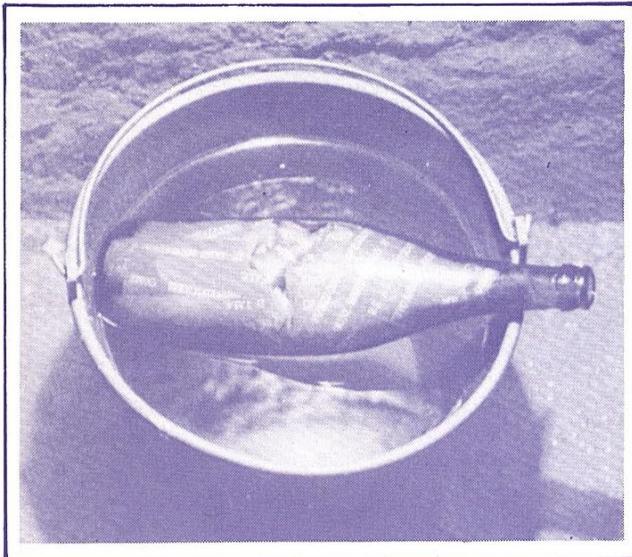


aspekti umetničkog videa

Televizija, nastala krajem dvadesetih godina ovog veka, jeste prateći i najbliži srodnik videa. Iako su u tehničko-tehnološkom smislu veoma bliski, umnogome čak i identični, video se zbog svojih specifičnih svojstava i načina upotrebe, ipak, bitno razlikuje od televizije.

Video (ovde se misli na kompletan sistem koji se sastoji od kamere, rekorda i monitora), nailazi na najširu primenu u raznim oblastima ljudske delatnosti, kao na primer, obrazovanje, medicina i psihoterapija, industrija, saobraćaj, trgovina, umetnost, zabava, a može se, između ostalog, koristiti kao sredstvo ličnog ili grupnog stvaralaštva. Neposrednost, trenutačnost, demokratičnost, lakoća u rukovanju, dvosmernost i autonomnost osnovne su odlike i svojstva ovog medija. S druge strane, televizija, pored svih svojih naprednih i korisnih svojstava, po svojoj prirodi, *diktira pasivni odnos potrošnje*, to jest gledaoca stavlja u pasivni položaj pukog *primaoca* informacija i poruka sa TV-ekrana. S obzirom na činjenicu da televizijski programi uglavnom potiču iz jednog centra ili ponekad iz više centara i šalju se, preko *odašiljača*, kroz etar u jednom smeru do naših *prijemnika*, mogućnost dijaloga /povratne sprege (feed-back) i neposrednog učešća/ dostupnosti (access) u okviru zvanične televizije su minimalne.

Video kao najsavršenije stvaralačko, komunikacijsko-informatičko i analitičko oruđe, može se, između ostalog, koristiti kao lično i kolektivno sredstvo društvenog angažovanja i umetničkog stvaralaštva. Tematski blok pred vama posvećen je umetničkom videu.



Prvi magnetoskop/video-rikorder konstruisan je još 1953., zatim, usavršen 1958., ali istinski nastanak i procvat videa (»video revolucija«) datira od sredine šezdesetih godina, to jest od izlaska Sonyevog prenosnog video sistema (Portapak Video System) na američko tržište 1965. g. Nam June Paik, muzičar/umetnik, koji još od 1963. eksperimentiše sa rastrojavanjem TV slike (izložba »Distorted TV Sets« u Smolin galeriji, New York, 1963. g.) prvi kupuje prenosnu video-opremu i od tog trenutka umetnička video produkcija raste geometrijskom progresijom. Umetnički video se umnogoštrčio tokom poslednjih dvadeset godina, tako da je pored galerija i muzeja širom sveta izvršio i prodor u druge prostore poput jazz klubova, diskoteka, na fakultetima, raznim kulturnim institucijama, pa čak i sve češće »gostuje« na televiziji. Uz veliko interesovanje koje širom sveta vlada za ovim novim vidom umetničkog izražavanja, postalo je svima jasno da će jeftinija i savršenija kućna video oprema, svojom velikom dostupnošću, učiniti video stvaralaštvo još masovnijom pojmom.

