



ALTERNATIVE

FILM-VIDEO 1986

Dom kulture "Studentski grad"
Akademijski filmski centar
Alternative film arhiv
Beograd 1986.

Izdaje i štampa

Dom kulture "Studentski grad"
Bulevar AVNOJ-a 179, N. Beograd
telefon 011/691442
za izdavača

Branko Krivokapić, direktor
urednik Miodrag Milošević
recenzent Ivko Sešić
grafički urednik
Miodrag Milošević

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1986

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1986

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

AKADEMSKI FILMSKI CENTAR

Akademijski filmski centar jeste
nekomercijalna filmska organi-
zacija studenata i omladine
Beograda. Centar je osnovan
4. aprila 1958. godine kao
Akademijski kino klub. Od janua-
ra 1976. godine deluje u sasta-
vu Doma kulture "Studentski
grad". Pored osnovne aktivno-
sti, negovanja i podsticanja
snimanja alternativnih /ekspe-
rimentalnih, avangardnih,
neprofesionalnih.../ filmova,
Centar organizuje svake godine
i festival jugoslovenskog
alternativnog filma pod nazivom
ALTERNATIVE FILM. Filmove sni-
mane u Centru, kao i druge
alternativne filmove, Centar
čuva u svom arhivu /ALTERNATIVE
FILM ARHIV/ koji je osnovan
1982. godine. Arhivirani filmo-
vi mogu se videti na video
tejpu. U okviru ALTERNATIVNOG
BIOSKOPA Doma kulture, Centar
realizuje programe iz oblasti
alternativnog filmskog i
video stvaralaštva.

O ISTORIJI I ESTETICI DIGITALNE SLIKE

Peter Weibel

Verovatno je najznačajniji događaj od pronalaska slike promena njenog poimanja koja je usledila posle pojavljivanja digitalne slike. Ma koliko odlučujuće i presudno ovo bilo, istorija slike je već pripremila teren za to.

Pretpostavimo da je najbitnija razlika između tradicionalne i digitalne slike u tome što je klasičan način slikanja analogan, što znači da prati načela sličnosti i podudarnosti, a elektronska je, predstava digitalna, što znači da koristi najsitnije, nepovezane i raznorodne činioce. Razmišljanja o ovoj temi možemo dopuniti sa onim pokretima u umetnosti koji su prethodili raskidu sa tradicionalnim poimanjem slike. Ovo se proteže od pobune apstrakcije na početku veka do kinetičke umetnosti.

Da bismo prihvatili ovu podelu (iz pojma "digitalne umetnosti" dijalektički proizilazi pojam "analogne umetnosti" koji po definiciji ne označava ništa drugo nego klasičnu umetnost) moramo prenebregnuti neke filozofske nesuglasice. Tako, npr., činjenica je da u digitalnoj umetnosti ima analognih elemenata, kao i da ima digitalnih elemenata u analognoj umetnosti, pošto, u krajnjoj liniji, svaki povezani analogni proces može da se svede na male nepovezane delove, na isti način na koji se povezana linija može načiniti od nepovezanih tačkica. U drugoj slučaju razdaljina između postavljenih tačkica je tako mala da je ljudsko oko ne može razlučiti. Ovo stvara iluziju neprekinute linije mađa razmak brojeva postoji i može se predstaviti. Digitalna umetnost dopušta zapravo ovo: da se digitalno (brojčano) izraze analogni procesi u prirodi. Pomoću tačkica kojima odgovara određeni broj, kompjuter može da izvede liniju na monitoru sa kojim je povezan. Ekran je neka vrsta numeričkog polja na kome je svaki broj sačinjen od jedne, para, ili niza brojki koje se ispoljavaju kao tačkice. Predstavljanje brojeva uglavnom se izvodi sa dve cifre (0/1), takozvanim biranim brojevima, pošto je ovo jedini način na koji se brojevi mogu predstaviti elektronski, putem električnih impulsa

za 1 i bez impulsa za 0. Stoga možemo reći da su digitalno i binarno predstavljanje povezani jedno s drugim.

Kompjuter onda obradjuje nizove brojeva i daje niz tačkica koje na monitoru stvaraju iluziju linije. Ovo je naravno moguće ako je sposobnost raščlanjavanja na ekranu tako velika da razdaljine između tačaka mogu biti tako male da se ni razmak ni veličina tačke ne mogu više razlučiti golim okom, iako brojčano još uvek postoje.

Radi jasnijeg razumevanja vratiću se na nešto što sam već pomenio, i to razjasniti. Kada ekran monitora ima malu moć raščlanjavanja (rezolucija), to znači da numeričko polje obuhvata samo nekoliko brojeva. Da bi mala skupina brojeva (=tačaka) ispunila polje, one moraju biti dovoljno velike. Osam velikih tačaka postavljenih jedna pored druge u nizu na površini ekrana ne mogu izgledati kao linija. Potreban je veliki broj sličnih tačaka da bi izgledala povezano kao linija. TV ekran normalne veličine sa 600 linija (redova) po 800 tačaka sastoji se od 480.000 tačaka. Lako je zamisliti koliko slične ove tačke moraju biti da bi se smestile u okviru ekrana, a samim tim one lako mogu stvoriti iluziju linije. Pošto ove tačke mogu biti takodje i različito obojene, sem oblika moguće je proizvesti i bojene površine koje oživljavaju utisak kretanja i verodostojnosti kada se menjaju, ili radije, pokreću 25 puta u sekundi. Što je veća moć raščlanjavanja, veći je broj tačaka ili brojeva na raspolaganju za predstavljanje, veća je verodostojnost predstavljanja, izrazitija je iluzija stvarnosti, a samim tim pojavljuje se realističnija predstava. Napor da se postigne veća rezolucija (tj. 1000 linija) nastali su iz želje da se dostigne izrazitiji vizuelni realizam.

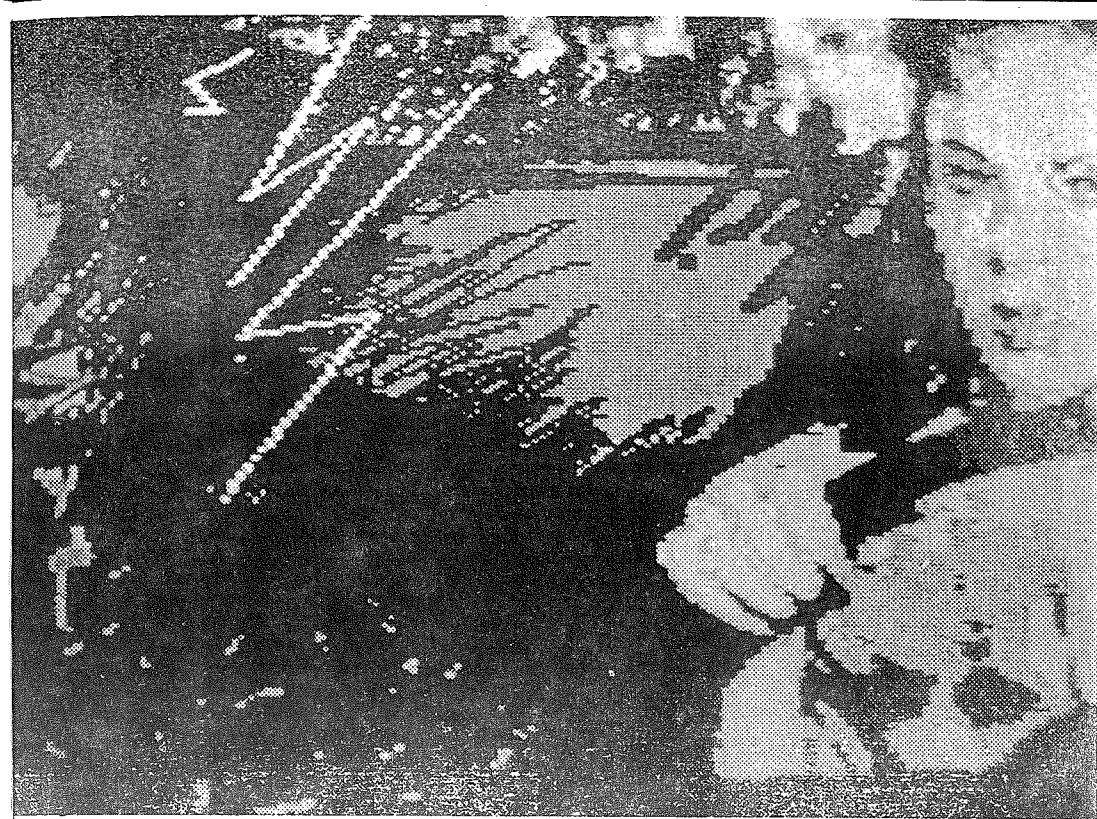
Ako se uzme u obzir da se ovaj broj tačaka ne aktivira jednostavnim povezivanjem ulaznog signala sa zracima, kao što je kod televizije, nego tone prethodi kompjuterska obrada, onda je lako zamisliti veliki broj računskih radnji i algoritama (komande koje određuju postupak) koji su potrebni za stvaranje linije čovekovog profila na ekranu monitora. Ovde ne postoje slike ili stvarnost koja bi služila kao uzor, već samo brojevi

i računске operacije koje pomoću elektronskih transformacija stvaraju oblike koji se kao takvi pojavljuju na ekranu monitora. Ovo se naziva veštačko izazivanje slike, sintetički jezik slike, čija je osnova broj. Ako se uzme u obzir da brojevi nisu u vezi samo sa tačkama, nego i sa bojama i njihovim intenzitetom, što znači da kompjuter mora da obradi milione brojeva za koje programer uspostavlja algoritam (sleđ komandi za računski postupak), lako se može zamisliti koliko je računskog rada potrebno da bi se stvorila samo jedna nepokretna digitalna slika. Ako ove slike treba i da se pokreću na prirodan način, što zahteva 25 promena u sekundi, broj računskih operacija se povećava, zahtevajući veliku brzinu i kompleksnost kalkulatorne moći kompjutera.

Ako još malo upotrebimo maštu, mogli bismo očekivati da se linija povučena light pen-om (svetlosnom olovkom ili joystick-om) po stolu odmah pojavi na ekranu, a ne tek nakon dugih računskih operacija, i da pokrete na stolu jednovremeno prati linija koja se pojavljuje na ekranu monitora. Na isti način, mogli bismo očekivati da se zvuci koje pijanista proizvodi udaranjem dirki čuju istoga časa - ne kasnije. Ovo se mora odigrati u "stvarnom vremenu" da bi se za klavir moglo reći da funkcioniše u "stvarnom vremenu".

Ogroman broj računskih radnji koje kompjuter mora da obavi za jednu sekundu mogu postići samo super kompjuteri. Zbog toga su pokreti i oblici u video igrama nesporetni, i njihovo svedeno predstavljanje i pokret teško mogu oživeti iluziju stvarnosti. Računski postupci koji su potrebni za savršeniju obradu jednostavno ne mogu biti sadržani u mikročipovima. Isto važi i za kućne kompjutere.

U domenu digitalnih pokretnih slika, digitalne kompjuterske animacije, ne postoji samo zahtev za monitorom visoke rezolucije, nego i za superkompjuterima koji su sve brži i veći, i koji su jedini u stanju da izvedu ogroman broj računskih radnji koje su potrebne za oblike, boje i pokrete stvorene numerički od strane kompjutera da bi se pojavile na ekranu monitora, ili da se (preneseni laserom) pojave na filmskoj traci dajući utisak real-



nosti. Kada bi mogao da se kupi najbrži kompjuter na svetu, lakše bi se mogla shvatiti svrha razvika, govoreći metaforično, kao i raznobojne pokretne forme koje predstavljaju predmete iz stvarnog sveta na numeričkom polju ekrana pomoću obuhvatnih računskih radnji. Ovo ne podrazumeva samo obradu ogromne količine podataka koji se odnose na mesto, intenzitet, boju i sl., stotine hiljada tačaka u deliću sekunde, nego i objavljivanje računskih radnji koje su potrebne za njihovu proveru (=formljivanje) koje se takođe može izvesti samo brojčano. Tako digitalno izvedene slike mogu, kada im se pruži optimalna raščlanjenost i obračunski kapacitet superkompjutera, sve realističnije podražavati trodimenzionalne (3-D) predmete i događaje.

DIGITAL PRODUCTIONS u Los Anđelesu ima najbrži kompjuter na svetu, CRAY-1, kojih ima 25 i koji rade danonoćno. Digitalna slika treba realistično da podražava 3-D predmete i događaje putem "digitalnog oponašanja prizora",

kako kompanija naziva ovaj postupak kompjuterski programiranih pokretnih slika: "Studio za filmski dizajn stvara stvarnost putem kompjutera" - to je krajnji cilj digitalne slike. Da li je to tako? Naprotiv, ja bih rekao da je suština digitalne slike da stvori više od stvarnosti pomoću kompjutera, ali da ovo, štaviše, izgleda više nego stvarno. Osnovna postavka digitalne slike (u smislu netačke idealističke ontologije) je zapravo da se ono što je nestvarno načini stvarnim uz pomoć kompjutera. Nisu nam potrebne pokretne fotografije, već digitalna slika koja izlazi van tih okvira, menjajući opisivanje (stvarnosti) u stvaranju slika (nove stvarnosti). Digitalna slika ujedinjuje mogućnosti slikarstva (subjektivnost, sloboda, nestvarnost) i fotografije (objektivnost, mehaničnost, stvarnost). Reprodukovanje i mašta, dve sestre koje se isključuju, pomirene su u digitalnoj slici. U budućnosti će biti moguće govoriti o digitalnom filmu ili digitalnom videu, jer se digitalna slika može izvesti u svakom od ovih medija.

Digitalna slika koja omogućuje da se intervenišu na svakom deliću slike isto tako slobodno kao što umetnik to može na platnu, da bi oblikovao svaki deo slike onako kako želi, ne samo da oslobađa predstavljajuću umetnost njenih zamršenih i ograničavajućih mehanizama, već oslobađa naše likovno poimanje par excellence, od mnogih ograničenja. Stoga je digitalna slika prvi pravi nagoveštaj "oslobodjene slike" kao što je digitalni zvuk za "oslobodjeni zvuk" čiji je program zacrtan na prelazu vekova. Umetnost dvadesetog veka poduhvatila se oslobađanja slike u dve faze. U prvoj polovini veka sa futurizmom, kubizmom, suprematizmom, dadaizmom, nadrealizmom, i sl. U drugoj fazi sa akcionim slikarstvom, fluksusom, hepeningom, pop artom, kinetizmom, op artom, ambijentom, siromašnom umetnošću, akcijama, performansima i sl.

Vidovi ovog oslobađanja očigledno su se preneli na digitalnu sliku. Pomenutu samo obojenu formu apstrakcije do enfomela, ikonografiju mašina (Hartman, Pikabija), kompozitne slikarske pronalaskе (Dali, Magrit), interakciju i učešće prisutne u hepeningu i sl. U vizuelnim muzičkim filmovima ili videu ponovo se pojavljuju bojene apstraktne forme; isto važi i za nadrealističke kolaže, jer je digitalna slika kolaž proširen u smislu vremena i broja prostornih slojeva. Ovaj kolaž je kompozicija u vremenu, i kao i muzika, zamenila je dvodimenzionalnost površine četvrtom dimenzijom. Raster tehnika (Lihtenštajn, Vorhol, Diter Rot, Zigmar Polke) još je jedna karakteristika digitalne slike koja se podržava, kao i učešće publike u video umetnosti (od instalacije do video igara).

Mnogi od estetskih vidova ranijih formi umetnosti daju pravce digitalnoj umetnosti, koja ih, naravno, prevazilazi. Primeri koji se za ovo mogu navesti suviše su mnogobrojni. Podcrtana linija nekih crteža od Matisa do Vorhola završila je sada u podcrtavaču (napravi za crtanje povezanog sa kompjuterom). Od poentilizma i divizionizma pa sve do raster tehnike, postoje tehnike koje koriste tačkice i koje dovode u pitanje slikarstvo kao analognu umetnost. Sineas-

tičke ideje o apstraktnom umetničkom delu sa prelaza vekova, već su uobličile program muzičkog videa: da učini vidljivim ono što se čuje. Pravi razvoj električne i elektronske umetnosti počeo je sredinom 60-tih; s jedne strane u popularnoj muzici - projekcije slajdova, filmovi, lajt šou, pulsirajući fluidni elementi, eksperimenti na električnoj girati; s druge strane je avangarda - video umetnost koja se nadovezuje na veliku tradiciju apstraktnog filma, neonska dela, instalacije i sl. U umetnosti medija današnjice prevladavaju mešovite forme, kako u umetnosti, tako i u popularnoj kulturi.

Lukasove superprodukcije i muzički video Lori Anderson podjednako koriste film, video tehniku i digitalnu tehnologiju. Malazimo se pred kvalitativnim skokom: digitalno slikana dela postaju nezavisno od drugih umetničkih formi, i digitalna umetnost postaje samostalna. Najprimetnija izmena digitalne slike u odnosu na fenomenologiju njene estetike i njenu vezu sa klasičnom, analognom slikom (bez obzira na svoj razvoj) je najbolje ilustrovana prelaskom sa ekrana monitora TV-a na kompjuterski ekran.

Koliko god da je površina TV ekrana blizak izvor slika, kompjuterski monitor izgleda otudjujuće i uznemirujuće. To je zbog toga što prva, TV, pasivnom potrošnja nastavlja sa konvencionalnim likovnim jezikom, dok kompjuter zahteva interakciju sa novim jezikom slika. Preobražaj TV ekrana u ekran kompjutera, pomoću priključenih video monitora koji od statičnog objekta čine kompjuter, takođe označava još jednu promenu: monitor iznenađa prima novu estetiku informacija i komunikacija. Ako je posebno svojstvo i prednost digitalne umetnosti to što je idealno počesna za digitalno opisivanje analognih procesa u prirodi, ako, drugim rečima, likovna tehnika perfektno odgovara svom predmetu, kao što to radi digitalna simulacija prizora, onda ovo samo može da znači da je svet digitalno organizovan i da se sve analogno takođe može izraziti i digitalno. Stoga digitalna umetnost postaje sve više adekvatno izražavanje našeg sveta.

Za kompjutersku grafiku se može reći da je formalno počela sa radom Ivana Saterlenda, 1963. godine. Saterlend je sledbenik pionira u stvaranju mašina koje obraduju informacije i slike u M.I.T.-u, Kloda Šanona, Marvina Minskog i Stivena A.Kunsa. Saterlend sada radi na Univerzitetu of Utah u Solt Lejk Sitiju, centru kompjuterske animacije i digitalne slike u SAD. U njegovoj, sada klasičnoj tezi, on je pokazao kako se kompjuter može koristiti za interaktivno oblikovanje crteža upotrebom jednostavnih zraka ekrana i nekoliko pomoćnih kontrola ulaznog signala.

Drugi su već povezivali CRT za kompjutere, ranih pedesetih, da bi proizveli jednostavnu sliku izlaznih signala. Ali pre nego što je Saterlend razvio sistem koji čoveku i mašini omogućuje da interaktivno stvaraju sliku, ljudi nisu bili svesni svih mogućnosti koje nudi kompjuterska grafika.

Ostvarivanje ovih mogućnosti, naravno, bilo je sporo. Pojavile su se tri glavne prepreke. Prva je bila visoka cena rada sa kompjuterom. Ubrzo je otkriveno da kompjuterska grafika, pogotovo ako je interaktivna, nameće ogromne zahteve kompjuteru kako u domenu obrade, tako i u obimu memorije. Tokom šezdesetih, svota koju je ovo zahtevalo, mogla je biti odobrena samo u istraživačke svrhe na nekoliko fakulteta, i za velike industrijske istraživačke laboratorije.

Druga barijera bila je pomanjkanje razumevanja složenosti softvera za stvaranje slika, koji bi bio potreban za delotvoran sistem kompjuterske grafike. Uskoro se došlo do toga da neko mora da razvije sklop podataka koji bi na neki način odslikavao često slabo uočavane ali vizuelno očigledne odnose, svojstvene dvodimenzionalnoj slici. (U stvari, poreklo mnogih današnjih teorija o obradi podataka leži u radu na kompjuterskoj grafici). Bili su potrebni algoritmi za otklanjanje skrivenih linija, senčenje, pretvaranje slike u čestice svetlosti i senke, i ispostavilo se da su oni daleko kompleksniji nego što je predviđeno. Čak se ispostavilo da očigledno jednostavni zadaci kao crtanje prave linije,

isečka ili luka kruga na digitalnoj podlozi zahtevaju algoritme koji nisu ni malo jednostavni. Na sreću, kao što je bilo i sa mnogim drugim tehničkim pronalascima, vreme je podržalo kompjutersku grafiku. Cena kompjuterske opreme padala je iz godine u godinu, dok je ona za stručni rad rasla. Unapredjeni su delotvorni sistemi, i naša sposobnost da se koristimo složenim softverom postala je sve razvijenija. U razvoju algoritama za stvaranje slika načinjen je značajan napredak, posebno kod onih koji treba da predstave pogled na trodimenzionalne predmete. Napredak, iako spor, bio je dovoljan da sada, na početku osamdesetih, kompjuterska grafika konačno postaje prihvaćena kao delotvorno, snažno i ekonomski adekvatno oruđe za inženjera, naučnika, dizajnera, menadžera, ilustratora i umetnika.

Kompjuterska grafika obuhvata hardver i softver tehnologiju. Kao i kod konvencionalnog računanja možemo koristiti skupove i interaktivne module. U modusu skupova (ili "pasivnom") brzina kojom se stvaraju slike nije od prvorazrednog značaja, i one se mogu pojaviti na digitalno kontrolisanom ekranu ili CRT-u. Za interaktivni modus (ili "aktivni") brzina stvaranja slike je važna, i ona se mora pojaviti na CRT-u ili na plazmatnoj ploči.

U ranijim danima kompjuterske grafike glavna pažnja posvećivana je hardveru. Danas više nije tako pošto se visoko precizni hardver može nabaviti kod mnogih proizvođača. Umesto toga naglasak je sada stavljen na algoritme za stvaranje raznih vrsta slike koje su potrebne (crteži, osenčene slike, slike u boji, projekcije trodimenzionalnih predmeta u perspektivi i sl.) i softver za odgovarajuće programiranje (tj. "slikanje") slika.

GRAFIČKI SISTEMI

Rad Timotija Džonsona može se smatrati proširenjem Saterlendovih istraživanja, iz dve u tri dimenzije. Na jednostavan, direktan način on vodi čitaoca kroz tehnike koje su potrebne da bi se oblikovale tri dimenzije, koristeći nacрте predmeta kakve koristi ortografska i perspektivna dvodimenzionalna projekcija, bliska svakom inženjeru i dizajneru. Uvedene su homogene koordinate da bi omogućile 3-D transformacije,

okretanje, podešavanje razmera koje treba postići umnožavanjem jedne matrice. Džonson je prihvatio ovu tehniku iz Robertsovog rada koji se odnosi na ovajak opis trodimenzionalnih predmeta. Tekst pominje mnoge suptilne probleme koji su se pojavili pri pokušajima da se oblikuje trodimenzionalna ravan. U pravom smislu, ovaj tekst je prethodnica 3-D grafike, kao što je Saterlendov prvi tekst preteča kompjuterske grafike uopšte.

Već u Saterlendovom tekstu istaknuta je potreba za strukturiranjem podataka koji su potrebni za definisanje slike na način koji bi zadovoljio različite manipulacije koje su potrebne da bi se radilo sa podacima u interaktivnom kontaktu sa kompjuterom. U periodu napretka, realizacija je bitno poboljšana pošto se više istraživanja posvetilo izazovu kompjuterske grafike. Transformisanje podataka za koje se zna da su jednostavni po zamisli može koštati jako puno kompjuterskog vremena, ako se strukturiranju podataka ne posveti velika pažnja. Indirektno, u napretku proučavanja kako ostvariti kompjutersku grafiku, mnogo se saznalo o tome kako mi, ljudska bića, poimamo dvodimenzionalne i trodimenzionalne strukture i podsvesno crpimo iz "svet-skog znanja" koje nam je dostupno. Razvoj delotvornih struktura podataka okarakterisan je kao jedan od glavnih izazova sa kojima se susreće kompjuterska grafika, i tome je posvećeno mnogo pažnje.

MOGUĆNOSTI GRAFIKE

Interaktivna kompjuterska grafika-reč interaktivan se koristi skoro uvek kada se govori o kompjuterskoj grafici - zahteva dostupne medije za prikazivanje na kojima se slika može pojaviti u deliću sekunde pošto se svi neophodni podaci kompjuterski grade. "Treća generacija" grafičkih terminala, pre nego na softver koji izvodi transformacije u okviru razmera, okretanja i prevrtanja, orijentisala se na hardver opremu izuzetne brzine koja se koristi za proizvodjenje transformacija "u protoku"-što je kontinuirani proces u kome je lista podataka za opisivanje slike pretvorena, procesorom za prikazivanje u analogne signale koji izazivaju željeno

odbijanje zraka na CRT ekranu. Kao rezultat, transformacije se uglavnom odvijaju bez ikakvog gubitka u vremenu. Raniji grafički terminali dozvoljavali su prikazivanje "pokretnih" slika na taj način što su imali procesor za prikazivanje koji blago transformiše (podešava razmere, pretvara i vrti) jedan prikazani sklop u naredni. Ovo je odgovaralo jednostavnim slikama (za koje su liste slika bile male). Za složenije slike su se čak i najmoćniji kompjuteri pokazali kao nesposobni da izvede željene transformacije dovoljno brzo da obnavljaju sliku sa potrebnih 30 sklopova u sekundi. Neprijatno treperenje slike bilo je neizbežna posledica. Tako je, shvatajući važnost brzog transformisanja za 3-D grafiku, Hagan sa svojim saradnicima odjednom proširio mogućnosti hardvera u transformisanju, toliko da može da predstavi tri dimenzije. Na planu mogućnosti oblikovanja 3-D predmeta U POKRETU bitno se uznapredovalo. U skorije vreme digitalno transformisanje velike brzine zamenilo je analogno kolo. Ipak, obuhvatne ideje o dizajnu iz ovog teksta, još uvek upravljaju gradnjom grafičkih terminala visoke sposobnosti predstavljajući.

Poslednjih godina poraslo je interesovanje za prikazivanje putem rastera u odnosu na prikazivanje putem vektora. CRT raster prikazivanje nudi potencijalne prednosti time što omogućava upotrebu jeftinih i rasprostranjenih crno-belih ili kolor televizijskih monitora, pojednostavljanje problema oživljavanja i dozvoljava selektivno brisanje. Glavna mana je to što je neophodno relativno skupo pojačanje memorije, a pošto cena kompjuterske memorije stalno pada poslednjih godina, ova mana postaje sve manje važna. Druga mana je to što su podaci za povlačenje linije normalno specifičirani u formi vektora koji je kao sled delova linija definisan u listama za prikazivanje u smislu koordinata krajnjih tačaka linije. Prikazivanje crteža putem rastera zahteva operaciju koja se naziva pretvaranje u elemente svetlosti i senke (scan conversion), u kojoj se originalni podaci koji definišu delove linije pretvaraju u prikladno postavljene tačkice na malom uzorku niza

raster linija. Pretvaranje u elemente svetlosti i senke nije važno samo za prikazivanje na CRT-u putem rastera, nego i za razne sprave za pravljenje kopija, kao što su elektrostatični računari i linearni štampači.

Iako linearni štampači nisu predviđeni da budu sprava koja bi izvodila grafiku, njihova pristupačnost čini ih privlačnim i za crtanu i za senčenu grafiku.

TERMINALI ZA KOMPJUTERSKU GRAFIKU

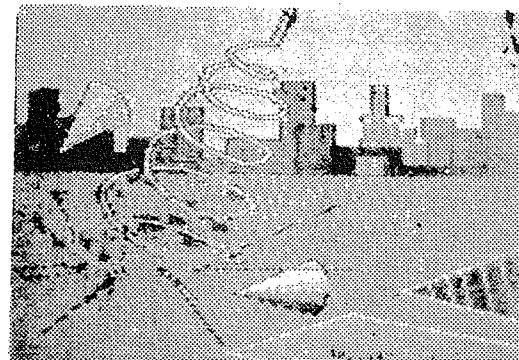
Opšte je prihvaćena definicija da su terminali za kompjutersku grafiku oni terminali koji poseduju funkciju grafičkog prikazivanja (naročito oni u obliku ekrana sa katodnim zracima), i funkciju grafičkog programiranja (naročito u obliku elektronske sprave za uobličavanje slikovnih informacija kojom se ručno upravlja i koja omogućava korisniku interakciju sa prikazanom slikom). Postoji jako mnogo dodataka koji se često povezuju za takve terminale, a najrasprostranjeniji je konvencionalna tastatura proširena grupom posebnih "birača funkcija" nadimak ruke korisnika. Složeniji sistemi terminala mogu sadržavati i funkciju brzog kopiranja emitovanih slika, funkciju za optičku proveru crteža programiranih za kopiranje, i različite tipove konvencionalnih štampača.

Iako je emitovanje na CRT-u kojim upravlja kompjuter korišćeno naročito protiv prislušivanja u nekim od ranijih kompjuterskih sistema, šire rasprostranjeno interesovanje za grafičke konzole skorijeg je datuma i odgovara tome što se sada naročiti značaj pridaje poboljšanju komunikacije između čoveka i mašine. Jasno je da je tehnički nivo koji su sada dostigli grafički terminali postignut kao rezultat 1) napora da se zadovolje potrebe vojnih sistema terminala koji bi omogućili da mašine brzo shvataju i odgovaraju na taktičku situaciju datog trenutka, 2) skorašnjeg usavršavanja hardver opreme za prikazivanje (npr. konvertori koji pretvaraju analogno u digitalno i ohrnuto, generatori vektora i oblika, i sl.), 3) razvoju real-time kompjuterskih sistema koji se mogu efikasno izboriti sa velikim brojem prekidne koje prave pomoćne sprave.

ALGORITMI ZA SIVARANJE PRAVIH I KRIVIH LINIJA

Predmet od velike važnosti kako za dizajnere tako i za korisnike sistema kompjuterske grafike jeste razvoj delotvornih algoritama za stvaranje pravih i krivih linija. S obzirom da se oživljena i putem vektora prikazana slika mora preradjivati najmanje 30 puta u sekundi, količina podataka za sliku koja se može prikazati zavisi prvenstveno od brzine kojom se podaci mogu obradivati. Mnogo napora je uloženo u razvijanje brzine, algoritama koji stvaraju vektore, oblike, krugove i slobodno oblikovane linije. Ovaj problem je podjednako važan kada prikazana slika treba da se pojavi kao čvrsta kopija na digitalno kontrolisanom pen plotter-u ili raster-line plotter-u.

Digitalni plotter čine ogrtač koji može da se kontrolisano pokreće postupno na dva bazična načina, napred i nazad u smeru X, ili napred i nazad u smeru Y, ili pak kombinacijom oba smera. Crtač je zapravo ograničen u svom kretanju na kretanje od jednog do drugog spoja koji tvore kvadratnu mrežu. Stoga nije moguće nacrtati segment zaista prave linije pod bilo kojim proizvoljnim uglom. Umesto svakog segmenta "prave" linije - ustvari, i umesto svake krive - mora se približno izvesti lanac sićušnih segmenta linije utvrđene dužine. Rezultat je takozvana DIGITALNA PRAVA LINIJA. Isti takav učinak postiže se ako treba iscrtati takvu ili krivu liniju na elektrostatičnom plotter-u ili jednostavno na linearnom štampaču. Ipak, u ovom slučaju kriva se približno



izvodi lancem tačkica (znakova u slučaju linearnog štampača) koje su postavljene na spojevima mreže, radije nego slučajnim segmentima linije koji povezuju spojeve mreže.

Problem iznalaženja "najpribližnijeg" digitalnog izračunavanja krive linije zainteresovao je mnoge istraživače. Neki od njih su se koncentrisali na algoritme čiji će približni proračun minimalno da odstupa od istinske krive; drugi su prihvatili veća odstupanja u zamenu za bržu (ili jednostavniju) obradu.

Sedamdesetih godina razvijeni su delotvorni algoritmi za kvalitetno približno izračunavanje velikog broja matematički definisanih krivi, digitalnih "krugova" i "slobodnih formi".

GRAFIČKI JEZICI

Korisnost sistema kompjuterske grafike mnogo zavisi od toga koliko je razvijen jezik koji je na raspolaganju za stvaranje potrebnih apstraktnih geometrijskih struktura, i za njihovo prikazivanje na CRT-u ili plotter-u. Jezici koji se koriste za kompjutersku grafiku -kao i kompjuterski jezici uopšte-mogu se ovako grupisati: 1) jednostavni jezici skupnog tipa, 2) složeni jezici orijentisani na postupak, i 3) složeni jezici orijentisani na proces. Tokom ranih, i sredinom šezdesetih godina, istraživači su razvili različite grafičke sisteme trudeći se da olakšaju primenu kompjuterske grafike na veliki broj problema. Rani pokušaji oblikovanja grafičkih jezika uglavnom su isticali proizvodjenje izlaznog signala za crtanje linije, i bili su ograničeni na primenu najjednostavnijih grafičkih oblika u čijoj su osnovi ležali jezici skupnog tipa.

STVARANJE SENČENIH SLIKA

Već se rani rad na kompjuterskoj grafici bavio grafikom vektorskog tipa-što znači da je izlazni signal prikazivan na CRT-u, čiji su zraci bili tako podešeni da direktno prikazuju linije programiranih crteža. Ovo je u potpunosti zadovoljavalo sve vrste arhitektonskih i tehničkih crteža. Međutim, to se nije moglo koristiti za prikazivanje predmeta sa osenčenim površima

nama i teksturam. Konačno, kasnih 60-tih, razvilo se interesovanje za programiranje senčenih slika. Jedan od prvih koji se bavio ovim problemom bio je Boukanajt, sa University of Illinois u Urbani. Algoritam koji on opisuje može se smatrati proširenjem Vornokovog algoritma koji je zahvaljujući ovom radu bitno dobio na brzini emitovanjem u raster tehnici. On nije samo stvarao senčene slike, nego je ujedno bio u stanju da otkloni skrivane površine. Međutim, njegova primena bila je ograničena na planirano postavljene objekte.

Najveći napredak u prikazivanju senčene slike načinio je Guro.Guro je približno proračunao oble površine putem malih mnogouglova, tako da se izbace prekidni u senčenju na ivicama. On je mogao da programira oble površine veoma glatke teksture. Primena Votkinsovog algoritma već je omogućavala brisanje skrivenih površina.

Ketmal sa Njujorškog Instituta za Tehnologiju pronašao je metod za izvodjenje osenčenih slika obliha površina zasnovan na upotrebi obliha uzoraka a ne mnogouglova. Uzorci su isto toliko slučajni kao i čestice rastera. Dobijeni su neobično realistično prikazani predmeti, kao i slike "providnih" predmeta. Ovaj rad u mnogome predstavlja značajno ostvarenje u domenu slike koja dobija izuzetno kvalitetnu teksturu.

Brižljivu studiju o problemu izračunavanja intenziteta svakog piksela slike koja se senči preko rastera, napravio je Blin sa University of Utah.

KOMPJUTERSKA ANIMACIJA

Interesovanje za upotrebu kompjutera koji bi proizveli pokretne slike razvilo se odmah posle izuma kompjuterske grafike. Još 1964. Noulton je objavio tekst u kome opisuje kompjutersko stvaranje animiranog filma. Ubrzo se razvila ogromna aktivnost na ovom polju. Početni naponi bili su usmereni na simulirane pokrete veoma jednostavnih oblika. Slike su bile samo crtane, a oblici su bili ograničeni samo na mnogougao i dvodimenzionalne projekcije poliedra. U svim, sem u najjednostav-

nijim slučajevima nisu se mogle eliminisati skrivene linije.

Najveći napredak u kompjuterskoj animaciji odigrao se kada je objavljen tekst Ronalda M.Bekera 1969.godine, koji je baziran na njegovoj doktorskoj tezi. Beker brižljivo ispituje šta je sve potrebno za interaktivni sistem kompjuterske animacije, i onda, korak po korak rešava različite zadatke neophodne da bi se dobio kompjuterski proizveden film. Tekst predstavlja odličan uvod u aspekte kompjuterske animacije i može se smatrati "obavezanim" štivom za svakoga koga ova oblast interesuje.

Animacija je umetnost grafike koja se odvija u vremenu. Dok statična slika prenosi kompleksne informacije preko jedne slike, animacija prenosi podjednako složenu informaciju preko sledećih slika vidjenih u vremenu. Za ovaj je medijum karakteristično da je postojeća grafička informacija na svakom datom nivou relativno površna. Izvor informacija za gledaoca predstavlja promena slika; promena relativne pozicije, oblika i dinamike. Stoga je kompjuter izuzetno pogodan da učini animaciju "mogućom" putem spontanog razja-njavanja ovih promena.

MekLarenov opis animacije: "Animacija nije umetnost CRTEŽA koji pokreće nego POKRETA koji je nacrtan". Šta se dešava između slika je mnogo važnije od onoga što postoji na slici.

Animacija je stoga umetnost manipuliranja nevidljivim vremenskim razmakom između slika. U tom razmaku su krv, telo i kosti filma; ono što se vidi na slici samo je odelo".

Iako je korišćenje kompjutera za animaciju skorijeg datuma (1964.), porast interesovanja i aktivnosti na tom planu bio je veoma veliki. Današnje iskustvo potvrđuje istinitost ovih izjava:

1) Animirano prikazivanje je prirodan medijum za snimanje i analizu kompjuterskog izlaznog signala simulacije i redukcije podataka, i za modeliranje, predstavljanje i razjašnjenje fizičkih, bioloških i tehničkih fenomena. Kada treba predstaviti simultane radnje u nekom sistemu, opisivanje putem animacije je izuzetno pogodno. Ako je ani-

macija piktoralna simulacija kompleksa matematički izraženih fizičkih teorija, onda se film može napraviti jedino uz pomoć kompjutera.

2) Kompjuter je UMEINIČKI MEDIJ I MEDIJ ANIMACIJE, moćna pomoć u stvaranju izuzetnih vizuelnih fenomena a ne samo orudje za skiciranje slika koje se ponavljaju.

Za kompjutersku animaciju naročito su bitna tri aspekta, direktne grafičke interakcije u okviru kompjutera:

- 1) Mogućnost jednovremenog vizuelnog fidbeka rezultata, bilo finalnih ili onih koji će još da se menjaju.
- 2) Mogućnost da se gradjenje slike подели u faze, i da se rezultati svake faze sagledaju ponaosob.
- 3) Mogućnost da se slike skiciraju direktno na kompjuteru.

Moć istovremenog vizuelnog fidbeka u animaciji je jako bitna. Kompjuter ponaosob preračunava svaku sliku koja se odnosi na "film" koji je predstavljen u dinamičkom sledu. Kao i video rekorder, on odmah prikazuje sliku radi direktne procene. Može se napraviti mala promena, sled će se ponovo proračunati i pokazati se rezultat. Takav proces se ponavlja sve dok se ne dobije zadovoljavajući rezultat. Vreme da se jednom pređe put do fidbeka smanjeno je na nekoliko sekundi ili minuta. Najtradicionalnoj kompjuterskoj animaciji za to je bilo potrebno nekoliko sati ili dana. Razlika je veoma značajna jer sada animator može ne samo da zamisli rezultat promene u pokretu, nego i da to vidi, kao i ritam dinamike emitovanja. Stoga će on biti u stanju da usavrši ovaj aspekt animacije koji je njena bit: kontrolu menjanja prostornih i vremenskih odnosa grafičke informacije.

Interaktivna kompjuterski organizovana animacija je proces gradjenja animiranog vizuelnog prikazivanja za koje se koristi sistem koji, u ovom ili onom obliku, sadrži najmanje 8 komponenti: Hardver:

- 1) Digitalni kompjuter opšte namene
- 2) Sistem potporne memorije. Ovo se donosi odvojeno da bi se naglasio veliki obim memorije koji je potreban za strukturu podataka iz kojih se izvodi animirani sled i za vizuelne

predstave koje ga čine.

3) Spravu koja daje ulazni signal kao što je crtač, ploča sa iglom i štapićem, koja omogućava direktno crtanje na kompjuteru u najmanje dve dimenzije. Oprema mora na zahtev korisnika da obezbedi kratke pauze za vreme kojih može da se napravi skica u stvarnom vremenu. Animator tada mora biti u stanju da bez prekida nacrti sliku. Dalje, kompjuter mora da snimi "osnovnu vremensku informaciju" iz samog skiciranja. Ustanovljavanje stanja igle 24 puta u sekundi često zadovoljava naše potrebe.

4) Spravu koja emituje izlazni signal, standardni kompjuterski monitor ili odgovarajuće podešen TV monitor, koji dopušta direktno pregledavanje animiranog materijala brzinom od 24 kadra u sekundi. Ovo je neophodno da bi bila moguća interaktivna montaža slikovnih činilaca animacije. Finalno prenošenje "filma" na filmsku ili video traku može ali ne treba da koristi iste mehanizme.

Softver:

5) "Jezik" za konstruisanje i manipulaciju statičkih slika.

6) "Jezik" za predstavljanje i specifikaciju slikovnih promena i dinamike menjanja. U ovom tekstu objasnimo metode specifikacije dinamike koja nije moguća sa tradicionalnim medijima za animaciju i koje još nisu obrađene u kratkoj istoriji kompjuterske animacije.

7) Sistem programa koji preobražavaju specifikaciju strukture slike i njene dinamike u sled vizuelnih slika.

8) Sistem programa koji ovaj sled slika ubacuju u pomoćnu memoriju, i odatle ih crpu, i mogućnosti kako za direktno pregledavanje pomoću fidbeka, tako i za prenošenje sa ili na medij koji stalno snima.

Sa razvojem raster grafike ranih 70-tih, uorzo se mogla razviti pokretna raster slika. Rad Vajlija (1967.) i njegovih saradnika Guroa (1971.) i Votkinsa (1970.) obezbedio je izvanrednu podlogu za animaciju ljudskog lica koju je razvio Park sa University of Utah, Odsek za kompjutere (1972.).

Parkov tekst opisuje predstavljanje, animaciju i tehnike prikupljanja podataka koje su korišćene da bi se izvela "realistična" kompjuterski

programirana senčena animirana sekvencija ljudskog lica koje menja izraz. Određeno je približno izračunavanje površine lica pomoću mreže mnogouglova koja sadrži oko 250 mnogouglova ograničenih sa oko 400 duži koje su potrebne da bi se dočaralo realistično lice. Animacija je dopunjena upotrebom kosinusne šeme umetanja koja popunjava kadrove između dva izraza. Ovaj postupak je dovoljno dobar da prikaže mimiku lica. Podaci za tro-dimenzionalno opisivanje izraza lica dobili su se programometričkom upotrebom parova fotografija.

Ljudsko lice je izazov za kompjutersku animaciju iz najmanje dva razloga. Prvo, lice nije kruta struktura nego složena fleksibilna površina. Kako se specifikira pokret takvih površina? Drugo, lica su nam veoma bliska i imamo dobru razvijenu osećaj za to šta je prirodan izraz i mimika lica. Pri mećujemo mala odstupanja od naše ideje o tome kako lice treba da izgleda.

Aktivnosti u okviru kompjuterske animacije toliko su rasprostranjene i široke da ih je nemoguće čak i nabrojati. Postoji velika zbirka kompjuterski proizvedenih filmova od kojih su neki zaista izuzetnog kvaliteta - i ti reprezentativni primerici se obično mogu videti na godišnjim seminarima posvećenima kompjuterima. Od naročito značaja za čitaoca koji žele da steknu uvid u ovaj rani stadijum mogu biti radovi Vitnija (1968.), Ksurija (1975.) i drugih o kojima će biti reči.

Unapredjenje sistema kompjuterske grafike koji bi omogućili osobama sa minimalnim poznavanjem tehnologije stvaranja animiranih filmova opisano je u Hekatornovom tekstu o Grupi za istraživanje kompjuterske grafike na Ohio State University pod upravom Čarlsa Ksurija. Ovde je opisan moćan tro-dimenzionalni sistem kolor-kompjuterske animacije. Ceo sistem sadržan je u minikompjuteru relativno skromnih razmera.

Sistem softvera za animaciju koji omogućava osobama bez predznanja o kompjuterima da svoju ideju animacije razviju kao finalni kolor video produkt, razvila je Grupa za istraživanje kompjuterske grafike. U okviru animacije mogu se stvoriti složeni poliedri

reči, rečenica, biljaka, životinja i drugih bića. Sistem animacije pod nazivom Anima II ima tri osnovna dela: postupak za programiranje podataka koji se koriste za stvaranje bojenih 3-D predmeta, jezik animacije sa jednostavnom sintaksom srodnom pisanom jeziku koja se koristi za opisivanje paralelnih pokreta i prikazivanje transformacija u fleksibilnom, senčencem prostoru, Majersov algoritam koji se koristi na vidljivim površinama i u proračunima raster slike za prikazivanje.

