



**ALTERNATIVE
FILM·VIDEO 1988**

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1988.

Festival jugoslovenskog alternativnog filma i videa

Beograd, 17.- 20. novembar 1988.

Akademski filmski centar Dom kulture "Studentski grad"

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1988.

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

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1988.

The Yugoslave ALTERNATIVE FILM-VIDEO FESTIVAL is organised by the Academic Film Center (AFC) of the Cultural Center "Studentski grad", New Belgrade.

Savet/Advisory Board

Branko Krivokapić, Bojan Jovanović, Miloje Radaković, Miroslav Petrović, Zoran Saveški, Danijela Purešević, Nikola Djurić, Ivko Šešić i Miodrag Milošević

Žiri/Jury

Tomislav Gotovac, Zagreb
Christoph Janetzko, Zapadni Berlin
Sava Trifković, Beograd

Redakcija/Redaction

Miodrag Milošević, Ivko Šešić i Danijela Purešević

Sekretarijat - organizacija/Sekretariat - organization

Slobodan Mirković, Senka Jovanović, Violeta Mičić, Petar Milić

Tehnička realizacija/Technical realisation

Aleksandar Jelenić, Nebojša Bogičević, Dušan Ivanović, Dragan Joković

Plakat/Poster

Miodrag Milošević

Naslovna strana publikacije i plakat/Cover page and poster

fotos iz video-rada MORA Marjan Max Osolea/photos from video

NIGHTMARE by Marjan Max Osole

Publikacija/Publication

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1988

Dom kulture "Studentski grad"
Akademski film centar
Alternative film arhiv
Beograd 1988.

Izdaje/Edited by

Dom kulture "Studentski grad"

Za izdavača/For editor

Branko Krivokapić, direktor

Urednik/Editor

Miodrag Milošević

recenzent/reviewer

Ivko Šešić

Prevod na engleski/English translation

Senka Jovanović

Prevod sa nemačkog/Translation from German

Branislav Marković

Grafički urednik/Graphic design

Miodrag Milošević

Tiraž/Copies number: 500

Štampa/Printed by

STUDIO PLUS, Dom kulture "Studentski grad"

ALTERNATIVE FILM-VIDEO

Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

Bulevaj AVNOJ-a 179

11070 Novi Beograd

tel:011/691-442

ORGANIZATOR/ORGANISER:

Dom kulture "Studentski grad"

U SARADNJI/IN COLLABORATION WITH:

Ambasada Narodne Republike Madjarske u Beogradu.

Balazs Bela Studio, Budimpešta.

BRUT-FILM, Ljubljana.

FV Založba, ŠKUC-FORUM, Ljubljana.

HBK FILMARCHIV, Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig.

Interfilm, Berlin.

Kulturni i informativni centar SR Nemačke u Beogradu.

Magyar Amatorfilm es Video Szovetseg, Budimpešta.

TV Beograd, Kulturno-umetnički program.

TV Ljubljana, Umetnički program.

ZAHVALJUJEMO/WITH THANKS TO:

Avala-film, Beograd.

European Media Art Festival, Osnabruck.

Francuski kulturni centar u Beogradu.

Kino-savez Hrvatske, Zagreb.

Morava-film, Beograd.

Studio B, TV Studio.

Studio PLUS

TV Beograd, EKO program.

AKADEMSKI FILMSKI CENTAR

Akademski filmski centar je nekomercijalna 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 sktivnosti, negovanja i podsticanja snimanja alternativnih /eksperimentalnih, avangardnih, neprofesionalnih.../ filmova, Centar organizuje svake godine i Festival jugoslovenskog alternativnog filma i videa, pod nazivom ALTERNATIVE FILM-VIDEO. Filmove snimane u Centru, kao i druge alternativne filmove, Centar čuva u svom arhivu /ALTERNATIVE FILM ARHIV/ koji je osnovan 1982. godine. Arhivirani filmovi i video-radovi mogu se videti na video-tejpu. U okviru ALTERNATIVNOG BIOSKOPA Doma kulture, Centar realizuje programe iz oblasti alternativnog filmskog i video stvaralaštva.

ACADEMIC FILM CENTER /AFC/

The Academic Film Center /AFC/ was founded on the 4th of April 1958. The AFC supports and organises the production of alternative /experimental, avantgarde, un-professional.../ films and videos. AFC organises an annual Yugoslave ALTERNATIVE FILM AND VIDEO FESTIVAL. The AFC has a large collection of films and videotapes, produced by AFC as well as other, which forms an ALTERNATIVE FILM AND VIDEO ARCHIVE, which was founded in 1982. Within the structure of the AFC there also exists an ALTERNATIVE CINEMA, which organises regular screenings throughout the year.

Božidar Zečević

THINGS TO GO

Kad smo se davno opredeljivali za alternativni film, istakli smo nekoliko proizvoljnih parola:

radikalno odstupanje od naracije
radikalno odstupanje od ideološkog plana poruke
radikalno odstupanje od zakona "dobre forme"

To ima smisla.

U tome je naša ideja.

Razmotrimo sad zašto se to još uvek ne ostvaruje.

1. Naracija je posledica **mitskog mišljenja**. U distribuciji bilo kog mita koren je svake ideje o zaustavljanju sveta. Mit je pokušaj racionalizacije stvarnosti, koji će uvek, na ovaj ili onaj način, nastojavati da obustavi stvarnost i da joj da svoje obličje. Šta god uradili, čim god smo se takli "svete priče", pokušali bilo šta u tome dodamo ili domislimo ili dovršimo - sudarićemo se sa krajem.

Mit je kraj sveta.

Film, verujemo, sluti mutaciju vrste.

Koja u mit više ne veruje.

U interesu nekog budućeg vremena radićemo prvo na destrukciji svete priče. Čovek više nema nikakve potrebe za svetom pričom. Nju nameće šamanska prošlost naših predaka i svaka dovršena priča povrata je u beskrajni krug uzroka i posledice, kada se sveta priča uvek zavrti, omami nas i završi sa potajnom idejom da nas nečemu uči. Kalos ke agatos. Arhaična gnoma o lepom i dobrom.

When we made choice for alternative film long ago, we emphasized several arbitrary slogans:

radical exception of narration,
radical exception of ideological plan of the message,
radical exception of the "good form" rule.

That makes sence.

That is our idea.

Let us now deal with a question why it is not being carried out.

1. Narration is a consequence of the **mythical thinking**. The root of any idea about the end of the world is in distribution of any kind of myth. Myth is an attempt of rationalizing reality, and it will always try to stop the reality, one way or another, and give it its own shape. Whatever we do, as soon as we touche "the holy story", try to add to it anything, or conceive or complete it, we will meet the end. Myth is the end of the world. Film, we believe, bodes mutation of its own species.

Which believes in myth no more.

In the future time interest, we will deal with destruction of the holy story first. A man has no need for a holy story any more. It is intruded to him by the shaman past of our ancestors and every concluded story is a return to the endless circle of cause and consequence, when the holy story starts to spin, dazes us and ends with a concealed idea of teching us something. Kalos ke agatos. Archaic proverb about the pretty and the good.

Technology does not matter here. Whatever we do with video and computer, whatever

Tehnologija tu nije važna. Šta god da uradimo videom i kompjuterom, kako god da se opredelimo prema tehnološkim mrežama današnjeg sveta, pitaćemo se jednom: ko smo i zašto smo tu? Savaka je tehnologija šupljikana. Ako nam pomogne da dozovemo svetu priču i da ponovo tražimo ključ u naučenim igrama naših predaka - samo ćemo obnavljati snagu mita, snagu smrti koja nam ne da dalje.

Iščupati svetu priču iz audio-video, prvi je korak.

A to nije teško.

Film ima ritualnu prošlost, koja je, isto tako, pohranjena u nama samima. Film je dromenon, radost i eros, bez prave svrhe i bez korisnog kraja, film je individualna stvar koja daje na volju sasvim iracionalno raspoloženje i služi afektu i snu. Film je pravi dnevnik igrača, koji optičkom igrom svetlosti i senke beleži svoje činjenice i u zvuku traži svoj zaum. Film ne priča priču i zato je stvoren. Film je sredstvo da se oslobodimo mita.

Još ga ne koristimo.

Očajan sam bio gledajući ponovo mitove. Tehnologija Osolea ne služi ničemu do obnavljanju istog, starog mita, uprkos prednostima videa. On je opčinjen tehnologijom i upinje se iz sve snage da dostigne profesionalne standarde. On traži i nalazi Šeherezadinu noć, njega hipnotiše ta beba Frankenštajn, on bi da bude taj veliki, novi svet i u tome svršava. Ali on, kao i drugi, užasno teži ka svetloj priči. On je novi šaman, distributer mitova, plemenski vrač beznađežno praznog auditorijuma, zelenkastog plemena, pa u tome iscrpljuje i svoju svrhu. Taj glupi video priča i dalje svoju priču. Onu istu od koje smo bežali prema videu. Onu istu koja se vratila i lupila nam (mu) se o glavu. Martinčeve LUTKE. Stara, iznemogla avangarda vratila se na priču. On

choice we make regarding technological networks of modern world, we will ask ourselves one question: Who are we and why are we here? Every technology is an empty channel. If it helps us recall the holy story and search for the key in the learned games of our ancestors again, we will only be restoring the power of myth, the power of death, which prevents us from going on.

To tear the holy story out of the audio-video is the first step.

And that should not be difficult.

Film has a ritual past which is, also, stored in ourselves.

Film is a dromenon, joy and eros, without a real purpose and useful ending, film is an individual thing which gives rent to an irrational mood and serves to passion and dream. Film is a real diary of players, which by the optical game of lights and shade records the facts, and searches for its kick in sound. Film does not tell a story, and that's why it was created. Film is a way of our getting rid of the myth.

We are not using it yet.

I was desperate watching those myths again. Osole's technology does not serve to anything but renovation of the same, old myth, in spite of the video advantages. He is obsessed with technology and tries hard to reach professional standards. He searches and finds Shecherezada's night, he is hypnotised by the baby Frankenstein, he'd like to be that great, new world and in it he cums-up. But he, like everybody else, strives hard for a holy story. He is a new shaman, myth distributor, tribal sorcerer of a hopelessly vacant auditorium of a greenish tribe, and in it he obtains its purpose. That stupid video keeps telling its story. The same story from which we escaped towards video. The same one that came back to us and bumped on our heads. Martinac's DUM-

izlaže jedan tok, igru uzroka i posledice i ponovo se obraća mitu sa obligatnim pomišljanjem na Drajera (Dreyer). FILM NEĆE BITI PRIKAZAN (NIKT), uprkos težnji da odstupi, beznađežno se zapliće u istu svetu priču o samouništenju, o vraćanju na početak kroz ideju kraja: mit.

2. U distribuciji mita glavnu ulogu igra jednosmerni komunikacioni obrazac: poruka je arbitrarna i rigidna, bez ostatka usmerena. Ona je naredjenje i epifanija, objavljenje božanske istine, koja se ne može izmeniti. Poruka se otkaçi i oistoji kao veliki simbolički znak, koji pomno čuva društvenu statiku. Uostalom, socijalna funkcija svakog mita je da održi postojeći stratum i spreči promenu.

U tom pogledu nema nikakve razlike između alternativnog i navodno ne-alternativnog, koje se osniva na mitskoj poruci. Velikog odstupanja nema. Postupak se može činiti "alternativnim" jer izostavlja pojedine tačke lanca i mestimično se odriče uobičajene distribucije značenja - ali je poruka ideologija par excellence. I dalje blindirani znak. NIKT-ova ideologija autodestrukcije samo je obrnuti vid ideje o predodredjenju i zatvorenosti u božanski lanac: ništa se ne može izmeniti. Ova ideologija funkcioniše kao i svaka druga i na planu značenja i na planu smisla. U strukturi nekoliko spotova "Borghesie" nazire se trag ideje o promeni, ali njen smisao ubrzo postaje jasan i svodi se na pragmatički, doslovno politički vid ("Mladina", JNA, "Marš na Drinu" i ostale krhotine iz arsenala "civilne družbe"). Ta "promena" nije drugo do zamena jedne banalne ideološke poruke drugom, pri čemu se osnovna situacije uopšte ne menja, a datosti ostaju u fiksnim granicama. Isto važi za Maksovu MORU: kroz alterniranje sivila postojećeg kafkijanskog sveta birokratije i otudjenja sa fiksi-idejom "američkog sna" u punom koloru, sa obavezanim izlizenim atributima tog sveta. Prosta zamena. Ideologija, međutim ostaje netaknuta i ništa se ne menja. To još

MIES. The old, worn out avant-garde came back to the story. It exposes a course, a game of cause and consequence, and returns to the myth with an obligatory referring to Dreyer. FILM WON'T BE SHOWED (NIKT), in spite of its aspirations to escape, hopelessly gets involved in the same holy story about self-destruction, about going back to the start through the idea of ending: the myth.

2. In myth distribution a one-way communicational model plays the main part: message is arbitrary and rigid, totally directed. It is an order and epiphany, a proclamation of the divine truth, which cannot be changed. A message branches off and exists as a large symbolic sign, which protects carefully the social statics. After all, a social function of every myth is to preserve the existing stratum and prevent the change.

In that respect, there is no difference between the alternative and supposedly non-alternative, based on the mythical message. There is no exception. This action may seem "alternative", because it leaves out certain points of the system and partly denies the usual meaning distribution - but the message is an ideology par excellence. Still an armored sign. NIKT's ideology of self-destruction is only a reverse aspect of the idea about the predestination and introversion into a divine chain: nothing can be changed. This ideology functions like any other both in the field of meaning and in the field of sense. In the structure of several spots by BORGHESIA we can catch sight of the idea of changing, but its meaning soon becomes clear and reduces to a paradigmatic, literally political aspect. That "change" is nothing but replacement of one banal ideological message with another, whereby the principal situation remains completely unchanged, and the possibilities remain within the limits. The same stands for Maxes NIGHTMARE: by alternating the monotony of the existing Kafkian world of bureaucracy and alienation

jednom pokazuje Bojan Jovanović na drugačiji način: socijalna statika je uzdrmana ali se to ne očituje na referencijalnom ekranu našeg doba, koji je sveden na bedni prazan ekran što se niže i škripi na vetru. Ponovo ideološka poruka o nemogućnosti promene, ali ideja jasna na novou prvog čitanja, jedna zatvorena metafora, moralitet. Drugačije, naravno, ne može ni biti ako se u bilo čemu očuva duh "svete priče" i kao sredstvo koristi priповest. Naracija i ideologija uvek su u grčevitom zagrljaju, iz koga ih je nemoguće iščupati. Pitanje je da li bi i trebalo pokušavati. U čemu je onda alternacija, duboka ideja promene u odnosu na nepomičnu stvarnost? Šta se dobija novom tehnologijom, delimičnim izostavljanjem karika lanca, šta se dobija prostim zamena poruka u čvrstim okvirima istog ideološkog koda? Očuvanje samog tog koda. Navika da mislimo i dejujemo samo i jedino u njegovim granicama. Ispunjena funkcija svakog mita.

3. Percepcija nas je navikla na "zakon dobre forme". Sve mora da ima završenost, fragmenti se neminovno slivaju u celinu, u neizbežni Gestalt, u jednu Formu, jedan veliki znak. Treći vid iste božanske ideje. Tehnologija videa uveliko pomera granice ove Forme u odnosu na audio-vizuelni izričaj filma: oblici su bogatiji, zanimljiviji, estetski završeniji. Učestvuju čak i ideja neprekidne dinamike, evolucije oblika iz jednog u drugi, ideja preobražaja, transfiguracije, veliki san čovekovog dvojnika, filma. U gotovo savršenoj formi Martinisovog LIQUID ICE konsekvantno se sprovodi ova ideja o dvojniku: Arto i vehemantna dinamika tela. Pokret kao estetski apsolut, otkriće primalne kretnje u potrazi za jednim autentičnim jezikom. Dobra forma. Duh Eizenštejnove i Vertovljeve "zajavke": dosledni kontrapunkt slike i zvuka na putu ka "trećem značenju" i delimično ostvarenje toga sna. Da. Ali Forma ponovo uspostavljena, krug ponovo završen, iz prividne alternacije ponovo neki (doista, hijerarhijski viši) oblik statike. Odsustvo promene.

with a fixed idea of "the american dream" in full color, with an obligatory worn out attributes of the world. A simple replacement. Ideology, however, remains untouched and nothing changes. It is once again showed by Bojan Jovanović in a different manner: social statics is shaky, but that is not showed on a referential screen of our epoch which is reduced to a poor, empty screen swinging and creaking on the wind. Once again an ideological message about the impossibility of changing, but an idea clear on the level of the first reading, a concluded metaphore, a morality.

It cannot be different, of course, not if a spirit of a "holy story" is to be preserved and if a novel is used as a mean. Narration and ideology are always in a feverish embrace, from which they cannot escape. The question is whether it should be tried at all. But, then, where is the alternation, a deep idea of change in relation to a statical reality? What do we gain with the new technology, with partial omitting of the chain links, what do we gain with simple replacements of messages within the strict limits of the same ideological code? Preservation of the code itself. Habbit of thinking and acting only and exclusively within its limits. A fulfilled social function of every myth.

3. Perception taught us "the good form rule". Everything must have an ending, fragments unavoidably merge into an entirety, into an unavoidable Gestalt, into a Form, a large sign. The third aspect of the divine idea. Video technology moves considerably limits of the Form in relation to an audio-visual film assertion: shapes are richer, more interesting, more aesthetically finished. There are also ideas of the unbreakable dynamics, of the shape evolution from one to another, of the metamorphosis, transfiguration, the great dream of a man's double - the film. In almost perfect form of Martinises LIQUID ICE the idea of the double is carried out consequently: Artaud and a vehement body dynamics. A motion as an aesthetic

U narušavanju ove ideje došli smo do ideala rasturanja zakona percepcije i subverzije Forme. Moglo bi se to uzeti kao jedan od zamišljenih, utopijskih principa alternative u području audio-vizuelnog, pre kao koncept nego kao realna mogućnost. Ali, nije li i koncept dovoljan? Prostriru li se i izvan ovih granica neistražena područja nekog novog opažanja sveta, percepcije koja mu alternira? Prebrzo smo napustili ovu ideju i ponovo se okrenuli ideji Forme, tj. vratili se u područje razumnog, kontrolisanog, često samo fingiranog odstupanja od ideje Celine, od aristotelске završenosti, koja ponovo objavljuje božansko Trojstvo: naraciju, ideologiju i Gestalt.

Zato premoćni deo onoga što sam video na ovogodišnjim Alternativama i ne mogu da svrstam u pravu alternativu. Naravno, ne mogu da poreknem da stvari kao LIQUID ICE, THE AMERICAN DREAM Kovačića ili PRAZNIK Bate Petrovića ne pripadaju alternativnoj tendenciji, kao protivteži konvencionalnom filmu i televiziji, te da se u ovim okvirima do izvesnog stupnja alterniraju i poruke. Utoliko i ima smisla govoriti o alternativni. Ostalo je sasvim izvan radikalne težnje, izvan autentične ideje o promeni. Sve se to sasvim solidno da uklopiti u vladajuće kodove, kao što je to slučaj sa Martinisom i galerijom "velike" televizije, sve to jedno drugo hrani i podstiče, solidarno nastupa u očuvanju ideje o nepromenljivosti kodova, o njihovoj večnosti. O mitu.

Zanimaju me pokušaji poput SINERGETIČNOG PORTRETA Aleksića i Ristića. Iz ovog rada odsustvuje svaka naracija, a poruka se oblikuje izvan ideološke pragme. Sama Forma se neprestano rastače, narušava i ukida, osudjuje se na poništenje i ponovo uspostavljanje i opet razbijanje. Ali, nemamo li pri svemu tome neko čudno osećanje zadovoljstva, neki neobjašnjiv ugodnjak subverzivne naravi? Ne približavamo li se, u takvim pokušajima, onom konceptu alternative, koji sluti civilizacijsku promenu, mutaciju vrste. Primalni, neuhvat-

absolute, discovery of the primal movement in search of an authentic language. A solid form. The spirit of Eisenstein's and Vertov's "zajavka": a consistent counterpoint of picture and sound on a way to the "third meaning" and partial accomplishment of that dream. Yes. But Form is established again, the circle is closed, from an illusory alternation once again certain (indeed hierarchical, advanced) form of statics. Absence of change.

In disturbing the idea, we reached an ideal of breaking up the perception rule and the subversion of Form. We could take it as one of the imaginary, utopian alternative principle in the field of audio-visual, or rather as a concept than a real possibility. But isn't concept enough? Are there unexplored areas of a new kind of world observation, of perception alternating it, spreading out of these limits? We left this idea too soon and turned to the idea of Form again, that is, turned to the area of rational, controlled, very often only a fake exception of the Entirety idea, of Arystothelian closeness, which announces the divine Trinity: narration, ideology and Gestalt.

Therefore, the all mighty part of what I saw on a this-year Alternatives cannot be classified as a real alternative. However, I cannot deny that works such as LIQUID ICE, THE AMERICAN DREAM by Kovačić or a HOLIDAY by Bata Petrović belong to the alternative tendency, as a counterpoise to a conventional film and television, and that messages are alternated up to a certain level within these limits. All the more it makes sense to talk about alternative. The rest is completely out of the radical aspiration, out of the authentical idea of change. All this can solidly fit in the reigning codes, like in a case of Martinis and gallery of the "great" television; they all nourish an support each other, act commonly in preservation of the code unchangeability idea, of their eternity. Of myth.

jivi signal iz budućnosti, najava nečega što će doći kad se već jednom ukine Sveto Trojstvo?

Things are to come.

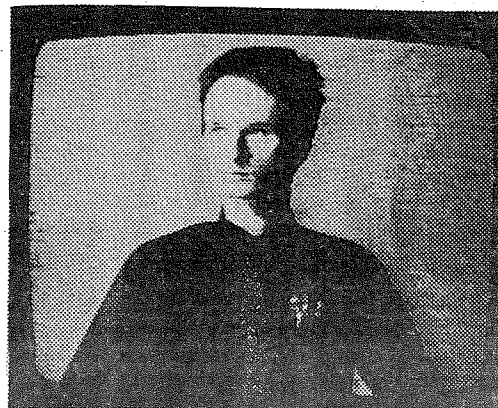
I am interested in attempts such as THE SYNERGETIC PORTRAIT

by Aleksić and Ristić. Every narration is absent from this work, and the message is formed outside the ideological pragma. The form itself is poured, disturbed and abolished, meant to be annulled and reestablished and then broken out again. But, don't we feel a strange content, an unexplicable experience of the subversive nature? Aren't we approaching, in such attempts, the alternative concept which bodes a civilisational change, a mutation of species? Primal, uncatchable signal from the future, an announcement of things to come when, finally, the Holy Trinity is abolished.

Things are to come.

KONKURENCIJA

OFFICIAL PROGRAMME



ALKO-MAN

Dragan Nikolić
Super 8, kolor, 3'10"
kamera/camera: Jovica Krstić
produkcija/production: Kino foto video klub
"Film-novosti", Niš

Ruske vesti, Yu novokomponovana muzika,
američke vesti.
Russian news, Yu newly composed folk,
American news.

AUTOPORTRET (SELF-PORTRAIT)

Petar Milić
VHS, 4'40"
kamera/camera: Igor Toholj
produkcija/production: Akademijski filmski
centar Doma kulture "Studentski grad"

Autoportret inženjera umetnosti medija.

Self-portrait of an engineer of the media art.

ALEXANDRA

Lidija Ikica
16mm, crno-beli, 4'45"
kamera/camera: Boris Poljak
produkcija/production: Kino klub "Split"

AIDS

Dragan Nikolić
8mm, 6'
saradnici/collaborators: Olivera Stevanović,
Vladimir Tošić, grupa "Klin"



THE AMERICAN DREAM

Marko Kovačić
U-matic, 6'
zvuk/sound: Brane Zorman
montaža/editing: Max
scenografija/scenography: Marko Kovačić
kamera/camera: Max, Mežnarić Irma, Retelj
Frenk, Miran Šušterčić
pomoćnici režije/assistents director: Barbara
Borčić, Miran Šušterčić
produkcija/production: Max Brut

ARKANA

Dragan Nikolić
Super 8, 9'

kamera/camera: Boban Ilić
uloge/roles: Zvonimir Milošević, Suzana Mitić, Nebojša Živković i Svetozar Nikolić
produkcija/production: Kino-foto-video klub "Film-novosti", Niš

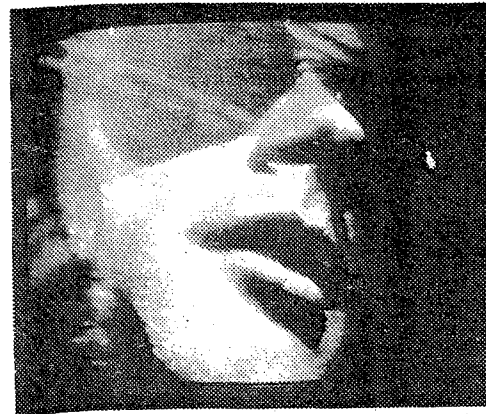
Nešto što znaju samo pojedinci, od ostalog sveta izdvojen privatni život.

Something known only by individuals, private life separated from the other world.

ARZAK

Josip Zanki
Super 8, 5'

produkcija/production: Art grupa "Ledeno doba"



BLATO

(MUD)
Borghesia
VHS, 4'55"

kamera/camera: Andrej Lupinc
maska/mask: Alenka Nahtigal
prostor slikali/space decorators: Sieberer, Rok-kuri, Diapozitivi, Dragan Čolaković
pomoćnik snimanja/camera assistant: Božo Zadravec
montirano u studiju/edited in studio: Max Brut
devojka: Irena

DALMATINO POVIŠĆU PRITRUJENA

Goran Jakir, Petar Fradelić
Super 8, 18'
produkcija/production: Kino klub Pan

U jednom intimističkom prostoru mi smo pokušali izmijeniti vidjenje arhetipa sredine u kojoj živimo. U dokumentarnom traganju odvija se komunikacija na rubu našeg poniranja.

In an intimistic ambience we tried to change the view of the archetype of the environment we live in. In a documentary searching, a communication developed on the edge of our sinking.

DANJA PRIČA (A DAILY STORY)

Goran Mišković
VHS, 16'18"
muzika/music: Gradimir Aleksić, "The End Band"
TV realizacija/TV realization: Huseinka Budalica, Zoran Jovanović, Gradimir Dimitrijević, Radoje Živanović, Vojislav Tepavčević, Slavko Aleksijević, Radomir Todorović
uloge/roles: Dubravka Živković, Vanja Gorko
produkcija/production: TV Beograd, TV Galerija

Prema tekstu Virdžinije Vulf "Smrt leptirice" i pesmi Džoni Mičel "Plava soba u motelu".

After Virginia Wolf's text "Death of a butterfly" and Joni Mitchell's song "Blue Motel Room".



DIABL

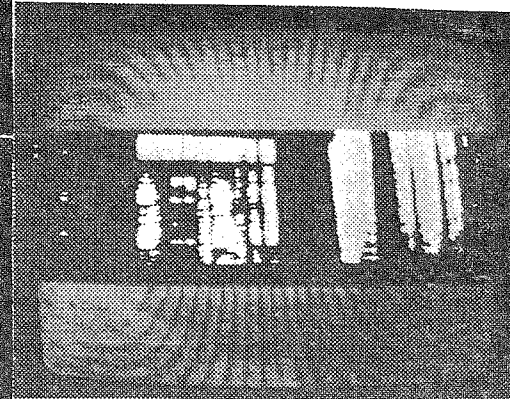
Zorica Kijevčanin
VHS, 10'
produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

Penelopa je oličenje verne i odane žene. Kakvu ju je Odisej video na svom dugom putu prema Itaki? Čistu, prostakušu, raskalašnu, bludnicu?

Je li Džojls u svojoj Nori video baš ovakvu Penelopu ili je to možda žena nekog drugog kova? Da nije zapamtio njeno lice u trenucima zajedničke strasti, zaboravio bi i obrise njenog tela. Vox clamantis in deserto. A ko je on? Diabl?

Penelopy is a personification of a faithful and loyal wife. Who did she seem like to Ulysses on his long way to Itacqua? Pure,

crude, dissipated, promiscuous? Did Joyce see in his Norah exactly this kind of Penelopy, or twas it a woman of asome other breed? If he hadn't remembered her face in the moments of mutual passion, he would've forgotten even the outlines of her body. Vox clamantis in deserto. But who was he? Diabl?



DISKO RAD (DISCO WORK)

Smiljana i Mihana Ristić
VHS, 3'
muzika/music: David Williams, Jerry Lee Lewis

Igra i rad i slikanje, to je naš rad. Naš rad je lep.

Playing and working and painting, that is our work. Our work is fine.



**DODIR
(THE TOUCH)**

Petar Milić
VHS, 9'10"

kamera/camera: Igor Toholj
muzika/music: Vladimir Tegeltija
produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

Izgradio je iluziju. Projektovao je sve svoje želje u sliku. Sliku koja je nestala kada je do-
dimuo.

He created an illusion. He projected all of his wishes into a picture. A picture that dissap-
peared when he touched it.

**EMISIJA
(EMISSION)**

Bojan Jovanović
16mm, 6'

kamera/camera: Miodrag Milošević
produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

**EKRANIZACIJA TELEFONSKOG IMENIKA
(THE TELEPHONE BOOK SCREENING)**

Zdravko Mustać
Super 8, 4'

produkcija/production: Art grupa "Ledeno doba"

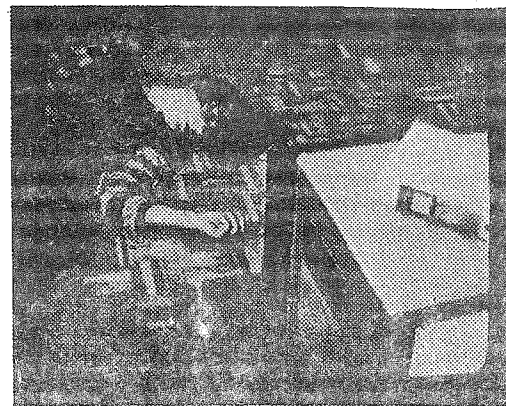
Psihološki triler. Radjen po osnovnim postu-
latima klasičnog narativnog filma.

Film sa uvodom (crni blank), zapletom (osobe), kulminacijom (crni blank), rasple-
tom (osobe) i epilogom (crni blank).

Film radjen po uzoru na policijske kar-
toteke. Svi podaci iz filma se daju provjeriti.
Autor se služi filmom i telefonom kao sred-
stvom komunikacije sa samim sobom (blan-
kovi) i sa okolinom (osobe). On je razapet
između samog sebe i između ličnosti 057 i
ličnosti 058. Neminovan je tragičan
završetak. Nemogućnost bilo kakve komuni-
kacije.

A psychological triller. Based on the elemen-
tary postulates of the classical narrative film.
Film with an introduction (black leader), a
plot (persons), culmination (black leader),
outcome (persons) and epilogue (black
leader).

A police file was taken as a model. All the
data from the film can be checked. The
author uses film and telephone as a com-
munication mean with himself (blac leaders)
and with his environment (persons). He is
torn between himself and between persons
057 and 058. A tragical ending is inevitable.
The absence of any kind of communication.



**FILM NEĆE BITI PRIKAZAN
(THE FILM WILL NOT BE SHOWN)**

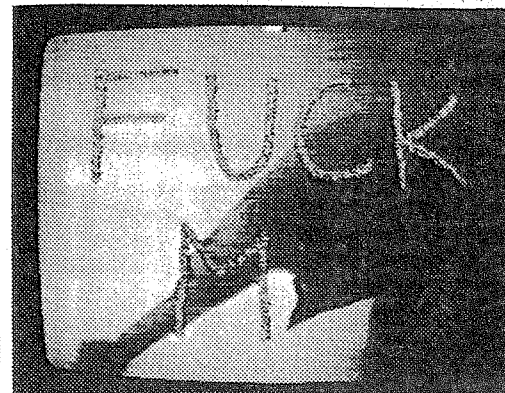
Nikt
VHS, 90'

kamera/camera: Igor Toholj
muzika/music: Vladimir Tegeltija, Joy Divi-

sion, Velvet Underground
saradnici/collaborators: Dragan Ignjatović,
Jasna Marinković, Petar Milić, Rastko Godić
produkcija/production: Akademski filmski
centar Doma kulture "Studentski grad" i
Plastično pozorište "Nikt"

Posveta "nepostojećem" autoru alternativ-
nog videa. Bizarni urbani trougao življenja u
klastrofobičnom ambijentu Beograda. Apo-
logija nestanku jedinke u otudjenim odnosi-
ma.

A dedication to a "nonexistent" alternative
video author. A bizarre urban living triangle
in a claustrophobical Belgrade environment.
Apology to a disappearance of an individual
in alienated relations.



FUCK ME & MARRY ME YOUNG

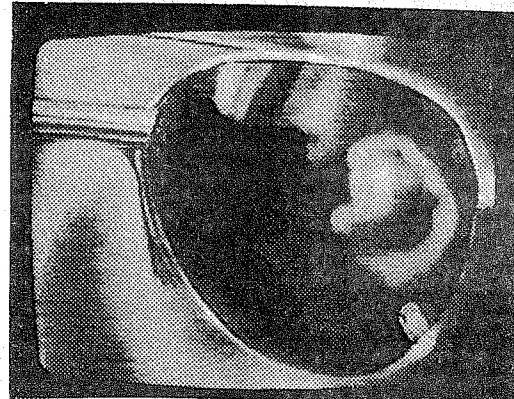
Anis Barjaktarević
VHS, 7'

produkcija/production: RO ZOI '84, OOUR
ZOI DATA / VIDEO ZZ

Kadrovi iz života u smislu registracije prizora
- čas, TV dnevnik, prizori sa groblja, registra-
cija predmeta. Konsekvence se same
nameću pojavom prazne špice TV dnevnika
u obliku neispunjenih formulara.

Frames from life in a sence of scene regis-
tration - a class,
TV journal, graveyard sights, object registra-

tion. Consequences impose themselves with
the appearance of an empty TV journal titles
empty-form-like.



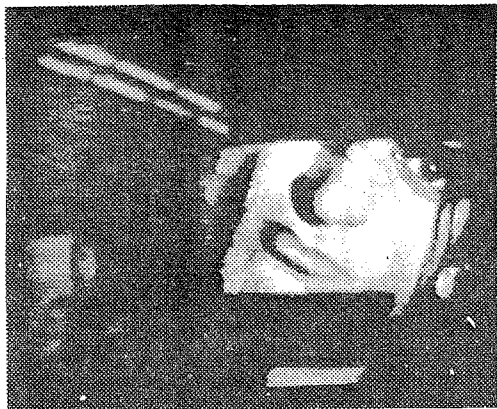
**GLEDA ME
(WATCHING ME)**

Igor Toholj
VHS, 7'

produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

Naizmenična promena dubinske oštine
koja otkriva recipročno ponavljanje slike u
prvom planu ovog videa. Ovakvim prome-
nama unutar kadra ostvaruje se odnos unu-
tar strukture statične slike. Pretapanjem u
negativ slika izlazeći iz okvira dobija drugu
dimenziju - negativan odraz.

Alternating change of the depth sharpness
which reveals a reciprocal picture repetition
in the foreground of the video. By these
changes within the frame, a relation in the
inner structure of a statical picture is being
achieved. Assimilating into a negative , a
picture breaking out of the frame enters an-
other dimension - a negative reflection.



GOLI, UNIFORMIRANI, MRTVI
(NAKED, UNIFIED, DEAD)

Borghesia
VHS, 5'



GRABLJIVAC (Kolaz)
PREDATOR (Collage)

Car
VHS, 3'45"
produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

On dolazi i ide ka svom cilju bez milosti. Smiriće se tek kad dodje do njega.

He is coming and approaching his target without mercy. He will calm down only when he reaches it.

HEPENING ISPRED A.B.C. RESTORANA
HAPPENING IN FRONT OF A.B.C. RESTAURANT

Miroslav-Bata Petrović
16mm, 17'
saradnik/collaborator: Ivo Karolji
produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

Autor u filmu istražuje dejstvo i konfrontacije dve različite filmske strukture: kontinuitet priče (banalne i vizuelno neatraktivne), nasuprot vizuelno atraktivnim i diskontinuiranim filmskim strukturama (koje su redjane na principu slučajnog izbora), koje pokušavaju da razbiju kontinuitet priče. Iz ovog filma mogu se izvlačiti jasni i konkretni teorijski zaključci o filmu kao mediju. Usput, film nudi obilje neočekivanih asocijacija.

The author explores the effects and confrontations of two different film structures: continuity of the story (banal and visually in attractive) against visually attractive and discontinued film structures (lined up unintentionally) trying to break the continuity of the story. Clear and concrete theoretical conclusions about the film as a media are to be drawn out of this film. In passing, the film offers an abundance of unexpected associations.

IMA I TOGA
(THERE'S ALSO)

Dragan Nikolić
8mm, crno-beli, 3'
kamera/camera: Nebojša Bašić
produkcija/production: Kino-foto-video klub "Film-Novosti" Niš

I NEK SE ČUJE URLIK DJEVIČANSKI SLOBODAN
AND LET THE VERGINAL-FREE HOWL BE HEARD

Zdravko Mustać
Super 8, kolor, 7'
produkcija/production: Kino klub "Split"

"Kamenom u pamet i nek' se čuje urlik djevičanski slobodan." Film strukture kruga. Križ kao točka oko koje se likovi iz filma vrte u svojoj suludoj igri putovanja kroz san, mistiku, stvarnost... Početak i kraj se sudaraju u razotkrivanju suštine postupka ovog filma.

"Stone the mind and let the verginal-free howl be heard." Film on the circle structure. A cross as a point of spinning of the film characters in their foolish game of travelling through dream, mystique, reality... The beginning and ending collide in revealing the essence of the film action.

INFLACIJA
(INFLATION)

Dragan Nikolić
16mm, crno-beli, 4'10"
kamera/camera: Nebojša Bašić
produkcija/production: Kino-foto-video klub "Film-novosti", Niš

IN MOVIE

Igor Toholj
Super 8, 3'
produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad", Zero produkcija

Filmska iluzija usporavanja vremena kao dezinformacija No 1 iz serija dezinformacija -in movie. Pokušaj sinhronizacije vizuelnog prolaska usporenog vremena sa naizmenično ponavljajućom zvučnom podlogom. Hypnosis u još jednom obliku.

A film illusion of slowing the time down as a misinformation No 1 from a series of misinformation -in movie. An attempt of synchronizing a visual passing of the decelerated time with an alternately repeating sound backing. Another form of hypnosis.

INTROSPEKCIJA
(INTROSPECTION)

Radoslav Pivac
16mm, kolor, 9'
produkcija/production: Kino klub "Split"

JEHOVA BLUES

Miloš Savić-Savke
16mm, 10'
saradnik/collaborator: Miroslav-Bata Petrović
produkcija/production: AFKDOB - FKK MMM - AFFA, Beograd

"Jehova blues" je montažni film sastavljen od postojećih (slučajno nadjenih, pozajmljenih ili namerno naručenih) materijala. Primer filma napravljenog bez autorove upotrebe filmske kamere. Autor u filmu na duhovit i ironičan način priča o svom odnosu prema religiji, istoriji i savremenoj civilizaciji.

"Jehova Blues" is a film edited from the existing (accidentally found, borrowed or deliberately ordered) material. An example of film made without the author's use of camera. The author speaks about his relation towards religion, history and modern civilisation in a witty and ironical way.

KARASU

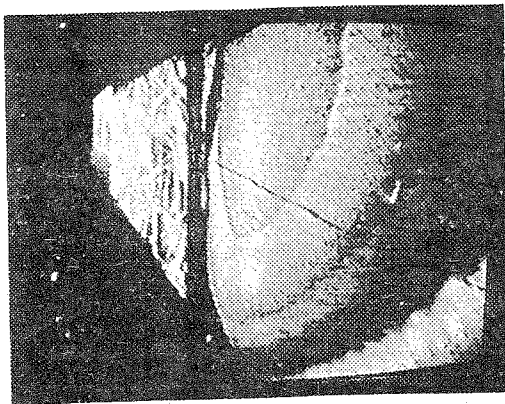
Karabatić
16mm, 10'
produkcija/production: Kino klub "Split"

Smrt-radjanje. Percepcija svijeta bez balasta iskustva. Death-birth. Perception of world without an experience ballast.

KOSA PROJEKCIJA
(SLANTING PROJECTION)

Nebojša Ružić
8mm, 3'
Najvažnija stvar ovoga filma je da bude projektovan iz kose projekcije u odnosu na normalnu projekciju. Cilj mi je dobijanje novog vizuelnog doživljaja u apstraktnoj formi slike.

The main thing of this film is to be projected from a slanting projection comparing with the normal one. The purpose is getting a new visual experience in an abstract form of the picture.



KATEDRALA (CATHEDRAL)

Vladimir Petek
VHS, 90'

saradnici/collaborators: Boris Bakal, Darko Fritz, Stanko Juzbašić, Ivan Marušić, Goran Premac, Alenka Bobinski
interpret/performer: Josip Lešaja
produkcija/production: "Favit Video"

1. Običaj Mohave indijanaca da nastavljaju razgovor čak i kada se sugovornik već odavno oprostio i otišao, i vice versa.
2. Holografska akcija - oblici teatralizacije prostora.
3. Entropija - svejednost svijeta.
4. Poznati prostor pretvoren u nepoznati pomoću principa simulacije - agregatna stanja prostora.
5. Prostor u pokretu - pejzaž povijesti i senzibiliteta.
6. Oponašanje reprodukcije bez originala.

Katedrala stoji tu među nama. Stare katedrale se nalaze u svijetu koji je još bio okrugao. Ali potom je svijet reduciran kroz materijalizam. Bila je to unutarnja potreba tako ga smanjiti, jer se kroz to izoštrila ljudska svijest, napose u svojoj analitičkoj djelatnosti. Sada moramo iz toga izvući sintezu, a to je katedrala.

Aubere Gesetze existiren nicht. Vanjski zakoni ne postoje. Istina je da sve socijalne i religiozne ideje nastoje prodrjeti u umetnost,

jer osjećaju da tu nalaze svoja najljepša ostvarenja, ali naivno je vjerovati da bilo koja ideja može stvoriti vrijednost umjetnosti, pa bila ona ideja carstva božjeg na zemlji ili na nebu.

Konstrukcija katedrale je konstrukcija vidljivog razgovora. Unutrašnja nužnost postaje jedini izvor.

1874-1928-1988.

Tema: zabrana i njen prolazak.

Kompjuterska stimulacija akustike prostora služi u svrhu transformacije galerije u prostor povećanog senzibiliteta, u Katedralu.

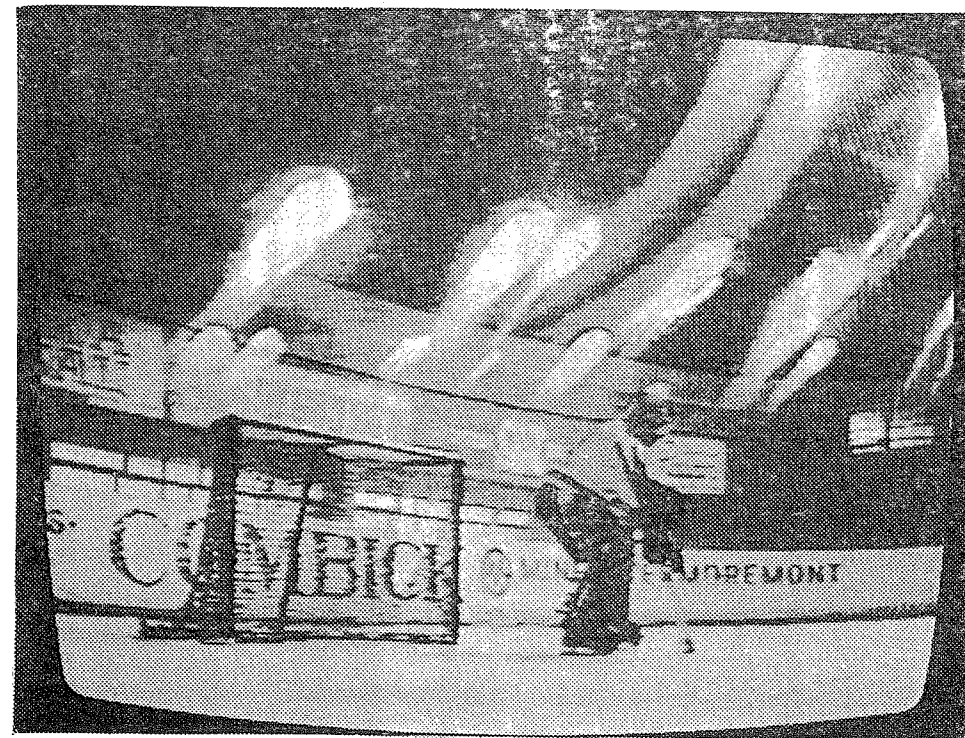
Izložba bez slika. Na mjestu dolaska, mostovi se prekidaju.

Autor i izvedba postaju jedno. Tuga: bijeg u jedinstvo. Niti je prostor u subjektu, niti je svijet u prostoru. Pogled: na svim mjestima istovremeno i privremeno. Ornament: ideja sudbine. Smrt: magijsko u geometrijskom. I'm keeping the place for someone else.

U krhotinama ogledala odražava se požar Aleksandrijske biblioteke. Narcis je nestao. Ostalo je jezero.

Postojanje forme u vremenu i prostoru može se objasniti i unutrašnjom potrebom vremena i prostora.

