



**alternative
film·video 1987**

**alternative
film·video 1987**



alternative film·video 1987

19.-22. novembar
Narodni filmski centar Doma kulture 'Studentski grad'

SADRŽAJ/CONTENTS :

Peter Wollen, DVE AVANGARDE	5
Marie Adèle Rajandream, FLUXUS + VIDEO ...	13
* * * RAZGOVOR 1986.	18
Dominique Belloir, ČUDESNI EKLAN	34
Simon Biggs, VIZANTIJSKE PROCENE	36
Ivan Martinac Mirko Krstičević' DVA RAZGOVORA	39
Dunja Blažević, ELEKTRONSKE SLIKE BB I HH.	46
Ivan Ladislav Galeta, PIRAMIDAS	48
Heiko Daxl, EXPERIMENTALNI FILM 80tih U SR NEMAČKOJ	52
Jovan Jovanović, ISKUSTVO ALTERNATIVE	60
* * * ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1987. filmovi i video radovi u konkurenciji	65
Jovan Jovanović, THE ALTERNATIVE EXPERIENCE	80
* * * ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1987. informativni program.....	85
* * * PROPOZICIJE FESTIVALA	92

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1987.

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

AKADEMSKI FILMSKI CENTAR

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

Dom kulture "Studentski grad"
Akademski filmski centar
Alternative film arhiv
Beograd 1987.

Izdaje

Dom kulture "Studentski grad"
Bulevar AVNOJ-a 179, N. Beograd
tel: 011/691-442
za izdavača:
Branko Krivokapić, direktor
urednik: Miodrag Milošević
recenzent: Ivko Sešić
grafički urednik:
Miodrag Milošević
redakcija: Jovan Jovanović,
Miodrag Milošević, Danijela
Purešević, Ivko Sešić

ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1987.

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

ACADEMIC FILM CENTER /AFC/

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

dve avangarde

Peter Wollen

Istorija filma se razvijala neravnomerno te u Evropi danas postoje dve odeljene avangarde. Prva se može labavo poistovetiti sa pokretom kooperativa. Druga bi isključivala filmske stvaraocce kao što su Godard, Straub i Huillet, Manoun, Jansco. Prirodno, medju ovim dvema grupama postoje dodirne tačke i zajedničke karakteristike, ali se takodje po mnogo čemu oštro razlikuju: po estetičkim pretpostavkama, institucionalnom kontekstu, tipu finansijske podrške, tipu kritičke potpore, po istorijskom i kulturnom poreklu. Postoje i drugi stvaraoci koji se glatko ne uklapaju ni u jedan tabor, i filmovi koji se smeštaju negde u sredini ili naprosto negde drugde - na primer, DVAPUT (Deux fois), Jackie Raynal - ali, uopšte uzet, to razlikovanje je punovažno.

U krajnjem slučaju, svaka bi grupa bila sklona da drugima uopšte ne poriče status avangarde. Knjige kao što su FILM JESTE (Film Is) Stevea Dvoskina ili EKSPERIMENTALNI FILM (Experimental Cinema) Davida Curtisa ne razmatraju, primera radi, presudni rad Godarda i Gorina nakon 1968. godine. A Godardove pristalice - i sam Godard - često su prokazivale "kooperativnu avangardu" kao beznadežno upletenu u uspostavljeni buržoaski umetnički svet i njegove vrednosti. Razlozi za odbacivanje često su sasvim neuvesni i pogrešni. Svi reditelji (da upotrebimo reč koja je tabu u drugom taboru) nipošto ne prave narativne filmove na 35 mm, kao što biste katkad mogli zamišljati - Godard je godinama radio na 16 mm, a nedavno i na videu (da otvorimo još jedan osinjak). I obrnuto, mnogi filmski stvaraoci iz kooperativa i te kako su svesni političkih problema i sebe, u izvesnom smislu, sagledavaju kao borbene aktiviste. (To ne znači da je borbeni aktivizam po sebi ikakvo jamstvo avangardnosti).

Položaj komplikuje i činjenica da u Severnoj Americi postoji samo jedna avangarda, usredsređena u različitim kooperativama. Nema očiglednih protivurečnosti Godarda ili para Straub-Huillet, mada se katkad može uočiti njihov uticaj - na primer u filmu GOVOREĆI DIREKTNO (Speaking Directly) Jona Josta. Povrh toga, američki kritičari i teoretičari avangarde dugo su bili skloni da previdjaju svoje evropske parnjake ili da ih sagledavaju kao derivativne. Onda su Evropljani - a možda naročito Englezi - skloni da reaguju naglašavajući vlastite svedočbe, tvrdeći da su ranije, ili nezavisno, zaposeli isti teren koji i Amerikanci. Spolja gledano, ova svadja često deluje kao da je od drugorazrednog značaja. Na kraju krajeva, niko ne poriče da je prestonica proizvodnje narativne fikcije u vidu 35 mm filmova Hollywood, koliko god evropski reditelji kao što su Antonioni, Fellini ili Truffaut mogli biti novatorski. Na isti način, New York je očito prestonica pokreta kooperativa. Sledstveno, gledano iz New Yorka, Godard izgleda mnogo karakterističnije evropski no Kren ili Le Grice, što je činjenica koja naprosto odražava realnosti moći u umetničkom svetu sa kojim je pokret kooperativa tesno povezan. Zapravo, postoji izvestan smisao u kojem je avangardno kooperativno filmsko stvaralaštvo u Evropi bliže New Yorku no kalifornijsko - a vodeći njujorški kritičari i diktatori ukusa - Sitney, Michelson - ne cene se u San Franciscu ništa više no u Londonu.

Meni izgleda mnogo važnije da pokušamo da razumemo ono što sjedinjuje i razdvaja Godarda i par Straub-Huillet na jednoj strani, i recimo, Gidala i Wybornog na drugoj, no ono što spaja i razdvaja Evropu i Severnu Ameriku unutar kruga kooperativa. Uz to mislim da bi se odsustvo ikakve avangarde Godardovog tipa u Se-

6
 vernoj Americi mogli konačno pokazati kao ozbiljno ograničenje razvoja samog Novog američkog filma, sužavajući njegove vidike i nepotrebno ga tesno povezujući sa budućnošću drugih likovnih umetnosti, osudjujući ga na drugorazredni status unutar umetničkog sveta. Blizak odnos s "umetnošću"-slikarstvo, postslikarskim medijumima - ujedno je snaga i slabost.

Da bi se bolje shvatio rascjep nastao unutar avangarde, valja se vratiti u istoriju. Sličan rascjep se može uočiti u dvadesetim godinama. Na jednoj strani, Léger i Murphy, Picabia i Clair, Eggeling, Richter, Man Ray, Moholy-Nagy i drugi pravili su filmove - mnogi od njih se razmatraju u nedavno objavljenoj knjizi Standisha Lawdera o kubističkom filmu² - koji su bili pokušaji proširivanja raspona slikarstva, izlaženja iz okvira platna, uvodjenja vremenske dimenzije, neposrednog korišćenja svetlosti i boje, i tako dalje. Na drugoj strani, postojali su ruski reditelji čiji su filmovi bili očigledno avangardni, ili u drugačijem smislu: Ejzenštejnov ŠTRAJK, Dovženkov ZVENIGORA, Vertovljev ČOVEK S FILMSKOM KAMEROM. Tek na samom kraju decenije došlo je do stvarnog dodira te dve grupe kada se Lisicki (koga su njegove zamisli elektro-mehaničkog spektakla i divljenje prema Eggelingu očito smeštali u grupu "slikara") prvi put sreo sa Vertovom da razgovaraju o štutgartskoj izložbi FILM UND FOTO³ i kada je Ejzenštejn, na svom prvom putovanju van Sovjetskog Saveza, sreo Richtera i sa njim otišao na kongres u Le Sarrazu za koji se ispostavilo da obeležava pre kraj no početak jedne epohe.

Kao i danas, deo razlike proizilazi iz prošlosti ljudi o kojima je reč. Jedna grupa je došla iz slikarstva. Druga iz pozorišta (Ejzenštajn) i futurističke zvučne poezije (Vertov); Dovženko je zapravo bio školovan slikar, ali je hotimice napustio slikarstvo, ostavivši sav svoj slikarski materijal u Harkovu kada se uputio u Odesu i u filmska ateljea, težeći potpunom raskidu sa vlastitom prošalošću. A postoje naravno nageveštajne veze izmedju ovih različitih struja iz dvadesetih godina i onih iz nedavnih godina - Godard i

Gorin su svoju saradnju ostvarivali pod nazivom Grupa Dziga Vertov; Van Doesburg je, 1929, već nagovestio mnoge ideje o "proširenom filmu" ostvarene decenijama potom: "Gledaočev prostor postaće deo filmskog prostora. Ukida se odeljenost površine za projekciju. Gledalac više neće posmatrati film kao pozorištu predstavu već će u njemu optički i akustički učestvovati"⁴.

Može se, mislim, tvrditi da je slikarstvo igralo vodeću ulogu u razvoju modernizma u drugim umetnostima. Prelom, Coupure - da upotrebimo aliterovsku terminologiju - promena terena što je obeležila zamenjivanje jedne paradigme, ili problematike, drugom, početak modernizma, stvaralaštvo istorijske avangarde, predstavljali su raskid koji se prevashodno odigrao u slikarstvu, s otkrićima kubizma. Nije teško pokazati kako je slikarstvo delovalo na ostale umetnosti, kako je rani kubizam imao u književnosti presudni učinak na primer na Gertrude Stein i Ezra Pounda, a kasnije na Williamsa Carlosa Williamsa, Apollinairu, Marinettija, Majakovskog, Hijebnikovana sve njih je u presudnoj tački uticao susret sa kubizmom. Sagledavalo se da inovacije Picassa i Braquea, imaju implikacije koje sežu dalje od istorije samog slikarstva. Mislim da se veoma rano intuitivno osetilo da one predstavljaju kritični semiotički Shift, promenjeno poimanje i praksu znaka i značenja, za koje sad možemo uvideti da su predstavljale otvaranje prostora, razdvajanje označitelja i označenog, prenošenje naglaska sa problema označenog i referencije, klasičnog problema realizma, na problem označitelja i označenog unutar samog znaka⁵.

Medjutim, kad razmotrimo razvoj slikarstva nakon kubističkog prodora, vidimo stalno usmerenje ka, reklo bi se, još radikalnijem razvoju: potpuno ukidanje označenog, umetnost čistih označitelja odvojenih od značenja kao i od referencije, od Sinn kao god od Bedeutung. Ovo usmerenje ka apstrakciji moglo bi se opravdavati na različite načine - moglo se postulisati, u simbolističkim ili spiritističkim kategorijama, transcendentalno označeno, značenje

smešteno u Überwelt čistih ideja; mogla se predložiti teorija formalizma, umetnosti kao čistog oblikovanja, umetničko delo se moglo braniti ka-teogrijama predmetnosti, čistog prisustva; moglo se objašnjavati kao rešenje problema koji često postavljaju odnos izmedju označitelja-porečima Hjelmsleva, forme izraza - i njegove fizičke, materijalne osnove (materije ili supstance izraza)⁶.

S druge strane, književnost je težila da zapada natrag u oblike pisanja u kojima je označeno jasno ostajalo dominantno. Modernizam se mogao tumaćiti širenjem tematike, novim pri-povedačkim postupcima (tok svesti) ili poigravanjem paradoksima značenja i referencije (pirendelizam). Značajno je, na primer, da su toliko najradikalniji eksperimenti, kakvi su pokušaji stvaranja poezije zvukova, bili delo likovnih umetnika ili pisaca koji su priso sarađivali sa slikarima: izmedju ostalih, Arpa, Schwittersa. Van Doesburga. U pozorištu je većina radikalnih razvoja uvek bila povezana sa promenama na području scenografije i kostima, uključujući upotrebu maski: Mejerholjdovo konstruktivističko pozorište u Sovjetskom Savezu, Schlemmerovo pozorište u Bauhausu, Artaud. Treba dodati da u ovom kontekstu Brecht deluje tek kao jedva išta više od umerenjaka.

Razume se, film je oblik umetnosti koji koristi više kanala, više čulnih medijuma, i upotrebljava mnoštvo različitih tipova kodova. On ima afinitete sa gotovo svim ostalim umetnostima. Muzika i verbalni jezik, kao god prirodni ili veštački šumovi, mogu biti elementi profilmskog zbivanja, postavljeni ispred kamere da budu snimljeni. Montaža se može koristiti da razvija naraciju ili proizvede "vizualni ritam", po analogiji sa muzikom. Sam film može biti naslikan ili se mogu animirati slikarska dela. Svetlost se može koristiti kao medijum, a projekcijom se može uvesti treća dimenzija kako bi se proizvela neka vrsta pokretne svetlosne skulpture. Film također poseduje vlastite "specifične filmske"⁷ kodove i materijale, povezane sa različitim fazama proizvodnje filma.

Usled ove raznolikosti i mnogostrukosti, ideje su u filmsko stvaralaštvo ulazile iz različitih izvora u ostalim umetnostima. Jedan moćan uticaj došao je iz slikarstva, donoseći sklonost apstrakciji - čistoj svetlosti ili boji - i nefigurativnom oblikovanju, ili deformaciji uobičajenih fotografskih slika što podrazumeva prizmatično razlaganje i cepanje, upotrebu filtera ili "tačkastog" stakla, kadrove snimljene pomoću ogledala, ekstremne i mikroskopske krupne planove, čudne uglove snimanja, slike u negativu, a sve se to može naći u filmovima iz dvadesetih godina. Montaža je bila sklona da sledi načela asocijacije (srodna poeziji ili snu) ili analogije sa muzikom - kadrovi ustaljene dužine, ponavljanje i varijacije, pokušaji postizanja sinestezijskih efekata, teorije kontrapunkta.

Medjutim, ovaj uticaj, i sa njim povezani filmovi, podjednako su obeleženi onim što su isključivali i onim što su uključivali. Naravno, poglavito su nedostajali verbalni jezik i naracija. Tokom razdoblja nemog filma, odsustvo jezika nije bilo u prvom planu; činilo se da je ono prirodno svojstvo filma, ali se, gledano unatrag, može uočiti njegov značaj. Jezik je još isključen iz ogromnog broja avangardnih filmova koji se prikazuju ili nemo ili s elektronskom ili drugačijom muzičkom trakom. I opet, za to postoje stvarni tehnički i finansijski razlozi, ali se ovi praktični negativni podsticaji podudaraju sa samom estetikom zasnovanom sa konceptima vizualne forme i vizualnih problema koji iz svog polja isključuju verbalni jezik i mogu biti aktivno neprijateljski prema njemu. To je deo zaveštanja renesanse koji je, gotovo neosporen, preživio modernistički prelom, osim u izolovanim slučajevima - Lisicki, Duchamp, Picabia i, krajnje značajno, nedavni konceptualistički radovi.

Postoji još jedna važna opaska koju valja učiniti o razvoju filma u odnosu na istoriju umetnosti. Na izvesnoj tački, filmski stvaraoći su postali nezadovoljni pukim traganjem za "kinezičkim rešenjima likovnih problema"⁸, kao u filmovima Man Raya i Moholy-Nagya, i počeli su da

se usredsređuju na ono što su sagledavali kao specifično filmske probleme. Strukturalno filmsko stvaralaštvo tokom poslednje decenije je tako predstavljalo premeštanje, a ne širenje interesovanja iz sveta likovnih umetnosti u svet filma. Ovaj način razmišljanja o likovnoj umetnosti ostođ je zajednički filmskim stvaracima i slikarima i drugim likovnim umetnicima, ali je učinjen napredak da se nastoji na ontološkoj autonomiji filma. Tako je, na primer, Gidalovo stvaralaštvo u prvi plan stavilo fokus i, u izvesnom smislu, bilo "o" fokusu; stvaralaštvo Le Gricea je u prvi plan stavilo kopiranje ili projekciju, i bilo "o" njima. Težnja slikarstva da se usredsredi na vlastitu sferu materijala i značenja, da razmišlja o sebi, prevedena je u specifično filmske kategorije i interesovanja, premda se ovde "specifično filmsko" ponovo shvata kao da prvenstveno označava traku filmskih sličica.

Tako je dejstvo avangardnih ideja iz sveta likovnih umetnosti na kraju gurnulo filmske stvaraoce na poziciju krajnjeg "purizma" ili "esen-cijalizma". Ironijom, antiiluzionistički, antirealistički film završio je tako što deli mnoge preokupacije svojih najgorih neprijatelja. Teoretičar kakav je, recimo, André Bazin, privržen realizmu i figurativnosti, zasnivao je tu svoju privrženost na argumentu filmske ontologije i suštine koje je video u fotografskoj reprodukciji prirodnog sveta. Sada, da tako kažemo, posedujemo i ekstrovertnu i introvertnu ontologiju filma; jedna traži dušu filma u prirodi profilmskog zbivanja, druga u prirodi filmskog procesa, u kupi svetlosti ili zrnu srebra. Granica do koje je dosegla ova avangarda bila je sve uža zaokupljenost čistim filmom, filmom "o" filmu, rastvaranjem značenja u predmetnosti ili tautologiji⁹. Možda treba da dodam da je ova tendencija još izraženija u SAD no u Evropi.

Gde stoji ona druga avangarda? Tu je, kao što bi se očekivalo, usmerenje suprotno. Sovjetski reditelji iz dvadesetih godina, mada su sebe u izvesnom smislu sagledavali kao avangardni, bili su takodje zaokupljeni problemom realizma. Oni su, većinom, ostali u

granicama narativnog filma. Najočiti-je avangardni odlomci i epizode Ejzenštajnovih filmova (eksperimenti s intelektualnom montažom) ostaju odlomci i epizode koji deluju kao umeci u inače homogenoj i klasičnoj naraciji. Nema sumnje da je dramaturgija pre modernistička no tradicionalna - masa kao junak, tipaž, quignol ali to nisu svojstva koja se mogu pripisati raskidu sa klasičnim pozorištem već njegovom obnavljanju. To su načini da se postigne pojačani emocionalni učinak ili neka ideja predstavi sa neočekivanom upečatljivošću ili snagom.

U Ejzenštajnovom delu, označeno-sadržina, u konvencionalnom smislu - uvek je dominantno, a on je, naravno, išao tako daleko da odbacuje Vertovljevog čoveka s filmskom kamerom kao "obične formalne besposlice i nemotivisane nestašlike kamere", suprotstavljajući upotrebi efekta usparenog kretanja kod Vertova Epsteinov Pad kuće Usherovih (La Chute de la maison Usher), gde je, po Ejzenštejnu, upotrebljen da pojača emocionalni pritisak, da postigne učinak željene sadržine ili cilja. Naravno, Vertovljev film je za avangardu bio kamen-medjaš, i znak je njegovog bogatstva da se može sagledati kao preteča i cinema-verité i strukturalnog filma, mada je to očigledno i znak njegove dvosmislenosti, nesigurnosti u procepu između ideologije fotografskog realizma i ideologije formalne inovacije i eksperimenta.

Grubo uzev, ono što nalazimo kod sovjetskih filmskih stvaralaca jeste saznanje da novi tip sadržine, novo područje označenih, iziskuje inovaciju forme, na nivou označitelja, da bi se izrazio. Tako je Ejzenštejn želeo da dijalektički materijalizmom svog pogleda na svet pretvori iz pristupa sadržini u pristup formi, putem teorije montaže koja je po sebi bila dijalektična. Estetika se i dalje temeljila na sadržini, sagledavala je označitelje prvenstveno kao izražajna sredstva, ali je istovremeno zahtevala radikalnu promenu tih sredstava. Bila je to estetika koja je imala mnogo zajedničkog s avangardnim stavovima jednog Légera ili Man Raya, ali je takodje održavala od-

stojanje, odstojanje za koje je simptomatičan strah od formalizma. Kao da su sovjetski filmski stvaraoći slutili da će označitelj, kad se jednom oslobodi robovanja označenom, sigurno to proslaviti potpunim uništenjem svog nekadašnjeg gospodara, u napadu neodgovornog ultralevičarstva i utopizma. Kao što smo videli, to nije bilo baš toliko pogrešno.

Slučaj Godarda, koji radi četrdesetak godina kasnije, malko je drugačiji. U Godardovim filmovima nakon 1968. godine naziremo nešto od alternativnog puta između usmerenosti na sadržinu i formalizma, saznanje da je moguće delati unutar prostora koji su otvorili razdvajanje i premeštanje označitelja i označenog. Na Godarda je očito uticala Ejzenštajnova teorija dijalektičke montaže, ali je on razvijao na mnogo radikalniji način. Konačno, za Ejzenštejna sukob se zbivao prvenstveno između sukcesivnih označenih slika. Mada prepoznaje jedan vid dijalektičke montaže na suprematističkim slikama Maljeviča, on sam ostaje unutar granica "naturalizma". (Zanimljivo je da je on identifikovao jedan srednji put između naturalizma i apstrakcije koji, donekle iznenađujuće, povezuje sa Ballom i "primitivnim italijanskim futurizmom"¹¹) Godard preuzima ideju formalnog sukoba i borbe, i prevodi je u koncept sukoba, ali ne između sadržine slika, već između različitih kodova, i između označitelja i označenog.

Tako, u filmu VESELA NAUKA (Le Gai savoir), koji je počeo da snima pre majskih događaja 1968, ali ga je završio posle njih, Godard programski pokušava da se "vрати na nulu" da razloži i nanovo složi zvukove i slike. Za Godarda, sukob postaje ne naprosto sudar kroz protivstavljanje, kao u Ejzenštejnovom modelu, već čin negacije, cepanje naizgled prirodnog jedinstva, razdvajanje. Godardovo shvatanje buržoaske komunikacije jeste da je to diskurs koji svoju snagu crpe iz prividne prirodnosti, utiska nužnosti što kao da povezuje označitelja s označenim, zvuk sa slikom, kako bi pribavio uverljivu predstavu sveta. On ne želi da naprosto predstavi neki

alternativni "svet" ili alternativni "pogled na svet", već da istražuje celokupan proces označavanja kojim se gradi pogled na svet ili ideologija. VESELA NAUKA se završava sledećim rečima na zvučnoj traci: "Ovaj film nije želeo, nije mogao želiti, da objasni film ili makar sačinjava njegov predmet, već, skromnije, da ponudi nekoliko delotvornih sredstava da se tamo stigne. Ovo nije film koji se mora napraviti, ali pokazuje da čovek, ako treba da napravi film, nužno mora slediti neke od putanja koje su ovde predjene"¹². Drugim rečima, film namerno suspenduje "značenje", izbegava svaku teologiju ili konačnost, u interesu razaranja i ponovnog sastavljanja, ponovnog kombinovanja znakovnog poretka, kao opit poništavanja starih značenja i stvaranja novih iz samog semiotičkog procesa.

Drugačije rečeno, VESELA NAUKA nije film sa nekim značenjem, niti je to film "o" filmu (što je, na kraju krajeva, naprosto jedan ograničen deo sveta po sebi zanimljiv za filmske stvaraoce i proučavaoce filma), već film o samoj mogućnosti značenja, o stvaranju novih tipova značenja. Poredak znakovnih sistema što dejstvuje u filmu tako se dovodi u novu vrstu odnosa unutar sebe i sa svetom. Naravno, Godard nije ravnodušan prema tome kakvi se tipovi novog značenja proizvode. Mada je njegovo delo otvoreno, ono sebe naprosto ne nudi delirijumu tumačenja, kao da bi gledalac mogao po volji čitati značenje. Označena nisu ni ustaljena, ili koliko je moguće ustaljena kao što su to u konvencionalnom filmu, niti su oslobodjena svih stega, kao da bi kraj umetnosti kojom dominira sadržina značio kraj svake kontrole nad sadržinom.

U izvesnom smislu, Godardovo delo se vraća onoj prvobitnoj prelomnoj tački na kojoj je započela moderna avangarda - nije, s jedne strane, realističko ni ekspresionističko, niti, s druge strane, apstraktno. Na isti način, Gospodjice iz Avignona nisu realističke, ekspresionističke ili apstraktno. Ta slika odvađa označitelj od označenog - utvrđujući - kao što takvo odvajanje mora prvenstvo prvog, a ni na koji način ne

10 piništavajući drugo. To nije grupni portret ili studija aktova u figurativnoj tradiciji, ali, s druge strane, sagledati tu sliku naprosto kao istraživanje likovnih ili formalnih problema ili mogućnosti, znači zaboraviti njen prvobitan naslov: Filosofski bordel. Isto bi se, razume se, moglo reći za Veliko staklo. Bitka između realizma/iluzije/"literature" u likovnoj umetnosti, i apstrakcije/refleksivnosti/grinbergovskog modernizma, nije tako jednostavna ili sveobuhvatna kao što ponekad može izgledati.

Postoje još dva predmeta koje ovde valja pomenuti. Prvi je politika. Kao što sam gore nagovestio, često se odveć olako tvrdi da je jedna avangarda "politička" a druga nije. Peter Gidal, na primer, brani svoje filmove razlozima koji očito podrazumevaju politički stav. A pristalice Godarda i para Straub-Huillet, razlikujući njihove filmove od filmova Karmitza ili Pontecorva, stalno su primorane da tvrde da biti "političan" nije dovoljno po sebi, da moraju postojati raskid sa buržoaskim normama dijegeze, podriivanje i dekonstrukcija kodova - što je smer umovanja koji, ukoliko se brižljivo ne promisli do kraja ili arbitrarno ne zaustavi na nekoj bezbednoj tački, neminovno vodi pravce na pozicije druge avangarde. Pri svem tom, prilikom razmatranja Godarda, očigledno je važno da se njegovi filmovi izričito bave političkim problemima i idejama. On ne želi da sebe odvoji od političke marksističke kulture kojom je bio natopljen pre 1968, a otad sve više. Uz to, ta kultura jeste kultura knjiga i verbalnog jezika. Važno je, međutim, da film kakav je Vesela nauka - za razliku od nekih kasnijih Godardovih dela kada je pao pod Brechtov uticaj - nije naprosto didaktičan ili objašnjavački, već sam jezik marksizma, jedan navlašno izabran jezik predstavlja kao problematičan.

Politika - uticaj i prisustvo marksističke literature - bila je očito podsticajna sila i snaga za Godarda, ali je takodje povezana sa drugim pitanjem - pitanjem publike. Ukupno uzev, kooperativna avangarda, mada bi nesumnjivo bila srećna da nadje

masovnu publiku, pomirila se sa svojim manjinskim statusom. S druge strane, svesno politički filmski stvaralac često oseća nelagodnost u tom pogledu. Uopšte uzev, predstavnici marksističke kulture estetički su konzervativni, a avangardizam se osudjuje kao elitizam. Kao što je dobro poznato, Godard se od ove optužbe branio navodeći Maovu izreku o tri tipa borbe, i stavljaajući vlastiti rad u filmu pod zastavu naučnog eksperimenta a ne klasne borbe, što je slučaj kada se teorijski rad može opravdati i steći prvenstvo u odnosu na politički, makar kratkoročno. Ipak, takodje je jasno da je pritisak da se ponovo nadje masovna, narodna publika doveo do umetničkog prestrojavanja filma Sve je u redu (Tout va bien) koji napušta avangardizam za rad stilizovane didaktičnosti, postavljene u klasičan realistički kontekst, mada sa nekim ejzenštajnovskim interpolacijama.

Drugi predmet je "intertekstualnost" da upotrebimo terminologiju Julije Kristeve¹³. Jedna od glavnih oblika modernizma, kad je jednom osporeno prvenstvo neposrednog upućivanja na stvarni svet, bila je igra aluzija unutar i između tekstova. Citat, na primer, igra presudnu ulogu u Gospodjicama iz Avignona, kao i u Velikom staklu. U avangardnoj književnosti treba samo pomisliti na Pounda i Joycea. I opet, učinak je razbijanje homogenosti dela, otvaranje prostora između različitih tekstova i tipova diskursa. Godard je primenio istu strategiju, ne samo na zvučnoj traci gde se recituju odlomci knjiga, već i na slikovnoj traci, kao u primeru citata iz holivudskog vesterna i cinema novo u istočnom vetru (Vent d'Est). Slično tome, filmovi para Straub-Huillet uvek su slojeviti poput palimpsesta - u ovom slučaju, prostor između tekstova nije samo semantički već i istorijski; različiti tekstualni slojevi ostaci su različitih epoha i kultura.

Možda je značajno da najnoviji filmovi Malcolm Le Gricea poseduju slično svojstvo intertekstualnosti u svome citiranju Lumiérea i Ručka na travi. Film po Lumiéreu je posebno zanimljiv - u poredjenju sa, primera radi, novom verzijom Lumi-

érovog filma o rušenju zida koju je napravio Bill Brand¹⁴. To nije naprosto niz optičkih rekombinacija, poput filmskog anagrama, već istraživanje same naracije koje, protivstavljajući, da tako kažemo, različite narativne tonove, ne poništava niti ponavlja Lumiérovu jednostavnu priču Poliveni polivač (L'Arroseur arrosé), već u prvi plan stavlja sam proces naracije. A to se, kao što smo videli, semi-otički veoma razlikuje od stavljanja projekcije u prvi plan. Svakako, put u narativni film avangardnom filmskom stvaraocu nije zabranjen ništa više no put u verbalni jezik¹⁵.

Ranije sam naglasio da je film mnogostruk sistem-potruga za specifično filmskim može biti varljivo puristička i reduktivna. Na kraju krajeva, za većinu ljudi film je nezamisliv bez reči i priča. Priznati tu činjenicu nipošto ne znači prihvatiti holivudski orijentisan (ili bergmanovski/antonionijevski/bunjuelovski orijentisan) stav prema filmu i mestu priča i reči u njemu. Moguće je da je blokadu prouzrokovala ideja, sad tako čvrsto ukorenjena, da je film likovna umetnost. Medjutim, ta ideja je očigledno, u najboljem slučaju, poluistina. Opasnost koja pretila jeste da će uvodjenje reči i priča - označenih - naprosto vratiti poplavu iluzionizma ili figurativnosti. Očito, to strahovanje je suprotnost Ejzenštajnovu bojzani od "nemotivisanih nestašluka kamere". Postoje valjani razlozi za ova strahovanja, ali se svakako mogu prevazići.

Pokušao sam da pokažem kako su nastale dve avangarde koje uočavamo u Evropi i šta ih drži na razjanjanju. Da bih otišao dalje, morao bih da razmotrim i institucionalni i ekonomski kontekst u kojem se nalaze filmski stvaraoci. Kao što je često ukazivano, temelj pokreta kooperativa jeste zanatska produkcija, pri čemu filmski stvaraoci u svakoj fazi procesa pravljenja sami obavljaju što je moguće više posla. Ako su posredi glumci, oni su obično malobrojni, najčešće prijatelji autora filma, često drugi filmski stvaraoci. Druga avan-

garda je mnogo više ukorenjena u komercijalnom sistemu, te Godard, čak i kada snima na 16 mm, koristi zvezde poznate u komercijalnoj kinematografiji. Razlika nije naprosto u budžetu - Dvoskin ili Wyborny snimali su filmove za televiziju kao i Godard, a Dvoskinovi su očito mnogo konvencionalniji, a ipak im se automatski dodeljuju različita kulturna mesta. Razlika se mnogo više sastoji u kontekstu filmskih stvaralaca, mestima odakle dolaze, i u kulturi sa kojom su povezani.

Činjenice neravnomernog razvoja znače da bi bilo utopistički nadati se prostom slivanju dveju avangardi. Najrevolucionarnija ostvarenja i Godarda i para Straub-Huillet nastala su 1968-Vesela nauka i Mladoženja, glumica i podvođač (Die Bräutigam, die komödiantin und der Zuhälter). U poredjenju s njima, Sve je u redu i Mojsije i Aron (Moses und Aron) predstavljaju korak unazad. Godard sve više radi u izolaciji, odvojen od ma kakvog stvarnog kolektivnog rada ili pokreta. Pred kraj Vesele nauke Juliet Berto kaže da u filmu nedostaje polovina kadrova, a Jean-Pierre Leaud odgovara da će ih snimiti drugi filmski stvaraoci: Bertolucci, Straub, Glauber-Rocha. Sad vidimo koliko se Godard prevario u nekim svojim sudovima-kadrove što nedostaju u njegovom filmu mogla je pribaviti druga avangarda - a nije jasno da je on to ikad shvatio.

Pri svem tom, mada je jednostavno slivanje veoma neverovatno, od presudnog je značaja da se dve avangarde sučele i protivstave. Kao što je odavno ukazao Viktor Šklovski, istorija umetnosti se odvija konjičkim skokovima. Tokom prve decenije ovog veka, kada je istorijska avangarda krenula svojim putem, u godinama coupure, film je još bio u povoju, jedva beše izašao iz vašarišta i nikel-odeona, a svakako još nije bio Sedma Umetnost. Iz tog razloga - iz drugih, uključujući ekonomske - uticaj same avangarde se u filmu kasno osetio i još je vrlo marginalan, u poredjenju sa slikarstvom, muzikom ili čak književnošću. Ipak, na neki način, film nudi više

moćnosti no ma koja druga umetnost - uzajamno oplodjavanje, ta tako upadljiva odlika tih prvih decenija; uzajamno povezivanje i pothranjivanje slikarstva, književnosti, muzike, pozorišta, mogli bi se dogoditi unutar područja filma. Ovo nije zalaganje za veliku harmoniju, sinestezijsko Gesamtkunstwerk u vagnerovskom smislu. Ali, budući mnogostruk sistem, film bi mogao da razvije i razradi semiotičke shifts koji su obeležavali nastanke avangarde, na jedinstveno složen način, dijalektičkom montažom unutar i između sklopa kodova. To je, sad pišem kao filmski stvaralac, bar fantazija kojom volim da se zanosim.

Studio International, London, decembar 1975. Preveo Branko Vučićević.

* Misli se na kooperative filmskih stvaralaca. Po uzoru na prvu koju je šezdesetih godina u New Yorku osnovao Jonas Mekas, takve kooperative su potom organizovane u još nekim gradovima SAD, u Engleskoj, Nemačkoj, Francuskoj i Italiji - Prev.

1. Stephen Dwoskin: Film Is..., London, 1975. David Curtis: Experimental Cinema, London 1971.

2. Standish Lawdar: The Cubist Cinema, New York, 1975.

3. Vidi Sophie Lissitzky-Kuppers: El Lissitzky, London, 1968

4. Theo Van Doesburg: "Film as Pure Form", Form, leto 1966, preveo Standish Lawder iz Die Form, 15. maj 1929.

5. Vidi Victor Burgin: "Photographic Practice and Art Theory", Studio International, juli-avgust 1975.

6. Vidi Rolan Bart: "Elementi semiologije" u Književnost, mitologija, semiologija, preveo Ivan Čolović, Nolit, Beograd, 1971.

7. Kristijan Mez: Jezik i kinematografski medijum, prevela Gordana Velmar-Janković, Institut za film, Beograd, 1975.

8. Barbara Rose: "The Films of Man Ray and Moholy-Nagy", Artforum, septembar 1971.

9. Vidi moj tekst "Ontology and Materialism in Film", Screen, proleće 1976. Takodje u Wolten: Readings and Writings, Semiotic Counter-Strategies, London 1982.

10. Sergej Ejzenštejn: "Razmišljanja nad kadrom", preveo Mitar Popović, u Dušan Stojanović, prir.: Teorija filma, Nolit, Beograd, 1978.

11. "Dijalektički pristup filmskoj formi", preveo Branko Vučićević, u S.M. Ajzenštejn: Montaža atrakcija, Nolit, Beograd, 1964.

12. Jean-Luc Godard: Le Gai savoir Paris, 1969.

**

Po Clementu Greenbergu, američkom likovnom kritičaru i teoretičaru modernizma.

13. Julia Kristeva: Semiotike, Paris, 1969.

14. Vidi Ian Christie: "Time and Motion Studies: Structural Cinema and the Work of Bill Brandt", Studio International, juni 1974.

15. Britanski stvaraoci pejzažnih filmova često koriste jedan novi tip narativnosti, gde i filmski stvaralac i "priroda" kao uzročni činilac igraju ulogu protagoniste. Profilmsko zbijanje koje je konvencionalno označeno ("predeo") aktivno se meša u proces snimanja, određujući operacije nad "specifično filmskim" kodovima.

FLUXUS + VIDEO

Marie Adèle Rajandream

- Prekomerno pražnjenje, kao kod dizenterije, koje čisti sistem.

- Oseka ili plima.

- Supstanca koja poboljšava spajanje metala ili drugih materijala.

Primenjujući navedenu definiciju reči fluxus na umetnosti, Amerikana George Maciunas je (1963) formulisao ciljeve pokreta Fluxus koji je započeo nekoliko godina ranije:

- Pročistiti svet od građanske mučnine, od intelektualne, profesionalne i komercijalizovane kulture. Pročistiti svet od mrtve umetnosti, apstraktne umetnosti, iluzionističke umetnosti, matematičke umetnosti. Pročistiti svet od evropejstva.