Pred nama je nov medij. Postavlja se pitanje da li on sa sobom donosi i potpuno novu estetičku i umetnički izraz/stil koji je bitno drugačiji od svojih proslavljenih prethodnika, televizije i filma? U okviru ovog tematskog bloka autori tekstova razmatraju i kritički razvijaju mnoge dileme vezane za nastanak, procvat, klasifikaciju, kritiku i analizu estetike videa, kao i za istraživanje specifičnih svojstava ovog medija. Ovim izborom dat je osnovni presek pojedinih teorija i iskustava koji mogu poslužiti kao uvod u izučavanje umetničkog videa a ujedno povećati apetit čitalaca za saznanjima iz ove oblasti.

M. Ristić

Tekstovi su izbor iz knjige VIDEOSVERA koju je priredio Mihailo Ristić i koja će se pojavit u izdanju radionice SIC (Studentskog izdavačkog centra UKSSO Beograd)

106 polja

beleške o videu kao umetničkom mediju

wulf herzogenrath

Tri elementa videa

Zbog svoje elektronski proizvedene slike video pruža tri elementa koji jednostavno nisu bili dostupni i drugim medijima umetničkog izražavanja kao što su slikarstvo, fotografija, pozorište i film, a to su:

1. Trenutna kontrola slike;
2. Brojne elektronske mogućnosti;
3. Playback slike na monitorima.

1. Stvarnost se našim očima pojavljuje istovremeno sa svojom reprodukcijom – stvarnost i odraz postoje napored. Stvarnost se može direktno uvesti u umetnički proces. Ovaj novi aspekt pogotovo se može koristiti u prostoru u kome se istovremeno snima i emituje (*live closed circuit*). Izvrsni primeri za ovakvu umetničku primenu su meditiranje Nam June Paika ispred sopstvene slike (*Video - Buddha*), *Video - Corridor* Brucea Naumana, *Interface* Petera Campusa ili Don Grahamova soba sa ogledalima i zakasnijelim emitovanjem slike (*delayed picture playback*). U svakodnevnom radu sa videom trenutna kontrola snimka na monitoru je presudna nova pomoć koja menja sam radni proces. Uz to su slika i zvuk uvek sinhroni bez posebnih stručnjaka ili tehničke pomoći, tako da pojedinac snabdeven kompaktnom video – opremom, kakva se najviše upotrebljava može da proizvede potpuno završenu traku.

2. Elektronske mogućnosti za montažu i izmene slike (distorziju ili reverzal), kao i razne vrste *feedbacka* mogu se umetnički primeniti. Boje se mogu menjati i stvarati »sintetički«, a oblici se mogu gradirati i ponavljati u neomedenom prostoru. Snimci napravljeni s vremenском zadrškom mogu se kombinovati, sa realnim vremenom. Ove mogućnosti (koje su slične onima kod elektronske muzike) proširili su Nam June Paik i njegov prijatelj Abe konstruišući prvi video sintisajzer koji su otada mnogi umetnici koristili na razne načine (na primer, video – radovi Paika, Emshwilla i Becka).

3. Prenos – prikazivanje – video – slike vezano je za monitor, televizijski prijemnik. Ovaj mali kockasti predmet više liči na skulpturu nego na površinu za projekciju. Njegova upotrebljivost kao jedne kompaktne forme još nije iskorišćena. Postoji samo nekoliko skupih sistema za projekciju koji mogu da prikazuju uvećanu sliku. Površina slike na običnom monitoru ima fiksiran odnos od otprilike 3:4, konveksnu površinu i zaobljene uglove slike. Jednu traku može prikazati koliko god želimo monitora, ili se nekoliko monitora može poredati u relativno malom prostoru u redove, blokove ili piramide. Ovaj potencijal za kombinovanje može da formu baš kao i sadržinu. Uz to, u raznim prostorijama može se gledati ili ranije snimljen materijal ili živa »stvarnost«, pa se onda kombinovati sa drugim, novim slikama. (Primeri su instalacija Franka Gillettea s tri trake i monitorima, videoradovi *Acconcija*, ili *closed - circuit* projekt (TV zatvorenog kruga) sa dve porodice Allana Kaprowa.)

