

DAN OKI

Nam June Paik i sličnosti s umjetnicima iz bivše Jugoslavije

Dan Oki: Nam June Paik and Similitudes with Artists from the Former Yugoslavia

Summary

Nam June Paik lived through an interesting historical and social series of events located in global geographic chronotopes that naturally determined the framework of his biographical and discursive artistic identity. Speaking of the first person from Asia who became an indispensable part of Western art history, it is necessary to emphasize Nam June Paik's feeling for the dialectics of dominant narratives produced by the authorities of states, finances, and the media. He understood very well the fictional logic of narratives that enforce dominance, but also those that refute that dominance, so as an artistic subject, through the processuality and objectivity of media artworks, he managed to build a parallel narrative of his own. He consciously participated in the construction of the fiction of global necessity, at the same time most often siding with those who live within the time of knowledge that provides correctness, against the time of guilt that is surrounded by the ignorance of the dominant narrative's fiction. In this sense, Paik embedded himself in the avant-garde artistic system of the West and remained there for the rest of his life. The influence or intertwining of artistic processes or parallelisms between one artist (Nam June Paik) who is no longer alive and the territory of a country that no longer exists (the Socialist Federal Republic of Yugoslavia), starts from the point of the beginnings of media art with Nam June Paik as a global artistic figure of that time, and with the phenomenon of the media art of the former Yugoslavia within the framework of countries with a socialist social and state system. Similarities and differences, counterpoints and parallelisms, are intermediately conditioned by artistic personalities, political and technological discourses, the communication environment, complementary conceptual approaches, and autoethnographies. The exhibition titled Nam June Paik – In the Groove, which was held at the Museum of Contemporary Art in Zagreb, preceded this text both in the curatorial and research sense. Along with experimental film and screenings of film installations from the 1960s, artists in the gallery-articulated contexts of the 70s increasingly exhibited video art, first with TV monitors, and then in the 80s with video projectors. The application of new technologies affects the social, aesthetic, and conceptual aspects of newly created media work. The solar

principle of the light imprint of warm celluloid film will be replaced in the next few decades by a cool lunar video image. Exploring the nature of the new media that is just emerging is the logical task for artists interested in expressing themselves in that same medium. In the 70s, Nam June Paik researched video feedback, the graphical aspects of the video signal, the manipulation and performativity of the video image, closed circuits, the sculpturality of TV monitors, as well as TV broadcasting as an artistic event and process. In the 70s artists in the former Yugoslavia also explored media art, often questioning the video camera/recorder as an artistic tool and other motifs in accordance with their own artistic conceptions and the available technology. In addition to Nam June Paik's works, paper analyzes the works of Marina Abramović, Srečo and Nuša Dragan, Ladislav Galeta, Sanja Iveković, Katalin Ladik, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak, and Andrej Zdravič. These artists not only used the same technology as Nam June Paik, but their motifs are intertwined in the newly globalized world of media and art. Some of the most significant motifs are spirituality and technology drawn mostly through Buddhism, the relationship between nature and media technology, the questioning of the media-political hierarchy against the artistic dissemination of content, the manipulation of video and graphic images in time, and other motifs in accordance with individual artistic conceptions. And finally, let's conclude. Nam June Paik's utopian subversive technological anarcho-dadaism is quite comparable to the constructivist conceptual and even political and personal performative autoethnographies of some important artists from the former Yugoslavia. Just as the avant-garde artists from the 1920s were incorporated into an integral part of the visual design computer programs of the 1990s, which they preceded in terms of performance, formality, and content, so have the artistic media concepts of the 1970s and 1980s been incorporated into today's social networks and AI databases and protocols. What remains in this context as the most fascinating questions are precisely the works and documents of actualized artistic personalities that are realized through the simultaneous development of new media languages and the struggle to achieve individual and collective freedoms against the technologies of domination, subjugation, and control in different life discourses.

Utjecaji ili isprepletanja umjetničkih procesa ili paralelizmi između jednog umjetnika (Nam June Paika) koji više nije živ i područja jedne zemlje koja više ne postoji (Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija) kreću iz ishodišne točke začetaka medijskih umjetnosti s Nam June Paikom kao globalnom umjetničkom figurom toga vremena i fenomenom medijskih umjetnosti bivše Jugoslavije u okviru zemalja socijalističkog društvenog i državnog uređenja. Sličnosti i razlike, kontrapunkti i paralelizmi intermedijalno su uvjetovani umjetničkim osobnostima, političkim i tehnološkim diskursima, komunikacijskim okolišem, komplementarnim konceptualnim pristupima i autoetnografijama. Izložba naziva *Nam June Paik – In the Groove* koja je održana u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu prethodila je ovom tekstu kako u kustoskom tako i u istraživačkom smislu.

Zen for Film naziv je Paikova eksperimentalnog i ontološki zamišljenog filma iz 1964. godine koji je posveta konceptu *tišine kao Ne-zvuku* kako ga je shvaćao američki kompozitor i umjetnik John Cage (practicirajući budist), koji je imao veliki utjecaj na mladog Paika. *Zen for Film* prikazuje (*loop*) samu površinu filmske role na kojoj nikad ništa nije snimljeno, pa je nerazvijeni negativ osvijetljen svjetlom projektora uz nešto ogrebotina i prašinu na filmskoj traci. Gledatelja se izaziva da vidi vlastite slike umjesto da ih gleda na projekciji. U Zagrebu je na Međunarodnom festivalu eksperimentalnog filma (GEFF) 1963. premijerno prikazan *antifilm* Mihovila Pansinija *K-3, ili čisto nebo bez oblaka*. Ovaj film, koji je prazna obojena traka bez filmskih sadržaja, komplementaran je Paikovu filmu *Zen for Film*. Vrlo je zanimljivo da se paralelni procesi u eksperimentalnom filmu odvijaju u Zagrebu i kod Paika. Riječ je o utjecaju određenog broja modernističkih elemenata koji su se uspostavili unutar okvira tadašnje socijalističke kulture. To se posebno odnosi na eksperimente u vizualnim umjetnostima i ondašnjoj suvremenoj glazbi, kao što je to, na primjer, slučaj Novih tendencija i Muzičkog bijenala (Turković 2009). Mogućnost usporedbe Nam June Paika i Mihovila Pansinija zorno prikazuje širinu mogućnosti i spektar uspostavljanja paralela s nizom autora iz bivše Jugoslavije koji se izravno ili neizravno odnose prema radovima Nam June Paika nastalima u SAD-u i zapadnoj Europi.