U čuvenom razgovoru s još trojicom umjetnika svojih duhovnih srodnika, veliki "propovjednik, duhovni vodič, šaman" nove umjetnosti Joseph Beuys govorio je o potrebi gradnje nove katedrale koja će savršenije od npr. Kolnske katedrale odraziti genijalno kreativno iskustvo novog vremena i njegovog duha. Nova medijska katedrala ostala je tako zadatkom onih koji dolaze poslije Beuysa, a osjetljivi su na njegovu provokativnu ostavštinu. S tom Beuysovom idejom katedrale bitno korespondira multimedijalni glazbeno-scensko-likovni projekt "Katedrala", ostvaren u Galeriji proširenih medija HDLUZ-a, kao kolektivno autorsko djelo koje potpisuju Boris Bakal, Darko Fritz, Stanko Juzbašić, Ivan Marušić i Goran Premac. Uz autorsku pomoć Alenke Bobinske, Josipa Lešaja i Vlade Peteka.



LIQUID ICE

Dalibor Martinis

U-matic, 12'

golman/goalkeeper: Rašid Šemsedinović
igrači/players: "Crvena zvezda" and "Partizan" hockey teams

direktor filma/production manager: Gradimir Dimitrijević

pomoćnik direktora/assistant production manager: Zoran Jovanović
sekretarica režije/script girl: Huseinka Budalica

zvuk/sound: Djordje Djurović

svetlo/light: Dragan Tenjević

kamera/camera: Miloš Spasojević

montaža/editing: Radomir Todorović

producent/producer: Dunja Blažević

produkcija/production: TV Galerija, TV Beograd

After Antonin Artaud's texts and correspondence with Jacques Riviere

LOVE EXPERIENCE

Dasen Štambuk

Super 8, 6'

kamera/camera: Boris Poljak, Zdravko Mustać

produkcija/production: Kino klub "Split"



**LUTKE
(THE DUMMIES)**

Ivan Martinac
35mm, nemi, 13'31"13f
kamera/camera: Andrija Pivčević
produkcija/production: "Marjan film" Split

"Lutke" su film što koristi plastične figure veličine čovjeka da ispriča priču o "stvaranju", tužnu priču u kojoj ljude (to jest lutke) nitko ništa ne pita, niti će pitati.

Lutke imaju dvostruku posvetu: nijemom filmu (općenito) i "Stradanju Ivane Arške" Carla Theodora Dreyera (posebno). Prva posveća "pokriva" formu "Lutaka", a druga sadržinu.

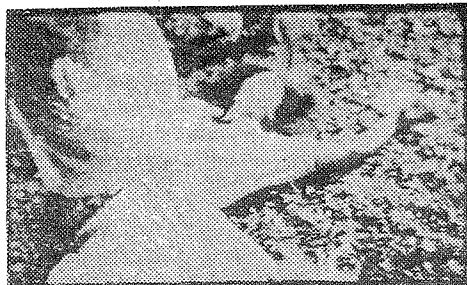
"Lutke" su nijemi film (bez zvuka) s veoma preciznom montažom (kao u nijemom filmu). Iza posljednjeg kadra "Lutaka" - kadra lutke na prozoru u čija stakla udaraju kišne kapi slijedi titl: 22.6.1987. /dan ljetnog solsticija - najduži dan u godini/, a zatim posveća "Ivani", valjda zato što se ništa na svijetu ne može mjeriti s tužnim licem plastične lutke osim, možda, lica Renee (Marije) Falconetti u "Stradanju". To je ta podsvijesna analogija - tuga neprobudjenosti (neživih, plastičnih bića) i tuga žrtva (umrlih, iznad zemlje uzdignutih bića).

"The Dummies" is a film that uses plastic man-size figures to tell the story of "creation", a sad story in which human beings (that is dummies) are neither asked nor shall they be asked anything by anybody.

"The Dummies" have a double dedication:

one to a silent movie (generally) and other to "The Suffering of Joan of Arc" by Carl Theodor Dreyer (particularly). The first one "covers" the form of "The Dummies" and the second one its contents.

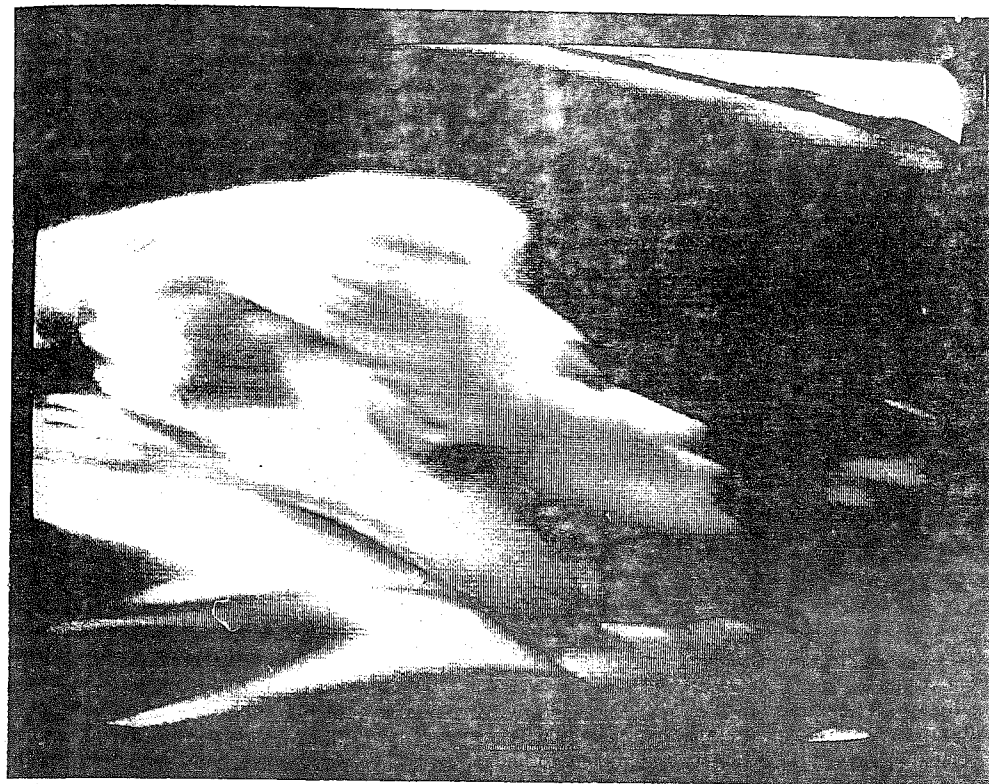
"The Dummies" is a silent movie (no sound) with a very precise editing (as in a silent movie). The last scene of "The Dummies" - the scene in which the dummy is on the window while the rain drops keeps pattering against it - is followed by a title: 22.6.1987. /the summer solstice day - the longest day in the year/, and then a dedication to "Joan", probably because nothing in the world could be sadder than a face of a plastic dummy, except, perhaps, the face of Renee (Maria) Falconetti in "The Suffering". It is a subconscious analogy - the grief of not-awakened ones (unliving, plastic creatures) and the grief of the victims (the deceased beings, the elevated above the ground ones).



**MALO JE ŠKAKLJIV
(A LITTLE BIT TICKLISH ONE)**

Jovan Marković-Kameni
35mm, 32,5"
saradnik/collaborator: Zoran Polić
produkcija/production: "Kameni film" Beograd
Subjektivno vidjenje pojedinca događaja kome nije prisustvovao a o kome je informisan putem mas medija TV, štampe, priče...

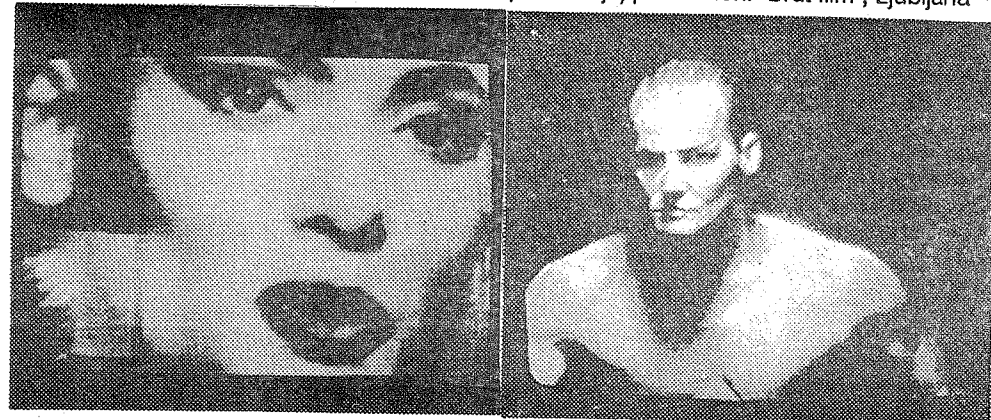
A subjective opinion of an individual about the happening he didn't witness and on which he was informed by means of the mass media TV, press, story...



**MORA
(THE NIGHTMARE)**

Marjan Max Osole
VHS, 12'50"
muzika/music: Borghesia
maska-kostimi/mask-costumes: Alan Hranitelj
svetlo/light: Milan Prebil

organizacija/organization: Irma Mežnarić
scenario/screenplay: Max, Polona Sepe
uloge/roles: Rajko Vidrih, Nevenka Lesjak, Miloš Batelin, Jelica Cetin, Igor Zupe, Andreja Medvedić, Vesna Černelić, Bogdan Lešnik, Slavko Sever
produkcija/production: "Brut film", Ljubljana



**ONO ŠTO JOŠ NISMO VIDELI
(WHAT WE HAVEN'T SEEN YET)**

Andrija Dimitrijević
16mm (VHS), 40"

kamera/camera: Saša Rendulić
umetnički saradnik/art advisor: Miloje Rada-
ković

glavni junak/the main character: Čeda Ve-
selinović
produkcija/production: Akademski filmski
centar Doma kulture "Studentski grad"

Najava događaja kod "Žute grede"...

An announcement of the events at the "Yel-
low beam"...



**OTKUCAJI TEMPIRANOG VREMENA
(STROKES OF A SET TIME)**

Bojan Jovanović
16mm, 12'

produkcija/production: Akademski filmski
centar Doma kulture "Studentski grad"

**PORTRET MOG PRIJATELJA JUGOS-
LOVENA - ILI - KAKO SE PRAVI BETON
(PORTRAIT OF MY YUGOSLAV FRIEND -
OR - HOW TO MAKE A CONCRETE)**

Miloš Savić-Savke, Zoran Veljković, Miroslav-Bata Petrović
16mm, 5'

produkcija/production: AFKDOB - FK MMM
-AFFA, Beograd

22

U ovom filmu autori pokušavaju da na jed-
nostavan i ironičan način izraze svoj stav
prema pasivnosti i inertnosti prosečnog
jugoslovena. Skorašnji politički događaji
pomalo demantuju autore, ali filmu potpuno
ne oduzimaju aktuelnost.

In this film the authors try to express their at-
titude towards the average Yugoslav's pas-
sivity and inertia in a simple and ironical
way. The recent political events do deny the
authors a bit, but they do not deprive the
film completely of its actuality.



**PESMA NAD PESMAMA
(SONG OF SONGS)**

Milić Petar
VHS, 5'50"

kamera/camera: Car
ton/sound: Tegeltija Vladimir
uloge/roles: Maja Milošević, A.
produkcija/production: Akademski filmski
centar Doma kulture "Studentski grad"

Dva para. Dva različita shvatanja. Dva puta
ka istom cilju.

Two pairs. Two different comprehensions.
Two ways leading to a similar aim.

**POZIV NA VEČERU SA UBISTVOM U
MALOM GRADIĆU U TEKSASU - ILI - IZA-
ZOV PERCEPCIJE**

AN INVITATION TO DINNER WITH MUR-
DER IN A SMALL TOWN IN TEXAS - OR - A
CHALLENGE OF PERCEPTION

Miroslav-Bata Petrović
35mm, 6'

produkcija/production: "Film danas" Beo-
grad

Film "Poziv na večeru sa ubistvom..." primer
je agresivnog preradjivanja postojećeg ma-
terijala. Na postojećem filmskom materijalu
(radi se o foršpanima bioskopskih filmova:
"Poziv na večeru sa ubistvom" i "Mali gradić
u Teksasu") vršene su sledeće intervencije:
1. montažne intervencije (mešanje različitih
materijala), 2. mehaničko retuširanje (ski-
danje delova emulzije grebanjem), 3. kolor-
ističko retuširanje (prvo) - nanošenje
različitih boja na izgrebane delove emulzije,
4. prebacivanje celog materijala u negativ, 5.
drugo kolorističko retuširanje (novo
nanošenje boja na površine koje su ostale
prazne posle prebacivanja u negativ). Tako
je dobijena jedna filmska struktura koja sada
ima potpuno "osoben zvuk" i živi svojim
"životom" i samo izbledelim detaljima
podseća na matične filmove. Prva verzija
filma sa intervencijama br. 1, 2 i 3, prikaziva-
na je ranije kao završen film pod nazivom
"Poziv na večeru sa ubistvom u malom
gradiću u Teksasu". Ta verzija ima sasvim
drugačiji "vizuelni zvuk", pa se ova druga
verzija može posmatrati i kao alternativa, tj.
druga mogućnost, prve verzije (alternativa
alternative).

The film "An Invitation to Dinner With Mur-
der..." is an example of the aggressive adap-
tation of the existing material. On the
existing film material (we are talking about
the trailers of the feature films: "An Invitation
to Dinner With Murder" and "A Small Town
in Texax") the following interventions have
been made: 1. editing interventions (mixing
different materials), 2. mechanical retouch-

ing (removing parts of emulsion by scrap-
ing), 3. coloristical retouching (the first one) -
deposition of different colours on the
scraped parts of emulsion, 4. transferring
the whole material into negative, 5. other col-
oristic retouching (new deposition of col-
ours to the parts that remained empty after
transformation to negative). Thus, we have a
film structure which now has a completely
"outstanding sound" and lives its own "life",
and only in its faded details reminds of the
original films.

The first version of the film with interventions
No 1, 2. and 3. was showed before as a fin-
ished film with a title "An Invitation to Dinner
With Murder in a Small Town in Texax". That
version has a completely different "visual
sound", so this other version could be re-
garded as an alternative, that is as the sec-
ond possibility of the first version (an
alternative of the alternative).

**PRAZNIK
(HOLIDAY)**

Miroslav-Bata Petrović
16mm, 7'

saradnik/collaborator: Vladimir Andjelković
produkcija/production: AFKDOB - FKK
MMM - AFFA Beograd, Momir Matović

U filmu tema praznika uopšte nije bitna. Ona
je samo povod za "igru" filmskim materi-
jalom, njegovim alternativama i novim
značenjima u sudaru pozitivna slike i njegove
"alternative" negativa (istog negativa).
"Praznik" eksperimentiše i uspeva u dva
nivoa: ideativnom i sinematičkom. Kombin-
ujući pozitiv i negativ istog montažnog
parčeta slike on ostvaruje začudne efekte i
pregršt neočekivanih asocijacija, dok materi-
jal ostaje sasvim obična registracija jednog
prazničnog dana na ulicama Beograda. Film
tako uspeva da dosegne izvestan meta-
forički smisao. Na sinematičkom planu,
pored hibrida pozitiv-negativ, događja se još
i plansko "okretanje" slike, čime se dobija
jedan prividni fantomski pokret koji ne pos-
toji u samom kadru i koji je osnova ritmičke

montaže celog filma..."

B. Zečević, Politika ekspres, 11. maj 1988. g.

tekst: "Duh istraživanja", str. 15

Osim u uvodnoj sekvenci i završnoj, gde se kadrovi smanjuju, odnosno produžuju za po jedan kvadrat (od, odnosno do 1 sekunde), ceo film je montiran na principu 8 kvadrata (8 kvadrata pozitivna slike, zatim 8 kvadrata istog negativa, sa emulzijom uvek na istoj strani).

The holiday theme in the film has no importance at all. It is only a reason for the "game" with film materials, its alternatives and new meanings within the collision of a picture positive and its "alternative" the negative (the same negative).

"Holiday" experiments and succeeds on two levels: ideological and cinematic ones. By combining positive and negative of the same editing piece of the picture, he achieves strange effects and the whole lot of unexpected associations, while the material remains a completely ordinary recording of a holiday on the streets of Belgrade. Thus, film reaches certain metaphorical meaning. On a cinematic level, apart from the hybride positive-negative, also the planned "rotation" of the picture occurs, and thus we have an illusory phantom movement non-existing in the frame itself and which is the basis of the rhythmical editing of the whole film..."

B. Zečević, Politics Express, May 11th, 1989. tekst: "The Exploration Spirit", page 15.

Beside the introducing sequence and the final one, where we have frames reducing or extending for one square each (from, e.g. to 1 second), the whole film is edited on the principle of 8 squares (8 squares of picture positive, then 8 squares of the same negative, with the emulsion always on the same side).

PRODUŽENI SVIJET (THE EXTENDED WORLD)

Radoslav Pivac

Super 8, 5'20"

produkcija/production: Kino klub "Split"

PROZOR U SVIJET (A WINDOW TO THE WORLD)

Tatjana Pivac

Super 8, 7'

kamera/camera: Radoslav Pivac

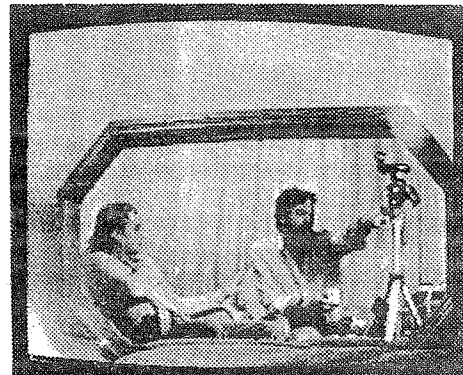
produkcija/production: Kino klub "Split"

PUT (THE WAY)

Radoslav Pivac

Super 8, kolor, 5'

produkcija/production: Kino klub "Split"



RAZGOVOR O UMETNOSTI ILI LAMENT NAD EGOM (CONVERSATION ABOUT ART OR LA- MENT OVER EGO)

Mihailo Ristić

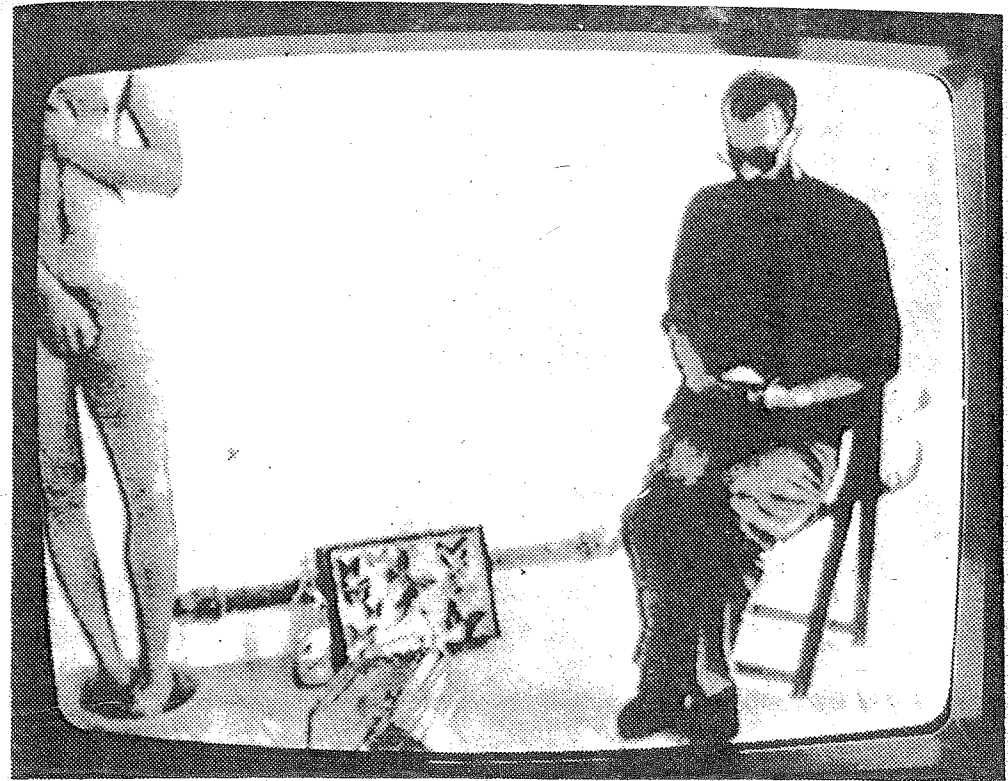
VHS, 188'

sagovornik/collocutor: Burza

produkcija/production: Mihailo Ristić

Dvokanalni diskurs u kome su apostrofirani razni polariteti unutar umetničkog iskustva. Konceptualna i perceptualna analiza locirana unutar i izvan logike umetnosti i medija. Mnoštvo slika, reči, događaja, emocija...

A two-channel discourse in which different polarities within the art experience are emphasized. Conceptual and perceptual analysis located inside and out of the art and media logics. The whole lot of pictures, words, happenings, emotions...



PROLETKULT ETIDA (PROLETKULT ETUDE)

Nikola Šindik

kamera/camera: Igor Toholj VHS, 20'

uloga/role: Tatomir Toroman

produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

Jedna aluzija na Botičelijevu Veneru. Venera je muško a čarobni zvuci kao podloga su zvuci divljih životinja.

Proletkult verzija Venere.

An allusion to Boticelli's Venus. Venus is a man, and the magic sounds in a background are wild animals' sounds.

A proletkult version of Venus.

RAMBO

Miloš Savić-Savke

Miroslav-Bata Petrović

3xSuper 8, 12'

produkcija/production: AFKDOB - FKK

MMM - AFFA Beograd

Za film "Rambo" uzet je reklamni foršpan istoimenog bioskopskog filma. Zatim je traka po celoj dužini (specijalno konstruisanim nožem) isečena na 3 osammilimetarske trake. Specijalno konstruisanom perforirkom sve tri trake su isperforirane u dimenzijama perforacija i promerima za Super 8 filmsku traku. Tako su dobijene tri paralelne trake Super 8, koje se projektuju istovremeno preko tri paralelna projektora (alternativna projekcija). Po dimenzijama i strukturi slika na platnu podseća na tehniku sinerame, ali sa naglašenom stroboskopijom jer je visina sličice sa trake 35mm i Super 8 u odnosu 1:3,5.

"Zanimljiv je pokušaj strukturalne analize 'ključne scene' iz filma "Rambo"... Autori su isekli jednu scenu po vertikalni na tri jednaka dela i zatim to isto projecirali na tri paralelna ekrana. Po 'Gausovom principu' tri odvojene projekcije nisu sasvim sinhronizovane. U

zajedničkoj 'multiplikaciji' događa se tako sasvim neočekivan vizuelni skok, kojim se otkrivaju nevidljive, dublje dimenzije prostora i vremena slike. Postupak, naravno, nije nov, ali još jednom pokazuje da duh eksperimenta ima smisla upravo u našem vremenu."

B. Zečević, Politika ekspres, 11.maj 1988.g. tekst: "Duh istraživanja", str. 15.

For this "Rambo" film an advertising trailer has been taken from the film of the same name. After that the tape has been cut to three 8mm strips (with Super 8 perforations) which are now being projected simultaneously from three parallel film projectors (alternative projection). By dimensions and structure the picture on screen resembles the technique of cinerame, but with the emphasized stroboscopy since the height of the frame of 35mm and Super 8 stand in relation 1:3,5.

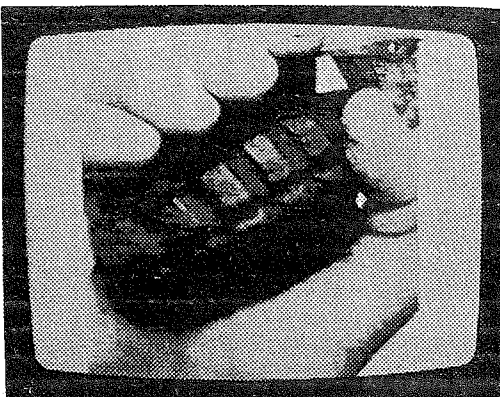
"What is interesting is the attempt of the structural analysis of the 'key scene' from the film "Rambo"... The authors have cut a scene vertically to three equal parts and then projected them on three parallel screens. According to the 'Gaus principle' three separate projections have not been synchronized. In a mutual 'multiplication' a totally unexpected 'visual 'jump' occurs, which reveals invisible, broader dimensions of space and time of the picture. The act is not new, of course, but it shows once more that the spirit of experiment is adequate exactly to the times we are living in.

REZIGNACIJA U 12 SLIKA (RESIGNATION IN 12 PICTURES)

Igor Toholj
VHS, 15'

produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

12 slika (a možda i više) prizora iz stacionog sveta praistorije civilizacije slike nezanimljive zaostavštine ranijih epoha kombinovane sa slikom - stacionim-ukadriranim videom.



12 pictures (perhaps more) of scenes from a static world of prehistorical civilisation, pictures of uninteresting inheritance of the past epochs combined from pictures - by statical-framed video.



SAMO JEDAN MALI MOVIE (ONLY ONE SMALL MOVIE)

Miloje Radaković
VHS, 2'

saradnik/collaborator: Andrija Dimitrijević
produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

Treptava akcija samo jednog malog moviea.
A twinkling action of only one small movie.

SHOOTING

Igor Toholj
Super 8, 3'

produkcija/production: Akademski filmski

centar Doma kulture "Studentski grad", Zero produkcija

Simulacija cilja i prizora koji se vidi kroz okular snajpera pri nišanjenju. Uspostavljanje odnosa između njih pod komandom imaginarnog glasa. Slika lica nad ponavljanom metom živi za sebe, kao minijatura ili detalj jednog cilja sastavljenog iz mnogo puta ponovljene fizionomije lica u raznim oblicima i izrazima.

A simulation of target and scene view through the sniper telescope while aiming. Establishing relations between them under the command of an imaginary voice. Picture of face above the repeating target existing for itself, as a miniature or a part of the aim consisting of many times repeated physiognomy of the face in its various shapes and expressions.



SISTER RAY

Zero-Nikt

VHS, 17'

produkcija/production: Igor Toholj, Dejan Vlaisavljević

Spot na muziku Velvet Underground-Sister Ray, montiran iz ranije nenamenski snimljenog materijala.

Filmska flash-back/flash-forward struktura sa glasovitom - Sister Ray - V.U. kao muzičkom podlogom.

Spot made on the Velvet Underground-Sister Ray, edited from the existing, unintentionally shot material.

Flash-back/flash-forward film structure with a loud - Sister Ray-V.U. music background.



SLUČAJAN FILM - ILI - BLANCO BLUES (AN ACCIDENTAL FILM - OR BLANCO BLUES)

Miloš Savić-Savke, Miroslav-Bata Petrović
Super 8, sinemaskop, 12'

produkcija/production: AFKDOB - FKK
MMM - AFFA, Beograd

Film "Slučajni film - ili - blanco blues" nije ništa novo u alternativnom i eksperimentalnom filmu. To je još jedna varijacija apstraktnih filmova sastavljenih od raznih blankova na kojima su vršene hemijske i mehaničke intervencije. Šarm ovog filma leži u neobičnosti izabranog materijala i sinemascope ekranu.

"An Accidental Film - or - Blanco Blues" is nothing new in the alternative and experimental film. It is another variation of abstract films composed of different blanks with chemical and mechanical interventions. The charm of this film lies in unusuality of the chosen material and in the cinemascope screen.



SPACE

Petar Milić
VHS, 30'

kamera/camera: Igor Toholj, Car
kompjuter/computer: Velisav Dragović
produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

Prostor je spoljašnji ili unutrašnji. Svaki prostor (za sebe) je neograničen. On biva ograničen samo u unutrašnjem prostoru posmatrača.

Šta će se desiti kada otkriju gde je kraj?

The space is either external or inner. Every space (by itself) is unlimited. It is limited only in the inner space of the observer.

What will happen when they discover the end?

SMRT METALOSAURUSA

(DEATH OF A METALSAUR)

Igor Toholj
Super 8, 3'

produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

Film snimljen iz jednog dana, bez montaže.

28

Ostaci jednog od "metalosaurusa", poslednjeg primerka iz serije uništenih i poniženih dalekovodnih stubova - uspomena na zastareli sistem prenošenja energije i genocid koji je preživeo samo ovaj jedan, ležeći šiban vetrom na travi.

Film shot in one day, without editing. Remains of one of the "metalsaur", the last species from a series of destroyed and humiliated long-distance power line poles - a memory of the old-fashion power transmission system and genocide survived by this sole one, lying on the grass whipped by the wind.

SREĆNA NOVA GODINA

(HAPPY NEW YEAR)

Miroslav-Bata Petrović

16mm, 5'

saradnik/collaborator: Miloš Savić
produkcija/production: AFKDOB - FKK
MMM - AFFA, Beograd

Devojka XY dolazi u veliki grad da doživi novogodišnju noć. Doživljava je, ali na brutalan način. Sama "priča" koja je, eto, stala u

jednu rečenicu nije bitna za prirodu autorovog eksperimenta. Film je pokušaj da se od već postojećeg materijala (isečka iz bioskopskog filma "Priča o devojci O") stvori novo delo u kome će postojeći materijal dobiti drugo (alternativno) značenje i sasvim drugačije funkcionisati. U filmu je sve imaginarno. Realni su samo rascepanost i haotičnost doživljaja.

The XY girl is coming to a big city to spend a New Year's night. She experiences it on a brutal way. The "story" itself which was expressed in a single sentence, is not essential for the nature of the author's experiment. Film is an attempt to create a new work out of the existing material (scraps from a feature film "The Story of the Girl O") in which the existing material gets a new (alternative) meaning and functions in a completely different manner. Everything is imaginary in the film. Only the division and chaos of the experience is real.

STRAH

(FEAR)

Miroslav-Bata Petrović

16mm, 12'5"

saradnici/collaborators: Dragan Maksimović, Predrag Perović, Predrag Bambić, Dragan Nikolić, Mihajlo Ilić, Dušan Bogunović, Stefan Djelineo, Duško Marković
produkcija/production: Avala film, Beograd

Film je radjen prema motivima pripovetke "Preterao" A.P. Čehova. Film priča o geometru koji je usred zime pošao u neko zabačeno selo da bi tamo parcelisao njive. Na putu do tog sela mora da prodje dugačku ledenu pustinju. Prelazeći preko nje hvata ga strah jer mu postaje jasno da će ga u pustinji uhvatiti mrak. Na sreću, ili nesreću, nailazi kombi i on ga stopira. Medjutim njegov strah postaje sve jači i jači, pre svega zbog mraka, a zatim i zbog pomalo neprijateljskog izgleda vozača kombija. Geometar svojim zastrašujućim pričama pokušava da zaplaši vozača, a istovremeno da se oslobodi i dela svog straha. Tkao do-

lazi do izvesnog "pretakanja" straha iz jednog lika u drugi, sa psihološki i dramaturški neočekivanim obrtima. Postavlja se pitanje zašto se ovaj film klasične filmske strukture prijavljuje na festival alternativnog filma. Ako alternativni film već godinama pokušavamo da definišemo kao disjunktivan pojam (drugačiji, isključan, suprotan), onda se opravdano postavlja pitanje u odnosu na šta? Najčešći odgovor je: u odnosu na vladajuće filmske kodove, bioskopsku i televizijsku estetiku, dominantni (bioskopski) izraz i slično. U kontekstu čitave (svetske) kinematografije ideologija alternativnog filma se može prihvatiti kao disjunktivan stav. Ali u okviru jednog festivala na kome je alternativna ideologija vladajući kod, dominantni izraz i estetički imperativ, opravdano se postavlja pitanje nije li jedan film "klasičnog filmskog izraza i estetike", u odnosu na vladajuću ideologiju alternativan.

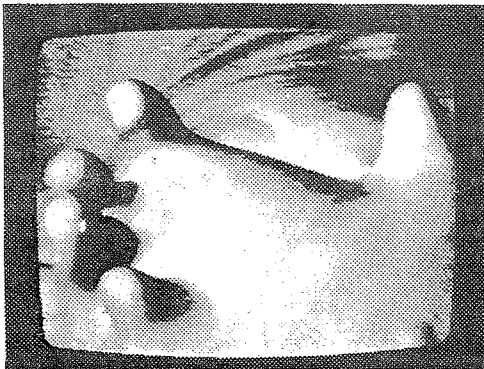
Film "Strah" u kontekstu "Alternative film-video 1988.", kao i u kontekstu mog opusa koji prijavljujem za ovaj Festival, svakako je alternativan. Film treba shvatiti, pre svega, kao moj skroman doprinos problematizaciji pojma "alternativni film".

The film is made according to the novel "Exaggerated" by A.P. Chekhov. The film speaks about a surveyor who went to an isolated village in the middle of winter in order to parcel out lots. On his way to the lot he has to pass through a long icy desert. Passing through it, he was overcome by fear, because he realizes that the night will fall and find him in a desert. Fortunately, or unfortunately, mini bus approaches and he hitch-hikes it. However, his fear grows stronger and stronger as the night falls down and the appearance of the bus-driver gets unpleasant. The surveyor tries to frighten the driver telling him deterrent stories, and at the same time get rid of his own fear. Thus a certain "assimilation" of fear from one character to another occurs, with psychologically and dramaturgically unexpected turns.

A question is being asked why this film of a

classical film structure is signed up for an alternative film festival. If we are trying to define alternative film as a disjunctive notion (different, exclusive, opposite), then we can rightfully ask a question - in relation to what? The usual answer is: in relation to the reigning film codes, film and TV aesthetics, dominant cinema expressions and so on. Within the context of the whole (world) cinematography, an ideology of the alternative film can be accepted as a disjunctive attitude. But, within the festival on which the **alternative ideology is a reigning code, a dominant expression and aesthetical imperative**, a question is being asked rightfully whether a film of "classical film expression and aesthetics" is **alternative** in relation to the reigning ideology.

Film "Fear" within the context of "Alternative Film-Video 1988" festival, as well as within the context of my own opus registered for this festival is, by all means, alternative. It is to be understood, above all, as my modest contribution to the problematics of a notion "alternative film".



Radjanje i preobražaj forme u različitim materijama. Povezanost i odnos između različitih medija koje prenose informaciju. Kiparstvo, ples, muzika, fotografija, grafika.

Birth and transformation of a form in different materials. Connections and relations between different media transmitting the information. Sculpturing, dance, music, photography, graphics.

SYMPATHY FOR THE DEVIL

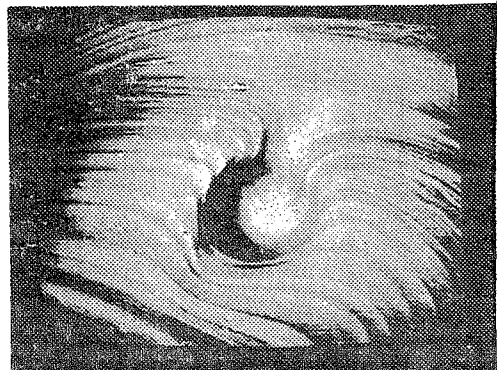
Peter Vezjak

U-matic, 5'40"

saradnici/collaborators: Retrovizija
produkcija/production: "Mute Records" London

Peter Vezjak deluje u okviru Retrovizije što je centralna telekomunikacijska mreža NSK. Autor je ciklusa video filmova sa i o NSK: HAMBURG I, HAMBURG II i BEČ - NEW YORK. HAMBURG II je bio predstavljen u video programu festivala Berlinale 88 i to je jedini jugoslovenski video u ovogodišnjem japanskom izdanju međunarodnog video-žurnala INFERMENTAL.

Muzički video spot "Sympathy for the Devil" je promocioni video za istoimeni maxi-singl grupe "Leibach". U njemu nastavlja praksu sintetične dekonstrukcije tradicionalističkih koncepata naracija-dokument-eksperiment i pored toga najavljuje novu estetiku, estetiku "devedesetih". Producent spota je "Mute Records" iz Londona. Trenutno završava



SVETLOST SENKE (THE LIGHT OF THE SHADE)

Jurij Korenc

U-matic, 30'

saradnici/collaborators: Jakov Brdar, Silva Ros, Arruba, Lado Jakša
produkcija/production: Studio 37 - Jurij Korenc

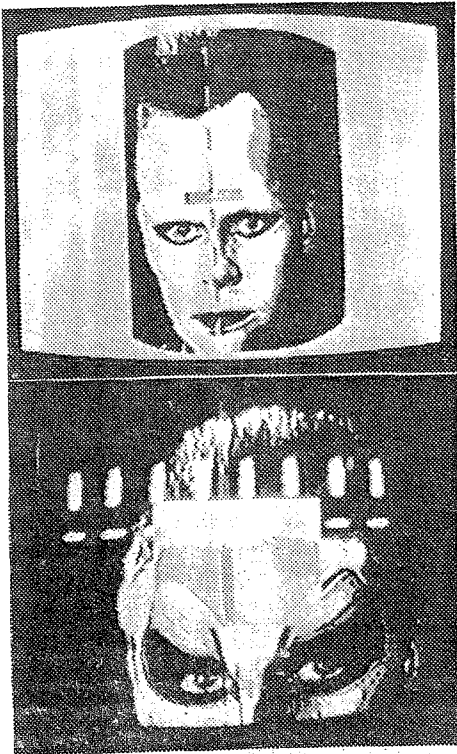
30



šezdesetominutni video-film o grupi "Leibach" i priprema muzički video-spot "Across the Universe".

Peter Vezjak operates within the Retrovision which is the central telecommunicational network of NSK. The author of the series of video films from and about NSK: HAMBURG I, HAMBURG II and BEČ - NEW YORK. HAMBURG II was represented in the Berlinale 88 festival video programme, and it was the only Yugoslav video representative in a this year japanese edition of the interna-

tional video-journal INFERMENTAL. Muvsical video-spot "Sympathy for the Devil" is a promotional video for the maxi single by "Leibach" having the same name. In it he continues a practice of the synthetic deconstruction of traditionalistic conceptions narration-document-experiment and announces a new aesthetics, the aesthetics of the "nineties". The spot is produced by "Mute Records" from London. At the moment, he is finishing a 60 minutes video film about the "Leibach" band and preparing a musical video-spot "Across the Universe".



SYNERGETIC PORTRAIT

Srdjan Aleksić Fraparega, Mihailo Ristić
VHS, 7'55"

muzika/music: Millan Miličević, S.A. Fraparega

fotosi/photos: Branko Begović
likovne intervencije na fotosima (crno-bele)/painting interventions on photos (b&w): S.A. Fraparega
video kamera-montaža/video camera-image processing: Mihailo Ristić
produkcija/production: Mihailo Ristić

Multimedijске likovno-kinetičke permutacije i transformacije.

A multi-medial artistic-kinetic permutation and transformation.

TEE - VIDEO

NOVA EVROPA, Dejan Kršić, Jane Štravs, Gordana Brzović
VHS, boja
produkcija/production: "Nova Evropa"

HEN

U BRUTALNI ELEKTRONSKI INTIMIZAM NOVE EVROPE UKLJUČENI SU SVI. I ONI KOJI TOGA NISU SVESNI.

NOVA EVROPA je mogućnost i potreba koju su nametnuli novi mediji, novi oblici organizacije svijeta i kulture. Ona je tvorevina koja pripada novom dobu elektronike i promjenjene čovjekove percepcije svijeta.

Nema više fizičke avanture putovanja da bi se otkrili i osvojili novi krajevi - danas je potrebno oslušivati kratke valove, hvatati poruke nepoznatih prijatelja, satelitske signale, rezati trake i tražiti slike...

Mreže dominantnih komunikacijskih pravaca stvaraju nove etičke grupe - grupe povezane ne zajedničkim prostorom već zajedničkim interesima, sklonostima...

Društvo po prostoru se zamjenjuje društvom po kulturi.

Nova plemena lutaju preko nevidljivih granica.

STARI EVROPLJANI ne mogu zamisliti planetarni grad, jer nastanjuju stare gradove previše dugo da bi bili sposobni da osjete nove prostore stvorene novim medijima.

Kao što je na početku moderne epohe renesansni građanin - trgovac, srušio i prekoracio zidine srednjovjekovnog grada, tako je sad, na početku nove epohe, došlo vrijeme da novi umjetnik napusti okove države, nacije, radi stvaranja planetarne kulture.

Mediji, kao komunikacijski prostor, su došli na mjesto geografskog prostora starog svijeta.

Biranje medija otvara vrata percepcije.

Serijska komunikacija je umjetnost stvaranja.

NOVA EVROPA aktivira milione zamrzlih kanala odašiljući moćan električni šok kroz smrzle strujne krugove univerzuma. U samoći svog studija operator NOVE EVROPE pred montažnim stolom za Xerox

mašinom ogoljuje i komadiće sebe, umnožava u sliku u magnetski zapis na traci, očajnički tražeći prijem na nekom nepoznatom ekranu u slušalicama nepoznatog prijatelja.

Misteriji nestaju, ali zabava tek počinje.

A BRUTAL ELECTRONIC INTIMISM OF NOVA EVROPA INCLUDES EVERYBODY. THOSE WHO ARE NOT AWARE OF IT, TOO.

NOVA EVROPA is a possibility, a need imposed by the new media, by new forms of world and culture organization. It is a product belonging to the new age of electronics and man's changed world perception.

No more physical adventure of travelling to discover and conquer the new areas - today, it is needed to listen to shortwaves, to catch messages of the unknown friends, satellite signals, to cut tapes and search for pictures...

Dominant communicational trend networks create new ethical groups - groups connected not with the mutual space, but with mutual interests, tendencies...

Society by space is replaced with society by culture.

New tribes wander over the invisible borders.

THE OLD EUROPEANS cannot imagine the planet city, because they have been populating the old-fashioned cities for too long to be capable of experiencing new areas created by the new medias.

Medias, as a communicational area took the place of the geographical area of the old world.

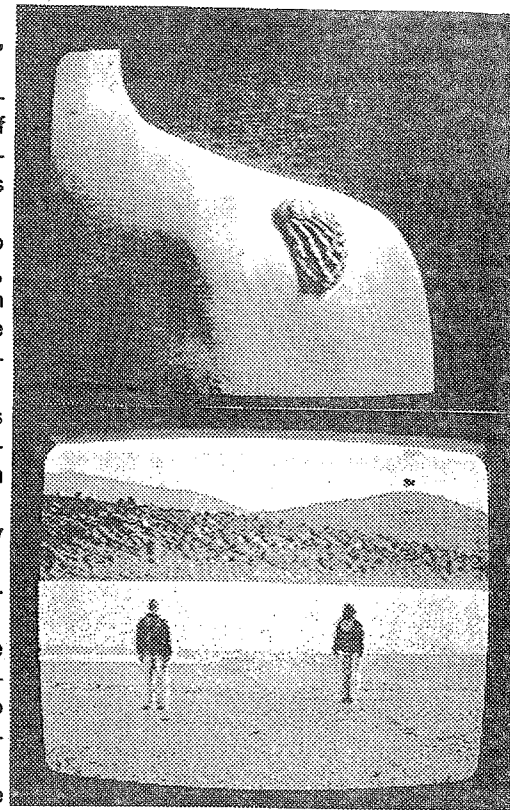
Choosing media opens the door of perception.

A series of communication is the art of creation.

NOVA EVROPA activates millions of frozen channels emitting a mighty electrical shock through the icy electric circles of the universe. In a solitude of his studio, the operator of NOVA EVROPA in front of an editing table sitting at the Xerox machine de-

nudes and multiplies pieces of himself into the picture, into the magnetic sound on the tape, desperately searching for admittance on an unknown screen and in the phones of an unknown friend.

MYSTERIES DISSAPPEAR BUT THE PARTY IS JUST STARTING.



TERIREM

Breda Beban, Hrvoje Horvatić
U-matic 20, 13'40"

kamera/camera: Sven Pepeonik
montaža/editing: Beban/Horvatić
tehničko vodjstvo/technical management: Goran Fuzul
ton/sound: Bojan Kondres
produkcija/production: Beban/Horvatić

Forme pejzaža i ljudskog tijela se pretapaju jedna u drugu u ritmu disanja. Princip:

montaže i ritam unutar samog kadra ima namjeru "izvlačenja" zvuka iz nijeme slike.

Forms of landscape and human body are melting into one another in a breathing rhythm. An editing principle and rhythm within the frame itself have the intention of "pulling" the sound out of a mute picture.

**TRZA LI STUKA, MAJSTORE
(IS PIKE SNAPPING A BAIT, MASTER?)**

Jovan Marković-Kameni
35mm, 2'15"
tehnička obrada/technical adaptation:
Zoran Polić
titlovi/titles: Zoran Filipović
produkcija/production: Jovan Marković-Kameni

Posvećeno 6. lovačkom puku i kapetanu M. Žunjiću, koji su 6. aprila 1941. branili Beograd. Trenutak kada padaju štuke, ili kako je to sve moglo izgledati u očima autora da je bio očevidac.

Dedicated to the 6th Fighter Air Force Regiment and their captain M. Žunjić, who defended Belgrade on the 6th of April 1941. The moment when stukas dive, or how could've it all looked like as seen through the eyes of the author.

**TUGA
(GRIEF)**
Slaven Relja
Super 8, 6'5"
saradnici/collaborators: Charlie Chaplin, Sandokan, Walt Disney
produkcija/production: Kino klub "Split"

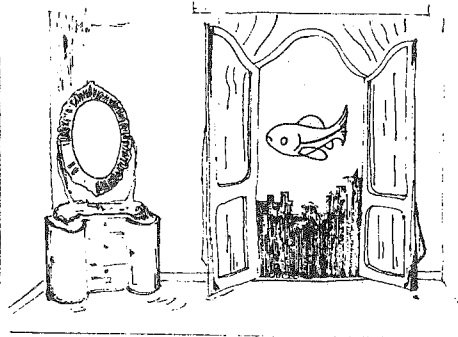
"Da li će sloboda umeti da peva onako kako su sužnji pevali o njoj?"

"Will freedom be able to sing the way slaves sang about her?"
**UHVATI VIR
(CATCH A WHIRLPOOL)**
Ponorac Zdravko
Super 8, 7'

saradnici/collaborators: Djurica Krnić, Pero Dubanek, Ranko Čabrilo
produkcija/production: Foto kino klub "Herceg Novi"

Da bi čovjek što bezbolnije prebrodio sve nedaće koje ga u ovom trenutku prate, u opštem metežu divljanja, bjesomučnoj troji, rješenje vidi u povlačenju u tišinu, meditiranje, ne da bi se povlačio, već da bi skoncentrisao svu svoju energiju na pozitivne, promjeni prvenstveno samog sebe, a samim tim doći će do pozitivnih promena na svim drugim poljima. Jer, samo pameću i efikasnošću možemo ispuniti cilj poruke filma. Sve je prolazno, samo je prolaznost vječita.