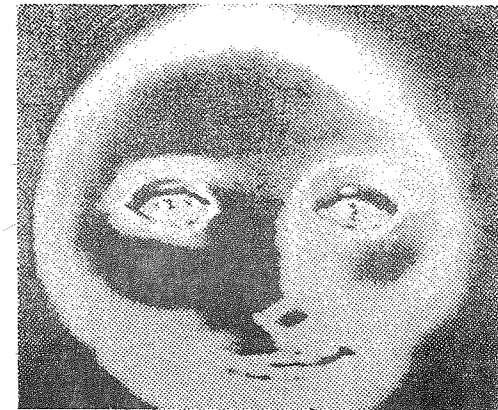
Razvoj kompjuterskog programiranja animiranih "čvrstih" predmeta menja način na koji animator pristupa ostvarenju ideje. Konverzaciona animacija obuhvata crtanje i precrtavanje planarnih slika u svakom kadru tokom cele sekvence. Stvaranje i animiranje slike često podrazumevaju isti postupak. Ali u procesu 3-D kompjuterske animacije, korisnik prvo gradi sliku bojenog predmeta i tek onda ga animira, tako da su ti postupci odvojeni. Pristup 3-D kolor animaciji srodan je onima koji su već otkriveni u drugim oblastima kao što je kinematografija, pozorište ili koreografija.

Sredinom sedamdesetih kompjuterska animacija je počela da izlazi van domena kompjuterskih inženjera i ulazi u oblast profesionalnog filma, što je bio znak njene stvarne zrelosti. Tokom druge polovine 70-tih raširila se primena kompjuterske animacije u stvaranju obrazovnih i zabavnih filmova komercijalnih kvaliteta kako u filmskoj, tako i u televizijskoj industriji.

UMETNICI I KOMPJUTER

LERI KJUBA

Kada je Luk Skajvoker u Lukasovom RATU ZVEZDA leteo u svom ratnom avionu preko kanjona ZVEZDA SMRTI da bi napao termičku metu anihilacije, nije ga vodila snaga, nego pre Leri Kjuba, mladi kompjuterski animator koji mu je pokazivao put. Digitalna animacija koju je razvio Kjuba na platnu je pokazivala diagrame i matematičke modele oblika kanjona, njihove kompjuterske dijagrame i kompjuterske dijagrame fizičke strukture kanjona. Kompjuter je onda naslikao seriju projekcija kanjona u perspektivi iz



koje ga je video pilot koji je tuda leteo.

U Kjubinim filmovima, sinteza umetnosti i tehnologije rezultira vizuelno iznenadjujućim i ubedljivim oblicima. Kjubini oblici i ritmovi, korišćenje percepcije pokreta, i metamorfoze oblika zasnovani su na matematičkim formulama. On koristi kompjuterske programe (određeni sled komandi za obradu podataka) kao "ELEKTRONSKU KIČICU". "SAM PROGRAM JE ORUDJE ZA STVARANJE SLIKA". To je više lingvističko nego fizičko oruđe. Usredsređujem se više na stvaranje prošama nego na korišćenje starih tehničkih instrumenata kao što je npr. optički štampač. Ono što me zanima nije pojedinačni kadar nego pokret, ritam, trajanje koje je u osnovi filma, ili oblik u kretanju."

Leri Kjuba se zainteresovao za kompjutersku grafiku još kao student arhitekture na Washington University u Sent Luisu. Od 1972. studirao je na Kalifornijskom Institutu za Umetnost (Cal Arts). Takođe je radio i sa Džonom Vitnijem Sr., pionikom kompjuterske animacije. Za Vitnija je uradio kompjuterske efekte za film Arabesque (1975.). Program za First Fig (Prva snokva), bio je radjen na Fortranu, kompjuterskom

jeziku koji ne odgovara u potpunosti kompjuterskoj grafici. Ali, u to vreme, to je bio jedini kompjuter koji mu je bio dostupan tokom vikenda. Zahvaljujući ovom iskustvu on je stekao kompjutersko i matematičko znanje koje mu je bilo potrebno za budući umetnički rad. Ovaj sistem mu nije omogućavao da vidi rezultate svoja rada pre nego što prodje nekoliko dana. Ovo se može uporediti sa kompozitorom koji udara dirku klavira i treba da čeka nedelju dana pre nego što zapravo čuje zvuk. Kjuba se onda preselio u Čikago gde je radio na odeljenju za umetnost University of Illinois, matičnoj bazi ČIKASKOG KRUGA KOMPJUTERSKE UMETNOSTI (Džejn Vider, Tom DeFanti, i dr.). Ovde je počeo da eksperimentiše sa kompjuterskim jezikom Toma DeFantija GRASS (Grafički Sistem Simbioze). Novo u ovom sistemu bilo je to da kompjuter trenutno iscrta rezultate programiranih komandi. Kjuba je nastavio sa radom za poznatu komercijalnu kompaniju visoke tehnologije ABEL AND ASSOCIATES iz Los Andjelesa. Programirao je izvanredne zumove koji se i danas mogu videti u mnogim TV reklamama. Krajem 1975. godine zatražili su od njega da napravi kratku sekvencu kompjuterske animacije za film Džordža Lukasa "Rat Zvezda". 1976. Kjuba se zbog ovoga vratio u Čikago da bi ponovo radio sa GRASS sistemom. Trebalo mu je tri meseca da bi napravio dve jednod minutne sekvence kompjuterske animacije, od kojih se samo druga pojavila u filmu. Kjuba je mogao da napravi mnogo složeniju kompjutersku grafiku, koja podseća više na fotografiju nego na dijagram, ali Lukas je želeo da ta simulacija ima kompjuterski pečat. Stoga gledalac vidi kako kompjuterski dijagram simulira Zvezde Smrti u Arto Detoovoj Banci Sećanja, u buntovničkoj sobi za informacije.

U Los Andjelesu 1977. Kjuba je radio sa RAP jezikom za programiranje, u Information International Inc., koji je kasnije postao DIGITAL PRODUCTION. Džona Vitnija Sr. Kada više nije mogao da radi sa RAP-om, Kjuba je pristupio istraživačkom udruženju na odeljenju za umetnost Univerziteta u Illinoisu 1977. Kada je jednom precistio i modifikovao jezik GRASS da bi zadovoljio potrebe Rata Zvezda, Kjuba ga je koristio u pravljenju filma "3/78".

GRASS je predviđen za umetnike koji nisu upućeni u programiranje, s obzirom da kreatori kompjuterskih jezika retko imaju poverenja u matematičko znanje korisnika. Kjuba smatra da je ovo greška. On sam više ceni kompjuterske jezike sa primenom matematičkih modela, jer želi da bude u mogućnosti da kontroliše sliku tokom programiranja.

Posle odlaska iz Los Andjelesa u Čikago, 1978. Kjuba se vratio u Kaliforniju i nastavio da radi na TWO SPACE, što je skraćena za Two-dimensional space (dvo-dimenzionalni prostor), koja zapravo označava površinu, jer površinu karakterišu dužina i širina, što su dve dimenzije. TWO SPACE je izgrađen na osnovu simetričnih oblika površine, izraženo matematičkim jezikom. Iz jednog oblika može se konstruisati 17 različitih vrsta oblika, što su već otkrili islamski umetnici. Kjuba veruje da matematičke transformacije oblika u islamskoj ornamentaciji govore o tome da su u arapskoj civilizaciji UMETNIK I MATEMATIČAR BILI JEDNO. (J. Bronovski, Uspon čoveka).

Kada je završio TWO SPACE 1979. Kjuba je radio kao savetnik za kompjutersku grafiku u Rand Corporation i počeo je da razvija sopstveni fleksibilniji jezik programiranja sa kojim bi mogao da radi kađar sa kadrom. Svaki od Kjubinih filmova urađjen je na različitim jeziku za programiranje koji mu je dopuštao da izrazi neke od ideja, i u isto vreme ga sputavao u izražavanju drugih. Taktična interakcija sa kompjuterom pomoću tipki, joystick-a i light pen-a nije ga mogla zadovoljiti jer njegov rad takodje podrazumeva i korišćenje matematičkih i teorijskih ideja. On smatra svoje filmove nekom vrstom otkrića. On ne koristi kompjuter da bi predstavio već programirane delove slike-priče, nego radije, teži da pronađe na kompjuteru slike koje prevazilaze njegove vizuelne sposobnosti. "Uživam u tome što ne znam kako će izgledati finalna slika. Cela svrha je u tome da se otkrije nešto što obično nemamo šanse da vidimo."

Digitalna kompjuterska animacija koju radi Kjuba i koju stvaraju slike zasnovane na matematičkoj strukturi i programirane pomoću kompjuterskih jezika, nasledje je velike tradicije apstraktnog filma (od V. Egelinga do

Džona Vitnija Sr.). Njegova kompjuterska animacija povlači vezu između vizuelne percepcije i strukture lingvističkih ili matematičkih sistema. Ovo je nova oblast za organizovanje estetskog materijala.

Kjuba naročito veruje u BUDUĆNOST KOMPJUTERSKE UMETNOSTI koja, po njegovom mišljenju, leži u personalnim kompjuterima. Kako vremenom personalni kompjuter postaje sve jeftiniji, dostupniji i popularniji, kompjuterska animacija će biti prihvaćena kao standardna forma komunikacije, likovni razgovor. Uz pomoć personalnih kompjutera kompjuterska grafika će postati popularan način izražavanja i neće više biti ograničena na umetnike, kao što je nekada bilo i sa fotografijom. Na svom početku, u XIX veku, fotografija je isto tako bila komplikovana, skup, polunaučni medij dostupan samo nekolicini umetnika, profesionalaca i bogatih amatera. Danas svako fotografuje i razmena fotografija je postala uobičajena forma komunikacije. Fotografija je postala vrsta univerzalnog slikovnog jezika. Nešto slično odigraće se i u slučaju kompjuterske animacije. Kućni kompjuteri postaću nam bliski kao automobili, telefoni, foto-aparati - ponekad možda opterećujući kada ne funkcionišu kako mi želimo, ali u osnovi ništa čemu bi se suprotstavili.

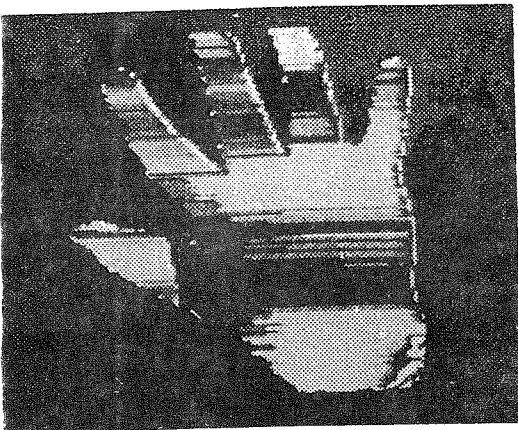
ED EMŠVILER

Ed Emšviler je započeo svoju umetničku karijeru kao slikar i ilustrator naučne fantastike. Posle decenije eksperimentalnog rada na filmu, ranih sedamdesetih, počeo je da radi sa videom. U prvim video radovima koristio je sintetizovane slike kombinujući maštu sa igrom. Kompjuterska animacija u kojoj slika "digitalnom paletom", kulminacija je njegovog iskustva sa filmom i slikarstvom, i to je idealni medij za njegove fantastične i nadrealističke ideje. Poslednji, i tehnički najsavršeniji od njegovih radova je SUNSTONE, koji je stvoren tokom osam meseci u Njujorškom Institutu za tehnologiju (NYIT), gde je smešten jedan od najsavršenijih svetskih sistema kompjuterske animacije. SUNSTONE je jedno od kapitalnih dela kompjuterski programiranog videa i koristi veoma slo-

ženu tro-dimenzionalnost koja se može postići na ekranu. Rad počinje sa sivom površinom nalik kamenu na kojoj se pojavljuje okruglo lice sunca. Ono otvara veoma realistično prikazane oči i smeje se. Površina sunca prska, i iz njegovog lica zrače izvanredne boje izuzetnog intenziteta. U zapanjujućem nadrealističkom produktu visoke tehnologije, ovo se lice onda pojavljuje na jednoj od strana rotirajućih kocke, na čijim su ostalim stranama prikazane pokretne ili zaustavljene slike. Zumirajući na jednu od zaustavljenih, Emšviler pokazuje elektronski pejzaž u kome figura koja šeta postaje serija kontura duginih boja. SUNSTONE ipak izlazi izvan okvira tehnologije i u sebi nalazi svoj smisao. Emšvilerov rad nas podseća na teoriju "hladnog" (hladna površina kamena) i "toplog" (svetlog pulsirajućeg kruga), medija Maršala MekLuana. Koristeći univerzalnu sliku sunca prvobitno skiciranu na kamenu i onda na kockastom satelitu koji se okreće u prostoru on podseća na različite umetničke medije. Emšvilerova figura koja hoda prikazana u seriji zaustavljenih pokreta suptilno podseća na fotografske studije pokreta Edvarda Mejbridža, i na sliku Marsela Dišana "Akt koji silazi niz stepenice". Multidimenzionalna paleta SUNSTONE-a blagonaklono se odnosi prema ranijoj umetnosti i slavi budućnost elektronske umetnosti. SCAPENATES je jedinstven rad - koreografija slika u kojoj elektronske forme igraju sa živim figurama. Pomoću kompjuterske grafike i sintisajzera proizvedena je bogata slikovitost elektronskih dela.

STEINA I VUDI VASULKA

Ovo dvoje umetnika su pioniri video umetnosti stvarane pomoću kompjutera. Steina, koja je sa Islanda, školovala se da postane violinista; rođen u Čehoslovačkoj, Vudi je studirao mašinstvo i radio je na filmu. 1971. Vasulke su osnovali Kitchen, malo pozorište elektronskih medija u Njujorku, koje je postalo glavni avangardni centar za video, performans, muziku i ples. Nekoliko godina kasnije razvili su Digital Image Articulator, kompleksni digitalni kompjuter, koji je osnova njihove produkcije. Mnoge



od njihovih traka služe kao objašnjenje njihovih pionirskih tehnika. Iako su mnoga dela stvarali zajedno, također su radili i na odvojenim produkcijama (Steina svoje radove potpisuje svojim imenom). CANTALOUPE je Steinin dokument esej o dizajnu, konstrukciji i upotrebi Digital Image Articulator-a. Traka je snimljena kada su Vasulke i Šir već osamaest meseci radili na toj spravi. Kao i procesor slika koju je stvorio Den Sandin (vidi SPIRAL PTL, 1981.), Digital Image Articulator je posebno namenjen ispitivanju predstavljanja video slike u "stvarnom vremenu". Dok gledamo digitalne efekte koje je Steina kreirala koristeći sferični oblik dinje kao izvor slika, čujemo njen glas koji daje objašnjenje o mašini. Ona opisuje promenljivu veličinu pokseli (elementi slike), mogućnosti umnožavanja slike, slojeve i boje tonova koji se mogu izvesti na jednoj slici. ARTIFACTS, Vudijev rad, nastavlja sa definisanjem potencijala Imager-a. On se odnosi na slike koje je stvarao Vudi, i na one koje su se slučajno pojavile tokom eksperimentisanja, ustanovljavajući tako saradnju između čoveka i mašine. On transformiše sliku lopte u mnoštvo boja, pikseli, i mrežu linija, a svoju ruku preobražava dok ne dobije magična i nadrealna svojstva.

Izvan studija, njihova slikovnost poprma zastrašujuće razmere. IN SEARCH OF THE CASTLE je istraživački esej u kome se kombinuju Steinine apstrakcije stvarnih slika i Vudijevi digitalni efekti. Snimano je iz kola, a slike su se odražavale na lopti-što

je tema koja se često susreće u njenom skorijem radu-što daje izmenjenu, kružnu sliku. Dok se Vasulke voze kroz ravan pejzaž, vidimo ih u kombinaciji sa okolinom. Zatvorene u ovoj kompjuterskoj lopti, slike koje su snimile Vasulke prikazuju nam se kao elektronsko putovanje. Njihov poslednji, poznati rad, THE CONNECTION, stavlja u odnos Paganinija i Berliozu. Paganinija, E. Guselu i Berliozu svira Ešli.

TOM DEFANTI I DAN SANDIN

Tom DeFanti i Dan Sandin odigrali su značajnu ulogu u razvitku obrade slika i kompjuterske grafike u Čikagu, od ranih 70-tih na ovamo. Sandin, koji je sa nuklearne fizike prešao na video i kompjutere 1972., konstruisao je sopstveni procesor slika. De Fanti je sačinio jezik kompjuterske grafike, nazvan Graphics Symbiosis System (GRASS), koji je kombinovao sa Sandinovima procesorom slika. Zatim je izumeo ZRASS (videti MONTANA, 1982.), kompjuterski jezik koji omogućuje umetnicima direktan pristup kompleksnoj primeni kompjuterske grafike. I Sandin i De Fanti predaju na University of Illinois i stvorili su ove sisteme u nastavne svrhe. Sandinov procesor slika stvoren je da podučava studente o bojama. ZRASS je stvoren da inženjere i umetnike podučava o kompjuterskoj grafici. Ovde je očigledna veza između umetnosti i tehnologije, kao i važnost toga da umetnici imaju direktan pristup složenoj tehnologiji i "real-time" sistemima. Trenutni feedback slika i informacija oslobadja spontanost. SPIRAL PTL je peti iz serije performansa izvedenih i snimljenih u stvarnom vremenu u kojima DeFanti i Sandin zajedno sa drugim umetnicima stvaraju video-sintezu. PTL iz naziva zapravo znači "verovatno poslednji" (Probably the last) iz serije. Spiralna slika bila je glavna preokupacija u njihovom radu mnogo godina. Neki performansi stvoreni su tako što je muzika dodata posle stvaranja slika, a u drugima je zvuk diktirao sliku. SPIRAL PTL je u uskoj vezi sa muzikom Mimi Ševica, koja varira od elektronskih zvučnih signala i glasova svemirske ere do tiših zvukova koji podsećaju na žubor vode. Koristeći procesor slika kao muzički instrument da bi predstavili

varijacije linearne spirale sastavljene od tačkica, DeFanti i Sandin pretvaraju osnovni oblik u neprestano kretanje. SPIRAL PTL predstavlja nam mogućnosti sjedinjenja umetnosti i tehnologije, i intenzivnog prožimanja zvuka i slike.

RIČARD TEJLOR

Kreativni režiser u Magi West Coast-u u Los Anđelesu. Prvobitno je radio za Information International, kompaniju koja je kasnije postala Digital Productions. Specijalista je za Digitalnu Simulaciju Scene, također je i član VMA. Radio je kao tvorac specijalnih efekata za "Tron".

VIDEOGRAM DŽIMI HENDRIKSA

Kućna video kasetna sa Džimi Hendriksom sačinjena je na osnovu VIDEO ARTIST SERIES koja je prikazivana u okviru programa kablovske televizije NIGHT-LIGHT. Između ostalog, na ovom programu je prikazan i SIGNOFF, rad Šaloma Gorevica u kome Džimi Hendriks svira američku himnu. Muzika sa videograma Džimi Hendriksa takođe je izašla i na novoj ploči koja se pojavila u junu 1982. pod nazivom "The Jimi Hendrix" Concerts Album". Na ovoj ploči nalaze se dotada neizdate izvedbe kompozicija FIRE, I DON'T LIVE TODAY, RED HOUSE, STONE FREE, HEARTS, HEY JOE, WILD THING, VOOODOO CHILE, BLEEDING HEARTS, ARE YOU EXPERIENCED, LITTLE WING, HEAR MY TRAIN. Umetnike koji su učestvovali u ovom video projektu odabrali su EAI i VideoGram International prema kriterijumu njihovih sposobnosti da rade sa slikama i zvukom. Svaki umetnik je mogao da izabere koje će kompozicije obraditi.

STEFEN BEK

Počeo je da radi sa svetlošću kao umetničkim medijem dok je bio student na University of Chicago. Nekoliko je godina radio kao tehničar rasvete u studiju za eksperimentalnu muziku ovog univerziteta. Kao stalni umetnički saradnik San Francisco National Center for Experiments in Television, izradio je direktni video sintesajzer, elektronsku spravu koja može stvarati slike bez kamere. U ovom razdoblju, razvoja elektronske sisteme u kojima

bi želeo da primeni video igre i radove koje je stvorio. Na čelu je sopstvene kompjuterske firme, Bek-Tek.

FRENK DITRIH

Diplomirao je iz medijskih studija na Technische Universität Berlin, u Nemačkoj i dobio M.F.A. diplomu sa Programa Elektronske Vizualizacije na University of Illinois u Čikagu. Saradnjivao je u velikim video-kompjuterskim instalacijama i svoje radove prikazivao i distribuirao širom SAD, Japana i Nemačke. Ditrih takođe predaje kompjutersku umetnost na School of the Art Institute of Chicago, na West Coast University i Coast Orange College-u u Kaliforniji.

VISUAL MUSIC ALLIANCE (VMA)

VMA okuplja umetnike koji stvaraju budućnost audiovizualnih medija pomoću elektronike. Rade za industriju (produkcija filmova) u reklame svrhe, za diskografske kuće i u oblasti čiste umetnosti. Ova organizacija postoji oko tri godine i izdaje svoje novine RELAY. Organizuje izložbe, susrete i kongrese. Članovi predstavljaju jedinstvenu smešu umetnosti i biznisa: Džo Bergman je radio sa Dejvidom Bovijem i sada je video režiser za Warner Bros Records. Robert Margulef radio je sa Stevijem Vondercom i grupom Devo. Džon Alison, dobitnik nagrade Emmy za specijalne efekte, radi za "Cosmos". Džin Jangblad je autor "Expanded Cinema", itd.

DREAM QUEST. INC.

Ime je kompanije specijalizovane za specijalne efekte: "Plavi Gram" (u režiji Dž. Badama sa Rojem Šajderom), "Autsajderi", F.F. Kopolle. Skot Skvarjs takođe je radio specijalne efekte za "Bliske susrete treće vrste" (Spilberg). Kompanija pripada VMA.

HOMER & ASSOCIATES

je firma specijalizovana za kompjutersku grafiku i animaciju. Koristi se kompjuterskim jezikom FORIH (koji je programirao Pol Roter) za stvaranje kompjuterskih grafičkih efekata i digitalnih slika. Vlasnik Homer &

Associates je Piter Kon, član Visual Music Alliance, koji je uradio brojne muzičke spotove, slavni "AbraKadabra" Stiva Milera (1982) između ostalog. Ovdje nalazimo kombinaciju avangarde (Visual Music Alliance) i industrije (rok spotovi).

BIL SEBASTIJAN

"Genije boje i boje 20. veka" (Heavy Metal) razvio je sistem elektronskog slikanja prstom, Outerspace Visual Communicator, tj. vizuelni sintisajzer, 1978. godine. Umetnik rukom prevlači preko 400 štampačkih tipki koje izazivaju simetrije i pokrete boja. Video slika se manipuliše putem rotacije, kompresije, zumiranja, itd.

DŽON VITINI, Sr.

1917, rođen u Altadenu, Kalifornija. Studirao je na Pomona koledžu u Kaliforniji.

1939. studirao je muzičku kompoziciju i fotografiju u Evropi i počeo da eksperimentiše sa osmomilimetarskim filmom u Parizu. U tom razdoblju bio je pod jakim uticajem Šenberga, što i sam priznaje.

1941.-45. radio je sa svojim bratom Džejsom na apstraktnim filmovima. Razvio je mašinu za stvaranje sintetičkih svetlosnih i zvučnih efekata za ove filmove. Od 1966. godine radi na razvijanju kompjuterske grafike pod pokroviteljstvom IBM-a. Pored svojih ostalih umetničkih aktivnosti, režirao je određeni broj kratkih filmova za CBS Television, kao i špiče za komercijalne filmove. Sada živi u Kaliforniji.

1967. izdao je zbirku eseja na temu kompjuterske animacije i vizuelne muzike, sa naslovom "Digital Harmony".

SIGGRAPH

Organizacija SIGGRAPH je udruženje specijalne interesne grupe kompjuterskih gradnika za kompjutersku grafiku. Organizacija okuplja više od jedanaest hiljada članova čija su zajednička interesovanja teorija, izrada, razrada, i primena kompjuterske grafike i interaktivnih tehnika u cilju olakšavanja komunikacije i razumevanja između čoveka i mašine. Publikacije, kompleti

slajdova, video tejpovi i katalogi SIGGRAPH-a predstavljaju forum za predstavljanje i širenje aktuelnih istraživanja u kompjuterskoj grafici, kao i njene tehnologije i primene.

Godišnja konferencija ove organizacije, koja podrazumeva i tečajeve, demonstriranje tehnike, izložbe tehnike i umetničkih radova, filmske i video projekcije, predstavlja najznačajniji događaj u ovoj oblasti.

Lokalne grupe SIGGRAPH-a posluju u ovom trenutku na osam mesta u SAD: u Vašingtonu D.C., Princetonu, San Francisku, Delaver Veliju, Nju Englandu, Los Andjelesu, Čikaqu, i Čapel Hillu.

prevela s engleskog
Dubravka Prendić

RAZMIŠLJANJA O MUZIČKOM VIDEOU / I POSTMODERNIZMU / Peter Wollen

Za muzički video se obično smatra da je nastao u Velikoj Britaniji kao promotivno sredstvo ("pop promocije"), i da se pretvorio u internacionalni i televizijski fenomen sa osnivanjem MTV-a (Music Television) u SAD-u, 1. avgusta 1981: bila je to prva dvačasetetvoročasovna kablovska muzička stanica namenjena široj publici.

Ne samo da muzički video postavlja, npr., određeni broj semiotičkih estetskih pitanja u vezi sa odnosom između muzičkih i likovnih izvodjačkih formi, već takođe predstavlja u malom mome kulturne karakteristike koje leže u osnovi ideje postmodernizma. Možemo ih razvrstati u tri skupine. Prvo, dodirne tačke između: 1) umetnosti/avangardne tradicije, 2) masovnih medija, 3) narodne kulture (ili subkulture) i 4) novih tehnologija (uglavnom elektronskih) koje su u vezi sa "eksplozijom komunikacija" i "revolucijom informisanja". Važno je naglasiti da su i umetnosti i masovni mediji sami evoluirali i menjali se u odnosu na narodnu kulturu i novu tehnologiju, a to je povratno uticalo i na promenu odnosa u staroj debati oko avangarde i kiča.

Ovo se veoma jasno može videti u svetu muzike. I muzička industrija i avangarda morale su da se prilagode pojavi nove popularne muzike "odozdo", koja je usledila kao posledica ekspanzije rokenrola i koja se poklopila sa novom elektronskom tehnologijom koja je izmenila i izvodjenje i postprodukciju. Na neki način, muzički video jednostavno predstavlja prenošenje ove pojave na televizijsku industriju, dok se istovremeno video umetnost spajala sa novim tendencijama u muzici (koje je često, kao u slučaju Filipa Glasla ili Lori Anderson, teško okarakterisati kao "pop" ili "avangardu").

Stoga, sam muzički video stavlja u pitanje razdvajanje televizije i video umetnosti koje je nastalo kao analogija polarnosti avangarda (kič, lepe umetnosti/reprodukcije, i književnost/šund. Ono što ih spaja

je eksperimentalna primena novih tehnologija u postprodukciji. Širenje narodne kulture mnogo se posrednije odvija nego što je to bio slučaj u muzičkom svetu, iako bi se i ovo moglo izmeniti ukoliko bi kućna video oprema postala dostupnija u širim razmerama.

Na drugom mestu, radi se o brisanju žanrovskih odrednica i razvijanju novih multimedijalnih formi. Naravno, muzički video predstavlja upravo takvu jednu formu, u kome se kombinuju elementi muzičkog izvođenja "uživo", filma i TV-a da bi se dobila neka vrsta elektronske mini operete ili, drugim rečima, animiran otrot za ploču, sa sopstvenim vremenskim trajanjem i tonskim zapisom. Ovaj čudni spoj koji istovremeno obuhvata i operu i igru doživljava stalno kombinovanje i menjanje svojih raznorodnih elemenata koji nalaze jedan novi spoj da bi se dobilo minijaturno "totalno umetničko delo", da se poslužimo Wagnerovim izrazom.

Medjutim, najznačajnija hibridizacija koju je uslovio muzički video jeste brisanje granica između programa i reklame. Po svom poreklu i, sa stanovišta muzičke industrije, po svojoj funkciji, muzički spotovi su reklamno sredstvo, koje treba da pospeši prodaju ploča. Ustvari, za MTV se često ističe da je udahnila novi život muzičkoj industriji u SAD. Po formi takodje, muzički video ima mnogo dodirnih tačaka sa boljim reklamama, a postoji i ubrzano pretapanje između njih (npr. reklame koje je za Pepsi radio Majkl Džekson).

Medjutim, muzičke spotove TV industrija smatra programima (npr. Max Headroom Show u Velikoj Britaniji, čiji je producent Chrysalis Records). Naravno to je već bio slučaj i sa radiom, gde su ploče programski materijal za voditelja i reklama za diskografsku kuću. Ipak, muzički spotovi su ujedno i reklame za (slika) i uzorci (zvuk) proizvoda koje treba da plasiraju. Istovremeno, sve više postaju konzuma dobra i sami po sebi, koja se mogu kupiti u vidu video kasete. Ovdje se susrećemo sa veoma novim i složenim oblikom interakcije između programa i marketinga.

Osim muzičkih izvedbi, TV emisija i reklamiranja, postoji i četvrti element koji muzički video hibridizira: moćna kretanja. Moda je već odavno u toj vezi sa muzičkim izvođenjem i promovisanjem muzičara u smislu "imidža" - što se može videti na primeru Dejvida Bovija i Malkoma MekLarena koji su prisutni i u muzičkom, i u izvođačkom i u modnom svetu. Takodje se i moda približava performansu jer se tradicionalno hodanje po pisti dopunjuje muzikom, svetlosnim efektima, igrom, pa i zaštitama narativnosti. Muzički video predstavlja kulminaciju ovog trenda.

Treće, tipične forme umetnosti postmodernizma jesu eklekticizam i istoricizam. Njeni karakteristični postupci su prisvajanje, podražavanje i kopiranje. Ona crpe iz riznica slika i reči materijal za parodiju, imitaciju, i u krajnjim slučajevima, plagijat. Kako je Žan Lik Godar jednom rekao: "U film se sve može staviti. Sve treba i staviti u film. Sve je tu i sve je smešno. Zato me TV toliko i privlači". Postmodernizam preuzima modernističke forme kao što su ready-made i kolaž i ubacuje ih u Malroov Zamisljeni Muzej, reciklirajući, ne nadjene predmete, već nadjene slike i fragmente nadjenog teksta.

Izглеda da se odnos između prirode i kulture radikalno izmenio. U doba koje karakteriše sve šire i sve brže množenje znakova svih vrsta, i sama je životna sredina sve više ispunjena znacima, pre no prirodnim predmetima ili zbivanjima. Svet znakova postaje, ne samo "druga priroda", već i primarna "stvarnost". (Navodnici oko "stvarnosti" označavaju brisanje tradicionalnih razlika između stvarnosti i prikazivanja u svetu u kome dominira prikazivanje, što je Bodrijar proročanski opisao).

Kako Bendžaminovo doba "mehaničke reprodukcije" biva zamenjeno našim "dobom elektronske reprodukcije", tendencije koje je zapazio razvijaju se sve dalje. Reprodukovanje, imitacija i citiranje, umesto da predstavljaju vidove tekstualnog parazitizma, postaju komponente tekstualnosti. Ponavljanje i citiranje postaju tipičnim oblicima postmodernističke kulture

delatnosti. Jasno je da je ova pojava odraz ogromnog potencijala uskladištenja informacija koji je nastao prvo izumom fotografije, zatim audio i video traka, i na kraju, kompjutera. Možemo očekivati da će produkcija i slike i zvuka sve više biti pitanje kombinacije i izmena već postojećih slika i zvukova preuzetih iz dostupnih banaka podataka.

Muzički video, sa svojom orijentacijom na tehnologiju postprodukcija i svojim udaljavanjem od prenošenja muzičkog izvođenja uživo, već je prepun citiranja i aluzija, koji idu od imitacije Holivudskih filmskih stilova (film noir, naučna fantastika), preko Metropolisa Frica Langa, do slika preuzetih od Magrita ili Vorhola (kradja i prekradja). Istovremeno, i sama se muzika neprestano reciklira. Tako je, na primer, Fans Malkoma MekLarena "sklepana" smeša opere (Karmen, Madam Baterflaj), rap-a i materijala koji se odnosi na samog autora. Pesme se prave od nadjene muzike, slike od nadjenih snimaka.

Jasno je da postmodernističke forme, kao one što nalazimo u muzičkom videu, zahtevaju i postmodernističku estetiku. Polarizovane razlike između avangarde i kiča, visoke i proste umetnosti, doktrina čistote žanrova, čitavo sazveždje estetskih postavki zasnovano na ideji umetničke originalnosti - sve nam je to beskorisno za na kakvo ozbiljnije bavljenje tako hibridnom i tehnološki složenom formom kao što je muzički video. Čitav sistem slojeva, aršina, hijerarhija, okvira, ograničenja, centara i izvoda mora se nanovo postaviti.

To ne znači da muzički video treba nekritički ili bespogovorno prihvatiti. Pre bi se moglo reći da nužna kritika i preispitivanje zahtevaju nove pojmove i gledišta. Stari kritički pristup naginjao je u praksi ili preteranom kulturnom pesimizmu ili preteranom polemičkom entuzijazmu. Bilo bi isuviše lako dopuniti tradicionalnu estetiku kritikom spektakla i konzumentskih oblika i apsolutno odbaciti muzički video. Suprotno tome, može se uzdizati kao forma koja u zvaničnu TV unosi subverzivni novi vid znače-

nja, koji je povezan sa mladom publikom i subkulturama mladih. Mi jedan od ovih pristupa ne zadovoljava.

Umetnička inovacija uvek je višeslojna. S jedne strane, ona predstavlja prelaznu fazu od jedne estetske ortodoksnosti do druge. U tom smislu, svako modernističko poglavije istorije umetnosti, jednom kada je ustoličeno u muzeju, koncertnoj dvorani ili na univerzitetu, neumitno mora biti stavljeno u pitanje i vremenom prevaziđeno od strane sledećeg poglavlja - tako postmodernizam postaje, u svoje vreme, nova ortodoksnost. Stoga je postmodernizam jednostavno vid umetnosti koji odgovara sledećem razdoblju, koje donosi novu tehnologiju i publiku. S druge strane, umetničke inovacije takodje povlače sa sobom i određeni subverzivni i nagrizajući potencijal koji protivreći ustaljenim estetskim normama i stavlja ih u pitanje, pa čak, ako se ide do kraja, stavlja u pitanje i samu ulogu umetnosti.

Kako je to izrazio Ernst Bloh, čak i muzički video, plitak, bleštav i prerano otrcan, kakav često ispada, ipak sadrži određeni novum, primer nečeg radikalno novog čega još nije bilo. Potrebna nam je otvorena estetika, orijentisana ka budućnosti, da bismo se postavili prema umetnosti koja je još uvek u razvoju, još uvek slobodna od rutine i stereotipnosti. Muzički video još uvek predstavlja polje širokih mogućnosti: za njegovim se identitetom još uvek traga. Bloh je smatrao da je čovekovo postojanje, kao adolescencija, definisano svojim mogućim budućim razvojem, svojim neidentifikovanim težnjama i neiskazanim potrebama. Muzički video predstavlja vid adolescencije postmodernizma. I dalje nosi utopističku mogućnost da se uputio negde drugde, ka nečemu što nije po svaku cenu televizija, već što bi se moglo, jednostavnim pomeranjem figure na šahovskoj tabli, pomeriti u jednu drugu vrstu forme i institucije. Zato muzički video vredi slušati i gledati, teoretisati o njemu i učiti od njega.

preveo s engleskog
Žoran Petković

NAM JUNE PAIK

Prendić Dubravka

Nam June Paik se rodio 1932. godine u Seolu u Koreji. Godine 1949. koreanski rat prisiljava njegovu porodicu da napusti Koreju i preseli se u Hong Kong, gde Paik završava gimnaziju. Godinu dana kasnije, sele se u Japan i Paik se na Tokijskom univerzitetu upisuje na studije muzike, istorije umetnosti i estetike. Studije završava 1956. godine sa diplomom iz estetike i radom o Arnoldu Schoenbergu. Pošto se tokom studija zainteresovao za muziku XX veka odlazi u Nemačku. Tamo studira na Minhenskom i Fraiburškom muzičkom konzervatorijumu, a 1958. pohađa Internacionalni letnji kurs za novu muziku u Darmštatu, gde sreće Johna Cagea.

Posle Darmštata, Paik se nastanio u Kelnu i upisao na tamošnji univerzitet. Počeo je da radi u studiju za elektronsku muziku, u kome je radio i Karlheinz Stockhausen. U Kelnu Paik prestaje sa komponovanjem dodekafonske, serijalne i neserijalne muzike i započinje novu muzičku fazu sa "Homage a John Cage: muzika za magnetofon i klavir". Prvi put izvedeno 1959. godine ovo delo bilo je sačinjeno od kolaža klasičnih muzičkih dela i zvukova nemuzičkog porekla snimljenih na magnetofonsku traku, (tom prilikom prvi put je i upotrebljena ova vrsta kolaža) i neposredno izvedenih radnji sa igračkama, konzervama punim kamenja, jajima, slomljenim staklom, živom kokoškom, motorciclom i vrištanjem.

U tom periodu Paik je izrazio svoju naklonost prema umetnicima Dada kod kojih humor nije bio cilj nego posledica, a Cage koji je u to vreme inicirao oslobodjenje mnogih umetnika, pokrenuo je to i kod Paika, pa u mnogim njegovim ozbiljnim ali i duhovitim performansima iz tog vremena ima šaljivih efekata. Godine 1960. u Ateljeu Mary Baumeister Paik izvodi svoju "Etidu za klavir", i u tom

performansu uvodi komponentu fizičke opasnosti, suprotstavljajući se tradicionalnoj postavci odnosa publike i izvođača, njihovom međusobnom nemešanju i ustaljenom pasivnom prihvatanju scenskog događaja. Ovoga puta izvođač nedvosmisleno nasrće na publiku; Paik skače sa scene i makazama seče Cageovu košulju i odseca mu kravatu, a njega i Davida Tudora poliva šamponom po glavi. Prilikom jednog drugog performansa, na istom mestu, Paik postavlja na scenu motorcicl koji turira za sve vreme dok publika ulazi i očekuje da performans otpočne. Publika shvata da vreme prolazi i, ubrzo, očekivanje da se nešto dogodi zamenjuje svest o opasnosti od ugljen-monoksida koji polako ispunjava prostor. No, Paik se ipak pojavljuje i izjavljuje da je bio u baru i zaboravio na motor. "Kod Paikovih performansa vrlo jasno osećate da svašta može da se dogodi, čak i fizički opasne stvari."-Cage.

Još jedan aspekt njegovih performansa iz tog vremena igrao je značajnu ulogu. Paikov ideal performansa bio je "promenljivost kao neophodna posledica naboja". Stockhausen, u čijem je muzičkom pozorišnom komadu "Original" iz 1960. godine nastupao i Paik sa svojim delima "Jednostavno", "Zen za glavu", i "Etuđe Platonique br.3", primetio je sa divljenjem da Paik svake večeri menja svoj performans.

Godine 1961. Paik je upoznao Georga Maciunasa, osnivača pokreta Fluxus i priključio se njegovim aktivnostima. Fluxus je bilo slobodno arhaično društvo umetnika koji su svojim akcijama, kompozicijama, izložbama i manifestacijama stvorili buntovnički savez protiv prihvaćenih institucija i trendova u visokoj kulturi. Ovaj internacionalni pokret protiv svega što ima veze sa elitizmom, usmeren je ka ukidanju granica između različitih umetnosti, kao i onih između života i umetnosti. Fluxus napušta planirano strukturiranje akcije i uglavnom se ograničava na koncentrisani doživljaj improvizovanog intermedijalnog događaja koji se publici izvodi sa ciljem intenziviranja sposobnosti za čulni doživljaj.

Objekte koji su korišćeni ili nastali tokom hepeninga, performansa ili akcija Fluxusa, u Kelnu je otkupljivao Wolfgang Hahn. Tako se u ovoj zbirci object-arta našla i nekolicina Paikovih radova nastalih u njegovom Fluxus periodu. Godine 1978. te radove je otkupila

Austrijska Republika, i oni su sada izloženi u Beču, u Muzeju moderne umetnosti. Iako izlaganje takvih takvih objekata u muzeju negira ideje Fluxusa, i mađa su oni u takvoj postavci izgubili svoju muzičku komponentu, oni su kompletni kao muzejski eksponati jer zadovoljavaju skulptoralnu formu. "...ja doista nikada nisam radio objekte, bio sam odan ideji Fluxusa, možda čak i više nego neki drugi. Zato se mnogo toga pogubilo, uništilo, ja baš nisam mario...a što se tiče estetskog kvaliteta tih stvari, on postoji zato što ja nisam imao nameru raditi umetnička dela... to su bili otpaci, smeće, koristio sam stvari koje su jednostavno bile tamo, odbačene...prirodne forme su zanimljivije od umetničkih formi. Ja te stvari nisam uopšte stvorio, to je Fait-accomplis art."4)

Paik nudi svojoj publici, koja može aktivno učestvovati, muzičke instrumente na kojima ona sama može proizvoditi zvuke. U muzejskom ambijentu ovakvo ponašanje bi se verovatno nazvalo uništenjem objekta, tako da je muzička komponenta ovih dela prepuštena vibraciji zvučnih efekata, koju su ona bez obzira na njihovo konkretno neispoljavanje na neki način još uvek u stanju da iskažu. Paikova težnja da akustične događaje i vizuelnu radnju i postavku uklopi kao integralne delove svoje umetnosti, i njegovo shvatanje muzike kao sleda tonova, prvobitnih zvukova koji se ne daju lingvistički definisati, postojanje muzike bez zakonitosti harmonije, kao nizova zvukova kakve svakodnevno susrećemo, omogućuju prisutnost ove vibracije.

"Klavier Integral" (1958-63), koji donekle ima sličnosti sa Cageovim "Prepariranim klavirom", zapravo se vrlo bitno razlikuje od ovoga. Cage je modifikovao instrument da bi proširio njegovu funkciju i nanovo definisao njegov zvučni potencijal. Paik posmatra klavir jednostavno kao objekat, između ostalog i zbog toga što za njega, kao Koreanca, klavir ne predstavlja nikakvu kulturnu instituciju. Evropski simbol moderne umetnosti, postrenesansne kulture i statusni simbol buržoazije, upotpunjen je u ovom delu predmetima najrazličitije namene (sijalice, sirene, dopisnice, fotografije, budilnici, komadići stakla, plastične boce, telefoni, lampe, bodljikava žica, ljuska od jajeta...) i izaziva veoma kompleksan

sled asocijacija. Neki od ovih predmeta značajni su u komunikaciji, davanju osećanja vremena, orijentaciji, neki izazivaju agresiju ili odbojnost ili zbunjuju. Svaki predmet ponaosob, postavljen u okviru muzičkog instrumenta jasno definiše i vrednost zvuka koji može da proizvede. I pored agresivnog delovanja koje se očitava na klaviru, i njegovog skoro potpunog uništenja, ipak je kod zapadnog posmatrača sačuvana harmonična predstava o ovom instrumentu. Paikovo upravljanje agresivnosti na muzičke instrumente treba povezati sa njegovim istočnjačkim poreklom koje prihvata ovu metodu kao konstruktivnu, npr. zen učitelji koji motkom po glavi pokazuju svojim učenicima put ka prosvetljenju kad su ovi najzadubljeniji u rešavanje metafizičkih pitanja.

"Urmuzik" ("prvobitna muzika", 1961.) je jednostavni drveni sanduk u kojem se nalaze predmeti kojima se može proizvoditi zvuk. To je muzička kutija koja se suprotstavlja složeno građanim klasičnim instrumentima i kompleksnosti elektronskog muzičkog studija, i ukazuje na neophodnost jednostavnosti. Ovo delo postavlja gledaoca izvan muzičkog konteksta Evrope i suočava ga sa polazištem muzike, onim što o njoj svako može shvatiti.

U delima "Zen za hodanje", "Zen za dodirivanje", i "Zen za TV", Paik koristi najprozaičnije svakodnevne predmete koje kombinuje na takav način da od njih pravi meditativne objekte koji uspostavljaju veze sa pojmovima, mišljenjem i filozofijom. "Zen za TV" je zapravo televizor koji prikazuje jednu jedinu vertikalnu liniju. Svedenost slike predočava posmatraču prvi korak u izražavanju čovekovog apstraktnog mišljenja i upućuje ga na čistu komunikaciju misli podstaknutu jednostavnošću, to delo, zapravo, nisam ja napravio, ono se samo napravilo. Naime taj prijemnik bio je prepariran za drukčiju sliku, ali, kad sam selio televizor iz Kelna na izložbu, nešto se u njemu pokvarilo i pojavila se samo jedna linija. To mi se veoma dopalo. Ja sam ga samo okrenuo: za devedeset stepeni i tako dobio taj krasni TV-oltr. Sećam se da je tog dana, kasno uveče došao Beuys i buljio u njega celu noć." 2)

Povezivanje prozaičnog i filozofskog očitava se u delu "Dichtung und Warrheit" (1961-62), otvorenom starom koferu u kome se nalaze registarska tablica, autocobilčić i autobiografske beleške. Naziv dela uzet je iz Goetheove autobiografije. Ovakvo smišljene objekte, koristili su inače i drugi umetnici Fluxusa koji su u "dišanoske" kofere postavljali predmete i spise različitog karaktera.

