

video festival den Haag 85

V ritmu trepetanja

Na začetku je bila meja

Prvo stran zapiskov sem izgubil. Zato moram začeti z nečim drugim. Denimo z odhodom iz Ljubljane. Na letališču so me miličniki (ne cariniki) temeljito preiskali, tako da sem lahko videl, kaj vse imam s seboj in kaj sem pozabil. Pogledali so celo, če sem tetoviran; kaj jim to pomeni, lahko samo ugibam. Tudi nekoga, ki me je spremljal na letališče so zadržali. Obdelovali so ga, kot sem izvedel kasneje, nekaj ur. Morala sva delovati hudo nevarno — ali pa se je zgolj vnovič potrdilo splošno mnenje o policajih: strašno so marljivi in povsod jih je dosti, razen seveda takrat ne, če jih človek ravno potrebuje.

Sami lahko presodite, kako to mnenje drži tudi v Amsterdamu. Med sprehodom sem se ustavil pred policijsko postajo. Na vratih je stal policaj. Na oknih (po stari holandski navadi brez zaves) so visele podobe iskanih in pogrešanih oseb, med njimi tudi Lindseya Kempa plakat za predstavo. Policaj je nenadoma planil iz hiše. Zdrznil sem se (tako sem naučen), a oddiral je mimo. Čez trenutek se je vrnil — z mačko v naročju. Nisem opazoval, kaj se dogaja notri, kmalu pa se je mačka pojavila na pragu, pogledala gor in dol po ulici in svobodno odkorkala.

Nadaljne razmejitve

Festival je trojni medij: kot estetski predmet, kolikor ga identificiramo s tisi, kar je zanj odbrano; kot kulturni dogodek, predstava, v kateri ne srečamo samo predstavljenega izbora, ampak predvsem njegovo predstavitev; in seveda običajno temelji na navzočnosti tako imenovanega festivalskega občinstva, ki izmenjuje vtise, navezuje stike in se dogovarja, je torej produktivno. Ta tri območja, s katerimi se festival, da bi to bil, realizira, so lahko tudi (vsaj prehodna) izhodišča za utemeljevanje tega, kar želimo o njem povedati.

Kajti ni dvoma, da najprej želimo kaj povedati, čeprav nas lahko utemeljevanje s svojo protislovnostjo zapelje čisto drugam.

Trepetanje pred podobami

Težava s prejšnjo razčlemba je da gre prav za trojni medij in ne za tri medije. To pomeni, da je k vsakemu od omenjenih območij mogoče pristopiti le skozi ostala dva, kar otežkoči pisanje; daljša pa branje.

Tudi to je problem pisanja o festivalih: podobe, naslovi in imena se pomešajo med seboj včasih do te mere, da jih ni mogoče več urediti. Podobe se v spominu uredijo drugače, kot so bile urejene v predstavi. Pri videu še toliko bolj, ker je podob lahko brez števila in pogosto niso (kakor so običajno pri filmu) povezane v konsistentno pripoved.

Prava beseda je seveda *utripanje*, samo da ta nima odtodka prestrašenosti, ki udeleženca festivala žene na lov za podobami, da bi jih videl več preden opeša. V nekem trenutku podoba in gledalec zamenjata mesti: gledalec utripa pred podobami, se izgublja v njih, se včasih v kateri najde in na koncu ugasne.

Je video umetnost?

Was ist Kunst?

Navznoter je tako razčlenjen — po žanrih, po tehnikah, po omrežjih itd. — da se gledalec, ki skuša najti njegov skupni imenovalec, njegovo jedro, znajde v precejšnji zadregi. Video je nemara le *površina* (Bonitzer), znana bleščeča površina ekrana, na kateri se lahko dogaja

marsikaj: film, slika, tekst, gledališče, glasba, nič. Nič drugega kot površina, ki precej prenese. Zadnji hit je računalnik, bodisi v vlogi generatorja slika bodisi njenega manipulatorja. Igračke, vendar z njimi pojem animacije preseže tudi samega sebe.

