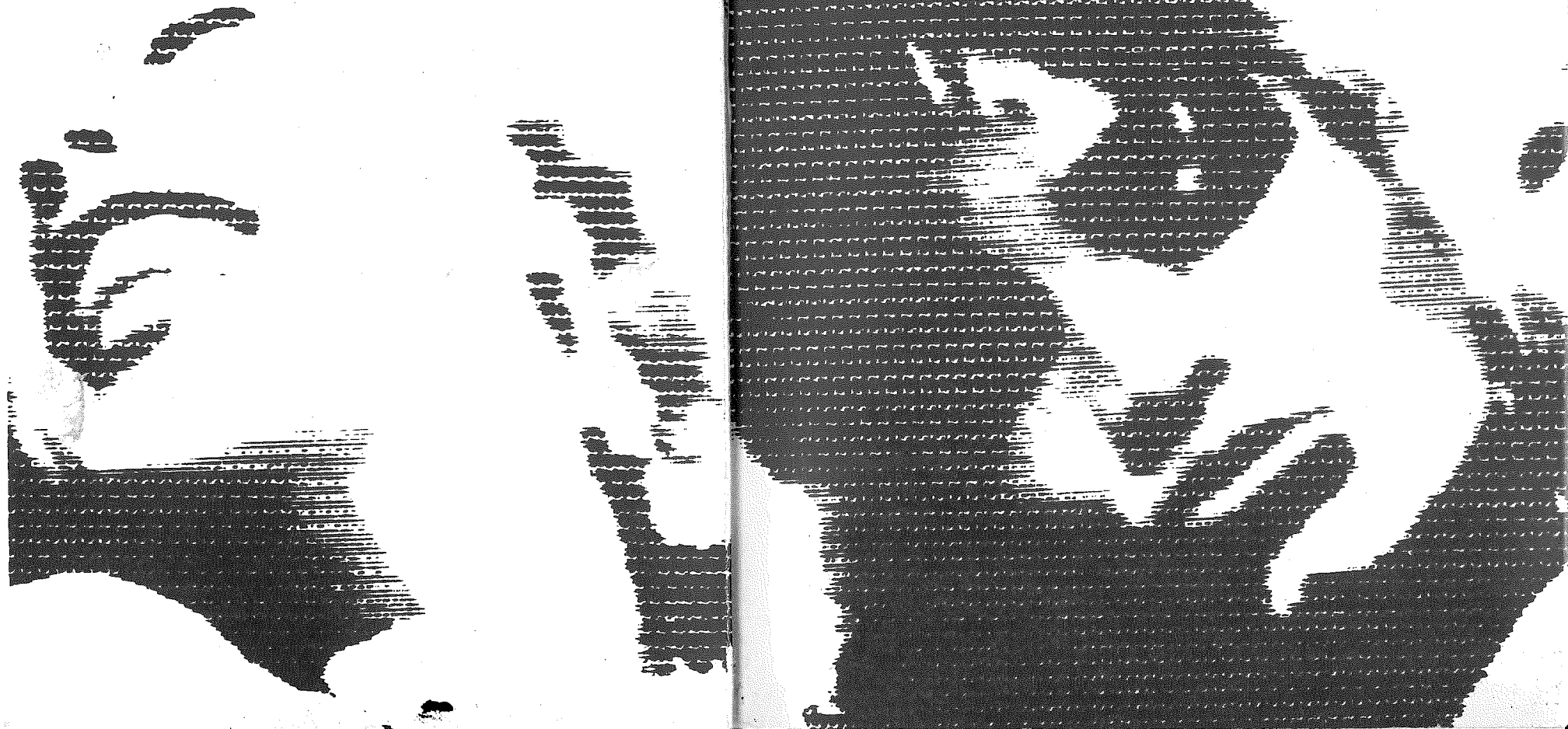


# alternative film-video 1985

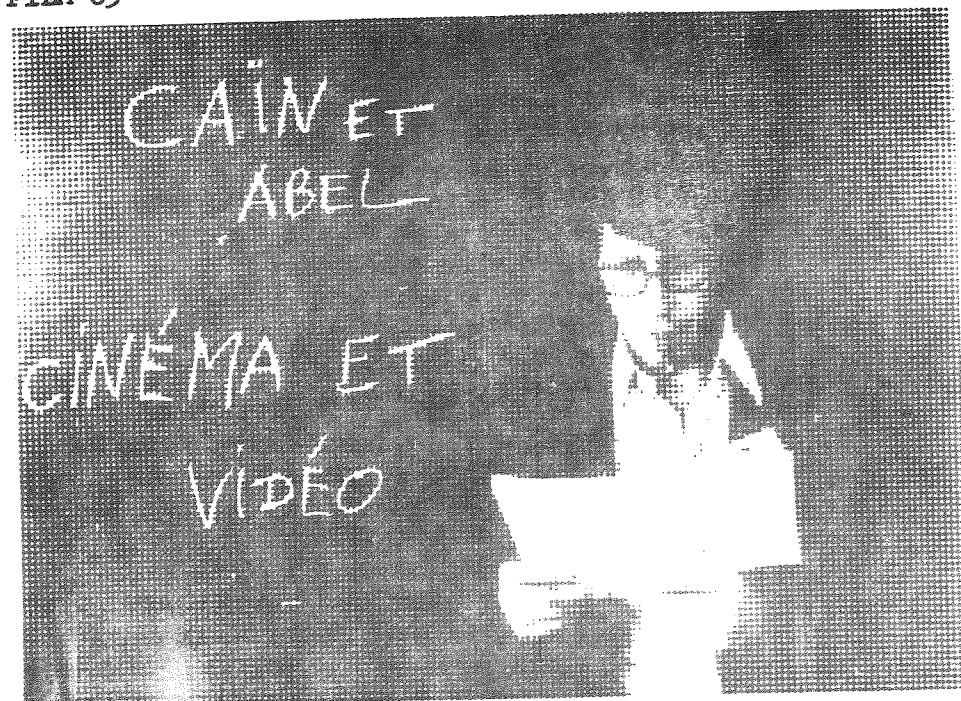
peter weibel  
video tehnika i  
filmska estetika

hollis frampton  
odumiranje poslednje  
reči tehnike



sadržaj

Peter Weibel, VIDEO TEHNIKA I FILMSKA ESTETIKA 3  
Holis Frampton, ODUMIRANJE POSLEDNJE REČI TEHNIKE 34  
Jean-Luc Godard, PRINCIPI REFLEKSIJE 45  
VIDEO 46  
FILM 65



Jean-Luc Godard, Sauve qui peut

## ALTERNATIVE FILM & VIDEO 1985

Festival jugoslovenskog  
alternativnog filma i videa  
u organizaciji Akademskog  
filmskog centra  
Doma kulture "Studentski grad"

### AKADEMSKI FILMSKI CENTAR

Akademski filmski centar jeste nekomercionalna filmska organizacija studenata i omladine Beograda. Centar je osnovan 4. aprila 1958. godine kao Akademski kino klub. Od januara 1976. godine deluje u sastavu Doma kulture "Studentski grad". Pored osnovne aktivnosti, negovanja i podsticanja snimanja alternativnih (eksperimentalnih, avangardnih, neprofesionalnih...) filmova, Centar organizuje svake godine i festival jugoslovenskog alternativnog filma pod nazivom ALTERNATIVE FILM. Filmove snimane u Centru, kao i druge alternativne filmove, Centar čuva u svom arhivu (ALTERNATIVE FILM ARHIV) koji je osnovan 1982. godine. Arhivirani filmovi mogu se videti na video tejpu. U okviru ALTERNATIVNOG BIOSKOPA Doma kulture, Centar realizuje programe iz oblasti alternativnog filmskog i video stvaralaštva.

Dom kulture "Studentski grad"  
Akademski filmski centar  
Alternative film arhiv  
Beograd 1985.

Izdaje i štampa

Dom kulture "Studentski grad"  
Bulevar AVNOJ-a 179, N. Beograd  
telefon 011/691442  
za izdavača Branko Krivokapić  
direktor  
urednik Miodrag Milošević  
recenzent Ivko Šešić  
grafički urednik Miodrag  
Milošević

# VIDEO TEHNIKA I FILMSKA ESTETIKA

## Peter Weibel

NAPOMENE O INDUSTRIJI  
BUDUĆNOSTI

### I ELEKTRONSKI DOM I ELEKTRONSKI BIOSKOP

Kompjuterska grafika i sintetička muzika, video tehnika, animacija, laserska tehnologija, mikro-čipovi, minijturni modeli, muzički video i video igre duboko su izmenili industriju slike i doveli su do novog filmskog stila. Taj elektronski bioskop stoji u uzročnoj vezi sa elektronskim domom.

### DOMAĆI BIOSKOP SA VIDEO KASETAMA

Novi dom plovi suvereno u digitalnu budućnost. Novo visoko društvo se nasladjuje u High Fidelity. Već odavno moderni dom nema samo mašinu za pranje veša, automat za pranje sudova, mikser, mašinu za kafu, frižider, televizor, radio - i to sve na električnoj osnovi, nego ima i potpuno automatski gramofon sa tuner-om, Cassettendeck-om sa komponentom za snimanje i reprodukovanje u digitalnoj tehnici sintisajzera. Elektronski uređjaji za domaćinstvo postali su moderne domaće životinje,

laki su za rukovanje i opslužuju se dirkama. Kao najnoviju elektronsku životinju HiFi društvo je sebi priuštilo videoset. Danas u većini austrijskih i nemačkih domova, pored TV aparata stoji barem jedan video uređjaj za snimanje. Pri tome još 1969.god.skoro niko nije znao ni u Nemačkoj ni u Austriji šta je video. Moderni elektronski dom sa stereo/video kompaktnim uređjajem dopunjava klasičnu listu snabdevanja vodom, plinom, strujom sa elektronskom informacijom. U početku su izvori energije kao što su voda, plin, struja, bili udaljeni od korisnika. Tokom decenija i vekova gradjeni su vijadukti, kanali, naftovodi, vodovi visokog napona i podzemne cevi, kako bi se ovi oblici energije direktno sproveli u domaćinstva. Nekada je potrošač za vodu išao na bunar, a danas je dovoljno da okrene slavinu. Cevovodi za vodu i plin predstavljaju, tako reći, kabliranje, pri čemu izvor energije može lično, direktno da se koristi; voda, plin, i struja potiču iz jedne centrale (iz gradskih plinara i elektro-distribucije), na koju je domaćinstvo priključeno preko mreže cevi i vodova, kao što je televizor priključen na centralu

emitovanja. Jednim pritiskom na prekidač dobijamo svetlo ili slike i zvukove iz sveta izvan naša četiri zida. Sve te usluge moramo platiti - bilo da se radi o vodi ili o vizuelnoj informaciji. Metodologija kompjutera, centralnog računara se zato već decenijama neočekivano uvukla na ovaj mehanički nivo, jer je svako domaćinstvo za snabdevanje plinom, vodom i strujom bilo priključeno za centralno mesto snabdevanja kao što je terminal (stanica podataka) i od njega je zavisilo. Elektronska mreža komunikacija sa centralnim odašiljačem (radio ili TV) i milioni individualnih prijemnika učinili su ove strukture samo još očiglednijim: svako domaćinstvo je terminal centralnog snabdevanja energijom i informacijama. Svejedno da li se radi o slikama, zvucima, vodi, plinu, struji - u svim slučajevima se radi o daljinskom prenošenju, koje funkcioniše po modelu kompjutera; ORF, ZDF i ARD (Austrijske i nemačke TV stanice-nap.prev.) i hidrocenrale ovde fungiraju kao centralni uredjaji za računanje sa telefonskim vodovima, teleks i kabl vodovima kao i cevovodima itd., pri čemu se

oblici energije i informacija prenose spoljnim stanicama, terminalima (priključenim domaćinstvima). Na toj liniji snabdevanja može se videti audio i video, radio i TV: Od klasičnih osnovnih oblika energije do elektronskih oblika informacija.

Uspon video kasete je, međutim, na toj listi snabdevanja doveo do novog momenta, a to je relativna nezavisnost korisnika od centralnog mesta snabdevanja. Da bi mogao čuti određenu muziku, morao si ranije ili da odeš na koncert - tako reći na bunar - ili si bio zavisian od radio-programa. Ploča je omogućila da ti, u principu, ono što želiš da čuješ, možeš čuti u svako doba. Sasvim je jasno da si zavisio od industrije gramofonskih ploča.

Video rikorder omogućava sličan individualni lični... pristup (access) filmu. Ako si ranije morao da ideš u bioskop (na bunar slika) ili si zavisio od programa TV centrale, onda si sada u mogućnosti da uz pomoć video kasete skoro u svako doba vidiš film koji želiš. Tako se i film kao nekada voda uselio u stan. "Filmovi sa video kasete u Vašem domu" je slogan kojim industrija zabave za sada dovodi u vezu video i

film, zapravo na nivo direktnog ličnog raspolaganja pritiskom na dugme. Svakako je i kod TV aparata pritiskom na dugme izlazila struja slike kao i električna struja; jedino je država odredjivala kakve će to slike biti, a sada posmatrač sam određuje. Zato i podnaslov poznatog video-časopisa glasi: "Časopis za privatnu televiziju". Bioskopski filmovi i porno filmovi, koji se ne prikazuju u javnim bioskopima, preko video-kasete su sačuvani i individualno pristupačni. Kupac ili iznajmljivač video kasete može filmove da gleda nezavisno od programa pozajmljivača ili države. Komercijalni posao je barem doveo do relativne nezavisnosti potrošača od države i tržišta. Video dakle jeste u principu, manje privatna televizija a mnogo više lično konzumiranje filma. Jer, video posao filmske industrije živi -još od starih filmova.

#### VEZA IZMEDJU FILMA I VIDEA

Film prodat kao video je jevtiniji i zato se njime može individualno raspolagati. Ono što je filmska industrija stvorila i što su njene firme za iznajmljivanje sakupile, sada se preko posrednika -

5  
jednako lancu potrošača - direktno dovodi u lični terminal sopstvenog doma. Video rikorder je dakle terminal, koji je priključen na međunarodnu filmsku industriju kao centar za snabdevanje. Kućni video je neka vrsta kompjutera sa slikom koji se individualno može koristiti samo za izdavanje a ne za ulaz podataka, tj. uobličavanje i proizvodnju. Video kao terminal filmske industrije ne pruža samo određeno snabdevanje, naime informaciju, obrazovanje, zabavu, materijal za korišćenje slobodnog vremena (naročito preko video igara), već preko videa film postaje knjiga. Videoteka od svakog doma čini filmski arhiv i muzej. Nakon zamrzivača za snabdevanje hranom koju u svako doba možemo uzeti, sada moderni dom ima na raspolaganju video za snabdevanje filmovima prema ličnom izboru. Ubuduće će sa teletekstom i elektronskim poručivanjem robe itd. - video kao prvi vizuelni kućni kompjuter postati neizbežni terminal za svako domaćinstvo koje funkcioniše po principu elektronike, i koji će u procesu dijaloga moći da vrši i daljinsku obradu podataka. Video će postati verniji i korisniji pas! Ovo neposredno

korišćenje informacija preko videa, kao i direktno lično konzumiranje filmova preko videa predstavlja samo prve korake u vezi između filma i videa. O značajnom preokretu, kao što je uticaj digitalne video tehnologije na filmsku estetiku biće reči u drugom poglavlju.

## II LIČNI FILM

Budućnost filma je u ličnom filmu, u filmu kao ličnom mediju, kao mediju ličnog izraza - u to su se dugo vremena mnogi zaklinjali. Danas više ne izgleda tako. Izgleda da su reči budućnosti Industrial Light and Magic.

Oko 1960.g. u Francuskoj nastaje teorija autorskog filma, po kojoj režiser koristi kameru kao pisac olovku, da bi na celuloidu ostavio trag svoje subjektivnosti. Ovu teoriju nam je poklonio "Nouvelle Vague" (Godar, Trifo, Šabrol, Rivet itd.) (Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette).

Ova teorija nanovo rekonstruiše istoriju filma kao istoriju autora, od Hičkoka (Hitchcock) do Koktoa (Cocteau), od Fric Langa (Fritz Lang) do Roselinija (Rossellini), od Hauarda Hoksa (Howard Hawks) do Bađa Betičera (Bud

Boetticher). Uspeh ovog novog talasa je u Evropi bio izuzetan ali i u drugim zemljama su se pojavili slični razvoji i režiseri: Felini (Fellini) i Antonioni (Antonioni), Ingmar Bergman (Ingmar Bergman) i Polanski (Polanski); od Švedske do Jugoslavije, od Engleske do Čehoslovačke, i "Mladi nemački film" je počinjao pod uticajem "Novog talasa". Evropski bioskop 60-tih godina je bio bioskop ličnih vizija, bioskop autora. Još radikalniju verziju ličnog filma čini tzv. "Avangardni i Underground film" kako u SAD tako i u Evropi, gde skoro sve radi jedna osoba sopstvenim rukama. U početku je lični film Evrope bio tako komercijalno uspešan, pre svega zbog toga što je proizveden sa jako malo novca - uporediti sa budžetom Holivuda - i iz tog razloga mnogo brže došao do tačke "break even point", pa je i stari Holivud postao nervozan i počeo je da razmišlja o svom skupocenom sistemu studija i zvezda. Zato su 70-tih godina i američki autorski režiseri kao što su Bob Rafaelson, Martin Skorsiz, Hal Ešbi, Majk Nikols, Džek Nikolson, Robert Altman, Denis Huper itd. dobili svoju šansu. Među lične autore "Novog

Holivuda", ubrajaju se između ostalih Bob Rafaelson (Bob Raffaelson) (Pet lakih komada, 1970), Džek Nikolson (Jack Nicholson) ("Rekao je da voziš", 1971) Nikolson je kao autor, producent i glumac krajem 60-tih godina igrao centralnu ulogu u filmovima Rafaelsona, Hupera (Hooper) i Helmana (Hellmann), pre nego što je stekao svetsku slavu filmom "Let iznad kukavičjeg gnezda" - Denis Huper (Goli u sedlu, 1969), Mo te Hel (Two Lane Black Top, 1970) Brajan de Palma (Brian De Palma) (Pozdravi, 1968. sa Robert de Nirom), Piter Bogdanović (Peter Bogdanovich) (Poslednja bioskopska predstava, 1971) Hal Ešbi (Hal Ashby) (Harold i Mod, 1971), Robert Altman (Robert Altman) (Meš, 1969), Martin Skorsiz (Martin Scorsese) (Bedne ulice, Mean Streets, 1973) itd. Tako su počeli i Džordž Lukas (George Lucas) (THX 1138, 1970 i Američki grafiti 1973) i Kopola (Coppola) (Kišni ljudi, 1968 - u kojem je Lukas bio asistent režije). Lukasova 16 mm verzija filma THN 1138, 15 min. čak je 1968. prikazana na festivalu kratkog metra u Oberhauzenu. Kopolin poziv, da radi u Americi, zasnovan je još na ovom poštovanju prema

evropskom autorskom bioskopu. Još mnogo godina ranije su, međutim, evropski autorski režiseri od Bergmana do Line Vertmiler (Lina Wertmüller) otpremljeni u Ameriku - mada su svi radili na proizvodnji finansijskih neuspeha - kao i Venders (Wenders). Uskoro je i "Novi Holivud" otkrio da se autorskim filmovima ne pune blagajne. Na izazov evropskog autorskog filma holivudski bioskop je u početku reagovao preuzimanjem evropskog koncepta. Ali kada se ova strategija na duže relacije nije pokazala kao optimalna, onda je ličnom filmu okrenuo leđa i ponovo se vratio industrijskom filmu. Ovaj put međutim preterano. Film Viljema Fridkina (William Friedkin) "Isterivač djavola" 1972. Kopolin "Kum" 1971, Spilbergova (Spielberg) "Ajkula" 1974. i film Džona Milijusa (John Millius) "Vetar i lav" 1974. (koji je 1968. takodje bio zastupljen u Oberhauzenu sa jednim kratkometražnim igranim filmom), označavaju početak onog mitskog američkog velikog bioskopa, koji krajem 70-tih godina slavi jedinstvene trijumfe, kao visoko-industrijalizovan i megatehnologizovan.

Industrijskim filmom, koji je poprimio gigantske razmere,

Holivud je pobedio evropski izazov, jer se iza problematike ličnog filma krila dilema nacionalizma: američki filmovi su naišli na međunarodnu publiku, a drugi filmovi su jedva imali i nacionalnu - pošto je američki način življenja odredjivao celokupnu zapadnu kulturu. Jer ko je još razumeo šta je lični film? Ko od publike, ko od kritike i ko od filmskih stvaralaca? Svi su se potajno stideli, što njihovi filmovi nisu bili nalik holivudskim filmovima. Taj stid je bio tako dubok i tajan, da je racionalizovan u teoriji. Smisao teorija je bio, da se legitimise otpad Holivuda. Pritisak i uticaj Holivuda, odnosno njegovog pandana, nezavisnog "Novog američkog filma", (New American Cinema), bio je tako jak, da je bilo potrebno racionalno legitimisanje ukoliko je neko želeo da snimi filmove različite od holivudskih ili od "Novog američkog filma". Holivud i Novi američki film osnovali su estetsku hegemoniju, jer izgleda da kultura proizvodi svoju specifičnu kontra-kulturu. Ne samo Holivud, već je i američka kontra-kultura obavezivala kao međunarodni uzor. Čak je i avangardni film meren prema

američkom merilu. Autorski film i nezavisni evropski avangardni film, oba fenomeni 60-tih godina, bili su rani pokušaji, da se američko nasleđe asimilira, prisvoji, preobrazi, da se međunarodni jezik slike personifikuje, regionalizuje, nacionalizuje. Rani pokušaji, jer je to, u filmu, započeto odvajanje Evrope od američkog preovladjivanja ponovljeno kasnije i u drugim umetničkim disciplinama, kao što su muzika i slikarstvo, na primer u regionalizovanju roka, sada je to nacionalni jezik od Nemačke do Italije, i u "Novom slikarstvu divljih".

