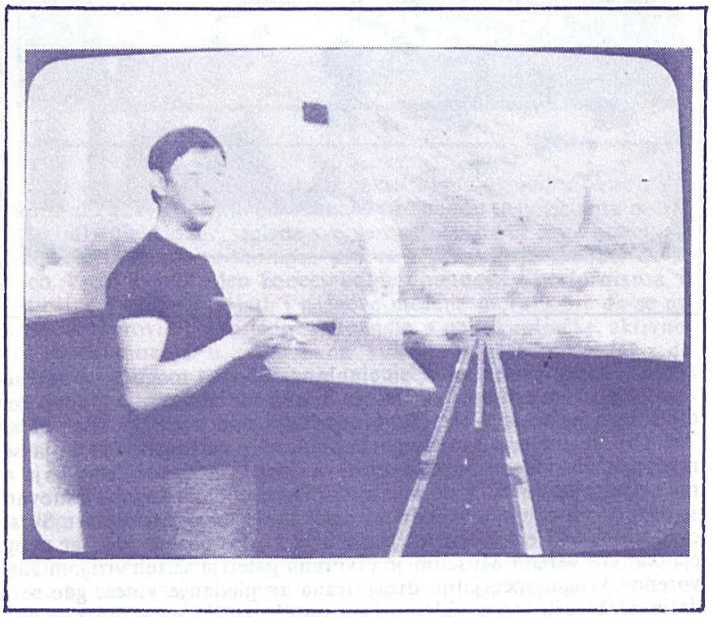
privremeni opšti pregled televizije koju stvaraju umetnici u sjedinjenim državama

david rose

»Istorija umetnosti jeste istorija njene svrhe.«
John Graham, 1932.

Jednostavna činjenica da savremeni umetnici aktivno upotrebljavaju oruđa za televizijsku proizvodnju i distribuciju nije više izvor sveopšteg zaprepašćenja. Uopšteno govoreći, pravljenje video-traka – postalo je tako uobičajena aktivnost kao što su grafika, fotografija ili crtanje. Kao što je rekao John Baldesari: »Ako televizija hoće da napreduje, sam medij mora biti neutralan kao olovka.« To jest, širenjem ove vrste stvaralaštva umetnici su pribavili oruđa kojima obrađuju neke od zanimljivijih filozofskih i pragmatičnih problema sa kojima su danas suočeni. Mada su ta pitanja samo periferno povezana sa televizijom *per se* postoji stvarna veza



između nastanka političkih i estetskih filozofija koje prate doskorašnju radikalnu aktivnost u umetnosti i masovnim komunikacijama.

Elie Faure, pionir filmske estetike koji je pisao dvadesetih godina, zapazio je da se film u suštini sastoji od arhitekture pokreta. Sve više je moguće da i video posmatramo kao arhitekturu – arhitekturu namere, a takođe i kao privremenu arhitekturu. Njegova istorija je, kao i sama umetnost, istorija njegove svrhe. Više ne smatramo da je televizija kulturna aktivnost, nego da je kultura. Posledica je da se u video-radovima nastalim za poslednjih deset godina održavaju i pravac i način koji su mnogostruko opsežni i nedefinisani.

Video pruža umetniku mogućnost da se posveti brojnim vitalnim problemima koji su povezani sa gledaocem. Kao prvo, jedna potpuno lična izjava može se (vrlo neposrednim putem) preneti na način koji je kako jedinstven tako i ličan (po skali i intenzitetu), kao razgovor u četiri oka. Zatim, vremenski zasnovana priroda izjave dodaje poruci element privlačnosti koji umetnik može ili da eksploatiše (rastegavši ga kroz dug vremenski period, čime će stvoriti ciklus dosada (napetost/opuštanje), ili da ide prečicom (stvorivši delo koje odmah pruža zadovoljstvo). Drugim rečima, gledaočeva svest o stvarnom vremenu postaje belo platno kojim se očigledno može baviti na mnogo načina. Na društveno-političkom planu, video je jedna efektivna i neizveštačena aktivnost koja je prvenstveno usmerena na proširivanje opsega i dometa umetnikove posvećenosti publici i odnosu sa njom. Pojmovi o dematerijalizovanoj umetnosti, koji su ujedinili vrlo raznorodne skupine vajara, plesača, pesnika, slikara i dokumentarista u električna multimedijalna istraživanja prirode umetnosti, izgleda da su se učvrstili u zbir aktivnosti koje se (prilično neprikladno) nazivaju video-umetnost. Unutar ovog zbira, snimanje video-traka obuhvata veliki deo njihovih aktivnosti, mada je važno napomenuti da su u mnoge značajne video radove uključene skulpturalne manipulacije same video opreme, nastupi u živo, performansi, ili u nekim slučajevima, manipulacija kompletnim televizijskim sistemom – od proizvodnje do emitovanja. Radeći potpuno ravnopravno u mediju koji je malo zasnovan u tradiciji, video umetnici (neki smatraju da je ovaj termin ponižavajući) našli su se pre uključeni u opšte istraživanje prirode komunikacije nego u istraživanje prirode samog medija. Neki umetnici mogu da istražuju relativna svojstva iluzije, podeljeni između videa i drugih formi dokumentarnosti, dok drugi rade sa vrstom svetlosti koju zrači katodna cev, ili sa sličnostima između video-sistema i neuroloških procesa.

Umetnik može da prihvati bilo koji od ovih pristupa u svom radu sa video-trakom, ali ne može da ignoriše ni prisustvo monitora ni potencijal jedinstvenog anarhitektonskog emitovanja njegovog rada jednoj izolovanoj, a ipak bezbednoj i ututkanoj publici. Video-radovi koji su nastali uz razumevanje publike često izgledaju kao da im nije mesto u kontekstu jedne umetničke galerije – ta dela postaju filmična (kad se prikazuju) i njihova prvobitna namera lako biva izopačena. Ovaj će problem postojati sve dok muzejska podrška ove vrste zajednice umetnik – publika ne dostigne onu tačku na kojoj će za muzeje biti isto tako obično da imaju svoje televizijske kanale kao što imaju i održavaju izložbeni prostor. Nam June Paik sažeo je osnov za ovakav način razmišljanja 1972. godine u svom kolažu *Do You Know* (Da li znate), posvećenom Rayu Johnsonu, jednom od prvih umetnika *mail-arta* Paik je dodao nekoliko redova jednom oglasu iz časopisa četrdesetih godina koji je pitao: »Koliko će brzo posle rata televizija postati dostupna prosečnom domaćinstvu?« Njegov odgovor postao je vodeće pitanje sedamdesetih godina: »Kada će umetnici imati sopstvene televizijske kanale?« Ovde treba podvući da usred sve veće političke, ekonomske i ekološke krize prisustvujemo jednoj istinskoj revoluciji u oblastima komunikacije i kontrole – revoluciji koja je isto tako snažna kao i ona koja je usledila posle uvođenja pojedinačnih livenih slova u štamparstvu. Komunikacioni sistemi prerasli su potrebu za posredujućim institucijama; muzeji moraju prestati da prevode i početi da emituju. Umetnici su shvatili svoja prava i odgovornost da ne stvaraju samo umetnička dela, nego da im pomoćni sistemi i sistemi distribucije isto tako služe kao kontekst za njihov rad.

