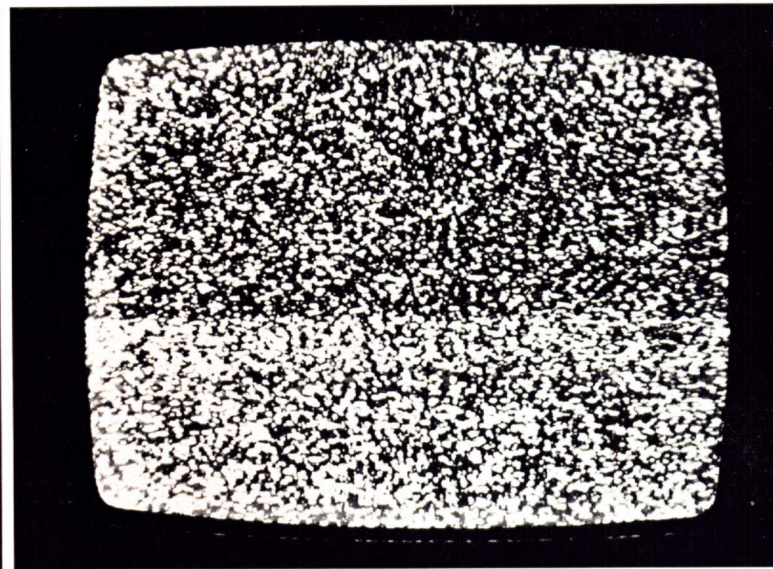
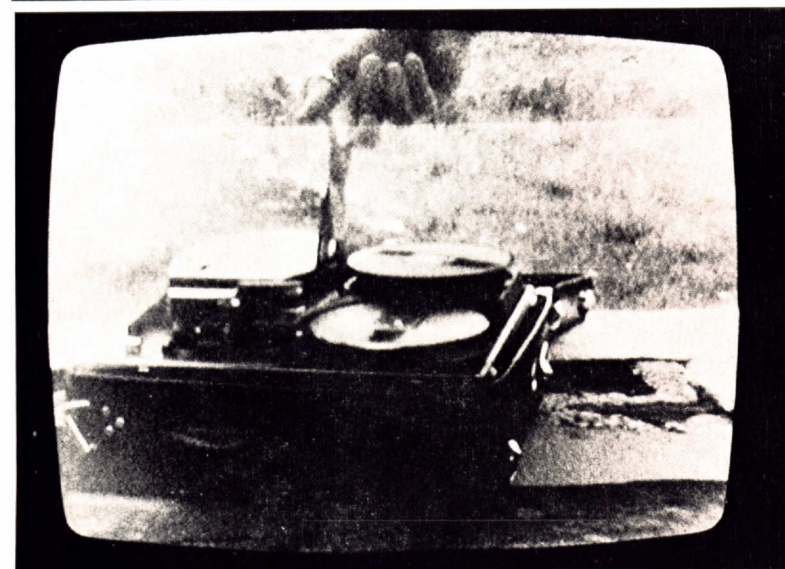
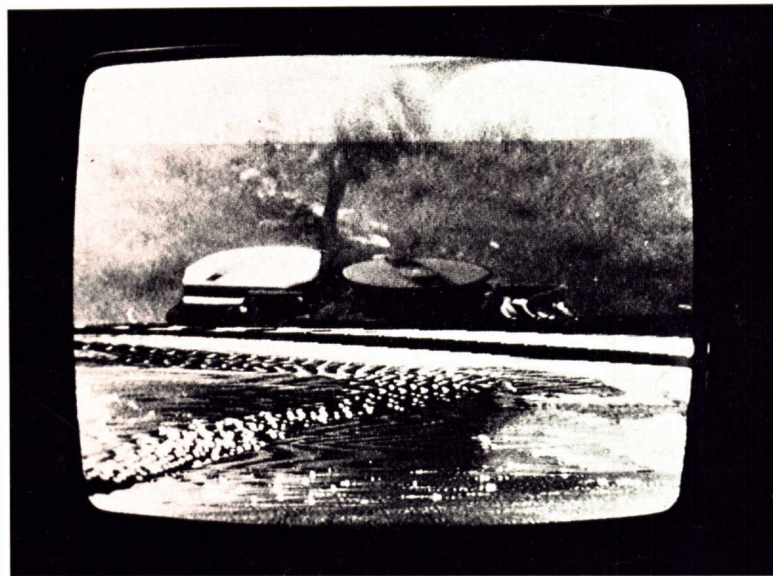
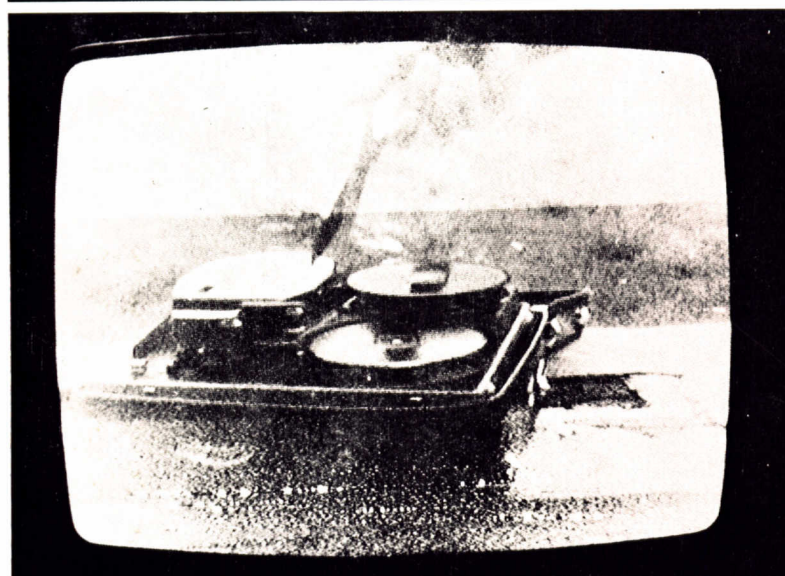
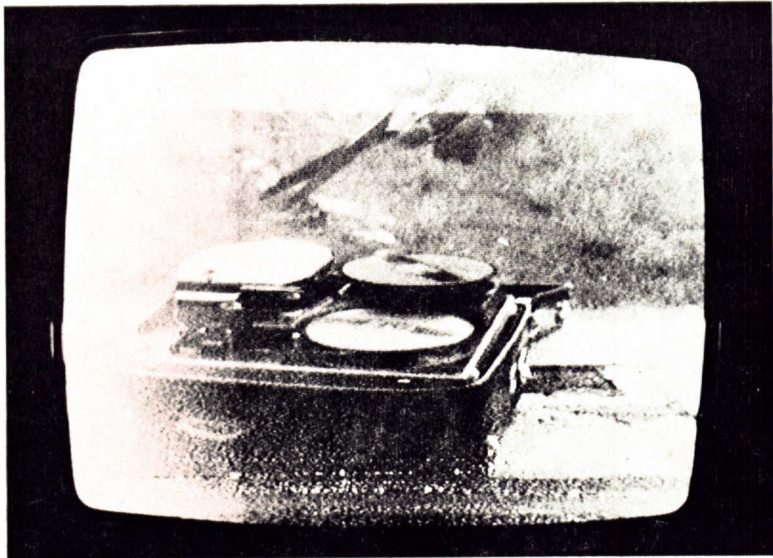
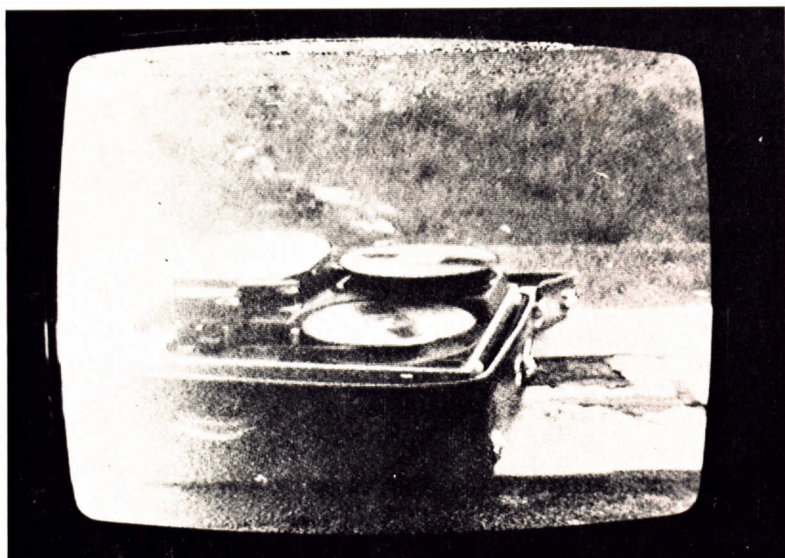


spot

10-1977.

časopis za fotografiju
review of photography
revue pour la photographie
zeitschrift für fotografie





grafički zavod hrvatske

Spot

časopis za fotografiju
10-1977.

- Glavni urednik: Radoslav Putar
- Uredništvo: dr Dimitrije Bašičević, mr Ida Biard, Petar Dabac, Ješa Denegri, Zmagor Jeraj, Mitja Koman, Enes Midžić, Marijan Susovski
- Savjet Spot-a: Božo Bek (Zagreb), Stane Bernik (Ljubljana), dr ing. Ivo Broz (Zagreb), dr Stojan Dimitrijević (Zagreb), dr Radovan Ivančević (Zagreb), Miro Lovrić (Beograd), Zvonimir Maković (Zagreb), Davor Matičević (Zagreb)
- Izdavač: Galerije grada Zagreba
- Sredstva: Republička samoupravna interesna zajednica u oblasti kulture i Udružena samoupravna interesna zajednica kulture grada Zagreba
- Grafička oprema: Mitja Koman
- Prijevod: Nenad Popović, Michelle Popović, Vera Simonin, Božica Gavez
- Lektor: Zlata Dujmić
- Administracija: Galerije grada Zagreba, 41000 Zagreb, Rokov perivoj 4, telefon 424-490
- Pojedini broj: tuzemstvo 40.— d,
inozemstvo US Dol. 4.—
- Žiro-račun redakcije: Galerije grada Zagreba 30102-603-3408
- Rukopisi i fotografije se ne vraćaju
Copyright: za tekstove i fotografije zadržavaju autori
- Mišljenja ili stav autora ne moraju biti identični s mišljenjem i stavom redakcije
- Tisak: Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- Spot je oslobođen plaćanja osnovnog poreza na promet (mišljenje Republičkog sekretarijata za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH br. 5187/1 od 9. XII 1972).

spot

summaries

review of photography, year 1977. No. 10

Editor-in-Chief: Radoslav Putar • Editorial Board: DIMITRIJE Bašičević, Ida Biard, Petar Dabac, Ješa Denegri, Mitja Koman, Enes Midžić, Marijan Susovski, Zmagor Jeraj • Publisher: Galerije grada Zagreba • Offices: Galerije grada Zagreba, Rokov perivoj 4, 41000 Zagreb, Yugoslavia. Phone: 424-490 • Single issue: Inland Din 40.—, Foreign US Dollars 4.— • Manuscript and photographs are not returned • Copyright for individual articles and photographs retained by the Authors • The views expressed in the articles are not necessarily those of the Editors • Printed by GZH Jugoslavija • Translations: Nenad Popović, Michelle Popović, Vera Simonin, Božica Gavez

Spot reports

this issue of spot is nearly entirely dedicated to art in the medium of video-recording. we shall not say «video-art», since this term implicates mercantile elements. precisely those works which have been created during the short period of the past ten or slightly more years frequently pre-suppose an ideological opposition against the domination of trade and capital in the sphere of artistic creation. our interest in video is especially centred on new, hitherto unknown values, which make their appearance in video; we are engaged in the facts by which video differs from creativity as a whole in these days. there appear the clearest aspirations, the most energetic enthusiasm — and the greatest risks of the authors. creativity in the medium of video shall doubtless remain in the centre of events; there shall occur important things, structural changes, changes in the manner of thinking, in forms of behaviour, and in the vision of reality.

we have asked several authors to present on the pages of spot a review of facts and events in the field of video in our country as well as abroad. we do not approach this as historians, wishing to preserve historical material but, in the first place, because of the actuality, vehemence, and relevancy of the examples we shall mention.

the material susovski has collected reflects the situation in video in our country. in spite of various difficulties, we can note certain achievements which deserve to be registered, and we should also stress the fact that all these events and efforts are part of the universal creative scene of the moment. even to-day, individual, exceptional efforts — provided they are important and caustic enough — should be judged as such, i.e. as examples of individual creativity. the case denegri speaks about — radomir damjanović — is such a one. we should especially like to welcome our guests in this issue: edward kriesche and marla gloria bicocchi, who have written, shown, or inspired events in or about video. the manifesto of the graz pool is registered as an interesting and valuable attitude of a group in which a great deal of the problems and ideas originating in video is reflected. in spite of the manifesto having been written more than a year ago, it has not lost anything of its character and significance. bicocchi wrote a text on the occasion of the video-meeting in graz in autumn 1976 and this paper shall often have to be quoted. analysing the inner problems of video, its particular possibilities, laws, and characteristics, she has firmly defined the measure of the broader relevancy of this medium within the social changes in our world.

Marijan Susovski

Video in Yugoslavia

in yugoslavia, where the broadest possible system of utilization should be desirable and expected, video is nearly without exception connected to art video. the number of these video works is not smaller than in some other european countries, although neither individual persons nor professional art institutions possess any equipment.

acceptation of video by yugoslav artists rests on those fundamental motivations which led them to other actual forms of artistic activity — mediating the actual problems in a manner corresponding to the type of message, rendering it more effective.

this is a generation of young artists who appeared in the late sixties and early seventies and whose attitude towards art is a novel one, realizing the necessity of creating different systems for conveying their messages.

social engagement was fundamental at the start of all these artists, it expanded to the medium of video-tape which indicated the possibilities of broadest social communication and of creating a link between artist and society.

Ješa Denegri

data on four video-tapes by radomir damjanović-damjan

during 1975/76 damjan has, simultaneously with works in primary painting, drawing, film, and photography, recorded four video-tapes as well, the subject of which bring a new component into this artist's orientation of the present.

contrary to many authors engaged in video and investigating the various aspects of the character and possibilities of the language of the medium itself, the subject of damjan's tapes shows his awareness of the necessity of a confrontation with the realization of one's own situation within the social constellations everyday life inevitably brings with itself.

Richard Kriesche

Video — Myth and Reality

video as language: here are the essential discoveries of the last few years realized in the sector of art, video is considered as a language the syntax of which is discovered little by little. because it was labeled «video-art» and thus became the victim of the art context, some inventions I consider essential were not able to free themselves from the context of art, and on the other hand, video was not capable of developing itself spontaneously into — art. (graz declaration, october 1—3, 1976) the entire work of the past several years has been dedicated to the investigation of video-language. these works are never works with video as their own topic, they consist of a specific context of the subjects investigated (social reality, art, gallery, time, etc.).

Richard Kriesche

Video-demonstration No. 10

Place: Studio Vienna, 1975

In 1975 I was invited by the Austrian Television Company to take part in a TV-discussion on video. Before the programme I asked the cameraman to make a frame in which only my eyes would be seen. At the beginning of the programme I tied a black scarf over my eyes. When I was introduced and asked to say a few sentences on video, I did so, but I also said «Camera closer, please!», «Camera closer, please, closer!», «Camera quite close. Close!». The request for «quite close» was not fulfilled. Instead of that my face was shown from all the possible angles by means of cuttings and tricks. My sightless situation was answered by TV aesthetics. «Communication via TV is possible only when both the 'transmitter' and the 'receiver' are in the same condition . . . I would like to show you, the TV audience, the situation in which you are through my situation . . .» The result of that would be a dark screen, as a result of my black scarf. In this way our general sightlessness would be evident for anyone as a sign of helplessness towards the medium. This was prevented by the inner, «own» aesthetics of the medium.

Richard Kriesche

Video-demonstration No. 13

Place: «Galerie nächst St. Stephan», Vienna 1976

Room No 1 was connected with the neighbouring room No 2 only by a hole. In the Room No 1 the hole was white, and in the Room No 2 it was black. The audience was allowed to enter only the Room No 2 and they could see the transmission from the Room No 1 by the closed-circuit video equipment. The spectator determined the non-existence of the opposition between the black hole and the white hole and the spacial connection of the hole. It means that these were possible only on the basis of the spectator's position in the space i.e. in the room.

Richard Kriesche

Video-demonstration No. 15

Place: »Gallerie K10«, Graz 1976

This activity consisted of two parts.
1) In the foyer of the gallery there was a video-machine. The room was lit only by some candles on the floor. I was sitting in an armchair and pronouncing sentences on video into a mute and dark television set.
2) In the foyer of the gallery there was a video-machine. The room was lit only by the television set reflecting the light from the floor. The armchair was empty and the television set was emitting the Gradac declaration via the video.

spot

resumés

revue pour photographie, 1977, No 10

Redacteur en chef: Radoslav Putar • Rédaction: Dimtrij Bašičević, Ida Biard, Petar Dabac, Ješa Denegri, Mitja Koman, Enes Midžić, Marijan Susovski, Zmagor Jeraj • Editeur: Galerije grada Zagreba • Administration: Galerije grada Zagreba, Rokov perivoj 4, 41000 Zagreb, Yougoslavie, téléphones: 424-490 • Numéro: Yougoslavie Din. 40.—, L'étranger US Dol. 4.—, Port payé • Les manuscrits et les photographies ne sont pas rendus • Tous les droits de copyright réservés aux auteurs • Les opinions des auteurs sont strictement personnelles et n'engagent pas la rédaction • Imprimerie: GZH Yougoslavie • Traductions: Nenad Popović, Michelle Popović, Vera Simonin, Božica Gavez

spot vous communique

presque toutes les pages de spot sont consacrées cette fois-ci à l'art de l'enregistrement vidéo. nous ne dirons pas «art vidéo» car ce nom surcharge, en quelque sorte, la vidéo d'un certain aspect marchand. or il s'agit justement d'œuvres, créées dans cette courte période d'une dizaine d'années et un peu plus, qui impliquent bien souvent une opposition idéologique à la domination du commerce et du capital dans le domaine de la création artistique. notre intérêt, en ce qui regarde la vidéo est tout particulièrement dirigé vers les valeurs nouvelles, jusqu'alors inconnues, qu'elle exprime; nous accordons notre attention aux faits qui distinguent, dans une large mesure, la vidéo de l'ensemble des activités créatrices de nos jours. c'est là que les auteurs témoignent de la volonté la plus nette, de l'engagement le plus énergique, et c'est là qu'ils prennent les plus grands risques. il n'y a aucun doute que la création dans le domaine de la vidéo restera dans les années qui viennent comme au creux des événements. des choses d'une importance capitale s'y déroulent: changements de structure, nouvelles façons de penser, nouvelles formes de comportement et conceptions nouvelles de la réalité. nous avons invité plusieurs auteurs à préparer, à l'intention de spot, des comptes-rendus des faits et des événements qui touchent de près à la vidéo ou qui sont de son domaine même. dans notre pays, ainsi qu'au-delà de ses frontières, nous n'avons pas fait ceci seulement en historiens désireux de préserver un matériau de valeur historique, mais aussi, et presque en premier lieu, pour des raisons d'actualité, retenus par la véhémence et la portée de l'exemple qu'offrent les œuvres qui seront ici présentées.

les matériaux rassemblés par susovski reflètent ce qui se passe dans le domaine de la vidéo, pour notre pays. là, en dépit des difficultés de toutes sortes, il convient de relever certaines réussites dont nous devons tenir compte; nous devons également souligner que notre action et notre effort s'insèrent dans le mouvement de création propre à tout le monde contemporain. les exploits individuels d'exceptionnelle qualité, s'ils sont considérables et mordants, doivent dès maintenant être appréciés sous leur vrai jour, c'est-à-dire comme des exemples de créativité personnelle. tel est le cas de radomir damjanović dont parle denegri. nous saluons tout particulièrement les auteurs qui ont bien voulu prendre place dans nos pages: edward kriesche et maria gloria bicocchi qui ont décrit, relevé ou inspiré ce qui se passe dans le domaine de la vidéo et autour d'elle. nous enregistrons le manifeste du pool de graz comme un aspect attachant et plein de mérite d'un groupe où se reflète une grande partie de la problématique et des idées qui se développent à partir de la vidéo. et bien que plus d'un an se soit écoulé depuis que ce manifeste fut écrit, il n'a rien perdu de son importance et de sa signification.

le texte de bicocchi fut écrit à l'occasion des rencontres vidéo de graz en automne 1976. c'est un ouvrage auquel il faudra dorénavant faire appel souvent. en examinant la problématique intérieure de la vidéo, les lois particulières et encore virtuelles qui la régissent ainsi que ses caractéristiques, elle a, d'une plume sûre, mesuré la portée de ce médium au sein des changements sociaux auxquels le monde contemporain est en proie.

Marijan Susovski

La vidéo en Yougoslavie

La vidéo, sur le terrain yougoslave, où il aurait fallu s'attendre à ce que son système d'utilisation soit le plus large possible et où cette utilisation aurait été très souhaitable, reste, presque sans exception, liée à la vidéo artistique.

Le nombre d'œuvres relevant de la vidéo, en dépit du fait que ni les institutions artistiques professionnelles ni les artistes individuels ne possèdent d'équipement adéquat, n'est pas moindre que dans certains autres pays européens.

L'accueil que les artistes yougoslaves firent à l'art vidéo repose sur les mêmes motivations fondamentales que celles qui les avaient conduits à l'acceptation d'autres formes actuelles d'activités artistiques: la problématique actuelle doit être transmise d'une façon qui convienne au type du message et qui le rende plus efficace. On se trouve en présence d'une génération d'artistes, apparue dans les années soixante et au début des années soixante-dix, et qui prend une attitude nouvelle envers l'art, sentant la nécessité de créer des systèmes profondément transformés pour communiquer ses propres

messages. L'engagement social qui se retrouve, comme attitude fondamentale, au point de départ de tous ces artistes, s'est élargi jusqu'au médium de la bande vidéo, qui fit preuve des possibilités les plus larges sur le plan de la communication sociale. Ce médium apparaît en même temps comme un lien unissant l'artiste et la société.

Ješa Denegri

A propos de quatre bandes vidéo de Radomir Damjanović-Damjan

Au cours des années 1976-77 parallèlement au travail dans le domaine de la peinture authentique, les dessins, le film et la photographie, Damjan a encore enregistré quatre bandes vidéo, dont la thématique introduit une nouvelle composante dans l'orientation actuelle de son art.

A la différence de bien d'autres auteurs s'occupant de la vidéo et qui examinent divers aspects du caractère et des possibilités qu'offre le langage de ce médium, le contenu des bandes de Damjan témoigne d'une conscience qui vit la nécessité de faire face aux questions issues des efforts pour comprendre sa propre position dans les constellations sociales au sein desquelles se déroule inéluctablement son existence quotidienne.

Richard Kriesche

Vidéo — mythe et réalité

La vidéo en tant que langage: là se trouvent les découvertes essentielles faites ces dernières années dans le domaine des arts. La vidéo est considérée comme un langage dont la syntaxe se découvre peu à peu. Le fait que la vidéo, sous une étiquette la désignant comme «art vidéo», se soit tout de suite trouvée victime du contexte imposé à l'art, n'a pas permis que ses découvertes, que je considère comme essentielles, conquièrent leur liberté vis à vis de ces conditions. D'autre part, la vidéo ne fut pas en mesure de se développer toute seule en un art (manifeste de graz, 1—3 octobre 1976).

Toute mon activité fut consacrée, ces dernières années, aux recherches sur la vidéo en tant que langage. La vidéo n'était cependant pas, dans mes recherches, traitée comme un contenu par elle-même. Le contenu était le contexte spécifique de l'objet que j'étudiais (réalité sociale, art, galerie, temps, etc.).

Richard Kriesche

Vidéo — démonstration No. 10

Lieu: Studio, Vienne, 1975.

En 1975, la télévision autrichienne m'a invité à un débat télévisé sur la vidéo. Avant le début de l'émission, j'ai demandé à l'opérateur de faire un cadre où l'on ne verrait que mes yeux. Au début de la prise de vue, j'ai noué autour de ma tête une écharpe noire cachant mes yeux. Lorsqu'on m'eut présenté et prié de prononcer quelques mots sur la vidéo, j'ai accompagné ces derniers de la requête suivante: «Caméra, plus près, s'il vous plaît!», «Caméra, encore plus près! Tout près! Caméra, s'il vous plaît, tout à fait près! Là!». Cette demande, d'une prise de vue «tout à fait près», n'a pas été satisfaite. Au lieu de cela, au moyen d'un découpage et d'un trucage, mon visage a été présenté sous tous les angles possibles. A ma situation privée de vision, on répondit par l'esthétique de la télévision. «La communication par la télévision n'est possible que lorsque le destinataire et le destinataire se trouvent tous deux dans une situation identique... Je voudrais vous montrer (à vous, qui êtes spectateurs de la télévision) dans quelle situation vous vous trouvez, au moyen de la situation dans laquelle je me trouve, moi...». Cette identité des situations imposerait pour conséquence un écran entièrement noir, répondant à mon écharpe noire. Ainsi notre commune absence de vision deviendrait évidente à chacun en tant qu'impuissance face au médium. Cette démonstration fut rendue impossible par l'esthétique interne, «propre» au médium.

Richard Kriesche

Vidéo — démonstration No. 13

«Galerie nächst St. Stephan», Vienne, 1976.

La pièce 1 n'était reliée à la pièce 2, contiguë, que par un trou. Ce trou, du côté de la pièce 1, était blanc, et du côté de la pièce 2, noir. Le public qui n'avait accès qu'à la pièce 2, pouvait observer au moyen d'un dispositif vidéo closed — circuit, l'image du trou pratiqué dans la pièce 1. L'abolition de l'opposition blanc — noir, et la relation spatiale avec ce trou, étaient déterminées par la position du spectateur, c'est-à-dire que la manifestation de ces phénomènes dépendait exclusivement de la position même de ce dernier dans l'espace.

Richard Kriesche

Vidéo — démonstration No. 15

«Galerie KLO», Graz, 1976.

Cette expérience se composait de deux parties: 1. Dans l'entrée de la galerie se trouvait placé un dispositif vidéo. La pièce était seulement éclairée par des bougies posées sur le sol. J'étais assis dans un fauteuil et je prononçais des phrases sur la vidéo en direction d'un poste de télévision, muet et obscur. 2. Dans l'entrée de la galerie se trouvait placé un dispositif vidéo. Cette pièce était uniquement éclairée par l'écran de télévision, qui reflétait la lumière venant du sol. Le fauteuil était vide, et le poste de télévision transmettait, par le canal de la vidéo, le Manifeste de Graz.