"Marilyn Monroe" je objekt nastao u godini njene smrti (1962). Komoda sa novinama u kojima su izveštaji o njenoj smrti i čitulje, kao i njene ploče mogla bi predstavljati revers Warholove savremene ikone i slika njenog mita bila bi kompletna. Dok Warhol prikazuje taj mit sreće potrošačkog društva na način na koji je on komercijalno eksploitan, Paik prikazuje sredstva kojima je mit stvoren i posledice te obmane.

Još 1959. godine, Paik koji je radio u studiju radija u Kelnu (koji se nalazio na istom mestu gde i TV studio), shvatio je da se iste stvari koje se koriste u elektronskoj muzici mogu upotrebiti i za video; u jednom pismu Johnu Cageu on izražava svoje teoretsko i umetničko interesovanje za video i iznosi svoja predviđanja da će i televizija jednom postati umetnost.

Godine 1962. Paik iznajmljuje mali atelje u okolini Kelna, nabavlja polovne televizore, i počinje da radi sa grupom inženjera na njihovom prepariranju. U to vreme razvija horizontalnu modulaciju koja na ekranu rasteže sliku, vertikalnu modulaciju i sliku u negativu. U okviru ovih istraživanja bilo je i veoma komplikovanih zahvata i svaki pojedinačni televizor bio je prepariran na drugačiji način. Ovi televizori su predstavljani u okviru izložbe "Predstavljanje muzike-Elektronska televizija" u galeriji Parnass u Vupertalau marta 1963. godine. Ovo je ujedno bila i prva Paikova samostalna izložba, i na njoj je osim trinaest prepariranih televizora izložio i tri preparirana klavira, sprave za proizvodjenje buke i druge objekte, a sve ovo zauzimalo je dvadeset prostorija. Na izložbi je Joseph Beuys neočekivano izveo akciju u kojoj je nasnuo sekiram na jedan od Paikovih klavira. Ova izložba ujedno je označila i uključivanje TV medija u Paikovo

stvaralaštvo i inauguraciju video umetnosti uopšte. Uprkos tome, i očiglednoj zainteresovanosti publike za televizore, kritika se uopšte ne osvrće na njih, i interesuje se samo za ono što je već "provereno" u okvirima umetnosti, različite objekte, akcije i razbijeni klavir, a Paik odmah po završetku izložbe napušta Nemačku i odlazi za Japan da bi radio sa televizijom u boji. U Japanu Paik sreće inženjera elektronike Shuya Abe, i sa njim počinje da radi na istraživanju načina na koje se može preobrazovati video slika. Paik i Abe konstruišu Robota K-456 sa daljinskim upravljačem, koji hoda, govori i vrši nuždu. "Zamišljao sam ga kao ulično muzičko delo. Mislio sam da bi trebao hodati cestom, sretati ljude i biti trenutno iznenađenje za prolaznike. Kao kratak tuš. Doneo sam ga iz Japana u Ameriku 1965. gde sam ga predstavio na otvaranju drugog festivala avangardne umetnosti. Posle sam ga stavio na ulicu, na Washington Square. Ljudi su počeli vrištati kad su ga ugledali."

Posle godinu dana koje je proveo u Tokiju, Paik se odlučuje da poseti Ameriku. Njujork, posleratni centar umetničkih zbivanja, pre Paika privukao je i druge umetnike, Fluxusa-Maciunasa i Dicka Higgasa, npr., i Paik koji je prvobitno planirao šestomesečni boravak u Americi ostaje tamo za stalno. Kao avangardni kompozitor, on stiže u Ameriku na već pripremljen teren, jer još pre njegovog dolaska, umetnici Fluxusa u okviru svojih aktivnosti izvide i neka njegova dela. Medjutim, njujorška umetnička klima, otvorena za sve novo u umetnosti, podstiče Paika za izražavanje u potpuno novim formama, i on se od samog početka dobrim delom opredeljuje za rad sa televizijom. Televizija koja je našla mesto u skoro svakom američkom domu još ranih pedesetih godina, ima, u vreme kada je Paik počeo sa njenom demistifikacijom, svoje jasno definisano mesto i "image" u američkom društvu. Očnos gledalaca prema ovakvoj televiziji mogao je biti samo pasivni odnos primalca, jer on bukvalno nema nikakvu kontrolu nad onim što gleda, osim mogućnosti da menja kanale u okviru homogenog raspona mogućih programa. Od njega se očekuje da se orijentuje ispred televizora koji daje iluziju trodimenzionalnog narativnog prostora koji prenosi slike iz "stvarnog" sveta, koji je zapravo samo svet koji su korporacije masmedija

izabrale da prikažu, u cilju ostvarivanja svojih komercijalnih interesa. Monopol koji su one držale sa ovakvim odnosom prema tom elektronskom mediju imao je za posledicu popularno mišljenje o televiziji kao masovnom sredstvu zabave, ili radiju sa slikama. Ovakvo mišljenje Paik je smatrao kratkovidim,



i kao umetnik je od samog početka težio da ujedno demistifikuje i promeni medij. U svojim člancima, predavanjima i videotejpovima on se o televiziji izražava kao o novoj tehnologiji komunikacije, sa ogromnim potencijalom, koja označava početak postindustrijskog doba u kome će proizvodnja, organizacija društva i umetničko stvaranje biti bitno izmenjeni. Paik smatra da je elektronski medij televizije jezik koji funkcioniše u socijalnim, kulturnim, političkim i ekonomskim sferama i njegova umetnost se radikalno odnosi prema tom jeziku i stvara složeni estetski tekst koji nanovo definiše televiziju kroz čitav spektar formalnih strategija.

VIDEO SKULPTURA

Blagovremeno uključivanje televizije u Paikovo umetničko izražavanje omogućilo je razvoj od jednostavnijih ka kompleksnijim formama koje ovaj medij može da obuhvati. Video skulptura u svom prvobitnom obliku, onakva kako je predstavljena na izložbi u galeriji Parnass u Vupertalau, predstavljala bi prvi logični korak u demistifikaciji i menjanju televizije. Ona izdvaja

televizor iz uobičajenog konteksta čina, oslobadja ga jednodimenzionalnog okvira u kome je do tada prihvaćen, i umetničkim postupkom mu proširuje polje delovanja. Televizijski aparati, nasumice postavljeni posvuda po prostoru, kojima je manipulisana unutrašnji mehanizam da bi se uticalo na prijem programa, spolja obeleženi flašama i drugim predmetima, okruženi stolicama ili postavljeni tako da se na njima može sedeti, pristupačni za direktnu fizičku manipulaciju, svakako su morali bitno uticati na sliku koju su do tada posetioci ove izložbe imali o televiziji.

Razmatranje odnosa koji gledalac ima prema TV prijemniku nastavlja se i pošto Paik prelazi u Ameriku. Prve video skulpture koje su tamo bile predstavljene bave se upravo ovim problemom. Na svojoj prvoj izložbi u Americi, u New School for Social Research u Njujorku, Paik je izložio deset prepariranih televizora. Ovdje je nastala i njegova poznata video skulptura "TV 'agnet". Paik je zamolio jednog prijatelja da na izložbu donese najveći magnet iz Bellove laboratorije. U toku izložbe, magnet koji je bio predvidjen da se drži i pomena ispred ekrana i na taj način ometa prijem i menja sliku, našao se na televizoru i tu izazvao takvu distorziju prijema koja je stvorila apstraktne svetlosne šare. "TV-i za učešće", konstruisani su 1969. godine i prvi put izloženi u galeriji Howarda Wisea u Njujorku. U ovom projektu gledalac je direktno mogao uticati na sliku koja se pojavljivala na ekranu, proizvodeći zvuke i mikrofoni, što je stvaralo apstraktne šare, ili bi video sebe kao raznobojnu senku.

U ovim video skulpturama takodje je prisutno i istraživanje vremena i prostora. Bilo da je u pitanju jedan ili više televizora, njihov fizički raspored unutar galerijskog prostora sugerira prisustvo ovih kategorija. Oni postaju ujedno i forme oko kojih je moguće kretati se, i površine na kojima se slike pokreću i menjaju. Takvo otvaranje do tada zatvorenog i konvencionalnog medija televizije omogućava njegovo sagledavanje unutar novog sistema koordinata, koji mu daje novo metaforično značenje.

Ubrzo pošto je prešao u Njujork, Paik je otpočeo saradnju sa Charlotte Mooman, violončelistkinjom koja je

bila aktivna u izvođenju nove muzike i interpretiranju avangardnih kompozicija. Iste godine kada je stigao u Ameriku, na otvaranju Drugog godišnjeg festivala avangarde, Paik je izveo svoju "Robotsku operu", sa Charlottom Mooman i Robotom K-456, preko koga je puštena audiokaseta sa pristupnim govorom predsednika Johna F. Kennedya 1961. godine. Ovo je označilo početak njihove saradnje, koja će se ubrzo proširiti i izvan prevashodno muzičkih okvira. Posle saradnje na izvođenju njegovih kompozicija, i zajedničkog aktivnog delovanja u performansima, Paik je započeo proces kombinovanja videa sa performansom da bi stvorio novu formu video skulpture. Prvo delo koje je napravio za Charlotte Mooman, bio je "TV Grušnjak za živu skulpturu" 1979. godine; opisao ga je kao humanizaciju tehnologije putem asociiranja sa odevnim predmetom koji je inače tako blizak telu.

Televizor je ovde izdvojen iz svakog konteksta koji ga je do tada bilo u bukvalnom ili prenosnom smislu definisao. Izvaden iz svoje kutije, tretiran kao i bilo koji drugi skulptorski materijal, TV je ovde preoblikovan u grudnjak, a slike na ekranima su preuzele ulogu odevnog predmeta.

Godine 1971. nastali su "TV Čelo" i "TV Naočare", a 1972. "TV Krevet". I ove video skulpture bile su izradjene za Charlotte Mooman i ona ih je koristila kao sastavni deo svojih performansa.

"TV Čelo" sastavljeno je od tri televizora, dva veća i jednog manjeg, koji su ukomponovani tako da obrazuju oblik čela postavljanjem manjeg monitora u sredinu.

Zaštitne kutije su otklonjene i unutrašnjost aparata je otkrivena. Na ekranima se smenjuju video kolaži Charlotte Mooman i drugih violončelista koji izvide različita dela, slika snimljenih u sudiju ili "uživo",

u izvodjačkom prostoru i video portreti Charlotte Mooman, koja za sve vreme tokom performansa svira na ovom instrumentu. Ujedno i savremena skulptura, tehnička naprava i muzički instrument (koji je Mooman nazvala jedinim stvarnim napretkom u razvoju violončela tokom poslednjih vekova), "TV Čelo" je delo koje u svojoj biti sažima neke od najznačajnijih karakteristika savremene umetnosti-neopterećenosti

tradicionalnim interdisciplinarnim podelama, nesputanošću invencije i multimedijalnu dimenziju. Po složenosti zamisli koju izražava TV Čelo je sigurno jedna od najuspelijih Paikovih video-skulptura.

"TV Naočare", dva minijaturna TV ekrana nameštena u blizini očiju, prikazuju ono što kamera snima u prostoru u kome se nose i sadrže ideju dvosmernog posmatranja.

"TV Krevet", sačinjavaju televizori koji su postavljeni "na leđa" sa ekranima na gore, ukomponovanima u oblik kreveta i pokriveni pleksiglasom. Naziv čela otkriva njegovu funkciju i poziva gledaoca da na novi način pristupi mediju, da uspostavi direktni fizički kontakt sa njim i na taj način sagleda ne samo poruku koju prenosi putem slike, već da ga i telesno oseti.

Ova grupa video-skulptura radjenih za Charlotte Mooman, pored metaforičnog dejstva koje nameće izmenjeni odnos prema televizoru i njegova nova funkcija, koristi i vremenski aspekt videa prožimajući i razdvajajući njegovo i "realno" vreme u kome se skulptura pojavljuje. Ovakav odnos prema vremenu omogućava korišćenje različitih aspekata ovakvog dela-njegovog objektivnog prisustva u prostoru i vremenu u kome je predviđeno da se sa njim obavljaju izvesne radnje, i njegove mogućnosti da se na ekranima smenjuju tejpovi koji prikazuju snimljeni materijal ili ono što kamera snima u prostoru gde je delo postavljeno.

Krajem šezdesetih godina, Paik je inicirao čitavu seriju multimonitorskih video skulptura-instalacija, koje su bile postavljene unutar izložbenih prostora, bez ili sa za to posebno osmišljenim konstrukcijama. Ovakva multimonitorska dela, u kojima televizori tvore neki oblik, ili su postavljene u određeni kontekst koji izaziva specifične asocijacije, utiču na gledaoca da primi i shvati delo na način koji nameće ta nova postavka u kojoj su se televizori našli.

Jedno od prvih ovakvih dela bilo je izloženo 1968. godine u galeriji Bonino pod nazivom "TV Krst". Osam televizora bilo je postavljeno na metalnu konstrukciju u obliku krsta, i na svakom od njih bile su prikazivane igre linija i svetlosti.

U "TV Vrtu" televizori su položeni na zemlju, sa ekranima okrenutim nagore, emitujući raznovrsne sintetične slike,

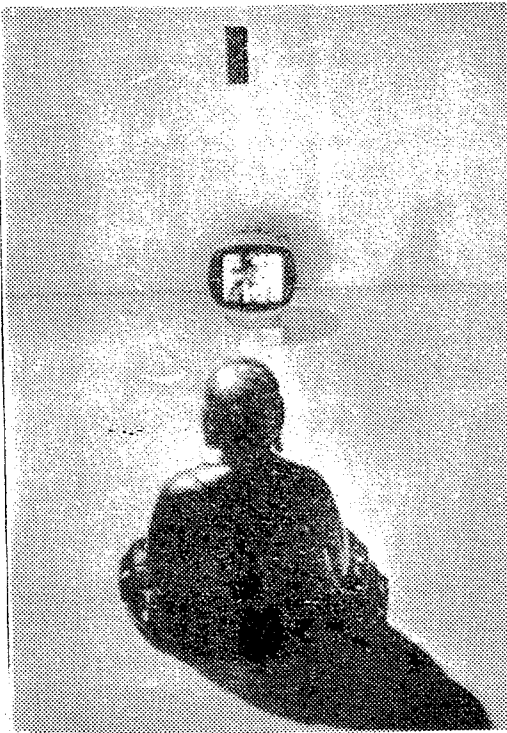
snimljene na videotejpu. Prostor u kome se ovi televizori nalaze posmatra se sa uzdignute platforme i dopunjen je mnoštvom biljaka koje gledaocu zapravo sugerišu da i ove prijemnike, sa svojim raznobojnim ekranima shvati kao organske forme.

Velika video instalacija "Riba na neburiba teško da više leti na nebu...neka ribe ponovo lete", ističe, umesto konteksta koji utiče na promenjeno percipiranje TV-a kao objekta, na šaljiv način promenjeni položaj gledaoca. TV aparati su obešeni na strop, sa ekranima okrenutim nadole, na kojima se smenjuju različiti videotejpovi sa kolažima aviona, iorača i riba. Televizori se mogu posmatrati stojeći, ili ležeći na jastučićima razbacanim svuda po tlu.

Ova grupa radova koja obradjuje prirodnu videa kao medija predstavljanja i instrumentata snimanja, kao svoje najkompleksnije delo donosi instalaciju "Video Ribe". Akvarijumi puni riba postavljeni su ispred serije monitora na čijim se ekranima emituje tejp sa ribama, predočavajući superkompozicijom prožimanje ova dva različita nivoa stvarnosti.

Dve video instalacije ispituju poimanje vremena i prostora, odbacujući sve što bi posmatračevu pažnju skrenulo sa ovog problema. "Mesec je najstariji TV" (1965-76) i "TV Sat" (1963-81), dela su sačinjena jedno od dvanaest, a drugo od dvadesetčetiri monitora. U oba ova dela, koja se posmatraju u zatamnjenom prostoru, slika na ekranu je minimalistička i praktično statična, i svaka se percipira kao deo jednog sleđa koji se mora posmatrati kao celina. U delu "Mesec je najstariji TV", na svakom monitoru vidi se slika nastala manipulacijom unutarnjeg mehanizma TV prijemnika. Oblici koji predstavljaju sled od srpa do punog kruga prate sled mesečevih mena. U "TV Satu", svaki je monitor tako izmenjen da je slika sabijena u liniju elektronske svetlosti. Dvanaest televizora su crno-beli, a dvanaest ih je u boji. Kada se posmatraju u nizu, čitavo delo prikazuje liniju koja rotira od jednog statičnog položaja do drugog kroz dve dvanaestočasovne rotacije. Oba dela svojom jednostavnošću pružaju konceptualnu estetiku koja stvara od svakog TV prijemnika vremen-

sku tačku u okviru fizičkih koordinata rasporeda prijemnika. Jednostavno koncipirane video skulpture "TV, Buda" i "TV Stolica" svode se na korišćenje mogućnosti videa da se na monitoru "uživo" prikazuje ono što kamera snima. U "TV Budi", statua Bude je postavljena ispred monitora na kome je prikazana njegova slika. U TV Stolici, monitor je postavljen direktno ispod stolice i prikazuje ono što kamera snima odozdo, ispod nje, ili kroz obližnji prostor. Buda posmatra svoj autoportret što zaokružuje mediativni pogled u sebe, dok stolica pruža sliku skrivenu od pogleda, ili onu koja se gleda a ne vidi, poigravajući se idejom sedenja na svetu, ili ignorisanja onoga što se dešava kod nas. Komična nota je takodje prisutna u oba ova dela, jer Buda se isto tako može posmatrati i kao obični TV gledalac. Tako, u obe ove video skulpture, Paik istražuje vizuelne rebase i ideje koje podsećaju na Duchampovu šaljivu ozbiljnost.



VIDEOTEJPOVI

Godine 1965. pojavili su se portabl video kamera i rekorder, i Paik koji do tada nije imao načina da zabeleži svoje televizijske radove, videotejpovima odmah proširuje polje delovanja u okviru TV medija. Sa produciranjem videotejpora, Paik najavljuje početak prve popularne televizijske pobune, usvajajući alat komercijalne televizijske produkcije u čisto estetske svrhe. Međutim, i pored velikog uticaja koji su u to vreme imale njegove video skulpture, performansi i tekstovi, prvi period njegovog rada sa videotejpom morao se svesti uglavnom na eksperimentalne radove koje je retko prikazivao, ali koji su kasnije omogućili sintezu koja je od 1972. naovamo dovela do stvaranja nekih od najzanimljivijih i najneobičnijih primera jednokanalnog (tejp za jedan monitor) televizijskog programiranja.

Dosledno sprovođenje istih principa kroz različite forme izražavanja Paik je doveo i do videotejpora. Slučajnost, nasumičnost i neodređenost, mešanje istočne i zapadne misli, dali su osnovu i za ovaj aspekt njegovog rada. Takodje, veliki deo videotejpora, Paik je nadovezao na svoju u performansima, kompozicijama i video skulpturama već ustanovljenu težnju ka aktiviranju publike, ovoga puta TV auditorijuma. Neophodnost suprotstavljanja destruktivnoj prirodi jednostranih i za pasivno prihvatanje smišljenih odašiljačkih sistema elektronskih medija proizašla je između ostalog iz svesti o nesrazmeri između priliva i odliva informacija sa svim svojim filozofskim, političkim i društvenim posledicama 4) - morali bismo biti svesniji situacije u kojoj se nalazimo u eri prezasićenosti informacijama a to znači da je oćabir informacija mnogo škakljiviji posao nego njihovo beleženje. 5)

Prvi videotejp Paik je snimio istoga dana kada je kupio kameru i rekorder. Našavši se u saobraćajnoj gužvi i saznajući da je zastoj nastao zbog prolaska kolone automobila u kojoj je bio Papa Pavle VI sa svojom pratnjom, snimio je kratak tejp parade koji je isto veće prikazao u Kafe a Go-Go, na izložbi Elektronska TV, prprativši ga velikim brojem proklamacija među kojima je bio i do sada često ponavljan iskaz: "Kao što je

tehnika kolaža zamenila uljane boje, katočna cev će zameniti platno."

Prvi Paikovi videotejповi svakako su i najjednostavniji.

Pazličite intervencije vrše se u okviru odabranog materijala koji obradjuje uglavnom neke aktuelne ili same po sebi zanimljive teme. Ovi radovi ističu neki od aspekata sadržaja nesumnjivom prisustvom umetnika koji manipulacijom snimljenog materijala izražava svoj stav prema temi koju obradjuje.

"Varijacije na Johnny Carson Vs. Charlotte Moorman" je videotejp za koji je Paik presnimio TV emisiju sa monitora, i nakon tog preko kotura snimljenog materijala postavio oćoljenu žicu. Tok struje kroz žicu delovao je kao elektromagnet, brišući snimak koji se nailazio direktno ispod nje. Razgovor između Charlotte Moorman i Carsona, koga tobože zgražava "otkačena" avangarda, zanimljiv i smešan kao svojevrstan dokument vremena, pri ponovnom emitovanju isprekidan je kratkim izbrisanim delovima koji se javljaju prvo svake četiri sekunde, a zatim sve većom učestalošću kako se traka bliži centru kotura.

U istom periodu, 1967. godine, kada su teorije Marshalla McLuhana počele dopirati do masovne publike, stvarajući atmosferu u kojoj su se mogli staviti u pitanje osnovni pogledi na massmedie, nastao je videotejp "Varijacije na Georga Balla u susretu sa štampom". Ostavka koju je Georg Ball upravo tada podneo na svoj položaj državnoć podsekretara u Johnsonovoj administraciji bila je putem štampe i ostalih sredstava masovne komunikacije predstavljena kao posledica Ballovog moralnoć neslaganja sa ratom u Vijetnamu. Ispostavilo se međutim, da je pravi razlog tome bilo njegovo ućedenje u finansijsku neisplativost tog rata. U ovom videotejpu Paik predočava mogućnosti TV medija u manipulaciji svojim auditorijumom presnimivši Ballov snimak "uživu" procesom mehanićkog transfera koji mu je omogućio da rućno kontroliše traku presnimka u neravnomernim intervalima što je izazvalo slikovna izoblićenja, narušilo vernost reprodukcije i dokazalo iluzornost pojma "snimka ućivu" na videotejpu.

Sledeći stupanj razvoja Paikovog istraživanja u okviru formi izražava-

nja koje pruža televizijska tehnologija, obeležen je razvijanjem video sintisajzera i producentskim odnosom sa televizijskim kućama.

Godine 1969. Bostonska TV stanica WGBH, omogućila je Paiku da sa inženjerom elektronike Shya Abeom počne sa razvijanjem Paik/Abe video sintisajzera. Ideja za ovaj projekat usledila je kao logićan nastavak Paikovih istraživanja načina na koje se može transformisati video slika. Manipulisanjem unutrašnjih kola televizora mogle su se postići samo vertikalna i horizontalna modulacija i slika u negativu, a za složenije transformacije bio je neophodan televizijski studio. Video sintisajzer, zasnovan prvenstveno na efektu fidebeka i kombinaciji više aspekata video slike koji se mogu kontrolisati regulisanjem voltaže (intenzitet boje i njena nijansa npr. sažeo je u sebi većinu efekata koji su Paiku bili potrebni za afimisanje "low Fidelity" televizije, a koji su do tada bili izvodljivi samo u teško pristupaćnim velikim TV studijima. Afimaciju "low Fidelity" televizije, čiji je razvoj do tada išao samo u jednom pravcu: ka što savršenijoj reprodukciji originalnog signala, on posmatra kao humanizaciju tehnologije približavanjem njenom izvoru. Sa tog stanovišta on povezuje istoriju televizije sa istorijom slikarstva, jer, po njegovim rećima, u zapadnoj umetnosti "od Giotta do Ingresa postoji slavan razvoj ka "high fidelity", da bi nakon toga Monet upotrebio "low fidelity".

Godine 1971. galerija Bonino u Njujorku organizovala je veliku Paikovu izložbu video skulpture pod nazivom Elektronska umetnost III. "TV-i za ućeće", predstavljani na ovoj izložbi bili su dopunjeni i Paik/Abe sintisajzerom, čije su mogućnosti tada prvi put bile prikazane publici, koja je naravno, u ovom kontekstu, bila pozvana da sama ispita njegove mogućnosti kombinovanja verno reprodukovanih i izoblićenih signala kamere koja je snimala "uživu", sa najrazlićitijim čisto elektronskim signalima. Video sintisajzer, u čisto vizuelnom pristupu mediju, mnogostruko je proširio njegove mogućnosti, i kako je to Paik emfatićno, ali i poetićno (stilom koji mu je i inaće svojstven kod predstavljanja dmeta tehnologije i

njenog mogućeg značaja ubuduće) formulisao: "Širokobuhvatni video sintisajzer omogućuje nam da platno TV ekrana uobličimo:

precizno	kao Leonardo
slobodno	kao Picasso
šaroliko	kao Renoire
duboko	kao Mondrian
žestoko	kao Pollock i
lirično	kao Jasper Johns. ⁶⁾

Godine 1968. Fred Barzyk, napredni producent WGBH-TV iz Bostona, pozvao je Paika da zajedno sa grupom drugih umetnika, među kojima su bili Allan Kaprow, Aldo Tambellini i James Seawright, učestvuju u projektu "Medij je medij". U okviru ovog dela, Paik je snimio "Elektronsku operu br.1", i to je bio njegov prvi emitovan rad. Kolaž koji se sastojao iz niza kratkih delova (Nixonovo izobličeno lice postavljeno preko psihodelične gole go-go igračice, elektronski izvedene figure, i apstraktne slike), završen je pozivom na dvosmernu interaktivnu televiziju. "Ovo je TV u kome se učestvuje", kaže glas dok se odvija vizuelno veoma privlačan segment tokom kojeg Paik nalaže gledaocu da zatvori oči, a nakon par sekundi da ih otvori do tri četvrtine itd. Rad se završava time što se gledaocu nalaže da isključi svoj TV prijemnik. Pored toga što se nameće posmatraču time što nudi mešavinu brzog sledećeg slika različito obradjenog materijala i elektronskih slika, ovaj rad svojim završetkom ostavlja gledaoca sa pitanjem ko tu ustvari odlučuje i na osnovu čega se neko rešava da postane pasivni prima-lac TV-a ili umetnosti uopšte, jer je delo "Medij je medij" publici i predstavljeno kao umetničko.

Paikov sledeći projekat za WGBH bila je četvorčasovna emisija "uživo", "Video kamuna" 1970. godine. Ovo je zapravo bilo javno predstavljanje video sintisajzera širokom auditorijumu, prilikom koga je Paik zajedno sa ljudima iz WGBH i ljudima sa ulice manipulirao sintisajzer uz muziku savremenog roka da bi, po njegovim rečima, stvorio "ne kibernetičnu umetnost... već umetnost za kibernetični život".⁷⁾

Kasnije iste godine, Paik je pozvan da učestvuje u TV programu koji su video umetnici napravili zajedno sa Bostonskim simfonijskim orkestrom. U svom prethodno snimljenom segmentu, Paik je za ovu specijalnu emisiju

ilustrovao treći stav Bethovenovog četvrtog klavirskog koncerta. Ovaj kolaž-brzog naizmeničnog smenjivanja videosintisajzerskih slika, elektronskih izobličenja, filmskog materijala i Bethovenovog poprsja, (poznatog podjednako dobro kao i njegova muzika), koje se preobražava bojenjem i izobličava sintisajzerom da bi ga na kraju, u poslednjoj sekvenci u kojoj se pojavljuje išamarala ruka koja ulazi u kadar), završava se scenom u kojoj klavir (igračka) gori dok kompozicija doživljava svoje dramatično razrešenje. U ovom radu Paik pronalazi način da u novoj formi izrazi svoje ideje iz vremena Fluxusa i naklonost ka kaničnom sa ozbiljnim implikacijama, i ovaj kolaž će ustanoviti pravac za većinu videotejpora koje će proizvesti sedamdesetih godina.

Rad sa zvaničnim TV stanicama suočio je Paika sa protivurečnostima koje leže u samoj ideji suprotstavljanja beskompromisne estetike i politike u kontekstu njenog potpunog kompromisa. Ovakav rad podrazumevao je uvek neke od problema koje je bilo teško razrešiti u okvirima već zacrtane forme koju je trebalo ispuniti. Tako je rad na "Prodaji Njujorka", kratkim segmentima ubacivan u noćni TV program, svojom razlomljenom prirodom onemogućavao da ideja bude dorečena. Međutim, konflikt koji proizilazi iz nemogućnosti da u potpunosti poveže videotejporve sa svojim beskompromisnim performansima, izložbama i tekstovima veoma uspešno se razrešava u Paikovom rajstorskom učešću u jednoj specijalnoj emisiji o video umetnosti.

Paik ovom prilikom dokazuje da filozofski kontekst komercijalne televizije ne predstavlja više prepreku njegovoj kontroli i pristupu mediju jer standardno koncipirani intervjui pretvara u veoma uspeli Fluxus performans, u potpunosti zamenivši uloge koje su bile predviđene, i ne dopustivši svome "TV domaćinu" da uopšte zadrži kontrolu nad situacijom. Tokom emisije Paik nedvosmisleno dokazuje nespornost postavke komercijalne televizije predočavajući mnogo zanimljivija i istinitija rešenja putem svog interaktivnog performansa u kome predstavlja i neka od svojih dela. Kao kulminaciju, Paik predstavlja svoju video skulpturu "TV Stolica", u kojoj je u ovom kontekstu TV prijemniku očito

dato mesto WC šolje, a na njegovom ekranu prikazano vođiteljevo lice, koje uz njegovo fizičko prisustvo kontekst "prave televizije" preokreće u apsurd.

Godine 1973. nastao je prvi Paikov videotejp koji ima sve karakteristike njegovog kasnijeg rada na ovom planu. "Global Groove", dinamično i čvrsto režirano delo dokaz je Paikove prve primene prave umetničke režijske tehnike i predstavlja pravu prekretnicu zbog uticaja na tehnološki sa jasnim estetskim ciljem. U "Global Groove" Paik sažima na specifičan način svoj dotadašnji umetnički rad priznajući i ističući doprinose svojih kolega i prijatelja, i prikazujući svoja dela i eksperimente i preokupacije. Charlotte Moorman koja svira elektronski "Video Čelo", Alen Ginsberg koji peva usred sjajnih sintetiziranih boja, kompozicije Karleinz Stockhauzena, John Cage koji priča anegdote, filmovi Roberta Breera i Jud Yalkut, izbor delova svojih ranijih eksperimenata i programa - sve ovo Paik uravnotežuje koristeći tri različite vrste segmenata koji se smenjuju, a koje opisuje kao ravnotežu između tri različita nivoa iskustva koji čine stabilan ljudski život. Stanje budne svesti predstavljeno je u pravom vremenu direktnim prenošenjem slika iz realnog svega; stanje spavanja i sna prikazano je manje racionalnim konstrukcijama koje sadrže sabijene ili produžene vremenske ritmove. Ova dva stanja karakteristična za veći deo životnog i radnog ciklusa, dopunjuju treće, stanje višeg nivoa svesti proizišlo iz karakterističnih momenata izazvanih bilo fizičkim, hemijskim, duhovnim, i li nekim drugim putem. Ovi segmenti najčešće su sagradjeni od hiperkinetskih, sintetiziranih i raznobojnih delića koji izoleđuju kao da izrastaju iz ostale dve vrste segmenata naizgled bez ikakvog plana. Ako se ovde ponovo pomena Paikova izjava "kao što je tehnika kolaža zamenila uljane boje, tako će ekran zameniti platno", postaje jasno da se taj ekran zapravo nadovezao na tehniku kolaža pruživši mu dimenziju vremena koja zapravo omogućuje da se vizuelne umetnosti uvedu varijabilnost i indeterminizam jer po njegovim rečima kao parametri, ove dve kategorije sunerazvijene u optičkim umetnostima, kao što je seks nerazvijen u muzici. 8)

Godine 1973. Paik je dovršio jednočasovni rad "Homage a John Cage", temeljnu studiju najjačeg uticaja koji je pretrpeo, i pravo ođavanje pošte Cageovom jedinstvenom geniju. Između ostalog, ovaj tejp sadrži seriju anegdota koje priča Cage, uzetih prvenstveno iz Cageove kompilacije "Tišina", i performansa "4'33" " koji je izveo pred kamerom na Harvard skveru, i neobični monolog Davida Tudora koji govori o tome kako ga je Cage naučio da koristi svoje mucanje kao zvuk koji nije ništa gori ni bolji od drugoga.

Pošto je ovo delo, posvećeno Cageu ostavilo nenaznačenim još jedan uticaj koji je pretrpela Paikova umetnost, on, zajedno sa svojom ženom Shigeko Kubotom, takodje video umetnikom, počinje da radi na zajedničkom projektu sa Mercom Cunninghamom i njegovim video saradnikom Charlson Atlasom, u kome će se izraziti kako Paikov dug prema velikom koreografu, tako i njihov zajednički dug prema Marcelu Duchampu. Delo je završeno 1978. godine. Tejp "Merce by Merce by Paik" se sastoji od dva različita dela, od kojih je prvi niz kratkih video snimaka igre koju izvodi Cunningham, a koje je snimio Atlas. Paik je svojim intervencijama i režijom načinio od ovih snimaka studiju pojma vremena - vremena onakvog kako ga doživljava igrač u akciji, i relativne prirode vremena kao promenljive komponente video umetnosti. Pred kraj ovog dela ženski glas pita Cunninghama: "Može li umetnost ubijati vreme ili ga koristiti?" Dok njegov lik igra na nebu, on odgovara: "Ne, ustvari je obratno". Ovde se nadovezuje deo tejsa koji su radili Paik i Kubota sa podnaslovom "Merce i Marcel", i koji se kreće putevima koje je svojevremeno umetnicima otvorio Marcel Duchamp svojim filozofskim i duhovnim ponranjem u prirodu umetnosti, a koje je kasnije u igri otvorio Cunningham sličnim shvatanjem te prirode. Nadovezujući se na pitanje na koje je u prvom delu tejsa dat jedan od mogućih odgovora Paik ovde postavlja isto ono pitanje koje je postavio u jednom pismu: "Pol Valeri, ili neko sličan

rekao je da u poeziji postoje samo dva pola (apstraktni i semantički)... da li mislite da smo mi našli još jedan pol...sa svim novim manipulativnim mogućnostima u vremenskom parametru videotajpa...da li smo našli novi pol u VREMENU osim protoka vremena u jednom smeru?" Deo rada sa podnaslovom "Merce i Marcel" počinje segmentom TV intervjuja između Russela Connora i Marcela Duchampa, koji je u nizu tako montiran da se svaki Duchampov iskaz ponavlja u kratkim razmacima, bivajući sve duži kako se javlja. Tejp se nastavlja intervjuom između Connora i Cunninghama iz 1976.godine isprekidanim i izmešanim sa razgovorom Duchampa i Cunninghama dvadeset godina ranije. Režijskim postupkom Paik postavlja vreme u žižu interesovanja, pristupajući mu i obradjujući ga na različite načine i isto tako pokušavajući da definiše njegovu ulogu u umetnosti. Izvrnuto i iskazano vreme, vreme koje se kreće unapred po navljajući se da bi svaki put otišlo sve dalje, dato postupkom umetničke režije, zapravo predstavlja ekvivalent pojmovima na koje se aludira u razgovoru. Delo okončavaju sekvence u kojima Duchamp kaže da je ponavljanje priprema za prihvatanje ideje smrti i da ne postoji nikakvo rešenje, pošto ne postoji problem, i ironični rasplet u kome Duchamp obrće situaciju navodeći da on više voli Man Rayov pristup celoj stvari: "Nema problema, postoji samo rešenje".

Pre nego što je dovršio delo "Merce by Merce by Paik", Paik je 1977.god. dovršio prvu verziju "Gvadalkanalskog rekvijena": "Stari ratni dokumentarci, performansi snimljeni na mestu na kom se odvijala jedna od najkrvavijih bitaka II svetskog rata, a koje je i do danas verno održalo izgled bojnog polja (ovde su uključeni neki delovi standardnog repertoara performansa koje izvode Paik i Moorman, Charlotte Moorman koja izvodi nekoliko različitih dela za čelo, Beuysov komad za čelo, bomba čelo itd.), razgovor sa marincem, veterancem gvadalkanalske bitke, koji se priseća kako je spašavao Johna F.Kennedyja i razgovori sa ostrvljanima koji su aktivni u pokretu za nezavisnost Solomonskih ostrva

sačinjavaju materijal od koga je napravljen ovaj tejp. Kolaž nasumičnog ubacivanja sekvenci različitih tematskih celina ponovo obradjuje vreme u njegovom protoku i iluzijama koje sobom nosi. Visoko razvijeni sistem kompjuterske montaže omogućio je ubrzani režijski postupak kojim se materijal kombinuje i reciklira kroz ritmično pomerljive vremenske perspektive izuzetno zgnusnutim tempom koji predočava prezasićenost informacijama. Paik, u "Gvadalkanalskom rekvijemu", postavlja pitanje istorijske racionalizacije rata, i odgovara sa stanovišta tragičnog posmatrača globalnog konflikta koji je proizišao iz nedostatka adekvatne komunikacije između različitih kultura i ideologija, koristeći formu sličnu "flesh backu", i metafizički pristupajući ovom problemu.

Shvatajući da posebnost vremena u kome se nalazi, a samim tim ni sebe kao umetnika ne može izraziti preživalim umetničkim jezikom - ustanovljenim formama - Paik se od početka svoje karijere odlučuje za put koji ostavlja mogućnosti da se sve negira, razara a zatim ponovo stvara i potvrđuje. Krenuvši od težnje da muziku oslobodi okvira u koje je do tada bila zatvorena, on počinje od njenog kombinovanja sa performansima. Izazvan ustaljenim pasivnim prihvatanjem scenskog doživljaja koje uglavnom odgovara nezaživljavanje sa delom i njegovog potpuno razumevanje, on veoma rano u svoje delo uvodi strategiju interakcije, u prvo vreme agresivnim i zbunjujućim metodama.

U periodu saradnje sa umetnicima Fluxusa Paik će uspostaviti osnovne principe svoga stvaralaštva, proistekle iz Duchampovog i Cageovog pristupa umetnosti - korišćenje nasumičnosti, slučaja i nadjenih predmeta i materijala - principe koji će mu uvek biti polazište u istraživanju novih formalnih strategija. Razmišljajući u prvo vreme o videu kao sredstvu kojim se može zabeležiti muzika, Paik ubrzo shvata da muzika, performans, i video podrazumevaju iste probleme, i u njenu istražuje različite forme koje gradi da bi proširio svoje izražajne mogućnosti.

Sve ove postavke i forme Paikove umetnosti kruniše njegov način izražavanja koji zadržava dovoljnu distancu od svega često prisutnim izraženim humorom koji omogućava lakšu komunikaciju između njegovih dela i publike. Način izražavanja koji je Frank Gilette (video umetnik i fotograf) definisao kao način koji sadrži određenu snagu iska-za koji lebde između uzvišenog i komičnog, udružujući budističku negaciju volje i oslobođenost od određenica, sa rečitim sredstvima, da bi estetskim putem bilo moguće obračunati se sa mučninom apsurdnosti.

Možda sa stanovišta najnovije svetske produkcije u sferi videa Paikova uloga ne izgleda više tako značajna. Danas je video na putu da postane najmasovnija umetnost tehnološke ere, dajući popularnu i neformalnu notu mediju koji se takodje komercijalno jako dobro eksploatiše, kao u slučaju njegove sprege sa pop-muzikom. Ipak, najveći je deo te produkcije direktno orijentisan ka "high fidelity" postupku, bazirajući se na najnovijim tehničkim dostignućima. Paik je pristupio mediju na drugi način: uneo je umetničku neizvesnost slučaja i prelamanje vremena u organizovani svet tehnologije, prvi dokazujući da se može upotrebiti u "prave" umetničke svrhe.

B E L E Š K E

1. Video intervju Sanje Iveković i Dalibora Martinisa sa Nam June Paikom iz 1982. izašao u Štartu od 14.8.1982.
2. Isto
3. Isto
4. Nam June Paik, "Communication art" u Douglas Davis: Events drawings Objects Videotapes, Everson Museum of art, Syracuse, New York, 1972. str.11-12
5. Nam June Paik, "Binghampton Letter", u Nam June Paik: Video 'n' Videology, Everson Museum of Art, Syrac, NY, 1974.
6. Douglas Davis and Alison Simons, The New Television: A Public/Private Art, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1978., str.44
7. Nam June Paik, "Utopian Laser Station", u Video 'n' Videology



8. D.Davis and A.Simons, The New Television: A Public/Private Art, str.40

L I T E R A T U R A

- John G.Hahnardt, Dieter Fonte, David A.Ross, Michael Nyman; Nam June Paik, Whitney Museum of modern Art, Syracuse, New York, 1982.
- Gregory Battcock, New Artists Video, New York, 1978.
- Douglas Davis and Alison Simons, The New Television: A Public/Private Art, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1978.
- Douglas Davis, Events, Drawings Objects Videotapes, Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1972.
- Nam June Paik, Video 'n' Videology, Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1974.
- John Cage radovi/tekstovi 1939-1979, SIC, Beograd, 1981.
- Caroline Tisdall, Joseph Beuys, Thames and Hudson, London 1979.
- Bora Ćosić, Mixed Media, nezavisno autorsko izdanje, Beograd, 1970.

HRONOLOGIJA: Nam June Paik
1956-1980

1956-63. živi u Nemačkoj, od 1961. aktivno radi sa grupom Fluxus, objekte, performanse, muziku.

1963. prva samostalna izložba u Galeriji Parnass u Vupertalu, "Predstavljanje muzike -- Elektronska televizija", izloženo 13 TV monitora sa manipuliranim elektronskim kolima.

1964. odlazi u Njujork i započinje saradnju sa Charlotte Moorman, za koju će kasnije praviti video skulpture korišćene u performansima.

1965. samostalna izložba na New School for Social Research, predstavljen TV Magnet. U Cafe a Go-Go prikazuje svoj prvi videotejp sa Papom Pavlom VI u poseti Njujorku. U Filmmakers Cinemateque prikazuje Videotejp Esej br.1, Zen za TV i Varijacije na temu Roberta Breera.

1966. u Tehnološkom muzeju u Stockholmu izložba "Vizija sadašnjice" sa instalacijom "TV Krst".

1969. vodi eksperimentalnu radionicu pri Bostonskoj WGBH-TV. Radi Elektronsku operu br.1 za polučasovni umetnički program "Medij je medij".

Učestvuje na značajnoj izložbi "TV kao kreativni medij", predstavlja TV Grudnjak za živu skulpturu.

Zajedno sa Shya Abeo započinje sa razvijanjem Paik/Abeo video sintisajzera.

1970. za WGBH napravio četvorčasovnu emisiju "uživo", Video Komuna.

1971. velika izložba video skulpture "Elektronska umetnost III" u Galeriji Bonino, predstavljen Paik/Abeo video sintisajzer, TV Čelo i TV Naočare.

Priključio se TV laboratoriji WNET-TV, i realizovao Global Groove, Svitu 212 i Prodaju Njujorka koja je bila prva emisija laboratorije koja je emitovana.

1972. videotejpovi Studija br.3, Cinema Metaphysique br.1-5, i Elektronski mesec br.2, TV Penis, TV Krevet.

1973. Hommage a John Cage, tejp.

1974. Paikova retrospektiva videotejpova u Everson Muzeju Umetnosti u Sirakuzi. Nastale instalacije TV More, TV Bašta, skulpture Ji Džing TV, TV za promenu, Majestic, Sonatina za zlatnu ribicu, Paper TV, TV Buda. U Galeriji Marte Džekson u Njujorku velika postavka "Riba na nebu - riba teško da više leti na nebu... neka ribe ponovo lete"

1976. u galeriji Rene Block u Njujorku postavka Mesec je najstariji TV.

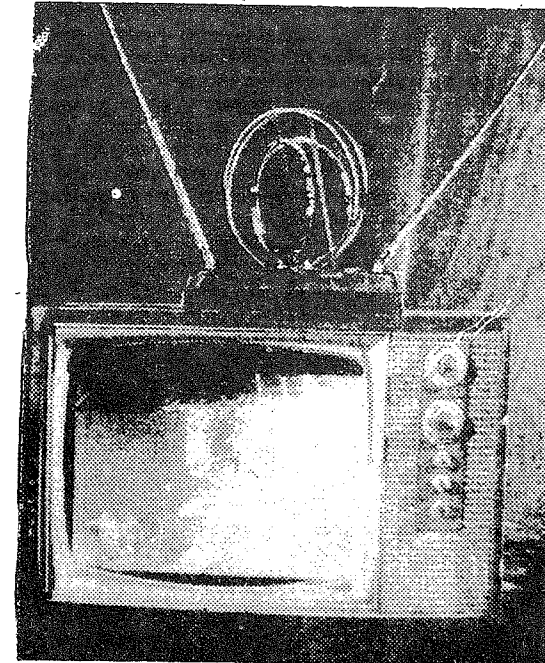
Snima Gvadalkanalski Rekvijem na Solomonskim ostrvima.

