaway. Museums and Moving Images*, Reaktion Books, London, 1997. Greenaway o ovome govori u nizu, na internetu lako dostupnih, intervju, predavanja kao profesora filma na The European Graduate School ili gostujućeg predavača na svjetskim sveučilištima, sudionika na brojnim simpozijima, kao i u brojnim literarnim ostvarenjima, odnosno, scenarijima za svoje videoradove i filmove. Njih, scenarije i albume, on objavljuje i prije nego što završi poslove postprodukcije filmova i vide radova, ili se oni nađu u kinematografskoj ponudi. Trenutno je dostupan njegov scenarij za najnoviji film “Eisenstein at Guanajuato”, koji u trenutku nastanka ovog rada još uvijek nije doživio projekciju. Intervju s Greenawayem povodom snimanja ovog filma se može naći na internetskoj stranici: <https://www.youtube.com/watch?v=a1C0CPEjEvc> (posljednji put pristupljeno 6. prosinca 2014. godine). Slično je s filmom “Goltzius and the Pelican Company” i objavljenim scenarijem, s knjigama o Leonardovoj “Tajnoj večeri” i Veronezeovoj “Svadbi u Kani”, da spomenemo samo neke primjere.

53 Samo da napomenemo da je Greenaway studirao zidno slikarstvo, čemu u osvrtima na njegovo djelo nije dano dovoljno mjesta. Zidno slikarstvo je, najprije svojom monumentalnošću, narativnošću i, uvjetno rečeno, statičnošću, utjecalo na formalne i značenjske karakteristike njegovih filmskih ostvarenja, bilo da se radi o dokumentarnim i igranim filmovima, ili o videoradovima. O ovome može biti više riječi drugom prilikom.

54 Ovdje pojam “statično” koristimo u uvjetnom smislu, jer nas “stare” umjetničke teorije, one od antike do 19. stoljeća uče da se radi samo o ograničenjima medija, te da je slanje i primanje.

55 Ovdje, kada kažem “klasični”, na prvom mjestu, mislim na tradicionalne medije likovnih umjetnosti jer filmsku sliku, kadar, Greenaway koristi na slikarski način (statičnost i piktoresknost, kao i količina sadržaja koji se u svakoj zaustavljenoj slici, kadru, može čitati kao zasebna likovna i narativna činjenica, isto koliko i sastavni element celine, odnosno filma).

je, ovaj umjetnik i redatelj više ne osjeća sasvim ugodno: "... neophodno je da se film promijeni. Mora se reorganizirati, i pretpostavljam da sam tijekom posljednjih 10 godina zapravo istraživao različite načine da neprestano potičem i jačam imaginaciju, za koju se plašim da se više ne odnosi na najreprezentativnije smjerove kojima se kreće film."⁵⁶

U jednom od svojih iskaza, Greenaway otkriva svoj umjetnički kredo koji se itekako ogleda u njegovom opusu: "Počeo sam raditi filmove još dok sam studirao zidno slikarstvo i dok sam imao ambiciju da svaku filmsku sliku načinim samodovoljnom onoliko koliko je to slikarstvo. Što vrijedi za slikarstvo, vrijedi i za film; želio sam raditi filmove koji nisu bili ilustracije već postojećeg teksta, ni mjesta na kojima se pojavljuju glumci, ni robovi nekakvog zapleta, ni izgovor da se omogući materijal za bilo kakvu emocionalnu katarzu – moju ili bilo čiju drugu; film nije terapija, i život i film zahtijevaju bolje od toga. Moje ambicije su bile da vidim mogu li raditi filmove koji su priznavali artificijelnost i iluziju filma, i da pokažu da – ma kako fascinantni bili – to je ono što oni jesu – *artificijelni i iluzije* [kurziv A.M.A.]. Želio sam stvoriti film ideja, ne zapleta, i pokušati koristiti estetiku slikarstva koje je uvijek veliku pažnju poklanjalo formalnim sredstvima strukture, kompozicije i okvira, i najvažnije od svega, inzistiralo na metafori. Budući da film nije slika – i to ne samo zbog toga što se jedno on njih kreće, a drugo ne – želio sam istražiti njihove sličnosti i njihove razlike širenjem formalnih zanimanja na pitanja montaže, tijeka, proučavanjem formalnih svojstava vremenskih intervala, ponavljanja, varijacija na temu, i tako dalje."⁵⁷ Svijest o očiglednoj artificijelnosti, o umjetnom karakteru, o iluziji koja se stvara filmom prisutna je od samog početka Greenawayevog bavljenja filmom, s težnjom da se ona naglasi iz djela u djelo. Film je za njega namjerno artificijelan, i uvijek je autorefleksivan, publika uvijek ima svijest o tome da gleda film, a ne isječak iz života ili prozor u svijet: "Mene zanimaju samo umjetnička djela koja su svjesna svoje artificijelnosti. Film ne može biti prozor u svijet, isječak iz života."⁵⁸ Film je *konstruirani estetski predmet*, baš onako kako se slika, kao estetski predmet, vidi u umjetnosti epohe baroka, prema Greenawayu,⁵⁹ ali je ovaj stav neusporedivo izraženiji u estetici modernizma, dodat ćemo.⁶⁰

56 Interview with Peter Greenaway: "Peter Greenaway: Film is Dead; Long Live Cinematic, Multimedia Art", *Moving Image Archive News*, posted March, 2013, posted by Peter Monaghan, <http://www.movingimagearchive-news.org/peter-greenaway-film-is-dead-long-live-cinematic-multimedia-art/>

57 Navedeno prema C. Degli-Esposti Reinert, "Neo-Baroque Imaging in Peter Greenaway's Cinema", u P. Willoquet-Maricondi & M. Alemany-Galway (Eds.), *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland – Folkestone, England, str. 62; A. Woods, *Being Naked, Playing Dead: The Art of Peter Greenaway*, Manchester University Press, Manchester, 1996, str. 18.

58 Andreas Kilb, "I am the Cook: A Conversation with Peter Greenaway", intervju iz 1989, ponovno objavljen u Vernon Gras & Marguerite Gras (eds.), *Peter Greenaway. Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, str. 60-65.