Posledica ličnog filma nastaje iz sledeće dileme:

- a) američki filmovi nailaze na međunarodnu publiku;
  - b) filmovi drugih nacija jedva nailaze i na nacionalnu publiku;
- b) proizilazi iz a). Nije samo komercijalna činjenica, pred kojom se sme zažmureti, a to je da američki filmovi dobro prolaze u skoro svim zemljama sveta, obrnuto, međutim, nije slučaj, tj. da filmovi svih zemalja prolaze u Americi odnosno u svim drugim zemljama.
- To bi, bez sumnje, moglo da

se pripíše raznim razlozima, kao što su komercijalni, politički, estetski ili psihološki. Ostaje činjenica: ako nacionalna publika većinom identifikuje film kao medij sa američkim filmom, odnosno navikla je da ga tako identifikuje, onda će na nacionalni, regionalni film gledati drugačije, i smatrati ga odbojnim i nezadovoljavajućim. Relativni neuspeh nacionalnog filma na međunarodnom tržištu predstavlja naravno za lični film neku vrstu smrtonosnog hica, kojeg po svemu sudeći neće biti pošteđen ni Rock na sopstvenom jeziku. Do sada je po pravilu finansijski neuspeh ličnog, odnosno nacionalnog filma znao za dva izlaza: jedan je prilagodjavanje uz još više novca holivudskim uslovima proizvodnje i američkoj estetici, a drugi, istrajavanje uz pomoć državnih injekcija subvencije. Pošto, na primer, rok muzika nije subvencionirana od strane države kao što je komercijalni film, onda je lako pretpostaviti koliko dugo će još postojati domaće samostalno stvaranje iz oblasti roka i lako se može objasniti zašto karte izgledaju tako. Međutim, takodje treba postaviti pitanje, koliko dugo će još biti moguće nacionalno filmsko stvaranje veštački

održavati u životu uz pomoć državnih subvencija.

Lični film je dakle potajno bio skopčan sa problemom nacionalnosti. Da su lični filmovi zaista bili prihvaćeni, implikacija bi bila da se pitanje nacionalnog kulturnog identiteta ponovo postavi i da se na njega iskreno odgovori. Od toga se bežalo i u suštini se prema ličnim filmovima osećala odvratnost. Lični film će tek onda ponovo dobiti šansu, kada nacije svoj kulturni identitet ne budu više primale iz sumorne magle ideologija i kada umetnost postane deo života a ne deo kulturne politike. Za rešavanje ovog problema neće biti dovoljna gola subvencija neke sumnjive filmske industrije. Kao što i neverovatna subvencija operским kućama ne dovodi do kreativnog operskog stvaralaštva, već samo mumificira mrtvo telo jedne prošle kulture. Ovde nije reč samo jednostavno o činjenici, da i pored subvencioniranog rada opere nema "operkog stvaralaštva", u smislu da nastaju nove savremene opere, već je reč o tome da se uvek reprodukuju samo stare opere.

Koliko god država novac bude

izdvajala za svoju filmsku industriju, bukvalno neće biti pošteđena duhovne rasprave. Unapredjenje estetske i industrijske inovacije bi bez sumnje bila optimalna strategija da se unapredi regionalni film. Jer regionalni film ne znači da Bečlije prave samo filmove o Beču, isto tako lični film ne znači da se sve radi sopstvenim rukama.

### III LIČNO KONZUMIRANI FILM

Kada sam 1969. godine načinio svoje prve video-trake i video-instalacije, retko ko je u Austriji uopšte znao šta je video. Danas Austrijanci uglavnom pored televizijskog aparata imaju i svoj video-uredjaj. Tako se "Film" uselio u njihove stanove. "Filmovi na video-kasetama u Vašoj kući" je slogan, kojim industrija zabave dovodi u vezu video i film. Video-posao industrije živi od starih filmova. Uspešni bioskopski filmovi i porno-filmovi zabranjeni u "Javnosti" postaju individualno dostupni. Kupac ili pozajmljivač može puštati filmove kad hoće, nezavisno od iznajmljivanja i države. Komercijalni posao je barem načinio privremenu nezavisnost

potrošača od tržišta i države. Može li posle toga uslediti nezavisnost producenta? Film prodat kao video, tj. individualan prilaz iz ekonomskih razloga (jer je jevtin).

Ovo beskrajno lično ponovno iskorišćenje je, naravno, za filmsku industriju značilo proširenje i diferenciranje tržišta, što je ekonomski bilo neophodno. Pokazalo se naime, da je skoro 80% bioskopskih posetilaca ispod trideset godina starosti (mnoge statistike u Americi govore čak o 90% bioskopskih posetilaca ispod 25 godina starosti), što znači da odrasli ne odlaze u bioskop, jer im televizija sliku direktno isporučuje u kuću. Ko bi išao do bunara, kada već postoji vodovod. Naravno oni, koji ne žele da ostanu kod kuće u svetu odraslih i u svom slobodnom vremenu žive u svom svetu, odvojeni od odraslih - znači mladi. Filmska industrija proizvodi u osnovi samo više materijala, koji mladima služi kao medijum za razgraničavanje. Film je vezan za određeno stanje, za mladost. Vezanost omladine za film ponavlja samo kao pop-muzika pokret vezanosti stanja industrije slobodnog vremena. Oni koji

su to na vreme shvatili, naime grupe iz Novog Holivuda (New Hollywood) proizvode naučno-fantastične i avanturističke filmove, koje kritika nemoćno optužuje kao infantiliziranje bioskopa. Ali komercijalni bioskop sledi samo komercijalni pritisak, koji prozilazi iz prevrata socijalnog ponašanja. Kritici se može prebaciti da ne primećuje kako se naša celokupna kultura okreće mladima. Ako su u Nemačkoj sa razmakom najčitanije knjige Karla Maja (Karl May) i Hermana Hesea (Hermann Hesse), znači autora za mlade, onda to znači da omladina najviše čita, a ne odrasli. Dela koja su van interesa vezanog za stanje mladih, imaju jedva 2000 čitalaca u proseku. Bestseleri među njima dolaze na oko 15.000. Znači, zbog odraslih i kritike, kultura je sužena na stanje vezanosti za omladinu. Naše društvo se samo zbog toga otvara prema umetnosti koja je vezana za stanje ludaka, kako bi prikrilo tendenciju opšteg stanja vezanosti kulture, kako bi sakrilo koliko time i društvo samo postaje ludo.

Reakcija na vezanost filma za omladinu na osnovu socijalnih odnosa - i, kao što je rečeno, ova vezanost za

omladinu, može se videti i na drugim poljima, kao što su muzika, literatura, samo što je film, pošto nije subvencioniran, znači, nije tako nezavisan od socijalnih promena, morao brže i jasnije reagovati - je film na video-kasetama. Jer, u kvalitetu vode iz bunara (bioskop) i vode iz vodovoda (TV) postoji razlika. TV-filmovi su u svakom pogledu (erotika, napetost, nasilje, raskoš, estetika, komika, lepota, itd.) traljaviiji, beznačajniji, siromašniji od bioskopskih filmova.

Iz ove praznine tržište može ubirati svoj kapital. Naime, da donosi u kuću one filmove, koje televizija još nije prikazivala. Pored ličnog raspolaganja u svako doba (jer se memorišu i TV emisije), taj kriterijum koji proizilazi iz kvazi javnosti televizije kao državne ustanove i preko kojeg je sistem kućnog video-filma pre svega postao ulaz za porno filmove, je drugi razlog za povezivanje videa i filma. Sledeći korak će dakle biti, da se uštedi obilazni put preko bioskopa i da se za kućni video direktno proizvodi kućni bioskop. Naravno, i dalje će postojati bioskopi - baš zbog strategije mladih. Samo što se premijere u budućnosti neće



više održavati u bioskopskim salama, već će se spojiti 300 ili više kablovskih TV-stanica kako bi priredili gigantsku svetsku premijeru u svim domaćinstvima (u stilu prenosa uživo sportskih događaja). Zato će te ustanove plaćati više nego što se može zaraditi na slobodnom tržištu. Neće se više proizvoditi samo pornografski filmovi za tržište video kasete, već i atomski filmovi kao na primer "Dan posle". Ovaj trend će podržavati i tehnički razvoj, jer će ubuduće elektronski bioskop zameniti mehanički celuloidni bioskop. Holivud već sada proizvodi uglavnom sve više TV-serija. Nezavisna kablovska televizija (u konkurenciji sa TV i bioskopom) će zahtevati oštru privilegovanu zabavu. Spojiće se firme kablovske televizije, da bi za svoj sistem proizvodile sopstvene filmove, kako više ne bi zavisile od proizvodnje filmske industrije. Sistem video kasete za budućnost dakle znači neverovatno proširenje tržišta isporučivanja, tj. preko javnog bioskopa napolje u privatni dom. Sasvim je jasno da istorijski tehnički uslovi proizvodnje postaju izlišni i isprobavaće se novi video tehnički postupci,

jer su jevtiniji. Unapredjenje video-tehnologije na filmu za početak ima ovo pomeranje tržišta. Elektronski bioskop je, dakle, odraz elektronskog doma.

Ako je 60-tih godina izgledalo kao da će lični film ugroziti holivudsku industriju, onda se sada može utvrditi da je Holivud ovu relativnu pretnju poništio pomoću dve suprotne strategije. S jedne strane preko unapredjenja personalizacije same filmske proizvodnje. Od H. G. Ešbija do Roberta Altmana odjednom su donekle postojali lični holivudski filmovi. S druge strane, a to je ujedno bila i mnogo uspešnija strategija, preko neverovatno unapredjene tehnologizacije i industrijalizacije filmske proizvodnje ("Rat zvezda", "Bliski susret treće vrste", itd.). Moglo bi se, dakle, reći, da tendencija napušta ličnu proizvodnju i prelazi na lično konzumiranje. Dolazi do preokreta, do socijalnog pomeranja: ne postaju filmovi ličniji, individualniji, nego potrošnja. Uslovi proizvodnje ne postaju individualno više raspoloživi, to postaju uslovi potrošnje. Industrija je preživela, jer

je oslabila tendenciju ka ličnom filmu preko pojačanog napora ka ličnoj potrošnji. Džordž Lukas, Stiven Spilberg, Frensis Kopola su novi šoguni Holivuda. Njihovi superindustrijski filmovi su predznaci video-tehnologije za buduću kućni bioskop sa video kasetama, koji će biti obeležen paradoksom: Džinovski industrijski kompleks će proizvoditi robu za lično konzumiranje, što je proizvod industrijalizovaniji, utoliko će konzumiranje biti individualnije (na slobodnom raspolaganju u kućnom bioskopu).

Na kraju se ovde samo ponavlja kapitalistički zakon robe. Industrial Light and Magic su reči Lucas Film Enterprises-a!

#### IV MAGNETSKI VIDEO I ELEKTRONSKI BIOSKOP

Sasvim je jasno da se film i video ne zbližavaju samo preko ovog efemernog braka sakupljanja filmova na videu. Pored navedenih socijalnih i ekonomskih razloga postoje i inherentni razlozi u tehnološkom razvoju, koji zbližavaju film i video.

Otprilike od 1970. godine tom razvoju sam da ime prebioskop, parabioskop, postbioskop, umesto Expanded Cinema kako bi mogao da definišem

navedene tendencije: 1) vraćanje elementima pre industrijalizovane kinematografije, dakle elementima vizuelnih umetnosti 18. i 17. veka (prabioskop); 2) nusproizvodi, stranputice, odstupanja komercijalnog potrošnog filma (parabioskop) i 3) konačno magnetski sistem snimanja video kao naslednik mehaničke aparature preslikavanja filma (post-bioskop). Ovde se nalazi klica skopčanosti tehnologije videa i filma, koja određuje budućnost bioskopa.

70-tih godina video je počeo da se krijumčari u filmsku estetiku. U početku to nije bilo na tehničkom nivou, već više na estetskom. Pri tome mislim, da se za filmove nisu mnogo koristile tehničke mogućnosti videa, već su video scene i TV-sequence ubačene u do tada ne dirnuti tok filma. Film Nikolasa Rega (Nicholas Roeg) "Čovek koji je pao na zemlju" (sa David Bouvijem, David Bowie) ili film Hol Ešbija "Zbogom Mr. Čens" (sa Piter Selersom-Peter Sellers) jesu primeri za to. Ali bilo je i filmova koji su za filmsku estetiku koristili tehničke mogućnosti videa, ili su čitave filmove proizvodili

kao video i to prenosili na film. Na primer "200 motela" (1971) od Frenka Zape (Frank Zappa) i Žan Lik Godarov (Jean-Luc Godard) "Broj dva". Ja sam 1975. napisao scenario, koji nije koristio samo različite video tehnike, već je u tom filmu glavni lik bila video reporterka, to je film "Nevidljivi protivnici" (režija: Vali Export) (Vali Export). U mom sledećem scenariju za igrani film "Ljudi žene" (režija: Vali Export), polovinu vremena sačinjavale su video scene u crno-belom tehnici, a to su sve scene sećanja, fantazije, halucinacija, dok su scene realnosti na filmu snimane u boji. Dijalektika filma se zasnivala na napetosti između filmskih i video scena. Danas, 1983. tu tehniku koristi čak i jedan stari majstor kao što je Sem Pekinpo (Sam Peckinpah) (Ostermanov vikend). U 70-tim godinama je, dakle, bioskop počeo da koristi za sebe tehničke i estetske mogućnosti videa. Pri tome su značajnu ulogu imali filmovi kao "200 motela", zapravo muzički filmovi i video. Pop-muzika i film su zbog zajedničke povezanosti stanja, idealni partneri, jer su mediji mladih. Od kada se muzika više ne oglašava samo preko ploča i

radija, već izlazi iz televizora, muzika je morala da se predstavi i vizuelno. Krajem 60-tih godina je za to u emisijama kao "Beat Club", koje su koristile elektronske mogućnosti televizije, postojalo dosta primera. Sve više su, međutim, muzičari i muzičke firme samo radili svoje "videe", tj. "Video kills the radio star" ("Video ubija radio zvezdu"), kako glasi naslov popularne pesme iz 1980. Muzički video popularne muzike predstavljao je, takoreći, eksperimentalno odeljenje komercijalne umetnosti. Pri tome se upotrebljavala i mogućnost trik filma, kompjuterske animacije. Ti spotovi "popvidea" osnovali su svoju sopstvenu video kulturu, koju su koristili i video avangardisti kao Nam Džun Pajk (Nam June Paik) i Dara Birnbaum (Dara Birnbaum). Dodatne signale predstavljaju i poslednjih godina sve popularnije kućne video igre. Kompjuterizovane i videotehničke estetike su dakle u kasnim 70-tim godinama primarno stvorene od muzičkih videa, čiji se uticaj na filmsku industriju ne sme poćceniti i koje će u 80-tim imati veliku budućnost kakoo kao umetnički oblik tako i kao zabava. Mnogi umetnici, kao na

primer Lori Anderson (Laurie Anderson), će svoje aktivnosti proširiti sa čisto videografske dokumentacije svog izvodjenja na izvodjenje uz pomoć videotehnike. Kvadruplum-audio, video, radio, televizija - ne postaju samo sve više baza za umetničko stvaralaštvo, nego, pre svega, prisiljavaju komercijalnu filmsku industriju, da u oblasti tehnologije drži korak tj. da film, pronalazak 19. veka, ljudskog veka, pretvori u elektronski medij. Finansijski uspesi kao "Rat Zvezda", "Lovci na izgubljeno blago", "E.T.", "Bliski susret treće vrste", ili "Ljudi mačke" i "Jedan iz srca" jesu rezultati ujedinjenog napora filmske industrije, da reaguje na pretnju koju stvara lični-film, a, ujedno, i da nadigra elektronske medije. Zato ovi filmovi ne nastaju više preko čistog preslikavanja spoljne stvarnosti, kao u komercijalnom bioskopu, nego se ispred kamere, uz neverovatan trošak, podiže veštačka stvarnost. Tek tada kamera stupa u akciju, a njen rezultat se još preradjuje u specijalnim laboratorijama za trik. Zato studio-set za jedan takav film više liči na mešavinu pozorišta i

kompjuterske centrale nego stvarnosti, koja treba da se snimi. Tu rade ljudi za specijalne efekte, mašinisti, modelari, vajari, električari, kompjuterski grafičari itd. Dizajner i arhitekta su skoro važni kao i režiser i čovek zadužen za specijalne efekte. Na primer "Blejdraner" (Ridley Skota) (Ridley Scott). "Ono što nama treba su vajari, mašinisti i modelari. Ono što nam ne treba su filmski stvaraoci koji kažu, "učiniću sve da radim za Vas", kaže Tom Smit (Tom Smith), generalni direktor Industrial Light and Magic (ILM). Kod ILM-a, u odeljenju za specijalne efekte Lukas-filma radi oko 90 mladih ljudi (između ostalog u proseku mlađji od 30 godina) u razvoju tehnologije filma i videa, kompjuterskog istraživanja i digitalne tehnologije. Lukas ide čak tako daleko, da se odriče studija za snimanje, više voli da ga iznajmljuje. Zato podiže prostorije za reprodukciju i postprodukciju. Lukas nedvosmisleno vidi budućnost u vezi između filma i videa: "Sada odlazimo s onu stranu filma. Ko god je imao posla sa filmom, a naročito svako ko je montirao film, shvata u koliko je meri film glupa

ideja iz devetnaestog veka. Svako ko je pocepao perforaciju ili pokušao da prikaže prvu grubu montažu, zna da je jedina stvar o kojoj brine da li će se filmska traka prekinuti. Udjete u video i elektronsku tehnologiju i shvatite koliko je savršena i otišla daleko napred u odnosu na ma šta u filmu. To je naprosto jedan potpuno drugačiji svet. A onda njega kombinujete sa digitalnom tehnologijom pa ste čitave svetlosne godine uznapredovali čak i u odnosu na video".

Lukas dakle razvija digitalni sistem postprodukcije i digitalni uređaj za kopiranje filma, koji, u principu, dopušta svaku mogućnost naknadnog zahvata na celuloid, tj. omogućava trik efekte. Težište stavlja na postprodukcione operacije, kako bi prednjačio i na tehnološkoj strani, na primer kako se radi film ili TV-komad. Tako on i Kopola rade zajedno sa firmom Sony na jednom video Setup-u sa velikom moći razlaganja od 1.100 linija, skoro duplo od dosadašnjeg. Time video slika po kvalitetu skoro odgovara filmskoj slici. Zatim se ta video slika sa velikom moći razlaganja memoriše u digitalni štampač, uveličava se i pretvara se u filmski kvalitet. Taj

postupak, koji je još bio na početku, doveo je do toga, da se u Kopolinom filmu "Jedan iz srca" nisu razlikovali video snimci od filmskih snimaka.

Kopola je za tu tendenciju skopčavanja filmske i video tehnologije, koja takodje uključuje i lasere, animirane efekte, mikrokomputerizaciju i grafiku u boji, uveo izraz "elektronski bioskop". On u postupku spajanja videa i filma vidi najznačajniji događaj u proizvodnji igranog filma od pronalaska zvučnog filma. Njegova kombinacija filmske i video tehnike cilja na to, da preko kvazi elektronskog Storyboard-a tačnije podesi fazu preprodukcije i postprodukcije na pravi proizvod. Konvencionalni Storyboard je koncentracija crteža, skice, fotografije za svaku scenu opisanu u scenariju, koja predstavlja smernice za snimanje na licu mesta, od kojih neki režiseri, kao Hičkok, jedva da odstupaju. Uz pomoć videa i kompjuterske animacije sada te skice i fotografije mogu, u postupku pojedinačne slike, zajednički da se kopiraju u već vizuelizovani scenario, u vizuelnu sirovu verziju filma, uz koji se

još dodaju dijalozi, zvuci i muzika. Tako se zamisli autora i režisera mogu precizno formulirati i pre samog snimanja. Paralelno sa snimanjem filmskom kamerom, što je mešavina filmske i video kamere, okreće se i Storyboard-video traka. Tako se vidi koje trake su podobne. Na taj način se postepeno zamenjuju pojedinačne slike video trake sa "filmovanim" scenama. Uz pomoć elektronskog Storyboard-a može se eksperimentirati u toku snimanja montažom i muzikom i takodje se prelaz sa simuliranih na prave scene može učiniti nevidljivim.

Domišljata tehnika, međjutim, ne zamenjuje naraciju, a elektronski Storyboard ne zamenjuje dobru priču. Kao pionir elektronskog bioskopa Kopola je doživeo sudbinu svih pionira. Propao je njegov pokušaj da neverovatno unapredjenu filmsku tehnologiju vrati sa zvezdanih prostora na zemlju, iako se sklonio na spektakularno mesto, kao Las Vegas, u kojem su trik efekti mogli donekle prirodno da izgledaju.

Ipak je taj film veliki uspeh. To što je Kopola svoj Zoetrope studio, u kojem je u

potpunosti snimljen film "Jedan iz srca", i koji je rebao da postane radno mesto elektronskog bioskopa, doveo u opasnost baš zbog finansijskog neuspeha prvog pokušaja elektronskog bioskopa, predstavlja poznati odjek istorije.

Uopšte je naracija slabost raznih pokušaja elektronskog bioskopa. Zato radnju uzima po dobro oprobanoj uzoru kao naučnu fantastiku, fantastiku i strip. Unapredjenoj tehnologiji, nasuprot, stoji zbog komercijalne prinude za finansijski uspeh-retrogradna naracija. Lukas je toga sasvim svestan, i zbog toga kaže: "Mrzim scenarije, mrzim fabulu" i na avangardne filmove gleda na svoj način: "Tvrdim da eksperimentalni film nema fabulu i nema likove, ali, ipak, ima emocionalnu sadržinu. I sam sam malo eksperimentisao. Pokušao sam da obavim taj prelaz. To sam pokušao u THX. THX je moje najbolje iskustvo, to je bio kao svojeručno radjen film (hands-on movie)". Pri tome misli na razliku koju pravi Skot Bartlet (Scott Bartlett) između avangarde i holivudskog filma kao "hands on" i "hands off", dakle filmova gde autor svojeručno radi sve ili ništa. Lukas znači misli na ne-narativne filmove. THX i

More American Graffiti su za njega bili pokušaji u tom pravcu, reakcija je, međutim, bila:

"To je suviše bizarno i isuviše iscepkano. To su bili komercijalni pokušaji da se bavim onim čime sam želeo da se bavim. A sada dolazim do tačke gde više ne moram da pravim komercijalnu verziju. Mogu da radim što god želim, bez obzira koliko bilo otkaćeno, bez obzira koliko bilo neprihvatljivo za publiku".

