
JEŠA DENEGRI

UMETNOST U VIDEO-MEDIJU

IZMEĐU OČEKIVANJA I REALNIH MOGUĆNOSTI

Čini se da pokušaj da se danas razmišlja o situaciji na području video-umetnosti nužno mora voditi računa o nizu promena koje su se u tretmanu ovog medija dogodile tokom poslednjih godina. Te promene ne odnose se samo na unutrašnju prirodu izražajnog jezika videa, niti pak samo na način tehničke razrade umetničkih video-radova, već ujedno podrazumevaju i drugačiju svest o osnovnim mogućnostima i dometima sâmog sredstva. Te promene podrazumevaju, naime, izvesno relativiziranje aspiracija koje su očito postojale u početku, a koje su, sada se to već jasno vidi, bile nošene isuviše idealističkim i nerealnim pretenzijama. Kada, na primer, Maria Gloria Bikoki (Maria Gloria Bicocchi) tvrdi da primeri Geri Šuma (Gerry Schum) i *Art/Tapes-a 22* već pripadaju prošlosti, ona time ne misli samo na njihovo vremensko prvenstvo i na njihovu pionirsku ulogu, nego sasvim sigurno ima na umu i razlike koje dele ona shvatanja karaktera i funkcije ovog medija u inicijativama začetnika, od položaja ovog medija u današnjim društvenim i kulturnim prilikama. Jer, očigledno je da se video-umetnost nalazi danas u procepu između svoje istorijske kodifikacije s jedne, i svoje aktuelne emarginacije s druge strane. To zapravo znači da ona sve više ostvaruje celovitost jednog zasebnog poglavlja u kompleksu novih oblika umetničke prakse, ali pri tome ipak nikako ne uspeva da zasnuje sebi adekvatnu mogućnost podruštvljavanja putem javne televizijske mreže.

Poznato je da do težnje za upotrebom video-recordinga dolazi u okviru zasnivanja mogućnosti širenja alternativnih informacija kojima se nastoje ostvariti prostori komuniciranja mimo kontrolisanih kanala zvaničnih masovnih medija. U toj opštoj orijentaciji ka širenju alternativnih informacija posebno mesto pri-

pada području personalnog koncepta videa—videa kao medija umetničkog izražavanja. Hronologija početaka video-umetnosti beleži zahvate Volfa Vostela (Wolf Vostel), Nam Džun Pajka (Nam June Paik) i još nekih autora kao prve primere nefunkcionalnog korišćenja ovog sredstva. To su bili eksperimenti u kojima je dolazilo do preformulacija tv-slike i do njenih distorzija korišćenjem katodne cevi. Ove intervencije nastale su u atmosferi naglašene fascinacije samom tehnologijom, što je bilo karakteristično za umetnička zbivanja početkom i sredinom 60-tih godina. Nam Džun Pajk je, na primer, u to vreme pisao da će svojstva elektronike definitivno zameniti tradicionalne materijale platna i boje. Međutim, do jednog temeljnog obrata u shvatanju videa u okviru tada aktuelnog umetničkog rada došlo je zaslugom Geri Šuma, koji je, delujući kao producent i organizator snimanja, shvatio da se priroda ovog medija ne sme iscrpiti u rukovanju tehnologijom, već on mora postati adekvatnim posrednikom u ekspliciranju bitno umetničkih ideja, formulisanih nezavisno od tipičnih filmskih zahvata kao što su efekti montaže, kretanje kamere i dr. Danas već istorijske Šumove emisije *Land Art* i *Identifications* iz 1969, u kojima su učestvovali Jan Dibets (Jan Dibbets), Ričard Long (Richard Long), Beri Flenagan (Barry Flanagan), Marinus Bozem (Marinus Boezem), Majk Hajzer (Mike Heizer), Valter de Maria (Walter De Maria), Robert Smitson (Robert Smithson), Denis Openhajm (Dennis Oppenheim), Ričard Sera (Richard Serra), Kejt Sonier (Keith Sonnier) i drugi, označavaju uvođenje tehnike videa u područje rada predstavnika nove post-objektne umetničke prakse i od tada će video ostati u delokrugu ove usmerenosti kao jedan od instrumenata svojstvenih umetničkoj produkciji poslednjih desetak godina. Trake koje je Geri Šum realizovao bile su doista vrhunske i u tehničkom i u koncepcijskom pogledu, zato što su ti radovi pre svega, pripadali nizu problemski najaktivnijih umetnika jednog konkretnog istorijskog trenutka. Ipak, temeljni postupak pri stvaranju ovih traka zasnivao se na vizualizaciji onih radnji i akcija koje su se i mimo potrebe snimanja već mogle ostvariti u vidu umetničkih dela land-arta ili pak u vidu performansa. Šum se, naime, isključivo koristio fiksnom kamerom i izbegavao je svako modifikovanje događaja u kadru, nastojeći da ni jedna tehnička intervencija ne remeti precizno beleženje rada što ga umetnik obavlja u toku snimanja. Pa ipak, trake Geri Šuma nisu dokumentacija o jednom nizu postupaka koji su bili izvedeni nezavisno od njegovog snimanja. Naprotiv, to su celoviti i autonomni video-radovi, iako je njihov izražajni repertoar do

