

literarni video

richard kostelanetz

Naravno, u ovo električno doba kopjutra, satelita, radija i televizije, pisac više ne može biti neko ko udara po pisačkoj mašini sedeći u svom podkrovlju.

Marshall McLuhan, 1966.

Literarni video razlikuje se od drugih oblika video-umetnosti po svom tekstualnom predlošku čiji je jezik pre uzvišen a ne svetovni – taj tekst je zamišljen u okviru literarne tradicije i savremenog poimanja verbalnih mogućnosti.

Literarni video se razlikuje od literarne video-reportaže. U takvoj reportaži, obično, razgovara se sa pesnikom ili se vidi kako on čita naglas; dok u literarnom videu autor postaje umetnik, koristeći urođene mogućnosti novog medija – trenutni *playback*, *overdubbing*, distorziju slike u živom vremenu i tako dalje. U literarnom videu ekran je poligon za inteligentne transformacije a autor – umetnik razvija vlastiti jezik; u literarnoj video-reportaži oko kamere je vizuelno inertno.

Literarni video

Literarni video se oslanja ujedno na literarni materijal i mogućnosti videa, više ih ujedinjuje nego li razdvaja, tako da reč postaje komplementarna slici i obratno.

Sam medij videa bliži je knjigama jer je televizijski ekran mali i gleda se s male udaljenosti, poput odštampane strane, za razliku od filma čiji je ekran prostran i obuhvatan. Literarni video obično se »čita« poput knjige, u okviru male grupe ili pojedinačno. (Ljudi uglavnom ne osećaju neprijatnost kada nekog prekinu u gledanju televizije ili čitanju knjige, dok ne uznemiravaju nekog pri gledanju filma).

Video je svojstven antirealizam jer je video-slika manje precizna od filmske slike. Kod prve izvor svetlosti nalazi se iza ekrana, ali ta mala udaljenost između posmatrača i ekrana sputava doživljaj sanjarenja. Video nudi arsenal tehnika za stvaranje trenutnih izobličenja – za nadrealizam koji je, usled veličine ekrana, više slikarski (ako ne literarni) nego filmski.

S obzirom da je video-ekran znatno manji od filmskog ekrana, video nije uspešan pri reprodukciji scenskog pozorišta; čak i konvencionalni filmovi u tako malom okviru izgledaju nezgrapno. Po-desniji je za pojedince pre nego za skupove za lica (i delove lica) pre nego za određeni milje (okoliš), za jedan ili dva glasa pre nego za veći broj. Video-slika naginje u većoj meri ravni (dvodimenzionalnoj) i stabilnijoj strukturi a manje neredu – manje nalikuje filmu nego knjizi.

Literarni video treba da prevaziđe poznati predstavljački karakter konvencionalne televizije i konvencionalnu sintaksu svima poznate literature; takođe treba da prevaziđe ona ograničenja subjekta, teme i istine koja sužavaju pripovedanje komercijalne televizije.

Umetnici koji stvaraju na video-traci u stanju su da, za razliku od onih koji se bave filmom, odmah po završetku snimanja provere svoj završni proizvod. Ovaj proces nalik je prekucavanju i pisanju na mašini.

Medij videa pogodan je za predstavljanje stalnog pokreta i svojstven je prozi i narativnom, više nego poeziji.

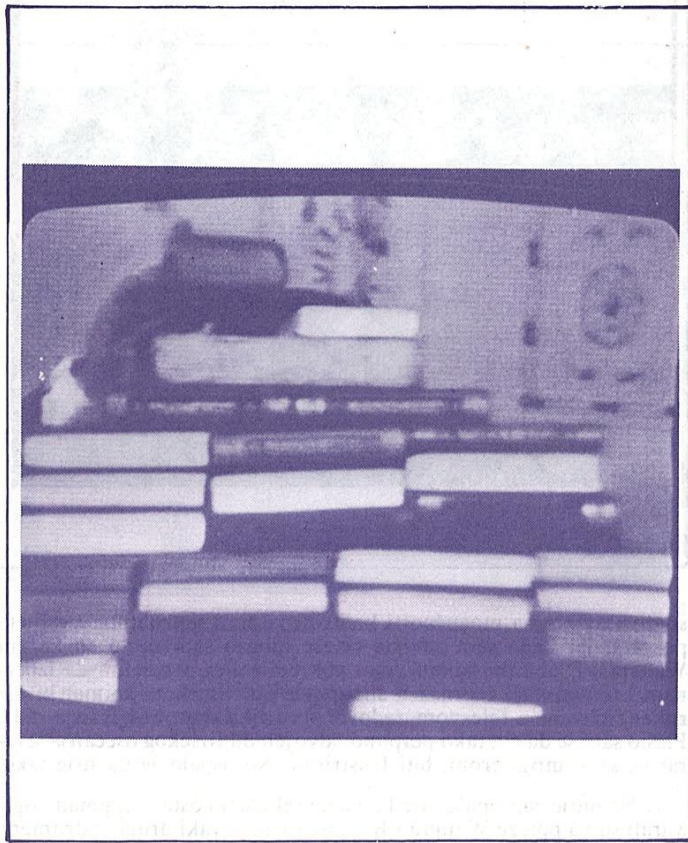
Televizija je masovni medij, a video je privatni. Televizija je dragocena zbog svoje verodostojnosti; video zbog svoje neverodostojnosti. Literarni video namenjen je publici koja u idealnom slučaju ujedno ima istančan osećaj za vizuelno i literarno je obrazovana; televizija je namenjena publici koja ne poseduje nijedno ni drugo.