- Pospješiti revolucionarnu plimu. Unapredjivati živu umetnost; obezbediti da u stvarnosti svako može da živi bez umetnosti tako da ne bude kritičara, diletanata ili profesionalaca.

- Stopiti kulturne, društvene i političke revolucionarne kadrove u ujedinjenoj borbi.

Maciunas je težio nepopustljivim promenama u umetnosti. Za njega je umetnost bila način da se podupre određen stav, jedan proces koji treba započeti a kojim će svak postići umetnošću nadahnut stav prema životu. To bi dovelo do toga da umetnost i pridružene institucije postanu suvišne i da, konačno, budu eliminisane. Ovaj cilj se imao postići udruženim naporima što je moguće većeg broja umetnika.

U SAD su mnogi umetnici učestvovali u Fluxus-aktivnostima koje je organizovao Maciunas. Novembra 1961. Maciunas je otišao u Evropu, gde je, septembra 1962., u Wiesbadenu priredjen prvi Evropski Fluxus Festival. U Nemačkoj je informacije o Fluxusu širio nemački umetnik Wolf Vostell (1932).

Mesec dana nakon nastupanja na visbadenskom festivalu, Vostell je odveo međunarodnu Fluxus-grupu u Amsterdam. Tamo su u galeriji Monet postavljena Parallele Aufführungen Neuster Musik, prvi hepening u Holandiji.

Godine 1964. sve veća zategnutost između Vostella i Maciunasa izazvala je rascep unutar pokreta, ali će se Fluxus okončati tek krajem sedamdesetih godina.

Priroda Fluxusa je bila veoma protivrečna i neobavezna. To je bilo prouzrokovano, s jedne strane, odsustvom logičke doslednosti, a s druge time što su svi umetnici-česnici koristili vlastite definicije. Stoga ne postoji ideologija Fluxusa kao takva; u najboljem slučaju, može se definisati izvestan broj karakteristika.

Fluxusovci su želeli da stvore jedan konkretan oblik umetnosti, lišen referencija. Bilo je zastupljeno nekoliko umetničkih disciplina: balet, pozorište, poezija, likovne umetnosti, film i video, a pre svega, muzika. Umetnici koji su se interesovali za muziku želeli su da učestvuje publike daju muzici konkretan oblik. Ovu zamisao pozajmili su od američkog kompozitora Johna Cagea. Cage je smatrao da su šumovi koje publika proizvodi tokom koncerta - deo izvođenja. Na taj način, strukturu su zajednički definisali slušaoci. Stoga je takav koncert bio labavo definisan i mogao se okončati multimedijom priredbom. Mnogi Fluxus-umetnici su dalje razvijali ovu zamisao i pokušavali da rade u svim mogućim medijima.

Interdisciplinarni karakter Fluxusa rasprostirao se i na vanumetničke sfere. Za ostvarenje svojih zamisli umetnici su tražili vezu sa naučnicima i inženjerima.

Mada je Fluxus ispoljavao kritički stav prema tehnologiji i poku-

šavao da nadje alternativna rešenja za postojeće društvene i umetničke situacije, ne može se smatrati političkom organizacijom.

Televizija - video

Šezdesetih godina je prosperitet zapadnih nacija i SAD rastao, a tehnologija je postala dostupnija, integrisala se u društvo. Ovu situaciju je lepo opisao Reyner Banham u svojoj knjizi Teorija i oblikovanje u prvoj mašinskoj eri, (Theory and Design in the First Machine Age): ... a ono što se ukazivalo kao druga mašinska era, blistava poput prve (tehnički razvoji između 1900. i 1930. god. pozivalo nas je da udjemo u basnoslovne šezdesete godine - miniaturizacija, tranzistorizacija, putovanje mlaznim avionima i raketa, čudotvorni lekovi i novi kućni hemijski preparati, televizija i elektronski računar, kao da su nudili još više istog, samo u boljem izdanju. Sada se činilo da je na dohvataju ruke ono što je prva mašinska era obećavala ali nije ispunila.

Odista, u tom razdoblju je televizijski prijemnik postao ustaljena kućna sprava. U SAD je masovna proizvodnja televizijskih prijemnika počela nakon II svetskog rata. Uskoro je publika počela da ih masovno kupuje. Od 1948. godine počele su da redovno emituju američke lokalne televizijske stanice i nacionalne televizijske mreže. Evropa je taj stupanj dosegla tek pedesetih godina.

Međutim, tehnološki razvoji nisu prihvatani olako, jer su ljudi bili svesni mogućih negativnih primena. To su dokazivali užasi II svetskog rata i Vijetnama. Uz to, uskoro je postalo očito da će se televizija, poput radija, koristiti samo za jednosmerni saobraćaj a ne za istinsku komunikaciju.

Rat u Vijetnamu (1964-1975), jedno od najdramatičnijih zbivanja decenije, bio je prvi među takozvanim televizijskim ratovima.

Izveštaji o ratu prikazivani su u emisijama vesti i u okviru komentara, neposredno pored zabav-

nih emisija i reklama. Tako je postojala velika protivrečnost unutar ponude na ekranu, a da to nije dobilo veći naglasak. Sve kategorije informacija bile su svedene na isti nivo.

Kad su umetnici počeli da uporebljavaju video, njihova dela su ispoljavala i pozitivna i negativna mišljenja o tehnologiji. Veliki deo video-umetnika se pozivao na televiziju.

S jedne strane, umetnici su u svojim razmišljanjima težili jednom utopijskom društvu gde će se masovni mediji koristiti samo u pozitivne svrhe. Ta shvatanja su dugovali u ono vreme veoma uticajnim teorijama Marshalla McLuhana (1911-1980), kanadskog filozofa kulture i stručnjaka za masovne medije. On je mislio da će eksplozija elektronskih vidova komunikacije stvoriti novi način percepcije. Sve moderne medije sagledavao je kao produžetak ljudskog nervnog sistema koji će, sledstveno, obuhvatiti ceo svet. Putem ove široke mreže komunikacija ljudi će se zbližiti i obrazovaće se novo društvo, globalno selo.

S druge strane, umetnici su smatrali da iz nekoliko razloga valja osuditi način na koji se koriste masovni mediji. Glavni razlozi su bili: činjenica da televizija nije slobodno dostupna, već je monopolu televizijske mreže i kompanije; razvodnjavanje informacija od strane direktora programa; jednosmerni karakter televizije; i činjenica da je televizija predstavljala vladajući sistem.

Mnoga dela video-umetnosti iz šezdesetih godina objedinjuju negativnu i pozitivnu kritiku masovnih medija, i nude alternative ubičajenog pristupa televiziji.

Wolf Vostell

Dva najvažnija umetnika iz redova Fluxusa koji su radili sa videom bili su Nam June Paik i Wolf Vostell.

Vostellovo polazište bila je njegova teorija Dé-coll/agea, što označava svuda prisutni proces raspadanja i habanja. Ova koncepcija obuhvata sve destruktivne

akcije. U svom stvaranju, on je primenjivao destruktivne postupke i prikazivao predmete ili pojmove istrignute iz konteksta, u novom okviru. Želeo je da svoju publiku suoči sa strahom, razaranjem i ljudskom nevoljom, da postigne terapeutsko dejstvo.

Njegova dela su uvek bila kritična prema društvu. Pokušavao je da sa sebe skine stigmumu umetnika kao pačeničkog pojedinca. Pošto je smatrao da su umetnost i društvo jednaki, mislio je da umetnici treba da preuzmu zajedničku odgovornost za istoriju. Mada je Maciunas bio istog mišljenja, njemu je nedostajao politički aspekt.

Vostell se pridružio Fluxusu zbog svog interesovanja za muziku. Za njega likovna umetnost i muzika nisu bile mnogo udaljene: kada se, u likovnim umetnostima, vreme koristi kao materijal, čovek komponuje. Proizvodio je Dé-coll/age muziku pomoću kod kuće napravljenih instrumenata kako bi reprodukovao zvuke razaranja.

Godine 1958. i 1959. u njegovim beleškama se prvi put pojavljuju uputstva o upotrebi filma i videa u likovnoj umetnosti. Njegovo prvo delo s područja TV-umetnosti, Schwarzes Zimmer (1958), može se sagledati kao preteča videoinstalacije. Televizijski prijemnik umotan bodljikavom žicom i sa deformisanom slikom, i nekoliko predmeta koji su podsećali na masovna ubistva u Treblinku i Auschwitzu bili su izloženi u trouglastom prostoru. Schwarzes Zimmer je upućivala na zloupotrebu masovnih medija kao orudja manipulacije u nacističkoj Nemačkoj. Sve do kraja šezdesetih godina Vostell se posvećivao deformisanju slike ili samog televizijskog prijemnika. I stalno je iznova uključivao nove medije. Na Yam Festivalu (New Brunswick, SAD, 1953) sahranio je prijemnik u radu. Iste godine organizovao je happening 9 Dé-coll/agen u Wuppertalu. Za vreme izvođenja prikazivao je slike deformisane na specijalan način; projicirao je filmske snimke slika sa televizijskog ekrana. Takodje je uključio prijemnik koji implodira.

Godine 1968. izložio je ambijent Elektronischer Dé-coll/age Happening Raum u Nürnbergu. To je bilo delo video-umetnosti koje je najbolje izrazilo uticaj Fluxusa, mada je Vostell nekoliko godina ranije prekinuo veze sa tim pokretom. Televizijski prijemnik je upotrebio zbog njegovih muzičkih svojstava. Defektni televizijski prijemnik koji je proizvodio buku funkcionisao je unutar ovog ambijenta kao dekolajzni muzički instrument.

Heuschrecken (1969) prva je istinska video-instalacija koju je napravio Wolf Vostell. Posetilac koji udje pojavljivao se istovremeno na dvadeset monitora. Iznad reda monitora prikazivane su dve džinovske slike: erotska fotografija i ratni prizor. Ovim radom Vostell je kritikovao izjednačavanje različitih stupnjeva informacije u medijima. U vreme kad je ovo delo napravljeno, rat u Vijetnamu bio je u toku, te nije neverovatno da je ovim radom Vostell upućivao na izveštaje o tom ratu.

Sva ova umetnička dela oštro su kritikovala tradicionalnu upotrebu medija. Vostell je to ponekad koristio da bi medijima dao novu funkciju, kao u radovima 9 Dé-coll/agen i Elektronischer Dé-coll/age Happening Raum.

Nam June Paik

Paik (1932) se pridružio Fluxusu 1962. godine, pošto je u Nemačkoj upoznao Maciunasa. Otad će učestvovati u nekoliko Fluxus-aktivnosti kao što su festival u Wiesbadenu i Parallele Aufführungen Neuster Musik u Amsterdamu.

Nam June Paik je pre svega bio kompozitor opčinjen idejama Johna Cagea. U proširivanju koncerata u multimedijalne spektakle, Paik je video način da vizualizuje muziku. Pre nego što će se usredsrediti na oblikovanje elektronskih slika, eksperimentisao je elektronskom muzikom.

Činilo mu se da je upotrebe televizije i video logičan korak ka ostvarivanju ove muzike. Ovaj način razmišljanja bio je tipičan za interdisciplinarni pristup ko-

ji je primenjivao ovaj rani Fluxus-umetnik. Video je sagledavao kao medijum koji će objediniti različite grane muzike, slikarstva, filma i pozorišta. Smatrao je da će u budućnosti video zameniti tradicionalne tehnike slikarstva.

Učešće publike, za koje je video pogodno sredstvo, takodje je igralo važnu ulogu u njegovom radu, kao i kod mnogih drugih Fluxus umetnika.

Paik je želeo da koristi tehnologiju kako bi zbližio ljude, želeo je da humanizuje televiziju. U svoja teorijska dela iz šezdesetih godina (Utopijska lasersko-televizijska stanica - Utopian Laser TV station, 1966; Prošireno obrazovanje za bezpapirno društvo - Expanded Education for the Paperless Society; i Globalni univerzitet - Global University, 1968) uklopio je mnoge ideje Marshalla McLuhana. Poput McLuhana, verovao je da će era u kojoj su sve informacije pisane - nestati i biti zamenjena televizijskom erom kada će sve informacije biti vizualne i distribuirane se pomoću satelita. Nije, međutim, uzimao u razmatranje formiranje stanica nezavisnih od mreža i trgovine, što je preduslov za korišćenje obrazovnih i interakcionih mogućnosti televizije. Samo tako bi mogao nestati Globalni univerzitet u kojem bi i umetnici imali svoje mesto.

Ni Paik nije bio nekritičan prema načinu na koji se tehnologija koristi u društvu. Jednom je kazao da upotrebljava televiziju kako bi mogao da je još više mrzi. U televizijskim i video radovima, on je svoju kritiku spajao s istraživanjem. Deformišući slike i postavljajući video uređaje ili televizijske prijemnike u sredine u koje ne spadaju, dospelo je do nove estetike. Godine 1963. njegov prvi televizijski ambijent prikazan je u galeriji Parnass u Wuppertalu. Upotrebljeno je nekoliko prostorića i bili su izloženi različiti predmeti. Jednu prostoriću je ispunjavalo jedanaest televizijskih prijemnika, a svi su imali deformisanu sliku. Njihovu prvobitnu funkciju zamenila je no-

va: funkcija muzičkog instrumenta koji stvara slike.

Godine 1965. Nam June Paik bio je prvi umetnik koji je upotrebio video kameru: snimio je Papinu posetu New Yorku. Ovaj tejp, pod naslovom Elektronski video rikorder (Electronic Video Recorder), prikazivan je u Cafeu Gogo (New York). Elektronski video rikorder je pokazao mogućnosti videa kao alternativne televizije, a da nije neposredno napadao televizijski vladajući sistem.

U Paikovim televizijskim projektima učestvovanje (Participation) - prvi potiče iz 1965. godine - uočavamo jedan implicitan stav protiv proizvodjača televizije. Paik je dao gledaocima da magnetima ili mikrofonima deformišu sliku na televizijskom prijemniku. Godine 1969. u njujorškoj galeriji Howard Wise, koja je prikazala i prvi, postavljena su nova dva televizijska projekta učestvovanja.

Elektronska opera br.1. (Electronic Opera No 1, 1969), bila je deo televizijskog programa Medijum je medijum (The Medium is the Medium) koji su ostvarili umetnici, a emitovala ga bostonska televizijska stanica WGBH. Paik je sastavio kompilaciju snimaka plesača, hipika, dvoje ljubavnika, sintetizovanih slika i televizijskih snimaka Nixona. Ti fragmenti su ponekad bili deformisani. Gledalac je, na primer, dobijao uputstvo da zažmuri ili da isključi prijemnik. Na taj način, Paik je razorio konvencionalne (vizualne) kodove televizije, zamenio ih jednim novim jezikom i iskoristio taj medijum za dvosmernu komunikaciju.

Njegovo TV prsluže za živu skulpturu (TV Bra for Living Sculpture, 1969) opet je izvedeno u galeriji Howard Wise. Čelistkinja Charlotte Moorman svira je na svom instrumentu noseći prsluče čije su obe "korpice" bile zamenjene monitorima. Različiti zvuci su neprestano menjali sliku na ekranima. Uspostavljajući vezu sa predmetom koji se nalazio uz telo, Nam June Paik je stremio da humanizuje tele-

viziju. Istovremeno, pokazao je kako televizija čini ljude zavisnim, uporedivši je sa mlekom iz dojki. Razume se, vizualizacija muzike bila je glavna tema TV prslučeta za živu skulpturu.

Svoje napade na posjednike medija Paik je uklopio u nestašna umetnička dela u kojima obično sudeluje publika, time pokazujući da umetnost i život ne moraju biti toliko udaljeni jedno od drugog.

Holandija

U Holandiji se kao pripadnik Fluxusa protiv televizijske kulture okrenuo Wim T. Schippers (1942). Za razliku od svojih stranih kolega, on je delovao unutar ustaljenih institucija.

Godine 1962. Schippers se već bio posvetio delatnostima povezanim sa Fluxusom, kada je učestvovao u Internationaal Programma Nieuwste Muziek - Nieuwste Theater - Nieuwste Literatuur.

To je bio jedan od Fluxus festivala organizovanih u Holandiji; održan je u amsterdamskoj Kleine Komedie. Otada će Schippers sudelovati u holandskim Fluxus-aktivnostima sve do 1964. godine, kada su on i De Ridder pripremili specijalno Fluxus izdanje lista Kunst van Nu. Fluxus-aktivnosti u Holandiji će se nakon toga okončati.

Schippers je upotrebljavao različite medije: likovne umetnosti, tipografsko oblikovanje, muziku, film i televiziju. Njegova umetnost je bila konkretna i ispoljavala je smisao za humor.

Godine 1963., reditelj Henk de Bij pozvao je Schippersa i De Riddera da preuzmu vodjenje programa Signalment (VARA). To će biti početak mnoštva Schippersovih televizijskih aktivnosti. U tom programu su on i De Ridder na veoma ličan način raspravljali o skorašnjim pojavama u modernoj umetnosti. Pojavljivali su se i njihovi vlastiti projekti, kao kad je Schippers ispraznio bocu limunade u more; De Ridderov rad Papieren Constellaties. Stil prezentacije bio

je brz i poslovan, a napisana pravila televizije su na tanan način izrgavana ruglu. Godine 1967. i 1968. VPRO je emitovala program Hoepia. Oblikovali su ga Trino Flothus, Wim van der Lingen, Wim T. Schippers i Hans Verhagen. Hoepia je bila emisija za omladinu u kojoj su obradivane (za ono vremeš kontroverzne teme. Autori su težili da programima daju amaterski i haotičan karakter, i time su se suprotstavljali konvencijama televizijske estetike.

Ako uporedimo pomenute umetnike, možemo zaključiti da su svi na nov način osvetlili upotrebu i funkciju televizije i video. Vostellovo stvaranje se može označiti kao ozbiljno. Ono sadrži jasnu poruku gledaocima da poprave društvo. I Nam June Paik je kritikovao društvo, ali na vedriji način. Za njega su bili podjednako važni eksperimenti s opremom i muzički aspekti. Za Wima T. Schippersa naglasak je bio na sadržini i načinu prezentacije. Društvene vrednosti i standardi bili su gradja kojom je eksperimentisao.

Mediamatic, oktobar 1986.
S engleskog: Branko Vučićević

razgovor 1986

neautorizovani tekst razgovora održanog 22. novembra 1986. god.

JOVAN JOVANOVIĆ: Pošto je ovo neka vrsta oaze filma koji se može nazvati i autorskim, ne bi bilo loše da se pokušaju postaviti neke reference. Ono što bi ja ovde pokušao da razlučim, to je definisanje pojmova šta je uopšte film i video. Mislim da nam iskustvo sa ovog festivala može dati nekakav materijal, s druge strane, nama koji smo bili u Žiriju bilo je u ovoj situaciji dosta problematično šta je uopšte alternativno. Mada taj pojam, čini mi se, kod nas nije nikada do kraja definisan, ne bi bilo loše to definisati, jer se pojavljuje izvesni broj autora eksperimentatora, ili autora koji su insistirali na svom autorstvu, a koji su na neki način već postali klasika. Postavlja se pitanje da li je to više alternativno. Pre nego krenemo na te probleme, mislim da bi bilo dobro dati neki sumarni pregled festivala i konstatovati neke stvari, mene čudi što se ovde prikazuju sve vrste filma i sve vrste videa. Ja ne znam da li organizatori šalju ljudima propozicije u kojima bi stajalo šta se tu odprilike traži. Tako da tu nastaje jedna velika zbrka, kako što se tiče filma, tako i videa, gde se šalju praktično sve stvari. Sudeći po filmovima, čini mi se da postoje jedna dosta izražena autorska kriza. Nije slučajno što je Jean-Marie Duhard, koji je u tim zvaničnim razgovorima bio dosta korektan i ublažavao svoje izjave, ali on je baš bio zapanjen slabim kvalitetom stvari, ne toliko što se tiče filma, ali što se tiče videa bio je stvarno preneražen. Mogli bi da verujemo da je u pravu, jer je on direktor tog

velikog svetskog Video-festivala, i ima uvid u to što se na tom polju dešava u svetu. Da li je tu u pitanju smena generacija, ili da su se neki maksimumi isterali, to bi bilo teže konstatovati. Nekih novih alternativnih prosedeća čovek baš ne vidi, bez obzira na to što smo se mi o nekim filmovima pohvalno izjašnjavali. Kada bi govorio i o deset najboljih ostvarenja na ovom festivalu, oni imaju svoj kvalitet, ali mi se čini da nisu na nivou alternativnosti nečega što je bilo ranijih godina. Ovaj film kojeg su radili Ruljančić i Zorica, "PROCEZ", je dosta inteligentna parodija Kafke, to je jedna imitacija Sex Pistolsa i čitavog hepeninga sa tom debelom ženom, sprovedeno na jedan balkanski nivo. Ali pitanje je koliko je i ta orijentacija alternativna, u smislu da otvara perspektive takvog jednog trenda. Sigurno je da je prijatno iznenađenje Dejan Vlasisavljević sa ova dva filma, "MADE IN YUGOSLAVIA" i "FILM VLAISAVLJEVIĆ DEJANA". On je veoma mlad autor, ali tu nastaje jedan problem u ovoj vrsti filma. Ono što radi to je sigurno zanimljivo, ali čini mi se da oni dosta dugo rade taj jedan koncept, koji je na dobrom putu da udje u taj jedan stereotip, jedno neprestano citiranje materijala... Što se tiče Virovca, rada "THERE IS NO FRIENDLY CIVILIANS", u dobroj meri stoji Dunjina primedba o banalnosti svega toga, mada je zanimljivo prikazati jedan takav tejp, pitanje je da li je to tejp ili film, dakle tejp-dosetka. Rad Maxa Osolia, "LOVE LETTER" je ipak malo pubertetska ljubavna priča, očigledno je sam autor bio zaljubljen.

Kada je radio "LAIBACH", radio je sa puno više samodisciplinacije, ovde nema toga. Film Dragana Latinovića, "TETIMNI PROSPORT", veoma je profesionalno urađjen, međutim, sa aspekta ikonografije, to je krajnje literarna stvar. Pitanje je koliko je to filmska ili kinematografska metaforika koja je prisutna, koliko je to literatura, odnosno ilustracija literature. "ONCEP" Damijana Bogataja je jedna zanimljiva i duhovita reportaža, dokumentarni film, ali se dalje postavlja pitanje kuda to vodi. Ja volim taj neki dokumentarni film, opservacije o društvu, i u tom smislu mislim da takvi filmovi, kao što je i Virovčev, Vlasisavljevićev ili Bogatajev, imaju nekakvu perspektivu, u smislu stvaranja samosvesti o društvu, itd. U tom smislu je i Mičićev film "DRUGOVI I DRUGARICE" zanimljiv, a istovremeno je zanimljivo čitanje Jean-Marie Duharda, koji taj film smatra demagoškim. U tome ima neke istine, u tom demagoškom tretmanu materijala, bez obzira na to koliko je Mičić izvrstan montažer. Dakle, dolazimo do filma Ivana Faktora, "KAMERA PROJEKTOR I", koji je po mom mišljenju klasika, i pitanje je koliko jedan takav postupak može da bude alternativan. Ovo sam sve govorio zato da bih ukazao na tu problematičnost termina "alternativno". U međuvremenu smo videli film "KUMBUM", Florjana Gorjana, ustvari Slobodana Valentinčića, dugometražni alternativni film, koji je na mene ostavio jedan snažan utisak, ali ne znam da li bi o tome trebalo sada govoriti, jer je taj film prikazan izvan konkurencije. Ja imam svoja vlastita zapažanja šta bi tu moglo da bude alternativno, a šta ne bi, ali ne bih htio sada nešto apriori da govorim. Ono što me je posebno razočaralo je to što se dešava u videu. Paralelno sa biranjem videli smo taj program sa festivala u Monbelijaru, i videli smo šta se u videu radi. Pre svega, tu je video koji se služi kompjuter-

19
skom grafikom i digitalnom slikom. Čini mi se da ta vrsta videa otvara novu mogućnost jednog novog vizuelnog mišljenja i nečega što bi bilo potpuno suprotno filmu. Nažalost, video-radovi koje smo mi ovde videli, sem retkih izuzetaka, i to na planu dokumentarnog, mislim da je u tom smislu rad Mihaila Ristića, "PORTRET SELJAKA RADNIKA", izvrstan primer tog dokumentarnog videa. Manje ili više, mislim da se ostali video-radovi kreću u krugu pseudo-literature, pseudo-slikarstva, i ako hoćete, na granici dobrog ukusa, da ne kažem i na granici gluposti. Očigledno je da su ljudi koji rade video, još pod nekom strahovitom inercijom tradicionalnog mišljenja, a to je neka vrsta kombinatorike slikarstva i literature, ili nekakvog teatra. Tu ne postoji, čini mi se, čak ni svest eksperimentalnog filma koja traje već nekih sedamdeset ili osamdeset godina, a ni nečega što bi se nazvalo alternativnim filmom. Meni je bila zapanjujuća naivnost, i jedna ogromna doza diletantizma, od kadriranja, pa do vođenja nekakve naracije, nečega šta bi bila poruka. Ne znam zbog čega je to, i ne znam kako su ti ljudi prijavili te radove. Sava Trifković je smatrao da ne treba prikazivati takve video radove, koji na jedan dosta loš i dosta diletantski način kopiraju nekakvo filmsko ili pseudo-filmsko iskustvo, i mislim da je on potpuno u pravu. Šta znači to kada neko pokušava da ispriča onakvu priču kao Goran Mišković u "JUTARNJOJ PRICI", ili nekakva glupost od juče, gde neka dva muškarca izigravaju dve žene, da to je "DAN, ALI KAKAV", Nešović Slobodana.... ... zašto bi to bio video, a da ne govorim kakve veze takve stvari imaju uopšte sa alternativama. Očigledno je da tu ne postoji neki elementarni dogovor o tome kakve i koje stvari tu mogu da funkcionišu. Ja na video gledam odprilike onako kako se to moglo videti kada smo gledali taj materijal iz

Monbelijara, da sve ono što imitira filmsko iskustvo, ne bi moglo da se podvede pod estetiku videa. Citao sam onaj tekst Petera Weibela i mislim da je on dosta dobro objasnio estetiku digitalne slike. Neću podsećati o čemu se tu radi, ali je očigledno da se tu radi o jednom potpuno novom konceptu slike. Video koji ne koristi sve te nove elektronike, je potpuno nesposoban da ostvari jedan takav kvalitet slike. Ovdje smo danas gledali još neku istoriju videa, i bez obzira na te neke citirane različite delove videa, videli smo da je to delo veoma skromno, i u odnosu na istoriju filma, da ne kažem u odnosu na istoriju eksperimentalnog filma, to je delo kinestetički, pitkuralno, ili vizuelno, krajnje siromašno. Niz slikara je sedamdesetih godina uzurpiralo video, bez dovoljnog znanja, bez dovoljnog konzumiranja iskustava filma, tako da je njihov prilaz krajnje naivan i diletantski, oni očigledno ne poznaju šta je pokretna slika ili slika u pokretu. Tu nastaje, čini mi se, jedan problem, čak i kod nekih radova radjenih za TV-Beograd, ma da treba pohvaliti tu mogućnost da se u okviru te televizije prave neke stvari koje su potpuno drugačijeg tipa nego što je naša oficijelna televizija, koja je verovatno jedna od najgrozomornijih na svetu. U svakom slučaju to je napredak, ti radovi Sanje Iveković, pa te trojice muzičara, De Stila Markovića, itd, ali čini mi se da je i tu u pitanju jedno neshvatanje prirode videa i mehaničko prenošenje nekakvih iskustava filma na taj nekakav novi video. U tom smislu se postavlja pitanje kakve i oni imaju veze sa ovim alternativnim festivalom.

DUNJA BLAŽEVIĆ: Ja se naravno ne bih potpuno složila sa Jocom, posebno oko tog video materijala koji je stigao na ovaj festival, jer mislim da taj izbor nije reprezentativan uzorak onoga što se čak i kod nas u video radi. Mislim da je

organizator poslao učesnicima preciznije propozicije, da bi i filmski i video materijal izgledao drugačije od ovoga koji je stigao. S druge strane mislim da je dobro što postoji ova otvorenost u polazištu, naime, da stigne sve, pa se na kraju kroz gledanje i kroz neku vrstu analize tog materijala izfiltrira, grupiše, vidi šta jeste, a šta nije, šta je diletantski, šta je amaterski rad, šta je eksperimentalni rad, itd. To naravno zahteva više angažmana oko materijala, više posla, ali mislim da je to dobar zalog, bolji nego mnogo sužavati pristup ovom mestu. Takođe, mislim da bi pored ovog otvorenog sistema, otvorenog pristupa, od strane organizatora bilo dobro uvesti određeni referentni sistem. Dakle, da se kada idu ovi festivalski dani, naglase pojedini jaki autori, gotovo istorijske ličnosti, koji predstavljaju nekakve istorijske temelje ili aktuelne vrhunske tačke onoga što se u ovim oblastima radi. Mislim da je to nužno upravo radi formiranja određene svesti o tom mediju. Ja čak ne bi više insistirala na tome šta je eksperimentalno, ni šta je alternativno, naime, da li se pod tim nazivom koji većemo negde od pedesetih ili šezdesetih godina upšte više može podvesti ova vrsta materijala. Govorili smo o potrebi redefinisavanja tih pojmova, međutim, to naprosto jeste to što jeste, što ljudi rade i proizvode van velike kinematografije i van nekakve velike televizijske produkcije. Međutim, tu svakako treba pokušati imenovati stvari, ali je meni mnogo bitnije šta se tu dešava sa idejama, nego sa tehnologijom, i u video i u filmu. Prošle smo godine ovde imali jednu dugu raspravu oko diferencije specificice između videa i filma, međutim, to teško da može do bilo čega da dovede, dovede do te tehnicističke interpretacije, a mislim da to nije to. Na kraju, ovih dana smo mogli

videti taj film "Brazil", i on je u potpunosti to što jeste, svejedno je da li je to film ili video, to je jedna nova estetika kojom se služi video, od muzičkog spota, do narativnog videa u najboljem smislu, koji se danas u svetu radi, a inauguriše jednu novu filmsku estetiku nesporno. I za mene je taj "Brazil" u današnjim okvirima, novi i film i video. Mislim da bi trebalo po načinu izražavanja, po repertoaru ideja, pokušati grupirati, i što je za našu produkciju bitno, uspostaviti taj referentni sistem. Meni se čini da ljudi nedovoljno gledaju, ili nedovoljno znaju dokle se stiglo, odnosno odakle sami polaze. Jer, ako se došlo do izvesnog iskustva u eksperimentalnom filmu ili video, ne može se bez svesti tapkati na mestu. Ako ja hoću da repetiram ili da se vraćam na neki problem, pa to radim i to je moj stav. Meni Faktor nije staromodan, on jeste iz jednog vremena, ali on je sjajan, on je čist. Tu je taj naš veliki problem, jer mislimo da ono što se radilo i što je ušlo u nekakav korpus jedne umetnosti, jedne kulture, ušlo u muzej, to više ne sme da se radi jer je to apsolvirano. Ja mislim da treba legitimno i dalje da postoji i da se vrednuje upravo taj autor i njegova ideja, bez obzira da li se on služi nekim jezikom koji se govorio pre deset godina. To su meni upravo i najozbiljniji radovi. Faktor mi je naravno ozbiljniji od Galeta. Kada smo već došli do toga da prepoznajemo: "to se zvalo alternativno" ili "to se zvalo eksperimentalno", na primer kod te dva starija autora iz nekog ranijeg vremena, međutim, to što Joce kaže: "šta je sada alternativa, ako na ovim festivalima taj isti Galet dobija nagrade danas. To je sada pitanje gde smo, gde smo sad kod mlađih autora pokušali da vidimo šta bi to bilo, u odnosu na šta bi to bilo alternativne, i u odnosu na šta je to eksperiment. E to, u odnosu na šta se

radi to što se radi to što se radi, to nema nije bilo dovoljno jasno, odnosno iz materijala se nije moglo dovoljno videti. Mislim da sam kvalitet nije toliko bitan, tamo gde se nazre neka nova ideja i gde se načne neki novi problem, tu čak nije ni važno da li je to tehnički kvalitetno, da li je doradjeno u ideji, ali ako vidiš da se tu nešto malo dalje ili novo desilo, meni je to sasvim dovoljno kao neki zalog da će nešto dalje da se radi dobro.

J. JOVANOVIĆ: Mi moramo priznati to, da bez dovoljnog pregleda onoga što se dešava u inostranstvu, ne može se dalje razvijati. Danas sam i primetio nekoliko autora koji su gledali ovde Nemački eksperimentalni film. Recimo, ako bi podelili ove filmove, a mogu se podeliti na dve vrste filmova. Postoje filmovi koji istražuju samu prirodu medija, kako je to Tom Gotovac dobro rekao, tretiraju medij kao objekt. Tu je bio Faktor, pa Galeta, zatim Valentičić, koji nemaju nikakvu želju da problematizuju kontekst u kojem autor živi, ono što bi se nazvalo socijalna svest. Mogli bi i tako da se podele filmovi, i onda baš u tom nemačkom video vidimo da su i u jednom i u drugom trendu oni mnogo radikalniji, mnogo precizniji, mnogo artikulisaniji, itd. Uzgred budi rečeno, ti autori su manje više klinici, sa njihovih likovnih akademija na koje je uveden film kao mogući predmet. I tu se ispostavlja da nekoliko mladih devojaka prave filmove ala Dejan Vlaisavljević, pokušavaju da situiraju mladog čoveka u to što se zove Nemačko društvo. To je analiza malte ne mikroskopska, ali vrlo kinestetička. U tom smislu ti naši filmovi deluju dosta nedovršeno, dosta rogozbatno. Tamo je to sve uradjeno jako dobro. Za mene je to sada problem, da li je to nedostatak informacija, ili je to jedan širi kontekst, ali mislim da je potrebno ukazati na jednu takvu stvar. Opet, s druge strane, u ovom trendu gde se posmat-

Pa medij kao objekt, mnogo se koriste različite mogućnosti trike, laboratorije, itd, da bi se reinterpretirao taj materijal, ponovo se iščitavao, itd. Da li su sad to pitanje neke tehničke uslovnosti, ili... Mislim da taj problem Dunje prelazi, mislim da je u toj knjizi Mihsila Ristića, a i u nizu drugih tekstova, veoma jasno šta je tehnologija u videu. Da li to ovdje ljudi nemaju, pa zato što nemaju tu tehnologiju, ne mogu ni da imaju tu svest. Mislim da mi dolazimo u situaciju nekakvih primitivaca i ako smem tako da kažem, nekakvih crnčuga, a ti ljudi su nekakvi kolonizatori, engleski vojnici i oficiri u lepim džipovima, sa dogledima, ono što smo gledali u filmovima o Tarzanu. Zašto to ne kazati, prvi put sam sebi uspeo to da racionalizujem ove godine, postoji određena provincijalnost, i u nekom senzibilitetu i u duhu, a i u idejama. Ovdje možemo da govorimo otvoreno, kada bi se neki tekst o tome pisao, ne bi se to trebalo tako oštro postaviti. Naravno, tu ima izuzetaka, u tom smislu je film Valentinčića jedan izuzetan kinematografski doživljaj koji se i može racionalizovati. To je za mene skok u civilizacijskom kvalitetu. Tu ima stvari koje mi ne liče puno na nekakva iskustva koja smo videli ovdje, mada ima određenih autora koji su relativno slični, recimo, Bata petrović u filmu "LICNA DISCIPLINA", pa onda Šimunić u nekim svojim radovima. Mislim da je tu jako dobro progovorila jedna vokacija samog Valentinčića, i da je on iz jednog svog ranijeg iskustva uspeo da izvuče jedan potpuno novi kvalitet, upuštajući se tako u avanturu da napravi jedan celovečernji alternativni film. Meni taj film ni u jednom trenutku nije bio manje dosadan, ni jednog trenutka manje uzbuđljiv od predhodnog, da ne kažem, izuzetno sugestivan. To se odnosi i na tonski deo filma koga sačinjavaju snimci iz kung-fu filmova i koji su onda montira-

ni, gde je teorija asinhroniteta a negde i sinhroniteta došla do izvanrednog izražaja. Zaista, o tom filmu bi mogao puno da pričam, ali bi sada ustupio mikrofon nekom drugom.