In order to overcome painlessly all the misfortunes he is dogged by today, in a common disorder of barbarity, in a possessed race, a man finds a solution in referring to silence, meditation; not just for the purpose of retiring, but in order to concentrate all of his energy to positive acts, to change the priority of himself, and thus reach positive changes in all other fields. For, only with wisdom and efficiency we can fulfill the goal of the message of this film. Everything is transitory, only a transitoriness is eternal.



**U NOĆI
(IN THE NIGHT)**
Marko Karadžić
16mm (35mm), 6'
kamera/camera: Zoran Veljković
animator/animators: Aleksandar Rokanović
produkcija/production: FRZ "Beograd"

Igra mašte, u toku noći, u jednoj od soba velikog grada.

A play of imagination, during the night, in one of the rooms of a big city.

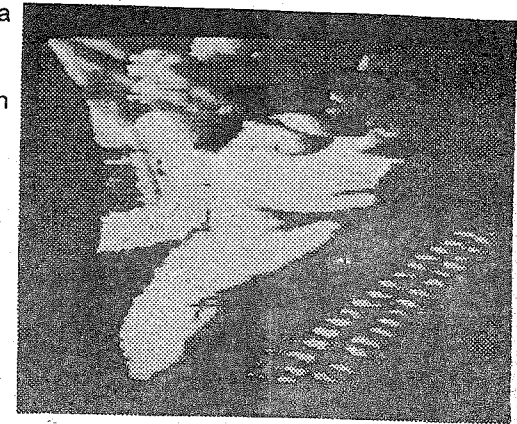


URBAN POLITICS
Srdjan Aleksić Fraparega, Mihailo Ristić
VHS, 8'30"
muzika/music: Millan Miličević, S.A. Fraparega
kamera-montaža/camera-image processing: Mihailo Ristić
produkcija/production: Mihailo Ristić

Hiper-ritam svakodnevnog života urbane post-industrijske civilizacije i njena karakteristična parafernalija i artefakti nalaze svoj izraz i transformaciju u umetničkim objektima. Delo i stil... jedan od mogućih modusa življenja umetnosti.

Hyper-rhythm of the everyday life of the urban, post-industrial civilisation and its characteristic personal properties and artificial products find their expressions and transformations in the objects of art. Work and style... one of the possible modes of art existence.

**U ZALOG SJEĆANJU
(A PLEDGE TO MEMORY)**
Alem Hinić
Super 8, 5'5"
kamera/camera: Vlado Klasnić
produkcija/production: Kino klub "Split"



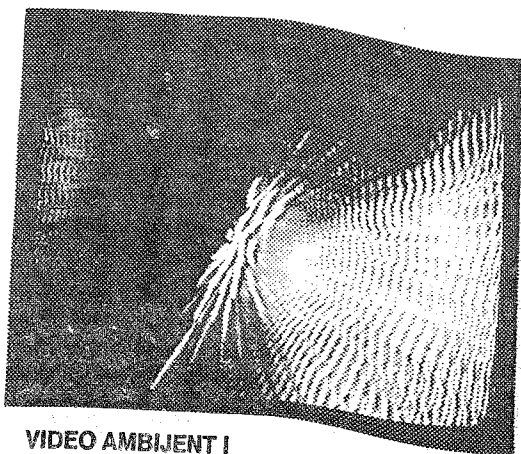
VANCEREMOS
Borghesia
VHS, 5'6"
montaža/editing: Max
kamera/camera: Irma Mežnarić, Max
pomoćnik montaže/assistant editor: Miran Sušteršič
šminka/make-up: Alan Hranitelj
produkcija/production: ŠKUC FORUM (FV), Brut film (Max), UK ZSMS Ljubljana

**VAN GOGH - JEDNA VARIJACIJA
(VAN GOGH - A VARIATION)**
Miroslav-Bata Petrović
16mm, 7'
saradnici/collaborators: Zoran Veljković, Vladimir Andjelković
produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

Kao što i sam naslov filma govori, film predstavlja jednu subjektivnu (dakle, alternativnu) filmsku meditaciju o Van Gogu (jednom od simbola alternativnog načina života i umetnosti sa kraja XIX veka). Autor sasvim subjektivno tumači Van Gogovu umetnost, postavljajući pitanje šta će ostati jednog dana kada elektronika "pojede" klasične pojmove umetnosti i sve pretvori u sintetički doživljaj. Film, u poslednjim kadrovima, kao da daje odgovor: LEGENDE.

As the title speaks for itself, this film represents a subjective (alternative) film medita-

alternative way life and art at the end of the 19th century). The author interprets Van Gogh's art totally subjectively, posing a question what remains one day when electronics has "eaten" classical ideas about art and turned everything into a synthetic experience. The film in its last frames seems to give an answer: LEGENDE.

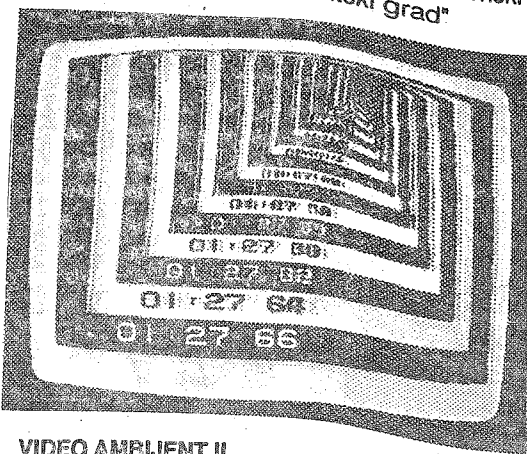


**VIDEO AMBIJENT I
(VIDEO ENVIRONMENT I)**

Branislav Markovic

VHS, 19'

produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"



**VIDEO AMBIJENT II
(VIDEO ENVIRONMENT II)**

Branislav Markovic

36

VHS, 13'50"

produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

Šta je video-ambijent?

Šta je video u svojoj tehničkoj ogoljenosti, to kao da svi znamo, pa to i podrazumevamo. A za ambijent bih rekao da je duh i dah stvari koja nam je u okružju, ono što je atmosfera svakog našeg doživljaja, ono da ste vi usred nečega, a ne ispred nečega. U ambijentu, njegovoj atmosferi, jeste ili niste. On nosi osećanje okoline, određenog mesta, sedišta i središta u kome se nalazimo.

Sva pitanja o tehnici i tehnologiji ovde prestaju, a da nisu ni započeta. Dovoljno je da se u ovom elektronskom domu u kome obitavamo osećamo prijatno kao ambijentu našeg življenja. Jer ambijent znači kontrolu okoline pokrivanjem njene vizuelne i akustične osobenosti (atmosfera) kako bi se u svojoj smirenosti uveo jedan prostor iskustveno opipljiv. Brojne ravni gledanja i slušanja sažimaju se u jedno - atmosferu i njenu iznijansiranoost suprotstavljenu strogo sistematizovanim i racionalnim sistemima. Ono bitno jest okolina, anše okružje i mi u njemu. Logika ili intuicija, čak instikt, ovde zakazuju, kao i obaveza prema realitetu. Treba zaboraviti i na distancu ekran-gledanje. Ni autor nije prisutan. Ekran se otvara i približava. Ostaje samo doživljaj kao ono objektivno. Prostor i vreme postaju ono SADA, bez obzira na brojke koje se pojavljuju na ekranu, ili tačnije rečeno, na ekranima, jer one što su udaljenije kasne za po dve stotinke sekunde.

To udaljavanje je ujedno i približavanje, zbijenost prostora i vremena. To je ono čisto fizičko (Video ambijent II) koje je na putu ka metafizičkom (Video ambijent I). Stara tema želje prodora u metafizičko putem fizičkog izražena je u ovom Video ambijentu I. Naglo iskliznuće iz fizičkog, skok u vreme i prostor bez dimenzija, upućuje nas na ono meta ta fizičkog. Muzika je jedan od elemenata ovog iskliznuća iz realnog toka stvari, koje uz sliku kao ono čisto fizičko upotpunjuje ovaj doživljaj i pruža distancu od fizičkog. Muzika

i slika nas prevode na drugu stranu, van čisto fizičkog kategorijalnog kruga naše konačnosti. Ovo iskliznuće ima prednost jer nije realistično, ne odnosi se na kategorije realiteta, ali doživljaj čine realnim, čulima dostupnim. Čulima, ali ne i rečima, jer metafizičko se ne može rečima opisati niti dokazati; ostaje da se ono samo oseti i doživi u težnji ka transcedenciji. Slika i njeno tehničko izvodjenje jesu apstraktni, ali njen ambijentalni doživljaj kao celokupnost doživljenog iskustva izvlači iz apstrakcije u ovostranost. Pa čak i sama tehnička izvedba ovog videwo-ambijenta govori tome u prilog. Zato ću preneti deo svog iskustva u radu na ovom materijalu. Želja da se provere odrednjene tehničke mogućnosti kamere i TV-ekrana vodili su me ideji da to učinim uz pomoć posrednika walkmana. Pustio sam kasetu sa muzikom Brian Eno-a i počeo da se igram. Konačan rezultata te igre je ovaj video-rad, izvršen montažom još u kameri kao neponovljivo iskustvo u kome sam se našao u tom trenutku Ništa nije naknadno uradjeno - montirano, dosnimavano, kopirano, u krajnjem rezultatu, ispravljeno. Pitanja i predrasude tehničke civilizacije treba zaboraviti u ovom slučaju. Neponovljivo, trenutačno iskustvo ambijenta u kome sam se svojevolumino zatekao, ostalo je zabeleženo na video-traci zajedno sa tonskim zapisom. Tehničke mogućnosti medija njihova provera, protiv svoje volje, uz muziku, ubacili su me u jedan ambijent gde je eksperiment postao svakodnevni život, kao okolina koja vas okružuje. U ovom slučaju mislim da je muzika ipak odigrala presudnu ulogu u stvaranju video-ambijenta. Njena specifična atmosfera kao da je držala stvar pod kontrolom. U konačnom rezultatu nametnulo mi se pitanje: da li je to novi način slušanja muzike, ili novi način gledanja videa? Mislim da je kovanica VIDEO-AMBIJENT ono što ih spaja. Ovde su uputne reči Brian Eno-a: "Više me interesuje da muzici prenesem neki vizuelni smisao. Trudim se da stvorim jedno polje zvuka u koje će slušalac biti ubačen u kome će obratiti

pažnju samo na celokupni utisak. To je mnogo više nalik na stvarnu okolinu u kojoj tvoj izbor određuje prioritete u određenom vremenu".

Na taj način video-ambijent spaja i nas. Ostaje nam ili da mu se prepustimo ili da izadjemo izvan njega i ne boravimo u njemu. On jednostavno ne može da se dopada ili ne. Jer kategorija svidjanja i nesvidjanja znače da ste izvan nečega. A ovde morate biti U-nutra; uvukao vas je dah atmosfere okoline u kojoj boravite. Naglašena pasivnost pri gledanju postaje aktivnost učestvovanja u ambijentu. On je već izgradjen, u njega treba samo ući.

WHAT IS VIDEO-ENVIRONMENT?

It seems that we all know what video is in its technical bareness, so it is understood. As for the environment, I would say that it is the spirit and breath of things around us, the atmosphere of all our experiences, the fact that you are in the middle of something, and not in front of it. In the ambience, in its atmosphere, you do exist or you do not. It brings a feeling of the surroundings, of a certain place, a centre and a residence in which we are.

All the questions on the technique and technology cease here, without being initiated at all. It is sufficient that we feel comfortable in this electronic home in which we dwell, as in our living environment. For, the environment means controlling the surroundings by covering its visual and acoustic specialities (atmosphere), so that a new, empirically tangible space could be introduced in its tranquility. Numerous viewing and hearing levels condensate into one thing - atmosphere and its nuancing opposed to strictly systemised and rational systems. The essential thing is the surroundings, our ambience and we ourselves in it. Logics or intuition, or even instinct, cease here as well as the obligation towards reality. The distance screen-viewing is to be forgotten, too. Neither the author is present. The screen opens and approaches.

Only the experience as the objective remains. Space and time become NOW, regardless of the numbers showing on the screen, or more precisely, on the screens, the aforesaid numbers in the distance here being late for two hundredths each. This driving out is at the same time approaching, compactness of the time and space. It is the pure physical (Video-Environment II) on its way to metaphysical (Video-Environment I). The old theme of wanting to penetrate into metaphysical by means of physical is expressed in this Video-Environment I. A sudden slip out from the physical, a jump into the time and space without dimensions refers us to the metaphysical. Music is one of the elements of this slip out from the course of reality, which, together with the picture, completes this experience as a pure physical, and extends the distance from the physical. Music and picture take us across, out of the pure physical categorical circus of our finality. This slip out has the advantage of not being realistical, not being related to the reality categories, but being able to make the experience real, perceptible. Perceptible, but not expressible with words, since a metaphysical cannot be described with words, or established in any way; one can only feel or experience it in one's aspiration towards transcendental.

Picture with its technical performance is abstract, but its environmental experience as the entirety of the exercised experience takes it out of the abstraction into reality. The very technical performance of this video environment speaks in this favour. Therefore, I would like to transfer part of my experience in working on this material. A desire to explore certain technical possibilities of camera and TV screen brought me the idea of using a mediator - a walkman. I played a tape with Brian Eno's music and started playing. The final result of the play is this video performance, exercised by editing in the very camera as a unique experience of the environment I found myself in at that moment. Nothing has been done addition-

ally - neither editing, re-shooting, coping, nor, finally, correcting. Questions and prejudices of the technical civilisation are to be forgotten in this case. A unique, momentary experience of the environment which I willingly found myself in, has been recorded on a video tape, together with sound. Technical possibilities of the media and their exploration took me, against my will, together with music into an environment where the experiment became real life, like the environment around you. In this case, I think that music played the essential part in creating a video environment. Its specific atmosphere seems to have held all this under control. The final result imposed me a question: is this a new way of listening to the music, or a new way of watching the video? I think that it is the title VIDEO-ENVIRONMENT that joins them together. What is advisable here are the words of Brian Eno: "I am more interested in giving the music a visual sense. I am trying to create a field of sound in which the auditor will be thrown, in which he will pay attention only to the general impression. It reminds more of the real environment in which the priorities are determined by your choice in a certain age."

This way a video environment joins us together, too. We can only surrender to it, or leave it without hesitation. One cannot simply be attracted to it or not. For, the categories of attraction and non-attraction point that you are out of something. And here, you have to be IN-side; you have been drawn in by the breath of atmosphere of the environment in which you reside. An emphasised passivity during the watching becomes the activity of participation in the environment. It exists already, it only needs to be entered into.

Branislav Marković

ZZZIP!

Igor Toholj
VHS, 7'

produkcija/production: Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad"

ZOVEM SE DRUSTVENI FILM
(MY NAME IS SOCIAL FILM)
Dasen Štambuk
Super 8, kolor, 3'
kamera/camera: Petar Fradelić
produkcija/production: Kino klub "Split"

FILM NEĆE



BITI PRIKAZAN

KLASTIČNO
LOZORIŠTE

MONTAŽA: JOLANARIO I ADELJAN-NIJE
KAPER: IGOR ŽEHO TOHOLJ
MUSIKA: PHILIPPA WILHELM, JOE DAVEY, DON VETTER, DEE FRODO B
ULOSJE: BRIGAN VE IGHANIOVIĆ, JANA KARIŠIĆVIĆ, JERON HILLY, PA TRIO GODOL
PRODUKCIJA: APO DOM KULTURE "STUDENTSKI GRAD" I FILMSTUDIO TOHOLJ
VHS

ZRCALO
(MIRROR)
Bezić Luka
Super 8, 8'
produkcija/production: Kino klub "Split"

INFORMATIVNI PROGRAM

BESMRTNOST
video Projekat instalacija



NIKT

KLASTIČNO
LOZORIŠTE

NIHILISTIČKA
IRACIONALNA
KOMUNIKACIJA

TOTALNOG



GOOD MORNING AMERICA

VHS, 46'

Hardcore kolektiv predstavlja/Hardcore collective presents:

FANG - GOVERNMENT ISSUE - SOCIAL UNREST - ATTITUDE - SCREAM

organizator koncerta/concert organizer: Glazbena sekcija ŠKUC-FORUM

ozvučenje i svetlo/sound and lighth: Hočevar/Bitenc (FORUM)

video-snimanje/video-recording: Video-sekcija FORUM

tehničko vodjstvo/technical management: Mirko Simić

kamera B/camera B: Siniša Lopojda

kamera A/camera A: Sine Leskovar (FANG), Radmila Pavlović (G.I.), Marjan Suhi (S.U. & ATTITUDE), Božo Zadravec

koncept/concept: Jani Mujić, David Kržišnik

montaža/editor: Neven Korda

savetnik/adviser: Marjan Osole

montirano u video-studiju BRUT/edited in video-studio BRUT
urednik/editor: Neven Korda

produkcija/production: BRUT-FILM,
ZALOŽBA FV, Ljubljana 1988.

**KLOPKA
(THE TRAP)**

Film 35 mm, 2620 m.

scenarij/screenplay: Suada Kapić

reditelj/directed by: Suada Kapić

kamera/camera: levko Mojsovski

scenografija/art director: Milenko Simić

glazba/music: Vlatko Stefanovski

glavne uloge/leading roles: Mustafa Nadarević, Radko Polić, Milena Zupancić, Haris Burina, Ksenika Orel, Vuk Marinić
proizvodnja/produced by: AVALA FILM - Beograd, FRZ JUTRO - Sarajevo, 1988.

Jedna noć u hotelskoj sobi sa nepoznatom ženom, baca mladića s putnom torbom u tešku moru iz koje se budi i ponovo pada u nju. Sanja san o odbjegliom vojniku koji u novogodišnjoj noći upada u podrum planinske kuće, na čijem katu dva para u teškom pijanstvu razbacuju svoje živote i svoje odnose. Svjedok njihovog orgijanja je jedan dječak. Raste vojnikov strah i očaj, raste ludilo iznad njega. Susreću se i počinje njegov smrtni ples. Igru prekida vijest s televizora. Vojnik ugleda svoju sliku, sliku odbjelog vojnika na ekranu i prestravi se od saznanja da njega gone. Žestok udar vrati ma uplaši ga i on počne da ispaljuje rafale. Samo jednog od njih ostavlja živog. I on se ubija. Budi se izbezumljen u hotelskoj sobi, s užasom gleda ženu pored sebe u krevetu, ženu iz svog sna, oblači se, bježi.
(tekst iz kataloga 35.FJIF)

A night spent in hotel room with a woman he does not know causes a young man with a suitcase to have a terrible nightmare from which he awakes only to fall back into it again. He dreams about deserter who breaks into the cellar of a house in the mountains on New Year's Eve. On the floor above him, two deeply inebriated married couples are destroying their lives and their relationships. A boy is a witness to their orgy. The soldier's fear and despair escalates as does the madness above him. They meet and his dance of death commences. The dance is interrupted by some news on the television. The soldier sees his own image on the screen, the picture of a deserter, and is petrified by the knowledge that he is the one they are after. A loud thump on the door scares him, and he begins to fire random shots from his gun. He leaves only one of them alive. He commits suicide. He wakes up in his hotel room, out of his mind, and looks at the woman beside him in bed, the woman from his dreams. He gets dressed and runs away.

NSK (NEUE SLOWENISCHE KUNST)

U-matic, 13'

autor/author: RETROVIZIJA

NSK u Beču/NSK in Vienna:

LAIBACH (koncert/concert)

RDEČI PILOT (teatar/theatre)

IRWEN (izložba/exhibition) i

RETROVIZIJA (na TV Austrija/on TV Austria).

LAIBACH u New Yorku (koncert u dvorani Kitscen/concert in Kitchen Hall)

SLUČAJ HARMS

(THE HARMS CASE)

35 mm, 2550 m.

reditelj/directed by: Slobodan Pešić

scenario/screenplay: Aleksandar Čirić, Jovan Marković, Slobodan Pešić i Brana Crnčević

kamera/camera: Miloš Spasojević

scenografija/art director: Snežana Petrović

kostimografija/costume design: Olgica Pavković

muzika/music: Aleksandar Habić

glavne uloge/leading roles: Frano Lasić, Milica Tomić, Damjana Luthar, Branko Cvejić, Mladen Andrejević.

produkcija/production: TRZ FILM I TON - Beograd

Film je inspiriran "Slučajevima" Danijela Harmsa (1906-1942) koje kritika na zapadu smatra "Monty Paytonom sovjetske literature". Film za okosnicu ima priču, kojom pisac (Harms) opisujući neobične i apsurdne slučajeve, i sam postaje slučaj.

This film was inspired by the Daniel Harms "Cases" (1906-1942) whom critics in the West consider to be the Monty Python of Soviet literature. The film is based on the story of how the writer (Harms) by describing unusual and absurd cases, becomes a case himself.

**VIDEO NA SLOVENSKOM
(VIDEO ON SLOVENIAN)**

U-matic (sa C-formata), 54'

autor/author: Majda Širca

reditelj/director: Slavko Hren

urednik/editor: Toni Tršar

produkcija/production: Umetnički program RTV Ljubljana, 1988.

Istorija video-arta u Sloveniji do 1988.

Video-art history in Slovenia till 1988.

**VIZIORAMA - MAŠINERIJA SLIKE
VIZIORAMA - IMAGE MACHINERY**

U-matic (sa C-formata), 30'

autor/author: Marina Gržinić & Aina Šmid

urednik/editor: Toni Tršar

produkcija/production: Umetnički program RTV Ljubljana, 1988.

KRISTOF JANETCKO/ CRISTOPH JANETZKO

BIOGRAFIJA

1976-82. Studij slobodnih umetnosti na Visokoj umetničkoj školi u Braunšvajgu.

1982. Završio kao najbolji učenik - film - 1982-85. Pozvan da predaje na Visokoj umetničkoj školi u Braunšvajgu.

1985-86. DAAD-Godišnja stipendija na Univerzitetu u Nju

Jorku (odeljenje filma i TV)
1986. Osnivanje HBK-Arhiva (odeljenje eksperimentalnog filma).

1980-87. Saradnik (kamera i montaža) na projektima na filmu i TV u Nemačkoj i USA.

1986-87. Workshops, predavanje i prikazivanje filmova u

Kanadi i USA u saradnji i uz podršku Gete-Instituta

1987. Od januara 1987. živi u Zapadnom Berlinu kao slobodni filmski autor.

BIOGRAPHY

1976-82. Studies of Free Arts on a High-school for Arts in Braunschweig.

1982. Graduated as the best student -Film- 1982-85. Asked to teach on a Highschool for Arts in

Braunschweig.
1985-86. DAAD - A yearly scholarship on a New York

University (section Film and TV).
1986. Foundation of HBK Archives (section for

Experimental Film).
1980-87. Collaborator (camera and editing) on some projects

on film and TV in Germany and USA.
1986-87. Workshops, teaching and showing

films in Canada and USA in cooperation and with the support

of Goethe Institute
1987. From January 1987. lives in West Berlin as an independent film author.

FILMOGRAFIJA/FILMOGRAPHY

1979. PROZOR/FENSTER - 16 mm, 15'

1981. PROMENA/CHANGE - 16 mm, 30'

1984. S/N - 16 mm, 15'

1985. S1 - 16 mm, 15'

1986. M - 16 mm, nemi/silent, 20'

1987. LUDLOV U PLAVOM/ON LUDLOW IN BLAU - 16 mm, 12'

1988. HOLLYWOOD KILLED ME - 16 MM, 15'

scenario, režija, kamera i montaža zajedno sa/

screenply, camera, edited and directed with:

Dorothee Wenner.

PROZOR

Film PROZOR Kristofa Janetckog ujedinjuje senzibilnu fotografiju pejzaža sa znalački ovladanom komplikovanom tehnikom kamere. To je film-mozaik čija je slika sastavljena od šest malih polja koja stoje jedno pored drugog, u dve grupe po tri, na gornjoj i donjoj polovini platna. Osnova ovog mozaika je pogled kroz prozor seoske kuće na pejzaž koji se pred njim pruža: prostrana polja koja se postupno penju ka jednom udaljenom šumarku. U bezbrojnim laganim varijacijama ovaj pogled se menja od slike do slike. Delom je to samo ugao snimanja, ili osvetljenje koje razlikuje jedno polje od drugog, delimično se menjaju godišnja doba sa odgovarajućom promenom vegetacije i boja, delom doba dana, vremenske prilike, filter ispred kamere, brzina snimanja, događanje u pejzažu. Mnoge slike su više puta osvetljene tako da se stvaraju čudne formacije ali se time ne uništava osnovni karakter

pejsaža, njegov harmonični mir.

Podela platna na šest polja izvršena je još u kameri. Kristof Janetcko radio je sa maskom koja je uvek osvetljavala samo jedan deo slike. Pomeranjem i okretanjem maske mogao je kontrolisati koja slika će se gde pojaviti, a kroz precizno vodjeni dnevnik snimanja izračunao je kombinacije svetlosti, uskladio datost boja, intenzitete svetlosti, brzinu radnje, preekspoziciju. Neka mesta na filmu osvetljena su i do dvanaest puta i snimljena pod različitim tehničkim uslovima i vremenskim prilikama. To da uprkos egzaktnim proračunima vlada visok stepen spontanosti, pošto vremenske prilike i pojavljivanja živih bića nisu predviđeni u pejzažu, daju filmu njegovu životnost.

I tonski zapis je tehnički komplikovan, ali jednostavan po svom dejstvu. Pesme budističkih monaha sa Tibeta u njihovim ponavljanjima kao u transu, ponavljanjima istih muzičkih figura, njih je Janetcko ritmički lagano isprepletao. Ono što je nastalo, to je jedna beztežinska, gotovo puna humora, ali kao i ranije, meditativna muzika koja naglašava temu filma u njegovom beskonačnom i lagano variranom ponavljanju.

Gledalac nije svestan trajanja filma, petnaest minuta. Kao i kod svih zaista meditativnih dela čovek se izgubi u posmatranju dok ne isključi osećaj vremena. Poetičko postavljanje iste scene jedno pored druge u različitim vidovima, pretapanje, osvetljenje, nestajanje slika, oslobadja opažanja iz realnog sklopa prostor-vreme i menja ih u unutrašnje iskustvo. Osećaj širine, opuštenosti i mirnoće se širi kao da je posmatrač uključen u-sebi-mirovanje-prirode. Istinski pejzaž postaje iskustvo pejzaža, pošto se brišu granice između opažaja i moći uobrazilje i stvaranja.

WINDOW

Christoph Janetzko's film WINDOW unifies a sensitive landscape photography with expertly mastered complicated camera technique. It is a film-mosaic with a picture made of six parts. The basis of this mosaic is a

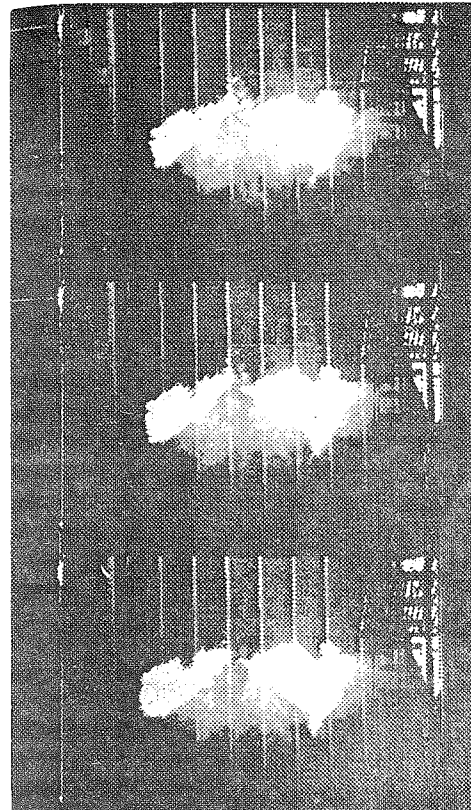
view through the window of a country house showing a landscape that spreads in front of it: large fields ascending gradually to a distant grove. In numerous light variations this view changes from picture to picture. Partly, it is only a shooting angle, or lighting that discerns one field from another, partly it's the seasons that change together with the appropriate change of vegetation and colours, and partly it's the part of the day, weather conditions, filter in front of camera, shooting speed, happening in landscape. Some pictures were lightened several times, so that they make strange formations, but this does not destroy the basic character of the landscape, its harmonious peace.

The division of screen into six parts has been made already in camera. Christoph Janetzko used a mask that always illuminated only one part of the picture. By moving and turning the mask he could control which picture will be shown on that place, and through a precisely kept shooting diary he calculated picture combinations and adjusted colours, lighting intensity, action speed, overexposure. Some parts of the film were illuminated even up to 12 times and shot under different technical and weather conditions. The fact that, in spite of the exact calculations, he has a high level of spontaneity, since the weather conditions and the appearance of the living things were not foreseen in the landscape, makes the film so vivid.

S/N

Film S/N (skraćena za topografsku oznaku jug/sever) pokušava da omogući prikazanoj stvarnosti da nestane iznova iz otudjene filmske slike.

Tema filma je život na selu, u, i, ispred jedne stare seljačke kuće u kojoj stanuje jedan muzičar. Njegova muzika, jedan pas, jedno malo dete, pogled kroz prozor kuće, na stare cigle i zidove, ili scena pred kućom, pogledi iz sobe kroz prozor i na pejzaž, čine polazni materijal. To je obradjeno na



jedan novi filmski prostor. Ova nedohvatljiva urbanost bila bi bez platna tako malo vidljiva kao senka kontejnera bez oblaka pare. Zbog toga se film završava u onom trenutku kada taj oblak pare ishlapi.

M

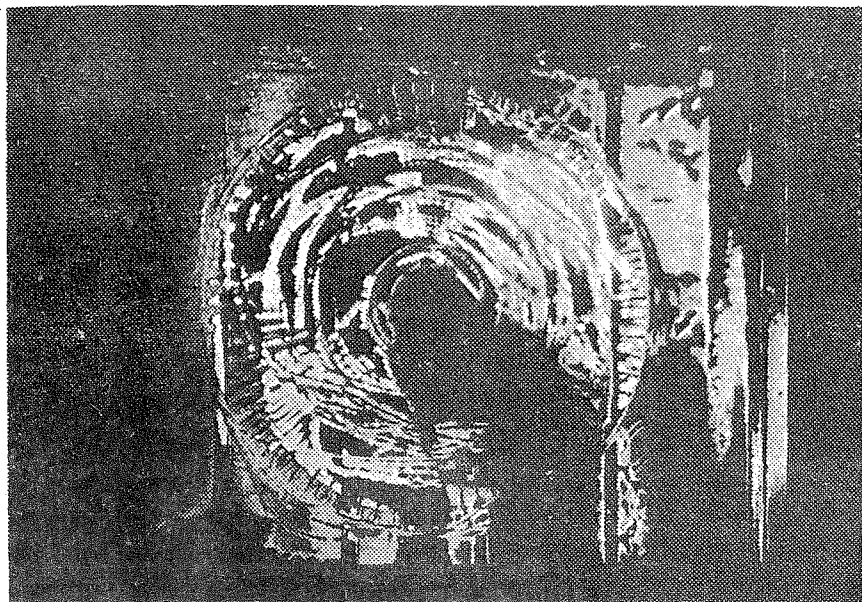
In a film M by Christoph Janetzki, the buildings made of stone, steel and concrete become immaterial, pictures. Not even that curious look from the window reaches the "M" zone - "Manhattan", where the sky full of stripes of condensed continental clouds and reachable blueness is being mixed osmotically...

... in aesthetical abstraction the architecture of Manhattan starts to lose its materialistic character and reality of stone is being abolished. It is only on the edge, which is filled

with sky, that the building contours become visible, and thus M conquers a new film area. This unreachable urbanity would be barely visible without a screen, like a shadow of a container without a steam cloud. Therefore the film ends when the steam cloud evaporates.

LUDLOV U PLAVOM

Sparno poslepodne iz perspektive jednog insekta. On se kreće uz konture slijuštenih prozorskih okvira u nemirnim mrljama sunčeve svetlosti. Kristof Janetcko svojom kamerom otkriva jedan estetski svojevrsni život, u sićušnim kvadratnim santimetrima, na zidovima žaluzina i fetišiziranih predmeta stanovanja. Pod profanim slojevima prašine krije se nepoznati strogi red mikrokosmosa. Film počinje crnilom bez pokreta. To stanje sumraka bez sna prekinuto je uzbuđenim glasom jedne žene, njeno psovanje opaža kamera koja vreba. U tamu se oprezno ubacuju prve grube strukture kao tačke orijentacije u nepoznatom pejzažu. One pokazuju budjenje u jednom njujorškom apartmanu, vrelina otudjuje ono uobičajeno, povećava ono vidljivo, i za trenutak dospeva svest u nadnaravnu stvarnost. Posle ovog gotovo tajanstvenog početka počinje stvarna, i od strane radoznalosti nošena epizoda. Sada kamera sve hrabrije dodiruje neobične mrlje hladne zeleno-crne površine materijala. Ona skače ka smeđem, ka providno zlatnom, i ponovo nazad, luta dalje ka površini iskrzanih tapeta i žica, postajući brža i bliža. Pri tome se tog filma orijentiše na brzinu cirkulacije vazduha u sobi. Vidi se ventilator i čuju se nervozni zvuci njegovih peraja i zujanje motora. Kolaž tonovsa ritmizira tako slike koje postaju apstraktnije. Boje zelene - plave - smeđe skale su pri naknadnom kopiranju manipulirane na različite filmske materijale. Ostale slike Kristof Janetcko prikazuje kroz kontrastirajuće ponavljanje, prvo na finozrnastom a zatim na grubozrnastom materijalu. U prejakoj umetnoj zlatno-zelenoj boji listova biljke na prozorskom okviru koji se kreću ispred neonski šarene pozadine kra-



jeva roletni dramatska koncepcija boje S1 doživljava vrhunac. Kasnije, pravilan uzorak mrlje na filmskoj površini koja je postala bela, podseća na imitaciju tigrovog krzna. Tako se pre epiloga potvrđuje autonomija strukture.

Film ide svome kraju lepršanjem jedne papirne prozorske zavese. Ispred senke jedne zasečene arabeske smiruje se prašina podignuta ventilatorom u jedno vidljivo šuštanje. Umetničkom preciznošću film Kristofa Janetckog išao je u potragu za lepota u svet otrovnih isparenja

LUDLOW IN BLUE

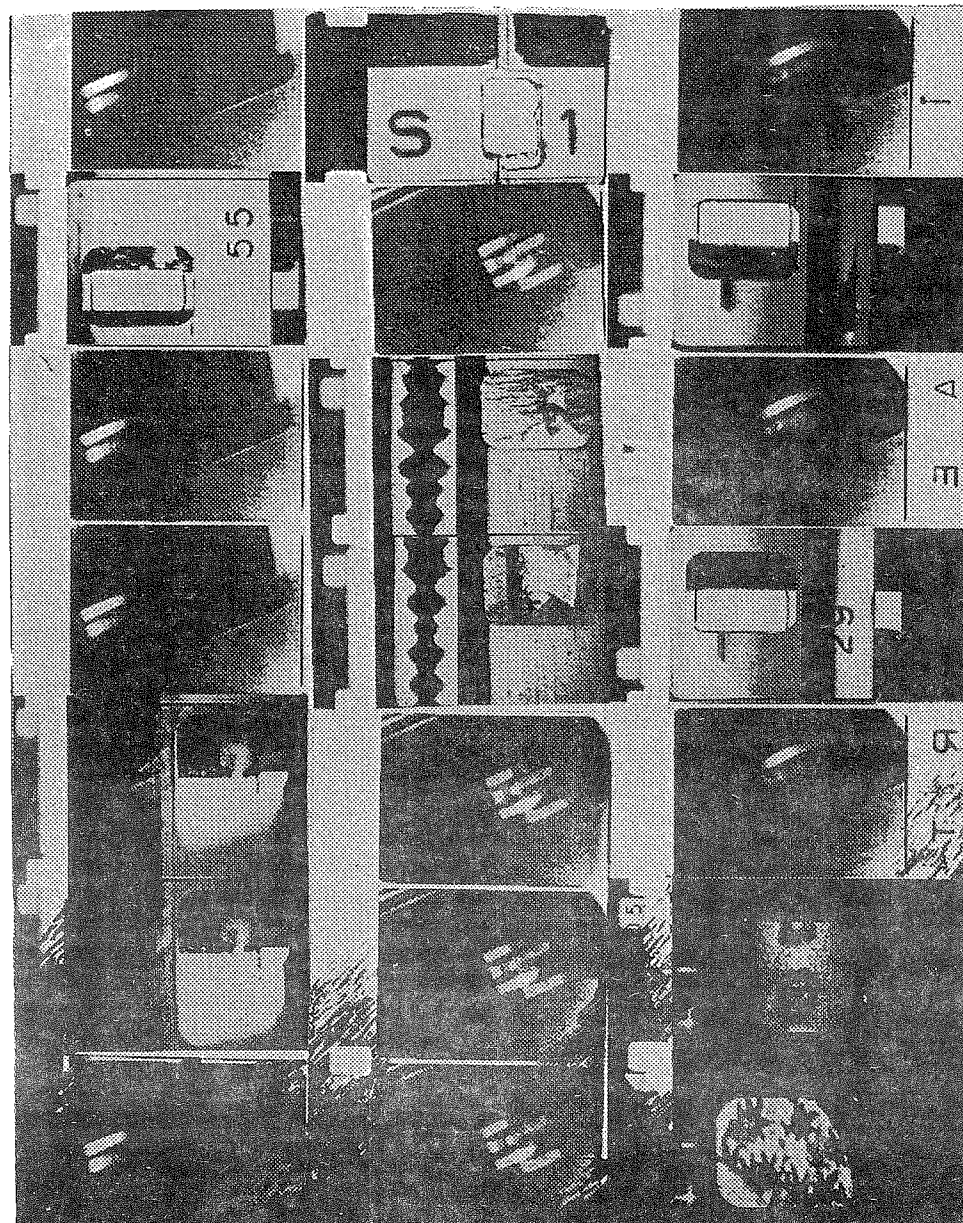
A hot afternoon from a prospect of an insect. He is moving by the contours of a peeled window pane in restless spost caused by the sunshine. Christoph Janetzko reveals a peculiar aesthetic life with his camera, within the tiny square centimeters, on the (walls of) shutters and fetishised dwelling objects. Under the profane layers of dust there hides an unknown strict order of microcosmos.

S1 je na više načina "Materijal film". Sakupljeni, upravo osvetljeni filmski materijal sastavljen je analogno "materijal kolažu" u umetnosti. U novonastalom filmu učinjena je vidljivom jedna od elementarnih pretpostavki filma koja normalno ostaje uskraćena gledaocu.

Upotrebom elementarnih filmskih sredstava i konsekvantnom montažom Kristof Janetcko daje kako jedno formalno opisivanje "Filma", tako i refleksiju toga medija.

"Perforacija" postaje formalni okvir radnje, u njoj su delimično ukopirani motivi koji su uzeti sa iste filmske trake. Ovi pokazani motivi su još samo rudimenti radnje, oni provociraju asocijacije pripovesti i dozvoljavaju njihovu povezanost.

U suprotnosti ka narativnom ili film-dokumentu filmski materijal dobija svoju strukturu primarno iz sistema nosioca filma, iz celuloida. Njegovi sadržaji slike nisu obavezni funkciji njihove kopije već se autonomno sredstvo stvaranja. Tako "materijalfilm" stvara filmsku stvarnost a ne filmove o stvarnosti.



S1

S1 is in many ways a "material film". Collected, just illuminated film material is joined together analogously to the "material collage" in art.

In a newly created film one of the elementary assumptions of the film media which the spectators are normally deprived of is being made visible.

By using the elementary film methods and

consisting editing Christoph Janetzko gives us both a formal description of the "Film" and the reflection of that media.

"Perforation" becomes a formal frame of the action, with the motives taken from the same film partly copied in it. Those motives are only rudiments of the action, they provoke narrative associations and allow their interaction.

In contrary of the narrative or film-document film material gets its structure primarily from the film bearer's system, from celluloid. His picture contents are not obligatory to the function of their copy, but they are an autonomy mean of creation. Thus a "materialfilm" creates a film reality and not films about the reality.

HOLLYWOOD KILLED ME

Kristof Janecko i Doroti Vener

1988, 16mm, kolor i crno-beli, tonski, 15 minuta

Savršena holivudska karijera ne prestaje srčanim udarom. Dobra, prava zvezda, mlada i puna tajni, biva otrgnuta od života tabletama, ubistvima, otrovom za bubušvabe i proždurućom ljubavi.

U tami jedne garaže svetlost baca simbolično slabi odsjaj na lepi leš Telme Tod. Bez odgovora. Bez motiva. Bez detektivske priče. Iznenada, scena se menja u Kodak-obojevu sunčanu stranu grada. Laura, u početku samo jedna talasajuća masa haljina i nakita, trči sve dok ne počne da diše kao, i ne manje dekorisana, crno-bela Kleopatra iz 1932. godine. Prototipsko filmsko samoubistvo, istorijske kulise i zmija od plastike.

Time su naznačene tri ravni slike: u daljem toku nadogradjuju se osećajno odglumljena autentična samoubistva, skurilne epizode oko protagonistkinje Laure, i citati iz Holivudskih filmova, u jednu samorefleksivnu montažu. Gestovi igranog filma pronalaze svoj "dokumentarni" pandan, a kadkad jedan jedini pokret sastavljen je iz scena različitih filmova. Nastaju odrazi i asocijacije, hronologija priče biva prekidana. Izbuljene oči i komično prigušeni kriki postaju oznake

samoubistva kao i naočare za sunce na licu mafijaša. Otrgnuto iz svake povezanosti samoubistvo se pretvara u vizuelnu reč i dobija jednu gotovo poletnu lakoću. Samoubistvo deluje na posmatrača zabavno, kao i na Lauru. Svojim nekrofilnim sklonostima i svojom radoznalošću svih tih sumornih događaja u Holivudu, sme ona da važi za "dokumentarni" deo filma, ili nešto drugo. Od nekadašnje glamour-girl postala je jedna probudjena dama srednjih godina. Ulogu glavnog lika Laura igra sa veselo obojenim angažmanom. Na kraju krajeva, ona je posle dvadeset osam godina ponovo pred kamerom. Oslobodjena od svake brige za domaćinstvo, ona gura svoja kolica za kupovinu kroz ulice događanja. Na tom putu od jednog mesta događaja ka drugom ona balansira između ogovaranja, fikcije i voajerizma i onoga "kako je zaista bilo". Ovi različiti izvori odgovaraju formalno kontrastu jednostavne kamere iz ruke i glatkih snimanja sa stativa, izmeni boje i crno-belog, nemih i tonskih sekvenci, enterijera i eksterijera, subjektivne i posmatračke kamere, i različitog zrna/kvaliteta materijala.

Montaža rekonstruiše Laurine tokove misli, slike u njenoj glavi su slike filma. Ponekad su epizode osamostaljene, a ponekad Laura učestvuje u njima, kao kada posećuje bazen Jamesa Weila. Kamera opsesivno sledi, kao i u predhodnim scenama, gotovo svakom narcisiodnom pokretu. Laura na to reaguje polaskana, ona koristi kameru/ogledalo/površinu vode/gledaoca kao razumnog saučesnika za svoje monologe. Za vreme te njene posete stapa se prošlost sa sadašnjošću u jedno očigledno sintetičko filmsko vreme. Samo u pismenoj formi, dakle, naknadno komentarišu se njene radnje i izrazi - kao svesno falsifikovani/otudjeni titlovi, kao velika slova koja počivaju nad slikom.

Koncepcione scene "u Laurinoj glavi" na kraju filma su apsorbirane od "dokumentarnih" scena. Karl Dane i Lupe Velez su samo alegorije: ono što je predhodilo zgušnjava se, a princip selekcije za izbor iz besko-

načnog niza spektakularnih holivudskih samoubistava postaje vidljiv. Samo ona od zvezda koja je za potrebe filma podigla ruku na sebe, iako je još moguće originalno, smela je da to uradi još jednom za "Hollywood killed me". U filmu, za film, od filma umreti. U mnogim slučajevima izgleda kao da je jedna imaginarna kamera pozvana kao gost za poslednje trenutke - u "Hollywood killed me" jedan stvaran ARRIFLEX zauzima ovo prazno mesto. Tako se između glumaca i uloga, zvezda i smrtnika, platna i života, zatvara jedan hermetički krug metafora. Samoubistvo - to je jedna brutalno narcisoidna stvar.

HOLLYWOOD KILLED ME

Christoph Janetzko and Dorotee Vener
a documentary-feature short meter film
1988, 16mm, color and b&w, sound, 15 minutes

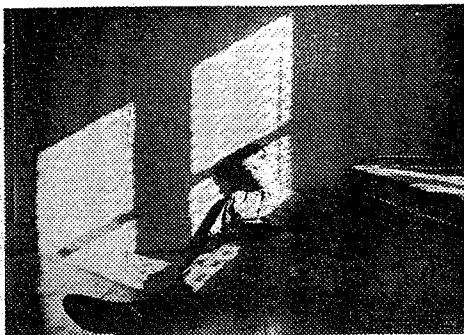
... A perfect Hollywood career does not end with a heart attack. A real, good star, young and full of secrets, is usually torn away from life by pills, murders, cockroach poison, or a devastating love.

In a darkness of a garage, a light throws a low glimmer on a beautiful corpse of Thelma Todd. No answer. No motive. No detective story. Suddenly, a scene changes into a Kodak-coloured sunny side of the city. Laura, only a fluttering lot of dresses and jewelry in the beginning of the film, is now running until she starts to breathe like a not less decorated black and white Cleopatra from 1932. A prototype of a film suicide, historical scenery and plastic snake.

Thus, three picture levels are appointed: a sensitively acted authentic suicides, funny episodes about a protagonist Laura and quotations from Hollywood movies are all followed by each other making a selfreflexive editing. Gestures of a feature film find their "documentary" matches, and sometimes a single motion is composed of different movie scenes. Reflections and associations appear, a chronology of the story is being interrupted...

