

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 direktne prenose, a i neposredno doživljavajući demonstracione instalacije u radnjama i robnim kućama svako se upoznao sa video – tehnikom registrovanja »autentičnosti«. Znači 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 veštačkim bojama, a segmenti i selekcija njenih slika zasnovani su na manipulaciji – čak i kad ta manipulacija ima manje mogućnosti za uplitanje 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. Ovde su televizija i video potpuno jednaki; gotovo intimna 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 učestvovanje ili veću apatičnost.

Mnogi video – umetnici namerno izbegavaju drugo specijalno filmsko merilo, montažu slike i tona, kako bi dostigli viši stupanj realizma. Montaža u videu može isto tako da znači upotrebu nekoliko traka i monitora istovremeno. To se na filmu događa samo u izuzetnim slučajevima (panorama i multivizija na Svetksoj 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 odbr boja i distorzija slike mogao ostvariti jedino uz pomoć videa. (2001, *Emerson, Lake i Palmer*, i drugi muzički filmovi). Za četvrto merilo – predstavljati kretanje i koristiti ga kao umetnički element, kao u filmu, monitor je premali. U ovom slučaju film ima veliku premoć. Nagle kretnje, veliki pogled s visine, panorama itd. ne mogu se reprodukovati u polju videa; to je suviše 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 a sept* Agnes Varde korišćene su mogućnosti filma snimljenog u stvarnom vremenu (*real time*), ali oni ostaju izuzeci. Nasuprot ovome, stvarno vreme i vremenski 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 netelesne verzije samog sebe u prirodnoj veličini. Jednu prepoznaje kao svoj odraz u ogledalu (s uobičajenim preobraćanjem levo/desno), a druga 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 koncepcijom 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 savremene 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 radova iz produkcije Gerryja Schuma. U neprekidnom četrdesetminutnom 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 drukčije odbija svetlost nego zidovi, ulične lampe nadjačaju svetlosne zrake, itd). Grupa Telethon iz Los Angelesa ima drukčiji pristup; oni montiraju samo odlomke komercijalne televizije kombinujući izbore lepota, 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 »nadenog« 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 Karlheinz Stockhausena 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 ista 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 prihvatiti 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 usklađene saradnje reditelja, snimatelja, rasvetlivača, 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 Menga). 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 Syracusu, 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: *E s e j i*, Nolit, Beograd, 1974, str. 136. (preveo Milan Tabaković)

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

Sa engleskog prevela Vukica Đilas

stvaralac slika sreće video ili od duhovnog do telesnog i natrag

ed emshwiller

Veći deo života proveo sam stvarajući slike; da bi neko mogao da ih vidi one, naravno, moraju da zauzmu neku fizičku formu; telesnost bilo kog medija određuje karakteristike i ograničava moguće forme. Ovo me opčinjava. Bavio sam se slikarstvom, filmom i videom i naročito je interesantno kakav trag ostavlja akcija koju preduzimate na različite medije; kako različiti alati zahtevaju različitu akciju; kako slične akcije preduzete sa različitim alatima daju različite rezultate. Gruba čekinjasta četkica od svinjske dlake sasvim je drugačija od mekane četkice od dlake crvene kune. Svaka vas primorava da drugačije slikate. Svaka ostavlja drugačiji trag, čak i ako upotrebite isti potez. Možda vam više odgovara osećaj sa prvom nego sa drugom, ili više volite zahteve koje jedna postavlja za razliku od druge, ili možda više volite rezultate jednog poteza ili akcije drugog. Možete, u stvari, biti slikar koji koristi samo četkicu od dlake crvene kune nasuprot slikaru koji koristi samo četkicu od čekinjaste dlake. Sa druge strane, možete biti bakrorezac, ili filmski stvaralac koji radi na 16 mm filmu sa optičkom tonskom trakom, video-stvaralac koji koristi *postupak* sa trakom od 1/2 inča, ili pak video-stvaralac koji koristi *high band* traku od 2 inča sa *chroma-key* i sintisajzerskim efektima u boji. Primena svakog od ovih postupaka daje posebno osećanje, svaki postavlja posebne zahteve i svaki ostavlja poseban trag. Uživam otkrivajući sebi kakav je osećaj ostavljati različite tragove sa različitim sredstvima. Jedan medij mi može više odgovarati od drugog za izvestan period, ili za jedno određeno delo, ali nikako ne smatram da je jedan, superior-niji od drugog. Samo različit.