1977. u Kelnskom Kunstverein izložba na kojoj su predstavljene TV Ribe, Automatski Rembrandt, video skulptura Trougao sačinjena od TV Bude i TV Rodena.

Prvi Paikov satelitski prenos sa performansima Josepha Beuysa, Charlotte Moorman i Douglasa Davisa, pripremljen za otvaranje "Documenta 6".

Nastali videotejpovi Media Shuttle: Njujork/Moskva, Ne možeš lizati marke u Kini i Merce by Merce by Paik.

1980. videotejp za olimpijadu u Lejk Plesidu.



ELEMENTI I KARAKTERISTIKE IZRAZA U VIDEO UMETNOSTI

Danijela Purešević

I KARAKTERISTIKE VIDEO-TEHNOLOGIJE KAO UMETNIČKOG MEDIJA

1. VIDEO-TEHNOLOGIJA U OKVIRU SAVREMENIH MEDIJA UMETNIČKOG IZRAŽAVANJA

Brojne promene koje je tokom ovog stolecia uslovio razvoj nauke, tehnike i industrije, uticale su na nastanak velikih pomaka umutar svih struktura stvarnosti: društveno-političke, ekonomske, kulturne, ekološke... idući do same jedinke čoveka, čija se percepcija, poimanje prostora, vremena, pa čak i samog sebe bitno menja. Tehnokratija kao dominantna karakteristika savremene zapadne civilizacije, uslovila je da dualitet duha i materije postane jače izražen no u bilo kom drugom vremenu. Tehnička dostignuća i industrijske proizvode široke mase prihvataju idolopoklonički i bez kritičkog stava, tako da to što je zamišljeno da bude orudje i mogućnost postaje krajnji cilj interesovanja konzumentskih masa. Čoveku se nude tumačenja sveta i stvarnosti jedino putem naučnih pojmova. Reagujući na takve odrednice modernog društva izvesne grupe i pojedinci, naročito od 1960-tih godina na ovamo, negirajući industrijsko društvo, traže istinu i smisao života izvan materijalnog, okrećući se mistici i različitim religijama.

Navedene promene višestruko su se odrazile na polju umetnosti. G.C. Argan navodi kako već kod rodnih struja sa početka veka dolazi do postepenog gubljenja razlika između viših i nižih umetnosti, što dovodi do izjednačavanja specifično umetničkih tehnika i onih koje nisu smatrane takvim.1) Izmjenjeni tretman umetničkih materijala rezultovao je time da današnji mediji umetničkog izražavanja obuhvataju gotovo sve zamislive materijale. Takođe se menja sadržaj i status slike, odnosno umetničkog dela.

Počevši od kubizma slika više nije predstava već stvarnost po sebi koju umetnik pravi i unosi u svet. Brze promene dovele su slikarstvo do toga, kako zapaža Herbert Read, da ono postaje i iscrpljuje svoje mogućnosti zaključno sa apstraktnim ekspresionizmom u Americi i enformelom u Evropi, što ima za posledicu to da su se mladi umetnici 1960.-tih godina okrenuli kritici jezika i sadržaja samog slikarstva. Od tog momenta slikari deluju u dva pravca: dok jedni smatraju da se slikarstvo može preispitati i ponovo razvijati samo iz sebe, izvestan broj se okreće drugim izražajnim sredstvima (filmu, performansu, happeningu, videu itd.) 2)

Podvojenost koja je u modernom društvu izražena između duha i materije isto toliko je vidna u odnosu sfera tehnike i umetnosti. Umetnik se na različite načine odnosi prema na novi način struktuiranoj civilizaciji, kritički ili afirmativno, ali bez obzira, bliskost i interesovanje publike za umetnost vidno opada. Umetnici i kritičari se pitaju na koji način i da li uopšte umetnost može uspostaviti komunikaciju sa širom publikom. Herbert Read postavlja pitanje kako je došlo do toga da su moderna društva postala neosetljiva na umetnost 3), a G.Dorfles da li je moguće oživeti stvaralačku delatnost čoveka u industrijalizovanom društvu i da li je u isto vreme može postojati serijska proizvodnja i sloboda mašte 4) G.C.Argan daje svoje tumačenje ovih problema navodeći da tehnika društveno-ekonomske proizvodnje više nije tehnika zanatstva, već je to mehanička i ponovljiva tehnika industrije, i na osnovu toga on zaključuje da tehnika sui generis umetnosti nije drugo do tehnika u zaostajanju, ostatak tehnološkog sistema prethodne i prevaziđjene epohe u industrijskom društvu. On smatra da ako je umetnost nužnost života, onda umetnik treba da se koristi "društvenim" tehnikama kao što njima treba da se koristi i društvo, da bi zajednica mogla prihvatiti vrednosti koje je umetnik stvorio.5)

Početak korišćenja tehnologije videa je praktično prvi radikalni pokušaj umetnika da upotrebe mogućnosti tehni-

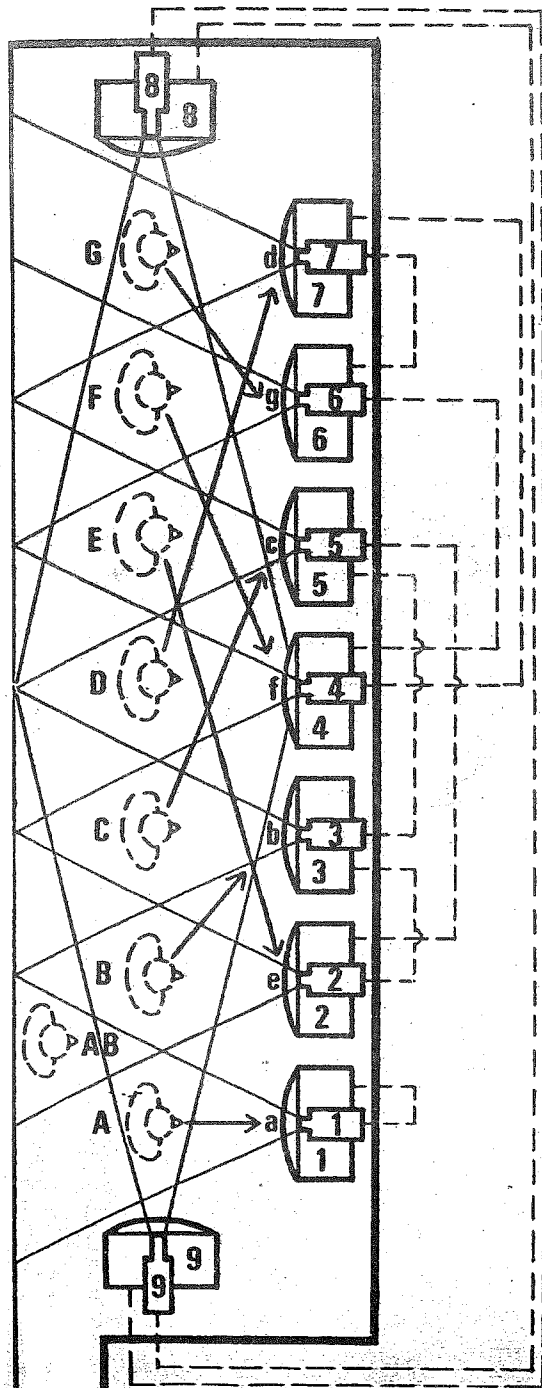
čko-industrijskih dostignuća u realizaciji svojih ideja. U teoretskim razmatranjima mnogi umetnici i kritičari su pridavali videu značaj mesije koji će spasti današnju umetnosti. Sam Nam June Paik je proklamovao 1965.godine prilikom projekcije svoje prve snimljene video trake: "Kao što je tehnika kolaža zamenila uljane boje, tako će ekran zameniti platno". 6) Danas, posle dvadeset godina razvoja, može se konstatovati da video-umetnost još nije probila barijere publike. To je umetnost koja se još razvija i traži sopstveni jezik izražavanja. Uz to, i dalje su prisutni nerešeni problemi oko adekvatne prezentacije publici, tako i uspostavljanja zakona tržišta takvih umetničkih proizvoda.

2. POREKLO I RAZVOJ UMETNIČKOG IZRAŽAVANJA POSREDSTVOM VIDEO- TEHNOLOGIJE

Početak 1960.-tih godina predstavljao je za zapadnu civilizaciju vreme preispitivanja svih normi i odrosa koji su kao posledica novog tehnološko-potrošačkog ustrojstva društva postali nepočnošljivi okviri ljudske egzistencije. Tada su, takodje, pojedini umetnici ili grupe umetnika počeli da preispituju kako celokupno umetničko nasleđe, tako i postojeće društvene odnose. Internacionalna umetnička grupa "Fluxus", za čiju delatnost je vezan početak video umetnosti je, kao to formuliše Bora Čosić: "načela ingeniozne analize besnila ljudskog bitisanja u oblasti "malih radnji", trivijalne svakodnevice, gluposti koja se naziva "radnim danom čoveka".7)

Televizija je početkom 1960-tih godina doživela ekspanziju, a TV prijamnik postaje simbol konzumentskog društva. Televizija je, kao masovno sredstvo komunikacije, bila i jeste bitan faktor u oformljenju načina percepcije i stvaranja slike sveta širokih masa. TV programi nude jedan pristup stvarnosti, često svesno delujući manipulativno i programski u odnosu na publiku.

Shvativši ulogu i funkciju televizije Wolf Vostell, kasnije pripadnik "Fluxusa", je još 1959.godine u Nemačkoj napravio prvi happening posvećen TV-u pod nazivom "Ereignisse für



Millionen". Njemu su usledili brojni TV-dekolazi i hepeninzi, mašam izvodje-ni u galeriji Parnass u nemačkom gradu Wuppertalu. Vostell je korišće-njem slomljenih, pokvarenih ili obojenih TV prijemnika, ili njihovim zakopavanjem u zemlju, želeo da delu-je na aktiviranje publike naviknute na pasivni pristup TV mediju. 111

Nam June Paik, poreklom Koreanac, po obrazovanju muzičar i kompozitor, a takođe pripadnik "Fluxusa", je 1963.godine u Nemačkoj prikazao trina-estomonitorско ostvarenje "Distorted TV Sets". Manipulacijom unutrašnjih kola prijemnika načinio je prvi namer-ni pokušaj remećenja emitovane TV-slike. Neposredno posle toga, po prelasku u SAD, Paik je približavanjem kružnog magneta površini ekrana ostva-rio prve apstraktne TV-slike.

Video-oprema koja je puštena na trži-šte u SAD-u 1965.godine pružila je umetnicima raznovrsne mogućnosti za realizaciju ne samo vizuelnih već i ideoloških postavki. Za umetnike je video-tehnologija predstavljala moćno oružje u borbi za decentraliza-ciju TV-mreže, a takođe i nadu u mogućnost ostvarenja video-revolucije kojom bi oni uspostavili kontrolu nad celokupnom TV-mrežom, čime bi uticali na izmenu ustaljenih percepcijskih mehanizama TV-publike.

Kada je reč o početku korišćenja video-tehnologije u umetničke svrhe, neizbežno je ponovo pomenuti ime Nam June Paika, koje se javlja gotovo uvek kada se govori o začetku različitih pojava u razvoju video-umetnosti (korišćenje prenosne video-kamere i video trake, konstruisanje prvih video sintetizatora, stvaranje video-skulpture itd.). Paik je kupio prenosnu video-kameru istoga dana kada se ona pojavila na tržištu. Vozeći se taksijem našao se u saobraćajnoj gužvi koju je izazvao prolazak Pape Pavla VI i njegove pratnje. Paik je snimio tu paradu i iste večeri, 4. oktobra 1965. prikazan je snimak u Caffé á Go-Go u New Yorku.

Pojavu video-opreme su oduševljeno dočekale i američke umetničke ander-ground grupe. Pod parolom: "Mi smo kibernetička gerila koja se bori protiv perceptualnog imperijalizma... VT nije TV..." 8), najznačajnije

grupe TV-andergrunda: Videofreex, Glo-bal Village, Raindance Corporation i druge, su se putem videa pokušavale suprotstaviti establišmentu. Pretežno dokumentarnim snimcima iz različitih socijalnih sredina, tretirajući pita-nja odnosa u porodici, rasizma, droge, seksa ili nasilja, nastojali su delo-vati posredstvom zvaničnih TV-mreža. Nemogućnost javnog emitovanja nije ih omela da svoje ideje predstavje užim krugovima publike, posredstvom tele-vizije zatvorenog kola.

Sam istorijat razvoja video umetnosti predstavlja zasebni problem. Većina kritičara koja razmatra taj problem izdvađa dve krupne razvojne celine. Stuart Marshall pravi podelu na modernistički i postmodernistički stadij 9), Biljana Tomić obeležava primitivni period i period visoke usavršenosti 10). U oba slučaja se prvi period podudara sa razvojem video umetnosti, do 1980.godine, koja predstavlja opštu umetničku prekretnicu, a karakteriše ga delatnost umetnika koji su počeli da se bave videom posle ili paralelno sa delo-vanjem u drugim oblastima umetnosti. Tu fazu karakteriše izraženi eksperimen-talni duh. Druga faza, od 1980. godine na ovamo, obuhvata delatnost generacije umetnika koja je odrasla sa televizijom i čija su umetnička interesovanja od početka bila usmere-na ka videu, a koja je na osnovu prethodnih eksperimenata izgradila zreliji jezik.

Neophodno je spomenuti da je video-tehnologija imala široku primenu u stvaranju dokumentacije delovanja umetnika konceptuale, body-arta, land-arta, performansa, hepeninga.

3. NASTANAK NOVOG PROFILA UMETNIKA-IZENJERA

Umetnici koji su vodjeni različitim namerama i idejama počeli da koriste video-tehnologiju, suočili su se sa nizom problema proisteklih iz karak-teristika samog medija. Da bi umetni-ci koristili televizijsku i video-tehnologiju u kreativne svrhe morali su upoznati njihove mehanizme funkci-onisanja. S druge strane, da bi realizovali nove vizuelne sklopove u okviru elektronske slike, bili su prinudjeni da deluju na proširenje mogućnosti same tehnologije njenog

stvaranja. Tako je nastala nova generacija umetnika-inženjera koji su, radeći samostalno ili u saradnji sa stručnjacima, konstruisali niz uređaja uz pomoć kojih se mogla redefinisati elektronska slika: sintetizatore, generatore specijalnih efekata, kolorizatore itd. Njihova ostvarenja prethode, slede ili su istovremena sa ostvarenjima stručnjaka koji rade za potrebe zvanične televizije.

Video-sintetizatore karakteriše spo-sobnost stvaranja slike isključivo na osnovu elektronskih komponenti, odnosno bez ikakvih spoljnih infor-macija koje daje kamera. Polje njihovih mogućnosti, koje je veoma široko, obuhvata stvaranje kako apstraktnih, tako i figuralnih predstava. Nam June Paik je, osim već pomenuto manipuli-sanja unutarnjih kola TV-prijemnika i modulacije slike približavanjem magneta ekranu, 1969.godine, u sarad-nji sa inženjerom Shuya Abeom, težeći da razvije precizniji način interven-cije na definisanju elektronske slike, konstruisao jedan od prvih video-sintetizatora uopšte. Taj sintetizator, koji je po savremenim merilima veoma gruba naprava, Paik ovako objašnjava: "Širokoobuhvatni video-sintetizator omogućuje nam da platno TV-ekrana uobličimo:

precizno	kao Leonardo
slobodno	kao Picasso
šaroliko	kao Renoire
duboko	kao Mondrian
žestoko	kao Pollock i
lirično	kao Jasper Johns." 11)

Paikov sintetizator bio je prvi radi-kalni korak umetnika ka suštini televizije. Prekranjanjem instrumenata šire TV produkcije oni su počeli stvarati naprave koje odgovaraju njihovim potrebama.

Od 1967.godine na ovamo u SAD-u se javlja desetak i više aparata koje stvaraju sami umetnici u cilju proširenja mogućnosti definisanja video-slike. Ted Kraynik 1968.godine konstru-ise "Video Luminar", Peter Sorensen "Luminokinetic Paint Set", Thomas Tadlock 1969. godine "Archetron" koji između ostalog pretvara slike u apstraktne kaleidoskopske forme, Eric Siegel stvara "EVS", Stephen Beck dovršava 1970.godine "Direct Video Syntesizer".

Nedavno je veoma uspešan tandem umetnika-inženjera Bill Etra i inženjera - umetnika Rutta stvorio veoma složeni "Scan Processor", sintetizator koji delujući direktno na linije rastera utiče na izmenu treće dimenzije elektronske slike, vremenske dimenzije. Njih dvojica su takodje konstruisali "Intelligent Video System".

Težnja umetnika da crno-belu elektronsku sliku preinače u obojenu ostvarena je putem kolorizatora, koji omogućuje postupak veštačkog bojenja već snimljene monohromne slike na osnovu različitog stepena obojenosti gde svakom stupnju sivog odgovara jedna unapred određena boja. Još 1960. godine, umetnik Eric Siegel uspeo je da dobije televizijsku sliku u boji pomoću aparata koji je sam načinio, nazvajući ga "Color Trough Black and White TV", da bi desetak godina kasnije konstruisao "Dual Coloriser" i "PCS" (Processing Chrominance Syntesizer).

Kolorizatori razlikuju prosečno sedam nijansi, međutim, početkom 1980-tih godina video-umetnik Bill Etra radio je na konstrukciji aparata koji bi mogao razlikovati 64 nijanse sivog i na osnovu toga stvarati slike u boji.

U okviru proširenja mogućnosti projekcije video (TV) slike, Nam June Paik je u saradnji sa video-tehničarem Andy Mannicom 1981.godine realizovao veoma jednostavnu napravu sa ogledalom koje baca na zid kružnu sliku koja se blago pokreće i treperi. Godine 1981. Nam June Paik je sa nemačkim stručnjakom za lasere Horst Baumannom razvio laserski video-sistem pomoću koga se pokretne video-slike projektuju na zidove galerija. Time je omogućeno njihovo neograničeno uvećanje bez gubitka definisanosti i jasnoće slike.

Sve ove primere treba upotpuniti i opravdati njihovo navodjenje izjavom Nam June Paika: "Ako samo dam uputstvo inženjeru i ako sam ne iskusim eksperimente (to je složen proces ispitivanja u praksi) nedostajace mi sve te dragocene pogreške, dobiću samo ono što sam želeo, a izgubiti sva

razočarenja i iznenađenja. Shvatio sam da je slučajni produkt često vredniji od prvobitno zamišljenog cilja."12)

II. OSNOVNI (AUDIO) VIZUELNI ELEMENTI UMETNIČKOG VIDEO-OSTVARENJA

Video-sistem obuhvata nekoliko elemenata: video (TV), monitor, video-rekorder, elektronsku video-kameru, magnet-sku video-traku. Pored toga postoje brojni uredjaji kojima se utiče na definisanje i stvaranje elektronske slike: sintetizatori, kompjuteri, generatori specijalnih efekata, kolorizatori itd. Danas je video-oprema pristupačna, relativno jeftina, laka za rukovanje i uz to poseduje brojne mogućnosti primene u svim sferama ljudske delatnosti.

Video-slika ili videogram je finalni umetnički produkt kod jednonitorske projekcije i konstitucionalni element složenih video-instalacija. Od kraja II Svetskog rata do danas TV (Video) sliku formira 525 ili 625 horizontalnih linija ili 30 ili 25 slika u sekundi. Fluorescentne tačkice, kojih u svakoj sekundi emitovanja postoji oko četiri miliona, definišu elektronsku sliku. Na taj način stvorena slika sveta nije izvrnuta kao u ogledalu već je vidimo onakvu kakva ona u prirodi zaista jeste. Ekran poseduje sopstveni izvor svetlosti, a video (TV) slika je u svojoj estetskoj biti nematerijalna.

Mona da Vinci u svom članku naslovljenom "Video: umetnost vidljivih snova" naglašava nematerijalnost slike praveći paralelu sa psihološkim prostorom: "Mentalne slike ne zauzimaju prostor niti su merljive, one kao i snovi poseduju relativno nisku likovnu definisanost. Gledanje videa može biti nova medijska forma dnevnog ili noćnog snevanja za koje nije neophodan sam čin spavanja."13)

Kao što je slikarstvo od renesanse do moderne epohe težilo ka vernoj reprodukciji slike sveta (high-fidelity), tako ta ista težnja dominira u televizijskoj produkciji, dok je u video-umetnosti izraženije stravljenje ka niskoj vernosti reprodukcije (low-fidelity). Video-umetnost je praktično otpočela serijom rastrojavanja, cepanja i izvrtnanja elektronske slike.

Za razliku od slikarskog dela koje se najčešće definiše u odnosu na formu, oblik, prostor, svetlost, boju, ravnotežu, dinamiku i izraž video (TV) slika, kao i film, poseduju još neke bitne komponente, vreme kao osnovni preduslov kretanja i zvuk. Kada se uopšteno govori o video slici njene najbitnije odrednice bile bi: boja, prostor, vreme/kretanje i zvuk.

1. BOJA

Boja, jedan od osnovnih vizuelnih elemenata, na specifične načine se tretira u okviru elektronske slike.

Prvobitno crno-bela (monohromna) TV-slika definiše se prema sledećim principima: bazirana je na transformaciji optike i elektronike u optiku pri recepciji. 14) Unutar katodne cevi snop elektrona u stalnom pokretu pokriva celu površinu slike, određujući osvetljenost svake tačke.

Televizijska (video) slika u boji, bazirana na naučnim saznanjima iz oblasti optike i dostignućima elektronike, po principima stvaranja veoma je bliska načelima poentilizma koje je postavio Georges Seurat. On je slaganjem mnoštva bojnih tačica predviđao interakciju čistih pigmenta na nivou mrežnjače. Elektronsku sliku u boji postalo je moguće zabeležiti na magnetskoj video-traci tek od početka 1970-tih godina. Ona je određena ne samo stepenom osvetljenosti već i bojom svake tačke na ekranu. Ostvaruje se mešanjem u različitim proporcijama tri boje spektra: crvene, zelene i plave, čime je omogućena rekonstrukcija celokupnog raspona spektra, uključujući crnu i belu boju.

Brojni postupci kojima se može upostaviti kontrola i uticati na definisanje boja elektronske slike omogućili su video-umeticima da ekran tretiraju kao elektronsko slikarsko platno. Bojena slika može se preinačiti u crno-belu i obratno, mogu se kombinovati crno-bele sekvence sa bojnim, može se postići potpuna izmena boja na snimljenom materijalu i kreirati potpuno slobodni bojni odnosi bez informacija kamere.

Primer multimedijjskih projekcija koje u poslednje dve godine radi šime Stri-

man (slika br.2), zagrebački umetnik na polju filma, fotografije i videa, pokazuje kako se veštačkim bojenjem snimljenog materijala izdvaja i naglašava atmosfera koja je u potpunosti drugačija od one koja se može percipirati na neobradjenom snimku.

Bruce i Norman Yonemoto na videogramu "Vault", iz 1984. godine, kombinovanjem crno-belih i bojnih video slika postižu vremensko odredjenje sekvenci.

2. PROSTOR

Elektronska slika se ostvaruje projektovanjem stvarne slike sveta na ravnu površinu čime se dobija dvodimenzionalna predstava. Iluzija dubine prostora je, u odnosu na slikarsko delo ili fotografiju, produbljena prisustvom sprege vremena i kretanja.

Problem prostora u ostvarenjima video-umetnosti je veoma složen pošto u slučaju video-instalacija (video-skulpture, video-ambijenta, video-performansa) prostor dela nije određen samo slikom na monitoru već se takvim postavkama naglašava i stvarni trodimenzionalni prostor kojeg one zauzimaju ili oblikuju.

U slučaju videograma namenjenih za jednonitorsku projekciju koji su načinjeni beleženjem informacija iz spoljnog sveta putem kamere, prostor se tretira prevashodno filmski. Ukoliko su videogrami sačinjeni od apstraktnih ili sintetičkih formi umetnici tretiraju prostor prevashodno na slikarski način, što podrazumeva kako načine ostvarivanja perspektive, tako i naglašavanje plošnosti slike. U okviru jednog videograma često se kombinuju obe mogućnosti.

Video-montaža pruža mnogobrojne mogućnosti kojima se mogu izmeniti ili naglasiti prostorni odnosi, od kojih su sigurno najzanimljivije inkrustracija i superimpozicija.

Douglas Davis je u okviru svog videograma "Numbers" 15), iz 1971. godine, želeći da ostvari utisak istovremenog postojanja različitih pokreta u jednoj ravni, superimponirao tj. naslagao više slika jednu preko druge. Tada je otkrio da je time ostvaren specifičan utisak dubine prostora koji je vizuelno "istinit" nasuprot iluzionističkoj

plošnoj slici filma.

3 VREME/KRETANJE

Einstainovim izučavanjem i obeležavanjem kategorije vremena pojmom četvrte dimenzije, koja je preduslov kretanja i percepcije ostalih dimenzija, pokrenut je niz naučnih razmatranja tog problema. Zajedno sa brojnim naučnim otkrićima, kao što je npr. otkrivanje dinamične strukture atoma, ona su dovela u pitanje i obezvređila tvrdjenje iz prošlosti o večnom univerzumu koji postoji van vremena i prostora.

Drugačiji ritam, poimanje i odnošenje prema kategoriji vremena, uspostavljeno u svim sferama modernog življenja, nalazimo i u likovnim umetnostima. Slikari kubizma su težili stvaranju slike na osnovu sagledavanja predmeta iz više tačaka gledišta. Praktično, time su oni želeli stvoriti predstavu koja obuhvata zbir percepcijskih sekvenci nastalih kao proizvod kretanja u vremenskom okviru. Futuristi su težili da na svojim slikama direktno likovno predstavljaju fenomen kretanja i vremena.

Video, na isti način kao TV i film, ritmičnim sledom slika u vremenu ostvaruje iluziju kretanja. Takođe, on poseduje raznovrsne mogućnosti manipulisanja vremenom.

Stvarno vreme (real-time), koje je jednako vremenu snimanja i vremenu emitovanja, podrazumeva dve mogućnosti. Prvo, stvarno vreme u samom trenutku trajanja koje se moglo reprodukovati jedino posredstvom direktnih TV-prenosa, video ostvaruje putem sistema zatvorenog kola u bilo kom prostoru. Slika, koja se na ekranu javlja sa vremenskom neposrednošću odraza u ogledalu, stvara paralelnu stvarnost. Ta mogućnost se često koristi pri realizaciji nekih vidova video-instalacija (video-performansa, video-skulpture, video-ambijenta). Drugu mogućnost predstavlja emitovanje stvarnog vremena ranije snimljenog materijala, dakle snimaka bez rezova i kadriranja.

Pored toga, video-montaža pruža beskonačne mogućnosti ispitivanja i stvaranja različitih vremenskih odnosa. Superimpozicijom (preklapanjem slika), osim postizanja već spomenutih prostornih efekata, ostvaruje se preklapa-

nje dve ili više vremenskih radnji.

Video-umetnici često u svojim radovima ispituju medjuzavisnost vremena i kretanja. Videogram "Limite: le lac" Jean Ottha 16) prikazuje pejisaž u okviru koga se ne odvija nikakvo kretanje niti radnja. Takvim delom, koje ima svoje vreme emitovanja, umetnik se svesno suprotstavlja onome što video kao medij omogućuje, u ovom slučaju to je kretanje.

Nam June Paik u pojedinim video-instalacijama, takođe upotrebom statičnih video-slika, direktno ispituje odnos i raščlanjava svrgu vremena, kretanja i prostora. U dvanaestomonitorskoj instalaciji "Moon is the Oldest TV" (1967.1976.) svaki ekran prikazuje po jedan oblik iz prirodnog sleđa mesečeve mene, od srpa do punog kruga. Na sličan način je realizovana ideja dvadesetčetvoromonitorске instalacije "TV-Clock" (1963-81.) 17) Sam Paik iznosi svoje shvatanje vremena: "Mislím da shvatam vreme bolje od video-umetnika koji su se pre toga bavili slikarstvom ili skulpturam. Muzika je manipulacija vremena. Sve muzičke forme imaju različitu strukturu i gradju. Kako slikari shvataju apstraktni prostor, tako ja shvatam apstraktno vreme." 18).

Dominique Belloir je u okviru videograma "Memory" (1979.) 19, postavljajući specifičnog sleđa sekvenci, pokušala da rekonstruiše funkciju psihičkog sistema pamćenja i propratnog fenomena isključivanja pojedinih elemenata percipiranih u spoljnom svetu pri formiranju tog sećanja. Praktično, time ona ispituje fenomen mentalnog zgušnjavanja vremena.

Shigeko Kubota u svojoj video-instalaciji "Nude Descending a Staircase" (1976.) 20) (sl.3.) istomenu sliku Marcel Duchampa realizuje u vremenskoj dimenziji, postavljajući četiri video-monitora u drveni okvir u obliku stepeništa, gde svaki monitor predstavlja jedan stepenik, dok se video-slika devojke koja silazi niz stepenice u pravilnom ritmu prebacuje sa jednog na drugi monitor.

Navedeni primeri razradjuju na nekoliko karakterističnih načina probleme vremena i kretanja. Medjutim, svaki pojedinačni video-rad tretira ovaj problem na sebi svojstven način.

4. ZVUK

Prilikom analize ostvarenja video-umetnosti neophodno je uzeti u obzir elemenat prisustva zvuka. Zvuk pridodaje različite konotacije određeni vizuelnim sekvencama i ima veoma bitan uticaj u definisanju celine video-ostvarenja. Zvuk može biti snimak postojećeg prilikom snimanja slike, ali je u većini slučajeva kasnije pridodat. To mogu biti neartikulisani ili artikulisani zvuci, govor, različite muzičke forme i žanrovi, tonski sklopovi proizvedeni posredstvom muzičkim sintetizatora, ritam-mašina itd.

Propratni tonski materijal videograma "Terra degli Dea Madre" (1984.) Marine Abramović/Ulay sastoji se od monotono izgovaranih reči izmišljenog drevnog jezika, koji tokom trajanja cele trake pojačava njen meditativni karakter.

Isključenjem tonskog elementa, kao npr. u okviru jednog Nan Hooverovog videograma iz 1983. godine, naglašava se čista vizuelnost dela.

Navedeni elementi umetničkog videodela predstavljaju osnovne zajedničke karakteristike. Medjutim, u slučaju pojedinačnih dela, može se pristupiti složenijoj analizi koja uzima u obzir mnogo veći broj odrednica.

III. NAČINI REALIZACIJE I FORME IZRAŽAVANJA U VIDEO-UMETNOSTI

S obzirom na širinu područja koje obuhvata kategorija video-umetnosti neophodno je načiniti osnovnu sistematizaciju takvih ostvarenja na osnovu načina realizacije i formi izražavanja.

Prema René Bergeru, kritičaru i istoričaru televizije, sva video-ostvarenja spadaju u kategoriju mikro-televizije, koja za razliku od makro i mezo-televizije, omogućuje svakom pojedincu da pravi svoju emisiju. 21)

Video-produkcija uopšte, obuhvata tri krupne celine:

1. Video-film - odnosi se na dugometražni film pravljen za bioskopsku prezentaciju, presnimljen na video kasetu.

2. Video-spot, odnosi se na muzička ili šira video-ostvarenja kratkog vremenskog trajanja čija je svrha komercijalna ili reklama. I pored takve namene tu često nailazimo na takve vizuelne sadržine koje uopšte nisu zanemarljivog kvaliteta. Takođe, većina video-spotova preuzima efekte i sadržaje nekomercijalnih umetničkih videograma.

3. Video-umetnost-koja je ovde predmet razmatranja.

J. Robakowski izdvaja osnovne metodičke oblike video umetnosti, koji se mogu međusobno preplitati, biti medjuzavisni ili se uzajamno isključivati.

1. Beleženje umetničkih događaja (Huebler, Long, Oppenheim, Kaprow).

2. Neposredno beleženje umetničkih razmišljanja (Acconci, Beuys, Boltanski, Lüthi, Rainer).

3. Pokušaj proširenja tehničkih mogućnosti (De Witt, Sieges, Tambellini, Piene, Paik).

4. Istraživanje strukture TV-a (Kaprow, Export, Ruthenbec). 22)

Pod samim pojmom video-umetnosti često se nailazi na kontradiktorna i nejasna određivanja, kako u pogledu estetskog sadržaja, tako i sredstava, načina ostvarivanja i definisanja samih formi kojima se umetnički sadržaji predstavljaju.

Evidentno je da dela koja se svrstavaju u kategoriju video-umetnosti nisu ostvarena isključivo i posredstvom same video-tehnologije, već su uključena i dela ostvarena intervencijama na TV-prijemniku (redefinisane TV-slike, okretanje uključenog aparata prema zidu, zakopavanje prijemnika u zemlju i bojenje, ili jednostavno korišćenje samo njegove spoljne kutije koja se ispunjava drugim sadržajima). Dakle, video-umetnici prevashodno koriste kao izražajno sredstvo mogućnosti televizijske i video-tehnologije u čisto estetske svrhe.

U literaturi se pojavljuju različiti termini, često neusaglašeni, koje su smislili sami umetnici, kritičari i organizatori, kako bi uspostavili razliku između različitih načina ostvarivanja i formi video-izraza. Tako susrećemo određjenja kao što su: video-instalacija, instalacija zatvorenog kola, video-objekat ili video skulptura, video-ambijent, video-performans, multimonitorska instalacija, multikanalna instalacija, video-konstrukcija, multimedijalni ambijent ili instalacija, video-teatar, video-koncert, video-kabare itd.

Pri sistematizaciji ovih pojmova treba izdvojiti dve krupne celine u okviru kojih se ostvaruju finalni umetnički video-proizvodi., To su: video-instalacije i video-trake.

1. VIDEO-INSTALACIJE

Video-instalacije najčešće mogu biti ostvarene kao: multikanalne, multimonitorske i instalacije zatvorenog kola, a kao takve biti konstitucionalni elementi neke od formi video-izraza: video-skulpture, video-ambijenta, video-performansa itd.

A/. Prema načinu na koji su ostvarene, izdvajaju se tri dominantna realizaciona sklopa video-instalacija:

a). Video-instalacije zatvorenog kola

Televizijski (video) sistem zatvorenog kola podrazumeva da se emitovani signal ne prenosi vazдушnim putem već kablom koji ga šalje do monitora. U većini instalacija zatvorenog kola u kojima se slika snima i emituje u isto vreme, prostor je taj isti u kojem se nalazi posmatrač, odnosno kamera.

U prvim primerima primene instalacija zatvorenog kola u umetničke svrhe, one su upotrebljene kako bi uključile posmatrača u samo delo. Time su uspostavljeni različiti ikonografski, bihevioristički i vremenski odnosi.

U video-ambijentu ostvarenom na ovaj način, "Heuschrecken" (1970.), Wolf Vostela 23), predmeti postavljeni ispred monitora, na kojima se emituje njihova slika, a koji sadrže izvesne aluzivne konotacije (destrukcija, smrti, i katastrofe), smenjuju se sa slikama

prisutnih posmatrača koje se ponavljaju.

Posmatrač može biti i jedini protagonista dela što je slučaj u seriji instalacija Bruce Naumana "Video-Corridor" (1968-70.) 24), Peter Campusovim "Anamnesis" (1973-76.) 25), David Hallovoj "Progressive Recession" (1975.) 26) (sl.4.) itd. Takve instalacije, specifičnom postavkom kamera i monitora, stvaraju neobične prostorne odnose, naglašavajući prozjiciju i učešće posmatrača, čime se menja njegove percepcija samog sebe.

Bill Viola u instalaciji "He Weeps for You" (1976.) 27) prikazuje na monitoru blago deformisanu sliku posmatrača snimljenu kamerom fokusiranom kroz kap vode koja se uvećava i pada, da bi je zamenila druga, čime se slika stalno modulira.

Često se posredstvom instalacija zatvorenog kola emitovana slika na monitoru suprotstavlja samom objektu snimanja. Takve su tautološke instalacije Nam June Paika: "TV-Buddha" (1974.) i "TV-Thinker" 28) (sl.5.) gde statue Bude i Rodinovog "Misioca" postavljene ispred monitora kontempliraju same sebe na ekranu.

Instalacije zatvorenog kola u okviru kojih se slika istovremeno snima i emituje, gde stvarnost i njeni stvarni ili modulirani odraz postoje uporedo, poseduju jak elemenat zaokruženosti i samodovoljnosti. Takve, one su veoma često korišćeno sredstvo u ostvarivanju pojedinih formi video-izraza.

b). Multikanalne video-instalacije

Takve instalacije podrazumevaju emitovanje različitih video-slika (kanala); na dva ili više monitora. Multikanalne instalacije uvek moraju biti multimonitorske. Izdvajaju se dve vrste multikanalnih instalacija:

1. Kada su svi monitori postavljeni u jednu ravan, tako da se posmatrač umesto ispred jednog ekrana nalazi ispred "mozaika", načinjenog od više ekrana. U drugim audio-vizuelnim medijima to se naziva multiprojekcija ili polivizija.

2. Kada su monitori postavljeni na različita mesta u prostoru, tako da

posmatrač mora sam utvrditi način i redosled posmatranja ili to na neki način nameće sam umetnik.

c). Multimonitorske video-instalacije

Za ostvarivanje takvih instalacija neophodna su dva ili više monitora. Multimonitorska instalacija može biti jednokanalna (kada se na svim monitorima istovremeno emituje ista slika) i multikanalna.

Primer jednokanalne multimonitorske instalacije je "TV-Sea" (1974.) Nam June Paika 29), gde mnoštvo monitora raspoređenih po podu prostorije prikazuje isti snimak morskih talasa.

Nasuprot tome "The Last Ten Minutes" (1976.) Antoni Muntadasa 30) je multimonitorska multikanalna instalacija u okviru koje umetnik konfrontira snimke poslednjih deset minuta TV programa u tri različite zemlje, trima scenama snimljenim na ulicama tih zemalja.

Nam June Paik koristi mogućnosti multikanalnih i multimonitorskih instalacija u velikom broju svojih video-skulptura. "TV-Cross" (1968.) je načinjen od osam TV prijelnika postavljenih na metalnu konstrukciju u obliku krsta, dok svaki od tih monitora prikazuje različite igre linija i svetlosti. Slično su ostvareni "TV-Bed" (1972.) (sl.6), "TV-Bra" 31) (sl.7.) itd.

Multimonitorske i multikanalne video-instalacije u svim svojim mogućim varijantama mogu biti konstitucionalni elementi različitih formi video-izraza.

B/. Najčešće realizovane umetničke forme izražavanja posredstvom video-instalacija su:

a). Video-ambijenti

Ambijenti ili envjoiementi uopšte, definišu se kao umetnički oblikovan prostorni sklop koji potpuno opkoljava posmatrača i uvlači ga u trenutak umetničkog oblikovanja, čime se stvara realnost koja kod posmatrača proizvodi određenu duhovnu reakciju. 32) Ostvarivan na raznovrsne načine tokom poslednjih decenija, njegovom sintezom sa videom stvorena je nova umetnička forma. Peter Frank je tu novu formu nazvao "video-monitor environment", de-



finišući ga kao "raspored predmeta u prostoru u kome su slike koje se javljaju na monitoru u središtu pažnje i zasigurno raison d'être celog sklopa". 33)

Video ambijenti se mogu ostvariti na različite načine: kao jednomonitorski, jednokanalni, multimonitorski, multikanalni, posredstvom sistema zatvorenog kola, pri čemu su monitori različito postavljeni i raspoređeni, a video-slike imaju raznoliki sadržaj.

Pre svega, možemo u odnosu na način realizacije razlikovati dve kategorije video-ambijenta: one koji na monitorima prikazuju unapred snimljene sadržaje i takve koji direktnim snimanjem uključuju sliku posmatrača u delo.

Kao primer prve navedene kategorije često se navodi video-ambijent Paul Kosa "rEvolution: Notes for the Invasion-MAR MAR MARCH" (1971) 34) (sl.8). Centralno mesto te postavke zauzima govornička katedra na kojoj se nalazi pisarać mašina sa svega pet slova (M, A, R, C, H), i pored nje veoma mali monitor koji emituje sliku horizontalno podeljenu u dve zone: u gornjoj koraća žena u raznolikom ritmu, dok donja prikazuje u gro planu kutiju pisarać mašine. Čovek koji sedi za

pisačom mašinom pokušava kucanjem da prati ritam koraka žene na ekranu, udarajući u stalnom ponavljanju MAR MAR MARCH. Pod prostorije pokrivaju drvene grede postavljene odredjenim redosledom, tako da je posmatrač koji se približava centralnom postolju prinuđen da preskačući grede sledi dati ritam. Takav video-ambijent nameće izvesne stilizovane, simboličke načine ponašanja, noseći poruke na više nivoa (vizuelnom, audio, fizičkom, literarnom, simboličkom) čime je onemogućena pasivnost posmatrača.

Veoma zanimljiv, i ujedno realizovan veoma jednostavnim sredstvima je jednomonitoriski jednokanalni video-ambijent Rober Welcha "Evert Stenmark Piece" (1974. 35) (sl.9.). Monitor, postavljen na dnu dugačkog cevastog proreza pokrivenog leđom, emituje snimak priče čoveka koji je bio zatrpan lavinom osam dana.

Nam June Paik u realizaciji video-ambijenta "TV-Garden" (36) TV-prijemnike položene na zemlju, koji emituju raznovrsne sintetične slike, postavlja između gledaoca sugerišu da ove prijemnike shvati kao organske forme.

Prizor veoma složenog video-ambijenta koji uključuje posmatrača u delo je "Recessive Recesion" David Halla (sl.4.). Ta video-instalacija ostvarena sistemom zatvorenog kola sastoji se od devet kamera, postavljenih duž prostorije, koje su nepravilnim rasporedom vezane sa monitorima. Posmatrač koji se kreće tim prostorom vidi svoje slike u nepredvidljivom sledu na različitim monitorima.

b). Video-performans

Performans uopšte, je široka kategorija umetnosti koja obuhvata raznolike aktivnosti, manifestacije, stilove i namere koje umetnik ili grupa umetnika izvodi pred publikom, uživo. Shodno tome, video-performans je takodje široka kategorija koju je veoma teško striktno odrediti. Najčešće se video-performans određuje kao spoj videa i akcije izvedene uživo, odnosno kao simultana upotreba videa i performansa. 37) Pritom, slika na ekranu prikazuje subjektivnu viziju umetnika. Ta slika se ostvaruje ili trenutnom

fizičkom akcijom umetnika u sadejstvu sa video-kamerom, ili nju čini prethodno snimljeni materijal koji se emituje paralelno sa akcijom umetnika.

U okviru video-performansa Dan Grahama "TV Camera/Monitor" i "Salto Mortale" (1978.) (Urlike Rosenbach 38), slike na ekranu su posledica fizičke akcije umetnika koji u trajanju performansa drže kameru u svojim rukama kako bi preneli svoju subjektivnu viziju na ekran.

Neki autori predlažu definiciju video-performansa koja ga ograničava na akciju koju publika može doživeti jedino posredstvom instalacija zatvorenog kola. Primer takvog video-performansa je "Claim" (1971.) (Vito Acconcia 39), karakterističan za određeni period njegovog stvaralaštva u okviru kojeg on simboličkom odbranom teritorije čini pokušaj artikulisanja fizičkog i mentalnog prostora. Akcija se odvija u dva susedna prostora iste gradjevine, povezane stepenicama a odvojene vratima. Posredstvom sistema zatvorenog kola omogućeno je posmatračima, koji se nalaze u jednoj prostoriji, da vide drugi prostor u kome se pri dnu stepeništa nalazi Acconcia. Sa povezanim očima i gvozdanim štapom u ruci on brani svoju teritoriju (privatnost, samocu), teatralno vičući: "Hoću da ostanem sam ovdje... Ne želim nikoga pored sebe... Zaustaviš svakoga ko pokuša da sidje ovamo..." Oskučna pregrada između prostorija omogućuje posmatračima da čuju Acconcia kako vrišti i udara i time se uvere u autentičnost zbivanja situacije koju vide na ekranu.

Nam June Paik takodje kombinuje video sa živom akcijom. Prvo delo koje je napravio za čelistkinju Charlotte Moorman, "TV-Bra for Living Sculpture" (1969.) (Sl.7.), realizovano je tako da umetnica "obučena" u grudnjak načinjen od malih TV monitora, svira pred publikom. Na sličan način on kombinuje video-skulpturu "TV-Cello" (1971.) 40) (sl.10.) sa živom akcijom.

Treba dodati da se u literaturi kritičari i umetnici često koriste terminom "video-performans" podrazumevajući pod tim dokumentarne video-snimke performansa... Medjutim, takvo određenje nikako nije prihvatljivo pošto u tim slučajevima video-traka nije

snimljena sa namerom da bude finalno umetničko delo već samo propratni dokumentarni materijal.

c). Video-skulptura

Video-skulpturu, koja je ujedno najčešća forma video-instalacija, sačinjavaju takvi prostorni sklopovi koji na jasan način naglašavaju trodimenzionalni (skulptorski) karakter TV (video) prijemnika ili njihovim spajanjem u jedinstvene volumetrijske konstrukcije oblikuju prostor (sl.11). Na taj način se iluzija prostora koju daje emitovana slika na ekranu, integriše ili suprotstavlja stvarnom trodimenzionalnom sklopu u okviru koga egzistira.