...Conceptional scenes "in Laura's head" at the end of the movie are absorbed by "documentary" ones. Karl Dane and Lupe Velez are pure allegories: what used to precede is now getting condensed, and a selection principle for an infinite series of spectacular Hollywood suicides becomes visible. Only the star who attempted suicide for the good of the film, and in an original manner as well, dared to do so again for "Hollywood killed me". To die in a film, for a film and from a film. In many cases it looks as if an imaginary camera has been invited as a guest for these last moments - in "Hollywood killed me" a real ARRIFLEX takes this empty space. Thus, a hermetic circle of metaphors between actors and roles, stars and mortals, screen and life is being closed. Suicide - it is a brutally narcissistic matter.





SONS

Udo Zerke

16mm, kolor, tonski, 15 minuta

Ovaj film spaja predstave koje izgledaju nepojive, pri čemu ih predstavlja kao različite aspekte jedne jedine celine. To je studija jednog vojnika i suprotni polovi njegovog karaktera. Raspoloženje se izaziva kroz koju u spoju sa jednom svesno postavljenom kompozicijom slike koji se zajedno povezuju u jednu opterećujuću celinu. Boja filma je isključivo zelena: prejaka zelena boja fluorescentnog svetla kako ga film prikazuje, kaki-zelena boja marinaca i hladno-zelena boja kalifornijskog Pacifika. Samo ružičasta boja kože ruku i lica to ublažava, i, uz to, osvetljena bela boja ivice noža. Ličnost vojnika je sinteza dva ekstrema: od negovanog elegantnog oficira bez mane, od cipela do sjajnih naočara, i od bespomoćnog mladića koji je nezgrapan i prljav. Film počinje sledom pojedinačnih portreta tri karaktera: vojnika, oficira, mladića. Jednostavnost ove sheme vrlo brzo biva uništena kroz erotski intermeo između vojnika i njegovog idealnog autorortreta, prekidana kroz jednu sličnu erotsku scenu između mladića i njegovog noža. (Graham Weinbren, "Los Angeles Vanguard", Juni 1976.)

SONS

Udo Zerke

16mm, color, sound, 15 minutes

This film joins together ideas that do not seem joinable and thus introduces them as

different aspects of one and the same entirety. It is a study on a soldier and opposite poles of his character...

ZITRUSFRUCHTE

Hille Kohne

1983, 16mm, nemi, 10 minuta, HBK - Filmski arhiv Braunšvajg

"Citrusi" je izazvao u Oberhauzenu kod velikog dela muške publike jake odbojene reakcije: "voda od sudova" bio je izraz za taj film. Ono što je bitno za ovu nepovoljnu oznaku je sled slika koje primete kako vam, je po volji, kao i zato što se suptilna reka svetlosti i boja predstavlja kao kaša. "Voda od sudova" podseća na najnižu delatnost domaćice: na bućkanje po mlakim otpadcima od jela - dve stvari zapanjuju kod ove, većini gledatelji, potpuno nerazumljive reakcije: da tako manifestno estetski učinak može da prodje sasvim neprimećeno i da jedan tako estetski, tihi, kratki film prouzrokuje takve agresije.

"Citrusi" je film koji govori o vizuelnim utiscima jednog letnjeg dana na Sredozemnom moru, koji bivaju uhvaćeni u svojoj brzo vibrirajućoj čulnosti. Mnogo plavo-zelene i limun-žute, treperećeg lišća, ograda, voća, jedna staza ka moru, razlaganje svetlosti na moru, igra senki, kratko-igrački nastupi režiserke i njenih prijatelja, polazni su materijal koji biva podvrgnut jednoj kompleksnoj, varijacijama bogatoj, filmskoj i slikovitoj obradi. Mnogo toga se vraća, ali uvek u drugom obliku: drugi iseći slika, drugi redosled montaže, druga kombinacija objekata, prelazak iz pozitivna u negativ, ali pre svega, izmena svetla i tona boje.

Hille Kene rado upotrebljava obojene folije i filtere kroz koje virtuosno varira svoj materijal i daje mu staklastu providnost. Ove varijacije daju filmu njegovu atmosferu i celovitost, kao i njegovu estetsku kontrolu, distancu i intelektualnost. Ali ova zbilja biva uvek prekidana delom zbog detinjastih ideja i nervoznog tempa reza, a delom zbog samoinsceniranja režiserke, delom kroz prelazak od fotografskih ka umetničkih

tehnika, i na kraju filma - snimanjem nanižanih kadrova slika koji reflektuju materijalni karakter filma.

Najveći kvalitet je u unutrašnjem odnosu režiserke i vizuelnog materijala: mediteranski utisci izgledaju manje kao snimci stvarnosti, nego kao kamera-utisci, reakcija na stvarnost očima filma i njegovih mogućih preobraćaja. "Citrusi" deluju kao vrsta dijaloga između vizuelnih fenomena kamere, stola za trik i montažu, i režiserke same. Promene blende omogućavaju da more izgleda još vodenije, a refleksi svetlosti još blistaviji: lepršavost utiska uvećana je kamerom iz ruke, brzim pokretima, iznenadnim zaustavljanjem, efektima iskidanog vremenskog toka, nervoznom montažom; nežne uskladjene boje Sredozemnog mora dolaze još jasnije do izražaja kroz filter; mir pejzaža pojačava se odsustvom tonskih ekata, potpuna nemost filma; slikovni kvalitet slika naglašen je slikanim i nacrtanim tablama, sintetičkim manipulacijama i montaže kolažima; sopstvena prisutnost prilikom snimanja filma odražava se na platnu u pojavljivanju režiserke - njene stope, senke, cela ličnost. Film ponekad upućuje na kreaciju i kreativnost režiserke povećavanjem i nastavljanjem opaženih stvarnih stanja - ali bez monomanskog veličanja samog sebe, već pre sa gestom divljenja, a ipak svesnosti o sopstvenom delu. Pri kraju se pojavljuju, ukomponovane u jednu slikarsku kompoziciju i tekstovi koji liče na grafite, reči: "Ja sam umetnik".

Ovaj dijalog između dela i umetnice kojim se ona upisuje u sve elemente svog filma određuje i strukturu i dramaturgiju. To je struktura kojoj nisu potrebni nikakvi usponi i padovi, već živi od izjava i odgovora materijala i obrade, i održava se u nijansiranim toniranjima svetlosti i boje. Na izvestan način "Citrusi" odgovaraju literarnoj formi poetološke pesme: formi koja istovremeno označava lirske fenomene estetskog stvaranja. A poetološka poezija zaustavlja vreme, odbija linearni razvoj pošto ona opažaje i kreaciju, stvarnost i njenu obradu,

stavlja u jedno i time prevladava svoju sopstvenu hronologiju.

... "Zitrusfruchte" is a film that speaks about the visual sensations of a summer day on the Mediterranean, caught in their quick vibrating sensuality. A lot of blue-green and lemon yellow colours, a lot of quivering leaves, fences, fruit, a path leading to a sea-shore, division of light on the sea, a play of shades, short dance shows of a director and her friends - all of this is a starting material subjected to a complex and rich in variations film and picturesque treatment. A lot of these things reappear, but always in some other shape: different picture segments, different editing order, different objects combination, transition from a positive to a negative, and, above all, different colour lights and shades...

O FILMOVIMA KARLA KELSA "1982. KARL KELS" I "1987. KARL KELS"

Polazni materijal za filmove označen je svojevrsnim kontrastima, jednim odredjenim trvenjem heterogenih elemenata: tokovi kretanja vode na jednoj brani, pokošena trava koja je vezana i naslagana u bale, nosorozi ispred popločanog zida sa vratima koja se otvaraju i zatvaraju, pokreti ptice u letu koji se ukrštaju sa tragom jednog aviona. Ova "dodirivanja" između organskog fenomena i nehotičnog, neregularnog pokreta na jednoj, i krutih tela i repetitivnih mehaničkih nizova pokreta na drugoj strani, mogu se razumeti kao uputstvo za napetost koja se nastavlja do najunutrašnjijeg razvitka filmove.

Kao i kod dodirivanja ptice sa tragom aviona u vazduhu, tako se i na tlu u strukturi filmove Karka Kelsa odigrava drama između kontingencija i reda, konstrukcije i iregularnosti. To se izražava u suprotnosti između odigranog površnog momenta i praskave metrike. Sintetizirajuća estetska energija oslobadja se sa velike visine koju ta drama ima. Pravila ove igre može čovek jedva i konstruktivnije da

zamisli - njihova konsekvenca je najpreciznije rastvaranje.

A starting material for these films is marked by special contrasts, a certain friction of heterogeneous elements: water courses on a dam, mowed grass tied up and stacked in layers, rhinoceroses in front of a paved wall with doors that open and close, movements of birds in flight crossing a trail of an airplane. Those "contacts" of an organic phenomenon and an inadvertent, irregular movement on one side, and stiff objects and repetitive mechanical series of movements on the other, could be understood as an instruction for tension that keeps going on up to the inmost film development...

GREAT KENDO COMMERCIAL

Claus Telscher

1985, magnetni ton, 13 minuta

Ovaj film zahteva asocijativnu interpretaciju svojih slika i tonova, i utoliko pre, jer se jedva mogu naći konvencionalne forme koje bi se mogle dekodirati i sadržaj za jednu jednoznačnu interpretaciju - što se na drugoj strani jedva može očekivati za dela filmske avangarde, a u takva se, bez sumnje, ubraja i Telšer.

Prvi deo ima jednu strogu kompoziciju slike i pokreta u tradiciji strukturalne avangarde, filмова tipa "film kao film". Jedna višestruko podeljena slika biva određena rotacijom ispred belog zida na kome pored polaroid fotografija visi ogledalo. Polaroidi upućuju na ukupnu gradnju "Instalacije" a kao takve ona se može i videti, jer nema onog koji bi to gradio, a i autor stoji izvan scene. Ogledalo ne otvara prostor, ono pokazuje samo "kameru-oko" kao subjekt - jedan hermetički zatvoren proces filmskog rada sasvim automatizovan i naglo zaustavljen rukom koja isključuje kameru. "Samo lepoti posvećujem svoj život, jedino umetnosti i ljubavi odano..." - uz ovu ariju "Toske" razmotava Telšer jedan M. Monro poster, metrično estetski više puta prelomljen kroz nekoliko postupaka kopiranja, ali ipak ne sasvim bez

aure, jer njemu uspeva kao i u ranijim filmovima, da inteligentnim kolažima slike i tona apstrahuje nove sadržaje čula koji introspektivno otvaraju lične svetove osećaja kao što posreduju ljubav prema kinu i čoveku. Ton do sada konstantno nervirajući, koga proizvodi kraj jedne ploče, biva bliže određen kroz sledeći naslov "GREAT KENDO COMMERCIAL". Da li je to reklamni film za jedan elektronski koncern ili nešto drugo? Podnaslov Part III upućuje na AMERICAN HOTEL koji kao Part I i II predstavlja početak ciklusa THE LIVING ROOM. Kao i u AMERICAN HOTEL slede i ovde prazni belizovi slika sa velikom redukcijom na najminimalnije pokrete i detalje. Kamera opipava prostor, zidove, stvari, ona sledi ivice uglova sobe, viseće kablove bez funkcije, i druge znake prekinutih veza jedne tehničke komunikacije. Sledovi slika zamrznuti u svojoj postavci, koji deluju kao trzajni švenk, u potrazi za ekserom u tapeti i njegovom egzistencijalističkom sadržaju.

Sinestezija, praznina, psihogram jednog autora samo "umetnosti i ljubavi odano". (Jochen Coldewey)

This film demands associative interpretation of its pictures and sounds, and all the more so, for one can hardly find conventional forms that could be decoded, and a contents of an unequivocal interpretation - which, on the other hand, is not likely to be expected from a film avant-garde, and Telscher is doubtlessly one of them.

The first part has a strict composition of picture and movement within the tradition of a structural avant-garde, of the films type "film as film". One variedly divided picture is determined by a rotation in front of a white wall with a mirror hanging on it next to the polaroid photographs...

STIEF

Noll Brinckmann, 1988.

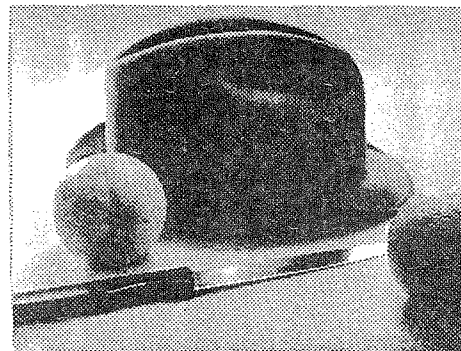
16mm, nemi, kolor, 12 minuta

"Kao mačeha" je apstraktni film o energiji boje, predstavljeno na primeru baštenskog

veća, koje je aranžirano sa raznim objektima u sliku. Umetni karakter ovog aranžmana stoji u suprotnosti sa botaničkom realnošću. Pojedini delovi filma, koji se razlikuju u temi i emocionalnoj obojenosti, leže na različitim tačkama skale fotografskog realizma slike i kontrolisane kompozicije.

"Stief" is the abstract film on the energy of color, represented by the example of garden-flowers arranged with various objects into a picture. Artificial character of this arrangement is opposed to a botanical reality. Some parts of the film that differ both thematically and emotionally, lie on different scale points of the photographic realism of picture and controlled composition.

INTERFILM PROGRAM



VIER MONTAGEN

4 MONTAŽE

Zeno

24 B/sec, magnetni ton, crno-beli, 5 minuta
Poučni film za filmske autore.

FOUR EDITIONS

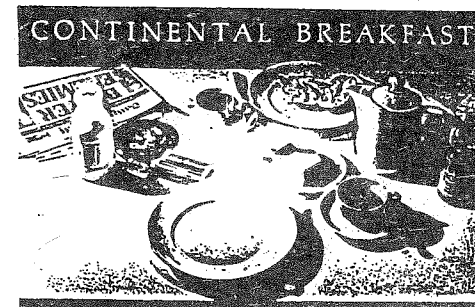
Zeno

24 B/sec, magnetton, b&w, 5 minutes
An instructive film for film authors.

CENTRI-FUGE

Katarina Peters

24 B/sec, magnetni ton, crno-beli, 5 minuta



CONTINENTAL BREAKFAST

Matijas Miler

u saradnji sa Kristijane Hojvinkl i Tomasom Gerinkom

1985, 18 B/sec, magnetni ton, crno-beli i kolor, 19 minuta

"Ostajemo kod kuće i zatvaramo se. Mi se zaključavamo i nikoga ne puštamo unutra." (Vera Majls u filmu "The Wrong Man")

"Sve prolazi. Pa šta...?! (Lana Turner u filmu "Imitation of Life")

"Ja... Mi... Sve je zbrkano." (Tipi Hedren u filmu "Marni")

Film koji, dok priča o strahu od rata, kako u asocijacijama ka sopstvenom kućnom bračnom ratu, tako i prema sopstvenom jeziku formi, neposredno jeste sam taj strah." ("Frankfurter Rundschau")

CONTINENTAL BREAKFAST

Mathias Muller

with Christiane Heuwinkel and Thomas Gerink

1985, 18 B/sec, magnetton, b&w and color, 19 minutes

"We stay at home and we close ourselves in. We lock ourselves in and let nobody inside." (Vera Miles in "The Wrong Man")

"Everything passes. So what...?! (Lana Turner in "Imitation of life")

"I... we... Everything is confused." (Tipi Hedren in "Marnie")

A film which, while talking about the fear of war both in the associations of its own home war and towards its own form language, is a fear itself." ("Frankfurter Rundschau")



ZITRUSFRUCHTE 2

Uli Versum

24 B/sec, magnetni ton, kolor, 6 minuta

Biografija: Uli Versum, rođen 1960. godine, studira na Visokoj školi za umetnosti u Braunšvajgu, živi i radi u Berlinu

ZITRUSFRUCHTE 2

Uli Versum

24 B/sec, magnetton, color, 6 minutes

Biography: Uli Versum, born in 1960, studies on the Highschool of Arts in Draunschweig, lives and works in Berlin.

FINAL CUT

Matijas Miler

18 B/sec, magnetni ton, crno-beli i kolor, 12 minuta

"Predmeti i figure koji nešto označavaju, što je daleko od njih i što nam njihove materijalne forme skrivaju" (De Kiriko).

Materijal porodičnog filma moga oca iz 1960. godine, povratne projekcije iz mog

detinjstva nailaze na sopstvene slike iz 1986.godine. Naglo promenljive distance. Dupliranja. Negativ. Neoštro i grubo zrno. Promenljiva sredstva po izboru između slika i tonova. Pogrešne boje na filmskoj traci kojoj je prošao rok važnosti.

"Znaci, simboli, vožnje, odnosi, suprotnosti, sve je tu samo da bi otišlo dalje, da bi tražilo nešto novo, da bi što dalje stiglo, i da bi nešto drugo radilo" (Mišo).

Biografija: rođen 1961. godine, filmovi i postavke izložbi od 1980. godine, studira na filmskoj klasi kod Jirgena Hekmana, nagrade u Nirnbergu, Bajrotu, Verlu, En Arboru, Montrealu, eksperimentalno filmski programi za Muzej u Bilefeldu.

FINAL CUT

Matthias Muller

18 B/sec. magnetton, b&w and color, 12 minutes

"Objects and figures that signify something which is far from them and which their material forms conceal." /G. de Chirico/

Material of my father's home movie from 1960, reverse projections from my childhood meet its own projections from 1986. Suddenly changeable distances. Doubling. Negative. Non-sharp and rough grain. Variable means chosen by the author between pictures and sounds. Wrong colors on the film, owing to its overdue. Marks, symbols, rides, relationships, contrasts, all is there just to keep on moving, searching for something new, in order to reach as far as it could, and do something else." (H. Michaux)

Biography: born in 1961, films and exhibitions from 1980, studies film at Jurgen Heckmann's film class, rewards in Nurnberg, Bayreuth, Werl, Ann Arbor, Montreal, experimental-film programmes for the Museum of Bielefeld, etc.

SPALT - SONOGRAPHIE DES SEXUS

Mizza Caric

18 B/sec. magnetton, b&w, 6 minutes

Dicelli (camera); Michale Wehmeyer and Mizza Caric (music); Dicelli and Mizza Caric (roles)

THE GLUTTONESS (Belgian)

Manuel Gomez

24 B/sec, magnetton (stereo), color, 7 minutes

A history inspired by "Seven Capital Fishes" by Jerome Bosch

Biography: born in 1956, Professor of Plastic Arts,

independent film author and graphologist.

TESTAMENO MEMORI

Mihael Bringtrup

24 B/sec, magnetni ton, crno-beli, 8 minuta

Verner Linster i Mirko Lukas (kamera)

Pre ili kasnije svako će se konfrontirati sa problemom: kuda sa lešom? - film o problemu.

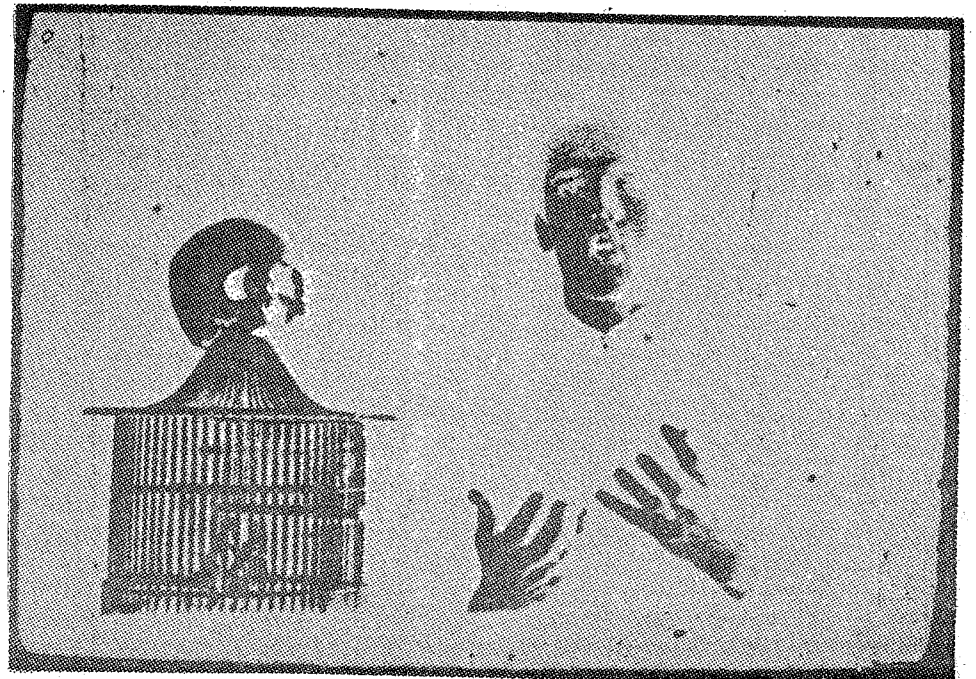
TESTAMENTO MEMORI

Michael Brintrup

24 B/sec, magnetton, b&w, 8 minutes

Werner Linster and Mirko Lukas (camera)

Sooner or later everyone will meet the problem: where to put a corpse? - film on the matter.





ECLIPSE
Kotnyek István
Super 8, 12'

PLAIN-AIR
Kotnyek István
Super 8, 6'

IN MEDIUM GRAY
Kotnyek István
Super 8, 6'

IN DREAMING STATE
Ganczer Sándor
(Közigáz Visual Brigad)
Super 8, 5'

INTRODUCTION INTO THE FILM ART
Ganczer S. - Czabán György
(Közigáz Visual Brigad)
Super 8, 10'

56

VIDEO-MOBIUS
Miltényi Miklós
VHS, 9'

MILKWAYSYSTEMLESS
Geszler A. - Bak Zs.
(Közbánya Nonprofessional Film-Studio)
Super 8, 12'

69
Szőke Andras
(Közbánya Nonprofessional Film-Studio)
16 mm, 69'

SACRE
Navratil Ferenc
U-matic, 17'

ALLEGRO BARBARO
Navratil Ferenc
U-matic, 3'



STATE PUPPET THEATRE
Czabán Gy. - Ganczer S. - Kövesdy G.
(Közigáz Visual Brigade)
Super 8, 14'

LIGHT-IMAGE
Dóka Tibor
(Közigáz Visual Brigad)
VHS, 11'

IMPULSE
Czabán György
(Közigáz Visual Brigad)
VHS, 15'

DAYS
Nagy László Gábor
VHS, 4'

WHY DON'T YOU GO TO HELL, PAVEL?
Nagy László Gábor
VHS, 19'

THE KÖZGÁZ VISUÁL BRIGÁD

THE KÖZGÁZ VISUÁL BRIGÁD (KVB) je osnovana 1983.godine. Sada ima osam aktivnih članova, uglavnom bivših ili redovnih studenata Ekonomskog univerziteta u Budimpešti. KVB radi kako na Super 8, tako i na VHS-video formatu. Mnogi radovi su nagradjeni na različitim festivalima i imali veliki uspeh na projekcijama van Madjarske (npr. u Kelnu, Somboru, Amsterdamu, Berlinu, Osnabriku, Zagrebu, itd.). Jezička barijera ne predstavlja problem pri projekcijama u inostranstvu pošto preovladavaju vizuelni efekti - prema tradicijama nemog filma - zvuk filma čine uglavnom različite vrste muzike i buke.

KVB karakteriše zajednički rad, njihovi filmovi su ne-narativni i oni uspevaju da u njima ostvare sanoliki način snimanja koji nam pruža širok spektar asocijacija i ideja.

THE KÖZGÁZ VISUÁL BRIGÁD (KVB) was formed in 1983. Now it has 8 active members, mainly former or enroller students of the university (University of Economics, Budapest).

The KVB shoots both Super 8 and VHS video movies, many of which have been awarded with several prizes at different festivals, and have won great successes in some projections outside Hungary (e.g. in Cologne, Sombor, Amsterdam, Berlin, Osnabruck, Zagreb, etc.). There is no difficulties of language projecting these films abroad, because beyond the prevalence of visual effects - according to the traditions of the silent movies - the sound of their films is composed mainly of different kinds of music and noise.

The KVB is characterized by working together, their movies are non-narrative and they succeeded in establishing a kind of dreamlike way of filming which gives us a **range of association of ideas.**

AXIS - Video/Buch

Veruschka & Gábor Bódy

Video, 120'

produkcija: INFERMENTAL, LICHTBLICK,
1984.**TILL DEATH US DO PART "RITES DE PAS-
SAGE"** - Theo Eshetu**TRUE, LIFE, ROMANCE** - Marty St. James,
Anne Wilson**DER TEMPEL DER VERNUFT** - M.Raskin**LA FROID DE LA VIE** - M.Raskin**TANGO D'AMOUR** - Janpul Theel, Annemie
Mass**CHANOYU** - Sanja Iveković & Dalibor Mar-
tinis**PLUSCHLOVE** - Ruth Schnell, Gudrum Biez**VIDEOTRACK - HOMMAGE TO JANSEN -
DETAILS****FLEISCHER UND FRAU** - Lliurex**A MELODY** - Walter Verdin**VIDEO, DE LA CHAINE** - Joelle De La Casi-
niera**MAMA'S LITTLE PLEASURE** - Bettine
Gruber, Maria Vedder**MILAREPA VERSION** - Wahorn**VICIOUS GAME** - Yello**MAUHRO'S WIJK** - Kees de Groot**COMPASS** - Elsa Stansfield, Madelon Hooy-
kaas**VIDEO: PAINTING AND SCULPTURES** -
Brian Eno**SPLIT SECONDS OF MAGNIFIENCE** -
Lydia Schouter**CASABLANCA 1 & 2** - Peter Weibel**DIE ENGELMACHER** - Marion Denne & Cor-
nelia Schenk**DER UNBESIEGBARE** - Gusztav Hamos**BALÁZS BÉLA STÚDIÓ****ČETIRI BAGATELE
(NÉGY BAGATELLE)**

Gábor Bódy

35 mm, c/b, 28', 1975.

Film u četiri dela od kojih svaki istražuje
neke aspekte muzike na filmski način.**AMERIČKA RAZGLEDNICA
(AMERICAI ANZIX)**

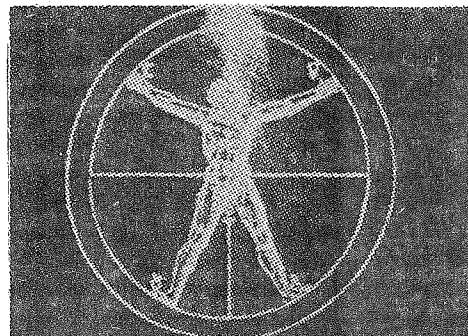
Gábor Bódy

35 mm, c/b, 106', 1975.

Eksperimentalni igrani film koji deformaci-
jom slike i zvuka interpretira istoriju kroz
vlastitu fikcionalnost. Jedan je od napoz-
natijih madjarskih avangardnih filmova izvan
granica Madjarske.**VERZIJA****(VERZIÓ)**

Miklós Erdély

35 mm, 50'

INFERMENTAL III

Gábor Bódy/Lliurex/Hein De occulta philosophia

**PROGRAMME / PROGRAMS
I N F E R M E N T A L I I I****BUDAPEST 1983/84**

Editors: Péter Forgács and László Beke (Hungary)

Co-editors: Malgorzata Potocka (Poland), Peter Hutton (USA), Egon Bunne (BRD)

Supervisor: Rotraut Pape (BRD)

Production secretary: Zoltán Bonta (Hungary)

Sponsored and produced by Balázs Béla Stúdió (Budapest, Hungary)

Duration: 6 hours

Cassette 1: NEW CLAUSTROPHOBIA/ÚJ KLAUSZTROFÓBIA

Ken Gill (Newcastle/UK): X-Directory. 1983 3'

Saty (BRD): Grundlagen der Topologie. 1983 1'59"

John Adams (UK): Stories. 1983. 1'05"

Joan Jonas (USA): He Saw Her Burning. 1983 3'

Ellen el Malki (Berlin/W.): Spionieren - Integrieren - Investieren. 1984 1'49"

Malgorzata Potocka (Poland): Zoo. 1982 2'23"

Róbert Swierkiewicz (Hungary): Xertox. 1983 0'37"

Lydia Schouten (Netherlands): Romeo is Bleeding. 1983 2'13"

Didier Bay (France): Dreams 1994. 1983 4'36"

János Szirtes (Hungary): Növény (Plant). 1983 2'55"

Tania-Christine Stöcklin (Berlin/W.): Kopfberg. 1983. 2'

Dóra Maurer (Hungary): Térfestés (Raumbemalung). 1983 1'43"

Ryszard Winiarski (Poland): Tombola (Realization: Potocka). 1982 3'33"

II HARD AND SOFTWARE: JÖN - JÖN!

Péter Forgács (Hungary): Spinoza Infinity. 1984 4'07"

Zelko Wiener (Austria): A-von 1984. 1984 1'11"

Anka Schmied (Switzerland): Transparenz. 1983 2'19"

Graham Young (UK): Ships? I see no ships! 1983 4'18"

Keigo Yamamoto (Japan): Breath No. 11. 1983 5'21"

Edward Krasinski (Poland): ... (Realization: Potocka). 1981 3'04"

Cassette 2: HARD AND SOFTWARE: JÖN – JÖNI (cont.)

- Johanna Heer/Werner Schmiedel (USA/BRD): Gold. 1983 2'08"
 Joachim Stender (BRD): Permutation. 1983 5'48"
 Ute Aurand/Ulrike Pfeiffer (Berlin/W.): Umweg. 1983 1'54"
 Ernst-Michael Brandt (DDR): Bauhaus. 1983 4'41"
 Károly Kovács (Románia): Fénykilövéllések (Lightpulses). 1981 1'36"
 Agrippa/Bódy/Hein/Llurex (Berlin/W./Hungary): De occulta philosophia. 1984 1'28"
 D. Diederichsen/O. Hirschbiegel (BRD): Kabel TV. 1983 5'07"
 Dixi and Agnes Háý (presented by György Durst) (Hungary): kiállítás (Exhibition). 1983 1'38"
 Kiss/Hámos/Cantu (Berlin/W.): Cherie mir ist schlecht. 1983 5'08"
 László Nagyvári (Hungary): Nosexnews. 1983 1'29"
 Der Plan (BRD): Gummitwist. 1983 2'41"
 Christoph Dreher (Berlin/W.): Der Karibische Western. 1984 3'24"
 M. Raskin Stichting Ens. (BRD): Stuyvesant Spot. 1984 1'34"
 O.O.K. (Hungary): Service. 1984 1'24"
 IF Editorship/IF Service 1984 1'30"

Cassette 3: III PUPPET/BÁBÚ

- Marco Huppertz (BRD): Der grosse Hirnriss. 1983 1'59"
 János Vető (Hungary): Spiral (Experanima). 1983 2'57"
 Andreas Dorau (BRD): Die Welt ist schlecht (Ata Tak). 1983 3'15"
 Simon Robertshaw (UK): So natural (LVA). 1983 3'55"
 Joseph Somogyi (BRD): Introduction to Fragment No. 31. 1983 1'13"
 E. Fiege/D. Berghaus (Austria/BRD): D. et E. allaient au bataille. 1983 1'54"
 Ute-Meta Bauer e.V. (BRD): Soldat, Soldaten... 1983 1'26"
 Zuzu/Jánoska (Hungary): Űrkőkorszaki szoborportrék (Cavespacetime Sculptor Portraits). 1984 2'
 Michael Esser (BRD): Alle Dinge tragen... 1983 2'47"
 Ladislav Galeta (Yugoslavia): Video 6. 1983 2'
 András Baranyay (Hungary): Önarckép Jane Morrisszal (Selfportrait with Jane Morris) Experanima. 1983 1'32"
 Axel Schäffler (BRD): ----- 1983 1'29"

IV CUT UP/VÁGÁS

- Padeluun (BRD): Head-TV. 1983 1'47"
 Esther Shatavsky (USA): Bedtime Story. 1983 1'52"
 Philippe Puicuyoul (France): Pro-Motion. 1983 4'09"
 Henry Hills (USA): Kino Da! 1981 1'39"
 Llurex Video (Berlin/W.): Die frau. 1984 1'20"
 Abigail Child (USA): Mutiny. 1982 3'01"
 Fatima Igramhan (USA): Rock it. 1981 2'16"
 Grotesk Corporation (France): Paperwall 1983. 5'

Cassette 4: V ECCENTRICS/EXCENTRIKUSOK

- Janiak, Kwietniewski, Swietlik (Poland): Łódz Kaliska. 1983 2'54"
 Richard Grayson (UK): Three Real Things (Basement Group). 1983 2'41"
 János Szikora/Gyula Pauer (Hungary): A ló (The Horse). 1983 2'50"
 Thomas Balzer (BRD): G. A. W. und der Künftige Musikant als/in HEUTE. 1983 4'01"
 Scuddert Kage (USA): World Sculpture Racing. 1983 2'53"
 János Sugár (Hungary): A hihetőség határán áll a szándékosságnak ez a típusa (This Type of Intention Based on the Border of Credibility). 1983 1'41"
 Steve and Mark (USA): In the Laundrymat. 1983 5'15"
 Dr. Horváth/Alfréd Járay (Hungary): Hanna und Tarzan. 1983 2'26"
 Rolf Wolkenstein (BRD): The Scherbs. 1983 2'32"
 András Szirtes (Hungary): Pronuma Boys. 1983 3'20"
 Jon Rubin (USA): Floating Cinema. 1983 4'37"
 Marie Kawazu (Japan/Netherlands): Armada. 1983 2'46"
 Péter Legédy (Hungary): Téveszme (Delusion) (Experanima). 1983 1'08"
 Montevideo (Netherlands): Auto Awac. 1983 10'53"

Cassette 5: VI LIFE, FEELING/ÉLETÉRZÉS

- Paul Coerper (BRD): Der Kaffee ist kalt. 1983 3'13"
 Peter Hutton (USA): New York portrait II. 1981 4'59"
 Zoltán Bonta (Hungary): Mérgezett idill (Poisoned Idyll). 1983 4'18"
 Torben Soborg (Danmark): Figures in Room/Version II. 1983 1'09"
 Jozef Robakowski (Poland): Waiting Time. 1982 5'30"
 P. Dekeyser/I. Guilmault (France): Factis. 1983 5'31"
 Michael Morris/Vincent Trassov (Canada/Berlin/W.): Constructivist Still-Life. 1983 3'01"
 Ágnes Sántha (Squat) IF Service–P. Forgács (USA/Hungary): ----- 1983 3'24"
 András Kalotaszegi (Hungary): Etude. 1983 1'25"
 Rudy Burckhardt (USA): Square Times. 1967 6'28"

VII PERSONALITIES/SZEMÉLYISÉGEK

- Mihály Vig presented by Zoltán Gazsi (Hungary): ... 1983 5'04"
 Miko Gottschalk (BRD): Domhandlungen – Domeacts. 1983 2'02"
 Alexander Dill (BRD) (IF Service). 1984 2'27"
 Miklós Erdély (Hungary): Pihenés (Relaxion) (IF Service). 1984 1'01"
 János Baksa–Soós (Berlin/W.): Anyag útja (Way of Material) (IF Service). 1984 3'30"

Cassette 6: PERSONALITIES/SZEMÉLYISÉGEK (cont.)

- Charles Kissing (BRD): Le Projet 12. 1983 1'39"
 György Galántai (Hungary): Bélyegfilm (Stampfilm). 1983 2'14"
 Kees Mol (Netherlands): Psycho. 1983 4'32"
 Lawrence Weiner (USA): Broken Off. Beached. 1983 3'16"
 J. Ortmanns/W. Mohrhenn (BRD): Allen Ginsberg on Tour... 1983 3'22"

VIII TANGO AND RELATIVES/ TANGÓ ÉS TÁRSAI

- Marty St. James/Anne Wilson (UK): An American Romance. 1983 3'13"
 Kirsten Johannsen (Berlin/W.): Walzerfilm. 1983 3'20"
 Sándor Burkus (Hungary): Elmosódik (Fade Away). 1983 2'34"
 Sascha J. Hardt (BRD): Will. 1983 2'28"
 Marie Cantu/Katalin Pázmándy (Berlin/W.): Der Menschenfresser. 1984 1'47"
 Axel Klepsch/Martin Kreysing (BRD): Singing in the LASER-Rain. 1983 2'39"
 Göran Philipson (Sweden): Kjartabslettermark. 1983 4'33"
 Péter Müller (Hungary): Yassasin comes and goes. 1983 3'09"
 Niger Rolfe (Ireland): Dance Slap to Africa. 1983 4'59"
 Wahorn/feLugossy (Hungary): Milarepa Version. 1983 5'54"

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1987**DOKUMENTACIJA/DOCUMENTATION**

zbirna i pojedinačne liste članova žirija/summary and individual selection of jury members

ZNAČAJNA OSTVARENJA/IMPORTANT WORKS

(po abecednom redu/in alphabetical order)

ANA, Ivan Čunihin & Dragan Abjanić
DOMA, Marina Gržinić & Aina Šmid
DUTCH MOVES, Dalibor Martinis
EGO ALLEGRO, Mihailo Ristić
ISTINITA PRIČA, Andrija Dimitrijević & Miloje Radaković
MAJA, Sanja Iveković
POKUŠAJ MIGATI DVAKRAT, Zvonko Čoh & Milan Erić
ZOVEM SE FILM, Zdravko Mustać
ZZOT-ZOOT, Helena Klakočar, uz pomoć grupe ZOOT

JEAN-CHRISTOPHE BOUVET:

POKUŠAJ MIGATI DVAKRAT
SATOR ROTAS, Srdjan Alksić-Fraparega & Mihailo Ristić
DOMA
OS ŽIVLJENJA, Marina Gržinić & Aina Šmid
EGO ALLEGRO
ANA
ISTINITA PRIČA
DUTCH MOVES
NOĆNA VOŽNJA, Nenad Vrhovščak
GOLA POMLAD, Marina Gržinić & Aina Šmid
 107, Uroš Smasek
ZOVEM SE FILM, Zdravko Mustać
MAJA

HEIKO DAXL:

ANA
CLOSENESS, Aleksandar Stankovski, Hris-

to Popdučev & Zlatko Trajkovski
DOMA
EGO ALLEGRO
LET'S DANCE, Luka Bezić
MAJA
PRIMANJE IMENA, Breda Beban & Hrvoje Horvatić
RAY CHARLES U BIOSKOPU, Miloje Radaković
POKUŠAJ MIGATI DVAKRAT
PIRAMIDAS, Ivan Ladislav Galeta (van konkurencije)

JASNA TIJARDOVIĆ:

EGO ALLEGRO
O ČUVANJU SRCA, Breda Beban & Hrvoje Horvatić
DUTCH MOVES
ZZOT-ZOOT
OPASNOST JE MOJ POZIV, Miloje Radaković
MAJA
POKUŠAJ MIGATI DVAKRAT
DOMA

GORAN TRBULJAK:

POKUŠAJ MIGATI DVAKRAT
DOMA
OFF, Radoslav Pivac
LOU, Sladjana Knežević
ZOVEM SE FILM

HRVOJE TURKOVIĆ

POKUŠAJ MIGATI DVAKRAT
ISTINITA PRIČA
EGO ALLEGRO
DOMA
ZZOT-ZOOT

19. novembar 1987.

ALTERNATIVNO U FILMU I VIDEOU

(neautorizovan razgovor)

JOVAN JOVANOVIĆ: Verovatno je svima prisutnima dovoljno jasno do koje je mere ova uvodna tema na neki način široka.

Problem dolazi iz nekoliko razloga; jedan od tih razloga je što je naša sredina, bar što se tiče filma i videa, relativno konzervativna i tradicionalistička. Reč je o sredini u kojoj jedan tradicionalni koncept umetnosti, umetnika, dela, u ovim oblastima traje, i u kojoj se termini

"alternativnog" ili ono što bi se podrazumevalo pod alternativnim, često shvataju kao neka vrsta skrnavljenja elementarnih stvari. Sa druge strane, problem ove sredine je što ima relativno malo informacija iz sveta, bilo neprekidnih projekcija, bilo prevedenih knjiga i materijala, onog što bi se moglo nazvati "duh alternativnosti". Tako da ljudi koji prolaze kroz ove žirije i koji su povezani sa ovim Centrom, on je, uzgred budi rečeno, jedini u Jugoslaviji koji permanentno gaji ovu vrstu filma. Ti ljudi koji prave nekakav milje, imaju različite koncepte. Od 1982. do sada bilo je sigurno desetak ljudi, da ih sve ne citiram, čija su mišljenja o filmu varirala od, recimo, jednog koncepta koji je sada na klasičnoj teoriji filma, tu je najreprezentativniji bio Petrić, do čitave lepeze ljudi, gde se kao drugi ekstrem nalazim ja, koji usvajam jedan koncept alternativnog filma koji izlazi iz polja klasičnog poimanja umetničkog dela, umetnika i klasične komunikacije sa publikom. U tradiciji jugoslovenskog neprofesionalnog filma postoji jedan dosta svetao datum i tradicija alternativnog koncepta filma. Taj radikalni kopernikanski obrt u jugoslovenskom neprofesionalnom filmu se desio ravno pre dvadeset i četiri godine, 1963. u Zagrebu, na GEFF-u, Festivalu amaterskog filma. Kasnije ćemo analizirati i pogledati kako je jedan, dosta precizan američki istoričar ove vrste filma, Amos Vogel, u knjizi "Film kao subverzivna umetnost" napravio neku vrstu podele. Dosta od tih stvari su Pansini, Tom Gotovac, Petrić i društvo oko GEFF-a na neki način zamislili. Bilo je svega toga i u Jugoslaviji paralelno sa svetom, ali je činjenica da Amos Vogel ne citira Pansinija, niti GEFF, u toj svojoj knjizi. Očigledno je to ostalo nezabeleženo u nekim evropskim i svetskim razmerama. U današnjim promišljanjima o alternativnom filmu i videu, dužni smo da se podsetimo toga što je GEFF bio, i šta je tražio. Prvo, GEFF, oni su to zvali i anti-film, anti-film u smislu anti-art, oni su u svojim teoretskim i praktičnim delatnostima negirali takozvani filmski jezik. Prvo, onu dosta, po meni, otužnu tezu da je film sinteza klasičnih umetnosti. Pre svega su, i najradikalnije, negirali i literaturu, priču, glumu. Zatim, naizgled paradoksalno, ono što se dugo smatralo da su elementarne stvari u filmu, montažu i pokret kamere. Film postaje proces, postaje "otvoreno delo". Time to delo gubi svrhovitost i gubi sve moguće simboličke razmere. Nastaje mimetički odnos prema stvarnosti i, praktično, gest autora jeste privatan gest koji ga ne obavezuje ni na kakve prethodno dogovorene kodove. GEFF je bio prvi pokušaj, kod nas, da se apsolutno negiraju kodovi na filmu, što mislim da je vrlo bitno za alternativni film. Na taj način je promenjen odnos prema delu, prema autoru i prema gledaocu. Pansini smatra da autor nije obavezan da sa gledaocem uspostavi bilo kakvu komunikaciju. Susan Sontag (Susan Sontag) je 1964. godine napisala jedan esej: "Protiv interpretacije" u kojem smatra da, u skladu sa novim urbanim senzibilitetom, nije potrebno praviti takva dela koja bi imala ambicije da budu interpretirana. Naprotiv. Delo koje teži ili tendira ka interpretativnosti je samo minus toga dela. Delo treba da bude otvoreno, transparentno. Otvoreno u smislu da se konzumira ne više racionalnim kategorijama, kategorijama ideje ili poruke, nego jednom vrstom rezonance, tako da sada i gledanje dela postaje jedan privatan čin, i, praktično, delo postaje potpuno otvoreno u čitanju, na granici da postane jedna entropija. Delo u ne-redu, što bi rekao Umberto Eko (Umberto Ecco). Istovremeno, u toj tendenciji vidimo još jednu tendenciju blisku alternativnom, da film može imati za sadržaj sam film. Više se ne mora praviti film o nekakvoj stvarnosti, nego se može praviti film o samom mediju - medij je sadržaj. Ti su problemi permanentno prisutni ovih godina. Od 1982. godine se ovde redovno održavaju Festivali alternative. Kasnije je postojalo još nekoliko pokušaja da se dogovore neki okviri koji bi mogli da budu uputni za klasifikaciju alternativnog filma, pa je Turković, teoretičar iz Zagreba, ponudio svoju varijantu alternativnih filmova. On smatra da mogu postojati tri vrste alternativnih filmova: narativni, nadrealistički i strukturalni. Strukturalni verovatno na način na koji postoji u američkoj teoriji filma. Postoje četiri vrste strukturalnog filma, a

strukturalni film jeste onaj film koji se bavi filmom kao svojom sadržinom, znači, nema ambicija da bude reprezent neke realnosti. Postoje četiri parametra: prvi parametar je fiksacija, kamera fiksira nešto ispred sebe. Taj termin je koristio i Pansini krajem šezdesetih godina; statična kamera fiksira određeni prizor. Druga vrsta strukturalnog filma je tzv. flickering film, koji koristi flickering efekte. Treća vrsta je beskrajna traka koja se ušnira u projektor i onda ide, i treća vrsta su različite vrste snimanja sa ekrana, kada se pravi film tako što se snima jedan predhodni predložak, nastaje zrnasta fotografija i još niz različitih nijansi. I u Beogradskoj školi alternativnog filma, Bata Petrović, koji je značajan po svom praktičnom radu na alternativnom filmu, napravio je isto zanimljivu klasifikaciju. Bata deli film na tri vrste mogućeg alternativnog filma: prvi su filmovi koji su nastali upotrebom filmske kamere; drugi su filmovi bez upotrebe kamere; a treći filmovi su oni koji ukidaju, proširuju ili prevazilaze klasični način projekcije. I sada vidite do koje mere je to iskustvo alternativnog filma bogato i kompleksno, i zbog čega često dolazi do nekih neslaganja, a verovatno će i ove godine doći do neslaganja u konceptima alternativnog filma. Recimo, pod ovim A - filmovi nastali sa filmskom kamerom, Bata Petrović pravi podelu na nekoliko grupa: filmovi fiksacije, u tom smislu da prizor koji je fiksiran nema ambicija da bilo kakvu poruku emituje; zatim, filmovi metaforičke fiksacije, filmovi montažnog tipa u smislu piksilacije - montaže kamerom, u kameri, filmski kolaži, poliekranski filmovi, filmovi fiksacije TV ekrana, filmovi fiksacije filmske projekcije, filmovi permanentne višestruke ekspozicije, filmovi koji prikazuju kinetičke objekte bez filmske interpretacije, filmovi koji putem animacije stvaraju apstraktne kinetičke slike, beskrajne trake, filmovi koji u sebi sadrže više ovih postupaka, zatim, različite vrste animacija. U drugoj grupi, B, filmovi bez upotrebe kamere: filmovi u kojima su vršene mehaničke intervencije na emulziji, filmovi u kojima se hemijskim sredstvima razara filmska emulzija, filmovi u kojima su korišćeni blankovi ili su svedeni na blankove, i ready-made filmovi gde se postupak ready-madea radikalno primenjuje na film. I sada, C, filmovi koji barataju sa filmskom projekcijom: to su filmovi prošireni mediji, gde se projekcija ne vrši na filmsko platno, nego na određenu osobu; filmski objekti gde je ukinuta projekcija, i filmski koncepti gde se na različite načine odstupa od konvencionalne filmske projekcije. Volim da koristim termin "subverzivan", u smislu u kome se to koristi u post-modernizmu. To bi mogao da bude i poseban razgovor, do koje mere alternativni film ima korespondencije sa jednim, da kažem, post-modernističkim postupkom. Najglavnije, to je subverzija nekih klasičnih termina, koji inače postoje u filmskoj estetici. Ovde bih samo ukratko rezimirao zvezdice Amosa Vogela, američkog teoretičara, koji u svojoj knjizi "Film kao subverzivna umetnost" kaže da ova vrsta filma vrši destrukciju prostora i vremena, koji su u nekoj klasičnoj teoriji filma bili izuzetno vrednovani, vrši destrukciju naracije i zapleta, ukida montažu i pokretnu kameru, film svodi na neku vrstu minimalnog filma ili konceptualističkog filma. Ono na čemu Vogel naročito insistira, i što je bitno za alternativni film, jeste devaluacija filmskog jezika. A i to kretanje prema, kako on kaže, granicama, time što je moguće u ovoj vrsti filma eliminisati realno, eliminisati iluziju, klasičnu filmsku iluziju, eliminisati sliku, eliminisati ekran, eliminisati kameru, i u krajnjoj liniji, eliminisati autora. Posebni problem čine određene tendencije 80-tih godina, gde se javlja jedna vrsta obnove nekih postupaka na formalnom planu, a subverzija ostaje na planu sadržine. Mislim da su u tom pogledu zanimljivi filmovi iz Slovenije, o kojima će se moći razgovarati. Poseban problem je nastao sa videom, koji je poslednjih Festivala ovde uključen, iz prostog razloga što u Jugoslaviji postoji nekoliko konceptata videa proisteklih od ljudi koji su došli iz različitih oblasti. Postoje ljudi koji se bave videom, koji su došli sa filma, i koji nose sa sobom iskustva 60-tih i 70-tih godina; zatim ljudi sa televizije koji u okviru jugoslovenske televizije pokušavaju da naprave neku vrstu alternativnog videa, sada, koliko je on alternativan u jednom izvornom smislu reći to je za diskusiju; i postoji čitav niz slikara, ljudi sa slikarskom tradicijom i tradicijom proširenih medija ili nove umetničke prakse, koji su koristili ili koriste video u jednom netradicionalnom smislu reči. Svaka od ove tri grupe ljudi koji se bave videom zaslužuje posebne odrednice, stvaranje novih zagrada i razgovor o tome. Pogotovu je teško definisati alternativni video u Jugoslaviji u ovom trenutku, jer je tehnologija kojom se radi video u Jugoslaviji dosta siromašna, a pojedini ljudi koji prate ove stvari, recimo Tom Gotovac i ja, smatraju da je tek digitalni video na neki način pravi video, gde imate kompjutere, sintisajzere, itd. Tu imate digitalnu sliku u onom smislu u kome govori Dominik Beloar (Dominique Belloir), francuski teoretičar i autor, u tekstu "Eksperimentalni video" koji je kod nas preveden u okviru knjige "Videosfera" koju je priredio Mihailo Ristić, a koji je izvorno objavljen u "Ca-

hier de Cinema". Tu ona daje niz referenci šta bi otprilike bio taj eksperimentalni video, koji bi bio nešto drugo, nešto alternativno. Mislim da ljudi koji su radili na ovoj selekciji, to su bili dvojica kolega iz "Studentskog grada", Šešić i Milošević, i ja, na neki način nismo hteli da sve prijavljene radove jako oštro kao takve merimo, već smo u ovu selekciju uključili sve ono za šta smo smatrali da može da bude podvedeno pod neku od ovih kategorija, iz prostog razloga što tu još ne postoji jedan precizan koncept. Ljudi iz različitih centara u Jugoslaviji imaju različite kulturne backgrounde, imaju različite koncepte, tako da je dopuštena jedna dosta široka lepeza. O tome imam svoje mišljenje koje ću eventualno izložiti tokom daljeg razgovora. Mislim da bi bilo zanimljivo čuti mišljenja ljudi koji su došli sa strane, pošto bi njihove informacije i njihovo gledanje na stvari bilo jako zanimljivo za nas. Primetio sam da ljudi koji dodju iz drugih sredina imaju drugi ugao gledanja, možda malo širi i neuobičajniji. Mislim da projekcija Nemačkog eksperimentalnog filma, koju smo videli u 18 časova, ukazuje na mogućnosti veoma fleksibilnog odnosa prema ovom problemu. Ono što malo inhibira ljude u Jugoslaviji jeste da smo mi ipak još sredina u kojoj je civilizacija pisma na neki način dominantna. Civilizacija slike se dosta teško probija u ovoj sredini. Postoji jedan literarni koncept razmišljanja koji je čak prisutan

i u alternativnom filmu u Jugoslaviji. Taj problem proističe iz toga što mi nismo dovoljno urbana sredina, jer se alternativni film vezuje sa jednim urbanim senzibilitetom, urbanim odnosom prema stvarnosti, kreaciji i prema publici.