»Imao sam detinjstvo na sedam kanala.«
Bill Viola, 1973.

Šta se tačno podrazumeva pod terminom video umetnost? Možemo pokušati da ga definišemo kao svako umetničko delo koje se služi oruđima videa: televizijskim kamerama, video-uređajima, video-rikorderima ili projektorima, i raznorodnim sredstvima i načinima da se interveniše na TV-slici, te televizijskim sistemima uopšte. Vajarska dela koja su koristila video-oruđa i dalje su prvenstveno skulpture koje se bave prostornim, vremenskim i sistemskim problemima, a takođe često i psihološkim i metafizičkim stavovima. Termin video može se primeniti na video-trake koje se prikazuju u internom TV-sistemu u kontekstu muzeja, komercijalne galerije ili kolekcionarnog doma, kad se ta ista video-traka emituje na televizijskom programu ili putem kablovske televizije može biti nazvan televizijom samo kao rezultat bazičnih društveno ekonomskih razlika između njih.

Mada se pojavila istovremeno kad i donekle pomodna umetnička i tehnološka zbivanja s početka šezdesetih godina, poreklo »video-umetnosti« sada izgleda vrlo udaljeno od svih tih aktivnosti. »Video-umetnost« nije se razvila samo kao rezultat rada umetnika opčinjenih tehnologijom videa *per se*. Pre će biti da je proizašla iz manje-više slučajnog sjedinjavanja jednog šireg opsega specifično estetskih spornih pitanja, što je na kraju dovelo do razvitka opšteg udaljavanja od stvaranja umetničkih predmeta.

Prva umetnička dela koja su inkorporirala video stvorili su Paik i Wolf Vostel kad su sarađivali sa Stockhausenom u eksperimentalnom centru zapadnonemačkih radio stanica (WDR) u

Kelnu. Paik i Vostel bili su među sve brojnijim umetnicima koji su u vizuelne umetnosti uneli muzičku i teatarsku zaokupljenost strukturanim vremenom i njegovom drugom stranom, slučajnošću i neodredivošću. Ovi umetnici, koji su smatrali da su za njihova interesovanja centralne ličnosti Marcel Duchamp, kibernetičar Norbert Wiener i John Cage, oformili su u New Yorku *Fluxus*, labavo povezanu grupu; nastala je u Evropi. Paik, prvenstveno kompozitor i muzičar, počeo je svoje eksperimentisanje sa televizijom tako što je mehanički deformisao tv-sliku, stavljajući na ekran magnete i namerno pogrešno povezujući delove u samom prijemniku, »preparirajući« televizijski prijemnik kao elektronsku analogiju Cageovog prepariranog klavira. Vostel i Paik prvi su upotrebili preparirane televizore u »dekolažiranim« performeansima (Vostelovoj varijanti hepeninga) krajem 1959. A 1963. godine Paik je izlagao svoje preparirane televizore u Gallery Parnasse u Vupertalu, dok je Vostel prikazivao svoje dekolažirane (to jest delimično uništene) televizore u njujorškoj Smollin Gallery.

Paik je živeo nepunu godinu dana u New Yorku, a tada je korporacija Sony objavila da namerava da iznese na tržište portabl televizijsku kameru i rikorder čija će cena biti dvadeset puta manja od cene svake prethodne opreme za televizijsku proizvodnju. Paik je ugovorio da kupi prvi komplet koji će se pojaviti u prodaji u New Yorku krajem 1965, iste godine kad je Marshall McLuhan objavio knjigu *Poznavanje opštila (Understanding Media)*.

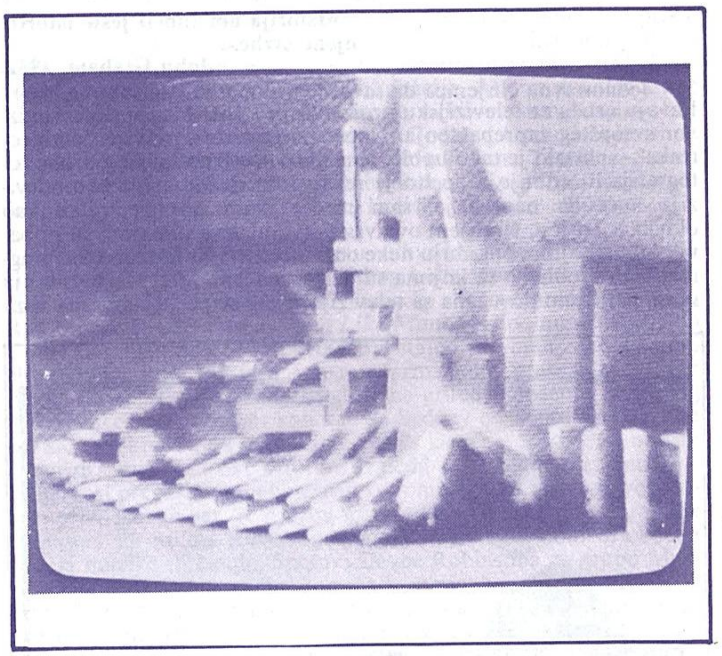
Situacija koja je postojala pre uvođenja relativno jevtine opreme za traku od 1/2 inča analogna je kulturi koja ima strogo kontrolisanu radio-industriju, a uopšte nema telefonsku mrežu. Do 1965. godine televizijsku opremu koristile su gotovo isključivo velike korporacije i glavne političke partije kako bi samo u jednom pravcu emitovale unapred obrađenu informaciju; nisu postojali nikakvi uslovi koji bi zadovoljili potrebe pojedinaca koji žele da koriste tu istu opremu i sisteme uspostavljanja komunikacija. »Revolucija pola inča« dovela je ne samo do mogućnosti korišćenja decentralizovanih sistema distribucije, kao što je kablovska televizija, prilagođenih potrebama manjine u pluralističkom društvu; ona je takođe mnogo proširila potencijal videa kao medija za stvaranje umetnosti.