Nam June Paik je, kao začetnik ove forme, izdvojio TV-prijemnik, kao simbolički objekat konzumentskog društva, iz konteksta doma, stvarajući njime različite prostorne sklopove. Tako su nastale "TV-Bra" (sl.7.), "TV-Penis" (1972.), "TV-Bed" (sl.6.), "TV-Cross", "TV-Cello" i još brojne video-skulpture, koje namenjene da budu elemenat video-performansa ili samostalno delo, raspoređem TV (video) prijemnika podražavaju stvarni oblik navedenih objekata.

Takodje, Paik kao osnovu za realizaciju video-skulptura koristi ispražnjene TV-kutije u okviru kojih smešta akvarijum ("Fish-TV", 1975.), sveću ("TV-Candle", 1975.) ili japansku grafiku XVIII veka ("Medieval-TV", 1975.) 41). Iako ovakva ostvarenja ne koriste direktno tehnološke mogućnosti video-medija, one se zbog specifičnog odnošenja i korišćenja televizije svrstavaju u ovu kategoriju.

Roland Baladi je 1976. godine ostvario prostorni sklop "From Mike to Marshall" 42) (imena se odnose na Michelangela i Marshall McLuhana), koga sačinjava TV-prijemnik isklesan u karerskom memeru, nasuprot koga se na stvarnom video-monitoru naizmenično prikazuju sve njegove stranice u gro planu. Dela Shigeo Kubota često se navode kao najčistiji izraz zamisli video-skulpture. Iz serije video-skulptura koje je stvorila inspirisana ličnošću

i delima Marcel Duchampa ("Fresh Window", 1976.; "Nude Descending a Staircase", 1976.; "Door", 1976-77.; "Video Chess", 1968-75.; "Duchamp's Grave Tower", 1972-75.) Kubota izdvaja "Fresh Window" kao kvintesenciju video-skulpture. 43) Odnoseći se

prema Duchampovom delu "Fresh Window", ona postavlja iza staklenog prozora kolor televizor čiji ekran prekriva "sneg" kojeg proizvodi uključeni TV prijemnik bez prijema spoljnih signala.

2. VIDEO-TRAKE

Pod ovim pojmom se prevashodno podrazumevaju video-ostvarenja namenjena za jednomonitorisku projekciju. Oblast ovih ostvarenja je veoma široka, a takva produkcija je najbrojnija u okviru video-umetnosti.

Dominique Belloir određuje nekoliko osnovnih grupacija videograma:

1. Videogramski mizanscen
2. Sklad slika/zvuka
3. Apstrakcija
4. Aktivacija mrežnjače 44)

Medjutim, takva podela je karakterističnija za primenu video-tehnologije u okviru zvaničnih TV-emisija, gde možemo govoriti o primenjenoj video-umetnosti.

Prvi primer upotrebe video-kamere i video-trake je već ranije spomenuti rad Nam June Paika, ostvaren istoga dana kada se prenosna video-kamera pojavila na američkom tržištu. Od tada do danas, ova forma se stalno razvijala i sazrevala. Video-trake realizovane u periodu do 1980. godine karakteriše jače izražen eksperimentalni pristup i slabija tehnička realizacija dok se radovi nastali posle 1980-te godine odlikuju zrelijim jezikom. Te odrednice su proistekle kako iz tehnološkog sazrevanja samog video-medija, tako i iz različitih umetničkih tendencija koje karakterišu te periode.

Umetničkim video-trakama prezentuju se različiti sadržaji, od narativnog, poetskog, simboličkog, apstraktnog, muzičkog, pa sve do angažovanog, političkog i dokumentarnog. Sve ranije navedene tehničke mogućnosti (stvaranje apstraktnih formi, korišćenje i izmena dokumentarnih snimaka, mogućnosti video-montaže itd.) primenjuju se u ostvarivanju videograma.

Stephen Back u videogramu "Video Weavings" (1975.) 45) (sl.12.) koristi svoj "Direct Video Syntesizer" kojim kontroliše oblik, boju i pokret prilikom nastajanja apstraktnih video-formi koje sačinjavaju ovaj rad.

Marina Abramović /Ulay u svojim najnovijim videogramima "City of Angels" i "Terra degle Dea Madre" (1984.), na narativno-simbolički način, prikazujući različite drevne ili primitivne kulture, mešanjem prošlosti i sadašnjosti, ispituje odnos muškarca i žene.

Terry Fox u okviru videograma "Children's Tapes" (1974.) 46) (sl.13.) namenjenog umetnikovom sinu, vizuelno obrađuje elementarne fizičke zakonitosti pomoću jednostavnih eksperimenata sa vatrom, vodom i vazduhom.

Mihailo Ristić u okviru svog videograma "Ego umetnost spoljašnjeg izgleda i ponašanja" (1984.) stvaranjem video-kolaža od sopstvenih fotografija i snimaka kamerom, ispituje razvoj svoje ličnosti i problem procesa starenja.

"Irish Tapes" (1971-74) Johna Reillya i Stefen Moora (47) prikazuje dokumentarne snimke nemira u Severnoj Irskoj naizmenice sa snimcima pojedinaca kod kojih prisustvo straha izaziva različite emotivne reakcije.

Nam June Paik se u pojedinim video-trakama kritički i ironično odnosi prema društvenom i političkom sistemu.

"Varijacije na Georga Balla u susretu sa štampom" (1967.) 48) predstavlja slikovna i tonska izobličenja dokumentarnog snimka sa TV-a. Time Paik raskrinkava izjavu Georg Balla, da tu prilikom podnošenja ostavke na položaj državnog sekretara u Johnsonovoj administraciji, da to čini zbog moralnog neslaganja sa ratom u Vijetnamu. Pravi razlog ostavke bilo je njegovo ubeđenje u finansijsku neisplativost tog rata.

Ovim primerima predstavljena su samo nekoliko od bezbroj mogućnosti tretiranja različitih sadržaja u okviru video-traka, kao finalnih umetničkih dela. Značajna karakteristika umetničkih videograma je da su oni najpogodniji za emitovanje u

okviru javnih TV-mreža, čime je moguće uspostaviti komunikaciju sa širokom publikom.

* * *

Video-umetnost je, kao osobena grana umetnosti, razvila sopstvenu estetiku, različitu od slikarske, filmske ili televizijske. Iz toga je proistekla neophodnost uspostavljanja, njoj prikladne, kritike, načina prezentacije publici i zakona tržišta.

Kada se govori o navedenim problemima, bitno je napomenuti da to što se naziva video-umetnošću do 1980. godine, za razliku od perioda koji mu sledi, ima sasvim drugačija idejna polazišta, gotovo da se može govoriti o dva različita pojma.

Video-umetnost do 1980-tih je, osim već pomenute generacijske razlike umetnika, delovala i razvijala se u okvirima neformalnih vidova umetnosti tog vremena. Opšta umetnička težnja, tada ispoljena, bila je usmerena ka izmeni, negaciji ili preispitivanju svih ustaljenih vrednosti kako u umetnosti, tako i u društvu. Kao rezultat toga nastali su brojni novi umetnički vidovi izražavanja, koji su između ostalog kao zajedničku karakteristiku posedovali težnju da izmene status umetničkog dela kao tržišnog objekta i muzejskog inventara. Vodjeni idejom o umetničkoj video-revoluciji i izmeni ustaljenih percepcijskih sklopova koje muči televizija, umetnici su različitim eksperimentima došli do takvih vizuelnih ostvarenja kojima se danas sve češće koristi zvanična TV-mreža.

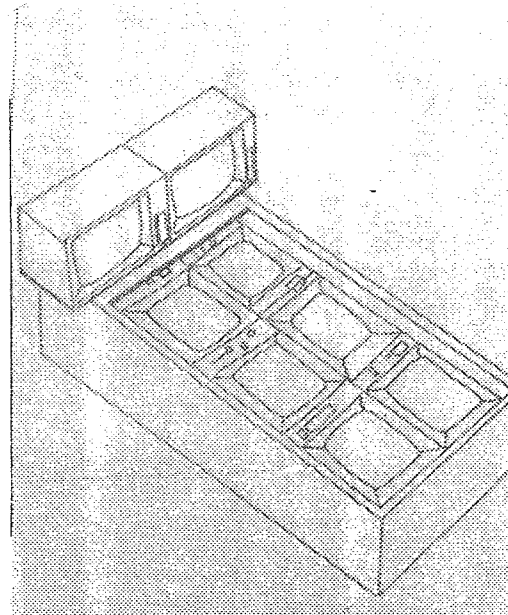
Nasuprot karakteristici prvog perioda razvoja video-umetnosti da umetnici pretežno sami realizuju svoje radove, video-ostvarenja od 1980. godine na ovamo, realizuju se uglavnom uz učešće velikog broja saradnika. Pri tom je mnogo bitniji kvalitet samog finalnog dela nego eksperiment koji se vrši u okviru same realizacije. Uz to, nova generacija video-umetnika pristupa videu direktno, često koristeći prevashodno filmski jezik, za razliku od prethodne generacije koja je u okviru tog medija nastavljala svoja istraživanja započeta najčešće u okviru likovnih umetnosti. Kada su videogrami-tj. jednomonitorska, jednokanalna video-

ostvarenja u pitanju, takvim načinom realizovanja, a i samim odnosom prema sadržaju, oni se približavaju jeziku i kategoriji eksperimentalnog filma. Danas je došlo do toga da se pojam video-umetnosti koristi više kao tehnička odrednica koja obuhvata sva video-ostvarenja koja nisu napravljena u komercijalne svrhe.

Traženje adekvatnog načina prezentacije umetničkih video-ostvarenja, problem je poslednjeg perioda koji je prevashodno baziran na navedenim razlikama. Predstavljanje takvih dela u okviru galerija i muzeja, posredstvom vremenski ograničenih i informativnih TV-emisija ili retki primeri uspostavljanja zasebnih kanala kablovske televizije, samo su neki od pokušaja umetnika ovakvih ostvarenja u već ranije ustaljene okvire. Video-smotre i festivali, koji u ograničenom vremenskom trajanju prikazuju veliki broj video-ostvarenja, samo su način posredstvom kojeg se može steći širi uvid u takvu produkciju. Pored toga, javio se problem uspostavljanja zakona tržišta takvih umetničkih proizvoda. Taj problem je najvećim delom proistekao iz mogućnosti nekontrolisanog množenja video-traka, čime se unikatnost umetničkog dela, kao jedan od osnovnih kriterijuma tržišnog vrednovanja, gubi.

S druge strane, sama kritika nije uspostavila jasne kriterijume vrednovanja takvih ostvarenja. Oslobodjenost umetnika u odnosu na materijal i njegova samostalna mogućnost realizacije umetničke zamisli u okviru medija izražavanja, se u drugom periodu razvoja video-umetnosti kao kriterijum gubi, prevashodno zbog učešća velikog broja saradnika u realizaciji ostvarenja. Jedan broj video-umetnika svesno manipuliše tehnološkim mogućnostima videa u cilju stvaranja efekta osmišljenosti dela. Nasuprot tome, u izvesnom broju radova se usled nedovoljne upućenosti umetnika u samu tehnologiju, ideja gubi negde na putu realizacije. Tako da, kao što je slučaj u drugim granama umetnosti, u okviru veoma brojne umetničke video-produkcije, u srazmerno malom broju ostvarenja umetnik svestan mogućnosti koje mu pruža medij, dosledno ostvaruje svoju zamisao.

Svi navedeni problemi nameću neophodnost utvrđivanja osnovnih elemenata, načina i formi izražavanja u video-umetnosti. Uzimajući njih kao polazište, može se pristupiti celovitijoj i dubljoj analizi pojedinih umetničkih video-ostvarenja i pratiti sam razvoj videa kao umetničkog medija.



B e l e š k e

- 1). Argan, Giulio Carlo: "Studije o modernoj umetnosti", Nolit, Beograd, 1982, str.232
- 2). Rid, Herbert: "Istorija modernog slikarstva", Jugoslavija, Beograd, 1979, str.286.
- 3). Rid, Herbert: "Umetnost i otudjenje", Mladost, Zagreb, 1971, str.22
- 4). Dorfles, Gillo: "Sociološki aspekti industrijske estetike", "Kultura", br.18, Beograd, 1976, str.104.
- 5). Argan, Giulio Carlo: "Studije o modernoj umetnosti", Nolit, Beograd, 1982, str.39.
- 6). Hahnhardt, John G.: "Nam June Paik", Whitney Museum of Modern Art, Syracuse, New York, 1982. str.39.

- 7). Čosić, Bora: "Mixed Media", Neza-visno autorsko izdanje, Beograd, 1970. str.84.
- 8). Aaron, Chloe: "The Video Under-ground", "Art in America", maj-june, 1971.; str.74.
- 9). Marshall, Stuart: "Video-Art, the Imaginary and the Parole Vide", iz kritičke antologije Battcock Gregory: "New Artists Video", E.P.Deutton, New York, 1978. str.105
- 10). Denegri, Ješa: "Video umetnost u Jugoslaviji 1969-1984", "RTV teorija i praksa", br.36, jesen 1984, Beograd, str.152
- 11). Hahnhardt, John G.: navedeno delo, str.51
- 12). Price, Jonatan: "Video Visions", Plume Book, New York, 1977, str.135
- 13). Vinci, Mona da: "Video: The Art of Observable Dreams", iz navedenog dela Gregory Battcocka, str.178
- 14). Belloir, Dominique: "Video Art Exploration", Cahier du Cinema, Hors serie, Edition 1 Etoile, Paris, 1981, str.55
- 15). Belloir, Dominique: nav.delo, str. 43
- 16). Huser, France: "L'art-video, une autocritique formelle", "XX Siècle No8, 41, str.104
- 17). Hahnhardt, John, G.: nav.delo, str. 32
- 18). Han June Paik with Charlotte Moonman: "Videa, Vidiotvideology", iz navedenog dela Gregory Battcocka, str.127
- 19). Belloir, Dominique: nav.delo, str. 23
- 20). Price, Jonatan: nav.delo, str.194
- 21). Dorfles, Gillo: "TV kao medij novog vizuelnog izražavanja (Video-tape i videart)", "Pitanja", god.XV, br.2, str.40
- 22). Robakowski, Jozef: "Video-art-prilika da se istraži zbilja", "Pitanja", god XV, br.2, str.48
- 23). Bonet, Eugeni: "Closed-circuit installations, video-objects, video-sculptures, video-performances...", katalog "Barcelona 1980", str.30
- 24). isto, str.30.
- 25). isto, str.31.
- 26). isto, str.31.
- 27). isto, str.32.
- 28). Hahnhardt, John G.: nav.delo, str.81
- 29). isto, str.56
- 30). Bonet, Eugeni: nav.delo, str.35
- 31). Hahnhardt, John G.: nav.delo, str.64
- 32). Tomas, Karin: "Mali leksikon umetnosti 20.veka", Jugoslavija, Beograd, 1979., str.11 i 48
- 33). Bonet, Eugeni: nav.delo, str.32
- 34). Wiegand, Ingrid: "Videospace: Varieties of the Video Installations", nav.delo, Battcock, Gregory, str.185
- 35). Bonet, Eugeni: nav.delo, str.37
- 36). Hahnhardt, John G.: nav.delo, str. 74
- 37). Bonet, Eugeni: nav.delo, str.35
- 38). isto, str.41
- 39). Price, Jonathan: nav.delo, str.171
- 40). Hahnhardt, John G.: nav.delo, str.76
- 41). isto, str.41.
- 42). Belloir, Dominique: nav.delo, str. 30
- 43). Kubota, Shigeko: "Video Sculpture: Two Phases", katalog "Barcelona 1980", str.15-17
- 44). Belloir, Dominique: nav.delo, str. 76
- 45). Price, Jonathan: nav.delo, str.110
- 46). Vaspicić, Čedomir: "O umetnosti videa", "Umetnost", br.51, Beograd, 1977, str.7.
- 47). isto, str.8.
- 48). Hahnhardt, John G.: nav.delo, str.56

L I T E R A T U R A

- 1). Aaron, Chloe: "The Video Undergro-und"; "Art in America", maj-june 1971.

- 2). Andjić, Branko: "Za estetiku recep-cije videa", "4P", br.13/14, Beograd, 1984.
- 3). Argan, Carlo Giulio: "Studije o moder-noj umetnosti", Nolit, Beograd, 1982.
- 4). Arnhajm, Rudolf: "Film kao umet-nost", Narodna knjiga, Beograd, 1962.
- 5). Arnhajm, Rudolf: "Umetnost i vizu-elno opažanje", Univerzitet umetno-sti u Beogradu, Beograd, 1981.
- 6). Battcock, Gregory: "New Artists Video"; E.P.Deutton, New York, 1978.
- 7). Belloir, Dominique: "Vidéo art exploration"; Cahiers du Cinema, Hors série, Edition 1 étoile. Paris, 1981.
- 9). Blažević, Dunja: "Video C.D. '83"; "Moment", br.1. Beograd, maj 1984.
- 10). Bruzewski, Woiciech: "Izvan"; "Pitanja", br.2, godina XV, Zagreb, 1983.
- 11). Cage, John: "Radovi/tekstovi 1939-1979"; SIC, Beograd, 1981.
- 12). Cameron, Eric: "Videotape and the University Art Programme", "Studio International", juni 1974.
- 13). Cameron, Eric: "NSCAD Prints", "Studio International", decembar 1974.
- 14). Čosić, Bora: "Mixed Media", Neza-visno autorsko izdanje, Beograd, 1970.
- 15). Davis, Douglas: "Veni, Vidi, Video", "Newsweek", april 20, 1970.
- 16). Davis, Douglas and Simons, Alison: "The New Television: A.Public/Private Art", MIT Press, New York, 1978.
- 17). Denegri, Ješa: "Video umetnost danas", "Kultura", br.45-46, Beograd, 1979.
- 18). Denegri, Ješa: "Video umetnost u Jugoslaviji 1969-1984", "RTV teorija i praksa", br.36, jesen 1984.
- 19). Dorfles, Gillo: "Sociološki aspekti industrijske estetike", "Kultura", br.18, Beograd, 1976.
- 20). Dorfles, Gillo: "TV kao medij novog vizuelnog izražavanja" (Video-tape i videart)", "Pitanja", br.2, god.XV, Zagreb, 1983.
- 21). Grupa autora: katalog Video-festivala "Barcelona '80", Barcelona, 1980.
- 22). Grupa autora: katalog "La Biennale di Venezia 1980", Venezia 1980.
- 23). Grupa autora: katalog "La Biennale di Venezia 1984", Venezia, 1984.
- 24). Hahnhardt, John G.: "Nam June Paik" Whitney Museum of Modern Art, Syracuse, New York, 1982.
- 25). Hall, David: "Video", Studio International", mart-april 1976.
- 26). Huser, France: "L'art-vidéo, une autocritique formelle", "XX siècle", no.48, 1977.
- 29). Lešnik, Bogdan: "Video-Videologija-Videognozija", "RTV teorija i praksa", br.35, Beograd, leto 1984.
- 30). Paik, Nam June: "Videa n Video-logy", Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1974.
- 31). Perucchi, Ursula: "Video umetnost u Švajcarskoj", SKC, Beograd, novembar 1983.
- 32). Petrić, Vladimir: "Čarobni ekran", Narodna knjiga, Beograd, 1962.
- 33). Price, Jonathan: "Video-Visiona", Plume Books, New Aork, 1977.
- 34). Rid, Herbert: "Istorija modernog slikarstva", Jugoslavija, Beograd, 1979.
- 35). Rid, Herbert: "Umetnost i otudjenje" Mladost, Beograd, 1971.
- 36). Rosić, Vladimir: "Umetnost na pute-vima iskušenja", Ideje, Beograd, 1976.
- 37). Rookmaker, H.R.: "Modern Art and the Death of a Culture", Inter-Varsity Press, Illionois, 1973.
- 38). Vasić, Čedomir: "O umetnosti videa", "Umetnost", br.51, Beograd, 1977.
- 39). Vidović, Boris: "Televizija-Video", "Pitanja", br.2, god.XV, Zagreb, 1983.
- 40). Robakowski, Josef: "Video-art-Prilika da se istraži zbilja", "Pitanja", br.2., god XV, Zagreb, 1983.

Jovan Jovanović FILM KAO MOGUĆNOST SAMOSVESTI

AUTORSKI OPUS BILJANE BELIĆ

Biljana Belić /1947-1986/ je, posle Divne Jovanović i Erne Banovac, treća autorka koja je ponikla u krugu beogradskih filmskih amatera. Iza sebe je ostavila autorski opus u kome su prisutni nov koncept neprofesionalnog bavljenja filmom, specifičan senzibilitet i autentičan poetsko-refleksivni stil.

Već sa prvim filmovima koji nastaju početkom 70-tih godina, B.Belić negira dve tada najizraženije tendencije u našem amaterskom filmu /prvu, koja se nadovezuje na kinotečke eksperimente i iskustva bioskopskog "autorskog" filma i drugu, koja se oslanja na iskustva GEF-a, iz prve ili druge ruke, što će reći manje ili više vulgarizovanje anti-filma, uz primetnu potrebu da se ta iskustva estetizuju ili dovedu do još mogućih krajnosti/, unoseći u naš neprofesionalni film neposredno životno iskustvo, ogoljenu privatnost, ispovedno-dnevničku vokaciju, improvizovani način snimanja i strukturisanja filmske celine, odnosno afirmišući bavljenje filmom kao vrstom nadopune za život, nastavljanje života kroz stvaranje filma - kreativno življenje i kinematografski čin koji ima odgoyarajuće životno pokriće. Život i film se neposredno "mešaju", čime se stavlja znak jednakosti između estetskog i svakodnevnog, pa film postaje mogućnost "estetskog života".

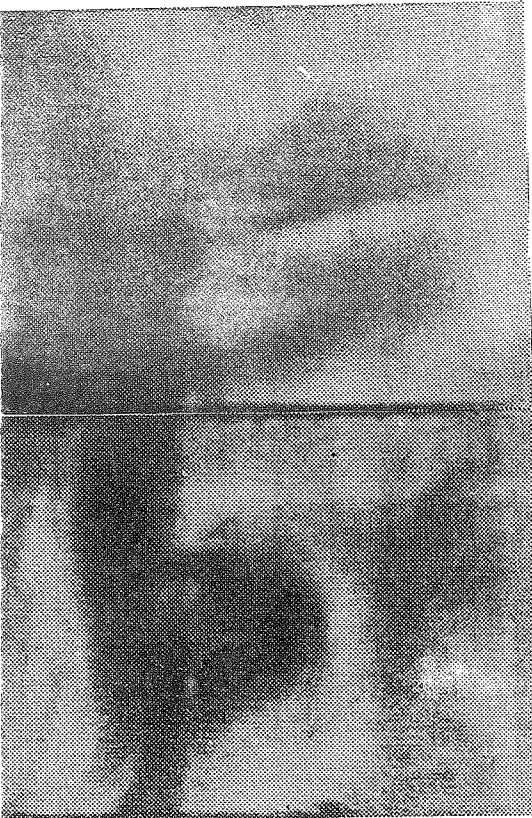
Biljana Belić je bila pravi primer "estetskog čoveka", koji svoj identitet pokušava da nadje sa one strane sveta svakodnevnog pragmatike, biće koje će se u "realnom" svetu uvek osećati kao u tudjini. Film je za nju predstavljao mogućnost sticanja samosvesti, odnosno način da se stekne lični integritet.

Zato mladu autorku ne privlače provereni kanoni filmskog esteticizma ili trenutne filmske pomodnosti, stavovi koji su dominantni u institucionalističko-snobovskim kulturama kao što je naša.



Već prvi film B.Belić "DJEVAC BR.5" /1970/ ukazuje na pojavu originalnog autora. Reč je o filmskoj studiji zajedničkih trenutaka mladića i devojke na plaži. On stoji i sunča se. Ona leži na pesku i posmatra ga. Pokretna, zapravo subjektivna kamera koja predstavlja pogled devojke analizira mladićevo telo, zadržavajući se među njegovim nogama. Na BEOS-u /festivalu beogradske osmice - današnjem BAFF-u/ 1970.g. film je delovao provokativno čak i na jednog "de Sadovskog" Ljubišu Jocića, našeg prvog alternativca, tada predsednika žirija, koji je bio oduševljen nekonvencionalnim delom mlade autorke, pa je film dobio Grand Prix. I drugi film B.Belić "PIETA" /1970/ posveduje je erotskom odnosu između devojke /koju igra autorka/ i jednog mladića. To je gotovo dokumentarni zapis o jednom svakodnevnom "vodjenju ljubavi" u ambijentu sobe. Sam naslov filma, mizanscen devojke, kadriranje i osvetljenje sugerišu jedno složenije čitanje ovog filma - uporni pokušaj devojke da fizičkom kontaktu udahne spiritualnost, odnosno smisao. Sledeći film "ŠTA TO SNUJE REKA" /1970/ prati šetnju mladića i devojke na obali reke. U pomalo "antonionijevskoj" atmosferi, dvoje mladih oslušuju prirodu i sebe bez mogućnosti komunikacije, u vremenu koje neumitno prolazi. Poslednji kadar panorama grada vraća ih u svakodnevnu realnost. Žena u prirodi je tema sledećeg filma "KAKO ŽENA DOŽIVLJAVA SUNCOKRET" /1971/, u kome devojka dodirujući i milujući koru drveta pokušava da iskaže svoju čulnost. Erotiku žene srećemo i u filmu "SENZUS" /1972/. U krupnim planovima pratimo igru pogleda dve devojke /jednu od njih igra sama autorka/ koja radja erotsku privlačnost. Mobilna kamera, koja predstavlja subjektivan kadar jedne devojke, kruži oko lica druge, uranja u kožu,

pieta



sensus

usne i usta iz kojih se pojavljuje uznemireni jezik. Erotsko uzbuđenje prikazano je bez telesnog dodira. To je prvi film na temu erotske komunikacije između dve žene u našem filmu. Posle iznenadne stvaralačke pauze zbog odlaska u London, B.Belić snima film "ZELELA BIH DA SI SADA TU" /1976/ u kome mlada žena /ponovo sama autor-ka/ u ambijentu kupatila razmišlja o svom nerodjenom detetu. Jednostavnim detaljima iskazana je teskoba nerealizovanog materinstva, što je tema i filma "DETE" /1976/. Sledeći film "PENELOPA 77" /1977/ je nov autobiografski zapis autorke koja se ponovo pojavljuje u svom delu. Ona čeka čoveka sa kojim živi, dok on putuje. Autorka spima sebe u ogledalu, glamurizovanim stilom fotografije, razgolićuje se kroz neku vrstu

autoerotskog rituala, dugo gleda svoj odraz, svoju "dvojnici" u ogledalu, da bi zatim legla u postelju i uživala u činu samozadovoljavanja. Studija o introvertnosti senzualne žene, analiza ženskog narcizma ili govor tela koji je ostao monolog. "SENSUS" je, za svoje vreme, delo nevidjene otvorenosti, iznad standarda jugoslovenskog filma. "OTISAO SAM ZATO ŠTO ME NE VOLITE" /1977/, indikativan film, jedno od poslednjih filmskih iskustava B.Belić, posvećen uspomeni na mladog čoveka koga je autorke volela. Kamera fiksira autorke koja kroz ponovni kontakt sa njegovim stvarima, crtežima i pesmama pokušava da odgonetne tajnu mladićevog samoubistva. Ponovo napor da se dospe do tajne drugog bića i trenutci napregnute drame vlastite intime. U nekoliko kadrova B.Belić gleda u kameru, odnosno u nas. Nekoliko puta, kamera farom unazad "odlazi" od nepomične autorke. Kao da nas time stavlja u istu poziciju koju ona ima prema čoveku čiju smrt pokušava da shvati. Kao koautor B.Belić je u saradnji sa Dragišom Krstićem snimila delo "VODILI SMO LJUBAV NA BALKONU" /1976/, porodičan film o njihovoj erotskoj intimi, konsekventno koristeći subjektivnu kameru. Iste godine nastaje i film "VRATILA NAM SE BILJANA IZ LONDONA", u kome ona luta obalom reke među starim, napuštenim stvarima sa putnom torbom i jaknom u ruci. Godine 1977, u znak protesta protiv institucija u neprofesionalnom filmu, naročito žirija, zajedno sa D.Krstićem istupa iz kino kluba i organizovanog kino amaterizma. Njih dvoje osnivaju "Porodičnu radionicu za snimanje i distribuciju filmova", u okviru koje je nastala već pomenuta "PENELOPA 77" i film dnevnik D. Krstića "76-77". B.Belić se pojavljuje u intervjuu hepeningu koji ironizira svakodnevnost "porodičnog mira".



Još 1970 g. glumi silovanu devojkicu u filmu "NAZOVI FILM TAKO" Ivana Petkovića i učestvuje u filmu "CRNA KAVA SA TUCENIM VRHNJEM" /1972/ Svete Novakovića. Naročito uspešnu saradnju B. Belić ostvaruje sa Slobodanom Mičićem, kao nepotpisani koautor i protagonista, u filmovima "DIJALOG" /1972/.

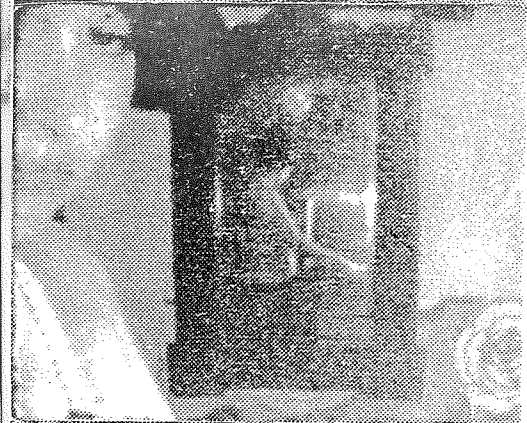
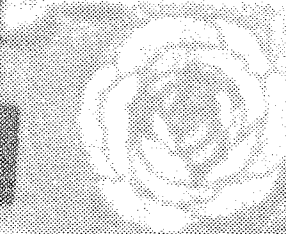
Šta to sniže reka

Biljana se vratila iz Londona i otisao sam zato što me...

625

"POSLEDNJI TRENUTCI" /1972/ i "SES" /1985/. U sva tri filma variraju se osnovne teme njenog autorskog ciklusa: ženska senzualnost zatvorena u vlastitu introvertnost, gubljenje međusobnog kontakta među partnerima, osećaj egzistencijalnog vakuuma. "DIJALOG" je istovremeno i studija ekspresivnih krupnih planova ženskih nogu i putenosti, a "POSLEDNJI TRENUTCI" film u kome je rastanak između mladića i devojkice prikazan kroz subjektivnu kameru. Ispred kamere B.Belić odigravao se njen stvarni, a ne fiktivni, imaginarni, "režirani" život - egzistencijalna drama umesto "filmske" drame. Otuda odsustvo literature i stilskih figura u njenim filmovima, kao i insistiranje na jednostavnom filmskom iskazu, koji možemo nazvati nekom vrstom filmske haiku poezije. "Haiku nikad ne smeje o p i s i v a t i osjećaje ili o b r a z l a g a t i; on bilježi događaj i to bilježenje događaja s t v o r i t će osjećaj. Najviše što u tom smjeru haiku smeje učiniti jest da osjećaj n a g o v j e s t i... ali da ga nikad ne i z r e č e!" /Vladimir Devidé "JAPANSKA HAIKU POEZIJA I NJEN KULTURNO-POVIJESNI OKVIR", str. 237/. Autori i kolege koji su saradjivali sa Biljanom Belić pamte je kao entuzijastu koji svoj najpotpuniji život oseća tokom rada na jednom filmu. Ti trenutci smenjivali su se sa osećajem depresije i psihič-





PENELOPE '77



kim krizama. Uprkos tome B. Belić je ostvarila zaokružen autorski ciklus jedinstven u našem neprofesionalnom filmu, pre svega jednostavnim i snažnim fiksiranjem vlastite egzistencijalne teskobe i potresnim monolozima svog ogoljenog subjektiviteta.

FILMOGRAFIJA BILJANE BELIĆ

AUTORSKI FILMOVI:

1. DJEVAC BR. 5 /1970/
2. PIETA /1970/
3. ŠTA TO SNUJE REKA /1970/
4. KAKO ŽENA DOŽIVLJAVA SUNGOKRET /1971/
5. SENZUS /1972/
6. ZELELA BI DA SI SADA TU /1976/
7. DEJE /1976/
8. PENELOPA 77 /1977/
9. OTIŠAO SAM ZATO ŠTO ME NE VOLITE /1977/

KO AUTOR:

1. VODILI SMO LJUBAV NA BALKONU /1976/, sa Dragom Krstićem

NEPOTPISANI KO AUTOR:

1. DIJALOG /1972/
2. POSLEDNJI TRENUTCI /1972/
3. BES /1975/ sa Slobodanom Mičićem

IGRALA U FILMOVIMA:

1. NAZOVI FILM TAKO /1970/, Ivana Petkovića
2. CRNA KAVA SA TUČENIM VRHNJEM /1972/, Svete Novakovića
3. DIJALOG /1972/
4. POSLEDNJI TRENUTCI /1973/
5. BES /1985/
6. VRATILA NAM SE BILJANA IZ LONDONA /1976/
7. 76-77 /1977/, Dragiša Krstića i u većini svojih filmova.

Filmografiju sastavio:
JOVAN JOVANOVIĆ

ZELELA BI DA SI SADA TU



Dunja Blažević Jean-Marie Dubard Tomislav Gotovac Jovan Jovanović RAZGOVORI

29.10.1986.

JOVAN JOVANOVIĆ: Pitanje je kada se govori o nečemu u Jugoslaviji da li da se uspostave jugoslovenski kriterijumi, pežorativno rečeno balkanski, ili pokušavamo da se napravi neki evropski kriterijum. Lično mislim da treba posmatrati stvari u širem evropskom kontekstu.

Problem je kada se govori o punoj pojavi u kulturi u Jugoslaviji, da sa dosta njih u svetu već davno, davno vidjene. Takve stvari ovde neki ljudi koji rade u kulturnim institucijama proturaju kao nove eksperimente. Postoji jedna vrsta lenjosti mišljenja u institucionalizovanim kulturama i jaka potpora snobova koji se vrte oko tih institucija. Znam Ljubljanu jako dobro i oko tog SKUC-a postoji vrsta anderground snobova.

DUNJA BLAŽEVIĆ: Ali to postoji svuda i uvek. Govorimo o nezavisnoj produkciji i atmosferi iz koje je to proisteklo. Naravno da tu postoji vrsta mode ali to jeste jedna autentična situacija, kao u Ljubljani koja je drugačija nego drugde. Ali to nije pitanje našeg sadržajnog razgovora. JOVANOVIĆ: Bitno je da sve te stvari a i puno drugih, kada se uspostave u evropskom kontekstu

prosto padaju. Njihova televizija to već zvanično prikazuje, i u tom smislu to nije ni hrabrost ni bunt.

Kod nas ima malo preciznih razmišljanja o ovoj vrsti filma i videa. Ovaj festival je jedna od retkih prilika da se o tome razgovara. Ova vrsta filma nije u tzv. zvaničnoj kulturi, ona je na marginama. Treba ovaj razgovor iskoristiti da bude ambiciozniji. U izboru treba obrazložiti propozicije žirija. Zbog autora treba eksplicirati više od stava koji mi ovde podrazumevamo.

BLAŽEVIĆ: Problem je količina materijala koja ovde stiže i raznolikost, ili nedovršeni ili potpuno amaterski filmovi, a to se ne može tolerisati bez granica. A i ako zanemarimo tehničku stranu, neophodna je preciznost ideje. Problem većine materijala je u tome, dakle nedovršenosti mišljenja. Tu se brkaju stvari, ne možemo istim parametrima vrednovati sve radove. Treba pokušati uočiti osnovne tendencije.

JEAN-MARIE DUHARD: Slažem se sa tim što si rekla, tj. da obično dobre ideje i dobra produkcija idu zajedno i suprotno. Dodao bih još nešto. U tom smislu treba iznijansirati to da ima mladih ljudi koji imaju ideja ali nemaju mogućnosti. Treba imati dobar kriterijum i mlade ispravno oceniti. U nekim filmovima se može osetiti da je bilo boljih tehničkih mogućnosti i sama izvedba bi bila bolja. To bi im samo pomoglo da još više razvijaju svoju maštu. Npr. rad Gorana Miškovića koji se bazira na Brehtovom kabareu, dosta je siromašan i vidi se da nije imao pristupa tehnicima, ali mislim da bi u boljim uslovima uradio daleko bolji rad. To se oseća i u radu "ANTI-RITUAL", Tepavca. Tako da u kriterijumu treba praviti nijanse što se tiče elemenata dostupnosti tehnike.

BLAŽEVIĆ: Da, to su prvi radovi oba autora, s tim što je Mišković spreman za ozbiljniji video-rad, a Tepavac je između slike, performansa i tog pokušaja da se to stavi u video.

JOVANOVIĆ: Predložio bih da sada krenemo po odredjenom redosledu.

DUHARD: U tome što smo danas videli mogu se izdvojiti tri tendencije: nova naracija, likovni pristup i filmski efekat, piksilacija. Što se tiče tri prva rada koja smo videli, Igora Virovca, ne bih rekao još ništa definitivno. Rekao bih da mi se dopao treći rad "THERE IS NO FRIENDLY CIVILIANS", ali u ostalim radovima nalazim da su malo predugački. Brzo se shvata o čemu je reč, ali je to zanimljivo kao spot. To je način gledanja koji je veoma aktuelan. Svet može da ode dodjavola, a ljudi će da rade svoje. Za sledeći film, "BEZ NASLOVA", Iztoka Šmajsa, rekao bih da, sa jednim znakom pitanja. Ima puno stvari koje me tu zanimaju, mislim da autor dobro vlada temama i da uspostavlja dobar odnos sa aktuelnom društvenom stvarnošću. Ali, vratimo se na video, na autore G. Miškovića i M. Tepavca. Ta dva videa me zanimaju ali kao što sam i rekao malopre, mislim da su ti ljudi mladi i da nemaju mogućnosti da rade sa dobrom tehnikom. Možda postoje načini da se pomognu, da se finansiraju. Umetnički pristup u "ANTIRITUALU" nije bio megalomanski ili nametljiv, bio je sasvim u kontekstu.

BLAŽEVIĆ: Ja se uglavnom slažem sa Duhardom. Važno je reći da se kod Virovca više radi o entuzijastu, nego o sineastu. On zaista proizilazi iz te specifične produkcije SKUC-a, atmosfere koja je bazirana recimo na rock-mentalitetu, specifičnom za ljubljansku scenu ali ne toliko zanimljivom za internacionalnu situaciju.

Tu je osnovni problem precizne i jasne ideje, i svi se slažemo da je treći rad najčistiji, najartikulisaniji, mislim da je tu autor najdalje otišao. Ali, ta veza, simbolika spejs-šatla i suprotstavljanje ljubavnog čina, izgleda mi banalno. Ali recimo da je to jedan generacijski stejtment, pa je to onda uredu. O Tepavcu ne bih mnogo govorila, jer je to sasvim početnički rad koji prvenstveno proističe iz slikarske motivacije, to je pokušaj premeštanja u drugi medij i ne znam koliko je interes autora za sam medij videa prisutan i koliko će biti dalje. Mislim da kod Miškovića postoji najveći potencijal i to u jednoj narativnoj varijanti koju će on verovatno precizirati u budućim radovima. On se usmerava.

TOMISLAV GOTOVAC: Meni je treći prikazani rad Igora Virovca najbolji. On je tu po meni probio zvučnu barijeru, jer o banalnim stvarima može se jedino banalno i govoriti. To silovanje medija sportom, rezultatima u nauci...to je jedino način da se to može odbaciti, pokazati u svojoj svojoj bedi. Televizija je uzurpirani medij koji pokazuje prestiž novca. Evo gledajte budale i sitna stoko, sada vam mi pokazujemo kako se to radi. Onda autor na isti način pokazuje kako mi to radimo kada smo slobodni. Mislim da je taj rad baš fino probio zvučnu barijeru. Za mene je to od boljih stvari koje sam u poslednje vreme video. Ima jaku stvaralačku svežinu. One dve stvari, Mišković i Tepavac, uopšte ne znam zašto su radjene na video-tejpu.

JOVANOVIĆ: Rekao bih ukratko. Kod Virovca mi je zanimljiva analiza mogućnosti glamura kod video-slike, naročito u prvom filmu "ELECTRIC DESERT", a istovremeno pokušaj iskazivanja privatnog u radu "MONO-SET". Ta tendencija je prisut-

na na ljubljanskoj alternativnoj sceni, dakle svest o ikonografski videa i mas-medija a istovremeno alternativna svest o privatnosti. Mislim da se u trećem radu napravio dobar spoj sa katastrofom spejs-šatla, da je to do kraja izanalizirano, jer šta su te rakete drugo nego medij, gledano Mekluanovski. Tu je veoma snažno progovorila izvorna, lucidna svest tih alternativaca iz Ljubljane 80-tih godina. Na neki način je to prisutno i na snimcima sa rock i punk koncerata u Ljubljani, dakle, tom melanžu sa alternativne ljubljanske muzičke scene koja ima slogan "destrukcija je najveća kreacija". Mislim da to u našim uslovima deluje provokativno i vredan je zapis o vremenu, ali se tu postavlja pitanje do koje mere je to video? To se u krajnjoj liniji moglo snimiti i tonskom kamerom. Smatram da video-radovi Miškovića i Tepavca nemaju puno specifičnosti koje bi ih vezivale za video. To što radi Tepavac su svojevremeno radili neki naši umetnici i to je tzv. film umetnika koji prati neku umetničku praksu i jeste vrsta zapisa o nečemu što se na drugi način ne može ovekovečiti. Taj stav ni na kakav način ne bogati video. Postoji tendencija u jugoslovenskoj kulturi da se provereni medij ubacuje u manje proveren, kako bi on time stekao neku vrstu estetskog dostojanstva ili vrednosti. Puno se godina književnost i pozorište ubacivalo u film, i slikarstvo se ubacuje u film... Pa kod naivnih nezalaca ispada da je to filmska estetika. Ta tendencija postoji i u videu i veoma je primetna kod sredine koja nema dovoljnu svest o odredjenom mediju. Mislim da moramo da budemo rigorozni kod preciziranja šta je to video, a šta je film. Nigde se kao u našoj sredini ne pozajmljuje toliko iz drugih medija i drugih umetnosti a ima tako malo

umetnosti. Film nije pozajmljivao iz drugih medija, on je samo preradjivao.

Film tj. video-rad Miškovića ima dosta grešaka u zanatu, klasičan je amaterski film, klasične dramaturgije i mislim da bi bilo pogrešno kanalisati autora u tom smeru. Sličajno znam profesore koje su mu predavali na toj školi i mislim da od njih i nije mogao ništa bolje ni da nauči.

BLAŽEVIĆ: Nije on ništa naučio od tih profesora, to je sigurno naučio gledajući druge stvari.

JOVANOVIĆ: To što on radi je klasično rutinersko kadriranje. Ali sada da predjemo na filmove.

DUHARD: Što se tiče filma; isto bih rekao to što je malopre rečeno o videu. Radovi Davorina Marca ne donose ništa novo, rutinski su urađeni i sve je to poznato. Čak je i taj način rada i isti film korišćen u delovima, korišćen kao video-materijal. Da je to radjeno u video tehnici moglo bi još više da se obradi, mada mi se sviđa taj spoj koji može da se izvede izmedju filma i videa. Takva vrsta filma može da se poigra medijima. Osnovna stvar je da se u ovom trenutku razvoja filma i videa, putem videa omogućuje mnogo više načina intervencije na sliku. O drugim filmovima smo već govorili. Nije mi se posebno dopao film Ivana Obrenova, ne zanima me, ima dosta već vidjenog i rečenog. Poslednji deo filma Dragana Latinovića mi se jako dopao i kada bi tu postojala interakcija filma i video materijala moglo bi da se postigne jako puno. Vidi se da je on u potrazi za jednim svojim jezikom koji film omogućava ali bi video to verovatno omogućio još više. U svakom slučaju, od svega što smo jutros videli, na prvo mesto bih stavio ovaj film Dragana Latinovića.

BLAŽEVIĆ: Ja se takodje slažem da je Latinovičev film najčistiji, najprecizniji i najbolje što sada urađen. U filmu Iztoka Smajsa problem je dužina, nejasnost ideje i pored dobrih detalja film u celini ne drži. Od radova Davorina Marca draži mi je prvi rad, "STRAH U GRADU", koji otvara mogućnost u post-produkciji što mi je bliže video-jeziku nego filmu, naročito zbog brzine kojom menja sliku. I tu je problem dužina. Obrenov i Karabatić me nisu posebno doimili. Dakle, izdvajam Latinovića.

