

МАРГИНА



15/16

Ворхол
Витгенштајн
Бојс
Дуковски

Виртуелна стварност

МАРГИНА 15-16
МАЈ-ЈУНИ 1995
РЕДИЗАЈН 2011

МАРГИНА, редакција:
Жарко Трајаноски, Венка Симовска,
Абов Горан, Бане, Г.Н.Ом
Графичко уредување: КОМА
Издавач: КОМА/ТЕМПЛУМ

Илустрација на корицата: Nick White



СОДРЖИНА

МЕЈЛ-АРТ	8
ТИШМА/БУЗОНИ - АСПЕКТИ...	9
МАНИФЕСТ	14
МАРК МОТЕРСБАУ - КАРТИЧКИ	16
АРТ ЛОВЕР - УМЕТНИЦИ СО ПСЕВДОНИМИ	21
ВИРТУЕЛНА СТВАРНОСТ	32
Ј. СТРЕХОВЕЦ - УМЕТНОСТА НА ВИРТУЕЛНИТЕ МАШИНИ	33
МАЈКЛ ХАЈМ - СУШТИНАТА НА ВР	49
ВИТГЕНШТАЈН	55
ЕЈЕР ЗА ВИТГЕНШТАЈН	56
А. ГРЕЈЛИНГ - ВЛИЈАНИЕТО НА ВИТГЕНШТАЈН	60
ЛОКАЛНА СЦЕНА	69
ДЕЈАН ДУКОВСКИ - ИНТЕРВЈУ	70
БУРЕ БАРУТ - ИЗВАДОК	79
БОЈС	86
КРИСТИФОР ФИЛИПС - ВРАЌАЊЕ КОН БОЈС	87
ВОРХОЛ	93
ВОРХОЛ И ФИЛМОТ	94
ПОПИЗАМ (4)	111
П.С. МЕЈЛ-АРТ ПРЕПИСКА : Г. ПАНТЕР & Б.РИЧАРД	132



Nick White

МАРГИНА - ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕСТ

1.

Скопје медиски станува сè покомплексен град, а нашата „Локална сцена” баш и не го следи, од причини што Маргина сè уште не е доволно екипирана да се впушти во едно длабинско и критичко преиспитување на културните вертикали и хоризонтални на градов, а, како што се знае, таа опрема (кациги, детектори за радиоактивност, рефлектори, скејтборд-штитници, сонди, пинцети...) е толку скапоцена, а теренот за работа (нагло исушено мочуриште - овој град, предмодерна, полуфеудална-полусоцијалистичка населба, со одвај неколку точки прав наместо исцртан културен профил) толку тежок што подразбира најширока можна палета на знаења, плус голема физичка енергија, плус дистанца, плус контакти - ма, хаос. Тоа (плус незанемарливиот волонтерски замор што ни ги цица гибсоновски долготрајните батерии, но сепак) е причина зошто „Локалната сцена” континуирано ни е тенка, да не речем жгозава. Како и да е, од септемврскиот број натака, ќе се обидеме да фурнеме еден нуркачки сурфинг, доволно долго бевме горе, лебдејќи врз тие кристално рабовити и остри бранови, ко делфини на циркуска струготина.

2.

Новост е, гледате, што во овој и следниот број на Маргина нема да излегува филмскиот додаток, но се обидовме (ко на здрави зависници) да ви понудиме нешто друго (постер) ко замена. Инаку, идејата за постерите е следна (и во следниот број ќе имате еден): треба да се испечатат 100 (сто комада) различни постери, за секоја филмска година по еден, а постерите би ги правела цела екипа на (пост?) модерни урбани типчиња кои треба да поседуваат само три работи: ликовна култура, џубов кон филмот и идеја. Овој проект би можел да се прошири и на организирање на една голема изложба на плакатите и на печатење на една фина луксузна книга со сите 100 плакати, со што Македонија извонредно креативно и соодветно (без некои големи пари, што овде е најважно!) би се придружила кон светското обележување на стогодишнината на филмот.

Клучно е да ги размрдаме малку тие комуникациски канали внатре градот (за воопшто да можеме да градиме некаква покомплексна информативна структура, „однадвор”), да ги мобилизираме инвентивноста и духот кои чучат и пропаѓаат по скопските дувла затоа што на

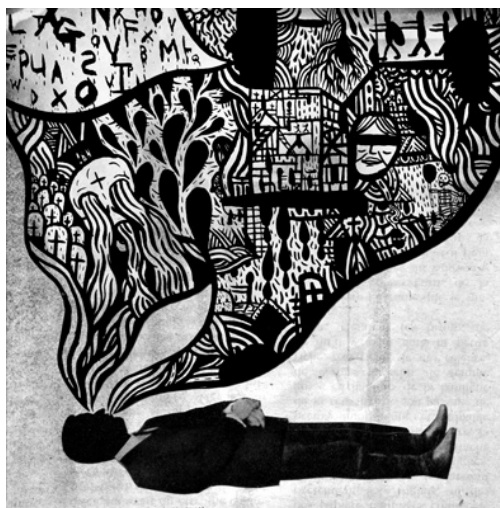
Балканот тие се безвредна роба, да го промениме тој инертен и моќен фатализам дека нема излез од гомнава, создавајќи силни јазли на некаква креативна енергија што би се ширела ко звукот на хотелското увонче во Бартон Финк, суптилно а силно, вон фреквенциите на „чуварите на националната култура“, зомбиевските гадови што блокираат било каков проток и кои гнијат секој во своето изолирано коше од овој мрачен лавиринт низ кој талкаме и за кој допрво треба да се утврди дали воопшто поседува излез, копчи, интерфејси, како сакате, со некои поглобални структури.

3.

Бројчињава во текстов се само затоа што овој трет параграф, некако според духот, не припаѓа баш во Маргина, но поради сомнителните морални причини споменати на истово место и во минатиот број, поради новиот голем бран на еден примитивен националистички дух кој не разликува државотворност од шовинизам, патриотизам од национализам (кој не разбира дека државата токму настанува во зоната на поларното одвојување на тие термини!) но и кој, доколку не се реагира (а богоми и тогаш!, но реакцијата секо-гаш е важна, колку и да е осамена, макар и во историски рамки) брзо тркала

сè пред себе, ете, поради тоа, велам: неверојатно е важен отпорот спрема тој евтин трговски национализам кој ги тресе особено твр. кругови на културниот естаблишмент, кои си пронајдоа ново идеолошко лижавче, нова дури јазична матрица составена од крајно нерафинирани наци-романтични стереотипи. Дискурсот што го промовира целата таа грозоморно анахрона булумента наоколу, која жирира, дели награди и објавува книги според единствената, комесарска, метода што ја знаат и според критериуми патриотски т.е. идеолошки т.е. никакви т.е. полоши и од никакви затоа што со никакви барем владее случајот, за разлика од оваа мрачна културна ентропија што ни ја нудат новите наци-идеолози, е дискурс архаичен, полн со патос, плачливо самосожалувачки, екстремно нелуциден и здодевен, но којшто, од друга страна, на некој чуден начин е ефикасен и опасен затоа што оперира со најприземните (најмалку интелектуални и кои најчесто се гола пропагандна содржина, што така добро го знаат разуверените Србo-Кроати) пориви на човечкиот дух: **идеализмот, морализмот и ресентиманот**, три најстрашни духовни гревови од кои особено интелектуалецот, според Слотердијк, мора да се чува. *(Ова е голема тема, и само ја зачнуваме овде, во контекст на една симулирана експликација, затоа што стравешките игри се бескрајни а борбата дури и кога е фронтална дури и кога е идеолошка - што значи кога тие ги диктираат правилата - пак има свои финеси, свои слепи кајчиња - се сеќавате на собаа во 84?! -, дури и кога ќе почне физичкото злоставување, дури и тогаш ќе постои она што се нарекува сингуларитет и отпор, сеедно каде е манипулациското тежиште и сеедно колку дуелот во суштина е нерамногавен, и во двајта смисла; повторувам, смејате го ова како еден залажувачки наци-интерер, како мешаница од траги, како еден пародичен хумор, како, најпосле, симулација на борба, бидејќи тие веќе почнуваат да млатат (синхроно, бидејќи*

Nick White



индивидуализмот, пак, за нив, е најстрашно што нешто и затоа повеќе ја преферираат снајперската безобличност и тој тип на појавис, егзекутирање од дистанца, речиси без цели, сè во какофонија, мешање и хаос од удари), најдобар пример е проширувањето на кампањата против Сорос кој, сакал-не сакал, можеби неправедно и пренадуено но еште, што му го сторија наци-социјалистите од сите бои, од Будимешта преку Загреб и Београд па сега и во Скопје - стана симбол на просветеност и цивилизираност, едно светленце надеж среде овие страшни ветрометини каде цели класи и нации исчезнуваат преку ноќ, среде целата оваа безнадежност. Ова никако не значи дека Сорос и неговиите центри (по-себно неговиите центри!) се филантропски творби што лебдаат на десет центиметри од земјата; сигурно дека има (како и секаде каде што има доста пари и комплицирана човечка инфраструктура) неколтеинност, непрофесионалност, бирократизација, махинации, недоволна одговорност, недоволна информираност, мешање на државата... - но, знаеме, доколку овие критериуми ги земеме како релевантни при најдош на Сорос-центро, тогаш истата методологија - глабинско, критичко истражувачко новинарство - ќе мора да се примени и пошироко, на механизмите на државата, но, пред сè, врз самиот себе! А бидејќи што е една од најтежоките работи и бидејќи стартус-кво е најдобро од сите можни светови, тогаш дај вади ги старите идеолошки шеми на пријатели и непријатели, чкртни „социјализам“ и најиши „државотворност“, чкртни „егалитаризам“ и најиши „национализам“, сувер, еште извршена транзиција, по некое фино чудо ние сме пак горе и сè е фино во грозоморниот свет, освен што веќе нема класи, туку шенка буржуазија и маса понижени и просветени пролетери. Тоа е оштрилика шема на која се прешалтуваат штр. „државни“ медиуми, но доста.)

4.

Од друга страна (и тоа е всушност она што Маргина најмногу ја интересира и со што подлабоко ќе се позанимава во следните броеви) новите брзопојавувачки и исто толку брзо исчезнувачки медиуми (особено печатени), како да немаат никаква сила подлабоко да ѝ се спротивстават на таа политичка и идеолошка инерција, да ѝ се спротивстават на начин единствено можен во градењето на навистина плуралистичко општество: со професионалност и компетенција. Дури и оние медиуми (да ги наречеме „младински“, не именувајќи ги бидејќи нивната „непрофесионалност“ лежи пред сè во неискуството) кои експлицитно го градат својот имиџ околу вредностите на урбаната култура, многу често не нудат ништо друго освен егзибиционизам, дилетантизам и ескапизам, кои не само што го зацврстуваат режимот (што не е ни битно), туку, поважно, оневозможуваат некои подлабоки и поавтентични форми на протест, оневозможуваат создавање на високи медиски критериуми кадешто одговорноста и знаењето се врвни категории.

Но, да не се занесуваме; постојат стотици причини за живиот песок во кој сме; за професионализам требаат пари и минимум сигурност, а тоа се двете најдефицитарни нешта во новите околности. Кој преживее - ќе зборува, а оние што зборувале контра вителот, е тие...

Г.Н.Ом

Paul di Filippo



blaster al ackerman

Well-behaved women...



Archive for the mail art Category postalnewsblog.com

Во малиот темат за мејл-артот збунавме четири прилози, од кои едниот (за псевдонимите) баш и не сме сигурни дека припаѓа тука, но -

Постои една личност со многу превези, ко Даркмен, а тука некаде веќе почнува и тематот за ВР.

Инаку (како сме кохерентни) Маргина (во координација со Лифт, кој пак е некаков симстим!) го прогласува за отворен (мејл-арт) конкурсот за комплетен дизајн на нашата во постмодерна потполно одлепена држава.

Квази-македонци и псевдо-македонци, нацицајте се од облакот на ништожеството кој не се спушта секој ден!

Вшмукајте ја празнината ко шприцот што се полни со ембрион, еднаш имате шанса да се возите на тој де-еволюциски трип! Името, знакот, она малку преостаната идентификациона енергија, сето тоа флаширајте го и пратете го навака.

АСПЕКТИТЕ НА МЕЈЛ-АРТОТ

Историја

Мејл-артот (англ. mail-art - поштенска уметност) како организирано и осмислено уметничко движење се јавува кон крајот на педесеттите и во почетокот на шеесеттите години на овој век, речиси едновремено на разни места на земјината топка. Меѓутоа, неговите корени ги наоѓаме во некои авангардни движења неколку десетлетија порано - во поштенските акции на дадаистите и футуристите, на пример, почнувајќи од втората деценија навака. Но, во тие први денови сè уште не можеме да зборуваме за движење туку за поединечни, осамени примери на изразување по пат на поштенски пратки. Во историјата на модерната уметност три основни извори се земаат како најважни за настанувањето на денешниот мејл-арт: Њујоршката дописна школа на уметноста (New York Correspondence School of Art), основана 1962. од американскиот уметник Реј Џонсон, чија активност се состоела во праќање на сопствените колажи на одреден круг пријатели и уметници (вкупно имало стотина вклучени), по што добивал уметнички одговори; потоа е важно француското движење Нов Реализам (Nouveau Realisme) во рамките на кое во почетокот на шеесеттите Ив Клајн и Бен Вотје создаваа „поштенски скандали“; третото движење е меѓународната група Флуксус (Fluxus), која шеесеттите години работеше врз испитувањето на пропусноста на поштенскиот медиј како и на парафразирањето на неговите средства (марки, печати, дописни картички итн.). Кон ова треба да се додаде и активноста на јапонската авангардна група Гутаи која уште 1955. низ светот почна да ја дистрибуира својата истоимена публикација.

Мејл-артот од седумдесеттите години веќе го карактеризира развиена комуникациска мрежа меѓу уметниците ширум светот, се покренуваат специјализирани списанија за мејл-арт, а веќе и некои големи галерии почнуваат да организираат мејл-арт изложби. (Во бившата СФРЈ, на пример, 1972. во белградскиот Студентски културен центар одржана е изложба на поштенски пратки од Седмото Биенале на младите во Париз.)

Во осумдесеттите години највоочливата промена и новиот квалитет на мејл-артот е неговата масовност. Се смета дека дека тогаш во „мрежата“ имало околу 10 000 творци

од сите континенти. Во текот на годината се одржувале повеќе стотици мејл-арт изложби ширум светот. Многубројни публикации, списанија, каталози, книги и фанзини кружат низ светот по каналите на поштенскиот сообраќај. Тогаш доаѓа и до понагласено поврзување меѓу уметниците, растат личните контакти - тнр. мејл-арт средби (или туризам, според Х.Р. Фрикер), а во 1986. беше организиран и првиот мејл-арт конгрес, но „децентрализиран“, одржан на повеќе пунктови низ целиот свет, а пораките на уметниците од овие средби беа обединети во една конгресна книга.

Девеесеттите години се феномен за себе. Главна карактеристика е големиот подем на електронската комуникација, тнр. модемско и компјутерско поврзување. И мејл-уметниците се прилагодија кон новите околности, иако си постојат и „конзервативни“ ограноци кои и понатаму ја преферираат хартијата, пликото и марката. Денес во разни компјутерски мрежи се вклучени неколку милиони корисници, меѓу нив и многу „свесни“ мејл-уметници, иако и оние другите, „несвесните“, ја играат таа чудна комуникациска игра во светот во кој уметноста добива некои сосема други форми.

Условиџе на појавувањеџо

Појавата на мејл-артот во историјата на уметноста пред сè треба да се врзе со светскиот бум на комуникациските системи (телефон, радио, побрз копнен, поморски и воздушен поштенски сообраќај, а од шеесеттите се појавуваат телевизијата - масовно, сателитите, компјутерите, ласерите) кој се рефлектира во областа на творештвото. Се создадоа услови за појавување на еден суштински нов облик на уметничко изразување - уметноста на комуникацијата, која настанува со взаемна интеракција и размена меѓу креативни личности било каде во светот, во областите на визуелните уметности, уметностите на звукот, движењето и пишаниот збор. Уметникот во новата, комуникациска ера веќе не си е, како некогаш, доволен самиот себеси затворен во својот микро-свет, туку сега е граѓанин на светот, отворен кон сите култури, традиции и индивидуалности во интеракција. **(што не значи дека „изолираниот уметник“ е мртов - бидејќи уметноста сепак е осаменичка работа, а мејл-артот само разгорува некои стари жарчиња за односот меѓу уметникот и светот - туку само зборуваме за доминантни модели, како во животот така и во уметноста, како во комуникацијата така и во творештвото, сè повеќе разбирајќи дека сето тоа е исто и дека она страшно осамено, тогаш, Life = Art на Дишан, денес е толку секаде-присутно што, веројатно, за некоја година, како реакција на „промискуитетноста на информацијата и уметноста“ ќе се појават „Новите езотеричари“ кои, како некогаш алхемичарите, ќе се обидат да сокријат, да сакрифицираат одредени зони од знаењето, иако процесот е толку залауфан што... Да се разбереме, не зборуваме за информатичката демократизација која веројатно е незапирлив процес (иако и за**



john fellows

тоа може да се дискутира бидејќи истовремено со процесот што овозможува широка достапност на информациите расте и свеста дека информацијата е моќ, а моќта не е баш егалитарна), туку за местото на тој чуден порив да се чкртне пештерскиот уид - и кој денес го нарекуваме уметност - во овој брзоменувачки „информатички свет“. Мејл-артот можеби е лесен, весел и ироничен обид да се пречекорат некои идеолошко-културни бездни, иако и внатре неа (“поштенската уметност”) постои тој парадокс: од една страна делува супер-демократично, во парампарче разбивајќи ги концептите за кули од слоновски коски, а од друга, можно е токму во рамките на некаква мејл-арт мрежа да се зачат никулците на споменатите „Нови езотеричари“ кои ќе се обидат и да сокријат, задржат за себе одредени информации. Всушност, тоа и се случува, и оваа интервенција оди во таа насока: не се занесувај во идеализам и сурфирај по рабови!) Мејл-уметникот создава останувајќи во непрекината врска со стотици уметници ширум светот, праќајќи ги своите творби и примајќи ги нивните. На тој начин неговата уметност станува дел од една глобална мрежа на уметнички комуникации (mail-art network) која претставува, би можеле да речеме, едно посебно уметничко дело, една пулсирачка духовна творба која ја опфаќа целата планета. Комуникацијата, значи, станала примарна компонента на оваа нова уметност, што историски претставува и најдобар одговор на проблемите на меѓучовечката отуѓеност во последниве десетлетија. Токму поради своите позитивни резултати во превладувањето на меѓучовечките, социјални, идеолошки, расни и политички недоразбирања, мејл-артот денес веројатно е едно од најзначајните уметнички движења во светот.

Зошто пошта?

Бидејќи кон крајот на педесеттите се покажа потребата од поголема повр-заност на уметниците низ целиот свет и за побрзо циркулирање на идеите, поштенскиот систем, природно, се појави како најпогодно средство за ваква активност. Поштата економски и технички е најдостапното и најраспространетото средство за меѓучовечка комуникација на далечина. Ако исклучиме одредени ограничувања што поштата им ги налага на корисниците (димензиите, тежината на пратките, височината на таксите), преку пошта практично може да се прати сè - од визуелни, преку звучни, до кинетични содржини забележени на филмска или видео лента. Во првата фаза од историјата на мејл-артот уметниците најчесто експериментираа со самиот медиј, трансформирајќи ги или парафразирајќи ги типично поштенските реквизити: разгледниците, марките, писмата, пакетите, телеграмите. Имаше тука и доста „субверзивни активности“ во однос на институцијата на поштата како симбол за еден канонизиран, регресивен систем кој наметнува правила на однесување. Во овие случаи мејл-артот се залагаше за слободна размена на идеите и против поштенските манипулации.

Во седумдесеттите и осумдесеттите години, бидејќи поштата сè повеќе служи за испраќање на аудио и видео касети, на компјутерски програми, каталози и разни публикации, нејзината медиска компонента полека доаѓа во втор план во уметноста, а сè позначајна станува самата мејл-арт мрежа и нејзините учесници. Мејл-артот во таа фаза станува

„понатуралистички“, важни се живите луѓе и нивните психи. Се појавуваат идеи дека еден ден веќе нема да бидат потребни технички средства за пренос, туку и мислите и идеите ќе се одвиваат низ чиста размена по пат на мозочни бранови што ќе пулсираат низ целиот свет, секој пронаоѓајќи ја својата цел во тој „организиран хаос“.

Поштата значи не е фаталното и единствено средство на уметноста на комуникацијата, туку е само нужна и привремена. Затоа делата на мејл-уметниците треба да се разгледуваат во функција на размената и интеракцијата, на поврзувањето на луѓето, а не исклучиво од позициите на традиционалната естетика.

Изразниџе средсџва

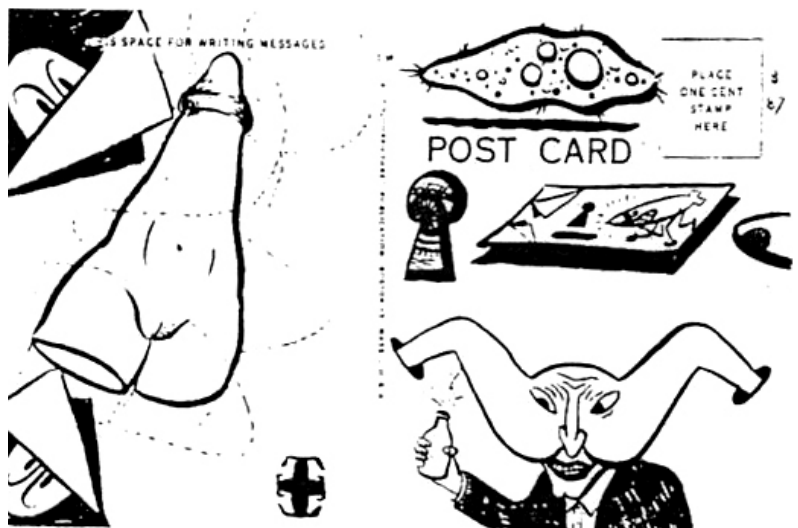
Мејл-артот е медиски конгломерат во кој подеднакво учествуваат сликата, текстот, звукот и гестот. Формата на пораката, материјалот, начинот на изведбата, естетските категории - немаат примарно значење за овој тип творештво. Креацијата всушност е самиот комуникациски чин, однесувањето на уметникот. Од оваа неограниченост и од мултимедијалноста произлегува широкиот дијапазон на користени техники и материјали во мејл-арт практиката: налепници, разгледници, гумени печати, коверти, марки, телефон, телеграма, од една страна, до цртежи, слики, графики, фотографии, фотокопии, циклостил, колажи, уметнички објекти, звучни и видео касети, компјутер итн, од друга. Димензиите на мејл-арт трудовите се најразлични, но прилагодени на поштенските стандарди, и тоа е всушност единствениот цврст критериум во областа на мејл-артот.

Исто така не постои некаков „доминантен стил“; владеат стилскиот „номадизам“, слободата и индивидуалноста. Постојат реалистички слики коментирани со текст, или куси текстуални содржини проследени со орнаменти, фотографии, колажи, постојат парафрази на познати уметнички дела, често се пародираат кичот и познатите еротски разгледници итн. Контакт-адресата речиси е обврзувачки дел од мејл-арт работата, **но постои и тнр. „еднонасочен“ мејл-арт кој често се одвива на начин и испраќачот и примателот на пораката да не се познаваат, или примателот да не го познава испраќачот; едноставно повеќе-помалку случајно некому му се испраќа некаква мејл-арт порака, и толку, не се бара фидбек; постојат и специјални случаи, тнр. „енигми“ или „истраги“ кога во мејл-арт пораката (или во низа пораки) се разоткрива некаква мистерија или шифра која понекогаш значи, на пример, само откривање на контакт-адресата, но понекогаш богами шифрите носат прилично дубиозни уметнички пораки (постои еден генијален „поштенски“ роман на мистериозниот американски писател Томас Пинчон, „Објава на бројот 49“; самиот роман можеби и (не!?) може да се смета за мејл-арт, но во секој случај тој е инспирација за многу мејл-уметници). Материјалите врз кои работат мејл-уметниците се секакви; од картон, пластична фолија, плексиглас, метал, платно, хартија во боја, до стиропор, конфети, човечка коса, нокти, секојдневни предмети, фотографии, филмски ленти итн. Се лепи, се црта, се печати. Сè е насочено кон изненадувањето и снажното доживување кога ќе се прими или отвори пратката.**

Демократи́чносќ

Покрај тоа што е сосема посебен уметнички феномен, мејл-артот всушност е и една нова културна политика. Во мејл-арт мрежата може да се вклучи секој, без никакви предуслови, и денес се смета дека тоа е најмасовното уметничко движење во историјата на човештвото. Токму отвореноста и демократи́чноста се онаа најголема привлечна сила на мејл-артот, а освен тоа важно е што уметникот е во непрекинат дијалог со многумина други уметници, такашто има повеќе шанси да стане покритичен, да се споредува, континуирано изложувајќи го своето дело на проверка. Сепак, не би можеле да речеме дека мејл-артот значи весело чекорење наоколу со извадена „уметничка“ утроба; тоа може да биде опасност - тнр. „естетска промискуитетност“ - но од неа ионака боледуваат голем број уметници, без разлика дали се мејл-уметници или не; штосот е токму да се демистифицира уметноста, да се направи полична, подиректна, но сепак притоа задржувајќи одредена барем иронична нота на официелност; тоа и секое писмо делумно го содржи, веројатно тоа сте го почувствувале, таа „званичност“, таа стегнатост и тој објавувачки тон (колку и да е писмото интимно!), и тоа е уште една од тајните моќи на мејл-артот, парадоксот на едновременото демистифицирање и мистифицирање на уметноста, но сепак со акцент на она првото, бидејќи тоа е трендот на овој век, почнувајќи од Дишан.

Важен е и еден друг аспект; имено, некои посебно радикални мејл-теоретичари одат толку далеку што сметаат дека демократи́чноста на мејл-артот е најсовршениот естетски барометар досега, т.е. колку пораки испровоцира нечие дело (и воопшто, самиот одговор на нечие дело веќе е признание) тоа значи дека е повредно. Јасно дека ова гледање е прилично наивно и значи одредена гетоизација на мејл-уметниците, сведувајќи ги на ниво на фанови на филмски увезди или собирачи на сликички, доколку се инсистира на („демократската“) арбитраност внатре мрежата, притоа исклучувајќи го светот надвор, на големите галерии, кустоси, уметничките списанија итн. Воопшто, и нека тоа биде крај на овој двоглав текст, демократи́чноста истовремено е предност и недостаток на мејл-артот бидејќи, ако го прифатиме советот на Лиотар, „треба да им се спротивставиме на консензусот на вкусовите и на утехата на добрите облици“, не претворајќи ја уметноста во пошта, кога веќе дефинитивно пропадна обидот да се претвори во црква.



Првиот меѓународен Мејл-арт манифест по повод 20-годишнината на „Њујорското дописно училиште за уметност“, основано 1962. од американскиот уметник Реј Џонсон

Мејл-уметници ширум светот! Мејл-артот има веќе дваесет години!

Првобитното „Њујоршко дописно училиште за уметност“ (како што рече Т. Елбрајт во ревијата „Ролинг Стоун, април, 1972.) „беше училиште составено од еден човек, уметникот-колажист Реј Џонсон, плус неговиот статут, но во заднината стоеја стотици личности - уметници, критичари, писатели, кои разменуваа пораки со Џонсон...”

Денес му оддаваме почит на Реј Џонсон, но едновременно треба да ги формулираме основните ставови според кои Мејл-артот се разликува од сите некогашни и сегашни уметнички тенденции:

1. Мејл-артот е форма на „комуникација“, упатена кон една или повеќе личности, без разлика дали се однесува на „приватниот“ или „општествениот“ живот. Мејл-артот е роден како спротивставување на здодевните уметнички училишта создадени од трговците, галеристите и критичарите, кои ја задушуваат уметноста, сведувајќи ги „уметничките трагања“ на прост економски ефект.

Самиот мејл-арт, инаку, се развива и менува, што е резултат на работата и соработката меѓу илјадници „бунтовни“ уметници коишто Мејл-артот го претворија во новауметничка, културна и општествена стварност.

2. Методата со која се користи Мејл-артот (неговиот јазик) е јазикот на секојдневието вперен (во форма на поштенски „ракети“ чиешто глави се наполнети со фантазија) кон глупоста, лицемерието, еретичноста, идеализмот, идеологијата, анархијата, моралот, татковината, религијата, политиката, пазарот, културата, манипулирајќи со сите материјални продукти на технолошката империја, вклучувајќи ги нејзините скриени јазици, тотеми и табуи.

3. Техниките на Мејл-артот се колажот, фотокопијата, марките, печатите, цртежите, машината за пишување, разни канцелариски материјали, налепници итн.

4. Мејл-артот се распростира со помош на механизмот на меѓународната пошта, која функционира како разгласна кутија, со сите свои мани, кризи и неизвесности.

5. Мејл-артот тежнее кон формирање (речиси направено) на еден меѓународен уметнички круг кој ќе делува паралелно со „официелниот“, со сопствена „територија“ на културна и социјална идентификација. Можно е и содејство со „званичната“ уметност, поради стратешки потреби.

6. Јазикот на Мејл-уметниците е сложен „коктел“ од култури, способен

за културна емпатија и разбирање. Него го користат визуелните и фонетските поети, како и оние кои експериментираат со јазикот на различни начини.

7. Мејл-артот е снажен меѓународен круг создаден со исклучителна соработка, но кој ја одбива идејата за културен пазар. Мејл-артот се базира врз стотиците приватни архиви ширум светот, поврзани во собирањето, комплетирањето, чувањето, сортирањето и проучувањето на мејл-арт делата. Архивот исто така служи и за дифузија на овој феномен со помош на изложби, публикации, предавања, со праќање на документи итн.

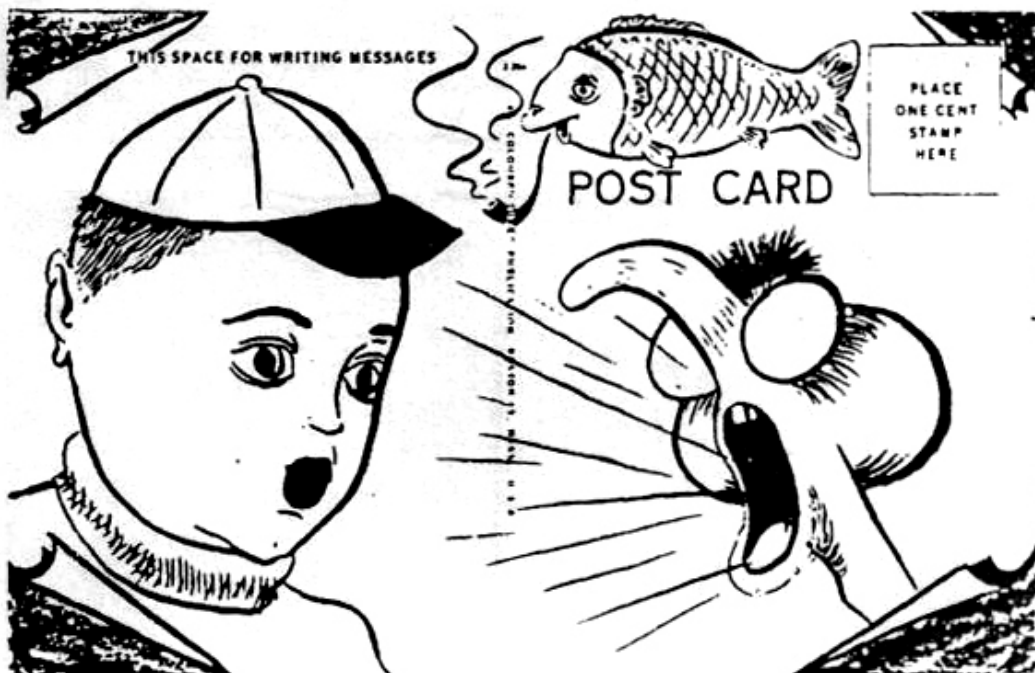
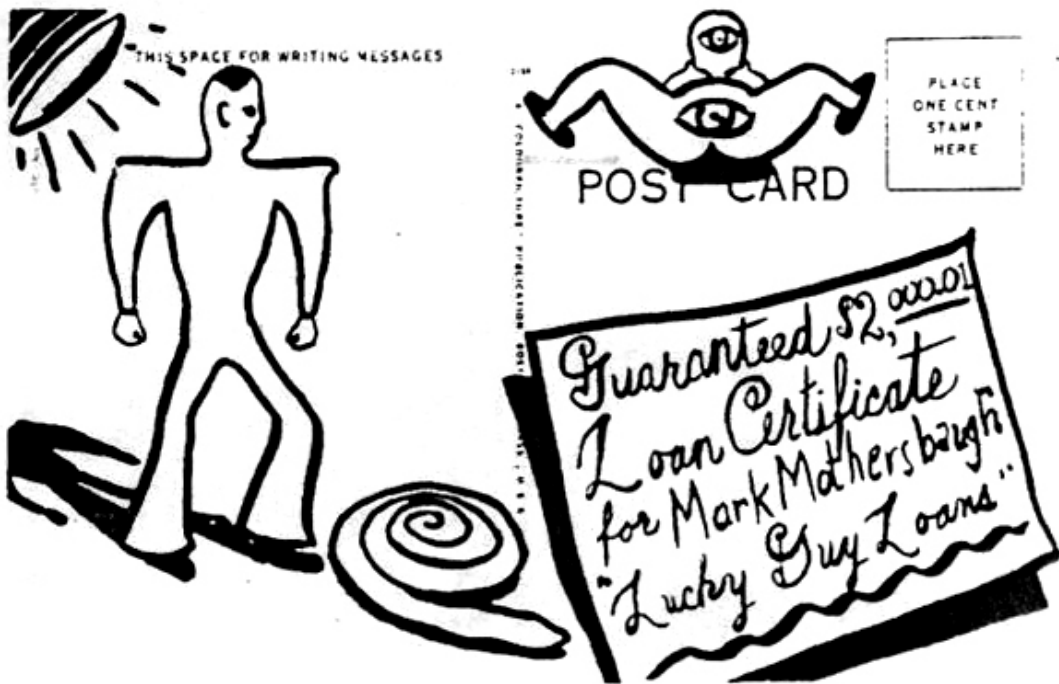
8. Мејл-артот денес во светот претставува еден силен аспект на меѓународната култура, сè уште „непотрошен“ во социјалните и политички импликации, наспроти тенденциите да биде игнориран (на ниво на институции, барем во Европа) или прогонуван (во земјите со диктаторски режими).

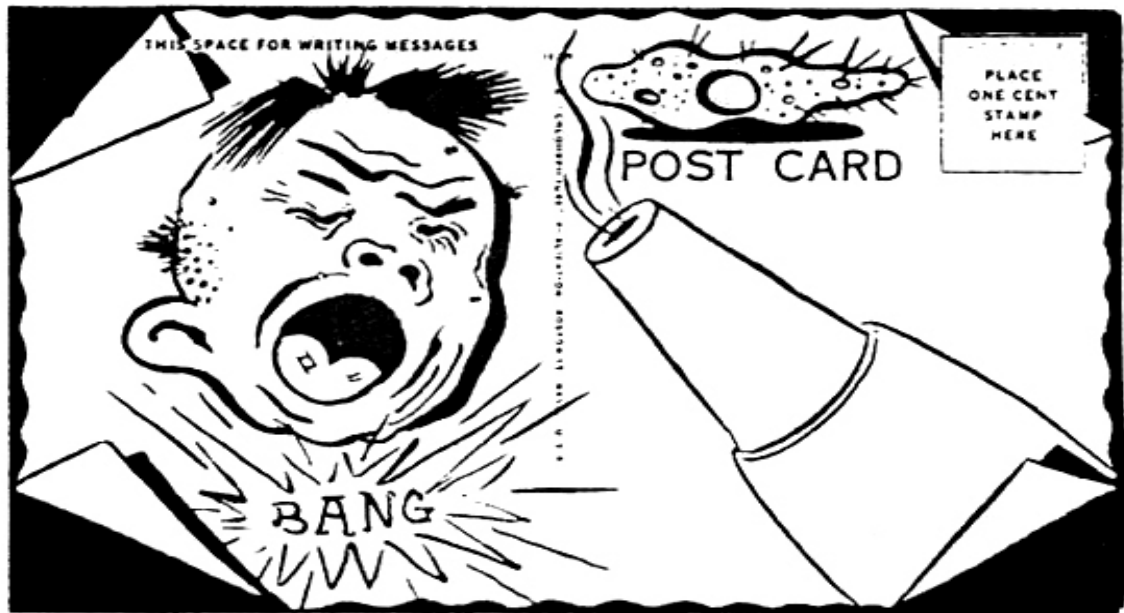
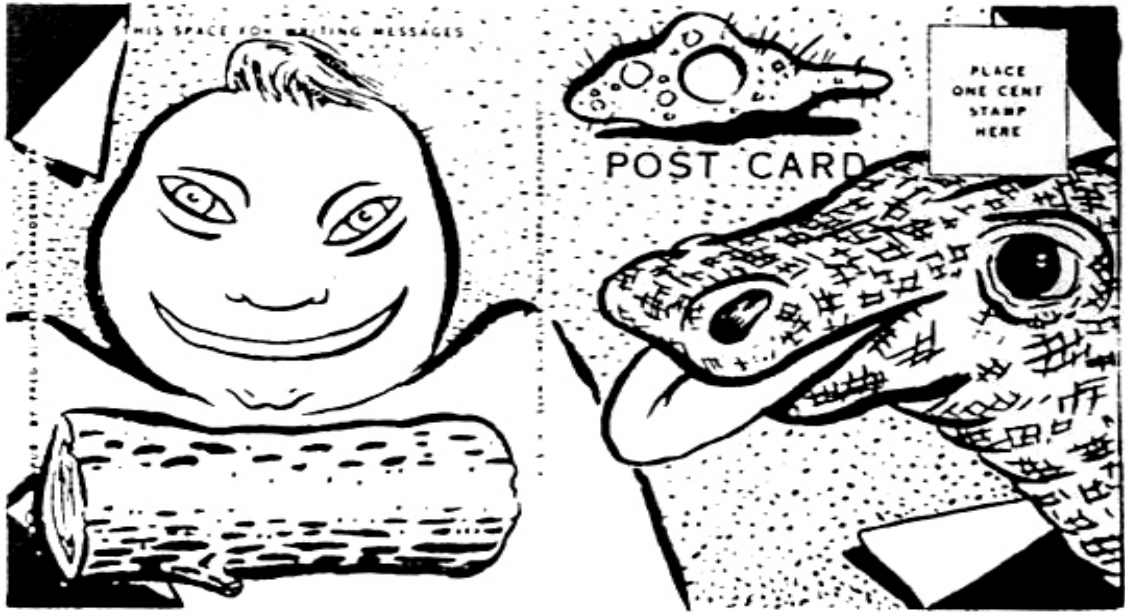
9. Најпосле, и за иднината на Мејл-артот: со напредокот на космичката технологија секако дека и Мејл-артот и како медиј (испораката, размената, самата работа) и како јазик (репродукција по пат на видео-терминали и компјутери, преку јавни или приватни канали) ќе биде променет.