Poređenje sa filmom (pet filmskih kriterija Siegfrieda Kracauera)

Novo značenje ova tri elementa video – umetnosti definiše poređenje sa filmom. Siegfried Kracuer, jedan od najuticajnijih filmskih teoretičara, jednom je na sličan način pokazao posebna svojstva filma – kako bi tada razdvojio film od fotografije i pozorišta.

1. Prikazivanje fizičke stvarnosti.
2. Montaža slike i tona;
3. Tehničke mogućnosti (usporeno kretanje, dvostruka ekspozicija, reverzal negativ).
4. Predstavljanje diskretnih pokreta.
5. Podražavanje stvarnosti; autentičnost.

Ako ova filmska merila primenimo na video, postaće očigledno da je jez između filma i videa isto tako veliki kao onaj između pozorišta i filma.

Što se tiče prvog merila svaka video traka je neposrednije od filma povezana s fizičkom stvarnošću, jer se slika i zvuk sinhrono snimaju i prikazuju. Gledajući televiziju, vesti i direktnе prenose, a i neposredno doživljavajući demonstracione instalacije u radnjama i robnim kućama svako se upoznao sa video – tehnikom registriranja »autentičnosti«. Znaci navoda su neophodni jer nijedan playback ne može biti autentičan – svaki playback iznova prikazuje stvarnost prema sopstvenim tehničkim mogućnostima. Otuda je stvarnost na monitoru uvek dvodimenzionalna stvarnost pretvorena u elektronske signale i reprodukovana veštakim bojama, a segmenti i selekcija njenih slika zasnovani su na manipulaciji – čak i kad ta manipulacija ima manje mogućnosti za uplitane nego u filmu snimljenom u studiju. Još jedan aspekt »fizičke stvarnosti« može se interpretirati prema Kracueru: superdimenzionalnost filmskih zvezda i njihovih emocija kojima filmski gledalac mora da se odazove – zajedno sa gomilom nepoznatih ljudi koji sede jedni do drugih u mraku. Nasuprot ovome, monitor u sopstvenom domu, na izložbi ili u umetnikovom studiju uvek je mali – on svoju vizuelnu informaciju prenosi samo maloj grupi gledalaca. Onde su televizija i video potpuno jednak; gotovo intimnija forma komunikacije omogućava im da se neposredno obrate gledaocu i da mu pruže oruđe za dalje razvijanje ideja. Ponavljam, ova autentičnost – bila ona stvarna ili prividna – može da omogući ili veće lično učestovanje ili veću apatičnost.

Mnogi video – umetnici namerno izbegavaju drugo specijalno filmsko merilo, montažu slike i tona, kako bi dostigli viši stupanj realizma. Montaža u video može isto tako da znači upotrebu nekoliko traka i monitora istovremeno. To se na filmu događa samo u izuzetnim slučajevima (panorama i multivizija na Svetkoj izložbi ili film *Chelsea Girls* Andyja Warhola).

Na trećem području tehničkih mogućnosti video nadaleko nadmašuje film, jer mogućnosti elektronike znače gotovo neograničeno bogatstvo gde se mogu koristiti sva sredstva dostupna filmu i videu. U stvari, značajni filmovi preneli su video – snimke na celuloid jer se željeni odbir boja i distorzija slike mogao ostvariti jedino uz pomoć videa. (2001, *Emerson, Lake i Palmer*, i drugi muzički filmovi). Za četvrtu merilo – predstavljati kretanje i koristiti ga kao umetnički element, kao u filmu, monitor je premali. U ovom slučaju film ima veliku premoć. Nagle kretanje, veliki pogled s visine, panorama itd. ne mogu se reprodukovati u polju videa; to je sviše intiman medij.