Ovde ponovo osećamo potrebu za ličnim filmom, ali i protiv optora publike. Ali svaki put kada je bioskop iz čarobne kutije pokušavao da prenese emocionalni sadržaj, kao u "Jedan iz srca" ili "1941" (Spilberg), stvar je propala. Zato najčešće, kao mudri trgovci premeštaju svoj bioskop iz čarobne kutije u svemir ili stravu i fantaziju, u stari provereni žanr kao što je avanturistički film. Voze se

novim vozovima na starim šinama (iz nesigurnosti i zato što, u suprotnom, publika ne bi pristala na vožnju). Lukas, koji je sa Kopolom prvobitno započeo American Zoetrope, to zna i zato nije propao, naprotiv. Taj konflikt između unapredjene tehnologije i retrogradne naracije čini da bioskop iz čarobne kutije

deluje kao bioskop sa igračkama. S druge strane, šta da rade mladići kada se radi o loo miliona šilinga, koji se opet moraju vratiti, jer industrija ne dobija subvencije? Taj potez ka infantilizaciji se može naći i kod tako zvane avangardne umetnosti. Jer u suštini nije velika razlika između arheologije Ane i Patrika Poirier (Anne i Patrick Poirier) i "Lovaca na izgubljeni kovčeg", između Džon Milijusovog filma "Conan", Džon Bormanovog "Mača kralja Artura" i nekih junaka individualne mitologije. Prigovori evropske kritike holivudskom bioskopu iz čarobne kutije izgledaju smešni pred činjenicom, da ista kritika do nebesa uzdiže evropsku umetnost iz kutije za igračke. Tendencije heroizacije i ritualizacije u evropskoj umetnosti su često ne samo tehnički, već su i sadržajno oskudnije od nekih holivudskih filmova.

Za tu novu elektronsku naraciju bi, dakle, ova nova tehnologija bila potrebna. Do sada je bilo dovoljno da se oprobani primeri naracije, kao što su izloženi u klasičnim remek delima trilera, strave i užasa, naučne fantastike, avanture i stripa, rastegnu suptilno i do granice parodije.

Takva eksploatacija klasičnih primera naracije, taj trend ka stvaranju remake-a, od filma "Ljudi mačke" do filma "Stvar", kao i to delovanje klasične naracije do kraja, to izopačeno komadanje klasičnog filmskog jezika koje odaje neverovatno poznavanje istorije filma (Lukas, Spilberg, itd.) i u toku snimanja bez pauze gledačke po metodi: u koliko i u kojim filmovima je već snimljen skok preko ambisa, kakav je bio položaj kamere, kakva je montaža i kako se sve to može učiniti još efektnijim, šta se još može izmisliti, kako postaviti kameru i dobiti više iznenadjenja itd.) sve to, međutim, ne može neprekidno trajati. Jednog dana će elektronski bioskop preistorije morati da se vrati iz svemira na zemlju, u stvarnost, i moraće koristiti elektronsku estetiku, što je i prvi znak budućeg realnog elektronskog sveta.

Ovde će eventualno moći da se vrate na nove narativne strukture avangarde, od Holis Frempton (Hollis Frampton) do Ivon Rajner (Yvonne Rainer). Lično rečeno, mojim filmovima i filmovima Vali Ekspert "Nevidljivi protivnici", i "Ljudi žene", bio je

potreban tehnički "know how" i finansijske jasle Holivuda, a Holivud bi mogao da koristi moje narativne strategije. Jer kod transmisija ljudskih poruka i sadržaja odnosno kod emocionalnih vrednosti bioskop igračaka iz kutije sa trikovima još ima problema. Ne uzimajući to u obzir Evropa je, izuzev Engleske, na najboljem putu da zbog velikog američkog preimućstva po pitanju tehnologije, izgubi priključak na međunarodno filmsko tržište. U tom pogledu Australija i Japan imaju više šansi. Situacija sa bioskopom će uskoro biti kao i u poslu svemirskih putovanja, tj. one druge industrije budućnosti, u kojoj je u Evropi sve slabija prateća industrija.

#### V VIDEO IGRE I MUZIČKI VIDEO

Godine 1978. na tržištu se nije pojavio samo film "Rat Zvezda", već i prva elektronska video igra japanske firme "Taito", pod nazivom "Space invaders" ("Napadači iz svemira"). Ubrzo posle toga pojavio se popularni "Pac Man". Televizija, odnosno elektronski proizvedene ikone, su preko tih video igara, elektronskih kutija sa igračkama koje poseduju ekran, ubrzo postali poznati

vizuelni objekti. Bum filmova i knjiga naučne fantastike nastavljen je kroz video igre, u kojima se bore vasioni brodovi i vasioni avioni, i u kojima sami igrači mogu upravljati ratom zvezda na video ekranima. Jedno što se može reći, to je da se video igre brže probijaju od video umetnosti. Ovde postaje vidljiv restaurativni konzervativni trend visoke kulture, koji nova dostignuća vrlo rado odbacuje u stranu, i to ka glavnim strujanjima pop kulture, koja je mnogo otvorenija za nove stvari.

Vizualni video igara sve su se jasnije približavali filmskim slikama, na kraju su se pojavile čitave filmske scene u obliku video igara. Atari je na tržište doveo Supermena, takodje i Spiderman-a, Parker Brothers "Imperija uzvraća udarac" itd. junaci stripova postaju video igre, video igre kao Defender (Branitelj) i Berzerk postaju stripovi. Postoje posebni brojevi časopisa video igara i takmičenja u video igrama. Bucker and Garcia su objavili hit singl "Pac Man Fever", koji se popeo na top-listi. Pritendersi su pevali o "Space Invaders", a grupa MI-SEX o "Computer Games". Video igre su postale

ključni deo američkog stila života, svejedno da li preko filmova temeljenim na video igrama, ili preko video igara temeljenim na filmovima. Ultimna funkcija filma, videa, video igara, kompjuterske animacije jeste novi film Volta Diznija (Walt Disney) "Tron", u kojem mladi dizajner igre ulazi u svet kompjutera. Tu video igre postaju realnost. Tako se on u bici na život i smrt sukobljava sa sopstvenim kreaturama. Sasvim je razumljivo da je u međuvremenu nastalo već 5 video igara baziranih na filmu "Tron". Muziku za ovaj film napisao je Vendi Carlos (Wendy Carlos), njegov/njen (Vendi je promenio pol i postao žena) sinti-zvuk je određivao ton u filmu "Paklena pomorandža" (Clockwork Orange). U filmu "Tron" ljudi zaista izgledaju kao delovi elektronskih video igara. Poništena je sila teže, svetlosni krugovi lebde neverovatnom brzinom kroz prostor, ljudi su okruženi auratskim svetlom, pretvaraju se u arabeske kompjuterizovane svetlosne linije i ponovo postaju ljudi od krvi i mesa. Zato i reklama za ovaj film glasi: "Film koji fantaziju video igara čini realnom". Elektronske igre, kompjuterska grafika, tehnologija filma i

videa, muzika sintisajzera i fantazme pop-kulture ujedinjuju se u filmu "Tron" u prvi vrhunac "digitalnog bioskopa", mada ne i umetnički. Uporedljiv muzički film kao "Zid" ("The Wall") Alena Parkera (Alan Parker) i Rodžera Votera (Roger Waters) (Pink Floyd) jeste, i pored sekvenci crtanog filma, već zaostao i u narativnom i u tehničkom nivou. "Ratne igre" Dž. Bedhema (J. Badham) predstavljaju fuziju kompjuterskih igara i filma. Od televizijske mreže nacije (videti film "TV-mreža" sa Finč (Finch) i Danavej (Dunaway), režija: Sidni Lumet (Sidney Lumet) i kabelaške TV do Arcade America, u čijim halama su elektronske kompjuterske i video igre smenile automate za novac, flipere itd. prostire se video kontinent i video era, fabrika informacija i zabave, u kojoj raste generacija srodniža ikonama kompjuterskih igara nego znacima prirode. Filmska industrija mora da radi za tu generaciju ekcesivno preplavljenu grafičkim dražima, jer to propisuju socijalne zakonitosti naše društvene evolucije, koje ja obuhvatam šlagvortom "vezanost za stanje". Da bi se kod te omladine opsednute

medijima postigao uspeh, potrebno je da filmska industrija izvrši prilagodjavanje ne samo tema već i svoje tehnologije. Sada se približavamo glavnoj tezi ovog članka, kao što je već pomenuto u naslovu, a to je da video tehnologija počinje sve više da određuje filmsku estetiku i sve više će je određivati. Mnogi finansijski uspesi holivudskih filmova (uz već navedene dodajem i film "Altered States" Kena Rasela i "Wolfen" Vaddajta (Wadlight), već su obeleženi, tematski i tehnički, tehnologijom elektronike i videa!

#### ROK VIDEO

Kod ovog susreta filma i videa je, kako je već pomenuto, značajnu ulogu imao muzički video, pop video, rok video. Ovde i alternativna scena i industrija prate avangardistički trag. Povezivanje zvučnog sveta i sveta slike, zvuka i slike, nije počelo tek zvučnim filmom, već je pod pojmom sinestetike vekovima činilo centralnu temu avangarde. Od strane pesnika (Remboa) slikara (Kupke, Klea, Mondrijana, Kandinskog), filma (Leopold Sirvaž, "Rythme Colore" 1913), muzičara

(Hendlove vatromet-muzike, Skrjabina) uvek se traže korespondencije između boja i zvuka.

(Isključivo za svrhu ove optofonetike izradjeni su instrumenti: perspektivna lauta od Arcimboldia (Arcimboldi) u 16-tom veku, orgulja boja, klaviri od Kastela (Castell) i Lasla (Laslo) do svetlosnih orgulja današnjih diskoteka. Lajt-šou psihodelične muzike i rok koncerti su popularizovani oblici ovog asocijativnog vezivanja između različitih nadražaja čula, ali i njihovo tehničko unapredjenje. Lajt-šou je tako reći predstavljao prethodnika muzičkog videa. Uspeh programa uživo, koji je predstavljao vezu između zvuka i slike, doveo je do razmišljanja da se muzika i u reproduktivnim medijima mora vizualizovati, na televiziji kao i na video-promotion-tapes. Zato sada postoje underground firme kao "Tapet Video" iz Kalifornije, koje prikazuju muzička video ostvarenja grupe "Devo", "Dead Kennedys", "Judy Nylon", "Tuxedo Moon", "Thorbbing Gristle" itd. kao i etablirane kompanije. Warner Home Video u odgovarajućim novinama daje oglase za Roda Stjuarda (Rod Stewart), Blondie, The Kinks, Gary Newman ("The Electronic

Wizardy that makes Numan a truely Rock'n Roll experience...this astonishing video concert...") ("Elektronske čarolije Njumena čine istinskim rokenrol doživljajem...ovaj zapanjujući video koncert...") Ne peva samo grupa Buggles "Video kills the radio star, in my mind and in my car, we can't rewind, we have gone to far, pictures came and took your hart, put the blame on VTR" ("Video ubija radio zvezdu, u mom umu i automobilu, ne možemo da premotamo unatrag, otišli smo predaleko, slike su došle i osvojile tvoje srce, zato je kriv VTR"), već su i kompanije kao Warner Brothers, Columbia Records, RCA, MCA i Pioneer osnovali sopstvena video odeljenja, jer je kablovska televizija kao, i Late Night Television postala čarobnom zemljom Rock'n Roll Promotion Tapes-a. Možda video bum može savladati ekonomsku i stvaralačku depresiju industrije gramofonskih ploča. Započela je Rock-video era. Nova reč industrije gramofonskih ploča je video-disk, video ploča. Sasvim je razumljivo da i ovaj razvoj proističe iz komercijalnog pritiska, zapravo iz TV-šoua kao "Top of the pops" u Engleskoj, "Formel I" u SR Nemačkoj ili

"OK" u Austriji. Činjenica, da je TV postala važan ako ne i važniji promotor za ploču, primorava industriju da ploču dobro i vizualizira. Prvi vrhunci rok videa su pesme grupe Blondie "Eat to the Beat", Paul McCartney "Back to the Egg", David Bowie "Ashes to Ashes", David Byrnes "One's in a Lifetime", Michael Jackson "Beat It" i "Billie Jean", Lou Reeds "My Name is Mok", kao i neke Promotion Tapes grupe Abba, Roxy Music, Grace Johns, Culture Club kao i Captain Beefheart itd. Chris Stein i Blondie o muzičkom videu: "Nema sumnje da će to biti naša budućnost"...Moogy Klinkman iz Nju Jorka: "Video industrija će zameniti industriju gramofonskih ploča kao medij kućne zabave". Ovaj članak je po svojim osnovnim crtama napisan već pre vek i po. U međuvremenu su se potpuno ispunili njegovi proročanski aspekti. U Nju Jorku postoji stanica kabeleske TV "MTV" (Music Television) koja neprekidno 24 časa emituje isključivo rok video. "Rok video je iskra muzičke revolucije", kaže se u članku TIME-a (26.12.83, br.52), "Sing a song of seeing" ("Otpevaj pesmu o gledanju"). MTV je avgusta 1983. započela sa 300 kabel-outlets, sada ih ima 2000,

broj učesnika je od 2,5 mil. domaćinstava porastao na 17,5 mil. MTV je TV preduzeće novijeg vremena, koje se nalazi u najbržoj ekspanziji, u zemlji u kojoj već sada postoji oko 200 programa, koji emituju samo rok video! -Hvala bogu- još uvek gramofonska ploča omogućuje prodaju a nije sama proizvod prodaje. Iz tog razloga je na rok videu dato više umetničkih sloboda nego što je to slučaj na samim pločama. Ipak rok video na prodaju ploča deluje jako reklamno. Da, postoje čak grupe, koje bez svojih muzičkih video ostvarenja uopšte ne bi postojale, jer je njihova muzika suviše neinteresantna. Norman Fannik (Norman Fannick), vice predsednik firme Warner Communications, kum MTV-a; "Mislim, da Duran Duran svoj život duguje MTV-u". Grupa Duran Duran: "MTV je orudje koje nas je proslavilo u Americi". Međutim, i muzički priznate zvezde povećavaju prodaju ploča preko muzičkog videa. Dan nakon što je u emisiji engleske TV "Top of the Pops" prikazan video za muzički Youth-hit, prodato je 300.000 singl ploča. Triler (Thriller), megahit album Majkla Džeksona, Fred Astera video ere, prodan je već u 2 mil ploča u SAD, a kada je

njegov prvi video "Billie Jean" stigao u klubove i TV stanice, prodato je dodatnih 10 miliona primeraka singl ploče. Tako je Džekson potrošio 1,1 mil dolara za 14-to minutni muzički video za svoju LP ploču "Thriller", koja se na tržištu nalazila već godinu dana a nedeljno je prodavano 200.000 primeraka. Nakon što je muzički video sa ploče "Thriller" emitovan na MTV, u roku od 5 dana prodato je novih 600.000 LP-a. To je primer za video energiju. Uostalom: 63% MTV-gledalaca je ispod 25 godina starosti, 40% ima 25 ili više.

Film "Flešdens" je poslednji iz niza fuzija (Tron: video igre i film, Ratne igre: kompjuterske igre i film), naime rok, rok video i film.

Zapaljena je dakle rok video revolucija, "the vid blitz". Svaki pop pevač radi 1-4 videa za svoj novi LP, koji u proseku koštaju 35.000 dolara, ali i mnogo više kao npr.: 150.000 dolara za "Beat it", Majkla Džeksona, ili videclip "Pressure" Bili Džoela (Billie Joel) sa 200.000 dolara. "Sada se preko videa može obratiti posebna pažnja na sadržinu i formu pesama" primećuje August Darnel (August Darnell) iz Kid Creole and the Coconuts. Najvažnije pri tome je, da

muzički video postaje centar jedne nove estetike, i u ovom trenutku istorijski najnaprednije laboratorije za nove estetske strategije, koja se odnosi kako na tehniku, vizuelni stil tako i na naraciju. Pošto se za 3-4 minuta mora ispričati song priča, naspram dvočasovnog holivudskog filma, i komercijalni popvideo se približava svom efektu po Splitting-u, simultanosti, fragmentarnosti naracije, surealnosti i izveštačenosti kompozicije slike, po brzini montaže i po novini inovantnosti.

Novi holivudski režiser Pol Šreder (Paul Schrader) ("Ljudi mačke", scenarist "Taksiste") tačno primećuje povezanost između razvoja filma i muzičkog videa kao oblik umetnosti: "Tehnički video predstavlja najnoviji hepening u filmskoj industriji. To je divno mesto za reditelje, da izoštre svoj vizuelni osećaj". Iako su mnogi muzički videi samo prošireni, i vremenski produženi reklamni snimci, i veliki broj popvideo reditelja potiče iz industrije reklamnog filma - to je ipak mesto na kojima se u ovom trenutku video umetnost razvija dalje, jer u zvanično poslovanju umetnosti i društva prvim

video umetnicima nisu stavila na raspolaganje dovoljno sredstava, kako bi mogli dalje da razvijaju svoju umetnost.

Čak se i u industrijskom oblikovanju muzičkog videa može videti više video umetnosti, više slobode, eksperimenta i napretka kod vizuelnog dizajna nego kod većine umetničkih videa umetničke scene: to pripada paradoksima kapitalističkog društva. Zato ponovo dolazi do raskidanja - kao i u vreme Pop Arta - barijera između avangardne umetnosti i popularne kulture, što se može videti po prvim takmičenjima muzičkih videa, gde se isto poštuju komercijalni i avangardni umetnici. Muzički video predstavlja novu fazu Pop Arta. Muzički video je novi oblik umetnosti. Za ovaj novi oblik umetnosti postoje već i nagrade. Britanska "Academy of Film and Television Arts" dodelila je 1982 nagrade za "The best British Music Promos koji od 1981. predstavlja najboljih 20 Pop-Promos (Promotion clips za pop muziku), od preko 100 uručenih videa. Rasel Mulkahi (Russell Mulcahy), rođeni australijanac, dobio je posebnu nagradu za svoj "outstanding contribution" za razvoj Pop-Promosa u V.

Britaniji. Godine 1979. napravio je slavni video grupe Buggles: "Video killed the Radio Star", 1973. i je sa svojim kratkometražnim filmom "Contrived Mindflashes" pobedio na filmskom festivalu u Sidneju. Među 20 najboljih Pop-Promos u 1982. ubrajaju se (pri čemu, između ostalog, kod umetničkog reditelja i reditelja muzičkog videa vlada, izgleda, ista neravnopravnost kao i između pisca scenarija i režisera na filmu. Zato ću uvek navoditi umetničkog reditelja). 20. najboljih muzičkih video ostvarenja su između ostalog: Bili Džoel, "Pressure", reditelj Rasel Mulkahi, umetnički reditelj Brus Valmsli (Bruce Walmsley), Asia, "Heat of the Moment", red. Todli Krin (Todley Creme), Džo Džekson (Joe Jackson), "Real Man", red. Stivi Baron (Steve Barron), umet. red. Brus Hil (Bruce Hill), Malkolm Meklaren (Malcolm MacLarren, "Buffalo Gals", red. Malkolm Meklaren), The Kinks, "Come Dancing", red. Džulijan Templ (Julian Temple), umet. red. Rodžer Barton (Roger Burton), Piter Gabriel (Peter Gabriel), "Shock the Monkey", red. Brajan Grant, Brian Grant,

umet.red.Brus Valmsli....

Uz najpoznatije britanske reditelje muzičkog videa uz Mulkanija, nedostaje još Stivi Baron, Brajan Grant i Džulijan Templ. Templ je kao reditelj posebno zanimljiv, jer je snimio punkfilm Malkolma Meklarena "The great Rock'n Roll Swindle" ("Velika rok'n rol prevara") i nedavno je za britansku televiziju snimio zadivljujući film "It is all true - a cautionary tale about the video age". Časopis Heavy Metal je septembra 1983. dodelio prve nagrade H.M. Music: VIDEO AWARDS: najbolji muzički video godine "Shock the Monkey" Pitera Gabriela, reditelj: Brajan Grant. Ali takodje i "Siberia", muzika Love of Life Orchestra avangardnog kompozitora Pitera Gordona (Peter Gordon) red. Kit Ficdžerald (Fitzgerald) i Džon Sanborn (John Sanborn), dvojici avangardnih video umetnika, kao i pesmi "Come on Eileen" od Dexy's Midnight Runners, red. Džulijan Templ. Najbolji reditelj: Rasel

Malkahi za "Allen Town", pevač: Bili Džoel. Takodje je nominovan bio i Tomas Dolbi (Thomas Dolby) za "She blinded me with Science".

Najbolje izvodjenje grupe: The Clash za "Rock the Casbah"; za najbolje izvodjenje medju muškarcima nagradu je dobio avangardni bubnjar David Sintigem (David Santeeghem) za "Ear to the Ground", red. Kit Ficdžerald i Džon Sanborn.

Za najbolje izvodjenje medju ženama nagradu je dobila Toni Bazil (Toni Basil) za "Mikke" red. Toni Bazil sama.

Najbolja umetnička direkcija: The Wolfe Company za "Mexican Radio", grupe Wall of Voodoo, reditelj Frensis Delia (Francis Delia).

Najbolji specijalni efekti: Din Vinkler (Dean Winkler), Džo Sanborn i Kit Ficdžerald za "Big Electric Cat", pevač Adrijan Belou (Adrian Below).

Tipična mešavina avangarde, semikomerca i komerca nalazi se u nagradi za najbolju kompilaciju muzičkog videa, naime radi se o The Tubes Video, reditelj Rasel Malkahi, takodje i "New Video", Antarcitic-e, reditelj Kit Ficdžerald, Sanborn i Piter Gordon i konačno "Physical" Olivije Njutn-Džon (Olivia Newton-John).

Heavy Metal je već sagradio i počasnu salu za muzički video, izmedju ostalog i "Ashes to Ashes" Dejvida Bouvija (David Bowie) ili

"Popmusik", reditelj Brajan Grant i "Lake Placid", reditelj Nem Džun Pajk (Nam Jun Paik).

Pogrešno je medjutim govoriti kao Time: "nije bilo niti jednog pionira, niti jednog trenutka nije bilo znaka inspiracije". Jer muzički video je direktan nastavak određenih produkcija avangardnog filma; npr.: naslov "Youth Music for your Eyes" od M.C.A. kućni video za paket od 13 delova je repriza Viking Eggeling - filmskog programa "Muzika za gledanje".