Riječ je o mogućnosti usporedbe većeg broja različitih umjetnica i umjetnika s fokusom na Paikovu vizionarsku i procesualno umjetničku produkciju toga vremena. Tako je Paik pod nazivom *Zen for Film: Variations on a Theme by Robert Breer* izveo i performans na prvom *New Cinema Festivalu* u *Filmmakers Cinematheque* u New Yorku 2. studenog 1965. U toj izvedbi Paik se nonšalantno iz ležećeg položaja ispod projekcije filma *Zen for Film* igra sa sjenom svoga kažiprsta koji pratimo na projekciji (Hanhardt 1982: 37). U ovom performansu Paik prati „uskraćeni filmski zapis“ kao ogledalo stvarnosti, pri tom dodavajući filmskoj projekciji minimalnu koreografiju pokreta kažiprsta, a istovremeno se referira prema indonezijskom *wayangu*, odnosno kazalištu sjena. Paikov primarni interes za prikazivanje svjetla i sjene kao zaslona tehnološki posredovane pokretne slike doveo ga je do alteriranja televizije kao umjetničkog objekta. Naravno, ne kažiprstom i filmom, već konceptualno tehnološkim postavljanjem magneta na TV monitore, što je rezultiralo distorzijom različitih TV prikaza. Početkom 1960-ih nije bilo videorekordera, nego je TV bio isključivo medij uživo. Motiv Mjeseca predstavlja vrlo dobar primjer Paikova umjetničkog djelovanja od njegova jednostavnog prikaza Mjeseca na jednom TV-u sredinom šezdesetih do instalacije *Moon is the Oldest TV* (Mjesec je najstarija televizija) iz 1976. godine u kojoj je na 12 televizora prikazano dvanaest mjesečevih mijena. Mjesečeve mijene interplanetarne su igre svjetla i sjene, tisućljećima urezane u mentalne slike *Homo sapiensa* koji upravo 1969. godine prvi put hoda po Mjesecu, a što je za 600 milijuna ljudi diljem svijeta

prikazivano upravo pomoću televizijskog sustava pod nazivom USB (*Unified S-band*), posebno napravljenog za ovu svrhu.

Uz eksperimentalni film i projekcije filmskih instalacija iz šezdesetih godina, umjetnici u galerijskim kontekstima u sedamdesetim godinama sve češće izlažu videoumjetnost; najprije preko TV monitora, a zatim u osamdesetim godinama i pomoću videoprojektora. Primjena novih tehnologija utječe i na socijalne, estetske i konceptualne aspekte novonastalih medijskih radova. Otisak svjetla toplog celuloidnog filma kao sunčeva principa u sljedećih će nekoliko desetljeća biti zamijenjen hladnom lunarnom videoslikom. Istraživanje prirode novog medija koji se upravo pojavljuje logičan je slijed izričaja za umjetnike zainteresirane za izražavanje u tom istom mediju. Sedamdesetih godina prošlog stoljeća Nam June Paik istražuje *video feedback*, grafičke aspekte videosignala, manipulaciju i performativnost videoslike, *closed circuit*, skulpturalnost TV monitora, ali i TV emitiranje kao umjetnički događaj i proces. U sedamdesetim godinama umjetnici u bivšoj Jugoslaviji također razvijaju ovu vrstu istraživanja medija, propitujući često videokameru/rekorder kao umjetničko sredstvo, kao i druge motive u skladu s vlastitim umjetničkim koncepcijama i dostupnom tehnologijom.

Srečo i Nuša Dragan, umjetnički par iz Ljubljane, snimaju u Ljubljani 1969. godine prvi videoumjetnički rad u bivšoj Jugoslaviji pod nazivom *Belo mleko belih prsi*. U videu se na statičnoj fotografiji dojke uparenoj s grafikom u nastajanju događa vizualni element vremenitosti videoregistracije potkrijepljen montažom zvukova. Bijelu videografiku što proistječe iz ženske dojke moguće je povezati s radom drugog umjetničkog para, Nam June Paika i Charlotte Moorman, odnosno s radom iz 1969. godine *TV-Bra for Living Sculpture* premijerno izvedenim 17. svibnja 1969. godine u Howard Wise Gallery u New Yorku (Hanhardt 1982: 47). Za razliku od apstraktnoga videokoncepta Sreče i Nuše Dragan, *TV-Bra for Living Sculpture* skulpturni je objekt koji se otjelovljuje kroz nošenje. U konceptualno funkcionalnom smislu ovaj koncept služi performativnoj izvedbi. Ovo je prvi od ukupno četiri radova koje je Paik napravio specijalno za njegovu dugogodišnju umjetničku suradnicu i čelisticu Charlotte Moorman (Hanhardt 1982: 95). Evo kako sam Paik piše o odnosu umjetnosti i tehnologije u tako zamišljenom kontekstu: „Pravo pitanje u vezi ‘Umjetnosti i Tehnologije’ nije izrada još jedne znanstvene igračke, nego pitanje kako humanizirati tehnologiju i elektroničke medije, koji napreduju brzo – prebrzo. Napredak je već premašio mogućnosti programiranja“ (Hanhardt, Zinman i Decker-Phillips 1982: 33).

