

Forme: lavirinti – izmešane – naslagane –
 prožimanja – inkrustrirane –
 spojene – iskrivljene – rasparčane –
 duplirane – umnožene

Merne jedinice (perceptivni pragovi) Uvećavanje – zasićenje – umanjivanje – sažimanje

Lista različitih vizuelnih i vremenskih parametara ukazuje nam na to da nije više važno vršenje kompozicione i strukturalne analize, već procene intenziteta i trajanja koja se direktno zasniva na psihološkim činionicima.

Slične pojave su primećene i prilikom projekcija određenih eksperimentalnih filmova i njih je izvanredno opisala Claudine Eizykman,²¹ a radi se o kratkometražnim delima Kubelke, koji je pronašao treperenje (*Adebar, Schwachet*), zatim u delima Sharitsa (*Nothing i Touching*), ali naročito kod Tonya Conrada (*The Flicker i Straight and Narrow*), gde nalazimo sekvence sačinjene od titraja ili crnih i belih linija »čije su dimenzije nestalne i koje pokreće mehanizam koji prenosi vibracije na postolje filmske kamere«.

Ni klasične suprotnosti konotacija/denotacija, pa čak ni semantička informacija/estetska informacija ne mogu se upotrebiti u smislu eventualnog opisa ovih novih načina »dobijanja« slika. Možda bi tu jedino bilo prihvatljivo upotrebiti termin Lorensa Sears – *neuroestetika*.

Njegove glavne implikacije opisaćemo u poslednjem delu ove studije.

No, pre toga nam ostaje da opišemo na precizniji način specijalne uslove pod kojima se odvija tolika raznolikost istraživanja elektronske slike.



Kod režisera eksperimentalnog videa možemo susresti određene specifičnosti koje ih izdvajaju, kako iz umetničkog, tako i iz uobičajenog televizijskog konteksta.

Kao što smo to već nagovestili na početku ove studije, jedna umetnička produkcija, bez obzira koja, može postići nivo izražajnosti utoliko veći ukoliko se u isto vreme afirmišu sve odlike tog medija a naročito metode koje su razvijene u radnom procesu.

S obzirom na tehnološku složenost »materijala« koji se koristi, tj. video-opreme, »video umetnici«, da bi stvarno opravdali ovaj naziv, treba da budu ne samo umetnici već istovremeno i inženjeri, zanatlije i tehničari.

To je izgleda prvi preduslov da bi se kreativnost mogla odvijati na dva nivoa:

– koncipiranje i izrada radne opreme. Ova istraživanja mogu biti individualna (Stephen Beck, Eric Siegel) ili u saradnji sa inženjerima (Nam June Paik i Suya Abe, Etra i Rutt).

– stvaranje sekvenci elektronskih slika na osnovu određenih estetičkih postavki (obrađivanje snimljenih slika, stvaranje apstraktnih slika, miksovanje, itd.).

Treba priznati da su najupečatljivija dela ipak dali umetnici koji poseduju sposobnost da iscrtaju i konstruišu sami elektronska kola koja odgovaraju njihovim potrebama i željama (Etra, Paik, Vasulka, Beck, Wright...). Prema Davidu Nilesu, (*najbolji momenti televizije su oni koje su ostvarili pioniri kada je sve bilo otvoreno, kada tehnika i kreativnost nisu bile razdvojene, kada se jedan režiser kao Averty mogao pretvoriti u tehničara i raditi sa slikama kao šef orkestra.*)²²

Putanja ovih radikalnih eksperimentisanja predstavlja nam se kao stalna razmena između dva različita pristupa koji se na kraju međusobno stimulišu i obogaćuju:

– tehničko usavršavanje i izmene na opremi sa ciljem da se dobiju određeni predeterminisani efekti ili figure, u funkciji jednostavnih predosećaja ili manje ili više jasnih želja;

– stalno iznalaženje novih kombinacija pomoću kvazi-instrumentalne manipulacije (bilo striktno ili instinktivne).