Po razvoju avangardnog filma sve do masovno-medijalnog muzičkog videa, tačno se može prepoznati uloga avangarde, može se konstituisati pojam "avangarde", a taj pojam bi teorija postmoderne vrlo rado uklonila protivno svim činjenicama.

Ovde uticaj avangarde zaslužuje ispitivanje modela. Jer ljudi avangarde osvajaju nove teme za film, nove tehnike i stilove, zbog kojih ih društvo diskriminira, kažnjava i egzistencijalno ugrožava. Njih kasnije filmska industrija prihvata kao preobražene i oslabljene. Ta kradja od avangarde javlja se u svim oblastima: filmu, literaturi, muzici, jeste izraz zakonitosti po kojoj jedan rasipa svoju egzistenciju za svoj pronalazak, a drugi na

tome zaradjuje svoju egzistenciju. Time se prvi ekstremno kažnjava, dok drugi biva nagrađen. To se može dogoditi samo u društvu laži. Verovatno nema nijednog filma koji je svojevremeno srušio toliko tabua kao "Flaming Creatures" 1963. Džeka Smita (Jack Smith), jedan do te mere andergraund film da nije smeo da se prikaže na avangardnom filmskom festivalu u Noku (Knokke), već samo izvan zvaničnog festivala u hotelskoj sobi. Ovaj film u crno-belom tehnicu koji nam danas izgleda potpuno blago, eksplicitno je uvek na film homoseksualnost i one karaktere, koje će kasnije Endi Vorhol (Andy Warhol) koristiti (delom su i isti glumci). I to se može reći i za film "Scorpio Rising" 1963., Keneta Endžera (Kenneth Anger). Oba filmska reditelja su završila na sudu, bili su progonjeni, finansijski opljačkani itd. ali ipak su oni bili ti što su otvorili kapije pred plimom pornografskih filmova kao što su: "Emanuela", "Madam X", "Priča o devojci O", homoseksualnim umetničkim filmovima Roze fon Praunhajm (Rosa von Praunheim), Fasbindera (Fassbinder), Verner Šretera (Werner Schroeter), Frenk Riploa (Frank Ripplöh) i pre svega erotskim holivudskim



filmovima. Smit nakon toga nikada više nije mogao da dovrši film, ali su zato njegovi nasljednici dobijali subvencije i festivalske nagrade. Endžer je preživio zahvaljujući svojoj knjizi "Holivud Vavilon" (Hollywood Babylon). Zato mu je trebalo 12 godina da dovrši film "Lucifer Rising". Urbana kultura omladine, fetišizam motora, upotreba rok'n rola, homoerotizam, medijski citati, sugestivna i asocijativna montaža filma "Scorpio Rising" ponovo se nalaze u holivudskim filmovima ("Divlji andjeli", "Goli u sedlu", "Ponoćni kauboj", "Glavna ulica", "Američki grafiti", itd.). Medjutim, sva optička čuda Engerovog filma ipak ne bih zamenio za sve trikove filma "Bliski susreti treće vrste". U Holivudu su sličan uticaj imali filmovi Vorhola, koji je bio veoma ogorčen zbog nepriznavanja ovog delovanja u Holivudu. "Ponoćni kauboj" Džona Šlezingera (John Schlesinger) sa Džon Vojtom (John Voight) može se smatrati direktnim nastavkom filma "The Hustler" i sličnim Vorholovim filmovima. Čak je u ovom filmu korišćena i Vorholova ekipa, i prvobitno je postojala ideja da se Vorhol pojavi na jednoj zabavi kao glavni gost, Vorhol je to, medjutim, razoružan

odbio. Isto se ponavljalo u austrijskom malom okviru. Vali Eksport je npr. zbog izvesnih liberalnih scena bila oštro osudjivana od strane novinara i nazivana npr. : "pornografinjom". Zato za naredne projekte nismo dobijali novac, a za to vreme su naši epigoni sa skoro istim scenama - ali nešto brutalnijim, špekulativnijim, i kasnijih godina umetnički nemotivisanim - slavili pobeđe i dobijali milione. Video tehnika, kako glasi savremeni izraz vizuelne muzike nema samo tehničke prethodnike već i estetske. Poboljšanje i proširenje vizuelne muzike preko videa dovelo je do toga, da se vizuelna muzika identifikuje sa video muzikom. Pri tome vizuelnu muziku ne omogućavaju samo laseri, kompjuterska animacija i video tehnike, već je ona postojala i kod crtanog trik-filma npr.: Volt Dizni ("Fantazija" je bio prvi popularni crtani trik-film) i zapravo još od početka bioskopa (Leopold Survaž) (Leopold Survage) "Rythme Colore" 1912-14); Viking Egeling "Symphonie Diagonale" 1924); Hans Rihter (Hans Richter) ("Rhytmus" 21, 22, 23"), Valter Rutman (Walter Ruttmann), Oskar Fišinger (Oscar Fischinger) 20-tih godina u Nemačkoj. U Americi

Tomas Vilfrid (Thomas Wilfried), Norman Meklaren (Norman McLaren), Džon Vitni (John Whitney) - pioniri kompjuterski proizvedene vizuelne umetnosti (permutacija) scan - a razvio je Džon Vitni, i njegova familija (brat Džejms, sinovi Džon, Majkl i Mark) su pripremili polje za "pokretne slike i elektronske slike", za "audiovizuelnu muziku", "kompjuter asistira filmskoj proizvodnji" i "kompjuterska umetnost za video sliku na zidu" (sve su ovo izrazi Vitnija): "Umetnost koja treba da izgleda kao muzika", tako Vitni opisuje polje vizuelne muzike. Medju još poznatije predstavnike unapredjene vizuelne muzike ubrajaju se Džordon Belson, grandiozni Len Laj (Len Lye) i Skot Bartlet (Scott Bartlett) na filmu, Nam Džun Pajk i Ed Emšviler (Ed Emshwiller) kod videa. Teri Rili (Terry Riley), poznati muzičar minimalne muzike, snimio je zajedno sa avangardnim rediteljem Tonijem Konradom (Tony Conrad) izvanredan film. Ja se lično već oko 8 godina bavim izvodjenjem video muzike, a od pre 3 godine uživo držim video rok koncerte sa grupom "Hotel Morphila Orchestra". Kao što izvodjenje uživo raznih rok sastava prati lajšou, a diskoteke svetlosni snopovi itd. i sve to zajedno čini neverovatno bogatu i raznoliku predistoriju

video muzike. Stvoren je "vizuelni stvaralac muzike".

Primer za uticaj avangarde na tom polju je tehnika "Slit-scan" - a razvio je Džon Vitni, zatim ju je Daglas Trambal (Douglas Trumball) - u to vreme je imao 25 godina - razvio dalje u filmu "Odiseja 2001" u "stargate corridor" sekvenci u mašinu koja je mogla da simulira beskonačni koridor svetlosti, boja i oblika. Ispitivanje takodje zavredjuje i uticaj stila naracije i slike stripova i reklamnog filma (osamostaljeno svetlo, osamostaljena arhitektura) na bioskop. U tom novom bioskopu 80-tih godina istu važnost kao i reditelj imaju arhitekta, dizajner seta, čovek za specijalne efekte i direktor fotografije - videti film "Bled raner". Zato je Rober Breson (Rober Bresson) 1980. na filmskom festivalu u Veneciji s pravom rekao: "Današnji filmski stvaraoci prave pre kinematografiju nego film". Breson aludira na to, što se za kamermana na engleskom kaže "the cinematographer" i kao takav je odgovoran da zamisao reditelja pretvori u sliku posredstvom kontrole svetla i kamere. Filmski stvaralac u smislu avangarde, odnosno andergraunda, jeste ujedinjenje direktora (reditelja) i

kamermana (the cinematographer), Poznati crtač časopisa "Heavy Metal" Mebius (Moebius) - koji je zajedno sa semi-avangardnim rediteljem Jodorovskim (Jodorowsky) ("Montana Sacra", "El Topo"), nekadašnjim akvionim umetnikom - objavio priču "The Incal Light", saradjivao je na setu za film "Alijen-osmi putnik" Ridleyja Skota (Ridley Scott) a njegov dizajn ("trash deco") može se osetiti i u drugom filmu Skota "Blejdraner" koji je postao i strip i video igra. Na tom filmu su takodje saradjivali i Douglas Trambal, i Sid Mead (Syd Mead) kao specijalisti za trik odnosno dizajn. Muzika i video, dakle, konvergiraju kao muzički video Interface. Ovde se, znači, poput blizanaca spajaju dva oblika umetnosti i tehnike. Novi "image technicians" i muzički video umetnici kao Rasel Melkahi, Tod Randgern (Todd Rundgren), Toni Basil, Kit Fiedžerald, Vudi Vilson (Woody Wilson), Džon Sanborn itd. stvaraju novi jezik sastavljen od "bitafora" umesto "metafora".

Na filmu nisu bili prihvaćeni ljudi u magli što otvaraju novine, koje počinju da gore ili siluete lica, koje se izdižu iz reflektirajuće vode itd. jer su orijentisani literarno, linearno i

narativno; suprotno je kod muzičkog videa, jer su ljudi naviknuti na apstrakciju muzike. Jer tamo prihvataju apstraktne vizuelne misli i nivo, a i vizuelna fantazija se može uzdignuti. Pored toga video ima sličan efekat crtanom filmu. Brajan Grant i Rasel Melkahi naglašavaju kako je pogrešno ilustrovati sadržaj nekog songa slikama i kako je važno da se tekst vizualizira ne literarno, već metaforično, metanimički. Fantastična surrealistička logika određuje i "Ashes to Ashes" Dejvid Bouvija i Dejvida Muleta. Ovde rame uz rame stoje avangardni umetnici i TV reditelji. Pored "The Tubes" - videa Mlekahija i "The Tubes" (muzika) ili "Slip Stream" grupe Jethro Tull i Dejvida Muleta rade i drugi poznati avangardni kompozitori i video umetnici. Sanborn i Fiedžerald, video umetnici u pratnji Nem Džun Pajka, kolaborirali su sa avangardnim kompozitorom Robertom Ešlijem (Robert Ashley) kod "The Lesson", možda do sada i najbogatijoj "video imaginaciji". Slike pejzaža, portreti izvodenja spajaju se međusobno u višekanalni zvuk uz muziku i dijaloge.

Amerikanci više streme ka storiji. "Siberia" (Fiedžeralda,

Sanborna i Pitera Gordona) meša boje, konture, bele pejzaže u elektronsku čarobnu zemlju. Njih dvojica medjutim rade i muzički video za Hendrksovu verziju "Wild Thing" kao i za tri pesme nove LP Kinga Krimsona (King Crimson). Kao i avangardni bubnjar Dejvid van Tihem (David van Tichem) radili su i "Ear to the Ground". Najčešće polaze od realnih slika i uz pomoć video tehnike pretvaraju ih u apstraktne prikaze. Toni Basil, glumica u "Pet lakih komada" Boba Rafaelsona, i "Goli u sedlu", u ličnim holivudskim filmovima dakle, Gloria Gravin (Gloria Gravin) ("Ruža" Majkla Čimina) (Michael Cimino), "Američki grafiti" Džordža Lukasa) radila je muzički video za Dejvita Birna i Toking Heds (Talking Heads). Do muzičkog videa je došla preko svog iskustva igralice i koreografa, pri čemu polazi od ritma, od bita a ne od teksta. Njen video LP "Word of Mouth" sa Smash-singlom "Mikke", koji je izdala prva engleska kompanija, koja svojim umetnicima istovremeno objavljuje i audio i video LP, koristi bestežinski "Limbo" - video prostor, da bi njeno telo pulsiralo kroz svetlosni prostor. Isti Limbo je koristio i Tod Randgren u "The Planets" za mešavinu sintisajzer i video efekata, akcija uživo, slikarstva,

skulpture, modela. Za tih pola sata videa radio je šest meseci. Prekidanje pokreta sekvencama sa različitim brzinama: usporeno, stop, ponavljanje, ubrzano, daje relativnu vrstu pokreta, u kojoj možeš videti kraj jedne akcije pre njenog početka. Taj beskonačni pokret video tehnologije dopunjava imaginarni video prostor (Limbo). Ovaj razvoj stremi, naravno, i ka zameni video trake video pločom.

#### VI DIGITALNI BIOSKOP, DIGITALNA PLOČA SA SLIKOM

80-te godine su počele tehničkom tihom revolucijom, skoro nezapaženom, jer 1980. godina je bila godina video diska! To je ploča koja reprodukuje slike i zvuke preko standardnog TV-sistema. Video ploče se mogu proizvoditi jednostavnije i uz veći profit - zato će programi ranije proizvedeni ubuduće prelaziti na disk. Neka bog čuva industriju! Philips Magna (Philips Magna), Voks (Vox) Universal Pioneer razvili su sisteme ploča za lasersko snimanje, RCA, Toshiba i Sanyo imaju disk za čitanje elektroda, koji je nespojiv sa laserskim zrakom. Poslednji sistem jeste vrhunac sadašnje

tehnologije, sistem laser vizije se nalazi na početku nove buduće optičke tehnologije. Time nisu stavljenе granice manipulaciji vizuelnih materija. Površinu ploče sa slikom koja je poput ogledala dodiruje samo fini laserski zrak. Informacija za jednu sliku je smeštena na jedan trag. Na jednoj ploči se nalazi oko 54.000 tragova, to je 54.000 jedinica informacije. Tako se na jednu ploču može smestiti zajedno oko 110.000 slika i odgovarajućih zvukova. Ogromnu prednost ove laserske ploče predstavlja, međjutim, to što se svaki trag može tretirati kao pojedinačna filmska slika. Tj. bioskopskom kvalitetu slike se ne približava samo moć razlaganja preko 1000 linija, nego i stvaralačka preciznost. Svaki trag dakle sadrži jednu sliku. Tako mogu memorisati ili 110.000 stranica jedne knjige ili slika ili zvukova za biblioteku, muzej itd., i to uz neverovatno mali utrošak ploče, jer se svaki trag može zadržati neograničeno vreme kao zaustavljeni kadar. Ili, pošto mogu određivati broj obrtaja ploče, mogu od kadrova na trakama komponovati film. Brzina se može utvrditi varijabilno. Traženje svakog traga je jednostavno: kao prvo, svaki trag se može obeležiti

brojem, koji pak mogu ponovo izbrisati, što je neka vrsta numeriranja kadra, a postoje i naslovi poglavlja. Kao drugo, brzinom od 1/1000 jednog kadra po sekundi mogu tražiti jedinicu slike. Sve se ove aktivnosti vrše malim ručnim uređajem slično TV-daljinskom upravljaču. Memorisani brojevi kodovi mogu izvršavati i druge naredbe, npr. ploča se okreće do određene tačke, zatim se zaustavlja, pokazuje jedan jedini kadar i čeka na sledeće naredbe. TV-sistem dakle postaje vizuelni kućni kompjuter. Postoji i stereo zvuk.

Taj postupak, jedna strana ili jedna slika sa jednog traga, pri čemu 30 tragova po sekundi daje film dakle video ploču sa slikom ukupno oko 1 sat (postoje i postupci do 4 sata trajanja), taj Frame by Frame postupak približava naravno film i video filmskoj animaciji odnosno kompjuterskoj animaciji, tj. stremi ka totalnoj manipulativnosti slike i zvuka na digitalnoj osnovi. U laseru optičke video ploče su dakle ujedinjene glavne mogućnosti kompjutera, televizije, ploče, filma, knjige i videa, jer istom lakoćom obradjuju reči, brojeve, slike - digitalno ali i analogno-.

Jednostavna prozračna plastična ploča, koju očitava fini zrak laserskog svetla, polako povezuje neophodno potrebne interese nekoliko najvećih industrija budućnosti i slobodnog vremena. Ako zamislimo puno krugova koji se uvek iznova presecaju, a predstavljaju industriju televizije, kompjutera, tonskog snimanja i izdavačku industriju, onda se na mestima koja se presecaju mogu pronaći mogućnosti medija snimanja, koji svima služi: optički video disk. Ta se video ploča javlja kao logički rezultat veze između tehnoloških prednosti televizije, filma i kompjutera, da bi se razvio sistem memorisanja. To je i rezultat ujedinjenog istraživanja izdavačkih kuća, i industrije tonskog snimanja po novom prodajnom sistemu.

Pritisak privrede za više informacija, upakovanih na manje prostora, za malo novca, povezuje se ovde sa interesima industrije budućnosti i industrije slobodnog vremena. Knjiga, film, ploča, tonska traka, video i sada disk! U budućnosti više nisu postavljene granice manipulaciji vizuelne materije preko digitalnog bioskopa.

Zato u prostoru 3-D laserske

vizije i holomorfne projekcije kao naslednici trake i diska sijaju na horizontu budućnosti, videti laserske projekcije u "Povratku Džedaja", Džordža Lukasa. Daglas Trambal, koji je radio glavu na specijalnim efektima u "Ratu zvezda" ili Bili Etra (Billie Etra), koji je radio sa Kopolin Electric Cinema i koji je zajedno sa Stivi Rutom (Stevie Rutt) (kreirao je video slike za film "TV mreža") razvio popularni video sintisajzer, rade na postupku laserske TV i 3-D-TV, bez naočara u boji. Firma Bila Etrasa u Kaliforniji nosi naslov Digital Image, digitalna slika. Zbog diferenciranog rukovanja novog TV-medija laserskog diska, u reklami se za ovo najveće TV-otkriće od otkrića TV kaže: "televizija postaje lični medij". Tako se zatvara krug ličnog mehaničkog filma 60-tih godina u lični medij digitalne slike 80-tih godina.

Na putu smo u stoleće totalnih simulacija. Mom srcu je naravno bliži jedan 8-mm film neke ulične demonstracije nego što je digitalno nebo.

Peter Weibel, Beč,  
27.12.1983.

sa nemačkog prevela:  
Snežana Petrović

# ODUMIRANJE POSLEDNJE RECI TEHNIKE Holis Frempton

Priznaću na samom početku da se bavim filmom. To znači da zastupam i pokušavam da primenim umetnost filma; čak sam otišao toliko daleko da sam napravio odredjen broj filmova. Pošto sam to priznao, onda mogu takodje postaviti pitanje: šta ja ovde tražim? Jesam li tu kao amicus curiae (potajno žudeći za ljubavnom avanturom sa mojim prvim Portapakaom) ili u mračnoj ulozi advocatus diaboli (sa mojim vernim Bolexom uđenutim baš tamo gde svi osim filmadžija kriju svoju požudu)? Naravno, mogao bih reći da sam došao da "posmatram"...i to bi bilo istina.

Pre nekoliko godina, Džonas Mekas završio je osvrt povodom jednog prikazivanja video tejpova aforizmom da je film umetnost, ali da je video bog. Na neki način, povezao sam ovu opasku sa nečim što je rekao Ezra Pound, da smatra da je religija "samo jedan od neuspešnih pokušaja da se populariše umetnost". Medjutim, u poslednje vreme sam osetio

da su video umetnici odlučili da prionu na posao stvaranja svoje umetnosti, i da potvrde svoju veru dobrim radovima... tako da, pošto sam to osetio, nalazim da sam ovde da bih se takodje i divio. I, ako mogu, da pomognem.

Veliki deo onoga što nam predstoji je, po mom mišljenju, da razumemo šta video jeste. Veoma je stara navika umetnika (u životu naše vrste bi to mogla biti naša najvrednija navika) da smatraju da je sadašnjost značajnija od prošlosti. Video umetnost, koja je sada praktično jedinstvena po tome što nema prošlost dovoljno složenu da bi skretala pažnju na sebe, pridružuje se ovom prilikom onoj neumornoj težnji za samoodredjenjem koja je dovela filmsku umetnost do svog sadašnjeg stupnja intenziteta i ambicije... i koja je, po mom mišljenju, najznačajnija crta čitavog kretanja modernizma u umetnosti, a takodje i u nauci.

Osim toga, još je važnije da pokušamo da kažemo šta je video sada, pošto mu predvidjamo prilivegovanu budućnost. Od samog rođenja video umetnosti iz jupiterske stražnjice (ne smem da kažem čela) one Druge Stvari zvane televizija, osećam sve više i više, makar što se mene

tiče, rastuću potrebu za jasnom definicijom onoga što filmska umetnost jeste, pošto se nadam da filmu takodje predstoji privilegovana budućnost.

Medjutim, mi znamo da ono što jedna umetnost jeste, ili što će biti, treba videti, pre nego reći. Prelazim, dakle, na sumoran aristotelovski poduhvat da o filmskoj i video umetnosti pokušam da kažem, ne ono što jesu, već ono što pojedinačno nisu i kako one izgledaju.

Pre svega, koje su radosti i jadi zajednički videu i filmu? Naravno, i filmski kadar i komplementarni parovi video polja metaforički su naslednici Njutnove infinitezimalije, tako da su oba predodredjena, kao zbog neke vrste Prvobitnog greha, za ironičnu ulogu zacrtavanja relativističkih percepcija na atavističkoj fikciji klasične mehanike koji je nauka odavno odbacila, zajedno sa Zenonovim majmunskim paradoksima koji su prethodili kalkulusu. Što je još komičnije, film i video imaju slične paleontologije: iz filmske izlaze trkački konji, a u slučaju videa rvači. Medjutim, unutar sažetog trenutka koji predstavlja njihov zajednički Istorijski Period možemo reći da je za filmsku i video umetnost

zajedničko sledeće:

## 1. Potreba.

Ova potreba pripada umetnicima koji prave umetnost, i to je potreba da se načine slike, koje se prividno kreću, unutar nečega što i film i video postavljaju kao izuzetno plastičnu temporalnost. Tu izrazito nedostaje potreba, koja je bila ranije njen uobičajeni pratilac, a to je potreba da se označavaju površine. Slikari i dalje osećaju tu potrebu, zajedno sa još nekima i možemo pretpostaviti da to i jeste razlog zašto su oni slikari.

## 2. Termodinamični nivo.

Postupci koji se primenjuju u većini umetnosti svode se na toplotne mašine; film i video prvi povlače energiju koja se nalazi na višem stupnju entropske skale. Fotoni utiskuju iluziju reda u proizvoljni delirijum kristala srebrnog halida u filmskoj emulziji; elektroni remete red video rastera odredjen poput kristalne mreže, da bi se dobila iluzija delirijuma.