59 Michel Ciment, "Interview with Peter Greenaway: Zed and Two Noughts (Z.O.O.)", *Positif*, April 1986. Intervju je obavljen 1985. godine, ponovno objavljen u Vernon Gras & Marguerite Gras (eds.), *Peter Greenaway. Interviews*, str. 28-41; Gavin Smith, "Food for Thought. An Interview with Peter Greenaway", u Vernon Gras & Marguerite Gras (eds.), *Peter Greenaway. Interviews*, str. 98-99.

60 Naravno, svijest o slici, odnosno umjetničkom djelu, kao čisto estetskom proizvodu je mnogo novijeg datuma, i moglo bi se govoriti o estetici modernizma u Greenawayevom opusu, nasuprot postmodernističkim tendencijama koje su predmet knjige, zbornika radova, P. Willoquet-Maricondi & M. Alemany-Galway (Eds.), *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Mi smo iznijeli tezu da se o Greenawayevom djelu može, radije, govoriti o estetici manirizma u radu "Brisanje tradicionalnih umjetničkih formi: barokna pozornica u filmovima Petera Greenaway", Zbornik radova s Međunarodne konferencije *U potrazi za umjetničkom formom: između književnosti, kazališta filma i drugih medija*, Fakultet dramskih umjetnosti Beograd, 2012, str. 145-148.

Stoga, ne iznenađuje što je Peter Greenaway u jednom broju predavanja koje je držao tijekom posljednjih petnaestak godina, naročito od nastanka njegovog filma “Prosperove knjige” (“Prospero’s Books”, 1991), iskazivao nekoliko ideja koje možemo uzeti kao paradigme govora o budućnosti medija. Čini se da, ostvarivši jedno tehnološki, likovno i značenjski kompleksno djelo, koje ne prestaje plijeniti svojom slojevitošću, korištenjem tada najnovije digitalne tehnologije (čijem je napretku i sam doprinio zadacima koje je stavljao pred svoje suradnike u postprodukciji, korištenjem *Hi-Vision* videoinserata i sustava *Paintboxa*), ovaj autor bio dodatno ohrabren da istražuje mogućnosti medija i njegovog proširenja (na primjer, preklapanjem pokretnih i statičnih slika s animacijom). Zapravo, ideja o kraju filma, koja je danas ne samo izvanredno prisutna u Greenawayevim nastupima već i vodi njegovu umjetničku produkciju, pojavila se već 1988.-1989. godine: “Vjerujem da je kraj [filma, prim. A.M.A.] već stigao. Film odumire, i u društvenom i u tehničkom smislu. Sva moć, imaginacija, i znanstveno zanimanje ovog doba su se udaljili od filma. K televiziji, na primjer. Mene to ne uznemiruje naročito, jer vjerujem da je televizija daleko bogatiji i inteligentniji medij od filma. [...] neću plakati zbog propasti filma. Dvije tisuće godina zapadnog slikarstva me zanima više nego posljednjih sto godina filma. Ne samo da je TV slika jeftinija za izradu, već nosi mnogo više slojeva značenja od skupe ograničene filmske slike.”⁶¹ Danas Greenaway izjavljuje: “Film je umro. A ja znam kada se to dogodilo.” Datum smrti filma, po njemu, je 30. rujna 1980. godine, dan kada se na tržištu pojavio daljinski upravljač.⁶²

Podsjetimo da se o tradicionalnim umjetničkim medijima već više od stotinu godina govori kao o mrtvim, ili na izdisaju, iako mediji, oni “stari, tradicionalni, klasični”, nastavljaju živjeti u umjetničkoj aktivnosti i iskustvu. Pojam “kraja umjetnosti” – *a ne budućnosti medija, istina* – pojam je koji figurira na manje ili više jasno definirane načine i u manje ili više jasno definiranim terminima od, možemo reći, vremena samog začetka pojma “umjetnosti”, pri čemu se većinom u pitanje dovodi medij kao prenositelj poruke, odnosno posrednik u odnosu između umjetnika i publike. Tako je, sam pojam kraja umjetnosti ili nestanka nekog medija, odnosno promjene, uglavnom tehnološke prirode, star koliko i naše iskustvo umjetnosti. Međutim, pojam kraja umjetnosti, odnosno kraja tradicionalnih umjetničkih medija, shvaćenih kao *estetski mediji*, vezan je za pojavu, takozvanih, avangardnih pokreta, možemo ga vezati za pojave koje su se razvijale od sredine 19. stoljeća. Svoju aktualnost je dobio – u punom smislu riječi – poslije Drugog svjetskog rata, kada se preispituje, pa čak i ukida, medij kao materijalni nositelj poruke. To je trenutak kada se kroz kritiku *institucije* umjetnosti, i onih institucija koje se razvijaju oko umjetnosti (umjetničke akademije, umjetničko tržište, galerijski i muzejski seting, na primjer), u fokus stavlja *medij*.

61 U navedenom odeljku se pojavila i ideja o televiziji kao mediju, odnosno slojevitosti televizijske slike koju Greenaway intenzivno koristi u videoinstalacijama koje radi u suradnji sa svojom suprugom Saskiom Boddeke, poput “The Tulse Luper Suitcases”, 2003-2005, “The Survivor from Warsaw”, 2008, ili “Golden Age of Russian Avant-Garde”, 2014. Andreas Kilb, “I am the Cook: A Conversation with Peter Greenaway”, str. 64.

62 Marcia Pally, “Cinema as the Total Art Form: An Interview with Peter Greenaway”, u Vernon Gras & Marguerite Gras (eds.), *Peter Greenaway. Interviews*, str. 116-117; Marijke de Valck, “Reflections on the Recent Cinephilia Debates”, *Cinema Journal*, Vol. 49, No. 2 (Winter 2010), str. 132-139; Valentin Dyakonov, “Peter Greenaway: Cinema Has Died and I Even Know when It Happened”, April 16, 2014, Kommersant, intervju dostupan na internetskoj adresi: http://rbth.co.uk/arts/2014/04/16/peter_greenaway_cinema_has_died_and_i_even_know_when_it_happened_35945.html (bazi posljednji put pristupljeno 29. studenog 2014. godine).