La déclaration de Graz

Chaque société doit concevoir la vidéo par rapport à ses besoins et d'après ses forces, mais l'échange des informations et des expériences serait très utile entre les pays. La vidéo devrait s'insérer dans le domaine des communications, ou totalement dans le domaine des arts. Pour le producteur de vidéo il est très important de briser le système clos et de voir la possibilité, toujours renouvelée, des nouveaux commencements, qui est comprise dans la vidéo. Si nous regardons les autres modèles nous remarquons les nouvelles possibilités d'intercommunicabilité qui mène vers la réforme de la production vidéo-artistique et du système de distribution. Ces prémisses permettent la valorisation du rôle de la télévision, de la vidéo et du système de distribution par rapport à la société qui est en train de changer même en constatation.

Maria Gloria Bicocchi

La façon d'utiliser et d'abuser la vidéo en Europe: question d'un malentendu et de l'improvisation

Vidéo-art se trouve en ce moment entre le système de l'histoire de l'art d'un côté et de la télévision officielle de l'autre. Ce dualisme est compris dans la vidéo, et on l'utilise dans l'art. Les œuvres vidéo des artistes sont les œuvres d'art, ou devraient être considérées comme telles et s'insérer dans le circuit officiel de l'art. Mais en même temps ce sont des produits de la technologie des moyens de communications et devraient faire parti du système d'information — qu'est la télévision. Le message que l'artiste envoie par la bande vidéo de par sa nature est un message rapide (ce qui ne veut pas dire — sans importance). Il n'est pas important si la bande est un engagement politique ou le reflet d'une recherche esthétique c'est le moyen de communication dont l'action est subite, et dont l'efficacité doit aussitôt surgir. Dans le contraire la vidéo pourrait jouer le rôle que jouent ces photographies jaunies — importantes pour l'archéologie des rites, mais inutiles quant à notre mode d'expression culturelle.

spot

zusammenfassung

zeitschrift für fotografie, 10-1977.

Chefredakteur: Radoslav Putar • Redaktion: Dimitrije Bašičević, Ida Biard, Petar Dabac, Ješa Denegri, Mitja Koman, Enes Midžić, Marijan Susovski, Zmago Jeraj • Herausgeber: Galerie grada Zagreb • Verwaltung: Galerije grada Zagreb, Rokov perivoj, 41000 Zagreb, Jugoslawien, Fernruf: 424-490 • Preise: Einzelnummer (Im Inland) Din. 40.—, Einzelnummer (im Ausland) US Dol. 4. • Manuskripte und Fotos werden nicht zurückgesendet • Copyright für Texte und Fotos bei den Autoren • Meinungen und Stellungnahmen der Autoren müssen nicht der Meinung oder Stellungnahme der Redaktion entsprechen • Druck: GZH Jugoslawien • Übersetzungen: Nenad Popović, Michelle Popović, Vera Simonin, Božica Gavez

spot meldet

fast alle selten von spot sind diesmal der kunst im medium des video-recording gewidmet. wir wollen nicht sagen »videoart«, da durch diese bezeichnung video im gewissen sinn durch bestimmte elemente der ware belastet wird. gerade diejenigen werke, die in dem kurzen zeitraum von etwas mehr als zehn jahren entstanden sind, setzen sehr oft den widerstand gegen die herrschaft des handels und des kapitals im bereich der künstlerischen kreativität voraus, und unser interesse für video ist in besonderer weise auf neue, bisher unbekannte werke konzentriert, die sich im video kristallisiert haben: unsere aufmerksamkeit gilt den tatsachen, durch die sich video im beträchtlichen masse vom schaffensprozess abhebt. hier sind die deutlichsten willensvorstellungen zum ausdruck gekommen, die energischsten einsetze und — die größten autorenrisiken. es gibt keinen zweifel darüber, dass video noch ganze reihe von jahren im brennpunkt des geschehens sich befinden wird; es werden sich hier schicksalhafte dinge ereignen, welche strukturelle veränderungen, neuerungen der denkwiese, neuerungen der verhaltensweisen und der sichten der wirklichkeit.

wir haben einige autoren eingeladen, für spot übersichten von tatsachen und ereignissen im video-bereich bei uns und auch ausserhalb unserer grenzen zusammenzustellen. das haben wir nicht als historiker getan, die geschichtliches material überschauen wollen, sondern auch — oder, fast in erster linie — aus gründen der aktualität, der heftigkeit und bedeutsamkeit der werkbeispiele, die wir an dieser stelle verzeichnen. in den von susovski zusammengetragenen materialien spiegelt sich das geschehen um video bei uns. hier können wir — allen schwierigkeiten verschiedenster natur zum trotz — gewisse errungenschaften notieren, denen rechnung getragen werden sollte. wir müssen jedoch hier auch unterstreichen, dass diese unsere anstrengungen sich in die kreative scene in der welt heute ohne weiteres einfügen. individuelle, ausserordentliche unternehmungen in der kunst, sind sie schwingungvoll und verbissen genug, müssen auch heutzutage noch als solche eine bewertung erfahren — als beispiele persönlicher kreativität. es handelt sich um einen derartigen fall, wo denegri über radomir damjanović spricht. ganz besonders begrüssen wir die gäste in dieser nummer: edward kriesche und maria gloria bicocchi, die über vorgänge im bereich des video geschrieben, auf sie hingewiesen oder sie inspiriert haben. das manifest des grazer pools registriert wir als ein interessantes und wertvolles profil eines treffens, in dem sich ein grossstell der problematik und der ideen, die auf der grundlage des video entstehen, widerspiegelt. obschon bereits ein jahr seit der niederschrift des manifestes verstrichen ist, hat es an bedeutung und bedeutsamkeit nichts eingebüsst.

bicocchi hat ihren text für das video-treffen in graz im herbst des jahres 1976. verfasst. es handelt sich um eine arbeit, die man wird noch oft zitieren müssen. die innere problematik des video reflektierend, seine radikale attitüde zu gunsten der form. (das videoband über die »democratic national convention in miami beach« erhielt den preis für politischen journalismus der national cable television association.) heute, nach mehrjähriger videopraxis kann behauptet werden, daß keinerlei strategien entwickelt wurden, um die artikulatioensfähigkeit zu etwas erlernbarem zu machen. zusehr sind die videomacher noch von ihrem eigenen bild fasziniert, das sie sich machen lassen bzw. selbst machen. sie haben noch nicht herausgefunden welche sprache dieses video spricht bzw. aus welcher sprache dieses videobild konstituiert ist.

Marijan Susovski

Video in Jugoslawien

Video in Jugoslawien, wo ein möglichst breitestes System seiner Benutzung zu erwarten und zu wünschen wäre, ist fast gänzlich an das künstlerische Video gebunden.

Die Anzahl der Videoarbeiten ist, trotz der Tatsache, dass weder professionelle Institutionen der Kunst noch einzelne Künstler die notwendige Ausrüstung besitzen, nicht geringer als in manchen anderen europäischen Staaten.

Die Annahme der Kunst des Video seitens der jugoslawischen Künstler beruht auf allen jenen grundlegenden Motivationen, die sie auch zu den anderen aktuellen Formen der künstlerischen Tätigkeit geführt haben — die aktuelle Problematik auf diejenige Art und Weise zu vermitteln, die dem Typus der Botschaft entspricht und sie wirksamer macht.

Es handelt sich um die Generation der Künstler, die am Ende der sechziger und am Anfang der siebziger Jahre gestartet ist, und die der Kunst gegenüber einen neuen Standpunkt einnimmt, und zwar aus dem Gefühl heraus, dass ein die Schaffung geänderter Systeme für die Übertragung ihrer Botschaften notwendig ist. Das soziale Engagement, das im Grunde für die Ausgangspunkte bei allen diesen Künstlern kennzeichnend war, dehnte sich auch auf das Gebiet des Videobandes aus, das auf die Möglichkeit einer breitesten sozialen Kommunikation hingewiesen hat und auch als Verbindung auf der Relation Künstler — Gesellschaft in Erscheinung getreten ist.

Ješa Denegri

Angaben über vier videobänder von Radomir Damjanović-Damjan

Während der Jahre 1975—76, parallel zur Arbeit an der primären Malerei, Zeichnung, am Film und an der Fotografie, hat Damjan auch vier Videobänder aufgenommen, deren Thematik eine neue Komponente in die heutige Orientierung dieses Künstlers hineingebracht hat.

Zum Unterschied zu vielen Autoren, die sich mit Video beschäftigen und die verschiedenen Aspekte des Charakters und der Möglichkeiten des Mediums selbst erforschen, manifestiert der Inhalt von Damjans Bändern sein Bewusstsein von der Notwendigkeit der Konfrontation mit Fragen, die sich auf den Versuch beziehen, seine eigene Stellung innerhalb der gesellschaftlichen Konstellationen, in denen sich seine Existenz unumgänglicherweise abspielt, zu reflektieren.

Richard Kriesche

Video — mythos und realität

der gesellschaftliche hintergrund für video muß in dem streben nach der alternativkultur zu ende der 60-er jahre gesehen werden. video wurde zur alternative des öffentlichen fernsehens hochstilisiert. video hatte aber als sprechmaschine für die sprachlosen keine eigene sprache entwickeln können. das artikulationsbedürfnis der menschen ist via video nicht in eine artikulationsfähigkeit übergeführt worden. gleichzeitig hatte sich aus der rudimentären mitteilungsform auch keine »neue kunst« entwickelt, wie sie von den meisten politischen apologeten der videokultur angesehen wurde. tatsächlich ist nur eine spezifische form der beschreibung der wirklichkeit zum kontext der inhalte geworden, die beschrieben wurden. in der zwischzeit hat sich das öffentliche fernsehen längst auch der einen form bedient, meist als auflockerung professionell gemachter reportagen bzw. des sendeprogramms. (z.b. der ORF in der sendung planquadrat von voitt, dazu siehe auch »video-end«: »video und tv.« — richard kriesche.) an dem stil der reportagen hat sich aber dadurch nichts geändert, genauso wenig wie an der struktur der programme. für die videomacher bleibt nach wie vor eine aufgabe, doch müssen sie diese im zusammenhang mit dem fernsehen sehen und nicht im mythos eines alternativen fernsehens. bis jetzt bleibt für die videomacher nur mehr der anspruch auf größere ehrlichkeit und mehr engagement, der aber durch nichts bewiesen werden kann; ich begründe dies damit, da für die zu vermittelnden inhalte keine den inhalten entsprechende sprache entwickelt worden ist. das fernsehen hat von video besitz ergriffen — von seiner eindimensionalen form — einzeln schon dadurch, daß das videoband für bestimmte menschen und von bestimmten menschen entwickelt wurde, im fernsehen dasselbe aber zu einem programmepunkt wurde. dort wo radikalere gruppen wie TVTV von sich aus das öffentliche fernsehen angreifen, aber in der fernsehnorm (die form ist der des fernsehens »qualitativ« überlegen) verschwindet die radikale attitüde zu gunsten der form. (das videoband über die »democratic national convention in miami beach« erhielt den preis für politischen journalismus der national cable television association.) heute, nach mehrjähriger videopraxis kann behauptet werden, daß keinerlei strategien entwickelt wurden, um die artikulationsfähigkeit zu etwas erlernbarem zu machen. zusehr sind die videomacher noch von ihrem eigenen bild fasziniert, das sie sich machen lassen bzw. selbst machen. sie haben noch nicht herausgefunden welche sprache dieses video spricht bzw. aus welcher sprache dieses videobild konstituiert ist.

video als sprache: hierin liegen die wesentlichen entdeckungen der letzten jahre, die ohne ausnahme im kunstsektor verwirklicht wurden. video wird als eine sprache verstanden deren syntax allmählich freigelegt werden konnte. daß dabei video unter dem etikett »video-art« sofort das opfer des kunstkontextes wurde, führte dazu, daß diese mir wesentlich erscheinenden entdeckungen den kontext kunst nicht mehr verlassen konnten. zum anderen war video aus sich heraus nicht in der lage den kunstkontext selbst zu sprengen. (siehe dazu grazer deklaration 1.—3. oktober 1976.) diesen »video-sprachuntersuchungen« waren auch alle meine arbeiten der letzten jahre gewidmet. es waren aber nie arbeiten, die video an sich zum inhalt hatten, sondern jeweils einen spezifischen kontext zum untersuchungsgegenstand machten (soziale wirklichkeit, kunst, die galerie, zeit, etc.) parallel mit der untersuchung des kontextes ging eine untersuchung von video einher. so war ich auch nie an dem videoband selbst interessiert. sondern in dem zusammenhang von videoband, photo, text, demonstration, etc., aus dem sich realität konstituieren sollte. video verstand ich stets nur als ein vehikel um bestimmte wirklichkeitsvorstellungen zu demonstrieren, wobei das vehikel selbst sehr oft im vordergrund der

untersuchung stand. die zeitgleichkeit von bild und abbild hatte für video selbst eine konsequenz die bis dato nicht ausgesprochen wurde: video ist untersuchungsgegenstand und untersuchungsmittel in einem. mein interesse an video beruht eben gerade darauf und hierin liegt der unterschied und seine einzigartigkeit, zu allen medien und gegenständen dieser welt. so hat auch die videokonferenz des pool zu zeigen versucht, daß nicht in einer angewandten soziallehre noch in einem video per se (video-art) die wirklichkeit des mediums zu finden sein wird, mit der unsere wirklichkeit beschrieben werden kann.

... es ist ganz wesentlich für den videoproduzenten aus seinem geschlossenen system auszubrechen und wahrzunehmen, daß die kontexte in denen er operiert sich laufend ändern und damit ebensoviele gelegenheiten für einen neuen ansatzpunkt bieten wie das medium selbst. ... (grazer deklaration 1976) das »gestohlene videoband von nixon zu seiner abdankungsrede« sagt dann mehr über die dimension und den kontext von video aus. als die video internen untersuchungen der kunstler einerseits, wie die gesamtheit der ideologepolitischen video-arbeiten der videomacher der vergangenen jahre (beim »nixon rape tape« handelt es sich um einen mitschnitt anläßlich der szenenprobe zu nixons abdankungsrede. dieser mitschnitt zeigt die vorbereitungen und das ende nach dem ende der sendung. die rede selbst ist nicht dabei. auf bisher unbekanntem wege ist dieser mitschnitt aus der tv station entwendet worden.)

1. studio international may june, 1976 vol. 191 r. kriesche the state of austrian video art video-end, pool edition pfrirsch nr 16/17/18, richard kriesche, graz 1976, seite 73 ff.
2. grazer deklaration, 1. internationale videokonferenz des pool, organisation richard kriesche, graz 1976

Richard Kriesche

videodemonstration nr 10

orf studio wien, 1975

1975 wurde ich vom österreichischen fernsehen eingeladen, an einer tv-diskussion über video teilzunehmen. vor beginn der aufzeichnung klärte ich mit dem kameramann, daß er eine einstellung zu machen hätte, bei der nur meine beiden augen gezeigt werden sollten. mit beginn der aufzeichnung setzte ich mir aber eine schwarze augenbinde auf. als ich vorgestellt wurde und aufgefordert wurde, einige sätze über video zu sprechen, sagte ich neben den sätzen über video »kamera bitte näher!« »kamera bitte noch! näher!«, »kamera bitte ganz nahe!«. die forderung ganz nahe wurde nicht erfüllt. statt dessen wurde mit schnitt und trick mein gesicht mit der augenbinde von allen möglichen blickwinkeln gezeigt. meine seltsame situation wurde mit der tv-ästhetik beantwortet. »kommunikation via tv ist eben nur in der einen situation möglich, wenn beide — sender und empfänger — im selben zustand sind. ... ich möchte ihnen (dem tv publikum) zeigen, in welcher situation sie sich befinden, durch die situation in der ich mich befinde. ... dies hätte eben den schwarzen bildschirm zur folge gehabt, bedingt durch meine schwarze augenbinde. damit wäre unser aller sehlosigkeit als hilflosigkeit dem medium gegenüber einsichtig geworden. dies wurde aber durch die dem medium innewohnende »eigene« ästhetik verhindert.

Richard Kriesche

videodemonstration nr 13

galerie nächst st stephan, wien 1976

raum 1 der galerie war mit dem angrenzenden raum 2 nur über ein loch verbunden. dieses loch war für den raum 1 weiß und für den raum 2 schwarz. dem publikum, das nur den raum 2 betreten konnte, wurde über eine closed circuit videoanlage das loch aus raum 1 in den raum 2 übertragen, die aufhebung des gegensatzes weißes-schwarzes loch, der räumliche zusammenhang des loches war von der position des betrachters abhängig, bzw. nur über seine bestimmte räumliche positionen möglich.

Richard Kriesche

videodemonstration nr 15

galerie klo, graz 1976

diese arbeit bestand aus zwei teilen
1. im vorraum der galerie befand sich eine videoanlage. der raum selbst war nur über kerzenlicht vom boden her beleuchtet. ich saß im fauteuil und sprach in einen stummen flinsternen fernsehapparat sätze über video hinein.
2. im vorraum der galerie befand sich eine videoanlage. der raum selbst war nur über lichtabstrahlenden fernsehapparat vom boden her beleuchtet. der fauteuil war leer, nur vom fernsehapparat kam die verlesung der grazer deklaration über video.

spot

sadržaj:

- Naslovna stranica: Goran Trbuljak
Skraćeni tekstovi
spot poručuje
- Marijan Susovski:* Video u Jugoslaviji
- Ješa Denegri:* O četiri video-vrpce Radomira
Damjanovića-Damnjana
- Richard Kriesche:* Video — mit i realnost
Video-demonstracije br. 10,
13 i 15
Gradačka deklaracija
- Maria Gloria Biccocchi:* Upotreba i zloupotreba
video-vrpce u Evropi — pitanje
nesporazuma i improvizacije



gotovo sve su stranice spot-a ovaj put posvećene umjetnosti u mediju video-rekordinga. nećemo reći »video-art«, jer taj naziv na stanovit način video opterećuje nekim elementima robe. upravo djela, koja su nastala u tom kratkom razdoblju od nešto više od deset godina, pretpostavljaju vrlo često ideološko suprotstavljanje dominaciji trgovine i kapitala u oblasti umjetničkog stvaralaštva. a naš je interes u vezi s videom napose usredotočen na nove, dosad posve nepoznate vrijednosti, koje su se pojavile u videu; svoju pažnju poklanjamo činjenicama koje video u znatnoj mjeri izdvajaju iz cjeline stvaralaštva u našim danima. tu su se pojavila najjasnija htijenja, najenergičnija zalaganja i — najveći rizici autorâ. nema sumnje o tome kako će stvaralaštvo u mediju videa još niz godina biti u žarištu događanja; tu će se dogoditi sudbonosne stvari, strukturalne mijene, novosti u načinima mišljenja, u oblicima ponašanja i u viđenjima realnosti.

nekoliko smo autora pozvali da za stranice spot-a pripreme preglede činjenica i zbivanja u vezi ili u oblasti videa u našoj zemlji, kao i izvan njezinih granica. nismo to učinili kao povjesnici, koji žele sačuvati historijsku građu, nego također — gotovo u prvom redu: zbog aktualnosti, žestine i relevantnosti primjera radova koje ćemo ovdje zabilježiti.

u materijalima koje je sakupio susovski ogleda se događanje s videom u našoj zemlji. tu — uza sve teškoće različitih naravi — možemo zabilježiti stanovite domete o kojima moramo voditi računa, a moramo istaknuti kako se ta naša zbivanja i napori uključuju u opću scenu stvaranja u današnjem svijetu. individualni, izuzetni podvizi u umjetnosti još danas, jesu li dovoljno zamašni i jetki, treba da budu ocijenjeni i kao takvi, tj. — kao primjeri osobne kreativnosti. takav je slučaj o kojem govori denegri: radomira damnjanića.

posebno pozdravljamo na našim stranicama goste: edwarda krieschea i mariju gloriju bicocchi, koji su napisali, pokazali ili inspirirali događanja u oblasti videa ili oko njega. manifest gradačkog poola registriramo kao zanimljiv i vrijedan profil jednog skupa u kojem se ogleda velik dio problematike i ideja što rastu na podlozi videa. iako je već prošlo više od godine dana otkako je manifest napisan, on nije ništa izgubio od svojeg značaja i značenja.

bicocchi je napisala tekst za priliku susreta video u grazu jeseni 1976. godine i to je rad koji će se morati često citirati. ogledavajući unutrašnju problematiku videa, njegove posebne moguće zakonitosti i karakteristike, ona je sigurnom rukom odredila i mjere šire relevantnosti toga medija u socijalnim mijenama što zahvaćaju naš svijet.

Otkako se pojavio, video su pratile teorijske rasprave analizirajući njegovu medijsku tehnološku osnovu i njegov medijski komunikacijski učinak proričući mu presudnu ulogu na društveno-političkom i na umjetničkom planu. Njegova uloga na političkom području vidjela se prvenstveno u stvaranju alternativne televizije kao izvora kontrainformacija službenim televizijama u rukama centara moći. Mobilnost opreme i općenito mogućnost da se njome slobodno i neovisno o bilo kome rukuje ukazivala je na veliku još neiskorištenu mogućnost stvaranja i širenja neoficijelnih, privatnih ali za određenu sredinu društveno vrlo relevantnih informacija, koje su u stanovitim društvenim kontekstima, situacijama i sredinama imale postati sredstvo socijalne pa i političke borbe. Na području umjetnosti video se počeo pokazivati kao izvanredno sredstvo registriranja novog odnosa umjetnika prema stvarnosti koji se u proteklih deset godina pomakao od prezentacije statičkim vizuelnim sredstvima promatranju procesa u realnim vremenskim odnosima zbivanja. Performance, zbivanja i akcije, dakle umjetničko djelovanje bitno drukčijeg karaktera i načina širenja poruke nego u umjetničkim postupcima od prije desetak godina, zahtijevali su isto tako primjerene sisteme svojeg bilježenja i prenošenja. Iako su sve mogućnosti upotrebe videa razmatrale i gotovo inicirale ponajviše galerije koje su prvim organiziranim manifestacijama potpomagale njegovu primjenu — uključujući i onu na angažiranom društvenom području — s namjerom da on preraste galerijske okvire i postane najdemokratskiji oblik razmjene umjetničkih i društvenih poruka, on je jedino na umjetničkom području postao najraširenija aktivnost. Promjene koje bi video trebalo da donese ovisne su, dakako, o njegovoj rasprostranjenosti i dostupnosti onima što bi njegove medijske prednosti i posebnosti imali iskoristiti. Dok je za djelovanje putem videa na društveno-političkom području, bez obzira na to provodi li ga ličnost umjetnika ili neka video-komuna, potrebna organizirana mreža (oprema, ljudi, sistem distribucije i prikazivanja) koja se iz različitih razloga nije uspjela oformiti da bi učinak bio značajan, video na području umjetnosti nastavio se na uhođani sistem muzeja i galerija. Stoga, dok je nastalo zabrinjavajuće malo »socijalnog videa«, dakle onoga koji na društveno angažiranom području radi na promjenama

životnih situacija i klasnih okolnosti, na području »video-arta« ostvareno je mnoštvo djela koja su doživjela brojne izložbe i teoretska tumačenja. Video na području Jugoslavije, gdje bi se očekivao — i bio poželjan — najširi mogući sistem njegove upotrebe, gotovo je bez izuzetka vezan uz umjetnost. (Ovdje se izuzima upotreba opreme u školama i specijaliziranim institucijama koje se njime služe iz profesionalnih razloga.) Broj tih video-radova, usprkos činjenici da opremu ne posjeduju ni umjetničke institucije ni pojedini umjetnici, nije mnogo manji nego u nekim drugim evropskim zemljama. Prihvatanje video-umjetnosti među jugoslavenskim umjetnicima počiva na svim onim temeljnim motivacijama koje su ih dovele i do ostalih aktualnih oblika umjetničkog djelovanja — aktualnu problematiku obrađivati na način koji odgovara tipu poruke i čini je efikasnijom. Riječ je o generaciji umjetnika koja je startala potkraj šezdesetih i na početku sedamdesetih godina i koja zauzima novi stav prema umjetnosti osjećajući potrebu za stvaranjem izmijenjenih sistema saopćavanja svojih poruka. Društveni angažman, koji je bio u osnovici polazišta većine tih umjetnika, proširio se na medij video-vrpce koji je ukazivao na mogućnost najširega društvenog komuniciranja i nagovijestio da će postati važna spona na relaciji umjetnik-društvo. Na žalost, ta se spona nije uspjela realizirati iz tehničkih razloga — zbog nemogućnosti stvaranja značajnije količine djela kojom bi se bitno utjecalo na ustaljene koncepcije o značenju i ulozi umjetnosti, a i zbog toga što društvo nije bilo spremno da odmah potpuno shvati i podrži novi tip poruke, ma kako on bio društveno angažiran. Prvi susreti s videom datiraju iz 1969. godine kad su Nuša i Srečo Dragan izveli akciju »Bijelo mlijeko bijelih grudi«. Zatim 1971. Braco Dimitrijević izvodi »Stilske vježbe« — »Metabolizam kao tjelesna skulptura« i »Proces mišljenja kao tjelesna skulptura«, Godine 1972. u toku Prvog aprilskog susreta u Studentskom kulturnom centru u Beogradu Ilija Šoškić izvodi video-projekciju svojih radova snimljenih pomoću opreme Luciana Giaccaria koji, također, tokom istog susreta održava projekciju djela iz svoje video-teke »Studio 970« iz Varese. Godine 1972. Zagreb posjećuju Van Shly i Willoughby Sharp sa svojom opremom. U jednoj od zagrebačkih bolnica snimaju akciju Gorana Trbuljaka uzimanje »Perimetarskog testa

vidnog polja umjetnika«. Njihov dolazak nije ostao bez traga, jer se pojačava interes za rad s videom među umjetnicima zagrebačke mlađe generacije. Godine 1973. Ilija Šoškić sudjeluje sa svojim radovima na manifestaciji Tendencije 5 u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti. Ali prva manifestacija bitno važna za orijentaciju većeg broja umjetnika na video bila je Audiovisuelle Botschaften održana u vezi s Trigonom '73 u Grazu. U toku te izložbe, ili za nju, autori Boris Bučan, Sanja Iveković, Dalibor Martinis i Goran Trbuljak realizirali su svoje prve radove unutar sekcija Govor, Stvarnost i Meta Akcija (Sprache, Wirklichkeit, Meta Action). Komesari izložbe dali su tom prilikom u katalogu bitne analize svojstava, djelovanja i načina primjene ovog medija, koje su znatno utjecale na tada stvorena kao i kasnija djela. Godine 1974. organizirani su video-susreti u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu u suradnji s Galerijom del Cavallino u Veneciji, Muzejem moderne umjetnosti u Ferrari i Art/Tapesom 22 iz Firenze. Održavaju se projekcije djela svih značajnijih video-umjetnika u svijetu, pa i prostor galerije postaje u nekoliko navrata mala video-radionica. Iste godine u sklopu Zagfide (Zagrebački filmski dani) održan je razgovor u toku kojega Vladimir Petek demonstrira video-opremu, a u Koprivnici je, u akciji »Događanje grada u proširenim medijima«, upotrijebljen video za . . . »događanje kojim se pokušalo medijski definirati grad kao prostor komunikacije i kao prostor novog zajedništva«. Ta je akcija bila i ostala jedina kojom se pokušao »afirmirati prijedlog Skupštini grada o potrebi komunalne televizijske stanice«. Video-grupa Radovan Lauš, Vladimir Kostjuk, Marija Špoljar, Vjekoslav Prvčić i Ratko Aleksa htjela je ostvariti tri zadatka: demonstrirati video-tehnologiju, demistificirati službenu televiziju i realizirati video-događanje paralelno s događanjem u gradu čiji je sama bila dio. God. 1975. sa značajnom kolekcijom eksperimentalnih video-vrpca dolazi grupa Video Heads sa Jackom Moorom iz Pariza. U Beogradu je prihvaća Studentski kulturni centar a u Zagrebu Galerija suvremene umjetnosti. Dalibor Martinis i Sanja Iveković održavaju u toku Četvrtog aprilskog susreta 1975. u Beogradu svoj program djela realiziranih na Trigonu, u Galeriji Impact u Lausanni i uz pomoć opreme osnovne škole u Lenjingradskoj ulici u Zagrebu. God. 1976. održava se Motovunski video-susret između jugoslavenskih i talijanskih

umjetnika u organizaciji Etnografskog muzeja Istre u Pazinu, Galerije del Cavallino u Veneciji i Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Različiti su načini kojima su umjetnici dolazili do opreme. Radovi Nuše i Sreča Dragana nastajali su u Ljubljani uz pomoć opreme posuđene od firme Akai ili na međunarodnim manifestacijama videa kao što je bio CAYC-ov »International Open Encounter on Video« u Ferrari. Dobar dio video-radova nastao je u inozemstvu ili uz pomoć inozemnih galerija. Marina Abramović realizira svoje video-vrpce u galerijama u kojima izvodi body-art ili ostale svoje akcije, a Radomir Damjanović i Julije Knifer služe se opremom Žike Dacića u Tübingenu. Nekoliko vrpca snimljeno je u Brdu u Istri kraj Buja, u susretu umjetnika što ga je organizirala Galeria Krinzinger u Innsbrucku. U nedostatku opreme galerije drže »monopol« nad djelima snimljenim njihovom tehnikom. Umjetnici su, stoga, ovisni ne samo o video-tehnici galerija nego time i o obavezama koje nastaju u pogledu vlasništva, upotrebe i širenja njihovih video-radova.