Mikroelektronska obdelava video površine je dala nekaj sijajnih rezultatov — a praviloma tam, kjer je zgolj prispevala k njim. Najbolj so fisticirani rezultatov efektov, med njimi npr. **Mt. Fuji** Kojia Nakajime in **Luminare** Johna Sanborna in Deana Winklerja, so me pustili nenavadno hladnega. Tehnologija fascinira, očitno pa ne zadošča; za polni fascinum je potreben nekakšen lapsus, nekakšen notranji rob, ki ga Barthes imenuje punctum, ne da bi ga znal (ali bolje) definirati drugače kot stopnico svoje pozornosti.

Najmočnejše produkcije (se pravi z največ denarja) so filmska, glasbena in televizijska. V Kujkhuisu, haaški distribucijski hiši, ki organizira ta šestdnevni festival (letos četrti), so se bolj ali manj omejili na tako imenovano neodvisno video produkcijo, v kateri vlada določeno nerazporejenost do večje produkcije. Kljub temu sta bila med najboljšimi trakovi dva povezana s televizijo. Eden od njiju, **Video Dante** (ali alternativno **TV Dante**), je bil narejen za televizijo (Channel 4). To sijajno vizualizacijo poezije (Dantejeve seveda) je napravil Peter Greenaway, avtor **Risarjeve pogodb**, sicer pa zadnje čase vse aktivnejši na videu. Ko pravim vizualizacijo poezije, ne mislim pesniških metafor, namreč samega pesniškega postopka, zlasti ritma. Drugi, **Hyster Pulsatu**, ni bil narejen za televizijo, pač pa ga je njegov avtor Jaap Drupsteen posnel, medtem ko je delal na televiziji. Je nekakšen video show, narejen za zabavo, in sicer zelo duhovito: temelji na seriji razselitev (displacements) posameznih elementov slike.

Torej televizija

Na razselitvi je svoj video utemeljila tudi Anne-Françoise Perin. **Traumspuren** (Zahodno Nemško-Belgijska produkcija) je prava video drama, a brez mučne in dolgočasne televizijske dramaturgije; nasprotno, je prostorsko dinamična pripoved o ženski, ki se ji uresničujejo sanje, uresničljive samo na videu. Na koncu se poljublja z mladim Marlonom Brandom.

Uporabil sem izraz video show, pa video drama. Lahko bi govoril o videu dokumentarcu, pa o video reportaži, kar je bila recimo **Race against prime time** Davida Shulmana. Povod zanj so bili rasni nemiri v Miamiu (Liberty City), dejanska tema pa televizijsko ustvarjanje novic. „Kaj je novica? — Kadar imaš vsaj tri trupla.“ Lahko bi naštel še ostale televizijske žanre (ali submedije) in za vsakega bi našel zgled ali vsaj primer uporabe ustreznih postopkov (reklame, kviza, vremenske napovedi, poučno vzgojnih oddaj itd.).

Toda to ne pomeni, da se je video nasploh zblizal s televizijo, marveč, da so tudi področja, ki jih je razvila televizija, del video površine. Nikakor pa je ne omejujejo.

Televizija je še zmerom televizija, s svojimi zakonitostmi, po katerih je mediokriteta še zmerom zlato pravilo. Video je na dobri poti, da pokaže, kako se te reči pravzaprav dela. Tistih nekaj televizijskih hiš, ki odstopajo od debilnega povprečja (med njimi v Evropi vodi ravno Channel 4), pa vse bolj opozarja na sicer že staro možnost videa, da iz njega zraste nekaj, kar lahko postane program nove, zanimivejše televizije.

levizija, založništvo video kaset in predvajanje v dvoranh, zlasti na velikih ekranih, so samo najočitnejše. Toda te so že zdavnaj prevzele država, filmska industrija in glasbena industrija. Pojem „neodvisnega videa“ pa se vzpostavlja prav v svojem odnosu do vladajočih medijev, kot neodvisen prav od njih. Njegovo predvajanje je zato še zmerom precej omejeno na galerije, sporadične prireditve (združene s kakšno razstavo, performansom ali multimedijem spektaklom) in na sorazmerno ozek krog gledalcev, med katerimi je največ samih umetnikov.