Umjetnica koja je u šarolikom umjetničkom presjeku slična Paiku, a posebno u performativnim aspektima, jest Katalin Ladik. Ladik je u pravom smislu multimedijalna umjetnica koja uz likovni izričaj, glazbu, glumu u kazalištu, na radiju i na filmu također piše knjige poezije. Njezin umjetnički rad sadrži

specifičan ritualni anarhizam iz ženske pozicije, usmjeren protiv „stabilnog mnoštva konstruiranog po uzoru na idealizirani maskulinitet“ (Šuvaković 2010: 118), ali anarhizam koji slavi vitalnost i emancipaciju kako nje same, tako i mnogostrukosti i hibridnosti života. Iz ove široke umjetničke medijalizacije u ovom kontekstu svakako treba izdvojiti aspekte njezina rada vezane uz fonopoetsku izvedbu zvuka i slike, pri čemu video i zvučni performans *Poemin* (1978) na ovoj izložbi zauzima središnje mjesto. U ovom radu Ladik spaja preparaciju lica šminkom sa zvučnim performansom glasa koristeći se istovremeno konceptualizacijom rekvizita u likovnim i kompozicijsko glazbenim elementima ovog rada zabilježenog na video. U *Poeminu* se komplementarno spajaju njezini vizualno performativni, glazbeni, pjesnički, glumački i redateljski aspekti djelovanja u jedan cjeloviti umjetnički dokument. Za razliku od Paika, Katalin Ladik nije se koristila visokom tehnologijom danog vremena, ali je njezin interes i umjetnički opseg vrlo nalik Paikovu.

Jedan od videoumjetnika koji je u bivšoj Jugoslaviji također na više razina rezonirao s Nam June Paikom jest Dalibor Martinis. Martinis je umjetničku praksu od 1970-ih dominantno razvijao kroz medij videa i medijskih instalacija pa su veze s Paikom u tom smislu brojne, ali još je važnija podudarnost u sadržajnom i konceptualnom presjeku. U videoradu pod nazivom *Open Reel* (Otvoreni kolut) iz 1976. Dalibor Martinis u performansu pred kamerom simulira *video head* (videoglavu) tako što si omotava videovrpcu oko glave vrteći se na stolici. Ovaj rad implicitno se bavi identitetom autora kroz sam umjetnički diskurs koji se manifestira kao regulator sadržaja u okviru zadanog medija i referentnosti na društveno tehnološke aspekte tadašnjice. Čitano unatrag, Martinis je u ovom radu derivirao odnos prema videu kao prema mediju kojim će se baviti cijeloga života, ali istodobno ostvarujući projekciju okoline kao šireg diskursa na njega kao autora (Foucault 2015: 48). Zanimljivo je uz Paikov *Zen for Film* za usporedbu ovdje spomenuti i konceptualni performans u kojemu Paik odmotava traku za pohranu računalnih podataka na događanju *Seventh Annual New York Avant-Garde Festival* 1969. godine (Hanhardt 1982: 47). U ovom radu Paik se referira na stvarnost kao bazu podataka koja se performansom učitava na računalnu traku. Računalna se traka ovdje razvija osvjetljavanjem i odmotavanjem stvarajući imaginarnu kinematografsku, ali isto tako i drugu bazu podataka određenu prostorom u kojemu se performer kreće, a kompjuterska traka odmotava. Kod obojice autora događa se preskakanje kamere ili računala kao dijela tehnološkog i umjetničkog procesa, te istovremeno problematiziraju i samo autorstvo kao identitet i diskurs. Martinis je u desetljećima koja su slijedila razvijao specifični medijski proces pod nazivom *Data Recovery* koji se zasniva kako na analognim, tako i na digitalnim aspektima pohrane podataka i njihove reizvedbe i reinterpretacije. Za razliku od Paika, sadržaj Martinisovih radova od 1990-ih godina do danas ostao je medijski konceptualan, premda kod njega, kao i kod Paika, autobiografske reference postaju sve više smještene u

koncepte samih radova. Nam June Paik ovu vrstu konceptualno medijske usredotočenosti nastavio je do početka 80-ih godina, da bi ono kasnije ustupilo mjesto crtežima, skulpturalnim i prostornim aspektima tržišta medijske umjetnosti, isto tako i autoetnografskim sadržajima kao nastavku linije radova iz njegovog fluxus korijena djelovanja.

Untitled (Cut) iz 1976. rad je Gorana Trbuljaka u kojemu se rezanje videovrpce suodnosi prema istodobnom snimanju *open reel* videosustava (točnije rekordera koji je u to vrijeme kabelom bio povezan s kamerom), sve do konzekventnosti bijelog šuma koji nastaje kao posljedica rezanja videovrpce. Ovaj rad istodobno posjeduje konceptualno humoristični i auto/cenzorski aspekt snimanja pokretne slike na videu. Bitno je spomenuti da je Goran Trbuljak, osim toga što je likovni umjetnik, također i renomirani filmski snimatelj, što ovom radu s neodadaističkim konceptualnim humorom daje i određenu osobnu dimenziju: moglo bi se reći da Trbuljak autoironično *reže granu na kojoj sjedi*.

Film Andreja Zdravića *Breath* (Dah) snimljen 1976. u New Yorku u produkciji *Anthology Film Archives* prikazuje novine koje lebde u zraku nošene vjetrom, poput informacija, misli i slika koje dolaze i odlaze kroz ulice Manhattana otpuštajući se u procesu filmske meditacije organski zvukom iz kadra u kadar, što se može poistovjetiti s udahom i izdahom. Film je konceptualno reduciran na jedan motiv, ali je organizacija zvuka složenija i pod jednakim je utjecajem fluxus kompozitora i tonskog komponiranja avangardnog filma. Nam June Paik izveo je u *Anthology Film Archives* dva performansa: *Fluxus Sonata 2* 1974. godine i *Fluxus Sonata 4* 1975. godine, oba u organizaciji Georgea Maciunasa (Hanhardt 1982: 56-57).