Video se donekle razvijao usporedo s konceptualnom umjetnošću, pa su međusobni utjecaji bili neizbježni: idejno-predodžbeno i izrazito vizuelno-perceptivno doveli su do nastanka djela novih značenja. God. 1971. Braco Dimitrijević radi video-djela »Metabolizam kao tjelesna skulptura« i »Proces mišljenja kao tjelesna skulptura«, u kojima apercipivni procesi u ljudskom organizmu postaju sastavni dio promatranog tijela kao objekta. Promjene koje se u njemu zbivaju, bilo psihičke bilo fizičke, mogu se doživjeti samo na temelju vlastitih gledaočevih zamisli o mogućim procesima i njegovih »projekcija« na promatrani objekt — Dimitrijevićev lik. Nuša i Srečo Dragan 1969. primjenjuju video u akciji »Bijelo mlijeko bijelih grudi«, gdje se u osnovi polazilo od istog nastojanja — dovesti gledaoca u situaciju da vlastitim vizuelnim predodžbama na temelju jedne fotografije stvaraju svoj sadržaj akcije. U oba slučaja upotrijebljeni su statični objekti koji su u opoziciji s trajanjem videa potcrtavali procesualnost unutar participanata akcije ili gledalaca samih. Dok Dimitrijević više nije upotrebljavao video, Nuša i Srečo nastavili su rad upravo na području meta-akcija ispitujući taj medij kao komunikaciju, posebno onu baziranu na izrazitom aktiviranju svih osjetila.

Svojim su trigonskim vrpčama Sanja Iveković i Dalibor Martinis analizirali specifičnosti i tehnologiju medija u sekciji »Meta-akcija«. »TV-Timer« serija je od dvadesetak jednodominutnih intervencija u redovni tv-program, kojom su željeli međusobno konfrontirati dva ekstremna oblika televizije: javnu televiziju i video. »Javna je televizija institucionalizirani oblik televizijskog programa koji subjektivne aspekte komunikacije unosi u objektivne: jedna osoba ili grupa djeluje kao selektor informacija nastojeći da uvede sebe (ili njih) kao TV-kanal (informativni kanal). TV-video je mogućnost objektivnog prezentiranja sadržaja s točke gledišta jedne osobe (subjekta)« (Audiovisuelle Botschaften, Trigon '73). Pomoću TV-Timera pokušali su »prezentirati sistem različitih intervencija unutar redovnog televizijskog programa« koje su objektivnog karaktera. Ideja za takvu realizaciju video-akcije proistekla je iz otkrića videa kao objektivnog medija kojim svaki pojedinac može stvarati kontrainformacije i otkrivati stvarnost nasuprot »obrađene« stvarnosti javne oficijelne televizije. Nakon Trigona Sanja Iveković nastavlja svoj rad na videu istraživanjem odnosa vremena i realnosti. »Slatko nasilje« ističe odnos kliširane tv-slike prema slobodnoj i spontanoj slici videa. Dalje slijede radovi bazirani na učincima masovnih medija na svakodnevicu žene i njezin način života. »Make Up — Make Down«, »Instrukcije«, »Un jour violent« govore o odnosu privatnog života žene prema opće prihvaćenim, kliširanim »životima« žena s reklamnih fotografija, kao i o svim mogućim podsvjesnim utjecajima gdje i erotički momenti, posebno u oblicima kozmetičkih predmeta i načinu njihove upotrebe, imaju svoju ulogu, postajući objekti nesvjesne erotične igre. Drugi tip radova vizuelna su istraživanja objekata i njihovih detalja u neprestanom kružnom kretanju kamere. U djelu »Rekonstrukcije« kamera u serpentinskoj putanji otkriva vizuelnost prostora oko sebe, dok u »Monumentu« detalji ljudskog tijela izlaze iz anonimnosti postajući na ekranu monumentalni oblici.

Dalibor Martinis videom nastavlja svoja ispitivanja realnosti i identiteta pojedinca iskazanog opisima različitih osoba. Za njega identitet pojedinca, koji se određuje formularom za određivanje identiteta, ovisi o sposobnosti uočavanja, memoriranja i interpretiranja onoga koji opis daje. U djelu »Triptih«, na primjer, tri različita opisa Martinisovog lika snimljena na magnetofonu

i emitirana pred njegovim prekrivenim licem ukazuju na troznačnost opisa jednog te istog lika.

Goran Trbuljak usmjerio je na Trigonu svoje radove na ispitivanje samog medija analizirajući njegove mogućnosti i ograničenja. U tom smislu u djelu »Bez naslova«, nastalom u Motovunu 1976. god., medij analizira sam sebe, vlastito trajanje i vlastiti kraj. Na način koji je nemoguće izvesti drugim medijem video-kamera snima svoj rekorder, svoj vitalni dio — memoriju i intervenciju na njemu — rezanje škarama vrpce koja opet registrira dodir metala i njegovu posljedicu, demagnetizaciju, a ubrzo i prestanak funkcioniranja.

Sve dosad navedene autore povezivao je određeni interes za problematiku koja proizlazi iz medijskih karakteristika videa kao tehnološkog sredstva ili sredstva društvenog komuniciranja. Specifičnosti su medija u kontekstu sadržaja uvijek više ili manje prisutne. I mnogi drugi autori također primjenjuju video, ali njima on nije bitan za refleksiju o samom sebi nego za formuliranje poruka izrazitije društvenog pa i političkog značenja. Boris Bučan već na Trigonu '73 provodi akciju kojom ispituje reakcije ljudi na pojavu golemog natpisa »Laž« na fasadama kuća u Zagrebu i Grazu. Radomir Damjanović registrira akcije kojima u središte interesa postavlja odnos društva prema pojedincu (»Mrlja u prostoru ili položaj jedinke u društvu«) ili posljedice mogućih različitih interpretacija određenih društvenih koncepcija, kao i problem upravljanja sredstvima komunikacija u cilju poštovanja »pozitivnih« društvenih interesa. Mladen Stilinović videom »Cenzuriram se« usmjeren je na blisku problematiku cenzure i, štoviše, samocenzure koja sprečava slobodni a time često i kreativniji pristup i stvaralaštvu u informiranju. Raša Todosijević problematizira pitanje umjetnosti, posebno njezino značenje danas, i ulogu profita koji se akumulira kod mnogih osoba kroz čije ruke umjetničko djelo prolazi.

Akcije umjetnika, često izvedene samo uz prisutnost kamere, iako bi mogle imati značenje performance namijenjene javnom izvođenju, pretvaraju se videom u komorna kontemplativna djela ali vrlo snažnog djelovanja. Ilija Šoškić snimio je videom akciju »Ušivanje fikusa«, kojom je na primjeru biljke ukazao na postojeće nasilje. Kao predstavnik body arta Marina Abramović je videom zabilježila svoje prve akcije, od kojih je »Ritam 4« izvedena tako da je jedino video omogućivao njezino

praćenje. Akcija se sastojala u ispitivanju ponašanja tijela pod pritiskom zraka ubacivanog u veoma uzak prostor bez gledalaca pomoću velikih ventilatora. Njezine akcije »Oslobađanje tijela«, »Oslobađanje glasa« i »Oslobađanje memorije« zamišljene su također kao video-ambijent u kojemu se tri odvojene akcije promatraju kao jedinstveno zbivanje. Abramović se u tim akcijama koristi mogućnošću gledalaca da sudjeluju u stvarnom trajanju njezinih akcija koje karakterizira upravo procesualnost do granica psihičke ili fizičke izdržljivosti. Pri tom su jednako važni neposredni intimni odnosi — »licem u lice« — gledalaca prema video-slici, u kojima gro-planovi i intimna distanca igraju značajnu ulogu za očitavanje »facijalnih gesta« i »body languagea« u akcijama što upravo te strane ljudske ličnosti ispituju. Marina Abramović se time uključila u ono područje video-arta koje provodi umjetnikovo otkrivanje samog sebe, svoga tijela, svoga senzibiliteta. Julije Knifer u »Radnom procesu« registrira videom cijelu procesualnost postupka izrade svog meandra velikih dimenzija, njegovo instaliranje na stijenama kamenoloma u Tübingenu i njegovo skidanje koje su vremenski uvjeti pretvorili u neočekivani spektakularni »event«.

Analiza medija, društveni komentar i bilježenje procesualnog oblici su primjene videa kod naših umjetnika. Analizu medija provode Goran Trbuljak, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Nuša i Srečo Dragan i Slobodan Šijan. Sredstvom društvenog komentara video postaje kod Borisa Bućana, Radomira Damjanovića, Dalibora Martinisa, Neše Paripovića, Mladena Stilinovića i Raše Todosijevića. Akcent na procesualno nalazimo kod Marine Abramović, Ilije Šoškića, Zorana Popovića, Julija Knifera i Borisa Demura.

Nemoguće je provesti potpunu podjelu umjetnika prema područjima njihovog interesa jer se ti interesi kod nekih autora prelapaju. Isto tako teško je povući oštru granicu između video-vrpca koje su snimane s namjerom da postanu video-djelo i onih kojima su zabilježene javne akcije. Dokument o djelu često se poistovjećuje s djelom — on nosi autorov potpis i ima svoju prodajnu vrijednost.

Neosporno je da video-produkciju još uvijek prate dileme većeg broja gledalaca i kritike. Prividna hermetičnost poruka djela, dužina trajanja zbog specifičnih razloga upotrebe, individualni, intimni svjetovi i mitologije umjetnika koji su našli najadekvatniji medij

svoga manifestiranja u videu, kod vizuelno drukčije orijentirane šire publike nisu još naišli na prijem. Na temelju svoga dosadašnjeg rada s videom Goran Trbuljak ovako formulira svoje iskustvo: »Video se u svojoj prvoj fazi pokazao zanimljivim samo onima koji su se mogli igrati novom igračkom, ostalima to nije pružalo zadovoljstvo. Na nekoliko izložbi-festivala video-vrpca, koje su dosad održane, postalo je očigledno da na tim manifestacijama gotovo i nema drugih lica u publici osim onih koja se tih dana pojavljuju na ekranima. Obično pred monitorima sjede sami umjetnici koji po tko zna koji put gledaju vlastite autoportrete. Takav prizor uvijek podsjeća pomalo na osobu koja stoji pred ogledalom i promatra svoj lik u odrazu . . . Kada umjetnik tako komunicira sam sa sobom, onda to rijetko interesira drugog. Međutim, kada bi se bilo kome, tko nije radio s videom, dala mogućnost da njime rukuje, uvidio bi ubrzo da je uhvaćen dražima jednoga od najzavodljivijih sredstava. Možda ta njegova demokratska sposobnost da u ljudima pobuđuje kreativnost dovodi do toga da u budućnosti, kada svi budu snabdjeveni video-tehnikom, nastupi vrijeme umjetnosti bez umjetnika — kada će svi raditi umjetnost.«

Neosporno je da iz ovoga proizlazi potreba poznavanja odlika videa i posjedovanja stanovitog iskustva za prijem novog oblika umjetničkih informacija. Međutim, jednom stečeno iskustvo moglo bi biti generatorom onih oblika korištenja videom koji nam nedostaju — video »ogledalo« društvene svijesti. Umjetnici se videom u Jugoslaviji bave prekratko vrijeme i premali su im opusi da bi se oni u ovom trenutku mogli prihvatiti drukčije nego kao »rana djela« jedne buduće video-produkcije, a time im svakako pripada i značenje koje u njezinu razvoju mogu imati.

Since its first appearance the video has been accompanied by theoretical studies. These have analysed its technological basis and the communicative effect regarding the medium, and have prophesied its crucial role in the socio-political as well as artistic field. Its role in the political field was demonstrated primarily by the creation of alternative television as a source of counterinformation against the official television directed by powerful centres. The mobility of equipment and the general possibility of its free and independent handling opened the great and yet unexploited possibility of creating and spreading unofficial, private information but very relevant to certain social milieu. In some social contexts, and situations this information was designed to become the means of social as well as political fight. In the artistic area the video started to prove itself as an extraordinary means of registering the new relation between an artist and the reality which in the past ten years has moved from a presentation by static visual means towards an observation of process in the real time relation of events. Performances, events and actions i. e. artistic activity of an essentially different type and means of propagation than ten years ago required the equivalent system of recording and transmitting. The use of the video was discussed and almost initiated mostly by galleries, and they supported its application in the first organized manifestations (including the application in the engaged social area). The intention of this support was to allow it to leave the gallery and become the most democratic form in the exchange of artistic and social messages. The video, however, became the most wide-spread activity only in the artistic area. The changes supposedly brought by the video depend, of course, on its range and accessibility to those who would be able to exploit its medial advantages and specific features. The effect of the video on the socio-political area, whether performed by an artist or a video-commune, requires an organization (equipment, personnel, distribution and presentation system) which was for various reasons unable to form itself and create an important effect. In the artistic area therefore the video remained linked to the established system of museums and galleries. The result is that there has been alarmingly little »social video« which could cause in a socially

engaged area changes of life-important situations and class circumstances, while in the field of »video-art« there have been created numerous works presented at exhibitions and accompanied by theoretical explanations.

In Yugoslavia one would expect (and desire) the video to have the largest possible system of application, but it is almost without exception connected with art. (The exception is the exploitation of the equipment in schools and specialized institutions where it is used for professional purposes). In spite of the fact that neither the artistic institutions nor artists possess the necessary equipment, the number of these video-works is not much smaller than in some other European countries. The acceptance of video-art among Yugoslav artists is founded on the basic motivations which made them accept other current forms of artistic expression. They were dealing with current problems in a way suitable for the type of the message, and they were trying to make it as efficient as possible. This is the artistic generation which appeared at the end of the 1960s and at the beginning of the 1970s. They formed a new attitude towards art, feeling the necessity to create some changed systems so as to convey their messages. The social »engagement«, which was the basic starting point for the majority of these artists, was widened to the medium of the video-tape, because the video-tape was offering the possibilities of the most wide-spread social communication, and it also hinted at becoming an important link between the artist and society. Unfortunately, this link was not realized for technical reasons. One was the impossibility of creating a sufficient number of works which could essentially influence the established conceptions of the meaning and the role of art. The other reason was the fact that society was not immediately ready to understand and support the new type of message completely, no matter how much it was socially engaged.

The first encounters with the video started in 1969, when Nuša and Srečo Dragan performed their action »The White Milk of the White Breasts«. Then in 1971. Braco Dimitrijević performed »Stylistic Exercises« — »Metabolism as a Body Sculpture« and »The Process of Thinking as a Body Sculpture«. 1972 during the First April Meeting in the Students' Cultural Centre in Belgrade Ilija

Šoškić performed a video-projection of his works taped by the equipment of Luciano Giaccari, who was showing there the works of his videotheque »Studio 970« from Varese. In 1972 Van Shly and Willoughby Sharp visited Zagreb with their equipment. In one of the hospitals in Zagreb they taped Goran Trbuljak's action of taking the »Perimetric Tests of the Artist's range of Vision«. Their visit left its mark because it increased the interest for using the video amongst the younger generation of artists in Zagreb. In 1973 Ilija Šoškić participated with his works in the manifestation »Tendencies 5« organized by the Gallery of Contemporary Art in Zagreb. However, the first manifestation, essentially important for giving orientation on the video to a larger number of artists was the exhibition »Audiovisuelle Botschaften« at »Trigon '73« in Graz. During or for this exhibition the artists Boris Bučan, Sanja Iveković, Dalibor Martinis and Goran Trbuljak realized their first works within the section »Speech, Reality, Meta-Action« (Sprache, Wirklichkeit, Meta-Aktion). In the preface to the catalogue the exhibition commissaries pointed out the essential analyses of the characteristics, effects and ways of applying this medium, and these largely influenced the works created then and later on. In 1974 the Gallery of Contemporary Art in Zagreb organized the video-encounters in cooperation with the Galleria del Cavallino in Venice, the Museum of Modern Art in Ferrara and the »Art/Tapes 22« from Florence. There were presented works of all the important video-artists in the world, and in this way the gallery became a small video-workshop on several occasions. In the same year, during the ZAGFIDA (Zagreb Film Days) a discussion was organized, during which Vladimir Petek demonstrated his video-equipment. In Koprivnica there was an action called »Town Happening in the expanded Media«, and the video was used as »... a happening which tried to use the medium to define a town as a communication space and as a space of new togetherness«. That was and remained the only action which tried to »affirm a proposition to the City Council about the necessity for the communal television station«. The video-group of artists including Radovan Lauš, Vladimir Kostjuk, Marija Špoljar, Vjekoslav Prvčić and Ratko Aleksa wanted to complete three missions: to demonstrate the video-technology, to

demystify the official television and to realize the video-happenings parallelly with the happenings in the town of which it was a part. In 1975 the group »Video Heads« with Jack Moore came from Paris with a considerable collection of experimental video-tapes. In Belgrade the group was accepted by the Students' Cultural Centre and in Zagreb by the Gallery of Contemporary Art. In 1975, during the Fourth April Meeting, Dalibor Martinis and Sanja Iveković showed the programme of their works realized at the »Trigon '73«, in the Gallerie Impact in Lausanne and with the equipment of one primary school in Zagreb. In 1976 there was a video-encounter in Motovun (Istria) between Yugoslav and Italian artists, organized by the Ethnographic Museum of Istria in Pazin, the Galleria del Cavallino in Venice and the Gallery of Contemporary Art in Zagreb.

The artists used various channels to get the necessary equipment. Nuša and Srečo Dragan created their works in Ljubljana with the equipment borrowed from the firm »Akai« or during the international manifestations of the video such as CAYC »International Open Encounter on Video« in Ferrara. A considerable number of video-works were produced abroad or with the assistance of foreign galleries. Marina Abramović realized her video-tapes in the galleries in which she performed body-art or her other activities. Radomir Damjanović and Julije Knifer used the equipment of Žika Dacić in Tübingen. Several tapes were made in Brdo near Buje (Istria) during the encounter of artists organized by the Gallerie Krinzinger in Innsbruck. As there is a constant shortage of equipment, galleries have a »monopoly« on works realized with their equipment. Therefore the artists depend not only on the video-technique of the gallery but also on the engagements regarding the property, the exploitation and the distribution of their works.

The video was partly developed as a parallel to conceptual art, therefore it was impossible to avoid mutual interferences: the conceptual-conceptual and the distinctly visual-perceptive led to the creation of works with new meaning. In 1971 Braco Dimitrijević produced his video-works »Metabolism as a Body Sculpture« and »The Process of Thinking as a Body Sculpture« in which the aperceptive processes in the human organism became an integral part of the

observed body as an object. The physical and psychical changes taking place in it can be experienced only if they are based on the spectator's own conceptions of the possible processes and his »projections« on the observed object — Dimitrijević's image. In 1969. Nuša and Srečo Dragan applied the video in their action »The White Milk of the White Breasts«, which basically started from the same intention — to place the spectators in a position of creating their own interpretation of the action by their own conception, based on one photography. In both cases static objects were used. In opposition to the duration of the video they underlined the processes within the participants or the spectators themselves. While Dimitrijević did not use the video much, Nuša and Srečo continued their work just in the area of »Meta-Actions«, examining this medium as communication, especially communication based on the explicit activation of all senses. In their »Trigon« tapes Sanja Iveković and Dalibor Martinis analysed the specific features and the technology of the medium in the section »Meta-Action«. »Tv-Timer« is a serial of about 20 one-minute interventions in the regular TV programme, which was designed to oppose two extrem forms of television: public television and the video. »TV. Public television as the institutionalized form of a television programme which carries the subjective aspect of communication into the objective; i. e. one sole person or one group acting as a selector of information endeavours to introduce him-her-themselves as a Tv-channel (information channel). VT. Video — as a possibility of presenting the objective contents of a message from the point of view of one personality (subject).« (Audiovisuelle Botschaften, Trigon '73). By means of a »TV-Timer« they tried to »present a system of various interventions within the regular television programme«, these interventions being of an objective character. The idea for such a realization of a video-action resulted from the discovery of the video as an objective medium through which every individual can create counterinformation and discover the reality in opposition to the »trimmed« reality of public official television. After the »Trigon« Sanja Iveković continued her work on the Video by exploring the relation between time and reality. »Sweet Violence« points out the relation between the clichéd

TV-picture and the free and spontaneous picture of the video. It was followed by works based on the effects of massmedia on the everyday life of a woman and her way of life. »Make Up-Make Down«, »Reconstructions 1976« and »Un jour violent« speak about the relation between a woman's private life and the generally accepted clichéd »lives« of women as pictured in advertisements. It also shows all the possible subconscious influences where even erotic moments (particularly in the design of cosmetic products and their ways of application) play their role, thus becoming the objects of an unintentional erotic game. The other type of works are visual explorations of objects and their details by means of constant circling of the camera. In the work »Reconstructions 1952—1976« the camera in a serpentine movement discovers the visuality of the surrounding space, while in the »Monument« the details of the human body lose their anonymity and become monumental forms on the screen. Dalibor Martinis uses the video to continue his examination of the reality of an individual's identity, given through descriptions of various persons. He believes that an individual's identity, which is defined by an identity form, depends on the ability to notice, memorize and interpret of the person who is giving the description. In his work »Triptych«, for example he recorded on tape three different descriptions of himself (pronounced by three different persons) and then emitted it in front of his own covered face, thus emphasizing the threefoldedness of the description of one and the same person. At the »Trigon« Goran Trbuljak focused his works on the examination of the medium itself, analysing its possibilities and limitations. In his work »Without title« (Motovun, 1976) the medium analyses itself, its own duration and its own end. In a manner impossible for any other medium the video camera records its own recorder, its vital part — memory, and an intervention upon it — the use of scissors to cut the tape which records the touch of the metal, and its consequences, disintegration, and very soon the end of its functioning. All the authors mentioned so far were connected by a certain interest in the problems originating from the characteristics of the video-medium as a technological means or means of social communication. The specific features are always more or less present in the context

of the contents. Numerous other authors also apply the video, but for them it is not essential for a reflection of themselves but for the formulation of messages of more distinctive social and political character. During the »Trigon '73« Boris Bučan was performing an action which analysed the reactions of people on an enormously big sign »Lie« on some housefronts in Zagreb and Graz. Radomir Damnjanović records actions in which he primarily deals with the relation between the society and an individual (»A Spot in Space or the Position of an Individual in Society«) or the consequences of possibly different interpretations of certain social conceptions as well as the problem of manipulating the mass media so as to respect »positive« social interests i. e. conceptions. Mladen Stilinović focused his video-work »I Censor Myself« on the familiar problem of censorship and, moreover, self-censorship which prevents a free and often a more imaginative approach to creation and information. Raša Todosijević discusses the problem of art, particularly its meaning nowadays, and the role of profit which accumulates with numerous persons who deal with a work of art.

The actions which the artists often perform only in the presence of the camera might bear the importance of a public performance, but more often the video transforms them into works chamber contemplative with a very strong influence. Ilija Šoškić used the video to tape his action »Stitching of a Rubber Plant«. He took the example of a plant to express the existing violence. Being a representative of body-art Marina Abramović taped her first actions by video. »Rhythm 4« was performed in such a way that only the video enabled the audience to follow it. It examined the behaviour of a body under the pressure of air brought into a very narrow space by large fans, with no spectators present. Her actions »Body Release«, »Voice Release« and »Memory Release« were also designed as video-environment, in which three separate actions were being observed as a unique, simultaneous happening. In these actions Marina Abramović uses the spectators' ability to take part in the actual duration of her actions, characterized just by the process reaching the extreme limits of their physical and psychical endurance. Immediate contact — »face to face« — between the spectator and the video-picture

are equally important. Large frames and an intimate distance play a considerable part in the reading of the »facial movements« and »body language« in the actions which examine just this aspect of human character. Marina Abramović entered the area of video-art which carries through the artist's revelation of herself, of her own body and of her own sensitivity. Julije Knifer in »Working Process« used the video to record the whole process in the procedure of creating his gigantic meander, its installation on the rocks in the quarry in Tübingen and its removal which was turned into an unexpectedly spectacular event due to weather conditions. Yugoslav artists apply the video in the analysis of the medium, as commentaries on society and to record the process. Goran Trbuljak, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Nuša and Srečo Dragan and Slobodan Šijan use the video to analyse the medium. Boris Bučan, Radomir Damnjanović, Dalibor Martinis, Neša Paripović, Mladen Stilinović and Raša Todosijević use it as a means of commentary on society. Marina Abramović, Ilija Šoškić, Zoran Popović, Julije Knifer and Boris Demur accentuate the process itself.

It is impossible to make a strict and complete definition of the artists according to their interests because with some authors these interests very often become interwoven. It is also very difficult to draw a straight line between the video-tapes intended to become video-works and those which recorded some public actions. A document on a work very often becomes identical with the work itself, it bears the author's signature and it has its commercial value.