V taki situaciji — in ob dejstvu, da je video nastajal nekako skupaj s konceptualizmom — ni čudno, da je velik del te produkcije preprosto negledljiv artizem. Včasih (to ima po konceptualizmu) temelji na kakšni domisljici, ki jo potem „permutira“ in razvleče do onemoglosti (namreč gledalčeve).

Neko popoldne sem s projekcije odšel že po petih minutah, tako je bila dolgočasna. Stal sem pred dvorano, kadil in gledal druge, ki so — podobno kot jaz — vstopali in po petih minutah prihajali spet ven. Prišel je tudi Francoz, ki sem ga bil spoznal pri zajtrku. Ko je čez pet minut prišel iz dvorane, sem mu omenil, kako zabavno je gledati ljudi, ko vstopajo in takoj spet izstopajo. „Ampak jaz ta video poznam,“ je odgovoril, „jaz sem producent.“ Naslednje jutro sem ga vprašal, za koga producira tak video. „Za umetnike, da ga napravijo.“

Ta človek si je zadal hvalevredno, a nehvaležno nalogo: ne producira za gledalce, temveč za umetnike. Je to stališče pravilno? V določenem smislu vsekakor: omogoča nastanek del v skladu z avtorjevo sposobnostjo, sam realizirati svoje zamisli. Toda izdelku prav nič ne pomaga, da bi našel koga, ki bi ga sploh gledal, kaj šele v njem užival.

Artizem ima dva obraza: na eni strani je poza, ki ima več dela s seboj kot s svojo umetnostjo, na drugi strani pa omogoča ustvarjalcu tisto brezobzirno aroganco, zaradi katerih lahko proizvede velika dela kljub temu, da mu občinstvo ne sledi.

Nemogoč posel

Lahko da sem spregledal kakšno veliko delo, ki ga bo počastila šele prihodnost. Toda to se mi ne zdi tako pomembno kot dati ustrezno mesto tistemu, česar nisem spregledal.

Vzemimo, da je video „le“ površina, točkasta površina video ekrana. Potemtakem ga hkrati karakterizirata *univerzalnost* in *manko*: prva, kolikor se na tej površini lahko dogaja „karkoli“ drugi, kolikor je izključena ravno najbolj hvaljena razsežnost umetnosti, njena „globina“. To pa je trd oreh za kritika. In tudi za umetnika.

Na drugi strani pa: tudi če je video le površina, je vendar prav takšna površina (referenca na Goddarda je neobvezujoča), in to mu daje status medija. Je kot površina kože, kjer se zdaj tu zdaj tam izdiferencirajo erogene cone: ne plastičnoamorfna (prilagodljiva), temveč polimorfnoerverzna. Moč jo je vzburiti z različnimi prijemi. In ker se na ekranu dogaja gledalčev užitek, gledalec, ki je usmerjen v trdo genitalnost (natančno kodificiranost) medija, pač ne bo dolgo zdržal. Po drugi strani pa bo umetnik, skušajoč vpeljati penetrativno globino, naletel na odpor medija in konec koncev „izpadel“ impotenten.