Do tada su već *Fluxus* zbivanja i hepeninzi koje su organizovali umetnici kao Allan Kaprow, Charles Frazier, Glaes Oldenburg, Robert Whitman i Jim Dine otvorili nove pristupe interdisciplinarnim delima u američkoj umetnosti, stavivši težište na potrebu za jednom umetnošću koju informiše opšta kultura i koja informiše kulturu. Ova rana zbivanja u Americi – i u Evropi i Japanu tokom ključne decenije 1956 – 66 – preteče su najvećeg dela videa i performans aktivnosti koje se sada odvijaju u Sjedinjenim Državama.

Tokom 1969 – 70. svet zvanične umetnosti počeo je da prihvata rad umetnika sa videom. Krajem 1969. godine Nicholas Wilder, trgovac umetničkim delima iz Los Angelesa prodao je prvi video rad I u SAD – *Video Pieces A-N* od Brucea Naumana – jednom evropskom kolekcionaru. Te iste sezone njujorški galerista Howard Wise (u čijoj galeriji su početkom šezdesetih godina izlagana brojna dela kinetičke umetnosti) organizovao je impresivnu izložbu mladih video-umetnika koji rade u New Yorku pod naslovom »Televizija kao kreativni medij« *(TV as a Creative Medium)* na kojoj su bili i radovi Paika, Franka Gillettea, Ire Schneidera, Paula Ryana, Erica Siegela i drugih. Nasuprot ranim Naumanovim video-radovima koji su bili proširenje njegovih telesno orijentisanih postminimalističkih vajarskih aktivnosti, dela na Wiseovoj izložbi težila su otvorenijoj zaokupljenosti ili društveno-političkim aspektima televizije kao dominantnog sistema informisanja, ili pak tehničkim mogućnostima sintetizovanja televizijskih slika pomoću kompjutera i sličnih elektronskih naprava. U to vreme činio se ogroman rascep među onim umetnicima koji su se prvenstveno bavili odnosom između umetnosti i kulture i smatrali da je televizija način da se ovo dvoje ujedine, i onih koji su samo usvojili ovu novu, unapređenu tehniku, kao još jedno oruđe kojim umetnik može da crta. Zanimljivo je da je ova dihotomija tokom prošle godine gotovo sasvim nestala. Mnogo više sociološki orijentisanih umetnika, kao Beryl Korot, našli su za potrebno da pročiste i prošire formalne elemente u svom radu, dok je formalističkiji vajar Richard Serra 1973. snimio potpuno didaktički video *Television Delivers People*.

Na Wiseovoj izložbi pojavilo se jedno delo koje je do danas ostalo zanimljivo, mada ne iz onih razloga koji su 1970. izgledali očigledni. *Wipe Cycle*, rad za više monitora od Franka Gillettea i Ire Schneidera, bio je (kako je to onda Schneider izjavio) pokušaj da se »publika integriše u informaciju«. Ta integracija uključivala je manipulisanje osećajem za vreme i prostor kod publike, što je radu dalo kombinovani naboj živog performansa i kibernetičke skulpture. Rad se sastojao od niza od devet monitora programiranih u četiri različita ciklusa koji su sadržali dve ranije snimljene trake, kameru koja je snimala na licu mesta, a snimak je emitovan sa osam i šesnaest sekundi zakašnjenja, mešavinu programa koje emituje televizija, i ujedinjavajuće sivo brisanje slike koje je prelazilo monitore svakih nekoliko sekundi u pravcu suprotnom kretanju kazaljki na časovniku. U to vreme kritičari kao Richard Kostelanetz smatrali su da ovo delo istražuje prirodu informacija i da se prvenstveno bavi efektom pomaka vremenske orijentacije. Sada ovo delo kao da podvlači posebnost naivnosti koju su pokazali američki video-umetnici koji su na mogućnost da stvaraju video-radove pomoću jevtine video-opreme – odvojenu od ikakvog razmatranja stvarne distribucije – gledali kao na revolucionarni događaj. *Wipe Cycle* se sada može posmatrati kao jasan iskaz o umetnikovom – zakasnelom postojanom stavu u odnosu na ono što je možda najznačajniji vid i najistaknutije svojstvo televizije – emitovanje svega bez odbira. Štaviše, ovo delo je svojom složenom strukturom (podražavajući formom multimedijalne postavke ali ih prevazilazeći po složenosti) bilo jedno od prvih koje je ukazalo da se instalacije (koje uključuju tehničke mogućnosti televizije koje nije moguće prikazati na televiziji) u zamenu za dostupnost TV-mreže (a kad se u obzir uzmu uslovi koje nameće galerija) mogu iskoristiti da nekako isprave to što televiziji nije mesto u kontekstu tako nabijenom značenjima.

1970. godine Russell Connor je organizovao prvu američku izložbu video-umetnosti u muzeju, i postavio je u Rose Art Museum univerziteta Brandeis kod Bostona. Kod umetnika koji su se u to vreme bavili televizijom preovlađivao je stav koji se može sažeti rečenicom Genea Youngblooda iz knjige *Expanded Cinema*:« Savremeni umetnici shvatili su da im televizija, po prvi put u istoriji, obezbeđuje sredstva pomoću kojih mogu kontrolisati širenje informacija u ljudskoj sredini.« Delimično kao odgovor na brzu popularizaciju dela Buckminstera Fullera i delimično kao reakcija na pojavu ekološke svesti uopšte, rani video-radovi težili su da odraze