Video production is, unquestionably, still accompanied by the dilemma of numerous spectators and critics. The apparent hermetic quality of the works' messages, the length of duration due to the specific reasons of the usage, the individual and intimate worlds and myths of the artists who found the video to be the most appropriate medium for their manifestations — all these features have not yet been accepted by the general public (differently orientated in its visuality). Goran Trbuljak summed up his experience on his use of the video so far. »In its first phase the video was interesting only for those who could use it as a new toy. The others did not find much pleasure in it. During several

exhibitions and festivals of video-tape it became evident that these manifestations particularly attract only those people who appear on the screens during those days. The artists themselves would usually sit in front of the monitors watching their own self-portraits for the umpteenth time. This sight always reminds one a little of a person standing in front of the mirror watching his own reflection in it. . . . When the artist communicates with himself in this way, the others are rarely interested. However, if anybody else, who never dealt with the video, were given the chance to handle it, he would very soon find himself spellbound by this most seductive medium. Its democratic ability to inspire creativity in people might lead to a future in which everybody would possess the video-technique and everybody would create art — it would be art without artists.« It is quite obvious that it requires the knowledge of the video characteristics and a certain experience in receiving the new form of artistic information. However, the experience already gained might generate forms of the usage of video which are still missing — the video »reflection« of the social consciousness. The artists in Yugoslavia have been using the video for a short period, and the number of their works is rather small, so at this moment they cannot be accepted as anything other than »early works« of a future video-production. In this way they have a vital meaning in its development.

Marina Abramović

Rođena 1946. u Beogradu. Diplomirala na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu 1970.

Televizija je mašina (Television is a Machine)
1972, London, 30 min. Akai, zvuk

Ritam 4 (Rhythm 4)
1973, Milano, c/b, 45 min. Sony kasete, zvuk

Thomas Lips
1975, Innsbruck, c/b, 35 min. Sony kasete, zvuk

Toplo/hladno (Warm/Cold)
1975, Edinburgh, c/b, 20 min. Sony, open reel, zvuk

Umetnost mora biti lepa — umetnik mora biti lep
(Art Must be Beautiful — Artist Must be Beautiful)
1975, Kopenhagen, c/b, 45 min. Sony kasete, zvuk

Oslobađanje glasa (Releasing of Voice)
1976, Beograd, kolor, 60 min. Sony kasete, zvuk

1. Ležim leđima na podu lica okrenuta publici, ispuštajući glas
2. Ispuštam glas toliko dugo koliko moje glasne žice mogu da ga proizvedu
3. Akcija je završena kada ne mogu da proizvedem nikakav glas. (M. A.)

Oslobađanje memorije (Releasing of Memory)
1976, Tübingen, c/b, 60 min. Sony kasete, zvuk

1. Sedim glave naslonjene na naslon stolice
2. Sve reči kojih se sećam izgovaram glasno
3. Akcija je završena kada ne mogu više da se setim nijedne reči. (M. A.)

Oslobađanje tela (Releasing of Body)
1976, Berlin, c/b, 60 min. Sony kasete, zvuk

1. Prostor veličine 25x20 m osvetljen halogenim svetlom jačine 12.000 Watta
2. Ozvučen sa četiri strane zvučnicima od 100 Watta
3. Crnac udarajući u dva bubnja proizvodi različite ritam
4. Prateći ritam pokrećem svoje telo
5. Akcija je završena kada moje telo ne može da proizvede više nijedan pokret.

Akcije Oslobađanje glasa, tela i memorije izvedene su na tri različita mesta, u tri različita vremenska perioda sa idejom da se prikazuju istovremeno u vidu video-environmenta. Postavljeni jedan pored drugoga, tri video-monitora prikazuju tri video-trake na kojima su snimljene akcije. (M. A.)

Abramović/Ulay
30 November
1976, Venezia, c/b, 60 min. Sony kasete, zvuk

Razgovor o sličnosti (Discussion about Similarity)
1976, Amsterdam, c/b, 50 min. Sony kasete

Prepreka u prostoru (Obstacle in Space)
1977, Düsseldorf, c/b, 60 min. Sony kasete, zvuk



Oslobađanje glasa
Voice Release

Oslobađanje tijela
Body Release

Oslobađanje memorije
Memory Release

Umetnost mora biti lepa — umetnik mora biti lep
Art Must be Beautiful — Artist Must be Beautiful

Boris Bučan

Rođen u Zagrebu 1947. Završio Akademiju Ilkovernih umjetnosti u Zagrebu.

Laž (Lie)
1973, Graz, c/b, 30. min. Sony kaseta, zvuk

Ovo djelo posvećujem svojim prijateljima. Djelo koje će biti prikazano na video-tapeu svjesno sam napravio dokazujući da pravim lažno djelo.

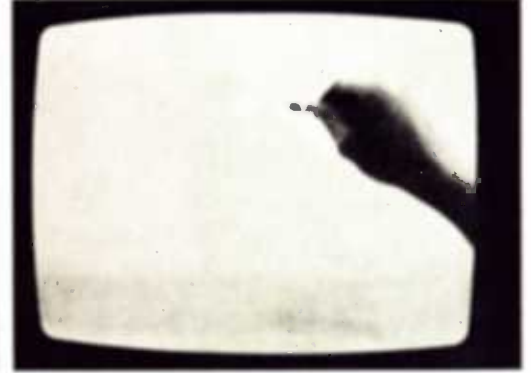
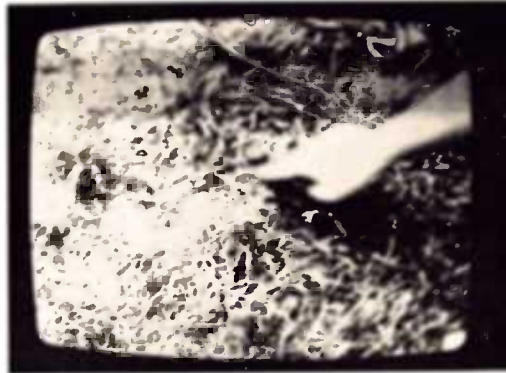
Video-tape ne upotrebljavam u bilo kakve eksperimentalne svrhe već se želim koristiti tv-medijem kako bi što veći auditorij konzumirao moje lažno djelo.
Boris Bučan, 1973.



Rođen u Zagrebu 1951. Diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1975.

WORK

1976, Brdo kraj Buja, Istra, c/b, 8 min. Sony, zvuk
Voštanim pastelom (crne boje) napisao sam na kamenoj
stubi riječ Work; istu riječ napisao sam na travi, zatim
na vodi i u zraku. Istu radnju (pisanje) ponovio sam bez
pastela u ruci — pisao sam kažiprstom. Treći stupanj
rada sastojao se od izgovaranja riječi Work, uz izvođenje
beznačajne, gotovo nikakve radnje. Opisana tri stupnja
rada ponovo sam izveo, bez ikakve promjene. Rad je
sniman video-vrpcom. Nakon završetka snimanja
izbrisan je s vrpce drugi dio rada koji se sastoji od
ponavljanja izvedbe opisanih triju stupnjeva rada. Na
kraju snimljenog materijala (poslije izbrisane dionice)
stavljen je tekst koji rekonstruira sadržaj izbrisane
dionice. Obrazloženje projekta: Semantika upotrijebljenog
pojma poistovjećena je s fundamentalnom
karakteristikom radne operacije. To je učinjeno da
bi se neposrednije moglo djelovati i jasnije mogao
uočiti osnovni problem rada: postojanje materijalnog
traga (mogućnost čitanja) i nepostojanje materijalnog
traga (nemogućnost čitanja) unutar ponavljanja
identičnog radnog postupka. Osnovni problem rada
riješeno je u mediju video-vrpce tako da se drugi dio
snimljenog materijala, koji je izbrisan, očitava pomoću
kratkog objašnjenja i memoriranja prvog dijela
neizbrisane materijala, dakle bez slikovnog materijala,
to jest, bez traga koji mu prethodi. Problematika
projekta pokazuje bitnost izvršenoga radnog procesa,
irelevantnost samog materijalnog traga kao
konstitucije umjetničkog djela i irelevantnost
materijalnog traga kao posljedice umjetničkog
djelovanja unutar upotrebe medija video-vrpce. (B. D.)



Braco Dimitrijević

Rođen u Sarajevu 1948. Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu 1971. Studirao i na St. Martin's School of Art u Londonu.

Metabolizam kao tjelesna skulptura
(Metabolism as a Body Sculpture)

(Stilske vježbe)

1971, London, c/b, 5 min. Sony open reel
Djelo se sastoji od pet sekvenci u trajanju od jedne minute.

Svaka od njih snimljena je:

1. Nakon što sam pojeo komad kruha
2. Nakon što sam popio vode
3. Nakon što sam pojeo šećer
4. Nakon što sam popužio cigaretu
5. Nakon što sam pojeo naranču

Proces mišljenja kao tjelesna skulptura
The Process of Thinking as a Body Sculpture)
(Stilske vježbe)

1971, London, c/b, 5 min. Sony open reel
Djelo se sastoji od pet sekvenci u trajanju od jedne minute.

Svaka od njih snimljena je nakon čitanja teksta:

1. Financial Times 14. 10. 1971.
2. Biografije W. Turnera
3. Magazina »Start«
4. Upute za upotrebu električnog pomagala »Skill«
5. Sa kutije cigareta F57

Interview

Köln, 1/2 inča, crno-bijeli, Sony

Potpis kao umjetničko djelo (Signature as Artwork)

Beograd, 1973, 1/2 inča, crno-bijeli, Sony

Predavanje o geografiji umjetnosti (A Lecture on Geography of Art)

Zagreb, 1/2 inča, crno-bijeli, Sony.





Proces mišljenja kao tjelesna skulptura
The Process of Thinking as a Body Sculpture

Radomir Damnjanović-Damnjan

Rođen u Mostaru 1936. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu 1957.

Marx, Hegel i Biblija (Marx, Hegel and the Bible)
1975, Graz, Sony c/b, open reel, 20 min., zvuk.

Čitanje istog teksta (Reading of the same Text)
1976, Tübingen, c/b, 3/4 inča, 20 min. Sony, zvuk.
Učesnici čitaju tekst naizmenično, rečenicu po rečenicu s leva na desno. U toku realizacije ovog dela uočljiva je transformacija čitanog teksta, a to ukazuje na neophodnost približnih minimuma kako bi se ostvarila bilo kakva komunikacija. Neophodni minimumi za komunikaciju su: ideološka samosvest, edukativni nivo, te duhovna ili kulturna samosvest. (R. D.)

Čitanje Marxa, Hegela i Biblije uz palidrvce (Reading of Marx, Hegel and the Bible by the Matchlight)
1976, Tübingen, c/b, 3/4 inča, 30. min. Sony, zvuk.
Realizacija: Tri knjige, stol i stolice. Na stolu su šibice većeg i manjeg formata. Čitanje se izvodi tako što se pojedini tekstovi iz knjiga izgovaraju parcijalno, uz povremeno paljenje palidrvca. (R. D.)

Mrlja u prostoru ili položaj jedinke u društvu (A Spot in the Space or the Position of the One in the Society)

1976, Tübingen, c/b, 3/4 inča, 30 min. Sony, zvuk.
Realizacija: Figura je u pejzažu i vrlo je udaljena od video-kamere. U toku projekcije ona se manifestuje kao dinamična svetla mrlja na tamnoj pozadini. (R. D.)

Svakodnevni ritual ispijanja kafe (Everyday Ritual of Drinking Coffee)
1976, Milano, c/b, 3/4 inča, 35 min. Sony.



Svakodnevni ritual ispijanja kafe
Everyday Ritual of Coffee Drinking

Čitanje Marxa, Hegela i Biblije uz palidrvce
Reading Marx, Hegel and the Bible by the Matchlight

Mrlja u prostoru ili položaj jedinke u društvu
A Spot in Space or the Position of an Individual in Society

Rođen u Ljubljani 1945. Srečo Dragan završio Akademiju likovnih umjetnosti u Ljubljani 1968. Nuša Dragan diplomirala na Filozofskom fakultetu u Ljubljani 1968.

Bijelo mlijeko bijelih grudi

(The White Milk of White Breasts)
1969, Ljubljana, c/b, 1/2 inča, 30 min. Sony
U razgovornoj grupnoj komunikaciji za cijelo vrijeme razgovora nalazi se na monitoru jedna ista slika iz filma »Bijeli ljudi« Naška Križnara. Slika se mijenja u percepciji sudionika razgovora toliko koliko on sudjeluje u zbivanju filma. (N. i S. D.)

Video interview

1973, Graz, c/b, 1/2 inča, 45 min. Sony, zvuk
Ista pitanja, postavljena gledaocima participantima izložbe. Metaakcija kao ideja i način dijaloga između umjetnika i gledalaca, koja omogućuje razvoj inicijativne gradnje, kritika i kontrola razne umjetničke akcije kao takve i prijemčivosti gledalaca. (N. i S. D.)
Video-taktilna komunikacija

(Video Tactile Communication)

1973, Graz, c/b, 1/2 inča, 15 min. Sony
Video-kamera izvan galerije u vezi je s monitorom u galeriji. Druga kamera nalazi se u galeriji i u vezi je s monitorom, koji je smješten ispred galerije. Kamera snima monitor, koji prikazuje ruku participanta što je stavilo ruku na monitor. Drugi participant izložbe prekrije svojom rukom silku ruke na monitoru, a to predstavlja vezu između obojice. Produkcija i u isto vrijeme reprodukcija. Akcija o akciji — feedback. Na toj razini sudjelovanja odvija se metajezik ili, u konkretnoj terminologiji, silent language.

Odnos između označitelja i označenog
1973, Graz, c/b, 1/2 inča, 60x30 sek. Sony
Slučajni sudionici izložbe snimaju, fiksiraju video-kameru na bilo koji objekt izvan galerije, svaki od njih 30 sekundi. Rezultat i ideja ove akcije jest odnos između senzibilnosti sudionika i pojavljivano predmeta. (N. i S. D.)

Komunikacija između intelekta i senzibilnosti
(Communication Between Intellect and Sensibility)

1974, Laussane, c/b, 1/2 inča, 15 min. Ikegami
Na monitoru se pojavljuju točke koje su stavljene prema osjećanju. Participant izložbe istodobno stavlja simetrično točke na ekran. Pollockovo drugo nabacivanje boje na platno više nije samo ekspresivna apstrakcija. Rezultat za kraj i ovdje je konačni simetrični oblik kao oblik jednakosti svih oblika u kozmosu. (N. i S. D.)

Prednost kreativnosti (The Advantage of Creativity)

1974, Ljubljana, c/b, 1/2 inča, 30 min. Ikegami
Nuša i Srečo snimaju u jednakim intervalima zbivanja na izložbi u Ljubljani. Događaj se utiskuje u redoslijed nekakvih brojeva zbivanja na izložbi i života nas dvoje u obliku jednakosti unutarnjeg i vanjskog svijeta. (N. i S. D.)

Slika koja je viđena kasnije
(The Picture which was Seen Later)

1974, London, c/b, 1/2 inča, 15 min. Ikegami
Snimanje osjećaja radosti prilikom približavanja slici. Ili iskustvo puta silke. Poruka o značenju nazočnosti volje da se nešto dogodi — primijeti — vidi. (N. i S. D.)

Povratak Iskustva — Shakti Is Comming
1975, Pariz, c/b, 1/2 inča, 30 min. Ikegami
Video-snimanje izvornih oblika crta ruke (kineska predaja crteža na ruci). Oblik crte kao nosilac — prijenos energije. (N. i S. D.)

Video-Memorial

1975, Ferrara, c/b, 1/2 inča, 30 min. Sony, zvuk
Formulacija ideje određenosti čovjekove sadašnje prisutnosti s prošalošću i budućnošću. (N. i S. D.)

Iskustvo unutar nas — Iskustvo videom
(Experience within us Experience on Video)

1975, Ljubljana — Buenos Aires, c/b, 1/2 inča, 45 min. Ikegami, zvuk

Video-razgovor, vođen za okruglim stolom, snimljen u Ferrari, prikazan u Ljubljani i izložen u Buenos Airesu. Video kao permanentni medijator stvaralačkog dijaloga subjekta i društva. Ili omogućivanja toka demokratizacije umjetnosti izvan institucionaliziranih relacija. (N. i S. D.)

Video-pošta (Video Mail)

1976, Ljubljana, Beograd, London, 1/4 inča, 7 min. Akai
Stupanj umjetničkog procesa — ideje — realizacije — duhovnosti krije se u izvornoj različitosti video-pošte od video-vrpce. Video-vrpca pripada autoru, dok video-pošta pripada pošiljaocu i primaocu. Tako video-pošta kreće od pošiljaoca na put svijetom, uz mogućnost da se jednom vrati. (N. i S. D.)

Linija srca Nuše & Srečo

(The Line of Heart of Nuša and Srečo)
1977, Montreal, c/b, 1/2 inča, 30 min. Ikegami, zvuk
Video-slikanje. Poruku nas dvoje predstavlja želja ponovo vratiti sve otvorene stvari u otvorenost viđenja ljepote čovjekova zajedničkog osjećanja. Ili, drugim riječima iskazano, razgledavanje procesa kreativnosti u njezinoj snazi i ekspanziji. (N. i S. D.)

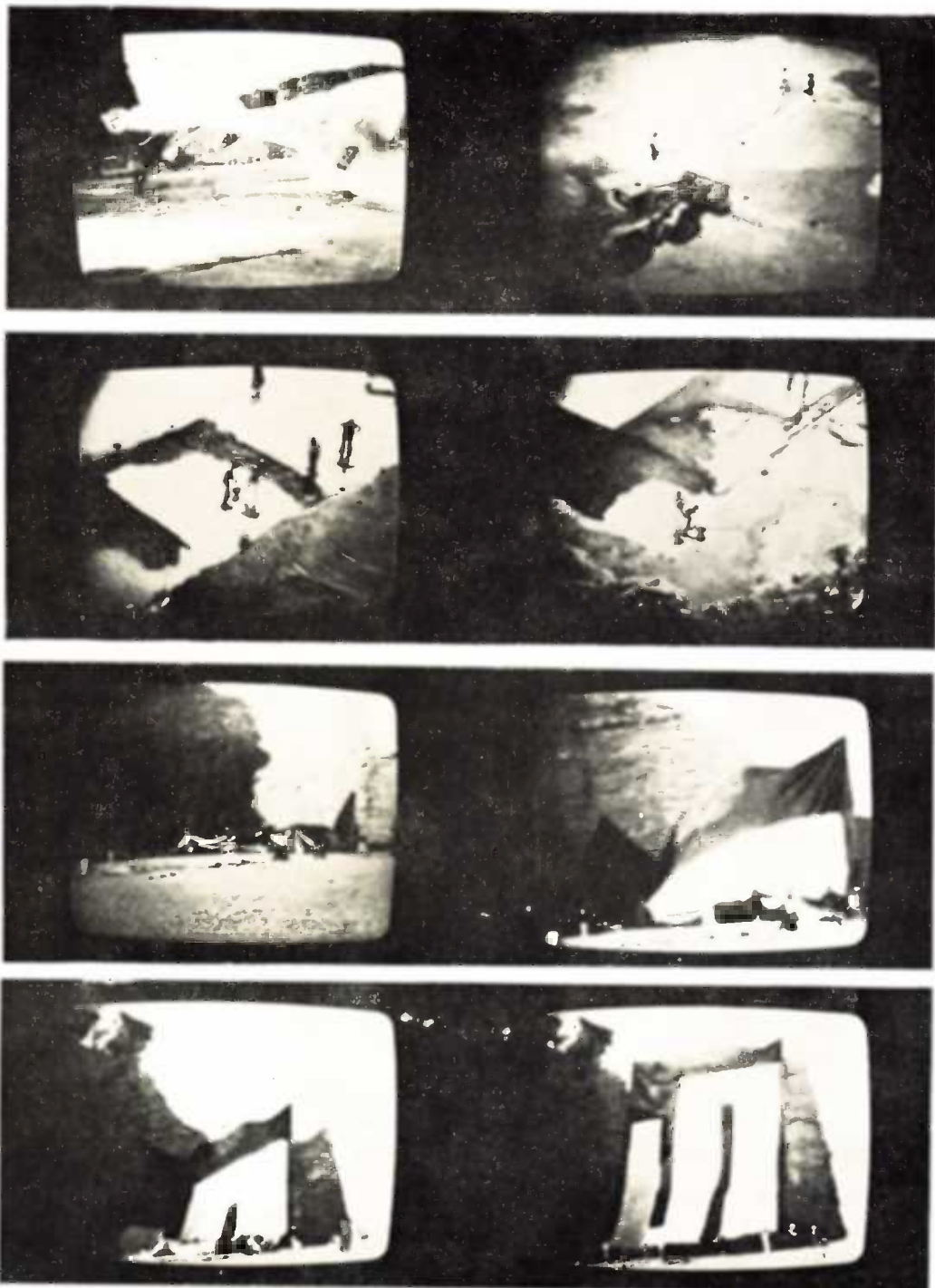


Julije Knifer

Rođen u Osijeku 1924. Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu 1957.

Radni proces (Working Process)
1975. Tübingen, c/b, 20 min. Sony, zvuk
Kamenolom je namjerno izabran kao zamjena za studio. Brežuljkasti krajolik oko Tübingena pretvoren je u kamenu pustinju s mnoštvom kamenoloma. Na tim mjestima pejzaž je uništen i pretvoren u radilišta čija funkcija ostaje nepromijenjena sve dok se kamenolomi mogu iskoristavati. Zbog svojih dimenzija i funkcije izabrani teren pruža uz ostalo i dodatne prostorne i vremenske aspekte poduzetoj akciji, koji će doći do izražaja u toku njezina odvijanja. Za vrijeme akcije — slikanja meandra — i nakon njegova izlaganja kamenolom privremeno obustavlja rad. Slika meandra treba da bude postavljena na stjenovito lice kamenoloma. Mijenjanjem lokacije i povećanjem opsega posla autoru su pružene nove mogućnosti za detaljni prikaz oblika, boje i veličine njegova rada. Stoviše, inače pasivni gledalac umjetničkog djela uključen je sam aktivnom participacijom u radni proces.

Cjelokupna organizacija i rukovođenje projektom mora biti u rukama ljudi koji poznaju autora i njegov rad. Isto tako izostavlja se sudjelovanje javnih institucija, galerija i profesionalnih radnika. Zbog istih razloga izostavlja se javni publicitet koji se daje happeninzima. Glavna svrha projekta nije u očekivanju konačnog produkta rada nego zapravo u cjelokupnom doživljavanju i rješavanju niza problema koji proizlaze iz radnog procesa.
(Z. Dacić: Arbeitsprozess, Tübingen 1975)



Radni proces
Working Process

Sanja Iveković

Rodena 1949. u Zagrebu. Diplomirala na Akademiji likovnih umjetnosti 1970. u Zagrebu.

TV timer
(Realizirano s Daliborom Martinisom)
1973. Graz, c/b, 20 min. Sony kasete, zvuk
Serija od dvadeset jednodominutnih intervencija u redovni tv-program.

Svitanje (Sunrise)
1974. Zagreb, c/b, 25 min. Sony kasete, zvuk

Slatko naslije (The Sweet Violence)
1974. Zagreb, c/b, 12 min. Sony kasete, zvuk
Plastična intervencija na samom tv-aparatu za vrijeme emitiranja programa Radio-televizije Zagreb kritička je interpretacija jednog svakodnevnog iskustva: odnos pošiljaoca tv-poruke (vlasti) i onoga koji je prima (razvlaštenog). Tako »upakirana« informacija jedini je mogući primjer preoblikovanja tv-poruke iz današnje pozicije gledalaca. (S. I.)

Gledanje u ... (Looking At ...)
1974. Zagreb, c/b, 14 min. Sony kasete, zvuk
Rekonstrukcije 1976. (Reconstructions 1976)
1976. Zagreb, c/b, 10 min. Sony kasete, zvuk
10 fotografija snimljenih u periodu 1975—1976. jedini su vizuelni dokument o nekim trenucima moje prošlosti. Na temelju njih, u mediju video-tapea izvodim rekonstrukciju ili reinterpretaciju događanja, situacije i svoga gestulanog ponašanja koje mi govori danas o mogućem vlastitom doživljaju nekad. 10 video-akcija registrirano je na vrpču u istom prostoru (moja soba) gdje su snimljeni i foto-dokumenti. (S. I.)

Rekonstrukcije 1952—1976. (Reconstructions 1952—1976)
1976. Motovun, c/b, 10 min. Sony kasete, zvuk
Da bih rekonstruirala viđenje okoline djeteta, učim gledati prostor u kojem se nalazim u raznim pogleda adekvatnim različitim razdobljima u toku moga rasta. Određujući tako četiri etape »gledanja« istražujem četiri segmenta istog prostora. Konstantnim kretanjem kamere koja je približena predmetima udaljenosti strane oku, otkriva se mikro-svijet stvari koji pri standardnom opažanju ostaje nezapažen. (S. I.)

Monument
1976. Motovun, c/b, 6 min. Sony, zvuk
Predmet je opservacije ljudsko tijelo. U neprekinutom vremenskom slijedu u spiralnoj putanji »usmjerenog pogleda« anonimni detalji poprimaju značaj hiperrealnosti. (S. I.)

Make up Make Down
1976. Motovun, c/b, 9 min. Sony, zvuk
Stavljanje šminke radnja je koja se obavlja u diskreciji između mene i zrcala (video-monitor). TV-poruka (video) prima se u izolaciji privatnog prostora. Geste, koje činim svakodnevno, usporene su. Time je obična radnja make-upa poprimila karakter ritualne predstave. (S. I.)

Instrukcije br. 1 (Instructions no. 1)
1976. Motovun, c/b, 6 min. Sony, zvuk
Crtež tušem linija po kojima se obavlja masaža za uljepšavanje lica i vrata biva samom masažom uništen i pretvoren u ružne mrlje.

Un jour violent
1976. Venezia, c/b, 13 min. Sony, zvuk
Svakodnevni impact ključne slike masovnih medija postaje evidentan preobražajem osobe i gubljenjem njene spontane osobnosti. Propagandna slika kontrastira se s običnom životnom situacijom. (S. I.)

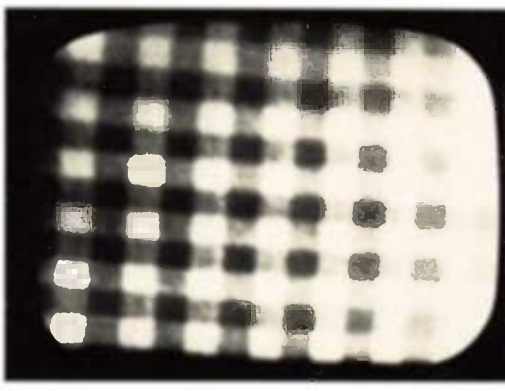
Tv Timer

Slatko naslije
Sweet Violence

Rekonstrukcije 1976.
Reconstructions 1976.

Un jour violent







Make up — Make down



Instrukcije br. 1
Instructions No. 1



Rekonstrukcije 1952—1976.
Reconstructions 1952—1976.

Dalibor Martinis

Rođen 1947. u Zagrebu. Diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1971. godine.