Iste, 1976. godine kada Andrej Zdravić radi film *Breath*, Nam June Paik postaje profesor na Likovnoj akademiji u Düsseldorfu, gdje njegov inauguracijski performans pod nazivom *Video Venus* između ostalih snima i Ivo Deković kao Paikov student prve generacije. Ivo Deković razvio je u godinama koje su slijedile poetski i autoetnografski videoopus zasnovan na *ready made* kolažima u videoskulpturi i čestim motivima dalmatinske etnografije i djetinjstva. Ivo Deković predstavljao je hrvatsku na Venecijanskom bijenalu 1993. godine s radom pod nazivom *Movar* (uvala u blizini Šibenika), gdje je u njegovoj ribarskoj mreži veliki broj TV monitora na kojima je predstavljena grmljavina. Iste godine Nam June Paik bio je u Zagrebu u povodu izložbe dokumenata i grafika u Klovićevim dvorima, a tom su prigodom Sanja Iveković i Dalibor Martinis napravili s njim drugi videointervju, prvi je put to bilo u New Yorku za vrijeme Paikove izložbe u Whitney Museum 1982. godine. Oba su intervjuja postavljena kao sastavni dio izložbe *Nam June Paik – In the Groove* u MSU-u u Zagrebu.

Premda je Sanja Iveković svjetski poznata kao feministička medijska umjetnica, u ovom kontekstu usmjerit ćemo se na njezin aktivistički umjetnički aspekt u širem političkom kontekstu. U videu *Looking at (Gledanje u)* iz 1974.

Sanja Iveković koristi se statičnom snimkom kamere koja snima donji desni kut TV slike tijekom udarnih večernjih vijesti na nacionalnoj televiziji. Nesklad između iznimno važnog tona vijesti i neodređenog segmenta televizijske slike stvara napetost i upućuje gledatelja na snalaženje u slici u odnosu na televizijski narativ. Haptički rezultat medijski subverzivnog koncepta u potpunom je raskoraku s isključivim i stereotipno ideologiziranim pravcem distribucije informacija od strane vlasti prema gledateljima. Relevantnost vijesti u činjeničnom, interpretacijskom i kontekstualnom smislu potpuno je podrivena.

Zanimljivo je usporediti Paikovo medijski aktivističko pojavljivanje u poznatom TV programu *Tomorrow* kod voditelja Toma Snydera 1975. godine s videoradom Sanje Iveković *Looking at*. U oba slučaja radi se o problematiziranju izbora i kontrole informacija na televiziji. U to vrijeme ova dva primjera ocrtavaju različite, ali svejedno usporedive primjere kontrole informacija i usmjeravanje pozornosti gledatelja na televizijama od strane vlasti i moći, premda govorimo o dvama različitim političkim sustavima, naime socijalističko-komunističkom i kapitalističkom. Paikovo sudjelovanje u Snyderovu TV programu *Tomorrow* odvijalo se uživo iz njegova studija u Mercer Street u New Yorku, što je bio uobičajen način na koji je Snyder ugošćivao poznate osobe poput Jackie Kennedy u Bijeloj kući. Međutim, Paik je cijelo emitiranje pretvorio u subverzivni fluxus događaj na način da je ispitivao Toma Snydera o temama o kojima on kao televizijsko lice nije htio javno govoriti. Tako ga je Paik pitao služi li TV medij za komunikaciju među ljudima ili je komercijalno zabavni medij. Premda je Snyder želio prekinuti emisiju, Paik mu to nije dopustio, već ga je vješto manipulirao dajući Snyderu komplimente za odgovore na subverzivna pitanja, sve do krešenda na kraju kada je Paik sam davao i odgovore na vlastita protupitanja, i to tako što je u eteru čitao poglavlja iz knjige o ratu u Vijetnamu naslovljene *The Unheard Voices* (*Glasovi koje se ne čuju*, Don Luce i John Sommer, 1969). Iz izbora pročitaneog teksta bilo je jasno da je propast politike SAD-a u Vijetnamu zapravo rezultat poražavajuće komunikacije i nerazumijevanja druge civilizacije (Ross 1982: 107).

Sanja Iveković 1994. godine kao dio videoinstalacije pod nazivom *Resnik* (u to vrijeme izbjeglički kamp u okolici Zagreba) postavila je biljke lončarice ispred videoprojekcije snježnog pejzaža koji je ispresijecan riječima i pojmovima što upućuju na život izbjeglica. U ovom radu snažno je izraženo nerazumijevanje životnih uvjeta izbjeglica tako da se pojmovi u bijelim slovima na crnoj pozadini projiciraju preko biljki koje se suše jer se ne zalijevaju. Metonimija odnosa između medijski posredovanih pojmova i organskog života biljaka (kojima je ukinuto zalijevanje vodom) naspram sudbine izbjeglica i na kraju njihove gole tjelesnosti i golih života dio je aktivističkog umjetničkog konteksta u kojemu se problematiziraju odnosi organskog života naspram komunikacijskih tehnologija i političkih diskursa eksploatacije informacija. Iveković indirektno

uspoređuje odnose između države i zdravlja referirajući se na političke logore kao najekstremniju mjernu jedinicu humanosti (Agamben 2006: 122-126).

Paik je 1974. prvi put predstavio rad pod nazivom *TV Garden (TV vrt)* u kojemu je četrdeset monitora položeno na pod među gustom vegetacijom (Hanhardt 1982: 70, 98). Bilo je to prvi put da neki umjetnik zajedno izlaže biljke i televizije kao dio jednog rada. Dvadeset godina kasnije (1994) Sanja Iveković prvi je put izložila *Resnik*, a onda je isti rad izložila nakon gotovo trideset godina na ovoj izložbi u MSU-u u Zagrebu (2023), ali na način da su biljke za vrijeme izložbe bile zalijevane. Jesmo li nešto naučili u ovih pedeset godina ili je samo promijenjen kôd političke korektnosti, ostaje problem koji se svakom čitatelju nudi kao mogućnost osobne interpretacije. U filmu predstavljenom na izložbi *Tiger Lives (Tigar je živ)* iz 1999., koji je bio emitiran na televizijama 77 zemalja istovremeno, Nam June Paik obratio se novom mileniju čovječanstva, a napose Korejcima kako bi ih potaknuo da prekinu patnju i krenu dalje u novo stoljeće. Za razliku od političko-aktivističkog spektra umjetnika bivše Jugoslavije koji je bio najčešće zaokupljen lokalnim i regionalnim temama, Paikov je medijski aktivizam, upravo zbog samog njegova života, bio globalno obilježen. Njegova globalna umjetnička mentalna slika izvrsno je ilustrirana autoetnografskim bakropisom i akvatintom u radu izloženom na izložbi *Key to the Highway (Ključ za autocestu)* iz 1995. u kojem se spaja arheološko-lingvistički aspekt poznatog *Rosetta Stonea* iz 196. prije Krista koji je bio ključan za dešifriranje hijeroglifa sa sâmim Paikovim konceptom *Electronic Superhighwaya* (Elektroničke autoceste) kojim je još 1974. anticipirao *World Wide Web*.