Moje bavljenje videom je u jednom smislu jednostavno dok je u drugom složeno. Tako je i sa pisanjem. Ipak, na jednostavan način radim ono što drugi čine složenim, i činim složenim neke stvari koje drugi rade jednostavno.

S obzirom da sam prevashodno pisac, jezik koji mi je blizak prenosim u video, što još nisam dovoljno istražio. Iako nisam spreman da napustim jednu umetničku formu da bih se bavio drugom – tipično za šezdesete godine – kao stvaralački pisac trenutno ne eksperimentišem samo vertikalno, u okviru književne umetnosti već to činim horizontalno, sa medijima koji se razlikuju od male pravougaone površine – sito-štamptom, ofset posterima, zbirkama karata, audio-trakama i sada video-trakama.

Za delo *Plateaux*, koje paragrafima od po jedne reči prati stupnjeve ljubavne veze, prvi put sam upotrebio razvijajući *moire* obrazac; za delo *Excelsior* koje vrlo brzo prebacuje radnju između dva glasa, načinio sam dva apstraktna kinetička polja i brzo vršio alternacije među njima. Središnji rad u »Tri prozna komada« (*Three Prose Pieces*) (1975) je *Recyclings* u kojem nekoliko nesinhronizovanih glasova čita nesintaktičke prozne tekstove, a svi ti glasovi su moji. Slika u boji sastoji se samo od parova usana (mojih), koje se kreću sinhronizovano sa govorom koji se čuje. Prvi odeljak sadrži jedan glas i jedan par usana; poslednji (šesti) odeljak sadrži šest glasova koji se čuju i šest pari vidljivih usana.

U jednom drugom radu na video-traci, *Openings Closings* (1975), zapravo kolekciji jednorečeničnih priča koje naizmenično predstavljaju početke i završetke jedne hipotetički duže proze, dao sam tehničkom osoblju uputstvo da naizmenično koriste kolor i crno-belu kameru, a onda sam svakom kameramanu naložio da na-



čini svoje trenutno viđenje mene kako čitam, i to da me usnimi drugačije od svojih prethodnika. Cilj je bio da se vizuelno uoče skokovi vremena i prostora koji karakterišu prozni tekst.

Začudujuće mali broj »pisaca« je napravio kreativni video-rad, iako je čitava armija pesničkih eminencija svoja lica i glasove zabeležila na crno-beloj traci od pola inča. Začuduje što nijedna agencija koja podstiče literaturu, koliko je meni poznato, nikad nije potpomogla literarni video, jer na reportažu, taj umetnički manje vredan oblik, odlazi sav novac iz raspoloživih fondova. Intelligentan literarni video nije mutav, on samo nije unosan.

Literarni video neće potisnuti štampanu stranu ali će postati još jedna mogućnost za uzvišeni jezik.

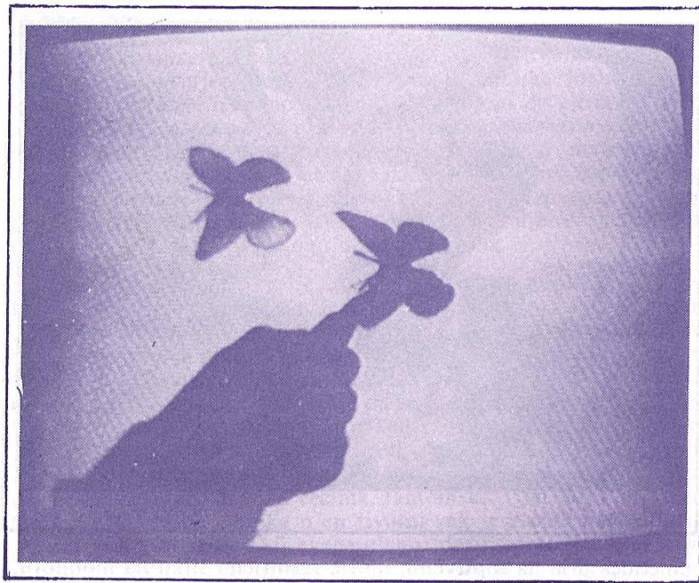
Richard Kostelanetz, »Literary Video«, Gregory Battcock, (prir.) New Artists Video, Dutton, New York, 1978.