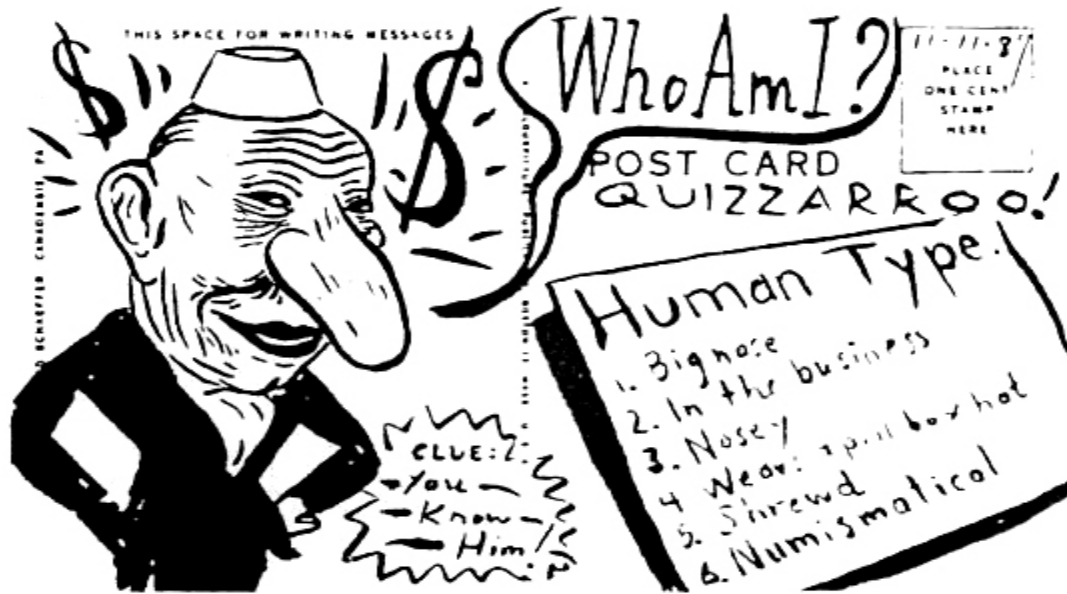
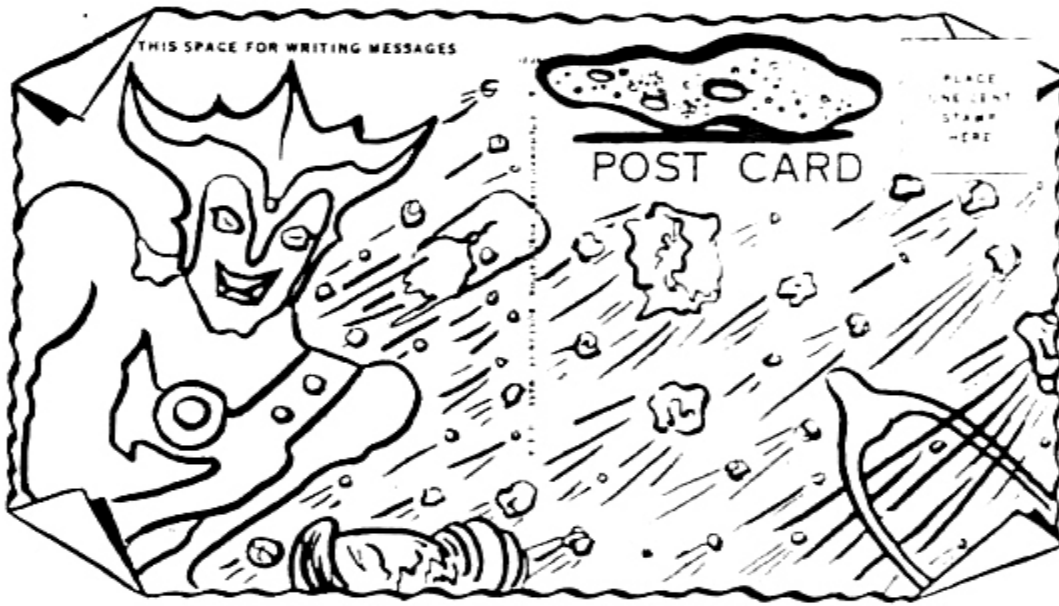
Составувачи на манифестот: Грациела Маркс (Аргентина), Ѓулермо Дајлзер (Бугарија), Ана Банана (Канада), Даниел Далиган (Франција), Клаус Грох (Германија), Робин Крозиер, Мајкл Скот (Англија), Виторе Барони, Акиле Кавалиони, Џовани Фонтана, Романо Пели, Микеле Верзари (Италија), Улисес Карион (Холандија), Вана Салати (шведска), Карло Питоре, Бастер Кливленд, Џудит Хофберг, Томи Мју (САД).

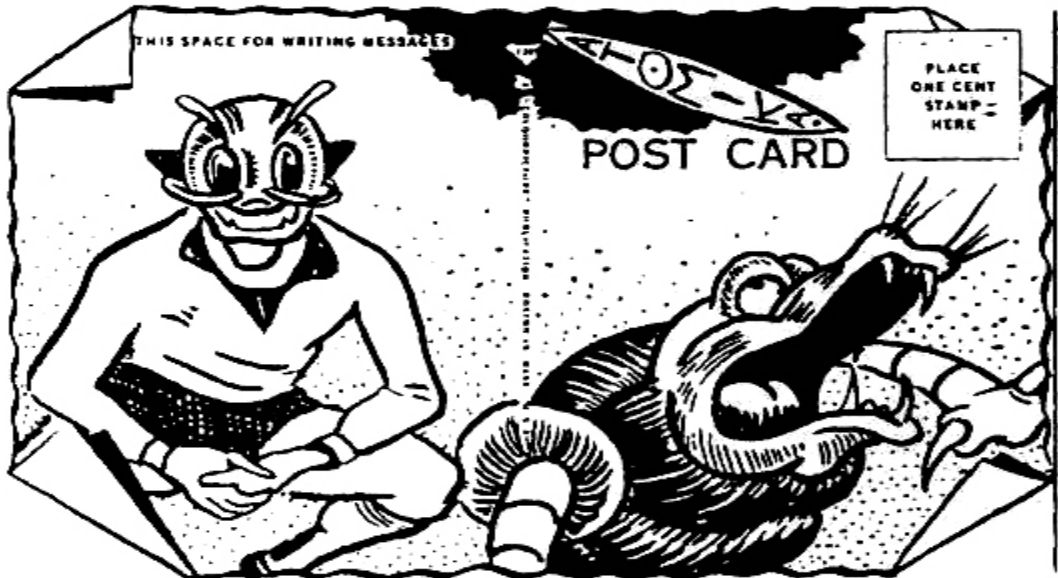
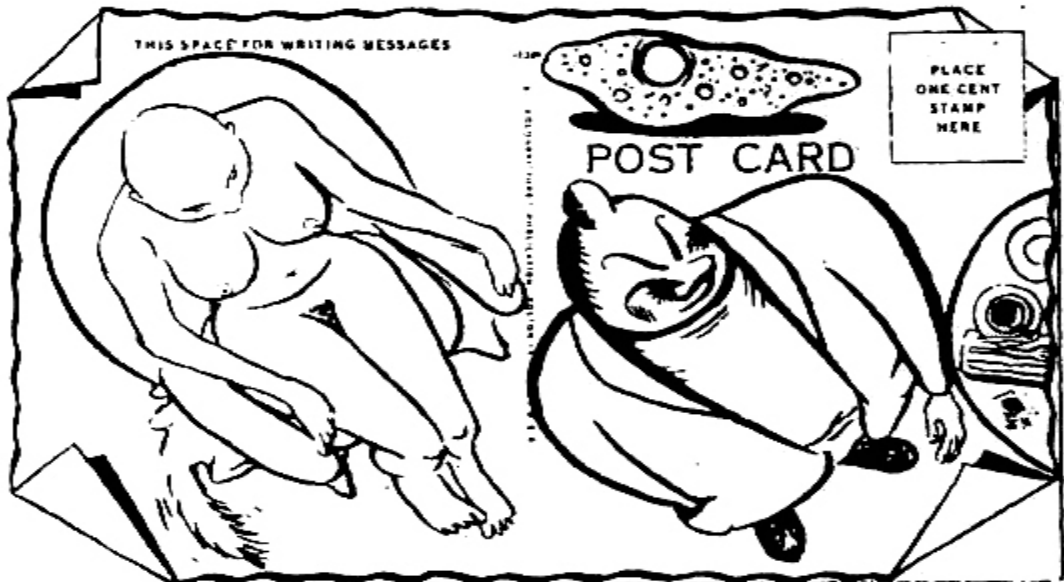


MARK MOTHERSBAUGH ДОПИСНИ КАРТИЧКИ











Art Lover

УМЕТНИЦИ СО ПСЕВДОНИМИ

Иако уметничките псевдоними отсекогаш ме интересираат, морам да признаам дека за псевдонимот на Marcel Duchamp дознав прилично доцна. Имено, познато е дека во 1915. Duchamp со псевдонимот R. Mutt сигнираше една клозетска школка - типичен продукт на индустријата на санитарни уреди, произведена во фирмата Mutt. На првата изложба на „Салонот на Независните“ во Њујорк, овој редимејд на Duchamp, односно R.(ichard) Mutt, беше изложен под името Fountain, и од тогаш со ова име тој е влезен во историјата на уметноста, станувајќи не само прифатено уметничко дело туку и еден од многу важните патокази во сеопштата еволуција на уметноста од дваесетиот век.

Според Hans Richter, Фонтаната треба да се сфати како гест со кој Duchamp се помокрил врз тогаш владеачките естетски вредности и уметнички норми, но исто така и врз нивните творци, кои себеси си го даваа правото да одредуваат што спаѓа во доменот на уметничкото, а што е вон. Со мустаклестата Мона Лиза, означена како L.H.O.O.Q. и со редимејдите тогаш беше предизвикана бура од реакции која со времето стивна и одмина. Всушност, спласна иритираното буржуаско незадоволство, па редимејдите набрзо почнаа да се прифаќаат, купуваат и собираат како и сите други продукти на класичната уметност наменети за артистичкиот-потрошувачки пазар.

Покрај псевдонимот R. Mutt, што Duchamp - тој огнен рушител на митови - го испиша врз соблазнувачката школка, кај него неколку пати го среќаваме и псевдонимот Rose Selavy. Подоцна, кога публиката веќе не правеше разлики меѓу редимејдите и другите уметнички продукти наменети за продажба; односно тогаш кога успеја да ја амортизира бунтовничката сила на Duchamp-овите идеи, тој самиот веќе не ја гледаше целта на ваквото противуметничко дејствување, и ја напушти својата антиуметничка стратегија, вџашен од сето она што се беше случило. Полн со горчина, Duchamp 1920. изјавува дека сака да стане „инженер“. Напоредно со ова тој поинтензивно почна да го користи својот псевдоним Rose Selavy (c'est la vie). Пред тоа тој веќе го беше завршил својот метален кафез, Why not sneeze Rose Selavy. Својот нов псевдоним главно го користи за време на своите книжевни настапи, дури преоблечен во жена тој врз себе ја навлекува измислената маска Rose Selavy: „Rose Selavy et moi esquirous les

ecchymoses des Esquimaux aix mots exquies.”

Повеќе пати сум се враќал на овие псевдоними на Duchamp, секогаш останувајќи замислен над нив. Сето тоа траеше, сè додека еден ден не добив писмо од Канада. Она што пред сè беше изненадувачко во тоа писмо беше фактот што испраќачот, Monty Cantsin, и мене самиот во писмото ме ословуваше со истото име. Иако веднаш претпоставив дека се работи за псевдоним ме копкаше прашањето зошто сум и јас (односно зошто станав) Monty Cantsin? На ова подоцна добив одговор. А како што времето минуваше, сè повеќе ме интересираа псевдонимите на уметниците, па дури и собрав неколку, што од познати што од непознати личности: Mr. Cuttlefish, Lord Byron, Robot Vegetable, The New Flying Dutchman, General Idea, Professor Plum, Anna Banana, Art Gangster, Sandie Shaw, The Mental Traveller, Mr. Sensitive.

Работејќи на оваа проблематика ме „загрижи” помислата дека сиве овие ненадејно надојдени имиња ќе го преплават светот не оставајќи ми простор за личен избор. Затоа набрзо по тоа себеси си го одбрав псевдонимот Арт Ловер и од тогаш светот на уметноста ме знае под тоа име. Меѓутоа, идентитетот на Monty Cantsin и понатаму ме окупираше, сè додека на крајот, благодарејќи ѝ на една низа од наизглед неважни а потоа и еден пресуден настан, не успеав исцело да го дешифрирам. што беше тој пресуден настан засега нема да откривам, а впрочем од писмата на Монти и онака брзо сè ќе се разјасни.

“Мил Арт Ловер,

нема ниту збор за тоа дека Monty Cantsin е псевдоним; тој е стварна личност чијшто живот од 1976. јас го продолжувам. Работата, меѓутоа, е мошне сложена со оглед на тоа дека јас не сум единствениот Monty Cantsin на светот. Освен мене постојат барем уште толку Monty Cantsin-и колку има жители планетава, но поголемиот дел од нив се „несвесни” за Monty Cantsin. Процесот на освестување засега е доста бавен, бидејќи само неколкумина успеале да го осознаат своето Monty Cantsin потекло. Како што знаеш, пред неколку години G.A. Cavellini го објави својот сопствен автобиографизам; Cavellini со ова ја прифати историјата: Cavellini е секој. Меѓутоа, со ова станува јасно и тоа дека не е секој Cavellini, освен исклучиво Г.А. Cavellini. Едновремено, Cavellini исто така е Monty Cantsin, како што и Art Lover е Monty Cantsin.

Никого не сакаме да го убедуваме во постоењето на Monty Cantsin, секој мора самиот да се увери во тоа. Преку нас извршените комуникациски процеси не ѝ служат на пропагандата, ние не сме мисионери, ниту некоја кон мој грабежлива организација. Monty Cantsините ги формираат исклучиво приватните животни, а животот за секој Monty Cantsin е инаков. Не постојат два исти Monty Cantsin. На прашањето како некој станува Monty Cantsin не може да се даде точен одговор. Ова е така бидејќи употребата на името не е пресудна. Од ова, како што гледаш, се заклучува дека постојат и псевдо Monty Cantsини кои го користат само името. Не знам да ти одговарам ни на прашањето како може да се разликува вистинскиот од псевдо Monty Cantsin. Веројатно тоа е невозможно и во сето тоа е добар знак. Доколку не сме во состојба да ги востановиме разликите тогаш тие и не постојат. А на ова искрено му се радувам.



Marcel Duchamp

На крајот, како некој ќе стане Monty Cantsin со воопштени мерила е невозможно да се определи. Меѓутоа, можам да ти раскажам за еден случај, а тоа е мојот случај.

Од детство знаев еден човек по име Kosznovszki Marton. Овој човек беше „селска луда“ во крајот кадешто во почетокот ги минував само летата, а подоцна и зимите, пролетите и есените. Овој човек во суштина не беше луд, а ова го знам и оттаму што тој никогаш не рекол „луд сум“. животот на Kosznovszki Marton, или ако повеќе ти се допаѓа Monty Cantsin, беше стравично едноставен. Јадеше леб со сланина, пиеше вино или ракија, чекореше во цокули, а на главата носеше шешири слични на оние што ги носи Joseph Beuys. За себе никогаш не зборуваше како за уметник. Само јас и неколкумина мои пријатели го сметавме за таков. Еве ќе ти опишам една негова вообичаена неделна „демонстрација“:

Напладне, кога пред единствениот чардак во околината ќе се собереа на илјадници туристи, се појавуваше Kosznovszki Marton со мотика на рамо и со векна од две кила под мишката, во пантолони што горе беа прешироки а долу претесни, со сив или црн шешир на главата. Таков, само ќе се прошеташе низ толпата - малку наместено, спрепнувајќи се кобојаги, како да ќе падне. Секој викенд го правеше истово облечен како и претходниот пат, со мотика на рамото и со лебот под мишката. Главно никој не го ни забележуваше, но доколку некој и ќе го видеше, го сметаше тоа за обична лудост. На пораката на неговата акција само нас неколкумина обрнавме внимание. После дојде неговата смрт. Изгоре, можеби сам се запалил, можеби други го запалиле. живееше во некоја преуредена штала која се запали пролетта 1976-та. Соседите го забележаа огнот дури тогаш кога сè беше доцна. Бидејќи вратата на шталата одвнатре била заклучана, луѓето провалиле, но Мартон веќе беше сосема изгорен. Според еден очевидец, главата му останала ненагорена, дури и шеширот бил на неа - едноставно огнот не ги сакал. Кога шеширот паднал, соседите здогледале отворен и празен череп без мозок. Тоа бил вистински шок.

За време на пожарот престојував во Будимпешта и Л. Золтан ми ја јави тажната вест.

David Zack



Утредента веќе бев на лице место, ги сослушав исказите на соседите и направив куп фотографии во шталата. Тука прв пат се здобив со чувството дека настапил крај на светот.

За исчезнувањето на мозокот на Мартон имам две тези: тој од самиот почеток немал мозок, живеел со отворен череп и поради тоа носел шешир. Во главата му работел механизам со кој управувале вонземјани. Според другата теза, Мартон имал мозок, но во моментот на смртта тој бил отстранет. Неговата мисија завршила и затоа мозокот му го извадиле и му го вградиле на друг човек. По моите пресметки - во мене самиот. Кој го направил ова пресадување - пак само претпоставувам - веројатно некоја вонземска организација. Меѓутоа, дури и да имам цврсти докази за ова тврдење, работите не би се измениле многу. Всушност, јас не сум Monty Cantsin затоа што сум го наследил мозокот на Kosznovszki Marton.

Во моето постоење како Monty Cantsin тоа е само еден од долгата низа факти. Затоа оваа сега и е важна само во рамките на таа долга низа факти.

По несреќата на Kosznovszki Marton приредив една спомен-изложба. Заедно со

пријателите собравме разни документи што се однесуваа на него: фотографии, предмети, еден кус филм, како и работи настанати како инспирација од Мартон. Експонатите ги изложивме во една кафеана. Меѓудругото, тука имаше и еден фотопортрет што беше прицврстен на една голема црвено обоена табла, потоа неговата мотика и шеширот што беа закачени на една рамка, зад која секој можеше да застане со векна под мишка и да се фотографира: „Вие сте како Мартон“. Наскоро целиот крај беше полн со легенди за Мартон.

Набрзо по неговата смрт во FMK се појави David Zack кој пристигна од Канада, случајно во своето обиколување на Европа заталкувајќи во Унгарија. Овој човек мене ме нарече Monty Cantsin. Поточно, во едно свое писмо тој ми го предложи ова име. Тоа веќе беше една година по моето доаѓање, преку Париз, во Монреал. (Кога првпат се сретнавме во Пешта, не зборувавме за некои значајни нешта. Тој ми го покажа својот материјал за изложба за кој еден проќелав брадоња рече: „За десет години ова и кај нас ќе биде главниот правец!“, и уште свиревме. Покрај тоа, кај него прв пат во животот видов хегах во боја.) Како подоцна отпатував и талкав подолго време, тоа пак е друга приказна. Но во јуни 1978-та стигнав во Портланд и на аеродромот ме чекаше David Zack. Ги посетивме сите негови многубројни пријатели, а јас насекаде се претставував со зборовите: „I am copy of Monty Cantsin. Monty Cantsin is my copy. Monty Cantsin who is speaking. I m speaking like Monty Cantsin. And who is speaking now?“, за на крајот да завршам: „I am Monty Cantsin and I am protesting against me: I am not Monty Cantsin“.

Давид во повеќе интервјуа изјави дека Monty Cantsin стигнал во Портланд, додавајќи дека има повеќе Monty Cantsin и во Унгарија, Јапонија и во другите земји и дека сите изведуваат еден голем симултан концерт. Меѓутоа, факт е и тоа дека во Портланд по неколку недели на концертот на Siphon кои свиреа на отворањето на mail art изложбата на Musicmaster во Northwest Artists Work-shop, повеќе од педесет луѓе изјавија: „I am Monty Cantsin“.

Истовремено, се случија и многу други значајни работи. шетајќи низ улиците открив еден UFO, се сеќавам дека со мене тогаш беа само Давид и Паул, но подоцна Давид во едно свое писмо ми напиша дека таму било целото негово семејство - неговата жена Ruth и неговите четири деца, а покрај нив и Ackerman, Musicmaster, Tim Harvey, Yanagi, Rhoda Mappo, Cavellini, Andy Warhol и уште цел еден куп луѓе - целиот свет. Јас во секој случај веднаш бев свесен дека Екстратерестријалната организација преку тоа UFO ми сигнализира дека контактот е воспоставен. Ако ништо друго, ми сигнализираа дека јас сум главната карика и медиумот за комуникација.

Со тоа UFO се вратив во Монреал и на 14 февруари 1979. ја отворив изложбата под име Brain in the mail којашто беше првиот чин на Cerebrite 79.-84., чијашто единствена цел е конституцијата на еден единствен мозок со кој сите ние Monty Cantsin-и ќе го надминеме крајот на светот. Моделот на мозокот на крај обликуваше еден UFO модел како објект за комуникација, а во неговата изградба учествуваа повеќе стотици луѓе од разни краишта на светот. Овој „mail art мозок“ и понатаму расте талкајќи низ Канада. Како нов чин на Cerebrite сега се наоѓа во програмата за штитење на Неоизмот. Неоизмот е една отворена форма како што и Monty Cantsin е open-star. Кога би рекле отворена уметност, сè веднаш би се обликувало како уметност, а тоа не го сакам. Сега веќе чувствувам дека морам да го завршам ова свое



Istvan Kantor a.k.a. Monty Cantsin

писмо, иако не напишав сè што сакав. Меѓутоа, и до сега ти напишав едно цело купиште, а исто така и допрва ќе ти пишувам, такашто ќе ги надополнам информациите со оние што допрва ќе се пројават.

Ова писмо, како и сите претходни, важно е поради една единствена причина, а тоа е допишувањето. Дрдорезата за Monty Cantsin и Неоизмот претставуваат одвишен и забавен дел од содржината. Верувам дека разбираш кон што целам, па во наредното писмо гледај да ми го испратиш токму тоа: самата комуникација. Најдобро мозочна, Monty Cant Sin, Anno Neoisto Primo, Planeto”.

Содржината на ова Монтиево писмо мошне ме „загреа” за целата приказна. За убаво чудо, тие денови, по којзнае кој пат, ги отворив собраните дела на Guillaume Apollinaire, кадешто посебно внимание ми привлекоа деловите од расказот *Прашкиот скиџник*. Пред цитатот уште само толку дека во овие одломки што ги наведувам за самиот себеси зборува „Евреинот-скитник” или „Вечниот Евреин”:

“О, сиве овие имиња се мои имиња... и уште колку многу други, боже мил! По мојата посета на Брисел, напишана е една тажна песна за мене и во неа, според Philippe Mouskes, ме нарекуваат Isaac Laquedem. Имено, Mouskes 1243. мојата историја ја преточил во фламанска рима. Англискиот хроничар Matthaеus Parisiensis којшто ја слушнал од еден ерменски патриарх веќе порано ја запишал. За моите патувања по многу градови често зборуваат поетите, тие некогаш ме нарекуваат Ахасвериас, некогаш Ахасверус, а понекогаш и Ахасвер. Италијаните ме викаат Buttadio, латински Butadeus, а Бретонците Boudedeon, шпанците Juan Esperaen Dias. Јас самиот најмногу го сакам името Isaac Laquedem, и во Холандија често престојувал под ова име. По некои автори, сум бил питач на вратата на Poncius Pilatus и сум се викал Kartaphilas. Според други јас сум обичен чевлар, а градот Берн со гордост чува пар чизми што наводно сум ги направил кај нив и, заминувајќи оттаму, божем сум им ги оставил. Но јас за својот идентитет не признавам ништо, освен дека Христ ми порачал да талкам низ светот до неговото враќање. Не сум ги читал делата што зборуваат и упатуваат на моето постоење, но ги знам имињата на авторите: Goethe, Schubart, Schegel, Schreiber, von Schenk, Pfizer, W. Muller, Lenau, Zedlitz, Mosens, Kohler, Klingemann, Levin, Schubert Giseke, Carmen Sylva, Hellig, Neubauer, Paulus Cassel, Edgard Quinet, Eugene Sue, Gaston Paris, Jean Richepin, Jules Jouy, Англичанецот Conway, Пражаните Max Haushofer и Suchamel.

Веќе се навикнав на својот бесмртен живот во кој нема спокој и мир. Никогаш не спијам. Непрекинато сум во движење и ќе го правам тоа сè додека не се појават сите петнаесет знаци на големиот суд. ...Бидете радосни и вие, господине мој, и не плашете се од иднината и смртта! Никој не може да биде сигурен во тоа дека стварно ќе умре. Мислите дека јас сум единствениот што не умрел?! Помислете само на Енок, Илија, Емпедокле, Аполониј од Тијана! А уште колку луѓе мислат дека Наполеон сè уште е жив? Па несреќниот баварски крал Луј Втори?! Само прашајте ги Баварците. Секој ќе ви одговори дека нивниот луд и возвишен крал сè уште живее! Можеби ни вие... никогаш нема да умрете...”

Зарем ова не е чудесно? Сè е како кај Billy Pilgrim кој влезе низ една врата 1956. а излезе на друга 1941., за потоа, нешто подоцна, да се најде во 1963. За момент ги затвора очите 1965. и веднаш се наоѓа во 1958. Додека пешачи низ Германија 1944., едновременно го вози и својот

кадилак во 1967. Но Били патува само по временската рамнина, една иста личност ги проживува сите ситуации и настани, а неговата свест и личност остануваат неделиви. Во случајот на Monty Cantsin или Dr. Ackerman, меѓутоа, се работи за едновремено разложување на личностите, за една чиста мултишизофренија, бидејќи тие се личности од нашето време, само што истовремено се идентификуваат со повеќе измислени или стварни ликови и на тој начин поинтензивно и позасилено го проживуваат околу нив поминувачкиот живот.



Било како било, дури по првото писмо на Monty ми стана јасно дека клучот за сите псевдоними се наоѓа во неговите раце. Не згрешив. Во своето наредно писмо тој ме запозна со Dr. Ackerman и со неговиот Dummys (Dummy - нем играч, кукла, „дрвена Марија“).

“Мил Art Lover,

Псевдоними, псевдоними! Не познавам никого на целиов свет што ги има толку како Dr. Ackerman. Ќе почнам со тоа дека и самото име Dr. Ackerman е псевдоним. Неговото „приватно“ име - твоја дефиниција - е Will Greathouse. Под ова име тој е граѓанин во Америка. со него се допишувам од 1977. и веројатно ја имам најголемата Акерман-збирка. Сме се сретнале и лично и главно во груби црти знаеме сè едниот за другиот. Меѓутоа, ако сега би морал да ти ги набројам сите негови псевдоними тоа би било можно само со внимателна анализа на сите негови испратници, што е огромна и непотребна работа. Dr. Ackerman од ден на ден ги менува псевдонимите. Еве неколку што се јавуваат почесто: Blaster, Laurel Mc Elwain, The Gnome Kink:... „Вака не станувам здодевен ниту на себеси ниту на другите“, вели Ак, па додава: „Вака е сигурно дека секој ќе го отвори моето десето или стото писмо, не отфрлајќи го неотворено само затоа што му ја претпоставува содржината.“ Да се мамиш, да се фалсификуваш самиот себеси, или да ги измамиш другите со сопственото или измислено име тоа е омилената забава на Dr. Ackerman. На пример: ќе земе една адреса од телефонскиот именик и на неа ќе прати, под еден од своите псевдоними, љубовна изјава. Или, во друг случај, од конзулатот на друга земја во своето долго, долго писмо бара информации за дејствувањето на некои терористички организации, однапред уживајќи во реакциите на заведените и во нивните пресериозни, бирократски одговори. Dr. Ackerman се труди и своите постојани познаници и партнери да ги изненади со секогаш ново лице. Секако, постојаните соработници не можат да се измамат толку лесно, бидејќи секое Акерман-писмо за некој стар коресподент е лесно препознатливо без оглед како е потпишано. Тоа и Ак добро го знае, и затоа веќе не држи многу до веродостојноста на сопствената акција, туку до играњето на самата акција, до играњето на улогата - измамата е всушност играта.

Впрочем, и не е случајно што овој мултишизофреник ја измислил уметноста на Dummy-изам, чијшто вулгарен модели се и вентрикулистот и играчот со кукли. „Кога оној вториот, со помош на куклата ќе излезе во надворешниот свет, човекот само одеднаш ќе забележи дека настапил моментот кога куклата зборува без било чија помош... dummy, со други зборови оној што го примопредава животот, станува самостоен и способен да дејствува без нечија помош. што мислиш дека ќе направи? Какви му се мислите, ако ги има? Какви се чувствата? што тој може да посака од тебе?...

Соединетите Американски Држави неспорно ги предводат другите делови на светот во култот „dummy-изам“. Овие цитати се од една воведна студија: Laurel Mc Elwain или Dr. Ackerman, што е Dummy-зам? Текстот е печатен во еден број на Nebu магазинот од 1979. Dr. Ackerman ги прикажува и практичните појавности на dummy-змот и во тој број на часописот донесува фотографии на зборуваачи од стомак со своите кукли, потоа фотки на „дрдорливи раце“, а претставена е и една група играчи со кукли под име Rhoda Mappo dred Radiophones. На фотката се гледа како Dr. Ackerman и Rhoda заедно седат во некоја чекална, но можно е да се работи и за некоја друга планета. Тука уште има и деца просто „скинати“ татичко и мамичка.

Во едно објавено писмо - Paul la Faith му го напишал на Blaster Al - Паул пишува за своите авантури при контактот со самомутантите. Понатаму размислува за тоа во која насока ќе се развие овој процес на сопствено преобразување, откако со помош на хируршки зафати - пластична хирургија на лицето, пресадување на косата, итн. - ќе се создадат пациенти во влакно слични на Елвис Присли и Џенис Џоплин. Овде морам да ти споменам дека моето омилено место меѓу ноќните локали е една дискотека за травестити, кадешто момчиња имитираат жени-свезди изведувајќи популарни шлагери со жива музика. Таму е невозможно да се утврди сексуалната одреденост на публиката, таму секој е нешто друго од она што е. Оној дневниот и со стварноста прикриен внатрешен свет таму избива на површина. Таму секој е уметник на dummy-измот. Но, ако баш сакаме, можеме да речеме дека dummy-змот е сведлив на сето постојано, дури и до создавањето на светот, па оттаму и милот господ можеме да го прогласиме за татко и за втемелувач на dummy-змот. Мала пречка е фактот што од милиот господ па сè до Dr. Ackerman никој не зборувал за dummy-змот. Дури ни Marcel не се сетил на тоа, иако концептот личи на работите на R. Mutt или Rose Selavy.

Почнав со тоа дека Dr. Ackerman всушност се вика Will Greathous, но тоа и не е толку битно. Меѓутоа дека тука сепак има нешто, покажува една фотографија во боја на Dr. Ackerman, кадешто неговото лице е маскирано а тој во едната рака држи едно сценарио а во другата кукла. Потпис: Blaster Al со својата кукла Will Greathouse. Би можел да ти пишувам уште многу нешта за Dr. Ackerman, но тоа нека го раскаже dummy од моето писмо. Има ли многу dummy-зам во СФРЈ? Провери. Со искрена куклестост, некаде околу 1984. Monty Cantsin.

П. С.

Уште само толку, дека во рамките на своите dummy професии Dr. Ackerman работи во една портландска болница и ако некој сака да му пишува еве ја адресата: 1220 SE 30th Ave., Portland, Oregon 97214.

**“1. СЕДНИ ПРЕД ТЕЛЕВИЗОР И ПЛУКНИ ВО ЕКРАНОТ.
2. СЕДНИ ПРЕД ТЕЛЕВИЗОР КАЈ СВОЈОТ ПРИЈАТЕЛ И ПЛУКНИ НА ЕКРАНОТ.
3. ЗАБЕЛЕЖИ ГИ СИТЕ РАЗЛИКИ.”**

“СЕКОО ВРЕМЕТРАЕЊЕ НА ИЗЛОЖБА ВО ГАЛЕРИЈА Е ЗАГУБЕНО ВРЕМЕ”.

“ПОВЕЌЕТО ЛУЃЕ СМЕТАА ДЕКА ПОШТАТА НЕ ПРЕТСТАВУВА НИШТО ДРУГО ОСВЕН СМЕТКИ И СЕМЕЈНИ ВРСКИ. ИСПРАТИ МИСТИЧНИ ДИНАМИТ-РАЗГЛЕДНИЦИ ДО ПОТПОЛНО НЕПОЗНАТИ ЛИЧНОСТИ.”

“ПОРАКА НА УМЕТНОСТА НА ДВАЕСЕТИОТ ВЕК: ВЕКЕ НЕ СИ СПОСОБЕН ДА ПРИФАТИШ НИТУ ЕДНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО; НЕ МОЖЕШ ДА ГО РАЗБЕРЕШ ДОКОЛКУ НЕ СИ ВО ПРОЦЕСОТ.”

Неколку оригинални Dr. Ackerman цитати:

(...)

Како што и досега видовме, причините за употреба на псевдоними можат да бидат различни. Затоа псевдонимите на уметниците и филмските увезди никогаш не можат да се анализираат подеднакво. Различни се побудите и целите за нивното настанување. Механизмот на создавање псевдоним кај филмските старови е поедноставен и побизарен, бидејќи името се менува поради неговата зачестеност, тешкиот изговор или дури поради ортографските „неподобности“. И додека артистите најчесто – без оглед на успешноста – на крајот потполно се одрекнуваат од граѓанското име, дотогаш уметниците мошне ретко се решаваат на ваков чин. Кај уметниците псевдонимот пред сè е начин да му се даде одраз на еден внатрешен свет, на една внатрешна личност и тука механизмот на псевдонимот е поврзан со индивидуалната митологија на личноста, со онаа митологија што личноста ја чува во себе и ја создава за себе самата. Ова го потврдува и случајот на Lion Lazer или Ласерскиот Лав.

Lion Lazer



“Мил Арт Ловер,

Решив вечерва да ти го покажам Lion Lazer. Ќе почнам со тоа дека тој всушност се вика Raymond Pilon и роден е тука некаде во околицата на Монреал, во квебекско-француско семејство, во знакот на Лав. Lazer упатува на ласерски зрак што пробива и најотпорни материјали и ги руши сите пречки, иако го користат и за лекување. Покрај ова Lazer потсетува и на Лазар од библијата. Ова и му ја даде идејата на Фратер Нео да ја поврзе Лионовата акција на воскреснување, Црвената вечера, со воскреснувањето на библискиот Лазар. Цела серија акции со заедничко име Црвена вечера одржавме во текот на 1979 и јас тоа го сметам како еден од најважните настани во мојот живот, кој далеку ги надминува разните теориски дрдорења. Морам да го кажам и тоа дека мене овој перформанс ми значеше многу повеќе од обичен физички чин. Тоа беше прв случај кога пред публика ја дадов својата крв, со асистенција на една медицинска сестра која наточи речиси две полни епрувети. Болничарката беше малку возбудена, па првите два убоди не успеаја, но после на другата рака сè беше сосема в ред. Содржината од едната епрувета веднаш ја истурих во

веќе измешаната и приготвена International Postal Art Soup, додека содржината од другата епрувета си ја истурив себеси в уста, а потоа со помош на системот уста на уста содржината му ја предадов на Lazer, од што овој „воскресна“, застапа на масата, а потоа го истури црвеното вино врз масата цитирајќи познат дел од Библијата: Јадете, ова е моето тело, пијте, ова е мојата крв.

Подоцна, во перформансот *Вечерања на сите светци*, целата акција дотолку беше изменета што во векната леб беа скриени повеќе стотици парички, додека во шишето за вино сега имаше златна течност. Lazer сега врескајќи најсилно што може цитираше текст од Библијата. Тоа воедно беше и крај на перформансот. Lazer оттаму замина директно во бањата целиот крвав и сосема гол. Отидов и јас по него, се прскавме со вода. Туш немаше, шлапкавме во лилјаковата вода и слушавме како некој надвор извикува: „Перформансот заврши, кој сака да остане нека се симне на првиот кат“.

Lazer едно време се нарекуваше Lazer Dog, тврдејќи за себе дека е куче. Едно обично, смрдливо куче - обична џукела. И татко му тоа обично му го зборувал, „џукело една“, но

Frater Neo



ако сега обратно го прочитаеме зборот, тогаш тој значи бог (dog-god). Во тоа време Lazer повеќе личеше на бесно куче отколку на мирен лав. Улиците на градот ги беше исполепил со своите визит-карти и со исцртани разни градски фигури (urban figures). Имаше малку јавни ве-цеа во Монреал кадешто човек не можеше да ги сретне неговите графити - од центрот па до периферијата, секаде беа присутни трагите на Lazer.

(...)