U usporedbi kontekstualiziranja medijskih umjetničkih praksi u mediju televizije s Paikovim radom, u bivšoj Jugoslaviji najrelevantnija je TV galerija, kao i dijelovi drugih TV emisija koje su joj prethodile počevši 1984. godinom, na inicijativu i prema koncepciji Dunje Blažević u Beogradu, a emitirani su u TV mrežama većine tadašnjih jugoslavenskih republika. Na početku 1984. Paik radi iznimno veliki umjetnički projekt pod nazivom *Good Morning, Mr. Orwell* (Dobro jutro, gospodine Orwell). U ovom projektu on igra višeslojnu ulogu kustosa, producenta i generalnog supervizora medijskih protokola. Redateljski, snimateljski, scenografski i slični zadaci povjereni su drugim tehničkim suradnicima, dok su umjetnici, glazbenici, pisci, koreografi, i raznorodni performer i zapravo dio Paikove globalne kustoske koncepcije čiju su jezgru sačinjavali njegovi mnogi i raznovrsni umjetnički suradnici. Prva je to satelitska video-instalacija koja je preko satelita uživo povezivala WNET TV iz New Yorka i Georges Pompidou Centar u Parizu uz uključivanje Njemačke i Južne Koreje, a s jasnom porukom političkog i medijskog alteriranja televizije kao medija koji kontrolira mozgove širokog pučanstva po cijelome planetu.

Dunja Blažević u *TV galeriju* također je uz medijske umjetnike uključivala i glazbenike, pisce, koreografe i intelektualce. U ovdje relevantnom smislu važno je naglasiti da je TV galerija bila usidrena u kustoskim koncepcijama Galerije studentskog kulturnog centra sveučilišta u Beogradu koji je Dunja Blažević vodila 1970-ih. Ona je uključivala nove konceptualne i medijsko-umjetničke prakse u kojima su sudjelovali gotovo svi umjetnici iz bivše Jugoslavije čiji se radovi analiziraju u ovom tekstu. Međutim, bitno je spomenuti da je TV galerija funkcionirala više kao *showroom* za emitiranje različitih novih umjetničkih sadržaja, a puno manje u smislu izravnog istraživanja samog medija televizije kao u Paikovu slučaju.

Ranjivost je oduvijek bila sastavni dio samog umjetničkog izraza, dio motivacije, ali i značajka procesa stvaranja. Od prikaza lova na životinje u fazi ljudskog izlaska iz prirodnog stanja do prikaza ratova kao sukoba među ljudima, od prikaza ranjivosti drugih do prikaza ranjivosti samih umjetnika, gdje posebno mjesto zauzima performativno umjetničko samoranjavanje pred publikom i kamerom. U ovom kontekstu susreću se dva rada, jedan Nam June Paika pod nazivom *Cutting My Arm* (Rezanje moje ruke) koji je izveden u okviru programa *Manipulations* u Judson Gallery u New Yorku 1967. godine (Hanhardt 1982: 40), a drugi Marine Abramović pod nazivom *Lips of Thomas* izveden prvi put u Krinzinger Gallery u Innsbrucku 1975. godine. U oba rada umjetnici sami sebi nanose bol na način da žiletima režu kožu izlažući vlastitu krv publici; Paik dva križa, po jedan na podlaktici svake ruke, a Abramović zvijezdu petokraku na trbuhu – dva suprotstavljena politička simbola toga vremena. Simboličko signficirane intervencije zapravo su kod svakog od njih komponente kompleksnijih radova u mediju performansa, ali i zvuka. Marina Abramović ubrzo nakon završene akademije 1970. prestala je slikati i odmah se počela izražavati u mediju zvuka – točnije zvučnih ambijenata. Tada nastaju jednostavni zvučni radovi kao *Stablo* (The Tree, 1971), *Metronom* (Metronome, 1971) i *Aerodrom* (The Airport, 1972), ali zapravo tek njezinim prvim tjelesnim performansom *Ritam 10* (Rhythm 10, 1973) koji uključuje i važan aspekt zvuka započinje njezin umjetnički proces kakav znamo i danas. Performans *Ritam 10* izveden je prvi put na Edinburgh Festivalu u kolovozu 1973. u organizaciji galeriste Richarda Demarca. *Ritam 10* baziran je na autodestruktivnoj igri srpskih i ruskih seljaka koja ide otprilike ovako: igrač raširi prste jedne šake na stolu, dok drugom rukom zabija nož među prste na stolu, te svaki put kada promaši i poreže se, mora popiti čašicu alkoholnog pića, a što više igra, to se, naravno, sve više samoranjava. *Ritam* zvukova zabijanja noža u stol između pet prstiju kod Abramović nadopunjen je bijelim papirom na kojemu ostaju krvave kapljice. Umjetnica kaže da je tada u Edinburghu prvi puta osjetila naelektriziranost opasnosti i ujedinenje s pozornošću publike. U publici je bio i Joseph Beuys koji je također nastupao na festivalu i koji je predložio kustosu Achille Bonito Olivi da pozove Abramović na izložbu *Contemporanea* u Villi Borghese u Rimu u studenom

1973. godine gdje je opet izvela *Ritam 10*, a nakon čega je odmah pozvana da se predstavi s novim performansima u Milanu i Napulju. Kako je Beuys bio Paikov cjeloživotni prijatelj, ali isto tako i osoba koja je asistirala Paikovu ulazu u svijet likovnih umjetnosti, možemo i to smatrati određenom poveznicom. Joseph Beuys tako je već sljedeće godine prisustvovao na Aprilskim susretima u Beogradu (Denegri 2017: 244-245). Na ovoj izložbi prezentiran je rad Marine Abramović pod nazivom *Five Sound Ambiences* (Pet zvučnih ambijenata) iz 1974. godine baziran na zvuku. To je zvučna instalacija s pet metronoma postavljenih na pod u pet odvojenih i praznih prostorija s pet različitih ritmova na koje su namješteni metronomi. Ovaj rad predstavlja proširenu verziju zvučnog ambijenta s jednim metronomom u jednom prostoru – *Metronom* (Metronome 1971).