TOMISLAV GOPOVAC: Nadovezujući se na predhodna izlaganja Dunje i Joce, imao bih jedan konkretan predlog što se tiče ovog festivala. S obzirom da smo utvrdili da postoje neke ličnosti koje naprosto vladaju određenim prostorima i koje postoje bez obzira na kontekst. Navodim tu iste primere, tu su naravno Faktor, Valentinčić i još mnogi. Ja bih predložio da ovaj festival ima dvojak karakter. One ljude koje zovemo, i da to raščistimo, i da se zna tačno da su ti ljudi usamljeni strelci, samuraji koji tu stvar guraju bez obzira na poteškoće koje su imali u svom životu, naprosto, da to budu neke vrste malih retrospektiva, dakle, da oni budu pozvani. Ja mislim da već kod nas nema tajni, tačno znamo ko je ko i ko je šta, ali s obzirom da je ovo neka vrsta i edukativnog festivala, on mora insistirati na otkrivanju toplih voda. Mislim da određene ličnosti moraju proći određeni razvoj, i oni moraju imati mogućnost da to i pokažu i da vide kako stoje sa razmišljanjem. Prosto kako bih rekao, duhovne vežbe koje moraju biti u komunikaciji sa javnošću. To je čisto što se tiče ovoga festivala. Onda bih se i nadovezao na to, zna se da neke ličnosti egzistiraju i bez obzira na poteškoće, zna se da su to usamljeni strelci koji će tako vjerovatno raditi do kraja života. Izmedju ostalog tu je i naš Joca.

D. BLAŽEVIĆ: I Tom takodje.

T. GOTOVAC: Oni se naprosto ne predaju. Sad, što se tiče ovih stvari u videu i filmu, meni stvarno, kao i Joci, neke stvari što se tiču razlika izmedju filma i videa nisu jasne. Ja ih naprosto ne vidim, ne vidim tu razliku i mislim

kroz Beograd, kroz ovaj centar, ali se ne nadju baš kad je festival, kada se stvara kontekst.

J. JOVANOVIĆ: Ako mogu da se nadovežem, mislim da si jako lepo rekao to nešto što je meni veoma blisko. Ja mislim da to jesu problemi i da je ovaj festival isto malo tradicionalno jugoslovenski. Mnogo bi bili plodotvorni ovi razgovori, kada bi recimo svakoga dana bila druga tema, gde bi se pozivali ljudi koji bi se spremili i pripremili sa nekim uvodničarem, kao što je nekada bilo na "Amaterskoj osmici" u Novom Sadu i to je dosta dobro funkcionisalo sedam dana. Ne znam šta Miša misli, ja bih ga baš pitao da li je to moguće napraviti, jer, veoma je teško na jednom ovakvom skupu prebacivati se sa teme na temu, uključujući i kontekst festivala, i problem videa, i problem nekih naših razmišljanja o tim filmovima. Mislim da bi festival obavezno morao da ima neku vrstu radnog karaktera, u jednom teoretskom smislu reći. Postoje ljudi, tu je i Turković i još nekolicina, koji pišu i razmišljaju o svemu tome, pa se naprave nekakvi okrugli stolovi gde bi bile otprilike ove teme o kojima smo mi govorili, gde bi se onda malo preciznije i pripremljenije sve to vodilo. Mislim da je deo velikog problema tog provincijalnog uma koji postoji kod nas, ta lenjost u razmišljanju i, s druge strane, lenjost u dobrom iščitavanju informacija. Ti si potpuno u pravu da ovakav festival ima neophodnost da pravi neke retrospekcije određenih bitnih autora.

T. GOTOVAC: Dodao bih još jednu stvar koju sam zaboravio reći, a učinila mi se kao užasno važna. Treba biti ustvari užasno dosadan i ponavljati stvari, jer, jedno gledanje filma od Valentinčića mislim da nije dovoljno, ja imam potrebu da ga gledam tri ili četiri puta, isto kao i neke filmove od Faktora. Naprosto sam želeo

da su to ustvari pseudofilmske stvari. Dok, imam informacija ili sam ih dobio tokom ovih dana žiriranja, o tome šta je ustvari video. Ja ustvari nikada nisam razmišljao o tom videu, o tom stupu fotografija, film, video, sama realnost. Naime, te četiri stvari su mi u nekakvoj međusobnoj vezi, i naprosto, podrazumevajući da znam šta je fotografija, šta je film, naprosto sam odbijao godinama da uopće razmišljam o videu kao takvom. Znao sam da je on bolji što se tiče nekih stvari, jeftiniji je, onda postoje kazete od recimo tri sata, što je u filmu recimo bilo nezamislivo da se realizira u određenim stvarima. Ali bih rekao još jednu stvar što se tiče autora o kojima sam govorio još na početku svoje priče. Ja mislim da bi morali dati mogućnost ovim autorima, naročito mladima, jer za nas starce je ionako kasno za sve stvari. Mi, kako bi se reklo, održavamo da se talasa, ali mladi ljudi koji vole tu stvar i kojima je to život, vjerovatno ne mogu zamisliti život bez toga, jer, jedino o ovim ljudima i govorim, oni ljudi koji se služe tim stvarima, oni me ustvari i ne interesiraju, oni i ne dolaze ovdje. Govorim o onima koji bez ovog ne mogu živeti i kojima je to pitanje života ili smrti, kao što je to i za mene isto. Oni bi morali imati informaciju šta je novo, ali koliko ja razmišljam, novih stvari, bitno novih uopće nema, nego se samo neke određene stvari dovode u jukstapoziciju i ustvari se stvara kontekst, kontekst se menja. A ovaj festival mora stvarati taj kontekst. Samo, imam još jedan predlog, što ja znam da je moguće i nemoguće. S obzirom na ove naše autore koji bezuslovno nešto znače, morali bi se dovesti ovdje, u ovaj kontekst, i neki strani autori za koje ja znam da nisu bili u takvom obimu predstavljani. Tu su recimo Pol Šerić, onda Holis Frempton... Oni možda protutnje

reći jednu stvar, da je ponavljanje jedno od naših osnovnih načina rada. To je užasno što se tiče filma zato što je on u vremenu, nije samo u prostoru kao fotografija, slika, itd, nego je i u vremenu i stalno zahteva ono dosadno gledanje. Jer, jedna je stvar prva informacija, druga informacija, dešeta. Ja znam da se neki ljudi hvale, kao Sava Trifković, kažu "meni je dovoljno jedno gledanje". Ma, kad je bilo dovoljno jedno slušanje džez kompozicije ili kad je neki opera-fanatik slušao recimo "La Bohème" samo jedanput, ma, toga ne postoji. To je jedna od onih dosadnih, takozvanih radnih stvari. Naprosto, neke stvari bi se morale ponavljati. To je način kako ja recimo izgledavam filmove godinama, postoje neki filmovi koje naprosto gledam 25 ili 30 godina, svake ga druge ili treće godine ponovo gledam. Neke stvari se naprosto zaboravljaju, naprosto izlaze iz vidokruga. A što se tiče tih špičeva i trendova, mislim da bi bilo osnovno da mi stvorimo trend, da mi lansiramo, da naši momci iniciraju stvari, jer, jedna je stvar ono što bi rekli pljuvanje stvari, pušenje, a druga je stvar dati ljudima, drugima da puše.

J. JOVANOVIĆ: Zanimljivo je da je Jean-Marie u nekoliko razgovora skretao pažnju na neke mlade autore i upotrebljavao rečenice koje su meni delovale dosta skojevske i entuzijastičke. Na primer, govorio je: "to je mlad i talentovan čovek, kako ćete vi njemu pomoći"?...

BRANISLAV ŠTRBOJA: Prvo, čini mi se da je ovogodišnji festival u odnosu na prošlogodišnji, kada smo imali one priče i bili pametni, i došli u jednu situaciju za koju sam ja primetio da se dešava svuda kada je u pitanju relacija film - video. To je zapravo jedna pat situacija, gde treba svi da ostanemo tamo gde smo, da uvažimo ono što su drugi rekli a nije nam se svidelo i da zapravo čekamo dalje da

se stvari događaju. Mislim da se ove godine, ovaj put nešto događalo znatno više, i da je mnogo bitnije to nego ove naše priče. Ovaj mi je festival ove godine posebno interesantan, jer, prvi put se desilo da se na poziv odazove primeran broj video-autora, relevantan za jedno razmišljanje, vredan pomena. Ja znam desetak pokušaja bar, da se okupe ljudi koji bilo šta rade na videu, baš tako da kažem, i da se to uvek završavalo ili potpunim ćutanjem, abdiciranjem tog nekog stvaralačkog auditorija, ili sa nekoliko radova domaćina koji eto tu nešto rade, pa su čuli iz prve ruke ili su ih organizatori povukli u tu celu igru. Ipak se desilo, evo prvi put, da smo mi okupili ljude veoma različitih opredeljenja i stavova prema videu, i mislim da je to za jedan početak vrlo solidna zalaha i vrlo solidan rezultat. E sad kakvi su to radovi, mislim da je to ovog trenutka manje važno. Što se tiče koncepcije festivala, meni je od prvog dana nedostajalo to što nisam imao sa kim da popričam nešto ozbiljnije da popričam, makar u nekom poluorganizovanom razgovoru. Slušajte, dvadesetak naslova ovde videti, pa čovek mora da eksplodira ako nešto ne zucne, pa imate prirodnu potrebu da nešto izrazite, nešto čujete, itd. Organizator je dužan da nam tu mogućnost otvori, dal' su to neki kolokvijalni razgovori, dal' su to razgovori po sekcijama, ali mora se taj napor uraditi. Ne smemo ostati na tom nekom našem nivou provincijalnosti, i tako dalje, da šušamo tamo negde iza vrata i za šankom... može i to, ali to ne može da bude jedino. Pa bi moglo iduće godine kada se to bude radilo, bar dva termina u toku dana postaviti, možda čak i skratiti ovu informaciju šta se sve radi, možda to skratiti pa zadužiti nekog. Joca nam je davan primer ustvari pokazao kako to treba uraditi i kako to može da bude interesantno, jednog autora koji to zaslužuje on je izvukao negde iz mraka

za jedan ipak veći broj nas i predstavio nam ga. Mislim da svaki dan treba nešto tako da imamo. To je moj neposredni predlog. I još jedna stvar, početak neke možda dileme i nekog kritičkog možda, i više nego kritičkog odnosa Jocinog prema onome što se kod nas radi na polju videa... to jeste tako, ali mislim da je prva stvar koja je tu u pitanju u ovom trenutku, to naše siromaštvo, to što stvarno imamo minimalne mogućnosti. Možda se one mogu porediti recimo sa onom situacijom početaka videa, kada su umetnici grabili one jednostavne kamere, one nezgrapne rekordere i beležili sliku itd. Mislim, naša situacija je otprilike tu negde. Medjutim, šta zapravo nama nedostaje u ovom trenutku. Nedostaje nam svest o tome da bez obzira kakvo oruđe imamo, treba da postoji taj nekakav odnos profesionalnosti, da izvučemo iz njega nekakav maksimum. Već se to nekako ofrlje snima, ofrlje montira, tako da ni onaj minimum mogućnosti koje imamo ne iskoristimo. Onda i te ideje nekako kržljavo i patuljasto izgledaju. Situacija se mora ponoviti i kod nas, ti neki minimalni, elementarni pokušaji da se nešto sa tom tehnikom uradi. To je bilo i na početku videa, to se mora i kod nas desiti dok se nešto ne izivi. I tu ne treba postavljati neke velike zahteve, a što se u svetu tu otišlo daleko, da se jedna slika razbije u atome i onda ponovo sastavi, to je jedno drugo pitanje i odnosi se na celokupno naše društvo, na jednu strašnu situaciju.

J. JOVANOVIĆ: Ja bih ponovo uzео reč, zapravo usprotivio bih se, a u jednom pisanom tekstu ću pokušati vrlo grubo da to kažem. Reč je o tome, pokušaću da citiram Weibla, koji možda i nije medju najprimerenijima koji se mogu citirati, a koji vrlo decidirano kaže: "Radi se u videu o raskidu sa tradicionalnim poimanjem slike". To je za mene jedan novi kvalitet estetske svesti. Veštačkom iznimanje sli-

ke, simuliranje stvarnosti, to je kvalitetivan skok koji ja ne primećujem u tim video radovima. Sledeće, tehnologija kao kreacija. Malopre Dunja reče: "Važna je ideja, a ne tehnologija". Video je prvi medij gde je tehnologija presudna, gde tehnologija ulazi u polje estetike.

D. BLAŽEVIĆ: Ne sme da prevlada.

J. JOVANOVIĆ: Ne radi se o prevladavanju, nego ona postaje kreativna snaga.

T. GOTOVAC: Postaje jezik.

J. JOVANOVIĆ: Da, jezik. Molim vas, to su neke stvari, rekao bih još i ovaj citat: "slika ujedinjuje mogućnost slikarstva, subjektivnost, slobodu, nestvarnosti fotografije, objektivnost, mehaničnu stvarnost, itd". Dakle, niz stvari govori o takozvanoj oslobodjenoj slici. Rekao bih i jednu svoju tezu na osnovu čitanja nekih stvari o kompjuterima, da je tu reč o potpunom lišavanju literarnog načina razmišljanja, gde ne postoji literarna dramaturgija, nego dramaturgija konteksta. Ako malo znate kompjutere, govori se o kontekstu gde se čitava struktura tog videa menja, to je potpuno novi način razmišljanja, razmišljanje kontekstom, da ne ulazimo sada u to šta je to sve. Ali se može postaviti niz novih kategorija. A te kategorije apsolutno ne vidim, to je jedan nivo svesti iz devetnaetog veka koji mi vidimo na tim videima, jedna vrsta sitnog realizma, da ne kažem sitničavog realizma, i da ne kažem budalastog realizma. I za mene je to sukob epsko-lirske balkanske svesti sa jednim medijem, celom tehnologijom. Uključujem tu i ono što se na televiziji pojavljuje, sad opet moram Dunjinu produkciju da pomenem. To je kao neka vrsta da u našoj javnosti nekakvi ljudi nešto istražuju. Manje-više, mi smo...

B. ŠTRBOJA: Joco, izvini, ali sam si rekao jednu stvar, i

mi to znamo svi, mi ovde nemamo reprezentativan uzorak. Ti sada ulaziš u zaista neozbiljna razmišljanja na osnovu materijala koji je delimičan.

J. JOVANOVIĆ: Dozvoli, ja govorim prema onom... ti već govoriš o nekim apsolutnim zahtevima, ko što moramo da priznamo da je naš profesionalni film provincijski kakav jeste, mora se priznati to i za video.

B. ŠTRBOJA: Ali ima ljudi koji su na tom planu ostvarili nešto za šta se to ne može reći.

J. JOVANOVIĆ: Ali ja govorim za ovaj festival, ja ne govorim... Ja ovde nisam video, to bih baš voleo da te pitam, šta ti nazivaš tim reprezentativnim uzorkom. Ja nisam video taj novi kvalitet, nisam video ni jedan naš rad gde postoji dramaturgija konteksta. Hoću da mi kažeš koji je to video.

B. ŠTRBOJA: Meni su Martinisovi radovi, naročito od onog koji je radio u Tokiju, "SLIKA JE VIRUS", to je to. I dalje što je on radio. I to ulazi u istoriju videa.

D. BLAŽEVIĆ: Čekajte, za zaključivanje o tim stvarima treba... ja se stvarno ne usudjujem oko eksperimentalnog i alternativnog filma, ja tu imam rupe, ja to priznajem, ja sam u kontekstu umetnosti i toga što se radilo šezdesetih godina kao anti-tumetnost, pa antifilm, pa antimuzika, to se prožimalo i nije se moglo odvojiti. Dakle, ako se ti baviš drugom umetnošću u okviru likovne umetnosti, moraš se baviti i drugim filmom itd. Posle toga ja doista nemam uvid, i meni je bilo veoma teško vrednovati radove prispele na ovaj festival, jer sam se bojala da ne pogrešim, upravo zato jer nisam imala dovoljno elemenata za prosudjivanje tih novih radova danas. Opet sam ih stavljala u kontekst ovih stvari koje se zbivaju nakon osamdesete, i našla tu određene ikono-loške ili narativne elemente

koji se mogu staviti u jedan širi kontekst umetnosti, onoga što se zbiva. Medjutim, ono što Joca govori, gde on vidi i situira taj video kao sliku konteksta, to je apsolutno nešto što danas u videu ne postoji. Kao svetski trend, kao svetska produkcija, dominantna je linija narativnog videa.

T. GOTOVAC: Ali to ništa ne znači. Oni nam poturaju rogove za svijeću. Bavite se vi sa time, ali to je medjustanica koja je već kolokvirana. A Joca je potpuno u pravu kada kaže da se nama sad to predstavlja kao video. To nije video, zato što mi znamo da to nije video. To je medjustanica i mi ćemo se na tome zaustaviti, a oni će otići gore.

D. BLAŽEVIĆ: Ma nije to neka zavera protiv nas!

T. GOTOVAC: Nije to zavera samo protiv nas, to je zavera protiv svijua.

D. BLAŽEVIĆ: Ja moram otvorenih očiju gledati ono što ljudi rade. Ja ne mogu ljudima reći: "Ja znam šta je video, vi treba da radite to i to". To nije metod.

T. GOTOVAC: Joca je tu potpuno u pravu, da je to medjustanica. To nije prava stanica. Ovo što je naveo da je rekao Weibel, da je stanica, to je stanica, i sad se mi zaustavljamo tu, i normalno, opet upadamo u provincijalnu grešku.

D. BLAŽEVIĆ: Najbolji radovi, koje smo imali priliku da vidimo i ovde i u svetu, oni koji su bili u poslednjih nekoliko godina, od onog "VAULT-a", pa do onog "MOUNT FUJI", Ko Nakadžime, koji čak i u tom narativnom smislu ide na sintetizaciju slike, i to savršeno radi sa kompjuterima i mašinama... dakle, on je narativan, ima priču, a baziran na sintetičkoj slici. Tu spada i Martinisov "DUTCH MOVES", što je ZDF produkcija napravljena

u Holandiji, i taj se rad u svetu smatra vrhom nekakve video produkcije koja se danas radi. Naš problem je što ne znamo vlastite autore, i što ne znamo vlastitu istoriju, čak nečega što je užasno mlado i što se negde još ispijluje iz nečega. Dakle, zadatak je i ovog festivala, da kada uvede video kao disciplinu, da vrtil stalno i ponovo te osnovne tačke, od sedamdesetdruge ili treće godine, kada je kod nas napravljen prvi rad. Bez tog Motovunskog kolektivnog rada, ne može se započinjati nikakav rad na videu, pa preko Neše Paripovića, Raše Todosijevića, i toga ponovo i drugo, pa preko Nuše i Sreće Dragan, da se vidi taj prvi naš rad kakav je i u kom kontekstu nastao. Ne može se to gledati izolovano, pa reći: "siromašna slika" ili "nema kulturu slike". Mora se znati intencija tog čoveka, zašto je to radio. Ili jedan Neša Paripović ili Zoran Popović, koji imaju filmsku kulturu i kulturu slike uopšte...

J. JOVANOVIĆ: A da te pitam nešto. Zašto no ne rade kod tebe na televiziji.

D. BLAŽEVIĆ: Zato što Neša odbija da radi uopšte... I onda, šta se desilo oko osamdesete godine, kada i Dalibor i Sanja, kao ipak najozbiljniji i najvredniji autori, na kraju svetski priznati, šta se to desilo u nekom preokretu, šta to oni danas rade kada upoređiš njihove prve radove i sadašnje... To su te trake koje se moraju ponavljati radi edukacije, da bi se videlo šta se to dešavalo. Bez toga se ne može, to je abeceda, i tu onda mladi ljudi jasno vide gde su. Ne treba im se govoriti: "Ljudi vi radite naivno" ili "vidite tu ima nešto", već ih treba pustiti da sami vide, da sebe pronadju u tome što je neki kontekst u kome se kreću.

M. IODRAG MILOŠEVIĆ: Ovaj festival je zapravo mlad, što se tiče filma, a pogotovu videa. Gasvim

je tačno da tu nema to poznavanje istorije. Od filma još i ima nekih stvari, to se gledalo, medjutim videa jednostavno nemamo. Ovo je druga godina da video ulazi u program ovog festivala, a prva godina da on ulazi u takmičarski izbor, i tu su prisutne tzv. dečije bolesti, kako samog videa, tako i festivala. Sigurno da je potrebno to sledeće godine bolje organizovati, sigurno ćemo napraviti selekciju, retrospektivu, itd. Medjutim, hteo bih da kažem i to da ja ovde guram tu koncepciju filma i videa zajedno, predpostavimo da je tako. Naravno, pitanje je da li to uopšte može ili ne može zajedno, da li ovaj festival postoji ili uopšte ne postoji kao festival, jer se tu stvari razdvajaju, to je film, a to je video... pa sad kao da pravimo festival kikirikija i recimo jabuka. Medjutim, meni se čini da narativni video, pa film koji koristi video, pa velika projekcija video slike, da su sve to elementi koji počinju da ta dva medija spajaju, i čini mi se da jednog dana više nećemo imati medij filma i medij videa, već ćemo imati kombinaciju. Verovatno će to biti u tehnici videa, ali će imati jednu i drugu svest, kulturu, formu, oblik, jezik. Mene zanima da li sam ja u pravu ili ću jedne godine da radim film, a sledeće video, itd.

T. GOTOVAC: Onda bih te mogao pitati zašto onda nisi uključio i fotografiju unutra. Zašto ako ideš napred, nisi išao i nazad? Bez fotografije je film praktično nezamisliv. Ja mislim, crtani film ne računam u film, iako se tu možemo sporiti.

M. MILOŠEVIĆ: Mislim da su to bitno različiti mediji.

T. GOTOVAC: Nisu ništa bitno različiti. Po tome kako si ti sad uvrstio zajedno sa filmom video, ja ne vidim zašto ne bi uključili i fotografiju. Ozbiljno to govorim. Isto bi tako mogao raditi retrospek-

tive vrlo značajnih fotografa od samih početaka.

J. JOVANOVIĆ: Baš sam imao jedan vrlo inspirativan razgovor sa Mihailom Ristićem. Mislim da trebamo pohvaliti i Mišu i Šešića za njihov neverovatan entuzijazam, da u ovom balkanskom mrklom mraku rade ove stvari, tako da se čovek izuzetno prijatno i kulturno oseća u ovoj sredini, okružen svim ovim ljudima. Ali ono što treba je da se neke stvari postave koliko-toliko teoretski. Postavlja se pitanje da li ta klasična teorija filma, koja je smatrala da su kadriranje, montaža, filmski elementi... Neka novija razmatranja su pokazala da je montaža literarni element filma, i ne može se reći film je montaža, film je kadriranje. U tom smislu se sada javljaju neke nove, veoma zanimljive stvari. A montaža, ono što radi digitalna slika, to je montaža vizuelnog tipa. Sva montaža na filmu je literarnog tipa. Daj da pogledamo te Ajzenštajnovske sekvence, to što se prepisuje u istoriji filma. Video je neke bitne principe filma postavio pod sumnju. Pogotovu zato što je film zahvaljujući lenjosti pojedinih estetičara, tipa Petrić, usvojio neke stvari i zakomplikovao stvar. Uzeo malo iz slikarstva, malo odavde, malo odande, i proglasio to filmskim elementima. Ta čuvena njegova kinesteza, mislim da je jako problematična. Ako mi ti sada kažeš filmski jezik, ne postoji filmski jezik, koji filmski jezik? Arnhajm jako lepo govori, meni je bitno ono što je vizuelno mišljenje. Da ne citiram sada Arnhajma šta je vizuelno mišljenje, to je nov način razmišljanja. Najveći broj bioskopskih filmova uopšte nema to vizuelno mišljenje. Medjutim, stvorivši takvu instituciju, jedan fond, okupljajući godinama autore, doveli smo sebe u situaciju da neke stvari moramo da definišemo. Da se pozove širi krug ljudi na neke okrugle stolove...

M. MILOŠEVIĆ: Ja mislim da je film stadij prelaza ka jednom apsolutnom audio-vizuelnom mediju koji mora da bude digitalizovan. To je informacija i komunikacija koja mora da bude digitalna, jer je to jedini način komunikacije bez greške, nema kracera, nema šumova, itd. Recimo, to je moja teza i zbog toga ja mislim da ovo treba da bude zajedno, i da to mora jednog dana da se sve pretvori u nešto što ćemo recimo gledati na ekranu...

J. JOVANOVIĆ: Jer ja ne znam odakle neko naše toliko zagovaranje neke narativnosti nekakvog filma... U jednoj madjarskoj knjizi o filmu čovek jako dobro piše: "Film je fizičko-hemijski odnos prema stvarnosti". Ovde je pitanje elektronike, potpuno nešto drugo. Ja ne znam zašto mi u ovom našem provincijalnom duhu stalno hoćemo da se zadržimo na nečemu tradicionalnom, iz kog razloga? Pa to je fizičko-hemijski odnos koji te tera na analogiju, na analoški odnos prema stvarnosti, što elektronika nema.

M. MILOŠEVIĆ: A sada video ima samo bolje tehničke mogućnosti da ostvari nešto što nije analogno, nego nešto što je digitalno...

J. JOVANOVIĆ: U krajnjoj liniji mi se možemo dogovoriti da je u našim uslovima takva jedna vrsta videa, pa onda ajde, nek bude takva vrsta videa, gde postoji po meni nespojiva stvar.

D. BLAŽEVIĆ: Ne možeš to, u našim uslovima ima video i video...

T. GOTOVAC: Ne, ne, ja bi se potpuno složio sa Jocom. U jedanaestom mesecu 1986. godine, ja kažem da je ovaj video koji se sada tretira kao video čista medjustanica. To nema apsolutno nikakve veze sa videom koji će nastupiti možda za šest meseci, možda za godinu dana, možda za deset godina. Hiljadu-đevetstodevedesetih godina video će biti nešto drugo.

D. BLAŽEVIĆ: I film će biti nešto drugo.

J. JOVANOVIĆ & T. GOTOVAC: Neće biti.

J. JOVANOVIĆ: Film se nije promenio od tridesetih godina.

T. GOTOVAC: Isto su rekli tako da će riknuti fotografija, medjutim fotografija nije riknula uopće.

J. JOVANOVIĆ: Jedna stvar koja je zanimljiva za neki duh koji vlada ovim našim prostorima, to je recimo kada vi čitate propratne kritike o filmu i nekakva razmišljanja o filmu, ljudi su neverovatno zagovarali pozorište. Ja ne mogu da objasnim tačno odakle ta scest, ni u jednoj strani kritici nema te apologije pozorišta. Ovde su toliko apologizirali pozorište, čak jedan Krklec koji ima široku kulturu, što je i dan danas prisutno u našem filmu koji ne može da postane mas-medij. A sada se taj video vezuje non-stop za film. Uopšte mi nije jasno zašto autori koji rade video primenjuju neke rutinske manje-više filmske...

D. BLAŽEVIĆ: Zato što isto imaš montažu, isto imaš kadriranje...

J. JOVANOVIĆ: Nije uopšte ista video-montaža, elektronska montaža...

T. GOTOVAC: To je ta medjustanica, tu lud jebe zbunjenog, ne zna se ništa. Ali mi moramo uvek dovesti cara do duvara, makar verbalno.

MIHAILO RISTIĆ: Svi koji su do sada pričali su rekli niz veoma zanimljivih stvari. Za ljude koji slušaju sa strane u svačijem izlaganju mogli su da nadju puno istine. Jedino je problem što mi svi parcijalno pristupamo stvarnosti. Medovoljno imamo prilike da komuniciramo, da izmenjujemo svoja iskustva. Pre svega bih rekao nešto oko organizovanja razgovora. Mi smo prošle godine imali to iskustvo da smo

se medjusobno ložili na brzinu, želeli smo da sto tema dotaknemo, itd. Ove je godine stvar bila mnogo konkretnija, mnogo plodnija i argumentovanija. Ali ipak će nam ovako biti teško, ako razmenimo dve-tri rečenice, pa se uhvatimo za neke terminološke predrasude, itd, što nam sve otežava komunikaciju. Dobar je predlog da se iduće godine organizuje više sistematskih razgovora, evo baš sad smo dotakli temu novog narativnog videa, o čemu se zaista može šesnaest dana diskutovati. Da ne govorim o temi razlika između filmske i video tehnologije, što je takodje izuzetno obimna tema za diskusiju. Oko samog naziva festivala, ALTERNATIVE FILM-VIDEO, svi mi znamo da je neophodno dati neku etiketu. To alternativno je u teoriji razradjeno, zna se šta znači alternativno, i to naspram čega se posmatra kao takvo. Turković je pisao baš sistematski o toj upotrebi pojmova alternativno i eksperimentalno, on je dao neka određenja. Ja sad napominjem sva ta pitanja koja smo dotakli, ali sad vidite koliko je teško u ovom procesu komuniciranja da možemo nekako obuhvatiti sve da učestvujemo. Mislim da bi zato trebalo da potisnemo tu našu provincijalnu svest, i pokušamo da damo neki naš doprinos, da nemamo komplekse i da krenemo u raščišćavanje svih tih stvari. Takodje, mislim da sve te stvari treba da se vrte mnogo češće, da svi budemo u neku ruku obrazovaniji i na istom nivou ravnopravniji, da svi raspoložemo sa sličnim elementima informacija. Normalno, naše mašte i svesti se razlikuju. Ali se svi moramo truditi da dostupnost informacija bude bolja, sa više knjiga, sa više filmova, video-radova, više razgovora i tribina, znači, svi da damo neki naš doprinos, a ne da budemo lenji, i intelektualno i u tom smislu. Rekao bih nešto u vezi sa tim što je Miša napomenuo, on tu dosta optimistički gleda na to. Radi se o ljudskom stvaralaštvu, o nekim porivima za stvaralaštvom. Kada izadjem iz tih

nekih užih ograničenja koja me vezuju za razne medije i razne partikulizacije koje postoje u ljudskom društvu, na klase, kaste, nacije, rase, društvene organizacije, itd, sve to ima svoju opravdanost, logičnost na ovom stupnju evolucije, i biološke i socijalne, itd. Dakle, tendencije koje ja uočavam u tom ljudskom stvaralaštvu, a sada govorim o audio-vizuelnom stvaralaštvu, i to prevashodno onom sa pokretnim slikama, mada svi ovi mediji inkorporiraju i fotografiju. Naravno, ne treba izdvajati medije i suprotstavljati ih, jer mislim da su sve tendencije usmerene ka integracijama, kako u nauci, tako i u umetnosti.

Dakle, ka integracijama i re-integracijama stvari koje su se parcijalizovale, ja ne znam iz kojih razloga, da li je to u prirodi ljudske percepcije, biološki, ili je to posledica onog što je determinirano klasnim društvom, itd. Konkretno, što se tiče filma i videa, radi se očigledno o konvergenciji filma i videa, njihovih estetičkih, jezika, itd. Treba da uvažavam te specifikume, i treba dobro da poznajemo istorije i jednog i drugog, i ne da se kačimo na tome šta je i da tražimo sve u čistom obliku. U tom smislu ja delim taj Mišin optimizam, u smislu tih tendencija razvoja i pravaca, radi se o tim tehnologijama. Ja u videu vidim novo, najsavremenije sredstvo izražavanja, koje nam omogućavaju da inkorporiramo sve predhodne medije, ali ne i da ih ugrožavamo, nego i da zadržimo specifičnosti. Video nam omogućava da to objedinimo, u tehničkom smislu. Mislim da je video u tehničko-tehnološkom smislu najsavremenije pomagalo, njegova pristupačnost i trenutačnost nam to omogućava u većoj meri od filma. Ali sigurno da treba sada prilikom daljeg razmatranja razvoja video-estetike i jezika videa, priznati i uvideti šta sve on crpi od drugih medija ili formi umetničkog izražavanja.

J. JOVANOVIĆ: Da, tu se akumulirala ogromna praksa, a čini mi se da je tu teorija u zaostatku. Mi smo lenji duhom, mi smatramo da ne treba nikada ponovo pogledati, ponovo se pitati, itd. Pošto sada učestvujemo u radu jedne izuzetno dragocene ustanove, mislim da bi čak i tokom godine morala biti neka vrsta razgovora, pozivanja autora, neke vrste pokušaja da se tokom godine neke stvari preciziraju. Te su stvari jako zanimljive. To što se radi sa trikovima u filmu, da ne spominjem čitavi nemački ekspresionizam i francuski impresionizam... Šta je trik na filmu bio i koje su intencije... Trik na filmu treba da uradi upravo ono što govori Weibl. Nisu oni slučajno razmišljali audio-vizuelno, a nisu razmišljali literarno. Prema tome, ti u istoriji filma možeš da vidiš začetak takvog načina razmišljanja. A to je drugo što je film iz različitih ideoloških, komercijalnih razloga, krenuo u bioskopski film, i što smo mi svi opterećeni istorijom filma kao istorijom bioskopskog filma. Dal je to sada preteško breme za ovu instituciju, pošto je ovo jedina institucija koja gaji ovu vrstu filma u Jugoslaviji, vi onda morate to krajnje ozbiljno da radite. Mislim da bi čak i knjiga sledeće godine trebalo da bude tako radjena, da napravite nekakav konkurs za tekstove na date teme. Sada se već mogu dati teme, i dati ljudima znači godinu dana da pišu o tim relevantnim temama koje vas tu muče. Ima u Jugoslaviji ljudi koji bi tu mogli da daju svoj doprinos. Za mene je to neminovnost, da bi se mi više razumeli. Neko mi kaže: "pa, film je montaža", ja moram da mu kažem da ne zna istoriju filma, da budem nevidjavan. Film nije montaža. Kaže, kadriranje. Baš sam imao jedno predavanje "Film i slikarstvo", pa sam baš ponovo studirao istoriju slikarstva. Nije slučajno Ejenštajn crtao sa fresaka, itd. Kadriranje... Šta je film uopšte bio? Ja sam strašno voleo film, kažem voleo.

sad više volim video. Teška srca moram da to kažem. Tu postoji niz zabluda i naših, jer je veoma teško sad procenjivati neke stvari sa zastarelim kategorijalnim aparatom. To je naš problem stalno, mi stalno imamo zastarele kategorijalne aparate, a ustvari se stvari neverovatno razvijaju.

T. GOTOVAC: Ne bi se smeli zgražati nad ovim načinom komunikacije, to je način komunikacije strejt /straight/. Svi mi naše misli nosimo non-stop, i sad ih ustvari izbacujemo u vidu strelica. To je naprosto taj način strejt komunikacije. Ja bi čak bio za mikrofonom radikalniji, ja bi prosto izbacio iz ovog ALTERNATIVE FILM-VIDEO film, i naprosto bih ostavio ALTERNATIVE VIDEO. Idemo napraviti to, i pokušati likvidirati taj film. Radikalizirati i pokušati se koncentrirati stvarno na taj video, ne da nam poturaju rog za sveću u medjustanicama, nego da mi konačno krenemo prvi napred, zašto ne.

J. JOVANOVIĆ: Ovo Tom što kaže, ima neke istine. Sa nekim sam razgovarao do koje mere film više uopšte može biti alternativan. Nije li se on promenio, iscrpeo sve mogućnosti alteracije.

T. GOTOVAC: Pogotovo pri današnjoj vrsti komunikacija i informacija, ja znam da se non-stop otkrivaju tople vode. To je činjenica. Jedino kontekst menja jukstapoziciju... Činjenica je da smo mi, kako bi rekao, stari filmaši, veći zasićeni. Mi, Drakula i vampiri, tražimo stalno novu krv... Prema tome, tražimo novu državu, novu teritoriju. Ali da vam iskreno kažem, ja se ne bih zaustavio na ovoj medjustanici. Kako sam bio uvek radikalniji, ja bih zahtevao "the best". Neću se ja zadovoljiti sa tamo nekim isisanim žrtvama, hoću friške, nevine žrtve.

M. RISTIĆ: Mislim da je bilo ovde takvih radova koji nam ni-

su potvrdili pravilo: "staro vino u novoj flaši". Pre svega mislim na taj Monbelijarski video. U tom narativnom videu ima poturanja dosta ortodoksnih filmske narativnosti, čiste estetike i jezika filmske narativnosti. Mislim, ono što je film sakupio i od drugih medija, i književnosti... Dakle, u tom smislu nam se potura mnogo šta, i stvarno bi trebalo da mnogi ljudi koji dolaze prevashodno iz likovnih umetnosti, itd, takodje da budu dovoljno otvoreni da, kao što izučavaju istoriju likovnih umetnosti, pristupe izučavanju i eksperimentalnog i alternativnog filma, i sve ostalo, i montažu u književnosti, i tok svesti, itd, da bi imali malo precizniju sliku šta je novi narativni video. Vratio bih se na te trake sa Monbelijara koje sam spomenuo. Ti su radovi uspeli da na veoma sinkretičan način sadrže u sebi elemente, umetničke fotografije, esejistike, književnog iskaza, književnog izražavanja, likovne umetnosti, kompjuterske grafike i video grafike, integrisane sa izvanrednim pripovedanjem, esejistikom, društvenom kritikom... dakle, sve to što mi parcijalizujemo i podvajamo, svi ti elementi su bili integrisani na divan način u tim radovima, čak su i bili duhoviti, možemo da kažemo i da su bili površni, i imali elemente opere u sebi, imali su elemente video klipova koji opet sadrže sve živo. Tako da ima tih novih stvari koje se u svetu javljaju, koje možemo da prihvatimo, samo se radi o tome da li gledamo što više takvih produkcija. Po meni su to ohrabrujuće stvari, ohrabrujuće tendencije. To baš ide u prilog ovoj tezi o kojoj sve vreme govorim, o tom procesu audio-vizuelnog izražavanja i da manje obraćamo pažnju na to, nego da imamo svest o tome da se svi ti elementi u našem duhu, našoj svesti, našem izražavanju, ti parcijalizovani elementi koji se često i sukobljavaju, da ih na jednom višem nivou reintegrišemo, tako da se stvori

totalitet svih naših ljudskih potencijala. Takvi su nam i sistemi obrazovanja, da smo svi mi više tih parcijalizovanih izraza, i trebalo bi stvarno da integrišemo sve te elemente, i tu je prostor za ono mnogo čistije.