krajnosti redukovan i mada se povodom njih još uvek ne može govoriti o razradi jedne složenije terminologije specifičnog umetničkog video-jezika.

Postoje dva osnovna pristupa načinu upotrebe video-medija u domenu aktuelnih umetničkih orijentacija. U prvom slučaju, traka je prvenstveno dokument jedne akcije, ona registruje zbivanja koja pripadaju području land-arta, body-arta i performansa, ili prenosi događanja specijalno organizovana za snimanje i emitovanje u zatvorenom kolu kablovske televizije, što predstavlja formu video-performansa ili video-ambijenta. U ovom drugom slučaju, autori nastoje da koriste mogućnosti same televizijske tehnologije da bi tim putem došli do uvida u operativne i jezičke specifičnosti datog medija. Dok su u prvom slučaju moguće srodnosti sa postupkom i konačnim učinkom filmskog snimanja, u drugom se polazi od svesti o potpunoj autonomiji videa kao jednog u osnovi nezamenljivog izražajnog sredstva. Upravo su prvi pokušaji Nam Džun Pajka bili usmereni na to da se korišćenjem namerno izazvanih „grešaka” postigne odstupanje od uobičajenih prikazivačkih i funkcionalnih svojstava televizijske slike, i u tom cilju došlo je do korišćenja nekoliko specijalnih instrumenata koji omogućavaju izvođenje ovih intervencija. To su *Paik/Abe Synthesizer* i *Electronic Video Synthesizer* Erika Sigela (Eric Siegel), oba u upotrebi od 1970, a jednu mogućnost takve produkcije apstraktnih tv-slika demonstrirali su Đani Kolombo (Gianni Colombo) i Vičenco Anjeti (Vicenzo Agnetti) u svom zajedničkom projektu „*Vobulacija i bielokvencija Neg*”, izvedenom na manifestaciji Eurodomus u Milanu, takođe 1970. Svi ovi pristupi temelje se na analitičkom odnosu prema osnovnim konstitutivnim jedinicama video-medija, što je dalo H. G. Haberlu priliku da i povodom videa piše o relaciji jezik-metajezik, pri čemu on meta-jezik tretira kao „govor o jeziku”, odnosno kao „raspravu o jezičkim mogućnostima samog medija videa”. Osnovno polazište ovog pristupa jeste shvatanje da je „tv-slika istinita po sebi, a ne po sadržaju koji se njome prenosi”, a ta je u osnovi makluanovska koncepcija medija formirala mentalitet niza većinom američkih autora (kao što su Piter Kampus (Peter Campus), Les Levin (Les Levine), Daglas Dejvis (Douglas Davis), Bil Vajola (Bill Viola), Frenk Žilet (Frank Gillette), Ričard Landri (Richard Landry), Bili Adler (Billy Adler), Meri Lusier (Mary Lucier), Kit Ficdžerald (Kit Fitzgerald), Stefen Bek (Stephen Beck), Ron Hejs (Ron Hays), Ed Emšviler (Ed Emshwiller), Hari Kiper (Harry Kipper) i drugi), koji su se bavili najrazličitijim postupcima strukturacije i pre-

strukturacije znakovnih i audiovizuelnih podataka u celini jednog umetničkog video-rada.