Sa engleskog preveo Slobodan Cicmil

umetnost videa, imaginarno i nema reč

stuart marshall

»Odnos između ovog *homo psychologicusa* i mašina koje on koristi je veoma čudnovat, a to se naročito odnosi na automobile... Stiće se utisak da je njegov odnos sa ovom mašinom toliko intiman da izgleda kao da su stvarno spojeni – njeni mehanički kvarovi i



zastoji često su praćeni njegovim neurotičkim simptomima. Emocionalni značaj mašine proizilazi iz činjenice da ona eksteriorizuje zaštitnu ljusku njegovog ega...«

Jacques Lacan

Iznenaduje da se video, iako je u kvazi-kibernetičkim slavopojkama istican kao najvažniji novi medij kojeg umetnici treba da prisvoje, odjednom našao na suženom prostoru. Ukoliko je video-umetnost u stanju bolovanja (a ja mislim da jeste), to je zbog mnoštva uzroka. Problem dostupnosti trebalo bi da bude centralni problem kako umetnicima, tako i galerijama, alternativnim galerijama i publici podjednako. Sedam ili osam godina posle stvaranja prvih umetničkih video-traka, veoma mali broj ljudi je imao priliku da vidi te trake, ili instalacije o kojima su toliko čitali. Izgleda da je ova primedba u principu tačna iako bi trebalo praviti razliku između situacije u Evropi i u SAD. Dosta video-radova nalazi se u istovetnom odnosu sa svojom potencijalnom publikom kao i snovi sa psiho-analitičarem – oni mogu biti »shvaćeni« samo kroz opis sna; u ovom slučaju taj opis obezbeđuju kritičari i časopisi.

Situacija je nesumnjivo složena jer obuhvata ekonomiju sveta umetnosti, politiku televizije i nedostatak teorije, a takođe pogađa i rad samih umetnika. Njihove rasprave postaju sve više solističke obzirom da se izjalovilo stvaranje predskazanih kanala za video-distribuciju, i time što su pojedine, galerije sa dovoljno novca i težnjom ka obezbeđivanju prostora za projekcije i snimanje monopolisale veći deo aktivnosti. Treba reći i to da je britanska televizija bila naročito odbojna prema ovakvim nasrtajima na njen medij u poređenju sa TV-kompanijama Holandije, Zapadne Nemačke i SAD (ne uključujući nacionalne TV-mreže), gde je prikazano nekoliko »amaterskih« video-radova.

Nije mi namera da utvrđujem ko je krivac što video-umetnici završavaju obraćajući se sebi samima, već pre da istaknem kakve efekte može imati takva represija primenjena na medij koji sam po sebi već nosi solipsističku poruku. Ukoliko umetnik i bukvalno ne završi u situaciji monologa, tehnologija sama po sebi može da posluži kao barikada, neka vrsta eksternalizovanog ega koji skriva otuđenost umetnika stvarajući situacije u kojima su članovi publike obuhvaćeni svojom otuđenošću kao objekti sopstvene svesti.

Oskudica teorijskih radova na temu videa koji idu dalje od opisa verovatno se može opravdati nedostupnošću medija, ali to dovodi do teškoća u identifikaciji sa kolektivnom praksom. Veliki broj ljudi (uključujući tu i mene) ne slaže se čak ni sa najprostijom klasifikacijom video radova na: »zabeležene performanse«, »instalacije«, »društvene i politički angažovane radove« i »pravu video-umetnost« (što god to moglo da znači). U nedostatku referenci, istorije ili zajedničkih ciljeva, lako je predvideti da će umetnici započeti sa varljivo dobroćudnom konfrontacijom umetnik – video-oprema, ne samo u pokušaju da otkriju šta mogu da rade sa tim medijem već i da otkriju upravo kakav uticaj taj medij vrši na njih. Ova elementarna postava sastoji se od video-kamere povezane sa video-ri-korderom koji je dalje povezan sa monitorom, na kojem se dobija slika koju kamera u živo beleži. Mogućnost povratne snage (*feedback*) nameće se sama po sebi; kamera je usmerena na monitor i na njemu se pojavljuje niz monitora koji se smanjuju u beskonačnost. Tautologija je bila glavno uporište video-umetnosti i, iako je refleksivnost bila odlika umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina, nigde se ona toliko često ne vidi kao kod video-umetnosti. U izvesnom smislu ovakva predstava je metafora bilo koje od teorija sposobnih da razmatraju svoje sopstvene aksiome (semiotika, matematika, psihoanaliza itd) i na taj način video-umetnici postaju teoretičari, često pokušavajući da vrše analizu video-kodova kao centralnog aspekta samih radova. Medij postaje predmet samog rada, proces strukturiranja i manipulisanja slikom diktiran umetničkom intuicijom o igrama između iluzije i stvarnosti koje medij spremno (verno) podržava.

Ukoliko elementarna konfrontacija umetnik – video-oprema dovodi do toga da medij postaje sopstveni objekat, najočigledniji razvoj uzima takav oblik u kome medij dejstvuje kao sistem povratne sprege omogućujući umetniku da postane objekat sopstvene svesti. U ovom slučaju umetnik suprotstavlja kako opremu tako i sliku sebe samog i tako radoznalost umetnika na temu medija prelazi u radoznalost o samom sebi. Umetnikova teorija videa se stoga često razvijala u ispitivanje pojmova svesti i sopstvenosti, područja koje se lako dovodi u vezu sa psihoanalitičkom teorijom. Sa stanovišta ove teorije, delo je opterećeno time što je istovremeno i govor medija kao i govor o mediju. Ovo nije neophodno kritika tih video-radova kao umetničkih dela već pre teoretska osnova. Zbrka logičkih tipizacija ili meta-nivoa koji se u delu ispoljavaju, rada neurotičnost u radovima koji se iskazuju kao teorija, tako što teorija služi u cilju poricanja (kao način odbrane) aspekata umetničkih dela. Stalni izazov govora ovog medija biće centralna tema ovog članka. On postavlja probleme podjednako umetnicima i teoretičarima.