J. JOVANOVIĆ: Tu se javlja još jedan problem. Pojavljuje se niz autora koji nažalost na našim festivalima ne mogu čuti mišljenja o svojim radovima. Recimo, ja ne znam koliko je Valentinčić čuo od nas neka mišljenja i razmišljanja o njegovom filmu koji je, bar po mom mišljenju, izuzetno hrabar pokušaj, apsolutno uspešno okončan. Ti su razgovori potrebni bez obzira na zrelost autora, mene čudi da organizatori ne osećaju tu potrebu da čovek čuje. Mislim da ovaj festival mora to da ima, da je jedna takva vrsta diskusije izuzetno kreativna.

MIROSLAV-BATA PETROVIĆ: Ja delim mišljenje da se video zapravo nalazi, ne samo kod nas nego i u svetu, u svojoj pristoriji i da tu tek treba očekivati bumove, i tek ćemo se za glavu hvatati šta ćemo sa tim videom. Zato mislim da je budućnost istraživanja strukture slike i uopšte strukture pokretnih slika u vremenu, ustvari sada na videu, da tu film više nema šta da traži. Iscrpili smo se mi u montaži, u raznim egzebicijama, u kameri i šta ja znam, i zato mislim da je možda budućnost alternativnog filma u napuštanju filmskog platna. Ja sad ne znam tačno šta bi to moglo da bude, nemam jasnu predstavu da li je to prikazivanje filma po plafonu, po drveću ili po kanalizaciji... Mogu da kažem da sam imao neka veoma zanimljiva iskustva na tom planu, jednom sam puštao svoj stari film na snegu, i mogu vam reći da ga od onda više ne puštam na platanu. A jednom smo se u dokolici u Kino klubu u Domu omladine, u sali na prvom spratu, zezali, pa smo puštali film kroz prozor

na fasadu zgrade preko puta u Makedonskoj, i to je bilo jako zanimljivo, ljudi su se okupljali na ulici, onda su počeli da otvaraju prozore iako je bila zima, oni ljudi kojima je počeo da ulazi film u stan, i na kraju se to završilo sa milicijom koja je došla da pita šta mi to radimo. A sinoć sam, sasvim slučajno, Eri rekao, bila je ona magla, da bih voleo da pustim neki svoj film u tu maglu. I zato bih se ja sada povezao sa onim Jocinim predlogom, da iduće godine festival bude na neki način tematski, ali ne samo na planu teorije i estetike, nego da pokušamo da sebi bacimo jednu kosku, pa da recimo autorima zadamo temu, odprilike na brzaka sročenu, alternativna projekcija. Miša me gleda mrko jer već zna koje probleme to može da izazove, ali bi ja to napravio tako da vidimo šta sve možemo da izmislamo na tom planu. I upravo mislim da je film najmanje iztražen na planu filmske projekcije.

D. BLAŽEVIĆ: Ja bi Faktora da čujemo.

IVAN FAKTOR: Ja ne znam odakle taj strah, video, film, ko će izumret, ko je jači... Mislim da stvari normalno idu svojim tokom, normalno je da postoji film i da će postojati film, da se pojavio video, da već ima svoju estetiku, već ima i svoji povijest, i to da ljudi normalno rađe video, i da tu nema nikakvog straha... Jednostavno, kao što ne postoji strah od strane slikarstva u odnosu na film, tako ne treba da postoji ni strah od videa na film. Izgleda da je općeniti problem informacija, mislim da devedeset posto ljudi nema informaciju šta se događa sa videom, i što se događalo i događa sa filmom. Ja nisam ranije prisustvovao ovim festivalima, ali mene najviše smeta taj naziv, predpostavljam da se velika diskusija uvek vodila oko naziva alternativno i šta je alternativno, i samo to ran-

giranje, težnja ka alternativnom, najalternativnije i sve te stvari, mislim da je to smešna stvar, da postoji samo film, ne postoji alternativni. Ono što je Kubeta rekao, postoji samo film, ne postoji alternativni, ne postoji eksperimentalni, ni andergraund... postoji samo medij koji se zove film.

J. JOVANOVIĆ: Ja mogu da se opkladam sa tobom da će film da izumre, ako budemo živi, za jedno dvadeset godina. Napravila se jedna velika greška u našem poznavanju istorije filma, mi smatramo da je istorija filma nastala sa braćom Lumier. Nije tačno. Pre toga je bilo nekoliko vekova faze optičkih igračka, sa perforiranim crtežima koji su se povlačili, jednostavno, jedini je problem bio, težnja je bila napraviti vizuelnu sliku, pokretnu sliku. Ja sam svojevremeno redigovao jednu Petrićevu knjigu i iščitavao je strašno dobro, i nema razloga da se ne ukine hemijsko-fizička reakcija na svetlo.

D. BLAŽEVIĆ: Unikatna slika je istorijski anahronizam par excellence. Ti govoriš istorijski, u istorijskim dimenzijama. Ali ja mislim da ima još dobrih nekoliko vekova, ako operu uvodimo koja je isto istorijski anahrona potpuno, pa se revitalizira, pojavi se ne znam ko, pa napravi opet od opere nekog vraga... Ja moram da kažem, meni je od svega što sam ovde videla Faktor bio stvar koja me potpuno zadovoljila, sa svojim minimalizmom, maksimalnim, najviše od svega. Uz svo moje pripadništvo videu, sticajem okolnosti, to je...

M. MILOŠEVIĆ: Sve to što si ti pričao Joco je apsolutno tačno zbog sledećeg. Komunikacija među ljudima je ono što je osnova svega, i da bi ta komunikacija bila što savršenija ljudi prave što savršenije aparate za komuniciranje itd. I komunikacija putem filma je opterećena tehničkim greškama i ostalim glupostima. Digitalna komunika-

cija je takva koja omogućava komunikaciju bez greške, sve se pretvara u binarni sistem, u ima signala, nema signala. I kada ima signala, ma koliko on bio loš, uvek ga ima i uvek se on digitalno sredi da ga ima. Zbog toga sve umetnosti, a mislim na film prvenstveno, ne mogu da se digitalizuju sem putem videa. A šta će onda film kad je video već po sebi medij koji može da se digitalizuje, može da se razdvoji linija na tačke, itd.

J. JOVANOVIĆ: Jedna je stvar koliko postoji nekakve umetnosti, ja mrzim reć umetnosti. Ja samo podsećam na jednu stvar koju je Hegel napisao još početkom prošlog veka. Govoreći o umetnosti on kaže da umetnost nije više polje na kome istina doživljava svoju egzistenciju. Masovna kultura, tehnologija kao estetika, apsolutno potvrđuje Hegela. I nije slučajno što se običan čovek više vezuje za medije, nego za umetnost. A to što postoji opera, što postoji neko slikarstvo, to u nekrofilskim civilizacijama, Kalajčić je to dobro pisao, čim umetničko delo ide u muzej, ta civilizacija je na samrti. I mi moramo da priznamo da mediji, u smislu tehnologija jednako estetika, žive. A to što određena društva ne finansiraju francusku operu, nego finansiraju moskovsku operu... oni su praktično mrtvi. To je za mene alternativna svest, u odnosu na klasičnu kulturu koja se stalno vezuje za umetnost koja je mrtva. Ako je Hegel autoritet, a mislim da je autoritet, mislim na one njegove tri knjižice iz estetike, maksimalne što se može reći...

Dalji tok razgovora nije zabeležen na megnetofonsku traku.

ČUDESNI EKRAN

Dominique Belloir
april 1987.

Razvoj video-stvaralaštva je otpočeo u S.A.D.-u, a potom se ono raširilo po Evropi, zajedno sa mitovima 70-tih: gerilom, "love & peace-om", pop-muzikom, putovanjem u Indiju i narkomanskom kulturom.

Tu smešu različitih stavova neusmerene agresije i oslobađanja, nalazimo u prvim sekvencama video-umetnosti, gde psihodelični efekti neobuzdanog elektronskog feedback-a preplavljaju TV-ekrane, sada konačno oslobođene formalnih stereotipa koji su do tada bili primenjivani u zvaničnim programima.

Video-umetnici, pioniri na tom polju, otkrili su potpunu euforiju za beskonačno prostranstvo novih uzoraka, pošto su potisnuli, jedan za drugim, formalne i tehnološke zapreke koje su postojale od početka televizije, bilo pedantnim zahvatima hirurga ili žestinom ikonoklasta.

Američke trake, koje su se prvi put pojavile u Francuskoj 1974. godine, bile su nabijene nevidjenim energijama, koje su se u većini slučajeva mogle pripisati veoma jakim simbiozama između slike i muzike. Ako izuzmemo nekoliko programa koji nisu prevazišli "psihodelični" stadij, gde izgleda kao da video-tehnologija služi kao gotovo halucinogeni medij, ipak, večna sekvenci je već pokazala jaku disciplinovanost u tretmanu ritma i boja /naročito: Vassulke, Etra, Vander Beek, itd./ Čak i kada bi "efekti" ostajali ograničeni i šakaljivi /koloriziranje-superimpozicija-keying/, sve je bilo isprobano u tom zlatnom periodu istorije videa.

Teško je a da se ne oseti izvesna nostalgija za tom erom, kada je sloboda istraživanja

bila "in", kada je video služio kao izlaz za psihološke zalete, kada su ljudi "svirali" video-sintisajzer kao muzički instrument u traganju za halucinantnom vizijom stvarnosti. Prvi istraživači koji su se oslobodili okova televizije sigurno nisu zamišljali da će se petnaest godina kasnije, novi i mnogo podmukliji restriktivni kriteriji pojaviti i doneti sa sobom cenzuru, ili šta je još gore, auto-cenzuru, medju stvaraoce elektronske slike. Danas je video-stvaralaštvo postalo profesija koja obuhvata veoma složene strukture, i dalje veoma slabo definisana i na pola puta između televizije i muzeja, što je rezultat prožimanja sa svim drugim umetničkim formama /slikarstvo, moda, fotografija, literatura, pozorište, igra, itd./. Video-stvaraoci koji su postali profesionalci preuzimaju sve veće obaveze, za koje se nude specifikacije i različiti formati. Posledično, to dovodi do nastanka novih vrsta dokumentaraca, video-kataloga i klipova, čiji je celokupni izgled u osnovi okrepljen novim grafičkim tehnikama.

Medjutim, paralelno sa razvojem te produkcije kratkog "primenjenog videa", javlja se sve manje i manje originalnog stvaralaštva nezavisnih video-autora, tj. radova čiju dužinu trajanja određuje sam autor i koji su napravljeni prema vlastitoj subjektivnosti autora.

U vreme frenetičnog "zapping-a" /brzo menjanje kanala, programa.../ kod kuće, kada su video-ekrani koji se gledaju između dve kompozicije metro-vozova postali uobičajeni, slobodna kreacija je postala retkost... .. ako možda izuzmemo putne reportaže napravljene laganim 8 mm kamerama. Video-stvaraoci

su svi suviše često pod uticajem ili ograničenja koja je postavila televizija /napraviti nešto koncentrisano-nešto kratko-da ne prelazi jedan minut/, ili prolaznih maštarija koje je nametnula mreža /koja iako neusiljena ipak vrši uticaj na stvaralaštvo/ "programera" ili kritičara koji s mukom dotiču ideje bilo koje specifične teme, i koji putuju sa programima iz jednog grada u drugi i

razvijaju kriterije selekcije, koji su veoma bezkorisni za umetnost koja se razvija i čija se oruđa i teme razvijaju svakog dana.

Iz: "CREATION VIDEO EN FRANCE",
Intermedia, Paris, 1987.

Prevod sa engleskog: Danijela
Purešević

Složeni i slojeviti, i po sadržini i po formi, Dutch Moves integrišu putem Scratchy podobne montaže, strategija prisvajanja i metonimije - različite narativne strukture. Tom integracijom u suštini stereotipnih formi - uključujući špijunski film, minimalistički film, film o umetnosti i tako dalje, iskazuje sa Martinsov smisao za invenciju i prikladnost njegovog korišćenja videa.

Kopija i njen odnos prema originalu motiv je koji se stalno iznova javlja. Martinis ne dozvoljava da išta ostane utvrđeno kako se svaki znak ili odeljak zapliće u vlastitu vizantijsku artificijelnost. Gledalac se postavlja unutar tejsa, i kao antagonist i kao protagonist, putem poistovećivanja sa (muškim) likom umetnika u komadu (nemoguće idealizovanim oblikom nemog i pasivnog) i sa muškim likom u odelu, dvosmislenih proporcija (nadzornik/programer/gledalac?). Tačna uloga ovog drugog lika složena je i nerazgovetna - da li je on kontrolor ili gledalac? Da li se ova persona koristi kao formalna domisljica za interesiranje raznovrsne gradje ili ima središnji značaj za tumačenje?

Fusnota

Holbeinova slika Ambasadori obrazuje srednji vizualno sredstvo u tejsu, ono koje ga, izgleda, i prožima i nadahnjuje. Ova slika se stalno iznova javlja u različitim vidovima - kao rekonstrukcija u obliku "žive slike", delimično animirana replika, i kao slikarsko delo vidjeno u muzeju. Ambasadori prikazuju dvojicu diplomata licem okrenutih posmatraču, iza njih je sto pokriven predmetima koji nagoveštavaju simbolično ispoljavanje moći u sedamnaestom veku. U donjem delu prednjeg plana nalazi se ono što izgleda kao apstraktna slika što lebdí iznad plohe slike, a kad se posmatra iz pravog ugla, razrešuje se u anamorfnu sliku

ljudske lobanje. Značenje ove fusnote uz ostatak slike prilično je jasno, i Dutch Moves se mogu, u celini, sagledati kao dodatak Holbeinovom političkom iskazu, koji proširuje pitanje kako bi se pozabavio ulogom umetnika (Holbein/Martinis/idealizovani umetnik) u odnosu na ovaj projekat. Mada Martinis istražuje implikacije ovog zagonetnog političkog iskaza, upotrebljena izražajna sredstva takodje distanciraju gledaoca od teme, ponavljajući na ovoj ravni estetiku distance što prožima ovo delo. Katkad se čini da je ovaj rad parodija-velike umetnosti, političkih mahinacija, načina na koji se jedna stvar sa raznih tački gledanja može sagledati kao veoma različita.

Holandska simbolika

Umetnik stiže na amsterdamski aerodrom i (možda slučajno, možda namerno) snimi na video tajni sastanak dvojice agenata neke tajne službe. Shvativši da je njihova kamuflaža propala, oni odlaze, i potom slede njihovi pokušaji da otkriju i osujete umetnikove name-re. U medjvremenu, umetnik-koji snima video tejp koristeći fizičke mahinacije takvih holandskih simbola kao što su vetrenjače i most na kanal-stupa u vezu sa ženom - kustosom muzeja; njihovo udvaranje sledi stereotipni model kakav se nalazi u holivudskom ljubavnom filmu. Ovim naracijama suprotstavljena je kostimirana rekonstrukcija Ambasadora, dvojice diplomata koji koriste priliku da raspravljaju o odnosu umetnosti i politike, predstavljanja i moći.

Slojevitost ovih naracija odražava prirodu Martinisovih tematskih preokupacija; mnogostrukost namera diplomata; pluralističke podtekstove ovog i ostalih vidova diskursa, te je metafora za stvaralački proces.

Prividna nevinost

Strategije prisvajanja proširuju ovu tendenciju i tako dovode u pitanje pojmove identiteta i stvarnog. Koji je pogled na svet ispravan ili stvarniji? Može li se stvarno, ili jedan pristup stvarnom, izjednačiti s predstavama o znanju, i time moći, ili je predstava o povlaičkom gledištu s prednošću lažna, pošto su svi položaji jednaki - čime se dekonstruišu znanje/moć?

U početku bi moglo izgledati da Martinis nagoveštava kako političko ima prednost nad umetničkim, jer umetnik na kraju biva eliminisan. Medjutim, može se uočiti da je, kroz prividno ojačavanje takvog stereotipnog shvatanja umetnosti i politike, na delu kritika, ako ne i ikonoklastični napad. Martinis, uzdržavanjem od definitivnih iskaza, nagoveštava alternative; suva, hladna i sudova lišena priroda Dutch Moves otežava da se umetnik čvrsto postavi u odnosu na polje preokupacija kojima se delo bavi.

Vizantijska svojstva razgovora diplomata suprotstavljena su prividnoj nevinosti umetnika-nevinosti koja ima mešovite posledice. Mogu li umetnici, sagledavajući sebe kao veće žrtve, tvrditi da zauzimaju visok moralni položaj? Da li je nevinost luksuz, obmana, kada čovek takodje priznaje i koristi moć proizvođača predstava i njen implicitan odnos spram drugih vidova moći? Položaj umetnika se tako može sagledati ili kao dekadentan ili kao dvoličan, dok političke mahinacije diplomate izgledaju osvežavajuće, zbog samosvesti, te stoga, ako ne stvarnije, bar manje protivrečne i obmanjujuće. Medjutim, ako je umetnik izgubio istorijski visok moralni položaj (možda je to gubitak modernizma), on je još uvek u boljem položaju, delimično zbog svoje društvene prednosti, da problematizuje vlastiti prostor, dinamiku vlastite konstitucije, dok diplomati ostaju nesvesni uproščavanja koja koriste.

Uvodna scena Dutch Moves prikazuje beznačajnu krađu bicikla, nju posmatra čovek u poslovnom odelu, koji, nagoveštava se, poseduje sposobnost da pomera vlade i eliminiše one što mu se ispreče. Tu se možda delimično rasvetljava Martinisov stav, jer se dovodi u pitanje priroda zločina, njegova vrednost. Uloga i status umetnika i moćnika mogu se sagledati kao ekvivalentne, njihove postupke motivise ista namera, a razlikuju se samo po stepenu posledičnih grananja. Argument da nevinost ne dopušta pokvarenost uklonjen je kao takav, ali i dalje ostaje pred problemom da li se zločin sastoji u nameri ili njenom proizvodu?

Moralna dilema

Jedan diplomat veli drugome: Može li politički čin imati estetičku vrednost, ili vrednost u kategorijama lepote? Tu se mogu uočiti dva nagoveštaja. Prvo, umetnik je danas možda suočen sa svojom društvenom suvišnošću ili prestrojavanjem jer su one vrednosti, za koje se verovalo da su od središnjeg značaja za umetnički proces, prisvojile druge sile. Drugo, ovaj iskaz kao da poništava predstave o razlici između umetničkih i neumetničkih vrednosnih sistema. Jedna neposredna mogućnost što se ovde pojavljuje jeste da bi se to moglo sagledati kao argument za opravdavanje pojma jedne umetnosti u službi političkih strančarskih namera, ili ideologije (kao propagande ili disidentstva) ili čak ideje o terorizmu kao obliku umetnosti performansa.

Pošto u Dutch Moves nema dodatne dokazne gradje koja bi potkrepljivala prvo ili drugo, ili ma koje treće tumačenje, moramo smatrati da se Martinis opet uzdržava da izrazi svoj stav (te tako, na neki način, kazuje čemu daje prednost), kao i u pogledu tolikih drugih aspekata ovog tejsa, predočavajući nam informaciju i moguća tumačenja, ali ulažući najveću brigu da ne dozvoli da terazije prevagnu na ma koju odredjenu stranu, pozivajući gledaoca da se nasladjuje pro-

blematikom te situacije. Da li je to izvrđavanje problema ili jedan posebno utančan stav, koji dopušta širinu vidjenja neometenu dijalektičkim objašnjavanjem, proizvod objektivnog oka?

Da li Martinis želi da dovede do krajnosti pojam smrti autora, gubitka odlučnog oka, time postavljajući gledaoca u tako otvoren i problematičan prostor, da je on, poput umetnika, izolovan u kutu moralnog nedelanja i neodlučnosti? Ili Martinis želi da odrazi ono što sagledava kao moralnu dilemu naše kulture (i istočne i zapadne)?

Dvojica diplomata, čiji dijalog ni za trenutak ne nagoveštava usvajanje ma kojeg određenog gledišta, žiža su ove dinamike. Oni verovanje ili veru, izvesnost i odluku sagle-

davaju kao ispoljavanje slabosti-pad u subjektivno koji čovek sebi ne može dozvoliti. Da li unutar ovog okvira koji se bavi pojmovima objektivnosti i subjektivnosti, ideja vrednosti postaje suvišna, a celishodnost postaje pravilo?

I sledstveno, da li je objektivnost uopšte realistička opcija, ideal nemogućih razmera? Martinis otvara teritoriju čije su granice nerazgovetne, a suočeni sa takvim nerazrešenim i možda nerazrešivim problemima, navedeni smo da dovedemo u pitanje i gledaočevo i umetnikovo razrešenje.

Mediamatic, European Media-Art Magazine

S engleskog: Branko Vučićević

DVA RAZGOVORA

Ivan Martinac

Mirko Krstičević

Dva razgovora izmedju Ivana Martinca i Mirka Krstičevića u povodu Krstičevićevog angažiranja kao skladatelja glazbe za kratkometražni eksperimentalni film "Izgnanstvo" i to: prije podne u montažnoj sobi "Marjan filma" i poslije podne u Krstičevićovom stanu u Zoranićevoj 8 u Splitu, 10.kolovoza 1981.

MARTINAC:

Vidiš, sve te sekvence vuku naprijed prateći ritam filma, a vidi se koji je ritam filma. Nafta je sporije od vatre, vatra od motocikliste, a u sobi treba stati.

KRSTIČEVIĆ:

Motor uleti u sobu, je.1?

M:Ne, nećemo stati kad motor uleti u sobu nego poslije broda što pluta u noći, tu treba stati, razumiješ, i krenuti u nešto stoto.

K: San i java?

M: Na neki način to jest san i java, ali zapravo to su vatra i snijeg, toplo i hladno.

K:Mislim, u čemu je bit?

M:Bit filma? Pa ja ne dijelim to na san i javu. Ja mislim, kada ona već sjedi u postelji da na odredjeni način još uvijek sanja, To su dvije strane iste medalje.

K:Možda.

M:Ja se zamišljam u tvojoj koži.Nije jednostavno napisati ovu muziku.Ona treba srasti sa filmom. Svaka mala sekvenca ima svoju prirodu. Ja ću ti pokušati reći o čemu se radi iako je prava vrijednost filma, a to važi i za poeziju, što neke nivoe ni autor ne može odgonetnuti...U jednoj mojoj knjizi postoji pjesma koja se zove "Sat pod morem".Već sam naslov je čudnovat, a u njoj postoji i jedan stih koji mi ni danas nije jasan. Taj stih glasi:"Smrt nije toliko složena koliko smo mi zaboravljivi".

Meni su ga drugi objašnjavali,jedan svećenik, na primjer.Hoću ti reći

da je najljepše kad ni ti sam ne možeš do kraja razjasniti stvar...Sjecaš li se "Izlaska", jesi li upoče vidio "Izlazak",film prije ovoga?

K:Pa, vidio sam ga onako.

M:E, u "Izlasku" postoji jedan crveni plakat, u dnu hodnika, u jednom kadru. Ako ga vidiš vidiš,ako ga ne vidiš ne vidiš. Najvažnije je da te cijeli film nosi u jednom pravcu. Ipak, da je to tudji film mene bi interesiralo zašto onaj crveni telefon onoliko zvonit,zašto je Marilyn snimljena u crvenoj sepiji itd, svaki film ima jedan ukupni nivo i mnogo sitnijih nivoa, ali ovo sam ti htio reći..."Izlazak" je morao doći poslije"Mosta". "Most"ti sada neću pokazivati.To je bio film u kojem se ništa nije dogadjalo, osim što su ljudi stalno prelazili preko mosta, prema kameri, a i to je nešto.E taj njihov prijelaz preko mosta nije im donio neke rezultate, tim ljudima, oni naprosto idu preko mosta,u različitim vremenskim uvjetima, u različitim sezonama, i tako,vidi se da je to mehaničko kretanje, dobro, to je to. Poslije"Mosta" došao je "Izlazak",ja strašno držim do naslova, u kojemu se jedan čovjek, montažer, autor filma,penje praznim stepenicama do vrha zgrade, do montaže, u kojoj nešto radi itd., a na kraju filma kamera preko njega izlazi kroz prozor u pejzaž i poradi toga je takav naslov. Ona ne izlazi u otvoreni pejzaž već u kamenu zid s jednim malim prozorom ispod koga raste smokva a iza kojeg gori crvenkasto svjetlo, to je onaj prozor na Hrvojevoj kuli, dakle kamera izlazi iz sobe preko njegovih ramena i ulazi u onaj mali prozor, tamo.Ostaje tajna što je iza tog prozora, ali je fizička činjenica da je poslije toga kadra posveta Kubrickovoj "Odiseji". Ako se dobro gleda može se vidjeti da je svjetlo iza malog prozora identično svjetlu u unutrašnjosti kompjutera,

u "Odiseji". To je svjetlo posebne roza boje i to meni dobro stoji, to je zamutilo stvar.

Poslije toga sam mislio, što sad? Naslov "Izlaska" utjelovljuje jednu fizičku radnju, pokret kamere, konkretno, i promatrajući slijed naslova, etimološki, ja sam znao da poslije "Izlaska" moram snimiti "Izgnanstvo", jer je to korak dalje, ali nisam znao što bi trebalo stajati iza toga.

Za razliku od "Izlaska", "Izgnanstvo" je moralo personificirati i fizičko i duhovno otudjenje, i tako sam odlučio staviti ženu u prvi plan, a ja, do sada, nikad nisam imao ženu u prvom planu. Vrlina "Izgnanstva" je u njegovoj neobičnoj strukturi, u njemu ima čudnih situacija i sna i jave i požara broda i snijega i nekih čudnih prostora, u svakom slučaju doveo sam tu ženu, u "Izgnanstvu", u neke čudne odnose s elementima, ne s ljudima, pošto sve manje i manje držim do odnosa s ljudima, ali u kakvoj je ona vezi, stvarnoj vezi, s tim elementima, ne znam. U "Izgnanstvu" ne postoji određivanje u onom smislu što je autor htio reći, kad se završi "Izgnanstvo" ostaje samo čudo. I naravno, poslije ovoga moram snimiti "Uspomene" pošto mi se čini da čovjek kada dodje na rub izgnanstva redovito odlazi u prošlost, u uspomene. To je logično. Važno je da shvatiš taj kontekst... Prema tome, "Izlazak" je radjen mozgom, to je racionalan film. "Izgnanstvo" nije radjeno mozgom. Na ljudskoj biološkoj krivulji trenutak "Izgnanstva" jest trenutak velikih strasti. To je to. A "Uspomene" će biti čista emocija, kao i sve što je vezano za prošlost... Znači "Izlazak" je "ratio", "Izgnanstvo" strast, a "Uspomene" će biti emocija.

K: Postoji mišljenje da ljudi, koji često sanjaju vatru, pogotovo ako se prepuste tim snovima, obično skrenu.

M: Da skrenu?

K: Da, da polude. Jedan ruski naučnik se time bavio i došao je do tog zaključka.

M: To nisam znao, ali je vrlo interesantno.

K: To sam davno čitao, a sad sam se sjetio kad sam vidio film, razumiješ?

M: To je interesantno, to znači da vatra dobro podupire temu strasti, ali ovo treba imati na umu, ta osoba nije izišla opredeljena, iz filma. Vatra je naprosto ostala iza nje, snijeg je ispred nje, ali ona se u svim tim "okršajima" ne opredeljuje, ona jest u nekim filmskim, montažnim odnosima s tim elementima, ali tu, zapravo, nema pravih odnosa.

"Izlazak" je svršetak svih odnosa, poradi čega sam i izbacio posvetu sa špice "Izgnanstva". U početku sam ga mislio posvetiti "Stalkeru" Tarkovskog. "Izgnanstvo" je kumuliran problem, problem zatvoren u sebe.

K: Uvalio si mi jedan od svojih najfilmova.

M: E, i ovo ti moram pojasniti. Moj stav prema originalnoj muzici. Ja sam samo jedan put radio sa kompozitorom, u jednom narudžbinskom filmu, ali kao i da nisam. To se ne računa. Svi filmovi koje sam do sada radio bili su vezani za neko, ovakvo ili onakvo, muzičko nasljedje. U pojedinim trenucima tih filmova pojavile bi se neke, nazovimo ih tako, arhivske muzike. Nisam uopće osjećao potrebu za originalnom muzikom, jer su to bili filmovi takvog tipa, ti ne znaš moje ostale filmove, koji su u jednom dijelu svog organizma prihvaćali jednu muzičku temu. Medjutim "Izgnanstvo" je film takve strukture, s takvim neobičnim obrtima, da je potpuno jasno da se muzika mora pisati. "Izgnanstvo" nije film koji može koristiti arhiv.

U "Fokusu" sam, recimo, snimao smrt, mediteransku smrt na suncu i u jednom trenutku, u sredini filma, sam stavio "East Virginiju" od Joan Baez, ali to je točno na tom mjestu išlo, razumiješ, u "Izlasku" isto tako postoji mjesto za Francka, za Pendereckog, za Schumanna, a između toga nema muzike, devedeset posto filma je šum. S "Izgnanstvom" je drukčije. Poslije uvodnog šuma

kad krene muzika ona traje skroz i živi skupa s filmom. Očekujem s nestrpljenjem kako će to ispasti.

K: To znači da poslije onog šuma na početku više nema šumova.

M: Da, ako zanemarimo onih par šumova u sobi, koje film često mehanički traži, ono kad ona pali i gasi svjetlo. To je nebitno. Znaš, kad tamo ne bih imao ono "klik", rekli bi mi, a što je, gdje ti je "klik"? To je šporedno. Tijekom cijelog filma nema nikakva šuma. Ništa.

K: Ništa?

M: Ništa. Ni zeru. Niti jedan kadar ne proizvodi šum. Režiseri obično stave tu i tamo nekakav šumić, nekakav val, valić, neki kurac, tek tako, ali ovdje bi svaki šum prizemljio film, a ovaj film kad krene krene. Nemoj pasti u nesvjest.

K: Ne boj se. Još malo. Dakle, sve se bazira na muzici. Muzika vodi. Trebao bi staviti na špicu: tekst i muzika Mirko Krstičević.

M: Dobro ti je to, ha, ha, tekst i muzika. Dobro ti je to.

K: Zegnuto je to znaš. Kad bih imao filharmonijski orkestar bilo bi lakše.

M: Ma jebeš broj izvodjača.

K: Ali, i to spada u izražajna sredstva.

M: Je, to je točno, ali ni ja nisam imao kran, a volio bih da sam imao kran, ono kad brod gori.

K: Ma ja ću pisati, ali što će na kraju ispasti to ne znam.

M: To se nikad ne zna, ali ovo sam ti htio reći. Kad bi ti sada napisao neku muziku, koja je, recimo, neadekvatna, onda ga jebi. Kad bi film išao u jednom pravcu, a muzika u drugom onda ga jebi, onda se film ne bi mogao gledati. U "Izlasku" neke tri drukčije muzike ne bi upropastile film, razumiješ, da je umjesto Francka bio netko drugi, to ne bi upropastilo film.

K: Ma znam, ovdje je muzika i film jedno tijelo. Nego, onaj prvi dio me vuče na elektronski, na irealni zvuk, a to je teško postići s malo instrumenata.

M: Zar ne možeš skupiti više ljudi?

K: A, čuj, to puno košta. Naći ću dvojicu, trojicu instrumentalista pa ću pokušati nasnimavati.

M: Ja sam razmišljao na onim finim mjestima, kao na onom "Englezu" o instrumentima kao što je flauta.

K: Naći ću jednog klarinetistu, a onda ću nasnimati četiri klarineta i četiri flaute.

M: Imaš li onu spravu o kojoj si pričao?

K: Ima jedan momak. Na njoj flauta zvuči bolje nego prava. To ti je da padneš u nesvjest.

M: Vidiš, na ovom kamenu imaš dovoljno vremena da muzika ode u ništa.

K: I ovdje počinje...

M: Ovdje je samo nekakva naznaka, a prava tema je malo kasnije.

K: Ovdje su sad oni šumovi, pali se svjetlo.

M: Nekoliko šumova. Vidiš, ovdje je zeleno piće. U "Izlasku" je bilo žuto. Čaša je ista.

K: Ja imam sposobnost zapažanja, uvijek primjetim takve stvari, ali tek moja ženska, to je nešto nemoguće.

M: S Munitićem, na projekciji "Izlaska" bila je i njegova žena, pametna ženska. Ta mi je projekcija bila prava satisfakcija. Naime, Svemir mi je rekao da je u Beogradu, na festivalu ljudima bila smiješna posveta "Odiseji", jer da je to prevelik naslov, i tako, a ja sam ovdje, na projekciji pitao Zoricu, Munitićevu ženu, onako iz vica, na polovici filma, što misliš kojemu filmu je posvećen "Izlazak", a ona je rekla: "Valjda, Odiseji u Svemiru", a nije ni znala. To je ta sposobnost zapažanja, eto, više ti ne mogu pomoći. Za ovo će ti trebati vremena.

K: Ja nemam vremena. Ja uopće nemam vremena.

M: Ma čuješ, ne bi trebalo upropastiti film zbog brzine.

K: Ma nije stvar u tome.

M: Stvar je u trenutku, e, taj tre-

nutak ti može doći sutra, a može ne doći ni za mjesec dana.

K:E.

K:Meni je žao što sam malo znao o ovom filmu za vrijeme snimanja.

M:Šta, čini ti se da si prekasno ušao?

K:Nisam prekasno, ali ipak.

M:Ma i ja sam do prije tri dana ulazio u njega. Kad sam ja vidio materijal, onda u kinu "Balkan", bio si i ti, mislio sam sve baciti u pizdu materinu. Onda u šestom mjesecu sam se razbolio i zbog ovog filma. Bio sam u velikoj panici. Ovaj film se dugo kotio.

On nije zamišljen ovako kako sada izgleda, a ovako izgleda, dobro.

Nekad davno, prije dvije godine, to su trebala biti dva filma. Jedan o sobi, ženi i snijegu, a drugi o brodu koji gori. Prvi se trebao zvati "Ne osjećam se dobro", a drugi "Brodovi pristaju". To su bile parafraze na dva velika filma dvojice velikih filmskih autora, Mihovila Pansinija i Tomislava Gotovca. Tomislav Gotovac ima film "Osjećam se dobro", a Pansini film "Brodovi ne pristaju". Ja sam želio snimiti homagge, ali s obratnim ugođajem. Recimo u "Brodovi ne pristaju", jedan čovjek, s otoka, gleda brodove koji prolaze, a on je sam, i on misli da je to tragedija. Ja sam u mojem filmu htio reći da nije tragedija u tome, uostalom, tko jebe njega i otok, tragedija je što i brod mora stići u svoju posljednju luku, mora ići u kurac. U tom trenutku raspisao se republički natječaj i ja sam se mislio opredjeliti za jedan od ta dva scenarija, ali propozicije su zahtjevale minimalnu dužinu od 12 minuta, i tada sam spojio oba scenarija u jedan, nisam mogao preskočiti natječaj, naravno. Film sam nazvao "Izgnanstvo", ali sam namjeravao ostaviti podnaslove prema ranijim naslovima. Medjutim, kod prekućavanja scenarija za RSIZ, shvatio sam da bi to pravilo zbrku članovima komisije, pa sam izbacio podnaslove. Nisam mogao biti siguran da su oni čuli za Gotovca i Pansinija, premda su to najistaknutiji reda-

telja hrvatskog amaterskog filma, a u slučaju da nisu čuli s tim bih zajeobao samog sebe, jer tada ne bi bila jasna veza između mog scenarija i njihovih filmova. Izbacio sam, dakle, podnaslove, da mi ne bi rekli, što ovaj hoće, koji kurac, i tako ostale su tri sekvence pod naslovom "Izgnanstvo", samo što prva sekvenca nije bila zamišljena kao paljenje broda, već kao rezanje. Naime, remorker je trebao uvući brod u rezalište i tada bi na njega navalile sprave za rezanje, čuli bi se jezivi šumovi, nekakvo čekičanje, o paljenju nisam ni razmišljao pošto se to vrlo rijetko radi, zagadjuje okolinu, razumiješ.