Ne samo da alati ostavljaju posebne tragove, već je i svaki individualni umetnik jedan poseban alat. Svaka osoba ostavlja svoj sopstveni trag. Prema tome, ja imam centralna oblića, forme i teme koje su moj potpis i prate me bez obzira da li stvaram slikanjem, na filmu ili na videu.

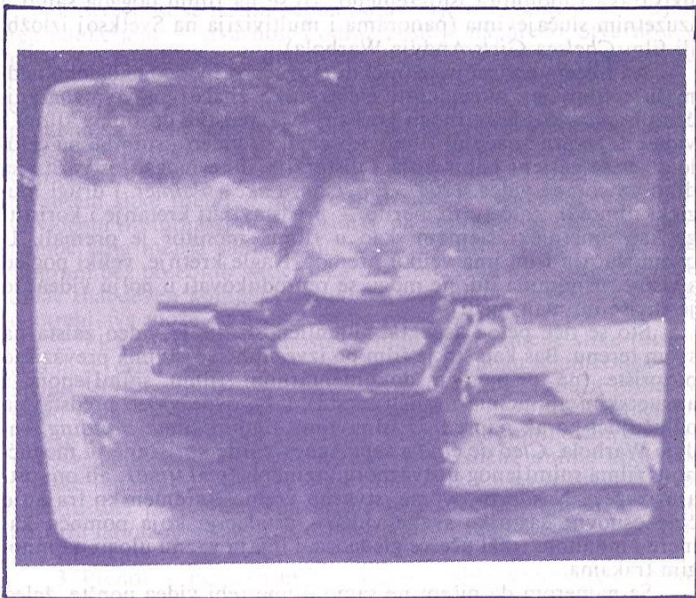
Smatram da je, da bi otpočeo sa radom, korisno, čak neophodno, da imam jednu ili više ideja i tema za istraživanje. Ove početne teme ili ideje mi omogućavaju da otpočnem sa radom na veoma fleksibilnoj osnovi ili strukturi, na koju mogu da dodajem refleksije nastale kasnije, intuitivne poteze, improvizacije i odgovore na zahteve medija. Iako uživam u žvrljanju, slobodnom asociranju i nestrukturiranim aktivnostima, nalazim veće zadovoljstvo u otkrivanju forme ili pronalaženju likovnog obrasca i ritmova koji mogu rad da učine dopadljivijim i intenzivnijim. Ovim ne mislim da moj rad mora da bude bukvalan ili emocionalno nabijen, ali da na izvestan način elementi dela treba da se međusobno odnose, kroz formu, afektivno i delotvorno, na način na koji se to ne događa u slučajnim odnosima. Traganje za ovom formom za mene je glavni razlog stvaranja ma kog dela. Svako delo postaje proces otkrivanja, iskustvo učenja, i najčešće se konačni proizvod u mnogome razlikuje od početnog impulsa.

Imajući sve ovo u vidu, iznosim deo svojih sećanja na pravljenje nekih video-traka. Počecu sa prvom video-trakom koju sam napravio: *Images*. Pozvao me je Charles Levine da kao filmski stvaralac dam intervju i prikazem isečke iz svog rada na jednoj kablovskoj TV-stanici. Tada sam imao pristup u TV-studio Brooklyn Collegea pod uslovom da radim sa studentom producentom/režiserom Dave Daviesom. Bila je to prilika da radim u dobro opremljenom kolor studiju i želeo sam da isprobam što više stvari. (Nikada nisam bio naročito zainteresovan za dokumente o »stvarnom« svetu snimljene *portapakom*. U stvari, uvek sam uživao u maštovitim radovima ili portretima koji iskazuju subjektivna stanja i opažaje. Takođe volim da koristim audio i vizuelne elemente na način na koji još nisam pokušao ili video.) Želeo sam da napravim traku koja će

u pola časa obuhvatiti sve zahteve. Charlesa Levinea za intervju, plus primere mog rada na filmu, slike iz mog studija i izbor iz mojih slika. Pomešane su slike »u živo« koje su prikazivale TV-studio i kontrolnu sobu tako da su bili prikazani svi koji su učestvovali u pravljenju trake, igrač dok je igrao, a za to vreme je čitana moja biografija. To je sve zamišljeno kao autoportret, parodija na intervju, i kolaž slika sa magnetoskopa i »u živo«, i sve to istovremeno. Jednom bih obratio pažnju na svaki, pa i najmanji pokret kamere, drugi put bih ostavio dosta prostora za improvizaciju.