No, Greenaway, mora se istaknuti, vjeruje u *instituciju* filma, i to je razlog zbog kojeg se on u naslovu svog predavanja "*Film je mrtav! Živio film!*",⁶³ iz 2010. godine, poigrava čuvenom proklamacijom "Kralj je mrtav! Živio kralj!" koja je, povijesno gledano, značila da institucija (u ovom slučaju, vlasti) traje, ali da se akteri, njeni nositelji, na sceni mijenjaju, smjenjuju se na manje ili više nasilan način. Ta se "nasilnost", ubojstvo, smrt, ili jednostavno "smjena", prema Greenawayu, već dogodila u likovnoj (smrću tradicionalnih medija), ali i u filmskoj umjetnosti. Greenaway vjeruje u medij, on ga ne odbacuje, ali želi istražiti, ili odbaciti, neke od osnovnih preduvjeta koji su obilježili filmsku umjetnost – ali i umjetnost generalno – na koju on referira kao na estetski medij (kako se referira, kako smo već naveli, na tradicionalne likovne medije). Film, kao umjetnost, za Greenawayu ima slavnu budućnost. Međutim, ne kao klasičan film.⁶⁴

Greenaway govori o različitim fazama kroz koje je film prošao tijekom svoje povijesti, i podsjeća da je film mlad medij, nastao 1895. godine, a možda ranije, i da je njegova povijest duga tek nekih 115 godina. U toj kratkoj povijesti filma (svakako kratkoj u usporedbi s likovnim umjetnostima, odnosno slikarstvom) shvaćenog kao "estetska tehnologija", Greenaway prepoznaje tri (stilska) perioda, koji odgovaraju već tradicionalnoj Winckelmannovoj, ali i starijoj renesansnoj (spomenimo samo Dantea i Giorgia Vasaria) biološkoj periodizaciji umjetnosti: rođenje, zrelost i starost (smrt) – koje se reflektiraju u djelima tri odgovarajuće generacije stvaratelja: a) stvaratelj začetnik; b) *apogej*, u čijem se djelu ostvaruje vrhunac razvoja neke tehnologije; c) onaj koji je odgovoran za krajnju fazu, koji tu tehnologiju negira, uništava. Ovo je temelj na kojem Greenaway gradi svoju tezu o najzrelijem, najplodonosnijem, dobu filma koje mi iskušavamo danas – filma čija se smrt već dogodila, smrti koja već stvar prošlosti. Međutim, usprkos tome, film nije poništen, već ga potpomažu i inspiriraju tehnološka dostignuća koja ga obogaćuju, baš kao što obogaćuju, kako ovaj umjetnik vjeruje, i naše estetsko iskustvo.

Greenaway uspoređuje razvoj filma s razvojem fresko-slikarstva (od svih medija!), u kojem prepoznaje 3 generacije: 1. nastanak, otkriće, za koje je odgovoran Giotto, kao otac fresko-slikarstva – prva generacija stvara jezik;⁶⁵ 2. zrelost, vrhunac u kome su mogućnosti medija (freske) razvijene do krajnjih granica, što se ogleda, prema Greenawayu, u Michelangelovim ostvarenjima u Sikstinskoj kapeli – druga generacija usavršava jezik, odnosno dovodi do savršenstva odnos između sadržaja,

63 "New Possibilities: Cinema Is Dead, Long Live Cinema" je prvo od dva predavanja koja je Greenaway održao kao 2010-2011 Avenali Chair in the Humanities, Townsend Center for the Humanities, University of California, Berkeley, CA, dostupno na internetskoj stranici <https://www.youtube.com/watch?v=u6yC4lZxqYs> (posljednji pregled 29. studenog 2014. godine). Greenaway, istina, koristi izraz "cinema", a ne "film" ili "movie", što implicira i kraj klasičnog kina, odnosno, cjelokupnog kinematografskog iskustva koje je posljedica onih tendencija u filmskoj umjetnosti koje je omogućila digitalna tehnologija.

64 Bilo bi vrlo zanimljivo sagledati Greenawayev opus od 1991. godine nadalje sa stanovišta zapažanja o percepciji prostora i arhitekture u novo digitalno doba u Sarah Chaplin, "Desire Lines and Mercurial Tendencies. Resisting and Embracing the Possibilities for Digital Architecture", *Leonardo*, Vol. 28, No. 5, Third Annual New York Digital Salon (1995), str. 409-414.

65 Iako ovo, povijesno gledano, ne može biti istina. Fresko-slikarstvo je jedna od najstarijih slikarskih tehnika, koje su iz starog Egipta dospjele ne europsko tlo posredstvom egejskih kultura. Giotto je samo dobio mjesto u talijanskoj umjetnosti poznog srednjeg vijeka kao najumešniji, tada poznati, umjetnik. To što Greenaway prati povijest slikarstva unatrag do Giotta znači da se on opredjeljuje za samo jedan kratak period razvoja, na prvom mjestu europske, umjetnosti slikarstva.

ambijenta (okruženja, situacije) i medija; 3. starost, opadanje, medija (freske), koja se ogleda u njegovom odbacivanju, njegovom preispitivanju, eksperimentiranju, osjećanju njegove nedostatnosti i ograničenja, što Greenaway vezuje s djelom braće Carracci (iako se eksperimentiranje medijem fresko-slikarstva i te kako prepoznaje nešto ranije, u Leonardovom djelu).