Kako kaže Bill Etra, »iskustvo pokazuje da kada vam je ruka na kontrolnom pultu, pogled uperen u monitor na kome se slika menja u skladu sa vašim pokretima, postajete integralni deo sistema, vršite funkciju kontrolora u jednom retroaktivnom sistemu i to je sintetizatorski zen.«²³

Evo šta kaže i Stephen Beck, kada želi opisati funkcionisanje sintetizatora koji je sam izgradio – »Direct Video Synthesizer«: »Za mene DVS ne funkcioniše kao nešto, artifično, kao što je termin »sintetičan« počeo da se shvata, već kao kompozitorski instrument koji »vaja« elektronsku struju u rukama umetnika«.

Što se tiče ostalih umetnika, to jest svih onih koji ne vladaju u potpunosti unutarnjim funkcionisanjem opreme i koji, stoga manipulišu njome na više ili manje hazarderski način, jedno se pitanje ipak nameće samo po sebi: da li su dobijene slike uslovljene onim spojevima kola koje je postavio konstruktor, ili su stvarno plod manipulatorovih odluka?

Isti takav problem postoji i što se tiče obrade slika pomoću kompjutera.

Prilikom određenih umetničkih manifestacija, pult za programiranje stavljen je na raspolaganje posetiocima. Oni, dakle mogu intervenisati na figuri koja je već delimično programirana.

Prema Charbonnieru²⁴: »Poigravati se sa programom ne zahteva nikakvo znanje informatike. Ponavljanje pokušaja daje ključ manipulisanja. Svako može, poštujući pravila rukovanja, postići sposobnost istraživanja koja je nesumnjivo kreativna.«

Ove instalacije nam izgledaju vrlo iluzorno i, kao što je to dobro primetio Bernard Tesseydre, korisnik koji nije upoznat sa informatikom mora se zadovoljiti jedino poigravanjem varijantama koje je autorizovao »umetnik/informatičar postavljajući na taj način jedan nepromenljiv okvir«.

»Stvaralac prvog stupnja« može dostići drugi nivo kreativnosti jedino pod uslovom da nauči da rediguje programe.

Sve se to svodi na to da još jednom treba istaći da je dubinsko poznavanje odlika aparature koja se koristi apsolutno neophodno da bi se potpuno ovladalo manipulacijom i postigla stvarna kontrola nad informacijama koje se žele izneti.

Pošto je korišćenje videa kao medija od strane umetnika relativno skorijeg datuma (tek desetak godina), sasvim je razumljivo što su skoro svi stvaraoči eksperimentalnog videa započeli svoj rad u drugim oblastima:

slikarstvo	Don Hallock, William Gwin, William Roarty
dizajn	James Rosenquist
animirani film	Ed Emshwiller
eksperimentalna muzika	Stephen Beck, N.J. Paik, Dimitri Devjatkin
film	Stan Vanderbeek, Woody Vasulka, Jean-Andre Fieschi
teorijska istraživanja slike	Thierry Kuntzel
matematika	Bruce Nauman
filmska kritika, psihijatrija, analitičko iskustvo	Francois Pain, Jean-Andre
arhitektura	Fischi
	Juan Downey, David Niles, Rainer Verbizh

4. AKTIVACIJA MREŽNJACE

Video-montaža (figurativnih slika)