Koliko je za Marinu Abramović neuobičajen rad u mediju zvučne instalacije, otprilike je istovjetno toliko neuobičajeno za Paika da radi isključivo s vlastitim tijelom. U namjeri spajanja Paikova zvučno-glazbenog opusa s radom *Five Sound Ambiences* Marine Abramović poslužit ćemo se Paikovim radom *Symphony for 20 Rooms* iz 1961. godine (Nyman 1982: 87-88). U ovom radu Paik gotovo istovremeno s Johnom Cageom i Karlheinzom Stockhausenom upotrebljava simultanost prostornih i zvučno-glazbenih komponenti u uspostavljanju zvučne instalacije simfoničnoga karaktera. Kod Abramović se radi o konceptualnoj redukciji na jedan multiplicirani *ready made* objekt – metronom kao glazbeni rekvizit *par excellence*. Sam proizvedeni zvuk posjeduje pet različitih varijacija, što je vidljivo na ontološkoj razini, ali i u samom procesu proizvodnje zvuka od strane objekta, sve se zbiva u pet zasebnih prostorija u kojima se zvuk oblikuje u skladu s karakteristikama pripadajuće arhitekture, ali bez upliva zvuka iz drugih prostorija.

Tako je Simfonija za dvadeset soba (*Symphony for 20 Rooms*) zapravo smještena u 16 soba gdje neke od njih imaju zasebnu glazbu i zvuk, dinamično osvjetljenje, neke imaju mirise – toplinu – strujanje zraka, pri tom osam soba ima jedan ili više magnetofona s trakama, jedna soba je prazna, pet soba poziva publiku na participaciju. Prva ima preparirani klavir, druga ima kamenje i komade drveta za pravljenje zvukova s njima, treća ima pojačalom ozvučenu metalnu ploču po kojoj publika udara, četvrta ima užasno visoki zvuk najvećeg intenziteta, prekomjerno je osvjetljena, sa zaudarajućim mirisom octa u vrućini naložene peći i snažnim vjetrom koji dolazi iz stroja koji proizvodi vjetar, a peta ima 100 loših glazbenika koji se igraju sa 100 zviždaljki, 100 dječjih igračaka i gomilom orkestralnih instrumenata. U idućim sobama odvijaju se čitanja književnih klasika, čuju se zvukovi TV vijesti, zvukovi vode, itd. Iz navedenog opisa može se zaključiti kako je ovdje riječ o izričito kompleksnom glazbenom djelu u formi izložbe koji Paika izdvaja od svih drugih kompozitora fluxusa. Posebno je važno naglasiti činjenicu da ugledni kompozitor Michael Nyman piše kako je riječ o bitnoj razlici od svih drugih kompozitora toga vremena.

Implicitno se podrazumijeva da ovaj rad Paika odvaja i od svih drugih umjetnika zvuka (*sound artists*) toga vremena. Premda je, kako smo rekli, *Symphony for 20 Rooms* potpuno oprečna redukciji zvuka kod Abramović, Paikove simfonije (*I, V, VI*) predstavljaju sukcesivno izvođenje individualnih zvukova ili individualnih zvukovnih događaja koji u redukcijском protokolu slijede jedni iza drugih. Na ovoj izložbi, međutim, nema niti jedne Paikove simfonije, već je izložen rad naziva *MS-Fluxussus* (preparirana violina s malim propelerom za plovidbu na daljinsko upravljanje) iz 1980. godine. Na fotografiji Paik pomoću daljinskog upravljača upravlja violinom koja plovi rijekom Rajnom u blizini Düsseldorfa. Alterirana violina pridružena je Paikovoj alteraciji glazbenih instrumenata u medijalizirane skulpture za izvedbu iz prijašnjih godina u kojima su, naravno, najpoznatija alteriranja instrumenata klavira i čela. U performiranju i alteriranju glasovira iz različitih perspektiva sudjelovali su mnogi umjetnici, filmaši i kompozitori iz bivše Jugoslavije kao Miša Savić, Dalibor Foretić, Raša Todosijević i Ivan Ladislav Galeta, da spomenemo samo neke od njih.

U kontekstu alteriranja, prepariranja i performiranja klavira specifičan je rad Ladislava Galeta *Naprijed-natrag: klavir* iz 1977. godine. Ovaj je rad zapravo preteča ili, bolje rečeno, model za kasniji eksperimentalni film naziva *Wal(l)zen* iz 1989. koji je producirao muzikolog Nikša Gligo. Naziv filma na razini površinskoga semantičnog sloja izgleda kao da hibridno spaja valcer i zen. Zapravo riječ je o alkemijski impostiranoj analogiji kao učestalom umjetničkom principu Ladislava Galeta za kojega je karakteristično ovakvo simboličma i referencama zasićeno kolažiranje. Tako film ima naziv na početku *Wal(l)zen*, ali i na kraju *Wel(l)zen*, što upućuje na to da se film treba gledati dvaput odjednom, kako to kaže Miklós Peternák (2013: 99-100). U ovom kubističkom filmu koji pretendira na zvuk kao noseći element cjelokupnog rada, Galeta je pozvao pijanistu Freda Doška da odsvira Chopinov Piano Valcer (op. 64, no. 2) i pri tome je snimio njegove ruke u krupnom planu, da bi ovu snimku na 35-milimetarskoj traci isprintao te onda obrnuo. Zatim je ovu obrnutu snimku dao Fredu Došku da je nauči svirati upravo obrnuto. Potom je snimo ruke Freda Doška u krupnom planu kako sviraju istu Chopinovu kompoziciju = obrnuto. Zatim je snimku naopako odsvirane kompozicije isprintao te opet obrnuo vraćajući je kroz eksperiment na početak izvedbe. Naravno da je kompozicija bila izmijenjena kroz Galetinu medijsku transmutaciju u četiri verzije koje su potom ugrađene i montirane, čineći jednu novu slikovno-glazbenu kompoziciju usmjerenu prema kubističkom razumijevanju umjetnosti.