TV timer

(Realizirano sa Sanjom Iveković)
1973. Graz, c/b, 20. min. Sony kasetna, zvuk
Serija od dvadeset jednodimenzionalnih Intervencija u redovni tv-program.

Mrtva priroda (Still Life)

1974, c/b, 1/2 inča, 20 min. Sony kasetna, zvuk
a) Za vrijeme realizacije preko tv-aparata na čijem ekranu pratim vijesti o aktualnim događanjima (tv-dnevnik) prebacio sam platu. Na draperiji sam rasporedio različite predmete u klasičnu kompoziciju mrtve prirode.
b) Za vrijeme gledanja završenog tapea zbivanja na ekranu znače samo evokaciju jednog davnog, završenog toka informacija i postaju (samo prividno pokretni) dijelovi kompozicije mrtve prirode. (D. M.)

Portret Dalibora Martinisa od Susovskog

(Portrait of Dalibor Martinis by Susovski)
1976, Zagreb, c/b, 1/2 inča, 10 min. Sony kasetna, zvuk
Rad se osniva na sukobu klasične slikarske situacije slikar-štafelaj-model s jedne, i spoja dvaju obrazaca doživljaja objektiviziranog u zbroju podataka, televizije i foto-robot metode, s druge strane. Poštujući verbalni opis koji daje, na osnovi formulara za identifikaciju, Marijan Susovski, Izvodim korekcije na vlastitom liku crtanjem izravno na ekranu. (D. M.)

Triptych

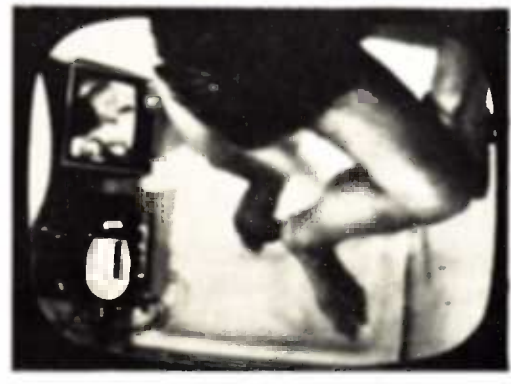
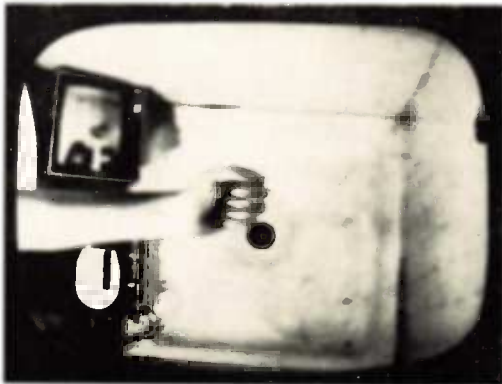
1976, Motovun, c/b, 12 min. Sony kasetna, zvuk
Na osnovi štampanog formulara za utvrđivanje identiteta tri osobe dale su usmeni opis mog lica. Njihove izjave snimljene su na magnetofon. Sjedim ispred kamere. Glava mi je pokrivena bijelom platom. Triput podižem mali magnetofon ispred glave s uključenim opisom mog lica. Nakon svakog opisa isključujem ga i na ekranu ostaje moja pokrivena glava. (D. M.)

Video-imunitet (Video Imunity)

1976, Motovun, c/b, 1/2 inča, 9 min. Sony kasetna, zvuk
Zamijenivši štrcaljku video-kamerom umjesto vodom «oprao» sam se tv-zrakama. (D. M.)

Otvoreni kolut (Open Reel)

1976, Motovun, c/b, 1/2 inča, 5 min. Sony kasetna, zvuk
Drugi kolut (na koji se u video-recorderu inače namata snimljena vrpca) zamijenio sam svojom glavom. Kamera registrira okretanje mog lica oko kojega se namata vrpca s nekom snimljenom slikom. Oko mog lica akumulira se tv-informacija o njemu, a prekrivajući ga istodobno smanjuje dotok informacija da bi nakraju video-vrpca bilježila tek sliku vlastitog postojanja. (Zbog izravnog dodira kože i video-vrpce slika na ekranu isprekidana je povremenim smetnjama.)





Still Life

Portret Dalibora Martinisa od Susovskog
Portret of Dalibor Martinis by Susovski

Triptih
Tryptich

Hladan poljubac
Cold Kiss



Open Reel



Video imunitet
Video im Immunity

Neša Paripović

Rođen 1942. u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Beogradu.

Video 1
1976, Brdo u Istri, c/b, 40 min. Sony, zvuk

Statičnom kamerom snimljen je autor s naočarima za sunce sjedeći za stolom na kome se nalaze stvari uobičajene za objed: čaše, flaše, tanjuri, pribor za jelo i nekoliko sitnih predmeta. Koristeći se priborom za jelo kao bubnjarskim palicama i stvarajući različite zvukove udaranjem po predmetima na stolu, a sve vrijeme pokušavajući da se uspostavi kompaktni zvučni ritam, koji je više puta prekidan radi konzumiranja pića iz jedne od čaša na stolu, autor je samo pokušao da potrebu za jelom za trenutak zamijeni zvučnom igrom. Nakraju skida naočari i pripaljuje cigaretu. (N. P.)



Vladimir Petek

Roden u Zagrebu 1940.

Zagfida '74
1974, Zagreb, c/b, 30 min. Sony, zvuk
Zagrebački filmski dani, za trajanja ZAGFIDE održan
razgovor uz demonstraciju videa

2008 A
1975, Beograd, c/b, 10 min. Sony, zvuk
Realizacija projekta FAVIT, program br. 4

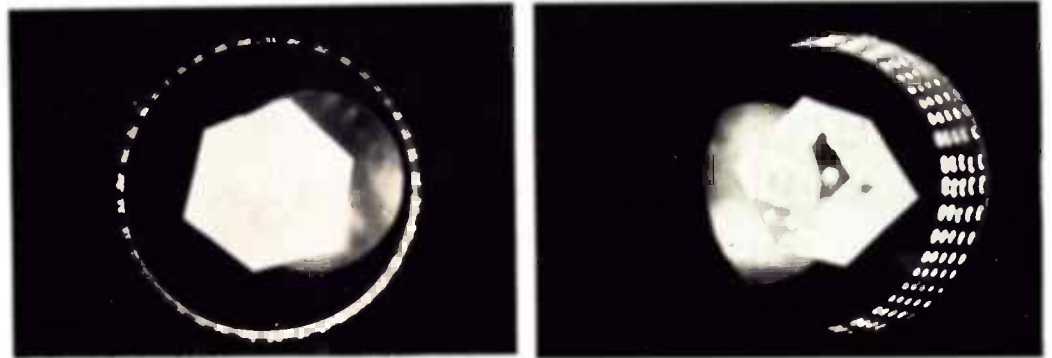
Forma PVC
1977, Zagreb, c/b, 10 min. Akai, zvuk

Multi Darja
1977, Zagreb, c/b, 10 min. Akai, zvuk

Neobični pokreti
1977, Zagreb, c/b, 20 min. Akai, zvuk
Mixed media, izvođač Ivica Zigolić

Silton Moving art
1977, Zagreb, c/b, 35 min. Akai, zvuk
Zagrebački plesni ansambl u koreografiji Vlaste Kavurić
i uz muziku Marka Ruždaka

Srnc 121269
1977, Zagreb, c/b, 10 min. Akai, zvuk
Objekt u audio-video realizaciji. Objekt: Aleksandar
Srnc, muzika: Marko Ruždak



Zoran Popović

Rođen 1944. u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

Art Event-August 19, 1973. Edinburgh
1973, Edinburgh, c/b, 30 min. Sony, evropski sistem, zvuk

Akcija Gergelya Urkoma, Marine Abramović, Raše Todosijevića i Zorana Popovića.

Tokom izvođenja ove zajedničke akcije dolazilo je do međusobnih ritmičkih/mentalnih interakcija. To je u stvari bitno usmeravalo daljnji tok događanja na sceni. To je, takođe, bitno usaglašavalo ove sasvim različite individualnosti u jednako konotirajuću mentalnu ideološku celinu: Raša Todosijević boji se fikuse belom bojom, poslpao se zemljom i trčao. Jednu ribu je izvadio iz vode i stavio na pod gde je ostala sve vreme trajanja ove akcije. Marina Abramović je neprestano pokazivala parole, a uz nju povremeno i Raša Todosijević. Zatim je Marina premazala uvo Raše Todosijevića crnom bojom. Iza njih je na zidu na razapetom platnu stajao natpis »DECISION AS ART« (Odluka kao umetnost).

Marina Abramović je izvela Body akciju, odnosno ritmičku vežbu sa 10 noževa različitih veličina i oblika. Između prstiju svoje ruke zabadala je vrh noža u sve bržem ritmu. U momentu kada bi se posekla menjala bi nož. Istovremeno je ove udarce noževima snimala na magnetofonsku traku. U drugom delu svoje akcije reprodukovala je zvuk sa trake i ponovila istu akciju ali ovoga puta pokušavajući da sinhrono prati zvuk sa trake.

Zoran Popović je, skriven iza Sally Holman, snimao akciju Marine Abramović, Gergelya Urkoma i Raše Todosijevića sa foto ili 8 mm kamerom.

Gergely Urkom je na pod stavio fotografski aparat i pomoću drvene građe naznačio arhitektoniku prostora vidnog polja koje je zahvatao objektiv ovog aparata. Jednu razvaljenu stolicu je popravio i načinio ponovo upotrebljivom. Skinuvši sa sebe svoju košulju izrezao je komad platna i sa njim tapecirao stolicu. (Z. P.)

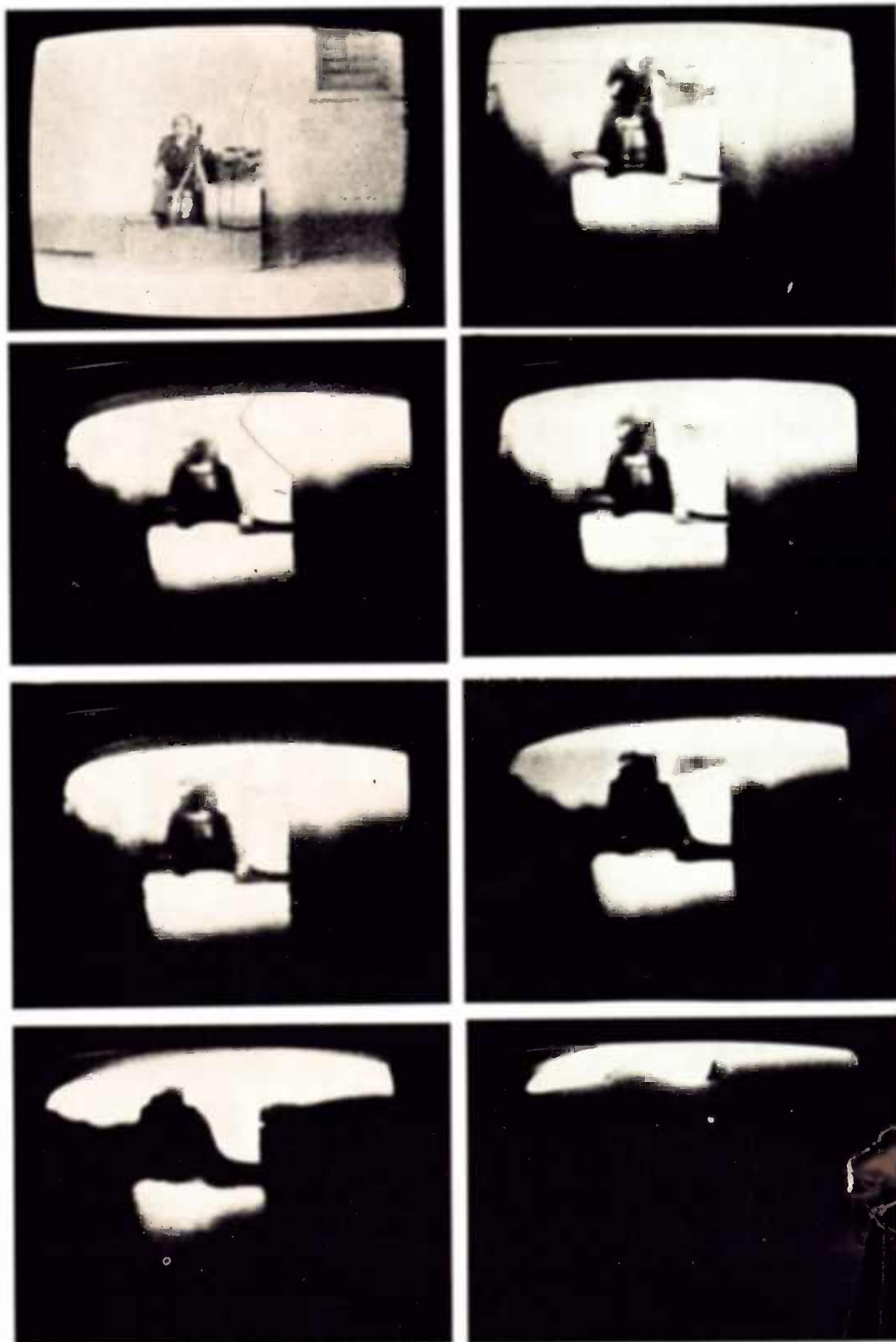
Aksiomi (Axioms)

1973, Edinburgh, c/b, 30 min. Sony (V-30 H, američki sistem), zvuk
Performance Aksiomi u Melvill College-Richard Demarco Gallery, održana tokom Edinburškog festivala. Muzika Free Jazz Banda (Museum of Conceptual Art, San Francisco).

Autor prikazuje osam znakova u potpunoj mračnoj prostoriji. Na vrhovima prstiju ruku nalaze se male upaljene sijalice. Prostorija u kojoj se izvodi prikazivanje ispunjena je snažnim zvukom.



Samoubistvo medija (Media Suicide)
1976, Brdo u Istri, c/b, 1 min. 30 sek. Sony
»Posle snimka koji sada gledate i slušate sledi snimak
njegove reprodukcije na monitoru.« (S. S.)



Samoubistvo medija
Media Suicide

Mladen Stilinović

Rođen u Zagrebu 1947. Živi i radi u Zagrebu.

Cenzuriram se (I Censor Myself)
1976, Brdo u Istri, c/b, 15 min. Sony, zvuk

Snimio sam na video-vrpcu ono što mislim da nijedna (službena) tv ne bi prikazivala u svojem programu.

Taj snimljeni materijal presnimio sam sa tv tako da bih zagasio tv na onom mjestu gdje bi (po prilici) bio cenzuriran. Ovu sam vrpcu ostavio za prikazivanje dok sam prvu izbrisao.

Cenzurirao sam i scenario poslije snimanja (tekst je brisan gumicom).



Ilija Šoškić

Rođen 1937. u Baru. Studirao na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu i na Accademia di Belle Arti u Bologni.

Limun (Lemon)
1972/73, c/b, 5 min. Sony

Mačka (The Cat)
1972/73, c/b, 5 min. Sony

Žena (Woman)
1972/73, c/b, 20 min. Sony

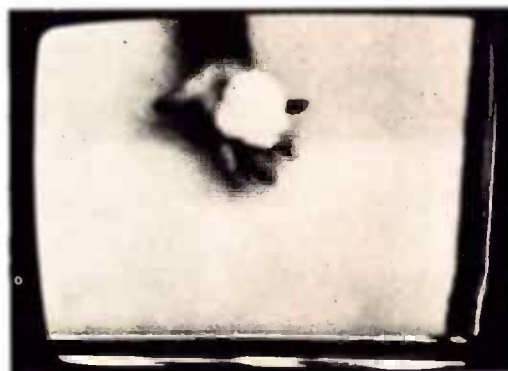
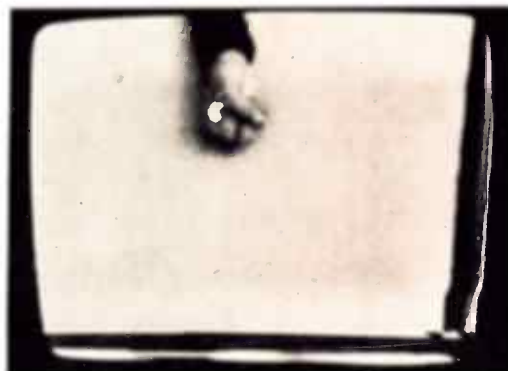
Gest (Gesture)
1972/73, c/b, 20 min. Sony

Hrana (Food)
1972/73, c/b, 10 min. Sony

Čačkalice, orasi, spužva (Toothpicks, Nut, Sponge)
1972/73, c/b, 35 min. Sony

Ušivanje fikusa
1974, c/b, 30 min. Sony

Koegzistencija (Coexistence)
1975, Beograd, c/b, Sony



Čačkalice, Orasi, Spužva
Toothpicks, Nut, Sponge

Raša Todosijević

Rođen 1945. Diplomirao na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu 1969.

Plijanje vode (Drinking of Water)
1973, c/b, 30 min. Sony, zvuk

Ko profitira od umetnosti, a ko pošteno zarađuje
(Who Makes a Profit on Art, and Who Gains from it Honestly)
1975, Firenze, c/b, 30 min. Sony, zvuk

Moje poslednje remek-delo
(My Last Master-Piece)
1975, Beograd, c/b, 25 min. Sony, zvuk

Sećanje na umetnost Raše Todosijevića
(Remembrance of Raša Todosijević's Art)
1976, Beograd, c/b, 30 min. Sony, zvuk

Was ist Kunst Patricia Hennings?
1976, Brdo, Istra, c/b, 30 min. Sony, zvuk



Odluka kao djelo
Decission as art

Ko profitira od umjetnosti a ko pošteno zarađuje?
Who Makes a Profit on Art, and Who Gains from it Honestly?



Autor: TODOSIJEVIĆ RAŠA

Predstava: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

Opis predstave:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

TODOSIJEVIĆ RAŠA: WAS IST KUNST, PATRICIA HENNINGS?

PATRICIA HENNINGS:

Was ist Kunst - Patricia Hennings

Moje posljednje remek djelo
My last Master-piece

Rođen 1948. u Varaždinu.

Bez naziva (Without title)

1973, Graz, c/b, 5 min. Sony, open reel, zvuk
Sjedim za stolom s olovkom i papirom. Glasovi
naizmjenice na njemačkom, talijanskom i hrvatsko-
srpskom izgovaraju riječi. Trudim se da zapišem sve
izgovorene riječi, i, kad glasovi utihnu, čitam riječi
koje sam uspio zapisati. (G. T.)

Bez naziva (Without title)

1973, Graz, c/b, 5 min. Sony, open reel, zvuk
Kamera snima veliki galerijski prostor s ulaznim
vratima kroz koja se nazire drvored, zatim snima pod
koji je oslikan horizontalnim i vertikalnim linijama.
Kamera u pokretu snima linije na podu tako da na
svakom stjecištu linija u pravilnom redoslijedu zaokreće
lijevo, zatim desno, još jedanput desno i ponovo lijevo.
Nakon takvog kretanja, koje se na ekranu čini
neorganizirano, kamera izlazi iz galerije na ulicu i u
drvored. (G. T.)

Wall-Canvas

1973, Graz, c/b, 2 min. Sony, open reel, zvuk
Kamera snima bijeli zid. Čuju se udarci, zatim se
primjećuje da se jedan dio zida deformira i ponovo
smiruje. (G. T.)

Hot and cool

1973, Graz, c/b, 5 min. Sony, open reel, zvuk
Kamera snima autora u prostoru knjižnice gdje se
«igra» dječje igre, skrivenog predmeta. Jedan glas
izvan kadra daje mu upute za traženje, uzvicima
«toplo, hladno». (G. T.)

Bez naziva

1973, Graz, c/b, 3 min. Sony, open reel, zvuk
Dvije kamere. Kamera 1 snima strop. Kamera 2 snima
kameru 1. Kamera 1 snima strop ali tako da se okreće
oko svoje osi najprije normalnom brzinom, zatim sve
sporije i nakraju ostane zaustavljena. Kamera 2 snima
kameru 1 kojoj, kako vidimo, kabel onemogućuje daljnje
rotiranje. Kamera 1 ponavlja kretanje ali sada u obratnom
smjeru «odmotavanja». Kamera 2 snima kameru 1 koja
je sada oslobođena kabela. (G. T.)

Bez naziva

1975, Gdansk, Zagreb, c/b, 1 min. Sony, open reel, zvuk
Kamera snima nogu stativa kamere na podu. Noga
stativa lagano se kreće prema gore od poda prema zidu
i tu se zaustavlja. Kamera snima nogu stativa kamere na
zidu. (G. T.)

Bez naziva

1976, Zagreb, c/b, 1 min. Sony, open reel, zvuk
Kamera u kružnoj panorami snima pod i nogu vlastitog
stativa, zatim drugu nogu stativa, nogu osobe koja
okreće kameru i treću nogu stativa. Panoramsko
kretanje završava na prvoj nozi stativa. (G. T.)

Bez naziva

1976, Motovun, c/b, 1 min. Sony, open reel i kaseta, zvuk
Kamera snima rekorder i ruku sa škarama koja prilazi
video-vrpici režući je. (G. T.)

Bez naziva

1976, Motovun, c/b, 3 min. Sony, kaseta, zvuk
Kamera snima dva električna brijanja aparata kako se
utrkuju koji će od njih prije doći cilju. (G. T.)

Bez naziva

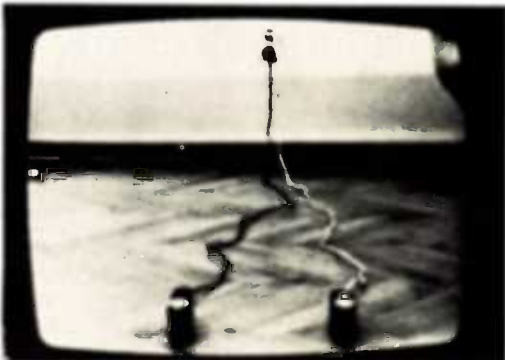
1976, Motovun, c/b, 8 min. Sony, kaseta, zvuk
Kamera snima video-recorder i jednu ruku koja na
njega savija gramofonsku ploču. Kad prva strana ploče
s pjesmom završi, ploču okreću na drugu stranu.
Vrpca prestaje s prestankom pjesme s ploče. (G. T.)

Bez naziva

1976, Motovun, c/b, 2 min. Sony, kaseta
Kamera snima ugao kuće s balkonom. U kadar ulazi
autor hodajući svo vrijeme natraške do kamere gdje se
zaustavlja, vadi zrcalo i gleda u kameru. U zrcalu se
vidi njegovo lice. (G. T.)

Bez naziva

1977, Brdo, c/b, 8 min. Sony, open reel, zvuk
Zbog nemogućnosti da odem u Brdo odlučio sam da
svoj rad pošaljem poštom. Pismo je sadržavalo upute
za izvođenje rada, kako da kamera snima dvije osobe
za stolom i pisma za osobu A i osobu B koja su bila
numerirana i koja su oni imali otvarati i čitati u sebi.
Pisma su bila različite prirode, od intimnih ispovijesti
do daljnjih uputa za izvođenje rada. Neka su pisma u
toku snimanja vrpce nakon čitanja imala biti spaljena,
a sva ostala morala su mi biti vraćena. Nitko osim
osobe A i osobe B nije smio znati za sadržaj pisama,
a u slučaju da rad nije izveden, nijedno od pisama nije
smjelo biti otvoreno. Na samoj vrpici ne događa se
gotovo ništa. Ono što me je zanimalo bio je moj odnos
prema osobama koje su u trenutku snimanja vrpce
čitale moja pisma i kojima sam se bio povjerio. Te dvije
osobe bile su jednke kojima je moj rad (pisma) bio
upućen. Gotovo nijednoj drugoj osobi, koja je bila
prisutna prilikom snimanja ili kod projekcije, moj rad
(vrpca) nije mogao značiti ništa. Vrpca nisam vidio i
vjerujem da bih se prilikom gledanja osjećao neugodno,
možda onako kako se osjećam kad čitam svoja stara
pisma. (G. T.)



Bez naslova
Without Title

Popis kataloga i publikacija
s registriranim djelima jugoslavenskih
umjetnika

Časopisi s brojevima posvećenim video

Novije objavljene knjige o video

AUDIOVISUELLE BOTSCHAFTEN, TRIGON '73, Der Neuen Galerie am Landesmuseum Joaneum, Graz 1973. (katalog)
8 JOURS VIDEO AU MUSEE DES ARTS DECORATIFS-IMPACT ART VIDEO ART 74, Lausanne 1974, Musée des Arts Decoratifs (katalog)
LEXIKON DES AVANTGARDE, EXPERIMENTAL UND UNDERGROUND FILMS, Hans Scheufl/Ernst Schmidt jr., 2. Band, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1974. ART VIDEO CONFRONTATION 74, ARC Paris 1974. (katalog)
NOVINA NOVA GALERIJA STUDENTSKOG CENTRA, br. 52, 1975. (prikaz izložbe Impact Art Video Art u Lausanni, tekst Marijan Susovski)
CAYC: THIRD INTERNATIONAL OPEN ENCOUNTER ON VIDEO, Galleria Civica D'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1975. (katalog)
VJESNIK, 29. i 30. lipnja 1975. (Tekst Ratko Aleksa: Video pripada "trećoj kulturi")
RECONTRE INTERNATIONAL OUVERTE DE VIDEO, CAYC Paris 1975. (katalog)
ASPECTS '75, Demarco Gallery, Edinburgh 1975. (katalog izložbe suvremene jugoslavenske umjetnosti)
IDENTITET-IDENTITA, IV MOTOVUNSKI SUSRET, Galleria del Cavallino, Venezia/Etnografski muzej Istre, Pazin 1976. (katalog video-susreta u Motovunu, tekst Marijan Susovski)
BIENNALE DI VENEZIA '76, JUGOSLAVIJA, Galerije grada Zagreba, Zagreb 1976. (katalog Jugoslavenskog paviljona na Venecijanskom bijenalu)
BRDO 1976, Galerie Krinzinger Innsbruck (katalog susreta umjetnika u Brdu kraj Buja u Istri)
EKTRAN br. 9—10/1976. VIDEO KOMUNIKACIJE (tekst Nuša i Srećo Dragan)
VIDEO INTERNATIONAL, Aarhus Kunstmuseum, Aarhus 1976. (katalog)
ENCUENTRO INTERNATIONAL DE VIDEO, Museo de Arte Contemporaneo, Caracas 1977. (katalog)
VIDEO, Association Musee d'Art Moderne, Zeneva 1977. (katalog)
THE 5th INTERNATIONAL VIDEO-EXCHANGE DIRECTORY, Vancouver 1977.
5. BEOGRADSKI TRIJENALE JUGOSLOVENSKE LIKOVNE UMETNOSTI 1977.
Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzoric", Beograd 1977. (katalog, tekst Davor Matičević: "Novi mediji, fotografija, film, video.")
PROSIRENI MEDIJI, Studentski kulturni centar, Beograd 1972—1974. (katalog 1, 2 i 3. Aprilskog susreta)
ARBEITSPROZESS TUBINGEN 1975, Žika Dacić, Tübingen 1975. (publikacija)

BIT INTERNATIONAL 8 9, TELEVIZIJA DANAS, edit. dr Vera Horvat Pintarić, Izd. Galerije grada Zagreba, 1972. (uz tekstove o televiziji objavljen tekst Johna S. Margoliesea »TV medij sutrašnjice« o prvim eksperimentima s videom)
JOURNAL OF THE CENTRE FOR ADVANCED TELEVISION STUDIES, Volume 1 Number 1, January 1973. VIDEO IN COMMUNITY DEVELOPMENT, izd. Ovum Limited, London (22 Grays Inn Road, London WC1)
INTER-ACTION ADVISORY SERVICE HANDBOOK No. 5: BASIC VIDEO IN COMMUNITY WORK, izd. Inter-Action Imprint, London 1975. (14 Talacre Road, London NW 5)
STUDIO INTERNATIONAL, May/June 1976, VIDEO ART, London
PFIRSICH 16/17/18 Juli 1976, VIDEO END, izd. Pool Pfirsich (Graz)
UMETNOST 51, januar-februar 1977, izd. Turistička štampa Beograd. Tekst Cedomira Vasića: »O umetnosti Video«

Knjige o rukovanju video-opremom

MURRAY, MICHAEL:
THE VIDEO TAPE BOOK, A Basic Guide to Portable Tv Production for Families, Friends, Schools and Neighborhoods, Bantam Books, New York 1975.
Robinson, J. F. & Beards P. H.
USING VIDEOTAPE, Focal Press, London & New York 1976.
Efrain, Lawrence Joel, VIDEO TAPE PRODUCTION & COMMUNICATION TECHNIQUES, Tab Books, 1971, USA

Celant, Germano: OFF MEDIA, Bari, Dedalo libri, 1977.
Davis, Douglas: ART AND THE FUTURE, London, Thames and Hudson Ltd., 1973.
Schneider, Ira i Korot, Beryl, edit.: VIDEO ART — AN ANTHOLOGY, New York/London, Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
Shamberg, Michael i Raindance Corporation: GUERRILLA TELEVISION, New York; Holt, Reinhart i Winston, 1971.
Youngblood, Gene: EXPANDED CINEMA, London, Studio Vista, 1970.
Gale, Peggy, edit.: VIDEO BY ARTISTS, Art Metropole, Toronto, 1976.