JEAN-CHRISTOPHE BOUVET: Ovde jezička barijera dosta značajna, jer je čovek više orijentisan na formalni aspekt filma koji može da vidi iako ne razume dijaloge, tako da sama slika dolazi u prvi plan, slika i gest. Ovo je prvi put da gledam filmove koje ne razumem, jer nemaju ni titlova. Medjutim, sada mogu da shvatim šta su ljudi koji su videli moje filmove bez titlova i prevoda mogli da nadju u njima, jer su moji filmovi dosta bazirani na dijalogu. Već je to za mene nešto dosta alternativno. Teško mi je da napravim neku paralelu sa razvojem alternativnog filma u Francuskoj, pošto ne znam dobro situaciju ovde. Radovi koje ću ovde prikazati su dosta vezani za televiziju. Ja sam iz praktičnih razloga rešio da se u njima ne bavim čisto formalnom ili strukturalnom alternativnošću, već se ta alternativnost, kao što ćete i primetiti, uglavnom nalazi na nivou jezika, u dijalogima. Oni nose tu notu alternativnosti, dok će se možda smatrati da je sam format mogla filma dosta komercijalan. I mislim da je to nešto što je vezano za borbu da se unutar televizijskih sistema i nacionalne televizije, onakve kakve jeste, na određen subverzivan način deluje unutar nje. Iako nisam razumeo, osetio sam u okviru filma "DOMA" nešto što je specifično zenско u obradi same teme, što mislim da je dosta pogodjeno i dosta snažno. Iako sam lično više zainteresovan za filmove koji imaju određenu narativnost i glumce, ipak mi se dopao prvi film koji je prikazan, a koji nije takvog karaktera. To je animirani film. Dojmila me se i provokacija koju sam video u poslednjem filmu koji smo videli. Možda ću imati više da kažem kada budem video još filmova, jer ovo je ipak za mene malo. Zanima me da li se ne pravi nikakva razlika između filmova i videa, da li se u žiranju sve to posmatra zajedno?

JOVANOVIĆ: Tendencija je da se sve to posmatra zajedno. Čuli ste mišljenje našeg gosta, imali još neko nešto da kaže?

BILJANA TOMIĆ: Kada je reč o videu u Jugoslaviji, postoji nekoliko momenata o kojima se može govoriti. Mi smo jedna od evropskih zemalja koje su počele sa videom, i prema tome, imamo jednu zaista dugu tradiciju. Počeci videa kod nas su odgovarali počecima toga vremena. Video 80-tih godina je naravno nešto sasvim drugo, sa promenom medija, sa novom elektronikom itd, danas možemo govoriti o jednoj produkciji koja je pre svega profesionalna, i ja jednostavno ovaj termin "alternativan" ne mogu da vidim unutar videa. Odnosno, "alternativno" se video jedino može razumeti ako ga posmatramo u odnosu na televiziju, gde je onda televizija jedno a video je drugo. Sam video nije alternativan, jer on je disciplina po sebi, kao celina, bez obzira da li tendira televiziji ili ne. Danas video sažima iskustva iz mnogih disciplina i stvara jedan novi oblik video-rada. Prema tome, ja bi o videu govorila kao nezavisnoj produkciji. Mi smo davno prestali da govorimo o videu kao videu

umetnika, onako ga strogo vezujući za likovne umetnosti, i umetnost uopšte. Tu se sada uključuju kako ljudi iz prakse umetnosti, likovne umetnosti, tako i ljudi koji se bave i drugim disciplinama i drugim medijima. Ono što se kod nas dešava, to je da praktično, u tom ranom periodu, dok još nismo bili upućeni, ni svesni čime se bavimo, ova disciplina je bila mnogo više razvijena i imali smo mnogo šire krugove oko videa nego danas, jer je ta disciplina u to vreme bila zaista moćna na nivou "alternativnog" i jedne skromnije tehnike i skromnih mogućnosti upotrebe, kada se autorima koji su se bavili videom činilo da lako mogu da koriste taj medij, da je on dostupan, da se lako preko tog medija mogu izraziti. Danas taj medij uopšte nije tako jednostavan, nije tako dostupan, i ne može se koristiti na tako jednostavan način kao što je to bilo tokom 70-tih godina. Tehnologija se toliko razvila, da pojedinac bukvalno ne može da realizuje svoj rad bez mnogih pomoći, posebno tih tehnoloških, perfektnih studija, ili recimo, studija gde se rade post-produkcije, a što bi dovelo do onoga što mi danas nazivamo jednim video-radom. Kada govorimo o videu u Jugoslaviji danas, mi možemo samo govoriti o jednom novom broju autora koji se zaista profesionalno bave videom, i možemo govoriti o pojedincima koji se bave videom, ali nisu imali mogućnosti da dodju do studija, da ta svoja istraživanja pretoče u one oblike, one vidove rada koje zahteva nova video-produkcija. Nedavno smo imali predstavljanje Video-festivala u Ljubljani. Vrtelo se nekih tridesetak video-traka, i tada je rečeno da je to što se videlo, i kompletna produkcija koja je bila na Festivalu u Ljubljani, predstavlja najviši stepen tehnološkog prezentiranja video-rada. Kada se govori na taj način, treba imati u vidu da smo mi izuzetno siromašna zemlja, i da nemamo tih uslova da razvijamo video u Jugoslaviji na taj način kako se on razvija na Zapadu, u Evropi i u Americi. S druge strane, kod nas se dešava jedno apsolutno čudo koje ne postoji nigde u svetu. Kod naših televizijskih kuća, posebno od Festivala u Ljubljani 1983. odjednom se budi interes za video. Odnosno, rekla bih da grupa ljudi s televizije odjednom počinje da menja svoju ulogu i da počinju da se osećaju kao nezavisni video-autori i da unose na televiziju jedan noviji jezik, noviju formu. I dešava se zaista to da televizije počinju da promovisu video. Brojne televizije su od 1983. godine na ovamo realizovale jednu pristojnu produkciju, a s druge strane, recimo televizija Skopje, Srajevo, Ljubljana, i delom Beograd, postaju organizatori Video-susreta, ili uopšte video-programa, sa interesom da video uključe u svoju produkciju, i da on postane na neki način sastavni deo televizije, i što praktično prirodno pripada tom mediju. Kada me Miša pozvao da ovde učestvujem, ja sam se malo nasmejala. On mi je rekao da dodjem da ovde radimo film i video, a rekla sam "baš ti hvala, ja pravdo dolazimo od televizije i videa", pa ne znam kako ću se naći po sredini, a ja dolazim od scene likovnih umetnosti, a zainteresovana sam za video, itd. Tako da je to što je Joca rekao sasvim tačno, naime, mi još uvek po malo svojatamo video, zavisno od oblasti iz kojih dolazimo. Televizija smatra da je domen televizije video, film ima interesa da razmišlja o videu u domenu alternativnog filma ili filma uopšte kao nekoj medijskoj vezi, dok mi likovnjaci, neću da kažem da smo zainteresovani nešto specijalno, niti imamo uslova da se bavimo niti kao televizija, niti kao film, nego više pokušavamo da ukupiramo šta to sve zajedno jeste. Meni se čini da je na neki način video možda mnogo više prisutniji nego što to mi o tome govorimo, i to iz prostog razloga što je video prisutan preko svih onih drugih oblika koji se vrte preko naših medija, a koji nisu strogo vezani za autorsku proizvodnju, da kažemo nezavisnu proizvodnju, To su video-spotovi i neke druge forme koje zapravo oblikuju imaginaciju mladih generacija, i stvaraju jednu novu kulturu slike. Ne bih se sasvim složila sa Jocom, mislim da smo mi prilično u kulturi slike. A to se posebno vidi u novoj tehnologiji. Video pokazuje jednu visoku kulturu slike, posebno ako se posmatraju mladi autori. Čini mi se da mladi autori daleko neobaveznije, lakše i jednostavnije pristupaju bavljenju videom, bavljenjima interdisciplinama, recimo, video-film ili uključivanjem nekih drugih medija. To je gotovo jedna nacionalna karakteristika. Kada kažemo video-teatar - odmah zamišljamo Italiju; kada kažemo video i balet - odmah razmišljamo o Francuskoj; kada kažemo strukturalni video - razmišljamo o Nemačkoj; kada kažemo video i priroda - razmišljamo o Americi; itd. Znači postoje neke psihološke veze. To se toliko razvilo i postalo sfera za sebe. Ako "alternativno" smatramo nečim što je izvan onoga što je profesionalno i već uvreženo, mislim da je video-produkcija jednostavno postala jedna legalna forma rada za koju su mlade generacije itekako vezane, tako da o tome treba govoriti na jedan sasvim drugi način, a sve u kontekstu naše sredine. Mi nemamo veliku proizvodnju, ali to što imamo ima određeni nivo, gde se može go-

voriti o jednoj sasvim zreloj i vrlo dobroj proizvodnji. Materijal Sanje Iveković i Dalibora Martinisa govori o jednom sasvim profesionalnom odnosu prema videu. To su autori koji imaju i sasvim visok renome na svetskoj sceni nezavisnog videa, što govori da sasvim paralelno stojimo sa svim onim što se dešava u svetu. Mladi autori, kao što je Marina Gržinić, posle nekih iskustava koja su na početku možda bila alternativna, danas se sasvim zrelo i spremno bave videom, što govore ove novije produkcije, ili relacije videa i filma kojima se one bave, ali zaista na jedan vrlo zreo i dobar način. Postoje određena traženja koja prepoznajemo kod pojedinih autora, gde je izvesna potreba za većim uključivanjem u video-produkciju. Imam nekakav osećaj neke male dileme ili treme, a koji proističe iz toga što posle onog sjajnog perioda 70-tih godina, kada je svako bez problema ulazio u taj novi medij, jer se kamera jednostavno držala u rukama, jer je kamera bila ispred onoga koji je radio recimo performans, danas su otežani uslovi produkcije doveli do određenog vakuma na jugoslovenskom terenu. S druge strane, nemamo neka veća istraživanja, zato što ne postoje studiji koji bi omogućili mimo televizije da se grupe autora bave slobodno ovom disciplinom, da kroz ta istraživanja negde sazeavaju do onog stepena koji imaju ovi zreli autori koji apsolutno vladaju ovim terenom. Jedini studio koji je nešto doprineo, i afirmisao kroz taj rad nekoliko autora jeste studio ATV u Ljubljani. Praktično, to je sve. Zapravo, mi smo u jednom neverovatnom vakumu, i čini mi se da je to o čemu bi mi ovde trebalo da razmišljamo, to je da se pruže mnogo veće šanse i otvore prostori za rad ljudima koji su zainteresovani da rade video, jer je potrebno da podržimo i omogućimo jednu novu produkciju koja bi zapravo dala jedan novi talas u jugoslovenskom videu.

JOVANOVIĆ: Evo čuli ste jedno pedantno izlaganje, sa zanimljivog aspekta koji ponovo pruža mogućnosti konfrontacije. Ona je sagledala tu video scenu u Jugoslaviji. Ne bih se složio u takvom bezrezervnom hvaljenju tih produkcija koje dolaze sa televizija, naročito skopske, pa onda sarajevske i beogradske. Oni otvaraju jako zanimljive probleme, šta jeste video, a šta nije, i govore o jednoj inerciji tradicionalističke svesti i tradicionalističkog senzibiliteta, ali to teško može da bude podvedeno čak i pod najležernije shvaćanje pojma "alternativno".

MIHAILO RISTIĆ: Zanimljive su sve ove opaske koje smo čuli, ali bi trebalo da ujednačimo neke od tih parametara. Ako uzmemo kriterij kao što je profesionalizam, onda, po mišljenju nekih, ne bi trebalo da postoji nikakav drugi film osim tog sedamdesetomilimetarskog filma, zar ne! Isto tako u slučaju videa Ako bismo prihvatili tu liniju razmišljanja, trebalo bi da samo postoji digitalni video, ili high-tech video, tj. samo to što je radjeno kompjuterskom grafikom ili animacijom. Takva krajnost bi nas vodila ka negiranju ili isključivanju ogromnog broja izražajnih sredstava i specifičnosti u mnogim medijima. Možda bi trebalo da se vratimo značenju pojma alternativnog, koj može takodje da se relativizira. Na primer, pitanjem alternativnog u odnosu na šta? Na koju ideologiju, na koju kulturu slike, itd.? Prilikom ozbiljne analize trebalo bi možda uvoditi i neke ovakve parametre. Za mene, u tom smislu, ima mnogo prostora i za filmsku i za video alternativu, koje mogu da se preklapaju i da se prožimaju u jednoj opštoj evoluciji audio-vizuelnog izražavanja, a mogu isto tako da nose i neke svoje specifičnosti, tj., svojstva koja su specifična za svaki medij ponaosob. Založio bih se za jedno malo proširenje u razumevanju ovih medija. Ne bih želeo da začinem neku posebnu raspravu i polemiku oko ovih pitanja jer je jasno da se svi mi zalažemo za jedan totalni profesionalizam u širem smislu. Ali isto tako treba biti jasno da pojam "profesionalnosti" u nekome suženom smislu može često da nas vodi u konzervativizam. Unutar nje mogu se manifestovati mnogi pozitivni aspekti tradicionalnog iskustva, kao i ukupnost pozitivnih iskustava ljudske vrste, itd., a istovremeno jedno ovakvo opredeljenje može predstavljati određenu kočnicu i prepreku stvaralaštvu. Mislim na opredeljenje i ekstremni zahtev za vrhunskim profesionalizmom. Postavlja se pitanje odnosa visoke i niske tehnologije, pitanje primene ulja u slikarstvu i primene crteža. Ako bismo sledili ovu logiku, to bi značilo da crtež treba potpuno eliminisati, ili na primer, zaključiti da je vajarstvo najsvršenija forma, jer je tro-dimenzionalna, tako da sada treba da prestanemo da se bavimo slikarstvom. Čuli smo određena zapažanja vezana za digitalnu estetiku, itd. Došlo do konvergencije filmskog i video medija, gde se ja protivim uvodjenju esnaiskih pedela i sukoba. O tome smo govorili i prošle godine i zato sa ne bih više zadržavao na tome. Ipak bih istakao još jedanput da ovako možemo lako zamagljivati suštini stvari, gde zbog jednog drveta ne uspevamo da vidimo čitavu šumu. Ne uspevamo zbog toga da

vidimo taj tok, taj istorijski proces, to kretanje. Najznačajnija je ta naša neslućena mogućnost stvaranja i izražavanja audio-vizuelnim medijima. Izneo sam samo neke probleme, i to u najgrubljim crtama, vezane za profesionalizam, za odnos visoke i niske tehnologije. Treba ovde razlučiti šta je šta! Jer ima mesta pod Suncem i za jedno i za drugo. Poželjno je stvarati i sa visokom i niskom tehnologijom. Ima radova radjenih na visokoj tehnologiji koji konceptijski i estetski nisu na zavidnom nivou, kao i obrnuto, ima divnih primera autorskih radova radjenih sa niskom tehnologijom koji su izuzetno vredni. Čovekova kreativnost i inventivnost se ne mogu potpuno sputati tehničkim nedostacima.

HEIKO DAXL: Samo se postavlja pitanje budućnosti alternative kao takve, i njene veze sa tehnologijom, jer se u okviru same tehnologije postavlja pitanje šta predstavlja budućnost. Ono što je najvažnije, to je da se tehnologija koristi u funkciji stvaralaštva, a isto tako da mediji mogu da se kombinuju, i da se iskoriste sve veze između raznih medija, tako da postoji neka budućnost.

BOUVET: Drugačije se postavlja pitanje alternative u zapadnim zemljama gde možemo da vidimo smrt filma i dekadenciju televizije. U tome postoji jedna određena vrsta borbe za sistem kakav jeste, a to se odnosi na njegov kulturni i politički nivo. Mislim da postoji velika razlika između raznih sredina, i to smatram veoma bitnim. U tom smislu bi me zanimalo da vidim kakva je danas zvanična televizija u Jugoslaviji, da bih o tome imao neku predstavu. Na taj način bih bolje shvatio na šta se odgovara i u odnosu na šta se stvara određena alternativa. Mislim da ono što je na Zapadu zanimljivo, to je da je u ranijoj fazi alternativna umetnost bila mnogo militantnija i mnogo jače usmerena protiv establišmenta, tako da je ona bila mnogo žešća reakcija na neke stvari. Ono što se dešava, kada govorim o smrti filma i dekadenciji televizije, to je ustvari raspadanje establišmenta koje je sve jače. Samim tim je ostrica alternativnosti na neki način postala blaža. Svi smatraju da je taj establišment truo. Jedna od glavnih karakteristika nove alternativnosti da je ona mnogo manje militantna, a recimo neki filmovi koje smo videli večeras, "FILM ZA PROJEKTOR" je za mene primer jedne vrlo militantne faze alternative prema establišmentu. Takva militantnost na sličnom nivou sigurno postoji negde i na Zapadu. Ovo bi moglo da važi najviše za Francusku, i za Pariz, u ovom trenutku, jer ipak, sasvim drugačije stvari se dešavaju u svetu, ne mogu reći da je to jedna sveobuhvatna pojava. Postoji veća sličnost između načina na koji se američki alternativci odnose prema klasičnim vidovima filma i videa u Americi, iako sve ono što kažem, to se odnosi samo na moje prve utiske, jer sam ovde tek nekoliko sati. Zbog američkog nacionalizma koji je dosta izražen, može da se vidi da postoji veliki broj stvaralaca iz tih alternativnih sfera koji se slažu sa onim što televizija servira tamo. Samim tim grupa alternativnih autora je mnogo više definisana i oni se mogu videti kao jedna celina. (Zanimljivo je reći za Žan-Kristofa da on provodi trećinu vremena u Parizu, trećinu u Londonu i trećinu u Nju Jorku, tako da ima uvid u sve te scene. - prim.prev.). Mislim da sam primetio da se kod Amerikanaca mnogo više koristi pojam alternativnog, on se mnogo više primenjuje nego kod nas u Francuskoj. Alternativni pokret je značajniji u Americi, što ne znači da se u Parizu ne rade stvari koje su jasne, ima i militantnih, i subverzivnih, jedino je to malo smirenije.

JOVANOVIĆ: Veoma je zanimljivo što je kolega podveo pojam "alternativnog" u kontekst jedne kulture. Kod nas veoma često taj termin "alternativno", naročito u ovim konformističkim sredinama, kao što je Srbija, u odnosu recimo na Sloveniju ili Hrvatsku, podvodi pod određenu vrstu formalističkog pristupa. Moje je mišljenje da je to jedan jako širok, i u tom smislu, vrlo plodotvoran pojam, što ustvari podrazumeva razaranje jednog ideološkog koda. U tom smislu su u Sloveniji jako zanimljiva ta subkulturna kretanja, uopšte jedan senzibilitet i duh vremena koji ova konzervativna srpska sredina podvodi pod slovenački sindrom. Da li kolega smatra da je danas u Francuskoj nemoguća jedna toliko radikalna grupa, kao što je bila grupa Dziga Vertov i Godara, uopšte ono što se radilo krajem 60-tih i početkom 70-tih godina?

BOUVET: Mislim da ono što se dešavalo sa filmom krajem 60-tih i početkom 70-tih godina, sigurno ne može da se ponovi u ovom vremenu, ali mislim da je tu važan i politički kontekst. Kada je Godar radio, onda je general De Gol bio na vlasti, dok je danas politički koncept u Francuskoj sasvim

drugačiji. On je pomalo zamršen, tu već postoji jedan sasvim drugačiji odnos između leve i desnice. Na nivou alternativnog, mislim da to što se govori o videu u Francuskoj, možda i na tom nivou da nešto što je alternativno obično nema te tehnološke mogućnosti kao što postoje na drugim mestima koja su afirmisana, i da postoji možda neka paralela između onoga što je Godar radio sa filmom 50-tih godina, u onome što danas rade neki video-autori u Francuskoj, i sama njihova marginalizacija zato što nemaju pristupa tehnologiji, oni rade sa onim što imaju, i možda je to jedna od isto tako važnih karakteristika alternativnosti. Današnje glavne društvene teme u Francuskoj nisu više toliko politizovane. To su stvari koje se tiču mnogo više svakodnevnog života, kao što je na primer odnos prema drogi, ili odnos prema seksualnosti.

JOVANOVIĆ: Da li postoji alternativna tendencija u onome što se naziva feministički film?

BOUVET: Najveća snaga je bila ispoljena negde od 1975. godine naovamo, kada je postojala veza između feminističkog filma i alternative. Postoji jedan zanimljiv centar feminističkog filma koji se zove Simon de Buvoar ("Simon de Bouvoir") on je dosta aktivan i alternativan a jedan od ciljeva Centra je da sakupi sve filmove koji su radjeni bilo o ženama, ili da su ih radile žene, itd.

JOVANOVIĆ: Već nekoliko ovih informacija govori o tome da "alternativno", u jednom širem evropskom i svetskom kontekstu, ima, čini mi se, širi opseg i dublji sadržaj pojma, iz prostog razloga što je to, po meni, jedan civilizacijski prodor u jednoj vrsti novog senzibiliteta, ili nove svesti, koji uvek potkopavaju i ruše tradicionalne, a naročito ideološke kodove. Među nama su dvojica vrsnih autora jugoslovenskog profesionalnog filma. Ti će filmovi sigurno, u nekoj budućoj isto jugoslovenskog alternativnog filma, biti uvršteni i u alternativne filmove. U jugoslovenskoj profesionalnoj produkciji, naročito krajem 60-tih i početkom 70-tih godina je postojao određen broj filmova i autora koji bi bili alternativni u jednoj ovakvoj interpretaciji kakvu smo čuli od naših cenjenih gostiju. Tu su Branko Vučićević i Želimir Žilnik. Bilo bi zanimljivo čuti neka njihova razmišljanja povodom do sada iznetih stvari. Time otvaramo još jedan aspekt stvari - profesionalni film i autorski film, kao mogući alternativni film. Uostalom, ovaj Centar je već imao seriju projekcija - autorski film kao alternativni film, tako da je moguće razgovarati i o tom delu stvari.

BRANKO VUČIČEVIĆ: Uopšte se ne osećam kompetentnim da ulazim u ove fine diskusije. Dok sam to slušao, sve vreme mi je bilo u glavi nešto što sam video prošle nedelje. Prošle nedelje se davala retrospektiva jednog starog autora, Oskara Fišingera, koja je počela nekim patrljicama njegovih prvih eksperimenata, kada je čovek pokušavao da napravi svoj prvi film. On je bio izmislio nekakav aparat koji, kako sam ja razumeo opis, najviše liči na mašinu za sečenje šunke, i pravio je tako neke kobasice od raznobojnih kaolina, voska, i sekao je šnitove, i svaki šnit u jednu sliku. To je delovalo jako lepo, crno-belo naravno. To što je mene zapanjilo, to je da je to izgledalo kao kad bi se obojadjalo. To je izgledalo kao mnogo komplikovanim načinom proizvedeni filmovi Džordana Velsona (Jordan Wellson), braće Vitni (Whitney) ili čak i ovo parče Ristićevog video-rada. Dakle, ja tu ne pravim razliku. Video, kome vi pridajete mnoga značenja, za mene je ime vrste trake, kao što je film takodje ime vrste trake. Naravno da postoje moćna tehnološka sredstva koja razne lepe stvari proizvode mnogo lakše uz pomoć video-tehnologije. Složio bih se sa tim što je Haiko rekao, da jedino o čemu se radi to je proizvodnja pokretnih slika. Joca pravi i tu distinkciju - nalazi alternativnost u nekim filmovima koji su napravljeni u relativno profesionalnim uslovima. Oni su verovatno bili drugačiji u odnosu na većinu filmova. Da li ih to svrstava u ovu otmenu kategoriju, to ne znam. Meni se čini da u sretnim uslovima, tj. u profesionalnoj kinematografiji, može da se radi sve ono čime se autori, koje sa zadovoljstvom gledamo ovde, bave. A naravno, ti sretni uslovi retko nastaju.

ŽELIMIR ŽILNIK: Tu se stalno postavlja jedno od Jocinih pitanja: da li je taj profesionalni jugoslovenski film nekada imao veću meru slobode i drskosti, ili eksperimentalnosti, nego što ima danas, ili što je imao u nekim fazama poslednjih desetak godina. To je pitanje koje treba vrlo trezveno razmotriti. Desilo mi se da sam pre neki dan u Nišu pokazivao jednu gomilu svojih starih filmova, i mladi ljudi, čini mi se puni iluzije, se pitaju kako smo nekada bili smeoniji i drskiji, kako smo u postupcima jed-

nostavno bili opušteniji, nego ono što se videlo u kinematografiji poslednjih deset godina. Medjutim, treba biti trezven i reći da su na 70-te godine jednostavno bile i drugačije vreme u kompletnoj profesionalnoj evropskoj kinematografiji.

Medjutim, specifična vrsta cenzure s vremena na vreme zahvata razne oblasti. Kao što znamo, zahvatila je u jednom periodu vrlo intenzivno i film. A to je vrsta kulture u kojoj živimo, to je obol toj plemenskoj kulturi našeg društva. Koja se opasnost zapravo nadvila nad jugoslovenski film posle tog obreda ubijanja umornih bogova, tog tipičnog obreda primitivnih naroda. Nadvila se ne toliko ta opasnost ne-slobode ili gušenja mogućnosti dolaženja mladih autora na scenu, zato što se serija novih ljudi zaista pokazala baš zahvaljujući tome što je desetak autora pobijeno. Dakle, da to nije bilo, mi ne bismo imali od Rajka Grlića, Gorana Paskaljevića, Markovića. Čitavu tu plejadu mladih autora. Jednostavno, stari su žreci, šamani bili suviše snažni. Ali koja se opasnost nadvila? Nadvila se izvesna opasnost klišetiranog filmskog jezika, takozvana profesionalizacija, ili tendencija ka nečemu u šta jugoslovenski filmadžija biva uteran kada mu se kaže: "Pravi profesionalni film!". To je zapravo kliše, primitivni imperijalistički kliše. Desilo se osiromašenje načina izražavanja u jugoslovenskom profesionalnom filmu, koji ovom novom primitivizacijom, siromaštvom, zagledanošću u potpunu propast koju doživljavamo poslednjih godinu dana, to se ponovo ruši, ruši se tim novim i neukusnim filmovima na koje mi urlamo, ali to su filmovi koji se konačno obračunavaju sa bahatom jalovošću onoga što je taj klasični slovenački film, Klopčič, itd. Svi filmovi koje preziremo, ti novokomponovani filmovi, pogledajte ovaj poslednji film sa Lepom Brenom, najedanput tu kamera ponovo postaje lišena obzira, i kadar uspeva da ponovo upada u nešto od nepatvorenog doživljaja, oseća se happening pred objektivima. U jednom trenutku kada sam otišao da radim na profesionalnoj televiziji kao jedinom mogućem mestu gde sam pronašao dodir sa kamerama, odjedanput sam video da je jugoslovenska televizija, mada jedan državni mehanizam, neverovatno anarhična i razbucana, upravo onako kako nam je država anarhična i razbucana. I da koliko god u državi ima prostora za raznorazne breše, mahinacije, proturanje, itd, najedanput sam primetio da u tom televizijskom mehanizmu, koji je na prvi pogled neverovatno kontrolisan, postoje čitave oblasti, čitavi programi, gde je sloboda, rekao bih, nenadmašna. Znači, nama se dešava da radimo za ovu profesionalnu televiziju, za prve programe, da bukvalno ja dobijam nalog, kaže: "Molim te napravi sat programa", ne pitaju ni šta, ni s čim, ni kako. I sada se tu javlja novi izazov, o kome do sada niko nije govorio. To je izazov pred kojim sam ja uvek kao autor, a to je izazov tog ogromnog auditorijuma koji treba da upija slike koje proizvodim. Bio sam jedan od ljudi koji se zajedno sa Brankom, i Karpom, i tim ljudima, tim starcima iz 60-tih godina, uvek palio baš na razne igre slika. Medjutim, pred tim izazovom da ulazi bukvalno u osam miliona kuća, i to medju ljude koji su apsolutno, mi možemo da govorimo o jugoslovenskom intelektualnom sloju koji je u jednom miljeu te vizuelne kulture itd, ali osnovno jugoslovensko stanovništvo, to je jedan seljački sloj. Pred tim izazovom, ja sa svojim ekipama dolazim u situaciju da počnem da razgovaram recimo o realizmu kao metodu formulisanja slika. Počinjem da razgovaram o pričama, dakle, narativnosti, kao jednom uslovu da možemo da budemo praćeni. I sada je interesantno, kada se čovek nadje pred jednom neočekivanom merom nekontrolisanosti, da je onda odjednom suočen sa nekom kontrolom koja apsolutno nije ni politička, nije ni iz nekih struktura, nego je to jedno pitanje osećanja te sopstvene komunikacije sa ogromnim auditorijumom. Kada sada pogledam iza sebe, ja sam poslednjih deset godina radio mnogo tih velikih televizijskih programa, verovatno ste neke i gledali. I kada pogledam te programe, s obzirom na osećanja moja, i ekipe, najedanput vidim da smo mi zaboravili sva naša alternativna slikovna iskustva, i da smo se vratili iskustvu guslanja, računajući da ovaj narod gusle nekako prihvata kao svoj osnovni instrument. Tako da smo mi odguslali, kao što ste i gledali, tih nekih petnaestak velikih programa na elektronskim guslama.

JOVANOVIĆ: Mislim da bi bilo zanimljivo postaviti pitanje - da li su određeni "guslarski programi" ipak bili bunkerisani?

ŽILNIK: Ne smem sada da govorim suviše iskreno, jer to će mi se olupati o glavu. Ali situacija je takva, vi to ne možete da zamislite. Kao što u državi nema dolara za lekove, recimo ljudi trenutno u nekim bolnicama umiru i doktori idu i pozajmljuju od svojih baba i deda, i šalju preko pilota po dese-

tak dolara. To se isto dešava i na televiziji. Urednici nemaju programe. Ja radim dramu od devedeset minuta. Urednici nemaju vremena da vide šta ja to radim, a ja ipak kao što znate radim te stvari koje u narodu odjekuju kao neka vrsta, kako bih to rekao, drskosti. Urednici nemaju vremena da vide te programe, i skidaju sa montažnog stola i puštaju radne kopije. To je neverovatno! Dok u čitavoj filmskoj, dramskoj, pa i ovoj našoj kino-klubskoj produkciji, mi smo naviknuti na te neke sulude stepenice kontrole. A pitanje da li su neki programi bunkerisani? Meni se za ovih deset godina, a radio sam bukvalno osamdeset naslova, desilo svega tri-četiri naslova koja su bila bunkerisana, i to oni naslovi gde je bilo izvesnog intelektualnog eksperimentisanja. Zašto? Zato što su onda činovičke strukture to počele da dekodiraju. Tako da, recimo, u jednom mom programu, kažu: "Da, ti se ovde izražavaš nekim simbolima, pa si sve te ljude koji igraju neke negativne uloge stavio gore na visinu, a pozitivce si stavio dole. A to je potpuno negativno". Tako da mi se desilo u ta dva-tri eksperimentalnija slučaja, u smislu dramaturgije i slike, da su stvari bunkerisane.

JOVANOVIĆ: Mislim da je ovo Žilnikovo izlaganje dosta zanimljivo za novo proširivanje ovog pojma "alternativno". Mislim da na jugoslovenskoj televiziji, ne samo to što radi Želimir, nego to što život jednostavno vrši jedno nadiranje na te ekrane, da mi vrlo često možemo da vidimo spontane alternativne sadržaje, često puta i u dnevniku. Da život jednostavno, ta jedna nepatvorena realnost, provaljuje sve zabrane na televiziji. To je sigurno još jedan zanimljiv. Mi ćemo videti u nedelju film "USUDNI TELEFON" Damjana Kozolea, autora iz Ljubljane, to je jedan igrani film u alternativnoj produkciji ŠKUC-a, centra u Ljubljani, koji je bio prikazan i u Puli. Znači da tu već postoji tendencija da prvi put film koji stoji kao alternativan udje na tu famoznu Pulu. Kažem da je pojam jako širok, a koliko znam u Ljubljani postoji i jedna ženska grupa, zove se "Lilit", i tu će sigurno nastati nešto što može da se nazove jugoslovenski feministički film, u tom smislu u kome smo obavešteni da je on postojao i postoji u Francuskoj.

BATA PETROVIĆ: Nisam mislio večeras da govorim, ali kako program teče, nisam uopšte zadovoljan tokom ovog današnjeg razgovora, pa bih hteo nešto da kažem da bismo sutra možda bili malo efikasniji. Mislim da ovde, već nekoliko godina unazad, pravimo jednu istu grešku, pa raspravljamo o tome šta je alternativni film u odnosu na konvencionalni film, i šta je video u odnosu na klasičnu televiziju. Odavno je jasno da je alternativno sve ono što je drugačije u odnosu na konvencionalno. Istorija alternativnog filma ne postoji od juče, nego postoji od početka kinematografije. Od uvek je bilo onih koji su mislili drugačije u odnosu na neke zvanične, konvencionalne načine mišljenja. Pravo da vam kažem mene ovakvi razgovori malo zanimaju. Da li je ovo što mi danas pravimo i gledamo alternativno u odnosu na konvencionalni film? Mnogo me više zanima koliko je ono što danas gledamo alternativno u odnosu na naša dosadašnja iskustva sa alternativnim filmom. Pravo da vam kažem, ono što sam danas video, u odnosu na ono što zovemo konvencionalnim filmom, sve je alternativno. Ali u odnosu na ono što smo gledali ranijih godina na ovim Festivalima, i u odnosu na neka naša iskustva, ili istoriju alternativnog i eksperimentalnog filma, kako hoćete, gotovo da ništa nije alternativno. Sve smo mi to već gledali. I zato bih predložio da od sutra malo više razgovaramo o konkretnim delima, o onome što vidimo, što smo danas videli, i da pokušamo da to smestimo u neke okvire alternativnog filma, da vidimo koliko je nešto već klasično, a koliko je prisutan bar neki pomak u odnosu na ono što znamo o alternativnom filmu.

JOVANOVIĆ: Slažem se sa ovom Batinom primedbom. Ima dosta istine u tim rečima, da od filmova i videa koji su prikazani ove godine, samo mali broj može da se shvati alternativno, u jednom širem jugoslovenskom kontekstu. Tu treba napraviti još jednu zagradu i reći da ono što je ipak zanimljivo ove godine, to je da stvar i pojam alternativnog moramo da posmatramo i u okviru određenih centara. Za mene su veoma značajni filmovi koji su stigli iz Splita. Dešava se da možda to u jednom širem kontekstu nije toliko radikalno i subverzivno u odnosu na GEF i neke takve stvari. Medjutim, u odnosu na to što se ranije radilo u Splitu i Splitskoj školi, gde je isto bilo kvalitetnih filmova druge vrste, ovde se javlja jedna nova tendencija. Postoji nova grupa autora koja menja profil te Splitske škole. Tako se stvari mogu posmatrati i u okviru Slovenije, u okviru Ljubljane, ovih filmova koje je radio Uroš Smasek iz Maribora, "KOLEKTIVNI ANGEL" i "107". To nastaje iz prostog razloga što Jugoslavija

nije jedna jedinstvena kulturna celina, ne postoji jugoslovenska kultura, postoji kultura u Hrvatskoj, u Sloveniji, u Srbiji... Tako da tu čovek mora da ima malo veću elastičnost pri upotrebi pojma alternativno.

ŽILNIK: Postoji jedan problem, stalna zavrzlama, kada se govori o stalnoj težnji, iz godinu godinu, da vidjamo neke nove stvari koje dosada još nisu vidjene. Mislim, prvo, što to jednostavno u ovoj kulturi ne postoji, da je to tako onda se mi ne bismo stalno pozivali na neke stare modele. Ako hoćemo tako, onda citiramo stalno Pansinija kao neku konstantu. Kultura postoji pre svega kao konvencija. Ali važnije od toga, takodje ne treba da patimo zbog činjenice što su nam različiti filmovi iz različitih sredina drugačiji. I kada je gost iz Nemačke govorio, prva mu je rečenica bila da donosi filmove iz različitih delova Nemačke, i oni znači reprezentuju, ne kažem duh, nego neku vrstu klime. Pošto je naša situacija takva kakva jeste, i bilo bi to uopšte glupo patiti za nekom ununiformisanošću, mnogo je bitnije kakvu taj postupak ima relaciju prema situaciji i temi kojom se bavi. Slovenački filmovi koje smo danas gledali, na odličan način pokazuju ono što je u toj situaciji relevantno. Prvo, da je ta opšta slovenačka klima, u ovoj opštoj razbucanosti, relativno najkompaktnije artikulisana, i ona je artikulisana po nekim tematskim oblastima. Jedna tematska oblast je zagledanost u problem izdaje i izdajstva. Kao izdajstva Slovenstva Germanstvom i katoličanstvom. To se vrlo dobro videlo kao tema koja u tim filmovima biva kroz slike stavljena na ekran. O slovenačkoj situaciji se može već govoriti ne kao o nekoj situaciji gde postoje ti underground pokreti, nego ta alternativna slovenačka scena, koju mi znamo od pre desetak-petnaestak godina, je poslednjih godina postala jedan deo javne slovenačke scene. Zašto? Zato što je tamo alternativna scena dobila neku vrstu javnosti. Tako da ona vrsta alternativnosti i subverzivnosti koja je tamo postojala u svoje vreme u ŠKUC-u i tako dalje, ta vrsta subverzivnosti ne postoji. Postoji mera direktnije zagledanosti ili analize tema na dnevnom redu, i u tom smislu vidim te filmove kao oštrije, ironičnije, dublje, dok slovenački zvanični film dok govori, recimo, o problemu belogardejca, on se uvija u neke oblande, u neke vrlo ezopovske govore.

ZORAN POPOVIĆ (reditelj): Batina intervencija u vezi pojma alternativnosti, o kome je raspravljano od kada je pokrenut ovaj Festival, nekoliko godina unazad, i za koji smo mislili da je najzad raspravljen, sada se odjednom opet stavlja na dnevni red, delom zbog toga što je pojava videa ovde ne samo kao medijuma, nego upravo kao jednog alternativnog pokreta u odnosu na alternativni film, došla sa druge strane nego što je došao film. Tako da je taj alternativni vidio prolazio ne tehnološki, nego suštinski, kroz to kroz šta je alternativni film prolazio tokom dužeg niza godina. Sada dolazi do određene slojevitosti upravo u toj alternativnosti, o kojoj mislim da vredi pričati. Da za razliku od krajnje individualnog filma, čiji si i ti izraziti predstavnik bio, sada dolazi do potpunog razbijanja na slojeve upravo te neke sfere alternativne produkcije, tako da ona sve više počinje da liči na neku konvencionalnu, kako je i Željko rekao, neku ustaljenu produkciju koja već ima mnogo više unutar svoje u početku date slobode. Otuda sada možemo da pričamo o tome da postoje alternativni filmovi određenih grupa, da postoje alternativni filmovi određenih sredina, i da postoje, recimo, alternativni filmovi koji se trude da se bave različitim medijima. I upravo je tu sada pitanje razgraničavanja alternativne produkcije, gde je pojam alternativnosti sada uslovno doveden u pitanje, s obzirom da jedino što ga je odvajalo u odnosu na predhodna razmišljanja o tome je bila individualnost. (Nastavak razgovora je nejasan pošto se glasovi preklapaju).