Kada je primijeni na europski film, Greenawayeva podjela glasi: 1. Eisenstein, otac, stvaratelj koji je postavio osnovni vokabular filma; 2. Fellini koji se može smatrati redateljem koji je film doveo do savršenstva, koji uveo psihološki narativ; 3. Goddard kao predstavnik treće generacije, koji je doveo do dekonstrukcije filma. Kada je primijeni na film u Sjedinjenim Američkim Državama, faze i njihovi glavni eksponenti su: 1. Griffith, koji je uveo naraciju; 2. Orson Welles koji je filmsku estetiku razvio do njenih krajnjih granica; 3. John Casavetes koji je odbacio filmsku estetiku i etiku, s kojim ruku pod ruku ide Andy Warhol.⁶⁶ Taj biologistički odnos, istaknimo još, znači i ono što i sam Greenaway uvodi u svoj diskurs: da nema smrti, ili povlačenja, jednog medija bez začetka života drugog, koji se začinje baš u mediju koji umire. Dekonstrukcija jedne estetske tehnologije se nalazi odnosu korelacije s rođenjem, nastankom, nekog novog fenomena.⁶⁷

Ovaj trenutak, kojeg smo mi svjedoci, vrijeme je poslije treće generacije, a ono što nas od nje dijeli, podsjeća nas Greenaway, jedna je tehnološka novina – koja odavno više nije to: daljinski upravljač, koji se pojavio 1983. godine, onaj koji je, kako redatelj tvrdi odgovoran za smrt filma. Ta promjena se, prirodno, nije dogodila iznenada i nije imala trenutni efekt, ali je daljinski upravljač vremenom ukazao na nove mogućnosti: manipuliranje TV slikom. Mogućnost da promatrač kontrolira sliku narasla je do neslućenih razmjera i značila je početak izbora koji se stavljao pred gledatelja.⁶⁸ Naravno, tu mogućnost izbora su omogućili suvremeni mediji, nove široko dostupne tehnologije – mobilni telefon, laptop i kamkorder – ali i, mnogo važnije(!), instantna dostupnost različitih sadržaja gotovo u trenutku njihovog nastanka. Naravno, govoreći o kreativnim sadržajima, poput njegovih filmova, Greenaway ističe da danas dostupna tehnologija omogućava neposredniju komunikaciju filmskog stvaratelja s njegovom publikom (dakle, bez posrednika oličenih u distributerskim kućama), ali i predviđa – odnosno priželjkuje – da svoja djela brzo i direktno, takoreći čim su “gotova”, šalje publici. Potaknut time, Greenaway također smatra da je došao kraj pasivnog sjedenja u kinu u mraku, da više nema klasičnih kadrova, nema više ograničenja koja su krasila iskustvo kina, usprkos tome što je odlazak u kino društvena aktivnost. U kino se odlazi s očekivanjima, entuzijazmom, s oduševljenjem i fascinacijom. Sada je vrijeme za jedan novi ciklus omogućen pojavom novog fenomena, *digitalne tehnologije*, medija koji se *ne može dekonstruirati*, smatra ovaj autor; ona samo otvara nove mogućnosti – dodajmo da je, doduše, stvar budućnosti da potvrdi ili demantira ovu Greenawayevu tvrdnju.

66 Usput, podsjeća Greenaway, u teoriji se smatralo da je film jeftina zabava za radničku klasu, ili da je umjetničko djelo. Ako je to ono što je film bio tijekom 115 godina svoje povijesti, onda je to vrijeme bilo izgubljeno, smatra Greenaway.

67 Posljednji koji su, prema Greenawayu, stvarali filmove, odn. razumjeli medij filma su njemački redatelji Hertzog, Fassbinder, Schlendorf, Straub, Venders.

68 Inače, *film izbora* je već istraživao u Češkoj tijekom poznih 1950-ih, kada je publika mogla birati kraj filma pritiskom na gumb. Iako je ova činjenica uvela pojam iskustva kina, odnosno iskustva filma, kao osobnog iskustva koje se doživljava na individualnoj bazi. Greenaway smatra da je kino mnogo više od osobnog, pojedinačnog, iskustva.

No, iako inzistira na trenutnosti komunikacije s publikom, Greenaway, da spomenemo odmah, ne stavlja publiku u centar kreativnog procesa. Publika ne može birati, samo implicira Greenaway; ona je stavljena u centar polja projekcije, odnosno, filmska slika okružuje publiku radi *potpunijeg sinestetskog iskustva*, ali je redatelj i dalje jedini stvaratelj! Greenaway želi kontrolu autora, želi da je zadrži – ne želi je prepustiti publici, nema njene participacije. Nove mogućnosti su nešto izvan pojedinačnog iskustva, i pukog izbora publike, ali ne možemo se oteti utisku da i te nove mogućnosti podrazumijevaju društvenu aktivnost, kao i očekivanja, entuzijazam, oduševljenje i fascinaciju utiscima filmske projekcije. Greenaway se, u sebi svojstvenoj ambivalenciji, čini se, kreće između onoga što su, upravo spomenuti, sadržaji koji se projektiraju u fizičkom prostoru okružujući i obuzimajući publiku, s jedne strane, i sadržaji koji se primaju na individualnoj bazi preko mobilnih telefona onih koji žele instant-komunikaciju i uvid u najsvježija umjetnikova ostvarenja.⁶⁹

Spomenimo, usput, kako je upotreba novih tehnologija omogućila da se u filmsku montažu uvede jedna nova paradigma: stvaranje efekta prisustva u virtualnom svijetu spajanjem različitih predstava u vremenu. *Vremenska montaža* je postala dominantna paradigma za vizualnu simulaciju nepostojećih prostora. Kako pokazuju primjeri digitalnog komponiranja za aplikacije za filmove i virtualne scenografije za televiziju, kompjuterska era uvodi jednu drugačiju paradigmu, koja nema veze s vremenom, već s mjestom.⁷⁰ U tome se ogledaju barokne tendencije u Greenawayevom opusu.⁷¹

Postavlja se pitanje: Kako je moguće govoriti o propasti filma i tko je za to odgovoran? Greenaway spremno odgovara da se preduvjeti nalaze u samom filmu, koji je, po njemu, sam stvorio svoju propast njegujući 4 *tiranije*:

1. tiraniju kadra, odnosno pogleda fiksiranog u jednu točku; te tiranije se treba odreći;
2. tiraniju teksta, literature, čime se film može smatrati medijem zasnovanim na tekstu; literaturu, tekst, treba sasvim odbaciti kao predložak (ako želiš priču, čitaj ili piši knjigu!);
3. tiraniju glumca; film nije stvoren kao pozornica za pojedinca koji privlači publiku u kino i stoga treba odbaciti tiraniju glumca, jer je film mnogo više od toga;
4. tiraniju (statične) kamere, leće mrtvog oka; i njega se treba odreći, a nove tehnologije to omogućavaju.