Mada je video-umetnost tokom poslednje decenije prošla kroz očitu promenu prirode svog izražajnog jezika, što znači da već poseduje određenu istorijsku i problemsku kodifikaciju, njen socijalno-kulturni status još uvek je nerešen. Upravo ovo pitanje zahteva da ovde bude ukratko razmotreno. Kao što je na početku već pomenuto, produkcija video-umetnosti odvija se u procepu između istorijskog priznanja, s jedne, i nemogućnosti svoga makar i parcijalnog uticaja na izgradnju programske fizionomije vlastitog matičnog medija javne televizije, s druge strane. Video-radovi redovno se uključuju u velike internacionalne smotre savremene umetnosti (kao što su Bijenale u Veneciji, Dokumenta u Kaselu, Bijenale mladih u Parizu i dr.), oni se prikazuju u vodećim muzejima i mnogobrojnim galerijama, no uprkos tome oni nemaju gotovo nikakvu mogućnost pristupa javnoj tv-mreži. Ukoliko se i do godi da u toj mreži neki od tih radova i budu prikazani onda se to odigrava u okviru zasebnih kanala, kao što je to slučaj sa „otvorenim kanalom” u Njujorku, na kome se može prikazati sve što bilo ko donese, ili pak sa „trinastim kanalom”, takođe u Njujorku, koji predstavlja ekskluzivni kulturni program. Očito je, dakle, da ni video kao — po svojoj prirodi tipično tehnološki medij — ne uspeva da preraste tretman kulturnog „objekta” namenjenog postojećem umetničkom tržištu: time video samo postaje jedna nova forma „umnoženog dela” proizvedenog u ograničenom tiražu, kao što su to donedavno bili grafike i multipli, a danas su to još i fotografije i filmovi umetnika. Iz toga proizlazi da se više vodi računa o samoj produkciji i kolekcioniranju ovih radova nego o njihovoj stvarnoj i jedino efikasnoj distribuciji, koja se može ostvariti jedino putem emitovanja pred masovnim auditorijem. No kada je već tako i kada velika tv-mreža ne pokazuje potrebe za podrštvljavanjem ove vrste umetničkog rada, vreme je već jednom da se definitivno prekine sa svim daljim pokušajima integrisanja u jednu okolinu koja se, sledeći vlastite zadatke i zahteve, postavlja u ovom slučaju kao nepremostiva prepreka. Nije, naime, nerealan zaključiti da se putem televizije zatvorenog kola (u kojoj se veze sa prijemnicima uspostavljaju kablovskim putem) može ipak osigurati dovoljan obim difuzije, tim pre što se na ovaj način poništava neminovni učinak „brzog izgaranja” svojstven informativnim i komercijalnim porukama velike tv-mreže, i pruža, nasuprot tome, mogućnost očuvanja one personalnosti iskaza koju mora da poseduje priroda svakog umetničkog rada i čije komuniciranje zahteva određene uslove, koncentra-

ciju pri gledanju, neophodnu za čitanje i razumevanje suštine sadržanih značenja u ovim delima.