Što se tiče petog aspekta, autentičnosti, tu je video zaista na svom terenu. Baš kao što je film po izvesnim svojstvima prevazišao pozorište (na primer, u dokumentarnom filmu snimljenom s amaterskim glumcima na licu mesta), tako ovde video predstavlja odlučujući korak napred. U filmovima *Empire State Building* Andyja Warhola, *Cleo de cinq à sept* Agnes Varde korišćene su mogućnosti filma snimljenog u stvarnom vremenu (*real time*), ali oni ostaju izuzeci. Nasuprot ovome, stvarno vreme i vremensko trajanje čine osnovne sastojke svake video – instalacije koja pomoću kamere i monitora traži učešće gledaoca, i imaju važnu ulogu na mnogim trakama.

Sa namerom da pišem ne samo o upotrebi videa uopšte, želeo bih da izložim tri suštinska područja za specifično umetničku upotrebu videa.

1 »Video kao ogledalo«: video kao instrument prepoznavanja, opažanja sopstvenih ograničenja, preobraćanja levog u desno, u kome se ogleda i koji ilustruje odraze sopstvenog ega; suočavanje sa samim sobom. U ovu kategoriju spadaju radovi Joan Jonas i Petera Campusa kao i instalacije s vremenskim zakašnjenjem *time delay* Franka Gillettea ili Dana Grahama. Ona je možda najupadljivija među video – instalacijama. Rad *Interface* Petera Campusa: gledalac stane pred ogledalsku površinu na kojoj vidi dve netesne verzije samog sebe u prirodnjoj veličini. Jednu prepozna kao svoj odraz u ogledalu (s uobičajenim preobraćanjem levo/desno), a drugu je projekcija njega samog (levo i desno su kako ga drugi vide). Još nekoliko umetnika takođe je koristilo video na ovaj način, kako bi se pozabavili perceptualnom relativnošću i našom konceptijom vremena i prostora. Prirodno da ovde postoje veze sa minimalnom i konceptualnom umetnošću, jer su mnogi video – umetnici aktivni u ovoj oblasti pre toga bili predstavnici slikarstva opštih ivica (*hard edge painting*) a rezultat su njihove slike i intelektualni postulati koji su ih doveli do ove forme video – instalacije. Baš su ova nerazrešiva pitanja identiteta i tautologija tema savremenе umetnosti; romantičarski motiv dvostrukog ja, stvarnosti i pojavnosti ovde postaju vizuelne teme.

2. Video kao dokumentarni medij. Fotografije (stvarne ili izumljene) *objects trouves* umetnici uklapaju u dela koja oživljavaju neko svojstvo subjekta ili vlasnika i tako postaju topografije ljudi, zbivanja ili uspomena. U ovoj oblasti video se najviše približio stvarnosti – to jest, poslužio je kao zapis samog zbivanja – na primer, Baldessarijev video – rad u kome neka osoba izmaštava

priče koje bi pristajale nekim banalnim fotografijama. Uz tehničke trake koje prikazuju jedan umetnički proces (koji je jednako uspešno mogao biti snimljen i filmski), postoje i trake u ovoj dokumentarnoj formi koje su mogle nastati samo kao video. Primer bi bila Knoebelova traka *X – Projection*, jedno od najefikasnijih rada iz produkcije Gerryja Schuma. U neprekidnom četredisetminutnom putovanju kroz noć, reflektor postaje »svetlost x« koja uvek izgleda drukčije, u zavisnosti od osvetljenog objekta i njegovog položaja u odnosu na kameru (jer drveće drukčje odbija svetlost nego zidovi, ulične lampe nadajući svetlosne zrake, itd.). Grupa Telethon iz Los Angelesa ima drukčiji pristup; oni montiraju samo odlomke komercijalne televizije kombinujući izvore lepotica, političke govore, reklame, razgovore ili sportske emisije stvarajući nova dela koja su delom nostalgična, delom kritična. Ova grupa je na izložbama prikazivala svoje trake na TV – prijemniku u rekonstruisanoj, tipičnoj američkoj dnevnoj sobi sa svim prigodnim dokumentarnim pojedinostima. Opseg dokumentarnog i umetničkog videa ovde se tako proširuje izvan »nađenog« kolaža u mnogo formalniji materijal.