Пред неколку дена Lazer се врати од Њујорк и ми рече: „Кога и да се качам на врвот на некој облакодер, секогаш во главата ми се преметка идејата за самоубиство“. Беше вратен со еден куп филмови за коишто рече: „Ова се туристички филмови“. И овие филмови, како и претходните снимени во Монреал, работени се со двојна и тројна експозиција или како се вели multi-exposure. Со оваа техника Lazer ги снима своите „само-оргии“, водејќи љубов со својот умножен лик. Пред да појде на пат ми рече: „Во Њујорк сигурно ќе најдам љубовник“. Би можеле да кажеме дека Lazer е нов градски романтик. Самиот тој себеси се вбројува меѓу „граѓаните“ или „urbannz“, како што тој пишува. Во нашата неоистичка група има две гранки: „граѓани“ и „вонземјани“. Monty Cantsin, Frater Neo, Terre Z, ги претставуваат вонземјаните, додека во групата граѓани спаѓаат: Lazer, Kiki Bonbon и Mister WW. Главното време го минувам со Lazer. При средбите разговараме исклучиво за тоа која улога во животот ги имаат парите и сексот. Додека зборуваме, Lazer непрекинато го зграпчува спрејот со боја и црта некаков знак на сидот, плочникот, тротоарот, или врз некое поштенско сандаче или врз стаклото на некој излог. Било каде. Вчера вечерта со зелена боја врз плочникот пред влезот во ресторанот „Елдорадо“ напиша: Urbano Festo Neisto. Вчера беше 14 февруари. Точно една година од изведбата на веќе споменатиот Post Concert. Во Елдорадо Lazer и јас прочитавме еден текст, еден Елдорадо-манифест, и со тоа званично почна Градскиот неоистички фестивал... Од оваа ноќ, ние сме одговорни за сите светски настани, од Јапонија, Аљаска и Кремљ до Мулен Руж, од Белата куќа до Елдорадо... Од оваа ноќ гладта е мајна на убавината... Од оваа ноќ

порнографијата е национална вредност... - вакви и слични изјави деклариравме цела вечер.

Би требало да се раскажат уште еден куп работи за Lazer кој животински е незадоволен од животот. За него сите се мртви, па дури и тој самиот. Вистина е и тоа дека еднаш замалку не загина на една од нашите претстави. Тоа се случи за време на изведбата на Super Official Manifestation of Neoism, кога Lazer седеше гол врз едно доста големо пијанино; моја задача беше инструментот сосе него да го избуткам неколку пати во круг низ салата. Кога бев во еден свиок, поради гнилиот паркет пијаниното се искоси и Lazer летна надолу. Беше невозможно да се спречи падот. Јас го повредив само градниот кош, меѓутоа Lazer заврши на подот со пијаното врз него. За среќа, му беше скршена само десната рака, бидејќи главата успеа навремено да ја тргне. Присутните, се разбира, мислеа дека ова е составен дел од перформансот, кој се заврши во амбулантата на Royal Hospital. Многумина од публиката го испратија Lazer на клиниката. Овој настан му го опишав на David Zack кој отприлика реагираше во стилот дека подобро ќе беше ние да го скршевме клавирот отколку тој нас. За волја на вистината, и клавирот беше скршен. Беше тоа оној клавир на кој Lazer го „изведуваше“ чајковски. Скрпениот клавир и понатаму одигра неколку улоги во нашите проекти, на пример во Црвената вечера, потоа служеше како барикада пред Вратата 1984, од каде што Lazer го истурна, за да го ослободи влезот - два дена пред тоа му беше изваден гипсот од раката.

(...)

Напоредно со размената на тематски писма со Monty Cantsin, успешно се одвиваше и мојата активност на планот на истражување на уметнички псевдоними. Во рамките на овие истражувања открив некои законитости околу нивното потекло. На пример, заклучив дека многумина алтернативни уметници во рамките на своите меѓународни комуникации мошне често се кријат зад таквите - фиктивни или непостоечки - имиња на организации и групи, кои се всушност тие самите. На пример: American Riverwater Color Society, Analog Productions, Art Factory, Five/Cinq Aesthetics Ltd, Horn and Hard Art, International Network for Asthetix Therapy in Art Systems. Други се кријат зад постоечките или измислени издавачи на разни алтернативни списанија: Cookie Press, Hard Press, Paranoids Anonymous Newsletter, итн.

Мотивацијата за избор на псевдоним или на друго име најчесто произлегува од профилираноста на самата работа со која дотичниот уметник се занимава, односно во центарот секогаш е артистичкото дејствување кое го насочува и влијае на неговиот избор обликувајќи се во името како проектирана слика на самата личност и нејзината уметничка активност: Banana Queen, Texas Postal Art King, Art Tart, итн. Исто така, се сретнуваат и сосема невообичаени имиња и чудни слогани како на пример: Chrome Bone, Cooperative Nihilist, Lynn Oleum, а покрај овие наидов и на псевдоними што содржат делови од обичното граѓанско име на личноста, комбинирано со специфични додатоци: Rob „The Wanderer“ New-comb. Потоа постојат и псевдоними од историјата на уметноста: Lord Byron, Marc D'Chump.

На крајот, со неколку псевдоними-флуиди не знаев ни што да почнам ни каде да ги вбројам, но тоа веројатно не е ни важно, бидејќи една од одликите на псевдонимите е токму во тоа што тие се исцрпуваат и губат во лавирањето и нејасните маглини: Angel Pig, Last Resort, Madame X, Modern Myths, Third Story, Woodoo Child, Mr. Peanuts, итн.

Последната информација од Monty се однесуваше на личноста на Musicmaster.

“Мил Art Lover,

Полноќта одамно мина и тоа е добро време за разговори. Јунакот на вчерашната приказна е чувар на земјата, кој во крчмата наречена „Earth” секоја вечер чува стража и продава карти. (...) Вистинското име на Musicmaster е Tom Cassidy, а заедно со David Zack и Dr. Ackerman тој е еден од основачите на асоцијацијата со име „Correspondence Art Service Foundation”. По заминувањето на Zack во Њу Мексико асоцијацијата престана да постои. Давид на Musicmaster му остави долгови од 12 000 долари - неисплатени сметки на асоцијацијата, при што овој, фала богу, не се израдува многу и во секое свое писмо упатено до мене подвлекуваше дека мене не ми се лути но дека Zack ќе биде убиен доколку се сретнат. Меѓутоа, тој не е толку страшен како што некој би претпоставил. Со години тој живееше по сутеренски станови и беше познат по тоа, а беше и една од истакнатите личности на портландскиот андерграунд - поет, сликар и, што е природно, Mail Уметник. Материјалот од својата богата Mail архива токму го изложуваше - за време на мојата посета - во „Northwest Artists Workshop”. Да се прикажува една Mail изложба - е здодевно и, впрочем, mail артот може да го разбере само оној што и самиот се занимава со него и кој е во него. Тебе ова не морам да ти го објаснувам, битно е дека со Musicmaster изложивме прилично материјал, почнувајќи од уметнички маици и беџеви па до повеќе стотици дописни картички - значи сè изгледаше ко што и треба да изгледа една mail-art изложба. Изложбата ја отворив јас и тука на отворањето дадовме еден концерт со Zack, со Eric Stuart и со групата Smegma. Таа вечер беше добра реклама за Montycantsin-измот; таа вечер и Musicmaster го изјави познатото: „J am Monty Cantsin”, што подоцна во неколку прилики и го повтори. Уште подоцна, за време на средбите секогаш ми приоѓаше со реченицата: „Кантор, јас не сум Monty Cantsin, тоа не е мојата приказна”, но во ова повеќе е содржан неговиот бес кон Давид, како и околу целиот метеж околу нашето друштво; но, во последниот број на Neo, Musicmaster во името на Monty Cantsin им упатува поздрави на сите неости. Покрај ова тој неодамна приложи и неколку влакна од своето тело, за „Талкачката светска перика”.

Можно е дека нема да ти напишам баш сè за Musicmaster, но сметам дека ти веќе имаш одредени информации, а јас баш и не сакам да фурам опширност. Пиши му на Musicmaster, ако досега тоа не си го направил. За жал, презафатен сум, и затоа текстов ќе морам да го прекинам. Пиши ! Monty Cantsin.”

О.К., Monty, да останеме на ова.

Marcel Duchamp

Art Lover



превод: Паангалф Вулкански



ВИРТУЕЛНА СТВАРНОСТ (2)

JANEZ STRENOVEC

УМЕТНОСТА НА ВИРТУЕЛНИТЕ МАШИНИ

1) Навлегување во виртуелните светови

Технологијата на виртуелната реалност (англ. cyberspace, кибернетички простор), која што се темели на интерактивната симулација на паралелни алтернативни светови, во свое име ја воведува виртуелноста како еден од основните концепти, како на техноартот така и на теоријата за медијските култури. Виртуелноста е како-божем-вистинитост на синтетичките, по правило машински генерирани светови, таа е детериторијализирана т.е. одвоена од етно-културното или пак неутрална во односот со него. Во својата расправа Светот на видеото и фракталниот субјект Jean Baudrillard ја дефинираше виртуелноста како она, кое 'не е ниту реално ниту иреално, не е иманентно ниту пак трансцедентно, ниту внатрешно ниту надворешно', бидејќи им бега на сите одредби. Со посебноста на виртуелното се занимаваше во својата расправа Игри на реалното и виртуелното и уметникот и теоретичарот на компјутерската графика Edmond Couchot: „Светот на нумеричката симулација не е ниту вистински ниту имагинарен, туку создава некоја друга категорија: егзистира виртуелно, без да егзистира вистински, бидејќи се згуснува во можното. Во тој поглед виртуелното не е спротивно на реалното, туку му се спротиставува на актуелното, во кое се остварува.”

Во книгата Машини за визији (Le machine de vision) Paul Virilio пишува за периодот на парадоксалната логика на сликата, која е продуцирана од технологиите на видеографијата, холографијата и инфографијата, чии што парадигми не се повеќе ниту реалноста ниту актуелноста туку виртуелноста. Со неа се мисли на парадигмата за телеприсуството, телеспектаклот, теленаредбите и телешопингот, која го надоместува светот на (јавната) презентација. Главниот елемент на тој свет е сликовното виртуелно, всушност светот на сликите, кој веќе нема видлив носител. Во таа смисла Virilio развива и концепт на нов тип на војна со слики и тонови, која ја заменува војната со проектили, и се темели на судирот со виртуелните, со кинетичка енергија придвижени објекти, за кои веќе не е можно (радарски) да се лоцираат и идентифицираат. Виртуелниот простор за полимедискиот уметник и теоретичар Peter Weibl е паралелен простор што не се вклопува во одредбите на њутновата

физика, простор кој овозможува симулација на објектите-слики, поточно како-божем-предмети и покрај редот на реалното; виртуелната топка може сосема лесно да се наоѓа таму каде што веќе има некој друг предмет. Со технологијата (техномагијата) на виртуелната реалност (поврзана со интерфејсите, какви што се: податочната ракавица, податочната облека, наочарите-монитори) денешниот поединец, значи, тргнува на пат во потенцијален, паралелен свет, такашто светот на имагинацијата не му е достапен/видлив само на духовното око, туку исто така и на 'духовната рака', бидејќи допирот е можен со податочната ракавица (data glove), постои стерео во 3D графичка симулација, а таа пак се менува во зависност од примачот.

Го споменавме веќе Jan Baudrillard како теоретичар на симулацијата и новата техничка опсценост, значи, неговиот текст за фракталниот субјект. Во него не се споменува само актот на виртуелизацијата (како претпоставка за техничка репродукција и влез во софтвер), туку пишува и за виртуелните машини, релевантни токму за современата, да ја наречеме виртуелна констелација. Виртуелните машини ги споменува во следниот контекст: 'човек сум или машина? Денес на тоа прашање не е веќе можно да се одговори: реално и субјективно, сум човек, виртуелно и практично, сум машина. Тоа ја означува состојбата на антрополошката нерешителност; можеме да ја споредуваме - на друго ниво - со состојбата на транссексуалност како и со радикалната нерешителност во микронауките во поглед на статусот на субјектот и објектот. Во односот на индустрискиот работник кон техничките предмети и машини не постои никаква нерешителност: работникот се наоѓа во туѓ однос наспроти машината и затоа е отуѓен од неа. Со употреба пак на виртуелните машини и новите технологии никако не сум отуѓен. Тие со мене творат интегрирано круготечение (тоа е начело на интерфејсот). Големиот персонален компјутер, ТВ-то, видеото и дури фотоапаратот - тие се како контактни леќи, како проуирни протези, кои се така интегрирани со телото, што му припаѓаат скоро генетски, како пејс-мејкер'.

Таа Baudrillard-ова мисла нè насочува кон нов вид на машини, кон виртуелна, протетска, со телото споена машина; значи, зборуваме за реални и виртуелни машини, кои што се суштински поврзани со третата технолошка револуција и нејзината минијатуризација на деловите базирана на технологиите од 70-ите, 80-ите и 90-ите години. Постојат значи (тешки) машини на индустриската парадигма, чијашто најпрепознатлива карактеристика е движењето (од парната машина преку стругот до машината за шиене) и постојат машини, за кои што би можеле да кажеме дека веќе не се никакви машини, туку виртуелни направи на постиндустрискиот период, за којшто се значајни обработката, посредувањето и прикажувањето на податоците, како и поврзувањето во мрежи (networking). Покрај виртуелните машини на Jan Baudrillard, можеме да ги поставиме уште и фотокопирната машина, полароидот, мобилниот телефон, вокменот, телефаксот, видео-камерата, личниот компјутер и секако дури и деловите/интерфејси на виртуелната реалност (како технологија). Тоа се лесни, јаки, мали (најмногу 'средно големи') cool направи,



Тркалото на Дишан

вистински предмети-игралки, т.е. gadgets. Не се работи повеќе за индустриски, тешки машини, кои се (беа) објекти на насилство за време на штрајкови и кои, на крајот од едноличната „работа“, налутено ги исклучуваш, ги туркаш од себе и се трудиш веднаш да ги заборавиш; твоето слободно време започнува на другата страна од нивниот работен делокруг. Напротив, кај gadgets-ите се работи за нешта врз кои судбински се надоврзуваш. На нив си буквално приклучен (connected), што значи дека на некој начин живееш и создаваш преку нив, а таа врска е толку тесна што при тоа по прво се појавува краток спој (кога еднакво се приклучува на еднакво), отколку некоја по раниот Karl Marx тематизирана отуѓеност. Кај направите какви што се вокменот и личниот компјутер, посебно смешно е да се зборува за отуѓеност.

Го споменавме вокменот како gadget, развиен од Sony 1980. година и кој во технолошка смисла значи по прво деволуција отколку револуција; направата е неверојатно едноставна, бидејќи нема ниту звучник ниту приемник за програма, но земајќи го предвид текстот на Shukei Hosokava Дејството на вокменот (1984), вокменот парадигматично нè усмерува кон нова констелација на сингуларното, автономното, номадското и мобилното јас и кон неговата сраснатост со виртуелните машини. „Тешко е да се каже, дали телото го носи вокменот или вокменот телото. Вокменот не функционира како продолжеток на телото (како останатите music mobiles инструменти), туку како вграден дел или - врз основа на неговата интимност - всадена протеза.“

Таквите направи, значи виртуелните машини, не се релевантни само во смисла на новата антропологија на некомуникативното јас во 80-ите и 90-ите, туку исто така усмеруваат кон нова онтологија на коопстанок, на (паралелни?) алтернативни и виртуелни светови и кон нови анализи на (раширената и технолошки моделирана) сетилност.

На ова место може да забележиме дека технологијата на виртуелните машини ја втемелува онтологијата и антропологијата на виртуелното. Со виртуелните машини зачекоруваче во виртуелни светови, ги тестираме и населуваме и со тоа заземаме алтернативен став кон првата (природена), втората (индустриски продуцирана) и третата (информатички генерирана) природа. Во тие светови живееме веќе подолго време и поинтензивно отколку во првите, „нормални“ светови, и токму текстот на Хосокава за вокменот тука е доволно симптоматичен. Авторот всушност во вокменот открива можност за детериторијализирано мобилно однесување, поврзано со актот на одење кој за урбаниот систем е она што е (по проценката на Michel de Certeau) говорното делување за јазикот. Вокменот го руши контекстот на постоечката текстура на градот и ја провоцира логиката на урбаното, бидејќи градските планери досега по правило се занимаваа само со просторните димензии на соуиданото, занемарувајќи го акустичниот аспект. Вокменот е gadget изграден токму на сингуларното и номадско акустично искуство; тој го менува и збогатува звучниот пејзаж, и затоа еднаквовредно се вклучува меѓу урбаните стратегии.

Уште попровокативна симулација на алтернативните синтетички светови овозможуваат интерфејсите за виртуелна реалност, која е техномагија за визуелната, аудитивна и тактилна перцепција на компјутерски генерираните environment-и, кои се менуваат во зависност од активноста на посматрачот/примател, што значи, дека се интерактивно манипулативни. Технологијата на виртуелната реалност е важна и поради тоа што конечно го рехабилитира допирот, односно тактилното сознавање, и го внесува како важно сетило дури и во областа

на дигиталните делови, кои се, според традиционалните претстави, прилично cool, инстантни и стерилни, па затоа одалечени за, за common sense, вулгарниот touch. Виртуелната реалност со интерфејс, именуван како податочна ракавица, симулира духовна рака паралелна со духовното око и со тоа ја поставува тактилната перцепција на одлично место во новата естетика на електронскиот медиј.

2) Естетизација на движењата, демонстрација на нови научни и философски парадигми

Машини, такви и поинакви, индустриски машини и виртуелни „gadgets“: во 20-иот век навлегуваат и во уметноста, влијаат на нејзините стратегии и ги одредуваат нејзините усмерувања. „Машината, досега послушна слугинка на голото искористување, станува конструктивен елемент на новиот жив организам“, запишал архитектот Erich Mendelsohn во својот, 1923-та година објавен текст Динамика и функција, а при тоа мислел на влијанието на машините врз новиот динамички концепт на просторот во новата архитектура. (Парната машина и подморницата беа, да речеме, мобилни примери за неговиот познат проект за опсерваториумот Einstein-ов столб.) Дваесеттите години на овој век беа период на моќното влијание на „машинскиот сензибилитет“ и механичкото искуство врз уметноста; тука не е само Marinetti-евиот футуристички манифест, туку и уметничките истражувања и дострели од различни претставници на историската авангарда; од Man Ray, дадаистичките мобилии и модели на Владимир Татлин до кинетичките дела на Naum Gabo и светлосните скулптури на Laszlo - Moholy Nagy. Но секако, мораме од 20-ите години на овој век да тргнеме уште поназад, да речеме кон Тркалото на Marcel Duchamp од 1913 година. Frank Popper во својата монографија „Кинетичка уметност“ (1975) заклучува, дека првото уметничко дело кое им одговара на пластичните и теоретски барања на кинетичкиот објект е Кинетичкиот волумен (1920) на Naum Gabo, кој заедно со својот брат Antoin Persner, е автор на познатиот Реалистичен манифест. Во овој текст фаталната заблуда, присутна наназад дури до египетската уметност, се открива во „статичните ритмови“ вообичаената допирна точка на ликовните уметности. Наспроти нив авторот ги поставува „кинетичките ритмови како основен облик на нашиот осет за реално време“.

Кинетичката уметност од фазата на експериментирање и авангардистичко провоцирање (во смисла на барање на раширен поим за ликовната уметност) премина во сосема законита и етаблирана уметност во рамките на европската и американската неоавангарда од 60-ите и 70-ите години. Нејзиното основно усмерување беше уметничкото истражување на движењето, посебно поврзаноста со просторот и светлината, како и рамките на преминување на материјата во енергија. Тука одигра важна улога и филмот, за што размислуваше Gilles De-

manray



leuze во своето дело Слика - движење. „Таа потрага по кинетизмот, како потполна визуелна уметност, го поставуваше проблемот на односот слика - движење наспроти бојата и музиката, дури и во времето на неговиот филм. Механичкиот балет на сликарот Fernand Leger беше инспириран пред сè од едноставните машини, оние на Epstein и Gremillon. Кинетичноста Deleuze ја поврзува со луминизмот, бидејќи „она што е светлината сама за себе, движење, тоа е всушност едно растежливо движење, кое се рализира во ‘синевината’”.

Едно од средишните прашања на обликувачите на кинетичката уметност беше како да се превладее тешката густа материја, симптоматично „совладувана” и од страна на традиционалната скулптура; како да се естетизираат и претстават енергетските полиња? Од еднаш токму вклучувањето на „вон”-уметничките техники и нивното естетизирање, односно изолирање од профитните интереси, навлезе на посебен начин во уметноста, којашто се сосредоточи пред сè на светлината и движењето (на пример, луминокинетички ликовни дела) и набргу, врз основа на кибернетичките хипотези во концептите на таквите дела почна да се вклучува и посматрачот (пример, т.н. кибернетички, интерактивни уметнички дела). Уште една тенденција навлезе во средиштето на таа уметност, тенденција значајна за „техно-уметноста”; се работи за уметничко демонстрирање на научни начела и постапки, посебно како чувствено допадлива и јасно присутна инсценација на конструкцијата”.Техниката и со неа поврзаната наука (значи технологијата) застанува, раздвојува, естетизира и дури иронизира. Се наоѓаме покрај машината како одомаќен, дури смешен „објект” кој веќе не е дел од продукциската низа во фабриката.

И тука сме веќе кај ликовниот уметник Jean Tinguely како кај најзначајниот уметник на неоавангардистичката уметност, и кој во поново време го доби својот наследник во Jim Whiting (мислам на неговите објекти и инсталации на неприродни тела). Tinguely впрочем обликуваше дела какви што се Подарок за *New York* и План за пропаста на светот, во кои раздвојуваше и конструираше машини (од часовничарски механизми, федери, погонски вериги, ламели, запчаници и други механички елементи), коишто се изложуваат самите, а при тоа произведуваат дури интересни звучни ефекти. Се работи за вишок на естетизација и уметничка трансформација на секојдневното: машината, според вообичаената претстава, е неуморен конструкт, „дига рака” на самата себе, се уништува, а притоа насилството го извршува на што е можно поестетски, сетилно привлечен начин.

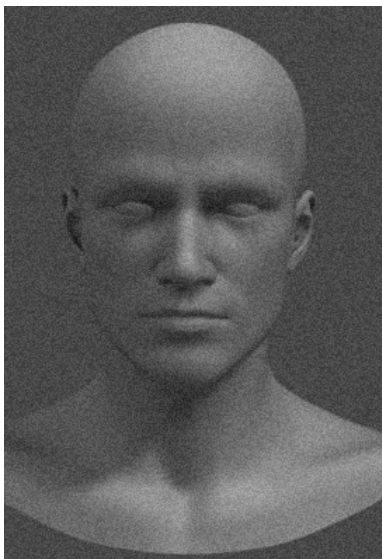
За традицијата на кинетичките објекти и инсталации, од Naum Gabo и Moholi-Nagy до Nicolas Schoffer (авторот на спациодинамички и хронодинамички дела, да го споменеме *Chronos 1967/68*) е значајна уметничката одомаќеност, хуманизацијата, естетизацијата и иронизацијата на машините од индустриската парадигма, значи направи-машини од коишто поединецот малку е отуѓен но за него сепак се значајни пред сè движењето, механиката, погонските моменти кои усмеруваат кон перцепција на простор-движењето, воспоставено со машинското функционирање. Ние сме пред некаква, па да ја наречеме механичка симулација на реалноста и нејзината светлосна димензија. Во периодот кога новите математика, физика и хемија ги обликуваа теориите, коишто по неколку десетлетија доведоа до сериско производство на виртуелни машини, уметниците значи ја откриваа естетичноста на предвиртуелните механички машини и нивната провокативност со оглед на традиционалната

статика на ликовниот израз. Машината исто така им помогна да ги осознаат условите за гледање, им го моделираше она што се нарекува *aisthesis*, сега стимулирано и тренирано од новите техно-ефекти. Како оптиката така и механиката се науки коишто не се неутрални по прашањето за уметноста и естетиката. Проучувањето на светлината и инсценирањето на светлосните ефекти се потребни како доказ за онтологијата на сликарското, филмското и видео сликовното. Да помислиме само, колку различни нијанси се потребни за еден уметнички филм или сликовен театар?

Како пак изгледа уметниковото занимавање со виртуелните машини, значи неговото напуштање на кинетичкото (механичко) подрачје и насочување кон (сè уште претежно информатичките и дигитализирани) виртуелни машини? Вокмен, кој самиот се расклопува? Компјутер кој „става рака“ врз самиот себе? Видео камера што настапува во улога на фонтана, значи тече а не снима?

Инсценирање на полароидниот фотоапарат како отуѓен предмет? Уметниците на медиските уметности во своите дела се сосредоточуваат на виртуелните машини, не одат по тие патишта. Се обидуваат да дејствуваат во близина на новиот електронски медиј и да го испробуваат неговиот код. Не ги инсценираат машините и нивните движења и светлина, туку го испитуваат и инсценираат самиот медиј (секако во поврзаност со дејствувањето на виртуелните машини). Со виртуелните машини и нивната уметничка употреба се наоѓаме во подрачје што можеме да го наречеме медиска уметност и кое ги опфаќа уметничките дела во смисла на компјутерски видеа (анимации), графички и музика, холографија, виртуелна реалност, телематички, уметнички случувања и електронски интерактивни скулптури. Тоа се дела, чии што главни естетски и онтолошки концепти се расчленуваат на:

1) губење на длабочина,



2) површни ефекти (тематизација на „близината“),

3) естетска инсценирање на нови технологии и медиуми,

4) зачекорување во виртуелни, алтернативни, паралелни „светови“,

5) симулирање на комплексното осознавање во смисла на визуелна, аудитивна и тактилна перцепција,

6) преод од аурата кон гламурот,

7) интерактивност,

8) генеративна репродукција на уметнички дела.

Дури и тука во игра е уметничката демонстрација (значи расклопување, инсценирање и естетизација) на нови научни начела, со тоа што во примерот на медиските уметнички дела преминуваме кон најновите научни парадигми. Преминуваме од кинетиката и оптиката, со кои што се занимаваше неоавангардата 60-ите и 70-ите години, кон квантната механика, теоријата на релативитетот, генетиката и теориите на нелинеарните комплексни системи, кои што влијаат на уметниковите концепти за медиумските (интерактивни) дела. При тоа се работи исто така и за пресврт од

убавите машини и нивното движење кон убавите/интересни (значи вредносно не неутрални) алтернативни „светови“, генерирани од виртуелните машини. И, како изгледа таква демонстрација, што со неа всушност се докажува, што е претставено од медискиот уметник?

Среќавањето на релевантни дела во таканаречената медиска уметност ни покажува дека се тоа дела кои ги демонстрираат начелата на квантната механика (претставувањето на објектот е зависно од посматрачот, незабележените објекти не се обработени како вистински работи и случки, туку како склопови од флукуирачки можности), ја земаат предвид новата структурираност на сензибилноста и нејзината комплексност (воведување на тактилниот осет), ја демонстрираат нелинеарноста (егзистенцијални, случајни навлегувања во системите) и го нагласуваат естетското начело како мерило на новата научност. што мислиме со следново?

Тука се потпираме врз размислувањата на при крајот на 1991 год. трагично починатиот теоретичар на телематичното дружење Vilem Flusser, којшто во својата расправа Дигитален изглед запишал: „Авантурата на очовечувањето, со нас, стапува во нов период. Тоа најдобро се гледа во тоа, што веќе не мораме да разликуваме помеѓу вистината и видливото или помеѓу науката и уметноста. Ништо не ни е „дадено“ освен остварените можности, а кои всушност „ги нема“. Она што го нарекуваме свет... се повеќе остварени процеси на компјутација. Науката го калкулира светот онака како што претходно го составила. Научниците се компјутерски уметници *avant la lettre*, а нивните заклучоци не се никакви „објективни сознанија“, туку повеќе модели за обработка на компјутерираното. Во окружувањето со компјутеризирани алтернативни светови, судбонски се менува и топосот на уметноста, бидејќи уметничките облици настануваат со помош на дигитализација, а егзактните научни дисциплини веќе не можат да се раздвојат од уметноста. Зборот изглед (гер. Schein) има ист корен како зборот убаво (гер. schon) и во иднината во која влегуваме тоа ќе треба да се запомни“.

Она што го фасцинирало Flusser да ги запише тие екстремни тврдења (изедначувањето на научниците со компјутерските уметници), е токму способноста на компјутерот како еминентно виртуелна машина, да не ги пресметува и обработува нештата само на ниво на броеви, туку уште повеќе, броевите да ги синтетизира во облици. Калкулативното размислување не го разложува само даденото на алгоритамски односи, туку дури и ги синтетизира. Со компјутерите се компјутираат алтернативните 'светови', сè што е можно математички да се пресмета всушност и се „создава“. Компјутерот може да ги генерира/симулира Mandelbrot-овите јаболчни човечиња (множества) во четиридимерни тела. Кај таквите светови (всушност се работи за environment-и, обликувани со компјутерска графика) доаѓа до совпаѓање на вистинствените со естетските мерила; што се поубави пројоцираните светови, толку повеќе се вистинити. Егзактноста (научното) на дигиталното е убаво и обратно.

Уметниците што работат со виртуелните машини, при конципирањето на своите дела го земаат предвид и начелото на интерактивност во смисла на кибернетичка врска меѓу делото и неговиот примател и која што при одредени рамки влегува во мрежи (networking). Компјутерот со видеомонитор е првото орудије на постиндустријската парадигма, и затоа за уметниците на техноартот само по себе е разбирливо тој да се стави во уметничка употреба. Денешниот човек секојдневно удира по тастатурата, синтетизира сликовни пејсажи на екранот, воспоставува врски преку различни интерактивни мрежи и исто така навлегува во телематското друштво на теле-присутноста, каде што неговото секојдневно

делување е стилизирано и демонстрирано. Она што бега и се губи во секојдневната рутина, се покажува во уметничката употреба на компјутерите и другите виртуелни машини. Да бидеме помалку апстрактни, да споменеме неколку примери на значајна употреба на електронската технологија во сегашната медиска уметност.

3) Уметничко населување на паралелните светови

Најнапред да го споменеме австрискиот уметник со грчко (кипарско) потекло Stelarc и тоа посебно неговиот перформанс *Remote* за третата рака и забрзаното тело, со којшто настапува во Јапонија (каде што претежно живее) и САД, па и во Европа, на пример 1990 год. во холандскиот град Гронинген во рамките на вториот меѓународен симпозиум за електронска уметност (SISEA) и јуни 1992 на *Ars elektronica* во Linz. Неговиот настап (во нешто помалку од еден час долгиот перформанс) ја демонстрира философијата на комплексните врски помеѓу човековото тело и постиндустриските машини; тој телото го разбира како предмет на обликување (*design*) и техничко дополнување. Машинските додатоци затоа му носат нов квалитет во смисла на способност на раширена перцепција. Низ неговиот перформанс, се чини, како Jean Baudrillard да ја развивал својата мисла за приклученоста на телото и за протетскиот сензибилитет; Stelarc е со 100 и повеќе метри кабел приклучен на различни апаратури, исто така електронските додатоци го спојуваат во нова, да ја наречеме франкенштајновска целина, неговото, со додаток на трета електронска рака крајно артифициелно тело. Движењето на неговите мускули и реакциите на нервниот систем, мерени од соодветни медицински направи, е поврзано со жива сликовна/графичка и звучна претстава на мониторите и MIDI музичките инструменти, такашто неговата со технологијата забрзана, набрдувана, стимулирана (и со тоа дијаложка) екстатичност, инсценирана во перформансот (во своите последни перформанси употребува и робот со камера во „главата“ која истовремено го снима), визуелизира и произведува звучни ефекти. Со таков облик на перформанс, каде што се воспоставува дијалог на машината и телото кое што со својата згустена и со машините забрзана и напоена енергија е иницирано од третата механичка рака, Stelarc на експлицитен, демонстративен и стилизиран начин произведува ефекти коишто експлицитно и самостојно го следат секојдневието на голем број поединци вклучени во продукцискиот и репродуктивниот живот на постиндустриското општество. Со инвестирањето на уметничкиот код (авторство, избор, реткост, иновативност, естетичност, инсценирација) уметникот доволно уверливо ги демонстрира облиците на приклученост на денешниот поединец кон виртуелните машини.

Да споменеме уште, Stelarc врз основа на своето усмерување во перформансот развива и вистинска философија на технолошки модифицираното човечко тело: „Телото изразува недостаток на модуларен дизајн и неговиот премногу активен имунолошки систем ја отежнува размената на органи коишто слабо функционираат. Не се работи за зачувување на човечкиот вид преку репродукција, туку за тоа да го степенуваме индивидуумот преку нов проект. Веќе не е сигнификантен полниот однос на мажот и жената, туку интерфејсот меѓу човекот и машината. Телото е застарено.“

Значаен пример за таков тип уметничко дело е и компјутерската интерактивна инсталација на австралискиот (а работи во Германија и Холандија) уметник, Jeffrey Shaw: Виртуелен музеј. Се работи за дело составено од ротирачки платформи, врз кои има голем видеоекран, компјутерска опрема и стол, на кој седнува гледачот/набјудувачот, и со помош на занишувањето на столот (во различни насоки) се произведува движење на погледот во виртуелниот музеј како простор на слики. Тој музеј е всушност програм на компјутерска графика, кој воспоставува симулација на голем музејски простор и четири помали музејски соби. Слично како во светски познатата, на многубројни изложби поставена Shaw-овата инсталацијачитлив град, тука е и 3D компјутерската, симулациска графика на просторот, во кој лебдат букви и зборови, значи текстуални облици, коишто гледачот ги посетува врз основа на своето навалување (на пр. само завртување на столот), ги разгледува од сите страни, се вози околу нив. Виртуелната активност на посматрачот е овозможена токму од тој домашен, хуманизиран интерфејс во форма на стол; тоа ни укажува на авторовата досетливост да ја симулира во уметнички медиј вистината на текстот на Вирилио за „последното возило“. Посматрачот всушност се врти во реалното време и простор, истовремено пак со таа активност предизвикува некои потполно поинакви, преку компјутерските програми симулирани ефекти, коишто му овозможуваат влегување во паралелните простори и со тоа нивно испитување и населување.

Оригиналниот интерфејс, значи несекојдневна тастатура, маус или џојстик, е важен стимулатор на естетската перцепција во смисла на продолжена осетливост и кај уметничкото дело/инсталација на Agnes Hegedus, Поглед со рака, за коешто софтверот го напиша истиот автор кој прави софтвер и за Shaw, Gideon May. Се работи за инсталација, составена од голема кружна видео површина, на окото сличен интерактивен интерфејс и транспарентна (стаклена) тиква со отвор, низ кој што можеш да го носиш споменатото „око“. Сетилно осознаваната игра во подрачјето на симулациите, виртуелноста, телепрезентацијата, отстранувањето на телесното и неговата обновена „целовитост“ е овозможена во ова уметничко дело токму со, едноставно речено, стартувањето (уметничкото дело како процес), кога го земаш споменатото око од подметнувачот, го држиш некое време во рака и потоа одиш со него во транспарентната тиква. Таму го вртиш во различни правци и со тоа движење предизвикуваш различни сликовни ефекти (компјутерска графика) на екранот. Значи, реалното движење на интерфејсот предизвикува вистинска сликовна приказна, да речеме, скоро филм во виртуелниот простор, а со тоа го демонстрира начелото на виртуелната реалност. Таа инсталација е значајна и на симболно ниво, бидејќи задржувањето на окото (погледот) во рака ја имплицира парадигмата на денешниот вистинскиот господар, кој има моќ, бидејќи моќ има пред сè оној што е сопственик на погледот, кој што просудува за тоа што смее во сликата а што не. Во таа смисла инсталацијата Поглед со рака се обидува да загосподари над видното и воедно го ограничува, бидејќи како-божем-сопственикот на погледот може во тој пример да манипулира уште само со веќе создадениот, дефиниран програм.

Технологијата на виртуелната реалност (cyberspace) е подлога за значајното новомедиско уметничко дело, наградено на Ars electronica 1992, тоа е инсталацијата на Monika Fleischmann и Wolfgang Strauss, *Home of the brain*. Тоа е интерактивно дело, за чијшто влез е потребно гледачот/набјудувачот посебно да се приготви: на главата мора да си стави кацига/

очила со монитор, на раката да навлече податочна ракавица (data glove). Кога посматрачот ќе биде соодветно вклучен, асистентот покрај компјутерите го активира компјутерскиот програм за Home of the brain, со посебни постапки ги премерува и ги програмира различните движења на раката од примателот со споменатата ракавица. Home of the brain е музеј на помнењето составен од четири соби, во кои што се симулирани графички содржини значајни за мисловните светови на четирите значајни мислителите на медиската парадигма: Joseph Weisenbaum, Vilem Flusser, Marwin Minsky и Paul Virilio. На тие имиња им одговараат четири концепти, кои што ја контролираат атмосферата во споменатите простори, а тоа се: надеж, авантуризам, утопија и катастрофа. Кореспонденцијата пак, ги повлекла авторите уште понатаму, така што овие четири концепти и се разбира нивните имиња ги поврзале уште со четири основни бои (зелена, сина, жолта и црвена), со четири значајни просторни облици (квадрат, пирамида, топка, октаедер) и со четири класични елементи (земја, оган, вода, воздух).

Како примателот се среќава со ова уметничко дело? Преку значајните движења на виртуелната реалност (врз основа на вртење на главата и придвижување на податочната ракавица) примателот „патува“ по четирите соби-светови, од едниот во другиот, ги разгледува симболите во нив и ги испитува. Технологијата на виртуелната реалност овозможува убедливо чувство на целосно движење, со податочната ракавица е стимулиран и допирот, се работи за право пробување и населување на виртуелноста (уметнички кодирана); посебно делотворни се движењата (излети) за сликите, симболите и зборовите. Секако акцентот тука паѓа на интерактивноста и на оригиналното, неповторливо искуство на таков мошне индивидуализиран „trip“. Уметничкото дело впрочем (како програм) значајно се прилагодува кон желбите на примателот; во рамките на виртуелната реалност примателот ги гледа (метафорично речено) само оние филмови, кои што ги сообликува (режира) самиот тој.

Споменатите инсталации (со логиката на виртуелните машини поврзани дела) без големи тешкотии го менуваат општествениот систем на уметноста како комплексни, нелинеарни, автореференцијални и автопоетични.