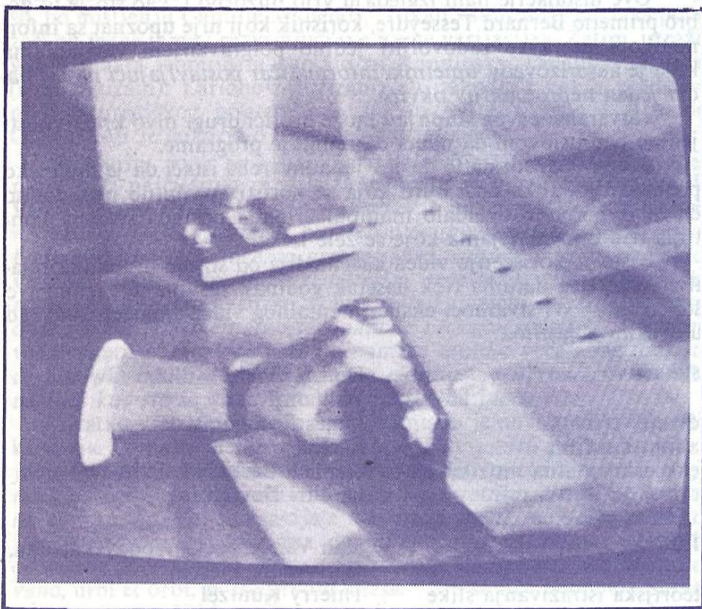
Određena dela Nam June Paika, para Vasulka, Kita Fitzgerald i Johna Sanborna sadrže sekvence »izuzetnog intenziteta« koje suštinski proističu iz izuzetno brzog ritma montaže. U radu Global Groove, na primer, javlja se neprekidna serija promena kadrova i kratkih sekvenci koje često nemaju direktnog međusobnog odnosa. Paikova kolekcija slika nam juri pred očima: od japanskih reklama za Coca-Colu sve do rock igrača itd. Ponekad izuzetno brz ritam montaže uspeva da prati davolski tempo igrača, sve dok se ne postigne efekat treperenja sistematičnom izmenom opšteg plana igrače i krupnog plana njenih stopala. Stalna izmena ovih blesaka informacija posle nekoliko minuta izaziva pravo osećanje euforije koja proizlazi iz stupnja vizuelnog nadražaja koji nikad ranije nije postignut. Sličan efekat proizlazi i iz posmatranja jedne sekvence rada Home para Vasulka, koja sadrži izuzetno brzu razmenu dva različita rakursa ruke koja seče jabuku na dasci. Tempo montaže skoro dostiže prag treperenja (*flickering*). Efekat je utoliko drašćiniji što su početne slike bile savršeno figurativne i uobičajene.

U sadašnjem trenutku novi sistem *Computer Editing* (montaža preko kompjutera) omogućuje Fitzgeraldovoj i Johnu Sanbornu da još sistematičnije koriste efekte ovog tipa.

Dovoljno je kodifikovati, sliku po sliku, sve snimljene sekvence (snimak doručka ili pak treninga na Olimpijskim igrama u Lake Placidu) i pripremiti maketu montaže. Finalna montaža se zatim odvija na osnovu projekta, u izuzetno kratkom vremenskom trajanju, pošto kompjuter vizuelno transkribuje formulu zasnovanu na brojevima početih i krajnjih slika odabranih sekvenci. Ovo sve omogućuje jako preciznu montažu svake slike (potke), kao na filmu, a naročito daje veliku slobodu upotrebe efekata usporavanja, ubrzavanja, miksovanja ubrzavanja/usporenja jednog istog pokreta, kao i izuzetno brzih pojavljivanja i iščezavanja.

Ove manipulacije vremena daju jako upečatljive rezultate u radu *Olympic Fragments*, pošto omogućuju razlaganje pokreta sportista, naročito klizača: odsečni, isprekidani pokreti, vizuelni odjeci. Pomoću ovog sistema, Fitzgeraldova i Sanborn uspeli su da proizvedu iluziju izuzetno brzog zumiranja na osnovu jedne duge sekvence, od tribina stadiona do očiju klizačice, pomoću izuzetno dobro »složene« multiplikacije iščezavanja/pojavljivanja nekoliko fragmenata osnovnog snimka.