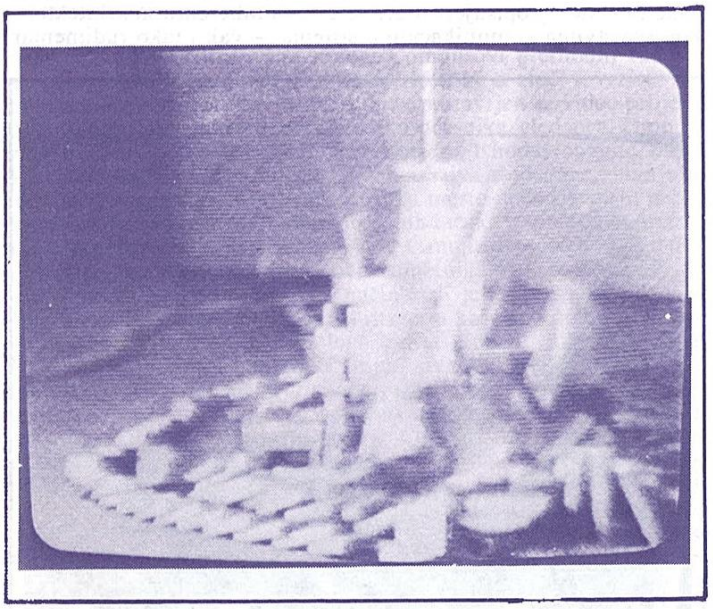


značaj i razumevanje enviromentalnog naboja i mogućnosti televizije u najširem obimu. Izložba na Brandeisu održana je gotovo godinu dana pošto je Gerry Schum prikazao na televiziji film *Land Art* koji je inaugurisao njegovu pionirsku video-galeriju koja se manje bavila videom, a više emitovanjem osnovnih informacija o radu umetnika pravo u domaćinstva. Godinu dana kasnije osnovan je prvi odsek za video u jednom muzeju, Everson Museum u Syracusi, u državi New York, a njegov prvi kustos postao je pisac ovog članka. U Everson Museum je otvorena galerija sa televizijom zatvorenog kruga, specijalno dizajnirana za gledanje videa, gde se i dalje održavaju serije video orijentisanih izložbi na kojima se prikazuju najraznolikija dela.

Fenomen uključivanja muzeja u televiziju i video pojavio se kao reakcija na dva činioca: sve veću zainteresovanost umetnika za ovaj medij, i sve veće uključivanje samih muzeja u društvena kretanja koja prevazilaze čisto estetski kontekst – to uključivanje je nateralo muzeje da preispitaju svoju ulogu društvenog resursa. Mada su Everson Museum i Long Beach Museum of Art u Kaliforniji još uvek jedine takve institucije koje imaju posebne odseke za video, sve više muzeja širom zemlje bar se povremeno bavili televizijom u formi postavljanja izložbi televizije zatvorenog kruga. Mnoge velike institucije, uključujući i Metropolitan Museum of Art u New Yorku i Cleveland Museum, proizvode obrazovne emisije na osnovu svojih kolekcija, dok Boston Museum of Fine Arts i dalje proizvodi televizijske programe o umetnosti koje je počeo još 1953. godine.

Ako se izuzme novi Long Beach Museum koji se sada rekonstruiše, muzeji tek treba da prošire svoje interesovanje za televiziju koje bi uključilo i njihove tv-studije, ili kablovsku televiziju koja bi koristila jeftinu opremu, kako bi dovoljno široko »pokušali da iznova definišu osnovne elemente muzejske arhitekture koji bi sadržali tako očevidan sastavni deo prostora. Muzeji u tom pogledu mnogo zaostaju za bankama i pozorištima, koji su rešili problem kako da svoju arhitekturu prilagode američkoj zavisnosti od automobila.

Na konferenciji Udruženja američkih muzeja (American Association of Museums) održanoj 1975. u Los Angelesu, direktori muzeja, koji su predstavljali neke od najuticajnijih muzeja moderne umetnosti iz Evrope i Amerike, nadugo su raspravljali o pitanju vrednovanja moderne umetnosti iz Evrope i Amerike, nadugo su raspravljali o pitanju vrednovanja moderne umetnosti. Mada se u mnogo čemu nisu složili, izgleda da se većina saglasila da muzeji odista igraju značajnu ulogu u vrednovanju malog segmenta ogromne količine umetničke proizvodnje koja se danas stvara u svetu, i to tako što prećutno ili indirektno prihvataju jednog umetnika ili određenu školu. Međutim, nije iznet stav da je proces vrednovanja recipročan: umetnici vrednuju muzeje i galerije baš kao i kolekcionare itd. Osobina najnovije postobjektne umetnosti bila je, paradoksalno, težnja da pojača zatvorenu prirodu ovog sistema i njegovo upućivanje na samog sebe, što u isto vreme nelagodno iz-



nosi na videlo njene tautološke aspekte. Mada ovo do sada nije dovelo ni do kakvih bitnih promena u funkcionisanju sistema muzej (galerija) kolekcionar, izgleda sve verovatnije da će sama umetnost nekako preduhitriti sveukupni proces vrednovanja. Budući da se video, kao i najveći deo konceptualne umetnosti i performansa, u suštini ne može sakupljati, i njegove mecene moraju pre da se usmere na pokroviteljstvo jedne radoznale, a ne sakupljačke, aktivnosti. Uloga muzeja u odnosu na video-umetnost može lako da postane katalizator za razvijanje televizijskih kanala specijalizovanih za umetnost kojima bi rukovodili muzeji, kao i već gotov, mada privremen, prostor za izlaganje video radova Campusa, Gillettea, Schneidera, Kosa, Grahama i drugih.

Ako su američki muzeji u jedinstvenom položaju da podrže ovu vrstu »nepristrasnog« pokroviteljstva, oni takođe mogu mnogo da doprinesu neophodnom rešavanju problema definicije i zaštite prava vizuelnih umetnika u odnosu na ostali deo društva. U svim drugim umetnostima generalno je usvojen umetnikom prerogativ da održi neki stepen kontrole nad načinom na koji se njegov ili njen rad koristi u komercijalne ili političke svrhe drugih pojedinaca ili institucija; ova prava su određena i zakonom. Što se tiče videa, prava umetnika lako može da zaštiti dobro napisan ugovor koji se mnogo ne razlikuje od onih kakve danas koriste izdavači ili muzička industrija. Kad je reč o drugim vrstama vizuelnih umetnosti, uključujući i tradicionalnije forme, zasnovane na oblicima, baš na primer video-umetnosti može pomoći da usmerimo pažnju na problem, i poslužiti kao model za uvođenje ove urgentne i značajne odgovornosti.

Najveći deo video-radova koje danas stvaraju umetnici u Sjedinjenim Državama može se grubo razdeliti u tri glavne kategorije: na raznolike trake; na performanse koji direktno upotrebljavaju video-opremu, ili je koriste kao sekundarni materijal; i na vajarske konstrukcije. Ove na izgled oštre distinkcije na žalost bitno zamagljuje činjenica da mnoga dela sadrže elemente iz više od jedne kategorije, a da ekonomske i druge nepredvidivosti određuju prirodu svake pojedine prezentacije. Na primer, video-traka Franka Gillettea *Tidal Flats* bila je upotrebljena kao deo kompleksne instalacije *(Quidditas)* koja se sastojala od dvanaest segmenata trake asinhrono prikazivanih na tri odvojena video-sistema, povezanih tako da stvore montažu tri usaglašene slike u neprekidnom toku. Drugi put su ovi segmenti prikazani u verziji za jedan monitor, kad se delo prokazivalo na komercijalnoj televiziji. Isto tako, jedan broj su ili zapisi pojedinih performansa, ili su – kao *Claim Excerpts* (1973) od Vita Acooncija – originalna simultana video-dokumentacija performansa gde je publika posmatrala i akciju, pa u tu grupu često smeštamo dela umetnika koji koriste video-opremu samo zbog njene pogodnosti za kritičku raspravu, što ni na koji način ne odražava apriornu odluku umetnika.