Izgleda da se skorašnji radovi na psiho-analitičkoj teoriji filma mogu primeniti i na video, od kojih je nekoliko članaka štampano u časopisu *SCREEN*, naročito »Označitelj imaginarnog« Christiana Metza. Jačanje teorije semiotike preko teorije psihoanalize dovelo je do revitalizacije semiotike posle izvesnog perioda mirovanja, čiju je vrednost prepoznala grupa *Tel Quel* iz Pariza, koja je posvetila posebnu pažnju freudovskoj tradiciji iznetoj u aforističkom i hermetičkom delu Jacquesa Lacana sa *Ecole Freudienne*. U članku u *Times Literary Supplement* Julia Kristeva iznela je svoje shvatanje semanalize:

»Teorija značenja sada se nalazi na raskršnici: ili će ostati na nivou pokušaja formalizacije sistema značenja usavršavanjem svojih logičko-matematičkih sredstava što omogućava formulisanje modela na osnovu shvatanja (već ponešto zastarelog) značenja kao čina *transcendentalnog ega*, odsečenog od svoga tela, svog nesvesnog kao i svoje istorije; ili će se prilagoditi teoriji govornih subjekata kao podeljenih (svesno-nesvesno) i nastaviti sa pokušajem da bliže odredi vrste operacija koje su karakteristične za dve strane ovog rasepa; izlažući ih na taj način silama van logike sistematičnog; izlažući ih, znači, sa jedne strane bio-fiziološkim procesima (koji su i sami neizbežno deo označavajućih procesa; ono što je Freud označio kao »nagoni«), i, s druge strane, socijalnim ograničenjima (porodična struktura, način proizvodnje, itd.)« Semiotička tradicija o kojoj se sada govori kao o klasičnoj semiotici je u ovom slučaju prebacila akcenat sa transcendentalnog subjekta na razdvojestvo subjekta i transgresiju sistematičnosti.

Primena psihoanalitičke teorije na sistem znakova oslanja se na odnos subjekta prema jeziku i simboličkoj funkciji. Lacanov Poredak simboličnog izveden je iz Levi-Straussove formulacije simbolske funkcije, za koju se smatra da je fundamentalna struktura ljudskog uma.

Nesvesno se može redukovati na funkciju – simboličku funkciju, koja je bez sumnje specifično ljudska odlika, i koja se odvija prema istim zakonima kod svih ljudi, i u stvarnosti odgovara skupu ovih zakona.

»Svaka kultura se može smatrati kao celina ili skup sistema simbola, od kojih su najvažniji: jezik, bračni odnosi, ekonomski odnosi, umetnost, nauka i religija.«

Psihoanalitičko tumačenje videa, prema tome, pokušava da objasni video kao sistem znakova u okviru simboličke funkcije, pozivajući na psihoanalitičku teoriju inter i intra-subjektne komunikacije. »Psihoanaliza neće postaviti naučnu osnovu za svoju teoriju izuzev formalizovanjem, na odgovarajući način, suštinskih dimenzija sopstvenog iskustva, koje su zajedno sa istorijskom teorijom simbola, intersubjektivna logika i prolaznost subjekta. To je pokušaj da otkrijemo kako iskazujemo i kako to iskazano iskazuje nas.«

U ovom članku koncentrisaču se na rad Jacquesa Lacana sa naročitim osvrtom na »Imaginarno«, ne samo zbog pokušaja da izbegnem većinu falocentričnih aspekata »Simboličkog« već i zbog toga što zastupam tezu da je veliki deo video-umetnosti u stanju regresije Imaginarnog. Pitanje je da li je koncept Imaginarnog sam po sebi plod patološke epistemologije, i »psihički kauzalitet« stadijuma ogledala, sa svojom nezavisnošću od socijalizacije, što bi sve trebalo pažljivije proučiti.

Radanje video-umetnosti bilo je omogućeno naglom dostupnošću jeftine i tehnološki jednostavne i robustne video-opreme, koja je odmah bila mobilna. Ovakvo široka rasprostranjenost jedan je od glavnih razloga nedostatka institucionalizacije u smislu propisanih načina upotrebe. Iako je moguće govoriti o elementarnim video-kodovima, strukturisanje njegove sintagme nije toliko okarakterisano konvencijama ili načinom primene koliko svrsishodnošću ili doslednošću korišćenja. Na primer, skoro je nemoguće izvršiti kategorizaciju video-snimaka (izvući jedinice sintagme i utvrditi paradigmatičke odnose) iz prostog razloga što je nedostatak složene opreme za montažu sam po sebi učinio neophodnim duge kadrove, jer je kamera veoma često sasvim nepokretna (u nekim slučajevima zbog toga što prilikom pravljenja snimka sam umetnik često ima ulogu izvođača), ili jednostavno »prati zbivanja«. Karakteristično izlaženje iz fokusa na kraju zumiranja je takođe rezultat teškoća prilikom sklapanja probnih snimaka u celinu, pre nego svesno ili nesvesno pridržavanje video-konvencija. Korišćenje dugih kadrova ograničeno je zbog nedostatka definicije medija.