Ne kritika, temveč zastopanje

Kljub nejasnostim v distribuciji je neodvisni video zbral precejšnje občinstvo in še ga širi. Pri tem je bržkone najuspešnejša ustanova London Video Art, subvencionirana producerska in distribucijska hiša. V okviru LVA dela danes

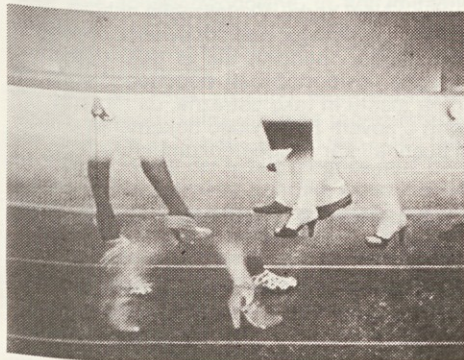
večina ujemljivih britanskih video umetnikov; uspelo jim je razviti produkcijo, ki daje osnovne reference video sploh. Pri tem je pomembno vedeti, da LVA nikoli ni bil velika korporacija in da slej ko prej ohranja strogo alternativne, politično angažirane in neodvisne kriterije (in ima zato v sedanji britanski politični situaciji precej težav). Tak je bil tudi kratki in ostrak Jeremyja Welsha **I.O.D.** (Images of Depression), kjer slike druga drugo prekrivajo do nerazpoznavnosti, čeznje pa teče tekst, ki ima sam status naslovnih „podob“.

Problem torej ni v tem, kako „skomercializirati“ produkcijo do te mere (ali kot bi hotela kakšna dobra duša, „samo“ do te mere), da bo pripela do občinstva, marveč kako vztrajati v svoji poziciji in ob njej zbrati občinstvo. Namreč tisto občinstvo, ki ne bo le občudovalo te pozicije, temveč jo bo napravilo za svojo in s tem privedlo do javne pozicije. Umetnost brez tega občinstva (pa naj ima katerokoli drugo) je lahko še tako „velika“, a obvisi v brezčasju (če s časom mislimo kulturo dobe).

Tudi če je video „le“ površina, to nikakor ne pomeni, da je indiferenten. Prenese resda tudi artistično onegavljenje, je pa bolj kot katerikoli drugi medij dostopen za „direktne“ izjave, politične in druge. To, kar riše na površini telesa (in katero telo navsezadnje ni politično telo?), mu veliko bolj pripada kot katerakoli „večna“ umetniška kvaliteta.

Poslastice in prenažrtost

Iz Velike Britanije prihaja nova zvrst videa (dilemo, ali naj pri videu govorimo o žanrih, tehnikah, produkcijah ali čem, sem že nakazal in jo tukaj za silo razrešujem), ki je s svojimi spektakularnimi učinki hitro osvojila srca: scratch video. Zanj je značilna uporaba in transformacija ready-made materiala (posnetkov s televizije, filmov itd.), hitro, ritmično nizanje podob (tako rekoč do subliminalnih dražljajev) in to posebej podob z močnim čustvenim nabojem — patetičnih. Ime spominja na prijem pri rap glasbi (ustvarjanje zvoka in ritma s sunkovitim drsanjem plošče ob igli naprej in nazaj), čeprav scratch video nima s tem ničesar skupnega. Video analogijo scratch glasbi je delal npr.



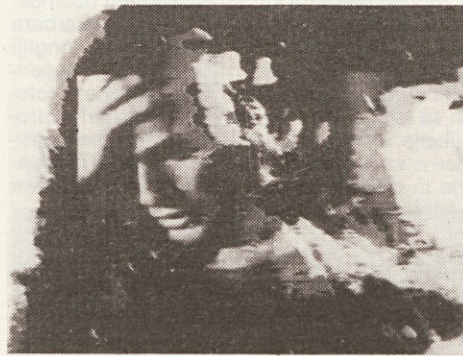
Herbie Hancock, tako da je (v svojem spotu) spuščal posnetke naprej in nazaj v zveznem gibu. Na festivalu je nekaj podobnega pokazal Jean-François Guiton na traku *Fussnote (1)*: skupaj s sliko je premkal naprej in nazaj tudi neposredno posneti zvok, le da je uporabil neblaglasno škripajoč voziček in oster korak. Jasno je, da najboljši primerki scratch videa prihajajo iz Velike Britanije. **Erotic Psyche, Venus to Penis** avtorjev, ki se podpisujejo kot Bradley Eros/Aline Male (zanesljivo vem samo to, da je v ekipi Genesis P-Orridge), je šibal stare filme, erotične scene (kaj bi drugega po vseh teh imenih), podnapise in vmesne napise,