Ipak je važno zapamtiti da fiziološki fenomen gledanja televizije ima značajnu ulogu u određivanju odnosa između gledaoca i dela. Sociološke implikacije medija stvorenog i usvršenog da bude neobavezno dostupan za kućnu zabavu na neki način se izopačuju kad se video-trake prikazuju u prostoru umetničke galerije. I dok su ovi sociološki i psihološki činioci vrlo retko predmet umetnikovog istraživanja medija, oni često vrše veliki pritisak na umetnikovu osnovnu nameru. Ovo gotovo neizbežno iskrivljavanje te namere mora se uzeti u obzir i istrpeti, jer idealna situacija za gledanje video-trake umetnika tek treba da nastane.

Isto ovo je tačno i kad je reč o vlasništvu i nerobnom statusu najvećeg dela videa. Jedna od najzanimljivijih upotreba videa bilo je proširivanje i pojačavanje doživljaja performansa. U poređenju sa efemernom prirodom umetnosti performansa – osim »zaostataka« kao što su dokumetarni materijali ili probe – čim nam se da je video-traka prilično trajan zapis aktivnosti i ideja. Međutim, stvarno arhivsko trajanje video-trake još nije određeno i procenjuje se na deset do petnaest godina. Video-slika, mada ponovljiva i na neki način objektivizirana na traci, sačuvala je svoju privremenu prirodu te joj je stoga uskraćen status dragocenog predmeta. Njeno korišćenje za sadržinu televizijske emisije (koja postaje kompletno delo) stvara od nje izdvojeni deo celine.

●

Vito Acconci je umetnik koji koristi video povezan sa performansom. Pesnik »njujorške škole« sa početka i sredine šezdesetih godina, Acconci je postao veoma poznat krajem te decenije zbog svojih sve ličnijih performansa, tada nazvanih *body art*. Njegovo naglašeno korišćenje autobiografskih podataka stilizovano u gotovo nasilno istraživanje sopstvenog fizičkog bića prikazivano je i u živo i kao vajarska instalacija. Normalno da je u ove potonje radove bila uključena neka vrsta ranije snimljene narativne informacije. Ovo je u početku bilo na zvučnoj traci ili na filmu; kasnije je Acconci počeo da koristi video-traku i video-sisteme zatvorenog kruga. Kao i William Wegman, Acconci radi sa izuzetno napetim i prisnim odnosom kakav može da se uspostavi između jednog televizijskog monitora i gledaoca bez obzira na okolni kontekst ili nepostojanje konteksta. Međutim, za razliku od Wegmana, Acconci ne istražuje odnos koji se tu razvija. On ga pre intenzivira, pojačavajući ga do maksimuma u naporu da prenese pun intenzitet doživljaja. U *Pryings*, jednog od svojih najranijih i najmanje verbalnih traka, vidimo umetnika kako pokušava da nasilno otvori i prodre u sve otvore na licu jedne žene. Njegova istrajnost ne prestaje ni kad se traka završi, kao ni istrajnost napadnute žene koja uspeva da se održi u svom pokušaju odbrane sopstvene metafizičke privatnosti. U svojim kasnijim video-trakama Acconci je još više razvio svoje korišćenje psihodramskih mogućnosti medija. U *Undertone* on uspeva da prodre u sopstvenu podsvest i da istovremeno na monitoru prikazuje gledaočevo podudarno zavirivanje; *Face Off* otkriva tokom umetnikovog prilično monotonog ali neposrednog monologa intimnosti seksualne aktivnosti za vreme trajanja cele trake.

Children's Tapes od Terryja Foxa povezane su na jedan način s Acconcijem; one demonstriraju umetnikovu posvećenost ritualnim aspektima performansa odvojenog od fizičkog prisustva performera. Fox je tražio način da prevede svoju delatnost performera na video, a da očuva obavezujuću neposrednost doživljaja. Odlučio je da prati seriju zanimljivih traka, mada nešto usporenih, koji dokumentuju njegove performanse (traku je snimio George Bolling), sopstvenim trakom. Fox je smatrao da će snimak biti uspeo ako se dopadne njegovom sinčiću koji instinktivno reaguje na televizijski snimljena zbivanja kao neko ko medij poznaje od rođenja. Koristeći uglavnom isti simbolički leksikon koji je prisutan u većini njegovih performansa, Fox je stvorio seriju aktivnih tabloa na kojima se, između ostalog, nalaze kašičica, upaljena sveća, komadići tkanine i limena posuda. Preplićući ove elemente Fox je ilustrovao seriju osnovnih naučnih postulata koji uključuju ravnotežu, isparavanje, širenje, a u slučaju jednostavne zamke za muve očitu ilustraciju bihejvorističke psihologije. Rezultati su zabavni i zanosni, a gledaoca vode daleko od doslovne aktivnosti ka jednom elegantnom i nenametljivom pogledu na vrlo privatan svet.

Bruce Nauman istražuje jedan drukčiji odnos između performansa i videa; on je prvi umetnik koji je video-trake prikazivao u

Sjedinjenim Državama na jednoj izložbi. U *Lip Sync* Nauman je, kao i Acconci, koristio sopstveno telo kao osnovni materijal za stvaranje geštalta, pokušavajući da poveže vajarsku tradiciju sa fenomenološkim aspektima avangardne igre i telesnim kretanjima u vezi sa njom. Ova traka od šezdeset minuta, prvi put prikazana u Nicholas Wilder Gallery u Los Angelesu, neprekidno se prikazivala na monitoru postavljenom na postolje za skulpturu. Nije bilo obavezno gledati je od početka do kraja, nego joj se moglo prići i posmatrati kao vajarski predmet. Svakako da je Nauman bio svestan vremenske zasnovanosti medija, a nije propustio da istraži uticaj vremena na percepciju jer se takvo istraživanje podrazumeva u situaciji koju je uspostavio. On je prvenstveno hteo da izbegne veze sa prikazivanjem filmova u bioskopu i da prekine sa krutim, struktuiranim odnosima koje podrazumeva ovakav pristup. Performans, vajarska instalacija i stvaranje nezavisne video-trake su sastavni delovi jednog rada, što naporedo postavlja dva potpuno različita vremenska principa.