Ograničena kategorizacija bila bi moguća unutar žanra (rečimo, dela jednog umetnika), ali konstantno vraćanje od konvencijom određenog korišćenja ka korišćenju određenom tehnološkim ograničenjima, lokalizuje postavke Zakona¹¹ u odnosima između ljudskih bića i njihovih mašina i u transformisanju reprodukcije.¹² Odsustvo složenog filmskog strukturiranja postaje značajno odsustvo koje, na nivou konotacije, označava »umetnost videa«. Ovo je jedna od najjasnijih razlika između videa i televizije izuzimajući sadržaj i kontekst u okviru koga se odvija projekcija.¹³

Mnoge teorije medija pokušavaju da izoluju određeni modus označavanja, odnos između označitelja i označenog koji je svojstven samo tom mediju. (Uzmite u obzir umetničku kritiku »bukvalnosti« koja je upućena slikaru). Svoj pristup ograničavam na video-označitelja ne u pokušaju da »otkrijem« »odgovarajuće« označeno, već pre da ukažem zašto zanesenost označiteljem dovodi do inter i intra-subjektne konflikta koji je toliko često očigledan u video-umetnosti.

»Izgubićemo iz vida čak i samo pitanje sve dok se ne oslobodimo iluzije da označitelj daje odgovor za funkciju reprezentacije označenog, ili bolje, da označitelj poseduje odgovor za sopstvenu egzistenciju u ime bilo kakvog vida označavanja.«¹⁴

Ovo ne predstavlja ni nozografski pristup, ni objašnjenje psihoanalitičke teorije. Ovo nije pokušaj tekstualnog izučavanja video-rada ili žanra.

Lacan je prvi put prezentirao »stadijum ogledala« i Poredak imaginarnog kao psihoanalitičku »pozornicu« na Internacionalnom kongresu psihoanalize u Marienbadu 1949. godine. Najlakše dostupni opis stadijuma ogledala, Lacanov »Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja, štampan je u *New Left Review* broj 51 (1968). Citirajući radove Charlotte Buhler, Else Kohler i čikaške škole psihologije o tranzitivizmu, Lacan predlaže dramatično zbivanje koje se odigrava u dobu između šestog i osamnaestog meseca života u obliku primarne identifikacije sa sopstvenim likom. On opisuje situaciju u kojoj dete u stanju zavisnosti (nedostatak motorne koordinacije) i nedovoljnog neurofiziološkog razvoja (rezultat onoga što Lacan označava kao »specifična prevremenost rođenja«) uočava sebe kao obličje (*gestalt*) u ogledalu, kao harmonični i jedinstveni lik očekivane zrelosti. Stoga se Ego uočava kao proizvod Imaginarnog, kao neadekvatni proizvod koji otuđuju subjekta u njegovu njenu sliku. Oscilacije vezane za ovu situaciju (ja sam uvek neki drugi, neko drugi sam uvek ja), baca subjekt u konstantnu potragu za izgubljenom vlastitošću (prvo stanje asubjektivnosti). Laplanche i Pontalis u *The Language of Psycho-Analysis* sugerišu da Imagi-

narno obuhvata »neku vrstu sjedinjavanja označitelja sa označenim«.

Izgleda prilično jasno da je veći deo video-umetnosti ukopan u Imaginarno, ne samo u svakodnevnom smislu fantazije već i u lakonovskom smislu dualizma, opozicija, grozničavih potraga za samo-realizacijom i nostalgijom za izgubljenom vlastitošću. Kada je kamera uperena na mene ja sam više nego ja; ja sam ja uz svoj komplement.¹⁵

»Imam seriju video-traka *Samo-identitet* gde razgovaram sam sa sobom na video«¹⁶

Umetnici često porede video sa ogledalom:

»Svoj pristup tražiš u ogledalu zbog istine o tome kako izgledaš usvetu.«¹⁷

Evo primera koji pokazuje kako video-traka korišćena kao ogledalo, postaje neophodna. Takvu situaciju bilo bi neopratično snimati sa filmskom kamerom, jer bi prisustvo kamermana izazvalo nelagodnost.¹⁸ Ovakva poimanja prirode vlastitosti imaju dosta sličnosti sa Sartrovim transcendentnim egom,¹⁹ onim aspektom vlastitosti koji se može ispitati kao objekat svesti.