69 Nije nam ovdje cilj da raspravljamo o ključnim (i vječno prisutnim u umjetnosti) konceptima koji se otvaraju u samo par prethodnih rečenica, poput svojstava novih medija i tehnologije i rješavanja pitanja opstanka umjetnika i financijskog udjela publike koja bi se pretplaćivala na komunikaciju, i sl.

70 Timothy Murray, "Time @ Cinema's Future: New Media Art and the Thought of Temporality", *Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008, str. 245.

71 Greenway se na barok ne oslanja samo u čisto likovnom smislu, bogatstvom i zasićenošću bojom i sadržajima, ili u izboru alegorija, metafora, višeslojnosti poruka, i slično. O ovome Angelina Milosavljević, "Brisanje tradicionalnih umetničkih formi: barokna pozornica u filmovima Pitera Grinaveja (Peter Greenaway)"; David Poscoe, *Peter Greenaway. Museums and Moving Images*; P. Willoquet-Maricondi & M. Alemany-Galway (Eds.), *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*; Michel Ciment, "Interview with Peter Greenaway: The Baby of Macon", u Vernon Gras & Marguerite Gras (eds.), *Peter Greenaway. Interviews*, str. 155-156.

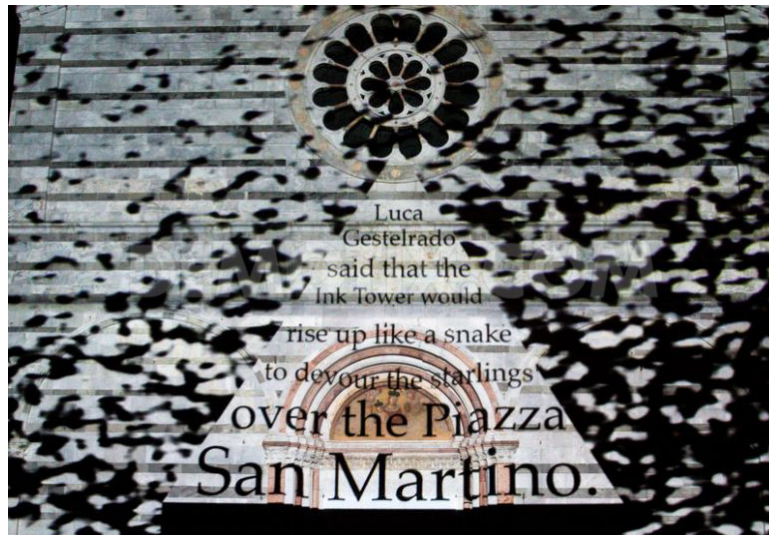
Greenawayeva želja je da ukine projekciju na ekranu, odnosno kinoplatnu, predstavu na pravokutnoj površini, kao i pravokutnu sliku, odnosno klasični kadar.⁷² Za razliku od filma i TV slike koji poznaju standardizaciju, ovaj redatelj nas podsjeća da stare, tradicionalne, likovne umjetnosti (na prvom mjestu slikarstvo) taj problem ne poznaju i u njima je moguće ponašati se u svakom pojedinačnom slučaju u skladu sa zahtjevima mjesta i vremena, odnosno, moguć je odnos između fizičkog prostora, medija i sadržaja; ambijent, format (tj. veličina), likovni elementi, tehnika, sadržaj, sve to čini jedinstvo u određenom prostoru. Imajući to u vidu, a budući da školovani slikar, Greenaway želi (radije, predlaže) izbjeći ravnu površinu ekrana, i sliku projektira na različite površine, na kojima može – kako on veruje –doprinijeti površini na koju je projektirana, da je obogati. On je pokušao prevladati problem ravnog, klasičnog, ekrana u jednom od svojih projekata, povodom proslave jubileja “Muzeja dizajna”, iz okoline Milana, i osmislivši kombinaciju konveksnog, konkavnog, ekrana u formi trijumfalne kapije, i klasičnih pravokutnih ekrana. Međutim, sudeći prema ostvarenom projektu predstavljenom na predavanju koje ovdje rekreiramo, on nije uspio izbjeći ravnu površinu, već je izveo samo efekt “podijeljenog ekrana” (*split screen*) kroz koji se kreće filmska slika projektirana na *nagovještaje* konveksnog i konkavnog.

On ovu novu formu naziva “arhitektonski film” (*architectonic cinema*) i u njoj vidi mogućnost za proširenje medija, proširenje koje predviđa kao njegovu budućnost. Gradeći “arhitektonski film” Greenaway predlaže korištenje nekonvencionalnih površina za projekciju, poput projekcija na otvorenom, na fasadi crkve San Francesco, Lucca (12. stoljeće), predstava 22 priče koje su smještene u srednji vijek, pod naslovom “The Towers/Lucca Hubris”, 21-22. rujna 2013. godine, u kojima je inkorporirao arhitekturu, odnosno, formu pročelja crkve (zapadne fasade), strukturu uglačanog vapnenca kojim je obložena, kao i arhitektonski ukras fasade (slijepe niše, portal, rozeta). Još jedan prijedlog je upotreba većeg broja ekrana, pri čemu ovaj umjetnik nastoji sinhronizirati sadržaje projektirane na multiplicirnom ekranu (poput instalacije u Kasteel Amerongen i “Tulse Luper”⁷³). Ipak, u praksi Greenaway nije mogao izbjeći (onu staru, tradicionalnu) ravnu ploču ekrana koju sada predstavlja ravna arhitektonska površina.⁷⁴

72 Doduše, demantiraju ga njegova ostvarenja – ali i to ostavimo za neku drugu priliku.

73 Zanimljivi su i primjeri *Venaria Reale* u Torinu i nizozemskog *Kasteel Amerongen* u kojima je pokušao interaktivnim instalacijama obogatiti ambijente dva restaurirana spomenika novovjekovne kulture.