Vreme je dosledno najteži element sa kojim se video-umetnici hvataju u koštac. Ukoliko ne stvore seriju beskrajnih traka, kao što je učinio Ira Schneider u svojoj ambijentalnoj video-instalaciji *Manhattan is an Island*, umetnik može odabrati da upotrebi duge ili kratke vremenske odeljke, što daje na znanje baveći se njima; daje na znanje bez intervencija; ili ih potpuno previđa. U radu *Manhattan...* umetnik je poređao seriju monitora u topološku konfiguraciju obrisa ostrva Menhetn. Na jednoj traci koja se prikazivala na spoljnim monitorima, snimljena je panorama ostrva sa turističkog brodića koji obilazi grad, dok su druge skupine monitora prikazivale materijale snimljene u njegovim raznim delovima. Dejstvo ovog rada bila je složena studija predela koja nije sadržala samo osećaj za sluđenost urbane gužve, nego takođe i osećaj za metabolizam velikog grada.

U video-radu *Vertical Roll* Joan Jonas ne samo što prikazuje snimak snimka performansa, već snima sliku te trake sa *playback* monitora na kojem je manipulacijom ostvarila efekat usporenog vertikalnog kretanja. Traka se tako sastoji od neprekidnog zbivanja, vertikalnog kretanja *playbacka* unutar specifičnog vremenskog okvira, čime je stvorena jedna temporalna topografija. Poimanje vremena u ovom delu vrlo uznemirava, jer povređuje osećaj sklada vizuelne slike, ali i smiruje, jer ima stalnu, ritmičnu meru koja naglašava doživljaj posmatranja.

Snimljeni performansi Paula McCarthyja, u tradiciji Nitschovog orgijsko-misterijskog pozorišta, omogućuje gledaocu pristup do senzabiliteta za koji je potrebno ukloniti očuvanu intimnost koju može da pruži video. U radovima kao *Sauce* i *Glass* gledaocu se omogućuje neposredan uvid u proživljene psihotične epizode koje imaju intenzitet koji se mnogo lakše prihvata u bezbednosti konteksta gledanja televizije.

Isto tako, video-prostor jedan-prema-jedan omogućava odvijanje jedne vrste uživljavanja koje podvlači ogoljene reduktivne elemente rada kao što je *Quad Suite* Richarda Landryja – traka na kojoj je ekran podeljen na četiri dela usredsređen na usne i prste Landryjevog dela za flautu, a sve ovo je podvostručeno u videu i stereo-zvuku. Neobičan su kontrast performansi Charlemagnea Palestinea *Body Music I i Body Music II* snimljeni na video-traci (oba su izvedena u Firenzi na *Art (Tapes) 22)* koji ilustriju kako se može stvoriti intenzitet integrisanjem kamere u središte rada, umesto postavljanja kamere-oka kao neutralnog posmatrača akcije. U *Body Music II* Palestine je transformisala ono što je u *Body Mucis I* stizalo do gledaoca kao posmatranje posmatračeve tačke gledišta tako što je kameru locirao usred sopstvene akcije – doslovno je proširio svoje oko uključivši i posmatračevo.

Nasuprot ovome, Nancy Holt *(Underscan)* i Beryl Korot i Ira Schneider *(Fourth of July in Saugerties)* koriste tradicionalni literarni metod da bi opisali različite tačke u istorijskom vremenu. Osnov rada Holtove je sećanje na porodičnu istoriju, dok su Korot i Schneider (izdavači časopisa za alternativne medije *Radical Software)* zajmili iz teorije Kino-oka ruskog revolucionarnog filmskog stvaraoca Dzige Vertova, i istraživali aspekte video-realnosti u odnosu na stvarno vreme i prostor – u ovom slučaju na doživljaj patriotske proslave u gradiću dva sata vožnje severno od Njujorka.

Zanimljivo je napomenuti da se i u delima za više monitora, kao *Dachau 1974* od Beryl Korot, gde je aktivnost koja stvarno traje kratak vremenski period razdeljena u četiri vremenska toka i potom isprepletena sa preciznošću složenog tkanja, umetnici ponovo bave činjenicom da se delo prikazuje u galeriji, što je bliže bioskopu (po svojoj javnosti) no što treba da je televizija. Ovo podvlači neobične skulpturalne kvalitete koje poprima televizor kad se izvadi iz normativnog konteksta domaćinstva.

Paul Kos, umetnik iz San Francisca koji je čvrsto povezan sa radovima video-instalacija, stvorio je *Cymbals/ Symbols: Pilot Butte* u De Young Museum u San Franciscu. U ovom delu Kos je spojio tonski zapis (koji je na jednom mestu igra rečima: »ima malih zvukov u pustinji; nema nikakvih zvukova u pustinji« *there are tiny sounds in the desert; there aren't any sounds in the desert* sa dve table pleha koje su obrađene da se ponašaju kao zvučnici. Plehani zvučnici bukvalno i figurativno dovršavaju igru rečima, i u pravom smislu služe za to da materijalizuju pojam suprotnosti u dejstvu.

Kos u svom poslednjem delu *Tokyo Rose* ponovo proširuje polje dejstva svoje trake okruživši je skulpturalnim kontekstom koji televizijsku sliku koristi kao mamac da privuče i zarobi gledaoca. Dok se posmatrač približava velikom žičanom kavezu koji je osvetljen iz tako zakučastih uglova da se teško vidi njegova unutrašnjost, on čuje jednoličan zavodljiv glas (Marlene Kos, koautor rada) koji ga vabi; »ne možeš da odoliš«, »uđi unutra«, itd. Kad se jednom nađete unutra, ugledaćete snimak njenog lica iza ekrana na koji muve sleću pa odleću, kako i dalje senzualnom ritmičkom kadencom navodi gledaoca da se opusti, da ostane sa njom, i tome slično. Iza očigledne igre ekran (materijalno i ekran) video, ova kombinacija deluje slično Naumanovoj sobi-ekranu, kako bi pojačala gledaočevo osećanje za mesto i pasivno stanje u odnosu na sam rad.