A onda, kad je scenarij već bio odobren, dodje meni Pipu Dvornik, on je bio organizator, i govori meni Pipu: "Sissy" je na Barbarincu i oni je imaju namjeru zapaliti, a ja govorim Pipu: jebeš rezanje vis-a-vis paljenja i tako sam snimio paljenje. Bio sam bolestan, četrdeset fibre, mislio sam da tu ekipa snimi bez mene, ali malo su odugovlačili s paljenjem, pa sam ipak ustao iz kreveta, zamotao se dekom, a onda sam za vrijeme snimanja toliko poludio da sam sam snimao sa tridesetpeticom, s obale, jer su Pivac i Tino sa šesnaesticama bili na brodu. Kad nisam onda umro neću više ni umirijeti.

K:Ha, ha, ha.

M:Tako sam snimio paljenje i sobu, a već sam imao snimljen snijeg. Tu sam imao mnogo sreće, godinu dana prije pao je snijeg u Splitu, i ja sam ga snimio misleći već tada na neki film poput ovoga. Uopće, na filmu, uza sve znanje, moraš imati i mnogo sreće.

Dakle, na projekciji materijala vidio sam i požar i sobu i snijeg, ali još mi to sve skupa nije leglo i govorim ja Svemiru, za vrijeme projekcije, jebi ga Svemire, ovo su tri tijela, ovo nije film. Imao sam snimljen materijal u ožujku ili travnju, ne sjećam se, a u lipnju sam se opet razbolio, bio sam u velikoj panici, i tada, u postelji, sjetio sam se rješenja, sjetio sam se "kvake" i tada je bilo lako. Poslije toga film se

sam radio, sam sebe je napravio. Sada ti ulaziš u njega, e, sad sve ovo što sam pričao bacimo "ča", treba vidjeti što je on sada.

K:Sve se u životu mora razjasniti do kraja.

M:Pa to i ja kažem. Pazi, potpuno je očigledno da "Izgnanstvo" nije film o tome kako gori neki brod, niti o tome kako pada neki snijeg na neki grad, a nije to ni film o tome kako neka žena leži u nekoj postelji. To sigurno nije.

Vidiš, onaj čovjek u "Izlasku" je filmski autor. Kako god okreneš on je filmski autor, bez obzira što se tu mogu pronaći još neke metafore. Ali ova žena u "Izgnanstvu", ona nije ništa posebno.

K:Ma to nije bitno, uopće. Ona je živo biće i ništa drugo.

M:Ipak, ona je žena.

K:Misliš da na tome treba insistirati.

M:Mislim. Ja sam od samog početka osjećao da u ovom filmu mora biti žena i zamolio sam Iskru, jer ja uvijek snimam s poznatim osobama, s osobama iz mog života, i ona je pristala, i ona u ovom filmu dobro stoji, ali nije to važno. Važno je to da ja na tom mjestu ne mogu zamisliti muškarca.

K:Sada ga ni ja ne mogu zamisliti.

M:Molim te, da objasnim.

K:Ne mogu, ne mogu.

M:Nije zgorega govoriti o tome. Kad se pojavi prvi krupni plan i tebi i meni on legne kao maslo, ta ženska glava.

K:A zašto je to tako?

M:A da je tamo neka muška glava?

K:Ubio bih se.

M:Piitao bi se, što ovaj čovjek ovdje radi?

K:Stvarno, vidiš, kako je to. Nisam razmišljao o tome, a sad mi je jasno. Ne stoji.

M:E, ne stoji.

K:Stvarno, nikako.

M:Potpuno je jasno da isto mislimo, ali zašto je tomu tako. Pazi, sad

ću ti reći, taj brod koji gori, na onaj način kako gori, to je, mislim, jedna snažna, muška tema.

-K:Da, da.

M:I, pazi, kad bi ti sad na to...

K:Na to muško lice ne stoji.

M:Ispalo bi pederasto.

K:Je, imaš pravo, to je ono što tijelo odmah osjeti, a mozak tek kasnije zaključiti.

M:Ženi to dobro stoji na licu, to kako brod gori, a i onaj "Englez" nikako ne može ići na muškarca, morala bi biti neka ženska figura umjesto njega, ali pazi, poslije toga, u filmu, se nalazi snijeg, i kad bi na muško lice, došla ta ženska figura i snijeg, sve bi ispalo nekako meko, cijeli film bi bio bezvezan.

K:Vidiš ti kako je to, a misliš, glava je glava.

M:I još nešto. Kad se pojavi "Englez" on sa sobom donese još jednu snažnu, mušku temu. Kad bi se umjesto njega pojavila neka Vermeerova ženska figura na živo muško lice, obrnimo za trenutak stvar, onda bi cijeli film pao u intenzitetu. Taj tip bi bio neka plaćipizda, svi bi rekli, poslije svih onih ludosti i one vatre koju sanja, sad ga još i ova žena muči. Ne bi išlo.

K:Baš s onom ženom u postelji film je dobio neku posebnu čvrstinu.

M:E, i kada dodje "Englez" pojavljuje se još jedna čvrsta tema, jedna strašno snažna i visoka tema. Ne znam kakav je to čudni sticaj okolnosti. Vidiš, ja sam 15 dana birao portret koji ću snimiti. Ima mnogo lijepih muških portreta u historiji slikarstva. Na kraju sam, napokon, došao do te slike koja se zove "čovjek sa sivim očima", ali je u svijetu poznata kao "čovjek sa zelenim očima", a zovu je i "Englez". Izgleda, da je bio neki Englez, stvarno. E, tad kad sam izabrao Tizianovog "Engleza", tad sam stavio i ono zeleno piće na noćni ormarić, znajući da će to biti veza između "Engleza" i žene. Ona gleda u njega, ali ne postoji izravan povrat pogleda. Njegov kontakt ide preko čaše i preko onog nagorjelog kamena. To su super fineše.

K: U svakom slučaju to nikako nisi mogao drugačije zamisliti. Barem sada tako izgleda.

M: "Englez" je neka strašno čudna kost. Ja mislim da će ljudi popizditi kad vide one njegove vodnjikave zelene oči spojene s kristačnom čašom, onaj njegov krupni plan. Očito je da on dobro stoji u prostoru sobe, ali to je nad-kontekst filma, to je nekako na boku teme izgnanstva.

K: To je, izgleda, specifično, žensko izgnanstvo.

M: Da, žene mogu sanjati snažne stvari, ali se, zapravo nalaze u prizemnom prostoru, kao što je ona soba. To je neobična, pomalo tajanstvena soba. Kakav je to prostor? Vidiš, ja ne mogu zamisliti drukčiju sobu od ove koja je u filmu. Nekakva klasična soba u klasičnom stanju ne ide nikako. Meni su strašno dragi ovakvi razgovori u kojima čovjek izvlači sve iz sebe, bez ostatka. Vidiš, u "Izlasku" onaj tip radi na mansardi, na tavanu, s kamerom se u "Izlasku" nije moglo izaći kroz podrumski prozor, to ti je jasno. Isto tako ova žena nije mogla biti na mansardi, nisam znao točno što radim, ali sad vidim da sam je naprosto morao smjestiti u podrum.

K: Vidiš kako ti je to, an.

M: Možda se baš poradi toga podruma iskristaliziralo ono posebno, uvjetno rečeno, žensko izgnanstvo. Žene redovito prave krupne compromise. One su otuđene od samog rođenja. Je li to sociološki fenomen ili biološki, ne znam, ali, eto, gledam te žene, ono što bi A.B. Šimić rekao: TE ŽENE, i vidim kako su u sebi rascijepljene, to je taj film, razumiješ. Muško izgnanstvo, koje sam često u filmovima obradivao, to je nemogućnost ostvarenja, u životu, shvaćaš, to je ono: želio bih napraviti ovaj stol, ali, jebi ga, nemam alata ili država je kontra mene, to su te muške nepravilike, ali kod žena to nije to. Žena je od samog početka otuđena, sve je to kod nje na nekom fi-

zičkom prizemnom nivou. Čini se da je žensko izgnanstvo ona vrsta, koja pripada podrumskim nivoima, koja pripada onom podrumu iz filma, onoj jazbini. Bilo kako bilo, izgleda da sam u filmu morao imati žensko lice i podrumsku sobu.

K: To je ta reakcija tijela. Jebeš mozak i srce. Tijelo je jedini pravi pokazatelj svega.

M: Da, ja sam u početku mislio...

K: To sad uopće nije važno. Svatko će u filmu naći ono što njemu odgovara.

M: Ma znam, mene ne mori odnos između autora i gledaoca. Mene mori proces nastajanja umjetničkog dijela.

K: Ti misliš da je sve ovo slučajno?

M: Ma ne mislim, ja znam da slučaj ne postoji, ali mene interesira kako uopće nastaje umjetničko djelo.

To je, naravno, neobjašnjivo. Ja se bavim malo i teorijom, pazi. Raditi ovako film kako ga ja radim, to je isto kao i raditi muziku. Ja sam uvijek mislio da se muzika i film spajaju. To je moja ideja o vremenskim umjetnostima, još iz 1960. koja je sad popularna, ali onda su svi govorili da je film prostorna umjetnost. Ali film ne može biti prostorna umjetnost, pošto se prostor u filmu može uništiti. Film je vremenska umjetnost, kao i muzika, to je sigurno. Nego, postoje li u muzici muške i ženske teme?

K: A, čuj, zavisi od ...

M: Ako to postoji, ja bih volio da ti napišeš za ovaj film nekoliko ženskih tema.

K: Ženske teme? Možeš ti pričati o bilo kakvoj temi, o temi drva, ptice, i tako. Je li to postoji ili ne, nemam pojma, ali da će muzika biti drukčija, poslije ovog razgovora, bit će.

To je, također, jedan od detalja koji utječe na komponiranje. Mis-

lim da smo rekli sve. A motorciklista?

M: Motociklista je njezina želja. On se fizički nalazi toliko bližu "Englezu", da je potpuno jasno da su i on i "Englez" njezine želje. Motociklista i "Englez" su iz iste priče, a snijeg, vatra i soba iz druge, ali to ne znači da su oni spojeni muzikom. Gledano muzički "Englez" mora biti spojen sa snijegom, pošto i "Englez" i snijeg spadaju u završnu sekvencu.

K: A, reci mi, ono na početku, dokle ide onaj šum čamca?

M. Ono, tttttttt...

K: Da.

M. Taj šum ide do njezinog lica, a tada se prekida, ljudi se prekrcavaju iz čamca na ljestve, čuje se ono neobično klopanje, pa koračanje po palubi, sve do špice, do "Izgnanstva".

Prepisano sa kasete, 24.12.1981.

Ivan Martinac
Mirko Krstičević

KUĆA NA PIJESKU
/Ispravka o celovitosti/

"KUĆA NA PIJESKU", pribeleške autora Ivana Martinca, zbog obima publikacije ALTERNATIVE FILM-VIDEO '86, nisu objavljene u celosti, što greškom nije bilo naglašeno. Od ukupno 32 stranice, objavljene su strane: od 1-5, 10-13 i 25-26.

elektronske slike bb i hh

Dunja Blažević

Breda Beban i Hrvoje Horvatić pojavljuju se na jugoslovenskoj video sceni pre otprilike godinu dana. Njihov prvi zajednički rad "Meta" (u vlastitoj produkciji) je gotovo umetničko delo i u smislu estetske i poetske artikulacije, i u načinu izvedbe. Dvršenost i profesionalnost rada, nastalog u kućnoj radionici, retkost su ne samo za naše prilike. Šta stoji iza te činjenice? Da li rad u dvoje već formiranih umetnika? Šta je pritom čija uloga, ili "posao" u procesu rada. Šta je ko doneo kao prethodno iskustvo? Slična praksa nam je poznata - Marina/ULAY, Nuša i Srečo Dragan, Sanja Iveković/ Dalibor Martinis, Boris Miljković/Branimir Dimitrijević. Medjutim, specifičnost umetničkog tandema B.B./H.H. je u tome što potiču iz različitih oblasti i što njihovom radu prethodi period upoznavanja i traženja zajedničkog umetničkog prostora. Kad je on nadjen, na razini ideja ili mišljenja, put do sredstva postaje put oslobađanja od profesije slikar/reditelj. Ranija iskustva su ulog u zajednički projekat.

B.B. počinje sa novom slikom. Da bi ovladala prostorom, slikama koje više nisu predstave već simboli, gradi ambijente. Njen prostor postaje prirodna scena za njen performans. Kada prostor postaje mesto događanja, javlja se nova dimenzija rada - vreme. Jasnoću i preciznost prizora B.B. ne želi prepustati proizvoljnom pogledu posmatrača. Radnju je moguće kontrolisati samo određivanjem fokusa, ugla, dužine trajanja. Ona se mora razložiti na sekvence. Problem prevazilazi dosadašnje iskustvo, treba oblikovati novu sliku, u kojoj će biti sublimirani i prostor određen simbolima i radnja određena vremenom.

H.H. prelazi na izgled inverzan put. Kao školovani reditelj može da se opredeljuje između filma i televizije. Radeći i u jednom i u drugom mediju biva svestan žanrovskih ograničenja. Režija postaje "koračanje pored, a ne hod u suštinu stvari" (H.H.). Da bi došao do sebe, da bi našao sopstvenu sliku, da bi počeo da gradi svoju poetsku celinu, potrebna je drugačija, nova naracija. Počinje proces minimalizacije, redukcije. Odbacuje sve suvišno, od klasičnog scenarija, do trika, video miksete, nepotrebnog reza. Oblikuje vlastiti poetski prostor suptilnim svetlom i preciznom kamerom.

Tu za oboje počinje video, ne samo kao najpogodniji instrument za rad, već i kao sredstvo koje omogućuje punu kreativnu slobodu. Najvažnije pitanje je prethodno apsolvirano - šta i kako raditi u novom mediju.

U sva četiri do danas uradjena rada prepoznaje se isti tematski okvir, estetske odrednice i duhovni izvor. Osnovna inspiracija je srednjevekovna, vizantijska umetnost, nastala na našem tlu, koja je za B.B. i H.H. jedino autentično umetničko nasleđe. To je osnovna diferencija specifična u odnosu na opšta referentna mesta u retro-postupku današnjih evropskih umetnika. Odnos prema tradiciji posredovan je znakom, simbolom, ritualom, koji s jedne strane upućuju na uzore i nasleđe, a s druge, predstavljaju današnje čitanje, razumevanje i tumačenje problema slika-ikona, prostor-svetlo, duhovno-transcendentalno, vremensko-vanvremensko, muško-žensko, lepo-dobro. Osnovni sadržaj ili substrat radova je ljubav, kao temeljna duhovna kategorija, čiji su polovi princip ženskog i princip muškog.

Prevodjenje ovih mentalnih u elektronske slike, vrši se pre-

oblikovanjem fizičkog u spiritualni prostor, čiju arhitekturu čine Bredine slike, a atmosferu svetlo i zvuk. To je okvir ljubavne igre s onu stranu čulnog, u kojoj su akteri umetnica i po potrebi muški partner. Zajednički imenitelj svih radova je rediteljski postupak. Dužina kadra određena je trajanjem radnje - pokreta aktera ili kamere. Insetiranjem filmskih sekvenci, po strukturi drugačijih od elektronske slike suprotstavljaju se realno, čulno-irealnom, spiritualnom i vanvremenskom.

Neka vrsta izuzetka je rad

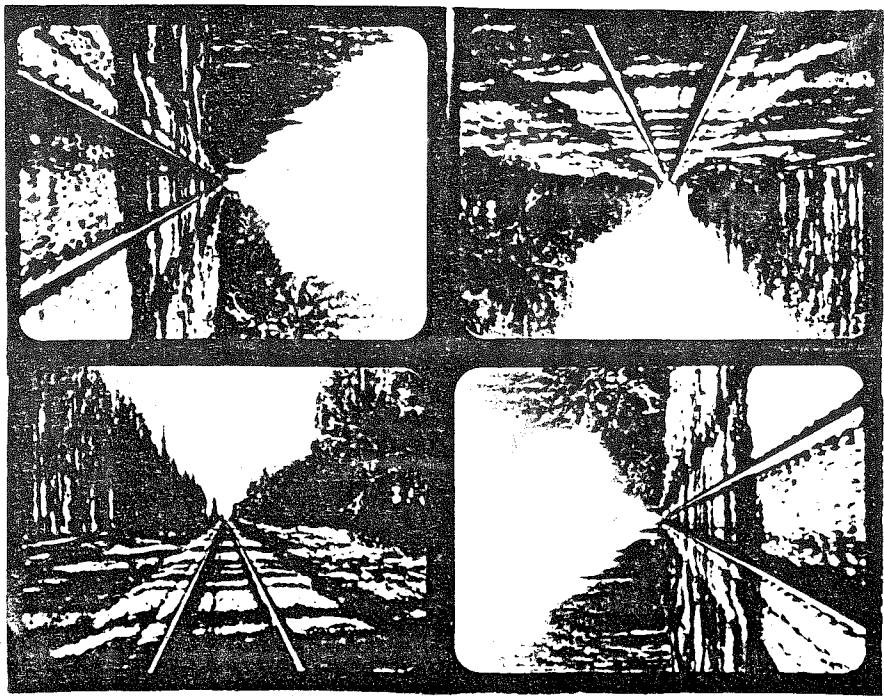
koji na prvi pogled podseća na performanse iz 70-tih godina, zabeležene na video traci. I praznina prostora i statični kadrovi, i umetnica kao centar zbivanja, i tišina sobe koju povremeno prekida njen glas iz OFF-a "daj da budem dobra, daj da budem voljena", u svoje minimalnosti i čistoti predstavljaju pre svega omage i formalnu vezu sa umetnošću prethodnog perioda. Bitna razlika je ne samo u sadržaju, već i u tome što ovde video predstavlja sredstvo za dokumen-

47
tiranje akcije/performance već je finalni umetnički rad.

I na kraju, gde je mesto B.B. i H.H. u kontekstu savremene video prakse? Obzirom na specifičnost karaktera rada, ravnopravnu ulogu autora (nje ispred, njega iza kamere), približnu u krajnje uslovno odrednicu može da bude ono što danas zovemo video teatro ili video performansom. Medjutim, ono što smatram važnijim od klasifikacija, jeste razlog i motiv umetničkog bavljenja videom, a to je činjenica da on još uvek ne poznaje jezičke granice i barijere, da mu je osnovno svojstvo autorski izraz i autentična umetnička poetika, da se oslobodio neposredne veze i zavisnosti od drugih umetnosti, da razvija specifičnu naraciju baziranu na vizuelnom mišljenju, za razliku od literarnog na filmu. Ova nova situacija zahteva složenije i profesionalnije uslove i tehnologiju. Televizija ne bi trebalo da propusti istorijsku šansu da učestvuje u procesu stvaranja nove umetnosti. Ova izložba to sasvim jasno potvrđuje. * februar 1987.

PiRâMidas

Ivan Ladislav Galeta



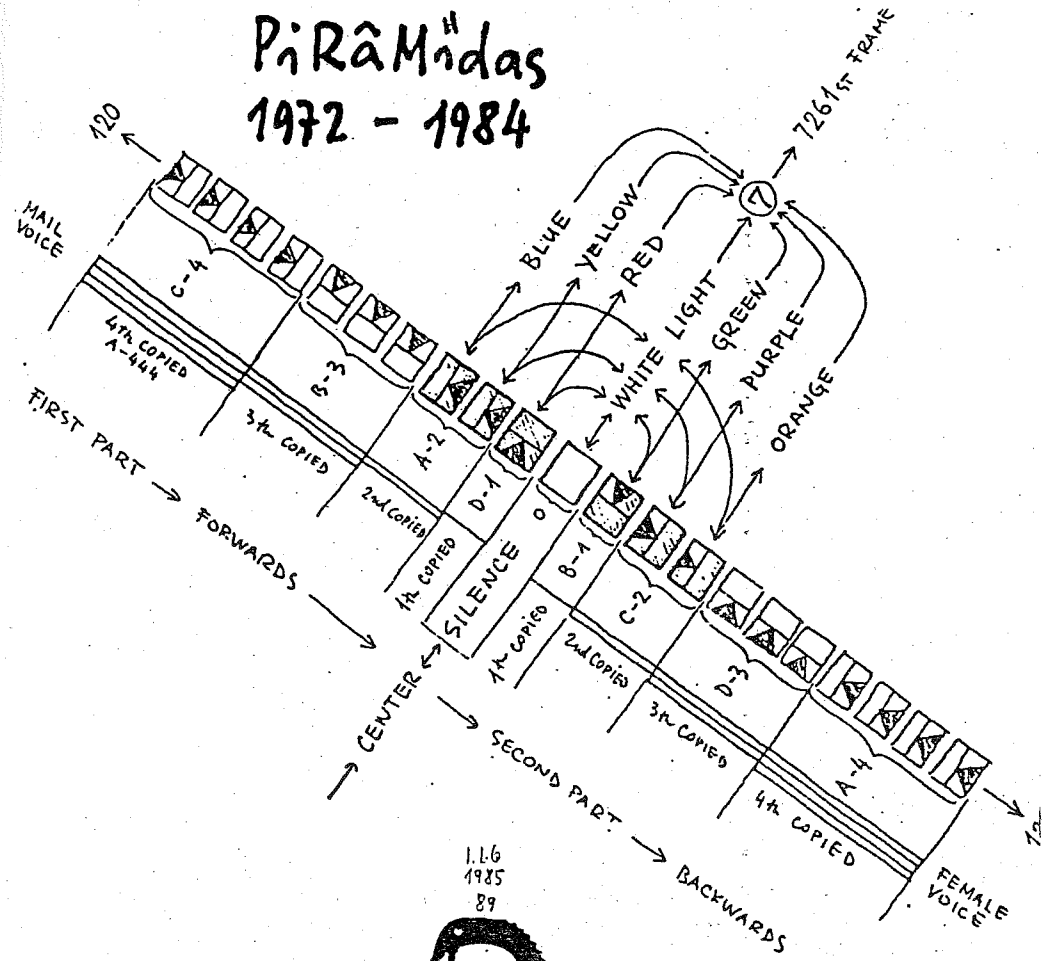
D

C

A

B

PiRâMidas 1972 - 1984



1.16
1985
89

1. Film "PiR&Midas 1972-1984" snimljen je u Mađarskoj 20. ožujka - a ne travnja, kako piše na filmu - 1984. godine, između 11 sati i 34 minute i 11 sati i 39 minuta u produkciji "Balázs Béla Studio" iz Budimpešte.
2. Film je posvećen STARIM CIVILIZACIJAMA,
3. Realizacija filma pripremana je 12 godina.
4. U pripremi je korištena literatura koja sadrži preko 120 naslova, kao i drugi umjetnički i znanstveni radovi raznih autora.
5. Prethodno, definitivno razrađena ideja o filmu, neposredno je - bez naknadnog doradivanja, recimo, pomoću montažnog stola - prenesena na celuloidnu vrpču.
6. Film je potpuno simetričan s dva karakterno različita središta. Jedno je prostorno zamišljena iluzorna os perspektivne točke, oko koje se odvija iluzorna spiralna rotacija kamere - SREDISTE koje je vezano za PROSTOR, a drugo je sredina filmske vrpce koja se nalazi točno u 7261. filmskom "kvadratu" - SREDISTE koje je vezano za VRIJEME.
7. Zvuk filma je izvorni MUŠKI i ŽENSKI glas, a "ABSOLUTNA" sredina, koja je izdvojena sa sedam boja duginog spektra, mu je neozvučena u trajanju od 1/24 sekunde.
8. Osnova filma izvedena je JEDNIM jedinim neprekinutim kontinuiranim snimkom, koji sadrži 14521 filmsku sličicu sa 4 osnovne pozicije kamere u 60 ciklusa.
9. KRAJ filma ujedno je i njegov POČETAK.

1.6
13.02.
1985.

1. "PiR&Midas 1972-1984" was filmed in Hungary on 20th March - not April, as it says on the film - 1984, between 11:34:00 and 11:39:00 a.m. and was produced by "Balázs Béla Studio" from Budapest.
2. The film is dedicated to the OLD CIVILIZATIONS.
3. The preparations for the film lasted for 12 years.
4. A bibliography of more than 120 items and art works and scientific texts by different authors were used in the preparation.
5. The idea of the film, worked out in detail in advance, was directly transferred on to the celluloid tape - with no additional interventions, such as cutting, being necessary.
6. The film is completely symmetrical, with two distinct centres. One of them is an illusory axis of the perspective point imagined in space, around which the camera makes a spiral rotation - this is the CENTRE with respect to SPACE; the other is the middle of the film tape, in the 7,261st frame of the film - this is the CENTRE with respect to TIME.
7. The sound Track is a MALE and FEMALE voice, while the "ABSOLUTE" middle, which is emphasized with the SEVEN prismatic colours, 1/24 of a second of silence.
8. The film was made with ONE single uninterrupted continuing shot, having 14,521 frames, with 4 basic positions of the camera in 60 cycles.
9. The END of the film is at the same time its BEGINNING.

1.6
1985.

eksperimentalni film 80-tih u sr Nemačkoj

Heiko Daxl

NAPOMENE U VEZI SA SELEKCIJOM ZA ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1987.

Proizvodnja eksperimentalnog filma u SR Nemačkoj je zadnjih godina doživela neverovatni i brzi uspon. Mali i pregledni krug stvaralaca, kakav je bio do pre jedne decenije (Nekes, Clève, Emigholz, Hein, Wyborny, Dore O.) sve se više proširivao i sada skoro iz svih gradova Nemačke stižu produkcije mladih, od skora nepoznatih autora.

Ovaj noviji procvat eksperimentalnog filma, koji nažalost u Nemačkoj ignoriše još uvek većina festivala, bioskopa i distributera u biti ima tri razloga: Prvi bi bio nezadovoljstvo filmskih stvaralaca standardizovanim jezikom slike konvencionalnih produkcija igranog filma i perpetuiranjem klišeja. Drugi razlog je porast interesovanja za umetnost i film, na nemačkim fakultetima, kao npr. Berlin, Bremen, Frankfurt/Offenbach, Braunschweig, Hamburg i Köln, Düsseldorf. I konačno treći, postavljanje kulturnih modela za unapredjenje filma pojedinih saveznih pokrajina, kao što su Hessen, Hamburg, ili Nordrihn-Westfalen. Trenutno se ne može zabeležiti nikakav pretenciozni trend niti neka stroga linija, osim onog "Anything goes" postmoderne mnogostrukosti. Stilistička širina filmova doseže preko eksperimentalnih igranih filmova, nove oblike dokumentacije sve do renesanse apstrakcije i animiranog filma.

Na pitanje, šta je eksperimentalni film ili šta ga čini verovatno nikada neće biti zadovoljavajućeg odgovora. Naravno zbog toga što zadnjih godina pored klasičnih formata 35 mm, 16 mm i 8 mm dolazi do proširenog razumevanja te uključivanja i videa, instalacija, kompjutera i multimedijalnog performansa.

Forme, saopštavanje sadržaja, tehnička sredstva i pojavnici nivoi sve se više pretvaraju u eksperimentalni medijski rad, pri čemu u prednjem planu ne stoji strogo ograničenije na noseći materijal, već traženje mesta preseka između medija i društva.

Ovde nema čvrste linije, kao u strukturalnom filmu sedamdesetih godina, već su hibridi, mešovite forme, koji se više ne obaziru na ograničenja dokumentacije, igranog filma i animacije. Kombinuju se poznate forme sa novim sadržajem i poznati sadržaji sa novim formama. "Raditi filmove je po malo kao kuvanje", tako je to rekao David Larcher, shodno tome odbacuju se svi recepti za stvaranje filma, ali se zato začini mešaju, oduzimaju i sve se sastavlja na nov način, kao na primer u filmovima Klaus-a Telscher-a.

Posebno je film na super osmici na početku osamdesetih godina doneo osveženje u ukočeni formalizam kasnih sedamdesetih godina. Kamera, rez i ton korišćeni su bez ikakvog poštovanja, protivno svim pravilima umetnosti. Nastali su brzi, kolažni filmovi; svi iz svog vremena i u njemu. Primer za ovo su filmovi pokreta "Punk" i "New Wave", filmovi Knut-a Hoffmeister-a, Ika Schier-a ili Michael-a Bryntrup-a, koji je kasnije snimio dvoiplo satni monumetalni film na 8 mm o životu Isusa Krista i protiv kojeg su se oštro borili predstavnici nemačke crkve.

Za današnji eksperimentalni filmski rad bitno je reagovanje na društvena zbivanja, političke procese kao i lična životna situacija stvaralaca.

Logična je posledica što se sada pojavljuju i žene, koje često sopstvene refleksije određuju za po-

lazne pozicije i time postavljaju relevantna društvena pitanja, tematizira se na primer odnos između muškarca i žene kao i konfrontacija sa ukorenjenim psihološkim oblicima. Sa tim u vezi su važni filmovi Noll-Brinkmann, Hermine Huntgeburch, Maya-Lene Rettig, Barbara Kusenberg, Ika Lauchstädt ili Claudia Schilliger.

Odvraćanje od dugogodina vladajućeg purističkog, minimalnog filma predstavlja tendencija oprobavanja sa novim oblicima pripovedanja. Otudjene, izlomljene, lične priče - a pri tome nema oslanjanja na featur film, dokazuju okretanje ka direktnoj, radikalnoj i autentičnoj naraciji, na primer u zadnjim filmovima starih-strukturalista Birgit i Wilhelm Hein ili ironični, duhoviti autobiografski prikaz Uli-a Versums-a.

Istraživanje starih "home-movies" ili "found-footage" određuju kvazi arheološko uronjavanje u "ego" u filmovima Christiane Heuwinkel, Matthias-a Müller-a i Thomas-a Freundner-a. Oštro, grubo Thomas Mank pokušava studije svoje ličnosti, dok Franz John uz pomoć fotokopir-aparata bakteriološkom postprodukcijom izvodi nove univerzuje materijala.

Kreativni rad sa video kamerom doveo je mnoge mlade umetnike do područja eksperimentalnog filma. Rukujući novim medijumom kao igračkom, otkrili su do tada nepoznate oblasti istorije filma i od citata slike su konstruisali nove medijalne stvarnosti.

Proširenjem pojma eksperimentalni film, filmski stvaralac postaje, kao što je već nagovešteno u Expanded Cinema medijski umetnik, koji koristi skoro sve tehnike, skulpturalne elemente, kao kod instalacija ili otvora zatvorene forme u Live Action. Pri tome se mogu kombinovati aspekti filma, videa, pozorišta, rok-muzike ili poezije, kao što to na primer čine "Anarchistische Gummizelle", "Notorsche Reflexe" ili Birger Bustorff. Intencija filmskog stvaralca time nije orijentisana

na finalitet dela, već na intenziviranje iskaza u doživljaju sa publikom, na šta se direktno može uticati.

Upravo i aktuelni preokret na područjima moderne industrije zabave: digitalni film, digitalni video, kompjuterska animacija i simulacija scena, predstavlja izazov stvaralacima koji se treba shvatiti ozbiljno.

Jer posebno istaknute promene ekonomske i socijalne društvene strukture u vremenu tehničkog razvoja medija informacija i komunikacija, zahtevaju umetničku razradu i određene stanovišta pred pozadinom medijske i društveno kritičke refleksije. Društvu, koje sve više komunicira preko telekomunikacija a život doživljava vizuelno, apstraktno, stalo je do toga da se novo orudje vizualizacije ne prepusti višim industrijama, već da se ispituju mogućnosti i granice. Samo će na taj način ubuduće biti formalnih, estetskih i sadržajnih inovacija u okviru vizuelnih medija, a time i nastavak istorije eksperimentalnog filma. Primer je "Knowledge, Morality and Destiny" Smart Cursor Prod.

Medjunarodna radionica eksperimentalnog filma se u dosadašnjoj sedmogodišnjoj istoriji uvek smatrala forumom, ali ne ograničenom samo na nove forme i sadržaje, već je to forum, kako je to formulisao Moholy-Nagy, koji je radio na stvaranju vremena savremenim sredstvima.

Pri tome nije bitna prezentacija remek-dela, nego kontinuirana diskusija između stvaralaca i publike, saznajni Feed-Back, i konačno mesto presecanja između medija i društva.

3.10.1987.

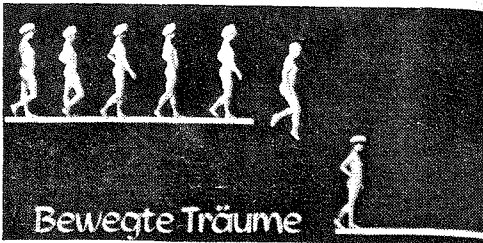
Prevod:
Petrović Snežana

DAS WAHRE WESEN EINER FRAU
/Pravo biće žene/

autor: CLAUDIA SCHILLINGER
muzika: "Poslednji tango"
glumci: ANJA TELSCHER, ROLAND
MAYER, BARBARA THIEL
16 mm, color, 13'

"Muškarac može doživeti sto,
dvesta godina, ali nikada neće
spoznati pravo biće žene. Mi-
slim, da sam u stanju da shva-
tim univerzum, ali nisam u
stanju da pronadjem istinu o
tebi. Ko si bila?" /Marlon
Brando "Poslednji tango"/.

C.Schillinger je rođena 1959.
u Ithringen-u. Od 1981. fakul-
tet za umetnost i muziku
Bremen, odsek za film.



BEWEGTE TRÄUME
/Pokrenuti snovi/

autori: BARBARA KUSENBERG &
CINDY GATES
muzika: ANDREA IRSLINGER
glumci: REINHARD KAHN, INA
SEIFERT, CHRISTEL BURMEIER
produkcija: BARBARA KUSENBERG
16 mm, color, 10'30''

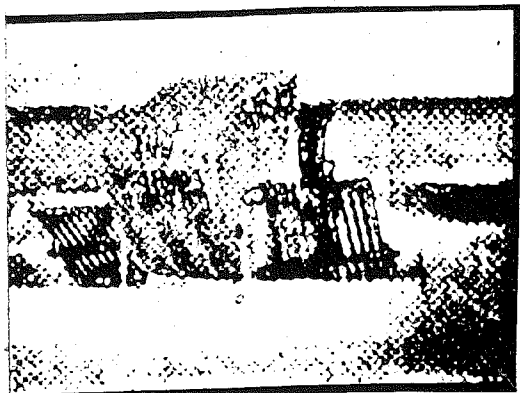
Obezglavljena statua razmišlja,
da je već dovoljno dugo staja-
la i da i ona želi nešto da
doživi, ne znajući tačno šta.
Njene različite ličnosti se
odvajaju od nje i kreću u
različitim pravcima.

Barbara Kusenberg, rođena
1955., reditelj, Hamburg.
Cindy Gates, rođena 1948. u
S.A.D., reditelj.

NACHSOMMER
/Pozno leto/

autor: KLAUS TELSCHER
muzika: M.BAILEY, JUDY GARLAND
produkcija: CINEMA DEL SOLE
16 mm, c/b, 35'

"... Kada je izašla napolje
na peščani breg, duvao joj je
u lice sveži, morski vetar.
Preko bleđo-plavog neba plovi-
li su oblaci i na moru su se
podizali talasi bez pene, veli-
ki i sivo-zeleni, snažno, tiho
disanje, na domak obale posta-
jali bi živilji i bela pena bi
lelujala. To disanje mora je
Doralice podsećalo na nešto,
šta je to bilo? Pa da, na Han-
sa, na njegove grudi, koje su
se tamo u sobi upravo snažno
spuštale i podizale. Krenula
je duž obale, vetar joj je po-
dizao suknju, gurao je, to je
jasno osećala, udarao bi je čas
od pozadi, čas od napred, pa



STRAND GUT!
/Olpine!/
autor: THOMAS FREUDNER
kamera: SPIRANDELLI, FREUDNER
produkcija: T.FREUDNER
35 mm, color, 9'

Sunce, pesak i šarene slike.
Prvi film iz fotokopir mašine:
kamera traži i nalazi. /Pro-
izvedeno sredstvima za unapre-
djenje filma u Hamburg-u/.

T.Freudner, rođen 1961. u
Düllmen-u. Godine 1980., matu-
ra. Od 1982. studije na fakul-
tetu za likovne umetnosti, Ham-
burg.

bočno, i to je bila slatka,
osvežavajuća igra, sigurno je
tako talasima, njihala se u
hodu: bilo je kao da pluta, sa-
da je jači vetar mrsio kosu.
Doralice je poskočila, izustila
je veseli, mali krik. Sada ću
se razbiti o obalu, sada ću se
razbiti mislila je. Iznad nje
odgovorio je piskav glas, veli-
ki beli galeb visio je iznad
vođe, udarao je krilima, plivao
je tamo, mala bela tačka na
zeleno-sivoj svili".
Iz "Talasi", Eduard-a von Key-
serling-a.