Katalozi značajnijih video-izložaba i manifestacija

AUDIOVISUELLE BOTSCHAFTEN, Trigon '73, Graz, 1973, Neuen Galerie am Landesmuseum Joaneum tekstovi: Wilfried Skreiner, Umbro Apollonio, Stane Bernik, Gillo Dorfles, dr Vera Horvat Pintarić
VIDEO TAPES, Kölnischer Kunstverein, 1974, tekst: Wulf Herzogenrath
IMPACT ART VIDEO ART 74, Musée des Arts Decoratifs, Lausanne 1974, organizator Galerije Impact, tekstovi: Rene Berger, Jole de Sanna, Luciano Giaccari
THIRD INTERNATIONAL OPEN ENCOUNTER ON VIDEO — CAYC, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1975, (Galleria Civica D'Arte Moderna), tekst: Jorge Glusberg
AMERICANS IN FLORENCE: EUROPEANS IN FLORENCE, Long Beach Museum of Art, California/Art Tapes 22, Firenze 1974.
NAM JUNE PAIK-WERKE 1946—1976, MUSIC-FLUXUS-VIDEO, Kölnischer Kunstverein, Köln 1976.77, katalog retrospektivne izložbe

U toku 1975—76, usporedo s radom na području primarnog slikarstva, crteža, filma i fotografije, Damnjan je snimio i četiri video-vrpce čija tematika unosi jednu novu komponentu u današnje orijentacije ovog umjetnika. Za razliku od mnogih autora koji se bave videom i koji istražuju različite aspekte karaktera i mogućnosti jezika samog medija, sadržaj Damnjanovih vrpca manifestira njegovu svijest o potrebi suočavanja s pitanjima što se odnose na pokušaj sagledavanja vlastitog položaja u onim društvenim konstelacijama u kojima se neminovno odvija njegova svakodnevna egzistencija. Nije, pri tom, u Damnjanovu slučaju bila posrijedi ona vrsta politizacije umjetnosti što se često ispoljava kao pristajanje umjetnika uz neki od postojećih ideoloških koncepata, a ni isto tako često moralističko izjašnjavanje u prilog ili protiv nekoga konkretnog političkog događaja ili fenomena. Suprotno tome, potrebu za takvim aktivnim ponašanjem Damnjan je shvatio kao izazov izjašnjavanja o vlastitoj usamljeničkoj poziciji umjetnika principijelno postavljenog izvan ili nasuprot svijeta operative i pragmatičke ideologije, koncentrirajući svoje iskaze u pravcu spoznaja o onim egzistencijalnim iskustvima koja su u njemu samom nastala kao posljedica življenja i djelovanja u današnjim napetim i u osnovi konfliktnim društvenim i kulturnim prilikama.

Prvi Damnjanov video-tape nastao je potkraj 1975. i sadrži snimak jedne performace što ju je on izveo u sklopu svoga nastupa na posljednjem Trigonu u Grazu, posvećenom tematici identiteta, alternativnog identiteta i antiidentiteta suvremenog umjetnika. Ta se predstava (a samim tim i po njoj snimljena video-vrpca) sastojala od ovog niza intervencija: sjedeći na stolici Damnjan najprije čita nekoliko jugoslavenskih, austrijskih i talijanskih dnevnih listova koje zatim gužva i baca u stranu; nakon toga ustaje, prilazi jednoj posudi napunjenoj plavo obojenom vodom, uzima tri knjige — Bibliju, Hegelovu Estetiku i Marxovu Kritiku političke ekonomije — i umače ih u vodu, izvlači ih i među njihovim stranicama drobi jaja, a onda ih zakiva na položenu drvenu ploču i nakraju povezuje konopcem dobivajući tako gomilu uništenog materijala. Čitav tok ovog događaja prati tiha i monotona muzika orkestra cool-jazza, a scenu upotpunjava još i prisutnost jedne osobe nedefiniranog identiteta (koju »glumi« umjetnik Alzek Micheff) u karakterističnom tamnom odijelu. Uz to, kao integralni dio ove akcije ide i tekst (objavljen u katalogu izložbe Trigon 75) koji je zapravo neka vrsta umjetnikova životnog *creda* uključenog u same temelje mnogih motivacija njegova današnjeg ponašanja. Taj tekst glasi: »Pokušajte da budete slobodni: umrećete od gladi. Društvo vas podnosi jedino ako ste čas servilni, čas surovi; ono je zatvor bez čuvara, zatvor iz koga čovek može pobeći samo mrtav. Gde da odemo kad je jedino u ljudskoj zajednici moguć život? Pa iako se sve u nama njoj opire, nismo dovoljno drski da bismo u njoj prosili, niti dovoljno uravnoteženi da bismo se predali mudrosti. Na kraju krajeva, poput drugih, ostajemo u njoj praveći se prezaposleni. Odlučujemo se za to zahvaljujući zalihama lukavosti: manje je smešno izigravati život nego živeti.«

Tri ostale Damnjanove video-vrpce nastale su istog dana, 5. lipnja 1976. u Tübingenu, i snimljene su u suradnji s Ingrid i Žikom Dacić. Opis i značenje radnji tih vrpca dao je sam autor u preciznim načelnim tekstovima (publiciranim na talijanskom i engleskom jeziku u katalogu jugoslavenske sekcije na Bijenalu u Veneciji 1976), a budući da ti tekstovi nisu dosad bili objavljeni na našem jeziku, mislim da je najbolje, umjesto bilo kakva komentara, donijeti ovdje njihov izvorni i integralni sadržaj.

Čitanje istog teksta

Realizacija: Zajednički rad. Tekst je na stranom jeziku. Tekst je umnožen u onoliko kopija koliko ima učesnika koji su angažovani na realizaciji djela. Učesnici čitaju tekst; naizmenično, rečenicu po rečenicu s leva na desno. Trajanje ovog rada je određeno dužinom čitanja teksta. Video-traka 3/4 inča, dužina 20 minuta.

U toku realizacije ovog dela uočljiva je transformacija čitanog teksta, a to ukazuje na neophodnost približnih minimuma kako bi se ostvarila bilo kakva komunikacija. Neophodni minimumi za komunikaciju su: ideološka samosvest, edukativni nivo, duhovna ili kulturna samosvest.

Neophodno je da se ukaže na postojanje i negativnost društvenih »univerzalija«, gde su sredstva komunikacije, kulture i mišljenja podređena »pozitivnom« društvenom interesu. U takvom odnosu postojeće strukture nisu u mogućnosti da se ozbiljno zainteresuju za nove pojave mišljenja i ponašanja, koje su danas sve razudnije i mnogobrojnije. Možemo ih okvalifikovati kao »posebne grupe« radi lakšeg identifikovanja u svakom društvu. Danas je neophodno da se aktivno suprotstavimo društvenom univerzalizmu na taj način što će se kroz našu umetničku aktivnost vidljivo uočiti ideološka razlika, s namerom da se uspostavi saradnja sa »posebnim grupama« u okviru bilo kog društvenog sistema. Neophodno je aktivno delovati van današnjih instrumentarija; u suprotnom, bili bismo uklopljeni u stare strukture novčano-galerijske prezentacije ili državnog elitizma bilo koje vrste, što je u krajnjoj liniji utapanje u mrtve vode.

Čitanje Marxa, Hegela i Biblije uz uz palidrvce

Realizacija: Tri knjige, stol i stolice; na stolu su šibice većeg i manjeg formata. Čitanje se izvodi tako što se pojedini tekstovi iz knjiga izgovaraju parcijalno, uz povremeno paljenje palidrvaca. Video-traka 3/4 inča, dužina 30 minuta. Ovo delo nema nameru da banalizuje i problematizira Marxovo mišljenje i njegov odnos prema istorijskoj stvarnosti. Želeo sam da ukažem na posledice mogućih interpretacija, što proizlazi iz primene određenih koncepcija u današnjoj svakodnevnoj praksi. Da li je moguće realizovati u praksi određenu ideju apsolutno čisto i uverljivo? Zbog čega dolazi do odstupanja? Da li su deformacije opravdane, neophodne i u kojoj meri?

Mrlja u prostoru ili položaj jedinke u društvu

Realizacija: Figura je u pejsažu i vrlo je udaljena od video-kamere. U toku projekcije ona se manifestuje kao dinamična svetla mrlja na

tamnoj pozadini. Video-traka 3/4 inča, dužina 30 minuta.

Za nas je od posebne važnosti da postavimo pitanje: u kom odnosu danas »funkcioniše« jedinka u okviru društvene stvarnosti? Ako biće shvatimo kao jedinicu koja se po svojoj bitnosti razlikuje od totalne prirode u kojoj živi, onda je sigurno da su priroda i čovek nezamenljiv i jedinstven fundamentalni egzistencijal koji često mnogi pokušavaju da razjedine i prilagode svakodnevnoj praksi.

Pitanje je od opšteg interesa: da li opravdano izolovati biće od njegove punoće, od njegove bitnosti, i u ime čega ga okvalifikovati kao parcijalno biće te mu pripisati praktičnost, idejnost ili samo rad?

U današnjim društvenim strukturama više je nego evidentno da se zaboravlja stav po kome svako biće ima prirodno i ljudsko pravo da živi u svojoj punoći. Kao što znamo, čovek nije najpre pojedinac a onda biće zajednice, nego je kao osoba istovremeno i pojedinac i biće zajednice.



Društvenu pozadinu videa treba vidjeti u stremljenju k alternativnoj kulturi potkraj šezdesetih godina. Video je bio stiliziran kao alternativa javnoj televiziji. Ali video kao stroj za govor nije mogao stvoriti jezik za one koji su bez govora. Čovjekova potreba za artikuliranjem via video nije pretvorena u sposobnost artikulacije. Istodobno iz rudimentarnih oblika priopćavanja nije se razvila neka »nova umjetnost« kakvom ju je smatrala većina političkih apologeta video-kulture. Zapravo je samo jedna specifična forma opisa stvarnosti postala ujedno i kontekstom sadržaja koji opisuje.

U međuvremenu se javna televizija već dugo služi i tim oblikom, ponajviše zato da bi se profesionalno načinjene reportaže, tj. program učinio manje krutim. (Npr. ORF u Voitlovoj emisiji Planquadrat. Tu isto treba pogledati »video-end« i »video i tv« Richard Kriesche¹.) Stil reportaža nije se međutim nimalo promijenio, a isto tako ni struktura programa. Video-radnici imaju i nadalje svoj zadatak, ali taj zadatak treba vidjeti u vezi s televizijom, a ne u mitu alternativne televizije. Dosad je video preostalo samo više iskrenosti i više angažmana, ali se to ne može dokazati: to obrazlažem time što se za sadržaje, koje treba posredovati, nije razvio adekvatan jezik. Televizija je zaposjela video — njegov jednodimenzionalan oblik — već time što su određeni ljudi razvili video-vrpca za određene ljude, dok je to na televiziji samo točka u programu. Ondje gdje radikalnije grupe kao TVTV same od sebe napadaju javnu televiziju, televizijska norma čini (forma je »kvalitativno« superiorna televizijskoj) da radikalni stav nestaje u korist oblika. (Video-vrpca »Democratic National Convention in Miami Beach« dobila je nagradu za političko novinarstvo National Cable Television Association.) Danas, nakon višegodišnje video-prakse, možemo ustvrditi da nisu razvijene nikakve strategije da se sposobnost artikuliranja učini nečim što se može naučiti. Video-

-kreatori još su odviše fascinirani vlastitom slikom koja im se načini, odnosno koju sami prave. Još nisu pronašli jezik kojim govori video, tj. jezik koji konstituira video-sliku.

Video kao jezik: tu leže bitna otkrića posljednjih godina nesumnjivo ostvarena na sektoru umjetnosti. Video se smatra jezikom čija se sintaksa malo-pomalo može otkriti. To što je video pod etiketom »video-art« odmah postao žrtvom konteksta umjetnosti dovelo je do toga da se pronalasci, koje ja smatram bitnima, nisu mogli osloboditi konteksta umjetnosti, a da pri tom video sam nije bio kadar razvijati kontekst umjetnosti. (V. Gradačka deklaracija, 1—3. listopada 1976²)

Tim »video-jezičkim istraživanjima« bio je posvećen sav moj rad posljednjih godina. To međutim nikad nisu bili radovi s videom kao sadržajem samim, nego im je sadržaj bio specifičan kontekst predmeta koji sam proučavao (socijalna stvarnost, umjetnost, galerija, vrijeme itd.). Paralelno s tim istraživanjem konteksta išlo je i istraživanje videa. Tako nisam nikad bio zainteresiran za samu video-vrpca, nego za vezu video-vrpce, fotografije, teksta, demonstracije itd., iz kojih bi trebalo konstituirati realnost. Video sam uvijek shvaćao kao sredstvo za demonstriranje određene predodžbe o stvarnosti, a pri tom je samo sredstvo vrlo često bilo u prvom planu. Istodobnost slike i odraza za sam video imala je dosad još neizgovorenu konzekvenciju: *Video je ujedno predmet istraživanja i sredstvo istraživanja.*

Moj interes za video zasniva se upravo na tome, i tu leži njegova jedinstvenost prema svim drugim medijima i stvarima ovog svijeta. Tako je i video-konferencija poila željela pokazati da se ni u primijenjenoj socijalnoj teoriji, ni u videu per se (video-art) ne može pronaći stvarnost medija kojim bi se mogla opisati naša stvarnost. ». . . Za video-producenta je vrlo bitno da se probije iz vlastitoga zatvorenog sustava i da vidi kako se konteksti u kojima on operira neprestano

mijenjaju i zbog toga pružaju isto toliko mogućnosti novog početka kao i sam medij. . . « (Gradačka deklaracija 1976.³) »Ukradena Nixonova video-vrpca oproštajnog govora« kaže više o dimenziji i kontekstu videa nego video-interna istraživanja umjetnika, pa i svi ideološko-politički video-radovi video-kreatora posljednjih godina. (Kod »Nixon Rape Tape« riječ je o snimci pokusa za scenu Nixonova oproštajnog govora. Snimka prikazuje pripreme i kraj nakon završetka emisije. Samoga govora nema. Snimka je iz tv-stanice ukradena na dosad nepoznat način.

¹ Studio internacional, may/june 1976, vol. 191

² Video-end, Pool editlon, Pfirsich no 16/17/18.

³ Gradačka deklaracija, Graz 1976.

Mjesto: Studio Beč, 1975.

Godine 1975. pozvala me austrijska televizija na tv-diskusiju o videu. Prije početka snimanja objasnio sam snimatelju da treba da načini kadar na kojemu se vide samo moje oči. Na početku snimanja svezao sam preko očiju crni povez. Kad su me predstavili i zamolili da kažem nekoliko riječi o videu, osim riječi o videu rekao sam također »kamera molim bliže«, »kamera molim još bliže!«, »kamera molim sasvim blizu!«. Zahtjev »sasvim blizu« nije bio ispunjen. Umjesto toga je rezanjem i trikom moje lice s povezom preko očiju pokazano iz svih mogućih vidnih kutova. Na moj položaj u kojemu nisam mogao gledati odgovoreno je tv-estetikom. »Komunikacija via tv moguća je samo onda kad se oboje — odašiljalac i primalac — nalaze u istom položaju . . . Htio bih vam (tv-publici) pokazati u kakvu se položaju nalazite pomoću položaja u kojem se ja nalazim . . .« To bi imalo kao posljedicu crni ekran, uvjetovan mojim crnim povezom na očima. Tako bi našu opću bezvidnost svatko uočio kao bespomoćnost prema mediju. To je bilo spriječeno medijevom unutrašnjom, »vlastitom«, estetikom.



Richard Kriesche

Video-demonstracija br. 13

»Galerie nächst St. Stephan«, Beč, 1976.

Prostorija 1 bila je sa susjednom prostorijom 2 spojena samo jednom rupom. Ta je rupa za prostoriju 1 bila bijela, a za prostoriju 2 crna. Publika, koja je mogla stupiti samo u prostoriju 2, gledala je pomoću video-uređaja (zatvoreni krug) prijenos rupe iz prostorije 1. Ukidanjem suprotnosti bijela-crna rupa, prostorna povezanost rupe ovisila je o poziciji gledaoca, tj. bila je moguća samo na osnovi njegovih prostornih pozicija.



»Galerie Klo«, Graz 1976.

Taj se rad sastojao od dva dijela.

1. U predsoblju galerije nalazio se video-aparat. Prostorija je bila osvijetljena samo svijećama na podu. Sjedio sam u naslonjaču i govorio rečenice o videu u nijem i taman televizijski prijemnik.
2. U predsoblju galerije nalazio se video-aparat. Sama prostorija bila je osvijetljena jedino televizijskim prijemnikom koji je reflektirao svjetlo što je dolazilo s poda. Naslonjač je bio prazan, a televizijski prijemnik emitirao je putem videa Gradačku deklaraciju.

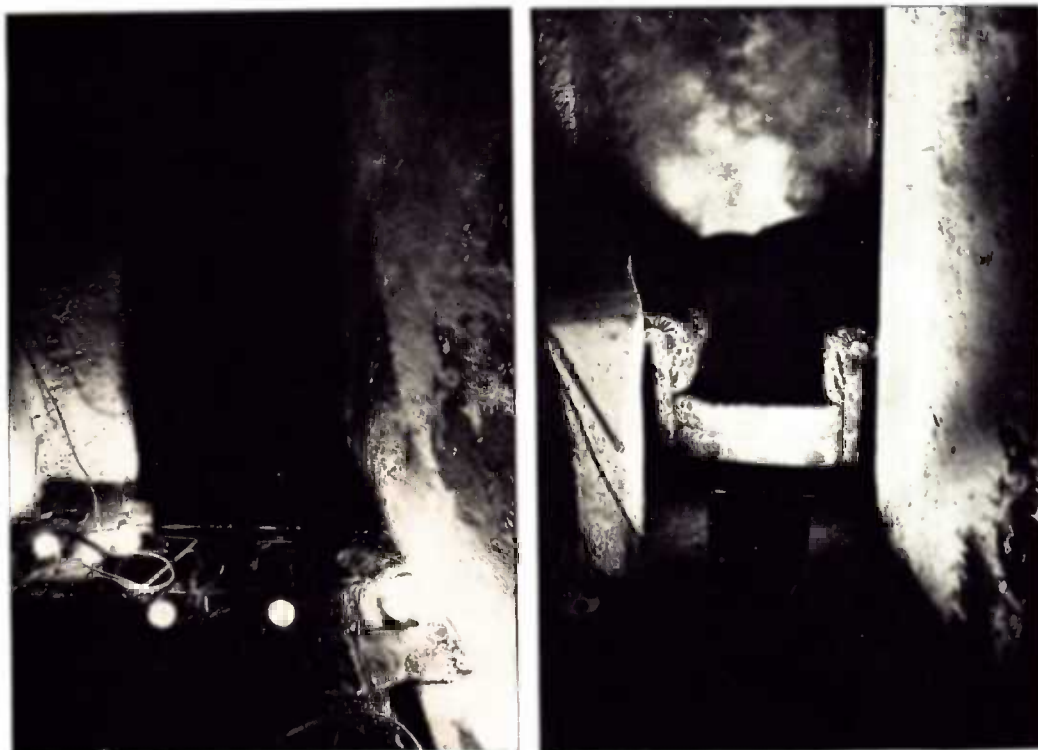


Foto: Manfred Willman

Gradačka deklaracija

1. Internacionalna video-konferencija 1—3. listopada 1976.

Graz, pool

1. Sve se više prima na znanje da je informacija vrlo važna snaga u društvu. Želi li društvo izići na kraj s problemima sadašnjice, potrebna je informirana i artikulirana javnost.

2. Istovremeno sve se više pokazuje da u mnogim zemljama dominantni kanali za informacije — tisak, radio i televizija — ne mogu više zadovoljiti te potrebe.

Evropske radiodifuzije konfrontirane su s najvećim problemima — identitet, struktura, programska produkcija itd. Ova kritika osniva se na uznemirenosti širom svijeta zbog postojećih odnosa između radiodifuznih organizacija i njihove publike.

3. Nelagodnost postoji i u vezi s frustracijom ženskih grupa koje iz najrazličitijih razloga ne participiraju sa svojim reprezentativnim dijelom. Neke grupe prikazuju se loše, neke se uopće ne prikazuju.

4. Pool-video-konferencija posebno se pozabavila umjetnikom kojeg su nezavisna opažanja i produkti bitni za društvo.

5. Novi mediji komunikacije, posebno video, pružaju nove mogućnosti za sve veća problemska područja.

6. Zbog velikog potencijala što ga predstavlja video sa svojim mnogostrukim mogućnostima primjene i prikazivanja, na konferenciji nismo mogli napisati krute i determinističke statemente. No, umjetnici su bili suglasni o važnoj ulozi što je video ima u društvu, a razjašnjeni su bili najrazličitiji ključni problemi i teme.

I Video-aktivnost i politika

Premda svako društvo mora sagledavati video u odnosu na svoje potrebe i snage, vrlo je vrijedna razmjena informacija i iskustava između različitih zemalja. U vezi s našim prijedlogom da se razvoju svih vrsta video-umjetnosti približimo pluralistički, predlažemo da se iduća konferencija održi na multidisciplinarnoj osnovi. Išlo bi u prilog objektivnosti da se video smjesti u totalni kontekst komunikacija ili totalni kontekst umjetnosti. Za video-producenta vrlo je bitno da probije vlastiti zatvoreni sustav i da vidi kako konteksti stalno i jednako tako često pružaju mogućnost novog početka, kao što to proizlazi iz samog medija. Gledamo li druge modele (npr. totalnu medicinu nasuprot konvencionalnoj medicini), nalazimo mnoge mogućnosti za međusobno idejno oplodivanje koje neminovno vodi reformi umjetničke video-produkcije i sustava distribucije. Takva polazišta omogućila su da se procijeni uloga televizije, videa i distribucionog sustava u odnosu na društvo koje se mijenja i na konstatacije.

II Odgoj

Za stručnjake u odgoju esencijalno je da im bude jasna važnost vizuelne komunikacije i da u školi i izvan nje pomažu ljudima u tom procesu, a isto tako da budu odgovorni za razumijevanje videa i drugih komunikacijskih sustava. (Da škole i druge institucije koje bi trebalo da posjeduju video taj i upotrebljavaju i olakšaju njegovu primjenu lokalnoj zajednici.)

III Distribucija

U toku konferencije bila je naročito naglašena uloga distribucije bez koje video-produkcija ostaje dostupna samo realnosti zatvorenog kruga, a bez koje su mogućnosti prosljeđivanja informacija društvu ograničene. Diskutiralo se o mnogim modelima i došlo do zaključka da kontrola jednog televizijskog kanala od strane umjetnika i za umjetnika kao rješenje ne zadovoljava.

IV Financiranje

Momentano javnost stavlja vladi na raspolaganje sredstva putem pretplate za televiziju, a vlada ih raspodjeljuje maloj grupi producenata. Javnost također plaća i prijemnike. To znači da javnost bitno pridonosi prilivu sredstava radiodifuzije i najviše investira za aparate. Ova konferencija predlaže da vlada značajni dio novca od pretplate ponovo raspodijeli u javnost kako bi javnost mogla i producirati i primati. To bi odmah dovelo do povećanja sredstava u javnim rukama i dovelo do upotrebe videa u umjetničke i druge svrhe.

Grazer Deklaration

Pool — Video — Konferenz, Graz, 1.—3.
Oktober 1976

1. Es wird steigend zur Kenntnis genommen, daß Information eine wichtige Kraft in der Gesellschaft darstellt. Eine informierte und artikuliert Öffentlichkeit ist notwendig, soll die Gesellschaft mit den heutigen Problemen zu Rande kommen.
2. Zur gleichen Zeit zeigt sich immer mehr, daß in vielen Ländern die dominierenden Informationskanäle — die Presse, Radio und Fernsehen — dieser Notwendigkeit nicht mehr nachkommen können. Die der Öffentlichkeit dienenden Rundfunkorganisationen Europas sind mit großen Problemen konfrontiert — Identität, Struktur, Programmproduktion etc. Dieser Kritik liegt eine weitverbreitete Beunruhigung über die bestehende Beziehung zwischen den Rundfunkorganisationen und deren Publikum zugrunde.
3. Ein großes Unbehagen besteht auch in bezug auf die Frustration von Frauengruppen, die aus verschiedensten Gründen an den dominierenden Informations-Medien keinen repräsentativen Anteil haben. Manche Gruppen werden schlecht dargestellt, manche überhaupt nicht gezeigt.
4. Die Pool — Video — Konferenz beschäftigte sich besonders mit dem Künstler, dessen unabhängige Wahrnehmungen und Produkte wesentlich für die Gesellschaft sind.
5. Die neuen Kommunikations-Medien, speziell Video, bieten viele Möglichkeiten für diese wachsenden Problembereiche an.
6. Wegen des großen Potentials, das Video in seinen vielen Anwendungsmöglichkeiten und Darstellungsbereichen hat, war es während der Konferenz nicht möglich, irgendwelche starre und deterministische Statements abzufassen. Immerhin waren sich die Teilnehmer über die wichtige Rolle von Video in der Gesellschaft und Kunst einig und die verschiedensten Schlüsselprobleme und Themen wurden klargelegt.