Ogledala se često pojavljuju na video-trakama, demonstrirajući ne samo ovaj dijalog sa sobom već stvarajući i metaforu o dvojtstvu vlastitosti, što se može primetiti prilikom snimanja gde se zbivanje može istovremeno pratiti na monitoru. Kamere i mikseri opremljeni mogućnošću okretanja slike kao u ogledalu i njenim kombinovanjem omogućuju stvaranje složenih elektronskih ogledala, gde je sadašnje Ja u interakciji sa slikom jednog ili više »prošlih« Ja. Primeri su brojni, uključujući: *Duet* (1972) Joan Joans gde



umetnica urla na sopstvenu, ranije snimljenu sliku na monitoru, i *Left Side, Right Side* (1972) gde se istražuje odnos između video-slike i slike u ogledalu; Acconcijeva traka *Centres* (1971) gde umetnik pokazuje na svoju sopstvenu sliku u monitoru, i *Recording Studio from Air Time* (1973) gde pokušava da uoči sebe kao drugog gledajući u ogledalo, »videći sebe« na isti način kao što ga vidi žena o kojoj misli; *On-Screen* (1972), *Document* (1972) i *Now* (1973) Lynde Benglis, u kojima je obuhvaćena interakcija više slojeva auto-portreta, i *Two Faces* (1973) Hermine Freed gde se ona suočava sa sopstvenom slikom.

Mogućnost videa za trenutnu reprodukciju, u poređenju sa dugotrajnim procesom kod razvijanja filma, umetnici stalno ističu kao značajan faktor u svom radu. Ne bi bilo isuviše ekstremno opisati ovaj kvalitet prenosa slike i njene re-representacije sa svojstvom »podmuklo oćaravajućeg efekta« (pridobijajućeg) opisanog kod Lacana kao stadijum ogledala. Ova odražavajuća ogledalska identifikacija sa slikom sebe je, naravno, veoma različita od detetovog prvog susreta sa sopstvenom slikom u ogledalu, jer to je iskustvo koje uspostavlja svest o Ja, Izdvajanju Ja²⁰ iz stanja nediferencirane asubjektivnosti. Kasnije konfrontacije između Ega i Alter Ega uspostavljaju sekundarnu identifikaciju ritualu nalik ponavljanju način krivog samopojmanja koje služi utvrđivanju predstava o vlastitosti koje nastaju posle stadijuma ogledala.

Video-sistem predstavlja sasvim novo i različito ogledalo koje ne samo da ne okreće sliku već dozvoljava prostorno i vremenski neograničeno posmatranje sebe, što sve efikasnije uspostavlja samopostvarenje. Moć videa kao ogledala je u ovoj novini, i veliki broj radova Dana Grahama i Petera Campusa sastojao se od prostih instalacija za istraživanje ovih aspekata video-ogledala. Sugestija da se ovi radovi mogu iskoristiti za postizanje do sada nemogućeg stanja subjektivnosti, terapeutski povišene samosvesti isto je tako sumnjiva kao i Ego psihologija. Ovakva istraživanja obično vode povlađujućem video narcisizmu i poteri za subjektom Uma (*Cogito*).

Otkriće narcisizma je bilo ono što je Freuda navelo da uspostavi novi stadijum između autoerotizma (zadovoljavanja osnovnog nagona bez spoljašnjeg objekta) i pravog objekta ljubavi. U ovom stadijumu subjekt »počinje da prihvata sebe, svoje sopstveno telo, kao objekt ljubavi 21. Freud povezuje radanje narcisizma sa formiranjem Ega (da bi se on prihvatio kao objekt ljubavi) – odigravanje 'nove psihičke akcije' i sa neurofiziološkim razvojem kore mozga, 'kortikalnog ogledala'. Odnosi između ega, narcisizma, predstave o sebi i stvaranje telesne sheme su svi zajedno povezani u primarnoj identifikaciji stadijuma ogledala kao internalizacija rivalskih odnosa. Ukoliko stadijum ogledala predstavlja primarnu identifikaciju, onda je on takođe 'osnovni koren sekundarnih identifikacija'.²¹ Identifikacija sa sobom i introjekcija sebe kao drugog (druge označava i pojavu narcisizma (sekundarni narcisizam u kasnijim Freudovim radovima). Preuzimanje sopstvene slike kao objekta ljubavi dovodi do dvojnog odnosa agresije i ljubavi, gde je agresivnost blisko povezana sa identifikacijom naročito u slučaju paranoje. Kao što je Lacan istakao u svojoj doktorskoj disertaciji²², progonitelji kod mladih paranoika su identični sa predstavama ideje-ega (za koje je prethodnica ideal-ego iz stadijuma ogledala) a onaj drugi kog se bojimo često može biti onaj drugi koga volimo.