Čarobno od Torsten-a Alisch-a
Kako je nešto tako potrebno: da
se neko za 35 minuta povuče od
normiranih televizijskih stan-
darda i da gledaocu ili otvori
oči ili da ga ostavi iritiranog.
Život na obali u južnoj Francu-
skoj i jedan dan u ligeštulu,
Klaus Telscher oživljava iluzi-
je i istovremeno je usmeren na
uništenje tih iluzija. Smedji
ton filmskog materijala nosi u
sebi nešto nostalglično, lepota
prošlog prodiere u filmske slike.
Judy Garland peva "Lover come
back to me" i "Somewhere over
the Rainbow". Film "POZNO LETO"
ne nameće osećanja, već ih oslo-
badja. Te slike odzvanjaju kao
muzika a oči i uši se čude,
kada u dijalogu nema tona.
Telscher prikazuje film kao

EPILOG
/Epilog/

režija: CHRISTIANE HEUWINKEL,
MATTHIAS MÜLLER



film, kao materijal za iluzi-
je. On pokazuje, kako nešto
funkcioniše. Kako filmovi
funkcion-išu. Ne tako što on
poučava, već kroz prikazivanje,
igranje sa slikama i tonovima.
Pozno leto odbija direktno
učešće, stvara distancu. Radoz-
nali voajeri biće razočarani.
Odlomci iz porno-filmova pre-
pliću se u trenutcima ekstaze
sa opekotinama. U trenutku spa-
ljivanja filmska traka tj.
slika, postaje vidna kao slika.
Radi se o tome da ponovo pri-
dobijemo naša čula, da vidimo
više, čujemo više, osećamo vi-
še. Inovatorski jezik slike, a
ne genijalni oblici izražavanja
kojima se treba diviti....

muzika: DIRK SCHÄFER
kamera: HEUWINKEL/MÜLLER
uz pomoć: RRENIA CHTOWNA,
UMUR KAYADELEN, PADELUUN, i dr.
produkcija: ALTE KINDER
8 mm, color, 16'

"Arheologija pomoću kamere".
"Ono što je kod velikana filma:
Syberberg, Godard, Wenders i
drugih, uvek prisutno, a deli-
mično se nalazi u centru, - kod
formata 35 mm to je često više
jezički nego filmski izraženo,
a to je da postavlja pitanja o
istini slike i mogućnosti pri-
čanja priča, što je kod ekspe-
rimentalnog filma Super 8 dato
od samog početka. To ide tako
daleko, da se karakter materi-
jala svesno koristi filmski.

Tako su Christiane Heuwinkel i Matthias Müller u svom prilogu zajedničkom projektu

"Plan. Igra", svesno igrali na proces razlaganja filmskog materijala i grubost kao estetski princip.

"I 'Epilog' je film o nastajanju filma, ali u najkonkretnijem smislu: pokazuje rad sa materijalom /.../ Boje: crvena i crna. Radnja: rudimentarna. /Bettina Markmeyer "Bielefelder Stadtblatt", 23.04.1987./ "Vizija za mogući filmski jezik". /Ursela Mohn, "Hamburger Morgenpost", 09.06.1987./

Christina Heuwinkel i Matthias Müller, rođeni 1961. Zajednički filmski rad od 1980. /"Naporno ali lepo"/. Učešće na raznim internim festivalima i tur-programima. Članovi "Filmhaus Bielefeld" i "London Filmmakers Co-op", saradnici na Super 8, inicijativa "Alte Kinder".



TRYPTICHON STUDIE FÜR SELBSTBILD
/Triptih studija za autoportret/
autor: THOMAS MANK
16 mm, c/b, 10'30''

Prva slika: Glava I&II, druga slika: telo u prirodi, telo u pokretu, treća slika: Telo I&II.

Thomas Mank, rođjen 1961. Nastanjen u Frankfurtu. Prošle godine prvi put u Osnabrück-u sa "Hochhaus" /"Visoka kuća"/.

FASZINIERENDES PUPPENHAUS
/Fascinantna kuća lutaka/

autor: ULI VERSUM
glumci: HERMOINE MATSCHUKA, DEREGANA, ADES ZABEL, ULI VERSUM
35 mm, color, 15'

Majčina deca žive u kući lutaka.

Uli Versum, rođjen 1960, studije HBK Braunschweig. Živi u Berlinu.

HAB ICH GESEHEN
/Video sam/

autor: SCHMELZ DAHIN
8 mm, color, 15'

THE GREAT STAGECOACH ROBBERY
/Velika pljačka kočije/
autori: HEIKO DAXL i dr.
8 mm, color, 11'
/1980/81./

Divlji Zapad, odsjaj tvog vremena sija još od naših dana. Tvoja beskrajna prerija, nastanjena nebrotjenim dugorogim govedima. Tvoji desperadosi, neumoljivi u sedlu i baru, koji su mogli jedino preživeti ako su brže pucali od ruke zakona. Tvoji, na rečima škrti šerifi, koji u 12 sati u podne bulje u užareno sunce, a da im se na licu ne vidi, da li im srce ispunjava strah ili hrabrost. Prošlo, ah prošlo.

GILDA & ANDREW

autor: ILKA LAUCHSTÄDT
režija, kamera: ILKA LAUCHSTÄDT
rez: ILKA LAUCHSTÄDT, COSIMA SANTORO
muzika: LEO REUTER
glumci: KLAUS NIERHOFF, MARI-ANNE LOHMANN
produkcija: ILKA LAUCHSTÄDT - DFFB
U-matic, color, 7'

Gilda je, gde je inače Andrew. Ona misli sa sobom. Andrew je negde drugde. Negde na kraju sveta on traži... i gubi. Dosta slobodna asocijacija prema komadu Gertrude Stein "IDA".

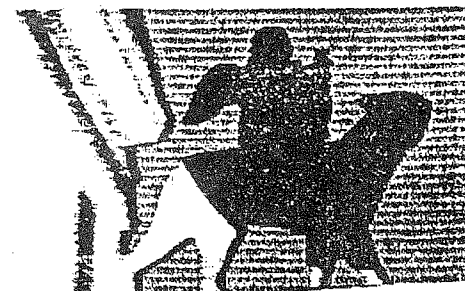
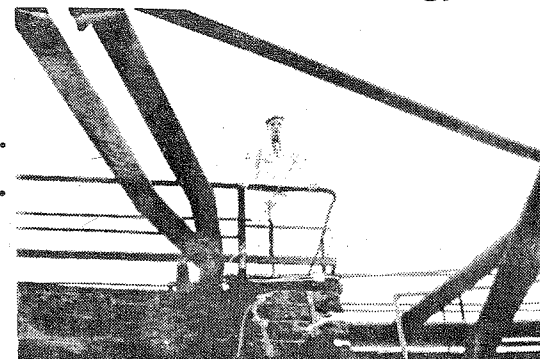
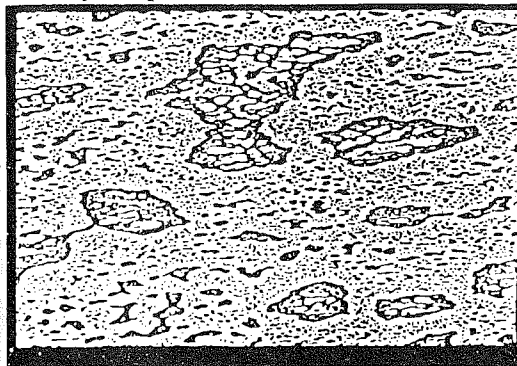
"Gilda & Andrew" predstavlja igru o ljubavi, projekcijama i znakovima. Dodirne tačke se javljaju samo na imaginarnom nivou reza.

Ilka Lauchstädt studira od 1985. na nemačkoj akademiji za film i TV u Berlin-u. Godine 1977-85. razni filmovi na Super 8 mm. Jedan od osnivača radionice Radionice eksperimentalnog filma - Osnabrück. Studije medijskih nauka; radila kao asistent režije u pozorištu. "Gilda & Andrew" je njen prvi video-rad.

INSTANT COPIER ANIMATION

autor: FRANZ JOHN
U-matic, c/b, 5'

Pravac u umetnosti poznat kao Copy-art, u S.A.D. i Kanadi je naišao na veliki broj pristalica. Franz John je u Evropi tom mediju dao svoju definiciju. Drugačije u odnosu na svoje kolege, umetnik za svoje efekte ne koristi nikakve kolaže, ni ti surealistične igre reči. Mnogo više koristi striktnu i disciplinovanu estetiku u potrazi za primarnom strukturom. Tema koja mu se stalno vraća je deo jednostavne PVC-izolacije, čija svojstva postaju očigledna tek kroz fotokopije. Nakon niza uvećanja do tada nevidljivi elementi poprimaju monumentalne proporcije. Ono što umetnik otkriva, rečeno njegovim rečima "svet arhetipskih formi, koje postoje jedino na osnovu fizikalnih zakona medijuma po sebi".



KNOWLEDGE, MORALITY AND DESTINY
/Znanje, moralnost i sudbina/

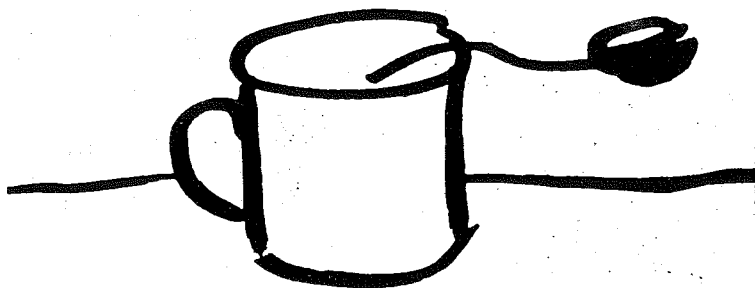
režija: SMART CURSOR PRODUCTION
elektronska muzika: ANDREAS MERZ

level location: KAJETAN FORSTNER
stored setup: ROLAND FORSTNER
sweep mode: HADMUTHE BERGMANN
produkcija: KAJETAN FORSTNER
U-matic, color, 0,30-6 min.
Uživaćete u zumiranju vašeg načina traženja.

DER MENSCH WIRD ABGESCHAFFT
/Čovek se uklanja/

autor: PETR VRANA
režija: PETR VRANA
montaža: FRIEDEMANN BAADER
muzika: GÜNTER WÜRFEL
kamera: KLAUS WELLER
glumci: ACHIM AMME
U-matic, boja, c/b, 2'30''

Jedan simpatični, nezaposleni čovek ima nešto protiv kompjutera, koji mu najverovatnije oduzima moguće posao. Petr Vrana, rođjen 1956. u Pragu /CSSR/. Studije slikarstva, animirani film



ZMIJA - HEIVIROON Nr.4

autor: VITO ORAZEM & HEIKO

DAXL

8 mm, color, 3'

Svaki odnos iziskuje ime, ako treba da ispolji postojanje. Obilan doručak ujutru i našljokavanje uveče obeležavaju granice gradje iz koje Heiviroon izvodi svoju fascinantnost. Stvari prikazane u Heiviroon-filmovima /do danas ih ima pet/ istrgnute su iz svog svakodnevnog ili potrošačkog konteksta pomoću dosade, nervoze, intoksikacije alkoholom, ili drugih zala. Minimum razmišljanja u pravo vreme i na pravom mestu naveo nas je da se latimo kamere.

Mi shvatamo da je Heiviroon projekat, da nema nikakav program, već se samo temelji na kontekstu jedenja i pijenja i tako ima izvesnu sličnost sa radnjama što se zbivaju tokom doručka ili večere. Filmovi napravljeni na ovaj način mogu se opravdano uporediti sa prašinom što se vremenom nakupi u uglovima i koja je postala fantom koji jeste, zahvaljujući izvesnoj prekomernoj budućnosti i oku koje ume

da vidi velike svetove što poživaju u malim stvarima. Ako porodični film želi da za beleži izvesna izuzetna zbivanja, stvari koje svojim preobražajem čine mala životna zadovoljstva, onda se, po analogiji, Heiviroon filmovi mogu opisati kao filmovi za nove porodice.

EXIT
/Izlaz/

autori, režija: HEIVIROON & HEIKO DAXL
kamera, rez, ton: HEIKO DAXL
produkcija: HEIVIROON & HEIKO DAXL
U-matic, color, 12'

"EXIT" je metafora za traganje za izlazima, rešenjima u hladnim, bezdušnim situacijama. Ambijenti u kojima se kamera kreće, pokazuju strogu strukturu, ali i tragove propadanja. Kod orijentacije u prostoru, otvaraju se izgledi kroz praznine u strukturi. Kraj filma otvara paranoidno ludilo, ali izlaz".

/Clarke Kent/
Heiviroon je Heiviroon.

ZEITTRANSGRAPHIE
/Transgrafija vremena/

1. ÖDIPALE GEOMETRIE
/Edipovska geometrija/
autor: THOMAS SCHUNKE
U-matic, color, 7'
2. 10 3/4 ZOLL
/10 3/4 cola/
autor: GEORG MAAS
U-matic, color, 4'
3. IRONLAND
autori: EGON BUNNE, LLUREX
U-matic, color, 6'



Llurex: "IRONLAND"

TRANSGRESIJA VREMENA

"Film nije vizualna umetnost, to je umetnost vremena. Na filmu ne posmatramo slike, doživljavamo događaje. U tehničkom smislu istorija videa je istorija njegovog nastajanja kao medija kinematografije, pri čemu ustupa sve veću kontrolu nad "vremenom pojedinačne slike".
Gene Youngblood

Thomas Schunke: "EDIPOVSKA GEOMETRIJA"

"Večiti rougao dete-majka-otac" treba znakom i slikom da se inscenira i dramatizuje... da bi se postigla brzo izmenjena montažna forma - a time i druga narativna struktura - celokupnom montažom treba da se upravlja programom, koji bi garantovao kombinovanje i zamenu svih delova međusobno... radi se o tome, da se na postojeći KATALOG SLIKA iz veoma konstruisanih scena /studio, "veštački" bojena dekoracija/ uz pomoć kompjuterskih programa VREMENSKI i sredstvima kompjuterske grafike i video tehnike, utiče i struktura NA SAMOJ SLICI.

Georg Maas: "10 3/4 cola"
Video muzika iz dokumentarnih slika i konkretnih zvukova. Ritam ove video muzike slika-ton -sinhron rez nastaje pretežno određenom brzinom smenom određenih slika i tonova, sa izuzetkom na dva mesta, gde se video muzički događaj odigrava u okvirima slike.

"To je jednostavno akcija, čiji se ishod ne može predvideti. Sasvim je dakle korisno, ako ste odlučili, da glasovi nastaju iz sebe, umesto da se koriste za izražavanje osećanja ili ideja o redu. Medju svim ovim akcijama, čiji se ishod ne može predvideti, smisla imaju one akcije, zasnovane na slučajnostima. Ali bitnije od komponovanja posredstvom slučaja je - kako mi se čini - komponovati na način, koji nije određen izvedbom. U tom slučaju se može direktno raditi, bez prethodnog koncepta. To naravno zahteva znatan preobražaj navika notiranja."

John Cage

Jezik slike zahteva čulni osećaj, da bi se prostor i vreme mogli doživeti. Velika slabost videa je nezadovoljavajući prikaz prostornosti. Jača strana međutim, leži u mogućoj izmeni svesti o vremenu; to se realizuje upotrebom odgovarajućih montažnih modela manuelno i korišćenjem softvera. Ako neki montažni model ne funkcioniše onako kako je reditelj to zamislio, menja se; informacije sa nove liste se memorišu na disketi i u svako doba se može ubaciti u kompjuter montaže. Materijal zvuka i slike se numeriče pomoću "timecode" i razlaže se u pojedine fragmente. Stvara se program brojeva. Sest rezova se ponavlja prema nadređenom principu. Konfrontiranjem varijanti ovog principa nastaje jezik znakova sličan dijalogu, ubacuju se narativni elementi i čine suprotni pol.

ISKUSTVO ALTERNATIVE

Jovan Jovanović

Da li je period od deset godina, koliko u Jugoslaviji postoji alternativni film (a nešto kasnije i video) kao proklamovana i samosvesna praksa "vizuelnog mišljenja", dovoljno dug da bi se uspostavile sve odrednice za definiciju ove vrste kinematografske i video prakse, ili je reč o fenomenu, koji samom svojom prirodom ne dozvoljava konačne definicije, koji je imanentno izvan polja konačnog zaključivanja, odnosno iskustvo u neprekidnom samoprevaziženju? Da li je alternativni film samo nastavak klasičnog avangardnog ili klasičnog eksperimentalnog filma ili tok koji bi mogao da se uvrsti u postmodernističko iskustvo koje predstavlja korenitu krizu zapadnoevropske umetnosti, jezika, svesti, a konačno i kulture, kako sa puno argumenata tvrdi Ihab Hasan, u svom već klasičnom delu "Raspadanje Orfeja" ("The Dismemberment of Orpheus" - Toward a Postmodern Literature)?

Nije li princip razaranja, u smislu radikalnog preispitivanja estetske i umetničke prakse, iz perspektive urbane i planetarne svesti, dominantan u alternativnom vizuelno-auditivnom iskustvu, što je kod nas pionirski želeo da ukazuje zagrebački GEFF, početkom i tokom 60-tih godina, a što je na širem, svetskom planu, između ostalih, pokušao da definiše i Amos Vogel u knjizi "Film kao subverzivna umetnost" ("Film as a Subversive Art")?

Ihab Hasan, u spomenutoj knjizi, predlaže izvesne shematske razlike između modernizma i postmodernizma koje mogu biti uputne za dalja razmatranja o prirodi alternativnog filma i videa. Tako, nasuprot Romantizmu i Simbolizmu modernizma stoje Patafizika i Dadaizam

postmodernizma. Nasuprot Formi (konjuktivnoj, zatvorenoj) i Cilju, stoji Igra, nasuprot Planu-Slučaj, nasuprot Hijerarhiji-Anarhija. I dalje, između ostalih, slede polariteti razgraničenja: Umeće/Logos-Iscrepnost/Tišina ("Estetika šutnje", kako bi rekla Susan Sontag); Umetnički predmet, Završen rad ima svoju suprotnost u Procesu/Izvodjenju, Predstavi, Dogadjaju, Učešću, a Stvaranje, sabiranje u Razaranju, rasipanju. Paradigmi je suprotstavljena Sintagma, Metafori-Metonimija, Tumačenju (Čitanju-Pogrešno tumačenje/Pogrešno čitanje (stav "protiv interpretacije", za šta se zalaže Susan Sontag u istoimenoj knjizi eseja), Naraciji-Antinaracija, Umetničkim pravilima-Idiolet (familiarni govor), Metafizici-Ironija, Determinaciji-Indeterminacija, a Transcendenciji-Imanenciji. Svaki od ovih pojmova može se i mora i dalje nijansirati, pa tako, na primer, za pojam indeterminacije Ihab Hasan piše: "Pod pojmom indeterminacija, ili bolje indeterminacije, podrazumevam složeni referent, čiji je bliže, odredjenju doprinosu složeni pojmovi kao što su: ambiguitet, diskontinuitet, heterodoksnost, pluralizam, bescilnost, pobuna, izopačenost, deformacija. Ova poslednja i sama sadrži oko dvanaest termina razaranja, koji su u upotrebi: dekreacija, dezintegracija, dekonstrukcija, disjunkcija, nestajanje, raspadanje, dedefinicija, demistifikacija, detalizaciona, delegitimacija, ne uzimajući u obzir više tehničke termine koji se odnose na retoriku ironije, raskid u tišinu. Kroz sve ovo provlači se snažna volja za razaračkim dejstvom na političko telo, erotsko telo, na individualni psihički život - na celokupno područje zapadnjačkog diskursa".

Sve postmodernističke kategorije koje predlaže Ihab Hasan mogu se

primeniti na alternativni film i video. Ali, zadržimo se samo na problemu interpretacije, odnosno na spomenutu sintagmu S. Sontag "protiv interpretacije". Jer, jedno od najosnovnijih elemenata pravog alternativnog dela je da ono ne pruža mogućnosti za tradicionalnu interpretaciju, već za privatnu čulnu doživljaj, koji se ne može "pokriti" racionalnim konvencionalnostima. S. Sontag je veoma odlučno odbacila praksu interpretacije umetničkog dela, "svesni akt mišljenja koji ilustruje neki kod, neko "pravilo" interpretacije. Jer "razumeti znači interpretirati. Interpretirati znači preformulisati predmet, u nameri da se pronadje ekvivalent.

Interpretacija nije (kao što mnogi ljudi pretpostavljaju) apsolutna vrednost, čim uma situiran u nekom bezvremenskom carstvu mogućnosti. "Kvalitet interpretacije umetničkih dela menja se tokom vremena. Da li danas interpretacija može biti poželjna i kakva je ona? S. Sontag odlučno odriče potrebu za postojanjem interpretacije kao savodnog razumevanja umetničkih dela. "Danas je projekat interpretacije mnogo reakcionarniji, usiljeniji. Kao što nečisti gasovi automobila i teške industrije zagadjuju urbanu atmosferu, izlivi interpretacije umetnosti truju danas naš senzibilitet. U kulturi čija je već klasična dilema hipertrofija intelekta na račun energije i senzualnih sposobnosti, interpretacija je osveta intelekta prema umetnosti.

Čak i više. To je osveta intelekta nad svetom. Interpretirati znači osiromašiti, upustošiti svet - u nameri da se postavi svet senki "značenja".

S. Sontag nastavlja da preispituje problem primene interpretacije konstatujući da "interpretacija, zasnovana na veoma dubioznoj teoriji da je umetničko delo sačinjeno od predmeta sadržaja, siluje umetnost. Ona pretvara umetnost u artikal za upotrebu, da bi umetnost pretvorila u mentalnu shemu kategorija." Posmatrajući problem iz ravni umet-

ničke prakse, S. Sontag dalje kaže: "U stvari, veliki deo današnje umetnosti, može se shvatiti kao pobuda za bekstvo od interpretacije. Da bi izbegla interpretaciju, umetnost može postati parodija. Ili može postati apstraktna. Ili može postati ("samo") dekorativna. Ili može postati anti-umetnost".

Interpretaciju treba odbaciti i umesto nje usvojiti "transparentnost" koja je "najveća, oslobodjuća vrednost u umetnosti - i u kritici - danas. Transparentnost znači doživljavanje sjaja same stvari, stvari koje su ono što jesu. "Problem interpretacije treba razumeti u kontekstu našeg svakodnevnog života. "Naša kultura se temelji na preobilnoj, suvišnoj proizvodnji; rezultat je stalan gubitak oštine našeg senzornog iskustva. Svi uslovi modernog života, - njegovo materijalno obilje, njegova široka masovnost - udružuju se da otupe naše čulne sposobnosti. "Potrebno je izgraditi novi senzibilitet, "važno je da obnovimo naša čula. Moramo naučiti da vidimo više, da osjetimo više.

Naš zadatak nije da tražimo maksimalnu količinu sadržaja u umetničkom delu, još manje da iznudujemo više sadržaja iz dela nego što je već u njemu. Naš zadatak je da smanjimo sadržaj kakao bismo uopšte videli stvari."

Za jugoslovenski alternativni film je značajno da se slična tendencija pojavila već početkom 60-tih godina u manifestima i praksi zagrebačkih kino amatera okupljenih u pokret "anti-filma", GEFF-a (skraćeno od Genre Film Festival, odnosno festival istraživačkog filma), čiji zahtevi ostaju aktuelni i danas. Anti-film insistira da se radikalno reduciraju sadržaj ("priča") i filmska izražajna sredstva, naročito pokret kamere i montaža, čime se negira potreba za filmskim jezikom, odnosno neophodnost primene kodova u filmskom mediju. Stvarnost na filmskom platnu nije kodificirana, već predstavlja samo deo privatnog čulnog iskustva

autora ili pak "rezultat" rada same kamere, bez ikakve intervencije i intencije "autora". Cilj takvog filmskog koncepta je "povratak stvarima" ili kako kaže S. Sontag u tekstu "Estetika šutnje" iz knjige "Stilovi radikalne volje" ("Styles of Radical Will") - "Funkcija umjetnosti nije da odobrava nekakav specifični doživljaj, izuzev stanje otvorenosti prema mnogostrukosti doživljaja koje u praksi završava nesumnjivim naglaskom na stvari za koje se obično smatra da su trivijalne i nevažne." I dalje: "Alternativno gledanje poriče tradicionalne hijerarhije interesa i značenja, u kojima neke stvari imaju veće "važenje" nego druge." M. Pansini, duhovni vodja anti-filma kaže: "Film prestaje biti izraz određene ličnosti; prestaje biti izraz neke osetljivosti; ostaje samo kao čisto vizualno-akustički fenomen; oslobodjen je filozofskog, literarnog, psihološkog, moralnog i simboličnog značenja. S. Sontag posmatra intencije alternativne umjetnosti u kontekstu savremenih društava: "Sklonost suvremene umjetnosti prema "minimalnom" narativnom principu kataloga ili popisa čini se gotovo kao parodija kapitalističkog nazdora na svijet u kojem je okolica rastavljena na "stavke" (kategorija obuhvaća stvari i osobe, umjetnička dela i prirodne organizme) i u kojem je svaka stavka artikl-tj. zasebni, pokretni objekt. U umjetnosti popisa potiče se opće sravnjivanje vrijednosti, koje je samo jedan od mogućih pristupa idealno nemoduliranom razgovoru. "M. Pansini smatra da je stav autora "stav kontemplacije, a ne stav ekspresije", a S. Sontag pravi razliku u stavu gledaoca tradicionalnog i alternativnog tipa. "Tradicionalna umjetnost pobudjuje pogled. Umjetnost koja je šutljiva izaziva buljenje" (moguće je reći fiksaciju, termin koji je takodje promovisao anti-film). GEFF kategorično zahteva čulni doživljaj, a ne racionalnu interpretaciju. U ovogodišnjoj produkciji jugoslovenskog alternativnog filma i vi-

deja možemo primetiti najmanje tri tendencije. U okviru prve grupe nalaze se oni radovi koje film i video tretiraju kao "subverzivnu umetnost"-negiranjem naracije i iluzije, devalvacijom filmskog jezika u većoj ili manjoj meri, ili uvodjenjem novih, "subverzivnih" sadržaja u dela koja imaju relativno tradicionalnu naraciju.

Drugu grupu čine dela koja u duhu postmodernističke estetike, i polazeći od literature, koriste elemente dizajna i raznovrsne tipove vizuelnosti elektronskog društva, roka, masovne kulture i subkulture.

Radovi autora koji imaju prethodno slikarsko iskustvo i koji video tretiraju kao novo audio-vizuelno, narativno pa čak i novo transcendentalno iskustvo čine treću grupu.

Najradikalniju alternativnost srećemo u prvoj grupi autora, medju kojima B. Karabatić sa konceptualnim delom "FILM ZA PROJEKTOR" dostiže krajnje granice negiranja uobičajene filmske prakse. Filmska traka je ušnirana u projektor, ali sijalica projektora nije upaljena, pa se film vrti u mraku. Na ekranu nema slike, čuje se samo zvuk projektora koji radi. Ovim činom Karabatić je izvršio totalnu subverziju filmske iluzije, eliminišući realnost, sliku, ekran, kameru, pa i sebe kao stvaraloca u uobičajenom smislu reči.

Film M. Radakovića "OPASNOST JE MOJE ZANIMANJE" sveden je na niz dijaloga iz istoimene knjige R. Čendlera, koji se kao titlovi smenjuju na ekranu, čime je takodje izvršena subverzija filmske iluzije, odnosno realnosti. Na ekranu ne postoji filmski prostor i filmsko vreme, koje gledalac može subjektivno da pretpostavi sledeći svoje perceptivne navike. I video rad "REJ ČARLS" M. Radakovića ima za cilj subverziju filmske industrije. Reč je o delovima tonske trake iz filmova Houksa, H. Kinga, Forda i Hičkoka, od kojih je izvršena montaža, dok je slika

eliminirana. Ton (dijalog, muzika, šum) iz igranih filmova ovih reditelja predstavlja narativne segmente, od kojih Radaković pravi novu naraciju, ne po principu priče, već provociranjem gledaočevog učešća za eventualno, ponovno struktuiranje prepoznatljivih stereotipova bioskopskog filma. Izvršena je eliminacija filmske slike, ekrana i vizuelnog dela filmske realnosti.

"ZOVEM SE FILM" Zd. Mustača je nizanje, akumulacija polukrupnih planova autora, montiranih u brzom ritmu, u kojima on mehanički ponavlja fraze "Ovo je film", "Zovem se Zdravko Mustača", "Ovo je pokret". U dugom završnom kadru, autor leži i mehanički ponavlja frazu "Ovaj film je montiran u kvadrat". Svojevrni performans Mustača ima za cilj da parodira "ego trip" autora koji sebe poistovećuje sa svojim "autorskim" svetom u kome caruje teror montaže. Kinestetičnost je dovedena do apsurdna, čime se montaža kao ozbiljni konstitutivni činilac filmske strukture pretvara u postupak koji parodira i demistifikuje sam sebe.

Subverziju iluzije, destrukciju naracije i odsustvo montaže srećemo u video radu Br. Štrboja "VIDEO I MESEC SU BLISKI MEDIJI", koji predstavlja "direktni prenos" kretanja meseca realizovan u jednom statičnom kadru metodom "fiksacije". Doslovno, realno vreme negira medijsko vreme. Autor je sveden na "registratora" koji neutralno beleži tok sveta, stavljajući nas u situaciju posmatrača koji može da stvori "doživljaj" ukoliko poseduje moć koncentracije i samozagledanosti.

Slične gledaočeve predispozicije pretpostavljaju i filmovi P. Fradelića "EGO", "NAČIN POSTOJANJA", "SVE ZA DJECU" i "OVJDE SMO POSVE SAMI". Kamera ravnodušno beleži trivijalni poredak i tok sveta, ljudi i stvari, koristeći izrazitije pokret samo u prvom filmu. Fradelić minimalizuje "naraciju", montažu svodi na puko povezivanje kadrova, nema ambicija da prizorima "udahne" značenje, sem u poslednjem filmu gde koristi titlo-

ve, pa njegovi filmovi liče na svojevrni popis stvarnosti, blizak "estetič šutnje" kako je formulisao S. Sontag. Fradelić nas nagoni da v i d i m o svet, a ne da ga interpretiramo.

Specifičan stil i koncept filma i videa nalazimo u slovenačkoj alternativnoj produkciji: u filmovima "107" i "KOLEKTIVNI ANGEL" Smaseka (od kojih prvi traje 50 minuta, što je neuobičajena dužina za neprofesionalni igrani film kod nas), u filmu "DOMA" i video radovima "OS ŽIVLJENJA", "DEKLICA Z ORANŽO" i "GOLA POMLAD" autorskog tandema Gržinić-Šmid. Filmovi "107" i "KOLEKTIVNI ANGEL" na formalnom planu poštuju tradicionalnu narativnost i filmski jezik, da bi na planu sadržaja, a naročito senzibiliteta pokušala da izraze subverzivnost današnje kulture mladih u Sloveniji. Gržinićeva i Šmidova koriste film kao mogućnost ličnog iskaza o dilemama prošlosti i psihologiji savremenika, brižljivo vodeći računa u ikonografiji filmskog kadra, koristeći pri tom iskustva bioskopskog filma, sofisticiranost i glamurnost vizuelnosti 80-tih godina i specifične mogućnosti video slike.

M. Ristić u video radu "EGO ALEGRO" sa maksimalnom samosvešću, tretira i koristi medij kao mogućnost za poniranje u sebe, samorefleksivnost, pri čemu video slika služi kao mogućnost proširenja svesti. Video slika i ton odnosno video realnost koja nema mimetičke ambicije, služi Ristiću kao prilika i sredstvo za introspekciju novog ne-literarnog i ne-psihologiziranog tipa, vrstu lične audio-vizuelne psihodrame, u kojoj je primetan jedan psihodelični senzibilitet prepoznatljiv iz Ristićeve prethodne "filmske faze". Drugu orijentaciju u ovogodišnjoj produkciji videa koji ima ambicija da se nazove "alternativnim" čine radovi koji su nastali u okvirima redakcija za kulturu TV Beograd "KONAC KOMEDIJE" I, M. Derete, "KONAC KOMEDIJE" II, Pr. Sindje-lića i "KONAC KOMEDIJE" III, P.

Nikolića, kao i radovi redakcije za kulturu TV Skoplja "CLOSENESS" Stankovskog i Pop Dučeva, "ANA" Čunihina i Abjanica i "VIDEO TOUCH" Grozdanovskog. Ambiciozno zamišljena i pretenciozno izvedena video "interpretacija" Andrićevog mladačkog dela "KONAC KOMEDIJE", u obliku video trilogije nažalost nije lišena osnovnih nespornosti koji su uslovi da konačni rezultat bude veoma neujednačene vrednosti. Andrić, "naš jedini nobelovac", suviše je impresionirao autore, bez obzira na svoj konzervativan, "vajningerovski" naivan i šabloniziran, diskurs o muškarcu koji je duhovno superiorn, a biološki inferioran i ženi koja je duhovno inferiorna, ali zato biološki superiorna, tako da u radovima nedostaje neophodno potrebna doza humornosti i odmak od literature. Sledeći problem jeste vizuelizacija, koja varira od akademskog do elektronskog kiča, sa retkim trenutcima autentične video fascinacije, čega ima najviše u trećem delu, u kome je i najviše elemenata igre tako neophodne za jedan ovakav poduhvat.

Patetična pretencioznost i elektronski kič koji sami sebe spontano parodiraju, opominjuće je prisutna u video radovima iz Skoplja. Iza prividno "moderne" video ikonografije i "eksperimentalnog" "vizuelnog mišljenja" prikriveni su tradicionalistički senzibilitet i konformistička svest.

"MAJA" Ivekovićeve, "DUTCH MOVES" Martinisa, "O PRIMANJU IMENA" i "O ČUVANJU SRCA" autorskog dueta Beban-Horvatić, čine treću struju. Oni otvaraju davnašnji problem prenošenja likovnog senzibiliteta i načina mišljenja u medij žive slike, filmske ili video, svejedno, na koji su veoma lucidno pre nekoliko decenija ukazali W. Benjamin i S. Krakauer. Otvorenije govoreći, nije li krajnje vreme da naše likovne akademije uvedu istoriju filma, anročito "holivudskog" filma, kao obavezan predmet. Artikulacija arhetipskih i metafizičkih sadržaja, kao i žanrovskih stereotipova traži poznavanje iskustava kroz koje je film prošao i koji je usvojio.

alternative film-video 1987

ANA

autori: IVAN ČUNIHIN & DRAGAN ABJANIĆ
 producent: TV SKOPJE /REDAKCIJA ZA KULTURU I UMETNOST/, 1987.
 U-matic, color, 13'

Potruga za svojim drugim ja. Želja da se ode s one strane stvarnosti. Pronalaženje sebe u odnosu sa stvarima i ambijenta koji okružuje mladu ženu.



BALKANSKI BLUZ

autor: MILOŠ SAVIĆ
 producent: AFK DOMA OMLADINE BEOGRADA, FKK "MILOŠ MATIJEVIĆ-MRSA" BEOGRAD
 16 mm, color, 9'30''



CLOSENESS

autori: ALEKSANDAR STANKOVSKI, HRISTO POPDUČEV, ZLATKO TRAJKOVSKI
 producent: TV SKOPJE /REDAKCIJA ZA KULTURU I UMETNOST/, 1987.
 U-matic, color, 6'

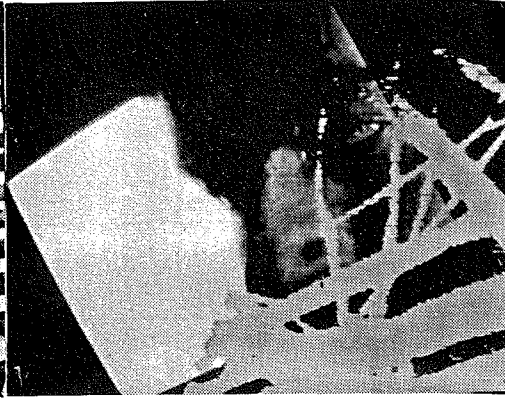
Odnos umetnika i njegovog modela. Vreme sadašnje. Uticaj spoljnog sveta na unutrašnje probleme umetnika i obratno.

DEKLICA Z ORANŽO

autori: MARINA GRŽINIĆ & AINA ŠMID
 scenarij i režija: MARINA GRŽINIĆ, AINA ŠMID
 kamera: ANDREJ LUPINC
 ton: BORIS ROMIH
 svetlo: PETER LESKOVAR
 kostimografija: NADA VODUŠEK
 maska: ALAN HRANITELJ
 frizura: ŽIVA STUPNIK

montaža/AC: ZDENE KUZMIĆ
 finalizacija tona: JURIJ KORENC
 organizator: BOŽO ZADRAVEC
 igraju: MARIJA OBLAK, MATJAZH TRIBUŠON, MATEJA LESKOVAR, DRAGICA MAHLER
 produkcija: TV LJUBLJANA /UMETNICKI PROGRAM/, 1987.
 U-matic, color, 9'35''

Sve priče su već ispričane, i sve su priče na kraju krajeva



ljubavne priče. Međutim, sasvim suprotno tome, što se tiče očekivanja realistične doktrine u videu "DEKLICA Z ORANZO", je odsustvo svake vrste psihologije, ukoliko već nije uključena u "citat" ili stereotip.