I. Video Aktivität und Politik

Obwohl jede Gesellschaft Video in Beziehung zu den eigenen Bedürfnissen und Kräften sehen muß, ist der Austausch von Information und Erfahrung zwischen den verschiedenen Ländern äußerst wertvoll. In Zusammenhang mit unserem Vorschlag, sich der Entwicklung aller Arten von Kunst-Video pluralistisch zu nähern, schlagen wir vor, daß künftige Konferenzen auf einer multi-disziplinären Basis abgehalten werden. Es nützte der Objektivität, würde man Video innerhalb des totalen Kommunikations-Kontextes und/oder des totalen Kunst-Kontextes ansiedeln. Es ist ganz wesentlich für den Video-Produzenten, aus seinem geschlossenen System auszubrechen und wahrzunehmen, daß die Kontexte, in denen er operiert, laufend und ebenso viele Gelegenheiten für einen neuen Ansatzpunkt bieten wie das Medium selbst. Betrachtet man andere Modelle (z. B. die ganzheitliche Medizin im Gegensatz zur konventionellen Medizin) findet man viele Möglichkeiten für eine gegenseitige gedankliche Befruchtung, die notwendigerweise zu einer Reform des Kunst-Video-Produktions- und Distributionssystems führen. Solche multi-disziplinären Ansätze würde es erlauben, die Rolle des Fernsehens, Videos und der Distributionssysteme in Relation zu einer sich ändernden Gesellschaft und den festgestellten Behauptungen abzuschätzen.

II. Erziehung

Für die Erziehungsexperten ist es essentiell, sich über die Wichtigkeit visueller Kommunikation im Klaren zu sein und den Leuten innerhalb und außerhalb der Schule bei dem Prozeß beizustehen, sowie für die Produktion und das Verstehen von Video und anderen visuellen Kommunikationsmitteln verantwortlich zu werden. (Schulen und andere Institutionen, die Videogeräte haben sollten, diese benutzen und deren Benützung durch die lokale Gemeinschaft erleichtern).

III. Distribution

Während der Konferenz wurde die Rolle der Distribution besonders herausgestrichen, ohne die die Videoproduktion nur einer geschlossenen Kreislauf-Realität zugänglich ist und die Möglichkeiten, Information an die Gesellschaft weiterzuleiten begrenzt sind. Es wurden etliche Modelle diskutiert und es wurde befunden, daß die Kontrolle eines Fernsehkanals von Künstlern für Künstler keine befriedigende Lösung darstellt.

IV. Finanzierung

Momentan stellt die Öffentlichkeit der Regierung Geldmittel in Form von Fernseh-Gebühren zur Verfügung, die die Regierung dann an eine kleine Gruppe von Produzenten verteilt. Die Öffentlichkeit bezahlt ebenso für eigene Empfangsgeräte. Das heißt, daß die Öffentlichkeit einen wesentlichen Beitrag zum jährlichen Einkommen einer Rundfunkgesellschaft leistet und bei weitem die größten Investitionen auf dem Gerätesektor macht. Diese Konferenz schlägt vor, daß die Regierung einen nennenswerten Anteil der Gebühren-Gelder an die Öffentlichkeit rückverteilt, so daß die Öffentlichkeit sowohl Fernsehen produzieren als auch empfangen kann. Das würde zu einem sofortigen Anstieg der Geldmittel in den Händen der Öffentlichkeit und zur Benützung des Video für künstlerische und andere Zwecke führen.

Grazer Declaration

The Pool Video Conference met in Graz on October 1—3, 1976

1. It is being increasingly recognised that information is an important resource in society. An informed and articulate public is necessary if societies are to cope with today's major problems.

2. At the same time, it is also becoming clear that in many countries, the dominant information networks — the press, cinema, broadcasting — are becoming unable to meet this need. The public service broadcasting organisations in Europe face major problems of identity, finance, structure and programme-making. Underlying these criticisms is a widespread concern with the existing relationship between the broadcasting organisations and their publics.

3. A major concern is the frustration of women's groups in society who, for a variety of reasons, do not have a full share in the dominant information media. Some are misrepresented, some are even invisible.

4. The Pool Video Conference was particularly concerned with the artist, whose independent perceptions and products are essential to society.

5. The new communication technologies, particularly video, offer many possible solutions to this growing problem.

6. Because of the large potential of Video in its various uses and manifestations the conference did not make any rigid deterministic statements. However, participants were unanimous about the vital role of Video for society and the artist and several key problems and themes were clarified.

I. Video Activity and Policy-Making

Although each society must consider Video in relation to its own needs and resources, the exchange of information and experience between different countries is most valuable. In line with our proposals for a more pluralistic approach to the development of all branches of art video we propose that future meetings be designed on a multi disciplinary basis. The objective would be to set Video within the total communications context and/or the total art context. It is crucial for Video makers to step outside their closed system and recognise that the contexts in which they are operating are changing and present as many opportunities for change as the medium itself does. An examination of other models (es. holistic medicine against conventional medicine) offers some potential for cross fertilisation of ideas leading to subsequent reforms in the art/video production distribution system.

Such multidisciplinary nothings would allow the part of television, video and distribution systems to be assessed relative to a changing society and the inertia identified.

II. Education

It is vital that educationalists are aware of the importance of visual communications and assist people in schools and outside to becoming more competent in the production and understanding of video and other visual communications. Schools and other institutions which have Video equipment and similar resources should use them. And should facilitate their use by the local community.

III. Distribution

The conference stressed the vital role of distribution without which video production is confined to a closed circuit reality with limited opportunity to disseminate its information to society. A number of models were discussed and it was asked that control of a TV channel by artists for artists must not be a satisfactory solution.

IV. Funding

At present the public pays money in the form of the licence fee to the government which the government then distributes to a small group of producers. The public also pays for its own receiving equipment. The public therefore makes the major contribution to broadcasting's annual revenue, and has by far the largest investment in television equipment. This conference proposes that government should distribute a significant proportion of the monies obtained from the licence fee back to the public so that the public can produce, as well as receive television. This would lead to an immediate increase in the funding of people to use video for artistic and other purposes.

Video konferencija

Predavanje održala Maria Gloria Biccocchi u suradnji s Albertom Pirellijem i Fulviom Salvadorijem Graz — Austrija 1—3. listopada 1976.

Došli smo ovdje da govorimo o video-vrpca, točnije, o umjetničkim video-vrpca u Evropi. Željela bih najprije dati nekoliko uvodnih napomena: suvremena je umjetnost internacionalna, što nije razlog nego uvjet njena postojanja.

Zbog toga sam mišljenja da nije ispravna inače česta usporedba »Evropa/Amerika«. To ima, doduše, smisla s umjetnikove točke gledišta, ali s gledišta produkcionog centra teško je prihvatljivo. Grupa Art/Tapes/22 djelovala je samo u Evropi, uglavnom u Italiji, no producirajući video-vrpce umjetnika iz Sjedinjenih Država, Japana, Evrope itd. Ova se konstatacija ne bi smjela pogrešno interpretirati, jer je vrlo značajna. Suvremena bi umjetnost, ustalost, trebalo da se zove »svjetska umjetnost«, u vezi sa »svjetskim tržištem«, što znači da se sve što ima veze s umjetnošću kreće u internacionalnim prostorima. Jedina klasifikacija koju smijemo provoditi nema geografskih značajki, nego samo društvene. Znači da treba spoznati klasični karakter ovog predavanja, a u vezi s radom u Art/Tapes/22 za koji odgovaramo. Taj rad želi suštinski povezati video-vrpce s kapitalističkim strukturama. Danas je najveća kontradikcija unutar područja umjetničkih video-vrpca nedostatak prikladnog »prostora«. Historijski modeli, kao što su Gerry Schum ili Art/Tapes/22, neponovljivi su: herojsko doba je prošlo. Ta su dva primjera dobro poznata onima koji se bave videom, ali možda bez nevjerojatno velikih problema produkcije i distribucije: da pojednostavnimo, treba samo spomenuti problem inkompatibilnih standarda, troškove opreme i poteškoće u stvaranju zdrave političke kulture u kojoj bi se video mogao razvijati. Video-art se sada nalazi između sistema povijesti umjetnosti, na jednoj strani, i službene televizije, na drugoj. Taj je dualizam unutar medija samoga, a koristi se u umjetnosti. Umjetničke video-vrpce umjetnička su djela, zapravo bi kao takve trebalo uključiti u službene strukture za cirkulaciju umjetnosti, a istovremeno su to produkt tehnologije komunikacija, pa bi trebalo da budu dio dominantnog sistema informacije, a to je televizija.

Treba također spomenuti da ta dva aspekta nisu samo rodna, nego i djeluju jedan unutar drugoga. Oni se stalno modificiraju. Sada bi trebalo da se pitamo koje je pravo mjesto video-arta. Uz pretpostavku da umjetničke vrpce postoje samo ako ih prikazuje, ne možemo ih tretirati kao slike ili skulpture koje ostaju nepromijenjene, čak ako bi bile zatvorene u spilju od ružičasta mramora. Video-tape postoji samo onog trenutka kad netko namjerno uloži snimljenu kazetu u video-player i snimka se pojavi na televizijskom ekranu. Člji objekat »registriran« je jednom zauvijek, ali video-art odudara od tog pravila: video počinje i završava u ograničenom vremenu i prostoru. Njegov bi sinonim mogao biti »neposrednost«. Jednako je tako apsurdno da se video-art definira kao televizijski program. Tehnički, video-vrpce se mogu javno emitirati na isti način kao što se mogu prikazati unutar muzeja; dovoljno je da se taj tehnički aspekt pretjera, pa da se shvati da video u muzeju nije skulptura, a na televiziji nije »program«.

Televizijski se programi stvaraju kako bi nas informirali o specifičnoj temi. Pri promatranju umjetničkog djela, međutim, publika mora imati što je više moguće predznanje, kako bi mogla procijeniti pridonosi li to djelo znanju ili ne. Video-umjetnost, zbog svoje prirode kojom obuhvaća obje razlike, po sebi je nešto mnogo ambicioznije. Negdje je na pola puta između ezoteričnog govora umjetnosti i onoga televizije — nužno ezoteričnoga. Video-vrpca je, prema tome, umjetničko djelo sui generis. Činjenica je da su prostori u muzejima i galerijama preskućeni za video-umjetnost, kao što je na žalost i to istina da televizija uopće nije pristupačna, zbog historijskog jaza između umjetnosti i društva. Umjetničke vrpce koje ostaju u muzejima i umjetničkim galerijama stoje u svom historijskom ambijentu, pa su u tom slučaju prvenstveno umjetnička djela, a onda tek video-vrpce. Kao umjetničko djelo video-vrpca trebat će također da prođe kroz sistem građanske umjetnosti, čije je prvo pravilo da je treba uključiti u cirkulacijske strukture, što znači sudjelovanje na izložbama u muzejima, galerijama itd., gdje će se ustanoviti ekonomska vrijednost djela u odnosu na umjetnički proizvod. Od toga će časa proizvod biti pod kontrolom čitavog sistema. Posljednje dvije godine (74/75 i 75/76) dostigla je video-vrpca maksimalnu popularnost; to razdoblje rado nazivamo »video-trip«. Odnednom je većina muzeja, galerija i stručnih časopisa svratila pažnju na ovu novu umjetničku disciplinu i održavali su se video-showovi s nedovoljnom unutrašnjom logikom i nedovoljnim pripremama. Ušla je u modu, što je ipak omogućilo čvršću strukturu i kontinuiraniji program rada. Najveći dio tih video-izložbi usmjerilo je tu disciplinu prema spektakularnosti; sjajm taština, na kome je izložba bila to uspješnija, što je više monitora radilo u isto vrijeme. Treba sada shvatiti da je video, u teorijskom pogledu, televizija (kasnije ćemo vidjeti zašto »teorijski«), a televizija je »društvena za privatno« — značenje je toga u njenom kućnom

karakteru. Iluzija da bi se video-vrpca mogla bolje razumjeti što je više ljudi skupljeno oko što više monitora, površna je i nelspravna, i može samo izazvati pad spektakularnosti i estetske mizanscene, a to je upravo obrnuto od mogućnosti videa. Osim službenih izložbi, održane su neke i u umjetničkim galerijama, no tu su se, zbog njihove ekonomske strukture, video-vrpce mogle prikazivati samo usput, uz djela autora izložbe, ili u svrhu promocije; u prvom i drugom slučaju s etiketom »neobičnog«, a ne »redovnog« — što je potrebno svakoj disciplini za njen napredak, kako ne bi ostala s etiketom »eksperimentalnoga«. Budući da video-art nikad neće postati roba za spekulaciju, a njegova cijena neće nikad porasti dok se mogu izradivati kopije pomoću matrice, galerije nisu njegov prirodni prostor. A što je njegov prirodni prostor? Treba nastojati da cirkulacija ovih umjetničkih djela bude drukčija nego ostalih umjetničkih djela. Njihovo se svojstvo komunikacija mora poštivati, mora se postići njihova društvena dimenzija, što se ne može postići ni neograničenim povećavanjem broja televizijskih prijemnika, ni kontradikcijom na »velikom ekranu«. Trebalo bi da postoji mogućnost emitiranja (bežično ili putem kabela). Pravo se područstvo može postići samo putem televizijskog sistema, kako bi se doprilo do što većeg broja ljudi, ali na diskretan, privatna način. Video-izložbe, privlačeći publiku na pogrešan način, iskreću svojstva čarobne kutije, i, kad jednom prođe čarobni trenutak, one snose odgovornost za tu improvizaciju, za tu pogrešku.

Ako postoji koji pozitivni aspekt unutar učinjenih porošaka, tada je to neka tendencija k »sincijalnom«, što je odraz jednog stava prisutnog i u umjetničkom svijetu. Video bi mogao biti posrednik između društva i reakcionarnih umjetničkih institucija. Kažemo »mogao biti«, jer ono što se dosad dogodalo upravo je ono što se uvijek dogodalo u bilo kojoj umjetničkoj disciplini. Video se ponovo apsorbirao unutar sistema, možda ne zbog njegove apstrakne unutrašnje logike, nego zbog vlastitih ekonomskih zakona. Još je jednom sistem promijenio namjeru, koristeći je interno, umjesto da proširi mogućnosti ovog medija kako bi se prevladale stare strukture, što su svi očekivali, i još i sad očekuju. Prije nego što kažemo da je, naravno, televizija suđbna videa i u umjetničkom pogledu, porazgovorimo o televiziji — što ona zapravo predstavlja, koja je njena unutrašnja, logična struktura. Svaka televizijska slika ideološki se usporuje i asocira sa službenom televizijom. Tako i video-vrpca. Ta je silka popularna, ili bi to morala biti, kao što je popularna oficijelna televizija. Te ona odbacuje nepopularno. Kako smo već rekli, ona je »društvena za privatno« budući da dolazi u privatnu sredinu (domove). No u televiziji je ono društveno, popularno, unaprijed fabricirano, pogledajmo zašto. Prikazuje zapravo viziju što je vladajuća klasa ima o »društvu« i njegovim političkim implikacijama: viziju koja se mora promatrati kao jedinstvena, totalna, kako bi garantirala opstanak same te vladajuće klase. Tako televizija tek uvjetno prikazuje nešto »društveno za privatno«; u ovom aspektu ona predstavlja model koji je svrha videa (privatno za društveno). Za video-art, kao i općenito za umjetničku produkciju, društvenu korisnost tek treba izumiti, a dosad nije u Evropi ništa učinjeno što bi u budućnosti otvorilo nove prostore. Drastično rečeno, video-showovi, kako su se dosad priredivali, ne bi se u budućnosti smjeli ponavljati. Rado bismo znali što o tome misle dr. Felix, kustos muzeja u Essenu, koji je upravo osnovao sekciju za video-art, produkciju i distribuciju, Marjan Susovski iz Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu, gdje smo održali sastanak o videu prošle veljače, kao i svi oni koji se zanimaju tim područjem.

Ponovo bismo ukazali na kontradikciju između naravi umjetnikovih vrpca, koje su dio povijesti umjetnosti i prema tome moraju cirkulirati unutar oficijelnih struktura, a zbog svoje tehničke naravi moraju biti povezane s televizijskom mrežom. Analiziramo li ekonomske aspekte muzeja i umjetničkih galerija, susrećemo se s dvije različite strukture: kod galerija u smislu optičaja novca, kod muzeja u smislu nagomilavanja. Umjetničko tržište, umjetnički sistem, osniva se na optičaju umjetničkih djela kao puke robe. Budući da je roba »proizvod«, ona je predmet. Kad tako video uđe u tokove umjetnosti, postaje predmetom, te bude od instrumenta za komunikaciju reduciran na spremište, tj. na robu, pa prema tome i na predmet. Polazeći od tog aspekta pokušalo se: signiranje i numeriranje umjetničke vrpce (u produkciji Art/Tapes/22 nije slučajno da su sve vrpce, prezentirane u galeriji Castelli & Sonnabend, New York, ograničene na 20). Taj nesmisao vjerojatno prilagođuje video permanentnim strukturama umjetničkog tržišta. Prilagođuje ih, ne integrira ih, zbog dvojake naravi produkta o kom

govorimo. Cijena koju je video-art platio u Evropi za svoi umjetnički karakter jest da je ostao između različitih alternativa, u nemogućnosti da prekine veze sa starim tržišnim strukturama, da se izvuče iz specijaliziranih područja. Zacijelo neće ni galerije ni muzeji (ovl posljednji s restriktivnog aspekta što ga mogu poprimiti — a što je uvijek slučaj u Italiji) nikad postati prikladni prostori za ovu disciplinu. Ta se situacija može definirati kao nedostatak smještajnog prostora (što je potpuno u skladu sa shemama povijesti umjetnosti), ako smo mišljenja da video-vrpce nije namijenjen takav kraj.

Poruka što je umjetnik šalje s magnetske vrpce zbog svoje naravi je poruka trenutka (što ne znači da u budućnosti neće postati važna). Njeno zračenje je optimalno unutar njena suvremenog društveno-političkog konteksta, čija je ona posljedica. Nije važno ako je video sam po sebi politički angažiran ili je utonuo u nepotrebnost esteticizama: to je medij brzog izgaranja, njegov se potencijalni subverzivni naboj, ukoliko postoji, mora brzo izbiti. U suprotnom bi video mogao igrati ulogu što je danas igraju poželjne fotografije — važne su za arheologiju običaja, ali zaista nisu neophodne za naš kulturni izraz.

Govoreći o prihvaćanju video-arta u oficijelne strukture televizije, potrebno je da analiziramo što predstavlja, koji je njegov jezik i koje su mu konzekvencije. Ranije pomenuta velika potreba za internacionalizmom u umjetnosti (sličnijim društvenoj shemi emigracije nego nekoj »umjetnosti bez granica«) urodila je pojavom općenite upotrebe samo jednog jezika. To je utoliko zanimljivo, što postoje jake analogije s televizijskim jezikom. Engleski je jezik postao općenitim sredstvom komuniciranja među ljudima različite narodnosti, a modificiran je tako da je postao standardni jezik što ga govori i razumije većina ljudi. Isto se to dogodilo i televiziji. Masovne komunikacije nalaze svoj optimum u standardnom jeziku nastalom miješanjem različitih potreba jedne heterogene i nediferencirane publike. Taj je standardni jezik koristan prvenstveno za prenošenje velikih količina informacija »komercijalnog reklamnog sistema«, on je veza između ekonomskog i ideološkog. Svrha komercijalnih spotova, kao što znamo, nije samo prodaja nekog predmeta, nego stvaranje atmosfere nekog iščekivanja oko njega. Proizvod treba da bude poželjan čak i za onog koji ne može, niti će ga ikad moći kupiti. Taj osjećaj uskraćivanja pridaje predmetu neku »auru« poželjnosti (u Benjaminovu značenju riječi »aura«). Jezik ekonomske propagande, međutim, treba da bude iznad klasnih razlika, puštajući ih da i dalje žive nepromijenjene. Televizijski je govor u biti samo kompleksni fenomen nastao iz birokratskog i trgovačkog govora.

Zbog te realnosti oba su »abnormalna« govora, govori intelektualca i radnika, izbačena iz televizije. Prvi zbog svoje rafiranosti, drugi zbog svoje jednostavnosti. Jedino je lik »televizijskog čovjeka« na pravom mjestu, predstavljajući srednju, standardnu kvalitetu koju treba postići na lažnoj pučkoj razini. Kako bi održala iluziju slobode, televizija katkada prepušta nešto svog dragocjenog prostora brižljivo, unaprijed odabranim marginalnim eksperimentalnim grupama, čiji će prijedlozi ionako biti unaprijed odgovrnuti modifikacijama i homogenizacijom, kako bi izgledali što »slobodniji«, no ti se projekti istovremeno kriju i unutar samog reakcionarnog duha svih drugih televizijskih programa (promijeniti nešto, a da se ništa ne promijeni).

Ali televizijski je govor u suštini estetski govor. To se može činiti paradoksalno onima koji identificiraju estetiku s ljepotom. No u 20. stoljeću stvari ne stoje više tako: estetika je danas grana merkantilizma, jedine građanske znanosti iznad svih podjela na discipline: estetika je tada direktno povezana s proizvodnom sistemom. Kad se estetika proglasi da je na prodaju, može nam biti jasno kakve su njene veze s televizijskim govorom, prvenstveno s ekonomskom propagandom. Zapravo ne bismo smjeli promatrati televizijske prijemnike kao nešto »ready made«, kao predmete za istraživanje; njegova je stvarnost u kapitalističkoj načini mišljenja stvarnost robe. Sam televizijski prijemnik tada je na tržištu »za prodaju« i »za kupnju«. Medijnost koju stječe monitor svojom sposobnošću evociranja fantoma postaje konkretnom ako promatramo televizijsku kutiju u analogiji s komercijalnim paketom koji predstavlja potporu publicitetu. Monitor postaje prenosivcem komercijalnog prostora, predmetom mnogih oblika; može poprimiti oblik svake robe. Npr. kad se pojavi riječ »BRILLO« na ekranu, monitor odmah poprima oblik poznate kutije laština za čipele, a nakon toga oblik estetskog odraza Andyja Warhola. Danas živimo u estetskom dobu, a isto tako smo konfrontirani lažnim prjelazom estetskog u neestetsko (=neestetsko« je zapravo razvijeniji oblik estetskog). Takvi su zakoni komercijalne ideologije. Krpe ili kutije rajčica, mitizirana loša roba ili slike, izvedbe ili umjetničke vrpce: sve se može i mora prodati.

Samo ono što se ne može prodati izvan je komercijalne logike i prema tome izvan historijskog sistema.

Gradanska umjetnost tvrdi, bez ikakve mogućnosti opovrgavanja, da se jedina razlika između umjetničkog djela i predmeta izrađenog iz hobija sastoji u tome što je ono prvo registrirano na umjetničkom tržištu. Profesionalna umjetnost u tom slučaju jedina predstavlja ekonomsku realnost. Svi drugi, čija djela nisu obuhvaćena kategorijama kvantiteta ili kvaliteta, »amateri« su.

Nakon svega spomenutoga jasno je da video-art živi u paradoksu. Dramatično se nalazi izvan sistema umjetničkog tržišta (iako je i stvoren da to bude); s druge strane, televizijski kanali nisu unutar svog sistema otvorili nikakve, pa ni marginalne mogućnosti, a ni u bližoj se budućnosti ne naziru takve namjere. Slobodni televizijski kanali (gerile) malobrojni su u Italiji, bore se s ekonomskim teškoćama ili ih financiraju iste strukture koje vladaju oficijelnima, a prikazuju zabavne programe; njihovi kulturni programi još nisu na takvoj razini da bi uključivali i suvremeno prikazivanje video-arta.

Novi oblik posjedovanja umjetničkog djela, gledanje u televizijski prijemnik, ne pridonosi rastu dotične ekonomike, nego bi samo trebalo da pokrije troškove i donese nešto malo novca autorima. Jedine bliže mogućnosti su, za sada, javne kulturne strukture, muzeji angažirani za video-realnost, kao što je onaj u Long Beachu u Kaliforniji, o kome nam je govorio njegov kustos David Ross, i koji nema nikakve veze s mauzolejima u Italiji, u Essenu, s Kunstvereinom u Kölnu, s Neue Galerie u Aachenu i Berlinu, s Palais Royalom u Bruxellesu itd. Te bi strukture mogle pružiti sredstva potrebna za umjetničku produkciju, kao i stvoriti videoteke sposobne da pokriju potrebe jedne široke panorame, kao i didaktičke potrebe. Jedina društvena struktura u Italiji koja je započela takav program jest arhiv Bijenala u Veneciji i tamošnji je kustos, Wladimiro Dorigo, spreman i željan stvoriti cirkulacijski sistem didaktičkih organizacija, muzeja itd. To bi moglo zasad u Italiji spriječiti problem pristupačnosti ovih djela, ako ne i ekonomski problem. Poželjno bi bilo da se što više muzeja u Evropi i SAD, koji se bave video-artom, stave u vezu s tom strukturom, kako bi se stvorila realna mogućnost za kulturnu razmjenu. Iako je televizija negativni politički instrument — a to smijemo ustvrditi budući da djelujemo u njenoj realnosti a ne u njenim mogućnostima koje su goleme (osobito s obzirom na decentralizaciju sistema) — čini nam se kao obećana zemlja. Ona predstavlja »profesionalnost«, tako da su direktori filmova i programa, tehničko osoblje, novinari, urednici i spikeri službenici suvremenog estetskog izražavanja. Oni su, što je paradoksalno, istinski »tehničari umjetnosti« i, prema tome, video-umjetnici. Što njihova moć više raste, to manje ostaje za prave umjetnike koji će u sve većem broju trčati za iluzijom oficijelne opreme u boji, širine dva inča.

Koliko nam je poznato, u New Yorku je 13. kanal oficijelno otvoren umjetnosti i umjetnicima, te predstavlja jedan određeni cilj putem prividne raspoloživosti, kako bi svaku alternativu opet apsorbirao u sistem. Pristup televiziji i njejoj ideji »programa« sputava u velikoj mjeri, pa ne vjerujemo da bi to bila cijena što bi je umjetnik/intelektualac morao platiti da se približi masama. Necemo nijekati mit. Tvrditi da televizija nije popularna i da je protivno njenim intencijama da odražava i širi sliku što ju je buržoazija stvorila o ljudima. Televizija sistematski izmišlja osobe, kao što uništava svaku antagonističku kulturu kako bi je zamijenila masovnom ideologijom. Mijenjanje statusa »umjetnika« u status »popularnog« na televiziji čini se kao lakrdija. Realnost je drugačija: svojim akritičnim sudjelovanjem na 13. kanalu u New Yorku (na primjer) umjetnik nesvjesno odobrava preostalih dvanaest kanala i prelazi na stranu gospodarâ.