74 Tu ravnu ekransku površinu nameću i ograničenja medija; distorcija slike na površini koja nije ravna ploča još uvijek nije opcija.



Kadar iz projekcije Peter Greenaway, The Tower of Lucca Hubris (prva priča), koji ilustrira na koji način je Greenaway inkorporirao arhitekturu crkve San Francesco. Izvor: <http://www.demotix.com/news/2767417/peter-greenaway-presents-towers-lucca-hubris#media-2767207>, posljednji put pristupljeno 5. studenog 2014. godine)

Greenawayeva težnja je stvoriti film "sadašnjice" (odnosno, film *trenutka*), nenarativni film, kako ga naziva, koji bi, svaki put kada se vidi, bio neko drugačije iskustvo. Greenaway podsjeća da je to nemoguće s celuloidnom trakom, kao fizičkim nositeljem, bilježkom, odnosno, gotovom, u vremenu završenom, činjenicom, ali da nova digitalna tehnologija danas omogućava da se proizvede film koji se mijenja, koji se neprestano iznova stvara, koji prolazi kroz metamorfoze; on želi varijaciju i promjenu, i želi izbjeći fiksne situacije (kao i žanrove). Dakle, Greenaway želi da film više ne bude medij "prošlog vremena", kako ga karakterizira u svom predavanju, nasuprot televiziji koja je medij "sadašnjeg" trenutka. No, jasno je da se u sadržajnom i značenjskom smislu, u izboru tema i motiva, Greenaway u svojim filmskim i umjetničkim ostvarenjima još uvijek oslanja na povijest europske kulture i umjetnosti (posebno novog vijeka), koja koristi bilo kao citate, bilo kao uzore za svoja formalna stilska rješenja, bilo kao alegorije i metafore za fenomene koji se tiču čovjekove egzistencije.



Peter Greenaway i Saskia Boddeke, Instalacija u Kasteel Amerongen, 2011 (izvor: <http://www.theatermachine.nl/project/147-boddeke-en-greenaway-op-amerongen/>, posljednji put pristupljeno 5. prosinca 2014. godine)

Greenaway se obraća pitanju proširivanja granica medija i u prostornom i u temporalnom smislu. Fenomenu kadriranja on prilazi kao pitanju na koji način je plastična, likovna umjetnost poslije renesanse “disciplinirala” svijet u jednom jedinom kadru, bez obzira radi li se o uokvirenoj slici ili proskenijumu pozornice. Njegova namjera je istražiti mogućnost da koncept kadra (ili rama) iznese iz mraka kina, u javni ambijent i situaciju.⁷⁵ On, stoga, koristi podijeljene ekrane, dijagrame, mape, tekstove, kompleksne slojevite narativne strukture, i slično, ne bi li se udaljio od klasičnog filma, kako bi razbio statičnost kadra, statičnost vizualnog doživljaja, kao i statičnost kamere. Oni nose izvanrednu količinu informacija – poput televizijskih programa, poput vijesti, u kojima se, na jednom TV ekranu, pojavljuju i tekst i slika, i naratori, voditelji programa i njihovi gosti, i slično, koje naše oko percipira, a um uspješno prima i obrađuje (“a da ne dobijemo apopleksiju ili srčani udar”, kako kaže Greenaway), što je ostvario u, već spomenutom, projektu “The Golden Age of Russian Avant-garde”.⁷⁶ No, ukoliko uzmemo svekoliko europsko umjetničko zaleđe, iz kojeg je krenuo Greenaway, ova “podjela” na ekrane, odnosno istovremeno postojanje raznolikih sadržaja u okviru jednog “ekrana ravne ploče štafelajne slike” (danas bi bio TV ekran), već je uvelike prisutna u iskustvu europskog slikarstva – spomenimo velike (enciklopedijske) alegorije čula flamanskog umjetnika Jana Brueghela Starijeg, nastale oko 1620. godine, u vrijeme u kojem Greenaway još uvijek nalazi polazište za svoje ideje.⁷⁷ Greenaway smatra da je film umjetnost, a da su umjetnička djela po svojoj prirodi enciklopedijska, te izjavljuje: “Želim raditi filmove koji racionalno predstavljaju cijeli svijet na jednom mjestu (...) Film je idealan medij (...) Može sadržavati metaforična, alegorijska i bukvalna značenja (...) totalna umjetnička forma.”⁷⁸

75 Sabine Danek and Torsten Beyer, “Beyond Cinema”, u u Vernon Gras & Marguerite Gras (eds.), *Peter Greenaway. Interviews*, str. 166-168.

76 Multimedijalna instalacija koju je postavio u suradnji sa Saskijom Boddeke u Central Exhibition Hall “Manege”, Moskva, od 15. travnja do 26. svibnja 2014.

77 Ovdje imamo na umu film “Goltzius and the Pelican Company” iz 2012. godine.

78 Marcia Pally, “Cinema as the Total Art Form: An Interview with Peter Greenaway”, str. 107, 116.



Jan Brueghel Stariji, Čulo vida, 1617, ulje na drvenoj ploči, 64.7 x 109.5, Museo del Prado (Izvor: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/sight/>)

Otuda i eksperimenti s intermedijem u njegovim filmovima i videoradovima, od kojih su najpoznatije "Prosperove knjige".⁷⁹ Greenaway želi film koji je svjestan slike, njene likovnosti, film koji je na njoj sasvim zasnovan, zapravo, na bogatstvu likovnog sadržaja. S tim u vezi, tekst bi u filmu figurirao samo kao polazište, a završio se u slikama: i, opet, usprkos redateljevoj eksplicitnoj želji da ih poništi, njegovi videoradovi svjedoče da oni *tirani filma* (kako ih je opisao Greenaway) opstaju: i kamera, i kadar, i ravna površina "ekrana" na koju se projektira vizualni sadržaj, i glumac, i tekst (što je očigledno iz spomenutog "The Tower of Lucca"), odnosno komplicirana naracija bez koje nema Greenawayevih ostvarenja, i koju Greenaway čak rekreira u svojim umjetničkim projektima kao što su njegovo tumačenje Veronezeove "Svadbe u Kani" (Venezia, 2009) i Leonardove "Tajne večere" (New York, 2010-2011).⁸⁰