JOVANOVIĆ: Kao tendenciju bih izdvojio rad Iztoka Smajsa kao pokušaj jugoslovenskog umetnika da koristi film kao izražajno sredstvo. Dnevnički karakter koji film ima je naivan odnos prema mediju filma, pa čak i nezalacki odnos na pojedinim mestima i to iz nepoznavanja filmskog jezika karakterističnog za umetnike čija je simboličnost u tim filmovima često infantilna i naivna. Takodje je uočljivo potpuno odsustvo smisla za strukturu. Davorin Marc je mlađji autor koji se pojavio sa dosta radikalnim i privatističkim stavom. Jednom je rekao da ga ne zanima nikakva estetika, da je za njega snimanje filma samo produžetak privatnosti privatnog života. Potpuno je indiferentan na bilo kakva estetska pitanja i zaključivanja o filmu. U jednom tekstu sam to nazvao punk-estetikom koja negira norme i klasiku. Tako te filmove i treba gledati, potpuno ležerno. Mislim da je ovaj autor ipak došao u fazu ponavljanja sebe. Takodje mislim da je na mestu primedba da bi on verovatno bolje stvari uradio na videu.

Očigledno je njegov stav prema mediju prevazišao medij filma. Film "EDIM /I CUTIM/" Ivana Obrenova je značajan pokušaj za njega, pa i za jugoslovenski alternativni film. To je stica-

nje svesti o društvu u kojem živimo a zanimljivo je da takvih filmova ima malo u našoj alternativnoj produkciji, ako izuzmemo slovenačku koja ima referencu prema stvarnosti i političkom. Taj odnos je praktično prevazilaženje buržoaskog intimizma, to su još traženja. Karabatičev film "KRISTINA II" je tipičan primer intimizma koji je u nekim našim prostorima dosta cenjen i lično mislim da je on globalnije gledano prevaziđen. To je ponavljanje određenih estetskih rešenja iz kinoteke, iz istorije filma, to je vrsta sterilnog estetskog formalizma. To isto vidim na neki način i u Latinovičevom filmu, pogotovo na planu ikonografije i simbolike slike. Sa aspekta izvedbe je jako profesionalno ali na smisaonom planu je to poigravanje sa crtežom žene, slikom i bojom, dosta providna metaforika o ljudskoj intimi. Smeta mi tu ta zatvorena metaforičnost. To je literaran način govora.

GOTOVAC: Radove Marca prvi put vidim i mislim da je u stanju da ostvari to što želi. Ima tu dosta ritualnog i narkomanskog što se meni jako dopada. Bliska mi je i upotreba muzike, to stalno ponavljanje. Ta minimalistička nota u njegovim filmovima je najveća kvaliteta. Ivana Obrenova sa tim ideološkim stavovima ne bih baš tako lako otpisao, jer je način kako on koristi te ideološke stvari veoma suptilan. I Obrenov i Karabatić jako puno duguju esteticici Žan-Lik Godara, njegovom korišćenju citata i naglih provala sećanja. Kod Karabatića mi je jako dobro što je pustio ploču i škripanje igle izmedju kompozicija. Znači ta muzika kao da nema nikakve veze sa onim što se vizualno događa, iako nekoliko puta pokazuje kako nije prisutna ploča već magnetofon, jer pokazuje kako se okreću koturi starog magnetofona. Što se tiče Latinovića, mislim da je napravio stvar koja je slikarska, a

istovremeno kinematografska. Intimno, taj mi je film veoma blizak. Postoji jedna scena u filmu "Senke zaboravljenih predaka" od Paradjanova, snimljen 1965., kada jedan lik bude udaren po glavi i onda se odozgo počne spuštati crvena boja preko njega, a on je isto slikar, ne zna se da li je bolji slikar ili...

JOVANOVIĆ: I kod Pansinija ima jedan film u ranijoj fazi, sa kolorom.

30.10.1986.

DUHARD: Što se tiče filmova "OPERA" i "ORGELWERKE" Milimira Draškovića, jako mi se dopao mizanscen u prvom, mada sam osetio izvesnu dozu megalomanije u pristupu u oba filma. Smatram za drugi film "ORGELWERKE"/, da bi bio bolji da je radjen sa videom i da je taj film više konceptualan a manje zanimljiv. "OPERA" je interesantan film ali je malo prenatrpan i trebalo bi da se izrazi šturijim jezikom. Nalazim da je suviše puno aplauza na početku i na kraju.

GOTOVAC: Ova dva filma su mi se veoma dopala. "ORGELWERKE" me asocira na atmosferu Žan-Mari Štrauba. Svidjaju mi se oba rada, mada imam tehničkih primedbi.

JOVANOVIĆ: Slažem se da ovi filmovi imaju kvaliteta, ali to što mi smeta i mislim da je u raskoraku od zamisli filma i konačnog doživljaja na platnu, je ikonografija filmske slike. Dramaturški je to vrsta minimalizacije i konceptualizma u samoj fakturi načina snimanja, a nailazimo na ikonografiju standardnog komercijalnog filma. Nije pronađen primeren stil fotografije za jedno delo koje bi bilo konceptualno-minimalističko. To je veliki problem obih filmova, mada manje vidljiv u "OPERA". U tom filmu, koji ima rokoko osvetljenje, postoji doza megalomanije naročito u stilu fotografije.

DUHARD: Što se tiče filma "MURDER OF GREGORY PECKORY", Igora Toholja, nisam video jedinstvo u strukturi, nisam shvatio koja je poruka, ne smatram ga zanimljivim i dobro uradjenim delom.

Što se tiče filma "VELIKI PAD" istog autora, smatram da je muzička podloga Lori Anderson daleko zanimljivija od slike koja je povezana s tim. Jedino upečatljivo u tom filmu je Lori Anderson.

GOTOVAC: Igora Toholja ne bih komentirao. Ne svidja mi se gotovo ništa.

JOVANOVIĆ: Mislim da su ti filmovi pokušaj neodadaizma na našem filmu, u smislu pionirskog pokušaja da se rade te strukture. Sigurno je da on ima suviše privatnog da bi se mogla rekonstruisati bilo koja struktura.

DUHARD: Što se tiče filмова Bojana Jovanovića, o prvom dva ne bih imao ništa da kažem, rekao bih o drugom dva. U filmu "PROCES" me iznenadio postupak. Ne vidim zašto bi se napravio kolaž od već postojećih filmova, a da je jedina intervencija koja je napravljena taj kružić koji se pojavljuje na ekranu. Bez obzira koliko sam se trudio da shvatim svrhu tog kružića, nikako nisam uspeo. U domenu korišćenja jednog filma za drugi film smatram da kada bih ja bio autor tog filma kojeg smo videli, bio bih uvredjen da se neko mojim delom koristi na takav način. Kada bi govorio srpsko-hrvatski, rekao bi autoru svoje mišljenje koje bi trebalo da zna. Što se tiče filma "TAMO" istog autora, sa prikazivanjem električne stolice u Americi, smatram da je i u videu već toliko stvari radjeno sa preuzimanjem dokumentarnih materijala koji se malo obradjuju. To što je tu uradjeno ne znam zašto bi bilo od interesa za jedan festival eksperimentalnog filma. Kada bih izvukao zaključak o ovom autoru rekao bih da nije dobro to što on pokušava da napravi senzaciju na osnovu senzacija koje su već

napravili drugi.

JOVANOVIĆ: Rekao bih da je postupak koji je Bojan Jovanović primenio jedna vrsta post-modernističke estetike, kada se ne pravi više mimetički odnos sa stvarnošću, već se pravi delo od stvarnosti kulture u kojoj se nalazimo i u tom smislu je dopušteno da se on služi određenom vrstom senzacija. Međutim, onda se postavlja problem nove kontekstualizacije, i tu se slažem sa Žan-Mariem da on taj novi kontekst nije artikulisao. U jednom novom kontekstiranju ti osnovni materijali od kojih se krenulo mora da dobiju nova značenja koja mogu biti apsolutno nova, suprotna... Taj postupak se i zove l'art après l'art ili umetnost posle umetnosti, ali isto podrazumeva jednu kreaciju i u tom smislu je dobro ono što je Žan-Mari oštro rekao. Postoji manir u jugoslovenskom alternativnom filmu da se beskrajno citiraju tuđji materijali bez sposobnosti stvaranja nove kontekstualizacije.

DUHARD: Od filmova Damijana Bogataja prvi, "PAX", neću komentarisati. Drugi film, "OH CET", bih prihvatio skoro bez rezerve. Smatram ga jako zanimljivim i smatram da je jako zanimljiva tačka gledišta koja se retko kada uopšte može videti kada su u pitanju takvi masovni ili turistički ili zvanični događaji. Smatram da od velikog broja filmova koje smo videli, ovaj film ima dozu humora i ironije u pristupu, što mi se jako dopalo.

GOTOVAC: Meni su se oba filma Bogataja jako dopala. Mislim da imaju jako puno zajedničkih stvari. Sam naslov "MIR"/"PAX"/, tenkovi i ona muzika... Autor je dosledan u eksplikaciji svog načina mišljenja, strahovito je jednostavan i jako fino ironičan. U "OH CETU" mi se jako dopadaju neke stvari. Autor idući kamerom uoči neke stvari i onda ih sledi, npr. sledi onu žicu, onda psa, primetivši konj piša pa dodje do mokraće, i onda lajt-motiv govana koji se provlači kroz

čitav film. To je veoma fin komentar čitavog zbivanja, kao što je i naslov "PAX" komentar svih zbivanja u prvom filmu. Autor je veoma svez u metaforama i ima još i tu alternativnu notu.

JOVANOVIĆ: Svidjaju mi se oba filma Bogataja. Verovatno je prvi film, "PAX", za Žan-Maria male uskog značenja, nedovoljno atraktivan, ali za nas ovde je to primer nove alternativne svesti u odnosu na vojsku i rat, i nije slučajno da je autor iz Slovenije gde su veoma jaki mirovni pokreti. Međutim, za mene je taj film zanimljiv, čisto estetski gledano, po tome kako se može koristiti jedan post-modernistički postupak, ta nova kontekstualizacija jednog banalnog materijala kao što je TV-prenos takve parade. Cini mi se da je tu jako dobra upotreba tona, što je "Balkanska sinfonija" S. Mokranjca. Time se dobija ironički odnos prema tome da se iz jednog primitivizma javlja potreba za ratom, bar ja tako čitam film. Iz jedne hajdučke psihologije se javlja potreba za ratom. Mislim da je taj film u nekim sredinama bio na granici da ga zabrane. U drugom filmu, "OH CET", za mene je bitnija alternativna svest prema mitovima nacionalizma, jer je taj "OH CET" vrsta populističke parade slovenačkog tipa.

DUHARD: Od tri filma Dejana Vlasisavljevića, najviše mi se dopao prvi, "FILM VLASISAVLJEVIĆ DEJANA". To je primer filma koji bih želeo da podržim jer je autor jako mlad i već ima svoj sopstveni izgrađeni stav o društvu koje ga okružuje. Pošto se tu isto pojavljuje parada, rekao bih da za razliku od filma "PAX" gde je korišćen TV-materijal sa parade, ovde je čovek sa svojim sentimentom i svojom mladosti obojio sopstveni snimak te parade i dao svoj pečat. Njegov lični način izražavanja i dalje se razvija tako što on evocira sećanja. I bez obzira što što tehnički film nije najbolje izveden, nalazim da njegova svest o identite-

tu koji poseduje, koja se razvija i koja je povezana od početka filma do kraja, jako zanimljiva i to je jedan od najboljih filmova koje sam ovde video.

JOVANOVIĆ: Teško da se nešto preciznije može dodati o ovom filmu. Reč je o autoru koji sazreva. Mali problem kod njega je vrsta tautologije, znači ponavljanja određenih stvari, što ne sme biti dozvoljeno u takvoj vrsti kolažnog načina razmišljanja. Međutim, potrebna je rutina koju će steći kako bi se oslobodio toga.

GOTOVAC: Ja bih ostao bez komentara.

DUHARD: Kolaž Matjaža Hvale "ALTERNATIVA ZA STRAH JE BESNICA", mi nije zanimljiv. Što se tiče filmova Ivana Kaljevića, "B'DALE NA LETOVANJU '71 godine" i "NEKE OD BUDALA", rekao bih jednu stvar. koja mi se dopala i na osnovu kojih mi se čini da čovek ima talenta. To su špice i animacija, i mislim da bi autor time mogao da se bavi i na filmu, jer ima za to duh. Ne znam koliko ste, vi imali prilike da vidite ovakve materijale, ali mi smo videli jako puno ovakvih stvari. To je zabavan ali privatni materijal koji ima dozu anglo-saksonskog humora. Steta je što autor nije uzeo manje delove, gegove, i integrisao ih u manje celine, jer smatram da se u ovakvoj celini gubi interesantnost tih delova.

GOTOVAC: Postoje dva filma Kaljevića nastala 74/75. god., "Ludnica u 24. kvartu" i "Društvo za zaštitu šašavih događaja", koji su remek-dela u svetskim razmerama. Slažem se da kada bi se iz ova dva filma koje smo sada videli izdvojilo deset minuta udarnih gegova koji ne moraju biti povezani, napravio senzacionalan rad, jer se najbolje zaista gubi u slobodnim hodo- vima. Ovaj autor je po meni jedan od najboljih geg-majstora u Jugoslaviji uopšte. To je vidljivo u biseru kada dodje

do izvora, vidi da nema vode i počne pumpati rukom i vođa dodje... to je ta komika apsurdna, čist biser. Onda, kada stoje na ivici, ovaj ga gura nogom a pada u vodu onaj drugi... te se stvari ne vidjaju tako često na jugoslovenskim ekranima, a i šire. Ove stvari su sada prvi put pokazane javno a napravljene su pre 15 godina.

JOVANOVIĆ: Dobro poznajem autora, on od svoje četrnaeste godine snima i puno je gledao filmove. To je veoma zanimljiva i pomalo protivrečna estetika, u smislu što je to intencija da se pravi autorski film koji će biti jako dobro primljen kod gledaoca. Tu imamo maksimalno autorstvo i maksimalnu komunikaciju. Kaljević je uspevao da dobro komunicira sa gledaocima, zadržavajući svoju personalnost. To u takvom stepenu nije uspelo ni jednom drugom jugoslovenskom autoru nekomerijalnog filma. Ta dva filma je pravio na nizu privatnih filmova koje je prethodno snimio. Ovo mu je bila vrsta treninga, s tim što se slažem da neke šablone govora preuzima iz stripa, crtanog ili komercijalnog filma i to adaptira, što je dozvoljeno na filmu. Medjutim, mislim da ova dva filma nije trebalo da prikazuje sada, jer su to samo skice za kompletnija dela.

DUHARD: Za rad Bobana Ilića nemam komentara. Za film Pišmiša i Sunja, jedini komentar je da volim male mačice i ne volim da se bacaju u reku. Što se tiče rada Zeljka Baloga "ARE YOU LONESOME TONIGHT", stavio sam mali znak pitanja i zanima me vaše mišljenje. Tu nema ništa komplikovano ali sam osetio neku atmosferu koja mi je bila jako simpatična.

GOTOVAC: Čuo sam da je to mlad autor, a ako je tako i ima to zrnce, onda je O.K.

DUHARD: Rad Slobodana Mičića "BES" je potpuno nezanimljiv.

Medjutim, film "DRUGOVI I DRUGARICE" mi je bio zanimljiv. Prvo mi je zanimljiv sam arhivski materijal, a i taj spoj arhivskog materijala i onog kasnije je tehnički dobro uradjen. Smatram da je ta nervoznost kojom teče film veoma dinamična, iako bih prigorio sa mog zapadno-evropskog stanovišta da tu ima isuviše demagogije. Nalazim da u filmu postoji težnja da se dopadne, a s druge strane mi se čini da su ti socijalno-demagoški komentari isuviše uokvirani, razradjeni.

GOTOVAC: Složio bih se sa Zan-Mariem. Medjutim, ne mislim da je u pitanju demagogija, već jedna nostalgija. Ti dokumentarni materijali govore o vremenima mladosti i nevinosti, jer mi smo se 1945. ponovo rodili i tada se sve okrenulo za 180 stepeni, a i svi smo učestvovali u tim paradama.

JOVANOVIĆ: Mislim da taj problem o kome je govorio Zan-Mari postoji, jer u filmu ima dve vrste materijala. Film počinje i završava se službenim materijalima, a između toga je materijal koji je autor sam snimio. Tim materijalima u sredini on dokazuje opšta mesta kriza u Jugoslaviji, naročito krize morala. I da kažem pojednostavljeno, on normalni hedonizam konfrontira lažnom asketizmu. Kao da onda nije bilo erotike, zgaženih ljudi, jela, golih žena...

DUHARD: O Ferneu neću ništa govoriti, ne zanima me, a najmanje film koji govori o poljskom narodu. Sva tri filma Bate Petrovića su mi zanimljiva. Ne znam koji izabrati, jako su mi zanimljivi.

GOTOVAC: Sva tri filma Bate Petrovića su mi zanimljiva. Izdvojio bih "DEJSTVO ZEMLJINE TEŽE NA NAIVNA BIČA". Mislim da je taj najbolji, najnadrealističkiji, iako ima delova u "E..."

koji su mi jako dobri ali tamo ima nekih slobodnih hodova, dok u ovom sve ide, film je zaokružen.

JOVANOVIĆ: Čini mi se da u drugom filmu poenta nije najbolje izvedena. To padanje je moralo da bude više izanalizirano, radjeno sa slow-motionom, itd. Malo mi je tu više izraženo literarno nego sinematografski. Ovde se radi o sigurno najznačajnijem autoru jugoslovenskog alternativnog filma koji vlada i medijem i žanrovima, tako da i nije čudno što su to tri potpuno različita žanra.

BLAŽEVIĆ: Dakle, krenimo od "MADE IN YUGOSLAVIA". Ako pokušamo tu da izvučemo neku tendenciju u tu kategoriju bi mogao da se stavi "RAT ZVEZDA" koji je bio pokušaj neke igrane strukture. U tim stvarima ja vidim jednu neveštost, kod prvog u upotrebi opštih mesta i u značenju priče. Tu koriste inserte iz popularnih ili poznatih filmova i te priče koja bi trebala da poveže i da značenje tog stranog, apliciranog, u priču unesenog materijala. Kod "RATA ZVEZDA" fali elementarna stvar, smisao naracije, prosto ne znam šta je čovek hteo da kaže. Sasvim je irelevantno koji insert upotrebljava, a sklapanje u priču sa pojavom samog autora i njegovog kompanjona nema značenja. U drugu kategoriju radova, što je neka vrsta kućnog ili diletantskog rada, ili stilskih vežbi, svrtala bih materijal koji je stigao iz Kino kluba "Split", sa tim malim pričicama od "EFEMERNOG SFUMATA" DO "MARGINALACA". Ne znan da li oko toga treba bilo šta više reći, jer niti naracijom, ni postupkom, ni sadržajem nije nešto novo rečeno. Ono što bi se moglo svrstati u neku klasiku alternativnog ili eksperimentalnog filma, bili bi radovi Faktora i Galete. To su korektno stvari, možda malo anahrone u vremenu. Tu mi je Faktor bliži i draži, mada se

nije pomerio od onoga što je radio ranije, od neke konceptualne, minimalističke situacije, ali je bar jasno i čisto. U kategoriji malokritičkog iskaza duhovita je pričica sa titlom bez slike koju smo videli ranije. Ono što su napravili momci iz "Kugle", film "PROCEZ", gledano u kontekstu njihovog sveukupnog rada možda nije najbolji rad, ali je to ozbiljan rad, jedna igra sa žanrom, vrlo korektno uradjena i predstavljajući jedan vid rada te doista alternativne skupine koja je jedina koja danas postoji u Zagrebu, u mladjoj generaciji. Lično, taj rad veoma cenim i poštujem.

DUHARD: Ovde sam video sve filmove Dejana Vlaisavljevića i film "MADE IN YUGOSLAVIA" me iznenadio, jer sam otkrio da je film mnogo klasičniji. Reklo bi se da su našli jedan jasan izraz, tehnika je dobra, iako zadržavaju tu isprekidanost u priči, izgleda namerno, osećamo da se ipak nekako afirmišu u tom filmu. Mislim da je muzika slabo mesto filma. Nalazim da je korišćena muzika koja igra ulogu dijaloga ili ga zamenjuje, dosta proizvoljno uzeta. Stavljeno je nešto što je poznato i taj je spoj dosta banalan. Možda bi neki drugi muzički zapis ipak više odgovarao. Oseća se autorova želja da glumci koji se nalaze na sceni govore, medjutim još uvek ne uspeva to da izvede. Mislim da vidim nekakvu vezu sa filmom koji mi se dopao, sa filmom u kojem je obradjena parada, i mislim da je i u ovom filmu želeo da istakne nasilje kao jednu od dominantni savremenog sveta. Mislim da u tom slučaju ulazi u jedan svet koji je potpuno veštački, zasnovan na mitu. Isto kao što bi režiser u komercijalnom filmu koji bi hteo prvi put da uradi neki film izabrao neki žanr sa kojim se lako barata, kao što je policijski film ili ljubavna priča, mislim da je ovaj

autor takodje izabrao nešto što bi mogao lako da obradi, a to je to pitanje nasilja. Vidim odredjenu evoluciju, više mi se dopao režiser u ranijem radu, kada je bio više marginalan. Kasnije on pokušava da se više artikuliše i koristi suviše stereotipova koji postoje u današnjem društvu. Sve u svemu, mislim da je to što autor radi jedna vrsta istraživanja i bilo bi dobro na festivalu prikazati sve te radove.

Za film "DOLINA ODMEVA" mogu da kažem da mi se na odredjen način dopalo to što me podseća na nadrealističke radove, naročito što se tiče te simboličke kamena, vatre, vode... Ovaj rad me podsetio na Bretonovu "Nadju" koji se koristi tom istom simbolikom, npr. vatrene ruke na vodi, i pomislio sam dok sam gledao ovaj film da je autor bio upoznat sa Bretonovim delom.

Što se tiče Galeta, rekao bih je njegov rad najbliži ideji koju ja imam o eksperimentalnom filmu. Mislim da se u njegovim radovima oseća istraživanje, želja da se traga, da se nadju neka rešenja.

Film "PROCEZ" mi stoji pod znakom pitanja. Ja zaista ne poznajem to što su ti ljudi ranije radili ali je to možda i bolje. Mislim da, ako uzmemo u obzir pravac koji su ovi autori zauzeli, ipak mislim da nisu otišli suviše daleko. Ako su već izabrali takav način, trebalo je da idu još dalje. Mislim da su elementi koji su tu naznačeni, kao što su neki flešovi što su ubačeni, nisu dovoljno jaki kao celina, iako nemam ništa protiv onih riba, pečenja cigaretom ili pornografije. Mislim da su to samo nabačeni elementi koji ne daju neki osećaj celine i atmosfere.

Za ostale filmove nemam šta da kažem.

JOVANOVIĆ: Kada govorimo o filmu "MADE IN YUGOSLAVIA" treba razlučiti nekoliko stvari.

Pre svega, šta želi autor, a šta mi želimo da vidimo u tom filmu. Reč je o novoj generaciji stvaralaca koji na drugačiji način pristupaju filmu. Mislim da taj fragmentarizam koji se zamera ovim filmovima u dobrom delu filmova i stoji. Čini mi se da je ovaj film uspeo da prevaziđe tu fragmentarnost. Reč je o postupku koji je dosta poznat u postmodernizmu, da se koriste razni citati i dovode u novi kontekst. To je jedan metod koji ja vidim u filmu. Drugi je dnevnički metod koji je već korišćen u andergraund i eksperimentalnom filmu. Treći metod bi bio neka vrsta dela u svesnom neredu, o čemu je svojevremeno pisao Umberto Eko u knjizi "Otvoreno delo". To je vrsta otvorene metaforičnosti gde autor svesno pravi neku vrstu entropije u delu. Moderna umetnost je već dosta razglabala o pojmu reda i nereda u umetnosti. Čini mi se da je tu sretno pronadjena ta doza

entropije. Postoji jedna korespondenca izmedju sveta u kojem žive ti mladi ljudi, svet nasilja koji je implicito svet entropije. Tu je moguće, kao i u svakom otvorenom delu, citati nekoliko poruka. Mislim da je to primer filma koji ima poruku u poruci. Za mene je dobro i lepo u tom filmu, korišćenje lingvistike mas-medija. Ponavljam da je to za mene film koji ima poruku u poruci, gde na prvom planu imamo stereotip, a onda u jednom novom kontekstu taj stereotip ima novo čitanje. Ustvari, razvija se neka vrsta asocijativnog lanca koji povratno deluje na strukturu tj. mislimo da ide niz segmenata iz dela koje je amorfno, da bi se javila nova informacija, nov podatak koji unazad strukturise predhodni kontekst. Zanimljivo je to što se dešava u filmovima Dejana Vlasisavljevića, da u različitim gledanjima imate mogućnost različitog iščitavanja dela. Znači, autor namerno neće da ima definitivnu strukturu na ekranu. On zahteva aktivnu participaciju gledaoca koji u

skladu sa svojim intelektualnim životnim iskustvom i sistemom vrednosti iščitava delo i u krajnjoj liniji artikuliše. To je jedna vrsta alternativnog primanja dela. Mislim da autor ima solidno poznavanje teorije alternativnog filma i sve to sasvim svesno radi. Tu nema ni doze slučajnosti, niti doze neznanja. Dakle, autor ima svest o mogućem pravljenju dela u ne-redu. Ta vrsta senzibiliteta ili mentalnog procesa, mislim da se može sresti u toj generaciji post-panka. Sledeći film, "DOLINA ODMEVA", je u našem kontekstu blizak jednom post-hipijevskom shvatanju medija i pozicije gledaoca. To je neka vrsta kontemplacije i pokušaj uranjanja u odredjenu realnost, sa nizom arhetipskih mesta kojim su mnogi ljudi u modernoj kulturi baratali. Medjutim, u kontekstu Valentincića, ovaj film deluje epigonski.

Za mene je zanimljiv film "MARIJA" Zorana Saveskog, kao jedan koncept. Mislim da su nesavršeni tehnički uslovi onemogućili pravu percepciju svega toga. Zanimljiva je ta ideja o relaksaciji i opuštanju bioskopskog gledaoca ispred fenomena pokretne slike. Čini se da autor tu ideju nije do kraja izoštrio, ali je zanimljiv taj psihoanalitički aspekt filma koji je dosta dobro tu načet.

Što se tiče filma Ivana Faktora, složio bih se sa Dunjom. Uopšte je problem kako minimalizam i konceptualizam postoje u današnjem vremenu kao neka vrsta alternative. Pitanje je koliko stvari iz savremene umetnosti koje su već u muzeju mogu biti alternativne danas. Složio bih se da je Faktor jedan klasičan autor, pa je u tom smislu moguće postaviti alternativu kao klasiku, uvesti i takav neki žanr.

Kad govorimo o "PROCEZU" bitno je pomenuti kontekst u kojem su filmovi nastali. Zanimljiv je pokušaj novog iščitavanja Kafke, što su

oni radili i kroz pozorišne predstave. Čini se da su oni dosta lucidno čitali Kafku, i ja lično mislim da je Kafka izvrsni humoristički pisac, a nikako patetičan autor kako ga tretiraju klasični intelektualci. S druge strane, mislim da je život prevazišao Kafku i u tom smislu mislim da je on samo humorističan. Činjenica je da su ovi autori u nekim svojim filmovima bili mnogo lucidniji, ali je zanimljivo za našu situaciju to korišćenje stripovske dramaturgije i plošne slikovske psihologije. Jer za jednu epsko-lirsku svest kojoj mi na žalost robujemo je potrebna takva diverzija stripovske svesti. Čini mi se da je jedina planetarna svest XX veka upravo stripovska svest, iz prostog razloga što živimo u svetu u kojem su Regan i Gorbačov dve super-zvezde stripa. Čak je svojevremeno bila jedna karikatura u francuskom časopisu gde je drug Tito prikazan kao Miki Maus koji je prešao Staljina, i taj časopis je bio dozvoljen da se prodaje i uveze u Jugoslaviju.

Što se tiče Galeta, Dunja je dala zanimljivu intonaciju za razmišljanje o ovim filmovima, u smislu anahroničnosti. To je autor koji u zvaničnom jugoslovenskom filmu dobija priznanja kao eksperimentator par excelence. Činjenica je da etablirani jugoslovenski film ne zna šta je to eksperiment. Malo me zbunio naš gost kada je rekao da je u Galetinim radovima video ono što on podrazumeva pod eksperimentalnim filmom, pa bih pitao šta je to eksperimentalno što je on video u ovim filmovima?

DUHARD: Pošto nisam dovoljno upoznao eksperimentalni film, imao sam ideju o eksperimentalnom kroz ovo. To što radi Galeta se u početku radilo i u videu. Ima u tome i neke slikovnosti koja je strašno naivna, čak i glupa. Ovde sam video zaista različite

postupke, a to su stvari koje ja i u videu branim.

JOVANOVIĆ: Ono što je simptomatično za Galetu, a verovatno i za neke ljude koji rade na videu, je da se čitav eksperiment svodi na upotrebu određene tehničke postupke i tu se iscrpljuje. Istorija filma, eksperimentalnog filma, a naročito francuskog eksperimentalnog filma, nas uči da se filmski eksperiment ne može poistovetiti sa tehničkom inovacijom, da je film osuđen ipak na poruku. U tom smislu ja veoma teško pronalazim poruke kod Galeta, mislim da on apsolutno nema svest o potrebi poruke, što mislim da je bio pogrešan način usmeravanja.

GOTOVAC: Sve ove filmove koje smo videli juče i danas bih svrstao u dve grupe. Jedna se kao igrani film služi sociologijom, psihologijom, psihijatrijom, politikom i svim ostalim stvarima da bi izrazila tu svoju poruku. Druga skupina filmova je ta u kojoj se služe elementarnije sa filmskim medijem, gde čovek mora uključiti masu svog ne znanja već unutrašnjeg prostora, da bi primio poruku. U tu prvu grupu spada Vlaisavljević sa "MADE IN

YUGOSLAVIA", Igor Toholj sa "STAR WARS", Ruljančić i Zorica sa "PROCEZOM". U drugu skupinu gde je dominantan sam medij spada Ivan Faktor sa "CAMERA PROJECTOR" i Galeta sa "DVA VREMENA U ISTOM PROSTORU" i ona dva blank filma, crni i crveni, autora Radakovića, sa tonskim pistama jazza. Vlaisavljević i Toholj su očito na terenu filma za koji je moj omiljeni naziv "do it movie" ili da budem još radikalniji, čisti propagandni filmovi ali uvijeni u veoma osetljive oblande. Sad sve zavisi od individue na koji će način iščitati pojedinu stvar. Mislim da su ti filmovi Vlaisavljevića i Toholja svi manje više ti "uradi to" filmovi i moglo bi se još radikalnije reći da oni podstiču paranoju, psihopatiju,

to su manje-više psihopatski filmovi i to je područje gde se čovek intelektualno odredjuje za ili protiv. S obzirom da znamo da nema baš puno ljudi koji svoje životne probleme rešavaju estetikom, nego rešavaju ili revolucijom ili kontrarevolucijom, ili prevarom ili pljačkom. I onda su svi zaposleni, i ti koji su za i oni koji su protiv, zapravo su svi zadovoljni. To je kada se stvari radikalizuju... Hteo bih reći i to o radu Toholja i Vlaisavljevića, da sam i ja jedan od onih koji su provodili sate i sate u bioskopskim dvoranama i čovek naprosto napuni svoje akumulatore i mora početi izbacivati stvari van. Mislim da oni to za svoje godine rešavaju izvanredno. Hteo bih videti recimo za dvadeset godina njihovu retrospektivu gde bi onda prepoznavali jedno njihovo pismo koje bi bilo verovatno potpuno vidljivo u ovim filmovima koje smo sad videli. Što se tiče Ivana Faktora, za koga mislim da je zaista jedan od značajnih autora, mislim da on radi u stvari filmove -

- objekte, gde dovede u fokus kamere određeno zbivanje sa nekom mašinom, konkretno ovde je kamera projektor i on to ritualno pušta, npr. upali projektor, gasi projektor, pušta svetlo i to onda pusti da se odvija u prostoru i vremenu tj. samo vremenu. Čovek za par sekundi otkrije šta se zapravo dešava i onda se počne pitati zašto on to gleda. I onda počinju unutrašnje stvari izlaziti van. Sad, kada je u pitanju "do it movie" važan je onaj koji je to radio, međutim kod ovih filmova je važan onaj koji to gleda, što je razlika. Što se tiče ova dva filma Miloja Radakovića, crvenog i crnog, našao sam jednu finu stvar. Taj jazz koji ide na crno je drugo, sasvim drugo od onog što ide na crveno.

JOVANOVIĆ: Dodao bih nešto o Miloju Radakoviću. Mislim da je to jedan zanimljiv autor

sa jednim svojim radikalizmom u onom domenu što bi nazvali filmski ready-made. On je imao predhodnih godina nekoliko radikalnih postupaka, recimo da uzme rolne iz nekih filmova, nasumice ili svesno odabrane, i to projektuje kao film Miloja Radakovića i Hičkoka na primer, ako je tu rolnu odabrao. Ovde je urađeno sa blankom i jazz muzikom, tako da su ti jazz muzičari ravnopravni autori sa Radakovićem. U jednoj takvoj formi nisam siguran da je kod nas primenivan takav ready-made, tako da mislim da može da bude reprezentativan za jedan takav način mišljenja. To je apsolutni ready-made.

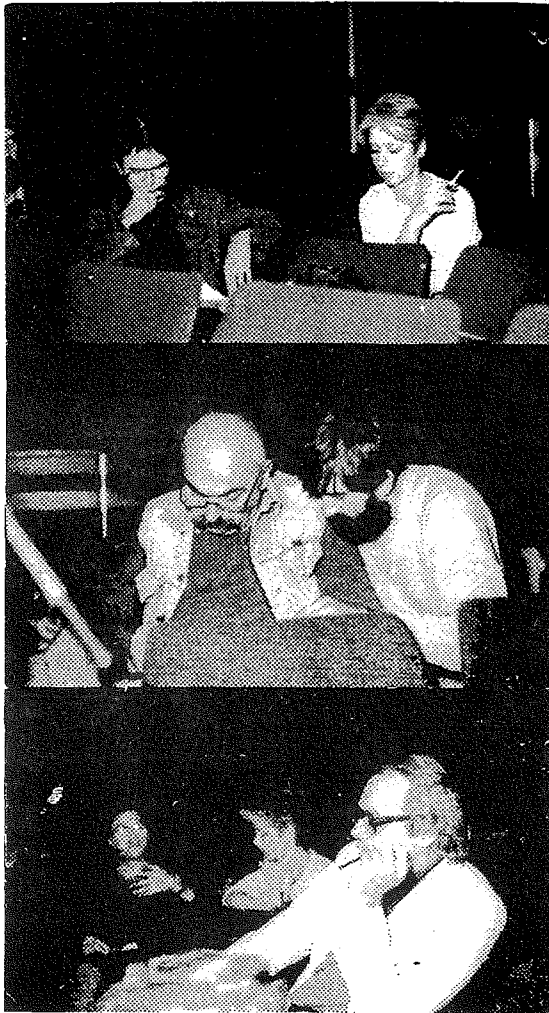
31.10.1986.

DUHARD: Neću mnogo govoriti o ovim stvarima koje sam izabrao kao najboljih deset, jer dok smo diskutovali ranije rekao sam već svoja zapažanja. Mislim da treba izdvojiti čitav rad Dejana Vlaisavljevića, naravno izdvojio bih "FILM DEJANA VLAISAVLJEVIĆA", jer mislim da su ti ljudi mladi i perspektivni, da se mogu pomoći time što su istaknuti na jednom ovakvom festivalu. Nadam se da im to neće udariti u glavu. Od radova Bate Petrovića bih izdvojio film "ZENA, MAČKA, CANZAS CITY..." ali isto tako mislim da su vredna spomena sva tri njegova rada, postoji bogatstvo i različitost jezika u svakom od njih. Za rad Alić Mihaila "IN THE BEGGINING WAS BLACK AND WHITE" stavio sam znak pitanja i ako niko drugi ne smatra da je to dobro ne bih ga branio. Isto tako mislim i za film "PROCEZ". Što se tiče ostalih stvari koje sam napisao na listi, iza njih stojim i mislim da sam već dao obrazloženja ranije. Što se tiče opšteg utiska veoma me iznenadio video, s jedne strane čisto slabim tehničkim mogućnostima koje su pokazane, a s druge oskudnost imaginacije koju su tu autori pokazali. Smatram da im je mašta jako slaba i da

se tu ništa drugo ne čini do recikliranja već poznatih šema iz filma. Isto tako mislim da se očitava jedno neznanje kako aktuelnih društvenih zbivanja, tako i onoga što je urađeno u umetnosti i filmu. Moram reći i to da mi se veoma dopao rad Mihajla Ristića "PORTRET SELJAKA RADNIKA", jer volim dokumentaran rad i pristup, a ovde ga nisam svrstao pošto mislim da nije u kontekstu ovog festivala, već više dokumentarnog filma. Primetio sam da po pitanju i filma i videa postoji nedostatak definisanosti tj. određenošći, da li se radi o nekim narativnim formama koje su potpuno alternativne ili ne, to ne znači da se to treba raditi sa tolikim nedostatkom određenošći. Mislim da ukoliko se želi da festival evoluirao i napreduje, treba biti u smislu organizacije i selektivnosti rigorozniji i izbaciti neke stvari koje spuštaju nivo cele manifestacije. Neću reći svoje mišljenje o instalaciji i performansu koje smo videli, jer mislim da je prvenstveno na organizatorima da odluče da li to treba da bude sastavni deo manifestacije ili ne. Bio sam jako zadovoljan što sam mogao da vidim takav izbor eksperimentalnog filma, pošto do sada nisam s tim bio posebno upoznat. Video sam dosta zanimljivih stvari ali sam i primetio jednu stvar u odnosu na video. Iako se i u tim filmovima dosta često radi veoma oskudnom tehnikom i nedostavnim sredstvima izražavanja, tu sam video mnogo više imaginacije nego u videu i to me u slučaju videa veoma zabrinulo. Kod mladih autora sam primetio tendenciju koja mi se dopala, tendenciju da se oštećale forme kinematografskog jezika razbijaju. Takođe sam osetio dosta emotivnosti u onome što rade i da su dosta svesni socijalnog konteksta u kojem se nalaze. Takođe, moram reći da im se mora obezbediti pristup tehničkim sredstvima, jer sam tom stranom rada bio dosta razočaran.

BLAŽEVIĆ: Kao rezime bi trebalo reći da je potrebno otvoriti razgovor oko eventualne redefinicije pojma eksperimentalnog filma ili alternativnog. Videti da li je to isto, da li su to dve stvari i šta bi to danas bio eksperimentalni film. Mi smo se složili oko toga što je tzv. klasika ali se treba pozabaviti ovom novijom produkcijom. Tu se otvara problem jezičke artikulacije kao podtema ovoga i problem videa. Mislim da ono što smo videli od videa svakako nije reprezentativni izbor i da kod nas ima autora i radova koji ovde nisu poslani. Tih autora nema mnogo ali se oni bave isključivo videom. Složila bih se sa Žan-Mariem oko problema tehnike i nedostatka imaginacije, kao i oko nedostatka referencijalnog aparata u okviru onog što ljudi rade. Takođe treba porazgovarati o tome šta je jezik videa, da li se on diferencirao od jezika filma, šta video može a šta film ne može, koliko video danas još uvek koristi abecedu filma pa i drugih medija kako bi progovorio svojim jezikom.

JOVANOVIĆ: Složio bih se sa Dunjinim i Žan-Marievim mišljenjima o odredjenim problemima koji se oko filma i videa javljaju na ovom festivalu, kao i oko definisanja i redefinisanja pojma alternativnog, tj. šta bi sada u 80-tim godinama bilo alternativno.



Ivan Martinac KUĆA NA PIJESKU

KUĆA NA PIJESKU

/bilješke autora/

Ivan Martinac

58000 Split

Aljinovićeva 24

Ivan
bilješke dovršene

u Splitu, 28. srpnja 1986.

KUĆA NA PIJESKU
/bilješke autora/

Uvod

Prva varijanta scenarija "Kuće na pijesku" predana je "Marjan filmu" iz Splita 2. 11. 1981. no osnovna ideja se, zapravo, oblikovala, pod različitim naslovima, više od 15 godina.

1966. zvala se "Tragovi čovjeka", 1968. "Čovjek, iz dana u dan, iz noći u noć", 1969. "Elipse ili beskrajno vrijeme", a 1980. "Godišnja doba".

Do zadnjeg trenutka dvoumio sam se između dva naslova : "Kuća na pijesku" i "Vjetar puše kad hoće". Oba imaju svoj korijen u "Evangeljima".

Zapljušti kiša, navale bujice, duhnu vjetrovi
i sruče se na tu kuću, i ona se sruši,
I bijaše to ruševina velika
/Matej 7,27/

Vjetar puše gdje hoće,
čuješ mu šum
a ne znaš odakle dolazi i kamo ide
/Ivan 3,8/

Naslov "Vjetar puše kad hoće" bio bi adaptacija izvotka "Vjetar puše gdje hoće". Promjenom "gdje" u "kad" želio sam dati prvenstvo fenomenu vremena nad fenomenom prostora, a i Robert Bresson je izvadak "Vjetar puše gdje hoće" već upotrijebio kao podnaslov svojemu filmu "Osuđenik na smrt je pobjegao" /1956./

Taj izbor /"Vjetar puše kad hoće"/ bi više nego ijedan drugi očitovao utjecaj sudbine na čovjekov život, nekakvu vanzemaljsku, transcendentano-metafizičku čovjekovu predispoziciju. Naslov "Kuća na pijesku", naprotiv, govori o zemlji koja se izmiče pod nogama, o propasti koja slijedi, ne nakon neminovne, izvanljudske intervencije, već kao posljedica lošeg izbora u vlastitoj prošlosti. Čovjek više sudjeluje u svojoj sadašnjosti i budućnosti u imenu "Kuća na pijesku" nego u "Vjetar puše kad hoće", makar se ta sadašnjost /i budućnost/, površno gledano, na isto-vjetan način ispunjuje.

Bilo kako bilo, na vratima sobe radne zajednice, punih pet mjeseci, nije visila pločica s imenom filma, budući da sam se bojao da metafora izabranog naslova ne pruži pipke izvan granica djela, to jest na sudbinu djela i na sudbinu autora. Odlučio sam se nekoliko dana prije početka snimanja i ono čega sam se bojao, to se, čini se, i ispunjuje.

O posveti i broju 515

Institucija posvete u filmu je tako reći nepoznata. Jean-Luc Godard i François Truffaut su tu nešto učinili, ali budući da filmski autori nisu dovoljno samosvjesni, niti je film umjetnost oslobođena od "straha" i "strahopoštovanja" proći će još neko vrijeme dok se na filmskim špicama ne budu mogle čitati ovakve ili slične posvete :

"BRAĆA KARAMAZOVI".....Ani Grigorjevni Dostojevskoj
"DON QUIJOTE".....Vojvodi od Bejara
"MALI PRINC".....Léonu Werthu kad je bio mali dječak

Ja sam svoju prvu posvetu zamislio prilikom montaže kratkometražnog filma "Most" /1977./, a opisao sam je slijedećim riječima :
"Is poštovanja prema velikom redatelju i velikom filmu, a s obzirom na čovjekovost ideje koja na filmsku traku fiksira beskrajnu upornost ljudi "Most" je posvećen filmu Roberta Bressona "Osuđenik na smrt je pobjegao". Preko fotografije Roberta Bressona snimljene transfokatorom prepisat će se jedna dijaloška sekvenca iz "Osuđenika" koja najpotpunije tumači tu ustrajnost. Ta sekvenca je prvi razgovor sa starcem iz susjedne ćelije".

Drugu posvetu umontirao sam iza posljednjeg kadra kratkometražnog filma "Izlazak" /1978./. Titl se je odnosio na film "2001 : Odiseja u svemiru" Stanleya Kubricka, a bio je popraćen jednim od akorda iz simfonije br. 4 u d-mollu op. 120 Roberta Schumanna.

Treća posveta nalazila se u sklopu uvodne špice kratkometražnog filma "Sve i ništa" /1982./, a glasila je "Homage à kino klub SPLIT" što se tiče "Kuće na pijesku" ni meni samome nije posve jasno što se događalo s posvetom, ali moram reći da sam veoma zadovoljan ovom varijantom koja se može vidjeti na projekciji.

U scenarijima od 2.11.1981. i 22.8.1982. kao posveta je figurirao titl "Homage à Dreyer, Ozu, Bresson"

U knjizi snimanja s nadnevkom 3.8.1983. /te 1.2.1984 i 7.2.1984./ pisalo je da je "Kuća" posvećena filmovima "Misa za Siouxe iz Dakote" Brucea Bailliea i "Zrcalo" Andreja A. Tarkovskog.

22.4.1985. zamislio sam novu posvetu, drukčiju i opširniju.