Ladislav Galeta u videoradu *Ping-pong* iz 1976. – 1978. preko *video splitera* propituje prostorno perceptivno zrcaljenje granica medija. To čini manipulacijom snimkama napravljenim pomoću tri kamere, koje daju dvije perspektive igrača stolnog tenisa. Godinu kasnije Galeta pravi i prostornu instalaciju baziranu na ogledalu i stolnom tenisu koja izaziva gledatelja na participaciju u igri stolnog tenisa protiv protivnika kojega ne može pobijediti – ogledala. Ova

instalacija slična je opet radu *Zrcalni klavir* iz 1977. godine (Paternák 2013: 107). U ovim Galetinim radovima u medijima videa i prostorne instalacije u 1970-im godinama već je oblikovan njegov interes za medijsku transmutaciju prostora i vremena u pokretnoj slici, baziranu na zrcaljenju prostora, pokreta, zvuka i slike. Umjetnički manipulirana simetrija nastala u mediju videa temelj je njegova konceptualnog procesa, a bit će sastavni dio svih njegovih budućih eksperimentalnih filmova. Suprotno od Paika koji je svoju fluxusovsku igru započeo u mediju filma 60-ih godina, a nastavio je dalje razvijati u mediju videa i televizije, Galeta je istraživanje pokretne slike započeo zapravo u mediju videa, a onda nastavio u mediju eksperimentalnog filma.

U smislu komparacije Paikova umjetničkog rada s radovima umjetnika s područja bivše Jugoslavije, kao posljednju komponentu uključit ćemo umjetničke interpretacije budizma koje su se šezdesetih godina prošlog stoljeća gotovo poput svojevrsne subreligije rasprostranile na Zapadu. Tu je i specifičan postreligijski svjetonazor mnogih intelektualaca, umjetnika, kompozitora i znanstvenika u SAD-u i zapadnoj Europi u desetljećima koja su slijedila (naravno, govoreći iz ove perspektive, ne uključujemo *new age* strujanja koja spadaju u drugi kontekst). Najreprezentativniji rad koji kontekstualizira zen budizam s videoumjetnošću u bivšoj Jugoslaviji videoinstalacija je Dalibora Martinisa iz 1986. pod nazivom *Rock Garden* (Kameni vrt). Instalacija ima tri videokanala i četrnaest monitora, a inspirirana je zen budističkim vrtovima. Po svojoj prirodi ova instalacija zapravo je transponiranje kompozicije i dimenzija pješčano-kamenog vrta hrama *Ryoanji* u Kyotu, ali na mjestu kamenih stijena postavljeni su TV monitori (na kojima se vide potok, granje, vjetar) uronjeni u pijesak kao anorganski materijal. Dualistički simulirani naziv *Rock Garden* podsjeća na Paikov naziv *Global Groove* u smislu glazbe na televiziji nasuprot zen budističkoj tradiciji, ali možda se još više cjelokupna umjetnička parafraza kao posveta odnosi na Paikov rad *TV Garden*. Dalibor Martinis u radu funkcionira performativno kao vrtlar ili zen redovnik, jer je on taj koji-grablama uređuje krugove koji se šire od monitora prema van, pa su na zidu kao sastavni dio instalacije obješene i grablje. Marina Abramović i Ulay napravili su cijeli niz performativnih radova koji se referiraju prema budizmu, posebno onih jako poznatih u kojima dani meditašu gledajući netremice jedno drugo (*Nightsea Crossing*, 1982. – 1986.) na raznim kontinentima. Paikov *TV Buddha* iz 1974. predstavlja kanonski koncept redukcije i autorefleksivne usredotočenosti, ali za razliku od radova Abramović i Ulaya, ovaj se rad u svojoj biti odnosi prema mediju televizijskog izričaja kao moguće zen budističke meditacije. Ovaj motiv prisutan je od samih početaka videoumjetnosti, a razlog tome leži u samoj prirodi videosignala, posebno u videoinstalacijama *closed circuit* (zatvorenoga kruga) kao što je *TV Buda*. Tipičan omanji kip Bude gleda u televiziju gdje se nalazi njegov prikaz koji dolazi iz kamere postavljene iznad televizije. U susretu sa samim sobom kroz proces meditacije kip Bude otpušta sadržaje svijesti

kroz medijski zatvoreni *feedback*, dok na kraju ne dođe do praznine u kojoj se producira čisto *sebstvo*, tj. videosignal očišćen od bilo kakvih sadržaja.