20. novembar 1987.
VIDEO KASNIH OSAMDESETIH
(neautorizovan razgovor)

BOJANA PEJIĆ: Želela bih da se u koncentrišem na dve teme. Jedno je kontekst u kome postoji video od kada je napravljen video-rad, i to je nešto što bih nazvala - video spolja, a druga stvar je način na koji video postoji iznutra, znači nešto o onome što se dešava tematski ili u pristupu u samoj video-slici. Kao što je svima poznato, a ovo uvodno izlaganje je ipak nekakva konstrukcija i verovatno ima mane kao i svaka generalizacija, ipak želim da ponovim neke stvari koje su svima vama poznate. Kada je video rođen, nekih kasnih 60-tih godina, kada je tehnologija bila dovoljno usavršena da je mogla da bude dovoljno alternativna u odnosu na postojeći sistem, u odnosu na sistem tzv. zvanične ili makro-televizije, i mogla da bude alternativna u odnosu na onu umetnost koja je postojala na svetskoj sceni kasnih 60-tih godina, video je egzistirao na dva terena. Jedno je ono što se naziva video u društvenim zajednicama, na tom nivou video je trebalo da izmeni nivo komunikacije i način komunikacije, a sa druge strane postoji ona oblast koja se naziva video-umetnost. Ja ću uglavnom u daljem izlaganju da govorim o video-umetnosti. Radikalizam koji je bio prisutan u umetnosti 60-tih godina bio je prisutan i kod umetnika i kod ljudi koji su se bavili komunikacijom. Umetnici, kao Nam Džun Paik (Nam June Paik), su govorili da će na način na koji je kolaž zamenio uljanu sliku, katodna cev će zameniti platno. A ljudi koji su se bavili društvenim videom i teoretičari komunikacije, govorili su da će revolucija od pola inča promeniti svet, televiziju i pojedinca. Ovi ljudi koji su se bavili tzv. društvenim videom, i u optimizmu tih 60-tih godina, smatrali su da je taj novi medij, jedna nova snaga koja će da pomogne levo orijentisanom mišljenju. Vrlo brzo se utvrdilo da medij kao takav ne može da bude levo ili desno orijentisan, već da odnos koji umetnik ili čovek koji se bavi videom, i ideja koju on želi da upotrebom nove tehnologije primeni, da je ona najbitnija. Tih prvih godina, ljudi koji su se bavili video-artom su bili umetnici kojima je video služio kao jedan od dodatnih načina formulacije umetničkih ideja, Džozef Bojs (Joseph Beuys) ima i video-radove, instalacije, i video je samo jedan od načina na koji se prezentuje njegova individualna mitologija. Dakle, početkom 70-tih godina bavljenje videom nije dominantno zanimanje jednog umetnika, on se videom bavi uzgred. Ovo pitanje o videu spolja, kao što sam rekla, se odnosi na to pitanje konteksta u kome video postoji. Sudbina videa je da on postoji izmedju konteksta zvanične televizije, sa kojom deli tehnologiju, i konteksta umetnosti. Marija Glorija Bikoki (Maria Gloria Bicochi) u jednom tekstu iz 1975. godine ima interesantno zapažanje da video nema svoju kuću; film se prikazuje u filmskoj sali, čuva u kinoteci, skulpture i slike se izlažu u galerijama i čuvaju u muzejima, a video je izmedju. Video emitovan na televiziji nije program, a video u galeriji nije skulptura, ne može da bude skulptura jer je uvek potreban neko da uključi dugme da bi se slika pokrenula. Ove dileme koje su nekada bile upućene na određenu kritiku medija, danas, kasnih 80-tih godina mislim da možemo u ovoj opštoj eri pesimizma da ih shvatimo na prilično optimističan način. Video kasnih 80-tih godina egzistira i na televiziji i u muzeju, odnosno galeriji, i mislim da je danas u toliko dobroj poziciji da može da koristi oba konteksta, i galeriju i televiziju. Kada video-slika gostuje na televiziji javlja se, za mene, bitan termin - "ponašanje slike". Video-slika kada se emituje na televiziji se drugačije ponaša od slike koju mi svakodnevno gledamo na televiziji.

Televizijska slika je zasnovana na principu realnosti. To je malo poetski rečeno. Televizijska slika poštuje ono staro modernističko načelo: "Forma sledi funkciju" ("Form follows function"). Dakle, bilo da se radi o edukativnim, informativnim ili zabavnim funkcijama koje televizija treba da ispuni, u svakom slučaju televizija se zasniva na realnosti, govorim o televizijskim programima, a ne npr. o emitovanju filmova na televiziji. Kada je emitovana na televiziji, video-slika se ponaša po drugačijim principima, i kada pripada dokumentarnom videu ili onome što se može nazvati "video-veritee", video-slika više sledi fikciju nego funkciju. Dakle, video-rad ili nekakva drugačija televizijska produkcija, kakva može da se desi, recimo, u dramskom ili muzičkom programu, dozvoljava nerealističnost, dozvoljava prazan hod, tišinu, praznu sliku, nemonitiran materijal. Ovo bi bilo nešto što bi se eventualno odnosilo na videa i televizije. Još jedan bitan segment ovog pitanja - video spolja, je pitanje kritike koja prati ono što se događa u video-umetnosti. Nažalost, to smo već govorili kada smo diskutovali o ovoj knjizi koju je Mihaelo Ristić priredio, "Videosfera", da danas još uvek ne postoji, ili

vrlo retko, možda znam dva slučaja, ne postoji profesija video-kritičara. Kada se video rodio, uglavnom su ga pratili, s jedne strane, likovni kritičari, a s druge strane, filmski kritičari, ali ne kritičari koji su pratili igrani film, nego uglavnom kritičari koji su pratili alternativni i taj avangardni ili strukturalistički film. Dakle, ili ljudi iz drugih oblasti koji su omogućavali da se video produkcija sagleda iz različitih uglova, a to je Mihailova knjiga i pokazala, može da se na njih primeni nekakav strukturalistički, psihoanalitički, filmski ili likovni pristup, ali vrlo je malo kritike videa ili teorije o videu koja je jasno profesionalizovana. Kao primer toga, i ja sam čovek koji se bavi likovnom kritikom a video gleda kao osoba koja se više bavi slikom nego svim mogućim konotacijama koju video-produkcija danas može da prouzrokuje. To što je u segmentu - video spolja, kada je video rođen ili kada je napravljena prva video-instalacija koju je napravio Fluxus-umetnik Volf Fostel (Wolf Vostel), "TV-Dekolaz" ("TV-Decollage") iz 1959.godine, video je nekako kao svoju kuću, ne izabrao, nego je bio primoran da se desi ili održi u galeriji. Galerija je tih kasnih 60-tih i početkom 70-tih pružila utočište i drugim oblicima, to se tih godina zvalo "Nova umetnost", i konceptualnoj umetnosti, performansu, onome što se zvalo "Novi ples", "Nova minimalistička muzika", dakle svim onim oblastima umetnosti 60-tih i početka 70-tih godina koji nisu imali za cilj umetnički predmet, a to je ono što se naziva "Post-objektna umetnost". To su bili uglavnom radovi procesualnog karaktera, i s druge strane, radovi koji su svesno kritikovali potrošačko društvo i kao jedan njihov proizvod - umetnički predmet. Sada, nekoliko reči o tome šta se sa videom desilo iznutra. Kada sam rekla da video nema danas, kasnih 80-tih godina, profesionalnog pratioca, kao što slikar ima likovnog kritičara ili filmski autor - filmskog kritičara, pozorišni - pozorišnog, to se pre svega odnosi na problem terminologije. Ja ne znam toliko dobro ni filmsku, ni pozorišnu kritiku, ali verovatno ono što se desi sa nekim novim medijem, pretpostavljam da se to desilo i sa filmom, a to se desilo i sa videom, da on u prvom momentu želi da se distancira od postojećeg, da želi da ima nešto i pruži drugačije od postojećeg. Dakle, prvi video-radovi su trebali da budu nešto drugo od filma, i nešto drugo od pozorišta, i nešto drugo od likovne umetnosti, ali terminologija koja je korišćena za sve to je bila terminologija koja je postojala ili u pozorištu ili u filmu. Jer, performans je termin iz pozorišta, koji kada se koristi u kontekstu umetnosti ima drugačije značenje. Kao ilustracija toga, opet jedna terminologija pozajmljena iz filma - ono što se dešavalo u video-artu tokom 70-tih godina može da se sagleda kroz, uslovno rečeno, dve tendencije, a terminologija koju za njih koristim je terminologija koju je Adam Sitni (Adam Citney) primenio na strukturalistički film, jedno je - film oka, a drugo je - film uma. Ako bi se ta podela parafrazirala, i pod - video uma - shvatili video-radovi 70-tih godina, u kojima je dominantna nekakva ideja, dakle, jakog su konceptualnog karaktera, ne insistiraju na montaži, ne insistiraju na vizuelnoj atrakciji, i mnogo manje insistiraju na estetskom momentu. A s druge strane, postoji - video oka - onaj video koji je vizuelno jako atraktivan, koji do maksimuma ispituje mogućnost tehnologije, možda bi tu jedan primer bio Paikov rad, radovi onih umetnika koji su koristili, a i danas rade na tom kompjuterskom videu, i meni se čini da je ovaj - video oka - još uvek je kod njega prisutan estetsko momenat, bilo da se radi o svesnoj estetici ili anti-estetici, na kraju se nekako uvek dodje do estetike. Dakle, jedan video ide više na ideju, a drugi više na vizuelnost. Video iznutra - on se početkom 80-tih godina jako menja, i kao što znate, sa tom čitavom pričom o post-modernoj i sa tom "operacijom slikarstvo" - kako je to nazivano početkom 80-tih godina kada je nastupila Nova slika ili New Image Painting. Kada se aktualizovalo slikarstvo, u slikarstvo se unela figura, priča. A video početkom 80-tih godina počinje da uvodi u video-strukturu priču, bilo da je ta priča tok svesti ili je nekakva klasična dramaturgija koja može da se posmatra čak i kao filmska. Dakle, s jedne strane - narativnost u slikarstvu, s druge strane - narativnost u videu, i to je ono što bi se nazivalo bavljenjem tim "Story telling-om". Kasnih 80-tih godina došli smo do situacije kada možemo da govorimo o profesionalizaciji u video-umetnosti, a to znači da se može govoriti o profesiji - video-reditelj, bilo da je reč o nezavisnim produkcijama, ili da je reč o gostovanju umetnika ili saradnji umetnika sa velikom televizijom. Medjutim što se tiče profesije video-reditelja, postoje dva-tri slučaja. Meni je možda najbliži način pristupa video-umetnosti jednog australijskog kritičara koji živi u Londonu, Sajmon Bigza (Simon Biggs), i možda još dva-tri slučaja, koji su profesionalci koji su se isključivo opredelili da prate video. Video kasnih 80-tih opet posmatram organizaciono i posmatram spolja Postoji između ta dva konteksta - konteksta galerije i konteksta televizije - i meni se čini kao

posmatraču izvana, umetniku i autoru to sasvim drugačije izgleda, da je video u stanju da koristi oba konteksta. Kao što umetniku uopšte nije lako da dodje do muzeja, nije mu uopšte lako ni da dodje do televizije. Tu se javlja ona dilema, već poznata iz umetnosti, Fausta koji treba da sklopi ugovor sa djavolom. Vrlo nam je poznat sistem u kome egzistira umetnik na Zapadu, kod nas to naravno nije slučaj, jer mi živimo u drugačijim uslovima, sa svim mogućim negativnostima ili pozitivnostima načina života u kome umetnik živi u socijalističkoj Jugoslaviji, ali video na Zapadu sklapa ugovor sa djavolom, bilo da ga sklapa sa galeristom ili televizijskim producentom. Svima vama je već poznata ova velika izložba koja je održana u Muzeju Stedelik u Amsterdamu, koja se zvala "Umetnost za televiziju" ("Arts for Television"), i meni se čini da je uglavnom u programu reč o produkcijama i o saradnji između umetnika i te, po terminologije Rene Beržea (Rene Berge), makro-televizije Nije reč više o video-artu, nego o umetnicima koji rade za različite već postojeće televizijske programe: dramski, muzički, itd. To bi bilo - umetnost za televiziju. Drugi segment video-arta na televiziji je video na televiziji, a to je ona situacija kada se video-rad koji je proizvela ili televizija ili nekakva nezavisna kuća, kooperacija ili čak umetnik sam, emituje u televizijskom programu. Sad, kada video gostuje na televiziji, on uvek gostuje u specijalizovanim programima i uvek na kraju programa. Ne znam ni jedan slučaj da je posle televizijskog dnevnika emitovan neki video-rad u okviru normalnog programa. To je situacija, definitivno iza ove konstatacije stojim za Jugoslaviju, a mislim i za mnogo drugih zemalja. Velika televizija, i svi se slažu oko toga, u principu nije zainteresovana za video-umetnost, niti za umetnost na televiziji. Velika televizija je protiv video-umetnosti u bilo kom od ova dva vida. Medjutim, to je kada se posmatra globalno. Ali, na toj velikoj televiziji, i mislim da je to mesto pomenuti Sajmon Bigz jako dobro istakao, postoje pojedinci koji se žrtvuju, da kažem patetično, da proizvode video-art, i to je ona situacija koju ja zovem - pojedinac protiv televizije, jer, emisije kakve je Žan-Pol Trefois (Jean-Paul Trefois) vodio na belgijskoj televiziji, gde je radio produkcije umetnika, od Marine Abramović pa do Mari Andre (Marie Andre), itd., znači, belgijskih i inostranih umetnika, ili Dunja Blažević na beogradskoj televiziji, Katica Trajkovska na skopskoj... A ljudi koji omogućuju da se realizuje "Video-plezir" (Video-plaisir), pa čak i "Kanal 4" ("Channel 4") londonske televizije, to su neki zagrejeni pojedinci koji veruju da je moguća egzistencija videa na tzv. makro-televiziji. Umetnik kada treba da stupi u dijalog sa djavolom, odnosno kada treba da sklopi ugovor sa televizijom, mora da napravi kompromis. Ako je video-umetnik 70-tih godina bio u jako intimnom odnosu sa materijalom, znači, sam je snimao, sam je montirao, nekad je bio sam eksponent sopstvenog video-rada, ako se radilo o video performansu, on je ovde u saradnji sa televizijom u jednoj prilično otudjenoj i njemu nepoznatoj situaciji. On mora da se pojavi kao režiser, mora da radi u ekipi, i mora da podnese eventualnu cenzuru producenta ili nekoga ko taj program gleda. U tom odnosu može da se desi ljubav, a može da se desi mržnja. Na primer, vrlo radikalno raspoloženi umetnici, kakav je Klaus fon Bruh (Klaus von Bruch), vrlo su kritični prema odnosu koji može da se desi između umetnika i televizije, a s druge strane, postoji dobra saradnja, nepotrebno je da pominjem primere. Kažem, umetnik više nije u situaciji da potpuno, od samog početka, od snimanja do post-produkcije, prati sopstveni rad. Naravno, on stupa u saradnju sa televizijom zato što mu televizija omogućuje maksimalne uslove, a video danas da bi se proizveo mora u startu da ima maksimalne tehnološke uslove. To može da mu obezbedi ne mnogo nezavisnih produkcija, zbog toga što i njima treba jako puno nezavisnih kuća, kooperacija, kakva je na primer "Mitbol" ("Meatball") u Holandiji, a Jugoslaviji postoji samo jedan takav studio u Ljubljani, koji su u stanju da naprave profesionalno izveden video...

To delo video-instalacije postoji kao i bilo koja druga instalacija, dakle, to je delo efemernog karaktera, a ne trajnog, i to muzej vrlo retko otkupi. Znači, umetnik od toga vrlo malo može da zaradi, kao što može da zaradi slikar, ali egzistira u okviru muzejskog sistema. Završila bih sa još jednom idejom o kojoj mislim da možemo da razgovaramo, a to su video-festivali. Naravno postojali su kod nas i vani razni video-susreti i manje video-prezentacije, bilo da se radilo o nacionalnim produkcijama ili uopšte o internacionalnom videu. Ali danas postoje nekakva dva tipa video-festivala: jedan bi tip bio „World Wide Video-Festival“, u Hagu, a to je prikazivanje videa u potpuno filmskim uslovima, dakle, mračna sala - veliki ekran, a dilema veliki ili mali ekran, ili ono što neki kritičari nazivaju „period post-monitorizma“, dakle, videa na velikom ekranu, je jedna dilema koju neko ko organizuje festival mora da razluči; drugo je npr. „Videonnale“, u Bonu, koga takodje nisam videla, ali sudeći po katalogu, ipak

je više orijentisan na nekakvu art situaciju. Naravno, postoje i nekakve međumogućnosti. Taj nekakav privremeni kontekst u kome video postoji, dakle, video-festival koji traje nedelju dana, ili tri dana, ili pet dana, je opet nekakav način da se ljudi iz profesije sretnu, da se vidi nova produkcija. Ali, postoji jedno vrlo, da kažem, futurističko razmišljanje o tome kako bi trebalo u budućnosti organizovati video-festivale. A to je jedna teza koju je urednik časopisa „Mediamatic“, u jednom tekstu, mislim u pretprošlom broju, izneo. To je način na koji se video-umetnost prezentuje na festivalima, dakle, vi imate tri sale i tri programa, ili pet sala i pet programa, i on vrlo duhovito primećuje: „Kada sedim u jednoj sali i gledam jedan video, ja se uvek plašim da se u drugoj sali emituje video mog života. Prekinem gledanje ovog i odem u drugu salu da bih nadoknadio ono što sam video...“ E sad, jedno futurološko gledište, a on je u razgovoru sa ljudima koji se bave tehnikom proverio da je to moguće vrlo skoro, dakle, na video-festivalima omogućiti ono gledanje koje je primereno mediju. Dakle, kada kod kuće gledamo televiziju, daljinskim upravljačem možemo da biramo programe - a ideja bi bila, za neki budući festival, da se omogući pedeset ili sto kanala na kojima individualni posmatrač može da dodje u jednu salu i da bira program, i da tako ne propusti video svog života. To bi bilo nešto što je nemoguće uraditi sa filmom, ukoliko se naravno ne prebaci na video-traku, a što je moguće sa videom. Kažem, ta interesantna ideja nije moja, čovek se zove Vilem Velhoven (Willem Velthoven), ali je jako interesantna.

JEAN-CHRISTOPHE BOUVET: Moglo bi se reći da video predstavlja određenu vrstu osvete filma televiziji, jer, kaže se da je televizija ubila film. Što se tiče same budućnosti, postavlja se još jedno pitanje koje je tehnološkog karaktera, a to je da se sve više približavamo filmu, odnosno bioskopu, u samom načinu prikazivanja videa. Čim se video prikazuje tehnološki, profesionalno, na jako visokom nivou, na velikom ekranu, onda dolazimo blizu onog načina na koji se inače film vidi i prikazuje. I pod tim uslovima, pitam se kako će video postojati na autonoman način? Ipak mislim da ima ulogu koju će sigurno makar do dve hiljadite godine imati.

JOVAN JOVANOVIĆ: Pre svega, da napravimo razliku između umetnosti i medija. Prvi medij, u modernom smislu reći, je fotografija, drugi je film, treći je televizija i video, da to sada uzmemo kao jedan medij. U medijevremenu je bio i radio, itd. Postoji jedna bitna razlika između umetnosti i medija. Ja ovde ne bi ulazio u ta razgraničenja, mada mislim da su jako bitna, naročito za našu sredinu. Mislim da ako se ona ne uoče, nastaje jedna strahovita terminološka zbrka i ono što se zove u semantici "klizanje značenja". Reći "filmska umetnost" je apsurd, ili to onda mora da se definiše veoma konkretno u kom smislu je to umetnost. Na primeru filma ja ću da pokažem koliko je teško definisati sada video, i mi da bismo razgovarali o videu, i uopšte da bi znali šta ko govori, morali bismo prvo da se dogovorimo oko terminologije. Mislim da je Bojana tu dobro uočila da ne postoji jedna estetika. Onda o čemu pričamo? Valter Benjamin (Walter Benjamin) je svojevrsteno rekao da je veliki problem sa pozicija tradicionalne estetike i tradicionalnog koncepta umetničkog dela formulisati šta je to fotografija, a pogotovo šta je film. Možemo reći ono što se obično, i nažalost, uči na Akademijama, da je film velika sinteza klasičnih umetnosti. Samo, čitava istorija avangardnog, eksperimentalnog filma, alternativnog filma, pokazuje da to uopšte nije tačno. Drugo, semantička istraživanja, psihoanalitička istraživanja tog tzv. bioskopskog filma, gde je ta velika sinteza, velika pod znakom navoda, izvršena radikalno, pokazuje da je tu najmanje prisutan film u smislu samog sadržaja. Sadržaji su sasvim druge priče, pre svega sadržaji arhetipske prirode, arhetipski sadržaji ljudske prirode, i u tom smislu je bioskopski film mnogo više, i jeste, jedna bajka, plus sociologija, plus ideologija, plus neke druge stvari. Film kao medij tu praktično ne postoji. Problem se još više komplikuje ako se analizira šta je to tzv. specifični jezik filma. Laici i ljudi koji imaju krajnje površno obrazovanje, mislim filmsko obrazovanje i filmsku kulturu, i koji to obrazovanje stiču ne u kinoteci, ne u bioskopima, nego čitajući Dostojevskog, i zapanjujuće je do koje meri tzv. intelektualci, intelektualci u jednom tradicionalnom smislu reći, nemaju nikakvu filmsku kulturu, nego prepričavaju pet-šest izvikanih filmova iz istorije filma. Tu najviše govorim u kontekstu Jugoslavije, ne bih hteo da generališem, ali od jedno sto istaknutih beogradskih intelektualaca, ni jednog nikada nisam video u kinoteci, u koju idem trideset godina. A oni jako vole da brbljaju o filmu, i nije mi jasno na osnovu

čega su oni shvatili film. Čitajući valjda knjige o filmu, jer, ako čovek proučava istoriju slikarstva on verovatno mora da ide u muzeje i na izložbe. Tako da tu nastaju strahovite greške. Klasičan zajeb je da je montaža jedno od vrhunskih filmskih izražajnih sredstava. Sam Eizenštajn je bio dovoljno pošten, i u svojim tekstovima montaže je rekao da je montaža preuzeta iz literature. Ja bih vas samo uputio na njegova razmišljanja o montaži, gde je analizirao da je kod niza pisaca, ruskih i drugih, direktno nalazio montažne sekvence i on je učio. Uzgred budi rečeno, Griffith je montažu naučio od Dikensa. Drugo, tzv. kadriranje ili kompozicija kadra, ako malo bolje pogledate istoriju slikarstva, gotovo sve filmske planove vi možete da nadjete tamo; čak i tzv. rakurse. I nije slučajno što je opet Eizenštajn, koji je jako spretno izmanipulisao mnoge generacije ljubitelja filma svojom erudicijom, da je on dobro znao da skida iz svih tih predložaka. Vi znate da je on crtao svoje kadrove i jako dobro poznao slikarstvo. I u principu su njegovi filmovi - filmovano slikarstvo. I sada kada analizirate, postavlja se pitanje šta je zapravo to što je taj medij filma doneo? Biće tu problem i šta je doneo video, u smislu koji je to izražajni postupak koji je navodno tradicionalna umetnost, sem, sad tu možemo da se vratimo na oživljenu fotografiju. Mislim da kod videa postoji još jedan problem, ili jedna prednost, da je ustvari doneo oživljenu fotografiju. Sada nastaju problemi šta jeste oživljena fotografija? Bilo je dosta istraživanja, čak vrlo foto-eksperimentalnih. Šta bi bilo to oživljena fotografija, i kako oživljena fotografija sama po sebi menja stvarnost? Da li postoji preobražavajuća sposobnost tog aparata, ili je aparat samo registruje? Oni koji su pod uticajem pseudo-knjiga o filmu reći će da pozadi aparata mora da sedi čovek koji će onda napraviti kompoziciju, osvetljenje, mizanscen, itd., sve iz drugih umetnosti. I to će biti bergmanovski kadar, bunjuelovski kadar, i šta ja znam kakav kadar. Ili se može pustiti aparat da on sam radi, kao što je radio Vorhol (Worhol), koji je uzeo kameru, postavi je ispred jednog prizora, i ona snima pedeset minuta, a on ode da telefonira, ili da spava. Znači, bukvalno je tako radio, i Vorhol je imao zanimljive rečenice, kaže: "Veoma je lako praviti filmove. Stavite kameru i uključite je da radi" ili "Svaki film je dobar". I bez obzira što Vorhol nije govorio eksplicitno o filmu, on je imao jednu svoju vrstu koanovskog govora, tog paradoksalnog, što bi rekli, zen-budističkog lupetanja o stvarima, i dao je neverovatno veliki doprinos razumevanja medija. Vi treba da znate da je to čovek koji je na jedan specifičan način ušao na film, i na jedan specifičan način se bavio filmom. Gledajući njegove filmove i razmatrajući te stvari, čovek dodje do toga da jedino specifično izražajno sredstvo filma jeste fotogeničnost, a to je sposobnost kamere da, ne samo registruje, nego da preobražava. I praktično, oživljena fotografija jeste preobražavajuća, bez ikakve upotrebe i potrebe čoveka da on navodno iza kamere kreira. U tom smislu je Vorhol jako u pravu kada kaže kako je lako praviti filmove, uključite kameru i snimate. On se vraća na iskustvo Lumijera (Lumiere). Ušli smo u jednu jako kompleksnu problematiku, i tu trebamo radikalno i istražiti stvar. Braća Lumijer, Edison (Edison) i ostali, takozvani filmski primitivci%su bili ljudi koji nisu imali nikakav kulturološki background, nisu bili intelektualci, već su to bili ljudi koji su spontano otkrili medij, kažem medij, ne umetnost, i njihova pozicija prema svetu i prema stvaralaštvu je bila vorholovska - uključite kameru i kamera radi koliko može, onda su bile kratke rolne, i to je film. Tu sada nastaje problem jednog strahovitog čorsokaka u koji su ušli i fotografija i film, a ulazi, čini mi se, i video stravično: to su perceptivne navike zapadnoevropskog čoveka. Perceptivne navike zapadnoevropskog čoveka su dresirane navike jednog čoveka u toj zapadnoevropskoj kulturi, koja nas uči od malih nogu kako da gledamo. Postoji čitav niz postupaka kako vi imenujete realnost, a ne, vidite realnost. Ja sam to u tekstu pokušao malo da razjasnim, služeći se idejama Suzan Zontag (Susan Sontag). Ona kaže: "Ne radi se više o gledanju, ona traži buljenje", loš je prevod hrvatski, verovatno bi to bilo fiksacija, ili usresrediti se, ili uranjanje, onaj zen-budistički fazon. I sada opet dolazimo do toga da nas ti Vorholovi dugi kadrovi teraju na jednu potpuno novu percepciju. Ono što su trebali ti mediji - i fotografija, i film, i video - da promene našu percepciju, ako idemo za Makluanom (McLuhan) da je to produžetak naših čula. Došli smo u situaciju da je tim novim medijima nameštena percepcija metafizičkog samozaborava sveta. I sad jedna manipulacija, bilo bergmanovska, bilo felinijevska, tzv. autorske manipulacije, što jedan čovek koji je relativno obrazovan to može da prati. I sada, dolazi do toga, do koje mere je uopšte potrebno prisustvo autora? Taj problem jako radikalizuje čitavu stvar, jer, sem Vorhola postoje još neki ljudi, a on je najekstremniji primer. Ljudi koji su se družili sa njim pričali su da je on za vreme gledanja svojih filmova doživljavao jednu vrstu zen-budističkog iskustva. Tu sada ulazimo u problem jednog novog i mogućeg gledanja stvari. Dolazimo

do jedne samo prividno paradoksalne stvari, da nas visoka tehnologija vraća na jedno prirodno gledanje, ustvari nešto što bih ja nazvao zen-budizam. Ta visoka tehnologija, potpuno anti-metafizička, ona nas je oslobodila zabluda gledanja. Drugo je što, iz različitih razloga, imamo relativno usku edukaciju, pogotovo u Jugoslaviji, nemamo razgovore o medijima, o umetnostima u školi. Ja sam držao puno predavanja, i namerno držim različitim uzrastima ljudi, i znam da je spontana reakcija čoveka koji prvi put uhvati kameru, da ne pravi kadrove koje bi montirao. Jer je montaža literarni način razgovora. I tu sada dolazimo do tzv. perceptivnih navika. Uzgred budi rečeno, u toj knjizi Ristića, postoji francuska autorka Dominik Beloar (Dominique Belloir) koja je jako zanimljiva, i koja citira podelu rada mozga, šta radi leva hemisfera, a šta radi desna. Citiram odatle da Zapadna civilizacija forsira levu hemisferu, koja je središte verbalnih, racionalnih, logičkih i apriorističnih, kategorijalnih silovanja stvarnosti. A desna hemisfera, ona sa stvarnošću vibrira na jedan čulni, neposredni, način rezonance, na način vanverbalnog iskustva, znači, telesno ustvari. Moram da koristim ove termine, jer, takav jeste problem. To istraživanje Dominik Beloar veoma precizno navodi, i ona su pokazala da ako se jedna hemisfera forsira, ona automatski blokira rad druge hemisfere. Znači, zapadnoevropski čovek u tom svom ludilu racionalnosti, a to imate i kod Markuzea i kod Lukača - pomračenje uma, itd., on je praktično blokirao desnu hemisferu. I nije slučajno da se čitav Zapad, što je bilo paradoksalno 60-tih godina, da se čudio odakle neki hipici, odakle neki tipovi koji potežu za Tibetom, za Indijom, potežu za nekim iskustvima meditacije, što recimo jedna "Politika" - sitno-buržoaski list u Jugoslaviji sada ima čitavu jednu stranicu o meditaciji. Zamislite sada u jednom balkanskom mentalitetu meditaciju, to se smatra gubljenjem vremena. Ali očigledno da je ta jedna struja druge percepcije, drugog senzibiliteta, druge sklonosti proizvod te visoke tehnologije i tih novih medija. Pitanje je do koje mere mi znamo šta je film. Brekidž (Brakhage), američki autor, kaže da nije siguran da zna šta je film. Takodje, jedan reditelj koga lično puno ne volim - sem u nekim filmovima, Tarkovski, je rekao jednu rečenicu, zbog čega sam ga stvarno zavoleo, da nikada nije znao šta je film. Mislim da su one divne sekvence kod njega pitpuno iracionalne kada govore o doživljaju sveta koji se proteže van jezika. Svaka budala može da nauči da režira i da se bavi filmom na način kako se pravi bioskopski film, kad bi se uočio filmski jezik kao srpski jezik u školi. Kopola (Copola) je rekao jedanput, ne u zezanju, da za sedam dana čovek može da nauči da režira film. Apsolutno može. E, sada da predjemo na video. Sigurno da tu nastaje još jedan problem. Madjarska teorija filma, koja je jako zanimljiva, kaže da je film fizičko-hemijska reakcija na realnost, a video je elektronska reakcija na realnost. Tu nastaje jedan čitav problem, taj da video-slika nikada nema tu vrstu realnosti i realističnosti, u bazenovskom smislu reči, kao što ima filmska slika. Drugi problem kod videa je što je on na jedan neverovatno način uzurpiran od različitih klika. Klika sa različitih televizija, različitih umetnika. Meni stvarno nije jasno šta umetnici traže u mediju. Bilo bi zanimljivo da se sledećih godina napravi jedan razgovor, pozovu neki ljudi, da se napravi interdisciplinarni prilaz stvarima, i da se napravi razlika šta je medij, a šta je umetnost. Sa puno argumentacije mogu da kažem da su to dve potpuno raznorodne stvari. Zoran Popović je juče rekao nekoliko lepih rečenica, jer mi na video vidimo neprekidno otkrivanje otkrivenih Amerika, pronalazačenja toplih voda, na jedan neverovatno entuzijastički i dirljivo radostan način od strane tih umetnika. A svaki čovek kada se bavi filmom prodje istoriju filma, što je isto zanimljivo, to je ono - filogeneza i ontogeneza. Kao što mi kada se začnemo u majčinoj utrobi predjemo sve one stupnjeve od vodozemaca, itd., znate već kako to ide, dok ne dodjemo do sisara; tako na svim seminarima za film, bilo da su to pisci ili studenti, oni prodju od Limijera, pa Melijesa (Georges Melies), itd., i odmah posle drugog-trećeg dana njih trikovi jako fasciniraju, film može ubrzano da se snima, duple ekspozicije, itd. - ono što je fasciniralo Melijesa. Kroz tu vrstu embrionalnog razvitka prolaze i ovi ljudi. Tu postoji problem nepoznavanja ili ignoracije istorije filma. Video se sada potura kao vrsta sinteze. I ja bih govorio ne toliko o stranoj, nego o jugoslovenskoj proizvodnji. A kada umetnici rade kao što su radili na Motovunskim susretima, ta je projekcija pokazala nekoliko vrlo zanimljivih radova, minimalistički vodjenih radova, koji danas imaju i svoju svežinu i vrlo bliski pristup u smislu otkrivanja transparentnosti stvarnosti, u smislu ne davanja značenja stvarnosti. Medjutim, ono što rade tzv. redakcije kulture na našoj televiziji, to je bukvalno masakr videa. Praviti "KONAC KOMEDIJE"! Bilo bi zanimljivo kada bi mi mogli usporeno da analiziramo te radove i da se pozovu urednici i autori tih radova. To je potpuno nepoznavanje stvari. Ili recimo ovo što radi skopska televizija. Recimo, taj video "MAJA". Postoji Maja Deren (Maya Deren) koja

je pravila filmove o identitetu žene, i korektnije je da se pogledaju ti filmovi i režimira to iskustvo, a ne da se ponavljaju fotografije iz nekih knjiga, koje su vidjene o tom filmu. Ili recimo, "ANA", gde se spominje u autorskom eksplikaciji magija, metafizike, transcendencije, itd. Zna se kako se prikazuje magija na filmu, na svu sreću. Transcendencija na filmu - onda se gleda Mizoguču (Kenji Mizoguchi) koji ima osmašeset filmova, Ozu (Yasujiro Ozu), Drajer (Carl Theodor Dreyer), itd., gde je jasno da predmet da bi postao magičan, da bi imao bilo kakvo simbolično značenje, on u kontekstu filma mora da sazreva od krajnje banalnog predmeta, do predmeta koji bi imao tu vrstu značenja. A ne znači da ja sada stavim krst i da on na filmu znači smrt. Dakle, u tim radovima postoje stvari koje danas više ne rade ni amateri. Neke od ovih primedbi odnose se i na ovaj Martinisov video koji smo gledali, "DUTCH MOVES". U eksplikaciji autor se koristi stereotipima, stereotipima holivudskih žanrova, od kojih ima oko pedeset žanrova, postoje knjige koje o tome jako podrobno pišu i idu u takve detalje kao što je npr. kako se u kom žanru uvodi i izvodi junak. Baš bih voleo da je tu autor da mi kaže koju vrstu stereotipa, kog žanra, u tom video-radu ima? Pozicija kadriranja revolvera - kadriira se na jedan način u detektivskom filmu, na drugi način u kriminalističkom filmu, a na treći način u vesternu, ili u špijunskom filmu. Holivud je mesto koje je otkrilo šta je film, njima je potrebno da održe vitalnost i te stereotipe stalno moraju da vitalizuju. A to čitave ekipe veoma pametnih ljudi, uključujući i psihoanalitičare, revitalizuju te stereotipove. Napraviti scenu u kojoj se mladić i devojka, kao u tom radu Martinisa, sretnu, pa se sudare na sred one amsterdamske ulice, slučajno, pa ona padne, itd. Problem je što film nikada nije žanr, i onda nastaje još jedan problem, da i film i video apsolutno nisu život. To su potpuno artefakta koja nemaju nikave bitne reference sa životom. Njihova struktura ne funkcioniše na logici realnosti, sem kod Bulajića. Mislim, realnosti medija - gde onda medij ide prema životu i oblikuje život. Tako da su napravljena neka istraživanja u američkoj policiji, gde se više ne zna da li se američki policajci više ponašaju onako kako ih Holivud uči, ili Holivud uči od američke policije. Nastaje kompletno jedan obrt. Mediji su izuzetno komplikovane stvari. Recimo, Dominik Beloar govori o videografskom mizanscenu. Nastaje veliki problem šta je to videografski mizanscen, za razliku od pozorišnog mizanscena i filmskog mizanscena. Šta bi bila ikonografija u jednom video-radu? Postoje perceptivne navike i mi smo navikli na njih. Ali je pitanje, recimo, šta bi bio rez na videu, i još niz stvari, što mislim da je Dominik Beloar u tom tekstu jako dobro problematizovao. Pogotovu da li na videu mogu da se prave takvi užasni kadrovi, sa takvim užasnim glumcima, kao u tom "KONCU KOMEDIJE", gde glumci glume kao u seriji "Bolji život". To posebno ima čudan kontekst i dobru analizu u kemp-esteti (camp-aesthetic), gde jedno moguće čitanje Andrića, ili bilo koje čitanje sa pozicija videa i literature, može da bude samo kemp čitanje. To je za te autore apsolutno nepoznato, to nikada ne bi dopustili. Mislim da bi naš gost mogao da priča malo o Avertiju, o onome što je on svojevremeno radio u Francuskoj, "Ibija" i šta ja znam. Sada se postavlja jedan suštinski problem - šta je video realnost. Vidite, estetika filma je već dvadesetih godina, da bi razgraničila neke stvari, postavila pitanje šta je filmska realnost, filmsko vreme, filmski prostor. Dakle, nama nedostaju neke osnovne kategorije ili neki pojmovnik, da bismo uopšte mogli da pričamo.

HEIKO DAXL: Mislim da bi u ovom trenutku trebalo govoriti o muzičkom videu, zato što muzički video zauzima veliki deo prostora avangardnog i eksperimentalnog filma. Takodje, koristi delove iz klasičnog filma. Taj muzički video je skup svega i svačega, koristi tehniku avangardnog filma, nadrealističke slike, psihodelične slike, realističke slike, možete da vidite karakterističnu montažu koja koristi kratke rezove, itd. Mislim da trebamo diskutovati o ovim stvarima, gde je reč o slikama gde nije bitno kako su stvorene i na kom formatu, na filmu ili videu.

JOVANOVIĆ: Postoji problem - zašto je uopšte potrebna muzika u tzv. vizuelnim medijima. Ponovo se vraćam na primer Vorhola. On uopšte nije koristio ton u dobrom broju filmova. Kasnije naravno ima, ali u određenom broju filmova, pre svega u početku, uopšte nije koristio ton. Znači, vratio se nemom filmu. Snimao je na 24 kvadrata, a projektovao na 16 kvadrata. To je bila njegova jedina intervencija. Zašto je uopšte i kada muzika uvedena na film? Da li ste razmišljali o tome zašto je slici potreban zvuk, a da li ste analizirali šta sve muzika čini na filmu? Čak i kod ljudi koji tako dobro znaju film kao što je Hičkok Ja sam na montažnom stolu probao da skinem muziku sa njegovih filmova, i

tu puno stvari nestaju. Da ne kažem da kada skinete muziku sa filma "Treći čovek" i pustite neku drugu muziku - ne postoji više film. I kako onda možemo da govorimo da je to jedan vizuelni medij, kada se struktura raspada kada nemate muziku. Još jedno pitanje: "Zbog čega mi na ovom Festivalu besomučno slušamo muziku?". Normalno, ti muzički spotovi, klipovi, to je propaganda. Zbog čega tolika potreba za muzikom? Treći put sada gledam Martinisa, i da je samo skinuo onu kič muziku sa tih nekih ljubavnih sekvenci koje su takvo neverovatno izvatavanje, besomučno izvatavanje, vidi se da se oni ne tucaju, da je skinuo samo muziku to bi bilo bolje. Ovom digresijom o muzici sam samo hteo da kažem do koje mere postoji jedna perceptivna inercija, tradicionalistička. Ustvari evropski mentalitete je operski, a američki opet druga vrsta. Slušajte koja muzika postoji kod Kurosawe (Akira Kurosawa), kod Mizoguchija, autentičnih japanskih ili indijskih umetnika? Znači, vrlo brzo su u istoriji filma tradicionalni estetičari, koji su napravili neverovatno loše usluge filmu, shvatili da film, slika, ne može dve stvari: ne može da sugerise emociju, sem ako nije zalazak Sunca ili izlazak Sunca ili kiša, i ne može da izražava ideju. Sa pozicija medija oba dve stvari su neposredne. Slika uopšte ne treba ni da sugerise emociju, niti da izražava ideju. I da bi se to moglo učiniti, onda je potrebna pomoć i literature i muzike. Smatram da video pruža izutnu mogućnost definitivnog preciziranja šta je civilizacija slike i definitivnog radikalizovanja ovih problema o kojima sada govorim, a koji jesu refleks jednog razmišljanja o filmu. Jako bi me zanimao jedan video koji ne bi imao ton.

PEJIĆ: Verovatno nisi video, prikazivali smo to prvog dana izbora iz programa Ljubljanskog Video-bi-nala, inače nagradjen rad Nen Huver (Nan Hoover), crno-beli bez tona...

JOVANOVIĆ: Moguće.

RISTIĆ: Ti si s jedne strane odvojio -umetnost, stvaralačku stranu, a s druge strane - medijum, sred-stva. Možemo li da upotrebimo te kategorije?

JOVANOVIĆ: Ne Medij upotrebljavam, ako hoću da budem precizan, u makluanovskom smislu reči, u smislu da je medij produžetak mojih čula. Znači, produžetak moje čulnosti predstavlja nov način mog povezivanja, neposrednog, vanjezičnog, vanverbalnog, vankonvencionalizujućeg, sa svetom, sa prirodom. I sa drugom konsekvencom da me ne tera na bilo kakvo značenje. Tu nije neophodna interpretacija.

RISTIĆ: Znači, možemo da kažemo da je video-medij tehnologija sredstva. To nije bitno. Važna je ona konstanta ljudskog stvaralaštva. Ako video omogućava nama tehnološki ili ekonomski, ili na milion nekih drugih načina da realizujemo tu našu holističku svest, naš holistički senzibilitet ljudskog stvaralaštva, što se ne bi prihvatila i činjenica da nam taj medij, sa svojim specifičnim karakteristikama, omogućava da izrazimo sve to. Možda će me neko pogrešno shvatiti, ja ne želim da branim umetnički video, slažem se sa mnogo tvojih argumentacija oko toga šta se sve potura kao video, u smislu "novo vino - stara flaša". Činjenica je da ima mnogo neobrazovanih ljudi, nekorektnih ljudi koji čisto prenebrejavaju sve to. Znači, ne treba da robuju tim tradicijama filmske istorije, itd., ali ipak treba da znaju šta je radjeno pre, da se ne bi ponavljale situacije da se rađe nova crna platna, ili nova bela platna, ili filmske projekcije sa tonom, bez tona. Ipak treba da uvažavamo neke stvari, da prihvatimo neke konsante i neke zajedničke parametre. Kada govorimo o aspektima sinteze, ono što se dešavalo sa filmom, na način na koji ja gledam na eksperimentalni, avangardni, autorski, umetnički film, alternativni film, nazovite ga kako god želite, je činjenica da se mi vraćamo našem holističkom senzibilitetu. Imali smo razne fragmentirane svesti, svi sada, radi operativnosti diskusije, delimo na književne tradicije, likovne, na ovo, na ono, pravimo esnafske podele ovde. Šta se sada, po meni, dešava u okviru svega toga. Onu konstantu koju sam video kod filmskog stvaralaštva svih ovih vrsta koje sam sada napomenuo, je veća želja da se reintegriše fragmentiranost svih filmskih stvaralaca. Po meni, osnovna karakteristika koja razlikuje sve te vrste filmova od reprezentativnog filma, onog klasičnog, u odnosu na koga su sve kritike bile usmerene, su podsvesni multimedijalni senzibiliteti svih tih filmskih autora, koga je trebalo proturiti tu. Na šta se odnosi taj strukturalizam?

Na sliku, na vizuelni deo. Većina tih autora ima svakakve frke sa muzikom. Reč je o strukturi slike, strukturi forme, boja, kompozicije, tekstura, i svih ostalih elemenata tih slika. To se prenosi u toj film-skoj tradiciji. A opet, napomenuo sam činjenicu koju treba uvažiti, na koju većina vas skreće pažnju, na veliki broj umetnika koji su upali, koji su tek tako s neba pali na to, u oblast umetničkog videa, a da nisu uvažavali sva ta dostignuća i značaj istorije filma. Imali veliki broj ljudi koji su obrazovani, intelektualci, i na Zapadu, koji su došli iz iskustva eksperimentalnog filma, sa potpunim znanjem svih tih stvari, i koji su dali svoje doprinose, bilo da su koristili video-sintezu, ili su npr. doneli neka iskustva iz elektronske muzike i primenili parametre i svoja iskustva iz svih oblasti. Tako smo zajednički svi razvijali sve te oblasti. Ono što je najbitnije da se formuliše, to je da ne bi trebalo da se delimo na es-nafe, na oblasti, i da shvatimo ovo kao jedan proces, kao putanja, kao evoluciju audio-vizuelnog ljudskog izražavanja, da mediji nisu uvek ni toliko bitni, ni materijali, ni formati, da li je papir, olovka, kreon, dal' je slika, dal' je air-brush, dal' je video-mikser, itd.