Uz ~~snimanje~~ Brucea Bailliea "Kuću" sam posvećivao jednoj grupi eksperimentalnih filmova domaćih autora...Sve su to bila nezaobilazna djela poredana kronološki : "Siesta" Mihovila Pansinija, "Pravac/ Stevens-Duke/" Tomislava Gotovca, "E" Vjekoslava Nakića i "Piramida" /1972-1984/" Ivana Ladislava Galete.

28.8.1985. neposredno prije sinhronizacije otkucio sam upute za izradu špice i za treći i četvrti titl predvidio slijedeći tekst :

"Kuća na pijesku" posvećena je filmu "Misa za Siouxe iz Dakote" Brucea Bailliea te filmovima "Siesta" Mihovila Pansinija, "Pravac /Stevens-Duke/" Tomislava Gotovca, "H" Vjekoslava Nakića. Ta špica, ipak, nije bila napisana. Prva koja je bila napisana i snimljena jest dvojezična špica, na hrvatskom i engleskom /u počast Baillieu/, a od jugoslavenskih autora ~~su~~ su, po mojemu mišljenju, najznačajnija dvojica: Tomislav Gotovac s filmom "Pravac" i Vjekoslav Nakić s filmom "L'abandon" /umjesto "H"-a/.

Početak studenoga 1985. tako izradenu uvodnu špicu /titl...roducenta, naslov filma, dva titla posvete/ u ukupnom trajanju od 515 kvadrata /što je bio uvjet koji se nije mogao mijenjati/ umontirao sam u radnu kopiju i vidio, istog trenutka, da je ritam izmjene titlova prebrz, to jest da od dva titla posvete samo jednoga mogu zadržati. Odlučio sam se za Bailliea, budući da je "Misi" već trebao biti posvećen moj kratkometražni film "Izgnanstvo" /1984/ ~~...~~, a i zbog toga što sam o Baillieu najviše razmišljao u povodu "Kuća".

25.11. 1985. pisao sam Tomislavu Gotovcu i Vjekoslav Nakiću, ispričao se zbog "Pravca" i "L'abandona", no bio sam miran tek onda kad mi je Nakić 2.12. 1985. odgovorio: "Što se tiče posvete, mislim da ti znaš da je za mene i sama tvoja prvobitna namjera dovoljna satisfakcija. Inače, u estetskom smislu, kad bolje razmislim, tri posvete bi prilično opteretile špicu. Ovakvo, imajući u vidu Baillie-jevo djelo kao i njegovu posvećenost filmu, posveta "Misi za Siouxe iz Dakote" je najprimjerenija!"

Dakle, konačna verzija uvodne špice "Kuća na pijesku" izgleda ovako:

1. titl...MARJAN FILM, Split...dužina 120 kvadrata, 40 kvadrata pretapanja, bijela slova na crnoj podlozi
2. titl...KUĆA NA PIJESKU... dužina 40 kvadrata pretapanja, 120 kvadrata, 40 kvadrata pretapanja, bijela slova na crnoj podlozi

3. titl...KUĆA NA PIJESKU posvećena je filmu MISA ZA SIOUXE IZ DAKOTE
Brucea Bailliea
HOUSE ON THE SAND is dedicated to film MASS FOR THE DAKOTA SIOUX by Bruce Baillie
dužina 40 kvadrata pretapanja, 195 kvadrata, bijela slova na crnoj podlozi /tekst na hrvatskom/, plava slova na crnoj podlozi /tekst na engleskom/

Ukupno trajanje uvodne špice, kao što sam već rekao, je 515 kvadrata, a ako je vjerovati Miru Glavurčiću, koji se razumije u te "stvari" 515 je savršen broj što se bori protiv broja 666, a taj je po simboličkom značenju broj nesavršenstva, bespomoćnosti i neostvarenosti.

a po gematriji, koja brojevima označava slova, 666 predstavlja Nerona-progonitelja kršćana. Neki, da ni njima ne ostanemo dužni, drže da je 666 broj "Zvijeri", drugi da je to Antikristova brojčana "vrijednost", ^{u svaki} slučaju, budući da sam ja bio duhovni tvorac i jedan od autora kratkometražnog filma "666" /o čemu Joca Jovanović i Ranko Munitić vole govoriti/ osjećao sam potrebu za određenim iskupljenjem putem broja 515, i to sam pokušao ostvariti dužinom uvodne špice i izborom hotelske sobe za doktora Josipa Križanića /Kadrovi II/139 i II/141/. Toliko o posveti i broju 515.

"Kuća na pijesku" /sažetak/

Kada bi netko želio ispričati "Kuću na pijesku" rekao bi vjerojatno ovo:

U prvoj sekvenci /"Povratak kući"/ doktor arheologije Josip Križanić vraća se iz Ampuriasa, antičkog lokaliteta blizu Barcelone. Na aerodromu ga dočekuje prijatelj, istražni sudac Jakov Kostelac i odvozi kući.

U drugoj sekvenci /"Jesen, zima"/ Josip provodi mjesec u Splitu, ako ne računamo kratko putovanje do Zagreba, za koje nismo sigurni je li zaista doživljeno ili samo odsanjano.

U trećoj sekvenci /"Odakle dolazi večer"/ Josip, iz nama nepoznatih razloga, revolverskim metkom prekida nit svojega života.

U četvrtoj sekvenci /"Dažd ili sve što se događa nekom događa se svakom"/ Jakov ulazi u Josipov stan, manje-više slučajno nalazi kasetu s Josipovom pričom, sluša je, na određeni način poistovjećuje se s njim.

To bi, otprilike, bio kratki sadržaj, ali za razumjevanje ovog filma od tako ispričana sadržaja nema velike koristi. Da bi se uistinu shvatilo "Kuću na pijesku" valja, prije svega, znati da je ona smještena u duhovni prostor između "Procésa" i "Principa nade".

Kafkin "Procés" je ugaoni kamen suvremene umjetnosti zapadnog svijeta, bitniji od "Bauhauusa", dodekafonije i "Plavog jahača". Na kraju "Procésa" dvojica dolaze po Josefa K. Josef ne zna tko su, on to naslućuje ali se ne odupire. Neka nepoznata, sudbinska sila stegla mu je grudi u koje mu zabijaju nož. Tako je to izgledalo početkom stoljeća. Danas, međutim, nema nepoznatih, sudbinskih sila. Čovjek današnjice posjeduje ugrađeno sjećanje i na nacističke logore i na staljinistički "gulag". On se već odredio prema svemu, on zna da ga ništa ne može uništiti budući da ga ništa ne može iznenaditi. Iz dubine najdubljih naplavina historije čovjek današnjice zna da jedino on sam može od sebe učiniti žrtvu.

Po mojemu sudu više nema sudaca. Josip Križanić /prva polovica "raspolavljenog" Josefa K./ je sam nobi i sudac i tužitelj, a Jakov Kostelac

/druga polovica "raspolovljenog" K-a/, makar po zadanoj profesiji sudac, samo je svjedok, jedan od onih koji su nekoć izlazili iz sudnice u sunčan ili oblačan dan. Tako danas "stoje stvari" s Josefom K. No što je s nadom?

Sva nada i sve moje, ne malo poštovanje prema Ernstu Blochu i njegovu "Principu" krije se u jednom jedinom filmskom zaljepku, onome što spa-ja treću s četvrtom sekvencom.

Pucanj je odzvonio ispred Rembrandtove "Židovske nevjeste". Mlk. Blije-do-plava zavjesa. Poput krvi crvena slova "Dažd ili sve što se događa nekom događa se svakom", kapi kiše, grmljavina u daljini, Jakov.

Da, to sam htio reći: Pojedinaš nije potvrda nade. Ukoliko uopće ima nade onda je njezin "korijen" u odnosu /u procesu/. To je sadržaj ovog filma, a sve ostalo, što je neusporedivo važnije, je filmski eksperiment, svojevrsni hommage "čistoj" ili "drukčijoj" ili "podzemnoj" filmskoj misli, odakle i posveta "Misi za Siouxe iz Dakote" Brucea Bailliea.

Lica u filmu:

JOSIP KRIŽANIĆ, doktor arheologije, 50 godina

JAKOV KOSTELAC, istražni sudac, oko 35 godina

LAURA NEUMANN, bivša žena Josipa Križanića

/ U Josipovu snu ima oko 25 godina/

KATARINA KRIŽANIĆ, kćer Josipa Križanića i Laure Neumann,
oko 9 godina

MIRJANA KOSTELAC, žena Jakova Kostelca, oko 25 godina

LUKA POPOVIĆ, Jakovljevi kolega-Josipov prijatelj

IVAN OSTOJIĆ, Josipov prijatelj

PETAR, Josipov prijatelj

/ime mu se ne spominje u filmu, ali neka se tako zove/

LIJEČNIK /u kadru 56/

FOTOGRAF /u kadru 93/

RECEPCIONAR / u kadru 139/

KUĆA NA PIJESKU dinamika tišine, šuma, teksta i glazbe	šum	tekst	glazba
UVODNA SEKVENCA...1 min. 55 sek.			
1. titl "Marjan film" Split	5 sek. /tišina/		
2-6 dva titla, dočekivanje aviona, Jakovljevi prolaz kroz aerodrom- sku zgradu	1 min. 50		
UKUPNO	1 min. 55		
PRVA SEKVENCA : POVRATAK KUĆI... 17 min. 44 sek.			
7-8 Jakov i Josip se odvoze s aerodroma	1 min. 42		
8 Razgovor o španjolskoj		30 sek.	
9 Nastavak razgovora o Španj.		15 sek.	
9-13 nastavak vožnje	38 sek.	/dijalog/	
13 Radio Split-radio intervju o reciklaži smeća		5 sek. 19 sek.	
14 Nastavak radio intervjuja / u dvostrukoj zvučnoj ekspo- ziciji je i kratki dijalog o jogurtu-cca 3 sekunde/		/radio SPL/ / 3 sek. dijaloga/	
15 Nastavak radio intevjua o reciklaži smeća		19 sek. 2 sek.	
16 Svršetak radio intervjuja		/radio SPL/	
16-21 Jakov i Josip dovoze se do Josipove kuće, Josip ulazi u kuću, rasprema se	4 min. 54		
21 Telefonski razgovor u vezi pogrešnog poziva		7 sek. /telefon/	
21-25 Josip u kući	2 min. 37		
25 Telefonski razgovor s Mirja- nom i Jakovom		43 sek. /telefon/	
25-27 Josip odlazi na spavanje	1 min. 9		
28-46 GLAZBA / 1. Josipov san/			4 min. 24
	11 min.	2 min. 20	4 min.24
		45 plus 3 /dijalog/ 45 /radio SPL/ 50 /telefon/	
UKUPNO	17 min. 44		

47-56	Josip se iz svojih odvo- gi do bolnice da posjeti Ivana	3 min. 33	
56	Razgovor s liječnikom u hod- niku bolnice		4 sek. /dijalog/
56-62	Josip ulazi u Ivanovu sobu, Ivan spava, Josip se dovozi do muzeja, ulazi u muzej	2 min. 30	
62-63	Telefonski razgovor, pred- stavljanje		15 sek. /telefon/
63-77	Muzejski vrt, Marjan, restau- rant, pejzaž oko kuće	4 min. 19	
78-82	Josipov 2. san /GLAZBA/	35 sek.	
82-88	Josipov 2. san /GLAZBA/ /U kadru 88, uz glazbu pojav- ljuje se telefonsko zvono, preko kojega se Josip uvodi u realnost/	4 min. 4	
89-93	Josip izlazi iz muzeja, od- lazi do fotografske radnje	2 min.	
93	Razgovor s fotografom		25 sek. /dijalog/
93-101	Josip izlazi iz radnje, ho- da obalom, preko tržnice, kupuje jabuke, karanfile	2 min. 10	
101-108	GLAZBA - Mirjana sluša "Tango" Tarrega na gramo- fonu /kadar prije-101, ta se glazba najavljuje, a os- taje i nakon Mirjanina enterijera	2 min. 5	
108-110	Josip se poslije restoran- ta vraća kući	2 min.	
110	Telefonski razgovor Josipa i Jakova o jedrenju.		13 sek. /telefon/
110	Josip u kuhinji, nakon raz- govora, jede jabuku	30 sek.	
111-122	GLAZBA, dalmatinska melo- dija /transformirana/ - tema jedrenja Na kadrovima 119-121 šum vlakla je u dvostrukoj zvuč- noj ekspoziciji s glazbom	2 min. 20	
122-130	Šum vlakla, gornji grad u Zagrebu, Josip i Katarina	2 min.	
130-137	GLAZBA - ponovljena tema jedrenja	2 min. 3	
137-139	Šum uspinjače, grada, hote- la	1 min. 3	
139	Razgovor s recepcionarom		6 sek. /dijalog/
139-141	Šum hotela, hotelske sobe	1 min. 30	
141	Telefonski razgovor s repcijom		9 sek. /telefon/
141-151	Šum sobe, šum vlakla, repcija, Josip i Katarina	3 min. 4	

		39 min. 8	1 min. 12	12 min. 20
			35 sek. /dijalog/ 37 sek. /telefon/	
	UKUPNO	39 min. 8		
TREĆA SEKVENCA : ODAKLE DOLAZI VEČER... 6 min. 29				
152-174	ZVUK NOĆI, GLAZBA, MODIFICIRANI ZVUK NOĆI Preko kadra 157 je u dvostrukoj zvučnoj espe- ziciji Josipovo otključa- vanje i zaključavanje ul- laznih vrata stana Preko kadra 174 je u dvo- strukoj zvučnoj ekspozici- ji Josipovo koraćanje terasom, radnom sobom, gašenje svjetla, repetira- nje pištolja, pucanj			6 min. 20
174	Poslije pucnja - tišina	3 sek.		
		3 sek.		6 min. 20
	UKUPNO	6 min. 29		
ČETVRTA SEKVENCA : DAŽD ILI SVE ŠTO SE DOGAĐA NEKOM DOGAĐA SE SVAKOM ... 19 min. 32				
175-179	Jakov ulazi u Josipovu ku- ću, šum kiše, grmljavina, Jakov obilazi kuću	3 min. 30		
179	Jakov razgovara telefonom sa svojim kolegom Lukom Popovićem i doktoricom Jakovčević			1 min. 40 /telefon/
179-180	Jakov šeta stanom	1 min. 10		
180	Jakov razgovara telefonom s Vjesnikom PRESS agen- tijom tražeći Lauru Neu- mann, bivšu Josipovu ženu			1 min. /telefon/
180	Jakov šeta	16 sek.		
180	Jakov je upalio kasetofon Čuje se Josipov glas			11 sek. /kasetofon/
181-182	Jakov spasi kasetofon			

182	Jakov sluša Josipovu kasetu. U dvostrukoj ekspoziciji /zvučnoj/ je rečeni sum Jakovljeva kretanja Josipova kasete	2 min. 4 13 sek. /kasetofon/	
183			
184	Na ulaznim vratima u kadru 183 je zazvonilo zvono, Jakov se ustao, u kadru 184 kreće prizemljen, otvara poštaru, razgovara s poštarom/off/ a cijelo vrijeme se čuje Josipov glas na kasetofonu /tiše nego na katu/.	35 sek. /ka/ 10 sek. /dijalog/	
184-185	Jakov se vraća na kat	20 sek.	
185	Jakov je u kasetofon umetnuo kasetu što mu je dao poštar. To je kasete s Katarininom glazbom.		56 sek.
185-186	Jakov se sprema izići iz stana	2 min.	
186	Jakov još jednom razgovara s Vjesnikovom PRESS agencijom	20 sek. /telefon/	
186-194	Jakov izlazi iz Josipove kuće, sjeda u automobil, vozi se prema tunelu	2 min. 58	
194	ZVUK TUNELA, počinje ulaskom u tunel, a prestaje na kraju "izbjeljenja"		56 sek.
195	Na crnom "blanku" poslije izbjeljenja-tišina	2 sek. /tišina/	
196-209	Preko odjavne /završne/ špice glazba s Katarinine kasete		56 sek.
		10 min. 31	6 min. 13
			3 min. /telefon/ 3 min. 3 /kasetofon/ 10 sek. /dijalog/
			2 min. 48
2320 metara...	UKUPNO	19 min. 32	

KUĆA NA PIJESKU...

84 min. 48 sek...5088 sek...

122.112 kvadrata

Napomena :

49 min. 3

9 min. 45

26 min.

1 min. 30

plus 3

/dijalog/

45 sek.

/radio SPL/

4 min. 27

OSOBNJA KARTA "KUĆE NA PIJESKU"

Dužina filma...2320 metara...Trajanje filma...84 min. 48 sek...

122.112 kvadrata...Broj kadrova...209...*Porvat 1:1,66... KOLOR*

9 min. 45 sek. dijaloga, telefonskih razgovora, teksta snimljena na kasetofon, emisije radio Splita... i ..26 minuta glazbe...

Naslovi sekvenci : "Povratak kući", "Jesen, zima", "Odakle dolazi večer", "Dažd ili sve što se događa nekom događa se svakom"

ODOBRENJE ZA JAVNO PRIKAZIVANJE BR. 34/85 od 19. prosinca 1985.

PREMIJERA "KUĆE NA PIJESKU" ODRŽANA JE U SPLITU, 30. siječnja 1986. u 21 sat u kinu "Central" pred oko 400 gledalaca.

Zagrebačka premijera održana je u velikoj dvorani kina SC 16. svibnja 1986. u 20 sati i 30 minuta pred oko 150 gledalaca

Druga zagrebačka projekcija održana je u MM dvorani 22. svibnja 1986. *pred oko 30 gledalaca. u 20 sati*

U kino mreži "Kuća na pijesku" igrala je u Splitu u kinu "Balkan" od 31. siječnja do 4. veljače 1986. Na pet projekcija bilo je oko 800 ljudi.

i u Beogradu u kinu "Kosmaj" 23. i 24. lipnja 1986. Na pet projekcija bila su, prema izvještaju, točno 133 čovjeka.

Ako direkcija festivala jugoslavenskog igranog filma u Puli ne stornira projekciju zakazanu za 24. srpnja 1986. u 9 sati, bilo bi to 1/4 javno prikazivanje "Kuće na pijesku" što nije dobar broj, jer po kabalističkoj tradiciji predstavlja broj muke, i još predstavlja, po nekim vjerovanjima, postaje na križnom putu /1/ postaja/ i Kristovc rane /5 rana/...Pet je naime isto što i-14

O "Kući na pijesku" ne računajući neke manje-više neozbiljne, ili suviše kratke informacije opširnije su pisali : Ranko Munitić u "Oku" od 30.1.1986. pod naslovom "Vampir u letećem tanjuru", Joško Čelan u "Slobodnoj Dalmaciji" od 1.2.1986. pod naslovom "Govor "zvučne slike", Ante Kuštre u "Nedjeljnoj Dalmaciji" od 9.2.1986. pod naslovom "Težina čistoće", opet Ante Kuštre /recenziju za žiri za nagradu "Slobodne Dalmacije", bez naslova/ i Dario Marković u "SI" od 29.5.1986. pod naslovom "Nošto za sladokusce".

AUTOROVA NAPOMENA ZA "KUĆU NA PIJESKU"...

"KUĆA NA PIJESKU" MONTIRANA JE U KVADRAT !!!

Ulomak iz pisma Vjekoslavu Nakiću, od 29. studenoga 1985.

Napokon sam se vratio iz Zagreba. "Kuća na pijesku" je savršena, osim što imam neke male primjedbe na izvjesnu teatralnost teksta, dakle, takozvana IT traka je uistinu savršena, a hrvatska sinhronizacija, zbog onih nekoliko minuta teksta, nije. Nadam se da će "Marjan film" prodati nekome u inozemstvu "Kuću" /nije važno kome, Englezima, Talijanima/ jer bih onda imao mogućnost da prilikom nahsinhronizacije na taj jezik napravim savršenu kopiju. Ne znam jesi li šta razumio, uglavnom, sve je dobro, dokazao sam da se može uraditi "čisti" film od 85 minuta....

Napomena :

Citiram ovaj ulomak iz pisma Nakiću, budući da i danas jednako mislim o "Kuću na pijesku". Prvi sam je pohvalio i prvi pokudio.

Napominjem još da, stjecajem nesretnih okolnosti, nahsinhronizaciju teksta nisu izvršili glumci "Kuču" Dušan Janićijević i Branko Đurić.

Dvije crtice o "Kuču"

Andrija Pivčević, snimatelj "Kuču" mi je nedavno otkrio da, prema njegovu iskustvu, žene vole taj film, a muškarci ne. Moje iskustvo govori da "Kuču" zaista vole žene /gotovo sve/, istinski umjetnici i, što je veoma neobično, svećenici.

Jedan diplomirani snimatelj, praški đak, kojemu iz razumljivih razloga ne spominjem ime, mi reče, da je "Kuču" potpuno shvatio, osim što mu nije jasno zašto je ona žena u invalidskim kolicima pucala na Josipa Križanića.

Ivan Ladislav Galeta tvrdi da je "Kuća na pijesku" u znaku broja dva. Osjećam da je u pravu, no on je veći majstor od mene za to dokazati.

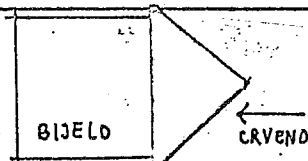
Tomislav Gotovac : "Kuća na pijesku" je dvadeset i prvo stoljeće !!

O hermetizmu

Gledao sam 4 puta "Zrcalo" i 3 puta "Stalkera" i nisam "razmrsio" sve konce. Ako je "Kuća na pijesku", kao što neki govore, hermetična, što su onda "Zrcalo" i "Stalker"...i nemojte mi reći, molim vas, da je "Zrcalo" igralo mjesecima u najluksuznijim kinima Pariza zato što je hermetično, ili zato što nije hermetično...Narod je svugdje u svijetu manipuliran, a filmska publika nije ništa drugo nego narod u malom. Kada je sve progucati, ako je dobro, to jest "živopisno" upakirano.....

O znaku "Kuču"

Dobrotom jednog prijatelja izrađeno je 11 "Kuču na pijesku", koji u mjerilu 1:1 izgledaju ovako →



Florjan Gorjan
OM PRODUKCIJA
KUMBUM/1975-1987/

KUMBUM /1975-1987/

autor: FLORJAN GORJAN
produkcija: OM PRODUKCIJA :
LJUBLJANA
koprodukcija: TRANS YU-GO
PRODUKCIJA, ST.GEORGE :
PROD. OSIJEK & CANKARIANA,
LJUBLJANA
16 mm, color & c/b, ton,
1156 m, 106'

Svetska premijera na "ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1986" u Beogradu.
Van konkurencije.

U jednom trenutku oka rodi se i umre trilion najmanjih elemenata energije /kalapa/. Otprilike dvadesetak godina unatrag, Nobelovu nagradu za fiziku dobila je grupa istraživača, koji su akceleratorima i ciklotronima merili svetlosni obim najmanje jedinice, koju su još mogli sjediniti; vreme, koje su naravno izrazili u drukčijim mernim jedinicama/ /izrazima [mikrosekunda], bilo je skoro identično. U čovekovojoj glavi "dogodi" se sedamnaest "misaonih trenutaka" u razdoblju svake kalape. Sedamnaest puta trilion.



jednako je..., i to sve za tren oka.

Tehnologija filmske projekcije dozvoljava centrima u mozgu, da od dvadesetičetiri sličice u sekundi "pročitaju" samo dve do tri sličice, mada oko teoretički percipira svih 24 sličica.

Film "KUMBUM /1975-1987/" polazi od navedenih iskustava empirijske nauke i predstavlja eksperiment na planu percepcije vizuelnog materijala. U svakoj sekundi života oči prevode u glavu dvadesetičetiri slika smrti. Pre nego centri u glavi dekodiraju informaciju, na njenom je mestu već sledeća, a mnoge predhodne se /povremeno/ još ponavljaju za vreme celog filma i tako stvaraju utisak "priče". Naime; osnovna jedinica filma - sličica praktički oživi tek u vremenu koje retko može trajati ispod jedne sekunde. Zato film "KUMBUM /1975-1987/" uvodi kao sekundu jednakopravne elemente i traja-

nja od tri četvrtine sekunde i pola sekunde, a montiran je u magičnom kvadratu sa devet brojeva.

Ako pojedinac nešto ne može videti ili čuti, to nije problem fenomena odnosno nadražaja ili informacije, nego nedostatak prijemnika i njegovih antena. Veliko belo čudo tere nas, da moramo biti brži, nego što je naša misao... Samo to, da poruka možda neće stići do onoga, kome je namenjena, još ne znači da je ne treba poslati.

Tehnika korišćenja materijala je, na čulnom nivou, ono što je struktura kao disciplina na racionalnom nivou: Jedno sredstvo za doživljaj ničega. Ako neko stvara nešto što neće biti ništa, taj ko stvara mora voleti i biti strpljiv sa materijalom koji odabire.

Inače on skreće pažnju na materijal, što je upravo nešto, dok je ništa anonimno.

FRAGMENTI SADRŽAJA FILMA

"KUMBUM /1975-1987/"

Jenog lepog sunčanog dana Florjan iz Zavrha šetao je besciljno svojim krajem i nije mislio na pet minuta raja, nego na dvadesetičetiri slika smrti u sekundi života. Usred razmišljanja u susret mu dolazi Gorjan iz Novega sveta pod Hotedršicom. Već izdaleka osetio je šta muči Florjana. I sam se je već mnogo puta vrteo u istom začaranom krugu i svaki put se jedva izvukao iz njega. Rešenja nije i nije bilo. A u tom trenutku je Gorjan navaljivao na problem kraćih delova između dvadesetičetiri slika smrti u sekundi života. Florjan i Gorjan su se bez mnogo reči sporazumeli, da odmah krenu na dvanaestogodišnji put i da zgrabe vraga za rogove, pa neka košta što košta. Složili su se da van njihovih uobrazilja ne postoji ni Gospodar Mrtvih, ni Bogovi, ni Demoni i da trebaju nastaviti put ne pitajući se da li su u pravu ili čine nešto pogrešno.

Metoda andjela vodila ih je putevima punim serpentina. U lovu na mamuta njih dvojica su bezbroj puta prokrstarili put od Vancouvera do Paramecija i još više puta oni su se zaustavili, sve u svemu 9340 puta /jer ste vi tako hteli/. Ispod štita ritualnog broja sedam svaka budala može kazati da je metla. Na provincijskoj radio stanici u petčasovnoj radijskoj raspravi Janez pl. Laibacher predstavljao je omiljeni simbol - zelenu spiralu na beloj podlozi kao znak žitelja Novega sveta. Pratile ga je jato galebova, a Florjan i Gorjan su ispod njega jedva umakli u četvrti kvadrant gde im je presekla put moćna Frančiška Knoblehar. Kada su odgovorili na sve njezine zagonetke koje su bile dugačke 1269 metara, na vratima petog kvadranta oni su zabezeknuto zastali. Na vrhu najviše planine raskoračeno je stajao Salá i grmeo u nebo: "Bog zna do kuda igram!"

Magični kvadrat od devet brojeva Florjanu i Gorjanu otkrio je strukturu Kumbuma kojeg su pronašli prolistavanjem. Stari su im zapisi naznačivali dobre znakove i sve su više nailazili na njegovu priliku, a Kumbum im je definitivno potvrdio njegov poslednji načelnik Thubten Jigme Norbu.

U Zemlji Vatre naišli su na Amandu Fior Daliso koja je na dobro ugojenim prascima jurila narove. U Baladi o Pingpongu u sredini dominira 185 Florjanovih pogleda na Gorjana dok se je isti u osobi Bismillaha družio sa Sulejmanom Ferenzbachom. Poslednji put videli su ga kako je krao Vodu iz bunara južno od Helsinkija, a Robert Zimmermann šaptao mu je u levo uho: "I don't count, 'less it sells".

IZJAVE O FILMU "KUMBUM /1975-1987/"

"Usudila bi se tvrditi da je "KUMBUM /1975-1987/" prvi jugoslovenski eksperimentalni dugometražni odnosno celovečernji film, naročito u polju perceptivnih kapaciteta /ljudskog/ biološkog mehanizma" /Angelica Bimardelli/.

"Neznam, neznam...! Neznam pišta ja o tome!" /Marta Znidarsić/.

"Film "KUMBUM /1975-1987/", nije naučni prilog proučavanju fenomena percepcije, ali je provokativni podstrek razmišljanju o istom". /John Francis Godart/.

Uvažavajući domet i konotacije filma "KUMBUM /1975-1987/", morali bi ga obavezno staviti između dokumenata o nekim civilizacijama univerzuma koji su pohranjeni u podzemlju biblioteka /kao što su one u Vatikanu ili recimo na Tibetu/, koji su suviše opasni za stupanj razumevanja današnjih civilizacija i zato im je još neko vreme onemogućen pristup do njih." /Amanda Fior Daliso/.

"Ako sretnete Umetnost, ubijte Umetnost. Film "KUMBUM /1975-1987/" je nešto drugo." /Emercijan Havaši/.

ON PRODUCTION
declares
ANTI-STAND-ART

Zašto je glava mrtve mačke najvrednija stvar na svijetu?
Jer joj nitko ne može odrediti cijenu.
Ja nisam rekao da nema umjetnosti. Rekao sam da nema učitelja umjetnosti.
Riječi ne mogu ništa rastumačiti.
Ako netko uzima riječi doslovno, uništiti će samog sebe.
Ako pokuša riječima objašnjavati, živjeće uzalud
Šta je prvo načelo umjetnosti?
Kad bih vam rekao, postalo bi drugo načelo.
Ne radi se o tome da nešto ima da se kaže.
Prava priroda svih pojava je praznina. Ne postoji spoznaja, ni zabluda, ni mudrost, ni prosječnost. Nema davanja ni ničega da se primi.
Trebalo nastaviti ne pitajući se, da li sam u pravu ili činim nešto pogrešno.
What sort of THING do you suppose the Way to be, that you should wish to FOLLOW it?
Sve što znam o metodi je da ponekad kad ne radim mislim da nešto znam, ali kada radim, sasvim je jasno da ne znam ništa.
Šta bi moglo da bude vidjeno kad nikog ne bi bilo da gleda?
Tempo revolucije je tempo skandala i reklame.
U religiji Budućnost je iza nas.
U umjetnosti Sadašnjost je Vječna.
Ako neko stvara nešto što neće biti ništa, taj ko stvara mora voljeti i biti strpljiv sa materijalom koji odabire. Inače on skreće pažnju na materijal.
Što je upravo nešto, dok je ništa anonimno.
Tehnika korištenja materijala je, na čulnom nivou, ono što je struktura kao disciplina na racionalnom nivou: jedno sredstvo za doživljaj ničega.
Naziv ne čini nikakvu razliku. Nije stvar u imenu. Morate biti to.
Propagirajte poruku: anti-stand-art.

Savjeti koji su ovdje dati dobri su, ali ima nešto još vrednije - zdrav razum.

U jednom trenutku oka rodi se i umre trilion najmanjih elemenata energije (kalapa). Otprilike dvadesetak godina unatrag, Nobelovu nagradu za fiziku dobila je grupa istraživača, koji su akceleratorima i ciklotronima mjerili svjetlosni obim najmanje jedinice, koju su još mogli slijediti - vrijeme, koje su naravno izrazili u drukčijim mjernim jedinicama/izrazima (mikrosekunda), bilo je skoro identično. U čovjekovoj glavi "dogodi" se sedamnaest "misaonih trenutaka" u razdoblju svake kalape. Sedamnaest puta trilion jednako je... i to sve za tren oka.

Postoji razlika između "nemanja znanja" i "posjedovanja ne-znanja". Prvo je dar prirode, dok je drugo postignuće duha.

Ti kazuješ priče, ali nam ih ne objašnjavaš.

Kako bi vam se svidelo kad bi čovjek od koga kupujete voće jeo naranču pred vašim očima ostavljajući vam samo koru?

Ako želite ispravno razumijevanje, ne smijete dozvoliti da vas drugi obmanjuju. Treba da ubijete sve na šta naidjete, bilo iznutra ili izvana. Ako sretnete Umjetnost, ubijte Umjetnost. Ako sretnete Umjetnika, ubijte Umjetnika... Tad možete postići svoje oslobođenje.

Kroz objektiv govori objektivnost u kojoj vrijeme i prostor postaju iluzija. Ko je kazao: U objektivnoj smo iluziji?

Samo to, da poruka možda nikad neće stići do onoga, kome je namijenjena, još ne znači da je ne treba poslati.

Šta ne bi moglo da bude vidjeno kada bi postojao neko ko gleda?

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1986

KAMERA PROJEKTOR I

scenario, režija, montaža:
IVAN FAKTOR

kamera: SLAVKO ZBODULJA

ton: KRUNOSLAV FERIĆ

producent: STUDENTSKI CENTAR
OSIJEK, CENTAR MLADIH I IVAN
FAKTOR, 1983.

16 mm, color, ton, 24s/sec, 27'

Film je snimljen kamerom fiksiranom za stativ s jedne pozicije kamere u jednom kadru. Objektiv kamere je prislonjen na objektiv projektora EUMIG S 905 i snima film EUMIG S 905 na samoj kapiji. Film počinje uključivanjem projektora, ulaskom blanka i završava izlaskom blanka i isključivanjem projektora. Od samog uključivanja projektora, sve radnje /zaustavljanje slike, pokretanje na slabije svjetlo, pokretanje na jako svjetlo, vraćanje na slabije svjetlo, zaustavljanje/ traju 5 sekundi. Dužina filma određena je vremenom prolaska filma EUMIG S 905 kroz projektor.
TON: Zvuk kamere i projektora /sinhrono/



LOVE LETTER

scenario, režija, montaža: MAX
OSOLE
igra: ALENKA NAHTIGAL
muzika: JURE KORENC
producent: BRUT-MAX
Video U-matic, LOW-band, 6'34''



THERE IS NO FRIENDLY CIVILIANS

autor: IGOR VIROVAC
saradnici: INTERNACIONALNA
EKIPA
producent: NEZAVISNA PRODUKCIJA
"NO FUN VIDEO-PRODUCTION"
Video U-matic, LOW-band, 5'
Projekt za Galeriju "Stampa" u
Bazelu.



OHCET

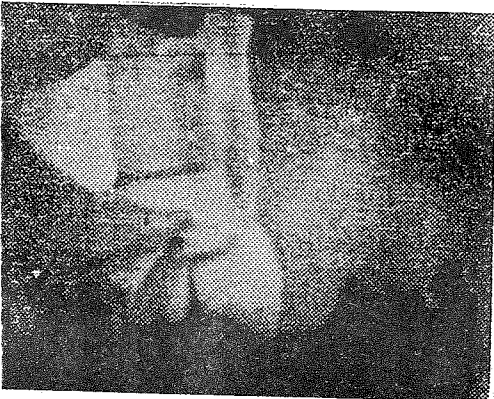
autor: DAMIJAN BOGATAJ
producent: MERKUR FILM IDRIJA
16 mm, c/b, ton MGF 9,5 cm/sec,
7'

Snimci ljubljanske turističke
priredbe. Seoski ohcet u
Ljubljani. Zabeleženo zakulisje
te manifestacije sa svim
ljudskim anomalijama. Takav
je svet; i u takvom živimo.

DRUGOVI I DRUGARICE

autor: SLOBODAN MIČIĆ
producent: DOM OMLARINE
BEOGRAD
16 mm, color & c/b, ton MGF
9,5 cm/sec, 8'

Prizori bizarnosti savremenog
Beograda.



INTIMNI PROSTORI

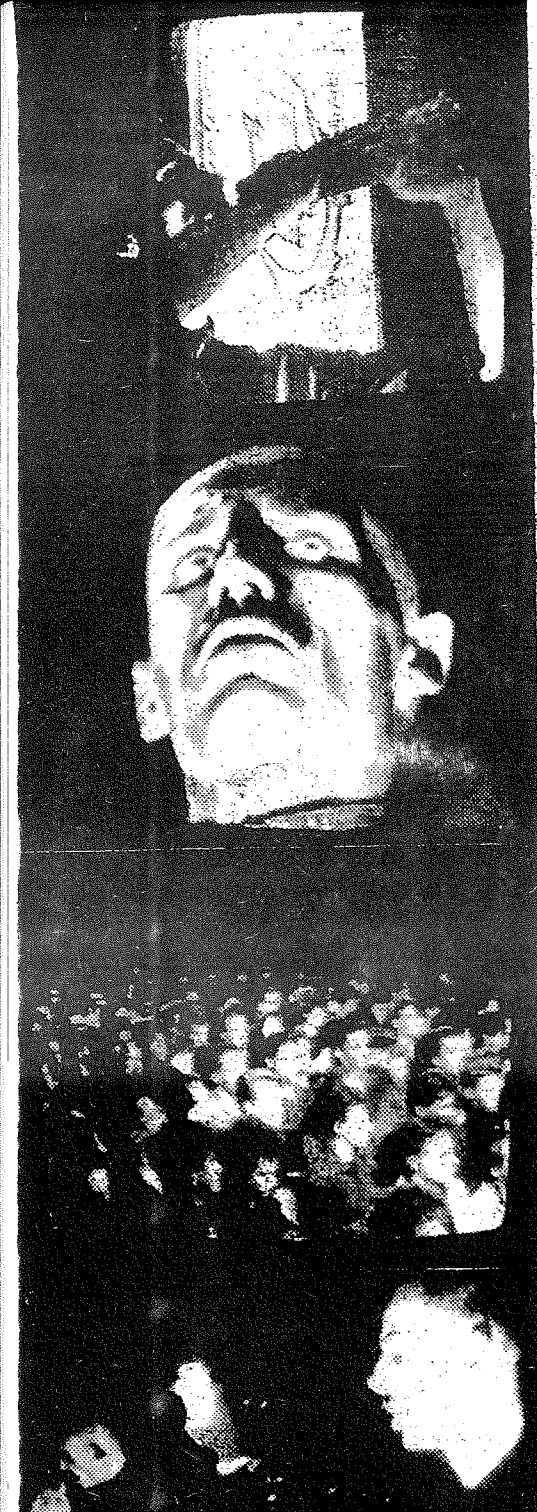
scenario i režija: DRAGAN
LATINOVIĆ
dizajn i muzika: DRAGAN ŠTIGLIĆ
snimatelj: RADOŠLAV VLADIĆ
lik: VESNA VUKELIĆ
organizacija: ALEKSANDAR
IVANCEVIĆ & BRANISLAV AJ
producent: T.R.Z. "POKRET"
BEOGRAD & "ALFA STUDIO" NOVI
SAD
16 mm, color, zvuk: svetloton,
11'

PROCEZ

autori: DRAGAN RULJANČIĆ &
ZELJKO ZORICA
saradnici: KRUNO MAVAR &
BERNARDA FRUK
producent: KUGLA GLUMIŠTE I
ZZCT GRUPE
16 mm, c/b, ton, 16'

Prerada Kafkinog Procesu u
obliku duhovitog porno filma.





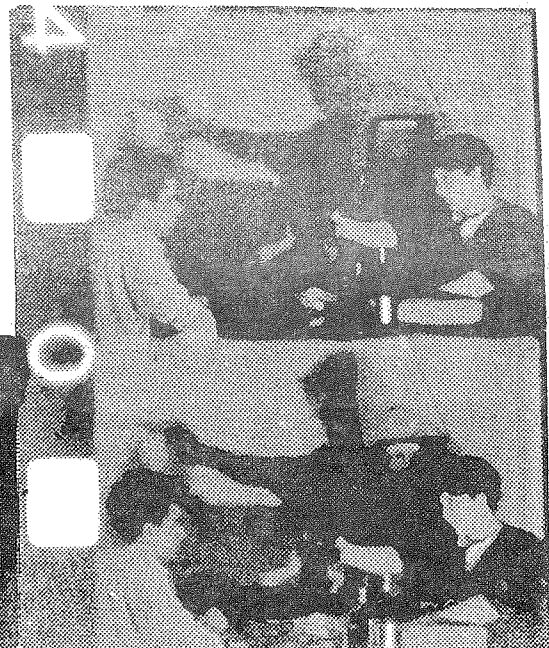
LAIBACH 1. & 2.

autor: MAX OSOLE
kamera: MAX OSOLE & IRMA
MEZNARIC
montaža: MAX OSOLE
muzika: LAIBACH
producent: BRUT-MAX

FILM VLAISAVLJEVIĆ DEJANA

autor: DEJAN VLAISAVLJEVIĆ
kamera: IGOR TOHOLJ
producent: DEJAN VLAISAVLJEVIĆ
& DIVIZIJA PLASTIČNO POZORIŠTE
Super 8, 18s/sec, color, ton
MGF, 17'

Lični film - kolaž iz prošlosti,
sadašnjosti i /budućnosti?/.
Svi krupni i neprimetljivi
elementi koji čine preživljava-
nje i primanje signala i
poruka.



MADE IN YUGOSLAVIA

autor: DEJAN VLAISAVLJEVIĆ
kamera: IGOR TOHOLJ
producent: DEJAN VLAISAVLJEVIĆ &
DIVIZIJA PLASTIČNO POZORIŠTE
Super 8, color, ton MGF, 15'

Film o YU marginalcima, sa
asocijacijama na neke druge
marginalce daleko većeg
kalibra i iz nekog drugog
vremena /strip - kadrovi
"Torpedo '36"/, možda hronika
nekih događaja /imaginarnih
ili stvarnih/ a možda pokušaj
poistovećivanja. Nemogućnost
nalaženja sebe u rasturenoj
sredini.



DEJSTVO ZEMLJINE TEŽE NA
NAIVNA BIĆA

autor: BATA PETROVIĆ
producent: AFC DK "STUDENTSKI
GRAD"
16 mm, color, zvuk: svetloton,
7'

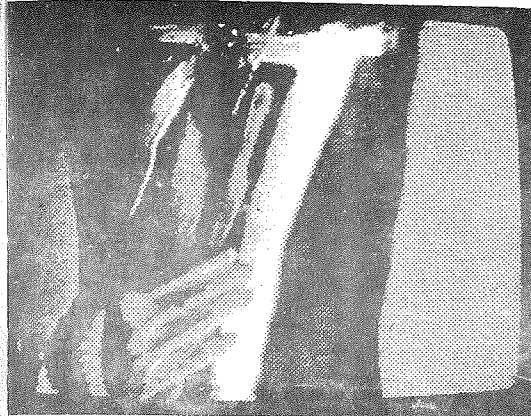


EDIM /I ČUTIM/

autor: IVAN OBRENOV
producent: AFC DK "STUDENTSKI
GRAD"
16 mm, color, ton MGF 9,5 cm/sec,
9'

HEADSONG

autor: VASJA BIBIČ
kamera: BOJAN LAZAREVIĆ
glavna uloga: GORAZD BARBIČ
auto vozio: MIHA FRAS
producent: ŠKUC-BLACK STAR
FILMS, LJUBLJANA, 1986.
Super 8, zvuk: nemi, color, 6'



U POČETKU JE SVE BILO CRNO
ILI BELO

autor: MIHAILO ALIĆ
saradnici: DRAGAN MLADENOVIĆ,
MIRA & GOCA
producent: VIDEO STUDIO A, 1984.
Video VES on U-matic tape, 7'

Istorijski proces revolucije
i uticaji na nju sa leve i
desne strane je predstavljen
kroz simboličnu igru muškog
torza-naroda. Primenjeni
body-art.



ŽENA, MAČKA, CANSAS CITY I
JOS NEKE STVARI

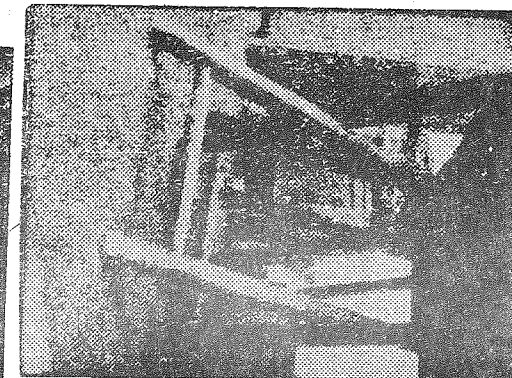
autor: BATA PETROVIĆ
producent: AFC DK "STUDENTSKI
GRAD"
16 mm, color, ton MGF 9,5cm/s,
12'30''

DVA VREMENA U JEDNOM PROSTORU

autor: IVAN LADISLAV GALETA
producent: SUTJESKA FILM-
-SARAJEVO
16 mm, c/b, zvuk: svetloton,
10'

KRISTINA II

autor: BRANKO KARABATIĆ
producent: K.K.SPLIT - MARJAN
FILM SPLIT
16 mm, color, zvuk: svetloton,
6'30''



PORTRET SELJAKA RADNIKA

autor: MIHAILO RISTIĆ
 ličnosti: MIHANA, DANICA,
 DOMRIVOJE I MIHAILO
 producent: MIHAILO RISTIĆ, 1984.
 Video VHS, 17'45''

Šetnja sa porodicom i slučajni susret sa elokventnim seljakom radnikom pretvara se u cinema verite, dokumentarni video rad ali sa veoma personalnim tonovima. Sa naljom modifikacijom vizualne narativne strukture, u toku video post produkcije, obogaćuje se i estetičara dramaturgija. U samom radu medijski odnos /prisustvo kamere-rekordera i medijsko posredovanje u komunikaciji/ pojačava doživljaj istinitosti i izuzetnosti trenutka.