Tokom leta 1978. godine Steina i Woody Vasulka počeli su da rade na numeričkoj obradi slika. Digital Image Articulator, ili jednostavno *Imager* projektovani su i konstruisali Schier i Woody Vasulka da bi istraživali periodičnost elektronske slike. Podsetimo se da u Sjedinjenim Državama, sistem daje trideset slika u sekundi (30x2 potke). Njihove poslednje trake, *Artifacts* i *Cantaloop* u stvari su didaktični dokumenti ove trke koja se stalno obnavlja protiv uobičajenog toka sekvenci. Od kad su njihova istraživanja na kompjuteru dostigla takav nivo složenosti, više ne osećaju potrebu da kao ranije razrađuju »umetnička dela«. Zadovoljavaju se da istražuju, korak po korak, to razlaganje pokreta čiji efekti postaju još upečatljiviji kada se slika deli na nekoliko delova.



Napomene

1. »Nam June Paik – Video'n' Videology«, 1959 – 1973. Everson Museum of Art, Syracuse, New York.
2. Cit. u Profiles: Video Visionary, članak C. Tomkinsa u The New Yorkeru.
3. R. Escarpi, Theorie generale de l'Information et de la Communication, Paris 1976.
4. S. Moles, Theorie de l'Information et Perception esthetique, Paris 1972.
5. R. Arnheim, Art and visual perception, London.
6. D. Davis, »Video-Art«, Art Forum, br. 8, 1972.
7. »Zlatna legenda« Rene Magritta.
8. H. Perruchot, La Vie de Seurat, Paris 1966; F. Popper, Naissance de l'Art cinetique, Paris 1967.
9. Citirano u: F. Popper, Naissance de l'Art cinetique, cit. d. str. 150 – 151.
10. Cit. u članku S. Nygrene, u After Image, oktobar 1975.
11. »Art video Confrontation 1974.«, novembar 1974, Musee d'Art Moderne, (Seksije ARC); »Rencontres ouvertes de la video« februar 1975, Espace P. Cardin; »Biennale de Paris«, oktobar 1975, oktobar 1977, novembar 1980 (sekcija za video).
12. M. Pines, Transformer le cerveau, Paris 1975.
13. I. Schneider – B. Korot (prir.), Video Art: An Anthology, New York 1976.
14. Katalog izložbe »The Video Show« London, maj 1975.
15. Citirano u H. Valensi, Le Musicalisme, Ed. Sedrowski, Paris 1936.
16. Katalog izložbe TRE »Video Show«, London, maj 1975.
17. E. Souriau, Henry Valense et le Musicalisme, Lyon, 1963.
18. S. Beck, »Videographics«, Katalog Video Art – an Anthology, Ibid.
19. J. F. Lyotard, Les Dispositifs pulsionnels, Ed. UGE, 10/18, Paris, 1973.
20. Ibid.
21. C. Eizykman, La Jouissance – Cinema, Ed. UGE, 10/18, Paris, 1975.
22. Distinkcije koje je postavio Abraham Moles.
23. Intervju u Le Monde, nov. 1980.
24. Citirano u Video-Info, br. 15 – 16, Ed. Almonde, Paris 1976.
25. S. Beck, Videographics, ibid.
26. citirano u »Dossiers des Arts Plastiques«.

Dominique Belloir, »Video art explorations«, specijalni broj časopisa *Cahiers du Cinema*, 1981. str. 47 – 76.

Sa engleskog preveo Zoran Petković

novi narativni video

margaret warwick

Ukoliko se pregleda zbirka traka LVA-(London Video Arts), ubrzo postaje jasno da se tokom poslednje tri-četiri godine sve više javljaju, naročito u britanskom videu, narativne ili pripovedačke teme. Ovaj pokret se naziva Nova narativnost, pa sam ga stoga uzela za naslov ovog članka.

Ono što me zanima ovde nije opisivanje traka, već bih htela da ispitam kako i zašto je ovaj pravac nastao. Želim na samom početku da istaknem da on *nije* nastao, kako je neko izjavio, za vreme halabuke koja je propratila uvođenje Četvrtog Kanala (Chanel 4), kao pokušaj da se »umetnički video« približi komercijalnoj, to jest televizijskoj publici. Naprotiv, koreni ovog pokreta nalaze se u praksi koja je od samog početka težila da dovodi u pitanje, podriva i razlaže dominantne televizijske obrasce i principe produkcije.