## 3. Ekstatična i zamorna nevolja

Mislim na sinestetski problem mesta i upotrebe zvuka u

vizualnim umetnostima. Razvoj klasične opere može nam poslužiti kao podsetnik na sve katastrofe koje vrebaju i budale i anđjele u ovoj estetskoj močvari. Opšte je poznato mesto da je sinhronizovani zvuk decenijama smetao filmskoj umetnosti. Nekoliko filmskih umetnika, makar u svojoj pozadinskoj ulozi teoretičara, prodrli su u izvesnoj meri u samu suštinu problema, i pre i posle Al Džonsonovih slavni<sup>h</sup> poslednjih reči: "Još niste ništa čuli!" Međutim, slobodno priznajem da film nije, u celini, mnogo uznapredovao u ovoj montaži za dva čula koja kao da podrakumevaju o. jalektični zajedništvo između dva stanovnika ljudske lobanje... ukoliko naravno, odbacivanje buržoaske postavke da ono što je nazgledu površinski verno jeste Najistinačija Crta Umetnosti.

Pre deset godina, ljudi koji su se bavili filmom u Njujorku govorili su da možete prepoznati film iz Kalifornije zatvorenih očiju, jer je uvek postojao ton<sup>ski</sup> snimak, a on se je uvek sastojao od muzike sitara. Vremena su se promenila, ali se nije izmenio problem, a izgleda da većina umetnika i dalje

živi u tom trenutku. Postavka koja nije stavljena u pitanje, a to je da zvuka mora biti, sada tipično vodi do egzotičnog zavijanja i vibracija audio sintisajzera. Ni ja sam nisam ostao po strani od svega toga pa ne treba ni pretpostaviti da ja odbacujem audio sintisajzere, koji u odnosu na simfonijski orkestar predstavlja isto što i savremen<sup>i</sup> strug u odnosu na kamenu sekiru. Jednostavno rečeno, najveći deo video zvuka koji sam čuo ima, u najboljem slučaju, dekorativnu ali potpurnu vezu sa slikom koju prati, a u najgorem slučaju, najčešćem, slučaju, camaze joj

Makar jedan značajan filmski režiser je, tokom dvadeset godina, nastavio da zastupa nekonsenzusno bilo kakvog zvuka razumnim iskazima koji su dobili na oštirini u isto vreme dok su njegova dela postajala sve elokventnija; isti je taj čovek, naravno, često prekršio svoju sopstvenu doktrinu, kao što svi moramo učiniti da bi udovoljili dobroj životinji u nama.

Međutim, stalno se nanovo pojavljuje ovaj himerični problem zvuka da bi nās, i filmske i video umetnike,

zaustavio na našem putu i ne možemo ga zauvek rešiti time što ćemo ga uništiti. Kad-tad ćemo morati da zagrlimo čudovište i da zaigramo sa njim.

4. Na kraju, film i video, kako to sada izgleda, imaju zajedničku ambiciju koju sam već izrazio na različite načine, podvlačeći je više ili manje. Ona se u celini prvi put javlja, koliko ja znam, u jednom Ajnštajnovom tekstu iz 1932, u vreme dok se odvijao jedan slični utopijski projekt, koji je uključivao obaranje granica između subjekta i objekta, a to je Fineganovo bdenje. Ta ambicija nije ništa manje od mimezisa, inkarnacije, otelotvorenja kretanja samog ljudskog duha.

Sada kada smo videli u čemu su film i video slični, po čemu liče na neke druge stvari, osim jedan na drugog?

Mislim da je jasno da se najočiglednije preteče filmskih poduhvata, makar što se tiče njihovog početka, mogu naći u slikarstvu, umetnosti koja je, pošto je pravilno prestala da polaže nade u sebe kao tehnologiju iluzije, postepeno napustila trodimenzionalni prostor koji je film ponovo uzeo za sebe, pri svom prvom pokušaju. Putnički voz braće Limjer,

koji ulazi u čulni aparat pravo iz tačke gde nestaje perspektiva, probija frontalnu površinu slike uz koju se slikarstvo postepeno spljoštilo tokom poslednjih stotina godina. Najraniji izveštaji o tome nam svedoče da je slika imala moć da uzdrma gledaoce - tako da su bežali iz sale - i neka "podučavanje" ide dodjavola. Video slika preuzima frontalnost koju slikarstvo od tada sve teže uspeva da održi.

S druge strane, izgleda da video, poput muzike, nije samo odredjen i postavljen u vremenu (kao film), već se čitava njegova suština može posmatrati sa stanovišta temporalnosti, ritma ili frekvencije. Sām video raster može izgledati kao vrsta metričkog obrasca šara, ostinata ili kucanja srca. Kao takav, poput muzike, može se količinski odrediti i stoga u potpunosti predstaviti linearnom notacijom. U stvari, veoma je uobičajeno da se tako izražava. Ne mislim, naravno, na nešto kao što je muzička "partitura". Zapisivanje videa vrši se na traci, i to je sasvim adekvatno. Filmska traka nije notacija, već fizički predmet koji smo ohrabreni da pogrešno interpretiramo pod

specijalnim okolnostima. Video nema takvih artifakta, niti su mu potrebni.

Na kraju: po čemu se filmska i video umetnost razlikuju, u osnovnim vidovima pomoću kojih se mogu naznačiti odlike i jedne i druge? Možemo prvo razmotriti kadar, tj. granicu bez dimenzija koja razdvaja obe vrste slike od Svega Drugog u čemu ta slika predstavlja rupu.

Filmski kadar je pravougaonik, čije su proporcije prilično anonimne, na koji se u poslednje vreme za potrebe reklamiranja, delovalo, koliko mogu da primetim, sa stanovišta ničeg zanimljivijeg od neprekidnog ili neograničenog horizonta. Široko platno izgleda da glorifikuje odavno nestale granice: pejzaže američkih prerija i sovjetskih stepa; ljudsko telo se tu može osećati komotno samo kada leži na odru. Ajnštajn je jednom predložio da se kadar sažme u "dinamički" kvadrat, što je najbliže što se može pravougaonik približiti krugu, ali njegovi argumenti nisu imali odziva.

U svakom slučaju, film je nasledio svoj pravougaonik od renesansnih štafelajskih slika, koji pokazuju

tendenciju da se ponašaju kao prozori u arhitekturi stubova i grada. Video kadar nije pravougaonik. To je degenirisan ameboidni oblik koji se izdaje za pravougaonik da bi primio jeftino programiranje filmova u kasne sate. Prva video slika koju sam ikada video, na maloj katodnoj cevi postavljenoj površ mastabe više od metra, bila je kružna, ili mi se makar čini da se sećam da sam je tako video.

Stvari najlakše nalaze svoje prave oblike kada same sebe posmatraju. Film, dok sebe posmatra kao celokupnu mašinu koju predstavlja, nanovo fotografiše i projektuje sopstvenu sliku, jednostavno ponavlja do nepromenljive beskonačnosti svoj svetleći pravougaonik određujući sa savršenom izlizanošću njegovu ivicu, ili obim, koja je za nas, stanovnike filmske kulture, postala ikona granice između poznatog i ne poznatog, vidjenog i nevidjenog, onoga što je za svest prisutno i moguće i onoga što je apsolutno izvan i ... nezamislivo.

Medjutim kada video posmatra sam sebe, on stvara u bezbroj vidova, ne identična ovaploćenja svog dvodimenzijalnog "sadržitelja", već radije

istančane specifične varijacije svog najtipičnijeg sadržaja. Mislim na mandale feedbacka, u čijoj grafički zacrtanoj iluziji naizmeničnog istupanja i povlačenja, koje se najčešće enigmatično vrte u spirali poput Dišanove igre reči, video uspostavlja, na kraju neke vrste sveobuhvatnog erotizma. Taj erotizam pripada takodje i fotografskom filmu, pomoću praktično opipljive i kinestetične iluzije površine i prostora, koju omogućuje slika čija struktura izgleda isto toliko složena kao struktura "prirode"; video, koji kodificira svemir pomoću tačno 525 linija, kao što je lik Džordža Vašingtona sveden na semafor tačkica i crtica na dolarskoj novčanici, pribegava drugačijoj taktici.

Dok mandala feedbacka potvrđuje skrivenu kružnost, centripetalnu prirodu video slike, takodje pruža i složeni nagoveštaj. Ako spirala podrazumeva ljubavnu interakciju između slike i uma koji posmatra, takodje može postati, kada ljubav prodje (putem onog sistematskog oduzimanja

ishrane za osećanja koja nazivamo "televizijom"). neka vrsta pupka - smrtnog ožiljka prohujalog erotizma - i stoga jedan omphalos, centar, usisavajući i izbacujući vrtlog u koji uleću svi ukućani i unutar koga izgaraju.

Ako izgleda da se nalazim na ivici praznoverja, prisetite se da slike koje stvaramo jesu deo naših umova; one su živi organizmi, bez obzira na to da li ih primećujemo ili ne.

Ipak, iako se film i video sjedinjuju u erotskom impulsu, u otkidanju od thanatosa i približavaju životu razlikuju se u mnogim detaljima. Na primer: 1. Mi, koji se bavimo filmom, čuli smo da histerični video umetnici izjavljuju: "Sahranićemo vas". Što se tiče jedne stvari - a ona je veoma važna - slažem se u potpunosti. Radi se o modusu koji nazivamo animacijom. Oduvek sam smatrao da je animacija, sa svojim isticanjem objektivnosti nad iluzijom, umetnost izdvojena od filma, koja se koristi fotografskim filmom kao orudjem, kao što se film koristi fotografskom

tehnikom (24 slike u sekundi) kao orudjem. Tipično je za film i video da se njihovi stvaralački procesi odvijaju unutar temporalnosti koja je na odredjen način slična stvarnom vremenu; ovo jednostavno ne važi u slučaju animiranog filma. Medjutim, predpostavljam da će video uskoro priuštiti, ukoliko to već nije učinio, sredstva koja će omogućiti ispunjenje, u nečemu "bliskom" stvarnom vremenu, svih ozbiljnih mogućnosti koje animacija još uvek isključivo pruža. Naravno, to bi predstavljalo izvanrednu uštedu vremena, u jednom životu za koji možemo razumno smatrati da nam je dat na uživanje.

2. Za umetnika koji radi film je predmet isto koliko i iluzija. Traka od acetata jeste materijalna, na način koji je podležan manipulaciji, kao kod vajanja. Može se seći i spjati, podvrgnuti svakoj vrsti dodavanja i trošenja, ukoliko to ozbiljno ne utiče na njene mehaničke odlike. Na osnovu ove jedinstvene činjenice materijalnosti filma, podignuto je čitavo zdanje, montaža, na osnovu koga čitava filmska umetnost

odredjuje svoje estetske koordinate.

Ukratko, film gradi na osnovu jasnog reza, direktne kolizije slika, "snimaka", uspostavljaajući domen percepcije čiju najznačajniju crtu možemo nazvati konektivnošću. (U tom smislu, film liči na istoriju). Medjutim, izgleda da se video ne slaže najbolje sa rezom. Umesto toga, oni neodredjeni primeri video umetnosti tokom kojih sam se najviše približio momentima stvarnog otkrića i peripeteie, kao da najčešće pokazuju odredjeni tropizam u odnosu na neku vrstu (ili mnoge vrste) metaforične simultanosti. (U tom smislu, video liči na ovidijski mit.)

Stoga mi pade na pamet da video umetnost, koja mora pronaći sopstvenu Muzu, ukoliko ne želi da se bori sa tiranijom filma, kao što je to toliko dugo bio slučaj sa filmom, u odnosu na tiraniju pozorišta i književne proze, najbolje može izgraditi svoju strategiju odredjenja na osnovu proširenog pojma onoga što bih nazvao - zbog ozbiljnog nedostatka boljeg termina - vremenskim razdeljenjem.

Ovde se umetnost filma i videa najjasnije razdvajaju jedna od druge. Filmska umetnost, koja se majstorski snalazi u dubokim prostorima, bilo da su vizuelni ili slušni, zahteva složenu maštovitost da bi se odvojila od "frontalne ravni" vremena - što je aspekt koji se ne postavlja ni kao nesavršen ni savršen, već Apsolutan. Nasuprot tome, video, koji je imanentno grafičan, polemički anti-iluzionistički, dostiže vremensko-prostornu ravnotežu kroz rastapanje, pretapanje svih delova vremenskog jedinstva koje nazivamo Večnošću, u sirovu verziju jednog Beše To Jednom.

Odatle potiče i pretvaranje vesti u sedam sati u mit, kao i grandiozna pretpostavka da će se učesnici polemičkih emisija pretvoriti u osobe: skoro da možemo osetiti Dafnine butine obmotane lovorovom korom. Odatle takodje i ... izdaleka ... smrtonosni šarm televizije. Da li je ona kobra, ili mungos?

3. Sigmund Frojd, u Nelagodnosti kulture, iznosi postavku da se civilizacija zasniva na odlaganju zadovoljenja. Mogao bih to karikirati, da znači da, ako sebi

uskratim milijardu lilihipa, jednog ću dana imati parobrod ... i možemo otići korak dalje i zamisliti savršenu civilizaciju u kojoj zadovoljenje uopšte ne postoji. Medjutim, svi koji se bave filmom moraju svakako verovati u deo ovog stripa, jer rad na filmu podrazumeva duga odlaganja, za vreme kojih se delo više no jednom zavlači u tamnu noć uma i u laboratoriju. Nasuprot tome, sećam se prvog puta kada sam koristio vieo. Načinio sam rad dug pola sata u jednom cugu. Zatim sam premotao zapis i odmah video svoj rad. To se desilo pre tri godine, i da pravo kažem, jedan deo moje puritanske filmske prirode ostao je šokiran do današnjeg dana. Ovo je zadovoljenje bilo toliko intenzivno i momentalno da sam se osetio zbunjenim. Pomislio sam da se pretvaram u varvarina ... ili možda čak i u muzičara.

4. Fotografski film se mora "voditi", kako kažu oni koji barataju sintisajzerima, od spolja. Medjutim, video može stvarati svoje sopstvene oblika iznutra, kao DNA. To je kao razlika između stvaranja odlivaka putem

tehnike izgubljenog voska i pravljenja deteta. Najznačajnija posledica svega ovoga jeste da video omogućuje (i ovoga puta, isto kaomuzika) dva pristupa: promišljeni i improvizacioni. Odredjeni video umetnici su racionalizovali sintezu svojih slika u zatvorene oblasti elemenata postupaka, ragá i talá. Pomalo je paradoksalno da ovaj rad, koji mi izgleda, po učestalosti svoje stvaralačke aktivnosti, da odgovara radu Meliesa na filmu, ne mora da ostavi nikakav zapis, i može ostati potpuno efemeran, dok su Limjeri videa, improvizatorski puristi Portapaka, apsolutno vezani za stvaranje zapisa na traci. (Ne sumnjam da je spoljni doživljaj obe ove vrste rada na svoj način potpun).

5. Treba nešto reći i o boji videa. Moglo bi se govoriti o njenom bestelesnom karakteru, "duhovnosti", ukoliko smo tome naklonjeni. Nije uopšte iznenadjujuće da je duhovnost o kojoj se radi podjednako vulgarna kao i u slučaju slikarstva od kojeg je (tako mi izgleda) preuzela model. Decenija šezdesetih bila je svedok -

ili radije, u glavnom nije - ranog razvoja video sintisajzera, istovremeno sa jasnim oformljivanjem stava u slikarstvu koji je vodio ka stvaranju rascepa između boje i supstance. Fotografski film, posmatrajući svoje nepostojane boje kao modulatore primarne Svetlosti, uglavnom je ostao povučen, baveći se svojim temporalnim poslovima tokom izuzetno značajnog perioda za hromatsku misao.

Za one koji zapažaju takve stvari postaće vremenom jasno da je video pobedio: da nije zamršenog pitanja razmera (video je ipak "nameštaj", i ima opipljivi status predmeta unutar prostora u kome se živi; s druge strane, javno slikarstvo se postepeno prilagodilo "herojskim" razmerama javnog filma) bilo bi pravedno da video slike zamene veliki deo slikarstva.

6. Ukoliko je kretanje koje pripisujemo filmskoj slici iluzija, ipak su serijalni kadrovi filma jedinice koje se mogu diskretno primetiti, i držati u ruci i pregledati po našem nahodjenju. Kada se ovi kadrovi projektuju

oni su pravilno prošarani jednakim intervalima potpune tame, koji nam u prestupnim trenucima omogućuju da razmislimo o onome što smo upravo videli.

Nasuprot tome, video polje je neprekidno i stalno raste i nestaje pred našim očima. U strogom smislu reći, ne postoji ni jedan trenutak u vremenu kada se za video sliku može stvarno reći da "postoji". Radije, pomalo kao zamišljeno drvo biskupa Berklija - koje zauvek pada u stvarnoj šumi - svaki video kadar predstavlja kratkotrajno zbrajanje u oku posmatrača.

7. Od Mladjeg kamenog doba na ovamo, sve su umetnosti težile, slučajno ili namerno, ka odredjenoj fiksnosti u svom predmetu. Iako je romantizam odgodio stabilizovanje artifakta, ipak su na kraju njegove nade stavljene u specijalizovani san zastoja: "montažna traka" industrijske revolucije se je prvo smatrala podstaknutom bogatom maštovitošću.

Ako se je televizijska montažna traka do sada već opasno zahuktala (pola milijarde ljudi može gledati neko venčanje

koje je isto toliko važno kao moje ili vaše) takodje se je i opovrgla svojom pokornošću. Svima su nam poznati parametri izražajnosti: Boja, Zasićenje Svetlost, Kontrast. Za avanturističke duhove ostaju dvojna božanstva, Vertikalno i Horizontalno Podešavanje ... i, za one koji streme ka vrhuncu, Fino Podešavanje. Zamislite, ako želite, izvanrednu paralelu sa slikarstvom: slika Keneta Nolanda, na primer, prodaje se sa koturom trake za prekrivanje i sprejovima boja, u slučaju da posmatrač želi da ohladi sliku, ili je zagreje, ili je pojača, ili priguši. suština je jasna: prosečan čovek ima video na raspolaganju, makar da ga isključuje i uključuje, uz minimalni trošak i napor. Primamljiva mi je pretpostavka da se, od doma do doma, prilagodi emitovana slika raznim predstavama o svetu koje ima svaka porodica. Kako je to glupo, možemo često pomisliti, da su drugi ljudi i dalje istrajni u tome da im nameštaj bude tako slabo podešen.

Da smo samo dovoljno pametni, mogli bismo ovde prepoznati prozor koji



gleda u pojedinačni um i koji je isto toliko jedinstven kao onaj koji nam radio talasi od 21 cm otvaraju prema svemiru izvan naše atmosfere.

Želeo bih da zaključim ove svoje pretpostavke, što naglije mogu, time što ću se nadovezati na jednu anegdotu. Radi se o susretu dva plodna umetnika: Nam Džun Pajka i Sten Brekidža. Obojica su sledili svoje vizije toliko dugo da su odbacili, u svom mišljenju, odumrle otpatke (čitaj "hardver") koji nose gorko ironični epitet "Najnovija Reč Tehnike". Mogu da zamislim kako se Brekidž, dok je posmatrao kako Pajk, pokretom ruke, izaziva pomoću mašine vizije njegovog unutarnjeg oka koje je pokušavao tokom dvadeset godina da izrazi na filmu, oseća privučen novom i svetlećom jabukom. "Dobro", rekao je Brekidž Pajku, "a da li može da na- čini drvo?". Mogu da zamislim Pajkov spremni osmeh, koji kao da proizilazi iz nevinosti, i pomalo iz lukavosti, kao i njegovo zadovoljstvo što se može osećati na oba načina istovremeno.

"ISUVIŠE JE MLAD",  
ODGOVORIO JE PAJK.  
"JOŠ UVEK I SUVIŠE MLAD".

Preveo s engleskog  
Zoran Petković

## PRINCIPI REFLEKSIJE Jean-Luc Godard

- A. u bioskopu  
ljudi je mnogo<sup>x</sup> (zajedno)  
da bi bili sami<sup>\*</sup> pred platnom.
- B. u stanu koji je povezan sa TV antenom  
ljudi su sami da bi bili mnogi (zajedno)  
ispred ekrana.

to znači:

grupa A: mnogi bi bili(postali) sami(bioskop)  
grupa B: sami da bi bili(postali) mnogi(TV)

to znači:

A = mnogi  $\longrightarrow$  jedan (sam)  
B = jedan (sam)  $\longrightarrow$  mnogi

to znači:

ići(aller)  $\left\{ \begin{array}{l} \text{od bioskopa} \\ \text{ta TV-u} \end{array} \right\}$  ili  $\left\{ \begin{array}{l} \text{od A} \\ \text{ka B} \end{array} \right\}$  ili  $\left\{ \begin{array}{l} \text{od mnogih} \\ \text{ka jednom(samom)} \end{array} \right\}$   
vratiti se (retour)  $\left\{ \begin{array}{l} \text{od TV-a} \\ \text{ka bioskopu} \end{array} \right\}$  ili  $\left\{ \begin{array}{l} \text{od B} \\ \text{ka A} \end{array} \right\}$  ili  $\left\{ \begin{array}{l} \text{od jednog(samog)} \\ \text{ka mnogima} \end{array} \right\}$

može se postaviti sledeći dijagram:



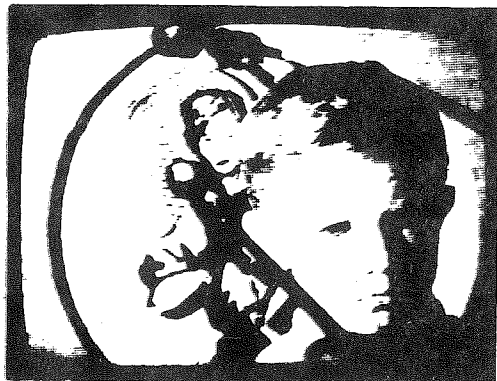
<sup>1</sup>  
Sonimage se nalazi na tački  
gde se seku odliv i priliv informacija.  
Sonimage je tvorac svetlosti  
u smislu da baca svetlo na jednu situaci-  
ju da bi se ona jasno videla ili, nasuprot  
tome, da bi se na nju navukao veo.

\*U Godarovom dokumentu postoji razlika između plusieurs i seul.Plusieurs je prevedeno kao mnogi, a seul kao jedan (sam).

1-Sonimage (Zvuk-slika) je ime filmske i video kompanije koju je Godard osnovao 1972. u Grenoblu, zajedno sa Ana-Marija Mievil.