Таквиот збогатен систем не е едноставен, не е подложен на едно начело (исто така нема „водич“), не е сличен на војничкиот систем за да ги игнорира промените и да бега од новотариите кои лесно би го минирале; напротив, тоа е систем кој што безризично произведува ново и демонстративно ги апсорбира сите новини. Значи, промени во смисла на нови постапки, тактики, изрази и движења, не го загрозуваат, туку напротив му добавуваат свежа „крв“ и ја степенуваат неговата продуктивна комплексност. Во уметничкиот систем се работи за коегзистенција на хетерогените елементи, чија што изолирана анализа не би можела да ни ја разјасни целината, токму затоа тие елементи се концентрираат околу различните средишта на хетерогените извори и автономните погони (естетицизам, традиција, естетска иновација). Под заедничката стрема на уметноста без тешкотии се ставаат различни работи, да речеме во смисла на Baudrillard-овата мисла од Проуирноста на злото: „Ништо веќе не се спротиставува. Нео-гео, нов експресионизам, нова апстракција, нова фигурација: сето тоа многу убаво постои едно покрај друго во потполна индиферентност. Бидејќи сите овие тенденции немаат повеќе ништо специфично, лесно можат да живеат во ист културен простор.“ Не е чудно што затоа авторот бара паралела во развојот на генетиката и тоа во смисла, „можеме да ја прочитаеме сегашната несреденост на уметноста како кршење на скришниот естетски код, слично

како што можеме да го набрдуваме кршењето на генетскиот код при одредени биолошки неправилности”.

4) Воведување на дојирој: промена на дограчјејшо сешила - шеорешичари

Ненапорниот влез на екстремните уметнички инсталации на техноартот, кои што инвестираат (пред сè) нови научни парадигми и информатички технологии за стимулирање на виртуелни светови, во општествениот систем на уметноста е факт, но таа новост никако не е без последици како за теоријата на уметничкото (философија на уметноста, естетиката) така и за науката која што размислува за општествената судбина на сетилното во доцниот капитализам (социологија на културата и социологија на life stile-от). Уметноста на виртуелните машини без тешкотии можеме да ја поврземе со сегашните трендови за естетизација (политика, јавност, стока, активности во слободно време, информации...) и посебно со оние процеси на новата сензибилност, кои се темелат на ширењето и дополнувањето на „природната”, дадена, фактичка осетливост. Приклученоста за машините секако имплицира нова антрополошка констелација и нов тип на субјективно осознавање, втемелено во општото спознание. Таа нова положба исто така пренасочува кон размислата за природата на осознавањето, неговите специфики и историчност, посебно поради тоа што постмодернистичката дилема и пресврт (замена на парадигмата) со право го релативизираат семејниот дух (ум), неговиот непосреден примат над сетилното и (по општите претстави) од понизок ред сетилно осознавање.

Мислиме ли при тоа колку што е можно поделотворно, значи илустративно да се насочи погледот кон важноста на сетилното осознавање и со тоа исто така да предупредиме за фаталната грешка на сите омаловажувања на таа димензија во европскиот проект на модерната? Како да се нагласи релевантноста на лажливите сетила и создајните функции, кои не се *aisthesis* и *mimesis* само претпоставки на уметноста, туку прв услов на човековата ориентација во светот, неговото секојдневно наоѓање на место во просторот и времето. Математичарот и теоретичарот на компјутерските науки (од САД) Hans P. Moravec (роден 1948) во својата расправа Универзален робот (1991) ја заострува проблематиката на модерната роботика во смисла, дека нашите денешни најдобри компјутерски водени работи се способни да симулираат само нервен систем на некој си инсект; често откажуваат при задачите што би ги извршило и шестомесечно бебе (кога се работи за идентификација на предмети и нивно придвижување). Со роботите е, едноставно кажано, тешко, тие имаат многу тешкотии со осознавањето и ориентацијата во простор и Moravec футуристички најавува поголем развој на роботиката дури во идниот век; развојот временски би течел по степени, од „човекот робот”(помеѓу 2000-та и 2010-та) до „детето на духот” (mind children) што ќе се појави по 2050-та; меѓустепените работи би морале да се навикнат да учат, да ја распознаваат сликовната околина и да мислат. Зошто има толку проблеми при апликациите на компјутерската логика врз природната околина, во физичкиот свет? Зошто е толку слаб успехот во досегашното производство на машините кои ќе гледаат и слушаат, ќе учат и размислуваат, кои самостојно ќе се движат во околината?

Mogaves во одговорот на тоа прашање предупредува на фаталниот европски презир кон можностите кои произлегуваат од сетилното осознавање. Меѓутоа, додека компјутерските програми кои што симулираат разумски операции, ги решаваат своите задачи скоро толку успешно како некој си студент-почетник, на најдобриот програм за роботско водење му се потребни часови и часови пред да идентифицира неколку предмети на масата и потоа да ги земе. Во таа смисла тој пишува за „нерамнотежа помеѓу програмите што мислат и програмите што осознаваат и се активни во реалниот свет“, тоа изненадувачко сознание го внесува во историскиот развој на темелните човекови способности: „Изгледа како да е - видено апсолутно - мислењето полесно од сетилното осознавање и делувањето - поглед што можеме да го објасниме во рамките на еволуцијата. Преживувањето на човековите суштества со стотици милиони години било зависно само од способноста за гледање и движење во физичкиот свет, и во таа натпреварувачка ситуација голем дел од нашиот мозок ефикасно се организирал за извршување на таа задача. Таа голема способност не ја цениме доволно само затоа што ја делиме со сите други човечки суштества и многубројни животни - таа е секојдневна. Од друга страна пак, рационалното мислење - како што е на пример играњето шах - е новоприсобиена вештина, можеби не постара од сто илјади години.”

Авторот тука предупредува на големата комплексност на човековите вештини поврзани со сетилното осознавање и просторната ориентација, кои што зад себе имаат долг развоен пат и недвојбено е потешко машински да се симулираат како некои рационални операции, кои што, така вели Mogaves, течат и во оние делови на мозокот, кои што не се посебно високо организирани. Таа своја теза Mogaves ја поврзува со фактот дека за роботите што се способни за гледање би морале одредени компјутерски системи да извршат милијарда пресметувачки операции во секунда, што е моќта на супер компјутерот Cray 2. Дури врз основа на такви компјутации би ги дофатиле ефектите, за кои е способна очната мрежичка (ретина).

Овие размислувања на Mogaves се релевантни за теоријата на уметничкото која е еминентно подрачје на сетилното и на досетливоста (размислувањето во слики). Таинственоста на уметничкото, коешто естетските теории (Adorno-вата и Hartman-овата) ја опишуваа како „повеќекратност“, херметичност, фиктивност и дереализирана појавност на уметничките ликови, се поврзува со комплексното сетилно осознавање, коешто „гледа“ во тие делови повеќе отколку што може да се анализира со рационални, логички поставки. И така познанието од тој вид и со него поврзаната фигуративна способност за создавање претстави (којашто е нужна за имагинациски процеси од повисок ред), постојано се дополнува при перцептивните процеси на нови и нови уметнички дела како комплексни објекти што бараат постојано усовршување на способностите за осознавање.

Да го споменеме тука G.W.F. Hegel, неговите Предавања за естетиката, во кои што во врска со толкувањето на естетските уживања при уметничките дела воведува разлика меѓу сетилата-теоретичари, и оние сетила, кои што тоа не се. Исто така можеме да потсетиме и на К. Марх-овите Париски ракописи (1844), во кои што (и тоа во Третиот ракопис) ги споменува „сетилата-теоретичари“ и пишува за „обликување на петте сетила како производ на целата досегашна светска историја“. Според Марх сетилата се развиваат и обликуваат со помош на „предметно развиеното богатство на човековото битие“, значи со помош на за нив значаен

и суштински предмет. Кон хуманизација на сетилата и нивната теоретска, а тоа ќе рече дистанцирана, „култивирана“ димензија, припомага развојот на посебните предмети; слухот како теоретичар се потврдува и дополнува во музиката и со неа.

Покрај слухот Hegel во своите Предавања за естетиката го воспоставува и видот како еминентно сетило-теоретичар. За разлика од нив тој ги исклучува од уметничкото уживање сетилата какви што се, мирисот, вкусот и допирот, бидејќи „тие сетила се во врска со материјалноста како таква и со нејзините непосредни сетилни квалитети; мирисот со материјалното испарување низ воздухот, вкусот со материјалното распаѓање на предметите, и допирот со топлото, ладното, мазното и т.н.“ Овие сетила не се адекватни за прием на уметноста, бидејќи во смисла на Hegel-овата естетска теорија, уметничките предмети се релативно самостојни, што значи дека им бегаат на сетилните односи. Тука недвојбено се работи за импликација на Hegel-овиот панлогизам и врз естетското подрачје и тоа во смисла дека за уметноста е суштествен правиот преод низ духот, што значи дека мора сетилниот елемент во уметноста да биде продуховен. Меѓутоа оваа разлика меѓу сетилата-теоретичари и да ги наречеме „валканите“ сетила на непосредното уживање, значајно нè насочува кон темелната стратегија на традиционалната естетска теорија и нејзините класификации. Лесно можеме да сфатиме дека во западните уметности на слухот и видот им одговара комплексен, развиен, на ниво на „теорија на сетилното“ воздигнат предмет, а тоа се музиката и ликовната уметност.

Тука се поставува прашањето, што се случува со таканаречените материјални, значи по традиционалните мерила пониски сетила, мирисот, вкусот и допирот, пред сè со последново сетило, допирот, кој што по општите претстави е прилично анимално, валкано, вулгарно сетило. Цела низа на забрани се однесуваат токму на допирот, „Bitte, die Kunstwerke nicht berühren“ е гесло, кое што ширум Германија ги придружува ликовните изложби, тука се и повиците „don't touch me“ и „lascia me“ кои што исто така имплицираат одвраќање. Сетилото за допир е прилично материјално, непосредно, исто така е и егзистенцијално сетило кое што има важна когнитивна функција (да споменеме дека детето ја осознава околината токму со допирање на предметите), но очигледно сè уште нема референт што одговара, значи предмет што би можел да се конструира во повисоко теоретско ниво на сетилното.

Допирот во процесот на осознавање почесто делува во соработка со другите сетила, пред сè видот, затоа т.н. хаптично осознавање на тродимензионалноста е можно дури и при симулација на виртуелни тела, какви што се холограмите. Walter Benjamin во своето дело Уметничкото дело во времето на својата техничка репродукција предупредува токму на посуптилните разбирања, т.н. тактилни при некои авангардистички и техничко репродуцирани уметнички дела: „Уметничкото дело кај дадаистите, со својата привлечна привидност и убедлива звучност стана еден тип истрел, што го погодуваше гледачот. Тоа досегна тактилен квалитет. На тој начин предизвика интересирање за филмот чиј што одбивачки елемент е пред сè тактилен, бидејќи се темели врз менувања на сцени и ставови, коишто во импулси доаѓаат до гледачот“.

Токму од во овој текст споменатите уметнички дела, втемелени врз технологијата на виртуелните машини, доаѓа чекорот напред во новата проценка на допирот и со тоа доаѓа до вистинска субверзија на полето на естетиката, којашто досега ги форсираше како сетила-

теоретичари само видот и слухот. Податочната ракавица (data glove), која што овозможува влез и во уметничко кодирани виртуелни светови (во смисла уметност на виртуелните машини), е главен интерфејс во технологијата на виртуелната вистинитост, таа нагласено го аплицира допирот дури и при trip-от по паралелните светови. Но, со оваа апликација никако не смееме да си правиме привиди за природата на допирот, што е инвестиран од страна на таа софистицирана технологија, како тоа да бил добриот стар, значи лош, вулгарен, непосреден допир што граба во „исполнетото“ и е наменет за допирање на „материјално згуснатото“. Кај уметничките дела за иницирање на виртуелни, естетски кодирани светови, се работи, напротив, за допир, кој во смисла на простор, дефиниран со односите на реалните предмети, навлегува во празно, но интензивноста на различните тактилни функции, посредувани преку податочната ракавица, предизвикува промени на полето на сликовното и звучното во компјутерски симулираната околина.

Во виртуелната реалност всушност допирот е сетило-теоретичар, бидејќи непосредно во материјалниот однос не допира ништо, функционира само преку дистанца, која му овозможува информатичен, податочен контакт преку посебни интерфејси. Неочекувано дури и денешната уметност доби со програмските пакети за виртуелна уметност одличен предмет, очовечен и теоретски релевантен предмет, со кого допирот започнува да се развива и обликува како сетило-теоретичар. Во околината на уметничките виртуелни машини допирот не допира за да грабне и да има, туку допира за да може неговиот актер да патува, да сонува и да ги испробува паралелните светови. Со различни параметри на допирот се иницира, обликува, програмира и преобликува симулираниот пат на примателот низ инсталациите, градени врз основа на технологиите на виртуелната реалност. Слично како слушањето на музиката и гледањето на ликовни уметнички дела, започнува и допирот да се хуманизира со уметноста на виртуелните машини.

Janez Strehovec е доцент на Факултетот за општествени науки при Универзитетот во *Ljubljana*, каде што предава социологија на групната култура.

превод: Славица Пешевска.

1 - *Philosophien der neuen Technologie*, изд. Ars elektronika, Merve, Berlin, 1989, стр. 126.

2 - *Digitaler Schein*, изд. F.Rotzer, Frankfurt, 1991, стр. 350.

3 - *Philosophien der neuen Technologien*, стр. 125.

4 - *Aisthesis, Wahrnehmung heute* (зборник на расправи), Leibzig, 1990, стр. 46.

5 - P. Virilio, „Das irreale Monument“, Berlin, 1992, стр. 43.

6 - F. Popper, *Die Kinetische Kunst*, Koln, 1975, стр. 29.

7 - G. Deleuze, *Podobagibawe*, Ljubljana, 1991, стр. 62.

8 - Istoto delo, стр. 64.

9 - Тука е важно Adorno-вото разликување помеѓу општествената техника и естетската техника, којашто не е доследна на господарењето над природата, туку е конститутивен, со содржината интегриран прием, за што пишуваше Heinz Paetzold во *Nomarxistische Asthetik II: Adorno-Marcuse*, Du:sseldorf, 1974, стр. 46.

10 - *Digitaler Schein*, ур. F. Rotzer, Frankfurt, 1991, стр. 157, 158.

11 - Stelarc: „Gesteigerte Gebarden/Opsolete Begehren“, каталог *Endo und Nano*, Linz, 1992, стр. 233.

12 - J. Baudrillard, *Transparens des Bo:sen*, Berlin, 1992, стр. 22.

13 - „Out of control“, каталог *Ars electronice*, Linz, 1991, стр. 15.

14 - Истото дело, на истата страна.

15 - K.Marx, F.Engels: Избрана дела, I. книга, Ljubljana, 1969, стр. 339.

16 - G.W.F.Hegel, *Sa:mtliche Werke*, 12. I, Stuttgart, 1953, стр. 68.

17 - W.Benjamin, „Umetnicko delo v casu tehnicke reprodukcije“, *Misel o sodobni umetnosti*, Ljubljana, 1980, стр. 87, 88.

Nick White



ИЗЈАВА ДАДЕНА 1988 ОД ЏЕРОН ЛАНИЕР, ЕДЕН ОД ЗАЧЕТНИЦИТЕ НА ИДЕЈАТА ЗА ВР:

Говорејќи идеалистички, можам да се надевам дека виртуелната реалност ќе пружи искуство со многукратни реалности, инаку искуство кое го отфрлаат многу луѓе од Западната цивилизација. Повеќето општества во светот поседуваат некој метод со кој луѓето го доживуваат животот низ драстично различни реалности во различни времиња, низ различни ритуали и слични работи. Западната цивилизација покажува тенденција да ги отфрла тие искуства, но поради тоа што виртуелната реалност е **gadget**, технолошка играчка, не верувам дека ќе бидат отфрлени. Тоа е ултимативна играчка. Верувам дека на Западното искуство ќе му донесе, ќе му врати нешто што загубивме, забравивме.

Се надевам дека ќе нè упати кон чувството на толеранција и разбирање. Но има и нешто друго. често се грижам дали тоа е добра или лоша технологија. Имам мало мерило што го користам притоа. Верувам дека секоја технологија што ја зголемува човечката сила, моќ или дури и човечката интелигенција, и тоа е нејзиниот единствен досег, едноставно е зла, лоша технологија уште на самиот почеток. Веќе сме доволно силни и моќни да постигнеме многу нешта. Сите наши проблеми во овој момент сами излегуваат од тоа. Но, ако технологијата покажува тенденција за зголемување на можноста за меѓучовечка комуникација, за делење на заедничкото искуство, тогаш тоа е добра технологија дури иако и таа може да се искористи во некои лоши цели. Мои постојани примери се дека телевизијата е „лоша“, а телефонот „добар“. Се надевам дека виртуелната реалност ќе овозможи повеќе човечки средби. Има тенденција да поттикнува емпатија и ја смалува агресивноста. Виртуелната реалност е сосема различна од телевизијата. Филмовите и ТВ-то се пред сè **broadcast media**, што значи еден погон ги генерира сликите што ги гледаме. Понатаму, многу е скапо да се произведуваат такви програми, па малку луѓе имаат можност да го работат тоа. Така материјалот станува натприродно далечен и универзален. И телевизијата го смалува сочувството бидејќи луѓето живеат во свет во кој не можат да делуваат, немаат никаква одговорност и не сретнуваат други луѓе. Виртуелната реалност ќе предизвика и ќе дозволи ширење, развој на различни облици. Базично, во виртуелната реалност сè е неисцрпно, освен една таинствена работа, креативноста. Потребно е да се има и време и здравје и останатите работи кои се, секако, сè уште во вашето тело. Во виртуелниот свет нема разлика помеѓу 1000 и 1 долар, тоа се едноставно два различни графички дизајна. Сега сме на исто место каде 58. или 60. беше компјутерската технологија. Изградените системи сè уште се релативно гломазни и направени за специјални намени. Само големите институции можат да си ги дозволат. Но тоа ќе се промени многу побрзо во однос на случајот со компјутерите. Првиот **headset**, очилата, ги изуми 1969-та Иван Сатерленд. Оригиналната ракавица ја изуми Том Цимерман. Ракавицата која моментно е во употреба ја креираше Јанг Харвил, обајцата од **VPL Research**. Постојат сите основни компоненти, но сè уште во покриен облик. За три до пет години ќе бидете во можност да ја пробате виртуелната реалност, на подобрите универзитети, во спектакуларните забавни паркови за кои сепак мислам дека нема да бидат вредни труд... Сè уште ќе бидат прескапи за да ги имате дома, но многу луѓе веќе ќе бидат во можност да ги пробаат, да ги доживеат низ различните институции и низ работата. Мислам дека некаде на преминот на столетието ќе можете да ги имате и дома.

МАЈКЛ ХАЈМ (MICHAEL HEIM) СУШТИНАТА НА ВИРТУЕЛНАТА РЕАЛНОСТ

(текстот е извадок од книгата на професорот Хајм, „Метафизиката на Виртуелната Реалност“; „The Metaphysics of Virtual Reality“, Oxford University Press, 1993.)

што е Виртуелната Реалност?

Доволно едноставно прашање.

Би можеле да одговориме:

“Еве, пробајте ја оваа авантуристичка игра. Таа е од сериите виртуелни игри создадени од Џонатан Валдерн. Само ставете ја кацигата и сензитивните ракавици, зграпчете ја контролната палка, и влезете во светот на компјутерската анимација. Свртете ја главата и ќе видите тродимензионален (360 степени) предел во боја. Останатите играчи ве гледаат како се појавувате како анимиран карактер. А ако продушките наоколу ќе најдете и на останатите анимирани војни кои ќе настојуваат да ве уловат. Нанишанете, притиснете го копчето и уништете ги нив пред тие да ве уништат вас. Бидете упорен две минути и ќе добиете осет за играта, како да се движите наоколу, како да се вклопите во виртуелниот свет. Тоа е виртуелна реалност!”

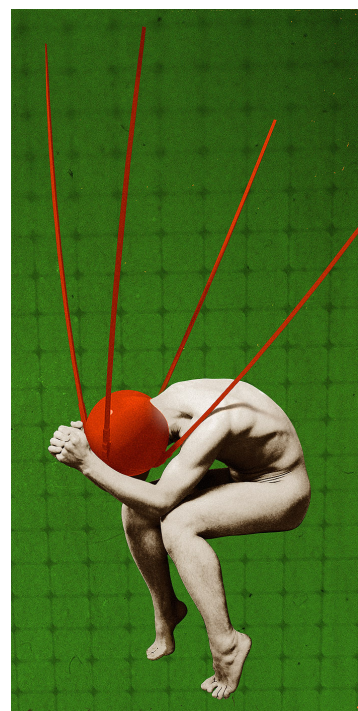
Да претпоставиме дека ваквото искуство не го задоволува прашувачот. Нашиот прашувач веќе играл виртуелна игра. Да претпоставиме дека прашањето е за виртуелната реалност воопшто.

Досегнете го речникот. Страниците од Вебстерот велат:

Virtual: „being in essence or effect, but not in fact”

Reality: „a real event, entity, or state of affairs”

Ги поврзуваме двете заедно и читаме: „Виртуелната реалност е случка или ентитет кој што е реален според ефектот но всушност не е.”



Grape Frogg

Не е баш просветлувачки. Вие не учите нуклеарна физика од речници. Нам ни треба увид, не употребата на зборовите.

Дефиницијата од речникот, сепак, сугерира нешто за ВР. Има некаква смисла во тоа дека било која симулација прави нештата кои што всушност не се да изгледаат реални. Виртуелната игра комбинира направа што ја следи главата, ракавици и компјутерска анимација за да го создаде „ефектот“ на нашите сетила за „ентитетите“ што се движат околу нас но кои „не се всушност реални“.

Но што ја прави ВР дистинктивна? „што е тоа толку посебно“ - би можел да постави прашање нашиот прашувач - „кај овие компјутерски анимирани монструми? Ги имам видено претходно на телевизија и на филм. Зошто ги нарекувате нив „виртуелни реалности“?“

Прашувачот не бара информација туку разјаснување.

Посочувајќи на кацигата и ракавиците, ние инсистираме: „Зарем ова чувство не е многу поинакво од гледањето телевизија? Овде можете да стапите во интеракција со анимираните суштества. Вие ги застрелувате или бегате од нив или пак ги избегнувате нивните зрчни пиштоли. И тие се во интеракција со вас. Тие ве гонат во тродимензионалниот простор исто како што и вие нив. Тоа не се случува во филмовите, зарем не? Овде вие сте главниот глумец, вие сте увездата!“

Нашиот одговор комбинира демонстрација во живо со потсетување на други искуства. Ние создаваме контраст, посочувајќи кон нешто што не е ВР. Ние сè уште не сме рекле што таа е.

За да одговориме што ВР е нам ни требаат поими, а не обрасци, речнички фрази или негативни дефиниции.

Во ред, тогаш што е таа?

Нашиот следен одговор мора да биде постручен: Дојди до изворот. Пронајди ги оние од кои потекнува оваа технологија, и нив прашај ги. Еве веќе дваесет години научниците и инженерите работат на ова нешто сега наречено „виртуелна реалност“. Откриј го точно она што тие се обидуваат да го произведат.

Кога се осврнуваме на пионерите, ние гледаме како виртуелната реалност се распркува во неколку насоки. Пионерите ни презентираат нам барем седум одвоени поими кои моментно раководат со ВР истражувањата. Различните согледби изградиле ревносни табори кои што не се согласуваат во поглед на тоа што ја конституира виртуелната реалност.

Овде даваме скратен приказ на неколку:

Симулација. Компјутерските графики денес имаат толку висок степен на реалност така што јасните слики го евоцираат терминот виртуелна реалност. Како што звучните системи некогаш беа величани поради нивната висока верност, така текуштите сликовни системи сега испорачуваат виртуелна реалност. Сликите имаат засенчена текстура и светлосна радиозност што го привлекува окоото. Пределите произведени на GE Aerospace „visionics“ опрема, на пример, се фотореалистични „real-time“ текстурно пресликани светови по кои што корисниците можат да управуваат. Овие дата-светови произлегуваат од воените симулатори

за борба. Сега тие се применуваат во медицината, за забава, и за образување/тренинг.

Реализмот на симулациите се применува и на звукот исто така. Тродимензионалните звучни системи ја контролираат секоја точка од дигиталниот аку стичен простор. Нивната прецизност во толкав степен ги надминува поранешните звучни системи такашто 3D-аудио придонесува за вирталната реалност.

Инџеракција. Некои луѓе ја сметаат за виртуелна реалност било која електронска репрезентација со која можеме да стапиме во интеракција. чистејќи го компјутерскиот десктоп, ние гледаме графика на канта за ѓубре на компјутерскиот екран, и со помош на глумчето го влечеме безвредниот фајл до кантата за ѓубре за да го исфрлиме. Работната маса (дескот) не е вистинска работна маса туку ние постапуваме со неа како таа да е, виртуелно, работна маса. Кантата за ѓубре е икона за бришење на програми, но ние ја користиме неа како виртуелна канта за ѓубре. И фајловите од битови и бајти што ги исфрламе не се реални (хартиени) фајлови туку функционираат виртуелно како фајлови. Овие се виртуелни реалности. Она што ги прави кантата за ѓубре и работната маса различни од цртаните филмови и фотографиите на ТВ е тоа дека ние можеме да стапиме во интеракција со нив како што стапуваме со металната канта за ѓубре и дрвените бироа. Виртуелната канта за ѓубре не мора да го прелаже окото за да може да се нарече виртуелна. Илузијата не е она што е битно овде. Битното овде е начинот на стапување во интеракција со кантата за ѓубре како нешто што произведува ефект при нашата работа. Кантата за ѓубре е реална во контекст на нашата задлабоченост во работата, иако вон компјутерскиот работен простор ние не би зборувале за канта за ѓубре, освен како за виртуелна канта за ѓубре. Реалноста на кантата за ѓубре произлегува од нејзиното „надофатно“ место во светот исткаен од нашата зафатеност со проектот. Таа постои преку нашата интеракција.

широко определена, виртуелната реалност понекогаш се протега преку многу аспекти од електронскиот живот. Покрај компјутерски произведените бироа, таа ги вклучува и виртуелните личности што ги знаеме преку телефон или компјутерски мрежи. Таа ги подразбира забавувачот или политичарот што се појавуваат на телевизија за да стапат во телефонска интеракција со јавувачите. Таа ги вклучува виртуелните универзитети каде што студентите присуствуваат во on-line класови, каде што посетуваат виртуелни училници, и каде што се дружат во виртуелни кафетерии.

Арџифициалност. Па кога ја фрламе нашата мрежа толку мадалеку, зошто таа да не покрива сè што е артифициално. Многу луѓе штом првпат слушнат „виртуелна реалност“ веднаш одговараат, „О, се разбира, живеам таму цело време“. Со тоа сакаат да кажат дека нивниот свет е во голема мера човекова градба. Нашата средина е потполно опремена, поплочена, оградена - не доволно солидно и реално. Планетата земја стана ракотворба, продукт комбиниран од природни и човечки сили. Самата природа, небото со неговата озонска обвивка повеќе не може да го одбегнува човековите влијанија. И нашиот јавен живот во целост е компјутеризиран. Компјутерската анализа на купувачките навики им дава информација на супермаркетите колку високо и каде да ги постават рекламните. Рекламирачите го фалат нашироко „вистински симулираниот орев“.

Но штом еднаш го рашириме терминот „виртуелна реалност“ така што да покрива

сè што е артифициално, ние ја губиме моќта на терминот. Кога еден збор означува сè, тој не означува ништо. Дури и на терминот „реален“ му е потребен опозит.

Имерзија (вШојување). Многу луѓе во ВР индустријата претпочитаат да се сосредоточат на некоја специфична хардверска и софтверска конфигурација. Тоа е моделот за виртуелна реалност на Сатерленд, Фишер, Фарнес и Брукс, пред кои терминот виртуелна реалност не постоеше бидејќи немаше хардвер ниту софтвер што го носеше тоа име.

Специфичниот хардвер најпрво наречен ВР комбинира две мали 3-D стереоскопски оптички дисплеи или „eyephones“, една Полхемусова направа за главата поврзана со мониторот, и ракавица или прирачна направа која дава повратна спрега така што корисникот може да манипулира со објектите перципирани во артифициалната средина. Аудио 3-D акустиката може да ја поткрепи илузијата на внурнатост во некаков виртуелен свет. Илузијата е имерзија.

Виртуелната реалност според ова гледиште подразбира сензорна имерзија во една виртуелна средина. Ваквите системи, познати првенствено според нивните на глава монтирани дисплеи и ракавици најпрво беа популаризирани од страна на VPL (virtuo programming language) Incorporated. Системите монтирани на глава ги ограничуваат визуелните и слушни осети од околниот свет и нив ги заменуваат со компјутерски произведени осети. Телото се движи низ артифициалниот простор користејќи специјални направи.

Вистински пример на имерзија има во воздухопловството на САД каде што дел од овој хардвер беше најпрво унапреден за симулација на летање. Компјутерот произведува голем дел од истиот сензорен влез што би го искусил пилотот во една актуалната пилотска кабина. Пилотот одговара на осетите со тоа што, на пример, управува со контролна палка којашто го поттикнува компјутерот повторно да направи преуредување на осетите. На овој начин пилотот може да стекне практика или да тренира без да ја напушта почвата. Денеска, комерцијалните пилоти можат да ги надоградат нивните дозволи до некое ниво поминувајќи извесен број на часови на симулатор за летање.

Компјутерската повратна спрега може да прави повеќе отколку само на тој начин да ги преуредува осетите на корисникот тие да дадат псевдоискуство на летање. Повратната спрега може исто така да овозможи врска со некој актуален авион, така што кога пилотот управува со палката вистинските авионски мотори се вклучуваат или вистинското оружје стрела. Пилотот во овој случај се чувствува втопен и потполно присутен во еден виртуелен свет, којшто наизменично се поврзува со реалниот свет.

Кога летате ниско во F16 Falcon со суперсонична брзина над планински терен, колку помалку го гледате реалниот свет толку повеќе можете да го контролирате вашиот авион. Виртуелната кабина ја филтрира реалната сцена претставувајќи многу почитлив свет. Во оваа смисла, виртуелната реалност може да заштити од човековото преголемо давање на значење на многубројните податоци кои се јавуваат во дел од секундата. Понекогаш еден дисплеј во пилотската кабина му овозможува на пилотот да го гледа реалниот предел покрај виртуелните слики. Во ваквите случаи попрво се работи за зголемена симулација отколку за виртуелна реалност.

Разграниците на оваа технологија, како што е Валдерновата авантуристичка игра, не треба да ни го одвлекуваат вниманието од тековните примени во молекуларната биологија (скратување на молекули со помош на вид и допир, во воздухопловната симулација, медицинскиот тренинг, архитектурата, индустрискиот дизајн. Боинг има план да проектира контролор на лет во виртуелен простор, така што контролорот плови илјадници метри над аеродромот, гледајќи со непопречен поглед во која било насока (додека всушност седи на земјата хранејќи се со правовремени визуелни податоци од сателит и повеќекратни глетки од камери).

Водечки модел на ова истражување беше работната станица развиена од страна на NASA-Ames, VIEW (Virtual Interface Environment Workstation). NASA го употребува VIEW системот за телероботички задачи, така што некој оператор на земјата се чувствува втопен во една далечна, но виртуелна средина која му овозможува да ги гледа и манипулира со објектите на Месечината или Марс по пат на повратна спрега со робот.

Имерзионото истражување се сосредоточува на специфична хардверска и софтверска конфигурација. Имерзивните орудја за пилотите, контролорите на лет, и вселенските истражувачи се многу поконкретно значење на ВР одошто магловитата општост „сè што е артифициално“.

Телеприсуство. Роботичкото присуство ѝ додава уште еден аспект на виртуелната реалност. Да бидеш присутен некаде а сепак присуството да е по пат на далечинска контрола значи да си таму виртуелно (!). Виртуелната реалност преминува во телеприсуство кога сте присутни од некое далечно место - „присутни“ во смисла дека вие сте свесни за тоа што се случува, ефективни, во состојба да ги извршувате задачите по пат на набрдување, досегање, фаќање, движење на објектите како да ви се на дофат и како тоа да го правите со вашите сопствени раце. Дефинирањето на ВР со телеприсуство угодно ги исклучува имагинарните светови на уметноста, математиката, и забавата. Роботичкото телеприсуство доведува до правовремена човечка ефективност на едно реално место во светот без да има човечко суштество од крв и месо на таа локација. Мајк Мек Гриви и Лу Хичнер шетаа по Марс, но со своите тела тие седеа во контролната просторија на NASA-Ames.

Медицината по пат на телеприсуство им овозможува на лекарите да влезат во телото на пациентот без да направат главен рез. Медицинските доктори како што се полковник Ричард Сатава и д-р Џозеф Роузен, рутински користат хирургија по пат на телеприсуство за отстранување на жолчниот меур без традиционалните скалпелски разови. Пациентот се опоравува од хируршката интервенција десет пати побрзо од вообичаеното време, бидејќи хирургијата по пат на телеприсуство го остава телото речиси недопрено. Само два плитки засека го овозможуваат влезот на лапороскопското орудие. Телеприсуството им овозможува на хирурзите да изведуваат специјалистички операции на оддалечени местоположби каде што ниеден специјалист не е телесно присутен.

Овозможувајќи му на хирургот да биде таму каде што не е, телеприсуството е, така да се каже, меч со две острици. Телеприсуството овозможува имерзија при што операторот постигнува поголема контрола на процесите по пат на далечинско управување. Но, во исто време, се отвора психотехнолошки јаз помеѓу докторот и пациентот. Хирурзите се жалат

на губењето на непосредниот контакт, како пациентот да им се измолкнува испарувајќи во фантом од битови и бајти.

Пошолна Шелесна имерзија. Во истото време кога се појавија дисплеите монтирани на глава, се пројави радикално различен приод кон ВР. Во доцните шеесетти години од овој век, Мирон Кругер, често нарекуван „таткото на виртуелната реалност“, почна да создава интерактивни окружувања каде што корисникот се движи без оптоварувачка опрема.

Кругеровото му доаѓа како вие да сте ВР. Кругеровото дело употребува камери и монитори за проекција на телото на корисникот, така што тоа може да стапи во интеракција со графичките слики, овозможувајќи им на рацете да манипулираат со графичките објекти на екранот, без оглед дали се работи за текст или за слики. Интеракцијата помеѓу компјутерот и човекот се одигрува без ставање во погон на телото. Тешкотијата при влегувањето зависи од компјутерот, а слободните движења на телото стануваат текст кој компјутерот го чита. Камерите го следат телото на корисникот, а компјутерите ги синтетизираат движењата на корисникот со артифициалната средина.

Јас гледам една топка што лебди проектирана на екран. Мојата компјутерски-проектирана рака ја досегнува и ја зграпчува топката. Компјутерот постојано ја осовременува интеракцијата помеѓу моето тело и синтетичкиот свет што јас го гледам, слушам, и допирам.

Во Кругеровото видео окружување, луѓето во одвоени соби стапуваат во интерактивен однос. Кругеровата светлечка и звучна соба одговара на човековите движења со трепкање на фосфоресцентните цевки и произведување на синтетички звуци. Едно друго окружување, Физичкиот простор, им овозможува на учесниците да истражуваат еден интерактивен лавиринт каде што секој чекор кореспондира со еден музички тон, сите продуцирани со живи видео слики што можат да се движат, намалуваат или зголемуваат, ротираат, со занемарување на вообичаените закони на причината и ефектот.



Eva Han

LUDWIG WITTGENSTEIN

2



А. Ј. ЕЈЕР

“ТРАКТАТОТ И НЕГОВИТЕ ПОСЛЕДИЦИ” - ИЗВАДОК

(A. J. Ayer, *Philosophy in the twentieth century*, 1982)

Лудвиг Витгенштајн е роден во Виена, 1889 година. Потекнува од семејство на богати индустријалци, кои по потекло биле Евреи, но кои преминале во католици. Студирал техника во Берлин, а во 1908 година се запишал на техничкиот отсек на Универзитетот во Манчестер. Специјализирал во областа на аеронаутиката. Се смета дека тој го проектирал авионскиот мотор на млазен погон. Откако открива дека интересирањата му се поместуваат од применетата на чистата математика, и понатаму, на философијата на математиката, оди на Универзитетот во Јена, 1911 година, за да го посети Готлоб Фреге, кој многу влијаел врз него. Фреге го советува да работи под менторство на Берtrand Расел, па Витгенштајн поминува пет семестри на Тринити колеџот во Кембриџ во текот на 1912-13 година. За кратко време ги наведува Расел и Мур да постапуваат со него како со интелектуално рамен на нив. Ненадејно го напушта Кембриџ и оди да живее сам во Норвешка, во колибата која сам за себе ја изградил. Таму бил посетуван од Мур, кому му диктирал белешки за философијата на логиката, а се допишувал и со Расел на истата тема. Кога избива војната во 1914 година, се пријавува како доброволец во австриската војска, каде што служи артилерија, прво на Источниот фронт, а потоа во Тирол, каде го заробуваат Италијанците во ноември 1918 година. Ја губи врската со пријателите од Кембриџ, а Расел во фуснотата на „Воведот во математичката философија“, која е објавена 1919 година, признавајќи дека на важноста на поимот на тавтологијата за дефинирањето на математиката му укажал „мојот поранешен ученик Лудвиг Витгенштајн“, додавајќи дека не знае дали Витгенштајн го решил проблемот на дефинирање на „тавтологија“, „или дали е воопшто жив“.

Расел не ги чекал долго одговорите на овие прашања. Подоцна, во 1919 година, Витгенштајн му пишува од затворот, испраќајќи му копија од расправата во која тврди дека не само што успеал да дефинира „тавтологија“, туку дека ги решил и сите останати проблеми во философијата на логиката за кои расправале заедно. Витгенштајн ја вообличил оваа расправа од збирката на бројни философски „забелешки“ кои ги собрал во текот на војната. Остатокот од тие „забелешки“ го собраа оние кои што се грижеа за неговото дело и ги објавија по неговата смрт. Самата расправа е низа такви забелешки кои се систематски средени и нумерирани. Откако Италијанците го ослободуваат, Витгенштајн сака да се состане со Расел, за со него



да разговара за ова дело. Тука настанале проблеми, Витгенштајн немал пари за патување, со оглед на тоа што по читањето на Толстој бил убеден дека не треба да поседува богатство, па во согласност со тоа го препишал сиот свој приватен имот на членовите на своето семејство. проблемот се решава со тоа што Расел продава некој мебел кој Витгенштајн го оставил во Кембриџ, па така двајцата се состануваат во Амстердам.