3. Video kao elektronski medij. Elektronska slika omogućava potpuno nove forme i sintetičke boje, montažu slike, izmene i *feedback* između kamere i projektovane slike. Ovo posebno svojstvo bilo je takođe prisutno na samom početku razvitka videa kao umetničkog medija. Prvi presudni koraci napravljeni su u Koolnu. Nam June Paik studirao je muziku kod Karlheinza Stockhausen-a i naučio je osnove elektronske muzike. U prvim Fluyus akcijama Paik i Wolf Vostel menjali su, iskrivljavali i segmentirali emitovanu TV – sliku. Ove akcije u galerijama i pred publikom na izložbama bile su počeci koje je Paik energično sledio nakon dolaska u Sjedinjene Države 1965. godine, a njihov rezultat bio je Paik/Abeov sintisajzer.

Dok je elektronska muzika zadobila veliku premoć nad instrumentalnom muzikom u boji tona, nijansi, ritmu i složenosti, teksture moramo se međutim, zapitati u koliko meri elektronski snimljene slike izražavaju išta osim samih sebe. Možda smo još suviše u početnom stadiju da to sada ocenjujemo – pogotovu kad nas više od raznih metoda rada zanimaju umetnički rezultati.

Međutim, video bi u stvari imao budućnost ne samo u naučnim, obrazovnim i terapeutskim oblastima, nego, isto tako, i u umetnosti, ako se u potpunosti sledi misao Waltera Benjamina – naime, publika će prihvati avangardni film – jer je njegov cilj masovna reprodukcija – pre nego sliku, skulpturu ili slično umetničko delo koje obavlja aura jedinstvenosti i koje je samo jednom dostupno. Ovde masovni medij televizije može da nametne tempo distribuciji umetničkog videa, jer je video po sebi usmeren na reprodukciju i distribuciju, i jer u svojoj idealnoj formi generalne distribucije sjedinjuje i autentičnost i reprezentaciju stvarnosti. On istovremeno odgovara »zakonitom pravu koje današnji čovek ima na svoje reprodukovanje« (Walter Benjamin). Distribucija super 8 mm filmova nikad neće ispuniti ovaj zahtev jer se za pojedinca rezultati njihovog stvaranja, tehnika prikazivanja i stupanj »verodostojnosti u osnovi razlikuju od filma prikazanog u bioskopu, koji je rezultat fino uskladene saradnje reditelja, snimatelja, rasvetljivača, scenariste, glumca, montažera, producenta, i tako dalje. Ova distinkcija ne postoji između javnih TV – programa i video – programa koji se prikazuju na istom prijemniku – ukoliko gledalac smatra da je TV – slika stvarnost u kojoj i sam učestvuje, koja odražava njegove lične probleme i želje (čak i kod takvih scenarija kakav je američki film Orsona Wellesa o spuštanju nadzemaljskih bića ili nemački film *Millionenspiel* Wolfganga Mengea). Ovo takođe može da objasni neobičan uspeh izložbe umetničkih video – instalacija u prvom muzeju posvećenom ovom novom umetničkom mediju, to je Everson Museum of Art u Syracusin, državi New York. Poimanje ideja, učešće u radu, poznavanje nekih tehničkih aspekata i vera u značaj onoga što će se gledati čini – sa videom – teške probleme lakše savladivim nego što je to bilo sa slikom, skulpturom ili nekim drugim »objektom« koji je umetnost nekad označavala terminom avangarda, a čija je aura elitističkog znanja svesno ili nesvesno stvarala mnogo teži pristup.

Napomene

Walter Benjamin: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 136, (preveo Milan Tabaković)

Wulf Herzogenrath, »Notes on Video As an Artistie Medium«
D. Davis & A. Simmons (pripr.), *The New Television: A Public/Private Art*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1977.

Sa engleskog prevela Vukica Đilas