DOKUMENTI 28/II

autori: MIHAILO RISTIĆ & PETRE NIKOLOSKI
 producent: MIHAILO RISTIĆ, 1987.
 Video VHS, color, 13'10''

Slojevit portret/autoportret likovnog stvaraoca u kome dolazi do sazimanja vremena i spajanja slikarskog, vajaranskog, misaonog, i dokumentarističkog iskustva sa kontemplativnim/emocionalnim raspoloženjima ova dva autora. Delo se sastoji od dinamičnih i statičnih slikovnih formi, svojstvenih sintetičkom jeziku filma, videa, i likovno-umetničkoj tradiciji. Svi sastavni elementi ovog višedimenzionalnog portreta prepliću se i međusobno uslovljavaju svetlosnim nivoima karakterističnim za ovaj elektronski medij.

DOMA /kratki igrani film/

autori: MARINA GRŽINIĆ & AINA SMID
 scenarij, režija: MARINA GRŽINIĆ, AINA SMID
 kamera: ANDREJ LUPINC
 montaža: FRANCI SLAK
 ton: BRANE ATANASKOVIĆ
 svetlo: MILAN PREBIL



kostimografija, scenografija: M. GRŽINIĆ, A. SMID, MATIJA PRAZNIK /tehnički savetnik/ maska, frizura: ZIVA STUPNIK
 igraju: JOZEF ROPOSA, MARINA GRŽINIĆ, AINA SMID, BORUT MUHLER, LIDIJA BUCAR-BABACIĆ, MIRA BERGINC. MATEJ SEKAC /dete/
 producent: SKUC - FILMSKA PRODUKCIJA, LJUBLJANA, 1987.
 16 mm, c/b, 30'

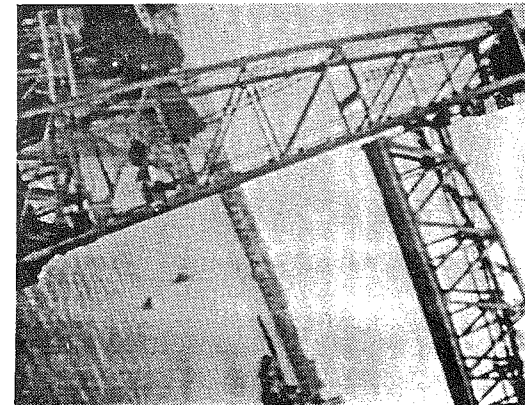
Film "DOMA" je postavljen u vreme pedesetih godina. To je priča o muškarcu i njegovoj ulozi u ratu, koji je morao zbog izdajstva ubiti vlastitu ženu. Posle rata upoznaje devojku, koja mora postati žrtva njegove vlastite nerazrešene prošlosti, ubistvo se mora ponoviti. Film "DOMA" razradjuje sve tri teme: dom kao nekadašnja država, kao polje uspomena, na koje se svako vraća, druga je tema ljubavi kao priča o "nemogućoj" ljubavi prema ženi, a treća je tema smrti, koja je za nas tu najznačajnija, tema neizbežnosti smrti.



DUTCH MOVES

autor: DALIBOR MARTINIS
 produkcija: MEATBALL & ZDF
 1986.
 U-matic, color, 53'

"DUTCH MOVES" uključuje tri paralelna toka događaja, koji se odvijaju uz intervenciju televizijskog koordinатора, koji menja kanale daljinskim upravljačem. Tok događaja je konstrukcija tipičnih klišea "krimića", ljubavne priče i istorijskih događaja prikaza-





nih kroz dijalog Holbajnovih "Ambasadora". Granice vremena, prošlost-sadašnjost, realno-masovni mediji, smenjuju se sa veštačkim elektronskim povezivanjem događaja. Središnja tačka događanja je ubistvo video-umetnika, sa konceptualnom i ironičnom idejom, da je samo mrtav umetnik dobar umetnik. Pozadina Martinisovog nadahnuća i simbolična indikacija smrti, mistična je šema slikarske škole "Ambasadora". Taj video možemo uzeti kao primer medijskog tautološkog jezika sa upotrebom autorskog videa u strukturi TV medija.

EGO ALLEGRO

autor: MIHAILO RISTIĆ
 producent: MIHAILO RISTIĆ, 1987.
 muzika/zvučna traka: ZORAN PETKOVIĆ, MIHAILO RISTIĆ
 Video VHS, color, 15'20''

Video rad izveden u maniru/stilu video-kompjuterske grafike karakteristične za arkadske i kućne video-igre. Ova visoko kompetitivna i složena video-igra/stvarnost realizovana je u tri sloja od kojih je svaki zabeležen u stvarnom vremenu. Vizuelni i misaoni intenzitet i repetitivnost odraz su tempo allegro interakcije veoma složenih ali istovremeno izrazito podvojenih ličnosti i stanja svesti, odraz njihovog dokidanja i obnavljanja. Veselo medijsko "umetničko ovekovečenje" pojedinih aspekata životnog grča.

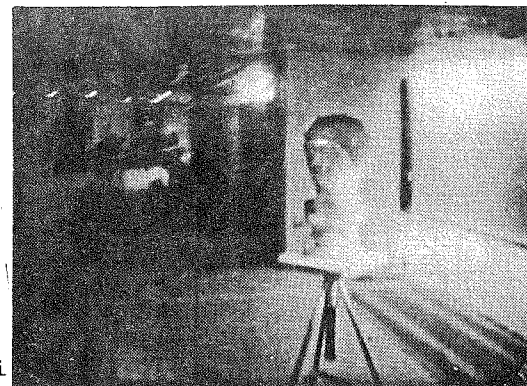
EGO

autor: PETAR FRADELIC
 producent: KINO KLUB SPLIT, 1987.
 Super 8, 18 sl/sec, color, 4'

ENERGIJA TEJPA ili VIDEO SAM VIDEO

autor: BRANISLAV ŠTRBOJA
 producent: KINO KLUB "NOVI SAD" i STUDIO "BRAX"
 Super 8, 18 sl/sec, color, 10'

"ENERGIJA TEJPA" nastoji da izrazi neke od asocijacija i osećaja koji se pojavljuju u susretu sa video/elektronskom/slikom i njenom situiranošću u kulturnim i civilizacijskim okvirima. Ovo je filmski esej o videu posvećen Slavku Vorkapiću, jednom od rodonačelnika eksperimentalnog filma u Americi



FILM ZA PROJEKTOR

autor: BRANKO KARABATIĆ
 producent: KINO KLUB "SPLIT"
 16 mm, 24 sl/sec, color, 10'

GOLA POMLAD

autori: MARINA GRŽINIĆ & AINA ŠMID
 scenarij, režija: MARINA GRŽINIĆ & AINA ŠMID
 kamera: ANDREJ LUPINC
 montaža: MARJAN OSOLE MAX
 ton: JURIJ KORENC
 kostimografija: M.GRŽINIĆ, A.ŠMID
 igrāju: BORUT MAUHLER, MARE MLACNIK
 produkcija: ATV LJUBLJANA
 U-matic, color, 4'

Video "GOLA POMLAD" teži da pokaže senzibilitet i specifičnosti rock-generacije 80-tih, ne toliko kroz psihologizam učesnika, koliko kroz njihov identitet, koji je oblikovan takodje s novim vizuelnim i alternativnim kulturnim prostorom. Studijski materijal uključuje takodje i montažu autorskog materijala Gržinićeve i Šmidove sa početka 80-tih. Taj materijal predstavlja autentičan istorijski i emocionalni video dokument.





ISTINITA PRIČA

autor: ANDRIJA DIMITRIJEVIĆ &
MILOJE RADAKOVIĆ
producent: AKADEMSKI FILMSKI
CENTAR DOMA KULTURE "STUDENTSKI
GRAD" NOVI BEOGRAD, 1987.
saradnik: MIODRAG MILOSEVIĆ
U-matic, color,

Prva ljubavna priča jedne
devojke.

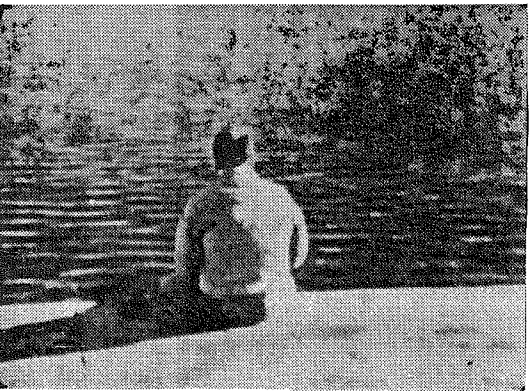


KOLEKTIVNI ANGEL

autor: UROŠ SMASEK
producent: grupa W.O.R.M.S.,
KINO KLUB MARIBOR
saradnici: GOGO ŠIFRER, ANDREJA
PISNIK, MARJETKA SLANA, NENA
ZEILHOFER, SAMO STANCER, EDMUND
TURK, LENKA JEMERSIĆ, TJASA
IVANEK, itd.
Super 8, 18 sl/sec, color, 30'

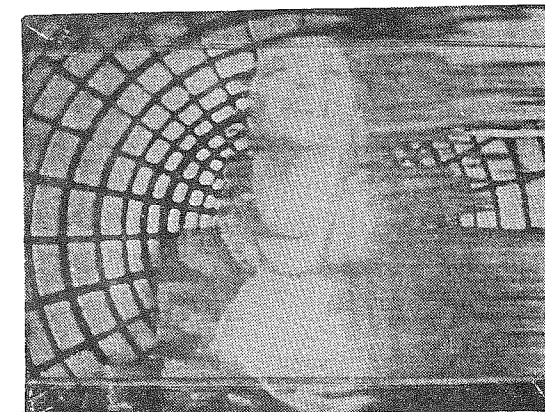
Film je radjen prema motivima
romana "Slika Doriana Graya"
Oscara Wilda, ali se sve događa
u sadašnjosti. Razgrađuje i
nadgrađuje problem vlasti iz
romana, te ideju romana proširi
i na problem radjanja neonaciz-
ma.

Priča o djevojki Dorian, koju
neki čovjek - Henri "upotreb-
ljava" u svrhu svojih, neonaci-
stičkih ciljeva.



LET'S DANCE

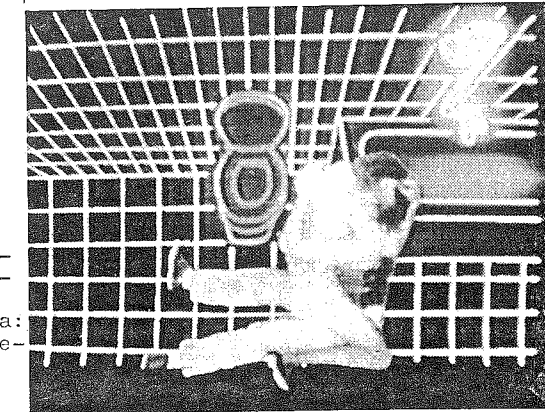
autor: LUKA BEZIĆ
producent: KINO KLUB "SPLIT"
Super 8, 18 sl/sec, color, 7'



KONAC KOMEDIJE

autor prve verzije: MILJENKO
DERETA
autor druge verzije: PREDRAG
SINDJELIĆ
autor treće verzije: MILAN
PECA NIKOLIĆ
producent: TV BEOGRAD, /u
trećoj verziji: TV BEOGRAD i
THE END MEDIA/, 1986.
U-matic, color, 54'

U produkciji "Umetničke večeri",
TV Beograd, krajem 1986. godine
snimljena je video-trilogija
drame "Konac komedije", koju
je 1912. napisao Ivo Andrić,
dobitnik Nobelove nagrade za
književnost /1961./. Program
je bio posvećen desetogodiš-
njici njegove smrti i njegovoj
literarnoj ostavštini. "Konac
komedije" je bio jedini dramski
pokušaj mladog Andrića. On
je nikada nije objavio, smat-
rajući je bezvrednom. Ta jedno-
činka je bila prvi put objavlj-
ena 1986. u jednom časopisu za
literaturu. Tri mlada reditelja:
Miljenko Dereta, Predrag Sindje-
lić i Milan peca nikolić, zas-
novali su svoje radove na toj
drami.



LOU

autor: SLADJANA KNEŽEVIĆ
 producent: KINO KLUB "PAN",
 ZAGREB
 16 mm, c/b, 3'50''

MAGIČNA KUTIJA

autor: SEAD DJIKIĆ
 producent: FKK "KONJIC", 1986.
 16 mm, color, 12'



NA RUBU

autor: RADOSLAV PIVAC
 producent: KINO KLUB "PAN",
 ZAGREB, 1985.
 16 mm, c/b, 3'

NAČIN POSTOJANJA

autor: PETAR FRADELIĆ
 producent: PETAR FRADELIĆ, 1987.
 Super 8, 18 sl/sec, color, bez
 tona, 3'

NOVA GODINA

autor: BORIS POLJAK
 producent: KINO KLUB "SPLIT"
 Super 8, 24 sl/sec, color, 6'

OFF

autor: RADOSLAV PIVAC
 producent: KINO KLUB "PAN",
 ZAGREB, 1987.
 16 mm, c/b, 5'

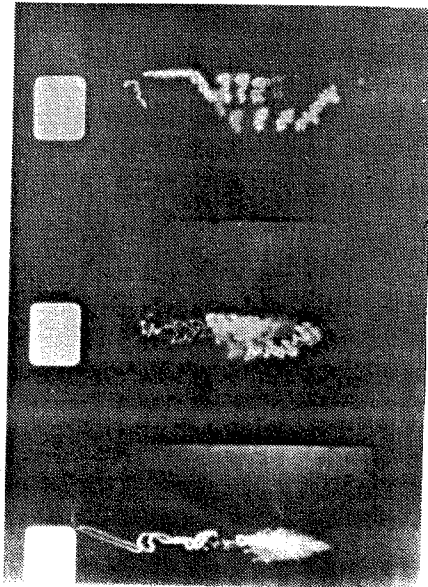
MAJA

autor: SANJA IVEKOVIĆ
 produkcija: TV GALERIJA, TV
 BEOGRAD, 1986.
 U-matic, color, 28'

Roletne idu gore i počinje novi dan. Dan bez emocija, kojeg ispunjavaju rutinske porodične aktivnosti. Bledunjavo-čedna mlada žena u neizvesnoj težnji, usred meditativnih spremanja i čišćenja kuće, za ushićenjem, uzbuđenjem i izazovom samozražavanja. Koliko dugo će još trebati da se drzne i izađe iz svoje ljuštore? Ispred ogledala ona se predstavlja u ulozi neke druge žene, njoj poznate osobe, koja je stalno izaziva. Još nekoliko dana je prošlo, pre no što je napetost dostigla takav stupanj, da ona odlučuje da se konfrontacija ne može više izbegavati: za vreme večere sa svojim drugima, ona se preobražava u spokojnu i uravnoteženu ženu, koja je puna samopouzdanja sposobna da se suoči sa modernim svtom i njegovim izazovom.

NOĆNA VOŽNJA

autor: NENAD VRHOVŠČAK
 producent: FAG "ENTHUSIA PLANCK",
 SAMOBOR
 Super 8, color, 3'



NOSTALGIJA

autor: MIRJANA VUKADIN, uz
 pomoć grupe ZOOT
 produkcija: M.VUKADIN & ZOOT
 16 mm, c/b, 10'



OPASNOST JE MOJ POSAO

autor: MILOJE RADAKOVIĆ
 saradnici: MIODRAG MILOŠEVIĆ,
 ANDRIJA DIMITRIJEVIĆ, RAYMOND
 CHANDLER, ALEKSANDAR KOSTIĆ
 producent: AKADEMSKI FILMSKI
 CENTAR DOM KULTURE "STUDENTSKI
 GRAD" BEOGRAD
 16 mm, 5'

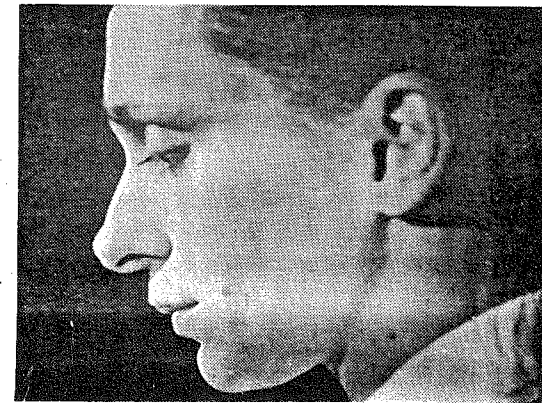
Kriminalistički film po motivi-
 ma priče Raymonda Chandlera.

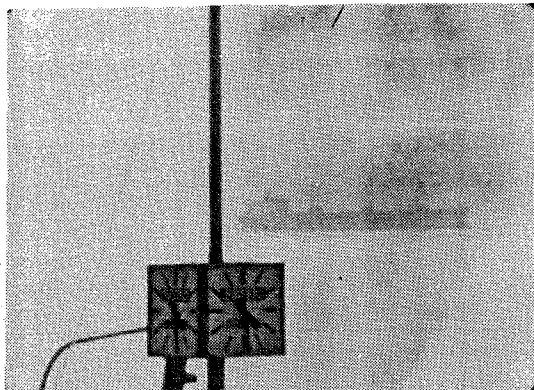
OPASNOST JE MOJ POSAO
 danger is my job

O ČUVANJU SRCA

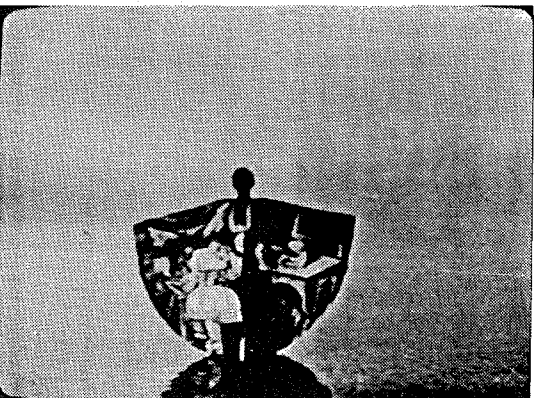
autori: BREDA BEBAN & HRVOJE
 HORVATIĆ
 producent: TV SARAJEVO, 1987.
 U-matic, c/b, 8'

U prva dva dijela kamera prima polagani ritam promjena u slici /oblaci, kosa/. U trećem dijelu se kamera odmiče pretvarajući ženu u polu-klečećem položaju u znak. Ritam slike prelazi u ritam muškog glasa. Cijeli rad postaje molitva - Govori mi o ljubavi.





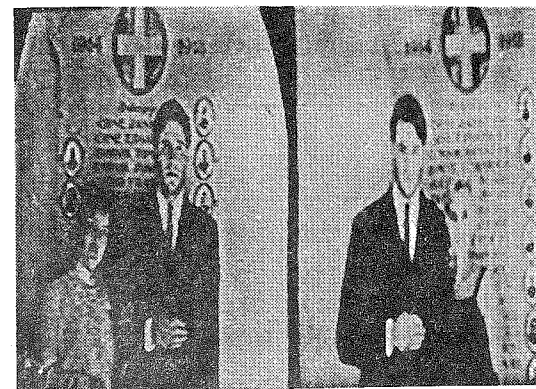
... OVDJE SMO POSVE SAMI...
 autor: PETAR FRADELIC
 producent: KINO KLUB "SPLIT",
 1987.
 Super 8, 18 sl/sec, color, 11'



PRIMANJE IMENA

autori: BREDA BEBAN & HRVOJE
 HORVATIC
 produkcija: TV SKOPJE /REDAKCIJA
 ZA KULTURU I UMETNOST/, 1987.
 U-matic, color, 25'

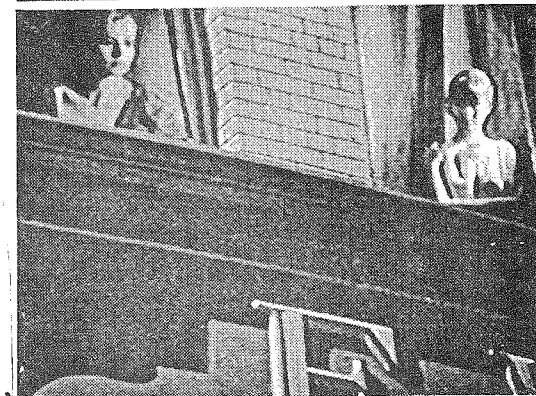
Autori vjeruju da vrijeme može
 pokriti i otkriti jednu te is-
 tu stvar. Vrijednost te stvari
 ne zavisi od naše trenutne
 sposobnosti da je prepoznamo.
 Poklapanje vremena i prostora
 /pojacana stvarnost/ se dogadja
 tek kada smo spremni da zatvo-
 rimo krug u sebi. Tada se zna-
 cenje otkriva kroz vrijeme.
 Video je snimljen na odredjen-
 oj lokaciji na Ohridskom jeze-
 ru u vrijeme izlaska i zalaska
 Sunca.

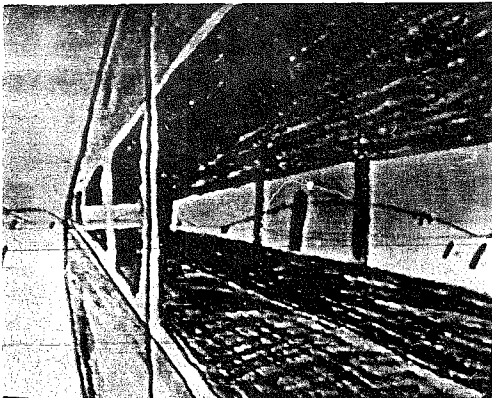


OS ŽIVLJENJA

autori: MARINA GRŽINIĆ & AINA
 SMID
 igra, scenarij, režija: MARINA
 GRŽINIĆ, AINA SMID
 kamera: ANDREJ IUPINC
 montaža: MARJAN OSOLE MAX
 ton: BRANE ATANASKOVIĆ
 svetlo: MILAN PREBIL
 posebni efekti: ZMAGO JELINČIČ
 kostimografija: NADA VODUŠEK
 maska: ALAN HRANITELJ
 frizura: ŽIVA ŠTUPNIK
 kooprodukcija: SKUC-FORUM,
 LJUBLJANA
 produkcija: MAX-BRUT, LJUBLJANA,
 1987.
 U-matic, boja, 6'

To je priča o dve žene, koje se
 sećaju svog "zajedničkog" muš-
 karca, kojemu su obe podstakle
 smrt. Video "OS ŽIVLJENJA" ope-
 riše sa mitologijom 80-tih, sa
 "fascinacijom i estetizacijom
 reproduktivnih medija", tako
 da najjasnije pokazuje vizuel-
 ni, ideološki i kulturni "back-
 ground" Gržinićeve i Smidove -
 - rock kulturu 80-tih. Sinte-
 tičnost priče je u potpunosti
 ponovljena u realizaciji video
 slike. Upotrebljeni filmski
 delovi su preuzeti iz njihovog
 filma "DOMA" /1986/87./.





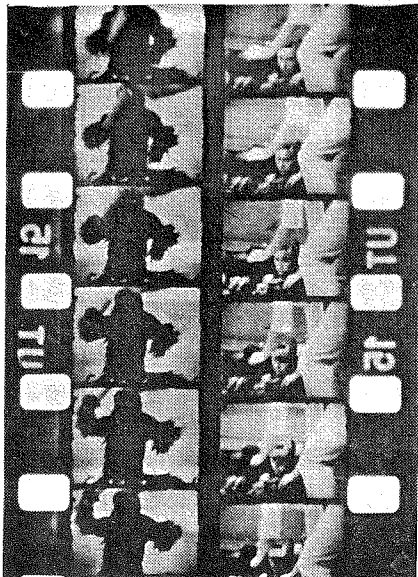
RAY CHARLES U BIOSKOPU

autor: MILOJE RADA KOVIĆ
sarađnik: ANDRIJA DIMITRIJEVIĆ
producent: AKADEMSKI FILMSKI
CENTAR DOMA KULTURE "STUDENTSKI
GRAD" NOVI BEOGRAD, 1987.
U-matic, color, 10'

Montaža tonskih narativnih
segmenata - isečaka iz različi-
tih filmova, koji grade posebnu
narativnu celinu.

PLESNA ŠKOLA

autor: BATA PETROVIĆ
producent: AFK DOMA OMLADINE
BEOGRADA FOTO-KINO KLUB,
"MILOŠ MATIJEVIĆ-MRŠA" BEOGRAD
16 mm, color, 19'



POKUŠAJ MIGATI DVAKRAT
/Pokušaj trepnuti dvaput/
autor: ZVONKO ČOH & MILAN
ERIĆ
muzika: GAL HARTMAN, IGOR
LEONARDI, grupa QUATEBRIGA
montaža: ZDENKA OBLAK
trik: LUDVIG BURNIK
kooprodukcija: BRUT FILM,
LJUBLJANA i RTV LJUBLJANA
producent: SKUC-FILMSKA
PRODUKCIJA, LJUBLJANA
16 mm, 24 sl/sec, color, 27'

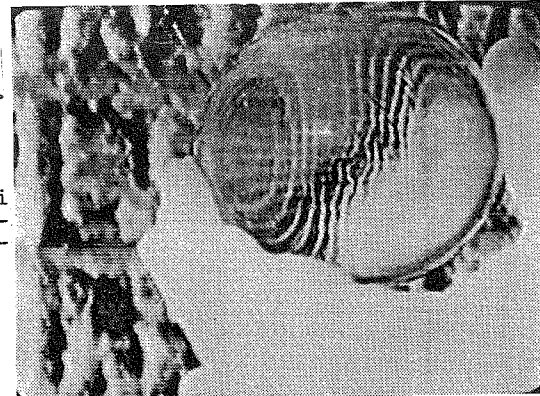
SATOR ROTAS

autori: SRDJAN ALEKSIĆ - PRAPA-
REGA & MIHAILO RISTIĆ
producent: MIHAILO RISTIĆ, 1987.
Video VHS, color, 7'

Ritualne kretnje i intuitivna
igra autora sa raznim simbolima
premešteni u likovno-elektronski
milieux. U spontanoj interakci-
ji likovnih i mističnih senzibi-
liteta treperenje elektronske
svetlosti i zvučne modulacije
pojačavaju energetske naboje.

UR

autor: RADOŠLAV PIVAC
producent: KINO KLUB "PAN",
ZAGREB, 1986.
16 mm, c/b, 3'



SVE ZA DJECU

autor: PETAR FRADELIĆ
producent: KINO KLUB "SPLIT"
Super 8, 18 sl/sec, color, 10'

SINFONIA

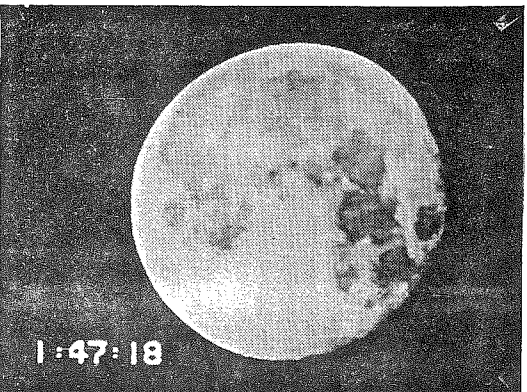
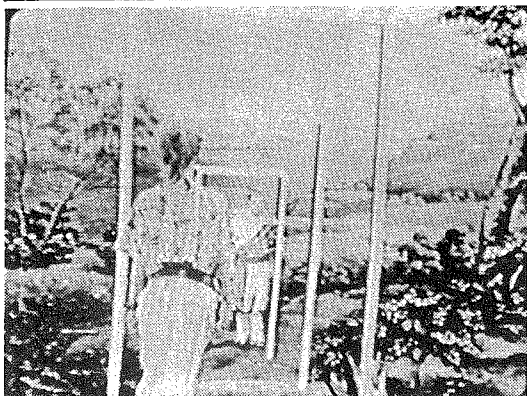
autor: MILIMIR DRAŠKOVIĆ
sarađnici: RADOŠLAV VLADIĆ,
ALEKSANDAR IVANCEVIĆ, VLADIMIR
MILENKOVIĆ, MIODRAG Z.VUČKOVIĆ
producent: TRZ SFR "POKRET",
BEOGRAD
35 mm, color, 7'30''

"107" /1.& 2. dio/

autor: UROŠ SMASEK
producent: W.O.R.M.S., KINO
KLUB MARIBOR
sarađnici: JANEZ KUŠAR, ANDREJA
PIŠNIK, DOMINIK ŠOLAR, JASNA
VESLIGAJ, MITJA REICHENBERG,
EDVARD MALEKOVIĆ, TOMAŽ BORKO,
SIMON GRILC, BOJAN MAROŠEVIĆ,
IGNAC SCHMIDT, itd.
Super 8, 18 sl/sec, color, 58'

Film o momku, Tomažu, koji sedi
u zatvoru i razmišlja o svom
životu i o tome što je ili mož-
da nije učinio...
Mnogoplastni pogled na pokazi-
vanje snage pojedinca ili neke
grupe, na problem vlasti i nje-
nog odredjenog društvenog poje-
dinca /subjekt/.





VIDEO TOUCH

autor: MILE GROZDANOVSKI
 producent: TV SKOPJE / REDAKCIJA
 ZA KULTURU I UMETNOST/, 1986.
 U-matic, color, 6'30''

Mogućnost i nemogućnost dodira.
 Želja da se bude zajedno, moguć-
 nost i nemogućnost ostvarivanja
 dodira i kontakta.

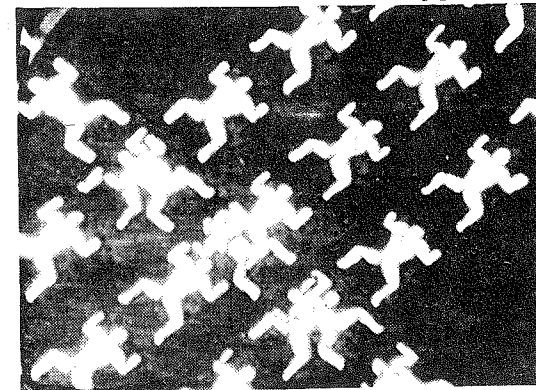
VIDEO I MESEC SU SRODNI MEDIJI

autor: BRANISLAV ŠTRBOJA
 producent: USUF NOVOG SADA i
 STUDIO "BRAX"
 U-matic, color, 8'

Tejp predstavlja snimak direk-
 tnog prenosa sunčeve energije
 posredstvom meseca i video-ka-
 mere. Sem toga, poštujući real-
 no vreme i sažimajući prostor
 pomoću jakog teleobjektiva,
 video-kamera nas čini svdokom
 drame kosmičkog kretanja.

ZTOT-ZOOT

autor: HELENA KLAKOČAR, uz
 pomoć grupe ZOOT
 produkcija: H. KLAKOČAR & ZOOT
 16 mm, c/b, 25'



ZOVEM SE FILM

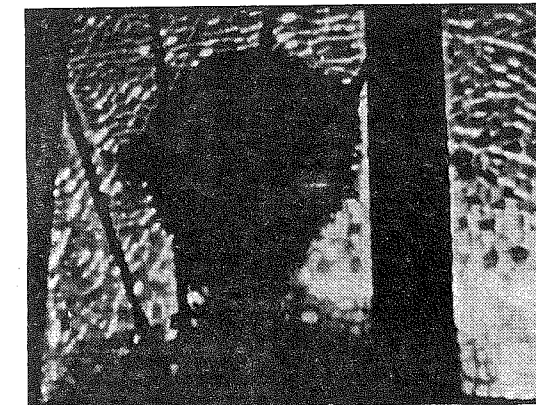
autor: ZDRAVKO MUSTAČ
 producent: KINO KLUB "SPLIT"
 Super 8, 18 sl/sec, color, 3'

- zovem se Zdravko Mustać
- ovo je pokret. ovo je film
- ovaj film je montiran u kvadrat
- nestalo trake



ŽUTA KUĆA

autor: ZDRAVKO MUSTAČ
 producent: KINO KLUB "SPLIT"
 Super 8, 18 sl/sec, color, 5'



the alternative EXPERIENCE

Jovan Jovanović

Is a period of ten years -
- roughly how long Yugoslav
alternative film has been in
existence /with video appearing
on the scene soon after/ as a
proclaimed and self-conscious
practise of "visual thinking" -
- long enough as a period in
order to be able to establish
all the relevant linguistic
entries necessary for the
definition of this cinematogra-
phic and video practise, or are
we discussing a phenomenon,
which according to its very
own nature, does not permit
ultimate definitions, a phenom-
enon which is immanently
outside of the realm of ulti-
mate decision, or an experience
constantly outgrowing itself?
Is alternative film only a
continuation of classical
avant-garde film or classical
experimental film, or is it
perhaps a current which could
be included in the post-modern-
istic experience, which in a
way represents a deep crises
in Western European art, language,
consciousness, and ultima-
tely culture, as is the exceed-
ingly well argued contention
of Ihab Hasam, in his already
classical work titled "The dis-
memberment of Orfeus - Toward
a Post-modern Literature"?
Is not a principle of destruc-
tion - in the sense of radical
redefinition of aesthetic and
artistic practise, and from
the perspective of urban and
planetary self-consciousness -
- dominant in the alternative
visual and auditive experience,
something which was pointed
out by the pioneering work of
the GEPF of Zagreb at the
beginning and during the sixties,
and something which, Amos Vo-
gel, among others, attempted
to define on a wider world
scale, in his book "Film as a
subversive art"? In his "The

dismemberment of Orfeus", Ihab
Hasam proposes certain schemat-
ical difference between moder-
nism and postmodernism which
may be useful for the further
discussion of the nature of al-
ternative film and video. Thus,
contrary to the Romanticism and
Symbolism of modernism we have
the Pataphysics and Dadaism of
Post-modernism. Opposite of
Form/conjunctive, closed/ and
Purpose, lies Play, opposite of
Plan/Scheme, lies Chance, oppo-
site of Hierarchy, Anarchy. Fur-
thermore, among other things
there follow polarities of deli-
niation: Skill/Logos - Exaustion,
Silence/Aesthetics of Silence/
as S. Sontag would say; Art ob-
ject, the completed work of art
has its opposite in Process/ the
act of performing, the show, the
event, and in participation,
whilst Creation has its opposite
in Destruction, Waste. A Para-
digm is opposed by a Syntagma,
Metaphor by Metonymy, Understa-
nding/Rendering - Wrong Understa-
nding/Wrong rendering/"Against
Interpretation", an attitude sup-
ported by S. Sontag in her book
of essays, of the same title/
Narrative by Anti-Narrative, Ar-
tistic Rules by Idiolect, Meta-
physics by Irony, Determinism by
Indeterminism, and Transcendence
by Immanence. To each of these
concepts further shades of meaning
may, and must be added, e. g. for
the concept of indeterminism, I.
Hasam writes: What is meant by the
concept of determinism, or better
still indeterminism, is a complex
set of references which are more
closely clarified by complex con-
cepts such as: Ambiguity, Discon-
tinuity, Heterodoxy, Pluralism,
Endlessness, Rebellion, Deviation,
Deformation. The latter concept
alone contains twelve different
concepts of destruction, which
are in daily use: de-creation,
desintegration, deconstruction,

decentralization, shifting, dis-
continuity, disappearance, decom-
position, de-definition, demysti-
fication, detotalization, de-legi-
timation, excluding from our an-
alysis more technical concepts
which are related to the rhetoric
of Irony, discontinuity and sil-
ence. This is all permeated by a
strong will to destructive ac-
tion against the political body,
erotic body, on the individual
mental life - in the entire fi-
eld of Occidental discourse".
All of these post-modernistic
categories proposed by I. Hasam
may be applied to alternative
film and video. But let us pa-
use to consider the problem of
interpretation on its own, e. g.
the aforementioned syntagma of
S. Sontag, "Against interpre-
tation".
One of the most basic elements
of an authentic alternative work
of art is not for it to offer
the possibility of traditional
interpretation, but on the con-
trary, to offer private sensu-
ous experience which cannot be
"covered" by rational conventio-
nalism. S. Sontag has most res-
olutely discarded the practise
of the interpretation of works
of art, "a conscious act of
the mind which illustrates a
certain code, certain "rules"
of interpretation". For, "to un-
derstand is to interpret. And to
interpret is to restate the phe-
nomenon, in effect to find an
equivalent for it.
Thus, interpretation is not /as
most people assume/ an absolute
value, a gesture of mind situated
in some timeless realm of capa-
bilities". The quality of the in-
terpretation of works of art has
changed through the ages. Is
interpretation something to be
looked forward to today and
what is it like? S. Sontag reso-
lutely negates the need for the
existence of interpretation as
the alleged understanding of
an art work. "Today is such a
time when the project of inter-
pretation is largely reactionary,
stifling. Like the fumes of the
automobile and of heavy industry
which befoul the urban atmosphere,
the effusion of interpretations
of art today poisons our sensibi-

81
lities. In a culture whose alrea-
dy classical dilemma is the hy-
perthropy of the intellect at the
expense of energy and sensual
capability, interpretation is the
revenge of the intellect upon art.
Even more. It is the revenge of
the intellect upon the world.
To interpret is to impoverish,
to deplete the world - in order
to set up a shadow world of
"meanings".