Расел бил импресиониран од она што Витгенштајн му го кажал и покажал, и се согласил да напише предговор за делото кое се појавува 1921 година со наслов *Logisch - Philosophische Abhandlung* во последниот број на списанието *Annalen der Philosophie*. Германскиот превод на Раселовиот вовед бил изоставен, бидејќи Витгенштајн сметал дека воведот би бил површен и полн недоразбирања доколку би му се одзела елеганцијата на Раселовиот англиски стил. Сепак, дозволува тој да се појави во верзијата на делото која излегува следната година со текст на германски јазик и превод на англиски од Огден. Насловот кој за ова издание, се чини, го предложил Мур, бил *Логичко - филозофски трактат (Tractatus Logico - Philosophicus)*. Покрај краткиот есеј со наслов „Некои забелешки за логичката форма“, кој се појавува во *ДојдлниШелниШе расџрави на арисџиШеловскоШо грушџво* во 1929 година, тоа било единственото филозофско дело кое Витгенштајн го објавил во текот на неговиот живот.

Во уверување, кое го изнесува во предговорот на Трактатот, дека во суштина успеал да ги реши проблемите со кои тоа дело се занимава, Витгенштајн прекинува да работи на философијата извесен период, вработувајќи се како учител во основно училиште. Од 1920 до 1926 година, подучува во бројните селски училишта по планините на југот од земјата, далеку од Виена. Се чини дека децата го сакале, но не и родителите, така што против него е покрената постапка со обвинение дека премногу користел физичка казна. Иако го ослободуваат од обвинението, не прифаќа повторно да биде учител и следните неколку месеци се повлекува во некој манастир покрај Виена, работејќи како градинар. После тоа, се свртува кон архитектурата и соработува со неговиот пријател Пол Енгелман во проектирањето на куќата за неговата сестра во Виена. Куќата е зачувана во модификуван облик како амбасада на Бугарија. Не знам дали проектирал или учествувал во проектирање на некоја друга зграда, но интересен е фактот дека во секој телефонски именик, во секој виенски адресар од 1933 до 1938 година стои д-р Лудвиг Витгенштајн - архитект, а не филозоф.

Меѓутоа, тој докторираше како филозоф. Интересот за философијата кај него повторно оживува кога го напушта учителското место и доаѓа во контакт со неколку членови од групата која станува позната како Виенски круг, подразбирајќи го тука и нејзиниот водач, Мориц шлик. Повторно го привлекува Кембриџ, првенствено младиот брилијантен филозоф, Ф.П. Ремзи, кој како осумнаесетгодишник му асистира на Огден во преводот на Трактатот, пишувајќи и осврт на книгата *Mind*. Витгенштајн го поднесува Трактатот како докторска теза 1929 година. членови на испитната комисија биле Расел и Мур, а Муровиот извештај бил: „Моето мислење е дека тезата на господинот Витгенштајн е дело на гениј; но, како и да е, таа во секој случај ги надминува потребните стандарди за степенот доктор по философија на Кембриџ“. Откако докторира, добива стипендија за истражување на Тринити колеџот, каде што предава философија следните шест години, одејќи во Виена само за празниците. Во текот на овој период станува незадоволен од сопствениот пристап во Трактатот. Новиот тек по кој

се движат неговите мисли може да се види од двете серии забелешки, кои им ги диктирал на неговите студенти. Некои копии приватно циркулирале во тоа време, а се објавени дури 1958 година, со наслов „Сина и кафеава книга”.

Откога го посетува Советскиот Сојуз, кога е во искушение таму и да остане, и поминува уште една година во својата колиба во Норвешка, Витгенштајн се враќа во Кембриџ 1937 година, а една година подоцна, кога Германија ја анектира Австрија, станува британски државјанин. Во 1939 година е избран да го наследи Мур како професор по философија, но поголемиот дел од војната го поминува како воен болничар во лондонската болница, а потоа во истражувачката лабораторија во Њукасл. По војната, повторно ги прифаќа обврските во Кембриџ, но согледува дека местото професор не му одговара, па дава отказ во 1947 година. Следните два месеца ги поминува во Ирска, работејќи на вториот дел од Философските испитувања (*Philosophische Untersuchungen*). Првиот, многу подолг дел, на кој работел многу години, е завршен 1945 година. По враќањето во Англија, 1949 година, по посетата на САД, открива дека има неизлечив рак. Продолжува да работи, престојувајќи најмногу кај пријателите во Оксфорд и Кембриџ. Умира во Кембриџ во пролетта 1951 година.

(...) Кога првпат го читав Трактатот, како студент на Оксфорд во 1931 година, бев многу импресиониран. Во подоцнежните години сметав дека многу работи се нејасни и не се согласуваат со многу нешта, и тогаш го зедев од него само она што го сакав, а остатокот го занемарив. Основните тези, земени како номинални вредности, можат накратко да се сумираат. Во нив се вели дека светот е множество факти, кои се состојат во постоењето на она што Германците го нарекуваат „*Sachverhalten*”, кое Огден го преведува како „*atomic facts*” (атомарни факти), а Пирс и МекГинис, можеби поточно „*state of affairs*” (состојби на работите). Овие состојби на работите се сочинети од едноставни предмети, а се претставени со елементарни пропозиции кои се логички независни една од друга. За да има дословно значење, реченицата мора да изразува или вистинита или лажна елементарна пропозиција, која им доделува извесна дистрибуција на вистина или лага на елементарните пропозиции. Во тој случај се смета дека сложената пропозиција е вистинитосна функција на елементарните пропозиции за кои се зборува. Постојат два ограничувачки случаи. Пропозицијата може да не се согласува со сите елементарни вистинитосни можности, па во тој случај се јавува контрадикција; ако пропозицијата со сите нив се согласува, тогаш тоа е тавтологија. Правите логички пропозиции се тавтологии во оваа смисла, а такви се и пропозициите од чистата математика, иако Витгенштајн претпочита да ги нарекува идентитети. Тавтологиите и идентитетите служат да го олеснат изведувањето на дедуктивните заклучоци, но самите од себе не кажуваат ништо за светот. Автентичната пропозиција ги отсликува можните состојби на работите. Самите овие слики се факти кои ја споделуваат и ликовната и логичката форма со она што тие го претставуваат. До неможност да се претстави нешто доаѓа кога некоја реченица која поставува барање во однос на вистината или лагата, не ја опишува можната состојба на работите, без оглед дали е едноставна или сложена. Сè додека не се ни елементарни пропозиции, ни вистинитосни функции од елементарни пропозиции, метафизичките искази не претставуваат ништо. Тие се бесмислени. Во најдобар случај тие се обиди да се каже она што не може да биде кажано, туку само покажано. Ова се однесува и на етиката, и на естетиката. Исто така се однесува и на обидот да се опишат условите на претставувањето,

така што самите ставови на Трактатот се бесмислени. Витгенштајн ги споредува со скалила кои читателот мора да ги отфрли кога ќе се искачи по нив. Тогаш ќе го види светот во права светлина. Меѓу нештата кои ќе ги сфати е и тоа дека философијата не е главна содржина на некое учење, туку активност на разјаснување на пропозициите на природните науки и отфрлање на метафизиката како бесмисленост. Книгата завршува со многу цитираната реченица: „Wovon man nicht sprechen kann darüber muss man schweigen“ (За она за што не може да се зборува, за тоа треба да се молчи).

Дури и кога бев највоодушевен од Трактатот, не го прифаќав во потполност авторовото тврдење дека вистината на сите таму изнесени вистини е „непобивлива и дефинитивна“. Јас од срце го прифатв неговиот заклучок дека метафизичките искази се бесмислени, со тоа што не ги земав предвид исказите од Трактатот. Не сфаќав, и сè уште не сфаќам како може некоја реченица во ист миг да изразува псевдо-пропозиција и непобивлива вистина. Попрво се согласив со Ремзи дека „Ако главниот став е дека философијата е глупост ... тогаш мора сериозно да прифатиме дека таа е глупост, не преправајќи се, како Витгенштајн, дека таа е значајна глупост“. Избегнувајќи го овој заклучок, исто како Ремзи, ја гледав философијата како анализа, а пропозициите на Трактатот, во поголемиот број случаи, како аналитички вистини. Всушност, тие припаѓаат на она што денес се смета како домен на општата семантика, и не гледам никаков разлог дека самото тоа ги прави бесмислени. Нема сомнение дека човекот може смислено да се прашува за односот на речениците во даден јазик и она што тие треба да го означуваат, и не сфаќам зошто ова прашање не би можело да биде генерализирано, така што темелно би ги испитале општите услови на изрекување на можниот факт.

A.C. GRAYLING WITTGENSTEIN'S INFLUENCE

(вор гел)

Дистинкцијата помеѓу акциденталното, механичкото и интелегентното следење на правила почива врз припишување или одрекување на поседувањето на содржински когнитивни состојби на оние кои ги следат правилата, а тие ни овозможуваат да проговориме за овие практики и за она што нив ги објаснува во рамките на пошироката проблематика на опишување, предвидување и објаснување на интелегентното однесување воопшто. Според тоа, нема ништо загадочно во поглед на нашиот капацитет да ги разбираме правилата онака како што тоа го објаснува вообичаениот интенционалистички модел, бидејќи ова објаснување на расветлувачки начин се поврзува со другите, погенерални објаснувања на нашите способности, особено способноста за препознавање на обрасци, за правење споредби и повлекување дистинкции, за сеќавање, за точно репродуцирање на самите себеси, и за креативно варирање на сопствените практики. Повикувањето на овие атрибути на умот е конститутивно за интенционалистичкото објаснување на сфаќањето и применувањето на правилата. Во која смисла ние безнадежно заталкуваме кога го интерпретираме нашето однесување во согласност со овие категории? Витгенштајновски кажано, секој таков говор не само што не објаснува ништо, туку во суштина создава философска збрка онаму каде што не би требало да ја има; или пак има потреба од комплетна реинтерпретација во дескрипциите, кои потекнуваат од некоја трета личност, на усогласеноста на начините на кои се однесуваат членовите на една заедница. Поентата која би сакал да ја нагласам е дека во споредба со интенционалистичкото гледиште, експланаторната моќ на обете опции до извесен степен е намалена.

Постои еден прочуен случај врз основа на кој може да се аргументира дека повикувањето на интенционалните концепти од оној вид за кој тука станува збор, е иредуцибилно. Однесувањето на Фјодоровата мачка, славниот пример, со нејзините очекувања на храна и соодветниот избор на место каде што ќе се склопчи, според ова гледиште, не би можело адекватно да се објасни без да ѝ се припишат, и тоа на не-тривијален начин, состојби како што е имањето претстава за тоа како нештата се распоредени во нејзината околина, и според тоа, извесни верувања и желби со определена содржина. Но, тука не сме обврзани да го застапуваме ова гледиште. Со цел Витгенштајн да се предизвика во овој случај, доволно

е да се постави прашањето: бидејќи се бара на објаснувањето да му дојде крајот, зошто да му се стави крај во мистеријата на тоа како почетникот успева да постапува на начин кој фактички се согласува со практиките на заедницата, попрво одошто тоа да се стори со помош на достапниот и добро познат комплекс од психолошки концепти кои пружаат толку моќна мрежа на дескрипција и предвидување?

Ова воопшто не е само реторичко прашање, бидејќи, како што имплицира претходната дискусија, доколку следењето на правилата не треба да се смета за когнитивно достигнување, тогаш воопшто не може да се смета за следење на правила. Тоа, тогаш, не би било следење на едно *правило*, кое, врз основа на тоа што е нешто регулативно, ги опишува ограничувањата и бара извесен образец на усогласување со нив, така што и ограничувањата и образецот треба да бидат сфатени како такви од страна на оној кој го следи правилото, со цел правилото да функционира како правило. И не би било *следење* на правило, кое го исклучува акциденталното, непредвидено, „на слепо“, или варијабилно усогласување, туку треба да се состои во определено почитување на она за што правилото вели дека е конститутивно за придржувањето кон него. Според тоа, по двете основи би требало да очекуваме дека доколку навистина имаме работа со следење на правила, оној кој го следи правилото мора, барем во принцип, да биде способен да ги препознае барањата на правилото и да биде свесен дека ги задоволил.

Според Рајт, еден од главните разлози поради кои Витгенштајн ѝ се опира на интенционалистичката претстава, е тоа што таа ја предизвикува веќе споменатата тешкотија „regressus ad infinitum“; имено, тоа што се мисли дека правилото е „во умот“, не објаснува како се нашло таму, бидејќи проблемите на препознавањето што правилото од некој бара, не се разрешуваат, смета Витгенштајн, со самиот факт што тоа е „во умот“. Оваа поента Рајт ја формулира во вид на прашање: „Како е можно да се знае што тука бара од мене правилото кое го сфаќам?“ Од перспективата на интенционалистичкиот начин на објаснување на следењето на правилата, ова прашање мора да изгледа апсурдно: имено, што друго може да значи тоа дека некој го сфатил правилото, освен дека тој знае што тоа правило бара? Ако некој не знае што бара правилото, тогаш, не го сфатил. Едноставниот, но моќен увид дека сфаќањето се *состџоу* во знаењето на она што се бара - и, според тоа, е когнитивна состојба - е белег на експланаторната супериорност на ова објаснување над голиот поим дека фактите за согласноста со практиките на заедницата се точката во која му се става крај на објаснувањето на следењето на правилата.

Сепак, сметам дека треба да се одбележи дека помеѓу Витгенштајновите разлози за спротиставување на интенционалистичкото објаснување, се наоѓаат и извесни поенти кои можат да се јават единствено како резултат на неразбирањето на она што тоа го носи во себе. На прво место, во интенционалистичкото објаснување никаде не се вели дека јавната принуда во поглед на учењето на правилата и нивната коректна употреба не е задолжителна. Напротив, самата идеја на „интернализирање“ на едно правило го претпоставува неговото преземање од извесен тренинг, или, во секој случај, од набрдувањето на она што се случува во јавната сфера. На сличен начин, нашите замисли за исправното и погрешното сфаќање на правилото, и коригирањето на второво, исто така ја претпоставува достапноста, всушност и неопходноста од јавни проверки. Според тоа, што се однесува до стекнувањето и манифестирањето на

компетентноста во следењето на правилата, барањата на заедницата на чие фундаментално значење Витгенштајн инсистира, се задоволени. Она што интенционалистичкото објаснување го смета за некохерентно, е Витгенштајновиот чекор од признавањето на конститутивното значење на овие факти кон тврдењето дека со тоа се исцрпени *сите* факти.

Со ова е поврзана и поентата дека интенционалистичкото објаснување, наспроти Витгенштајновото тврдење, не повлекува дека правилата го поседуваат оној вид или степен на автономија која би ја сугерирало нивното разбирање на платонистички начин. Напротив, интенционалистичкото гледиште зависи од идејата за нивното конвенционално потекло и поддршка, на начинот кој штотуку го опишавме, а ова е исто толку анти-реалистички став кон нив како што е и ставот на самиот Витгенштајн. Во овој поглед, обе гледишта се всушност едно. Како што одбележавме и порано, изгледа дека Витгенштајн на интенционализмот му го припишува заклучокот дека разбирањето на правилото во некоја смисла би морало да биде инфинитарно по карактер, така што сите можни апликации на правилото на некој начин се присутни кај оној кој го следи правилото кога ги сфаќа неговите барања; и ова е она што Витгенштајн го наведува на платонистичка интерпретација на гледиштето, бидејќи тој сугерира дека некој го сознава правилото на сличен начин како што и шините бесконечно продолжуваат во иднината, па според тоа се однапред и независно фиксирани. Но како што исто така одбележавме, разбирањето на правилото не е толку „инфинитарна“ работа, и оттаму, интенционалистичкото гледиште не имплицира платонизам.

Ова природно води кон втората точка која сакам да ја покренам, и која се однесува на резултатот од прашањето за степенот на неопределеност кој може да се јави во правилата кои се конститутивни за значењето без да биде загрошено заедничкото разбирање на изразите. Проблемот тука е сугериран од фактот дека Витгенштајн инсистира врз нормативниот карактер на јазикот, и на барањето дека правилата кои генерално управуваат со јазикот треба да бидат засновани врз согласувања во судовите и практиките (PI, I 99, 107, 240, 242; RFM, VI, 39); освен тоа, на други места вели дека употребата на изразите не е секаде ограничена од правилата (спореди, на пример, PI, I, 79-80). Се поставува прашањето дали навистина може да постои употреба на јазикот која не е раководена од правила. Тврдењето на самиот Витгенштајн дека вокализациите на група туѓинци човек не треба да ги признава како јазик, доколку на овие вокализации им недостасува задоволителна регуларност (PI, I, 207), сугерира дека самата оваа слобода мора да има граници. Но каде лежат тие?

Витгенштајн опишува една група луѓе кои играат разновидни игри со топка (PI, I, 83). Почнуваат, да речеме, со фудбал, а потоа продолжуваат со одбојка, па со рагби итн. Меѓу започнувањето и напуштањето на признаените игри, тие бесцелно ја фрлаат топката наоколу, се ловат и се бомбардираат со топката еден со друг. Витгенштајн вели дека би било погрешно да се мисли дека секој интервал од оваа активност е раководен од правила. Главната мисла, која звучи доста познато, е дека постојат игри без правила. Тие се сметаат за игри поради нивната фамилијарна сличност со игрите кои имаат правила. А импликацијата е дека јазичните игри се аналогни.

Но зошто би требало да прифатиме дека јазичните игри се аналогни со игрите на овој начин? Притисокот да се отфрли замислата дека можат да постојат употреби на зборовите кои не се раководени од правила, доаѓа од барањето наметнато од самиот факт дека јазикот

е јавен инструмент на комуникација. Во најмала рака, ова го наметнува барањето дека сè што се смета за израз од јазикот мора да има улога која може да се спецификува преку она што се прави или што може со него да се направи во јазикот.

Витгенштајн всушност не оди дотаму да каже дека една јазична игра како целина може да биде не-нормативна. Попрво се работи за тоа дека апликацијата на некој израз не мора во секој случај да биде ограничена од едно правило (PI, I, 80, 84). Можеме да се согласиме дека јазикот, општо земено, е раководен од правила, но да допуштиме дека смислата на еден израз, сепак може, во извесни употреби или околности, „ова или она да го остави отворено“ (PI, I, 99). Она на што Витгенштајн сака да му се спротистави, е барањето изразено преку тврдењето „доколку има некаква нејасност во правилата, тоа воопшто не е игра“, или барем дека тоа не е „совршена“ игра (PI, I, 100). Неговиот мотив е дека доколку ние мислиме дека јазичните игри секогаш би требало да бидат ограничени од правилата, тоа би значело дека повторно би ја прифатиле идејата на *Tractatus-owi* за фиксирани правила кои лежат во основата на јазикот, или поопшто земено, на еден поим за смислата на изразите кој е објективно детерминиран, независно од употребата која им ја наметнуваат говорниците на јазикот. Овој вид гледиште, општо речено, е фрегеовски; тој се сведува на исказот дека она што на изразите им дава смисла го трансцендира тоа што за нивната употреба го знаат говорниците.

Фрегеовската идеја може да се изложи на следниот начин: со цел смислата на изразите да им биде јавно достапна на сите говорници на јазикот, тие мораат да бидат определени, и според тоа, не можат да се состојат во она што индивидуалните говорници субјективно го подразбираат под нив. Кога еден говорник загосподарува со изразот, тоа го прави така што ја сфаќа неговата објективна смисла а потоа го употребува, доколку тоа го прави коректно, во согласност со неговите објективни услови на смисленоста. Комуникацијата е можна единствено на овој начин, бидејќи тоа е единствениот начин на кој секој говорник под јазичните изрази го подразбира она што го подразбираат и сите останати во неговата јазична заедница.

Од Витгенштајновата гледна точка и поимот на смислата која ја трансцендира употребата и повикувањето на едно интенционалистичко објаснување на разбирањето на говорникот се длабоко несродни. За Витгенштајн врската помеѓу двете тези е мошне тесна и функционира на следниов начин: доколку се прифати интенционалистичкото објаснување на разбирањето на говорникот, со тоа се прифаќа и дека сфаќањето на еден израз може да биде интернализацијата на една објективна смисла, нешто фиксирано со помош на услови кои се независни од праксата на говорникот и согласноста на заедницата. На тој начин, негирањето на Фрегеовската објективност на смислата е поместено врз претпоставената неадекватност на интенционалистичката психологија која лежи во нејзиниот темел.

Клучот за Витгенштајновите гледишта во овој поглед е PI, I, 205. Тука тој ја разгледува мислата дека менталниот процес на *интенција* не зависи од постоењето на обичај или техника. Ова наведува на помислата дека, според интенционалистичкото објаснување, би можело да постои разбирање на некој израз или следење на правило кое се одиграло само еднаш. (Тој го дава примерот со партијата шах која се играла само еднаш, - или започнала, па била прекината). Ова, се разбира, веднаш го отфрла. Следењето на правила е обичај, пракса

(PI, I, 198, 202); би било нонсенс да се каже дека во историјата на светот некое правило било следено (или некоја игра играна, некоја реченица изговорена), само *еднаш* (RFM, 332-328).

Но доколку се присетиме на она што беше сугерирано во врска со Витгенштајновиот напад врз интенционалистичката интерпретација на разбирањето, врската помеѓу едно такво објаснување и фрегеовската теорија за објективноста на смислата (и оттаму, во поширока смисла, - платонизам во поглед на правилата), која тој ја претпоставува, единствено не постои. Бидејќи некој, сосем на место, може истовремено да ги застапува следниве две тврдења: дека смислата, во крајна линија, се пренесува по пат на договор, па според тоа, е функција на, или е конституирана преку употребата, и дека она што го конституира сфаќањето на изразот од страна на говорникот е токму свесноста за образецот на така заснованата употреба. Навистина, тешко е да се согледа зошто би требало да се мисли дека постоењето на способноста за разбирање на некој израз на начинот опишан во рамките на интенционалистичкото објаснување би требало да го повлекува, или дури само да го допушта, гледиштето дека едно правило не мора да биде обичај. Ниту пак- ова е дигресија - е очигледно зашто некое само еднаш следено правило, поради тоа што е следено само еднаш, треба да биде сфатено на платонистички начин.

Се чини дека Витгенштајн ги користи согледбите за „лабавоста“ која може да се јави кај правилата кои управуваат со изразите со намера да се одбрани од оној вид објективизам кој самиот го застапуваше во *Tractatus*-от. Сега можеме да одбележиме дека тој можеби има право во поглед на постоењето на таква „лабавост“ и покрај фактот дека за една таква одбрана не е потребно повикување на фактите. Но на што се сведува неговата согледба? Владеејќи со сопствениот јазик, во не-стандардните употреби на изразите, ние ги препознаваме феномените какви што се пертурбациите (во граматичка смисла), менувањето на значењето, фигуративната и поетската употреба, игрите со зборови, шегите и очебијните грешки. Дали Витгенштајн има на ум нешто повеќе од ова? Сметам дека доколку е така, на повидок е една напнатост помеѓу она што тој го има на ум и неговото сопствено инсистирање (коректно, како што многумина би се согласиле), врз барањето за јавни ограничувања во поглед на значењето, нешто кое е потребно заради успешна комуникација и е поткрепено од аргументи. Би можел да сугерирам, иако за тоа во овој случај нема да расправам, дека помеѓу овие ограничувања би можеле да бидат и следниве: доколку нешто е јазик, тогаш тоа е такво што некој лингвист-туѓинец би требало да може да ја реконструира неговата граматика врз основа на набрдувањето на праксата на неговите корисници, а некој антрополог-туѓинец би требало да може од истите практики да го реконструира јадрото на нивните световни верувања. Навистина, ова се ограничувања кои поставуваат големи барања, но тешко е да се види како инаку она што истражувачите туѓинци го проучуваат, би претставувало јазик. И потем одбележувам дека упатувањето на „верувањата“, на линија на претходниот аргумент, треба да се сфати како номинална вредност.

Идејата дека според интенционалистичкото толкување може да постои само едно следење на правило или играње игра, природно и непосредно ја сугерира врската со аргументот за приватниот јазик. Тоа е третата и последна точка на која би сакал да се задржам.

Витгенштајновиот аргумент за приватниот јазик претставува напад врз идејата дека

може да постои јазик кој би можел да биде разбран единствено од неговиот корисник, т.е. логички приватен јазик. Веќе беше забележано дека овој напад, доколку се покаже како успешен, не само што блокира еден извесен начин на размислување за тоа како ние зборуваме, и учиме да зборуваме, - за нашите сопствени ментални состојби и процеси, туку засега и некои поопшти епистемолошки преокупации; имено, покажува дека на „картезијанскиот“ пристап кон прашањата во врска со знаењето може да му се упати особено остар предизвик. Оваа перспектива, како што е познато, укажува дека во определувањето на тоа што некој знае, треба да се започне со приватните дадености во неговата свест, од каде треба да се започне процесот на надградување, кон заклучоците за она што може да постои покрај нив; идејата е дека на тој начин човек барем започнува со нешто непогрешливо и несомнено. Од картезијанска гледна точка, знаењето во „прво лице“ на психолошките состојби е непроблематично, бидејќи кон нив ни е отворен директен и транспарентен пристап, додека знаењето за нив во „трето лице“, како и знаењето на она за што обично сметаме дека го претставуваат, е мошне проблематично, како што покажуваат скептичките аргументи. Еден од длабоките ефекти на аргументот за приватниот јазик е што тој сугерира пресврт во овој редослед на тешкотиите.

Како и да е, следејќи го аргументот против можноста за логички приватен јазик, Витгенштајн доаѓа до заклучокот дека, како што тоа го формулира Рајт, „не може да постои нешто како привилегирано препознавање во „прво лице“ на диктатите на нечие разбирање на еден израз“. Кога би постоело такво нешто, продолжуваат импликациите, од сопствените когнитивни ресурси би можеле да препознаеме дека коректно употребуваме некој израз, (или, поопшто, следиме некои правило). Но дел од случајот на приватниот јазик се состои во тоа што бидејќи не би можело да има независна проверка на нечие употребување на овие внатрешни когнитивни ресурси, човек не би бил во состојба да ја препознае нивната употреба како коректна, и според тоа, за него воопшто не би можело да се каже дека го употребува изразот (го следи правилото). Витгенштајн особено ја нагласува оваа поента: со цел да постои следење на правила, потребно е да може да се повлече дистинкцијата помеѓу случаите кога се следи едно правило и кога некој само *мисли* дека го следи правилото: во отсуство на една таква дистинкција, пропаѓа и самата можност за следење на правила. Но токму тоа е случај од гледиштето на потенцијалниот приватен следач на правило: оваа дистинкција нему не му е достапна, и според тоа, не му е достапна ниту праксата.

Она што изгледа оправдано кај овие идеи е порекнувањето дека една индивидуа може да ги именува сопствените внатрешни состојби преку еден акт на внатрешна остензија, и врз таа основа да му придаде смисла на дискурсот за сопствената психолошка историја, која логички не е пристапна за никого, освен за него самиот. Исто така, изгледа оправдано ова да се прошири и на генералниот епистемолошки случај, со сите импликации за картезијанската перспектива. Обете поенти зависат од потребата за јавни ограничувања, кои ја подвлекуваат суштинската дистинкција - дистинкцијата помеѓу следењето на правилото и (само) мислењето дека некој го следи правилото - а нивната основа Витгенштајн, како што е познато, ја наоѓа во договорот. Но она што не е во ред кај овие сугестии е претпоставката дека аргументот за приватниот јазик имплицира дека не може да постои ништо како привилегирано препознавање во „прво лице“ на диктатите на нечие разбирање на еден израз.

Од фактот дека владеењето со некој израз може да се научи единствено во јавен амбиент, и дека неговата исправна употреба треба да биде контролирана од јавни проверки, не следува ништо што би се однесувало на невозможност од разбирање на еден израз, на тој начин стекнат и контролиран, кој се состои во некоја когнитивна состојба на оној кој го употребува. Загриженоста која Витгенштајн го наведува да тврди дека поседувањето на когнитивни состојби во „прво лице“ е неконзистентна со ограничувањата на заедницата во поглед на нивното стекнување и коректната употреба, е иста со онаа која понапред ја идентификувавме во врска со платонизмот. Витгенштајн, се чини, смета дека доколку разбирањето е една внатрешна когнитивна состојба, тогаш и правилото може да се следи само еднаш, а, според тоа, може да постои и приватен јазик. Но ни едно од овие две тврдења не следи од првото, ниту пак разлозите за нивното порекнување ја повлекуваат невозможност на првото.

Ова, заедно со паралелните поенти извлечени во врска со првите две прашања, сугерира дека е можно да се раздвои Витгенштајновото гледиште дека значењето на изразите во јазикот, главно конституирано од правилата за нивна употреба, мора да биде јавно по карактер, од неговото гледиште дека не е можно нечие разбирање на некој израз или правило да се состои од една внатрешна когнитивна состојба на таа личност. Витгенштајн смета дека овие две тврдења „стојат“ или „паѓаат“ заедно: но мојот аргумент е дека тие се независни. Од ова следат повеќе нешта, од кои само две се непосредно релевантни.

На прво место, еден разлог за неприфаќањето на Витгенштајновото отфрлање на интенционалистичката психологија, како што видовме, е огромната супериорност која тој, како експланаторен систем од поими, ја има врз голото гестулирање во поглед на фактот за усогласеноста во однесувањето заснована врз „согласноста во судовите“ од која зависи Витгенштајновото објаснување на владеењето со правилата. Ова објаснување прави мистерија од она што некогаш го *осџособува* да го следи правилото, и тоа од оној вид кој ниту едно трпеливо истражување не би можело да ја реши: бидејќи, токму тука, како што ни беше кажано, на објаснувањето треба да му се стави крај. Но интенционалистичката психологија, која не само што обезбедува едно вообичаено објаснување на разбирањето, туку и него го доведува во врска со целиот репертоар на нашите психолошки концепти - репертоар кој секојдневно го употребуваме со толку голем успех - претставува далеку подобро место за „ставање крај“ на објаснувањето.

Но притоа останува вон дискусија една уште посилна поента: дека повикувањето на таквите концепти во секој случај е стриктно иредуцибилно. Лесно е да се согледа зошто некој кој го прифаќа второво гледиште, имено, Фјодор може да рече дека го смета за застрашувачко (негов збор) тоа што Витгенштајн нема теорија на когнитивните процеси, и дека е „болно очигледно“ (одново негови зборови) дека Витгенштајн никогаш не успеал да ги разниша нашите бихевиористички инклинации. Сметам дека постои можност она што изгледа најисправно во Витгенштајновите гледишта во оваа област, имено, барањето за јавни ограничувања во поглед на стекнувањето и употребувањето на компетенцијата за следење на правилата, може да биде замаглено по пат на неговото поврзување со вакви незадоволувачки последици.

На второ место, човек не може а да не забележи дека во литературата за овие прашања постои изненадувачко прифаќање без двоумење на философската психологија за

која Витгенштајн смета дека е особено релевантна за размислувањата околу следењето на правилата и нивната поврзаност со аргументот за приватниот јазик. Се создаде една необична ситуација: во философијата на умот опстојува интензивното залагање за иредуцибилноста на интенционалните поими, додека кај мнозина од оние кои пишуваат за Витгенштајн и понатаму постои готовност да се мисли дека она што честопати - на другите - им изгледа како квази-бихејвиорална редукција на интенционалните феномени, нема потреба да се подложи на внимателно критичко разгледување. Витгенштајновото влијание врз оваа важна област на истражување е упадливо негативно.

Уште една поента која тука накусо треба да се одбележи е дека доколку некој е подготвен да прифати едно интенционалистичко објаснување на разбирањето заедно со гледиштето дека стекнувањето и употребата на она што на тој начин е разбрано, е нужно јавна, со тоа би го прифатил она што понекогаш се нарекува „обременет“ поим на содржината, но не оној во кој менталните содржини треба да бидат индивидуирани преку објективно сфатените состојби на *свештош*, т.е. состојби кои постојат независно од она што од нив го прави заедницата преку која се стекнува содржината за која станува збор и од чија страна се ограничува нејзината употреба. Попрво, обременетоста на содржината почива токму тука - во специфицираните јавни услови. Ова сугерира (само како навестување) еден вид анти-реалистичка слика за „обременетата“ содржина погодна за едно интенционалистичко психолошко објаснување на следењето на правилата раководено од страна на јавноста. Го споменувам ова со цел да покажам дека врските кои ги воспостави Витгенштајн во оваа област можат да останат по страна доколку се одбие да се прифати „ослабеното“ објаснување на разбирањето кое тој го нуди.

Заклучната поента, во поглед на врската помеѓу следењето на правилата и размислувањата за приватниот јазик, е следнава. Доколку смислата на изразите во јазикот е конституирана преку правилата за нивна употреба, и доколку тие се можни единствено врз основа на согласноста во рамките на една заедница, следува дека јазикот е *нужно*, т.е. *логички*, јавен. Тоа, на прв поглед, би можело да изгледа како заклучок од аргументот за приватниот јазик, но не е така. Имено, аргументот за приватниот јазик вели дека јазикот не може да биде логички приватен, т.е. да може да му биде познат единствено на оној кој го употребува. Тврдењето дека јазикот не може да биде логички приватен не е тврдење дека тој е логички јавен, бидејќи тоа ја остава отворена можноста за контингентна приватност, т.е. можноста за некој Робинзон Крусо напуштен на некој остров од своето раѓање, кој сепак преживува и во текот на растењето развива јазик. Сè што се бара за она што тој го употребува да биде *јазик*, е тој да *може* да биде споделен од страна на другите. (Тука не ги земаме предвид сосем тривијалните примери на „приватни јазици“ кој, како кодот на Пепа, се само шифрирани јавни јазици. Рајт докажуваше дека услов за убедливоста на кој и да е аргумент против приватниот јазик е дека тој треба да ја допушти контингентната приватност, бидејќи во спротивно, како што истакнува тој, ќе се тврди далеку повеќе, и ние не ќе бидеме способни да најдеме смисла во она што го прави некој Робинзон кој, на пример, самиот се учи да игра со Рубикова коцка исфрлена на неговата плажа.

Но доколку повторно ги разгледаме барањата на аргументот за следење на правилата, гледаме дека ограничувањата на заедницата врз она што може да се смета за следење на

правила, доаѓа во судир со идејата за контингентна приватност, и тоа на два главни пункта. На прво место, согледбите за следењето на правилата како услов го поставуваат тоа дека следењето на правилата мора да започне со тренинг во практиките на заедницата и тоа во јавен амбиент. На второ место, тие го поставуваат условот јавните проверки од страна на заедницата да бидат достапни на таков начин што оној што го следи правилото може да прави разлика помеѓу случаите кога го следи правилото и кога само мисли дека го следи. Робинзон Крусо не задоволува ниеден од овие услови. Тој не може да започне а кога и *per impossibile* би можел не е во состојба да продолжи. Според тоа, тој не би можел да биде корисник на јазик во *ниедна* смисла.

Сметајќи дека јазикот е *логички* јавен, согледбите за следењето на правилата претставуваат далеку посилна теза од аргументот за приватниот јазик. Имајќи предвид дека помеѓу нив постои конфликт, кој би требало да попусти? *Расе* Рајт, не гледам никаква тешкотија поврзана со тврдењето дека тоа треба да го стори контингентно приватниот јазик. Ова е една важна материја бидејќи сугерира - дури и ветува цело поле на философски занимливи можности. Би можело да се спомене и отфрлањето на скептицизмот онака како што се сфаќа традиционално и истиснувањето на целиот комплекс од картезијански согледби коишто го овозможуваат овој скептицизам. Ова беше имплицитно во целото проследување на концептот на следење на правило.

Можеби токму тука, во неговиот придонес, заедно со други мислителите во дваесеттиот век, кон подривањето на картезијанската перспектива - наредните генерации ќе го препознаат најголемиот придонес на Витгенштајн.

Превод и поггошвка: Жарко Трајаноски



Nick White

ЛОКАЛНА СЦЕНА

Интервјуто со Д. Дуковски, успешниот млад драмски писател, се одвиваше писмено и се развлече низ речиси три месеци. Почнавме уште пред да биде поставено белградското „Буре Барут“, а завршуваме сега кога целата помпа по успешната претстава на Унковски веќе стивнува. Во разговорот, како што може да се забележи, имаше прилично дисонанција и провокации, но тоа го сметам и како квалитет на ова интервју бидејќи Дуковски веќе прилично се извештил во давањето спакувани одговори маркетиншки наменети токму за еден просечен балканец: малку експресивни мудролии од типот „мочаш-мочаш-ама прска“, малку патријархалност, малку неформален имиџ, малку жаргон - и ете „успешен медишки настап“.

Всушност, Дејан целокупната своја медиска слика и ја гради врз типот на „добро момче од соседството“, идеален сон на секоја мајка, еден екстремно, според својата едноставност и питомост, недишановски „младоженец“. Инаку, токму низ некакви медиски стандарди - вон „културњачкиот жаргон“ - најважното нешто во ова интервју ми се чини дека е типичноста на Д. Дуковски како ескапист. Ескапизмот жари и пали низ Скопје деновиве, го делат како малубројните богати така и масата сиромашни, како талентираниите и привилегираните, како Дуковски, така и будалестите и очајните. Покажувајќи отпор кон таквиот тип на површност и неодговорност но и знаејќи дека тоа не значи автоматски и неталентираност, се обидов малку да го растресем Дејан, во што успеав само делумно.

Најважно е сепак што Дејан Дуковски напиша една прилично солидна драма која во многу нешта ги достигнува врвните точки од творештвото на неговиот драмски узор, Горан Стефановски. Затоа Дејан е во Маргина, а сето друго - е медиј и неговите потреби за анализирање и класифицирање.

(Abbe Buzzoni)

МАРГИНА ИНТЕРВЈУ: ДЕЈАН ДУКОВСКИ

разговорѝ го вогу: Abbe Buzzoni



М Дејан, моето прво прашање е: дали се чувствуваш како успешен? Т.е., во светлината на овие нови околности - во Белград Унковски извонредно успешно го постави твојот текст, во Братислава исто се подготвува „Буре барут“, во план е филм, еден веќе имаш зад себе, неколку прилично забележани театарски претстави... - а сепак затекнат во оваа култура кадешто „успехот“ има некои сосема други, магливи контури и кадешто луѓето од 25 години (колку што имаш ти) речиси и не постојат - како изгледа таков успех? Како газење преку лешеви?