Čini mi se da je ovde potrebno dati kratki rezime nekih od najvažnijih faktora koji su uticali na nezavisnu, avangardnu video-produkciju u ovoj zemlji. U početnim stadijumima video-stvaraoci smatrali su da zauzimaju antagonistički stav u odnosu na tradicionalnu umetničku praksu i hijerarhizovanu i ograničavajuću izložbenu mrežu, iako su tokom prvih nekoliko godina (s obzirom da je najveći deo opreme bio dostupan u okviru obrazovnih institucija) stalno bivali suočeni sa nezaobilaznim poređenjem sa slikarstvom i vajarstvom. U svojoj težnji da ustanove posebnu estetiku videa okretali su se, sasvim razumljivo, ka praksi avangardnog filma; koji je u to vreme na radikalnan način dovodio pitanje dominantne filmske obrasce. Tokom sedamdesetih godina ova je praksa bila centrirana oko strukturalista koji su radili i prikazivali svoje radove uglavnom u okviru Film Makers Co-opa. Ovde je takođe od značaja pomenuti uticaj nekih evropskih filmskih radnika koji su stvarali na nešto komercijalniji, ali ne manje radikalnan način (Jean Luc Godard, Straub/Huillet najpoznatiji su među njima) ali u okviru ovog članka akcenat želim da stavim na strukturaliste.

»U Strukturalnom/Materijalističkom filmu, odnosi unutar filma (a ne unutar kadra), odnosi filmskog gledaoca prema materiji, i odnosi filmske strukture pretpostavljaju se svemu – prestavljačkom u sadržaju.« Cilj im je bio da demistifikuju i sliku i filmski proces, da bi se na taj način gledalac uključio u tok produkcije. Težili su tome da ne budu ni realistički, ni iluzionistički, a naravno, ni narativni. Njihov rad bio je u velikoj meri refleksivan, težio je da pretpostavi označitelja onome što je označeno, ili, prema tradicionalnim pojmovima, čistu formu sadržaju. Ta ih je praksa, paradoksalno, dovela do sličnih zaključaka do kojih su došli i oni filmski stvaraoci koje su oni najviše kritikovali tako na primer, tamo gde je Bazin video suštinu filma u fotografskom, to jest realističnom predstavljanju sveta, oni su videli suštinu filma u samom filmu. Oba ova stava su u suštini reduktivna.

Strukturalistička filmska teorija stvorila je među stvaraocima pravu obojnost prema korišćenju ma koje vrste verbalnog teksta u svom radu, iz straha od ponovnog uvođenja iluzionizma i predstavljčkog. Verovatno je deo tog straha proizašao iz činjenice da se i filmsko i video-stvaralaštvo i dalje često posmatra u odnosu na likovnu umetnost, znači prvenstveno na vizuelnu umetnost. S druge strane, stvaraoci su postali svesniji i kritičniji u odnosu na izbor slike i način na koji su one snimane, kao i svesniji, u političkom smislu, svojih metoda i pristupa produkciji, distribuciji, i tako dalje. Stvoreni su uslovi za semiotičku analizu koja ističe koliko je važno da se svaka slika, svaki zvuk i iskaz brižljivo razlože i detaljno analiziraju u smislu svog društvenog, kulturnog i istorijskog značenja – pre no što se uključe u određeno delo. U tom smislu ovo se može smatrati najjačim uticajem na sve savremene forme predstavljanja.

Ženski pokret, koji je postajao sve snažniji tokom sedamdesetih godina, izuzetno je bio svestan načina na koji su telo i duh žene bili, kao što još uvek jesu, svojatani i upotrebljavani kao značenje u okviru socijalne strukture.

Žene su na vrlo bolan način svesne da je način na koji izgledaju, ili kako se na njih gleda, kako se ponašaju, misle i govore (između ostalog) određen dominantnom, to jest patrijarhalnom ideolo-