Prisustvo "male televizije" i ljudske potrebe za izražavanjem i razmenom mišljenja daju zanimljiv tok zbivanja. Kasnije, u drugom sloju post produkcijske intervencije, javila se dilema oko ljudskih prava, prirode vlasti u društvu, dileme oko autorizacije, cenzure, objektivnosti i subjektivnosti, samo-cenzure, raznih sumnji u iskrenost subjekta snimanja i sopstvenu iskrenost autora. Dilema je razrešena tišinom tj. prostorom koji u "zvučnim" pauzama omogućava gledaocima-primaocima direktnije učešće.



JAZZIN' FOR BLUE JEAN

autor: MIODRAG MILOŠEVIĆ
 producent: AKADEMSKI FILMSKI
 CENTAR DOM KULTURE "STUDENTSKI
 GRAD" 1986.
 Video VHS, 22'

MEKO KAO U SVITANJE

autor: MILOJE RADA KOVIĆ
 saradnici: ZORAN POPOVIĆ,
 ANDRIJA DIMITRIJEVIĆ, &
 MIODRAG MILOŠEVIĆ
 producent: AKADEMSKI FILMSKI
 CENTAR DOM KULTURE "STUDENTSKI
 GRAD"
 16 mm, zvuk: MGF 9,5 cm/sec,
 3'26''

POGLEDAJ ŠTA ČINIM ZBOG TEBE!

autor: MILOJE RADA KOVIĆ
 saradnici: ZORAN POPOVIĆ,
 ANDRIJA DIMITRIJEVIĆ &
 MIODRAG MILOŠEVIĆ
 producent: AKADEMSKI FILMSKI
 CENTAR DOM KULTURE "STUDENTSKI
 GRAD"
 16 mm, zvuk: MGF 9,5 cm/sec,
 4' 29''

Na vizuelnom planu filmovi su sačinjeni od blankova i titlova, a na zvučnom planu od džez partitura u klavirskim izvedbama Johna Lewisa i Mosea Allisona. U oblasti "alternativnog filma", filmovi pripadaju formi "ready-madeova", "totalnih" ready-madeova, uz minimum prestrukturacija preuzetog teksta /ovde umetničkih, muzičkih tekstova/, odnosno svodjenje kreativnog čina prevashodno na momenat autorovog izbora već postojećeg teksta, tj. isečka iz njega. Ovi zvučnvi ready-madeovi vrše "eliminaciju" slikovne komponente filmskog jezika, odnosno redukciju slike na "minimum", na blank-ugodjaj, bez optičkih senzacija kakve se npr.

Video VHS, 17'45''

Video VHS, 22'

dobijaju šaranjem po blankovima, grebanjem blankova ili montiranjem različitih vrsta blankova. Na ujednačenoj slikovnoj podlozi blankova /u prvom filmu zagasitosivoj, a u drugom tamnocrvenoj/ zvučna /muzička/ komponenta filmskog jezika /nesmetano, bez neusaglašenosti u odnosu na sliku/, kao tonska naracija, proizvodi film, a da se slikovna komponenta može nadograditi u konkretizaciji filma u svesti gledaoca, podložnog dejstvu džeza. Prvi film je "isečak" improvizacije Johna Lewisa, ~~akademski filmski~~ iz istoimene kompozicije, vrsta "otvorene" dramaturgije, a drugi je film varijacija "zatvorene"/"žanrovske", "pripovedačke"/ dramaturgije, što je sugerisano titlovima, i sažima istoimenu kompoziciju Mosea Allisona.

malo kasnije

BODOČNIKI

organizacija, scenario, režija, zvuk, muzika, tekstovi, računarski programi, animacija, montaža, glas, igra: BORGHESIA

Video snimanje:

svetlo: SERGEJ HRVATIN

kamera: IRMA MEŽNARIČ

igrali su: TOMAŽ, RAJC, ŠILJA,

ERMINA, SAMO, KARMEH, NERINA

maska: "U srcu Evrope"/: ALAN

HRANITELJ

organizacija: IRMA MEŽNARIČ

pomoćnik organizacije: DRAGAN

COLAKOVIČ

elektronska montaža: MIRAN

SUSTERSIČ, FRENK RETELJ -

- STUDIO BRUT-MAX

Zvučni zapis:

snimatelji: SILVO ŽNIDARŠIČ -

- STUDIO GD, DARE NOVAK,

JANEZ KRIZAJ - STUDIO TOP-TEN

montaža zvuka: BRUT BERDEN -

- RADIO ŠTUDENT

glas: IVAN RUFNIK, SILVO

ZNIDARŠIČ, KARMEH MIHAJLOVIČ

Koordinacija i supervizija:

ZALOZBA FV

pripremu video materijala je

omogućila Video sekcija

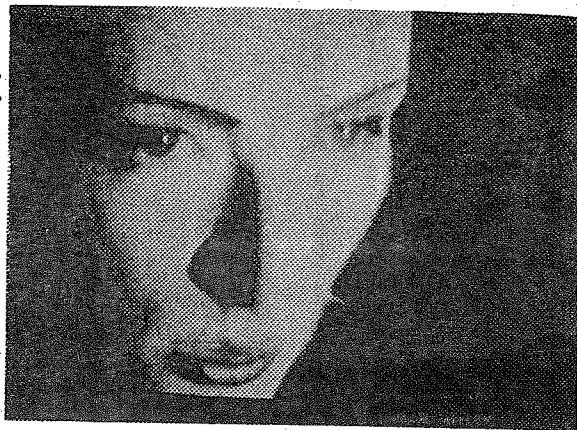
SKUC-FORUM

performans su sufinansirali:

STUDIO BRUT-MAX & GLEDALIŠKA

SEKCIJA SKUC-FORUM

Projekt BODOČNIKI je pokazao izvanredan napredak skupine u manipuliranju visokom tehnologijom: na mnoštvu ekrana slike teku nekom svojom sukcesivnom logikom, komponente muzike i spektakla se prepliću, pripovedaju nam brutalne, solipsistične sadržaje naše svakidašnjice, masovno nas bombardujući fragmentima i citatima iz narodne kulture, koji lebde kao još jedna praznina u beskonačnoj pustoši. Uprkos blagoj "vincetovskoj" /STRASTI/ atmosferi koja se provlači predstavom, BODOČNIKI su zadržali ideje i simbole prisutne u stvaralaštvu grupe od samih početaka. Akteri su se konačno sa pozornice povukli na ekrane tj. snimke koje podupire mnogo tvrdja i komunikativno zaostrena glazba. Svedoci smo spajanja društvene



stvarnosti i telesnog užitka koji nije više dehumanizovan, već je stvaran, životan. Predstava počinje pomalo bajkovitim slikama civilizacijskog trenutka XX veka, u čijem se središtu nalazi slovenačka NOB, kada taj naš mali narod u srcu Evrope pod hrabrim vodjstvom svoje KP ustaje protiv crne poplave. Ubrzo se razotkriva da je to film u filmu, te vidimo da su BODOČNIKI gestalt koji snima film o davnoj prošlosti. Od tu napred sledimo BODOČNICIMA i njihovim ličnim pričama - toliko značajnim za stav Borghesia: S/M, H/C, seksualnost, represija, depresivne teskobe... Ipak, umesto ikonografije uniformirane seksualnosti koja provokativno izjednačava mehanizme vlasti sa seksualnim mehanizmima, predstavom se provlači lična i osećajna nota doživljavanja, kao da su spoznali da je subjektivna obojenost objektivne stvarnosti uslov za njeno uspešno shvatanje. Svoje već klasične "skice" Borghesia razvija u smeru traženja fenomena "nevidljive tišine". Iako na trenutke deluje da Borghesia hoće da opisuje zapletenu sublimnost naroda kakav je slovenački narod na pomalo dečački način, BODOČNIKI funkcionišu izrazito uverljivo, nepretenciozno i životno.



BODOČNIKI

ORGELWERKE

autor: MILIMIR DRAŠKOVIĆ
 realizacija: MIROSLAV SAVIĆ,
 MIODRAG Z. VUČKOVIĆ, BRANISLAV
 MILOŠEVIĆ, MIROLJUB POPOVIĆ,
 ZORAN SOLOMUN, MILIMIR
 DRASKOVIĆ

produkcija: TRZ SFR "POKRET",
 1986.
 16 mm, color, zvuk: svetloton,
 9'

Film profističe iz iskustva
 minimalističke orijentacije u
 muzici i karakterišu ga
 glavne odlike ove orijentacije:
 redukcija materijala, repeti-
 tivnost, procesualnost. Namera
 autora je da minimalistički
 odnos prema parametrima u
 muzici prenese u filmski izraz.

PAX

autor: DAMIJAN BOGATAJ
 producent: MERKUR FILM
 IDRİJA

16 mm, c/b, zvuk: MGF 9,5cm/s,
 6'

Rat sa svojim sistemom ubija-
 nja ljudi. Prikazivanje
 svoje vojne moći. Parada.

E..

autor: BATA PETROVIĆ
 producent: DOM OMLADINE
 BEOGRAD

16 mm, color, zvuk: MGF 9,5
 cm/sec, 11'



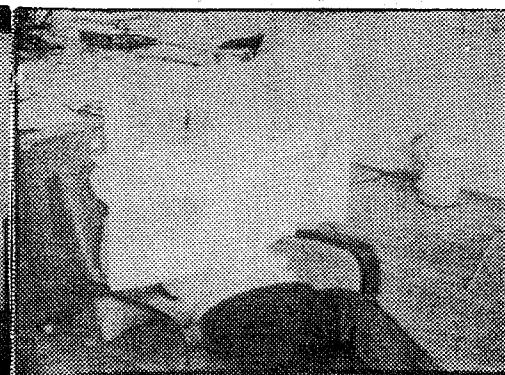
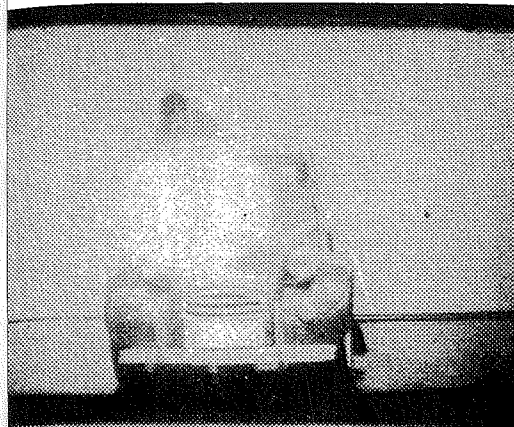
TAMO

autor: BOJAN JOVANOVIĆ
 producent: AKADEMSKI FILMSKI
 CENTAR DOM KULTURE "STUDENTSKI
 GRAD"
 16 mm, color, zvuk: MGF, 8'

RAT ZVEZDA

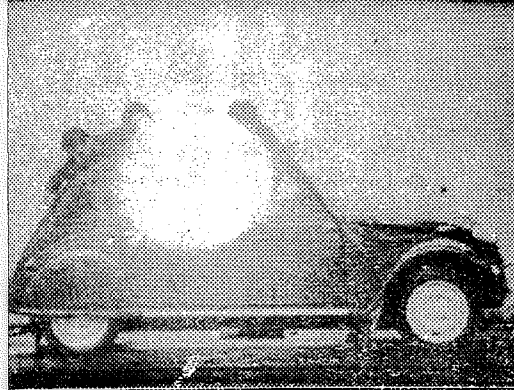
autor: IGOR TOHOLJ
 saradnici: MOMCILO KALEM,
 OGNJEN VUKADIN & DEJAN
 VLAISAVLJEVIĆ
 producent: TOHOLJ IGOR &
 DIVIZIJA PLASTICNO POZORIŠTE
 Super 8, zvuk: MGF kasete,
 color, 15'

Kolaž od sećanja, vizija i
 želja, izpresecan i izprekidan
 prazninama u obliku rupa -
 - nasledjem ograničene svesti
 i još uvek ne-oslobodjene
 podsvesti.



DOKAZNI ŠAPAT

autor: BOJAN JOVANOVIĆ
 producent: AKADEMSKI FILMSKI
 CENTAR DOM KULTURE "STUDENTS-
 KI GRAD"
 16 mm, c/b, zvuk: MGF 9,5
 cm/sec, 9'30''



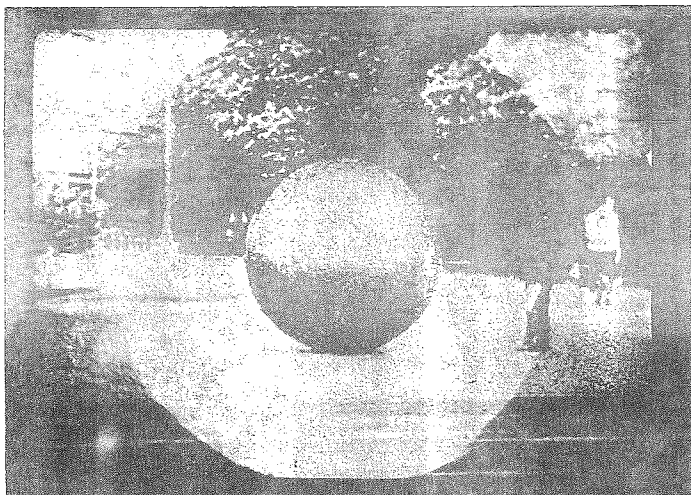
VIKTORIJA

autor: MILOVAN DE STIL
 MARKOVIĆ
 reditelj: MILAN PECA NIKOLIĆ
 producent: TV BGD, 1986.
 Video VHS, 6'



PROCES

autor: BOJAN JOVANOVIĆ
 producent: AKADEMSKI FILMSKI
 CENTAR DOM KULTURE "STUDENTSK
 GRAD"
 16 mm, zvuk: MGF 9,5 cm/sec,
 c/b, 14'



SFAIRE 1985-1895
/SFERA KUGLA/

scenario, režija i muzika:
LADISLAV GALETA
kamera: IVAN ORŠIĆ
producent: ZAGREB FILM -
- ZAGREB
35 mm, c/b, 11'

1. Film "sfaira 1985-1895", u trajanju od 10 minuta, ozvučen tišinom, u dvostrukoj projekciji s pomakom od 72 filmske sličice ili tri sekunde, realiziran je SPOMEN NJENOM FILMU.
2. Izvorni filmski materijal snimljen je skrivenom kamerom u Zagrebu 1971. godine.
3. Krupni planovi naknadno su realizirani po već vidjenim reakcijama prolaznika.
4. Skulptura "PRIZEMLJENO SUNCE", kojoj je autor zagrebački skulptor Ivan

ELECTRIC DESERT - MADE IN SWISS

autor: IGOR VIROVAC
saradnici: INTERNACIONALNA EKIPA
producent: NEZAVISNA PRODUKCIJA "NO FUN VIDEO PRODUCTION"
Video U-matic, LOW-band, 7'

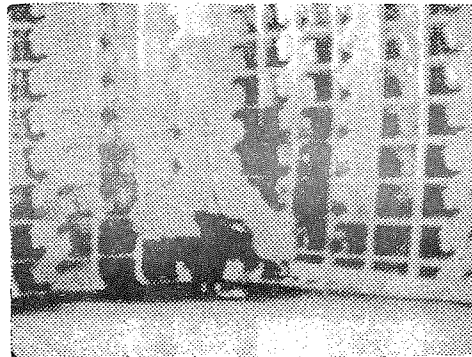
Dva tjedna profesionalne post-produkcije na kredit
Einhorn studia u Bazelu.

- Kožarić, bila je izložena u okviru likovne manifestacije "6. zagrebački salon".
5. Jedne subotnje noći skulpturu je neko polio benzinom i zapalio je. Vatra je ugašena intervencijom vatrogasne službe.
 6. Film "s f a i r a 1985-1895" trebao bi se prikazivati u potpuno bešumnom prostoru, s time da bi sudionici projekcije trebali dodirom "oslušivati" svoj krvotok -
- RITAM OTKUCAVANJA VLASTITOG SRCA.
 7. Film je posvećen:
- PITAGORI I PLATONU;
- Navaho Indijancima i afričkom plemenu Dogoni;
- Theophrastus Bombastus von Hohenheim-u i Carl Gustav Jung-u;
- Denis Arkadjevič Kaufman-u i Jordan Belson-u;
- Arthur Charles Clarke-u i Stanleö Kubrick-u...

MONOSET - MADE IN GREECE

autor: IGOR VIROVAC
saradnici: INTERNACIONALNA EKIPA
producent: NEZAVISNA PRODUKCIJA "NO FUN VIDEO PRODUCTION"
Video U-matic, LOW-band, 7'

Projekt za jednu kameru, jedan video-rekorder, jedan gramofon i jedan audio-kasetofon.



BREZ NASLOVA

autor: IZTOK ŠMAJS
zvuk: LADO JAKŠA
producent: IZTOK ŠMAJS, 1981/
82/83.
Super 8, color, zvuk: izgubljen, 23'

Fragmenti sinopsisa:

1. Animacija u "realnom" prostoru /papirna instalacija/.
2. Animacija u fiktivnom prostoru /animacija "realnog" prostora uz pomoć xerox-umnožavanja fotografije "realnog" prostora/.
- intervencija bojom - /varijacije 1-6; 1-oo- repeticija/
- princip aditivnosti i redukcija bojenih celina.
- dinamična vizuelizacija statičnog crno-belog prostora.
3. Padma mayurasana - asana - /lega tela - lega prostora/.
4. Stanje vode- površina jezera /tekstura i slika u ogledalu/, površina mora / /tekstura i lik/, površina reke /tekstura/zvučna tekstura/.
5. Arhetip - izomorfizam.

NOJ TATA NA ZAŠTITNOM DODATKU

scenario i režija: JOVAN MARKOVIĆ KAMENI
saradnik: B. MARINKOVIĆ
tehnička obrada: Z. POLIĆ
sekretar ekipe: M. TRIFUNOVIĆ
organizator: M. JUZBASIĆ
producent: AVALA PRO-FILM BEOGRAD
35 mm, color, 3'20''

Dijalog na savremenu socijalnu temu.



NEKE OD BUDALA

autor: IVAN KALJEVIĆ
producent: SAMOSTALNI AUTOR
Super 8, 18s/sec, zvuk:
tonska pista, color, 14'

NOVI ROCK 85/86

montaža: ANITA LOPOJDA
snimatelj: LOPOJDA, LUPINC & PAVLOVIĆ
producent: FV VIDEO ŠKUC FORUM
Video VHS, 45'

SNIMANJE FILMA "IPAK SE
OKREĆE" /VIDEO-FILM-
-PERFORMANS

autor: SLOBODAN-MILIVOJEVIĆ-
-ERA & MILOJE RADAKOVIĆ
producent: AKADEMSKI FILMSKI
CENTAR DCM KULTURE "STUDENTSKI
GRAD"

Video rad. Predmet video rada jeste snimanje filma. Predmet snimanja filma jeste likovni performans "Ipak se okreće", Slobodana Milivojevića-Ere. Radnju performansa predstavlja proces pravljenja maski od obojenih lepljivih hartija. Izvodjač performansa, Milivojević-Era, cepa raznobojne hartije i dobijene papiriće lepi na ruke, zatim po leđjima, konačno ih skida sa leđa i lepi pollicu. Dobijenu šarenu masku izvodjač odlepljuje sa lica i lepi na belu hartiju, te je, smotanu u rolnu, preda je nekom od gledalaca u sali, što je završni čin performansa, time i snimanja filma i video projekcije. U toku performansa, filmska ekipa, snimatelj i reditelj, na podijumu snimaju film uživo, video kamerom, a njihova uprizorenja performansa video projekcijom direktno se prenose na platnu, ukomponovanom u prostor za performans. Gledaocima se ostavlja mogućnost praćenja, simultano ili odvojeno, po izboru, performansa uživo, u totalu podijuma, udruženog sa akcijom snimanja filma, ili niza isečaka filmskih uprizorenja performansa, na ekranu.

M.R.

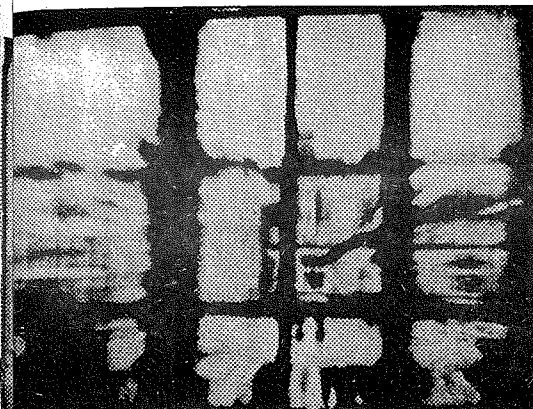


DOLINA ODMEVA

autor: MATJAŽ WEINDGER
produkcija: SKUC
Super 8, color, zvuk: MGF
19 cm/sec, 15'

PETAK TRINAESTI

autor: TEOS FERNE
producent: SKK "KRANJ"
Super 8, color, zvuk: tonska
pista, 12'



KREATIVNI IMPULS

autor, realizacija, tekst,
glasovi: MIHAILO RISTIĆ
muzika: ZORAN PETKOVIĆ &
MIHAILO RISTIĆ
tonska obrada: Z.PETKOVIĆ
producent: M. RISTIĆ, 1983/84.
Video VES, 18'

Intenzivnom montažom i složeni-
nim postupkom umnožavanja
glasa, nabijenom naracijom i
slobodnim asocijacijama/zvučna
traka u četiri sloja/ istražuju
se određeni aspekti odnosa
umetnosti-društva-prirode-
-upotrebe elektronske tehnolo-
gije u umetnosti-suštine
kreativnih poriva-kritike
umetnosti /video-umetnosti,
itd.itd./. Muzika je posebno
komponovana uz ritam/dinamiku
glasa.

1181. DNI POZNEJE ali PAURA
IN CITTA

autor: DAVORIN MARC
producent: SKUC
Super 8, 24s/sec, zvuk: MGF
kasetna, 30'

1181. DNI POZNEJE ali VONJ
PO PGDGANAH

autor: DAVORIN MARC
producent: SKUC
Super 8, 24s/sec, zvuk: MGF
kasetna, 10'

MRTVAŠKI PLES

autor: MARKO KURAT
producent: SKK "KRANJ"
Super 8, color, zvuk: tonska
pista, 7'

ARE YOU LONESOME TONIGHT?

autor: ŽELJKO BALOG
producent: FILMSKA RADIONICA
SLAVONSKA POZEGA
Super 8, 18s/sec, color,
zvuk: tonska pista, 3'30''

BOJA LJUBAVI

autor: DRAGAN MLADENOVIĆ
saradnik: MIHAILO ALIĆ
producent: VIDEO STUDIO A
Video VES, 5'30''

Vizuelna analiza obožavanog
objekta i simbolična predstava
konceptualnog razrešenja.



U ČAST POLJSKOMU LJUDSTVU

autor: TEOS PERNE
 producent: SKUPINA KRANJSKIH
 KINOAMATERJEV
 Super 8, color, zvuk: tonska
 pista, 10'

MARIJA 23. OKTOBAR

autor: ZORAN SAVESKI
 producent: ZORAN SAVESKI
 4 projektora i tejp, 0'

ANTI RITUS - JUS JURANDUM

autor: MILAN TEPAVAC
 izvodjači: DIJANA KRŽANIĆ &
 MILAN TEPAVAC
 producent:
 Video VHS, 6'32''

SPOMENICI BEOGRADA

scenario i režija: ZORAN
 SOLOMUN
 autori i izvodjači: LAZAROV
 MIODRAG PASHU, MIROSLAV MIŠA
 SAVIĆ, MILIMIR DRAŠKOVIĆ
 produkcija: TV BEOGRAD,
 TV GALERIJA, 1986.
 Video U-matic, LOW-band, 20'

AH, LOVE

autor: IGOR STEPANČIĆ
 montaža: RADCMIR TODOROVIĆ
 kamera: ŽIVORAD LAZIĆ
 režija: MILAN PECA NIKOLIĆ
 urednik: DUNJA BLAŽEVIĆ
 produkcija: TV BEOGRAD, 1986.
 Video U-matic, LOW-band, 16'

ŠKUC R.O.P.O.T.

autor: ANITA LOPOJDA & DAMIJAN
 KOZOLE
 snimatelji: PAVLOVIĆ, KOZOLE,
 SREVAL, LUFING, KORDA
 producent: FV VIDEO ŠKUC-
 FORUM VIDEO PRODUKCIJA

CONFUSION

autor: NIKOLA MIJATOVIĆ
 producent: N. MILOŠEVIĆ
 Video VHS

B'DALE NA LETOVANJU '71
GODINE

autor: IVAN KALJEVIĆ
 producent: I. KALJEVIĆ
 Super 8, 18s/sec, color,
 zvuk: MGF 9,5 cm/sec, 30'

VELIKI PAD

autor: IGOR TOHČLIJ
 saradnik: DEJAN VLAISAVLJEVIĆ
 producent: I. TOHČLIJ & DIVIZIJA
 PLASTIČNO POZORIŠTE
 Super 8, 18s/sec, zvuk: MGF
 9,5 cm/sec, color, 5'

BLUES

autor: DEJAN VLAISAVLJEVIĆ
 producent: D. VLAISAVLJEVIĆ &
 DIVIZIJA PLASTIČNO POZORIŠTE
 Super 8, color, zvuk: MGF
 9,5 cm/sec, 10'

ORGANIZAM

autor: DEJAN VLAISAVLJEVIĆ &
 NENAD RACKOVIĆ
 producent: D. VLAISAVLJEVIĆ,
 N. RACKOVIĆ & DIVIZIJA
 PLASTIČNO POZORIŠTE
 saradnici: NENAD RACKOVIĆ,
 DUŠAN VARDA & PETAR GRUZIĆIĆ
 Super 8, color, zvuk: MGF
 9,5 cm/sec, 13'

2/1 E x FIŠ

autor: DARKO BURJA
 producent: SKUPINA KRANJSKIH
 KINOAMATERJEV
 Super 8, color, zvuk: tonska
 pista, 7'

RETROSPEKTIVA

autor: BOBAN ILIĆ
 saradnici: FERICA POTIĆ &
 MIODRAG STOJANOVIĆ
 producent: KPK "FILM NOVOSTI-
 -NIŠ"
 Super 8, color, zvuk: MGF
 9,5 cm/sec, 8'

POPULUS BONUS

autor: FILIP PALIĆ
 producent: FKK "B&B" KIKINDA
 Super 8, color, zvuk: tonska
 pista, 2'30"

UNDERGROUND RANDEZ-VOUS

autor: FILIP PALIĆ
 producent: FKK "BRAČA
 BOGAROŠKI" KIKINDA
 Super 8, color, zvuk: tonska
 pista, 3'30''

MARGINALCI

autor: DINO PAŠKOV
 producent: KK "SPLIT"
 Super 8, color, zvuk: MGF
 9,5 cm/sec, 4'

KOLAŽ

autor: TEOS PERNE
 producent: SKUPINA KRANJSKIH
 KINOAMATERJEV
 Super 8, 24s/sec, color,
 zvuk: tonska pista, 12'

EFEMERNI SFUMATO

autor: ZDRAVKO MUSTAČ
 producent: KK "SPLIT"
 Super 8, color, zvuk: MGF, 7'

MESTO

autor: TEOS PERNE & DARKO
 BURJA
 producent: SKUPINA KRANJSKIH
 KINOAMATERJEV
 Super 8, color, zvuk: tonska
 pista, 12'

TRIPTIH

autor: TEOS PERNE & DARKO
 BURJA
 producent: SKUPINA KRANJSKIH
 KINOAMATERJEV
 Super 8, color, zvuk: tonska
 pista, 12'

EPP OJ

autor: TEOS PERNE
 producent: SKUPINA KRANJSKIH
 KINOAMATERJEV
 Super 8, color, zvuk: tonska
 pista/na nekim mestima
 namerno nije ozvučen, 10'

TVVD /IZBOR IZ EMISIJA
ALTERNATIVNE TELEVIZIJE
VODICE/

autor: ŠIME STRIKOMAN
 saradnici: NIKIČA ŠPANJA,
 RADIN MACUKAT ANTE
 Video Beta, 30'

ONI KOJI DOLAZR I ODLAZE

autor: B. USKOKOVIĆ, N. NEŠOVIĆ
 & N. BARBUL
 producent: SAG "MIROSLAV
 ANTIĆ" BEOGRAD
 Video VHS, 10'

PUT

autor: I. PIŠMIŠ & D. ŠUNJO
 producent: KINO KLUB
 GIMNAZIJA SLAVNSKA POŽEGA
 Super 8, 18 s/sec, zvuk:
 tonska pista, 8'

VIDEO-ART

scenario, režija, muzika,
 montaža: MAX OSOLE
 producent: BRUT-MAX
 Video U-matic, LOW-band, 1'18''

MURDER MISTERY OF GREGORY
PECKORY

autor: IGOR TOHČLIJ
 saradnik: NENAD PANTIĆ
 produkcija: I. TOHČLIJ & DIVIZIJA
 PLASTIČNO POZORIŠTE
 Super 8, color, zvuk: MGF kasete,
 8'

DAN, ALI KAKAV

autor: SLOBODAN NEŠOVIĆ
 producent: S. NEŠOVIĆ
 muzika: V. OBRADOVIĆ & M.
 DRAGOVIĆ
 tehnička pomoć: S. CUCUĆ
 Video VHS, 13'

FOGLED

autor: SLOBODAN NEŠOVIĆ
 muzika: MILAN DRAGOVIĆ & V.
 OBRADOVIĆ
 tehnička pomoć: S. CUCUĆ
 igrala: DANA VRHOVEC-SCPČEK
 producent: S. NEŠOVIĆ
 Video VHS, 5'

PRAZNE STRANICE

autor: ANTE KRŽELJ
 producent: KK "SPLIT"
 Super 8, zvuk: nema, 7'

PRIZOR

autor: ŽARE KRTINIĆ
 producent: KK "SPLIT"
 Super 8, zvuk: nema, 8'

FILM

autor: ANTE KRŽELJ
 producent: KK "SPLIT"
 Super 8, zvuk: nema, 5'

ZLA KOB

autor: NIKOLA MIJATOVIĆ
 producent: FKK "R. KRSTIĆ"
 SOMBOR
 Super 8, color, zvuk: MGF
 9,5 cm/sec, 4'

D.D.D.

autor: BRANKO KARABATIĆ
 producent: KK "SPLIT"
 Super 8, 24s/sec, zvuk: MGF
 9,5 cm/sec, 7'

SLIKAR

autor: BOBAN ILIĆ
 saradnici: NEBOJŠA BAŠIĆ,
 PERICA POTIĆ & VESELIN
 MARINKOVIĆ
 producent: KFK "FILM NOVOSTI-
 -NIS"
 Super 8, color, zvuk: MGF
 9,5 cm/sec, 8'

ALTERNATIVA ZA STRAH JE
RESNICA

autor: MATJAŽ HVALA
 saradnici: DAMJAN BOGATAJ,
 MARKO MRAK, RENATO STERNEN &
 ZMAJ
 producent: MERKUR FILM IDRIJA
 16 mm, c/b, zvuk: MGF 9,5 sm/s,
 4'17''

TV KOLAŽ

autor: ALEM HINIĆ
 producent: KK "SPLIT"
 Super 8, 18s/sec, color,
 zvuk: MGF 9,5 cm/sec, 6'

BEKSTVO IZ KOLONIJE

autor: ARTUR HOFMAN
 producent: FILMŠKA-VIDEO
 KOLONIJA '86 BAČKA TOPOLA
 Video VHS, 15'

OPERA

autor: MILIMIR DRAŠKOVIĆ
 realizacija: LAZAROV MIODRAG
 PASHU, ALEKSANDAR IVANČEVIĆ,
 VLADIMIR MILENKOVIĆ,
 MIODRAG Ž. VUCKOVIĆ, BRANISLAV
 MILOSEVIĆ, RADOŠLAV VLADIĆ,
 ZORAN SOLOMUN, MILIMIR
 DRASKOVIĆ
 producent: TRZ SFR "FOKRET",
 1986.
 16 mm, color, zvuk: svetloton,
 11'

VSI SVETI

autor: ĐARKO BURJA, TEOS
 PERNE & ANDREJ ČOFAR
 produkcija: SKUPINA KRANJSKIH
 KINOAMATERJEV
 Super 8, color, zvuk: tonska
 pista, 20'

ARTONANIJA

autor: SLOEČDAN DJORDJEVIĆ
 saradnik: LIDIJA VIDMANIĆ
 producent: S. DJORDJEVIĆ
 Video Beta, 5'

JUTARNJA PRIČA

autor: GORAN MIŠKOVIĆ
 producent: INSTITUT ZA
 NOVIHARSTVO U BEOGRADU &
 AUFOR
 Video U-matic, LOW-band, 11'

KDO JE PAMETNEJŠI

autor: TINE LIKOZAR
 producent: SKUPINA KRANJSKIH
 KINOAMATERJEV
 Super 8, color, zvuk: ronska
 pista, 8'

GUADALCANAL REQUIEM
/JOHN KALDOR PROJECT 5/

autor: NAM JUNE PAIK &
 CHARLOTTE MOORMAN
 kamera: BILL VIOLA, MICHAEL
 PURSCHE, PETER HARDY, RICHARD
 MANDE, GRAHAM HELLETT
 produkcija: TV LAB AT WNET/13,
 1977.
 EPILOGUE, autori: KIT
 FITZGERALD & JOHN SANBORN
 Video, 28'

POSVEĆENO DŽONU KEJĐŽU
/A TRIBUTE TO JOHN CAGE/

autor: NAM JUNE PAIK
 Video, 20'

SVET NAM JUNE PAIKA
/DIE WELT DES NAM JUNE PAIK/

autori: CRIS DERCON & STEFAN
 DECOSTERE
 Video, 85'

LAURI ANDERSON

režija: WALTER KNOTEL
 Video, 45', 1983.

INTERVJU SA VUDI ALEWOM
/INTERVIEW DE WOODY ALLEN/

autor: JEAN-LUC GODARD
 realizovano u Nju Jorku, maja
 1986.
 Video, 21'

RIFF

režija: ROLF S. WOLKENSTEIN
 kamera: HORST MARKGRAF
 scenario: R.S. WOLKENSTEIN &
 H. MARKGRAF
 uloge: GIZA SCHLEELEIN &
 KATALIN PAZFAKJ
 produkcija: ROLF S. WOLKENSTEIN
 proizvodnja: KAL DEPARTMENT
 DFFB 2 DE, 1986.
 Video, 60'

SJAJ I BEDA MALOG KOMERCIJALNOG
FILMA
/GRANDEUR ET DECADENCE D'UN
PETIT COMMERCE DE CINEMA/

autor: JEAN-LUC GODARD
 koprodukcija: TF 1, HAUSTER
 PRODUCTIONS, TELEVISION
 SUISSE ROMANDE, JIG FILM,
 RTL, 1986.
 po romanu: J.H. CHASE
 Video, 1'45'

SOFT AND HARD
/SOFT TALK ON A HARD SUBJECT
BETWEEN TWO FRIENDS/

reditelji: JEAN-LUC GODARD &
 ANNE-MARIE MIEVILLE
 video: PIERRE BINGGELI
 prijatelj: COLIN Mc GABE
 producent: TONY KIRKHOPE
 proizvedeno u saradnji sa:
 CHANNEL 4 i DEPTFORD BEACH
 PRODUCTION, J.L.C. FILMS, 1985.
 Video, 60'



ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1986

LISTA 10 ZNAČAJNIH OSTVARENJA:

/po abecednom redu/

- Damijan Bogataj, OH CET,
film 16 mm.
Ivan Faktor, KAMERA PROJEKTOR I,
film 16 mm.
Dragan Latinović, INTIMNI
PROSTORI, film 16 mm.
Slobodan Mičić, DRUGOVI I
DRUGARICE, film 16 mm.
Max Osole, LAIBACH 1 & 2,
video U-matic.
Max Osole, LOVE LETTER,
video U-matic.
Dragan Ruljančić & Željko
Zorica, PROCEZ, film 16 mm.
Igor Virovac, THERE IS NO
FRIENDLY CIVILIANS,
video U-matic.
Dejan Vlasisavljević, FILM
VLASAVLJEVIĆ DEJANA,
film Super 8.
Dejan Vlasisavljević, MADE IN
YUGOSLAVIA, film Super 8.

LISTE ČLANOVA ŽIRIJA:

DUNJA BLAŽEVIĆ:

- Ivan Faktor, KAMERA PROJEKTOR I
Ivan Ladislav Galeta, SFERA.
Dragan Latinović, INTIMNI
PROSTORI
Max Osole, LAIBACH 1 & 2
Nihailo Ristić, PORTRÉT
SELJAKA RADNIKA
Dragan Ruljančić & Željko
Zorica, PROCEZ
Dejan Vlasisavljević, MADE IN
YUGOSLAVIA
Dejan Vlasisavljević, FILM
VLASAVLJEVIĆ DEJANA

JEAN-MARIE DUHARD:

- Nihailo Alić, U POČETKU JE SVE
BILO CRNO ILI BELO
Damijan Bogataj, OH CET
Ivan Ladislav Galeta, SFERA
Dragan Latinović, INTIMNI
PROSTORI
Slobodan Mičić, DRUGOVI I
DRUGARICE
Max Osole, LOVE LETTER
Bata Petrović, ŽENA, MAČKA,
KANSAS CITY I JOŠ
NEKE STVARI

- Dragan Ruljančić & Željko
Zorica, PROCEZ
Igor Stepančić, OH, LOVE
Igor Virovac, THERE ARE NO
FRIENDLY CIVILIANS
Dejan Vlasisavljević, FILM
VLASAVLJEVIĆ DEJANA

TOMISLAV GOTOVAC:

- Damijan Bogataj, OH CET
Milimir Drašković, ORGELWERKE
Ivan Faktor, KAMERA PROJEKTOR I
Ivan Ladislav Galeta, DVA
VREMENA U JEDNOM PROSTORU
Bojan Jovanović, TAMO
Branko Karabatić, KRISTINA II
Dragan Latinović, INTIMNI
PROSTORI
Slobodan Mičić, DRUGOVI I
DRUGARICE
Miodrag Milošević, JAZZIN'
FOR BLUE JEAN
Ivan Obrenov, BDIM / I ČUTIM/
Max Osole, LOVE LETTER
Max Osole, LAIBACH 1 & 2
Bata Petrović, DEJSTVO ZEMLJINE
TEŽE NA NAIVNA BIĆA
Miloje Radaković, NEKO KAO U
SVITANJE
Miloje Radaković, POGLEDAJ ŠTA
ČINIM ZBOG TEBE
Dragan Ruljančić & Željko
Zorica, PROCEZ
Igor Toholj, RAT ZVEZDA
Igor Virovac, THERE ARE NO
FRIENDLY CIVILIANS
Dejan Vlasisavljević, MADE IN
YUGOSLAVIA

JOVAN JOVANOVIĆ:

- Damijan Bogataj, OH CET
Ivan Faktor, KAMERA PROJEKTOR I
Slobodan Mičić, DRUGOVI I
DRUGARICE
Miodrag Milošević, JAZZIN'
FOR BLUE JEAN
Max Osole, LOVE LETTER
Max Osole, LAIBACH 1 & 2
Ivan Obrenov, BDIM / I ČUTIM /
Bata Petrović, DEJSTVO ZEMLJINE
TEŽE NA NAIVNA BIĆA
Bata Petrović, E..
Dragan Ruljančić & Željko
Zorica, PROCEZ
Igor Toholj, RAT ZVEZDA
Igor Virovac, THERE ARE NO
FRIENDLY CIVILIANS
Dejan Vlasisavljević, MADE IN
YUGOSLAVIA
Dejan Vlasisavljević, FILM
VLASAVLJEVIĆ DEJANA

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1986

ALTERNATIVE FILM-VIDEO je
festival jugoslovenskog alter-
nativnog filma i videa.
Csnivač i organizator je
Akademijski filmski centar Doma
kulture "Studentski grad".

Cilj festivala je da zabeleži
i teorijski definiše kretanja,
da ukaže na istinske vrednosti
i nove stvaralačke mogućnosti
u oblasti alternativnog filma
i videa.

PROPOZICIJE

Festival se održava od 19. do
22. novembra 1986. godine u
Beogradu. Pravo učesća na
Festivalu imaju svi stvaraoci
alternativnog filma i videa.
Mogu se prijaviti filmovi
formata Normal 8, Super 8,
16 mm i 35 mm sa svim vrstama
tonskog zapisa kao i video
radovi na formatima VHS, Beta
i U-matic. Broj filmova i
video radova i njihova dužina
nisu ograničeni.

RAD ŽIRIJA

Pregled i odabiranje filmova
u skladu sa koncepcijom Festi-
vala obavlja žiri. Žiri je
sastavljen od teoretičara i
stvaralaca alternativnog filma
i videa.
Žiri ustanovljuje listu najzna-
čajnijih ostvarenja na Festiva-
lu koja može da sadrži najviše
deset filmova i video radova
ukupno. Filmove i video radove
žiri će ocenjavati ravnopravno
ne razvrstavajući ih u posebne
kategorije.

PRIZNANJA

Autori čiji su filmovi i video
radovi proglašeni za najznačaj-
nija ostvarenja na Festivalu
biće gosti na Festivalu.

DOKUMENTACIJA

Razgovori koje će žiri voditi
vrednujući filmove i video
radove biće objavljeni u
publikaciji ALTERNATIVE FILM-
-VIDEO 1986. koja će pored
toza-sadržati i fotose, podatke
i napise koje autori dostave

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1986

ALTERNATIVE FILM-VIDEO je
festival jugoslovenskog alter-
nativnog filma i videa.
Csnivač i organizator je
Akademijski filmski centar Doma
kulture "Studentski grad".

Cilj festivala je da zabeleži
i teorijski definiše kretanja,
da ukaže na istinske vrednosti
i nove stvaralačke mogućnosti
u oblasti alternativnog filma
i videa.

PROPOZICIJE

Festival se održava od 19. do
22. novembra 1986. godine u
Beogradu. Pravo učesća na
Festivalu imaju svi stvaraoci
alternativnog filma i videa.
Mogu se prijaviti filmovi
formata Normal 8, Super 8,
16 mm i 35 mm sa svim vrstama
tonskog zapisa kao i video
radovi na formatima VHS, Beta
i U-matic. Broj filmova i
video radova i njihova dužina
nisu ograničeni.

RAD ŽIRIJA

Pregled i odabiranje filmova
u skladu sa koncepcijom Festi-
vala obavlja žiri. Žiri je
sastavljen od teoretičara i
stvaralaca alternativnog filma
i videa.
Žiri ustanovljuje listu najzna-
čajnijih ostvarenja na Festiva-
lu koja može da sadrži najviše
deset filmova i video radova
ukupno. Filmove i video radove
žiri će ocenjavati ravnopravno
ne razvrstavajući ih u posebne
kategorije.

PRIZNANJA

Autori čiji su filmovi i video
radovi proglašeni za najznačaj-
nija ostvarenja na Festivalu
biće gosti na Festivalu.

DOKUMENTACIJA

Razgovori koje će žiri voditi
vrednujući filmove i video
radove biće objavljeni u
publikaciji ALTERNATIVE FILM-
-VIDEO 1986. koja će pored
toza-sadržati i fotose, podatke
i napise koje autori dostave

o svojim filmovima i video
radovima.
Publikacija će biti dostavljena
svim učesnicima Festivala kao
i važnijim bibliotekama.

ŽIRI

Dunja BLAŽEVIĆ, istoričar umet-
nosti, urednik na TV Beograd.
Jean-Marie DUHARD, autor, član
organizacionog komiteta i
selekcione komisije 3. Interna-
cionalnog video i televizijskog
festivala u Monbéliaru, Francu-
ska.
Tomislav GOTOVAC, autor, Zagreb.
Jovan Jovanović, autor i teore-
tičar, Beograd.

SAVET FESTIVALA

Ivko Šešić, Branko Krivokapić,
Miodrag Milošević, Bojan
Jovanović, Miroslav Petrović,
Zoran Saveski, Miloje Radaković.

organizacija
Miodrag Milošević, Danijela
Purešević, Slobodan Mirković
tehnika
Neven Reljić, Aleksandar
Jelenić, Mile Zečević

priprema i štampa
Dragan Pejić, Vladimir Janković
Zoran Lekić

ADRESA

Akademijski filmski centar Dom
kulture "Studentski grad",
Bulevar AVNOJ-a 179,
11070 Novi Beograd,
tel: 691-442

SADRŽAJ

Peter Weibel, O ISTORIJI I ESTETICI DIGITALNE SLIKE	5
Peter Wollen, RAZMIŠLJANJA O MUZIČKOM VIDEOU /I POSTMODERNIZMU/.	21
Dubravka Frendić, NAM JUNE PAIK	24
Danijela Purešević, ELEMENTI I KARAKTERISTIKE IZRAZA U VIDEO UMETNOSTI.	38
Jovan Jovanović, FILM KAO MOGUĆNOST SAMOSVESTI	54
Dunja Blažević, Jean-Marie Duhard, Tomislav Gotovac & Jovan Jovanović, RAZGOVORI	61
Ivan Martinac, KUĆA NA PIJESKU /BILJEŠKE AUTORA/.	75
Florjan Gorjan, KUMBUM /1975-1987/.	87
ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1986..	91