Iz knjige Colin Mac Cabe, GODARD: IMAGES, SOUNDS, POLITICS  
British Film Institute, London, 1980.

# Video



## WAS IST KUNST

ŠTA JE UMETNOST

autori:

MARINA GRŽINIĆ & ANDREJ LUPINC

produkcija:

SKUC-FORUM, 1985.

U-MATIC, kolor, 5'5"

Slike i grafike grupe IRWIN, zabeležene ekspresivnim svetlosnim efektima i proračene muzikom grupe LAIBACH.



## TRENUTKI ODLUČIVE TRENUCI ODLUKE

realizacija:

Grupa MEJE KONTROLE -  
MARINA GRŽINIĆ, ANDREJ LUPINC,  
DUŠAN MANDIĆ, A.ŠMID

scenario:

MEJE KONTROLE  
FRANTIŠEK ČAP

MARGUERITTE DURAS

kamera:

BOJAN BRECELJ  
ANDREJ LUPINC

montaža:

MARJAN - MAX OSOLE

maska:

BERTA MEGLIČ

igrāju:

BORIS BALANT, BORUT ČAJNKO,  
JANKO DERMASTJA, SASA PUCKO

produkcija:

VIDEO CD, 1985.

Video projekt koji rekonstru-  
iše igre i situacije iz filma  
TRENUCI ODLUKE - dela koje  
je obeležavalo trenutak  
kulturalne klime u kojoj je na-  
stalo.



## TAKO MLADI

režija, muzika, montaža i  
produkcija:  
BORGHESIA

realizacija:

ZEMIRA ALAJBEGOVIĆ,  
GORAN DEVIDE, ALDO IVANČIĆ,  
NEVEN KORDA i DARIO SEDAVAL

producent za inostranstvo:

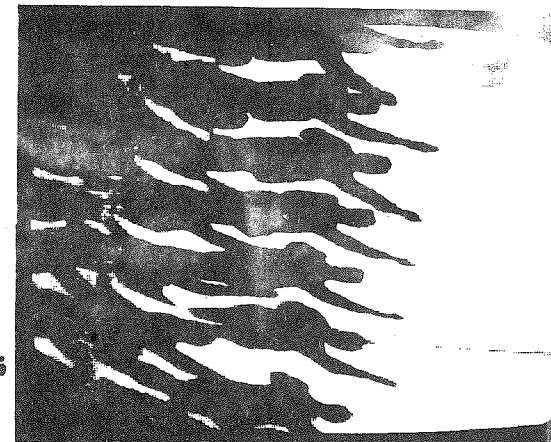
SOFT VIDEO, ROMA  
založila ŠKUC-FORUM IN CD.  
LJUBLJANA 1985.

U-MATIC, kolor, 30 minuta

1. TAKO MLADI; 2. DIVLJA HORDA;

3. ON; 4. PREVIŠE TENZIJE;

5. CINDY; 6. A.R.; 7. Z.M.R.



**CHANOYU**

autori:  
SANJA IVEKOVIĆ & DALIBOR MARTINIŠ  
produkcija:  
VIDEO C.D. 1983  
U-MATIC, kolor, 11 min.

**NO END**

autori:  
SANJA IVEKOVIĆ &  
DALIBOR MARTINIŠ  
produkcija:  
LONDON VIDEO ARTS, LONDON  
U-MATIC, kolor, 8 min.

**RUSKI UMETNIČKI EKSPERIMENT**

autori:  
BORIS MILJKOVIĆ &  
BRANIMIR DIMITRIJEVIĆ  
produkcija:  
TV BEOGRAD, 1982.  
U-MATIC, kolor, 50 min.

**DANILO KIŠ**

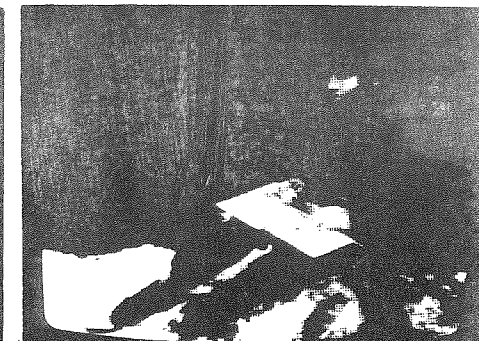
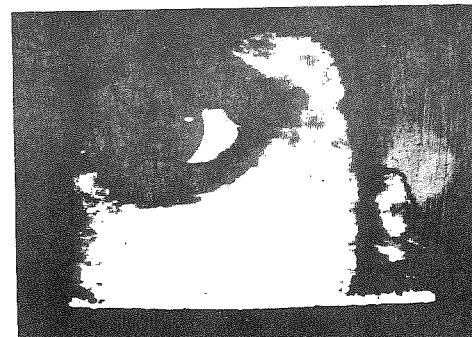
autor:  
BORIS MILJKOVIĆ  
kamera:  
ŽIKA LAZIĆ  
montaža:  
PETAR PUTNIKOVIĆ  
produkcija:  
TV BEOGRAD, 1985, 7 min.

Miljkovićeve ekranizacija autobiografske beleške DANILA KIŠA (tekst u OFF-u čita sam pisac) predstavlja poetsku interpretaciju tekstualnog predloška. Biografske činjenice, "pokrivene" paralelnom vizuelnom pričom, smeštene su u ambijente železničkih stanica, čime detalj iz KIŠOVOG života dobija metaforično značenje.

**RIANON**

autor:  
SLOBODAN PEŠIĆ  
kamera:  
VESELKO KRČMAR  
montaža:  
RADOMIR TODOROVIĆ  
produkcija:  
TV BEOGRAD, 1984, 48 min.

RIANON je video igra, ili video drama radjena po motivima priče POSETILAC autora DYLANA THOMASA. Tema drame - smrt - dosledno je praćena hladnom elektronskom slikom. Osnovni interes autora, vidljiv i u ovom radu, jeste dizajn elektronske slike.



autor:  
 IGOR VIROVAC  
 Staring & Hair & Make up &  
 koreografija & Body painting:  
 LEEN RYBERG  
 TAMAR HOWE KOUSATHANAS  
 JON GUEST  
 ANDREW HESS  
 ELJANEOR REIS  
 LITSA SKEPATHIANOS  
 GRO SIDSEL LIE

produkcija:  
 LE SALON MYKONOS, 1985, 20'  
 Projekt ELECTRIC DESERT sa-  
 držajno se veže za odnos mode-  
 rnih simbola (New images) u  
 starogrčkim hramovima na za-  
 puštenim ostrvima arhipelaga,  
 kao što je DELOS - antički  
 centar Male Azije za trgovinu  
 robljem.



## IKONE GLAMOURJA-ODMEVI SMRTI

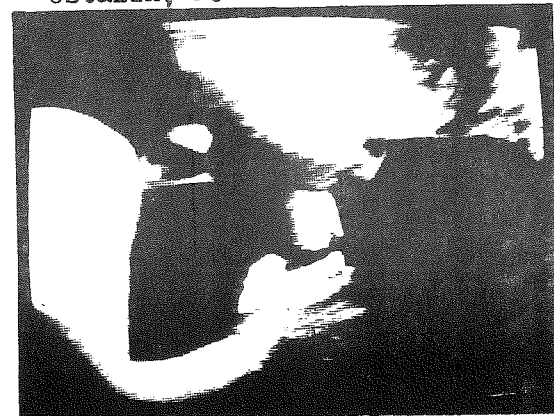
IKONE GLAMURA - ODJECI SMRTI

autor:  
 MEJE KONTROLE ŠT. 4  
 (MARINA GRŽINIĆ, DUŠAN MANDIĆ  
 BARBARA BORČIĆ, AINA ŠMID )  
 produkcija:  
 SKUC-FORUM 1982.  
 VHS, U-MATIC, kolor, 17 min.

Priča obradjuje fantazme že-  
 nskog stereotipa - "modela"  
 i njene prijateljice-hermafro-  
 dita: uspomene na detinjstvo,  
 školu i prva srećanja na isku-  
 šenja masturbacije. Uz sliko-  
 vnu priču, kroz suočavanja "  
 "modela" sa svojim fotografi-  
 jama, dijapozitivima, pozira-



njem pred kamerom teče komad  
 grupe SNAKEFINGER pod naslo-  
 vom THE MODEL.  
 Neprestano izmjenjivanje pla-  
 nova, dubine, svetlosnih efe-  
 kata, slikovne i telesne eks-  
 presije obaju glumica, njho-  
 vih susreta i dijaloga, proje-  
 kcija prepoznatljive ženske  
 političke osobnosti - sve to  
 daje značajnost temi video  
 projekta, koji se na neki na-  
 čin da nadovezati na iskušenja  
 A. WARHOLA, ekspresivnu gestua-  
 lnost ženskih likova u filmo-  
 vima FASSBINDERA, te na isku-  
 šenja novog američkog videa,  
 čiji je predstavnik, između  
 ostalih, D. BIRNBAUM.



## VIDEO, FILM, AUDIO I EGO VODE LJUBAV JEDNI S DRUGIM

autor i muzika:

MIHAILO RISTIĆ

VHS, 1983, 28 min. 45 sec.

Naslov ove video trake je dovoljno rečit. U ovom radu autor se bavi igrom - analizom prenošenja iskustava jednog medijuma - forme (film) u drugi medijum - formu (video). Njihova sinteza daje nove trenutke u kojima se to prožimanje dalje strukturira audio i ego igrama. Traka se sastoji od nekoliko performance-a, snimljenih u stvarnom vremenu, sa naknadnim tonskim modifikacijama po unapred utvrđenoj koncepciji. Autor preispituje lični odnos prema raznim medijumima i svojim intermedijalnim preokupacijama. Rad je snimljen u jednom dahu, sa malim prekidima, radi razmeštanja tehnike.

## EGO-UMETNOST SPOLJAŠNJEG IZGLEDA I PONAŠANJA

THE EGO-ART OF EXTERNAL  
APPEARANCE AND BEHAVIOUR

autor, tekst/glas:

MIHAILO RISTIĆ

muzika:

ZORAN PETKOVIĆ

VHS, 1984, 9 min. 50 sekundi

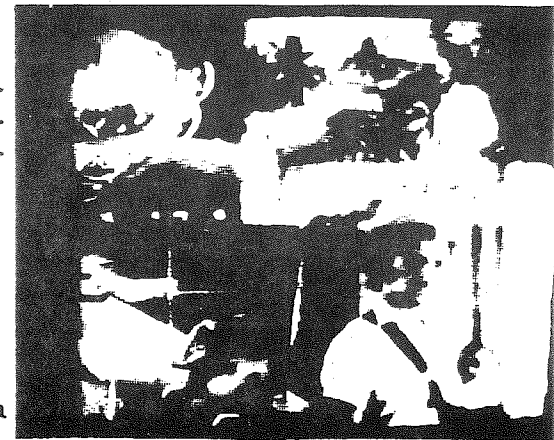
### DVOKANALNA PROJEKCIJA

Na prvom (levom) kanalu odvija se multimedijско slaganje slika u stvarnom vremenu. Putem manipulisanja prizorima

iz prošlosti evociraju se trenuci sopstvene istorije spoljašnjeg izgleda i ponašanja, tj. narcisoidnosti razuzdanog, razotkrivenog ega. Autobiografska kazivanja i ispovedničke note dramatižuju i intenziviraju trenutke performance-a/rituala pročišćavanja i prisećanja na svoju davnu i skoriju prošlost. Sažimaju se i u vizuelnom i u zvučnom smislu samokritički i samoafirmativni trenuci, dovode se u medjusobnu vezu, protivureče sebi, ispreplićući se. Vizuelna gradnja je unapred pripremljena i strukturirana. Tekst je takodje odraz unapred utvrđene koncepcije. Medjutim, očigledan je i povratni uticaj slika na opšte raspoloženje. Vizuelna gradnja je data učtivostručeno sa kontrapunktima (perceptualnim i konceptualnim) što omogućava objektivniji uvid u situaciju i olakšava tumačenje i razumevanje složenih individualno-psihičkih stanja. Očigledno je da se izlazi iz okvira užeg umetničkog poimanja sebe/sveta i čini se napor da se proširi stvaralački čin na objektivnije poimanje sveta. Autor bespoštednom, ali i lirskom manipulacijom vizuelne gradnje i naracije oblikuje, preobražava i preispituje vlastite poglede na sopstveno telo, navike, ponašanja, razmišljanja - tj. upotrebom tela i psihe kao proširenih medijuma (uz film, dijapozitive i video) pokušava

da, vivisekcijom svog intimnog života, podstakne druge na neposredna razmišljanja o univerzalnosti ovakvih i sličnih pojava u savremenom društvu. Drugi (desni) kanal obuhvata istu vremensku radnju koja je na specifičan način prerađena putem video medijuma, tj. putem snimanja-preobražavanja iste gradnje sa TV ekrana dodatnim modifikacijama boje, rastera/zrna, dinamike, uoštrenosti, fiksacijom i kontrapunktiranjem dramaturgije i td. Činom umnogostručavanja slika naglašavaju se procesi života, subjekt-objekt dinamika, društvene protivrečnosti, i estetizira celokupno iskustvo. Muzika je komponovana prema slici, na čemu se posebno zahvaljujem svom prijatelju Zoranu Petkoviću koji je ispoljio toliko sluha i razumevanja za ono raspoloženje/iskustvo koje sam želeo da dočaram, prenesem i podelim sa drugima.

(Mihailo Ristić)



PESEM MESA IN PODOBA  
JE TELO POSTALA

PESMA MESA U PORTRITU JE TELO  
POSTALA

autor(scenarior i režija):

MARE KOVAČIĆ

muzika:

BERNARD HERRMAN, D. ŠOSTAKOVIĆ

kamera:

ANDREJ LUPINE

igraju:

AINA ŠMID, A. ROZMAN, MARE KOVA-

ČIĆ, B. CAJNKO

produkcija:

SKUC-FORUM 1985.

koprodukcija:

MARIJAN OSOLE MAX

U-MATIC, kolor, 15'

Narativna video-storija se temelji na žanru krimi-fikcije. Muzika iz dva Hitchcockova filma je pozadina. Dinamika slike prilagodjena muzičkoj pratnji čini karakteristični filmski suspense.



ISKANJE IZGUBLJENEGA ČASA

TRAGANJE ZA IZGUBLJENIM  
VREMENOM

autori:

LJUBLJANSKA HARD CORE SCENA

grupe:

TOŽIBABE

U.B.R.

OTPADKI CIVILIZACIJE

EPIDEMIJA

III KATEGORIJA

kamera:

NEVEN KORDA, RADMILA PAVLOVIĆ,

A. LUPINC, A. LOPOJDA,

Z. ALAJBEGOVIĆ, D. KOZOLE,

D. SEREVAL, R. HORVAT

elektronska montaža:

DARIO SEREVAL

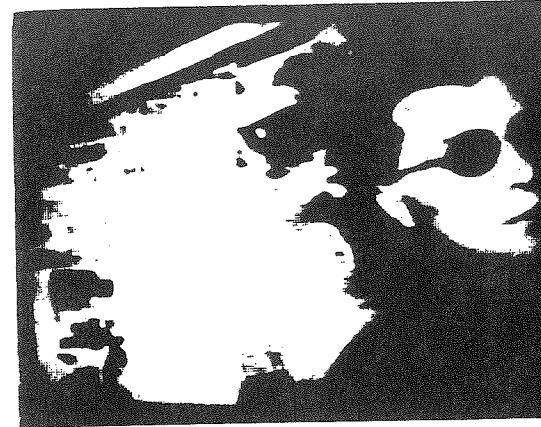
ideja, scenografija, igra:

H / C

produkcija:

NEVEN KORDA

ŠKUC-FORUM 1985, 25 min.



KRIKI IN VRESCANJA

KRICI I VRIŠTANJA

autor:

KELLER

produkcija:

SKUC-FORUM, 1985.

U-MATIC, kolor, 15 min.

Da je prvi spot, u kome obični, doduše ipak prepotencirani zvuci stvaraju grozovitu atmosferu, nekakvu uvertiru, postane nam jasno tek kad započnemo prepoznavati kadrove iz već vidjenih filmova.



EKSEKUTORJA

grupni rad:

VIDEO GLEDALIŠKA STRANKA  
(Mladinski kulturni centar  
KOPAR)

produkcija:

MKC KOPAR, TV KOPAR, OBALNE

GALERIJE PIRAN, 1984.

U-MATIC, 4,5 m nuta

Muzički video spot, u okviru pozorišne predstave SPRAVA ili DRUŽINSKA SRHILJIVKA u jednom činu, u izvodjenju VIDEO GLEDALISKE STRANKE.

**NIET KASETA**

autori:

Grupa NIET: HABICH, vokal;  
TANJA, vokal; IGOR, gitara;  
ALESH, bas; TOMACE, bubnjevi.

skinuo

snimio sa NOVI ROCK 84:

SINIŠA LOPOJDA

NOVOGODIŠNJA HARDCORE ZABAVA

83 - 84. MC SISKA,

KONCERT X - POZES

inserti:

RADMILA PAVLOVIĆ

montaža:

NIET i RADMILA PAVLOVIĆ

špica:

GORAN DEVIDE

FV PRODUKCIJA:

NEVEN KORDA

produkcija:

SKUC-FORUM, 1984, 15 min.

**GREAT HIT**

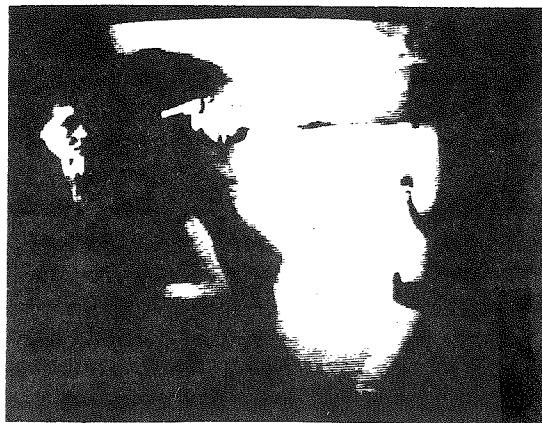
Laibach dokument

realizacija:

MARIJAN - MAX OSOLE

produkcija:

SKD FORUM ŠKUC, 25 min.

**GROŽNJA PRIHODNOSTI  
PRETNJA BUDUĆNOSTI**

autor:

MEJE KONTROLE ŠT. 4

( M.GRŽINČIĆ, D.MANDIĆ,

B.BORČIĆ, A.ŠMID )

muzika:

YELLO - PINN BALL CHA CHA

RACIJA V KLINIKI MERCATOR

produkcija:

SKUC-FORUM, 1983.

U-MATIC, VHS, kolor, 13 min.

Video projekt PRETNJA BUDUĆNOSTI je "pretnja dominacije, pretnja izolacije, psihičke nemoći, histerije i totalne kontrole. Pretnja budućnosti je ORWELOVSKA nemoć, koja se ne pomiruje sa sobom, već sebi daje hrabrosti barem u svesti o samom sebi".

**DER KÜNSTLICHTE WILLE**

(Elektronische Medienoper)

VEŠTAČKA VOLJA (Elektronska medijska opera)

autor:

PETER WEIBEL

uloge:

PETER WEIBEL, SUSANNE WIDL,

RENÉE FELDEN, PETRA FELIX

muzika:

NOA NOA (MARCO POLO HEINZ

HOCHRAINER THOMAS MIESSGANG,

ERICH SCHINDL, WOLFGANG POOR)

i ZYX

U-MATIC, 1984, kolor, 60min.

produkcija:

ORF, LANDESSTUDIO,

OBERÖSTERREICH, 1985.

Uvertira:

Prostor muzike i boje, sinesteza boje, muzike i pokreta. Elektronska kičica. Da li je zemlja posuda sa bojama na crno belom platnu neba?

1. čin:

Elektronski vremenski prostor

Istovremeno na više mesta i na istom mestu u različitim vremenima: Ubikvitet i simultanost. U elektronskom paleolitu postoji više stepena modalnih stvarnosti umesto jedne. Stapaju se granice između slike i



objekta, između  
imaginacije i realnosti.  
Energija nomadske egzistencije

2. čin:  
Električni dom

Cevovodi za plin i vodu  
(mehanička epoha) nastavljaju  
se kabel vodovima za struju  
i informaciju (električna  
epoha). Dom postaje provodnik.  
Predmeti unutrašnjeg  
uredjenja (sofa) uređuju se  
prema kodovima spoljnog  
sveta (grad). Pljačka iza  
idile. Prinuda socijalnog  
ponašanja, ovekovečeno  
reklamom i ideologijom,  
žena se vraća u sobu iz 19  
veka (ženska soba). Lanci i  
šargarepa u kukavičjem  
gnězdu u oblacima.

3. čin:  
Osvajanje svetlosti

Evropa je Prometej  
elektriciteta, veštačkog  
svetla, izveštačenosti.  
Sijalicom smo zarobili sunce.  
Elektricitet je ljudski  
oblik svetlosti. Pri tome  
veštačko označava, da je  
sačinjeno od strane čoveka.  
Veštačko svetlo je  
prometejska provala  
izveštačenosti, ljudske volje  
u prirodni poredak boga. Neka  
bude svetlost, rekao je on  
pre boga, danas to svako  
dete kaže više puta dnevno.

4. čin:  
Prošireni deo Zemlje  
Elektrifikovani kontinent.  
Kraj evrocentrizma kao  
poslednje emisije Evrovizije.

5. čin:  
Kraj sveta  
Udarac nogom 20.-tom veku,  
programu samouništenja,  
totalitarnim zabludnim  
ideologijama. Holokaust  
Jevreja odnosio se na sam  
napredak 20-tog veka. U dva  
svetska rata reakcija je  
pokušala da suzbije  
dolazak 3. hiljadugodišja.  
Demon demokratije. Zločini  
partija u infantilnom  
društvu. Kasta političara  
kao parazita 20. veka.

6. čin:  
Vreme kao medij nade

Putovanje čoveka iz  
beskonačne dubine vremena u  
beskonačni prostor. Svetlost  
kao medij napretka. Napuštamo  
20. vek.

7. čin:  
Veštačka volja

Evolucija sveta se zamenjuje  
kompjuterskom animacijom.  
Neka bude volja tvoja i na  
nebu i na zemlji, kaže  
molitva. Božija volja, veliki  
izum čoveka, zamenjuje se  
čovekovom voljom. Svet kao

volja i predstava - čoveka.  
Na kraju evolucije najviši  
proizvod te evolucije uzima  
u svoje ruke razvoj  
evolucije - da li time čovek  
diže ruku i na sebe?