79 Yvonne Spielmann, "Intermedia in Electronic Images", *Leonardo*, Vol 34, No. 1 (2001), str. 55-61; James Tweedie, "Caliban's Books: The Hybrid Text in Peter Greenaway's Prospero's Books", *Cinema Journal*, Vol. 40, No. 1 (Autumn, 2000), str. 104-126; Ryan Trimm, "Moving Pictures, Still Lives: Staging National Tableaux and Text in Prospero's Books", *Cinema Journal*, Vol. 46, No. 3 (Spring, 2007), str. 26-53.

80 O ovim ostvarenjima i njihovim referencama drugom prilikom. Inače, da naznačimo kako je Greenaway reprodukcije ovih djela izveo u novom, digitalnom, formatu, pri čemu je snimao pojedinačne dijelove ovih kompozicija da bi dobio što uvjerljivije reprodukcije koje se, kao striktno vizualne činjenice, *ne razlikuju* od originala. Videozapisi ova dva Greenawayeva projekta se mogu vidjeti na internetskim stranicama: https://www.youtube.com/watch?v=CFTs_6C919g i https://www.youtube.com/watch?v=3sMmyLd_G9o.



Peter Greenaway, Kadrovi iz filma "Prospero's Books" (Izvor: <https://www.pinterest.com/pin/520095456939374729/>, posljednji put pristupljeno 5. prosinca 2014. godine)

Greenawayu, kako smo već istaknuli, ne nedostaju prilike da govori o svojoj poetici, iako su njegova umjetnička ostvarenja, po našem sudu, beskrajno rječita i njihovom bogatstvu doprinosi njihova barokna likovnost.⁸¹ Kao umjetnik, on je stvorio djela koja nam mogu poslužiti kao primjeri za koncepte koji se mogu prepoznati u novijoj povijesti i teoriji umjetnosti. Tako, na primjer, povjesničar i teoretičar umjetnosti David Joselit u svojoj knjizi *After Art*,⁸² jednom kritičkom osvrtu na suvremenu umjetnost, prepoznaje da slike, likovne predstave, umjetnost u cjelini, ne posjeduju samo ogromnu moć replikacije, već *remedijacije* i *širenja* (odnosno, *široke dostupnosti* putem medija) – i to različitim brzinama, progresivno i nezaustavljivo. U tom smislu, on smatra da umjetnost (slike, predstave) treba promatrati kao nezavisne entitete, ne više u terminima čovjekovih proizvoda koji crpe značenja i funkcije iz izvora koji se nalaze izvan njih samih. I kada koristi izraz AFTER, on to ne čini u smislu POST, odnosno prošlosti, zastarjelosti, u smislu završetka i transformacije neke prethodne ere i njenih prepoznatljivih stilova (kakav je slučaj sa svim "post" erama – poput postmodernizma ili nama suvremenog doba "postmedija"). On taj termin koristi kako bi naglasio djelovanje umjetnosti, umjetničkog predmeta – njegovu moć – u uvjetima cirkulacije u i kroz World Wide Web.

81 Vidjeti gore fn. 23.

82 David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton, 2013, Kindle locations 412-437; za naš argument je najznačajnije poglavlje pod naslovom "Formats", Kindle location 584-881.

Joselit koristi termin slika, predstava, *image*, kao promjenjiv, uvjetovan termin, koji označava *količinu vizualnog sadržaja* koji može dobiti različite *formate* (podvukla A.M.A.). Joselit ovdje daje očigledan primjer digitalne fotografije koja može biti samo kompjuterski dokument, može se otisnuti na različite načine i površine, može se mijenjati i doradivati, njena kvaliteta se može smanjiti ovisno o potrebi, naročito ako se šalje ili preuzima putem e-maila, i slično, a sve to neovisno o želji autora-tvorca. Ukratko, slika je vizualni byte, koji je ranjiv, podložan, gotovo neograničenom broju načina *remedijacije*. Svakako da slike, vizualni sadržaji, pritom, i dalje zadržavaju vezu s promatračem, da se u njima kombiniraju čulno i konceptualno; ali su one sada jedna forma informacije koja može prijeći s dvije na tri dimenzije, od male do velike, s jednog materijalnog supstrata na drugi, a snaga i moć vizualnog sadržaja raste u skladu s njegovom dostupnošću publici.

Ono u čemu nalazimo sličnost ili odgovor na pitanje budućnosti medija uopće, u skladu s onim o čemu je govorio Greenaway, a što smo ovdje samo natuknuli, jest baš spomenuto pitanje *formata* koje se nameće kao ključno u nama suvremenom trenutku *postmedija*. Iako zagovara tezu o smrti filma, Greenaway se, ipak, ne odriče filma, i film nije stvar prošlosti, barem sudeći po njegovom najnovijem filmu "Eisenstein at Guanajuato", u kojem on, vraćajući se jednom od najznačajnijih filmskih stvaratelja u povijesti, preispituje najprije problem filmske montaže – on, čak i ublažava svoj stav o smrti filma, konstatirajući da se film, ukoliko nije mrtav, u najmanju ruku brzo menja.⁸³