Studenti koji su radili za kamerama, na audio-opremi i komandnom pultu (*switcher*) nikada ranije nisu proizveli tako kompleksnu traku. Uvežbavali smo deo po deo, a zatim održali predivnu generalnu probu. Onda smo to snimili. Ovoga puta stvari se nisu odvijale kao na prvoj probi, ali na žalost morali smo se zadovoljiti snimljenim materijalom jer nam je dodeljeno vreme isteklo.

Iskustvo u stvaranju ove trake ostavilo je na mene nekoliko utisaka. Prvo, shvatio sam da ću, da bih bio u mogućnosti da stvaram one vrste trake koje su me interesovale, morati da saradujem sa većim brojem ljudi. Kao slikar radio sam sam i jedini bio odgovoran za sliku. Na filmu sam radio sa drugima, ali sam i dalje imao osećaj da radim kao nindivdua, individua, je delo bilo rezultat saradnje sa čovekom ili ljudima ispred kamere. U radu na video-trkama potreban je veći broj ljudi za tehničku stranu: više video-kamera, rikordera i miksera. Morao sam da se pomirim sa činjenicom da će umeće i senzibilitet svih tih ljudi biti uključeno u oblikovanje trake. Za mene je, u neku ruku, video-produkcija analogna muzičkom koncertu. Stvaralac video-trake je kao I kompozitor/dirigent i od umeća i saradnje muzičara. Bez obzira da li se radi o formalnom, precizno definisanom delu, ili o slobodnoj improvizaciji, njihova veština može da stvori ili uništi delo.



Druga stvar koju sam naučio, iako sam je predvideo ali ne i iskusio, je važnost trenutnog *playbacka*. Kada smo konačno sve sastavili, u toku popodneva kada je i snimano, mogli smo odmah i da pregledamo i kritikujemo. To je kao slikanje, trenutno pristupačno, a ne kao film, sa svom napetošću dok kopija ne stigne iz laboratorije. Ali, na žalost, u ovom slučaju ponovno snimanje nije bilo moguće.

Još jedna stvar u vezi sa videom, koja se potvrdila dok sam stvarao ovu traku, je neverovatna fleksibilnost koju autor ima povezujući slike i premaštajući premeštajući sa jedne na drugu. Ovo je za mene veoma važno, pošto u svojim delima volim da se bavim različitim stanjima svesti, često uključujući spoljašnju »realnost« i subjektivna osećanja, a različiti načini na koje slike sreću jedna drugu, kao u poeziji, i proizvode mnoge od »istina« je ono što smatram najzanimljivijim. U kasnijim radovima, koristeći tehnike miksovanja i montaže po završenom snimanju, imao sam još veću slobodu u stapanju i premeštanju različitih elemenata. Dok sam bio slikar akcije (*action painter*) (*action painter*) desilo puta da nastavljam slikanje i posle tačke na kojoj bi slika imala najviše efekta. Želeo sam da mogu da se vratim na neke raniji trenutak, ali to nije bilo moguće. I film i video imaju veliku prednost u mogućnosti ponavljanja. Ukoliko niste isekli originalan film ili izbrisali originalne trake, možete premontirati ili se vratiti na bilo koji deo po želji; ako finansije to omogućavaju. Oba medija omogućavaju, putem *chroma-key* efekata, postavljanja maske i superimpozicije, kombinaciju različitih originalnih elemenata na različite načine. Često u filmu koristim A, B i C kopije, ali je video u tom pogledu još bolji. Ne samo da je lakši za montažu i blendovanje, nego izdr-