8. čin:  
Proširena Zemlja

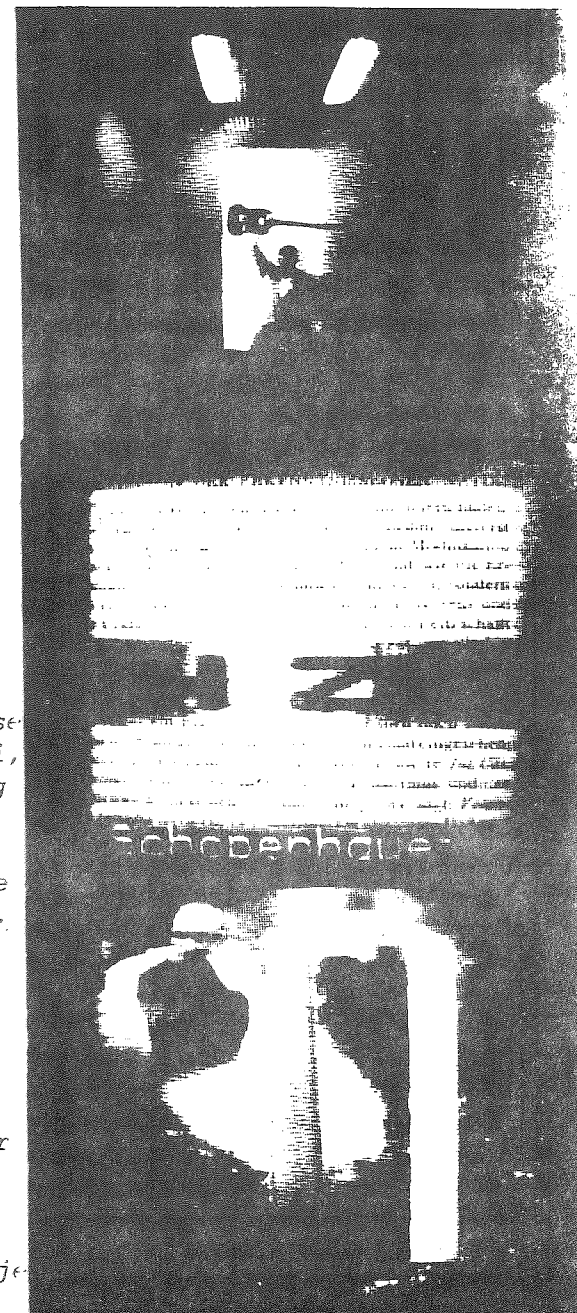
Proširenje čoveka i  
spособnosti njegovih organa  
doveli su do ekspanzije  
Zemlje. Eksteritorizacija  
ljudskog tela (oko postaje  
video, uvo audio itd.) vodi  
u svemir. Odatle ćemo se  
ubuduće snabdevati  
energijom.

9. čin:  
Elektronski Mojsije

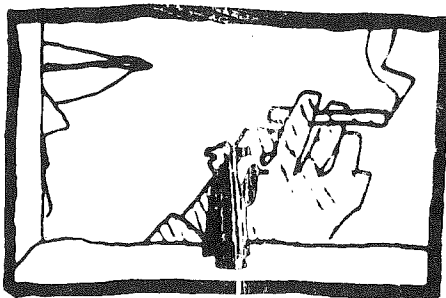
Svet kao artefakt veštačke  
volje čoveka. Sve s čim će se  
čovek u budućnosti susretati,  
biće veštačko: od hranljivog  
omotača embrija do  
hranljivih omotača zemljine  
kugle, od veštačke Placent-e  
do veštačkog plinskog sunca.

10. čin:  
Veštačko nebo

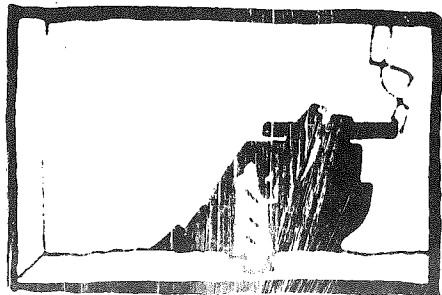
Jedro ljudske Nojeve barke  
na putu kroz vreme i prostor  
ubuduće neće više pomerati  
prirodni vetar zvezda, već  
veštački motor napravljen  
ljudskom rukom. Srce evolucije  
i dalje kuca - veštački.



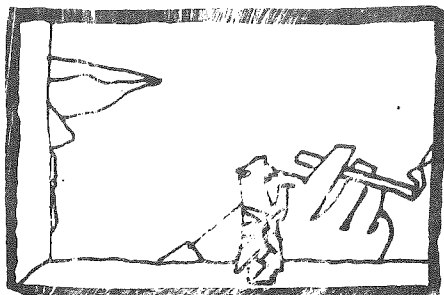




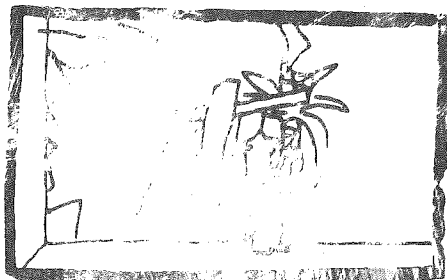
- 3-  
2 REALNO  
1 POSTAJE POTPUNA KONTURA  
NA MESTU RUKA [PLAVO]  
1 POMERA SE PREKO SREDINE  
SLIKE



- 3-  
2 KONTURA [CRVENO]  
1 REALNO



- 3 REALNO  
2 REALNO  
1 ŠUPLJA KONTURA, KROZ  
KOJU SE VIDI PALMA,  
KOJA SE ODOZDO POMERA  
PREMA GORE



- 3 REALNO  
2 REALNO  
1 PROVEDNA KONTURA

## CASABLANCA I

autor:  
PETER WEIBEL, Beč  
35mm, ton, kolor, 50sekundi

Na video traci se obradjuje postupak kompjuterske animacije, plave kutije, videografskog efekta i filmskog trika, zatim se sve projektuje na filmu.

Razlaganje slikovitih elemenata i fragmentiranje radnje, vezano za blic-priču filmske tehnologije, naginje narativnosti elektronske ere.

## CASABLANCA II

autor:  
PETER WEIBEL  
35mm, ton, kolor, 60sekundi

Filmski i video trikovi, crtani trik i kompjuterska animacija se povremeno mešaju sa 8 jedinica osvetljenja. Platno se pretvara u 3 ravni gde na videlo budućeg elektronskog sveta izbija elektronska estetika (transformacija, simulacija, ubikvitet).

## CASABLANCA III

autor:  
PETER WEIBEL  
U-MATIC, 1985, 1minut

Treći reklamni spot za Casablanca cigarete, koji je Weibel izradio postupkom kompjuterske animacije, plave kutije i videografskih efekata.

## JONNY

autor(montaža, knjiga snimanja):  
PETER WEIBEL

kamera:  
WALTER KINDLER

muzika:  
ZYX

specijalni efekti:  
MOVIE GROUP (M. PROLL)  
HOUDEK&KOUREK

scenografija:  
GREGOR EICHINGER, CH. KNECHTL

uloge:  
MARIA SUR, VAN BERG

produkcija:  
EXPORT FILM, MULTI ART SERVICE  
U-MATIC, 1984, 1 minut

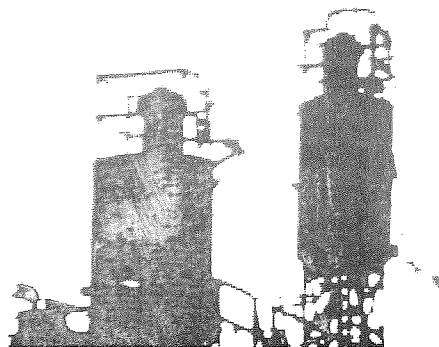
Digitalna estetika. Ulica se pretvara u aerodrom, aerodrom u zid. Unutrašnje i spoljašnje kodiranje realnog i nerealnog postaje propustljivo i zamenljivo. Reklamni film iz niza Casablanca filmova.

Peter Weibel, rođen 1945. u Odesi, živi u Beču. Studirao književnost, medicinu, logiku i filozofiju u Parizu i Beču. Od 1976-81 je dobio doktorsku titulu za "Teoriju i formu". Od 1981. gostujući profesor za morfologiju i skulptorsko obrazovanje na Visokoj školi za primenjenu umetnost u Beču. 1979/80. gostujući profesor za "medijsku umetnost", 1981. lektor za "teoriju opažanja", 1983. gostujući profesor za fotografiju na Visokoj školi u Kassel-u. 1981. gostujući profesor na College of Art and Design, Halifax, Kanada. Od 1965/66. snimio oko 60 filmova na 8, 16, 35 mm. Među njima mnoge expanded movies, filmske akcije, instalacije i sl. Na primer: FILM DOŽIVLJAJA Br.1., simulirani zemljotres u bioskopskoj sali, POLJUBAC, expanded movie sa Vali Export, vremenska skulptura, (1968), FINGERPRINT 35 mm, crno-beli, 1 min., 1968. FILM UDARA I DODIRA sa Vali Export (1968), SEMANTIČKA ISPITIVANJA (za pojam slike i sliku pojma), parabioskop, Dia Performance, 10 min. 1969/71, MANIRIRANJE 16 mm, crno-beli, sa Oto Milom (Otto Muehl), NEVIDLJIVI PROTIVNICI sa Vali Eksport, 16 mm, 100 min. scenario za

film. (1976). Od 1967. snima mnogobrojne projektovane filmove, konceptualne, realne i holografske filmove, postbioskop. Izlaže na samostalnim i grupnim izložbama, festivali: između ostalih Festival eksperimentalnog filma u Knokke-u, Documenta 6, Kassel, Film kao film, Centre Pompidou, Venecijanski bienale, itd./oko deset objavljenih knjiga na temu umetnosti, filma, fotografije i medijske poezije/ (Od 1982. je snimio tri ploče). Od 1969. mnogobrojne video radove, (trake, instalacije)

**S. HE** produkcija:  
autor: SAD, 1983.  
**BILL SEAMAN** kolor, 11 minuta

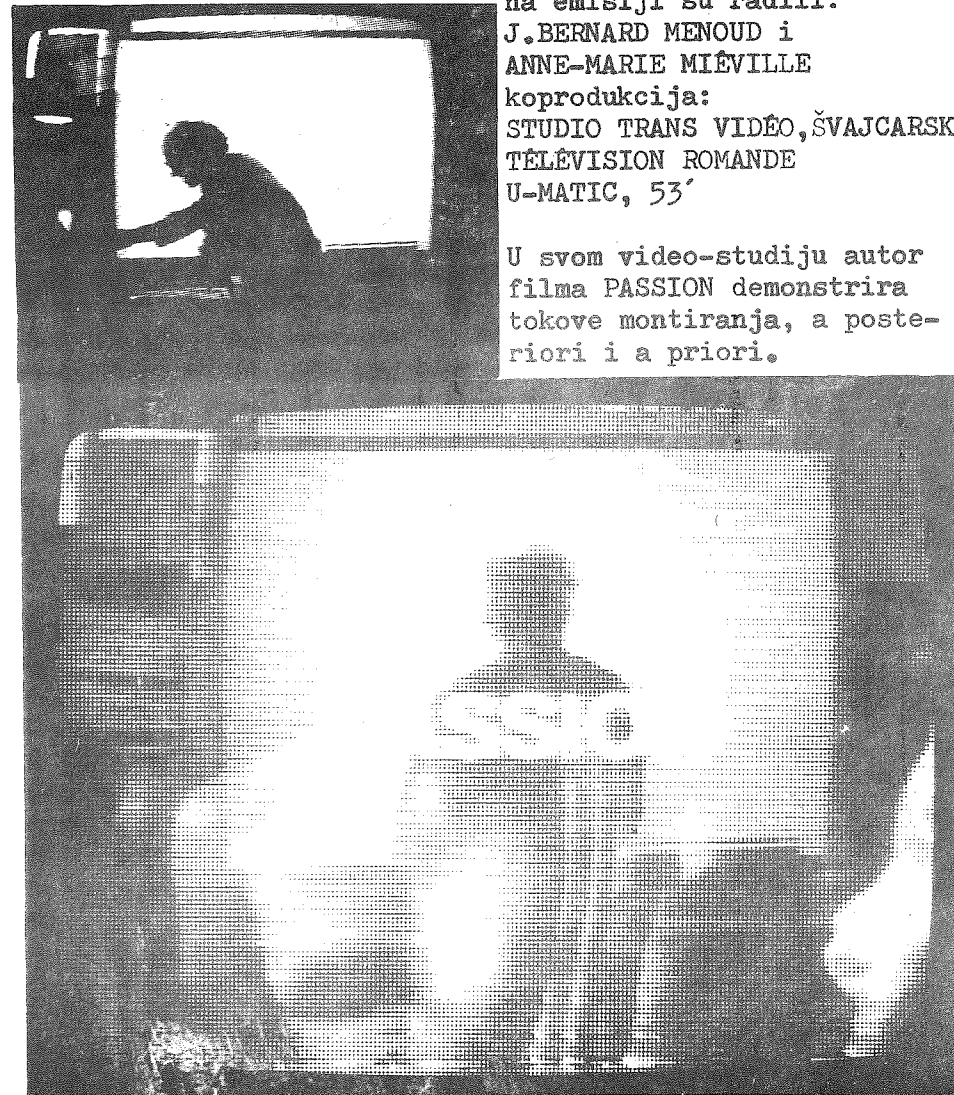
Video slike u usporenom i zaustavljenom pokretu stvaraju impresiju niza fotograma. S. HE je skup reči, slika i zvukova.



## SCÉNARIO DU FILM PASSION SCENARIO ZA FILM "STRAST"

autor:  
JEAN-LUC GODARD  
na emisiji su radili:  
J. BERNARD MENOUD i  
ANNE-MARIE MIÉVILLE  
koprodukcija:  
STUDIO TRANS VIDÉO, ŠVAJCARSKA  
TÉLÉVISION ROMANDE  
U-MATIC, 53'

U svom video-studiju autor filma PASSION demonstrira tokove montiranja, a posteriori i a priori.



**CUOR DI TELEMA**

SRCE TELEMA

autor:

GIANNI TOTTI

produkcija:

RAI, ITALIJA, 1983/84.

kolor, 84min.

Gianni Totti slobodno obrađuje nasljedje inscenacijskih osnova i napomene sećanja Lili Brik/žene Osipa Brika koja je kasnije živela sa Majakovskim/, zatim studije majakovskologa i istraživanja o ruskim futuristima, tj. kako prevodi Totti "futurističkih istorijskih avangardi". Iz toga izvlači novu, jedinstvenu verziju filma, kakvog još nismo videli i kakav još nije bio realizovan, sve u duhu elektronske revolucije.

**INCATENATA AL LA PELLICOLA  
OPEVANA U FILMU**

autor (tekst, scenario, režija):

GIANNI TOTTI

produkcija:

RAI, RICERCA E SPERIMENTAZIONE PROGRAMMI

U-MATIC, 70 minuta

INCATENATA AL LA PELLICOLA  
ovvero escatenata dal nastro  
OPEVANA U FILMU  
iliti razdražena trakom  
ovvero MAIAK (LILIBRIK)OVSKJ  
iliti MAJAK (LJILJABRIK)OVSKI  
ovvero COUR DI TELEMA  
iliti SRCE TELEMA  
ovveroffalso 2MINUTI E 40SECONDI  
DA SAKOVANNAIA FILMOI DI  
VLADIMIR MAIAKOVSKIJ  
ili pogrešnih 2'40" sačuvanih  
iz filma VLADIMIRA MAJAKOVSKOG

**DER RIESE**

DŽIN

ideja, proizvodnja, realizacija:

MICHAEL KLIER

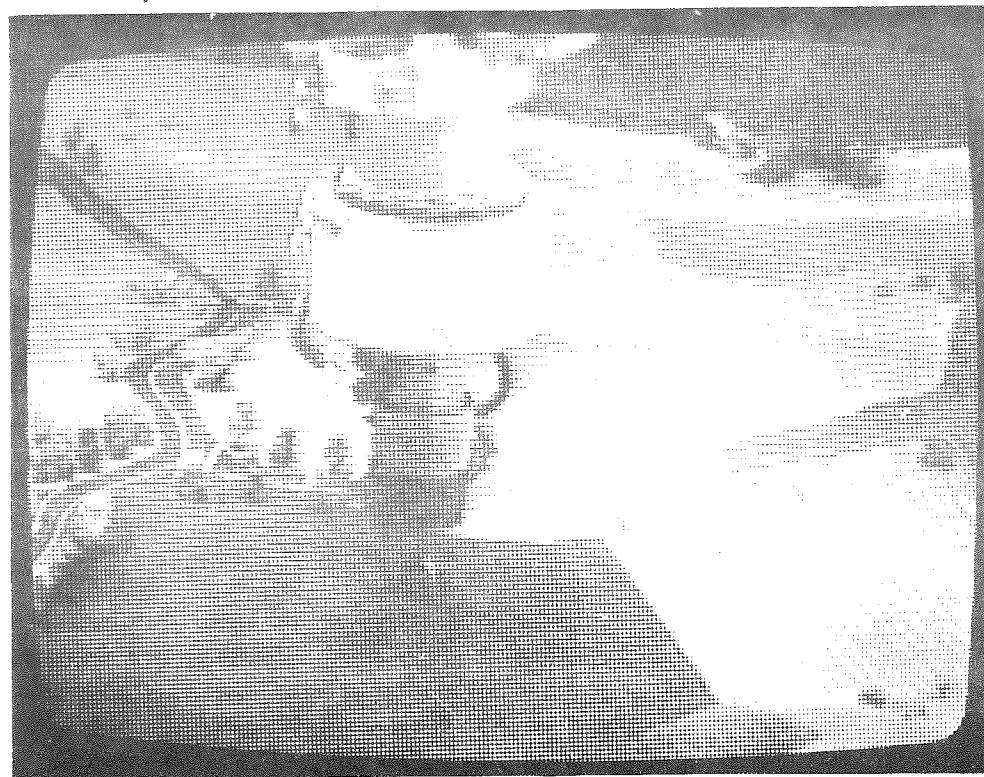
ton, montaža, asistencija:

BETTINA NIEDT

produkcija:

ZDF / Drugi program Nemačke  
televizije / 1983.

U-MATIC, kolor, 82 min.



vizije užasa vezane za državu sa totalnom kontrolom.

Film "DŽIN" nije film o kamerama koje služe za kontrolu (i šta neko sa tom kamerom čini), već je reč o filmu, koji je sve to "progledao": pokazuje nam svet kakav jeste. Gledalac vidi način gledanja, koji se znatno razlikuje od nama poznatog opažanja, to je način gledanja pred kojim se svet izobličuje.

Šta je to što filmovi po pravilu pokušavaju da prikriju: pogled kamere koji svuda doseže - u filmu Mihaela Kliera poprima povremeni zastrašujuće, zatim komično i šokantno prisustvo.

Neobične su - i zato primetne - perspektive, iz kojih "džin" snima. Ne deluju kao nameštene, već kao same po sebi proizilaze iz prakse kontrolne kamere se postavljaju na više mesta koja omogućavaju veće vidno polje. Analogno "objet trouvé" surrealista, Džin treba shvatiti kao "film trouvé". Ako su inače socijalni "sadržaji" i kritičke stvari "do kojih nam je stalo" upakovani u igranu radnju, doterani estetskim ukrasima, onda se može reći, da je ovde postupak sasvim suprotan: materijal, koji kao da

izaziva politički stav, pokorava se estetskoj organizaciji, prebacuje se u igračko-eksperimentalno "kao-da": kako bi se na njemu napravila otkrića, koja se skrivaju iza horizonta njegove sadašnje upotrebe.

Kao da: Kao da su to fragmenti (filmskih) priča - deluju pojedine sekvence ovog filma. Čak i bezopasna transakcija za šalterom u banci poprima dramatični kvalitet, kao da se tamo u sledećem trenutku može dogoditi neki zločin.

Umesto da kontrole i nadzorne kamere smanjuju smetnje, katastrofe, nesreće, zločine, ukratko: ispadanja iz toka normalnosti, izgleda da naginju suprotnom. Realno izgleda kao da je izmišljeno; sletanje aviona na početku filma deluje kao otvaranje utopijske avanture, i tek se kod posmatranja krađe u robnoj kući javlja osećaj posmatranja sasvim običnog dokumenta. Sličnom mešavinom opažanja, gde se gube granice stvarnosti i fikcije, treba posmatrati filmske slike. Slučajnost i proizvoljnost, kojom kamere-automati beleže slike, kod gledaoca potpuno dočaravaju igru asocijacija, potragu za značenjem, sanjivo ispredanje već opaženog.

Ovom utisku "filma" doprinosi i muzika, kojom Mihael Klier prati svoj kolaž, najčešće se radi o orkestarskoj muzici iz perioda kasne romantike, koja generalno čini temelj, iz kojeg se crpi filmska muzika. To je jedini komentar koji film sebi dopušta, komentar praćen govorom je potpuno izostavljen, jer bi samo suzio prostor asocijacija.

Ovaj proces razvoja svoj vrhunac doživljava na kraju filma. Prati se tok kamere kroz čudnu, pustu okolinu snimljenu očigledno mobilnim kamera-automatom. Radi se o simulatoru škole za tenkiste u Ulm-u. Munjevitom brzinom se otvara perspektiva zajedničke igre između optičkog automata i automatskog oružja, pri čemu virtualizacija stvarnosti dopire do cinične konsekvencnosti: do svog uništenja...