No, da se vratimo Davidu Joselitu. On smatra da se u umjetnosti danas ne radi o traženju i iznalaženju novih tema i sadržaja; po njemu, sve je već rečeno. On smatra da je budućnost umjetnosti u oslanjanju na umjetnost prošlosti, ali u novim formatima koji omogućavaju različita čitanja, različite veze, što uvelike omogućava nova tehnologija – kako svjedoči i opus Petera Greenawaya.⁸⁴ Joselit ukazuje na to da su formati dinamični mehanizmi za objedinjavanje (ili možda puko sabiranje?) sadržaja. U slučaju tradicionalnih medija, materijalni supstrat (poput boje na platnu) je u odnosu konvergencije s estetskom tradicijom (poput slikarstva), a možemo se sjetiti, gore spomenutog: da Greenaway naziva tradicionalni film *estetskim medijem*. Napokon, po Joselitu mediji vode do stvaranja predmeta, a time i do reifikacije; no, formati su nodalne (čvorne) konekcije i diferencijalna polja; formati, kako on objašnjava, kanaliziraju nepredvidljivi niz efemernih tijekova i naboja. Oni su konfiguracije sile radije nego nekakvi slabo vidljivi, diskretni, predmeti. Ukratko, formati ustanovljuju nekakav obrazac veza ili točaka susreta.⁸⁵

Dakle, nije najvažnija proizvodnja novog sadržaja nego njegovo ponovno korištenje u inteligibilnim obrascima kroz činove:

1. *reframinga* (odnosno, nalaženja novog konteksta za već postojeće objekte, predstave, i slično, s njihovim nagomilanim značenjima),

83 Vidjeti spomenuti intervju <https://www.youtube.com/watch?v=a1C0CPEjEvc>.

84 Greenaway nalazi te relacije uopće, što je očigledno iz njegovih filmova u kojima nema linearnog kretanja, već se narativi multipliciraju, teku usporedo, priče prepleću, s izobiljem citata i autocitata, i sl.

85 Joselit koristi termine *links* i *connections* – kroz te modele asocijacija, koje su karakteristične za World Wide Web, stvaraju se kompozicije u uvjetima eksplozije količine slika, vizualnih sadržaja.

2. bilježenja sadržaja – *capturing* – u nekom određenom vremenu, mediju, na filmu, fotokopirnoj mašini, digitalnoj fotografiji, videu, tekstnim dokumentima, živoj akciji, ponekad i fizički postojećih za određenu priliku napravljenih kutija i kontejnera; taj impuls može imati kvalitetu arhivskog, dokumentarnog, ili samoakumulacionog;

3. ponavljanja (u živim performansama ili “virtualnim performansima”, u kojima slike djeluju kao jedini protagonisti koji prolaze kroz nekakvu promjenu stanja, u procesu refotografiranja, refabriciranja, prepisivanja, ponovne scenske postavke, ponovnog izvođenja čitavog niza događaja poput političkih protesta, umjetničkih djela, scena iz holivudskih filmova), i

4. dokumentacije sadržaja (putem istraživanja, kako bi se stvorila ingeniozna arhivska djela koja mogu funkcionirati kao nenarativni, čak i kao fikcije, dokumentarni filmovi, ili nepristrani komentari nekakve geopolitičke situacije ili mjesta; obično se takvo istraživanje povezuje s otkrivanjem neke skrivene strukture nekog mjesta ili situacije, praksa koja je tipično povezana s institucionalnom kritikom).⁸⁶ Svaka od ovih strategija je posvećena manipulaciji situacionističke ili performativne prirode sadržaja, više nego otkrivanju novog sadržaja. Za Joselita je najvažnije, kao i za Greenaway, koliko široko i lako se slike, vizualni sadržaji, povezuju: ne samo s porukama, već s ostalim društveno relevantnim činiteljima u današnje vrijeme (poput živog kapitala, nekretnina, politike, geopolitike).⁸⁷ Po Joselity, a možemo vidjeti iz Greenawayevog opusa, *after art dolazi logika mreža (networks)* u kojima likovi mogu *prevladati prostor, vrijeme, žanr i skalu na iznenađujuće i višestruke načine*.⁸⁸

Ono u čemu se, barem u ovom ograničenom govoru o budućnosti medija kako o njoj razmišlja Greenaway, Joselit ne bi mogao dovesti u sklad sa stavovima ovog redatelja jest Joselitov stav da se digitalni vizualni sadržaji koji se “puštaju” u svijet interneta, dobijajući novi život, ponašaju gotovo kao samostalni sadržaji nezavisni od svog tvorca i imaju vlastiti život u digitalnom svijetu bez obzira na namjeru i mogućnost kontrole stvaratelja – on ne može kontrolirati njihov protok, upotrebu, utjecaj, kontekstualizaciju, i sl. Za Greenaway, međutim, taj je život zaustavljen u mediju (makar i digitalnom!) i mora biti kontroliran isto koliko je i kreiran od strane redatelja, stvaratelja. Greenaway, da se vratimo na početak, govori o mogućnostima nove, digitalne, tehnologije kao preduvjetima za *direktan plasman vizualnog sadržaja koji kreira umjetnik (redatelj)*. To je vrlo ambiciozna ideja, ali i štiti poziciju stvaratelja kao kreativne i profesionalne ličnosti.

86 Pojmovi koje Joselit koristi su: *reframing, capturing, reiterating, documenting*, David Joselit, *After Art*, Kindle locations 412-437, 590, 988.

87 Ovo on naziva istraživanjem koje ima epistemološki značaj, u smislu vezivanja umjetnosti i saznanja za arhitekturu i internet – Google – i njihov edukativni, ekonomski i politički potencijal, kao i za muzeje kojima posvećuje veliku pažnju u eseju.

88 David Joselit, *After Art*, Kindle location 412-435.

“The Cinema is Dead! Long Live the Cinema!” The Future of Media According to Peter Greenaway

Abstract

Peter Greenaway, director and artist is rethinking the notion of cinema in relation to other media and technologies, such as TV, painting, theater. “The Cinema is Dead! Long Live the Cinema!” is an interpretation of the known phrase that implies the continuation of the institution in spite of changes in personell. During the short history of cinema as an “aesthetic technology”, or “technological aesthetics”, Greenaway recognizes three periods of style which correspond to Winckelmann’s periodization of art: birth, maturity and decline. The director builds his thesis on the maturity of cinema of today in this premise, claiming that the cinema not annihilated, but invogorated by new technologies, which enrich both the cinema and our aesthetic experience. According to Greenaway, cinema has a glorious future.

Key words: *Peter Greenaway, digital technology, cinema, death of media, future of film, format, frame.*