S. Sontag continues to question
the problem of interpretation
concluding that "interpretation
is based on highly dubious
theory that a work of art is
composed of items of content,
violates art. It makes art into
an article, for arrangement into
a mental scheme of categories".
Viewing this issue from a per-
spective of art practice S. Son-
tag further says: "Interpreta-
tion does not, of course, al-
ways prevail. In fact, a great
deal of today's art may be un-
derstood as motivated by a fligh-
t from interpretation. To av-
oid interpretation, art may be-
come parody. Or it may become
abstract. Or it may become "me-
rely" decorative. Or it may be-
come non-art".
Interpretation should be discar-
ded and in its place we must ad-
opt "Transparence" which is "the
highest, most liberating value in
art and in criticism today. Tran-
sparence means experiencing the
luminousness of the thing in it-
self, of things being what they
are." The problem of interpre-
tation must be understood in the
context of our everyday life.
"Ours is a culture based on exc-
ess, on overproduction; the res-
ult is a steady loss of sharpness
in our sensory experience. All
the conditions of material life -
its material plentitude, its sheer
crowdedness - conjoin to dull our
sensory faculties". It is neces-
sary to construct a new sensibility,
"what is important now is to re-
cover our senses. We must learn to
see more, to hear more, to feel
more. Our task is not to find
the maximum amount of content in
a work of art, much less to squeeze
more content out of the work
than is already there. Our task
is to cut back content so that

we can see the thing at all. " When discussing Yugoslav alternative film it is important to know that a similar tendency already appeared at the beginning of the sixties in the manifestoes and practise of amateur filmmakers, who gathered around a movement known as "anti-film", of GEPF /an abbreviation for Genre Film Festival, Festival of experimental film/, whose views remain up to date.

Anti-film insists on the radical reduction of content/"story"/ and the cinematic means of expression, especially referring to camera movement and editing, which in fact is a negation of the need for a film language, i. e., the negation of the necessity of the application of codes within the medium of film. Reality on the cine-screen is not codified, on the contrary, it represents only a segment of the private sensory experience of the author or the "result" of the working of the camera itself, without any interventions and without any "intentions" on behalf of the "author". The aim behind such a notion of film is the "return to things" or as S. Sontag puts it, in her essay titled "The Aesthetics of Silence", from her book "Styles of Radical Will" - "the function of art is not to condone a specific experience, excluding the state of openness towards the multiplexity of experience - which in practise ends with the undoubtable emphasis on things which are usually considered trivial and unimportant". And further, "an alternative view denies traditional hierarchies of interest and meaning, where some things are more "valuable" than others." Mihevil Pansini, the spiritual leader of anti-film says: "film ceases to be an expression of a particular personality; it ceases to be an expression of a certain sensuousness; it remains as a purely visual-acoustic phenomenon; it is devoid of philosophical, literary, psychological, moral or symbolic meaning. S. Sontag views the intentions of alternative art in the context of contemporary so-

ciety: " The inclination of Contemporary art toward the minimal narrative principle of catalogue or listing seems almost like a parody of the capitalist world view, whereby the environment is divided into "items"/this category is comprized of things and persons, works of art and natural organisms/ and in which every item is an article - i. e. a separate, movable object. In the art of catalogueing the general equalization of value is generated, being only one of the possible approaches to the ideally unmodulated discussion." M. Pansini's contention is that the view of the author is "a contemplative view, and not one of expression", while S. Sontag differentiates between a viewer of the traditional and a viewer of the alternative type. "Traditional art gives rise to observance. Silent art gives rise to insight", /one could also say fixation, a term which has also been promoted by Anti-film/. GEPF categorically demands sensory experience and not rational interpretation. The Yugoslav alternative film and video production of 1987 may be classified into three basic tendencies.

Within the first group we have works which treat film and video as "subversive art" - negating narrative and illusion, devaluating the language of film to a greater or lesser extent, or by the introduction of novel "subversive" contents, into works with a relatively traditional narrative structure.

The second group consists of works realized in the spirit of a post-modernist aesthetic - with literature as a starting point - using elements of design and diverse types of the visuality of electronic society, of rock, mass culture, and sub-culture.

The most radical alternative authors are to be found in the first group, including B. Karabatić with his conceptual piece "Film for Projector", a work reaching out to the farthest limits of negation of the commonplace film experience. The film reel is wound up in the projector, but the projector lamp is not switched on,

so that the film is run through the projector in total darkness. There is no picture on the screen, one can only hear the sound of the projector. By means of this act, Karabatić has achieved a total subversion of the film illusion, eliminating reality, the image, the screen, the camera, as well as eliminating himself as creator/film-maker in the ordinary sense of the world.

The film "Occupation Danger", by M. Radaković, consists of a sequence of dialogues from R. Chandler's book of the same title, which change in a similar fashion as do titles on the screen, representing another form of the subversion of the film illusion, i. e., reality. The screen is devoid of film space and film time which the viewer might otherwise subjectively preconceive whilst following his own established perceptive habits.

"Ray Charles", a videotape by M. Radaković, likewise subverts the film illusion. The sound-tracks from various films by Hawkes, H. King, Ford and Hitchcock are re-edited, while the image has been eliminated. The sound (dialogue, music, sound effects), originating from the feature films of these directors represent narrative segments, out of which Radaković creates a completely new narrative, based, not on the story, but, by provoking the viewer to perhaps participate in the restructuring of familiar stereotypes of commercial cinema. The film image, the screen and the visual part of film reality have all been eliminated.

"Film is my Name", by Z. Mustača, is an accumulation of sequences of medium-close up shots of the author, edited in a manner so as to achieve a rapid succession of images, in which he mechanically repeats the following phrases: "This is a film", "My Name is Zdravko Mustač", "This is Movement". In his long finishing shot the author is lying down and is mechanically repeating the phrase "This Film Has Been Edited Down to the Last Frame". This is a true per-

formance by Mustač doing a parody of the ego-trip of the author who identifies himself with his "authors" world in which the terror of editing reigns. The cine-aesthetics have been brought to the absurd here, by which editing as a serious constituent factor of film structure changes into a procedure which parodies and demystifies itself. In a videotape, titled, "Video and the Moon are Related Mediums", by B. Štroboja, we are again confronted with the subversion of illusion, destruction of narrative and the absence of editing. This piece is realized as a live transmission of the movement of the moon executed in one static shot by means of the method of "fixation". Literally, real-time negates medium-time. The author is reduced to a position of being a "registrator" who neutrally registers life, placing us in the position of observers who are capable of creating an experience, if he is in the capacity to possess the faculty of concentration and "self-observance".

Similar predispositions of viewers are created by the films of P. Fradelić, "Ego", "Way of Existence", "Anything for the Kids", and "We're All Alone Here". The camera indifferently registers the trivial order and manifestations of life, of people and objects, utilising more expressed camera movement only in the first production. Fradelić minimizes "narrative", reduces editing to a simple connection of shots, and has no ambition whatsoever to "imbue" his images with meaning, except in his last film in which he uses titles, so that his films resemble a certain enumeration of reality, closely resembling the "aesthetics of silence" as formulated by S. Sontag. Fradelić compels us to see the world and not to interpret it.

A specific style and concept of film and video can be found in the Slovene alternative production, in the films "107", and "Collective Angel" by Smasek (the first of which lasts 50 minutes, which is an unusual length for non-professional feature film in this country).

in the film "Doma", and the video tapes "Os življenja", "Deklica z oranžo" and "Gola pomlad", co-authored by M. Gržinič and A. Šmid, the films "107" and "Collective Angel" on a formal scale respect traditional narrative and film language, and from the aspect of content, and especially sensibility, they attempt to express the subversiveness of youth culture in present day Slovenia. Gržinič and Šmid use film and video as a possibility for personal expression of dilemmas related to the past and to the psychologies of their contemporaries, meticulously placing special emphasis on the iconography of the film frame, drawing on the experience of commercial cinema, the sophistication and glamour and visual culture of the 80's and the specific possibilities of the video image.

M. Ristić, in his videotape, "Ego Allegro", with maximum self-awareness, treats and utilizes the medium as a possibility for penetrating the self, as self-contemplation, drawing on the video image as a possibility for the expansion of consciousness. The video image and soundtrack, and the video reality which do not possess mimetic ambitions serve as an opportunity and means of penetrating into the self and introspection of a new non-literary and non-psychologistic type, a variety of personal audio-visual psychodrama, in which one can discern a particular psychologic sensibility recognizable in his earlier film phase.

The second orientation in this years video production which ambitiously calls itself alternative is comprised of tapes which were created within T V Belgrades cultural programme Depts. "Konac komedije I", by M. Dereta, "Konac komedije II", by M. Sindjelić, and "Konac komedije III", by P. Nikolić, as well as of tapes produced within the cultural programme departments of Television Skopje, "Closeness", by Stankovski and Pop Dučev, "Ana", by Čunihin and Abjanić and "Video-Touch", by Grozdanovski. Although conceived ambitiously and executed in a pretentious manner, this "video interpretation" of Andrić's

early work "Konac komedije", in the form of a video trilogy is not, unfortunately without fundamental discrepancies which are responsible for a work of extremely uneven merit. Andrić, our only Nobel Prize Winner has obviously over-impressed the authors, regardless of his conservative Weiningeresque naivety and cliché-ridden discourse about a spiritually superior male who is biologically inferior, and a woman who is spiritually inferior but biologically superior, so that these works lack the necessary dose of humour and the necessary literary distancing. The problem lies in visualization, which varies from the academic to electronic kitsch, with rare moments of authentic video fascination, which are mostly to be found in part III of the trilogy, which also contains the most elements of playfulness, so necessary for such an undertaking. Pathetic pretentiousness and electronic kitsch which spontaneously parody themselves, are present to an alarming extent in the video productions from Skopje. Behind a seemingly "modern" video iconography and "experimental visual thinking", traditionalistic sensibility and conformist consciousness are concealed.

"Maya", by S. Iveković, "Dutch Moves", by D. Martinis, "O primanju imena" and "O čuvanju srca", by B. Beban and H. Hrvatić comprise a third body of works. They reopen the age-old issue of the transposition of fine art sensibilities and modes of thought into the medium of live images (images come alive), be they film or video images, a point revealed very lucidly a few decades ago by W. Benjamin and S. Krakauer.

Frankly speaking, is it not high time for our Art Academies to introduce the History of Film, and especially "Hollywood" film as a compulsory subject? The articulation of archetype and metaphysical contents, as well as genre stereotyping requires insight and a fair degree of familiarity with the experiences which film has passed through and already accepted.

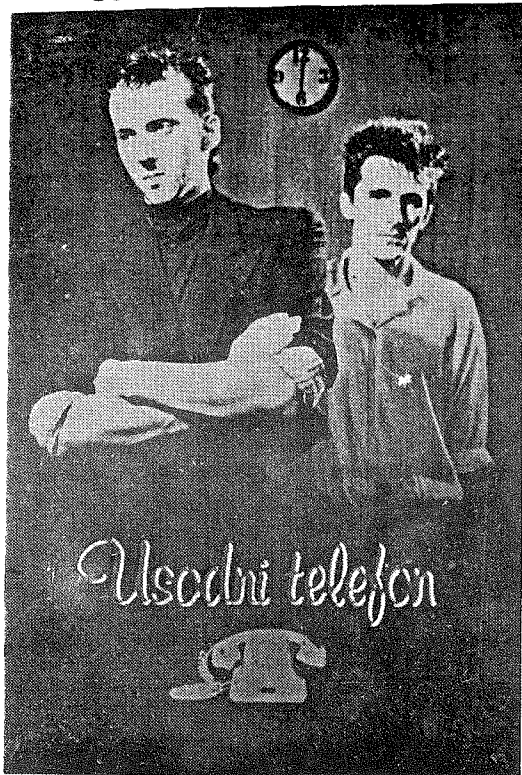
/prevod: M. Ristić/

GENERALI USTAJU RANO
/tragedija od straha -
- performance/

izvodi: PLASTIČNO POZORIŠTE
NIKT
učestvuju: DRAGAN V. IGNJATOVIĆ,
SLOBODAN DUKIĆ, PETAR MILIĆ,
MARKO RAŠETA, NIKT
scenografija i dizajn scene:
NIKT
scenario i režija: NIKT
idejno rešenje plakata:
ALEKSANDAR JANKOVIĆ
sa zahvalnošću: IGORU TOHOLJU
i NENADU PANTIĆU
producent: AKADEMSKI FILMSKI
CENTAR DOM KULTURE "STUDENTSKI
GRAD", N. BEOGRAD

PLASTIČNO POZORIŠTE
NIHILISTIČKA
IRACIONALNA
KOMUNIKACIJA
TOTALNOG





USODNI TELEFON

/Sudbonosni telefon/

autor: DAMJAN KOZOLE

direktor fotografije: ANDREJ LUPINC

zvuk: HANNA PREUSS

scenografija: ROMAN BAHOVEC

montaža: VESNA LAZETA

muzika: OTROCI SOCIALIZMA

producent: DANIEL HOČEVAR

u glavnim ulogama: VINČI VOGUE-

-ANZLOVAR i MIRAN ŠUSTERŠIČ

producent: E-MOTION FILM/

/FILMSKA PRODUKCIJA ŠKUC,

LJUBLJANA

35 mm, 24 sl/sec, c/b, 72'

Zvao ju je svaki dan, u tačno određeno vreme. Nekog dana to nije radio, ali je telefon na crnom stočiću bez obzira zvonio. "Svidjaš mi se", rekao joj je. Svoj odgovor je govorila s nežnim, otužnim glasom: "Ko bi ti znao..." Medjutim, znao je neko drugi.

"USODNI TELEFON" je film o glasu, ljubavi i Drugom. U njemu se prepliću dve priče: prijateljstvo Matjaža i Igora, koje vezuje zajednički rad na celovečernjaku; i neobična ljubavna veza medju Matjažem i devojkom s one strane telefonske žice. Kao što je rad prve dvojice neprestano razapet u traženju pravog zvuka za sliku, ide za tim da u ljubavi otkrije lik, kome pripada tajnoviti glas. Jedna priča se zato nužno preliva u drugu, njen pravi glas biće taj, koji će završiti njihov film.

ATV

U Ljubljani nastaje nova televizijska organizacija - ATV. ATV je medijska i produkcijska jedinica. Proizvodi TV programe, emisije, video, filmske i muzičke proizvode, dakle, stvara TV program i distribuira ga. Sporedne aktivnosti su izdavaštvo na pomenutim područjima i organiziranje priredba za svrhe TV snimanja.

Zašto nova TV organizacija?

- jer u medijskom smislu Ljubljana nije razvijena, iako bi mogla da bude. Jedna od specifičnosti TV medija je da preuzima, nadgrađuje ili prenosi praktički sve ostale medije.

- jer je razvoj i usavršavanje medijske kulture u interesu kako kulturne produkcije, tako i javnosti. U interesu je kulturne produkcije, jer širi, podstiče stvaranje novog, i razvija njenu komunikaciju sa publikom, a u interesu je javnosti jer podstiče njeno učešće u informacijskim kanalima.

- jer imamo potencijale na području različitih kulturnih produkcija, koji se vezuju za TV medij/video muzičke i filmske produkcije/ i koji se mogu preko medija verifikovati u široj javnosti /predstave.../ i potencijale na području javnog života /akcije, pobude -

- inicijative/ gde medij pomaže boljem informisanju i većoj angažovanosti, koja vodi ka adekvatnijem odzivu gledaoca na temu informisanja.

- jer postojeći TV medij u Sloveniji ne zadovoljava diferencirane i heterogene interese TV gledalaca, jer je u svom "nacionalnom" programu opštiji nego što bi trebalo, usmeren na prosečnog gledaoca.

ATV je osnovana kao raskršće interesa, kao medij u pravom smislu: medij interesa, koji se nužno razvija u gradu /glavnom, starom, ambicioznom, univerzitetском.../. ATV je zasnovan kao komunikacijski medij ne prevelikog evropskog grada.

Ciljevi ATV su medijska i politička kultura, produkcija ideja i informacija.

Inicijator ATV je ŠKUC-FORUM u saradnji sa Republičkom konferencijom ZSMS, kod već postojećeg programa sudelovala je TDS /Trajna radna zajednica/ BRUT Film. Po terminskom planu još će ove godine gradska konferencija SZDL osnovati televizijsku organizaciju ATV.

VIDEO GLEDALNICA

grupa autora: MILAN ERIČ, ZVONE COH, MARIJAN OSOLE, BOGDAN LESNIK

producent: ATV LJUBLJANA, 1987.

U-matic, color, 30'

Teži za uvodjenjem reda u obilje produkata glazbene produkcije sa kojima nas mediji zasipaju. "VIDEO GLEDALNICA" ih razvrstava i opredeljuje što se tiče formalno-tehničkog pristupa, teme, priče, i tako stvara animirani video-spot, scratch-video u odnosu između videa i filma.

EKOLOŠKI STRAHOVI V TREBUŠI

autor: DAMJAN BOGATAJ

producent: ATV LJUBLJANA, 1987.

U-matic, color, 10'

Prilog proizilazi iz predpostavke da projektovanje hidrolektrane na reci Idrijci, na-

goveštava prvu ekološku katastrofu u nacionalnoj razmeri. Osnovu reportaže čine intervjui sa svima koji su u to upleteni - oni o kojima se odlučuje i oni koji odlučuju.

BRANE BITENC - PESNIK

autor: VINČI VOGUE ANZLOVAR

producent: ATV LJUBLJANA, 1987.

U-matic, color, 5'

Portret prikazuje Bitenca u emotivno-ciničnom svetlu - onakvom kakav Brane i jeste. Pitanja je on na snimanju prvi put čuo, jer je svrha portreta uhvatiti nijanse njegove spontanosti i lucidnosti.

FOTO-VIDEO

autor: JANE ŠTRAUS

producent: ATV LJUBLJANA, 1987.

U-matic, color, 6'

Video-montaža Štravsovih fotografija, sa muzičkim, tekstovnim i vizuelnim intervencijama.

LA BELLE DAME SANS MERCI

autor: NADA VODUŠEK

producent: ATV LJUBLJANA, 1987.

U-matic, color, 5'

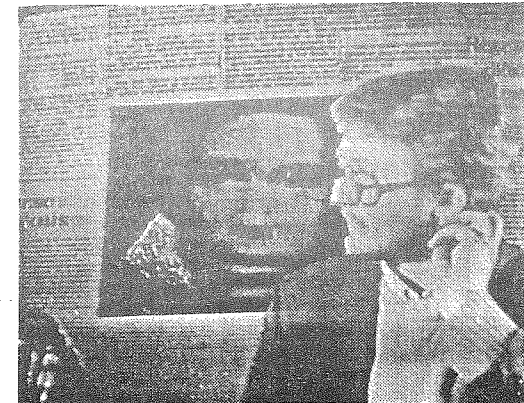
Modni video-spot izgrađen na čulnoj naraciji, koja se odvija između muških i ženskih modela.

MARIBORSKA ALTERNATIVNA SCENA

producent: ATV LJUBLJANA, 1987.

U-matic, color, 12'

Video prikazuje omladinske me-



dije i muzičku alternativnu scenu, koji predstavljaju protivtežu institucionalnoj praznini, tj. probojne tačke nove medijske prakse. Na optuženičkoj klupi su se našli: studentski časopis "Katedra", seoske i zanatlijske novine, zvučna radionica MB i određeni bendovi sa prostora i organizacije skupa.

MOJA MORA STANOVANJSKEGA IZVORA

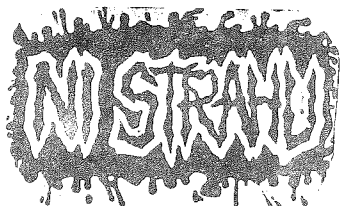
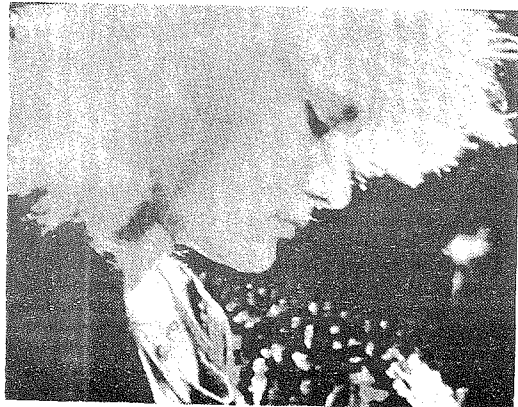
autori: POLONA SEPE & SRNA
 MANDIĆ
 producent: ATV LJUBLJANA, 1987.
 U-matic, color, 11'

Video ima dve namene:
 - da pomogne, kako bi se prestalo govoriti o stambenim problemima samo u manjim zatvorenim skupinama.
 - gledaocima želi dati nekoliko osnovnih činjenica na temu "putevi do stana u samoupravnom socijalizmu".

GLAZBENA ALTER SCENA

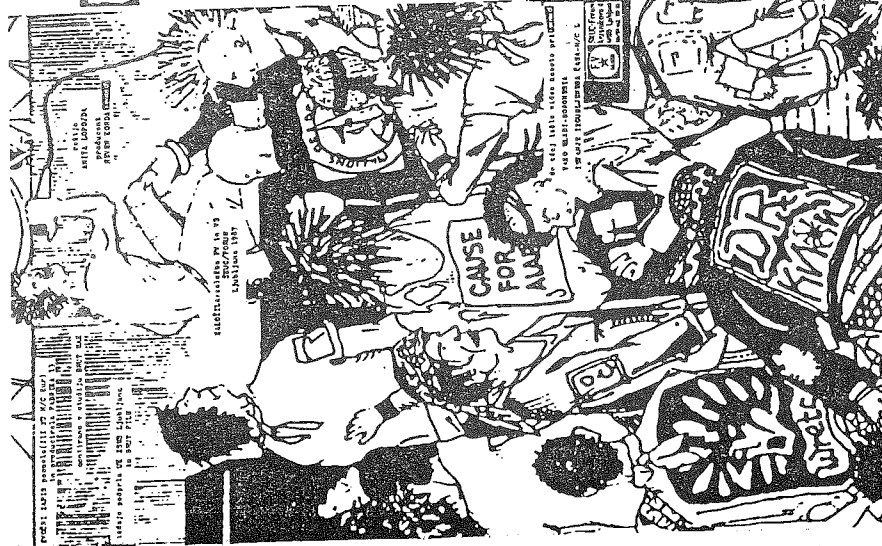
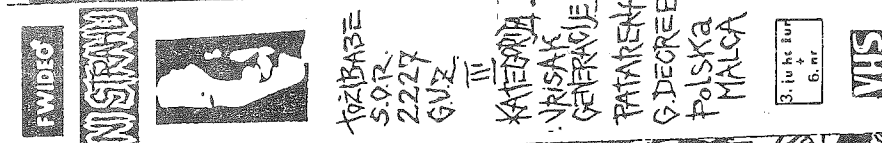
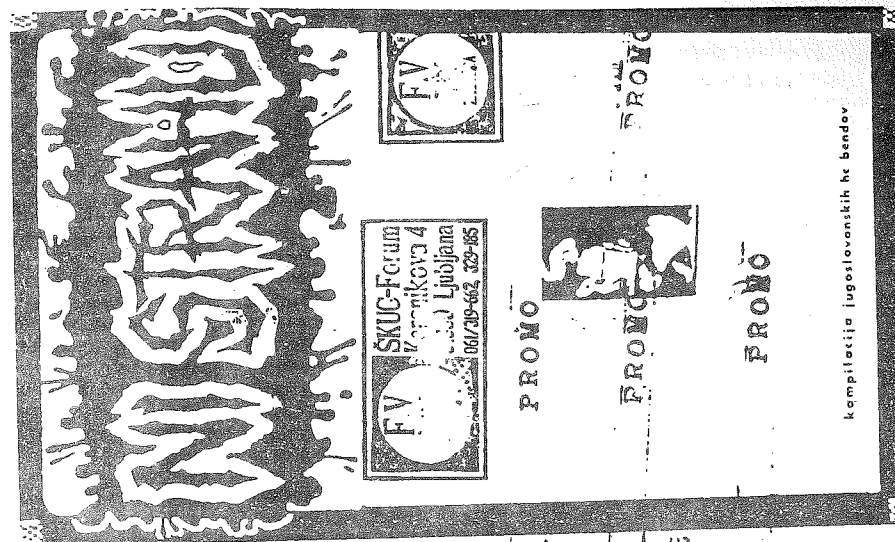
autor: ZEMIRA ALAJBEGOVIĆ
 producent: ATV LJUBLJANA, 1987.
 U-matic, color, 6'

Projekat je napravljen kao presek kroz aktualna događanja na ljubljanskoj alternativnoj muzičkoj sceni. Sastavljen je od više reportažnih snimaka sa koncerata domaćih i stranih muzičkih grupa, uključujući nastupe i intervjue sa grupama, detalje iz organizacijske, finansijske i političke pozadine priredbe.



režija: ANITA LOPOJDA
 kamera i montaža: FABRIKA 13
 montirano u studiju: BRUT MAX
 producent: A.IVANCIC, ZALOZBA
 FV /ŠKUC-FORUM/
 Video VHS, color,

"NI STRAHU" je video kompilacija jugoslovenskih hard-core bendova /Tužibabe, 2227, IIII kategorija - Ljubljana, Vrisak generacije - Novi Sad, SOR - Idrinja, Patareni - Zagreb, Geneven Decree - Mostar, Polska malca - Krško/. Materijal za video-kompilaciju je snimljen na IIII JUHC žuru za Dan mladosti i na Novom rocku 1986. To je treća nezavisna video-kaseta Založbe FV /ŠKUC-FORUM/ LJUBLJANA.



DEHORS-DEDANS
/Napolje-unutra/

režija: ALAIN FLEISCHER
scenario: ALAIN FLEISCHER
dijalog: inserti teksta iz
"Istorije Francuske revolucije"
Jules Michelet-a
slika: ALAIN FLEISCHER, JEAN-
-MARIE ESTÈVE, PHILIPPE GUÉROUT
zvuk: DANIEL OLLIVIER, PIERRE
BEFVE, DOMINIQUE HENNEQUIN
montaža: ALAIN FLEISCHER
gluma: CATHERINE JOURDAN
distribucija: SEINE DISTRIBUTION
producent: VÉRA BELMONT
/STÉPHAN FILMS/, 1975.
Film 16 mm, crno/beli, 80',
Francuska

kratki rezime:
"Unutra", mlada žena živi iza zatvorenih vrata sobe u podkrovlju. "Napolju", grad, Pariz, sa svojim spomenicima, simbolima Moći. Jedna špijunka na vratima povezuje grad i mladu ženu koja ga posmatra, živeći avanturu svog tela. Televizija rasipa svoje pantomimske slike, radio svoju priču, sa kursevima berze. Kada mlada žena izadje, zaustavlja je policajac. Ona ga kastrira.

analiza:
Teško pristupačan anderground film, "NAPOLJE-UNUTRA", brzo pobudjuje interesovanje zbog uskladjene instancane konstrukcije, koja je utoliko više značajna zato što izlazi iz okvira narativnosti, da bi postala sama po sebi značajna, putem optimalne upotrebe kinematografskog jezika. Metafora, koja je već naznačena u naslovu, polazna je tačka kapitalnog razmišljanja o antagonizmu između sistema Moći, onoga što je "napolju" i unutrašnjosti bića, sa svojim dubokim pobudama. Simbolizacija prostonora im daje značenje koje se ispoljava kroz njihov kontekst. Zgrade u gradu nisu turistički objekti kao što se to obično smatra, već su, po svom izboru slike i znaci političke, ekonomske Vlasti kapitalizma-

sada S.A.D.-a, ministarstva, skupština, radio-stanica... Zatvorena mansarda u kojoj živi "junakinja" je predstava tela, uživanja. Ako režiser koristi ton koji je toliko provokativan da ga socijalni moral može nazvati opscenim, to je da bi se bolje pokazalo da je prava opscenost "napolju", u društvu. Od tog trenutka, javljaju se najgori nesporazumi unutar čudnovate slučajnosti. Gorke ironije montaže /paralelno postavljanje kadra WC šolje i plamena Trijumfalne kapije/, i pored vrednosti svoje konciznosti i vizuelnog impakta, jednostavno postaju privatni vicevi jednog izuzetno razuzdanog anarhizma, potpuno nekontrolisanog, u kome se gomilaju razni nekoherentni izkazi i primarno, kičmeno suprotstavljanje... bez igre reči. U ovom destruktivnom užitku nižu se iskarikirane figure raznih državnika, od Kastrata do De Gola, preko Pompidua i Staljina. Ništa onda nije jednostavnije nego im napraviti bradu od stidnih dlačica. Ovi pubertet-ski sarkazmi su za žaljenje, jer se inače Alain Fleischer predstavlja kao autor koji obećava.

G.C.

L'AMOUR PAR TERRE
/Ovozemaljska ljubav/

režija: JACQUES RIVETTE
scenario: PASCAL BONITZER,
MARILU PAROLINI, JACQUES
RIVETTE, SUZANNE SCHIFFMAN
direktor fotografije: WILLIAM
LUBTCHANSKY
montaža: NICOLE LUBTCHANSKY
glavni glumci: GÉRALDINE
CHAPLIN, JANE BURKIN, ANDRÉ
DUSSOLLIER, JEAN-PIERRE
KALFON, I. LINNARTZ
producent: MARTINE MARIGNAC
produkcija: LA CÉCILIA - LE
MINISTÈRE DE LA CULTURE
1,85 - 35 mm, 120'

Rodjen 1928.godine, Jacques Rivette saradjuje u "La Gazette du Cinéma" i glavni je urednik "Les Cahiers du Cinéma". Pošto je radio nedistribuirane neme filmove,

počinje karijeru kao potpuno razvijeni režiser 1956.godine.

Charlotte i Emily, dve vlade glumice su više nego samo prijateljice, one su veoma bliske. Za vreme jedne privatne predstave, njih zapaša čuveni dramaturg, Clément. Oni se sastaju u njegovoj kući, kako bi finalizovali ugovor koji im je ponuđen. Neobičan karakter, Paul, koji kaže da se bavi magijom i da je blizak Clémentov prijatelj, siluje devojke, jednu za drugom. U kulcarima, odvija se čitav uzročno-posledični lanac reakcija i intriga, što se završava konačnom postavkom predstave za koju je Clément unajmio devojke, pred samim gostima.

HOME OF THE BRAVE
/Dom odvažnih/

režija: LAURIE ANDERSON
scenario: LAURIE ANDERSON
kamera: JOHN LINDLEY
muziku izvode: /keyboards,
vocals/ JOY ASKEW, /guitar,
vocals/ ADRIAN BELEW, /horns,
wind/ WILLIAM S. BURROUGHS,
RICHARD LANDRY, /vocals/
DOLLETTE McDONALD, JANICE
PENDARVIS, /kayageum and voice/
SANG WON PARK, /percussion/
DAVID VAN TIEGHAM, ISIDRO
BOBADILLO, DANIEL PONCE, /horns/
JANE IRA BLOOM, BILL OBRECHT,
/vocals/ BOBBY BUTLER, JIMMY
CARTER
pesme: "GOOD EVENING", "ZERO
AND ONE", "OLD HAT", "DRUM
DANCE", "SMOKE RINGS", "LATE
SHOW", "WHITE LILLY", "SHARKEY'S
DAY", "HOW TO WRITE", "KOKOKU",
"RADAR", "GRAVITY'S ANGEL",
"LANGUE d'AMOUR", "TALK NORMAL",
"DIFFICULT LISTENING HOUR",
"LANGUAGE IS A VIRUS", "SHAR-
KEY'S NIGHT" - LAURIE ANDERSON;
"EXCELLENT BIRDS" - PETER GAB-
RIEL, LAURIE ANDERSON
učestvuju: PAULA MAZUR /Game
Show Hostess/, LAURIE ANDERSON,
WILLIAM S. BURROUGHS
producent: WARNER BROS.RECORDS/
TALK NORMAL PRODUCTION, U.S.A.,
1986.
Film, color, 91'

Dokument koncerta "uživo" performansa-umetnice Laurie Anderson, u Park Theatre u Union City-ju, New Jersey, juli 1985. Izveden iz njenog "Mister Heart-break Tour" i vezan za istoimeni album, ovaj cinéma verité svojom dokumentarnošću uspeva da uhvati vizuelnu inventivnost i spontanost "živih" performansa Laurie Anderson. Jukstapozicija gusto tekstuirane elektronske muzike, pozadinske projekcije filmova i slagalova, aforistički gegovi i kratka izlaganja, priče koje se ne mogu povezati omogućuju multi-talentovanom izvođaču, da predstavi njene instrumentalne i /potpomognute elektronikom/ vokalne mogućnosti, kao i njena koreografska umeća i poliglotske muzičke i literarne uticaje. Udaraljke japanskog stila išle su rame uz rame sa /titlovima/ francuskih pesama, dok su kratki izlasci na scenu William Burroughs-a ukazivali na uticaj njegovog stvaralaštva na rad Andersonove, u najvećoj meri "Language Is a Virus" i "Sharkey's Day". I pored prividne neposrednosti, ipak, predstava na pozornici i njeno snimanje, ostaju odvojeni jedno od drugog, odražavajući kontradikcije u srcu projekta. Laurie Anderson je tu reditelj debitant, tri kamere najjednostavnije beleže njeno delovanje umetnice-performansa, što po definiciji zahteva publiku "uživo". Andersonova voli da je publika osvetljena, kako bi je ona mogla videti, i na trenutak napušta pozornicu, kako bi se na kratko umešala medju publiku. Takođe, prisutni su trgovci kvaliteteta 70-tih, naglašeni verité radom kamere. Teško je oteti se utisku, da bi za Andersonovu verovatno bilo bolje kada bi sledila primer performansa-umetnice Toni Basil, čiji inovativni video-radovi teže da sje-dine muziku i pokret njene umetnosti performansa, sa proširenim vizuelnim mogućnostima novog medija.

Nigel Floyd

**ALTERNATIVE
FILM-VIDEO 1987.**

ALTERNATIVE FILM-VIDEO je Festival jugoslovenskog alternativnog filma i videa.

Osnivač i organizator je Akademski 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.-22. novembra 1987. godine u Beogradu. Pravo učešća na Festivalu imaju svi stvaraoци 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 U-matic, VHS i Betamax. Broj filmova i video radova i njihova dužina nisu ograničeni. Prijave, filmove i video trake treba poslati do 26. oktobra 1987. Filmovi i video radovi biće prikazani samo u okviru Festivala. Filmovi i video trake biće vraćeni autorima petnaest dana po završetku Festivala.

SELEKCIJA

Selekciona komisija, u skladu sa koncepcijom Festivala, vrši pregled i izbor filmova za glavni i informativne programe.

RAD ŽIRIJA

Žiri je sastavljen od teoretičara i stvaralaca alternativnog filma i videa.

Žiri ustanovljuje listu najznačajnijih ostvarenja na Festivalu koja može da sadrži najviše deset filmova i video radova ukupno.

Filmove i video radove Žiri će ocenjivati ravnopravno ne razvrstavajući ih u posebne kategorije. Vredno-

vanje filmova i video radova Žiri će obaviti tokom trajanja Festivala.

DOKUMENTACIJA

Publikacija ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1987 će sadržati fotose, podatke i napise koje autori dostave o svojim filmovima i video radovima.

Razgovori koje će Žiri voditi, vrednujući filmove i video radove biće objavljeni u publikaciji ALTERNATIVE FILM-VIDEO 1988. Publikacija će biti dostavljena svim učesnicima Festivala kao i važnijim bibliotekama.

GOSTI

Festival obezbeđuje smeštaj i ishranu u Studentskom gradu autorima čiji filmovi i video radovi budu izabrani za glavni program. Putne troškove autori snose sami.

ŽIRI

Biljana Tomić, istoričar umetnosti, urednik u SKC-u, Beograd
Alain Fleisher, autor i teoretičar, Paris,

Heiko Daxl, autor, član organizacionog odbora i selekzione komisije festivala Experimentalfilm Workshop Osnabrück, SR Nemačka.

Hrvoje Turković, teoretičar, Akademija za kazalište, film, radio i televiziju, Zagreb

GORAN TRBULJAK, filmski snimatelj i autor, Zagreb

SELEKCIONA KOMISIJA

Ivko Šešić
Jovan Jovanović
Miodrag Milošević

ADRESA

Akademski filmski centar
Doma kulture "Studentski grad"
Bulevar AVNOJ-a 179
11070 Novi Beograd, tel. 691-442

ORGANIZACIJA

Miodrag Milošević, Danijela Purešević, Ivko Šešić, Slobodan Mirković

TEHNIKA:

Aleksandar Jelenić, Nebojša Bogićević, Dragan Joković, Dušan Ivanović

PRIPREMA ZA ŠTAMPU:

Milovan Todorović

ŠTAMPA:

STUDIO PLUS, Novak Božić