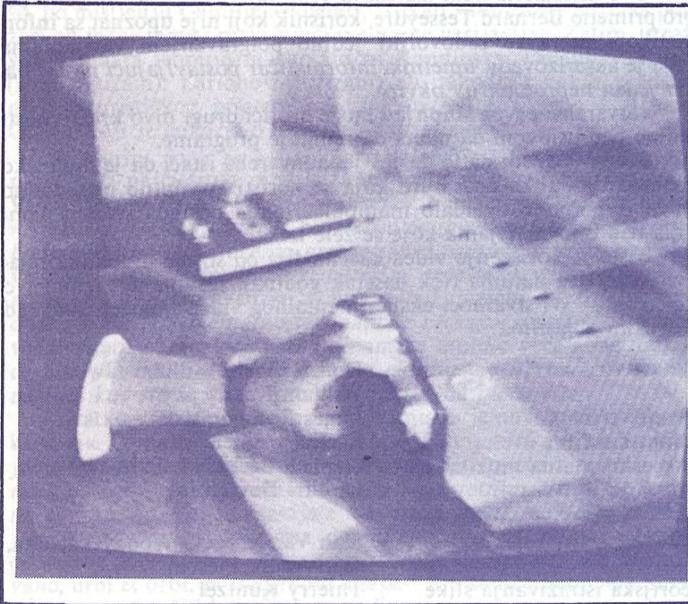


U sadašnjem trenutku novi sistem *Computer Editinga* (montaža preko kompjutera) omogućuje Fitzgeraldovoj i Johnu Sanbornu da još sistematicnije koriste efekte ovog tipa.

Dovoljno je kodifikovati, sliku po sliku, sve snimljene sekvene (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 početnih i krajnjih slika odabranih sekveni. Ovo sve omogućuje jako preciznu montažu svake slike (potke), kao na filmu, a naročito daje veliku slobodu upotrebe efekata usporavanja, ubrzavanja, miksovanja ubrzavanja/usporavanja jednog istog pokreta, kao i izuzetno brzih pojavljinjanja i isčešavanja.

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

Tokom leta 1978. godine Steina i Woody Vasulka počeli su da rade na numeričkoj obradi slika. Digital Image Ariculator, ili jednostavno *Imager* projektovali 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 (30×2 potke). Njihove poslednje trake, *Artifacts* i *Cantaloop* stvari su didaktični dokumenti ove trke koja se stalno obnavlja protiv uobičajenog toka sekveni. 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 – Videon' 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. Escarpit, *Théorie générale de l'Information et de la Communication*, Paris 1972.
4. S. Moles, *Théorie de l'Information et Perception esthétique*, Paris 1972.
5. R. Arnheim, *Art and visual perception*, London.
6. D. Davis, »Video-Art«, *Art Forum*, br. 8, 1972.
7. »Zlatna legenda« René Magritte.
8. H. Perruchot, *La Vie de Séurat*, Paris 1966; F. Popper, *Naissance de l'Art cinématique*, Paris 1967.
9. Citirano u: F. Popper, *Naissance de l'Art cinématique*, cit. d. str. 150 – 151.
10. Cit. u članku S. Nygrena, u *After Image*, oktobar 1975.
11. »Art video Confrontation 1974«, novembar 1974. Musée d'Art Moderne, (Sekcije ARC); »Rencontres ouvertes de la vidéo« februar 1975. Espace P. Cardin: »Biennale de Paris«, oktobar 1975. oktobar 1977, novembar 1980 (sekciju 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 Valensi et le Musicalisme*, Lyon 1963.
18. S. Beck, »Videographies«, Katalog Video Art – an Anthology, Ibid.
19. J. F. Lyotard, *Les Dispositifs pulsionnels*, Ed. UGE, 10/18. Paris. 1973.
20. Ibid.
21. C. Elzykman, *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, *Videographies*, 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 mete. 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.

Cini 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 radikalni način dovodio pitanje dominantne filmske obrasce. Tokom sedamdesetih godina ova je praksa bila centralizirana oko strukturalista koji su radili i prikazivali svoje rade 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 radikalni 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 kadera), odnosi filmskog gledaoca prema materiji, i odnosi filmske strukture prepostavljaju se svemu – prestavljačkom u sadržaju.«¹ Cilj im je bio da demistifikuju i sliku i filmski proces, da bi se na taj način gledač 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 prepostavi 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 fotografiskom, 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 odbojnost prema korišćenju ma koje vrste verbalnog teksta u svom radu, iz straha od ponovnog uvođenja iluzionizma i predstavljačkog. Verovatno je deo tog straha da se približao iz činjenice da se i filmsko i video-stvaraštvo 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 slika i način na koji su one snimane, kao i svesniji, u političkom smislu, svojih metoda i pristupa produkciji, distribuciji, i tako da. 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.