што значи да се чувствуваш успешен? Ако значи, тоа е тоа Дејане... Максимум, браво Дуковски, крај... Значи дека си успешно глупав. Во таа смисла, не се чувствувам успешен. Се надевам дека ќе имам време да учам. Успешно да грешам. Од друга страна, ако е успешно да можеш да живееш од она што сакаш и знаеш да го правиш, тогаш се чувствувам успешен. Не повеќе од било кој пасиониран таксист, зоолог, физичар или чиновник, кој може да си ја плати киријата со својата работа. Без многу мистификација. Зошто возењето такси, не би можело да биде еден вид на ентелехија, возвишена цел сама по себе? Успех е да можеш да го работиш тоа што го сакаш. А и што значи да бидеш успешен на еден простор помал од едно предградие на Москва? Евентуално, директна комуникација со Господ? Таму сме, кај што сме. Така е, како што е. Или си дел од колективната параноја или си параноично неколективен. живеам на моите пар квадратни метри. Имам добар компјутер и пазарот не

ми е далеку. Немам потреба за некакви посебни признаници за успех. Немам потреба нешто некому да му докажувам. Немам потреба од самозагубеност. Немам потреба за биене битки во некој си квази духовни гладијаторски арени и терање вистини преку лешеве. Барем, не свесна потреба. Пар луѓе кои јас ги сакам, постојат за мене, се надевам дека постојам и јас за нив. Сè другото е лук и вода...

М Наивно. Ти си во битките. Ти си инструментализиран, како и секој впрочем, повеќе-помалку. Потребен е став (плус компетенција) и стил (плус одреден културолошки фонд).

А инаку, некои се прилично незадоволни од твоето „така е како што е“. Тоа „така е“ значи одобрување на гадостите околу нас? Сакаш да ја дијагностицираме, ајде да речеме културната, состојба во Македонија? Тој примитивизам, алчноста, недостатокот на идеи, дилетантизмот вгнезден токму во тнр. „елитна државна култура“ (за подолу да не зборуваме!), непостоењето на критички и компетентни медији, непотизмот, т.е. страшната негативна селекција на послушни и празни - тоа е „така е“. Не се чувствувааш купен со твојот фамозен компјутер и „локацијата блиску до пазарот“?

Не мислам да ја трошам младоста на уринирање во ветер. Се прскаш... Едовствено, не ме интересира овој тон на утопување во сивилово... Од каде толкава симптоматична потреба за колективно бавење со колективниве параноии, кои ги споменувааш? Можеме јас и ти да бидеме параноични и два дена да викаме, па вака е, па онака е, а овака треба да биде... Па пак ќе остане, така како што е. Можеме таа енергија подобро да ја искористиме. Да направиме нешто, евентуално... Или до кога ќе се бавиме со состојбите како на пленум или на седница... Ни остана како наследна болест, генско пореметување... Децата на комунизмот или што? На никаков начин не се чувствувам одговорен за општата состојба. Ме заболело за општата состојба, ако сакаш. Се чувствувам одговорен само за себе. Ако имам малку среќа, следнава сезона два мои текстови треба да се играат на разни јазици... и праќам писма на Хелен Стјуарт (Ла Мама) во Њу Јорк, извадив карта за концертот на Рајнингер и Баланеску кuartет... ич глава не ме боли за состојбава, која ниту зависи од мене, ниту јас можам да ја сменам. Можеш само да станеш дел од неа. Уринирањето во ветер им го оставам на тие што имаат време. Се согласувам дека мора да постои една „критична маса“ на луѓе кои ќе постават ниво. Систем на вредности. Меѓутоа само во позитивна смисла. Во смисла на креативност. Сè друго е искомплексирана злонамерност. Фамозната збирштина на негативна енергија под разни општи заменки како „тие“ или „некои“ се главните генератори на кризиви кои ги споменувааш. Кои се тие „некои“? Направиле нешто за да биде подобро? Или постојат како непостоечки аморфни маси на локално „надркано“ дејствување во кружокот на импотентни крвопијци со привремен наслов „некои“. Сè е тоа иста магија. Ист круг. Е, тој круг не ме интересира. Па, доста е од интелектуални мастурбации. Ако ништо друго, немам време. Знаеш како, едно уринирање можеби е еквивалент на пола општење, ама две унирања не се еквивалент на едно општење... Лесно е да кажеме што не чини, туку ајде да направиме како чини. жалосно е ако луѓе со позитивна енергија решат да се бават со самоуринирање. Нема да имаат време да бидат креативни, нешто да создадат. Башка, прскаат и од страна... Критичкиот однос и став, апсолутно ќе се види во она што го работат. Дали се чувствувам купен? Ни најмалку. Напротив, се чувствувам не доволно платен. Ниту некој ми понудил да ме купи, ниту пак некој

се заинтересирал. Можеби тоа е трагедијата.

М Дали веќе си во фаза да кажеш: тој и тој и тој се гадови (нешто слично ко Милчо што кажа), или сепак проблемот на нашата македонска култура е многу многу подлабок и подолгорочен? И дали воопшто те интересираат вакви глобалистички концепти? Можеби имаш некакви зенитистички, интимни стратегии на преживување? Ова има врска со првото прашање: како да се чувствуваеш нормален во овој хаос, како да задржиш барем некакви морални (естетските се, да речеме, поделикатни) критериуми?

Не сакам да дојдам во таква фаза. Тој и тој водат битка за својата вистина. Секој има своја вистина. Иди па истерај ја... Потполно бесмислено. Милчо успеа да истера една своја вистина. Тоа има смисла. Смеслата е во одличниот филм што го направи. Сè друго е... нешто друго. Небитно ебавање на смислата. Проблемите и маките што морал да ги трга, се потполно небитни за публиката. Имено, проблемот и хаосот во институциите на македонската култура, се потполно небитни за луѓето на кои таа култура им е наменета. Работата е многу попрагматична. чир на стомак е често заболување овде. Сите имаат чиреви. Многу длабок и долгорочен медицински проблем. Проблемот и хаосот во македонската култура не може да се реши со глобални концепти, концесии или консолидации. Сигурно може да се реши со добри филмови, претстави итн... Не може да се реши колективно. Ќе го решат, евентуално, разни индивидуалци. То ест, на операциона маса. Можното паралелно прашање е, дали на одреден народ му треба култура. Ако му треба, каква култура му треба? Дали на пример, државата треба да ја субвенционира „алтернативната“ култура? Зошто би ја субвенционирала? Или, кој е „вкусот“ на државата? Во Словенија, живадинов културно штрајкуваше со глад пред државата. Деновиве во Белград, Берчек има политички недоразбирања со културата. Лајбах прогласија своја држава со државјанство, пасош, визи... Можеби, треба да формираме партија на „нервозни драмски уметници“, па да ги заземе канцелариите на министерството за култура (кај споменикот на паднатиот борец), ама не верувам дека нешто ќе добиеме со тоа. Додуша, ние сè уште немаме ни здружение на драмски уметници. Унија. Но, тоа се повторно други проблеми. Културата не е нешто што е надвор од тековниот живот. Или глупаво кажано, какви луѓе, таква култура. Такви критериуми на вредност. Култура е и културата на однесување и културата на возење и културата на пушење и културата на ставање сопки... Благо речено, крајно некултурно е што многу луѓе овде помалку се бават со тоа како самите нешто да направат, отколку како другите да не направат. Или, фамозното мото - да му умре кравата на комшијата. До некаде е ова можеби провинцијален комплекс на мала средина, но сепак главно е некултура на живеење. Ако ти проработи чирот, мораш да бидеш на диета. Можеби треба секој посебно да си препише духовна диета, се разбира доколку во склоп на своите морални критериуми, е способен да си го дијагностицира проблемот. Секој мора да ја преземе одговорноста за својот личен живот.

М Ова е Балкан, мил мој. Овде „одговорноста за личниот живот“ е дислоцирана, не се знае на кој шалтер. Ако си од таа страна на шалтерот, меѓу „одбраните“, тогаш можеби и можеш да трупаш фрази за фатализмот и судбината, но тоа нема тежина, нема морална потпорна точка. И што мислиш со она, „дали државата да финансира алтернативна култура“?! Па тоа мора да го прави за воопшто да постои таа проклета

држава! Или си задремал последниве шест години, па не си ушалтан на новата „плурална“ идеологија?

Па, тоа е благо речено наивна варијанта на симплифицирање на проблемите. Оној момент кога државата ќе финансира извесна култура, тоа е државна култура. Државата може да го форсира она што го смета за елитна култура, ама тоа нема врска со алтернатива. Каде во свет државата финансира вистински алтернативни покрети? Никаде. Или финансира одредени „безопасни“ алтернативни идеји, за да замачка очи. Комеди Франсес добива пари од државата за да го игра Расин и Корнеј или националниот Британски театар за поставки на шекспир... Кој ги финансира Ла Мама или Паблик театар во Њу Јорк или било која off сцена? Државата најмалку. Ла Мама има добивано средства од Израел па и од бивша Југославија за својата „отворена“ активност, но никогаш од Америка. Не добиваат цент ни сега. Ќе го затворот тетатарот ама не земаат државни пари. Единствената помош на овој театар од државата е што таа упорно се труди да го затвори театарот. „Здравата“ држава сака „здрава“ уметност за „здрави“ луѓе. На сè друго гледа како трн во око. Многу нормално. Барем теоретски. Не знам која е твојата идеја за државен, а која за независен театар, ама работите не одат заедно. Државата не постои дури ни за категоријата „државни уметници“, а посебно не за алтернативите трендови. Па, затоа се алтернативни. Ни една држава, ни една власт не сака да биде раскринкана во огледало со критички рефлексии. Секоја друга комбинација е чиста манипулација. Какви „плурални“ идеологии, па немој да правиме мајтап... За Балкан, да не правиме ни муабет...

М Дали самиот повремено се чувствуваш како гад?

Ако не би бил во состојба да се почувствувам како гад, би можел константно, бесчувствително и несвесно да бидам гад. Доколку не би било така, не би имало ни проблем. Нашата волја, нашето однесување и дејствување е секогаш одредено со извесен контекст. Со некои други. Обично, дежурни гадови. Ако е контекстот лош, ако успееш да го лоцираш како таков, бегај. Кој успева да се извлече, успева. Ако не... Кориот го водел слепиот. човек што е секогаш во право, што не е способен, што не е доволно чувствителен да може да се почувствува повремено како гад, дефинитивно е гад.

М Кажми ми, освен оние видливи влијанија - чернодрински, Горан Стефановски, разни жанровски обрасци собрани по Бе-филмови и палп-литература, и воопшто таа твоја чудна склоност кон експресија и натурализам - што има уште? Откри ни некоја тајна, откри ги маргините на сурферските бранчиња во твојот полип од мозок, специјално за нашиот скалперски часопис? Или реши да фураш исклучиво низ „институциите на системот“? што мислиш за субверзивноста? Дали тоа е единствената можна уметност?

Влијанијата, во позитивна смисла на зборот, се многу битна и потребна работа. шекспир имал големи влијанија од своите претходници. Бил доста еkleктичен во тој поглед. Од секого научил по нешто. За шекспир дури се вели, дека не читал многу, но сè што прочитал употребил, украл за себе. Во моментот е тоа многу комплексно прашање. Во услови на потполно бомбардирање од најразлични информации, на извесен начин мораш да бидеш еkleктичен. Денес не постои книга која не ни е достапна. Од било кој век. Нас ни

е Плаут на пример, подостапен отколку што објективно им бил на старите Римјани. Може да се купи во книжара. За медумските радијации да не зборуваме. Во било кои 30 секунди на Mtv има повеќе слики отколку што ние можеме физички да перципираме. Се разбира во рамки на ваква, условно неминовна еkleктичност, многу е важен изборот. Важно е, кои се твоите влијанија. шварценегер или Бела Хамваш? Мадона или Кронос Квартет? Тимоти Лири или Борхес? Важен е ставот, позата кон она што го... примаш. Секое ново силно влијание е и еден вид духовно силување. А, твојот личен печат мора да стане неминовен. Многу стрип цртачи цртаат како Мебиус, ама Мебиус е еден. Мораш да го апсолвираш. Замисли сликар што после Малевич, слика бели платна. Едноставно, никој денес не смее да си дозволи да измислува топла вода покрај бојлер. Се разбира освен ако тоа не го прави свесно и намерно. Во нашиов век има повеќе уметнички правци и теории, отколку во сите векови заедно. Баш поради брзината на времево и количината на информации, секое право уметничко дело, во кое се гледа апсолвираност на искуства, е субверзивно. Ако не друго, барем во однос на самото себе. Во овој смисол фразата „институции на системот“ е депласирана. Одамна отидоа химените...

М Дејан, ова не е „Нова Македонија“ или „Пулс“. Не ми требаат воопштувачки мудролии, вентилаторски бранови во базенот на мртвечницата кадешто го снимаме најновиот хит „ВО ДОЖДОТ“ (работен наслов: ПОДМОРНИЦА 2). Те прашувам ко фан: конкретно, цаки, едиповскиот однос кон патетичниот Стефановски, занаетот твој поради што и го правиме ова интервју. Инаку, за други цели ги имам милите споменати списанија.

Не гледам зошто моите одговори би биле различни во „Нова Македонија“ од овие овде. Немам по пар одговори за некои прашања. Конкретно, мислам дека Горан е можеби еден од подобрите живи драматичари во Европа. Сигурно еден од ретките со така фасцинантно прецизен драмски израз и голем набој. Имав голема среќа што можев од него да учам „занатски цаки“. Ако, тоа воопшто постои. Односно, ако постои начин да учиш пишување. Ама, важно е некој да те усмери. Да бидеш под нечие влијание за да можеш да го пораснеш.

М Зачудува, Дејан, што ти со твоите, на прв поглед, анахрони драми а ла Горан Стефановски, неверојатно прецизно се вклопуваш во најновите трендови - посебно во филмот - на екстремно насилство (Стоун, Тарантино, Ферара...) и на тотално пародирање на тие снажни емоции што порано ги нарекувавме патетика а сега, по завртениот постмодернистички круг, пак ни се враќаат, изротирани, да, но јас сепак се чувствувам малку чудно, турци, комити, некоја пикантна фолк атмосфера, па дури и во новава драма, ракија, банални улични мудрости, немотивирано насилство... Кажми ми, што значи за тебе зборот автентичност? Се гледаш себеси таков? Постои автентично? Ако постои, добро ли е или е аналогно на некаква си наци-култура?

Секое преголемо инсистирање, шлепање на одредена автентичност во смисла на посебност, дури и национална, со цел непознатото да се сведе во познати рамки, или сведување на традицијата во знак на племенско распознавање и фаворизирање на тој племенски дух, неминовно води кон исфорсирана национал - глупаво херметизирана култура. Автентичното постои. Тоа треба да се воочи. Макар и низ темни стакла. Автентично е да се бавиш со твоите автентични проблеми. Со твојата автентична стварност. Но, тоа не значи да бидеш пропагатор

на таа стварност или „известувач од фронтот“. Автентичното не е неминовно и исправно. Тоа значи дека кога Брехт пишувал за Ескимите, мислел на Германците околу него. Bad Lieutenant на Ферара е автентичен лик. Друго прашање е дали е подобен. Ликовите на Фелини се повеќе Италијани од самите Италијани. Односно, можеш да го кажеш само тоа што го знаеш. Но, тука постои и друг многу покомплексен проблем. Секоја автентичност е поврзана и со одредена претходна традиција, која во исто време обезбедува и легитимитет. Замисли, Руски детективски филмови. Кога Никита Михалков или Кончаловски ќе снимат филм за Сталин, тоа може да биде автентично. Кога Холивуд ќе направи филм за Сталин, тоа мора да биде глупост. Стопард како своја драмска традиција го има Шекспир. Неговата вертикала со Шекспир е автентична. Гете вели дека културата е придобивка на целиот свет. Односно, Шекспир е наш. Ова е можеби реално денес, во светов како информативно - глобално село. Во таа смисла, Тарантино е наш. Додуша, повторно прашање на избор. Односно, ако женски црни чорапи ти се фетиш, а имаш прилично влакнести нозе, дали ќе ги носиш или ќе ти бидат фетиш со сите автентичните женски нозе?

М Не разбирам баш. Наш е Тарантино или не е? А Шекспир е на Стопард, чинам? А и ова со нозеве, објасни. Си слушал за хибриди, за маниризам? Или сепак се работи за млекото-крвта-јазикот? Се обидувам да ја разбијам твојата стравична мудријашка поза посовршена и од онаа на мојот пријател шри чин Мои - Пепси Коксиевски.

Само се обидувам да го релативизирам поимот „национални драматургии“. А, тој неминовно постои. Инаку, зошто го правите часописов? Преведувајте го „Кворум“, на пример. Во секој случај немаме друго освен да бидеме апсолутни хибриди. Сите заедно. Маниризмот е нешто друго.

М Не мислиш дека театарот во однос на филмот е ко Балкан во однос на Европската Заедница? Или сепак не е мртов? Кој воопшто се занимава со театар?

Во Елизабетанскиот период на Шекспир театарот бил и театар и филм и вести и Mtv. Зборот бил единствениот технолошки можен медиум. Денес... го читаме Меклуан. Во Њујорк, имав можност да гледам една театарска претстава, еден перформанс, кој што битно успеа да ги разбранува бурните духови на големото јаболко. Не ја искористив таа можност. Не ја гледав претставата. Ме исплаши суровата идеја зад овој театарски чин. Во време на комплетна параноја и страв од сида, еден актер, болен од сида, решил да направи монодрама за својот проблем. Сè би било фино и глатко, да овој човек освен со „тешки“ зборови и патетична глума, не се дрзнал да се „ослободи“ од својот проблем така што ќе ја прска публиката со својата заразна врела крв. Антонен Арто можеби би рекол, театар - сида. Филмот никогаш нема да го има тоа доживување на сурова, иманентна присутност, тој вид на „насилство“, катарза, страв или едноставно мирис, кој што го има театарот. Конечно, многу е посурово и во извесна смисла „повозбудливо“ бивствувањето на Балкан (кој ако не е мртов, умира полека ама сигурно), отколку во скутот на старата курва наречена... итн.

што читаш, што гледаш, со кого се дружиш? Како изгледа нашево мочуриште по престојот во Америка? Би останал таму? Или сè што имаш да кажеш за Америка е дијалогот меѓу Кирил и Мане при крајот на Буре Барут? А Бодријар? читаш што вели тој за Америка?

Дијалогот на Кирил и Мане е дијалог на Кирил и Мане. Кирил и Мане ситераат некој свој муабет. Кога ќе сакам јас да кажам нешто за Америка, веројатно ќе напишам есеј за Америка. Со голема мака се воздржувам резонерски да ги коментирам „автентичните“ муабети на моите ликови. Го знаеш оној познат коментар на Макавеев, кога го прашале: „Која е пораката на вашиот филм?“ Рекол, да имав порака, ќе ја пратев по пошта. Не сакам резонерски драми. Не сакам драми во кои ликовите се персонифицирани имиња на идеите на авторот. Сметам дека е тоа погрешен дискурс. Се разбира, еден вид коментар, е твојата идеја или твојот став кон извесна тема или проблем, но се работи за различен дискурс. Во драма идејата не се кажува. Се заклучува. Сцената на Кирил и Мане не е сцена за Америка. Тоа е сцена за Кирил и Мане во Америка. Мојот однос кон Америка е нешто десетто. Друг муабет. Мојот „Американски Пријател“ Рајко Грлиќ, за Америка вели, земја која сите Европјани имаат потреба да ја дефинираат. Главно од перспектива на нивниот јапонски автомобил. Америка е, на некој начин, земја без цивилизациска вертикала. Бодријар го читав во вашиот часопис. Фасцинантна е неговата фасцинираност од безвременското или барем различното временско „траење“ на просторот на овој континент. штом ќе стапнете во оваа земја, навистина физички ќе го осетите присуството на целиот континент. Просторот е самата форма на мислење. Мене ме одлепи Њујорк. На лицата на луѓето во Њујорк се чувствува густината на времето на овој град. (Овие лица немаат врска со предвремено остарените лица на бабушките во Москва на пр.) Сакаш-нејќеш се навлекуваш на тој спид. Сите „дилаат“ енергија. Од Европска перспектива овој простор акумулира преголема густина на време. Убавината што други градови ја стекнувале со векови, Њујорк ја добил за само 50 години. Њујорк е дефинитивно центар, жариште на една неверојатна енергија. Град што како никој друг, може физички да влијае. Град во кој многу генијални уметници завршуваат како келнери по ресторани и барови. Град во кој ако во траење на просечен живот секој ден одиш во по два различни ресторани, теоретски ќе можеш да посетиш само една третина од постоечките ресторани. Град со најголем број лудаци, во кој сретнав најголем број здрави луѓе... Многу градови ме фасцинирале, но кога би имал можност да го избирам градот во кој би живеел, сигурно би бил Њујорк. Но, Америка не е Њујорк. Америка е можеби единствена земја каде што навистина можеш да го продадеш својот талент. Можеби можеш да станеш богат преку ноќ. Но, Америка е и земја во која никој нема да го погледне „малиот“ оригинал на Мона Лиза, ако неколку метри подоле постои неколку пати поголема репродукција. Земја на можности, контрасти, релативни вредности, кич, арена за трка на сто метри... Земја во која шварценегер многу едноставно ја решава дилемата на Хамлет. Земја во која можеш да купиш „Ролекс“ часовник за 50 или 5000 долари. Земја, во која напорно работиш во фабрика за трактори и размислуваш за дизајн на луксузни сервиси за доручек - од пластика. Земја во која комбинацијата на црвена кошула, жолти панталони, зебрасти чевли, кравата во „тигрест“ фазон и виолетови гаќи со портокалова шрафура, не е знак за евентуален не-вкус. Во секој случај, земја со најдобра амбалажа на свет. А, внатре... прашање на вкус. Јадеш по ред или... Life is short, let's have a desert first!

М Во тебе чучи еден неверојатен конзервативец, тоа е тоа што го насетувам. Во овој рабовит часопис збориш фори во ех-уи стари 40 години (од конгресот на Крлежа), а инаку стари 400 години (од маниризмот навака) за една фина mail-art техника на праќање пораки?! Стварно да праќаше пораки тој социјалистички егзибиционист - ко поп-артистите што праќаа - филмовите и ќе му вредеа нешто. Вака - празно.

А амбалажата, мил мој, барем според мудриот уметник П. Вулкански, е плерома, полнотија.

Конзервативец можеби сум, веројатно, ама форите се постари од маниризмот. Некаде од стара Грција. Не се согласувам дека филмовите на Макавеев се празни. Макавеев всушност, го цитира Хичкок. Дали некој ќе ти каже да ти терменират виталните функции или цркни, не ја менува битно работата. Битен е контекстот, содржината. Сите филмови на Макавеев имаат контекст. Формата е неминовна, ама според Д. Дуковски, може сама за себе да стане цел, да постои како вредност, само ако се дигне на степен на содржина. Во денешен контекст таква идеја може да биде интересна, само како намерна ретроспекција на нешто што е веќе правено. Инаку - празно. А, ако е суштината во амбалажата... Не ни требаат оригинални уметнички дела, ќе си правиме големи репродукции, сите ќе ги имаме... Место француски вина, сите ќе пиеме Кока Кола, место егзотични ресторани со добра храна, ќе имаме унифицирани продавници за инстант хамбургери и помфрит... А, уметност евентуално ако поминува со пуканки... Отприлика полнотијата на амбалажата на просечниот сонувач на Американскиот сон...

М Дали гласаш? Која е минималната цена да изрецитираш куса пропагандна порака за било која партија? Како ти изгледа меѓусебната контаминација меѓу културата и политиката?

Гласам. Пропагандни пораки не би рецитирал. Цена? Ја знаеш онаа анегдота за черчил? Прашал извесна женска особа дали би се согласила да легне со него за милион фунти? Таа рекла, да. Ја прашал, а за десет. Таа рекла, таман работа, на што ти личам? На курва? Логичниот одговор на черчил: што си, се договоривме, дај сега да ја видиме цената. Би рецитирал било што за милион фунти. Да бидеш курва е една стара, фина статусна професија. Зошто да не? Нема ништо лошо тука. Ама, да се договориме за цената. Многу големи филмски режисери прават мали реклами за големи пари. Ништо лошо. Проблем е што многу често доаѓаме во ситуации да бидеме евтини курви. Многу почесто поради евтина интелектуална свест, отколку поради малата понудена цена. Секоја битна драма е неминовно „контаминирана“ со политички контекст. Драмата се бави со криза. Не со склад. Сите битни кризи се условени со политички контекст. Се разбира, не мислам на дневно политички агитации. Мислам на свесен, критичен став кон кризите околу нас. Пред смртта на комунизмот, додека Бекет беше страшно актуелен во екс - социјалистичките земји, каде главно беше и забранет, цел запад се бавеше со Брехт. А, од другата страна Едвард Бонд ги нападна „западните творци на апсурдниот театар“ и Пинтер, дека се интелектуални курви. Имав прилика да слушам едно одлично предавање на Роберт Кориган. Помнам еден негов многу симптоматичен став: „досега немам видено добра изведба на Хамлет во некоја западна земја.“ Елсинор можеше да биде чешка или Полска или чешкославија или Маусдонија... Хамлет е луд, зошто има систем во лудилото на политиката. Или што би рекол Јан Кот - Да го цитираме шекспир. Секогаш треба да го цитираме шекспир.

Е па, не ја кажа сумата меѓу десет и милион. Која е твојата цена?

М Ја кажав, многу прецизно. Не е проблемот во сумата.

М Го заслужуваш лебот што ти го плаќа државата? Како е кај тебе на факултет?

Се чувствуваш како некој загубар што шинтерите од одделот за приватизација не го забележале?

Се трудам да го заслужам тој леб. Ја сакам таа работа и сакам да им дадам колку можам на тие јунаци кои избрале да бидеме „браќа по оружје“.

М Сите комплет сте браќа или има и копилиња? А за овој патријархален примитивен дискурс (што проблеснува - чинам, иронично, но!? - и во твоите драми) извинување до фините и суптилни читатели на Маргина.

Дај боже да има копилиња. Ама тоа не е проблем на човекот што го прашуваш. Тоа што ти го нарекуваш примитивен дискурс, јас би го нарекол минимум почит кој треба да го гаиме - сами кон себе, ако ништо друго. Неагтивните напори, прилично ме замараат. Добро, секој има право на свој избор.

М Како ќе биде овде за десет години, Дејан? И што ќе правиш ти по десет години?

Одлично прашање. Би сакал да го знаев одговорот. Се надевам дека нема да биде така, како што сите се плашине дека може да биде. Се надевам дека по десет години, без многу мистифицирање, ќе можам да го правам она што најдобро го знам. Се надевам дека ќе бидам овде. Или, поточно дека постојано ќе можам да се вратам овде. Не затоа што е најдоброто место на свет. Затоа што е... нај - автентично.

Andrew Sutherland



(извадок)

ДЕЈАН ДУКОВСКИ БУРЕ БАРУТ

СЦЕНА 1

ЗА АРНО. ЗА УБАВО

БИРТИЈА. РЕЧИСИ ПРАЗНА. НА ЕДНА МАСА СЕДИ АНЃЕЛЕ, СРЕДНИ ГОДИНИ. ПИЕ ПИВО. ВЛЕГУВА ДИМИТРИЈА, СТАР Е. САКАТ Е. ОДИ НА ШТЕКИ. ТЕШКО СЕДНУВА НА ДРУГА МАСА. АНЃЕЛЕ ГО ГЛЕДА. ГО ИСПИВА ПИВОТО. ОДИ КОН НЕГО.

АНЃЕЛЕ

Како си чичко Димитрија?

ДИМИТРИЈА

Сполај му на Бога.

АНЃЕЛЕ

Ќе се напиеш нешто?

ДИМИТРИЈА

Пиво.

АНЃЕЛЕ

Ме памтиш?

ДИМИТРИЈА

Не.

СЕ ГЛЕДААТ. АНЃЕЛЕ СТАНУВА. НОСИ ДВЕ ПИВА. СЕДНУВА.



АНЃЕЛЕ

што наваму?

ДИМИТРИЈА

Помини, замини.

АНЃЕЛЕ

ПАУЗА.

Ти се случило нешто?

ДИМИТРИЈА

Остај. Не прашувај.

АНЃЕЛЕ

Некоја несреќа?

ДИМИТРИЈА

Не прашувај.

АНЃЕЛЕ

НАЗДРАВУВА.

Ајде за арно, за убаво.

ДИМИТРИЈА

За арно, за убаво.

ПИЈАТ.

АНЃЕЛЕ

Сообраќајка?

ДИМИТРИЈА

Арно да беше.

АНЃЕЛЕ

Аман, бре?

ПАУЗА.

Си паднал?

ДИМИТРИЈА

Не.

АНЃЕЛЕ

Те тепал некој?

ПАУЗА.

ДИМИТРИЈА

Да.

АНЃЕЛЕ

Кој?

ДИМИТРИЈА

Кој?

АНЃЕЛЕ

Не памтиш?

ДИМИТРИЈА

Не го видов.

АНЃЕЛЕ

Со вреќа?

ПАУЗА.

Некој борч си имал? Си му згрешил на некого?

ПАУЗА.

Добро те средил.

ДИМИТРИЈА

Како ти беше името тебе?

АНЃЕЛЕ

Анѓеле.

ДИМИТРИЈА

Анѓеле?

АНЃЕЛЕ

Не ме памтиш?

ДИМИТРИЈА

Старост.

ПАУЗА.

АНЃЕЛЕ

Баеги те закачил. Те здробил.

ДИМИТРИЈА

ГО ИСПИВА ПИВОТО.

Со хебла.

АНЃЕЛЕ

Со хебла, а?

ДИМИТРИЈА

Со чекич.

ПАУЗА.

Со хебла и со чекич. чекич, седум, осум кила. Најмалку. Коска по коска.
Секоја набашка. Фрактура на дваесет и седум коски. Три пукнати. Прелом

на ребрата. Прелом на черепот. Рбетот. Оштетена кичмена срж.

ПАУЗА.

Имам проблеми со главата. Стално ме боли. Да ѝ ебам мамата. Левата нога ми е четири прста пократка. Три прсти отидоа. Ме крпеа, ме правеа, ама не ја бидува. Деснава рака не работи. Хеми... пу да ти ебам мамата, хемипареа на цела десна страна. Тешка моторна афазија. Мускулен тонус и ... хипертонија. Кочење на вилицата. Се изместила некоја коска. Едниот бубрег ми го извадија. И другиот не е добар. Не смеам да пијам. Ама пијам. Навечер ич не додржувам. Заспи, измокри се. Тешко дишам. Да му ебам мамата. Поарно камион да ме удреше.

ПАУЗА.

Предвремена пензија. Без заслуги и посебни додатоци. Повреда на работно место.

ПАУЗА.

Добро е. Не се жалам. Сум го поминал ја моето. Не треба повеќе. Старост, грдост. Да прашаш за Димитрија жандарот. што жени имам превртено. Не се добројува. Уште бодам, да си ебам мамата. Старата вика, аман бре Димитрија, ем криво ем клоцливо.

ПАУЗА.

АНГЕЛЕ

Така било пишано.

ДИМИТРИЈА

Да сме живи здрави. Ај за арно убаво.

АНГЕЛЕ

За арно за убаво.

ПИЈАТ. АНГЕЛЕ ГО ГЛЕДА ДИМИТРИЈА.

Знаеш ли кој те тепаше?

ПАУЗА.

ДИМИТРИЈА

Кој?

АНЃЕЛЕ

Јас.

ПАУЗА.

Со хебла и чекич. Девет кила. Мислев сум ти скршил триесет и две коски. Толку сакав. Не се бранеше, да си ебеш мамата. Не можеше. Како да удирав во полумртва бала месо. Брефташе како свиња.

ПАУЗА.

Ме памтиш? Возев нов црвен форд ескорт. Сите тогаш возеа канти. Ми го удри пикот. Бев со девојка. Сакав да бидам фраер. Ме извади надвор. Ме растури. Мама ми еба. За џабе. За курташак. Со пендрак меѓу нозе. Меѓу нозе, чичко Димитрија. Уште ме боли. што ти згрешив толку, да си ебеш мамата? Те тужев. Џабе. Кадија те тужи, кадија те суди. Голем фраер беше. Јас бев никој и ништо. Два дена не станав од кревет. Третиот ден станав. Пак се вратив во кревет. Тестисите ми беа потечени како балони. Место јајца, лубеници. Две операции. Неуспешни. Долго време не смеев да погледнам во жена. Ме болеше кога ќе ми се дигне. Немам деца. Ебам ретко, ама лошо.

ПАУЗА.

Сакаш пиво?

ДИМИТРИЈА

ПАУЗА.

Мене ми е редот.

СТАНУВА. НЕПРИМЕТНО ГИ БРИШЕ ОЧИТЕ. НОСИ ДВЕ ПИВА.

АНЃЕЛЕ

Зошто бе, чичко Димитрија?

ДИМИТРИЈА

Зошто?

АНЃЕЛЕ

Како сакати пци.

ДИМИТРИЈА

Ќе пројде како на кутре.

АНЃЕЛЕ

Ама не проаѓа.

ДИМИТРИЈА

Не проаѓа.

ПАУЗА. СЕ ПРЕГРНУВААТ. СЕДАТ ТАКА НЕКОЕ ВРЕМЕ.

АНЃЕЛЕ

НАЗДРАВУВА.

За арно, за убаво.

ДИМИТРИЈА

За арно, за убаво.

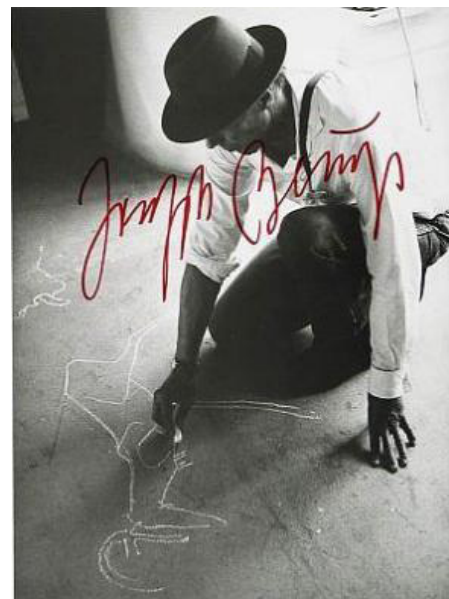
/ПИЈАТ/



Кристифор Филипс ВРАЌАЊЕ КОН БОЈС

Седум години по неговата смрт, трансформацијата на Јозеф Бојс во икона на културата продолжува со забрзано темпо. Во неговата Германија, за Бојс се зборува како за најзначаен уметник во повоената Европа и тоа со почитувачки тон, претходно резервиран за фигури како Гете. Недалеку од неговото родно место, близу до границата со Данска, во изградба се архив и музеј, посветени на Бојс, во вредност од 25 милиони долари. Во подготовка е богат каталог, а еден исцрпен КАТАЛОГ (600 стр.) со неговите асемблажи е објавен неодамна; собрана е една сеопфатна колекција на филмови и видео-материјали од акциите, инсталациите и предавањата што Бојс ги одржал. Германските музеи се обидуваат да ги откупат релативно ретките дела од голем формат: Каселската нова галерија неодамна исплати повеќе од 10 милиони долари за една собна инсталација од 1976 год. Пред неколку месеци „Берлинскиот колекционер Ерих Маркс почна да ги собира своите долгорочно позајмени Бојсови дела од регионалните музеи, и со тоа почнаа да се шират гласини дека неговата колекција би можела набргу да замине за Берлинската *Нова Национална галерија* чиешто ново крило за современа уметност би било посветено на уметноста „после Бојс“.

Изложувањето на Бојсовите дела во Европа трае непрекинато - трета голема ретроспектива во две години се отвора во ноември во Циришката **Kunsthau**s - но во Америка - освен изложбата во Гугенхајм 1979 год. која особено му се допадна на самиот Бојс - тоа баш и не е случај. Овде неговите дела сè уште се примаат повеќе со збунетост и скепса отколку со пофалба. На американските кустоси и посетители на музеи никогаш не им одело одредувањето на Бојсовото место на полето на поствоената уметност. Иако неговите скулптурални објекти, инсталации и перформанси честопати формално се чини дека потсетуваат на такви движења како Флуксус, Минимализам, Арте Повера, Концептуална уметност и перформанс, Бојс не престана да инсистира дека во основа неговата работа фундаментално се разликува од онаа на неговите современици. Бојс чувствуваше дека преку неговата уметност ќе може да навлезе во архаичните сили кои лежат зад прагот на перцепцијата; неговите дела треба да ги канализираат тие сили во моќна „Констелација од енергии“ што понатаму ќе продолжи





да еманира. Како што еден шведски критичар изјави во 1971-та, „Бојсовите дела немаат ништо со... **Arte Povera, Earth Art, Concept Art** или слични помодни идеи. Тие произлегуваат од најисконските односи на човештвото со митот и магијата, односи коишто беа затскриени со усовршувањето на модерната наука и технологија. „Благодарејќи на Гугенхајмовата ретроспектива делата на Бојс повремено се појавуваа на групните изложби во Американските галерии и музеи, а неговиот перформанс *Којош* од 1974-та во Њујоршката. Рене Блок галерија предизвика значителен интерес. Но поради тоа што раните Американски обожаватели на Бојс се одлучуваа да го остават уметникот самиот да ги објаснува своите дела и со термини од неговиот личен метафизички систем - еден

брилијантен микс од автобиографски цитати, позајмици од езотеричната доктрина на Рудолф штајнер „Антропозофија” и делови од митови, алхемија и природни науки - не беше создаден убедлив естетски аргумент за уметноста на Бојс. Во екот на омаловажувачкиот напад Баклоу во 1980-та скулптурата на Бојс ја отфрли како дериват, неговите јавни истапи како „прости утописки брборенења” а неговите изјави ги нарече криптофашистички, многу од Американските кустоси решија да се држат понастрана од Бојс.

Сепак, знаци на повторно интересирање за Бојс се појавија. Во Минеаполис, Вокеровиот уметнички центар штотуку откупи група од 437 Бојсови асемблажи, графики и објекти коишто претходно беа сопственост на двајца германски колекционери Алфред и Мери Греисингер. Откако планираната изложба ќе ја заврши својата обиколка, Вокеровиот центар на Бојс ќе му посвети перманентна галерија - прва во кој и да е американски музеј. Понатаму две неодамнешни изложби во Њујорк го зголемија обновениот интерес за Бојсовата уметност. Во МОМА (Музеј за модерна уметност), е поставена изложбата „Мислењето како форма: Цртежите на Јозеф Бојс”, организирана од Бернис Роуз од МОМА и Ен Темкин од Филаделфискиот уметнички музеј; тие го изложија сеопфатниот преглед на огромниот опсег на Бојсови дела работени врз хартија, заедно со цртежи, акварели, и колажи од 1936-та па сè до смртта на уметникот во 1986-та.