JOVANOVIĆ: Govoriš o tome da postoji mogućnost nastavka tih tzv. perceptivnih navika. Potpuno si u pravu. Danas čovek može da napiše jedan roman, kao Kiš što radi - erudita čovek, i lepo skida sisteme pisanja. Ali ovde postoje istoričari umetnost. Ja bih samo jedno pitanje da postavim. Da li istorija modernog slikarstva, da ne kažem modernog teatra, moderne muzike, moderne literature, nije postavila pitanje, vrlo elementarno pitanje, šta je recimo slikarstvo? Da li je slikarstvo do impresionizma, da ne citiramo sada manifeste i razna mišljenja svih mogućih ljudi, koji su smatrali da taj realizam, konvencionalni i akademski ili tradicionalni, da to uopšte nije slikarstvo. Da ne govorim sada šta je Sezan govorio šta je slikarstvo. Šta je sadržaj slikarstva i šta je slikarstvo? To vi verovatno znate bolje od mene, koje je tu preispitivanje - jedna potpuno nova svest o slici. Od impresionizma do body-arta, koja je tu promena svesti o slici nastala. I sad se javio film i novi mediji, i odjednom se jedna slika koja je mnogo kompleksnija od statične vratila u fazu jednog realizma, što se kaže - ulepšanog sveta, koga mi vidimo, što najviše zapanjuje, u ovim radovima "KONAK KOMEDIJE". Tu je vidljiva elementarna nesvest o tome šta se desilo u istoriji slikarstva, da ne kažem - istoriji drame. Vrsta samosvesti, to je čitava moderna, savremena umetnost, to su elementarne stvari. Mene čudi kako ljudi, koji su navodno intelektualci, kada razmišljaju o slikarstvu onda se užasavaju čak i slika jednog Paje Jovanovića, ali će zato gledati, recimo, Živka Nikolića. Zapanjujuće je do koje mere studenti likovne akademije u Beogradu padaju na tu vrstu kič slikarstva, njima se sviđa, što kaže jedan kritičar: "Njegovi kadrovi su divni jer su kao umetničke fotografije". Mislim da postoji nešto potpuno van ljudi koji sebe smatraju kulturnim i čine ono što se zove beogradski elitizam, a to su ljudi koji su krajnje neobrazovani. Mislim da stvari moraju da se tako radikalizuju. Mi ne možemo dopustiti da idemo na BITEF i sviđa nam se recimo antidrama, ali nam se sviđa i sitna psihologija u filmu jednog Bergmana. Lično mislim da video-kamere danas nisu u rukama pravih ljudi. To je oprema koja je jako skupa, a nju će dobiti razni elitistički i kvazi-elitistički krugovi oko redakcija kulture na beogradskoj, skopskoj ili sarajevskoj televiziji, a oni ljudi koji su možda po provinciji besomučno gledali američke filmove, koji jako dobro znaju šta je film, oni verovatno nikada neće imati prilike. A ovo govorim iz jednog iskustva sa filmske-video kolonije u Bačkoj Topoli. Provincija, Vojvodina, a to su ljudi koji nikada nisu snimali. Kad im tehnički objasnite napravice uvek mnogo bolji kadar od svega što smo mi gledali ovde. I pošto živimo u klasnim društvima, normalno, tu nastaje jedna klasna de-formacija. Mislim da problem uopšte nije tako jednostavan, i svaka percepcija - klasna percepcija, možda je malo patetično, marksistički da se izrazim, i stavljeno je u službi jedne ideologije, znači jednog vladanja ljudskim umovima i ljudskim senzibilitetom. Da ova vladajuća klasa Jugoslavije ne vlada našim dušama i našim umovima, mi bismo sutra mogli da napravimo veoma kvalitetno i dinamično društvo, iz prostog razloga što su ljudi veoma talentovani, a njihove umove i senzibilitete zarobljavaju odredjene stvari. A između ostalog su za mene poražavajući tako reakcionarni video-radovi, kakve smo mi videli ove godine sa beogradskog, skopskog i sarajevskog programa.

RISTIĆ: Slažem se sa tobom da ima mnogo svih tih stvari, ali redukovati stvar i reći da je to doktrinarno stanje kauzalitet svog stanja koje utiče i koje sputava stvaralaštvo, da je to uzročnik svega toga, ja se ne bih složio sa tim. Mislim da ipak u ljudskoj prirodi, da uvedemo neke socio-biološke kategorije, ima mnogo štošta što predhodi doktrinarnom, ideološkom, koje svima nama

onemogućava u našoj svakodnevnoj komunikaciji da budemo ljudi, u smislu - ljudi koji realizuju svoje potencijale. Zapostavljamo faktore kao što su: materijalnost, tržište umetničkim predmetima ili bilo čime, pozicija klike - da te vratim na neke aspekte koje si ti pomenuo. Oni, takodje, zamagljuju situaciju. Ali, takodje, stoje iza i uslovljavaju naše ponašanje i stanje kakvo jeste. Rekao bih samo još jednu stvar vezanu za nedostatak kritike i kritičara kod nas a i u svetu uopšte. Dakle, ako bismo prihvatili tezu da je to medij sinteze, onda za interpretaciju dela, dela koje mi budemo smatrali da su stvarno na nekom nivou i obuhvataju sve kompletne, integralne elemente, znači, ti kritičari bi trebalo da uvažavaju taj medij sintezisanja, estetskih istraživanja svih predhodnih medija, ali da ne robuju njima - što znači ne samo terminološko robovanje, već i konceptijsko, kontemplativno robovanje svim tim medijima. Medjutim, predpostavlja se neko poštenje nekog budućeg soja kritičara i ljudi koji su iskreno zainteresovani da nam protumače to što se dešava.

JOVANOVIĆ: Mora da postoji jedan kontekst društvenih potreba za nečim takvim. Ne govorim ja slučajno "nova svest" i "novi senzibilitet". Ono što je zanimljivo, što je za mene zapanjujuće, da na našim akademijama, na likovnoj akademiji, čak na filmskoj akademiji, se ne uči video. Ja sam, nažalost, završio tu filmsku akademiju, i ona stvara potpuno literarni koncept umetnika. Mi smo društvo koje neguje tu civilizaciju pisma, literarnog, zato što je tu uvek moguća ideološka indoktrinacija literarnog tipa čoveka. Suzan Zontag piše o tom novom senzibilitetu. Nisu pokreti 60-tih godina slučajno insistirali na senzibilitetu - neverbalnom, spontanom, itd. Nije slučajno da je za sve ideologije film uvek sumnjiv. Na prvim plakatima za filmske projekcije, deci i ženama je bio zabranjen ulazak u bioskop. U katoličkim katehizisima se ulazak u bioskop smatrao kao smrtni greh, jer vrši subverziju ideološkog, jezičkog i verbalnog. To je posebni problem naše sredine. Na školama u kojima je neophodno potrebno, apsolutno se ne stiče svest o civilizaciji slike. U nekim društvima se video koristi za proširivanje jednog globalnog znanja o društvu. Imao sam sreće da budem pozvan u jednu video-koloniju u Madjarskoj ovoga leta. Njihovi sociolozi apsolutno u svakom sociološkom istraživanju koriste video. Ne postoji sociologija bez videa. Imao sam čak prilike i da snimam tamo. Oni su napravili sociološki poprečno-prugasti presek kroz jedno selo. Sve su snimali. To je bilo brdo traka. Na osnovu toga hteo sam da pišem Centralnom komitetu Srbije, mada bi smatrali da sam lud ako to napišem, da napravimo jednu video-koloniju na Kosovu i da tu budu ljudi iz različitih republika, i mi snimamo u jednom selu tri meseca odnos među ljudima. Ti seljaci u Madjarskoj o kojima se snimalo to sve, neki su bili čak dvadeset godina u Sibiru, koju vrstu preobražaja i samorefleksije, samosvesti, oni imaju u tim dugačkim ispostavama pred videom. A da kažem kao vic - jedan preobražaj se ne može na Kosovu napraviti bez videa. Bilo je tamo slučajeva ljudi, Rusi su ih prevarili, trebala im je određena vrsta zanatlija, onda su ih proglasili neprijateljima, po dvadeset-trideset godina su tamo radili, pa su ih posle rehabilitovali. Zanimljivo je koliko su ti ljudi u razlovima ispoljivali samosvest. Ja nisam u Jugoslaviji video takav video, usmeren u život. Video se kod nas pretvorio u nekakvu kliku elitista, koji nisu čak ni dendi, nisu ni snobovi, ne mogu da kažem koja je to vrsta. To je nova kategorija, za mene nepoznata u svetu izveštačenosti.

RISTIĆ: Ali to je sada pitanje harizmatičke ličnosti u bilo kojoj profesiji, kod ljudi koji zauzmu određene pozicije, na tržištu ili bilo gde. To je izraženo i kod umetnika, pogotovo onih koji ne uvažavaju istoriju.

PEJIĆ: Ekspozirao si, Joco, upravo ono protiv čega si, a to je jedan malevolentan ili nedobronameran odnos, racionalistički, zapadnjački. Kada ti citiraš Suzan Zontag sa tekstovima iz 60-tih godina - ona je tu negde ipak stala, ne pominjem "Bolest kao metafora" itd., to je ipak drugi tip tekstva. Dakle, Suzan Zontag i njena ideologija čutanja, taj nagon prema Zenu je naravno potreba zapadnog čoveka. Ali ja ne vidim da mene kao biće, što bi rekao Mihailo, može nešto da stopira da ja mogu samo da na takav način primam umetničko delo. A za mene je video umetničko delo. Sada, ako ti kod Vorhola vidiš Zen - to je tvoja interpretacija, jer Vorhol je javno, kao i Nam Džun Paik, uvek izjavljiva da se on vrlo lepo zabavljao. Vorhol nije dozvolio sebi da upadne u interpretaciju samog sebe, i to je možda najbolji deo Vorhola. Jer on isto tako nije ideološki inputirao na koji način treba da se gledaju njegovi filmovi. On je rekao: "Moj filmovi treba da se gledaju kao umetnička dela u galeriji". Pogleda se slika, ode, popuši, pa se vrati. To je dužina filmova od šest sati i više. Sada, ta ideologija

čutanja - uslovno rečeno - i ne u uobičajenom smislu reči "purizam", to da jedan novi medij kao film treba da odmah predstavi sebe kao jezik, znači, da on ima sliku i da je on pokretna fotografija, on ima nešto novo, a to novo je da on, možda, ima svest o literaturi, ali da ima vreme i pokret, a to je nešto drugo. Isto tako, ako meni knjiga omogućava maksimalnu sigurnost a imam maštu da zamišljam Natašu, meni film "Rat i mir" smanjuje fikciju, zbog toga što daje jednu mogućnost vidjenja toga bala. Kada čitam knjigu ima ih deset, kada gledam film ima jedan. Taj purizam da film treba da je bez tona ili zašto je slika, itd. Ne vidim zbog čega sve mora da je tako podeljeno. Mi danas živimo ovde, na ovom terenu, u 1987. godini, a postoji Altamira, postoji Vorhol, postoji isto tako Bart (Barth), da ne pominjem sada opšta mesta koja su već postala stereotipi - to je nešto što je moje kulturno iskustvo ili naše, ne znam čije. Ne mogu da dozvolim sebi da se osiromašim toliko da u jednom videu ili filmu imam i muziku. I zašto bi ta muzika, ako je zajedno u paketu filmskom, morala da egzistira samostalno. Postoji lid, a s druge strane postoji opera i opereta; postoji literatura i postoji opera na nekoj literaturi.

JOVANOVIĆ: Ti govoriš o smislu perceptivnih navika. Samo je to, po meni, jedan tradicionalistički, konzervativni i reakcionarni senzibilitet.

PEJIĆ: Ne bih se složila. Ali postoji nešto drugo što ne dozvoljavam i sebi ne dopuštam, koliko je to moguće, ne kažem biti informisan, već koliko je moguće pričati stvarima, ne kažem isključivo razumeći, jer to je racionalno, ali na taj način da se ne osećam ograničenom. Jer, mene na izvestan način Vorhol može da ograniči.

JOVANOVIĆ: Može samo da te prosvetli, ako znaš šta je prosvetljenje.

PEJIĆ: Sve je u redu, ti znaš. I još uvek si u stanju da kao Tarkovski kažeš, da baš nisi siguran šta je film.

JOVANOVIĆ: Nemojte da me shvatite pogrešno, ali mislim da postoji veliki problem tzv. klasične kulture i klasičnog obrazovanja kod ljudi koji se bave filmom, videom, i tim stvarima uopšte. U Holivudu postoji anti-intelektualizam. U Americi uopšte je izuzetno jak taj trend anti-intelektualizma. Na intelektualce gledaju kao na nekakve komične, preživele tipove.

PEJIĆ: Zašto bi to trebalo da bude moja stvarnost, upravo u ovom konkretnom trenutku?

JOVANOVIĆ: Samo pokušavam da govorim anti-intelektualistički, ako dodjem na one parametre koje ti pominješ, da je potrebno u ličnom obrazovanju imati pročitano svog Eshila, itd.

PEJIĆ: Ja samo upotrebljavam istoriju kao nekakvu moguću alibi za stvar. Ali isto tako, jedan mladi umetnik, kao što si ti dobro rekao, kada radi film proživi nekako iskustvo istorije filma. Video-umetnik može isto tako da proživi nekakvu istoriju videa, koja je eto tako tridesetak godina. Ne možemo mi da govorimo o "ANI" kao o Kurosavi, iza kojeg postoji drugo iskustvo, druga kultura i puno filmova, ili ono što ne postoji - mogućnost da se naprave filmovi.

JOVANOVIĆ: Rekao sam Miši, on je u ovom svom Akademskom kino-klubu pravio nekoliko filmova o ženama, o tom tzv. identitetu žena. Kada sam govorio o "ANI" govorio sam o sledećem - u Beogradskoj školi amaterskog filma 60-tih godina, Kokan Rakonjac i niz drugih su tu temu u vizuelnom mediju već istražili na različite načine. Ali ti vizuelne postupke koje koristi autor u "ANI"!

PEJIĆ: Ti ne osećaš tu drugi pristup, koji više nije u levoj hemisferi. Isto tako kod "MAJE", isto tako kod Brede & Hrvoja.

JOVANOVIĆ: Taj par, BB & HH, je vrlo zanimljiv. Naročito njihove izjave koje sam na televiziji čuo, o prenošenju iskustva vizantijskih ikona na video. Ja sam ponovo gledao Uspenskoj, "Semiotiku

ikone". Bilo bi mi zanimljivo da mi objasniš, da mi učiniš tu uslugu, da vidimo kako se može ono što je ikona preneti na tako lak način, i onda u toku godinu dana išamarati nekoliko ikono-idea. Ja bih te zamolio da mi to izanaliziraš kao likovni kritičar. Jer, velike probleme su imali ljudi, od Eizenštajna do Tarkovskog, kada su to prenosili na film sa, nisam siguran, potpuno rešenom problematikom.

RISTIĆ: Ne želim da uprostim situaciju, ali često, nažalost, važi princip veza, klika, prijateljstva, nameštanja. Kao i u svim sferama društva, našem i u svetu. Mnoge stvari se realizuju na taj način i to treba da prihvatimo. Iako možemo da kažemo da ne poseduju dovoljno znanja iz svih specifičnih estetika svih određenih medija koje oni inkorporiraju u toj svojoj sintezi, oni imaju pravo, kao ljudska bića, da žive u nekom svom uverenju i nekoj svojoj imaginaciji da rade nešto novo i nešto drugačije. Mi bi samo trebalo da ukazujemo da, ako bismo želeli da budemo mnogo pošteniji i da govorimo svi nekim jezikom da bi postigli neki stepen komunikativnosti, morali bismo da uvažavamo neke stvari. Jer, ti kažeš "pero", ja ću odmah da pomislim na čašu soka od šargarepe koju ću da sameljem, i onda je tu totalna destrukcija svega, ništa ne možemo da postignemo. Onda, u tom smislu, predlažem da svi budemo malo pošteniji i da vodimo računa šta je kada radjeno, i da ne poturamo što-šta jedni drugima u različitim situacijama na osnovu grupa, prijatelja, onako u oblandama zavijeno. Treba da budemo iskreniji, da jedne druge podstičemo mnogo više, da budemo kritičniji, ne bi li naš umetnički opus i naše stvaralaštvo u Jugoslaviji napredovalo i na svetskoj sceni. Mislim da ljudi koji žive u određenoj eko-sredini treba da pomognu jedni drugima, jer su usmereni jedni na druge. Trebalo bi više da saradjujemo, da imamo više razgovora, diskusija.

JOVANOVIĆ: Mislim da bi trebalo, kao u Muzeju savremene umetnosti, gde su imali jako dobre tematske razgovore o nekim aspektima slike, mislim da bi ovaj AFC (Akademski filmski centar Doma kulture "Studentski grad") trebalo da ima tokom godine razgovore gde bi se baš analizirali konkretni radovi. Ima niz ljudi čiji bi doprinos bio značajan, jer, ovaj AFC to veoma seriozno radi. Ali moramo neke stvari ipak, tu da razgraničimo, jer će sledeće godine opet doći neki drugi i treći članovi žirija, i opet će biti problem sa našim perceptivnim navikama. Tu je elementarna stvar. Ukoliko neko ima takvu inerciju perceptivnih navika, on će da misli da tarot-karte ubačene na onaj sto pred onom devojkom u "ANI", sa peščanim satom, znače to. Znači, apriori imaju simboličku vrednost. I onda ćemo za jedno takvo moguće predavanje uzimati neke reditelje metafizičare, pa ćemo videti kako kod Drajera (Dreyer) neka stvar poprma metafizički smisao.

PEJIĆ: A ti nisi našao Drajera u "MAJI"?

JOVANOVIĆ: Nisam. Mislim da ima dovoljan broj problema koje bi mi trebalo tokom godine da razmatramo, da se dogovorimo.

PEJIĆ: Godina je malo, za to je potreban život.

JOVANOVIĆ: Godinu dana je dosta, da bude po dva razgovora nedeljno. U krajnjoj liniji, analize ovakve prirode, da pričamo van konkretnog materijala, su staromodne. Mi bi morali da imamo demonstraciju i projekciju u ovom momentu, da sada uširimo taj i taj video, recimo "ANU", i da krene video. Ne znam kako će žiri da pronadje deset filmova i videa koji su alternativni, kada ima radova, recimo, iz Splitske škole, koji se meni izuzetno sviđaju po toj jednoj redukovanoosti, o čemu govori i Suzana Zontag, sa takvim pseudo--rokokoizmom ili barokizmom gde su prenatrpene sve moguće stvari, a la tarot-karte. Pokušao sam puno da čitam o tom tarotu.

RISTIĆ: U filmu postoje žanrovi, i očigledno je da postoje i u videu. Kako znamo, postoji niz klasifikacija i niz područja kojim se određeni autori bave. To isto treba uvažavati i teško je sada sve pod jednu kapu staviti i odabrati deset radova.

JOVANOVIĆ: Koje parametre? Sada sam gledao Štrbojev film "VIDEO I MESEC SU SRODNI MEDIJI". Jedna vorholovska fiksacija, uz uvažavanje da su svi filmovi o kojima sam loše govorio odlični. Ili

recimo, jedan Karabatić, ili Slovenci.

PEJIĆ: To je tipično za čoveka iz filma Fantastično i tipično istovremeno. Možeš da toleriš nešto, što je u ovom slučaju Vorhol i Štrboja, koji imaju jedan pristup koji nije "tipično filmski".

JOVANOVIĆ: Tipično filmski, limijerovski. Mi imamo filmove braće Limijer kod Radakovića. Šta je kada recimo analizirate "OPASNOST JE MOJE ZANIMANJE" Radakovića, gde idu titlovi, ili "RAY CHARLES U BIOSKOPU" gde nema slike, isečci iz tonskih kadrova filmova, sa splitskim filmovima, sa "KONCEM KOMEDIJE" jednog pseudo-nobelovca. A to sve ide kao alternativni festival.

RISTIĆ: Ali nam godi da smo svi ovde alternativci. Time sam hteo da kažem da nam je jasno da je sve to relativno. Ali zašto ne možemo da iznadimo malo sretniji pojam za sve ovo, za ovu produkciju, da li da je nazovem nezavisna produkcija, alternativna, eksperimentalna, avangardna, filmska, video, da li je to audio-vizuelno izražavanje... Trebalo bi da se u tom terminološkom smislu više saberemo, da dodjemo do nekih zajedničkih mišljenja. A svi smo veoma blizu. U čemu se sastojao taj strukturo-avangardni-eksperimentalni film? Veći stepen likovnosti koji je bio primeren slikarskom izražavanju, i različitom izražavanju u umetničkoj fotografiji. Bilo je onoliko koliko je bilo moguće kod određenih autora u određenom periodu. I šta se sada događa sa filmom, zašto se do te mere uzbuđuje Joca i drugi, kada gledaju određene video-radove koji bi mogli da se grupišu i kategorišu u oblast nove narativnosti. Zašto oni toliko napominju tu istoriju filma? Ne samo zato što u toj meri robuju tradiciji. Činjenica da se prenebregavaju i najelementarnija znanja u tom radu, bilo koje superimpozicije da izvedem, sa bilo kojim simbolima, mogu da napravim najsloženiju sliku... Znači, to je pitanje interpretacije. Oni takodje tragaju: On je bio tu, bio je zanimljiv za sve nas. I ne može niko da kaže da ti to nisi pratila, osećala si te senzibilitete, ali nisu bili ono pravo. Znači, nešto im je manjkalo. U toj istoj meri moraš sada razumeti njihovu kritiku, jer sve ono što se radi, što se eksperimentiše sada sa novom narativnošću ne ispunjava najelementarnije njihova tradicionalna i godinama akumulirana iskustva, promišljanja, diskusije, nabadanja na nož na milijon nekih okruglih stolova od 1900.godine pa do danas. Treba i to da razumemo.

PEJIĆ: Meni je dosta u ovoj zemlji tog martirizma. Svi mi iz početka moramo da preživimo sindrom Svetog Save. Ja ne pristajem na to.

JOVANOVIĆ: Mene zanima kako ste vi, koji iza sebe imate oduševljavanje za različite vrste konceptualizama, oduševljeni jednim filmom Karabatića, "FILM ZA PROJEKTOR". Posmatrao sam reakcije: "Šta on nas zajebava!". Ja imam tekstove Ješe Denegrija i svih mogućih drugih eksperata, koji su se sa punim pravom oduševljavali tom praksom, a kada dodju na film kažu: "To je zajebavanje". Jeste, jer je za njih film gledanje.

JASNA TIJARDOVIĆ: Joco, ne možemo tako. Postoji nešto što se danas zove paraliteratura, ili patafizika. Kad već Zontagovu toliko citiraš, taj njen period koji ti citiraš je jedan period krajnjeg formalizma, kojeg se ona stvarno pokušavala osloboditi i izvukla se. Ona ti baš lepo kaže, ako si čitao baš njenu paraliteraturu: znati i neznati istovremeno ili ono što je sa tom nekom kasnijom konceptualom bilo kod Bojsa - dati stvari da se kreće, jer, on izloži mast, med, zeca.... Ti citiraš sve te filmske stvaraoce, da oni ne znaju šta je film. Dopustite to da on ima neke asocijacije. Mislim da je sve to istorija slike, teksta, i našeg govora u vezi toga. Ono što se 60-tih godina dešavalo, i počelo da se dešava upravo sa tim Vorholom, pa u okviru videa sa tim Paikom, u okviru "Fluxusa" na primer, to je bila jedna čitava, ne ideologija, ali recimo imaš džank-estitiku, uopšte ne toliko malo važnu i vezanu za to, slika recimo Flaušenberga ili Vorhola isto tako, slika koja jednostavno postaje ravna površina. Postoji taj odnos i u filmu. Postavio si pitanje - zašto muzika? To su te sekundarne stvari koje u tom tvom objašnjenju podržavaju primarnu stvar, to je kao naslov ispod slike. Zašto onda imaš sliku i screen. Možemo ići u nedogled, ali nas ta beskonačnost uopšte neće dovesti na neki teren. Kada je došlo do te ravne slike i termina koji se upotrebljava - "flat bad picture painting", što može potpuno da se primeni i na filmsko platno (screen), to je omogućilo tu transparentnost, a ona je omogućila

posmatraču tu asocijaciju. Ja tako vidim video. Meni video nije uska specijalnost, ali mi neka moja druga znanja, da kažem sekundarna, govore o koncentraciji koju ovde sada imam, prateći ovo, i ona mi pomažu da ja ovde sada sebi isto tako dozvolim neke asocijacije. I ja hoću da verujem u tu slobodu, da ja mogu tu "MAJU" ili Martinisa gledati kao što ti gledaš Drajera. Meni se taj film, "DUTCH MOVES", dopada zbog šerne na koju ide. Dopada mi se što ima šemu, hoću da ima šemu, znači da ga ona vodi, odnosno ja ga sama vodim, gradim. I dopada mi se kako je to celo telo filma rašireno, što kaže taj kritičar u tekstu "Vizantijske procene", taj ikonoklazam. Reč je, zapravo, o protestantizmu koji ima ikonoklazam, a ovde ikonoklazam znači da je reč o jednom telu koje je, kao što vidiš, ogromno i veoma široko. Meni to omogućava neka asocijacija da gledam Martinisa, nekome drugome nešto drugo, a ne mogu da tražim da to budu neki idealni koncepti. Ili kao što recimo film Mihaila Ristića mogu da gledam iz te neke strukture. To je moja sloboda, ne moram biti u pravu, ali čovek u svom vremenu pronadje to središte. Sa nekom enformelističkom slikom, sa nekom strukturom same te površine. Ti moraš dopustiti neku slobodu asocijacija. Kretanjem našim zapravo dolazimo do neke celine, ono što su Mihailo i Bojana naglašavali. Čoveka, valjda, uči neko iskustvo. Ti dodješ do one proste i jednostavne situacije da kažeš kako ne znaš jednu količinu abnormalnu, ali ne znam da li bi mi i to pomoglo da ja bolje znam. Ali, zašto bi se ja sada bavila nekom analizom i rekla: "Sada ću ja jedno seciranje na ovo i ono"? Neki filmovi uopšte to ne trpe. Nešto će meni dozvoliti da se krećem, nešto neće. Za mene postoji neka nadgradnja nas. Problem je što ti imaš jednu neverovatnu akumulaciju znanja, I stalno pominješ ovu našu zemlju. Ne znam, šta mi imamo više da je pominjemo.

JOVANOVIĆ: Da joj pomognemo da postane civilizacijski deo Evrope, samo zato.

TIJARDOVIĆ: Pogotovu sada i preko videa. Kada bih ja sada preskakala nekim svojim suludim metaforama. Recimo, čitam sada nekog Japanca koji je kada je video Sezana, rekao: "Pa to je Japan", upravo zbog te svetlosti koju Sezan ima. Meni uopšte nije bez veze što taj video i cela tehnologija ide preko Japana, jer, nadje se jedno središte svetlosti. Te asocijacije mogu da se kolaju u nedogled. Tvoja akumulacija znanja na to nekako negativno deluje. Meni je mnogo koristilo to što si ti govorio, što sam se podsećala onoga što sam zaboravila.

JOVANOVIĆ: Koji su meni radovi ovde jako zanimljivi s aspekta videa? To je ono što radi Marina Gržinić i Aina Šmid, "DOMA" i "OS ŽIVLJENJA" i "DEKLICA Z ORANŽO". Sada bi to bilo moguće analizirati, naravno, uz projekciju.

TIJARDOVIĆ: Mislim da je to moguće raditi samo videom. Video su tu fantastično dobro uzeli.

JOVANOVIĆ: Relativno dobro poznajem tu ljubljansku scenu. To je neverovatan fenomen za Jugoslaviju. Slovenački film je užasno tradicionalistički, užasan film, ustvari. Oni sami ne mogu da nadju distributere koji će njima filmove vrzeti u Sloveniji. A kako se video emancipovao, i kako je prevazišao tu konzervativnu i tradicionalnu sliku, mislim da se tu čovek može bukvalno učiti. Mogu slobodno da kažem, da iz tih radova Gržinićeve i Šmidove, mogu da učim jednu novu ikonografiju, novu dramaturgiju. Zanimljiva je upotreba toliko reči, a da to nije literatura.

PEJIĆ: "OS ŽIVLJENJA" jeste, to je tekst nekog njihovog pisca iz 60-tih godina. Tekst je, naravno, montiran... t(Nastavak razgovora je nejasan pošto se glasovi učesnika preklapaju).

21. novembar 1987.

ZAVRŠNI RAZGOVOR (neautorizovan razgovor)

HEIKO DAXL: Neću sada toliko da pričam o Nemačkoj, pošto se sada nalazimo ovde, u Jugoslaviji. Hteo bih da saznam neke stvari, koje sam na ovim diskusijama tek na pola razumeo. Kakve su, ustvari, veze u Jugoslaviji na nivou rada kino-klubova, nezavisne produkcije i produkcije na televiziji. Ta kodje bi me zanimalo da li postoje reditelji koji su radili na televiziji ili koji idu na televiziju, da li postoji neki strah od dodira sa televizijom, ili kulturni rad na televiziji potiče iz sasvim neke druge pozadine? U kojoj meri je moguće pronaći tradiciju alternativnog filma na televiziji. Jesu li to sasvim drugi ljudi koji rade za televiziju?

SLOBODAN OROVIĆ: Ne postoji veza između televizije i filma. Razvoj videa u Jugoslaviji je sasvim drugačiji. Televizija u Jugoslaviji postoji od 1958. godine. Taj se razvoj prenosi do današnjih dana, zajedno sa organizatorskom šemom gde organizaciju potpuno diktira država. To je na televiziji više prisutno nego u štampi. Kao organizacijska šema je više slična onoj u Nemačkoj. Ta sličnost postoji i na planskom nivou. Veza između televizije i filma postoji, ali postoji i strah. Podela ličnosti koje su zainteresovane na tim nivoima nije tako velika i stroga. Vrš se veoma živa razmena. Ljudi još uvek nisu odlučili gde će raditi, na kojim sektorima. Većina ljudi je obučena na našim akademijama, u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani. Ranije je bila planirana i gušća mreža tih institucija, ali zbog sredstava koje je država u stanju da da, ta se mreža suzila na republičke centre koji organizuju obrazovanje. Ti ljudi su tako stekli obrazovanje koje je vrlo opšte, nema posebnih odseka za filmske reditelje i TV reditelje, urednike, itd. Školovanja su opšta i to obrazovanje ima široku paletu, kao i u pogledu stručnog znanja. Te se dve oblasti, što se ljudi tiče, prožimaju i odvija se veoma živa razmena informacija.

HEIKO DAXL: Pojmovi "alternativni" ili "eksperimentalni film" u Nemačkoj bi jedan drugog sasvim isključili. Pošto većina ljudi ne radi za televiziju, odnosno nemaju mogućnosti da stupe u vezu sa televizijom, ta se dva pojma isključuju. Televizija je zvanična kultura, to je ona zabava za večernje sate, a eksperimentalni film je za upućene. Sada se sudaraju te dve oblasti i radi se na tome da se postavi pitanje gde je alternativni film po svojoj tradiciji i kako prelazi i ulazi u zvanični medij. Šta se dešava sa medijem, šta sa ljudima koji te stvari gledaju na televiziji? Pod pojmom "alternativno" prikazano je ovde dosta stvari nastalih u televizijskoj produkciji.

OROVIĆ: To je specifično jugoslovenski razvoj. Televizija je ono što spada u drugi red, u opšti proces. Kod nas se pravi velika razlika između filmske proizvodnje. Italija je za nas u proizvodnji filma bila izvesna slika kako treba raditi. S te strane smo imali dobrog uticaja, a s druge strane se to ogledalo u nekim pretencioznim projektima, posebno što se tiče koprodukcije iz tih godina. Mi smo davali razne mogućnosti da se filmovi snime za male pare, kao kod "Avala-filma", "Jadrana". U to vreme ni u Nemačkoj nije moglo biti reči o alternativnom filmu, jer o alternativnom se može govoriti od 60-tih godina, odnosno, od pokreta "Zelenih" u Nemačkoj. Vaninstitucionalni film počinje u to vreme, što se može smatrati alternativnim. Pošto znamo da je film veoma skup eksperiment, ne samo u Jugoslaviji, nego i u Nemačkoj, bilo bi logično da televizija isto organizatorski, finansijski, a isto i iz estetskih razloga, preuzme talas koji je kod nas potekao iz kratkih filmova, pošto imamo staru i jaku tradiciju kratkog filma. I jedan deo tih autora je i u televizijskim centrima u Jugoslaviji. Prema tome, ne treba nas čuditi što jedan deo tzv. alternativnog filma, jer je veoma teško govoriti o pravom alternativnom filmu u Jugoslaviji, finansiraju razne institucije.

DAXL: Ako uzmemo konkretan primer - Ivan Ladislav Galeta je tu - a to je reditelj kome se ne može poreći profesionalnost. Da li, na primer, postoji mogućnost da se sa tim filmovima dodje do televizije, odnosno, da li on to uopšte želi? Ili, kako on vidi svoju situaciju kao reditelj u Jugoslaviji, gde se očigledno mnogo toga dešava na televiziji? Da li je stvarno moguće da se film prenese na televiziju?

U većini slučajeva to nije, jer, film živi za sebe kao medij, i ako želite na televiziju onda se mora izmeniti koncepcija, prilagoditi sistemu televizije.

OROVIC: U principu, ne postoje teškoće da se film prenese, odnosno, proda televiziji.

DAXL: Nisam tako mislio, nego na nivou televizijske cenzure ili slično. U smislu, da koncepcija nekog dela već na samom početku mora da bude sasvim drugačija ako se radi za film ili ako se radi za televiziju, jer je estetika druga.

OROVIC: Postoji više primera u Jugoslaviji da je radjen običan igrani film. Pošto su finansijska sredstva ograničena onda je snimanje filma uglavnom ograničeno na prodaju televiziji. Pitanje je samo koja će se cena postići. A što se izmena samog projekta tiče, često se već na samom početku planira izmena za prikazivanje na televiziji. Odnosno, snima se serija tako da se paralelno snimi i igrani film. To su radili veoma ozbiljni filmski producenti u Jugoslaviji. I na estetskom nivou postoji izvesna izmena. Ako se film od 90 minuta preradi u seriju od 300 minuta, ali te izmene nisu tako bitne. To je sa čisto finansijske strane gledano - uvek korisno.

IVAN LADISLAV GALETA: U našoj zemlji, koliko je meni poznato, nema nigdje centar gde biste mogli naučiti što je to tzv. eksperimentalni film. Nema zvanične institucije koja bi iza sebe imala kadar koji bi mogao dostojno naučiti nekoga što je to ta druga kinematografija, odnosno, alternativni film. Drugi problem je, ne samo što nemamo to, nego nemamo čak ni kvalitetnu informaciju o toj produkciji u svetu. I ukoliko nemamo osnovne informacije, dakle, obavjesti o tome šta se radi na tom području, ne znam na koji način možemo sebe sagledavati u tom odnosu. Treće, osim nekih povremenih iznimaka, nema posebnih prostora u kojima se isključivo ta vrsta filmskog izražavanja tretira ozbiljno, u posebnim kino-dvoranama. Postojali su pokušaji da se rade nekakve predigre. To znači da bi jedan kratki film bio predigra jednom igranom filmu, ali, nažalost, ne znam da li će se dogoditi to što se dogodilo sa Fišingerom (Fischinger). On je jedan kratki film imao u predigri igranog filma i ljudi su išli gledati taj kratki film a nakon projekcije su izašli van. Što se tiče televizije, to je vrlo delikatna problem koji ulazi u problem ekologije. Nemam ništa protiv načina izražavanja putem elektronskog sistema i filmskog, kao što nemam ništa protiv njihovog mješanja, ali ako ćemo mi biti ovisni o tome da će nam isključivo informacija filmova koje radimo biti preko televizije, onda je to tragično, bar ja to tako gledam, jer se radi o izvornosti materijala. Dakle, mi tu vidimo jedan vrlo složeni problem i svaka ovakva manifestacija koja se dogodi je naprosto jedna vrlo svetla točka u ovoj vrlo košmarnoj situaciji. Trenutačno, ja imam jedan veliki problem, a to je da je sarajevska televizija ot kupila ovaj prvi film koji smo večeras videli i ona želi taj film pokazati na televiziji, a ja kao autor nemam mogućnost to zabraniti, jer nemam producerska prava na taj film. Jer sam morao pokloniti film producentu, da bih mogao uopće sudjelovati na jednom kratkometražnom oficijelnom festivalu u ovoj zemlji, jer kao privatna osoba na to nisam imao pravo. Čim sam poklonio film, poklonio sam i sva prava, a ja nisam čak dobio ni honorar za autorska prava. Dakle, radi se o vrlo kompleksnim problemima o kojima je vrlo teško govoriti. Jer se kod nas još uvek ova kinematografija smatra manje važnom, nevažnom, amaterskom - ne omalovažavam amaterski film. Postoji nešto što je za jednokratnu upotrebu, to obično ide na televiziji, u novinama, itd. Postoji nešto što je za višekratnu upotrebu, a to obično svaki pojedinac traži, što je to što je potrebno da on višekratno konzumira. Drugim rečima, postoji masovni pristup i postoji individualni pristup. I jedan i drugi je jednako važan, a na nam je da odaberemo koji nam je bliži. Mislim da forsiranje da nešto ide na televiziju, što autorski zatvara krug jednog ogromnog gledališta, jeste vrlo riskantno.

JEAN-CRISTOPHE BOUVET: Film koji se prikazuje na televiziji nije film nego reprodukcija jednog filma. Ne znam kako je u Nemačkoj, ali znam da u Francuskoj, u Engleskoj, postaje programi koji prikazuju alternativne filmove, iako je to ipak neka vrsta geta. Na primer, u Francuskoj se to prikazuje jedanput nedeljno i to u kasne sate. Emituje se u ponoć i kaže se gledaocima da će videti nešto alternativno, tako da mogu da isključe prijemnik.

DAXL: Ista je situacija i u Nemačkoj. Postoji nešto kao mala televizijska drama na drugom programu, odnosno, postoje određene serije na trećem programu gde se prikazuju radovi reditelja koji su radili na 8 mm ili 16 mm ili na određenim video-formatima, i onda je od njih zahtevano da rade i za televiziju. Medjutim, televizija ima svoje mišljenje koliko minuta treba da traje film, odnosno, nema kratkih filmova na televiziji. I tada dolazi do tragičnih situacija. Kada neko ko je na primer radio filmove u trajanju od deset minuta bude prinudjen od strane televizije da radi film u trajanju od pedeset minuta, očigledno da to nije forma u kojoj on radi, već je to samo nametnuto od televizije. Za samu je ideju dovoljno deset minuta, ali zbog pritiska mora da se rastegne na pedeset, što znači da je većini to dosadno i isključuju prijemnik.

IVKO ŠEŠIĆ: Mi imamo veliki broj alternativnih filmova koji su baš presnimljeni sa nemačke televizije, jer tamo idu ciklusi, kao npr. "Nezavisni američki film". Zanima me taj alternativni ili eksperimentalni film radjen ne za televiziju, nego u filmskoj produkciji. U kojoj meri se on prikazuje na televiziji?

DAXL: Rekao bih da se stiče pogrešna slika o nemačkoj televiziji. Kada živite u toj zemlji i stalno možete da prebacujete sa jednog programa na drugi, onda se može zaključiti da su takve pojave zastupljene samo u jedan ili dva posto, a to je očigledno malo. Verovatno je i u Austriji isto tako ili još gore.

ŠEŠIĆ: Mislim da to ipak nije tako. Ipak oni na tom planu najviše rade. Jer, ako uzmemo Ameriku, tamo se takvi filmovi mogu videti samo na kanalima koji su posebno plaćeni, odnosno, ne možete videti u redovnom programu koji je namenjen širokoj publici. U Francuskoj je to takodje jako retko, u Engleskoj postoji samo "Kanal 4", a u Nemačkoj je to ipak najizraženije. Slažem se da je to u odnosu na ukupan program, gde imaju recimo deset programa, veoma mali procenat, ali u odnosu na druge zemlje, mislim da nemačka televizija pruža najviše mogućnosti da se vide takvi filmovi.

DAXL: To je tačno što se tiče Francuske, Švajcarske i Austrije, ali u pogledu Engleske to nije sigurno, tamo postoji "Kanal 4".

BRANISLAV ŠTRBOJA: Jugoslavija ima dvadeset dva do dvadeset tri miliona stanovnika. Ljudi koji se neposredno zanimaju, pišu i praktično rade na filmu koji mi ovde zovemo eksperimentalni i alternativni, njih nema više od tri stotine. Ima nekoliko hiljada ljudi koji smatraju da je dobro biti informisan o onome šta se tu dešava i koji su indirektno zainteresovani da dobiju neku informaciju. Mislim da je to sve. Televizija je kvantitet. S obzirom na brojeve koje sam rekao mislim da je jasno kakva je mogućnost da se stvori neki sistem u praćenju, prezentaciji, alternativnog ili eksperimentalnog filma na televiziji. Dakle, televizija je jedan kvantitet, veličina.

BORIS POLJAK: Da li ovo još uvek funkcioniše kao festival ili je nešto drugo? Ako je festival, zanima me da li su ovde prisutni članovi žirija odgledali sve radove, a ako nisu kada će? Da li su tu prisutni? Kako je ovo zadnja večer i svi su radovi odgledani, možda bi bilo najbolje da pričamo o nekim radovima, i šta je novo pokazao ovaj Festival.

BOJANA PEJIĆ: Bilo je u okviru ovog prvog segmenta pitanje koje sam ja sebi postavljala kada sam dobila program Festivala. Poštujem to što radi ekipa okupljena oko Filmskog programa doma kulture "Studentski grad". To je, koliko znam, jedini konsekventni pokušaj u ovom gradu. Vi u Multi-medija centru u Zagrebu imate isto toliko ozbiljan posao, ali ovo je prvi pokušaj skupljanja materijala, posle čega sledi nužna klasifikacija i specifikacija. Na jednom Alternativnom festivalu, uz sve diskusije koje ste prvo veče imali, šta je alternativno a šta nije, uključivati produkcije koje su televizijske, mene interesuje razlog za to. To je samo jedno tehničko pitanje iza koga sigurno postoji neka koncepcija. Ako se zna da je alternativni film nešto što ipak nije u tako zvaničnoj instituciji, ako se isto tako zna da video, bez obzira koliko ga u ovom trenutku u toj nezavisnoj produkciji u Jugoslaviji ima - a ima ga malo, jer ga uglavnom proizvodi televizija - da li je ovo uključivanje televizijskih autora i televizijskih produkcija zbog toga što je produkcija mala ili je za to neki drugi razlog.

MIODRAG MILOŠEVIĆ: Alternativni film je onaj kakvog ga mi znamo godinama, zapravo alternativan igranom i dokumentarnom filmu i sličnim vrstama profesionalnog filma. Stoga smo smatrali da je ova televizijska video-produkcija apsolutno alternativna televiziji, kao nečemu što svakodnevno gledamo. A to što se radi u televizijskoj produkciji jeste jedna vrsta dovijanja da se nešto uradi, s obzirom da je autorima u svakom drugom slučaju takva tehnologija nedostupna. Naravno, svi ti radovi pošto se rade na televiziji, ipak vuku obeležja te estetike, ali su ipak nešto sasvim različito od onog što gledamo svaki dan. To je naša osnovna ideja. Pitanje granice - šta je video a šta televizija, i šta stvarno treba da bude na ovom Festivalu je možda i neraščišćeno, nejasno, ali je sada i trenutak da se to rasčisti.

PEJIĆ: Ima još jedno pitanje sa kojim sam se ja nedavno suočila u Ljubljani, na Festivalu C.D.. Tamo su dodeljene tri ravnopravne nagrade: jednu je dobio Danijel Rivs (Daniel Reeves) za rad "Ganapati/A spirit in the bush", iza koga stoji jaka institucija, znači jedna ozbiljna produkcija o kojoj svaki autor može da sanja, a neki je možda i ne želi - to je posebno pitanje. Druga nagrada, podjednako vredna, je za rad "Watching out - a trilogy" Nen Huver (Nan Hoover); treća nagrada je dodeljena Marini Gržinić i Aini Šmid za rad "Os življenja" koji smo ovde videli. U žiriju je bilo pet osoba: jedna radi na televiziji - Žan-Pol Trefoa (Jean-Paul Trefois) na belgijskoj televiziji; Ketii Hafman (Kathy Huffman) iz Bostona, direktor "The C.A.T. Fund", ima sopstvenu produkciju, zatim, Nenad Puhovski, Biljana Tomić i jedan kritičar iz Kelna, Friedeman Malš (Friedemann Malsch). Kada sam žiri pitala da li je imao u vidu prilikom dodeljivanja nagrada to da napravi nekakvu ravnotežu i da nagradi jedan rad iz nezavisne produkcije i jedan iz "zavisne", rekli su da to nisu imali u vidu, mada se nama činilo da jesu, da je to trebalo da bude nekakav akt pospešivanja i nezavisne produkcije. Medjutim, ako vi kao autor imate jednu televizijsku produkciju u kojoj je, uslovno rečeno, do savršenstva moguće isterati jednu ideju, a sa druge strane, imate jako dobru ideju a nemate u nezavisnoj produkciji uslova da je realizujete, koji se onda odnos članova žirija ili ljudi koji posmatraju taj rad javlja? Da li se javlja nekakav inat, kome sam sklona, da ipak budem na strani individualnog autora, a s druge strane, pojavi se taj moralni momenat nekakvog istog kriterijuma - koliko je moguće isti kriterijum primeniti na dve stvari koje su rodjene u različitim uslovima? Jer ono što se na primer prebacuje "MAJI", što je Joca kao diskvalifikaciju takvog rada rekao da je to već radjeno u alternativnom filmu. Tu su prisutni neki nesporazumi koje možda nećemo rasčistiti, ali su to neke teme koje su meni problem kada gledam radove.

DAXL: Mislim da bi to bio opšti problem. Postoji veliki broj autora koji uopšte ne znaju šta se radilo 20-tih ili 50-tih godina, već raspolazu mašinama, imaju određene ideje, ideje koje su već ranije postojale, što ne znači da su one lošije, već zavisi sve od toga kako se primenjuju. Sada reći da se neke određene stvari koje su radjene 20-tih godina ponavljaju, zbog neznanja reditelja, i da spadaju na dubrište istorije, bilo bi sasvim pogrešno, jer većina ljudi ne zna tu istoriju.

ZORAN POPOVIĆ (slikar): Mene bi zanimalo da čujem koji se njemu rad najviše dopao i zašto? Hteo bih da čujem svakog stranca ovde, koji rad mu se i zašto dopada.

DAXL: To je odluka žirija, i ne bih hteo sada unapred da kažem.