Kod video-umetnika koji posmatra sebe na monitoru postoji ponavljanje primarne identifikacije iz stadijuma ogledala u obliku sekundarne identifikacije (ili identifikacije sa odsutnim članom publike kroz identifikaciju sa pogledom kamere (fantazije). Umetnik je stoga sklon narcisističkoj identifikaciji sa slikom tela (povlačenje objektivne predstave i pojava Ego predstave) i mazohističkoj identifikaciji sa Drugim (za kojeg je on) ona objekt voajerizma. Prema Freudu sado-mazohistički odnos sastojao bi se od dijalektike aktivnosti i pasivnosti, identifikacije sa drugim i transformacije sadizma u mahohizam i *vice versa*.²³ Ovom igrom aktivnosti i pasivnosti takođe se opisuje i identifikacija članova publike. Identifikacija sa kamerom (koja na mnogim snimcima kao da gleda u umetnika posmatrača postavlja u ulogu voajera, u obavezno sadističku ulogu: identifikacija sa umetnikom stavlja ga u mazohističku ulogu. Ove identifikacije su na neki način praćene procesom stvaranja slike. Kamera predstavlja neku vrstu monstruoznog svedečeg oka koje vrši 'introjekciju' slike umetnika a monitor je 'projektuje' po posmatračima, raspršujući je po njima.

Ispod ovih identifikacija, koje i umetnika i publiku uvlače u Imaginarno, struji nesvesna želja za nedostatnim i nedostupnim objektom.²⁴ Nemogućnost zadovoljavanja želje u lakanovskom smislu objašnjava se njenom redukcijom na nivo impulsa za uništenjem sebe ili drugog kao nezavisnog subjekta. Želja je usmerena ka onome što drugi (druga želi (želja da se zauzme mesto drugog u želji). Video-radovi su najpogodniji kao objekti i katalizatori želje, jer predstavljaju prisustvo odsutnosti, 'nedostatnost kojoj se daje život'. Kada nam svet dolazi samo u obliku slike, on je polu-prisutan i polu-odsutan, drugim rečima, fantomski; i mi sami smo kao fantomi.²⁵ U obliku snimka njen životni vek je kratak i svaka projekcija je sve bliže dovodi eventulanoj dezintegraciji u elektronski šum. U okviru Simbolnog oni predstavljaju re-reprezentaciju 'druge scene', i u ovom smislu su slični mislima iz snova ili nesvesnim porukama podređenim glavnim mehanizmima nesvesnog: pomaku (prostornom i vremenskom) i kondenzaciji (njihov odnos je lakonski u odnosu na značenja koja »nose«). Oni su takođe objekat nagona za viđenjem (*scopophilia*) i nagona da se čuje (*pulsion invocante*) od kojih je prvi jedna od komponenti seksualnih nagona opisanih u 'Tri eseja o teoriji seksualnosti',²⁶ gde se svakom nagonu pridodaje određeni izvor. U svom delu *Nagoni i njihove transformacije*²⁷ Freud se bavi dokazivanjem kako se složeni nagoni mogu transformisati, i pravi razliku između autoerotičkih nagona od onih koji su od samog početka usmereni ka objektu. Ovi obuhvataju sadizam (sa izvorom u muskulaturi) i *scophiliju* (sa izvorom u oku). Samo ova druga vrsta nagona koja se može modifikovati 'preokretanjem u suprotnost' – preokretanje sadizma u mahohizam i voajerizma u egzibicionizam, obe uključuju i promenu objekta, 'okretanje ka vlastitosti samoga subjekta'.

Situacija u kojoj se posmatra video-projekcija očigledno igra važnu ulogu u načinu na koji video-traka funkcioniše kao objekt voajerizma za posmatrača. Zanimljivo je da je stepen osvetljenosti neophodan za pravljenje i posmatranje video-trake skoro obrnut od onoga kod filma. Prilikom snimanja filma potreban je visok stepen osvetljenosti, dok je za projekciju potreban mrak; snimanje video-trakom često se odvija u uslovima slabe osvetljenosti ali se može posmatrati i u dobro osvetljenoj sobi. U praksi se video-radovi obično prikazuju u slabo osvetljenoj prostoriji, verovatno u pokušaju da se smanji prisutnost monitora (veoma neprirodnog objekta), što na žalost podseća na gledanje televizije ranih pedesetih godina. Konotacija koju nosi dnevna soba i paradigmatična situacija projekcije u porodičnom krugu kod video-umetnika izaziva veliku anksioznost (koju niz ekrana što se smanjuju u beskonačnost na monitoru može samo da pojača). Stoga su umetnici razvili najrazličitije načine da se spreči uspostavljanje ovakve konotacije.

Vito Acconci je naročito svestan postojanja ovakvih problema i postigao je visok nivo transparentnosti medija stvarajući neobičajene situacije projekcije i uključujući članove publike u zavodljiv direktin diskurs. U instalaciji *Command Performance* prikaz januara 1974, u galeriji 112 Greene St. u, New Yorku, Acconci je video-monitor sa ranije napravljenim snimkom postavio na pod ispred osvetljene stolice. Lik gledaoca na stolici bi se u živo prenosio posredstvom video-kamere na monitor smešten iza stolice, sa prostirkom za sedenje što je omogućavalo prenos zbivanja drugim članovima publike. U ovoj postavci pojedinac koji posmatra video-projekciju nalazi se u položaju sličnom Acconcijevom u toku samog snimanja trake, gde su on/ona bukvalno 'pod reflektorima'. Postavka projekcije na taj način uvlači posmatrača u samo delo, u kome on/ona postaje objekt voajerizma za ostale na isti način na koji je Acconci objekt voajerizma za njih.