sijajno dinamiko pa je dosegel z opozicijo posamičnih predmetov in prenapolnjenih prostorov. Bilo je, kakor da bi se udeležil rituala, ki sploh ne skriva tega, da poskuša prekoračiti kastracijo.

Sandra Goldbacher in Kim Flitcroft sta v svoji **Night of a thousand Eyes** „uprizorili“ nekaj usodnih tem (Življenje, Ljubezen, Smrt itd.), in sicer kot fantastično potovanje med podobami. Omenjene teme so vpeljevali preprosto nalogi, po vsakem pa so se v divjem tempu nizale skoraj iste serije podob (v glavnem iz filmov in nekoliko obdelane), povezane s svojo temo le prek glasbe in spremembe ritma. (Postopek ni blazno nov — spomnimo se ameriškega avantgardnega filma; ampak spomnimo se tudi naše tematizacije video površine.) Učinek je halucinanten, pa vendar — gre za vsakdanjo situacijo, ne le v tem, da nas neprestano bombardirajo iste podobe (če se jim pridruži kakšna nova, se jim samo zato, da jih je več), temveč tudi v tem, da z vsako podobo na nas pritise tudi njeno ime in na to lme se odzivamo. Scratch video uporablja postopek ideologije, in to tako, da ga „povnanji“ (uporablja goli postopek), pa vendar ohrani ves užitek ideološke interpelacije. Nekaj podobnega se pravzaprav dogaja tudi pri žanru: bistven je „goli“ postopek žanra, ob tem, da ponavlja že vnaprej vemo, kateri žanr bomo gledali, in če nismo res za plotom, ponavlja tudi poznamo osnovne zakonitosti žanra; pa vendar to niti malo ne zmanjša užitka konkretne „realizacije“ žanra oziroma interpelacije gledalcev v identifikacijski ples (kot temu pravi Vrdlovec) tega žanra. Za naslednjo poslastico so poskrbeli Američani Jon Dovey, Kevin Hodge in Tim Morrison v **Death Valley Days**. Uporabili so televizijske posnetke govorov Reagana in Thatcherjeve in jih (brez dvoma s pomočjo računalnika) premontirali od besede do besede, tako da sta velika voditelja dala nekaj res značilnih fašistoidnih izjav. V zvrst političnega videa sodi tudi **Popular Thought** Američana Terija Yarbrowa, ki s preprosto vzporedbo posnetkov najde veliko skupnega med konzervativizmom na religiozni osnovi (film o nekem priljubljenem ameriškem pridigarju iz leta 1938) in pohodom nacizma. Žal so njegovi viri omejeni — če ne, bi lahko pokazal, da knjig ne sežigajo samo takšni režimi.

It'd., itd. V vsaki zvrsti videa bi lahko pokazal tiste, ki so me navdušili, in ona, ob katerih sem se na smrt dolgočasil. Naj naštejemo samo nekaj boljših primerkov: **Am Rand der Räume** skupine Medionoperativa Berlin (značilen, a dober primer nemškega videa neke med reportažo in političnim manifestom feminističnega tipa), **I Saw Jesus in a Tortilla** Jeanne C. Finley („ponazoritev“ čudeža, ki se je zgodil v neki ameriški prodajalni tortilj — lastnica in nekateri njeni gostje so v njenih izdelkih opazili Kristusov obraz in še nekatere druge simbole), **La est Minos horriblement** Dominika Barbi-