Ukoliko autor koji se bavi ovim oblikom komuniciranja ne želi da se njegov rad u mediju videa tretira isključivo kao tržišni objekt za koji važe iste one ekonomske determinante kojima podležu visoko komercijalne umetničke discipline kao što su slikarstvo ili skulptura — kakvu on strategiju mora da primeni? Za sada se ne naslućuje jedan u potpunosti zadovoljavajući odgovor. Jer, izrazito alternativni kanali kao što su pojedine video-komune nisu optimalno rešenje, takvi kanali su vrlo retki i ne poseduju neku sigurnije zasnovanu kulturnu orijentaciju. Takođe, svako uključivanje u zasebne emisije (poput pomenutog „trinaestog kanala” u Njujorku) unapred znači pristajanje na integrisanje u dominantni sistem, istovremeno i priznavanje svog statusa izolovane i marginalne pojave. Zato je, čini se, u ovom momentu nužno suočiti se sa stvarnom situacijom i priznati da su prvobitne aspiracije koje su se javljale pre desetak godina bile isuviše idealističke. Danas je jasno da video neće i ne može izvršiti prekid sa monopolističkim karakterom velike tv-mreže, da je svaka gerilska borba unutar te mreže iluzorna, pre svega zato što je televizija vrsta industrije koja istovremeno i proizvodi i troši golemi broj informacija, a u poređenju sa njima sva dosadašnja umetnička video-produkcija čini sasvim zanemarljivu količinu. Realnost zbivanja nameće, dakle, potrebu da umetnička video-produkcija ostane i nadalje unutar dosadašnjih mogućnosti javne difuzije, tj. unutar kulturnih geta muzeja i galerija. Pri tome će sâm fenomen jednog nefunkcionalizovanog i bitno personalizovanog karaktera poruka imati kritičko i potencijalno subverzivno dejstvo. Ono će samim svojim postojanjem doprinosti demistifikovanju prirode i cilja funkcionisanja dominantnog sistema masovnih medija, u kome televizija sigurno zauzima jedno od vodećih i najuticajnijih mesta. Istina, to saznanje vodi shvatanju da je video-umetnost postala danas jedna vrsta već uobičajene i standardne operativne discipline (kao što je slikarstvo, grafika, crtež, fotografija ili film umetnika), a u takvim okolnostima autorima predstoji zadatak da se koncentrišu na samu unutrašnju problematiku vlastitoga rada, i to podjednako onu koja se odnosi na istraživanja novih područja unutar jezika medija, kao i na onu koja ide ka iznošenju stavova i pogleda čiji sadržaj poseduje karakter kritičkih socio-političkih iskaza. Jedino ukoliko zadovolje kriterije adekvatnosti i rešavanja tih sami immanentnih problematika, umetnički video-radovi moći će opstati u današnjoj (i budućoj) situaciji očiglednog opadanja početnog entuzijazma rođenog otkrićem i rukovanjem ovim novim

medijem, a samo u tom slučaju video kao operativna disciplina sačuvaće izgled na dalji opstanak u kontekstu ostalih i međusobno ravnopravnih oblika savremenog umetničkog izražavanja.

Zahvaljujući evidenciji materijala objavljenog u desetom broju časopisa *Spot* — koji izdaje Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu, moguće je dobiti precizni uvid u rezultate dosadašnje video-produkcije u Jugoslaviji. Ako se pođe od činjenice da ni jedna umetnička institucija i ni jedan pojedinac u našoj zemlji nema (ili bar do nedavno nije imao) kompletnu video-opremu, lako je zaključiti da su uslovi za nastanak umetničke video-produkcije širih razmera kod nas vrlo nepovoljni. Svi radovi jugoslovenskih umetnika realizovani su korišćenjem opreme koju su donosili inostrani autori i producenti, ili su pak nastajali u inostranstvu. To je dovelo do tek povremenog i kampanjskog odnosa prema mogućnostima upotrebe ovog medija. Pa ipak, dosad ostvarena produkcija sadrži čitav niz kvalitetnih autorskih ostvarenja, koja čine jednu od najaktivnijih problemskih komponenti u polju nove umetničke prakse poslednje decenije. To pokazuje i podatak da su protagonisti video-umetnosti u Jugoslaviji ujedno i autori koji su se istovremeno bavili i ostalim vidovima post-formalnih izražajnih operacija, a to su: Marina Abramović, Braco Dimitrijević, Radomir Damnjanović-Damnjan, Goran Trbuljak, Nuša i Srečo Dragan, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Boris Bućan, Raša Todosijević, Zoran Popović, Neša Paripović, Mladen Stilinović, Boris Demur i drugi. U toj inače vrlo raznovrsnoj tematskoj produkciji moguće je izdvojiti dva načelna pristupa: jedan krug autora radi na ispitivanju jezika i funkcije samog medija, dok drugi ovaj medij koristi za registrovanje svojih akcija i performansa u galerijskim prostorima ili pak organizuju posebne video-performanse u kojima akcenat stavljaju na kritičke i angažovane socijalne i političke iskaze. Kao što i sama osnovna orijentacija jugoslovenske video-produkcije koincidira sa opštom problematikom video-umetnosti u svetu (uz razumljivo odsustvo širih tehnoloških eksperimenata za koje su potrebni izuzetno dobri laboratorijski uslovi), tako isto i način javne difuzije ovih radova deli sudbinu video-umetnosti u drugim zemljama. Predstavljanje video-traka vezano je isključivo za svega nekoliko avangardnih galerijskih ustanova (kao što su Studentski kulturni centar u Beogradu, Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu i, u poslednje vreme, Centar za multimedijaska istraživanja pri Studentskom centru, takođe u Zagrebu), dok tv-mreža ne pokazuje nikakvo interesovanje za ovu vrstu produkcije. Simptomatično je, dakle, da i u Jugoslaviji postoji