Karsten Vizarijus  
(Karsten Visarius)  
odlomak iz časopisa  
"Medijum"

## GASOLINE IN YOUR EYE

BENZIN U TVOM OKU

autori:  
CABARET VOLTAIRE  
produkcija:  
DOUBLE VISION, V. BRITANIJA

## DŽIN

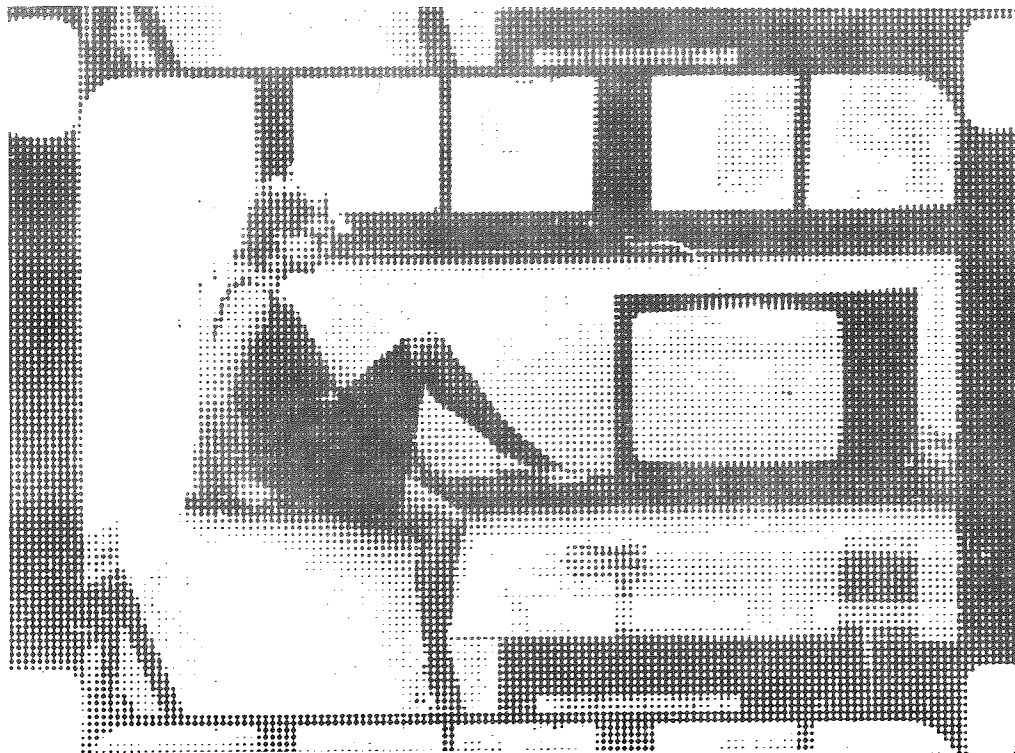
Film Mihaela Kliera

Kada ih primetimo uznemiruju nas; mi smo se međjutim navikli na njih, pa ih više i ne primećujemo. Videokamere nas posmatraju na mnogim mestima; sve je gušća mreža pogleda, koja se neprimetno prevlači preko naše svakodnevice. Film Mihaela Kliera "DŽIN" nije ništa do montaža filmskih traka, koje te kamere neprestano beleže. To je projekat čiji nas naslov podseća na Orvelov utopijski roman "1984" kao i na nezaboravni slogan "Big Brother is Watching You". Međjutim, Mihael Klier daje nedovoljno materijala za

# film

## MM ILI MISTERIJE VIDEO MAZOHIZMA

autor:  
MOJCA DREU  
16 mm, 1984, 11 min.  
ŠKUC-FORUM produkcija



## TV 31-1 MINIRAMA (UKLJUČIVANJE - ISKLJUČIVANJE)

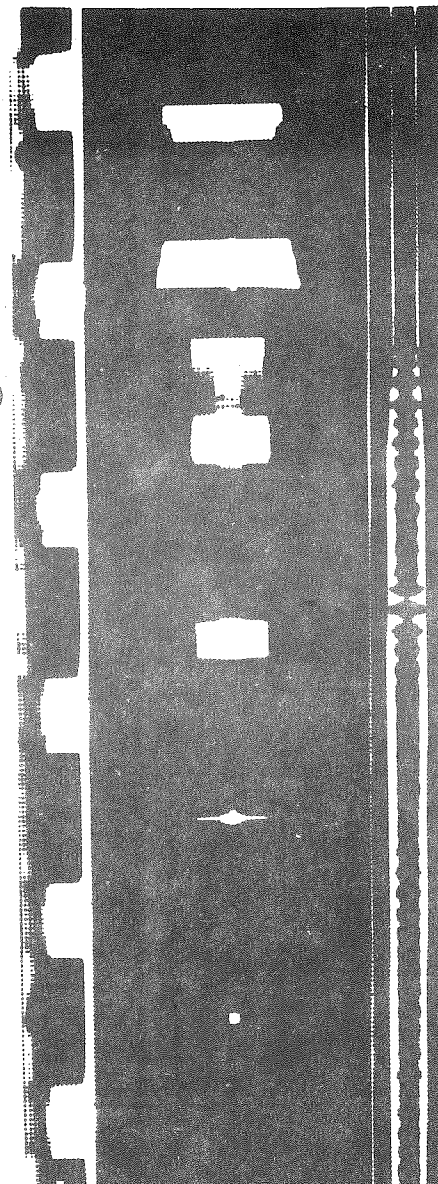
scenarij, režija, montaža:  
IVAN FAKTOR  
kamera: SLAVKO ZBODULJA  
ton: KRUNOSLAV FERIĆ  
producent: STUDENTSKI CENTAR  
OSIJEK, CENTAR MLADIH i  
IVAN FAKTOR, 1982.

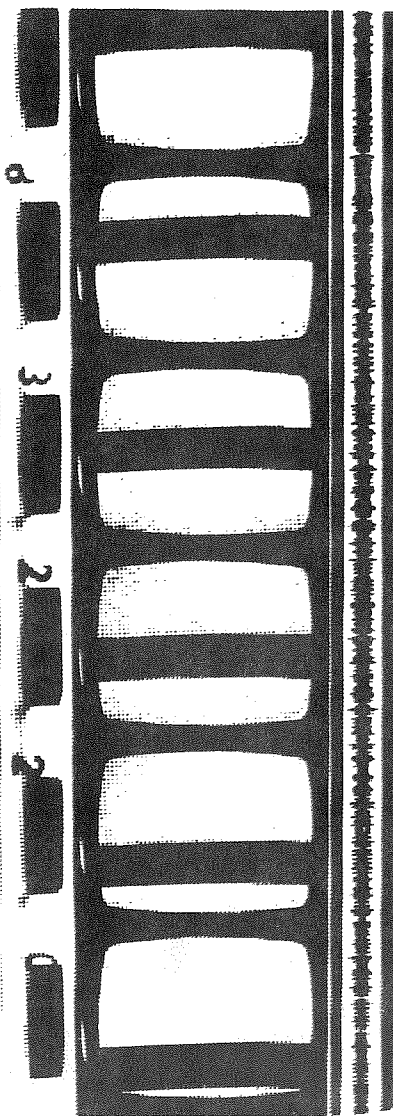
16mm, color, ton, 24s/sec, 12'

Film je snimljen kamerom fiksiranom za stativ s jedne pozicije kamere u jednom kadru. Dužina filma jednaka je dužini rolne 16 mm AGFA GEVAERT filma od 122 m.

PRIZOR: Zatamnjeni TV ekran uključujem i isključujem u određenim vremenskim razmacima. Počinjem s razmakom od 10 sekundi do 1 sekunde nepravilnim redosledom.

TON: Uključivanje i isključivanje televizora s povremenim šumom (sinhrono).





### I PROGRAM

scenario, režija, montaža, ton:  
IVAN FAKTOR  
kamera: VINKO MILINKOVIĆ  
producent: IVAN FAKTOR, 1978.  
16 mm, color, ton, 24s/sec, 12'

Film je snimljen kamerom fiksiranom za stativ s jedne pozicije kamere u jednom kadru.

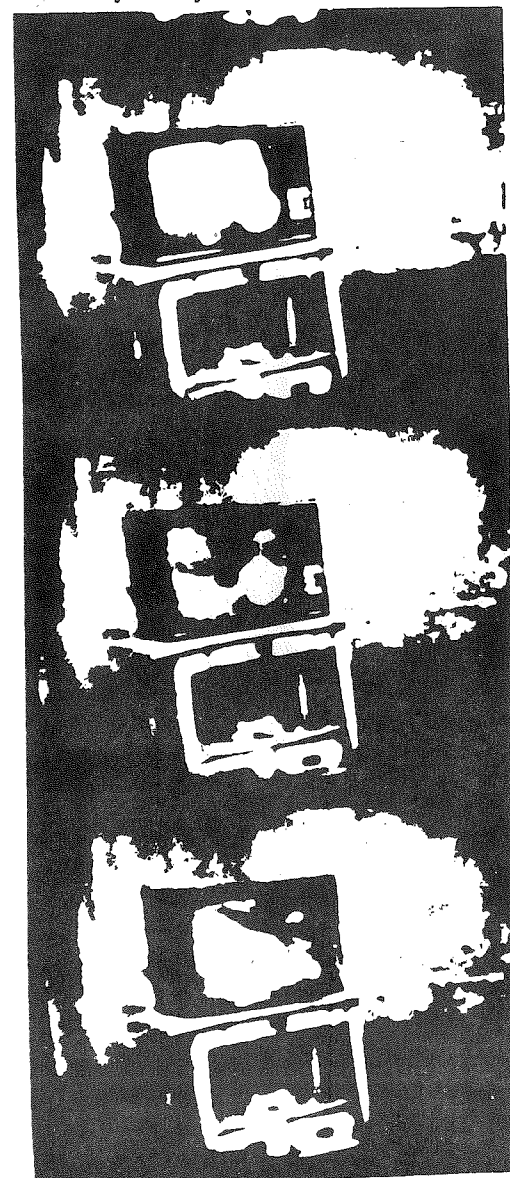
Dužina filma jednaka je dužini rolne 16 mm AGFA-GEVAERT filma od 122m.

PRIZOR: Počinje se pojavljivati "slika" na TV-ekranu. Televizor je uključen na prvi program JRT-e u vreme neemitovanja programa.

TON: Šum televizora.

### TELEVIZOR JE BIOSKOP U KOJI ODLAZIM, SEDEĆI U DVORIŠTU

autor:  
BOJAN JOVANOVIĆ  
8 mm, AFC, 1974.



### PRONADENI EKLAN

autor:  
BOJAN JOVANOVIĆ  
8 mm, AFC, 1975.

### TELETEKA

autor:  
BOJAN JOVANOVIĆ  
8 mm, AFC, 1975.

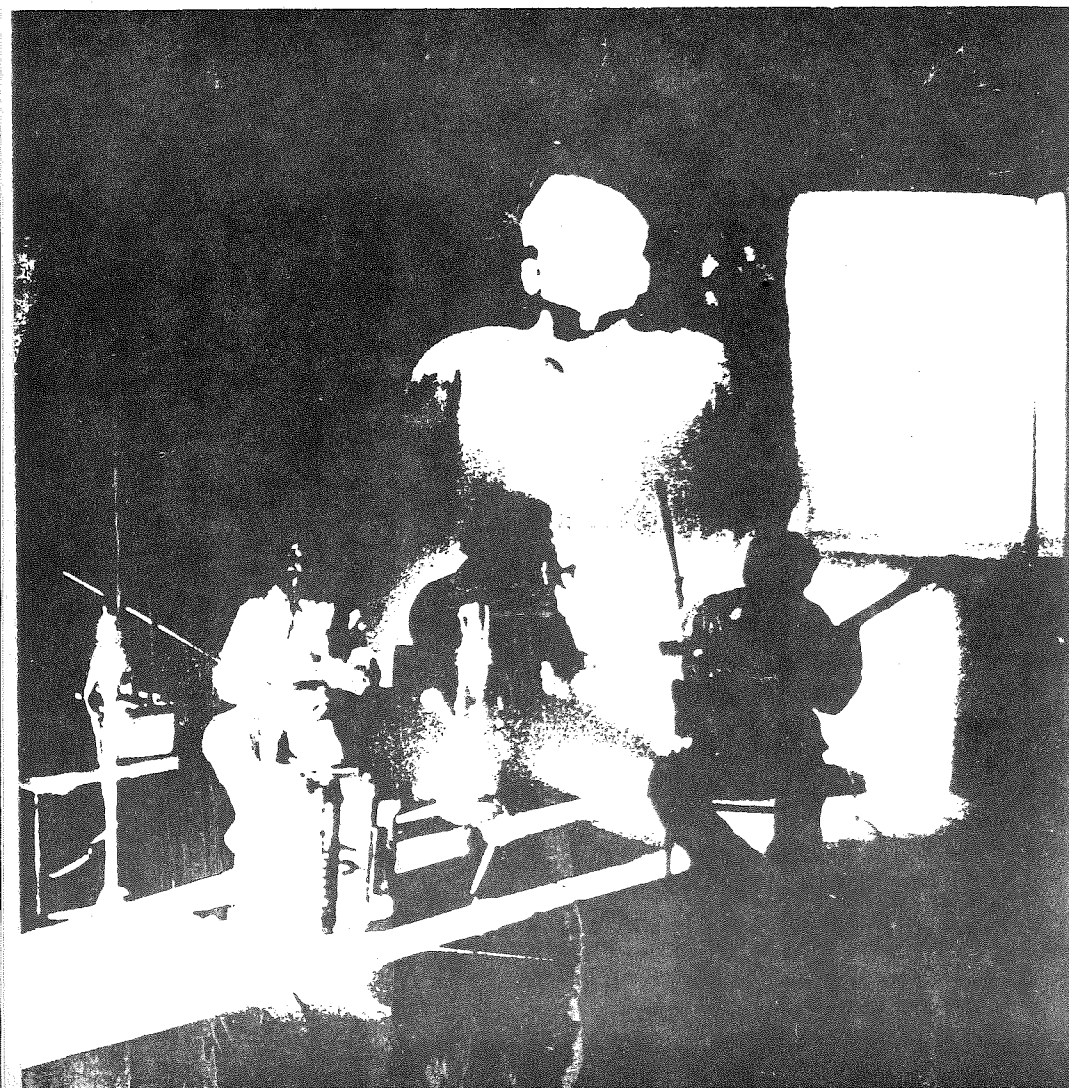
### PRIZORI KOJI SU POJELI SEBE

autor:  
BOJAN JOVANOVIĆ  
16 mm, AFC, 1984.

**BARDO THODOL**

autor:  
EMERICIJAN HAVAŠI  
format: S-8, kolor  
brzina projekcije: 18 s/sec.  
ton: na kaseti, stereo  
trajanje: 28 min.  
produkcija: OM produkcija, 1979.

**BARDO THODOL PERFORMANCE**  
at BENS I project in MMC  
Zagreb 28.03.1984.

**805. HOMMAGE**

autor:  
OM PRODUKCIJA  
format: S-8, kolor  
brzina projekcije: 12 s/sec.  
ton: MGF traka, 9,5 ili 19cm/s  
trajanje: cca 6 min.  
produkcija: OM produkcija, 1981  
napomena: uz pomoć dva projek-  
tora sa sporijim brzinama  
(12 ili 9 sl/sec) moguća je  
izvedba ovog filma u istom  
trajanju.

**KANAL**

autor:  
ZORAN SAVESKI  
produkcija: AFC, 1980.  
s-8, magnetna pista, 12 min.

**VIDEO IGRA**

autor:  
NIKOLA DJURIĆ  
produkcija: FDU, 1983.  
16mm, 6 minuta

**VELO MISTO**

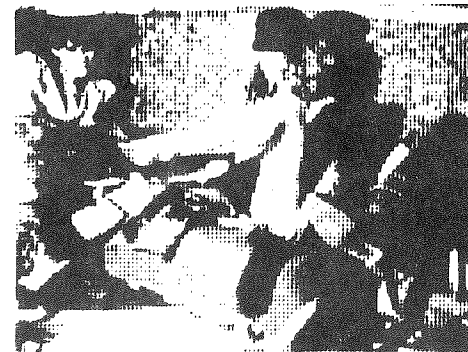
autor:  
BRANKO KARABATIĆ  
produkcija: Kino klub "SPLIT"  
S-8, 24s/sec, MGF traka, 12min.

**PRESSION**

autor:  
LJUBOMIR ŠIMUNIĆ  
zvuk: DRAGAN TAUBNER  
produkcija: MOON (nezavisna  
produkcija)  
normal 8, 18s/sec, 16 min.

**NO FUN**

autor:  
IGOR VIROVAC  
proizvodnja 1983.  
koncept:  
video rad od 25 minuta uz ko-  
ji se istovremeno projektuje  
film, s-8, 9 min., koji se  
ponavlja tri puta.



**NAPAD NA TOVARNO**

autor:

DAVORIN MARC

S-8, 18s/sec, MGF traka, 8'

**NE POZABI NA KRI**

autor:

DAVORIN MARC

S-8, 18s/sec, MGF traka, 3'

**CAK**

autor:

DAVORIN MARC

S-8, 18s/sec, MGF traka, 7'

**ALI JIM BO BOG POMAGAL**

autor:

DAVORIN MARC

S-8, 18s/sec, MGF traka, 3'

**GOOOL**

autor:

DAVORIN MARC

S-8, 18s/sec, nemi, 30''

**BELI / RED**

autor:

DAVORIN MARC

S-8, 18s/sec, ton na kaseti, 2,5'

**PAURA /IN/ CITA**

autor:

DAVORIN MARC

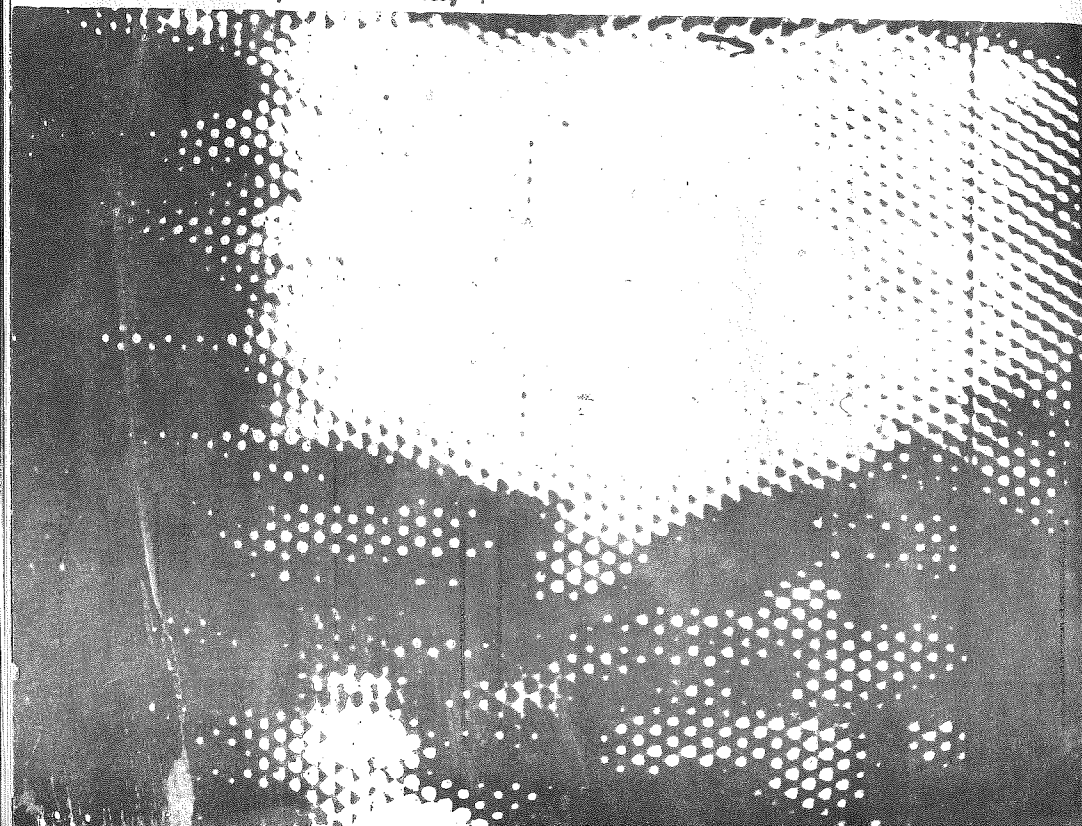
S-8, 18s/sec, ton na kaseti, 25'

**DRUŠTVO ZA ZAŠTITU ŠAŠAVIH  
DOGAĐAJA**

autor:

IVAN KALJEVIĆ

S-8, 1975, 25 min.





## POSLEDNJI TANGO U PARIZU

autor:  
MIODRAG MILOŠEVIĆ  
produkcija: AFC, 1983.  
16 mm, c/b, MGF traka, 30min.

35mm → video → N8 → 16mm  
Poslednji tango... Bertolući  
Poslednji tango... Milošević



## IL MISTERO DI OBERWALD

autor:  
MICHELANGELO ANTONIONI  
scenario:  
MICHELANGELO ANTONIONI  
TONINO GUERA  
fotografija:  
LUCIANO TOVOLI  
uloge:  
MONICA VITTI, FRANCO BRANCIAROLI,  
PAOLO BONACELLI  
produkcija:  
RAI - RETE 2, ITALIJA, 1980.  
kolor, 123 minuta

## DIE BASIS DER MAKE-UP

### BAZA ZA MAKE-UP

autor:  
HEINZ EMIGHOLZ  
uloge:  
JOHN ERDMANN, ECKHARD RHODE,  
BERND BROADERUP  
produkcija:  
PYM FILMS, s.u.  
16 mm, kolor, 83 min.

Amerikanac koji persijski deluje živi kao trgovac tepisima u Belgiji, nepoznatoj zemlji, kroz koju svi samo prolaze i niko ne ostaje. 9. Oktobar 1979. Svet ovog suvonjavog čoveka čine s jedne strane svetle prostorije njegovih službenika, a s druge strane jedna mračna rupa puna tepiha u kojoj prebiva zajedno sa dve prijateljice i jednim pijancem zaljubljenim u sebe. U tom

opskurnom društvu vlada otvoreni voajerizam - izgleda tako kao da svi zidovi imaju velike rupe. Ovi ljudi se očigledno odriču svakog truda da jedno drugom nešto pokažu, osim možda samih sebe. Bilo gde da se ide oni se uzajamno nabijaju na svoje osećaje kao na kolac, i zabijaju sebi KLINOVE LJUBAVI u meso. Romantična ljubav postaje mazohistička institucija, a njena forma u kojoj se prikazuje postaje prisilno komedija.

BAZA ZA MAKE-UP je posle NORMALNOG ČINA drugi deo jedne filmske trilogije o tri dana iz novije prošlosti. Završni deo LIVADA STVARI se trenutno radi.

Podaci o autoru od 1974-1983: Mastertape uz filmove NORMALNI ČIN, BAZA ZA MAKE-UP i LIVADA STVARI. U specijalnoj kombinaciji sa BAZA ZA MAKE-UP: Testament trgovca tepisima.