Razmotrimo sada razlike između video-umjetnika i onih umjetnika koji su upotrijebili video kao medij. Video-umjetnicima obično se smatraju oni koji rade s logikom i u logici medija, dajući prednost njegovu elektronskom aspektu. Drugi ga upotrebljavaju kao jednostavno, svrhovito sredstvo za registriranje. Vjerujemo da su se svi umjetnici koji su radili s videom u nekom obliku susreli s njegovim problemima, pa bi oštro razgraničenje bilo vrlo površno. To bi značilo ignoriranje dijalektike između ta dva aspekta upotrebe videa. Jedina razlika može biti ideološka, s obzirom na strukturne i produktivne različitosti. U ovom bi aspektu razlike između video-umjetnika i umjetnika koji se samo povremeno služe videom postale korporativistički pokušaj, teorijska otrcanost. Sa stajališta povijesti umjetnosti to bi značilo stvaranje još jedne »tendencije«, kao što su kubizam, fauvizam itd. — mogli bismo tada govoriti o video-umjetnosti. (Roba se ne može prodati ako nije definirana.) Medij bi se prvenstveno prikazao kao područje istraživanja u kome otkriće neobičnih veza

postaje estetskim iznašašćem, i to upravo kad bi trebalo da bude njegovo nadvladavanje i traženje kritičkog aspekta, kako bi se mogao shvatiti sam medij.

Istovremeno, radovi u kojima je video instrument kojim se nešto »kazuje«, kao slikarevi kist ili pišćev pisaci stroj, iznose tvrdnju da je video oruđe. No to nije točno. Unatoč trikovima jezika koji ne pravi razlike, postoji bitna razlika između »oruđa« i »stroja«. S antropološkog stajališta, oruđe je objektivno produženje organskog ljudskog tijela koje se bavi specifičnim poslom: proizvodnjom. Sa stajališta razvoja proizvodnje, stroj je modifikacija oruđa, prema tome daljnji stupanj razvoja. Uistinu, međutim, stroj nije zamjena za oruđe jer među njima postoje kvalitativne razlike; tako bismo zamislili hipotetični stroj za pribijanje čavala, koji ne zamjenjuje čekić nego je funkcionalno tijelo koje može pokretati čekić i koje omogućuje izvršavanje stanovitog broja specifičnih akcija. Isto tako, kad se pojavio prvi automatski razboj nazvan »Jenny«, to nije bila modifikacija tkalačkog stana, jer je on ostao njen integralni dio. Jenny je bliža pojednostavnjenom tkalču nego kompliciranom tkalačkom stanu. Ne bismo se tu dugo zadržavali, no treba s obzirom na našu diskusiju spomenuti da instrument ima vanjsku logiku, a stroj unutrašnju. Oruđe kao npr. ribarske osti — produžene ribarove ruke — podliježe logici koju zovemo vanjskom jer je čovjekovo djelo i on ga upotrebljava. S druge strane, suvremene puške za kitolovce odgovaraju svojoj funkcionalnoj logici. Unutrašnja logika stroja ovisi o zakonima njegova funkcioniranja, kompleksnost svakoga od njih raste razmjerno s količinom funkcija stroja i sa smanjivanjem čovjekove direktne intervencije. I stroj i oruđe su konstrukcije, pa ovisi o načinu organizacije društvene produktivne snage. Ako je, dakle, oruđe posljedica arhaične proizvodnje, stroj je posljedica proizvodnje osnovane na kapitalističkoj dominaciji. Nastao je kao posljedica podjele rada, a njegova unutrašnja logika odražava tu proizvodnu realnost. Stroj, kao dio i odraz totalnog kapitalističkog stroja, pod kontrolom je cjelokupnog sistema.

Gradanski govor i građanska logika jesu logika i sintaksa stroja. Pravi je gospodar kulture vlasnik stroja i onaj koji stroj razumlje. S druge strane, radnik podnosi stroj ne shvaćajući ga. On je »neznalica«. Regresivno značenje ljudizma u tome je što radnik uništava stroj i time vrši transfer: uništava ono što ne razumlje. Video je stroj i ne može se upotrebljavati kao oruđe. Gubljenje nade u vezi s eksplozivnom snagom toga medija uglavnom je posljedica toga dvojakog karaktera. Entuzijazam pristalica videa sudario se s podjelom rada. Mit o autonomnosti portapacka, sličan autonomnosti umjetnika-junaka, pokleknuo je pred tehničkim nužnostima: ako i ne pred onom nužnošću studija od četvrtine inča, to zacijelo pred onom studija od dva inča. Ako video-vrpca želi izaći iz ovih uskih okvira, ne smije ignorirati vlastitu tehničku realnost: loše izvedena video-vrpca ostaje loša video-vrpca bez obzira na svoj sadržaj. S druge strane, negativan je i tehnološki optimizam pozitivističkog karaktera, čija je ciklička žrtva umjetnost. Jedini je ispravan stav, po našem mišljenju, politički. Vjerujemo da je prošlo vrijeme kada su umjetnici bili heroji koji nisu znali kuda usmjeriti svoje stvaralaštvo, i da je sada vrijeme ujedinjavanja umjetnosti s društveno-političkim potrebama. Era masovnih komunikacija trebalo bi da se povuče pred »komunikacijom s masama«.

Maria Gloria Bilocchi

Use and misuse of videotape in Europe — a question of misunderstanding and improvisation

Videoconference

Lecture by Maria Gloria Bilocchi
In collaboration with Alberto Pirelli and Fulvio Salvadori

Graz-Austria
Pool
October 1, 2, 3, 1976

We are here to speak about videotapes, and more precisely of art videotapes in Europe. I want now to make some preliminary remarks: contemporary art is an international one, not as a result, but as a condition to exist.

For this reason we think that to compare «Europe/America», as often happens, is not correct. This can, in fact, only make sense from the artist's point of view, but from a production center's point of view it is difficult to accept. Art tapes/22 has in fact operated only in Europe and mainly in Italy, but producing videotapes with artists from United States, Japan, Europe etc. This point shouldn't be misunderstood, as it is very significant. Again contemporary art could be called «world art», connected with a «world market», which means that everything related to art, moves in fact in an international space.

The only classification that we are allowed to make has no geographic connotations, but, and this is a necessary, social ones. It means to recognize the class-nature of this speech, in relationship with the work done in art/tapes/22, for which we are accountable.

This paper will essentially relate videotapes to their connections with capitalistic structures. The main contradiction within the field of artist's videotapes today, is the one of a missing proper «space».

Historical models related to Gerry Schum, or Art/tapes/22 cannot be repeated: the heroic period is over. These two examples are well known by people involved in video, but maybe without the incredible problems of production and distribution: to simplify we need mention only the problem of incompatible standards, the cost of equipment and the difficulties of creating a healthy political environment for video to grow in. Videart is now caught between art history system on one side, and official television on the other. This dualism is inside the nature of the medium itself, to be used for art. Artist's videotapes are works of art. In fact, and as such, they should be enclosed inside official structures for the circulation of art; at the same time they are a product of technology of communication, and as such should be part of the dominant information system, which is television. We must also note that these two natures are not simply related, but work inside each other.

They continuously modify themselves. At this point we should wonder which is the proper space for videart. Taking into consideration that the art tapes only exist if exhibited, we cannot treat them like paintings or sculptures, that remain the same even if maintained in a pink marble cave. Videotape only exists at the very moment when somebody intentionally puts the recorded cassette in the videoplayer, and the videotape is seen on the television set. All object art is «recorded» for ever, but video upsets this law: video starts and ends in a limited time and space. Its synonym could be «immediacy».

But it is also absurd to define videart as television programs. If technically videotapes can be broadcast in the same way that they can be shown inside a museum, it is enough to exceed this technical aspect to realize that as video in a museum is not a statue, in the same way in television, is not a «program». Television programs are in fact something created to inform on a specific subject. To see a work of art, instead, the public needs all the background information possible, in order to be able to consider it as a positive or negative growth of knowledge. Videart, for its comprehensive nature of both differences, is in itself something more, and more ambiguous. It is between the esoteric language of art, and that of Tv, necessarily exoteric. Videotape is therefore a sui generis work of art. As a result, if spaces like museums or galleries are too tight for video art, it is unfortunately also a reality that television is not at all accessible, due also to the historical break which exists between art and society.

The art-tapes which remain inside museums and art galleries, are standing in their historical environment, and in this case they are first works of art and then videotapes. As work of art the videotape will also have to pass through the system of bourgeois art. The first law of which is to be introduced in to the circulation structure, that means to participate in exhibitions in museums, galleries, etc. where the economical value of the work will be formed as related to the artistic product. From this moment the product will be controlled by the whole system. In the last two years (74/75—75/76) videotape had its maximum popularity, and we like to call this period «videotrip». Suddenly the biggest part of museums, galleries, and specialized magazines turned their attention largely to this new discipline in art, and videoshows were done one after the other without a proper internal logic or proper preparation. It became a matter of fashion, which could anyway open the way for a stronger structure and a more continuous program of work. The main part of these video exhibitions have pointed

the whole show towards spectacularity: a vanity fair in which the more monitors where functioning of the same time, the better the exhibition. We must now understand that, in a theoretic way, video is Tv (we will see later why «theoretic»), and Tv is «Social for Private purposes», the meaning of which has a domestic nature. The illusion that with more monitors more people together can better understand the message of videotapes, is crude and on poor faith: its immediate result can only be a decline in spectacularity and aesthetic mise-en-scene, that is exactly the contrary of video potential. Beyond official shows, others have been done by art galleries. Referring to these, we will say that, due to their economic structure, the videotape here can only be presented as marginal to works of the artist who has the show, or as a promotional operation, in each case with the character of «extraordinary» and not of the «ordinary» and in which each discipline needs to progress without maintaining the label of «experimental».

As videart will never be merchandise for speculation, and its price will never increase until a copy can be done from the master, galleries are not the natural space for them. What is the natural space? We insist that the circulation of these works should have a different character than the one of other works of art. Their characteristic of communication should be respected, and a social dimension should be reached; but it is not the possible infinite multiplication of television sets, or showing them on the «big screen» that will resolve the problem. There should be a focus on the possibility of broadcast (or cablecast). The real social area can be reached only through television system, which can touch a large amount of people, but each one in a discreet, private way. Videoshows then, approaching people in the wrong way, pervert the characteristics of the magic box and when the magic moment is over, their responsibility for this improvisation, for this mistake, may arise. If there is a positive aspect to the mistakes made, we may find it in a kind of tendency toward the Social, and its reflection of an attitude available also in art world. There is no doubt that video itself could be the intermediary between social (society) and reactionary art institutions. We said could, as until now what has happened is exactly the same that has always happened in every other art discipline. Video has been re-absorbed inside the system, may be not for the abstract internal logic of the same, but for its proper economic laws. Once more the system has changed an intention, using it internally, instead of increasing the possibilities of this medium to overcome old structures, as everyone was and still is expecting. Before saying that the destiny of video also in art, is naturally television, let's talk about what television actually is, what it represents, what is its internal logic structure. Each television image is ideologically compared and associated with official Tv. Though also videotapes. This image is, or must be, popular, as official television is popular, and it refuses the non-popular. It is then «social for private purposes», as, and we already said it, it arrives inside private environments (homes). But in Tv the social, the popular, is a prefabricated one, and let's see why. It represents, in fact, the vision that the ruling class has of «society» and of its political statements: a vision which must be seen as an unique, total one, as to guarantee the survival of the ruling class itself. So Tv is only potentially «social for private», but for this appearance it represents a model at which video (which is private for social) aims. But for videart and in general for all production in art, the social use is to be invented, and until now nothing done in Europe is opening a proper space for the future. More drastically videoshows, as they have been done until now, should not be repeated in future. I would on this matter hear the opinion of dr. Felix, curator of the museum in Essen, which is now starting a large section for videart, production and distribution, Marjan Susovski, from the Gallery of Contemporary art in Zagreb, where we had a meeting for video last February, and everyone here involved in this field.

We want again to stress the contradiction that lies between the nature of artist's tapes, which, being part of art history must be inside the circulation of official structures, and for their technical nature, should be connected with a television not work.

If we analyze the economic connections tied to museums and art galleries, we face two different structures: concerning to galleries, in relation to the circulation of money, concerning museums, in terms of hoarding.

The art market, art system, is based on the circulation of works of art like pure merchandise. Being merchandise a «product», it is an object. So, when video is admitted inside art circuits, it becomes reified, and it is reduced from an instrument of communication, into a container, that is merchandise, and therefore an object.

Starting from this aspect, an attempt has been made: that one of signing and numbering an art-tape (of those produced by art/tapes/22 it is not pure chance that all the ones produced with artists represented by the Castelli & Sonnabend Galleries, New York, have been limited to 20). Apparently this nonsense makes video compatible with permanent structures of the art market. But only compatible, not inserted, again due to the double nature of the product we are talking about. The price that videart has paid for its nature as a work of art, in Europe, is to remain suspended between various possibilities, and therefore not able to break the ties with old market structures, to extract from the same specialized areas, video art. It is sure that neither galleries or museums (and these last only from the restrictive aspect that sometime they may assume, and that they always assume in Italy), can never be a proper space for this discipline. We can however define this situation as a missing collocation, something quite integrated with in art history schemes, when we are convinced that video tape is not intended for such an end.

The message that the artist is sending from the magnetic band, simply because of its nature, is a contingent message (which doesn't mean that it will not be important in the future). Its irradiation is the optimum inside its own contemporary socio-political context, of which it is the result. If video itself is politically engaged, or sunk inside useless aestheticisms it doesn't matter; it is a quick combustion medium, and it must immediately burn its own potential subversive charge, if there is one. If not, video risks assuming the role that yellowed photos have today, important for custom archeology, but surely not indispensable for our cultural language. Talking about the admission of video art inside official structures of Tv, we must analyze what it represents, what are its language and its consequences. The afore-mentioned strong necessity for internationalism in art (which is more similar to the social scheme of emigration that to an «art without boundaries»), has created the phenomenon of a generalized use of only a language. This is interesting as it has strong analogies with the phenomenon of Tv language. The English language, now the common medium of communication among people of different nationalities (see this lecture), has been modified to become an average language used and understood by most people. The same has happened in Tv. Mass communications find their optimum in an average language, born from the intertwining of different class needs, for an heterogeneous and undifferentiated public. This average language is above all useful for transmitting the amount of information of the «commercial advertising system», that is a trait d'union between the economic and ideologic. In fact commercials, as everybody knows, don't only have the duty of selling an object, but also that of creating around it an expectation. The product must become desirable even to those who cannot and never shall be able to afford it. It is the sense of privation that charges the object with an «aura» (as Benjamin intended the word) of desire. The language of advertising, though, needs to be capable of surpassing class differences, to let them survive unchanged. So television speech is in itself only a complex phenomenon due to the union of bureaucratic and commercial language.

It is for this reality that both the «anomalous» languages of intellectuals and workers, are excluded in Tv. The first because of its sophistication, the other for its simplicity. Only the figure of the «Tv-man» is in the right place, he represents the middle standard quality to reach, for the false popular level. To give an illusion of freedom. Television sometimes opens its precious space to well pre-selected marginal experimental groups whose proposal will in any case be pre-digested and homogenized so as to appear extremely «free», but, at the same time, these projects are proposed to hide inside the same reactionary spirit of all other Tv programs (to change something, so that nothing changes).

Tv language is however essentially an aesthetic language. This can appear a paradox to those who identify aesthetic with beauty, and beauty with the Louvre paintings. But in the 20th century things are no longer like that: aesthetic today is a branch of merceology, which is the only bourgeois science above all disciplinary separations: aesthetics are then directly tied to the production system of merchandise. When aesthetics are recognized «for sale», their connections with Tv language, and above all with commercials, is clear.

In fact we must consider the television set not as a «ready made», object to investigate, but in its main reality which is, in the capitalistic way of production, that one of a merchandise. In this way the television set itself is «for sale» and «for buying» on the market. Moreover, the medium which the monitor acquires

as evocative forms, takes a more concrete form if we see the TV box in analogy with the mercerologic package which is the publicity support. The monitor becomes then a transfer of the market space, a proform object which may assume the appearance of all merchandise. For example, if the sign «BRILLO» is shown on the TV screen, the monitor assumes immediately the aspect of the well-known shoe polish box, and then that of the aesthetic reflection of Andy Warhol.

We now live in an aesthetic period, and we are also facing the false turn of aesthetic into un-aesthetic. The latter, in fact, is the more developed form of aesthetic. These are the laws of commercial ideology. Rags, or tomato boxes, mythicized trash or paintings, performances or art tapes, everything can and must be sold. Only the unsalable is outside the merchandise logic, and therefore, outside the historical system. Bourgeois art confirms, without any possibility of denying, that the only substantial difference between a work of art and an object done as a hobby consists in its inscription inside the art market. Professional art is then the only one which represents an economic reality, or that has this possibility. All the others, whose works are not expressed in terms of quantity or quality, in economic terms, are «amateurs».

It appears clear, after we have said, that video art lives in a paradox. It is dramatically outside the system of the art market (and it is born for being outside); on the other hand TV channels have not opened any possibility, even marginal, inside their system, and no real intention for the near future is in sight at the moment. Free TV channels (the «Gerrilla» ones), the very few existing in Italy, fighting with economic difficulties, of financed by the same structures who rule the official ones, are involved in showy programs, and the cultural programs they propose are not, at the moment, at a level to include contemporary video art exhibitions. The new form of showing a work of art, looking at it on the television set, does not bring any increase in the connected economy, and should only cover the expenses and bring a small amount of money to the artists.

The only real possibilities are, at the moment, public cultural structures, museums engaged in video reality, as Long Beach in California, of which David Ross, curator, has told us about, and which has nothing to do with the museums existing in Italy, the Essen one, the Kunstverein in Köln, the Neue Galerie in Aachen and Berlin, the Palais Royal in Bruxelles, etc. These structures could provide the necessary money for the artist's production, together with creating a videolibrary capable of covering the need for a large panorama, also for didactical purposes. In Italy, the only official structure that has started such a program, has been the archive of the Biennale, in Venice, and its curator, Wladimiro Dorigo, is prepared and willing to create a circulation system among didactical organizations, museums, etc. This can at the moment, at least avoid the problem of the viewing of these works, if not yet the economic one, for Italy. I wish that more and more contacts between this structure and all the other museums in Europe and in the USA involved in video art, will create a real possibility to exchange culture.

Also if television is a negative political instrument, and we can affirm it as we are now working in its reality and not in its possibilities, that can be immense (especially with the decentralization of the system), it appears like the promised land. It represents «professionalism» so that films and program directors, technical operators, journalists, managers and speakers are the official of contemporary aesthetic language.

They are paradoxically the true «art technicians», and, consequently, video artists. The more their power is growing, the less remains for the «fine artists» which will follow more and more the dream of the two inch colour of official TV equipment.

As far as we know, the 13th channel in New York, officially open to art and artists, represents the precise aim through an appearance of disponibility, to reabsorb each alternative inside the system. The access in TV, with the idea of «program» which is behind it, is very limiting, and we don't believe this to be the price that the artist/intellectual has to pay to get nearer to the masses. We want to negate a myth: television is not popular, again its limit is to reflect and to diffuse the image that the bourgeoisie has of the people. Television invents people systematically, as it destroys any antagonistic culture to substitute it with massive ideology. To change the aspect of the «artist» into the one of «popular», appears in TV like a farce. Reality is otherwise; with his acritical participation in channel 13 in New York (for example), the artist unconsciously agrees to the other 12 channels, and passes to masterside.

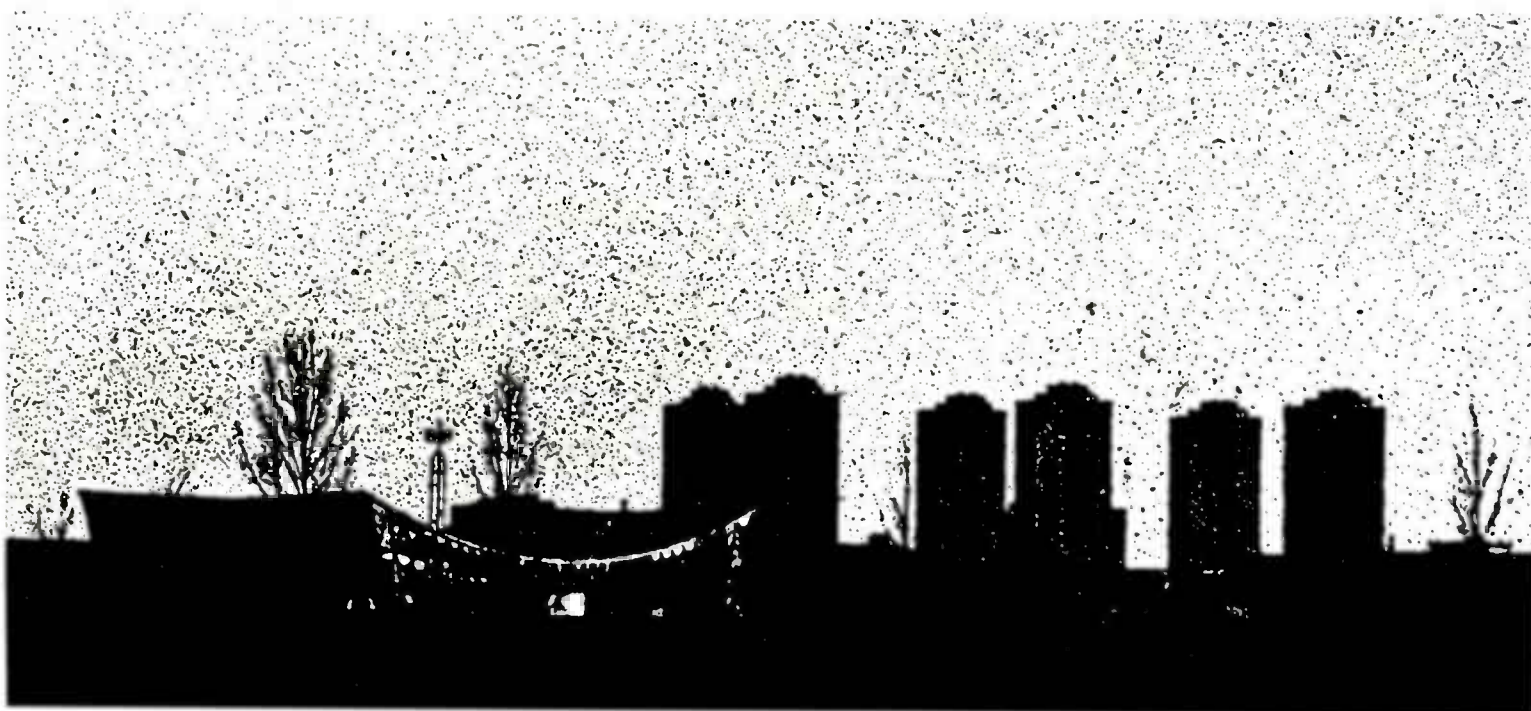
Let's now examine the distinctions between video artists and artists who have used video as a medium.

Video artists are usually recognized among the ones who work with and in the logic of the medium, giving the preference to its electronic aspect. The others are instead using it as a simple recording means toward an end. We believe that all the artists who have worked with video, have in some way faced the problems of the medium itself and therefore that a clear distinction is very superficial. It would mean ignoring the dialectic between these two aspects of the use of video. The only discrimination can be ideological in relation to structural and productive differences. In these terms the difference between video artists and artists who occasionally use video, becomes a corporativistic attempt, and in theory a commonplace. From the point of view of art history, it would mean creating another «tendency». In the same way as cubism, fauvism etc, we could then speak about «video art» (merchandise is unsaleable if not defined). The medium would be seen above all, as an exploration ground in which the discovery of unusual connections becomes aesthetic invention, and this when should exactly overcome aesthetic; and the search of a critical aspect, to understand the language of the medium itself. At the same time the works in which video is used as an instrument to «say» as the brush for the painter, or the typewriter for the writer, bring to light an assertion: that video is a tool. And this is not correct. In spite of the tricks of the language, which doesn't usually make distinctions, there is a substantial difference between the «tool» and the «machine».

From the anthropological point of view, the tool seems to be an objective extension of the human organic body, engaged in the distinctive activity of his own genus, which is production. From the aspect of the development of production, the machine appears a modification of the tool, and therefore a further development. But, in fact, the machine doesn't substitute the instrument, as between them there exists a quality difference, which is not exhausted when we consider that on hypothetical nailing machine does not replace the hammer, but it rather forms a functional body able to move a hammer and make it do a certain number of specific actions. Then again, when the first automatic spinning wheel, called «Jenny», came out, it was not a modification of the loom, which remained its integral part. Jenny is more related to a very simplified weaver, than to a very complicated loom. We don't want now to spend much time on this matter, but we can say that, concerning our discussion, the instrument owns an external logic, while the machine owns an internal one. A tool like the fisherman's harpoon, which is itself an extension of the fisherman's hand, follows a logic which we define as external, because it is the man who makes it, and the man who uses it. On the other hand, the modern whaler's gun must respond to its functional logic. The internal logic of the machine depends on its functioning laws, the complexity of each increases proportionally with the addition of machine functions, and with the decrease of man's direct intervention.

Both machine and tool are constructed, so they depend on the way in which the productive strength of society is organized. If the tool is, then, the result of archaic production, the machine is the result of production based on capitalistic domination. It is therefore born from the division of labour, and its internal logic reflects this productive reality. The machine, being part of the total capitalistic machine, and being its reflection, is controlled by the whole system.

The bourgeois language and its logic is the language and the syntax of the machine. The true master of culture is the owner of the machine, and he who understands it. On the other hand the worker endures the machine without understanding it. He is «ignorant». The regressive character of luddism consists in the fact that the worker destroys the machine, and with this he makes a transfer: he destroys what he doesn't understand. Video is a machine, and as such cannot be used as a tool. The falling hopes connected with the explosive power of this medium, is mainly due to this equivocal situation. The enthusiasm of videofans has run up against the logic of labour division. The myth of the autonomy of a portapack, not far from the one of the hero artist, has fallen before technical necessities: if not the one of the two inch studio, certainly not even the one of a quarter inch. If videotape wants to overcome the tight environment of those involved, it cannot ignore its own technical reality: a badly produced videotape is still a bad videotape, notwithstanding its content. On the other hand, the technological optimism of a positivistic character, of which art is a cyclical victim, is negative. The only correct position, in our opinion, is the political one. We believe that the time is passed when «the artists were heroes who didn't know where to carry out their exploits», and that it is time now to reunite art with socio-political necessities. The era of mass communication should give way to that of «communication to the masses».



fotografija: Mitja Koman

v a š f i l m e f k e k b 1 4 k b 1 7 k b 2 1
v a š f i l m e f k e r 1 4 r 1 7 r 2 1
izrađuje po licenci du pont adox fotowerke gmbh **fotokemika**, zagreb, jugoslavija