Во исто време, Арена (1970 - 72), опсежна изложба на Бојсови инсталации, може да се види во уметничкиот центар **ДИА**. Претставени се околу 400 дела, главно фото-материјал од 60-тите и раните 70-ти. Арена понуди елиптичен поглед врз неговите перформанси, објекти и инсталации во годините во кои Бојс за првпат почна да привлекува голем интерес. Заедно, овие изложби го охрабрија посетителот да просудува самиот дали издвојувањето на Бојс од неговата контрадикторна личност е воопшто можно.

Раните Бојсови цртежи долго време беа особено ценети од неговите естетски-конзервативни обожаватели, оние коишто никогаш не би можеле да покажат било каков вистински ентузијазам за неговите неортодоксни скулптури или инсталации. Привлечноста на цртежите, не се должи единствено на постојаното користење на препознатливите симболи и нивната евокација на теми позајмени од уметноста на Символизмот и Романтизмот, цртежот

секако зазема значајно место во Бојсовата уметничка биографија.

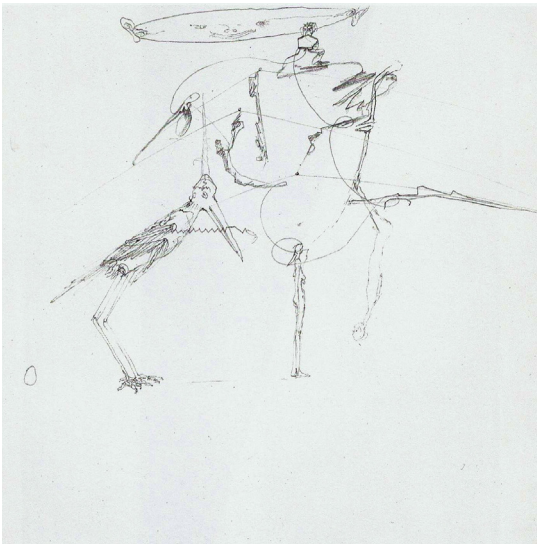
Во 1950-та, откако го заврши школувањето на Уметничката академија во Дизелдорф, Бојс неколку години беше обземен од длабока депресија, често опишувана како продолжена реакција на неговото доживување на Втората Светска војна, како воен пилот и падобранец. Овој период Бојс го минува опсесивно исфрлувајќи илјадници цртежи, многу од нив очајни медитации за смртта самоубиството, спиритуалноста и сексуалноста. Исцртани со пајажесто фин и нервозен потез, често толку нежен, дури доведен и до нечитливост, некогаш затемнети со акварелни потези коишто се прелеваат со линиите на скицатаа, овие цртежи доловуваат еден чуден и таинствен свет. Со неколку благи линии, Бојс доловува експлозивни пејсажи, сцени од распнување, гробови, черепи, како и групи животни со митски асоцијации. Тука е и еден збир од митски женски фигури: Амазонки, Нимфи, сибиле, шаманки, свештенички и неколку креатури пола жени - пола животни. често направени врз тенки внимателно цепени парчиња хартија, овие откачени и опсесивни дела беа тие коишто први ја создадоа Бојсовата репутација на „визионер во еден разурнат свет“.

Цртежите од педесеттите се доста застапени во МОМА во изложбата „Мислењето како форма“; изложбата стреми кон целосен преглед на целокупните Бојсови дела на хартија. Презентирајќи 180 примероци селектирани од огромниот опус од 10,000 до 15,000 парчиња, Темкин и Роуз сериозно ја потврдуваат важноста на цртежот во делото на Бојс: Цртежот, тврдат тие, е концептуалниот клуч кој ја отвора вратата кон комплетната уметничка продукција на Бојс. Како и безбројните негови претходници и Бојс на цртежот гледал како на најдиректна врска помеѓу умот и раката на уметноста, за него ова значело преку цртежот да се овозможи визуелно регистрирање на оние невидливи сили за кои тој верува дека го анимираат самиот живот, сили коишто можат да бидат сфатени само од интуитивниот дел од умот. Продуктите на неговото цртање, тој ги гледал не како сликовни вежби, туку како хармонија на сиров психички материјал, „еден вид резервоар, од којшто црпам неопходни импулси“. Така цртежите на Бојс овозможуваат почетна точка за сите негови останати уметнички активности. За да се согледа врската меѓу цртежите и другите делови од уметничката активност на Бојс, една селекција од помали објекти и

мултипликати можеа да се видат во приземјето на едукациониот центар на МОМА, каде што континуирано се вртеше и една од видео снимките за уметникот. На влезот во изложбените галерии, Фонд *IV/4* (1979), голема минималистичка скулптура составена од 14 правоаголници од влечено олово, железо, бакар, кои беа поставени наспроти еден друг



пример на Бојсовото користење на продолжената репетитивна форма: еден збир или „блок“ од 25 списоци и цртежи со молив наречени *Демократијаџа ѝе* (1963-75). Во внатрешноста на галериите, близу до една група од брзи цртежи кои Бојс ги користел како „партитури“



за своите перформанси, еден вид монитор го покажува уметникот како бесчујно, скоро ритуално ги распоредува делата околу една галерија во Антверпен, во еден перформанс од шеесеттите.

Организирана хронолошки, изложбата почнува и завршува со варијации на растителни форми, мотив кон кој Бојс репетитивно се навраќал. Некои од најраните дела датираат од времето на Бојсовите повоени студии во класата за цртеж на скулпторот Евалд Матер. На пример, стилизираната геометриска форма

на лист врз кој се слева тенок акварелен намаз, преку меките потези од молив. Уште една негова животна преокупација, религиозните претстави е претставена преку „Пиета“ (1949), работена во молив и масло. Во оваа експресионистичка претстава, рој од извртени линии повлечени со молив ја опкружуваат истоштената фигура на Христос, чијашто една рака безживотно паѓа, додека другата успева да направи малку пожив гест. Од времето кога Бојс се приклучи на наставниот кадар на Дизелдорфската уметничка академија во 1961, неговите дела на хартија покажуваат забрзан интерес за претходниците на ДАДА (Свитерсовите колажи се чини дека му оставиле особен впечаток) и современите авангардни движења. Типично за него, Бојс инсистирал дека неговото користење на посебен след на невообичаени медиуми и подлоги нема ништо заедничко со формалниот експеримент, туку произлегува од неговото барање на физички супстанции коишто некако би ги активирале митските и архаични асоцијации. Како додаток кон моливот, перце-тушот и акварелните слоеви, тој користи и кафе, валкан молив, траги од чоја, какао, текст направен со машина за пишување, пресувани цвеќиња и лисја, крв од зајак, златна фолија, нечистотија, билни сокови и потковици. Сите овие елементи се користени за создавање исклучително апстрактни и минималистички слики врз така секојдневни предмети како: картон, новинска хартија, хартија за завиткување, хартија за шмирглање, листови од дневник и др.

Благодарејќи на стриктната хронолошка организација, „Мислењето како форма“ помага во разбирањето на Бојсовиот прогресивно-редуктивен пристап кон бојата во шеесеттите. Во едно апстрактно дело од 1965 насловено ЕКСПЛОЗИЈА, сјајни сино-зелени наноси од спреј акцентирани со црвени потези со креон, служат како подлога за широки потези со четка (налик на оние на Клајн: овие потези со четка се изведени врз плоча со боја на сепија којашто Бојс ја нарекува - **Beize**, еден од најкористените материјали во тоа време.

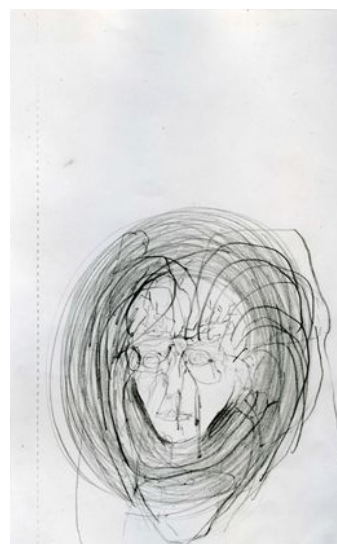
Во раните шеесетти, Бојс започна да користи уште еден материјал кој подоцна ќе стане негов заштитен знак, агресивна и груба, кафеава боја за широка употреба наречена **Braunkreuz**. Таа беше решение на проблемот на наоѓање боја со минимум претходни естетски конотации, било да е нанесена во широки монохроматски потези, или користена како локален акцент во покомплексни дела, стана така типична за Бојс, како и Ив Клајновата интернационална сина. Околу доцните шеесетти Бојс почна да го употребува цртежот главно во едноставно нотирани „партитури“ за неговите перформанси.

Овие мали, слободни цртаници, типично внесени криптични фрази, усмерувачки ознаки, и мноштво отпечатоци, не се лесно читливи, дури и за оние коишто се запознаени со споменатите перформанси. Иако нивното значење денес се чини е единствено реликвитетно, овие мали употребни цртежи сепак служат како мост кон големите записи врз школски табли и кои го овозможуваат климаксот на „Мислењето како форма“.

Овие дела: дијаграми не од акции туку идеи, беа нуспродукти од Бојсовите маратонски јавни предавања од седумдесеттите, во кои се обиде да вклучи широка публика во неговата шема за опфаќање на сите аспекти на човековата креативност во „социјален организам како уметничко дело“. Таблите се прекриени со гроздови од поими кои кореспондираат со темите од предавањата на Бојс (слобода, креативност, закон, демократија, земја, мит, наука, душа) и рудиментарни цртежи на човечки и животински фигури, сите прекриени со искривени линии на движење.

Најамбициозната Бојсова инсталација која ги користи овие табли, *Усмерувачки сили* (1974), доминираше во централниот изложбен дел на MOMA. Сто школски табли се испишани за време на Бојсовото четиринеделно предавање (8 часа дневно) за време на Лондонската **ICA** изложба „Уметноста во општеството - општеството во уметноста“, - се изложени врз голема крената дрвена платформа. Во MOMA, 3 табли беа поставени на штафелаи, додека останатите беа расфрлени околу платформата. Врз една темна табла близу до работ на платформата можеше да се забележи, во препознатлив Бојсов ракопис, една сентенца која ја сумира пораката која тој се обидуваше неуморно да ја изрази во неговата подоцнежна работа: „Единствено уметноста е способна да ги оневозможи репресивните ефекти на еден сенилен социјален систем кој продолжува да се тетерави по линијата на смртта“. Во склоп на изложбата, усмерувачките сили требаа сериозно да ја означат крајната точка на една долга патека, која беше сведок на конверзијата на Бојсовите цртежи од главно лични и мислени гестови до еден екстравагантен јавен перформанс.

Во **ДИД**, инсталацијата Арена овозможи сосема поинаква слика на активностите на Бојс. Таа се состои се од 100 идентични сиви метални рамки во кои беа сместени околу 400 црно-бели фотографии и фотокопии како и три брилијантно колорирани монохромни плочи. Арена ги вклучува и двата мали купа од тенки правоаголни плочи изработени од: филц, восок, железо и бакар. Во една прочуена акција од 1972, кога инсталацијата се појави во галеријата на Лучио Амелио, Бојс помина осум часа испружен на подот стрпливо триејќи ги овие плочи со масло, за да ја драматизира неговата идеја за скулптурата како „батерија“ која акумулира енергија.



Иако Арена е веројатно единствената Бојсова инсталација во која фотографијата има главна улога, таа овде не беше користена како медиум за лично искажување; додека Бојс систематски собира; фотографии каадешто се прикажани тој и неговите дела, самиот никогаш не користел апарат. Арена понекогаш ја опишуваат како колекција на визуелни документи од Бојсови објекти и перформанси од 60-ите и раните седумдесетти. Но дури и посетителите коишто одлично го познаваат неговото дело и живот, наоѓаат дека инсталацијата е помалку

неразбирлива. Повеќето од фотографиите изгледаат како несмасни, аматерски обиди, коишто понекогаш ги спасуваат ризичниот фокус и кадрирањето. Со нивните траки, флеку, тутканици и прегибни, многу од копиите се чини како да се директно земани од корпата за отпадоци. Еден број на слики се намерно засенети со Бојсовите материјали, филц и восок, или уништени од разновидни хемиски мешавини. Фотографиите се распоредени во навидум случајни групи во металните рамки, без некој обид да се обработат хронолошки или по теми.

И не само што Бојс не оставил никакви индикации за начинот на нивното излагање на плочите, тој исто така ги отфрлил и наznakите кои би можеле да ги идентификуваат делата и збиднувањата што се претставени.

Фотографските „грешки“ толку јасно присутни, делумно се изработени од Уте Клопхаус, фотографката кој му беше блиска на Бојс; нејзините копии ги претставуваат повеќето од делата во Арена. Со технички грешки, често визуелно некохерентни, сликите сепак доловуваат нешто од вонземската и електрифицирачка атмосфера што Бојс ја создаваше во неговите рани перформанси. Скоро сосема избегнувајќи ги многу репродуцираните фотографии што Бојс го направија славен, Арена се обидува да постигне донкихотски гест за уметникот, истовремено славејќи ги неговите дела од претходната декада, и спречувајќи било какви предвременни заклучоци околу нив. Она што се чини денес најмногу паѓа во очи, кога ги гледаме овие фотографии, се Бојсовите постојани навраќања кон Христијанската иконографија што е евидентно на пр. во брзинскиот квалитет на „Перформанс-предметите“, коишто тој ги користеше во неговите перформанси. Во еден перформанс од 1965-та, качен на една платформа Бојс останува 24 часа на неа. Во Манреса перформансот од 1966-та, широко обликувани полу-крстови по својата форма нè потсетуваат на едно село во шпанија каде Игнатиус Лојола беше дојден како војник кој бара ослободување од гревовите. И во сликите од ритуално миеење на нозе и крштевање кои беа дел од перформансот во Базел и Дизелдорф во 1971, се открива Бојсовиот месијански карактер.

Ако се чита меѓу редови, Арена сугерира каде би требало да го бараме она што Бојс го разликува од неговите колеги уметници од 60-тите; тоа е комплементарноста на неговите дела со темите на поствоениот христијански егзистенцијализам; Бојс непрекинато трагаше по некакви знаци на трансценденција среде таа негова необична опседнатост со смртта, и среде една несигурна ера. Виден во оваа светлина, Бојс се издвојува како посфатлива иако

и не помалку обична фигура, уметник кој го адаптира вокабуларот на авангардата за со современи термини да ги постави оние прашања кои тој ги нарекуваше „суштински прашања“ за човековата егзистенција.

извор: Art in America, '93

превод: Smile



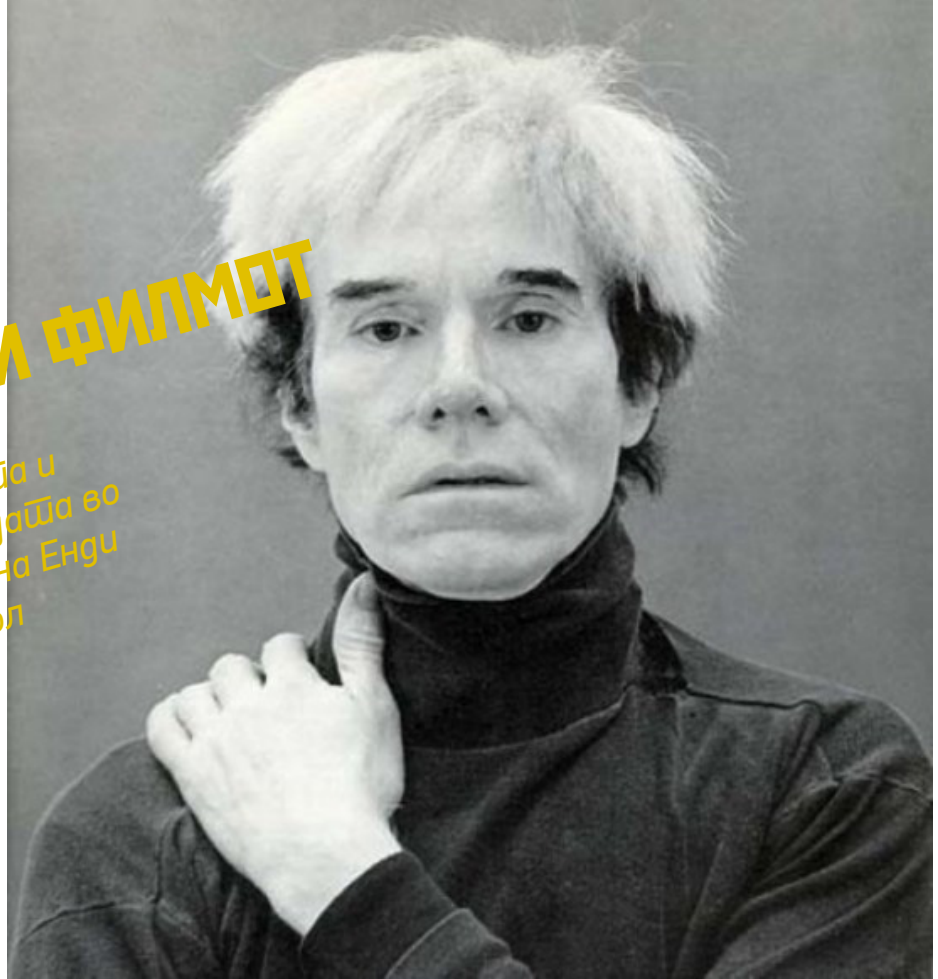


ANDY WARHOL

It's the movies that have really been running things in America ever since they were invented. They show you what to do, how to do it, when to do it, how to feel about it, and how to look how you feel about it.

ВОРХОЛ И ФИЛМОТ

Есејикаша и феноменологијаша во филмовише на Енди Ворхол



Прв дел - Контекст

Ворхол како есенцијален американски творец ги помина сите фази на успех и најразновидните сфаќања за „уметникот“, а притоа суштински не го промени ниту својот почетен став, ниту концепцијата на уметноста. Во сликарството неговиот пат одеше од илустратор и дизајнер до ексклузивен портретист, а во филмот обратно, од езотеричен авангарден автор до продуцент на комерцијални филмови и видео-спотови.

Ворхол во филмската традиција

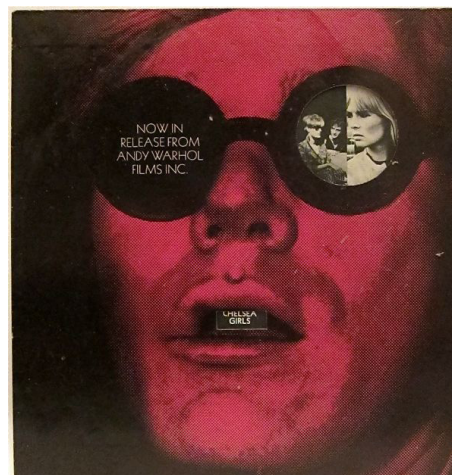
Ворхоловиот однос кон филмската традиција е поинаков од оној кон сликарската, па затоа е потешко да се постави во историјата на филмот. Тој кон овој медиум се однесуваше како самиот да го открил. Не сметајќи ги паралелите со американската авангарда, првата непосредна асоцијација со Ворхоловите концептуални дела се филмовите на Луј Лимиер, како што забележа и Мекас. Остварувањата што Лимиер ги режираше во периодот од 1895-1900. (неговата компанија продолжи со производство до 1905.) можеме да ги согледаме како опус со доследни етички принципи. И покрај обидот за елементарна инсенација (на пр. бурлеската *Наводенешииош наводнувач* од 1895.), Лимиер во своите филмови негува фактографски документаризам: на расколот Мелиас-Лимиер се базираат двете основни струи во филмот, фикција/илузија и документ/стварност. Токму на Лимиеровата линија се филмовите на Енди Ворхол, чиј концептуализам е сличен - насловите на овие дела ја чинат неговата очекувана содржина; **Eat**, на пр., 45-минутна снимка на човек кој јаде печурки (човекот е Роберт Индиана, њујоршки поп-артист) може да го споредиме со Лимиеровиот

Појагокош на бебешо (1895), или, уште подобро, **Kiss**, 50-минутна серија со автентични бакнежи од различни парови, со *Бакнежош на Меј Ирвин и Џон Рајс* (1896) на Едмонд Кун, чиј продуцент бил Едисон, првиот филм кој отворено прикажува еден вид на сексуалност, и играјќи на сензација, веројатно и првиот концептуален филм воопшто (овде актерите кои го изведуваат бакнежот се професионални актери).

После седумдесеттина години од историјата на филмот, колку што ја делат Ворхоловата работа од овие пионерски обиди, неговите филмови, дури и со идентична содржина, добиваат сосема поинакви конотации, како кај Кле, кој откривајќи го детскиот цртеж, подигна еден вид симболизам на ново ниво. Ворхол во своите филмови непосредно се надоврзува на својот сликарски опус (како Фернанд Леже во *„Механичкиот балет“*, 1924.) во естетичка, и како што видовме, во технолошка смисла, и на извесен начин го негира филмското наследство. Затоа неговиот метод може да се нарече концептуален документаризам.

И покрај врската со авангардата, Ворхол, како и другите автори во рамките на американскиот андерграунд, најзначајна врска воспостави токму со Холивуд, и тоа во негација на неговата естетика. Побуната на американската авангарда против Холивуд, започната во четириесеттите со Маја Дерен, се разви во шеесеттите на врвот од колизијата помеѓу промените во духот на времето и холивудската догматика. Самиот Холивуд исто така реагираше на духот на шеесеттите, но обидувајќи се да заведе, со чест на ретките исклучоци, се разбира. Ворхол донекаде, како и неговиот омилен режисер Џек Смит, потсвесно реагираше на холивудските догми, кои во непроменета форма постојеа речиси триесет години. Во таа смисла маратонските бакнежи во **Kiss** можеме да ги сфатиме како потсвесна реакција на ограничувањето на траењето на бакнежот со Хејсовиот кодекс во американскиот комерцијален филм, а насмеаниот егзибиционизам во **Couch** како реакција на неговиот пуритански дух. Ворхол, меѓутоа, не ја одбиваше само моралистичката елипса на Холивуд, туку во своите филмови радикално го негираше и елиптичниот филмски израз не користејќи монтажа. Неговите рани филмови како да го надокнадуваат она што инаку би било пропуштено со елипсата. Ворхол со ова ја порекнуваше идејата за забава околу која што е концентриран американскиот комерцијален филм. Притоа ја користеше нејзината директна антитеза - досадата, не само како впечаток што најчесто го оставаат неговите филмови, туку и како чувство на самите протагонисти кои се досадуваат пред камерите.

Ворхол спроведе и низа други инверзии во поглед на Холивуд, како што неговата *Фекшори* е антитеза на гламурот. Тој никогаш не ги вплетка веќе постоечките митови во своите филмови (за разлика од сликарската работа), како што тоа го правела нему сличните по дух авангардни творци, Џек Смит и Кенет Ангер. Ворхоловите филмови од звучниот период се создадени со директен поглед на светот кој не е само алтернативен на оној од комерцијалниот филм, туку порано воопшто не е обработуван ниту во литературата ниту во филмот. Ворхол создаде особена митологија собирајќи ги претставниците на њујоршката алтернативна сцена под еден кров. Тој никогаш не губеше време за релативизирање или пак за рушење на холивудските митови (во митологијата на американскиот филм, не постои вредност која не





е успешно пародирана), и од неговите изјави, и уште по прво, од неговиот однос кон протагонистите, можеме да го видиме резпектот кон холивудската традиција, особено кон системот на увездите. често користената тематика на сензационалното, несекојдневното, граничното, бизарното кај него е презентирана без никаков обид за морализаторство, па дури и став; режиски, јунаците се прифатени такви какви што се, без интервенција и интерпретација од страна на авторот (звучен и доцен период). Дури и најбизарните настани се раскажани и забележени како да се работи за најобични нешта. Во ова светло е разбирлив радикализмот на американската авангарда.

Ворхоловиот „**Velvet Underground and Nico**” снимен 1966 беше меѓу првите документарни филмови за еден рок-концерт. Оваа традиција посебно ќе ја развие Пенбејкер (неговиот исклучителен „*Не глегај назад*” за Дилановата турнеја е прикажан истата година и доживеа комерцијален успех), па следеше *МонШереј Пој 1968.*, првиот - и меѓу најуспешните - филмови за еден рок фестивал. Прв Ворхол филм кој се најде во редовна дистрибуција беше *Девојките од челзи (The Chelsea girl)*, и којшто заработи неочекувани милион долари. После овој филм, Ворхол направи уште шест филма пред да се изврши атентат врз него во 1968. Повеќето од филмовите по 1968. како што се **Flash, Trash** или **Heat**, кои често му се припишуваат на Ворхол, можеме да ги следиме само како дела под покровителство на Ворхол, всушност авторски работи на Пол Морисеј. Морисеј беше тој што ја наследи Ворхоловата бизарна тематика и работа. Но, Ворхол им припаѓа на оние изразити експоненти на авторство чии следбеници секогаш ги демне опасноста од плагијат. Затоа, именувањето на наследник е скоро типично за автор како него, додека на останатите може да им се припише титулата плагијатор.

Воајеризмот, фетишизмот и еротизмот кај Ворхол

Ворхоловиот воајеризам најпрвин го поврзуваме со неговата лична пасивност која се пренесува во неговото творештво како одвоеност или оддалеченост од објектот (“Сè уште луѓето ми значат... но толку би било полесно да не ми значат...”). Неговиот воајеризам го обележува неспособноста за лично ангажирање (“Забавно е со луѓето кои работат нешто...”), а појавната структура на неговите филмови е интерес кој не ја поминува површинската глазура (“Не сакам да се мешам во туѓиот живот... не сакам да приоѓам премногу близу...”). Доколку и понатаму ѝ се препуштиме на оваа психоаналитичка насока, можеме да заклучиме дека Ворхоловото опсесивно бележење на настаните околу себе е обид за компензација на личната пасивност. Пасивниот воајеризам со снимање на филм или со некој друг начин на бележење се претвора во активен процес (креација). Ворхоловата ноторна срамежливост

во психолошка смисла, на овој начин си дава здив себеси. Набавувајќи прототипови на магнетофон и полароид, Ворхол беше неуморен во нивното користење. Неговиот воајеризам при пристапот кон филмот се манифестира на повеќе начини. Првиот е неговата оддалечена, пасивна режија, потоа, во директна смисла, честиот избор на сексуалноста како тема за неговите филмови, што може да се нарече и ладен воајеризам, бидејќи тие не се правени за да индуцираат сексуално возбудување, туку како ладни записи на разни, девијантни видови сексуалност. Во согласност со трендот на растечките сексуални слободи, Ворхол од бакнувањето (**Kiss**) преку голотијата (**Sleep**, 1963., шесточасовна снимка на гол маж кој спие, **Haircut**, 1963, каде за момент се гледаат машки гениталии и доцните **Nude restaurant** и **Lonesome cowboys**, 1967, каде што се јавуваат голи протагонисти), отиде до дегутантна скатологија во склад со општата тенденција на рушење на табуата (најдалеку во **The loves of Ondine**, 1967) и до самото порно. Имено, во **Vinyl**, 1965, е изведен садо-мазохистички ритуал, а во **Couch**, 1964, околу каучот во *Фекџори* дефилираат голите претставници на андерграунд сцената, покажувајќи се во различни пози, меѓу другите и Ален Гинзберг, Грегори Корзо, Питер Орловски, како и Џек Керуак; филмот содржи и порнографски сцени, па и експлицитен хомосексуален фелацио - тогаш сè уште незамислив за порно филмовите што почнаа да пристигнуваат од Европа - и не беше наменет за јавно прикажување. Порно филмовите (увоз од Скандинавија) како и поп-артот (увоз од Англија), значи, беа европски изуми, кои најплодното тло го пронајдоа на американскиот пазар (кој беше поподготвен од нивниот). **Couch** изгледа екстремно аматерски и во склопот на Ворхоловиот опус. Во **Blow job** уште со насловот е навестена 30-минутната екстаза на лицето на протагонистот, наводно, индуцирана со фелацио надвор од видното поле. Во филмот **My hustler** од разговорот на учесниците (кој во најголемиот дел од филмот се одвива **off-screen**) дознаваме дека Пол Америка, предметот на нивното упорно набљудување (и желба) се занимава со проституција со машки; најинтересен момент е кога во купатилото ќе му падне пешкирот што му стои околу половината. Нивниот воајеризам е воајеризам и на авторот. Главниот јунак во **Harlot** е трансвестит (Марио Монтез). Ворхоловите јунаци, во конвенционална смисла социјално и сексуално девијантни отпадници, дури и впечатливи од пуританско гледиште, се прикажани среде сопствениот свет и среде сопствениот контекст, каде нивната девијантност изгледа сосема обична, прифатена, вообичаена, природна и лишена од каква било афектација. Бидејќи самиот автор е интегрален дел од тој свет, тој не се однесува сензационалистички кон нив, туку ги прифаќа такви какви што се, и тоа сугестивно го пренесува и врз гледачот. „**It takes all kinds to make the world**“, како да е Ворхоловата имплицитна порака.



И покрај разновидните сексуални аномалии (егзибиционизам, хомосексуализам, травестизам, импотенција, проституција, промискуитет итн.) и различните облици на анти-социјално однесување, Ворхоловите најчести облици на фетиш беа лицето (портрети) и машкото тело (акт), на пр. Џон Џорно во **Sleep**, Пол Америка во **My hustler**, Ерик Емерсон во **The Chelsea girls** итн., што подоцна ќе го продолжи Морисеј со Џое Далесандро во **Flesh** и **Trash**.



Бидејќи годините во кои се снимани овие филмови беа во знакот на сексуалната револуција, за Ворхол, како и за поголемиот дел од протагонистите кои беа католици, правењето на овие филмови и играњето во нив беше еден вид ослободување (Ворхол, барем, што се однесува до неговиот ритуален кодекс, никогаш не се откажа од својата вера).

Меѓутоа, голотијата во сите тие филмови не е ласцивна. Попрво би се рекло дека неговите филмови се занимаваат со демистификација на еротиката. Голотијата кај Ворхол се јавува без вообичаената магија со која често е проследена (во согласност со натурализмот на шеесеттите). Парадоксално, филмот како што е **Haircut** содржи во себе повеќе хедонизам (во делот каде Били Линч при шишањето нескриено ужива), отколку Ворхоловите порно филмови, дури и повеќе хедонизам отколку кај комерцијалното порно.

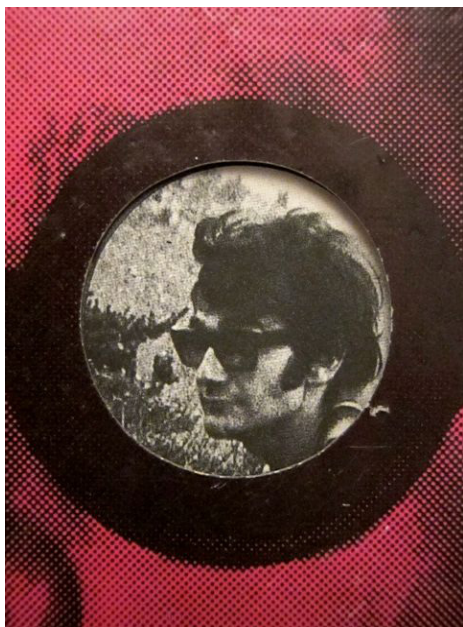
Да напоменеме дека фетишот не мора да се однесува само на телото, ниту да има еротска конотација како во наведените примери. Тој може да се анализира и во однос на секој естетизиран објект. Во таа смисла може се говори за Ворхоловото и попартовското фетишизирање на амблемите на сопственото време, како и за неговите фетиши-грешки. Тука се сексуалните и социјалните грешки (јунаците на неговите филмови се на маргините на општеството), потоа фетиш кон другите типични грешки во медиумот и базирање на естетиката врз нив, како и фетишизирање на цивилизациските грешки (униформираност, конзумерство, отуѓување) и нивно славење. Паралелно на ова, најекстреман облик на воајеризам во Ворхоловото дело (па и во филмот воопшто) е способноста на машината (механичкото око) постојано и неподвижно да фиксира еден објект осум часа (творецот, односно гледачот на филмот **Empire** е монструм што ужасно долго без прекин увери во една зграда).

Втор дел - Естетика

Редукција на филмскиот јазик, минимализам и Empire

Кога станува збор за Ворхоловите рани филмови, може да се зборува за отсуство на конститутивните елементи на филмскиот јазик, како што се глумата, монтажата и тонот, односно поместување на сфаќањето на овие поими од нивното конвенционално значење, и пренесување на тежиштето на други прашања од филмската теорија и пракса. Како што вели Луси Липард, „Ворхоловите филмови и неговата уметност значат и ништо и многу. Колку што повеќе е изоставено, толку повеќе е видливо она што недостасува”.

Неговите рани филмови се фундаментално филмски, сижето во овој случај нè одвраќа од вниманието кон медиумот, а и самата постапка е елементарна. Веќе констатиравме дека



Ворхол е иконографски, па и идеолошки силно национално обележен; но неговата естетика пред сè е европска. Економиката на филмските средства пред Ворхол не ја наоѓаме во американскиот филм, барем не толку радикална...

Во својот минимализам Ворхол секако најдалеку отиде со **Empire**, осумчасовната снимка на **Empire State Building** со фиксна камера и без тон. Кинестезијата во овој случај е заснована на преминувањето на дента во ноќ (и во кулминацијата на филмот, на палење на светлата на зградата) со повремено прелетување на птици, движење на облаци, како и со видливи промени на филмската лента. Бидејќи елементарната кинестетичност е условена од природата на медиумот, Ворхоловото сликање на неподвижен објект со неподвижна камера во траење од осум часа може да биде доживеано како исмевање на основните

атрибути на филмот, а **Empire** како најконцептуален филм некогаш снимен, или пак како најдоследно спроведен реализам. Реалното време на филмот, или како што Ворхол го нарекува „протекување на времето во внатрешноста на кадарот“ и во овој, како и во други случаи, се покажа како неиздржлива постапка за гледачот. Ова е најекстреман пример на тотално неекспресивен, чист (апсолутен) документаризам во историјата на филмот.

Слично на клавирското дело **Vexations** (*Досаѓување*) на Ерик Сати, кој што може да се смета за прв концептуален композитор, драмата, акцијата, случувањата кај **Empire** се пренесени во аудиториумот, кадешто неупатениот гледач, навикнат на имплицитните конвенции на филмот (чекајќи нешто да се случи или тежнеејќи по навика да го изгледа филмот до крај) е соочен со еден вид изигрување. Во Сатиевиот случај, при првата изведба на *Досаѓување*, сопственикот на салата, неизвестен однапред за траењето на делото во коешто 840 пати се повторува еден ист музички пасаж, го прекинува концертот по неколку часа. *Досаѓување* е најблиска паралела на **Empire** во уметничката традиција. Сати, со упатството за публиката пред изведувањето на своето дело за кое инструментите беа сместени во аглите од салата, апелираше „присутните слободно да се движат низ салата и да разговараат“ (што тие не го направија). *Досаѓување* и **Empire** во таа смисла доволно говорат самите за себе. Нивниот минимализам ја предизвикува реакцијата на публиката.

Улога на камерата

Улогата на камерата во Ворхоловите филмови е радикално променета во однос на нејзината конвенционална употреба: таа веќе не се сфаќа како неопходно објективна направа што ги бележи субјективните замисли на творецот. Улогите всушност се свртуваат: бидејќи авторот само ја вклучува (речиси во сите Ворхолови филмови камерата е фиксна за време на снимањето), тој станува објективен и на самата машина (низ грешки) како и на учесниците (низ инциденти) им дозволува одредена субјективност.

Во филмовите на американската авангарда имаме наметливо отфрлање и разбивање на сите закони врзани за комерцијалниот филм, не само во однос на естетиката, туку и во однос на чистата техника. Особено во споредба со Холивуд, кадешто техничкото совршенство е императив на професионализмот, Ворхоловите филмови се работени крајно аматерски: тон со лош квалитет, често неразбирлив и таинствен и бука од **off** просторот во звучните филмови, неизострена и неквалитетна визуелна текстура, излегување од фокусот, осветлени делови на филмот итн. Токму овие грешки (во некои случаи многу свесни модификации, на пример нејасното и нагло зумирање во *Девојките од челзи*) најдиректно се соочуваат со материјалноста на медиумот. Сличен пристап има и Годар, само што кај него оваа постапка, како и сите други, е строго контролирана, целно авторска, и речиси никогаш, дури и кога импровизира, не е препуштена на случајот. Кај Ворхол, напротив, не е можно секогаш со сигурност да се разликуваат пропустите од свесното расипување или модифицирање. Додека Годаровата и новобранова субверзија произлегува од познавањето на традицијата врз која се базира и од која израснува тенденцијата кон интелектуализирањето, Ворхол се однесува како да го открил филмот: неговата субверзија произлегува од незнаењето, односно од тежнението кон упропастување и деинтелектуализирање. Во прилог на фактот што многу Ворхолови грешки произлегле од вистинското, а не од симулираното незнаење, говори и неговото постепено напредување во филмската техника. Ако кај Вертов и Годар е забележливо присуството на авторот, тогаш кај Ворхол е забележливо присуството на машината (камерата) и отсуството на авторот.

Она што би можеле да го сметаме како техничка некомпетенција, првиот теоретичар на американската авангарда, Јонас Мекас, го прогласува за интегрален дел од нивната естетика: „... дури и грешките како што се неоострите кадри, камерата која се мрда, несигурните чекори и движења, преекспонираните и неекспонираните секвенци - сето тоа станува дел од новиот филмски речник, неразделна компонента на психолошката и визуелната реалност на модерниот човек“. Овој концепт најдобро функционира токму во Ворхоловите филмови: кај него грешките идеално се вклопуваат во неговата тогаш веќе воспоставена естетика. Бидејќи

творецот е одвоен од делото, тој не се ни обидува да ги поправи грешките што медиумот сам ги прави. Ворхол исто така и во својата ликовна работа ги подржуваше типичните грешки на медиумот (расипувањето како креација).