Ovakve postavke projekcija ističu voajerizam mnogo efikasnije nego filmske projekcije, gde su izolovani u tami posmatrači samo subjekti voajerizma. Biti istovremeno i subjekat i objekat voajerizma je takođe karakteristika mnogih video-instalacija koje se odvijaju 'u živo'. Kao što je Metz istakao, *scopophilia* i *pulsion invocante* su naročito zavisni od održavanja stvarne distance između subjekta i objekta.

»Lisa Bear: Da li želite da održite distancu između vas i publike?

Vito Acconci: Daaa. (Zvuči neubedljivo)

Lisa Bear: Ili možda želite da promenite taj odnos?

Vito Acconci: Pre bi se reklo da želim da promenim taj odnos, ali nisam siguran kako... Mislim da želim nešto ovako: želim da mi osnova za ova dela bude kontakt između mene i prolaznika, ali želim da promenim način svoje prisutnosti. Stoga od nedavno imam poriv da napustim sam performans. Želim da moje prisustvo postane toliko nedefinisano da kontakt sa njim postane težak... da fizički kontakt sa mnom postane skoro lažni problem.«²⁸

Kod videa, kao i na filmu, ova simbolična distanca od željenog objekta pojačava se prostorno-vremenskom distancom snimanja. Ograničenja voajerizma se stoga smanjuju, jer pogled je odobren (objekat se nalazi tu da bi bio viđen, on se prikazuje) i subjekt posmatranja ne može biti izazvan objektom posmatranja. Kada je svet uočljiv, ali ne i više od toga, to jest kada nije podložan našoj akciji, mi se pretvaramo u one koji zaviruju i prisluškuju.²⁹ Za razliku od filma koji posmatrača postavlja unutar prostora između proizvođača slike (projektora) i platna, video nastaje unutar drugog prostora (katodne cevi) i posmatrač se uvek nalazi spolja gledajući unutra. Voajersko uzbuđenje može se povećati pogledom umetnika – video-radovi često ruše dugo važeće pravilo izvođačkih umetnosti po kome sa publikom ne treba uspostavljati kontakt oči-u-ochi.

Drugi aspekt video-slike koji je čini idealnim objektom skopofiličnog nagona je njen nedostatak definicije, gde sam medij najviše održava čvrsto fiksiranu udaljenost posmatranja, više od svih ostalih vremensko-prostornih umetničkih formi. Ukoliko se približimo slici ona se raspada u mutni sjaj elektroničke: kao objekta želje ona nam izmiče. Ovaj nedostatak definicije prelazi u uzbuđenje, zadržavanje mogućnosti potpune vizuelne identifikacije i negiranje stapanja pogleda sa njegovim objektom. Istovetni uslovi važe i kod samog snimanja. Rad sa kamerom teži ka tome da bude blizak, što se ogleda u žargonu TV-snimatelja (portret, srednji plan). Prema principu 'preokretanja u suprotnost' ovi uslovi važe i za umetnika i za publiku, gde snimanje i posmatranje video-trake stimulišu projekciju potisnute želje u složeni i antagonistički konflikt.

»Stani pred reflektore, tu je tvoje mesto... kao kućence, poskakuj, šeni... ja sam ti potreban, potrebno ti je da zavisiš od mene... da, mali moj medvedicu što igraš, sada si ti tamo gde sam ja nekada bio. Ja više ne moram da budem tu... mrdaj pišom, sada je red na tebe, izigravaj malo ti budalu za njih... ti ćeš im pokazati da si jači od njih, ono što ja nisam mogao, ti nećeš odati koliko ih mrziš.«³⁰

Glavni problem za video-umetnika je da svoj govor usmeri ka prepoznavanju Istine, pre nego ka iskrivljenom upoznavanju Znanja,³¹ ili, da to kažemo na drugi način, da proizvede Simbolni objekat sa Simbolnom funkcijom.³² Imaginarno je stalno prisutni mamac i na nivou neme reči (*parole vide*), ja sam uvek neko drugi. Imaginarno je ono što blokira intersubjektivnost, a nema reči je diskurs raznih Ega koji služi maskiranju nesvesnog iskaza proste reči (*parole pleine*). Ja ovde očigledno razmatram 'terapijski' efekat videa, ali ovo dejstvo važi podjednako i za umetnika i za publiku. Napisati sopstvenu istoriju, znači isto tako napisati ispoved najdubljih delova duše naših suseda.³³ Pošto je cilj psihoanalitičke seanse radikalna intersubjektivnost Simbolnog, oslobađanje od obmana 'maginarnog i lekovito prepoznavanje nesvesne želje, na ovom mestu je relevantno napraviti osvrt na psihoanalitičko poimanje transfera.

Odnos analitičara i analiziranog započinje u Imaginarnom sa projekcijom otuđenog ega analiziranog na analitičara. Analitičar na tom nivou ćutanjem odbija da odgovori potrebama analiziranog, postajući na taj način onaj Drugi (kolektivno nesvesno) sa kojim ogoljeno nesvesno analiziranog subjekta komunicira jezikom nesvesne želje. Ovaj odnos je odnos razmene Simbolnog zasnovan