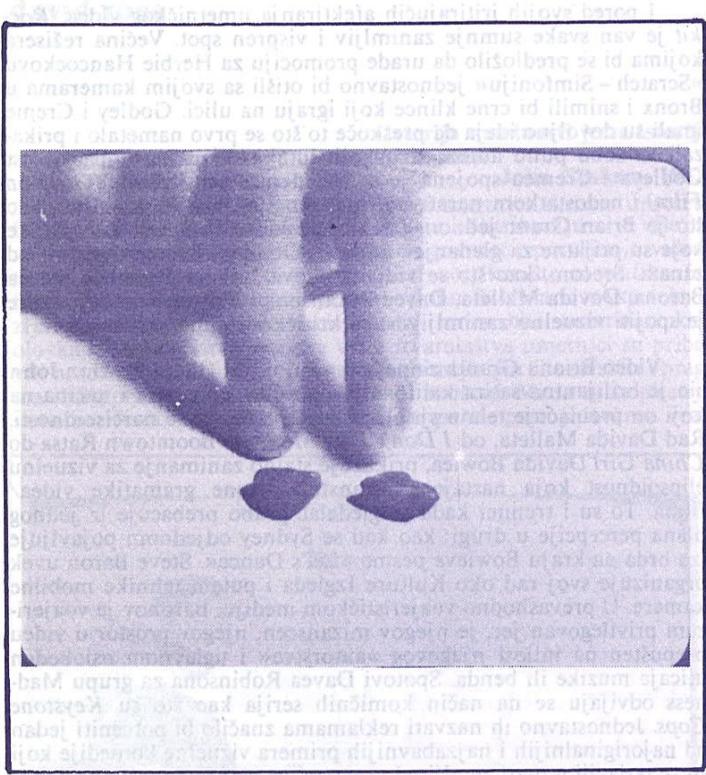
Zenski pokret, koji je postajao sve snažniji tokom sedamdesetih godina, izuzetno je bio svestan načina na koji su telo i duh žene bili, kao što još uvek jesu, svojatani i upotrebljavani kao značenje u okviru socijalne strukture.

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

gijom. One su, u stvari pretvorene u maštarije, iluzije muške fantazije, drugim rečima: fikcije.

Ova svest da smo društveni proizvodi a ne autonome indidue, najakutnije prisutna kod žena, postoji, naravno kod oba pola. Teško je suočiti se sa tim, pa čak i vrlo problematično, jer se onda moramo odreći svih predstava o jedinstvenosti, genijalnosti i božanskoj inspiraciji. Više nije moguće da se umetnikov »tok svesti« ili njegovi kreativni impulsi smatraju kontekstom dela jer je postalo jasno da su i umetnik i delo samo izmišljotine vladajućih ideologija.

Imajući to u vidu, kako onda stvoriti delo koristeći vizuelni i verbalni jezik koji je toliko opterećen značenjem, toliko preterano determinisan da izgleda da je tu nemoguće intervenisati osim putem otvorene didaktičnosti? Jedan od odgovora do kojih su došli Novi narativci bio je konstruisati fikciju o postojećim fikcijama da bi se, možda, bolje razumelo kako te fikcije deluju. Ovaj korak nije preduzet olakso već promišljeno, imajući u vidu sve lekcije sedamdesetih. Označeno je rekonstruisano, ali njegov odnos prema označitelju ostaje problematičan i ne homogen, čime se otvara prostor unutar kojeg se odvija kompleksno izučavanje označavanja. Jezik se koristi na način koji nam omogućuje da postanemo svesni njegove socijalne konstrukcije, kao i njegovih kontradikcija i neadekvatnosti. Dela ne pokušavaju da predstave okvir unutar koga je jedno značenje prirotno ili fiksirano. Naracija se često ponavlja, preraduje, ponovno uvodi, podvlači pisanim tekstom, i tako dalje,



da bi se putem pažljivog izbora slikovitosti, metoda snimanja i specifičnog korišćenja pisanih i verbalnih materijala srušila fasada koja se stalno predstavlja kao »istina«.

Mnoge, u stvari većina traka, ističu televiziju kao dominantnu formu fikcije. Rad Davida Finchera The Fog, na primer, odnosi se na navodnu »objektivnost« kojom se diči britansko TV-novinarstvo, kroz formu detektivske/kriminalne priče. On koristi brehovske tehnike glume i neobične uglove i pokrete kamere da bijasno ukazao da je »objektivnost« samo jedan od načina da se prikriju činjenice.

Značenja se stvaraju u međuprostorima ili spajanjima, na primer slike i teksta, tištine i zvuka, jednog glasa i drugog: ono što je izostavljeno ima isto toliko značaja kao ono što je predstavljeno. Korišćenje naracije/fikcije otvara složeni laverint rezonanci i medusobnih uticaja koje video stvaraoci tek počinju da shvataju zahvaljujući novim ispitivanjima u ovoj oblasti. Nadam se da ćemo videti plodove toga u budućim radovima.

¹ Peter Gidal, »Theory and Definition of Structura/Materialistic Film«, Structural Film Anthology, British Film Institute, London, 1976.