Pogledajmo sad ovaj problem iz perspektive lokalnog umjetničkog upisa. Dalibor Martinis u obliku intervjua sa samim sobom napravio je rad pod nazivom *Dalibor Martinis – 1978 talks to Dalibor Martinis – 2010* (Dalibor Martinis – 1978. priča s Daliborom Martinisom – 2010.). On je najprije izveo performans 1978. u Western Front Art Centru u Vancouveru pod nazivom *Data Recovery* gdje je sam sebi postavio pitanja nalik na *zen koane* na koja je u mediju videa odgovorio tridesetak godina kasnije, točnije 2010. godine na Hrvatskoj radioteleviziji. Prvo pitanje postavljeno 1978. u Vancouveru samom sebi „da li si još uvijek živ?“ imalo je pozitivan odgovor, međutim, Dalibor Martinis tada nakon 32 godine zapravo je postao i netko drugi. Leonida Kovač smatra da se Martinisov radni postupak temelji na načelu reprodukcije kao reproizvodnje (Kovač 2016: 302), a u ovom slučaju reproizvodnje razgovora sa samim sobom koji se zapravo kao takav ne može reproducirati jer se subjekt istovremeno nalazi na dva različita mjesta-vremena svedena pod zajednički nazivnik tehnološki podešene iste mjerne jedinice koncepta umjetničkog rada. Neodređenost ne=vlastitog odgovora u anticipiranom trenutku budućnosti razdvaja subjekt na način analogan onome kako kvantna fizika cijepa našu predodžbu stvarnosti. Martinisov razgovor zapravo se događa odjedanput dvaput kao i film *Wal(l)zen* Ladislava Galeta, ali izvedbeno na posve drugačiji način. U kratkom tekstu koji nosi naziv *Nostalgia is an Extended Feedback ('30-'60-'90)* (Nostalgija je prošireni *feedback* '30-'60-'90) godine 1992. Nam June Paik piše upravo o povijesnim ciklusima od 30 godina i međuodnosima između povijesnih dekada i medijalizacija predodžbi uvjetovanih tehnologijama sjećanja (Hanhardt, Zinman i Decker-Phillips 1982: 192-193). U paralelnoj montaži autointervju Dalibora Martinisa spaja dva različita vremena i dva različita prostora, ali i dva različita čovjeka koji su zapravo jedan. Nam June Paik smatrao je nostalgiju, ali i odnos memorije i svijesti, slično kao i Martinis, serijom proširenih *feedbackova* od kojih se sastoje povijesni i pojedinačni životni ciklusi. Dalibor Martinis emitirao je novi rad u istom ključu na HRT-u 27. ožujka 2013. godine postavljajući sebi nova pitanja za buduće odgovore koji se trebaju dogoditi 2077., a na koja će odgovoriti subjekt DM2077. Tko bi mogao biti kodirani subjekt DM2077? Martinis performira vlastitu bazu podataka kao umjetnu inteligenciju, život nakon života ili umjetnost nakon umjetnosti. Alteriranje života tehnologijom podcrtava i Paik u umjetničkim *Manifestosima* 1966. godine (Paik 1966: 25). Umjetnost je oduvijek bila zajednica onih koji žele stvoriti paralelni ili promijeniti postojeći svijet.

I na kraju zaključimo. Nam June Paikov utopijsko subverzivni tehnološki anarhodadaizam usporediv je s konstruktivističko konceptualnim, pa čak političkim i osobnim performativnim autoetnografijama nekih važnih umjetnika s prostora bivše Jugoslavije. Baš kao što su avangarde iz dvadesetih godina prošlog stoljeća ugrađene u sastavni dio računalnih programa vizualnog oblikovanja

1990-ih kojemu su prethodile u izvedbenom, formalnom i sadržajnom smislu (Manovich 2000: 106-112), tako su umjetnički medijski koncepti 1970-ih i 1980-ih ugrađeni u društvene mreže današnjice i *AI* (UI) baze podataka i protokola. Ono što u ovom kontekstu ostaje kao najfascinantnije pitanje jesu upravo radovi i dokumenti ostvarenih umjetničkih osobnosti koje se aktualiziraju kroz istodobni razvoj novih medijskih jezika i borbi za postizanje individualnih i kolektivnih sloboda u srazu s tehnologijama dominacije, podčinjavanja i kontrole u različitim životnim diskursima.

Literatura

1. Agamben, Giorgio (2006) *Homo sacer: Suverena moć i goli život*. Preveo Kopic, M. Zagreb, Multimedijalni institut.
2. Denegri, Ješa (2017) The Art of Marina Abramović: Characteristics and Values of the Belgrade Period. U: Abramović, Marina et al. (ur.) *Marina Abramović: The Cleaner*. Berlin, Hatje Cantz Verlag, str. 242-249.
3. Foucault, Michel (2015) *Što je autor?* Prevela Medved, Nataša. Zagreb, Naklada Jesenski i Turk.
4. Hanhardt, John (ur.) (1982) *Nam June Paik*. New York, Whitney Museum of Modern Art.
5. Hanhardt, John, Zinman, Gregory i Decker-Phillips, Edith (ur.) (1982) *We Are in Open Circuits: Writings by Nam June Paik*. Cambridge, MA, The MIT Press.
6. Kovač, Leonida (2016) O čemu to Dalibor Martinis razgovara sa Daliborom Martinisom? U: *Dalibor Martinis – Data Recovery 1969-2077*. Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, str. 302-325.
7. Manovich, Lev (2002) Avangarda kao software. *Život umjetnosti*. 34 (63), 106-112.
8. Nyman, Michael (1982) Nam June Paik, Composer. U: Hanhardt, John (ur.) *Nam June Paik*. New York, Whitney Museum of Modern Art, str. 79-90.
9. Paik, Nam June (1966) *Manifestos*. New York, Something Else Press.
10. Paik, Nam June (2019a) Nostalgia is the Extended Feedback. U: Hanhardt, John, Zinman, Gregory i Decker-Phillip, Edith (ur.) *We Are in Open Circuits: Writings by Nam June Paik*. Cambridge, MA, MIT Press, str. 192-193.
11. Paik, Nam June (2019b). TV Bra For Living Sculpture. U: Hanhardt, John, Zinman, Gregory i Decker-Phillip, Edith (ur.) *We Are in Open Circuits: Writings by Nam June Paik*. Cambridge, MA, MIT Press, str. 33.

12. Peternák, Miklos (2013) Krajolik nulte točke/Zero Point Landscape/A nullpont táj-kepe. U: *Perspektive Ivana Ladislava Galeta*. Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, str. 92-100.
13. Ross, David (1982) Nam June Paik's Videotapes. U: Hanhardt, John (ur.) *Nam June Paik*. New York, Whitney Museum of Modern Art, str. 101-110.
14. Šuvaković, Miško (2010) *Moć žene: Katalin Ladik*. Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
15. Turković, Hrvoje (2009) Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju. *Hrvatski filmski ljetopis*. 59. 92-106.