era (duhovita izpeljava video arta), **First annual anti anti** ... Torbena S. Jensena (duhovita uporaba estetike televizijske reklame), **Loops** Richarda Fuglistahlerja (trak, ki deluje kot izvrsten video, četudi je narejen za instalacijo), **Filling the Boxes of Joseph Cornell** Laurie McDonald (študija o televizijski indoktrinaciji), **The Riot Tapes** Ilene Segalove („osebna zgodovina 1968—70“, duhovita refleksija v obliki zgodbic) itd. Opazili ste, da v poudarek kvalitete posameznih trakov večkrat uporabljam izraz „duhovito“. Pa ne toliko zato, ker bi jo posebej iskal, ampak ker je na videu še vedno tako redka vrlina ...

Na programu je bil tudi trak **Borghese Tako mladi**. Ljudje se za njim niso ravno metali na zobe („ideološko“ jih je najbolj motilo to, da je pripadal zvrsti video spota), so ga pa gledali. Med instalacijami, ki so stale v bližnji galeriji Artline (a pripadale festivalu), je bila resnično močna Servaasova **The Wrong Connection** — tako močna, da te je vrglo nekaj metrov stran, ko so jo vključili. Servaas je izdelal napravo, ki zvočni zapis (šlo je za precej jezen dialog med dvema monitorjema) prevaja v impulze čisto drugačne zvočne kvalitete: slišati je približno tako, kot bi ti kdo streljal ob ušesu.

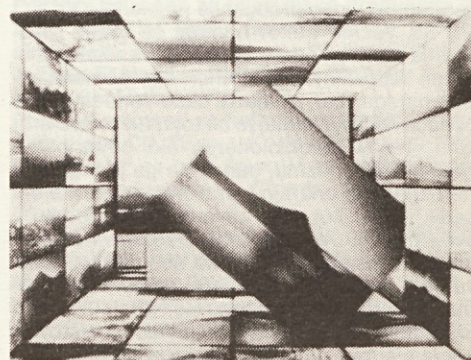
Kako gledati

V Kujkhuisu seveda ni bilo nobenih nagrad. Program je bil urejen po serijah naslovov, ki so pripadali nekako isti zvrsti in se je vsaka (serija) predvajala trikrat ali štirikrat, vsakokrat v drugi dvorani, ob točno določeni uri. Serije so bile dolge do uro, vključevale pa so od nekajminutnih trakov do daljših; prav dolgi so se predvajali sami. Kot rečeno, je bil samo en spored: uradni, glavni, kakor hočete. Vsak dan pa se je točno ob 18. uri začel še „ekstra“ program, s čimer so omogočili ogled naknadno prispelih trakov.

Dvorane so bile tri, od njih ena povsem zatemnjena, z ekranom čez celo steno in stereo zvokom, v dveh pa so bili monitorji in primerna luč, da je človek lahko pisal, vse tri so bile zvočno izolirane.

Osrednji družabni prostor je bila kavarnica, in dokler ni zahladilo, posebej njen vrt, čez katerega se je prišlo v eno od dvoran. Tudi v tem so bili monitorji, a le za informacijo o programu (denimo tistem „ekstra“) in za občasno igranje s hišnim računalnikom. Na robu tega ne prevelikega prostora je bil prostor za osebje, ki je bilo navzočim resnično (hočem reči prav zares) v pomoč, bodisi za informacije bodisi za kakšne aranžmaje.

Gostov je bilo kakih sto petdeset. Na prvem mestu umetnikov, producentov in organizatorjev festivalov, potem novinarjev in video kritikov in tistih, ki so prišli samo gledat (lahko tudi prav od daleč). Zvečer pa se je nabralo toliko občinstva, da nisi imel kam stopiti. Ampak čez



nekaj dni si že vse poznal, ne le goste, tudi domačine. Haag navsezadnje ni večji od Zagreba.

Bogdan Lešnik