Margaret Warwick, »New Narrative Video«, katalog London Arts London, 1984. Sa engleskog preveo Zoran Petković

pop non-stop

pat sweeney

Pop-video ovlađao je svetom 1983. godine. Uzdizan, s jedne strane, nipođaštan, s druge, stvorio je na hiljade klišea i američkoj industriji ploča omogućio da zaradi milione dolaru. Samo u Britaniji, industrija gramofonskih ploča troši godišnje 12 miliona funti na produkciju oko hiljadu novih promocijskih pop-traka. Pop-video je najuspješnija izvozna industrija Britanije u osamdesetim godinama. Ovi su spotovi uzorna deca tačerovske Nove Engleske, sa svojom visokom tehnologijom, visokim pritiscima i visokim profilom.

Ovo je domen konkurentnog preduzimača i nezavisnog producenta, u kome se stalno sa općinjavajućom ubedljivošću plasira slika sveta koja podržava iluzije sjaja, brzine, uzbuđljivosti i zabave. Mogli bismo za početak ove perspektivne industrije uzeti video Brucea Gowera za »Boemsku rapsodiju« grupe Queen, 1975. godine. Ma koliko da je taj video označio početak savremene faze vizuelne promocije popularne muzike, većina ljudi sada smatra da su varijacije na tu temu poznate od četrdesetih godina na ovama. Stoga pop-video nije u potpunosti nova pojava, ali značaj koji je poprimio u ekologiji pop-kulture tokom osamdesetih godina je u pravom smislu bez premca. Izgleda kao da pop-video prolazi u ovom trenutku kroz stilski period koji bismo mogli nazvati epskim klasicizmom. Ne samo da stremi sve više ka epskim manifestacijama, već izgleda kao da je preokupiran imitiranjem klasičnih formi i stilova holivudskog filma.

Video Davida Malleta za pesmu »Radio Ga Ga« grupe Queen sa svojim insertima iz filma Metropolis Fritza Langa u chroma-key technici, rekonstrukcija rata u Salvadoru koju je prikazao Julian Temple uz pesmu »Under Cover of the Night« Rolling Stonesa jesu su indikacije opsednutosti promocijskog pop-video režijskim postavkama produkcije na filmskoj traci. Međutim, verovatno je Michael Jackson sa Thrillerom, u režiji Johna Landisa, na najizražitiji način pokazao rastuću samouverenost industrije video-popa. Thriller je ustvari mini mjuzikl koji se izdaje za pop video-spot, sa produkcionim budžetom od milion dolaru, trajanjem od petnaest minuta i filmskim naslovima i aluzijama u skladu sa svojim pretenzijama. Izvodači na nivou Michaela Jacksona, grupe Queen ili Rolling Stones svakako mogu sebi dopustiti da potroše velike sume novca na video-spotove, ali razlog što su se njihove kompanije odlučile da to učine 1983. godine bio je taj što su shvatile da u Americi MTV (kabloska muzička televizija) prodaje ploče kao da su tek sad izmišljene. Ne samo da je emitovanje na MTV-u konsolidovalo i poboljšalo položaj postojećih lidera tržišta, već je otvorilo put novoj generaciji vizuelnih britanskih grupa kao što su Duran Duran, Culture Club, Eurythmics, itd.

Kada je šezdesetih godina industrija ploča čekala novog Elvisa dobila je Beatlese, kada je čekala nove Beatlese dobila je Led Zeppelin, kada je čekala novi Led Zeppelin dobila je Sex Pistole, kada je čekala nove Sex Pistole dobila je MTV. Muzičkoj industriji je očajnički bio potreban neki stimulans jer je prodaja ploča, kao posledica recesije, od 1979. godine, stalno opadala. U Americi, MTV je dala novi zamah muzičkoj industriji koja sada revnosno svoje profite ulaže u sve grandiozne video-projekte. U Britaniji, muzička industrija i kompanije pop-videoa nestrljivo čekaju uvođenje kabloske televizije i vlastitog TV-kanala. Na početku su u Britaniji bile tri kompanije koje su se nadmetale da preuzmu muzički kanal u novom kablovskom sistemu. Music Vision, koju podržava, između ostalih, Goldcrest & Yorkshire Television, ima svoju sigurnu distributivnu bazu kroz postojeće i planirane kabloske sisteme Redifusion. Druga dva konkurenta, Thorn-EMI Music Box i Cable Music Virgin Records, u ovom trenutku razmatraju mogućnost ujedinjenja, kao što to čine i neki od prvobitnih opskrbljivača kabloskih programa. Ako se kabloska televizija ne razvije u značajnijem vidu u Britaniji, možemo prepostaviti da će se vršiti veliki pritisak na ITV i BBC da obezbede termini za program koji će jedino prikazivati nove pop-spotove.

I pored sve samouverenosti i optimizma ovog sektora, postoji velika konfuzija, pojačana vrlo krhkog ekonomskog infrastrukturnog. Glavni izvor nesporazuma je pitanje da li video-spotove treba