Dela Juana Downeyja za više kanala od kojih se sastoji njegov ciklus *Video Trans America* napravljena su od više traka montiranih da se gledaju istovremeno u parovima. Struktuirana neverovatno precizno, dela kao *Nazca, Inca* i *Cuzco* razvijaju vremenske harmoničnosti i pomake unutar ove stereo-organizacije, vodeći gledaoca kroz aktivan doživljaj poimanja stvarnog vremena u mističnim prostorima koje kao da je dočarao, a ne jednostavno snimio. Pojam o umetniku kao nekom ko komunicira među kulturama, kako to Downey opisuje, obraća se dvema inherentnim arhitektonskim svojstvima komunikacionih sistema – čak i tako rudimentarnim kakav je onaj u kome umetnik pravi trake u svom kombiju – snima u jednom gradu, montira dok putuje, te delo prikazuje ljudima iz narednog grada. Njegovo prihvatanje teškoće svojstvene rekreiranju te vrste doživljava u prostoru jedne galerije, koje se oseća u njegovim veoma manirizovanim završnim radovima, iznova potvrđuje činjenicu da umetnik mora da gleda na video-radove kao na nešto što je samo funkcija u jednoj neobičnoj arhitektonskoj jednačini u koju su uključeni osećaji i za vreme i za prostor.

Nasuprot ovim umetnicima koji koriste tehnički potencijal koji je usavršila komercijalna televizija u svojim fenomenološkim istraživanjima, William Wegman upotrebljava njegove stilističke konvencije nalik na one TV-komičara ili čoveka koji reklamira neki proizvod. Izvađene iz konteksta primenom vrlo jednostavnog monohroma i jedne vrste prenaglašene neopuštenosti, ove zamisli se usredsređuju i na estetski faktor odnosa između gledaoca i samog dela, i na društveni faktor odnosa publike prema televizijskom programu uopšte: Wegmanove trake poseduju autentičan humor u svojoj konfrontaciji sa onim što se očekuje od tradicionalne komike i njegovog lakrdijaški hladnokrvnog stila. Njegov interes za psihologiju kao i njegov osećaj za humor posebno su uočljivi na trakama gde se pojavljuje njegov stoički vajmarski lovački pas Man Ray, u kojima se Wegman poigrava sa čudljivim psećim ponašanjem i reakcijama, čime radikalno menja naše pojmove o bihejviorizmu i televizijskom humoru.

Drugi umetnik koji istražuje gledaočev odnos sa televizijom je Douglas Davis, koji je u svoje delo neobično uspešno integrisao razumevanje političkih i društvenih implikacija videa. U njegovim *Austrian Tapes*, svedočanstvu o prenosu u živo austrijske televizije

njegovog performansa u leto 1974. godine, Davis posebno napada preovlađujuće pojmove o gledaočevoj pasivnosti u odnosu na televiziju i na umetnost uopšte. Nagoveštavajući i glumeći kao da zaista ima direktan kontakt sa gledaocem, pozivajući »učesnika« da se svuče pred televizijskim ekranom i da dodiruje iste delove tela kao i umetnik, Davis ujedno iskorišćava latentne strahove od hladnog impersonalnog medija i podvlači njegovu prirodu odnosa jedan – prema – jedan (intimnost odnosa gledalac – monitor, nasuprot mitu o »masovnoj publici«). Samo je nekolicina umetnika tako potpuno istraživala taj aspekt medija; možda su samo Joseph Beuys i Hans Haacke otišli tako daleko u svojim istraživanjima društvenih i političkih sistema.

Peter Campus bavi se video-sistemima kao direktnim funkcijama stvarnosti. Njegov video-rad u boji *Three Transitions* istražuje nepodudaranje mehaničke percepcije i dubine ljudske percepcije, modifikovane, kao što ljudska percepcija jeste, sposobnošću za razumevanje. Isto kao što snima trake, Campus stvara složene skulpturalne sisteme upotrebljavajući televizijske kamere, video-projektore i monitore kao primarne strukturalne elemente, što zasniva na poljima definisanim svetlošću. Campus se takođe oslanja na proces familijarizacije, dok gledalac postepeno shvata kako su on ili ona postali integralni deo ovog rada.

Campusovo delo koje karakteriše ova vrsta »živih« video-instalacija, *sev* (1975), predstavlja bitan pomak u razvitku njegovog rada. On je u *sev* nastavio da stvara indukovani doživljaj kod gledaoca/učesnika, a na taj doživljaj ne utiču neposredno ni gledalac ni umetnik, nego samo delo tako što je povezano s proticanjem vremena. Ne tako razliven kao mnogi Compusovi prethodni radovi, *sev* postoji kao koncentrisani skup svetlosti koja zrači u veoma zatamnjenom prostoru. Sasvim blizu zida postavljen je video-projektor koji odražava vrlo intenzivnu sliku učesnika/gledaoca, čime se izaziva osećaj gledanja kroz zid a ne u njega. Ishod ovog rada, kao i dela *mem* (1974) i *Anamnesis* (1973), izaziva u gledaocu stanje u kome pojam utvrđenih vrednosti ustupa mesto doživljavanju mnogobrojnih tačaka gledišta i mnogobrojnih tačaka u vremenu. *Anamnesis* je, verovatno više nego ma koje Campusovo prethodno delo, primer za prethodne faze rada ovog umetnika koji se školovao za eksperimentalnog psihologa. Na način koji je mnogo elegantniji, i svakako mnogo uzbudljiviji, od ilustracija koje se koriste u objašnjavanju teorija geštalt psihologa poput Edgara Rubina, Kurta Koffke ili Wolfganga Kohlera, Campus stvara eksperimentalne epistemologije koje obezbeđuju situaciju u kojoj će učesnik formulisati doživljaj učenja kako bi podržao stvarnost svog neposrednog percipiranja situacije koju je stvorio Campus. U delu *Anamnesis*, što znači setiti se ili reprodukovati u pamćenju, gledalac ulazi u veliki taman prostor i nalazi jedno svetlosno polje koje stvara uzani zrak reflektora. Kad uđe u to polje gledalac/učesnik ugleda naspram sebe sopstvenu sliku, u prirodnoj veličini, projektovanu na suprotni zid. Dok posmatra svoju sliku, nije svestan da se ona sastoji od živog, trenutnog video-signala, a takođe i od slike snimljene tri sekunde ranije koja se projektuje istovremeno sa živom slikom. Tek kad se gledalac/učesnik pomeri otkriva da za sobom vuče trag star tri sekunde, koji ga svakog trenutka vodi u neku vrstu posredovanja između dve različite, mada istovremeno očigledne, tačke u vremenu i prostoru.