očigledan primer medijske segregacije koju podjednako diktiraju motivi ideoloških predrasuda, kao i unapred standardizovani repertoarski okviri svakodnevnih televizijskih programa.

Ričard Kriš (Richard Kriesche) ima pravo kada tvrdi da „društvenu pozadinu videa treba tražiti u stremljenju ka alternativnoj kulturi potkraj šesdesetih godina”. No, kao i celokupno pitanje alternativne kulture, tako je i video u toku poslednje decenije neminovno prolazio kroz procese znatne izmene svojih pretpostavki i svoje fizionomije. Sukobljavanje video-gerile sa javnom tv-mrežom nije uspeo da izazove odlučujući prekid u opštem sistemu širenja informacija, mada je delovanje pojedinih radikalnih video-grupa i video-komuna ostvarilo određeni uticaj u lokalnim razmerama. Pokazalo se, s druge strane, da je područje umetnosti, pa i područje video-umetnosti, i pored svoje stvarne marginalnosti u odnosu na centralne punktove društvene moći, bilo najpre u stanju da sačuva i dalje prenosi spoznaju o kontestacijskom karakteru svih onih pozicija koje danas nastupaju u ime jedne subjektivne i individualne istine. Nezavisno od svih svojih unutrašnjih protivrečnosti video-umetnost ostaje kao simptom mogućnosti personalizacije ponašanja unutar odrednica koje nameće „objektivni” i nadpersonalni tehnološki okvir društvene upotrebe medija televizije. Ali uvažavajući ovu pozitivnu polaznu karakteristiku, nužno je danas suočiti se sa saznanjem da herojsko doba video-umetnosti postepeno postaje stvar prošlosti: jer, ne može se i dalje insistirati na uvek istim idejnim proklamacijama. Nasuprot tome, potrebno je prići produbljivanju dosad ostvarenih teorijskih i praktičnih iskustava, temeljitijim istraživanjima specifičnih jezičkih karakteristika videa i zasnivanju strategije dugoročnog i neprekidnog ponašanja na ovom području. Neke konkretnije zahvate nije u ovom momentu moguće predložiti, no sigurno je da oni ne bi trebalo da budu privremeni i parcijalni. Upozorimo na to da, polazeći od tvrdnje po kojoj su „nezavisna opažanja umetnika bitna za društvo”, — zaključci Internacionalne video-konferencije održane u Gracu meseca novembra 1976 (tzv. Gradačka deklaracija) — „kontrola jednog televizijskog kanala od strane umetnika i za umetnika kao rešenje ne zadovoljava”. Predstoji, čini se, etapa stvaranja globalnih preduslova za razvijanje i širenje jednog u osnovi pluralističkog koncepta prirode komunikacija, koncepta koji bi trebalo da vodi prevazilaženju danas postojećih dihotomija između zvaničnih i alternativnih izvora informacija. Krajnji cilj tog procesa bio bi u traženju mogućnosti da sve izrazito personalne poruke, pa tako i poruke umetnika, ne budu

podvrgnute intervencijama anonimnog integrisanja u jedan njima strani i nadređeni sistem, već da putem televizijske tehnologije međuljudskog saobraćanja svaki stav i svaki predlog može slobodno računati na ostvarenje načelno ravnopravnog tretmana.