GORAN TRBULJAK: Budući da ste pokrenuli to pitanje i da razumem vašu osetljivost, jer smo o tome već jednom razgovarali, da ste se negde osetili izgubljenim zbog te mašinerije i zbog stalnog pričanja o videu - govorim sada o momcima iz Splita - razumem vašu osetljivost. Imao sam dojam da smo dosta izgubljeni na ovim razgovorima, jer se stvarno ne priča o onim stvarima koje smo videli ovde. A pretpostavljam da vi međusobno pričate o vašim radovima, ali da nemate tog razgovora gde bi se vama postavljala neka pitanja koja bi mogla nešto osvetlit. Ono što sam uočio, neću sada govoriti o pojedinim radovima, nego ono što me kao pitanje generalno zanima, to je ono što je karakteristično za taj splitski klub, a ono što me zbunjuje je vaš zvuk. To je nešto što se iz filma u film

provlači, gotovo kao da se radi o istoj muzici, o istoj pozadini. Naprosto me zanima zašto je to tako dominantno, zašto se jedna melodija prepoznaje kod trojice autora. Ili se možda radi o istom autoru.

POLJAK: Taj problem u našim filmovima proističe iz toga što većina autora uzima više-manje već gotove pjesme, poznate melodije. Vjerovatno si u pravu što se toga tiče. Medjutim, uglavnom autori kada rade film, rade sa sličnim senzibilitetom, paze na ritam i te stvari. E sada, sigurno ne stave pjesmu kada završe film, nego kada razmišljaju i rade film, već misle o tome.

TRBULJAK: Kada se vide svi ti filmovi u grupi, ima se dojam da prvo postoji slika, pa tek onda ton. I to je vrlo važno znati. Postoji koncepcija, postoji taj zvuk koji predhodi slici? Na koji se način radi? Znači, vama je sada pjesma ispred slike?

POLJAK: Nisam to hteo reći. Hteo sam reći da autor koji radi ustvari pokušava ritam filma i nekakav senzibilitet koji se provlači kroz njega uskladiti sa tom pjesmom. To je sada neka vrsta zamke, da ako radimo muziku prije slike, znači, radimo ilustraciju muzike, a ako radimo poslije, onda smo napravili film. Ajmo sada naći neku muziku, pa ćemo je ubaciti, nema veze. Medjutim, mi razmišljamo istovremeno o filmu i muzici.

TRBULJAK: Kod bilo kojeg od ovih radova, bio to video ili film, prvo pokušavam ustanoviti šta ti meni pričaš. Ako ja ne razumem šta ti meni hoćeš reći onda tu nema komunikacije. Da bih ja tebe razumeo, moram znati šta si mislio kada si to radio. Ima filmova koji su mi vrlo jasni. Medjutim, bilo je filmova koje jednostavno nisam uspio razumeti. Šta on meni priča, muziku ili sliku?

POLJAK: Rekao sam da se u isto vreme dok se snima razmišlja i o muzici i o slici. Recimo, film "NOVA GODINA" - je snimljen u isto vrijeme kada je na televiziji išao koncert iz Beča.

GALETA: Problem je daleko jednostavniji nego što ovako izgleda. To da li je prije muzika ili slika, to je - da li je prije kokoš ili jaje. Problem je drugi. U amaterskom filmu, odnosno u nekonvencionalnom filmu, on je čisto tehničkog karaktera. To znači da je vrlo teško uspostaviti relaciju slike u odnosu na zvuk iz čisto tehničkih razloga, jer dolazi do asinhroniteta one želje. I neverovatna je situacija ako gledate produkciju amaterskog filma, onda ćete vidjet da se film snimi, slika se snimi i položi se muzika. I šta se na nekim filmovima događa? Ao je kratka muzika, onda rez, ponovo, i nastavlja se ista ta muzika. Vjerujem da ste primetili u filmovima ono "Nema dovoljno muzike, rez, i idemo dalje sa istom muzikom", dakle, to je čisto tehničko pitanje. Ja to sada pokušavam spustiti na zemlju, da ne bi išli u neke relacije, da li su hteli prije ovo ili ne. Postoje autori koji naprosto rade film prema muzici, a postoje autori koji odabiru muziku, pa rade sliku. Pretpostavljam da je problem u tome što ima masa autora, ne bih htio da budu uvredjeni, na koncu otvoreno razgovaramo, i situacija je danas naprosto takva da on radi sliku i želi da mora bit nešto i da se čuje, zato da možda malo pomogne toj slici, itd. Dakle, i ta relacija postoji.... (Sledi kratak segment razgovora gde se glasovi učesnika preklapaju).

PEJIĆ: Ovo što ću reći neće doprineti puno raščišćavanju situacije, ali sada već kada ste pomenuli muziku želim da kažem sledeće. Radim u SKC-u. Tamo imamo Galeriju. Vrlo je indikativno to da ovaj talas novog slikarstva koji je krenuo sa 80-tim godinama, ne sećam se niti jedne izložbe koja je otvorena a da na njoj nije bila rok-muzika. Indikativna je ta potreba, stalno je potreban ne zvučni, nego muzički alibi. Otvarali su i konceptualni umetnici izložbe, pa su vrlo retko, skoro nikad, koristili srodnu, minimalističku muziku kao kulisu ili nešto za svoj rad. Meni se čini, kao posmatraču sa strane, indikativnim taj senzibilitet potrebe za ritmom, muzikom.

DAXL: Veoma često se uz slike pušta muzika, kao da se dodaje nekakav sos. Jer, mi smo se kao korisnici medija navikli na te spektakle da se slike kombinuju sa zvukom, i da više niko ne zna šta je tišina. U Nemačkoj postoji jedan fenomen. Izložbe slika se otvaraju performansom, tako da ljudi koji treba da vide slike prvo imaju muziku. Inače, u Nemačkoj ukoliko nema tog performansa malo ljudi

posećuje izložbe, a to je dosta tragična situacija jer se na taj način srozava vrednost slika, ukoliko taj zvuk nije potpuno deciderano usmeren slici. Tako da tu nastaje problem, jer se muzika koristi kao ograda kojoj je svrha da okupi i zadrži te slike u okviru te ograde. Jer, slike po sebi ne bi mogle da deluju tako jedinstveno po samom sadržaju, tako da muzika predstavlja poštapalicu u velikom broju slučajeva.

GALETA: Neverovatno. Prvo nam je televizija bila problem. Sada je muzika. Mislim, glazba ima jedno specifično područje koje može stajati na samome vrhu ovoga celog stupa, jer, to što je glazba dostigla u povjesti umjetnosti, mislim da ni jedno od ovih drugih područja nije uopšte ni blizu došlo. I onda, naravno, ako imamo problema u odredjenom području, onda tražimo pomoć iz drugog područja. Ali smo ipak došli do toga da mora biti neki medjuodnos između toga. Jer, ako neko koristi boju u filmu, onda mora imati neki razlog. Ako u današnje vreme koristi crno-beli film, onda vjerovatno ima nekakav razlog. Ako koristi tišinu u filmu vjerovatno ima nekakav razlog. Ako koristi muziku u filmu, vjerovatno ima razlog što koristi tu muziku a ne neku drugu.

OROVIĆ: Ja bih pitao gosta iz Francuske, meni se jako dopao njegov rad. Čini mi se da je jako profesionalan, sa zanatskog stanovišta, a i sa stanovišta upotrebljenih sredstava. Interesuje me kako će sada taj žiri da uskladi kriterijume, kada to upoređuje sa njihovim filmom. Kako je taj čovek uspeo da dobije takav tretman na francuskoj televiziji, jer, svi pričaju o nekakvim problemima? Kako je uspeo da dobije taj miks-pult na kome je sve to izmiksirao? On je malo rekao o tome kakav je tretman alternativnog i eksperimentalnog filma u Francuskoj. Da li je to u sklopu nekog većeg sociološkog ili psihološkog eksperimenta?

BOUVET: Postoji alternativa koliko u videu, toliko i u filmu. To je alternativna televizija. To znači prođeti u televiziju, zavesti je na sve moguće načine, čak i spavati sa njom ako treba, i pokušati da se napravi jedna nova televizija, po sadržaju i po formi. Na taj način bi se izbeglo da ono što je eksperimentalno bude na televiziji u jednom getu, u kavezu, već se na mnogo širem planu može uvesti nešto novo i eksperimentalno na televiziju. U svakom slučaju se moraju na neki način praviti kompromisi zbog šire publike i širokih masa. Tako da, recimo, kada je u pitanju muzika - muzike uvek treba biti. Ja koristim dosta i savremenu muziku, iako imam svoj kritički stva prema tome, ali znam da je publika u potpunosti meri navikla na to.

OROVIĆ: Samo bih hteo da pitam: da li su oni klipovi, koje je kasnije prikazao, koncipirani kao deo neke reklamne kampanje? Čemu je to bilo namenjeno? Ili je to bio eksperiment? Da li je to neki novi oblik menadžmenta tih zvezda subkulture ili šta?

BOUVET: Ima i jednog i drugog u tome. Ti klipovi su bili poručeni od strane televizije. To je istovremeno bila reklama za ove mlade ljude, ali i reklama za mene, jer ja mogu u tim spotovima sa dosta velikom slobodom da činim ono što želim. Način na koji ja prikazujem te ljude je sa vrlo subjektivne tačke gledišta. To je nešto što nije tako često na francuskoj televiziji. Čak sam uspeo da proturim i svoju seksualnu tačku gledišta. Ona se inače smatra vrlo skandaloznom na francuskoj televiziji. Smatram da one stvari koje jedan autor može vrlo individualno da nosi u sebi, da može na kraju da se pokaže da su one veoma bliske i senzibilitetu neke široke publike, čak recimo seljaka. Čak i ono što je izbor jednog intelektualca, ili jednog obrazovanog čoveka, može da nadje zajednički imenitelj i sa mnogo širom publikom. Mislim da malogradjanska ideologija, koja dominira francuskom televizijom, nije toliko zadovoljna tom činjenicom.

OROVIĆ: Da li je praćen odjek tih njegovih emisija, da li ima objektivna merila gledanosti?

BOUVET: Ne znam za mnogo primera toga. Medjutim, nedavno je u Sent Etijenu pravljena anketa i rezultati su bili veoma pozitivni. Tu se radilo prvenstveno o kablovskoj televiziji. Što se tiče radova koje ću prikazati sutra, na površnom nivou se vidi da su oni vrlo zavodljivi, da imaju pop-muziku, i da su sasvim u skladu sa savremenim ukusom. Medjutim, postoji odredjena subverzivnost koja je na

nekom podzemnom nivou i koja se mnogo lakše može naći u samoj naraciji. Ali, ipak sam siguran da bi čak i u najdubljoj provinciji u Francuskoj bilo ljudi koji bi bili zainteresovani da vide ovakve stvari, recimo, kao što vidimo na ovom Festivalu. Mislim da su ljudi pametniji nego što ih inače režiseri smatraju. Ljudi koji su na čelu televizijskih programa misle da su ljudi gluplji nego što jesu.

OROVIĆ: Kako je ta sedukcija, o kojoj on sve vreme priča, uspela? Da li ima neke nove narudžbine, kako to komercijalno odjekuje?

BOUVET: Sve to jako dobro prolazi i puno. Ljudi se interesuje za moj rad.

TRBULJAK: Mene je veoma zaintrigirao rad "VIDEO I MESEC SU SRODNI MEDIJI", Branislava Štrboje, jer, moram priznati da nisam uspio dokučit od prve o čemu je reč.

ŠTRBOJA: Mesec je interesantna tačka u transmisiji sunčeve svetlosti. On je medij koji prenosi sunčevu energiju na Zemlju. Moj doživljaj slike koju prenosi video je sličan kao svetlost koja dolazi od Meseca, a sunčeva je. Zračenje tog svetla posredstvom Meseca za mene slično i ima nekakvu vezu, neku unutrašnju snagu, kao što je zračenje elektronske slike koju meni, zapravo, šalje video-rad. U podnaslovu toga rada istovremeno stoji da se radi o snimku direktnog prenosa sunčeve energije. Namerno nisam hteo da prihvatim neke sugestije, da dam nekakav romantičniji naslov tom radu. Čak su bile sugestije da se stavi nekakva mala haiku-sentenca ili zen-sentenca, nešto u stilu onoga što nam je Galeta danas prikazao, podsećajući nas na Bunjuela.

DUBRAVKA PRENDIĆ: A zašto autor ne pominje Paika koji je pre dvadesetak godina imao rad koji se zove "MESEC JE PRVI TV"?

ŠTRBOJA: Kada sam ja taj rad pre godinu dana, ne u ovoj formi, pokazao ovde, onda mi je Mihailo Ristić rekao da je Paik tako nešto radio. Ja taj rad ne znam niti znam kako izgleda, ali mi je to u svakom slučaju bilo interesantno... Rekao sam da je u podnaslovu da je to snimak direktnog prenosa sunčeve energije. Film to ne može da uradi. Najviše bih voleo da sam to mogao da vam pokažem tako da vi sada ovde sedite, da imamo jedan, i da ja vama izvršim direktan prenos. Znači, da gledate, ne snimak nego direktan prenos. To je moj ideal. Pošto to nije uvek moguće, hteo sam da to izrazim na jedan približan način i onda sam to napravio kao snimak direktnog prenosa. Po tome se razlikuju video i film. Da sam mogao to na filmu da uradim, ja bih to uradio. To je temeljna distinkcija između filma i videa.

MILOŠEVIĆ: Rekao bih da je video-monitor zapravo kao Sunce koje emituje, a Mesec je kao bioskopsko platno koje reflektuje svetlost. Ti si snimio Mesec. To je refektovano svetlo od Sunca, a bioskopski ekran takodje reflektuje svetlo. Po strukturi refleksije svetlosti, oni su jednaki. Ali, ne može taj tvoj Mesec da bude jednak TV ekranu koji emituje svetlost. Jer, ljudi su pre svega gledali u Sunce, a Sunce emituje svetlost, kao što recimo i televizor emituje svetlost. Sada smo mi video-projektorom sveli stvar na isto.

GALETA: Reč je o tome - to je registracija koja se videla u reprodukciji. A drugo je da mi sada imamo uperenu kameru u Mesec i to gledamo na televizoru. To su dvije bitne razlike. Dakle, ako ja skicu i prijedlog radim na taj način, onda se postavlja pitanje da li sam ja mogao uzeti filmsku kameru i to kasnije pokazati. Reč je o vremenskom problemu - sada ili prošlo. Tu dolazi do nesporazuma. Ovo je drugi problem o kome govoriš. Sa tim se ja djelimično slažem.

POPOVIĆ: To je tzv. hladna vatra. Ako gledaš televizor on ima plavičastu svetlost, hladnu. Film ima tople boje. To je očigledna, može se reći i primitivna asocijacija. Postoji jedna knjiga u Americi, isto tako za TV, postoji "Cool fire". Tu misli, verovatno, i na kamin, jer je kamin nekada bio živa vatra, pa je plenio našu pažnju, činio da možemo da meditiramo. Sada to radi televizija.

ŠTRBOJA: Moguće je konstruisati reprodukcioni aparat koji prikazuje sliku na bioskopskom platnu, sliku koja je zapravo nastala putem istog izvora svetlosti kao i putem Sunca. Ne znam da li je neko pokušao da napravi takav projektor, koji bi jednostavno umesto onog voltinog luka ili sijalice, sistemom sočiva, zapravo, dovodio sunčevu svetlost. Moguće je izvršiti reprodukciju filmske ili fotografske slike putem sunčeve svetlosti u bioskopskoj dvorani. Medjutim, kada je u pitanju elektronska slika, to nije moguće.

DAXL: Da li je zaista bilo potrebno da se svaka traka pušta preko projektor. Jer, ako se video-slika projektuje pronalazi se sličnost sa filmom, dok je video prvobitno predviđen za monitor, a slika monitora ima sasvim drugačiji izvor svetlosti, tako da se projektovana slika reflektuje. Tako se video ne može primeniti u nekim mogućnostima kao nameštaj ili kao aktivni svetlosni izvor koji koristimo u obliku lampica raznih boja. Tako otpadaju skulpturalni elementi videa. Zašto ovdje nije bilo razlika i da li su sve trake predviđene za puštanje preko projektor? U tom slučaju smatram da je bitno naglasiti ako je neki rad radjen za monitor. Ali, najbolje je da to pitanje postavim organizatorima.

MILOŠEVIĆ: Organizator u ovom slučaju misli da je monitor jedna tehnička uslovnost koja je opstala isuviše dugo, i da će zapravo takav zapis slike u jednoj budućnosti, možda i vrlo bliskoj, da se isključivo projektuje, a ne da se prikazuje na monitorima. Pre svega, zato što su monitori pri emitovanju, zbog svoje svetlosti, neugodni za oko i, zapravo, predstavljaju nužnost. Na početku se, tehnički, nije moglo rešiti da emitovanje bude prilagodjeno oku. Ja sam pri izradi plakata za ovaj Festival imao jednu očiglednu demonstraciju neugodnosti TV monitora. Snimao sam makro-objektivom raster televizijskog ekrana i posle petnaest minuta sam mislio da ću umreti od glavobolje, muke...Onda sam shvatio šta mi se dešava. To je samo pojačan uticaj monitora. Ljudi su po principu ekološkog razvoja odbacili monitore kao glupost. Projektori su sada skupi, ali mi se čini da je to budućnost.

PEJIĆ: Ta je situacija moguća samo u jednoj ekscennoj situaciji za život videa. Ekran nije trajni život videa.

MILOŠEVIĆ: Nema festivala koji prikazuju isključivo na monitoru.

PEJIĆ: Imaš ako to rad zahteva. Samo, ne znam umetnike koji postavljaju taj uslov.

GALETA: Ja sam jedan rad poslao na taj C.D. Festival u Ljubljani, ove godine, koji je isključivo zahtevao da bude izveden na poseban način, jer monitor kao takav, kao oblik, ima svoju funkciju. Oni jednostavno nisu ni uzeli rad u razmatranje. Govorim o tome da se tu radi o nečem drugom. Postoje radovi koji su neka vrsta instalacije, koji isključivo funkcioniraju na taj način. Ti se radovi neće baciti, ostat će autentični. Medju ostalim, to je i Nam Džun Paik radio. Mislim da je to zanimljiva konstatacija. Ako smo došli do te relacije, onda je autor možda trebao zahtevati da to bude na monitoru.

DAXL: U Nemačkoj se održava festival i mi napišemo na listi prijava da li neko hoće da mu traka ide preko monitora ili preko projektor. Mnoge radove projektujemo, jer umetnici nemaju ništa protiv, ali kod određenih traka isključujemo projektor i traka ide preko monitora. Mislim da to ne bi bilo teško napraviti ni ovdje.

BOUVET: Problem je što su određeni radovi baš stvoreni za monitor. Što se tiče mog ličnog rada, to nema veze zato što obično imam na umu baš veliki ekran, tako da to meni ne smeta. Ali znam da ima radova koji dosta gube kada se projektuju. Sada bi, možda, već trebalo koncipirati delo tako da se ima i projekcija na umu.

GALETA: Dobro, onda ja ostajem kod filma. Za sada barem. Kada predjemo na digitalnu sliku onda ćemo razgovarati jednom prilikom. Ali, šta je sa onim radovima koji su nastali na kolutnom magnetoskopsku. Postoji čitav niz autorskih radova koji su nastali na tom uređaju. Rekao bih još jednu zanimljivost. Oni centri koji smatraju da je nešto što je snimljeno elektronskim načinom, u današnjim

uvjetima i u danšnjim sistemima, ima jednu odredjenu kvalitetu koju treba arhivirati na jedno duže razdoblje, oni to kopiraju na film. To je činjenica, recimo Madjari, film "Lepotice", koji sada ide po svjetu i nosi nagrade, je snimljen kompletno elektronskim načinom i prebačen na film. Ono što je fascinantno - kada gledate filmsku projekciju velikog televizijskog ekrana, u odnosu na projekciju ovog tele-bima dobija se jedna nova kvaliteta. Što ne znači da se i obratno može dobiti nova kvaliteta. Kada govorimo o čistoći odredjenog medija to je zanimljiva okolnost.

U filmu od 1895. godine pa do danas, na neki način još uvek postoje isti uređaji. Kod videa već sljedeće godine, čujem da dolazi do izmene sistema. Ovo nije bezvezan problem. Šta je sa prvim radovima koji su nastali na open-reel sistemu. Nema uređaja kako bi se uopće mogli vidjeti. Ali, to ne znači da se sada napada jedan odredjeni sistem. Kod nas je nevjerojatno, kod nas je problem, mi imamo od olovke do kompjutera. Kod nas je problem taj što mi kompjuter pokušavamo koristiti kao olovku, a olovku kao kompjuter. Jer, ono što meni olovka može pružiti, to mi kompjuter ne može, kao i obratno. Reč je o širokoj lepezi onoga što meni najbolje odgovara.

DAXL: Ista problematika postoji i u Nemačkoj, gde se govori uvek o čistoći nekog medija, u tom smislu da neko ko pravi film ne želi da vidi taj film kao video, i svi predradovi koji predhode filmu moraju da se rade filmskim sredstvima. Mali broj ljudi radi na različitim medijima. U četvrtak smo imali prilike da vidimo film "Pravo biće žene", Klauđije Šilinger (Claudia Schilling), koji je kompletno snimljen na 8 mm i prebačen na video, a pojedinačno je svaka slika sa videa prebačena na 16 mm. Istu tehniku je primenio i Piter Vajbl (Peter Weibl) za reklamne spotove "Casablanca". Tu je koristio digitalnu i video-tehniku. To je posle bilo preneto na 35 mm da bi moglo da se prikazuje u bioskopima kao reklamni spot. Odličan je primer dat sa olovkom i kompjuterom, tako da se može znati da se skica radi bolje olovkom, ali da kompjuter može da računa bolje od olovke. Dakle, prema odredjenoj svrsi, trebaju se pronaći i određena radna sredstva. Reč je o tome da se različitim alatom stvori proizvod koji ima svoju vrednost, da se ne radi više o medijskoj čistoći, već o intenzitetu stvaraca.

GALETA: Još jedna bitna okolnost ovdje je što je razlika u mogućnostima. Televizija ne trpi kadar kraći od, recimo, šesnaest-petnaest kvadrata, deset filmskih kvadrata, iz dva osnovna razloga: jedan je što je mala slika, a drugi je što televizija kao sistem sama po sebi tehnološki trenutačno zadržava na ekranu informaciju. Tako da ima filmova, kao što su filmovi Petera Kubelke (Peter Kubelka), film "Sindbad" Zoltana Husarika, koji koriste kadar kraći od jedne sekunde, i ako je on projektovan na jednom velikom ekranu, onda se naprosto percipira kao strukturalni deo filma, odnosno rada. Medjutim, ako ga gledate na malom monitoru, on ispada kao greška. Dakle, postoji jedna granica u određenim mogućnostima. Time ne govorim da je film u prednosti, nego on je u svojoj specifičnosti. Jer, kao što televizija može direktno u određenom vremenu distribuirati slike na različita mjesta, to je njezina prednost koju treba iskoristiti. Ali ima jedan autor videa koji je meni izuzetan, to je Piter Kampus (Peter Campus). Kada sam vidio neke njegove radove, ja sam se sledio. Onaj njegov rad kada on nožem probija sebe i prolazi kroz sebe, ne znam da li ste vidjeli, bez obzira što je to kopija, ali taj rad funkcionira u istom vremenu. To znači da on može izvesti to u istom trenutku kad on to radi pred kamerom, mi to možemo gledat. Riječ je o radu gdje jedan papir istovremeno snimaju dve kamere sa dvije nasuprotne pozicije. On je s jedne strane papira ledjima okrenut, dakle, licem prema papiru, ova ga kamera ne može vidjet jer je papir kao pregrada, ali ga vidi druga kamera sa ledja, i te dvije slike se superponiraju. Mi to vidimo kao čovjeka okrenutog ledjima prema papiru. Zatim, uzima nož, probija papir, i odma probijanje registrira na istoj slici druga kamera. Ispada kao da je on kroz sebe probio nož. Probija taj papir i prolazi kroz sebe, odnosno, kroz papir prolazi na drugu stranu, uzme selotejp i zatvori papir, i dobija sasvim istu situaciju. To što funkcionira tu je istovremenost, što znači da on može to istovremeno izvoditi, a da mi vidimo te dvije stvari. Neko će to nazvat trikom. To je jedan od radova. Drugi je primer Vojček Bruševski, gdje vidite pipu, danas smo o tome razgovarali, normalno postavljeno, ruka otvara vodu, a voda ode gore. To sad može biti kao vic, ali tu su te relacije koje, naravno, sada treba iskoristiti i ugraditi, dati im jednu odredjenu dimenziju. A to film ne može. Onog trenutka kada se snima film već je u prošlosti. Još jedna bitna okolnost. Kada neko danas ima video, danas imate kazete od nekoliko sati, on kaže: "Ima metrijala,

snimaj sve što možeš". Medjutim, neko ko radi danas, nažalost je tako, onda on zna da nema novaca, da ima jednu traku od deset minuta, i onda će on jako dobro promisliti šta snima na tu traku da bi mogao nešto napraviti. Tvrdim da će ovu civilizaciju uništiti komocija - što lakše doći do određenih rezultata. U umetnosti nema komocije. To je, prvo, izuzetno veliki rad, a drugo, odgovornost za ono što radiš. Na filmu moraš prvo jedno snimiti, pa onda drugo.

BOUVET: Ima određenih olakšica u tome, recimo, kada se radi sa videom u odnosu na film. Medjutim, i sam video ima svojih problema. Kako da se uskladijuje zvuk, recimo, jer ima dosta ljudi koji kao da imaju foto-aparat, hvataju neke slike pa tek posle rešavaju šta će s njima. Postoji mnogo fotografija, a malo ih je dobrih. Isto tako je i sa videom. Uvek se vraćamo na problematiku autora: da u slici neko stanuje. Slika je nastanjena.

PITANJE IZ PUBLIKE: Voleo bih da čujem mišljenje gostiju iz inostranstva o filmovima Galete. Takođe bih pitao Galetu šta za njega konkretno znači "Piramidos".

DAXL: Film "PIRAMIDOS" sam video već ranije, jer je u maju prikazan u Nemačkoj, ali nije bio prikazan u okviru jugoslovenskog, već mađarskog programa, jer je film proizveden u Budimpešti. Kada sam svojevremeno video film, imao sam poteškoća da ga shvatim, jer nisam bio dovoljno upoznat sa autorom i nisam znao na koji način on razmišlja. Tako da sam video strukturu, ali bitni razvoj koji je doveo do te strukture mi je ostao nepoznat. Zato mi je današnje predavanje, o razmišljanjima u lavirintima o praćenju linije napred i nazad, dosta pomoglo da shvatim ovaj film. Ovaj film je na mene danas ostavio jak utisak.

MILOŠEVIĆ: Haiko je na svom Festivalu bio u istoj situaciji kao mi sada, tj. bio je u stalnoj jurnjavi, tako da nije mogao opušteno i na miru da vidi taj rad.

CLAUDIA PRESCHL: Ovde sam ovaj film videla po drugi put. Prvi put sam ga videla u Osnabriku, i moj današnji utisak je sličan kao u Osnabriku, iako je i meni takodje danšnje predavanje pomoglo. Mislim da je ovaj film suviše strukturalno strog. A druga dva vaša rada koja sam, takodje, videla su mi mnogo draža, jer je prisutna jača veza strukture i možda nešto slikovite fantazije. Data je mogućnost da posmatrač razvije svoju maštu. Sva tri rada su ostavila jak utisak na mene.

POPOVIĆ: Po meni je ovaj treći rad najbolji, zahvaljujući predavanju, jer meni upravo predavanje sa projekcijom filma razvija maštu

PRESCHL: Ovaj treći film je najkonsekventniji, "PIRAMIDAS", ali su mi ipak druga dva rada draža.

POPOVIĆ: Galeta je vrlo precizan u toj simetriji. Uvek mi se činilo kada ide normalna pozicija, da ja nemam granicu neba, a kada idu ostale pozicije nebo mi je ograničeno i imam osećaj da ima više zemlje, odnosno, da je možda prava smetnja tu. Kod te normalne pozicije, normalnog kretanja, osećao sam kao da je kamera malo više postavljena, odnosno, možda je to zbog pozicije kako mi sedimo i kako percipujemo. Zanima me da li je bila baš idealna simetrija, ili je kamera bila malo viša? Utisak je da nije bila potpuna simetrija, da su bile pretenzije mnogo jače odozgo i sa strane. Drugi utisak je izvanredan. Kada se dolazi do belog kadra to je vrlo nežan dodir. Obično se u amaterskim, eksperimentalnim, pa i komercijalnim filmovima, od toga napravi šok, neko urlanje. I ovde se muzika pojačava, ali vrlo nežno, isto kao kad putujem okom po lavirintu i dodjem do središnje tačke, i podjednako je neutralan utisak tog srednjeg prostora, središta lavirinta, kao i celog prostora kad ga posmatraš. Mislim da je tu uboden pravi dodir tog centra izvanredno. Treći utisak sam imao kada se slika vraća. Razdvojenja mi je bila malo ta simetrija, za razliku od prvog puta. Kadrovi su počeli da mi lete. Kada preskoči kadar, meni se otkaçi kadar, u odnosu na onu simetriju koja je bila jako povezana. U ovoj obrnutoj situaciji, imao sam osećaj da se jako narušava ta simetrija.

DAXL: Rekao bih da ste film pravilno shvatili, jer, upravo je o tome reč. Ako se gore zemlja više pojavljuje, onda je to zbog toga što razmišljamo o gravitaciji. To je film gde možete proveriti svoje sposobnosti primanja, jer kada razmislite, mi sve slike vidimo obrnuto. One se tek u mozgu preokreću i vidimo ih ovako. Ovaj film pogadja baš tu problematiku. Tako da to što slike posle središta filma lete, ima veze sa tim što se mi uživljavamo u taj pokret, a šok je tu da se ponovo iz tog pokreta vratimo.

PEJIĆ: Ima još jedna stvar, ne znam koliko se varam - taj čisto psihološki doživljaj filma, kada film ide ka sredini, bez obzira što smo svi bili upoznati sa tim šta nas čeka, da postoji ta jedna srednja bela tačka posle koje se sve varača. Postoji opet neka tenzija iščekivanja bele tačke, kada se ona desi, a desi se u deliću sekunde, u ne-vremenu. Budući da je onda klimaks prošao, čini se da je sve očekivano doživljeno i sada treba ići do kraja

GALETA: Jedan podatak, možda će nekom biti važan, da ne ispadne da sam vas prevario. Onaj datum gore je 20.april, od 11:35 do 11:39. Ja sam od producenta tražio da se taj film mora snimiti u tačno određeno vreme u godini. Kada sam navečer govorio da ne diram u stvarnost koja je pred kamerom, kao što je u tom filmu i izvršen takav postupak, onda sam tražio od producenta da mi nadje jednu dosta dugu liniju te pruge, i tražio sam da to bude tačno 20.marta, što je kao što znate ekvinoctijsko razdoblje, dakle, dan kad je ravnodnevnicica, i dan je astronomski jednak noći, Sunce je tačno nad Ekvatorom. Naravno, tu je bilo problema, ali je producent rekao da neće biti problema. A onaj čovjek, pri okretanju onog automobila, u šubari, to je jedan specijalista koji isključivo za mađarski profesionalni film radi na željeznici, ako treba neki film snimiti u vlaku, s vlakom ili u vezi s vlakom, onda on preuzima organizaciju. On je našao prugu, i dogovor je bio tačan datum snimanja. U osam ujutro smo krenuli na snimanje, pronašli smo središnji deo ravne pruge, od te tačke smo merili osam minuta sa šezdeset kilometara na sat, koliko nam pruge treba za osam minuta da bi odredili početnu tačku. Unutar tih osam minuta potrebno je bilo pet minuta čistog filma. Rampe su bile spuštene, i u trenutku kada je trebalo izvršiti ovu snimku trebalo je proći redovni vlak i zadržali su ga deset minuta na stanicama da bi se to izvelo. To je za mene bio šok, jer ja radim nebulozni, mislim, eksperimentalni film. I došlo je do greške što sam ja dao natpise šta gore treba da bude napisano. Ja sam pogrešio. I na premijeri tog filma šta mislite ko me je provalio? Tom Gotovac! "Kakav mart, kad ti piše april?!", E, sada je bilo pitanje da li da se to vadi van iz filma ili ne. Ja sam namjerno to ostavio unutra iz jednog jedinog razloga - kada profesionalac radi film o zimi, on može snimiti u ljetu, napravi umjetni sneg, napiše gore: "Snimio sam tad i tad" i mi mu vjerujemo. Ja sam obrnuto grešku napravio, napisao sam da je snimljeno 20.aprila, a snimljeno je 20.marta. To je greška o kojoj se da govoriti. Imam radove koji su isključivo bazirani na greški, tako da je to jedan problem. Meni je osnova ovoga filma bila sljedeća: iluzija pokreta za najmanji korak u filmskoj iluziji pokreta je potrebno najmanje dvije kontinuirane sličice. To je poslednji korak koji se može izvesti u filmu. Medjutim, kada dodjemo na jednu sličicu, onda nemamo koraka više, to je jedna dia-situacija, jedan fotogram gdje sve stoji. Dakle, idemo od 120 koraka na 119, 118, uvijek jedan korak manje u filmu, i dolazimo ustvari iz velikog pokreta u nepokret. To je jedna sličica iza koje dolazi nula. I sada se postavlja pitanje: "Zašto stodvadeset? Bolje bi bilo možda da je kraći film jer bi se lakše mogao gledati. Sasvim je svejedno gde se ide. To je posebna studija kod tog filma. Posebna studija je naziv filma, posebna studija je zbog čega vlak, zbog čega pruga. Mogu vam i to reći da ne mislite da sada mistificiram. Špakovski je sve one skice napravio na putovanju vlakom. Kada je došao kući onda je birao one koje je smatrao posebno važnim, onda je to konstruirao. Imao je colnu, nekada su imali colnu kao današnji milimetarski papir, tako da je uspio skicu izvući. I tu je jedna relacija, a ima još relacija koje su jako bile bitne. Taj profesionalni odnos, kada je mene čitač svetla, jedan stariji gospodin od svojih pedeset godina, pitao u koje doba sam snimio taj film, tako da taj kolorit podesi. Ja sam se htio malo našaliti, pa sam rekao: "Prvi dio filma je u proljeću, a drugi dio filma je u ljetu". I on uopšte nije reagirao, rekao je: "Dobro, onda ćemo to složiti tako da prvi dio ima takav, a drugi takav kolorit". Dakle, taj profesionalni odnos tražiti od ton-majstora, da stodvadeset puta kopira jedan zvuk, gdje on unaprijed zna da od toga neće biti ništa. Niko vas ništa ne pita - to je tako i to tako mora biti. E sada se postavlja pitanje kompjuterizacije ovdje - činjenica je da se radi o nekakvoj, uvjetno rečeno,

simetriji. Dakle, nema greške, možete mi vjerovat, nema ni jedan kvadrat manje ni više, nego točno onako kako smo govorili. Ali je činjenica, gdje god sam prikazivao film, da su ljudi različito osjećali tu simetriju - oni su je osjećali kao asimetriju. Ona sredina se zamulja, dodje do nekog vraćanja, i onda to sve asimetrično izgleda. Nisam znao da će do toga doći, i kasnije sam zaključio da to nije problem filma, već onoga koji to gleda. Drugi problem je bio ko će vidjeti onu jednu jedinu sličicu? Ni to nije problem filma, nego onog koji gleda. Postao sam rob tog filma, i kada sam uzeo jedan osnovni princip rada, onda sam ga morao, u svojim mogućnostima, vrlo ozbiljno i vrlo odgovorno tako izvesti. Da li se to kome svidja ili ne, to sad već nije moj problem. Da vam olakšam situaciju. Kad sam ga vidjeo prvi put, tek kada je film bio definitivno gotov, pao sam u depresiju. Naprosto sam se iznenadio. Nisam dobio ono što sam zamišljao da bi trebao dobiti. Medjutim, ja ga sada gledam dvadesetak-tridesetak puta, i Laslo Beke iz Budimpešte je rekao da će napraviti esej o ona tri čovjeka koji se pojavljuju unutra, a ja sam ih tek kasnije primetio da postoje uopće unutra. Dakle, postoji vatra unutra, postoje tri čovjeka unutra. Ali to je, kažem, čisti dokument. I još jedna mala tajna: taj film se ne mora premotavati; samo što se polariteti mjenjaju i dolazi do asinhroniteta u zvuku. Sa zvukom je problem, jer je reprodukcija zvuka u odnosu na sliku - pomak od dvadeset sličica.

ŠTRBOJA: Postavio sam jedno pitanje, nakon tvog iscrpnog i zanimljivog objašnjenja, koje mi se učinilo daleko zanimljivije nego film. Neni se film učinio jednostavno sasvim suvišan, i izuzetno cenim tu ozbiljnost, tematičnost, ceo taj ritual ili obred kome si ti pristupio. A film je sasvim marginalna stvar u tome što si radio. I pitao sam se da li je za neki moj doživljaj tog predavanja bilo relevantno sledeće: ako bi u tome filmu nedostajalo nekoliko stotina sličica, da li bi moj doživljaj bio bitno drugačiji? Mislim da bi te ja mogao prevariti, da ti ne bi primetio da fali neka sličica. Stvar je ograničenosti naše percepcije da takvu jednu perfektu strukturu prvo registruje, a onda pretvori u doživljaj. Interesantna je jedna vrsta kompjuterizacije celog tog posla. Na mene su mnogo jači utisak ostavili filmovi koji su sadržavali manje simetrije. Čini mi se da što je manje simetrije i neke pretenoznosti prema strukturi, da su filmovi bolji. U tom smislu mi je "SFERA" najdraža, najbliža, tu sam izvukao najviše za sebe.

POPOVIĆ: Mislim da je vrlo bitno što je napravljen film, jer samo predavanje bez filma ne bi moglo da funkcioniše, zbog toga što svako ima svoje asocijacije na te slike iz istorije ljudske kulture. Medjutim, sam film ima nešto vrlo važno kinestetičko, a to je smanjivanje tog prostora, jer on je kao nekakva piramida u prostoru, poput šila se uglavljuje u prostor, i smanjivanje tih kadrova zapravo smanjuje taj prostor. Sve vreme osećam tu piramidu koja je čudna i ne stoji baš onako vertikalno, nego nekom univerzumu. Pošto zaista kada ide kadar s leve strane, zemlja s leve strane, ja osećam da me nešto pritiska s te strane. To su vrlo važna iskustva, zato što samo predavanje nema takvu kinestetiku. Samo predavanje je nešto drugo, njegova vizija bi ostala samo njegova vizija. To što se bavio simetrijom, mislim da je to opet jedno iskustvo. Jer, mi imamo strašno puno iskustva tih slikovitih filmova. Uzmite Kjubrikov film "Shining", kad on sve vreme radi sa simetrijom u onim koridorima, itd., tu se nešto dešava sa našim iskustvom kinestetike, isto tako. Imam i neko lično iskustvo, jer sam bio neko vreme koncentrisan na taj problem, ali u filmu, sa Kjubrikom, i sada sa Galetom, doživljavam analitički tu simetriju. Sve vreme u umetnosti, pa i u filmu, bez obzira koliko se mi uživimo u film, nama je to nametnuto kao forma. Ali, ovo je materijalno iskustvo. Možda bih više voleo da sam prvo video film, pa onda čuo predavanje, pa opet film. Možda sam manijak percepcije, ali uvek više volim da to prvo vidim.

PEJIĆ: Možda je to bila dramaturgija samo za večeras.

GALETA: Ne, ne. Prve projekcije su radjene na taj način da je prvo film bio prikazan, a onda su se dale određene informacije koje sam ja kasnije smatrao da su prenametljive, previše gledaoce orijentiraju na neke stvari, i nakon toga ponovo film, s time da je film bio potpuno otvoren u projekciji i s leve strane se mogao videti i optički ton. Medjutim, kasnije sam sve više dijapozitiva vadio van. Zadnja projekcija je bila u muzeju u Frankfurtu, gdje sam imao dva programa u dva dana, jer imam oko trinaest radova. Prije ovog programa su bila još četiri filma prikazana, i bio razgovor o njima. Do-

godilo se to da smo prikazali prvi put film uz informaciju, drugi put film, pa je onda bila sat i pol diskusija o svemu, onda je jedan iz publike pitao da li može nakon svega toga još jedanput pogledati taj film, onda se naprosto moralo dogovoriti da li svi ostali hoće vidjet ponovo taj film, i onda je još jedanput išao taj film. Medjutim, dva puta sam ovako radio - da sam prikazao direktno, ali zašto? Nastojao sam, ne znam koliko ste imali prilike osjetiti, da ipak ne namećem nekakve svoje stavove, da ja sam želeo da taj film meni predstavlja, što meni recimo predstavlja, osnovni princip univerzuma - udah i izdah. Ja vam to sada govorim. Nego sam naprosto dao informaciju kako je taj film gradjen, kako je došlo do te osnovne zamisli, kako da se on naprosto oblikuje. Ako postoje određene informacije onda su one samo u relaciji gdje film postaje jedna zajednička celina te stvari. Jer, ja sam rekao da je ovaj pretenciozni naziv s one strane filma. Jedan od poznatih filmskih autora je rekao da on zamišlja film kao savršeni mehanizam ključanice, i najteže je pronaći ključ koji odgovara tom mehanizmu, tim vratima. Kada pronadje taj ključ, na njemu je samo da ga okrene i da mu se otvore vrata u jednom sasvim drugi prostor. Možemo tempirati tu ključanicu, njezin mehanizam, možemo smatrati da je on prekrasan ili nije prekrasan, ali za mene je bitan onaj drugi prostor. Smatram da umjetnost, npr. glazba - glazba je jedno od tih područja koje u svim vremenima naprosto otvara taj drugi prostor.

DAXL: Ako pratimo istoriju avangardnog filma, onda je muzika uvek bila bitan element. Ako uzmemo strukturu slike kod Rihtera (Richter), gde su pokušali da pronadju strukturu gde muzika govori o toj strukturi, i da se beleže slike, te slike nemaju pravu vezu sa realnošću ali poseduju izvestan osećaj vremena. Po meni postoji izvesna tradicija kroz sub-istoriju filma. Ako kasnije pogledate filmove Fišingera ili rane filmove Vitnija (Withney), ili Bečki strukturalizam, onda se može primetiti da muzika prolazi kroz te radove kao linija, a to je model korespondencije. Kako povezati, kako spojiti te slike. Mislim da tako treba gledati i na ovaj film "PIRAMIDAS", to je film krešenda i dekrešenda.

GALETA: Govorimo sada o relacijama navedenim u propratnom materijalu, koji, na žalost, nemam ovdje. Postoji preko 120 naziva svjetske filmske avangarde, dakle, filmova koji su negdje u nekakvom doticaju sa tim razmišljanjima. To je jedna određena literatura, jer je trebalo pronaći forme labirinta i negde se pokušalo pronalaziti to sve skupa. I kod tog filma, kada se gleda kasnije, kada se čovek malo koncentriše, onda se najedanput uočava šta se stvarno dešava na ekranu. Mi imamo iluziju ulaska u prostor. Medjutim, stvarno, doslovno stvarno, se na ekranu događa da kada idemo prema napred, onda sve izlazi iz jedne točke. A kada se udaljavamo iz te točke, onda sve ulazi u tu točku, i to koncentrično. Ali to sad ovisi o konvencionalnom pristupu, konvencionalnom načinu gledanja. Čovek se, naprosto, ne može osloboditi nekih konvencija gledanja. Tu nastaje čitav niz problema kod gledanja i drugih stvari. Postoji izuzetan film koji sam doveo u odnos, to je "Zorns Lemma" Holisa Fremptona (Hollis Frampton). To je izuzetno djelo gdje sve funkcioniše. Jer, ja mogu izvaditi ili dodati jednu sličicu, ali je to onda sasvim druga relacija. Sa novim filmom isto imam problema, jer sam htio snimit podvodni zvuk, pa su mi rekli tonski snimatelji: "Daj, to ćemo u kadi snimit". Početak zvuka je tu, zapravo, brum magnetofonske vrpce podignut na određeni nivo. Dakle, to je zvuk koji ne postoji u prirodi, i on je meni neverovatno sjeo tamo, jer on daje osjećaj šuma vlaka, to je približni šum. A muški i ženski zvuk sam namjerno izveo kao da je sintetički. Jer, da niste bili upozoreni da je to stvarni muški i ženski zvuk, to bi ispalo kao jedan sintetički zvuk, kao jedna takva frekvencija. Zanimljivo je da su me neki doslovno napali zašto nisam čisto ravnu prugu uzeo, zašto ima tih zavoja koji idu van. Medjutim, ta točka postoji, bez obzira što su tračnice otišle van. Dakle, u istom trenutku vi ih vidite, tračnice vam određuju tu točku.

PEJIĆ: Zbog čega nas toliko relaksira nesavršenstvo, a pred savršenstvom imamo problema?

OROVIĆ: U kom pravcu je išla pruga. Koja je deonica konkretno pruge?

GALETA: Ja sam i na to mislio; to je sjever-jug. Uglavnom smo išli na to da relacija bude prema sjeveru. To je u relaciji prema stvarnoj Keopsovoj piramidi.

OROVIĆ: Da li vam je bitno da ste postigli taj efekat? Da li ste zaista udahnuli i izdahnuli?

GALETA: Ne znam. To sada ovisi. Što više gledam taj rad, sve više imam osećaj udaha i izdaha.

OROVIĆ: To može biti autosugestivno. Postoji, kadar kod Vadima, gde on vozi far u jednom pravcu...Pravcem sever-jug, da li ste mogli da postignete nulto vreme, da li je to bio cilj?

GALETA: Ja sam sat i pol pokušao ukazati na to. Kažem, tih sat i pol predavanja, pokušao sam dati ne svoje impresije o filmu i ono što sam hteo tim filmom, nego način pristupa. Sada radim na izradi novog filma koji će biti između "SFERE" i "PIRAMIDOSA", pošto je mesto između ta dva filma prazno.

SADRŽAJ

THINGS TO GO, Božidar Zečević	5
KONKURENCIJA/OFFICIAL PROGRAMME	11
INFORMATIVNI PROGRAM/INFORMATIVE PROGRAMME	40
ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1987	63
ALTERNATIVNO U FILMU I VIDEU	64
VIDEO KASNIH OSAMDESETIH	74
ZAVRŠNI RAZGOVOR	89