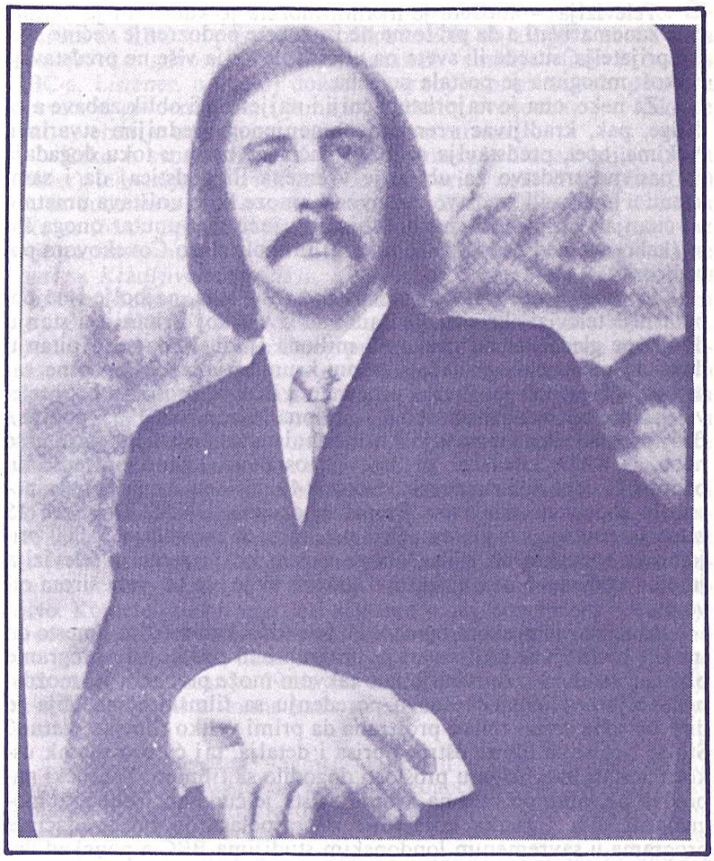
»... sa videom možete raditi sve i još uvek posmatrati – on je produženje vašeg života.«

Nam June Paik, 1975.

Na kraju moramo razmotriti instalaciju *TV Garden* (1974), *tour de force* Nam June Paika, koji se sastoji od dvadeset pet kolor televizora, a na svima se prikazuju traka *Global Groove* u svim mogućim bojama, nijansama i tonovima – Paikova internacionalna verzija emisije »American Bandstand«. U eseju napisanom 1965. godine Paik je rekao: »Kibernetizovana umetnost je vrlo važna, ali je za kibernetizovani život umetnost još važnija, a ovaj potonji ne sme biti kibernetizovan.« Kombinujući svoj interes za zen, kibernetiku, slikarstvo, komponovanje muzike i globalnu politiku posvećenu tome kako preživeti, i stalnoj promeni, Paik je otvorio put celoj generaciji video i konceptualnih umetnika.

Instalacija *TV Garden* (TV Bašta) u kojoj se prikazuje traka *Global Groove* indikativna je za Paikov elektični karakter. Bašta je odista stvarna, tu su raspoređeni televizijski prijemnici koji se gnezde usred više desetina biljki, od kojih neke delimično zaklanjaju sliku na nekim ekranima, dok druge uokviravaju i po tri televizora odjednom. Sama traka počinje brodvejskom verzijom *rock'n' roll* igranke iz šezdesetih godina na muziku Billa Haleya »Rock Around the Clock«. Prizor brzo smenjuje korejski igrač uz bubnjeve, zatim Allen Ginsberg čije se lice izobličuje putem video-sintisajzera, koji su 1969. godine konstruisali Paik i japanski inženjer Shuya Abe. Traka skokovito prelazi sa Navaho Indijanca na *Living Theatre*, pa na nigerijskog igrača, zatim na »igračicu sa perjem« iz tridesetih godina, da bi se vratila na *rock'n' roll*. Originalno snimljen za emitovanje preko satelita Ujedinjenih nacija, ceo kolaž je zafrkancija s idejom Marshalla McLuhana o globalnom selu. Na Paikovoj traci je implicitna pretnja o mogućoj zloupotrebi globalnih komunikacionih sistema na komercijalno neumeren način, što je analogno sudbini telekomunikacija Sjedinjenih Država otkad je 90% dostupnih VHF (vrlo visokih frekvencija) talasnih dužina za emitovanje dodeljeno komercijalnim poduzetnicima još 1953. godine. Ovaj rad je ugodan i na jednom mnogo jednostavnijem nivou, koliko ga je Paik mogao takvim napraviti; on je sporazumni napor da se stvori odista avangardna forma koja je i zabavna i delotvorna.

Nema načina koji bi mogao da predstavi sveobuhvatni pregled američke video aktivnosti; međutim, što je verovatno važnije, sumnjam da je takav pregled potreban. Brojnost umetnika koji iz raznoraznih motiva koriste televiziju nije dovoljna da garantuje bilo kakvu kategoričku tvrdnju o njihovoj sličnosti koja bi se zasnivala na korišćenju baš tog medija. Napokon, postoji i sklonost izvođača ka narcisoidnosti, kao i sklonosti dokumentariste ka anonimnosti; sklonost ka neposrednom predstavljanju stvarnosti pojmljene na najrazličitije načine, kao i stvaranje apstraktne, nepredstavljačke slike; a sve to postoji unutar nečeg što se suviše često pojednostav-



ljeno etiketira »video-umetnost«. Jasno da je razvitak televizije kakvu stvaraju umetnici rezultat brojnih istovremenih fenomena, neki od njih se zasnivaju na napretku tehnologije komunikacija, neki su zasnovani na skorašnjoj burnoj istoriji umetnosti, a neki su neposredna posledica opštije planetarne bolesti koja uključuje politiku, biologiju i kompleksni međuprostor koji ovo dvoje povezuje. Kao i kod drugih formi savremenog izražavanja, koreni umetničke televizije u Americi su duboki i složeni.

Walter Benjamin je 1934. godine u svom eseju »Umetničko delo u eri mehaničke reprodukcije« zapazio kako je na početku dvadesetog veka mnogo jalovih misli bilo posvećeno pitanju da li fotografija jeste ili nije »umetnost«. Benjamin primećuje da nije bilo postavljeno osnovno pitanje: zar nije sam pronalazak fotografije promenio celokupnu prirodu umetnosti? Isto tako, tekući bum video-radova ne treba da nas potakne na raspravu o umetničkoj legitimnosti ovih radova, već treba da nas usmeri ka ispitivanju promena koje je video izazvao u okviru umetnosti – i šire, u čitavom našem kibernetizovanom društvu.

David Ross. »A Provisional Overview of Artists' Television in the U.S.«, Gregory Battcock (prir.) New Artists Video. Dutton. New York, 1978.

Sa engleskog prevela Vukica Đilas