Пречките и грешките во филмската текстура директно се надоврзуваат на оваа естетика, а силните контрасти, без сиви тонови, на раните Ворхолови филмови им даваат дводимензионалност карактеристична за неговите платна. Како и платната, и филмовите се одликуваат со отсуство на позадина, т.е. со непостоење на сценографија во некои случаи (честопати само белиот уид од тули во *Фекшори*). Ворхол, и пред да почне да се занимава со правење филмови, имал афинитет за собирање и колекционирање на безвредни предмети за масовна потрошувачка, како неупотребени возни карти и сл. На ова се надоврзува и

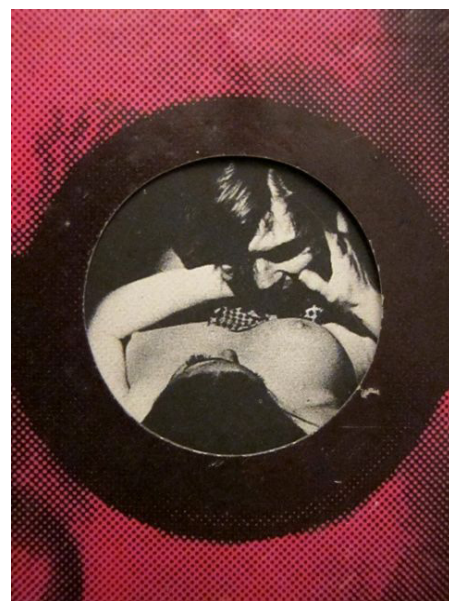


неговиот пристап кон монтажата: педантно чување на неуспешни, безвредни сегменти од филмот, од една страна како сочувување на автентичноста (кај Ворхол нема лоши кадри или лоши актери: „Обичните луѓе се феноменални... снимајќи ги, не можете да направите лош филм“), и од друга, како мета на специфичниот фалш (“1969. почнавме да ги монтираме филмовите. Но, дури и кога се во прашање нашите филмови, јас најмногу ги сакам остатоците. Исфрлените кадри се прекрасни. Скрупулозно ги чувам”).

Глума

Немарлив кон останатите елементи на режијата, кои или ги занемарувал или ги редуцирал до апсурд, Ворхол, слично на класичното сфаќање, најголемо внимание ѝ посветувал на работата со актерите. Можеби, сепак, најадекватен термин би бил актери/протагонисти, односно, со оглед на Ворхоловите рани филмови, дури и „моделите“. Значи, одреден број од овие филмови е работен така што филмскиот медиум е користен во сликарски цели и можат да се наречат портретски. Во **The thirteen most beautiful women** протагонистките едноставно позираат, како кај фотограф или во сликарско ателје, стоејќи свртени со лицето кон вклучената камера. Но, позирањето кај Ворхол нема иконографски карактер како кај Кенет Ангер. Напротив, тие се многу неутрално облечени и сугерирано им е да не се помрднуваат. Слично е и со **The thirteen most beautiful boys** и **Fifty fantastic and fifty personalities**, па и со некои доцни дела (*Девојките од челзи*, на пр.). Освен несаканите движења на протагонистите (на пр. трепкањето) и пречките (оштетување и осветлување на делови од филмот, нечистотиите на камерата итн) сè е потполно статично, Ворхоловиот екстреман минимализам се манифестира не само кога е во прашање неанималниот субјект (**Empire**) или протагонистот несвесен за себе (**Sleep**), туку и во филмовите со живи луѓе кинестезијата е сведена на минимум.

Во другите рани филмови, протагонистите не се претставуваат толку себеси колку што се израз на некое едноставно дејство кое им е наменето (**Kiss, Sleep, Eat**) или на задоволството коешто е предизвикано со дејствието врз нив (**Haircut, Blow job**). Во некои случаи Ворхол им даваше елементарни актерски упатства - „јади полека, како да си даваш себеси време за размислување“ (**Eat**, каде дејството трае 45 минути), или сугерираше траење на дејството (бакнежите во **Kiss** и фелациото во **Blow job** мораа да бидат продолжени до крајот на ролната, што траеше 30 минути), или, според зборовите на Вива, „едноставно ве пушташе пред камерата за да немате што да правите“ (Вива во **Nude restaurant** ѝ приоѓа на камерата и сака снимањето да се прекине; желбата ѝ е исполнета). Хенри Гелдзалер наведува како Ворхол го ставил пред вклучена камера и за време на снимањето пуштал плочи, телефонираше итн. додека тој пушел томпус позирајќи за портретскиот филм кој го носи неговото име, но исто така можел да се вика и



Пушење. Во оваа група спаѓа и **Shoulder**, како и **Space** (“крупен план на шанкот на бифето додека рацете од време на време ги преместуваат чашите, а пригушената конверзација се слуша од позадината”).

Најинтригантен однос со протагонистите Ворхол воспостави во својот среден период. Тие овде се појавуваат како имперсонатори на својата омилена социјална улога, општествената „маска“ или разните варијации на таа маска. Ворхол не манипулираше со нив ниту им доделуваше улоги што не произлегуваа од нивните личности. Тие не одат подалеку од улогите што секојдневно ги интерпретираат, со што е постигната веродостојност. Ворхол не создаваше увезди од нив, туку, според својот став на набрдувач, ги ставаше пред камерата сами да го изборат својот статус. Ако неговиот пристап, како што констатиравме, беше неутрален, „воајерски“, тогаш протагонистите настапуваа егзибиционистички. Демократичноста на славата во некои случаи се свртуваше против нив, на пр. јавно понижената девојка како жртва на бесот на Поп Ондин во *Девојките од челзи* или Поп Ондин сам, во подоцнежниот филм **The loves of Ondine**, како и против самиот Ворхол (случајот со Валери Соланис). Покрај принципот на монотонија, патетичен разговор, безначаен настан, во некои филмови актерите се доведени до вистинска катарза која не е одглумена. Ворхол беше поборник на класичниот ситем на холивудски увезди; како што вели Тејлор, „Ворхол тврди дека никој не го интересираат ликовите што Мерлин Монро ги игра. Нејзината публика ја сакаше Мерлин како Мерлин - и тоа е вистинската природа на квалитетот на увездите“.

И покрај врежаното мислење, повеќемината од неговите актери, пред да се појават во неговите филмови, веќе имаа одреден углед во њујоршките андерграунд кругови и во Ист Вилиџ (макар како ексцентрици). Некои како Тејлор Мид, Еди Сеџвик и Вива успешно се занимаваа со професионално актерство и надвор од работата со Ворхол, други пак, како Џое Далесандро, благодарение на работата со Ворхол, остварија кариера со интернационални размери. Некои од Ворхоловите увезди доживеаја трагична судбина (Еди Сеџвик умре 1971. од преголема доза на наркотици, а Фреди Херко и Андреа Фелдман извршија самоубиство фрлајќи се од повеќекатница; таа тоа го направи држејќи ја Библијата). Како што Марио Амаја вели, „причината што увездите така брзо согоруваат е тоа што се турнати до екстремите на своето однесување“, што подеднакво важи и за Ворхоловиот свет внатре и надвор од него.



Звук и „изведуваче“ на филмовите

Го истакнавме минимализмот на движењето и општата кинестезија во некои Ворхолови концептуални дела, да кажеме уште еднаш дека во периодот од 1963-1965 (со исклучок на **Tarzan and Jane regained, Sort of u Harlot**) станува збор за неми филмови. За разлика од раните бучни неми филмови на коишто со монтажа им беше додаден звукот (на пр. митралезите од Ејзенштајновиот *Октомври*, 1927), Ворхоловите филмови тематски и концептуално, во својата структура се неми, лишени

од монтажа и движење на камерата, значи од филмскиот јазик (**Kiss, Eat, Empire**), па и нивниот оригинален звук малку би им користел, или пак натуралистичкото озвучување би донело до симнување на нивното естетско ниво и концептуалната чистотија. Иако знаеме дека две проекции на еден ист филм не се секогаш идентични, Ворхол отвора можности за интерпретација, како во врска со звучната слика, т.е. озвучувањето на своите филмови, така и во поглед на редоследот на прикажувањето на ролните и нивниот меѓусебен однос (во *Девојкиџе од челзи* кој се прикажува симултано на две платна, односот на ролните не е прецизиран ниту временски ниту со распоредот).

Во 1965. (зрела фаза) Ворхол дефинитивно го открива тонот и почнува редовно да го користи. Тонот главно бил директно сниман и со стандардно лош квалитет, во некои случаи потполно неразбирлив. често користен метод бил тонот да доаѓа од **off** просторот, на пр. надвор од видното поле се поставуваат неколку лика кои ќе го коментираат она што се случува пред камерата (**My hustler**). Ова е контрапунктна употреба на директно снимениот тон. И во врска со звукот бележиме варијации во изведувањето. На пр. Тејлор наведува дека при снимањето на *Девојкиџе од челзи* ролните звучно се репродуцирани една по друга. Но, авторот на овој текст го гледаше *Девојкиџе од челзи* со тон кој повремено е репродуциран од двете ролни истовремено.



Монтажа и време

Ворхоловиот пристап кон монтажата го карактеризира, слично како и во останатите елементи, специфичното отсуство на монтажата. Со други зборови, во најголем број Ворхолови филмови нема монтажа под нивото на ролната. Кај Ворхол, кадарот, секвенцата и ролната претставуваат идентични целини; тој доследно ја задржал секоја снимена сликичка, дури и деловите од филмот што се осветлени при промената на лентата (со што јасно е обележан нејзиниот почеток и крај).

Отсуството на монтажата Ворхол го прогласува за практично. Тој не симулирал едно постојано филмско време како Хичкок во *Јаже* (1948); должината на кадарот била ограничена само од можностите на камерата. Кога набави звучна камера за ролна од 35 минути, филмовите од периодот 1965-66 имаа траење одредено од техничките можности на апаратурата: точно 35 минути (една ролна), 70 минути (две ролни) или 105 минути (три ролни). Монтажната постапка е сведена на спојување на ролните, и во ретки случаи на нивно одбирање. Ова е најдоследно сфаќање на единството на филмското време во историјата на филмот. Во една поранешна критика ваквиот Ворхолов пристап кон монтажата е наречен „најреволуционерен после Ејзенштајн“.

Значи, во поглед на монтажата, Ворхол е радикално екстрем: некои негови филмови се одигруваат во реално време; тој се откажа од тенденцијата со монтажата да создава „виша“ стварност. Отсуството на елипсата, исто така, укажува дека ниеден настан нема предност над друг, ниеден не е поексклузивен од другиот, и дека сето време има еднаква важност. Како и во поглед на сижето овие ставови се најекстремно манифестирани во неговата „вистинска“ фаза. Инсистирањето за вистинско време не е толку воочливо кога се применува на субјект или сиже кое е доволно атрактивно само по себе да го одржува вниманието (документарно интересен настан), но кај Ворхол тоа е склопено со некои толку монотони, репетитивни сижеа (односно објекти, дејства) кога се во прашање концептуалните дела, што уште повеќе ја продлабочуваат нивната монотонија. Едвард Смит дури смета дека единствена цел на овие филмови е „во суштина, испитување на нашите способности за поднесување на досадата“.

Единствениот Ворхолов ран филм што не се придржува до наведените монтажни принципи е **Sleep. Sleep**, како и повеќето рани филмови, се состои од 3-минутни ролни за Болекс камера што Ворхол во тоа време ја користеше. (**Kiss** исто така се состои од 3-минутни сегменти). Секоја ролна одговара на еден кадар (и во овој случај на друг агол на камерата), но секој кадар е копиран два пати: **Sleep** е всушност тричасовен филм кој во монтажна верзија е двапати прикажан. Ворхол изјави дека „го снимил ова време на филмот, но ја фалсификувал завршната верзија за да добие подобар дизајн“. Ова фалсификување, односно дизајнирање е блиско до класичната монтажа. При спојувањето на ролните во **My Hustler** го наоѓаме и првиот конвенционален рез во еден Ворхолов филм. Во **Nude restaurant** (веројатно со Морисеј зад камерата) наоѓаме и специфично впечатлива скокачка елипса, односно кратки прекини (веројатно монтирани во камерата) кои го разбиваат движењето. Скокачката елипса од **Nude restaurant** можеме да ја споредиме со забрзаната (порнографска) секвенца од Кјубриковиот „*Пеколниот ѓорџокал*“, 1971. Но додека Кјубрик со ова се обидува да ја избегне вулгарноста (истовремено задржувајќи го целиот настан), Ворхол така ја избегнува претераната досада. Оваа скокачка монтажа денес е едно од стандардните изразни средства на видео-спотот. Должината на Ворхоловите филмови нуди многу широки варијации, од 3 минути до 25 часа, и дури 1967 тие добиваат стандардни времиња на целовечерен филм и поголема употреба на монтажни зафати. Меѓутоа, пред 1968, од кога датира Морисеевото авторство, Ворхоловите филмови не се конвенционално монтирани.

Развој на сижето

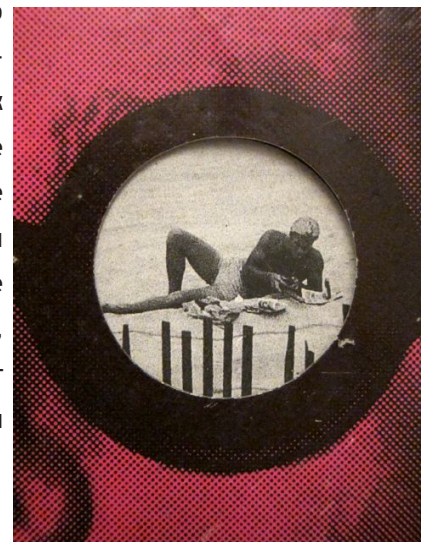
Ворхоловите рани (концептуални) дела, како што видовме, се одликуваат со отсуство и своевидна негација на сижето (нивната содржина е собрана во една реченица). Овие минималистички експерименти редуцирајќи ги сите класични филмски изразни средства, ја отвораат перцепцијата на гледачот за суптилните промени и релации, недостапни при примена на класичните изразни средства и класично структурираниот филмски јазик.

Американскиот филм, како производ на најизразна цивилизациска форма, најјасно се декларираше како бихејвиористички. Така и Ворхол во неговите подоцнежни дела открива

повеќе за карактерот отколку суштинското во него, затоа што природата на самиот карактер е појавна. Од репликите на јунаците во *Девојките од чели* за нив дознаваме многу повеќе отколку од соништата на актерите во Бергмановиот „*Време на волци*“ (1968). Како што видовме, раните Ворхолови филмови, кога не зборуваме за самиот избор на објектот, се исклучиво денотативни. Во филмот **Mario banana** (1964) пак, кој исто така му припаѓа на тој ран период, Марио Монтез, впечатливо нашминкан, сензуално јаде банана алудирајќи на фелацио; ова е уште една верзија на **Eat**, со додавање на сексуална конотација. Меѓутоа, дури и кога се во прашање потенцијално шокантни, сензационални сужеа, Ворхол со разни постапки создава и одржува монотонија, најчесто со репетиција (“Кога постојано одново гледате грозна слика, таа навистина нема никаков ефект”); потоа со дистанцирано, ладно бележење; со држење на средиштето на настанот вон објективот на камерата, т.е. со еден кастриран сензационализам (**Blow job**). Морисеј, на пр., на сличен начин, снимајќи го Далесандро зад грб, ја крие скандалозната содржина иако го има во кадарот (**Flesh, Heat**).

Иако уште во раниот период кај Ворхол има обиди за сензационални сужеа, неговиот интерес во звучниот период се поместува од дејството на јунакот. Ворхол во тоа име го ангажира и сценаристот Роналд Тавел, па дури во еден момент ги откупува и правата за романот „Пеколниот портокал“ на Ентони Барџис според кој е снимен **Vinyl** (оваа верзија ѝ претходеше на Кјубриковата). Ворхол од Тавеловите сценарија не бараше основа за наративен филм, туку изговор и контекст од кој неговите протагонисти ќе откријат нешто за себе, односно создавање предтекст за настан. Тавел во текот на 1965 напиша неколку сценарија (**Suicide, Screen test 1 u 2, The life of Huanita Castro, Drunk, Horse, Vinyl, Hedy, Kitchen**). Кога го прашал Ворхол дали сака приказна, заплет, тој му одговорил дека не му е потребен заплет туку инцидент. Тавел наведува: „ова е најодредено упатство што некогаш ми го дал“. Одреден број од овие филмови е работен во форма на исповед (**Suicide** се состои од крупен план на рака со лузни од обиди за самоубиство и од **off** глас кој објаснува како дошло до тоа, а во **Drunk** протагонистот пред камерата пие шише алкохол, а неговиот монолог станува сè понеповрзан како пијанството зема замав) или им дава простор на протагонистите за исповед.

Тавел, не пишуваше класични сценарија, туку смислуваше ситуации кои ќе предизвикаат инцидент, односно предтекст којшто на протагонистите ќе им даде самодоверба и истовремено простор за импровизација. „Кога ги стававме пред камерите, штом ќе почнеш снимането добиваа трема и стануваа неупотребливи“ (Тавел). Развојот на сижето условуваше и развој на глумата. Инцидент може да се нарече ситуацијата кога фиксираната камера во **Vinyl** падна од постолјето и беше вратена на место, а снимањето продолжи. Туркање во кујната на неколку протагонисти во исчекување нешто да се случи имаме во **Kitchen**, каде Еди Сеџвик кива во текот на целиот филм. Заедничко во овие обиди се нивните ограничувања кои се јасно прикажани, и, како и самите резултати, и тие се видливи без никаква мистификација. Тавел пишуваше и детални сценарија, но Ворхол не се придржуваше до нив; во случајот на **Vinyl** тој дури и ги саботираше пробите, па во филмот е видно дека протагонистите го читаат текстот од **offscreen** поставените табли (“**idiot sheets**”). **Vinyl** е немарен



филм, немарен во својата структура, во својата иконографија, техника и изведуваче; полн е со немарности во однос на ефектот, такашто дури и луѓето кои го почитуваат Ворхол повеќе ги поздравуваат и ги сакаат филмовите на Пол Морисеј, во кои идеалите на вештиот комерцијализам - а тие СЕ идеали во оваа земја - прават доследен напор да забавуваат. Ворхол, за разлика од Морисеј, од почеток одбиваше да биде забавувач, па давањето предност на еден од нив двајца навистина зависи од сопствениот став. Од аспект на наративен филм, **Trash**, **Plesh** и **Heat** навистина се поуспешни од раните Ворхолови остварувања. Од естетски аспект, раните филмови се несомнено почисти и подоследни. Дури некои промени во звучниот период, што се однесува до филмската техника, може да ги сметаме за грешење во Ворхоловската естетика. Тоа пред сè е првиот Ворхолов филм кој во целост е сниман со подвижна камера (ако ги изоставиме ретките зумови и движења во **Vinyl** и **Space**); парадоксално, Ворхол којшто упорно ги одбивал предлозите на своите соработници фиксираната камера да ја помести макар за милиметар, тоа обилно го правел во **Nedy**, кадешто самиот ја врши функцијата снимател. Ова е еден од ретките филмови за којшто не може да му се оспори авторството.

Девојките од челзи и комерцијализацијата

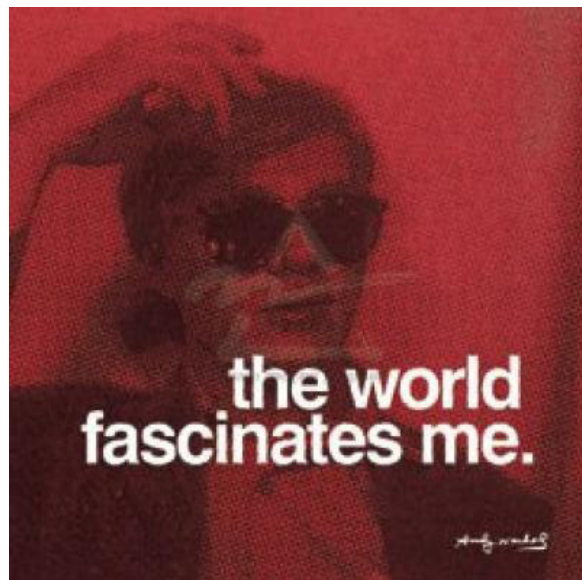
Иако спаѓа во авторите чиј севкупен опус е многу позначаен од поединечните остварувања, Ворхол во 1966 направи филм кој е секако најрепрезентативен за неговата работа. *Девојките од челзи* претставува кулминација на неговото дотогашно творештво и успева да ја заинтересира пошироката публика, но истовремено и да го обележи крајот на неговото занимавање со филм. Имено, после *Девојките од челзи*, првиот Ворхолов филм што доживеа комерцијален успех (прикажуван е и во Европа), очигледно е авторовото тежнеење да продолжи во тој правец, т.е. настанува обид за додворување на публиката со постепено прифаќање на правилата на комерцијализмот, односно во филмовите кои следеа исчезнува меценатството. Во оние правени 1967. и подоцна Ворхол конечно ја изневери својата естетика: сите по *Девојките од челзи* се работени во боја, а класичната монтажа стана вообичаена постапка. Во некои случаи (**Nude restaurant**) тоа донесува недостаток на вкус, а во други (**The loves of Ondine**) Ворхол станува провокативен токму на еден сензационалистички начин кому неговите рани дела му беа антипод. Додека во своите рани дела илузиски си поигруваше со естетскиот сензационализам, **The loves of Ondine** содржи, пак, оргијашка гозба слична на онаа од „Слашкинот филм“ на Макавеев. Конструктивното рушење на табуата во Ворхоловата рана фаза овде станува деструктивно, т.е. самото на себе цел. Целиот Ворхолов опус може да се смета како подготовка за *Девојките од челзи*. Ова секако не е дело во кое авторот талка во темнина, туку самосвесно ја спроведува утврдената естетика. Во *Девојките од челзи* значи имаме најинтересен инцидент, а грешките во работата со камерата овде се намерни, авторизи-



рани; концепцијата на автономната машина во овој филм е најверодостојно отелотворена. честите неконтролирани зумови се потполно драматуршки неосновани (“очите на духот”, а не очите на раскажувачот); и излезите од фокусот се исто така нефункционални (црно-бели ролни). Бидејќи постоеја дванаесет ролни чија содржина не е поврзана, Ворхол употреби трик за да ја избегне елипсата: филмот истовремено е проектиран на две платна кои претставуваа две паралелни дејствија. Ролните, кои беа со еднаква должина (30 минути), не беа пуштени истовремено (едната завршуваше додека другата беше во тек), па дејството на овој начин, слично како во **Sleep**, би можело да се одвива во реално време. Паралелната монтажа така стана непотребна: гледачот сам може да го направи изборот. *Девојкиџе ог челзи* е сместен во њујоршкиот челзи хотел (значи постои единство на местото). Во оригиналната верзија се наведени и броевите на собите во кои се одвивале поединечните дејствија; меѓутоа, управата се заканила со пријава, па броевите се повлечени. Ваквиот концепт овозможи поголема селективност отколку во дотогашните филмови во коишто е чувано единството на времето и местото, па така изборот на епизодите во *Девојкиџе ог челзи* претставува и збир на дотогашните Ворхолови филмски постапки. Тоа се значи портретската ролна (со Нико и музика од Велвет Андерграунд), потоа ритуалната ролна (соблекувањето и монолот на Ерик Емерсон), театарската ролна (Мари Менкен и Џерард Маланга) како и инцидентот кој овде се појавува во својата најразвиена форма: ролната со Ондин веројатно ја содржи најимпресивната секвенца која Ворхол некогаш ја снимил.

Правејќи три до пет часа готов материјал неделно во времето на врвот на својата опседнатост со филмот, Ворхол веројатно потсвесно посакувал вака спектакуларен момент. Испадна дека мораше да потроши илјадници километри филмска лента и денови работа за неколку моменти вистина.

Во *Девојкиџе ог челзи* се случува вистински инцидент за време на кој работата на камерата не е прекината. Во зададената ситуација „Поп” Ондин игра исповедник, а протагонистите (како Ингрид Супестар) доаѓаат кај него и импровизираат исповеди во кои, по веќе дадената конвенција, се испреплетуваат позерството и стварноста. Пред Ондин се појавува девојка која се двоуми дали да се исповеда пред него. Тој ја охрабрува и ѝ вели дена сè може да каже пред него и ја прашува, донекаде подбивно, за причината заради која не може да се исповеда. Девојката мирно му одговара, заради тоа што тој е лажен свештеник, фолирант. Ондин, смртно навреден, и до крај соживеан со улогата, ѝ истура Кока-Кола врз лицето, прашувајќи ја уште еднаш дали тоа е вистина. Сè уште сметајќи дека тоа е дел од играта, таа потврдува. Ондин на тоа почнува да ѝ удира шлаканици и да ја навредува. Сфаќајќи, на свој ужас, што се случува, таа станува и бега. Ондин, цело време мумлајќи, и самиот сака да го напушти снимањето, но успеваат да го вратат и тој се впушта во долг монолог против девојката обидувајќи се да ја оправда својата постапка. За ова кратко време прекршени се



неколку зададени филмски конвенции. Првата ја крши девојката која одбива да се преправа и му упатува на Ондин забелешка надвор од зададените рамки реагирајќи на неговото позерство пред камерата. Втората, уште погруба, ја крши Ондин, кој сфаќајќи ја оваа забелешка преминува од вербални на физички удари, и јавно, пред камерите, ја казнува девојката, однесувајќи се како личност со не само неограничена лична слобода, туку и како некој кому сè му е дозволено. И конечно, третата ја крши самиот снимател, односно режисерот, кој не го прекинува бележењето на овој настан ниту се меша во него иако далеку се надминати зададените рамки, и со тоа дозволува еден неморален чин. Во оваа секвенца, условно речено, играниот филм се претвора во документарен, и како таков се отргнува од контролата на протагонистите и творците.

Со овој инцидент дефинитивно е потврден Ворхоловиот концепт на воајер, тој ги остава протагонистите безоглед на тоа што се случило. Меѓутоа, Ворхоловиот пасивен воајеризам, кој својата интервенција ја сведува на одбирање на субјекти за свое набљудување, па со тоа и изгледа либерален и безопасен, се покажа како опасен кај агресивните егзибиционисти како Ондин, што можеше да го чини и глава. Имено, Валери Соланис, чие сценарио наречено **S.C.U.M. Manifesto** Ворхол одбил да го филмува, се обидела да го убие, сметајќи дека нејзиното сценарио заслужува да биде снимено. Двата случаи покажуваат како пермисивната игра се отргнува од контрола и се претвора во насилство. Пермисивноста која ги пречекорува цивилизациските конвенции повеќе го злоупотребува либерализмот отколку што го спроведува, бидејќи во една точка тој ќе мора да се заштити со драстични мерки. На тој начин, *Девојките од челзи* ги антиципира и настаните од 1968-та, годината кога се случи и неуспешниот атентат над Ворхол.

извор: Горан Гоциќ, *Синеасџ* 73-74



ВОРХОЛ ФИЛМОГРАФИЈА

Во овој текст Ворхоловата работа е поделена во следните три фази: 1. Нем, ран период 1963-1965. 2. Звучен, среден период 1965-1966. 3. Доцен период 1966-1967. 4. Пост-ворхоловски, продуцентски период 1967-1977. каде спаѓаат и видео-спотовите кои Ворхол подоцна ги продуцирал.

1963.

Tarzan and Jane regained...Sort of (2ч, ц/б, з); **Kiss** (50 мин, ц/б, н); **Sleep** (6ч, ц/б, н); **Andy Warhol films Jack Smith filming „Normal love”** (3 мин, кол, н); **Dance movie(Roller skates)** (45 мин, ц/б, н); **Haircut** (33 мин, ц/б, н); **Eat** (45 мин, ц/б, н); **Salome and Delilah** (30 мин, ц/б, н).

1964.

Batman Dracula (2ч, ц/б, н); **Empire** (8ч, ц/б, н); **Henry Geldzahler** (100 мин, ц/б, н); **Couch** (40 мин, ц/б, н); **Shoulder** (4 мин, ц/б, н); **Mario banana** (4 мин, ц/б, н); **Harlot** (70 мин, ц/б, з); **The thirteen most beatiful women** (40 мин, ц/б, н); **Soap opera(The lester Persky story)** (70 мин, ц/б, н); **Taylor Meads ass** (70 мин, ц/б, н).

1965.

The thirteen most beatiful boys (70 мин, ц/б, н); **Fifty fantastics and fifty personalities** (40 мин, ц/б, н); **Ivy John** (35 мин, ц/б, з); **Suicide** (70 мин, кол, з); **Screen test 1и2** (70 мин, ц/б, з); **The life of Juanite Castro** (70 мин, ц/б, з); **Drunk** (70 мин, ц/б, з); **Horse** (105 мин, ц/б, з); **Poor litle hich girl** (70 мин, ц/б, з); **Vinyl** (70 мин, ц/б, з); **Bitch** (70 мин, ц/б, з); **Restaurant** (35 мин, ц/б, з); **Kitchen** (70 мин, ц/б, з); **Prison** (70 мин, ц/б, з); **Face** (70 мин, ц/б, з); **Afternoon** (105 мин, ц/б, з); **Beauty 2** (70 мин, ц/б, з); **Space** (70 мин, ц/б, з); **Outer and inner space** (70 мин, ц/б, з); **My hustler** (70 мин, ц/б, з); **Camp** (70 мин, ц/б, з); **Paul swan** (70 мин, кол, з); **Medy(The most beatiful women in the world/The shoplifter/The fourteen year old girl)** (70 мин, ц/б, з);

More milk Yvette(Lana Turner)(70 мин, ц/б, з); **Lupe** (70 мин, з).

1966.

The Velvet Underground and Nico (70 мин, ц/б, з); **Bufferin** (**Gerard Malanga reads poetry**) (35 мин, ц/б, з); **Eating too fast (Blow job 2)**(70 мин, ц/б, з); **The Chelsea girl** (195 мин, ц/б, кол, з); **** (**Four stars**)(25ч, кол, з).

1967.

The loves of Ondine (86 мин, кол, з); **I, a man** (100 мин, ц/б, з); **Bike boy** (96 мин, кол, з); **Nude restaurant** (околу 2ч, кол, з); **Lonesome cowboys** (100 мин, кол, з), со Пол Морисеј.

1968.

Blue movie (Fuck)(90 мин, кол, з); **Flesh** (105 мин, кол, з).

1970.

Trash (103 мин, кол, з).

1972.

Women in revolt(97 мин, кол, з); **Heat** (100 мин, кол, з).

1973.

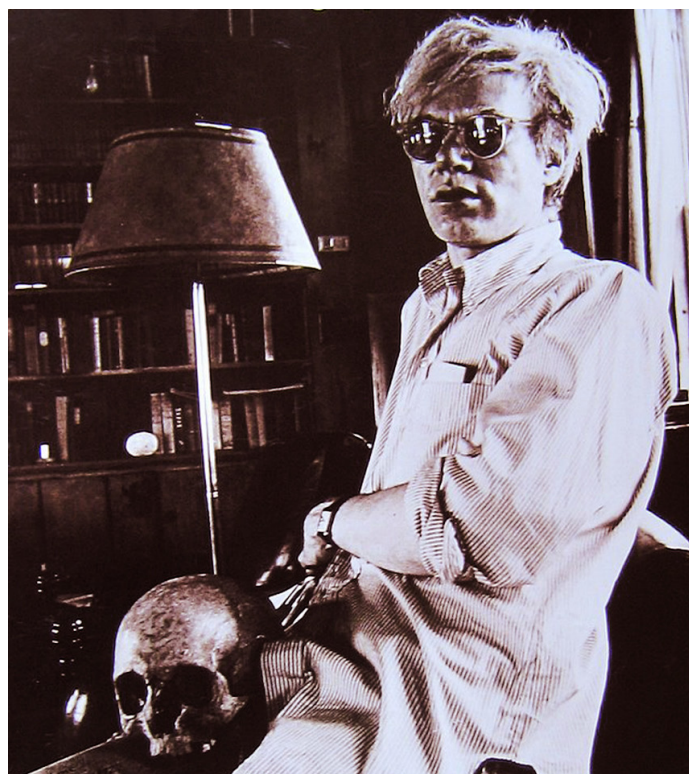
L'Amour (90 мин, кол, з).

1974.

Andy Warhols Dracula (Blood for Dracula)(90 мин, кол, з); **Andy Warhols Frankenstein (Flesh for Frankenstein)**(95 мин, кол, з).

1977.

Andy Warhols Bad (100 мин, кол, з).



*објаснување на кратенките: ц/б - црно-бел; кол - во боја; з - звучен; н - нем.

Подготовка и превод: Игор Ангелков



POPISM 4

(1966-1967)

Тоа сè уште беа денови кога можеше да се живее без пари, а Велветите имаа токму толку. Лу ми раскажуваше како со недели тој и Џон јаделе само **pop-corn**, а пари набавувале главно од давање крв и позирајќи за таблоиди на кои им беа потребни фотографии за шокантни те приказни. Една од приказните кои оделе со Луовата слика била за некој манијак кој убил четиринаесет деца и го снимил нивното врескање, за да може после да дрка секоја вечер во шталата, а Џоновата слика се појавила заедно со една приказна за некој тип кој го убил својот љубовник затоа што сакал да се ожени за неговата сестра, а овој не сакал сестра му да се омажи за педер.

Пол еднаш го праша Лу како тоа девојка им свири тапани, а овој му рече: „Многу едноставно. Стерлинг го знае нејзиниот брат кој има појачало и тој ни рече дека може да го земе тоа појачало само ако ја земе неговата сестра да ни свири тапани“. На Велвет им беа потребни појачала, па повикавме неколку продавници и се обидовме да ги набавиме бесплатно, но сè што успеавме да добиеме беше скромен попуст ако платиме во готово. Тогаш Велветите се преселија во *Фекџори*, заедно со своите тапани, и маракаси, и гитари, и казуи, и автомобилски сирени, и парчиња стакло кое го кршеа и почнуваа да вежбаат.

Некој новинар еднаш го праша Пол дали ги плаќаат Велветите; кога Пол му рече: не, тогаш овој сакаше да дознае од што живеат. Пол помисли за момент и рече: „Па, добро се најадуваат на журките“.

Јас во тоа време бев познат по тоа што со себе, посебно на журките, носев најмалку по дваесетина луѓе. Сето тоа изгledаше како една журка да упаѓа во друга. Никому тоа не му пречеше - знаеја дека, ако ме повикаат да дојдам, сигурно нема да дојдам сам.

Во февруари Ролинг Стоунс беа во градот. Брајан Џонс и Нико беа добри пријатели, па тој и Дилан едно попладне заедно влетаа во *Фекџори*, додека Велветите пробуваа, а јас со Дејвид Витни и Дејвид Вајт ги правев *Сребрениџе Јасџуци* за мојата следна изложба во Кастели која требаше да се одржи во април. (Ги искористив и за Денс концертот на Марс

Канингем и навистина бев приврзан со нив: додека ги правев, имав впечаток дека мојата уметност исчезнува, како моите слики да одеа од уидовите и одлетуваа од нив во некој непознат правец).

Нико им ги испеа на Дилан и Брајан двете нови песни кои Лу и Џон ги напишаа за неа - **III Be Your Mirror** и **All Tomorrows Parties**.

Пол не беше тип на човек кој би висел пред огледало, но секогаш кога излегувавме некаде со Нико, не можеше да не се забележи како фрла поглед во огледалото за да го провери својот изглед. Пол беше единствената личност што успеваше да ја насмеа Нико. И тоа, на негова жал, често му успеваше. Тие двајца често разговараа за дрогата - пример е разговорот што го водеа тоа попладне:

“Ако продолжиш да земаш ЛСД, Нико, ја предупредуваше Пол, твоето следно дете ќе се роди потполно деформирано. Баш сега ги пронаоѓаат тие работи, знаеш“.

“Неее, Тоа нееее е виииистина, се насмеа Нико, ќе правиме сè подобри и подобри дроги и ќе имаме фантастични деца“.

(...) Направивме два концерти за повеќе од 650 луѓе. Ги прикаажавме **Vinyl** и **Lupe** и филмовите за Нико и Велветите. Беше прекрасно да се гледа Нико како пее, додека на огромното платно зад неа се прикажуваше нејзиното лице. Џерард играше со флуоросцентните цевки во рацете и мавташе со нив по воздухот. Публиката беше како хипнотизирана - кога некој клинец палејќи цигара случајно го активираше противпожарниот аларм, никој не се ни помрдна.

Јас бев зад еден проектор и ги поместував сликите наоколу. Оние кои се обидуваа да играат имаа прилично проблеми, бидејќи песните почнуваа во еден ритам, а тогаш Велветите потполно откачуваа и извршуваа колективно музичко самоубиство, но претходно ја принудуваа публиката да го направи потполно истото. Тие, всушност, беа еден вид аудио-садисти. Едноставно ја гледаа публиката која очајнички се обидуваше да фати такт со нивната музика.

Неколку дена подоцна отидовме со изнајмено комбе во Ен Арбор. Нико возеше и тоа е она што јас го велам: искуство. Сè уште не сум сигурен дали таа имаше дозвола или не. Во Америка беше кратко време и повремено забораваше дека не е веќе во Англија и тогаш задолжително преминуваше на погрешната страна од улицата. А постоеше и уште еден проблем - секогаш кога ќе застаневме, застануваше и комбето, мислам, буквално застануваше и никако не можевме да го придвижиме повторно, бидејќи никој не знаеше ништо за автомобилите и останатото.

Во некој „хамбургер драјв-ин“ имавме мали проблеми со законот, бидејќи келнерката потполно збудале зашто ние постојано ги менувавме порачките и таа мораше да му се пожали на еден претставник на законот. Кога овој пријде и праша: „Добро, кој е овде главен?“,





Лу ме турна напред и викна: „Од сите луѓе - Дрела!“ (Дрела беше прекар што некој ми го закачи и ете тој остана многу подолго отколку што сакав. Ондин и Дороти така ме викаа без престан - тврдеа дека тој прекар настана со спојување на Дракула и Синдерела). Ноќта ја поминавме во блискиот мотел и повторно ја доживевме онаа момците-во-една-соба-а-девојките-во-друга сцена, иако некој непрестано ја убедуваше бабичката која го водеше мотелот: „Не, слушајте, всушност, ние сите сме педери“.

(...) Стерлинг беше презафатен со барање психијатар кој ќе го ослободи од војска. Тој беше не баш претерано редовен студент на англиска книжевност, но во секој случај имаше изглед на презафатен научник. Неговиот начин на размислување беше крајно систематичен. Изгледаше дека кога станал утрото, добил некоја идеја, а остатокот од денот го поминуваше развивајќи ја - тогаш, на пример, застануваше по еден час и штом пак почнуваше да говори, тоа сигурно беше додаток на развојот на неговата идеја или нејзино расветлување од некоја друга страна, секако, без оглед што сте зборувале во меѓувреме.

(...) Велветите живеела во стан на Третата улица во Вест Вилиџ. Станот му припаѓаше на Том О Хорган, но тој му го издал на Стенли Амос, кој пак живееше само во задниот дел, (предниот и задниот дел беа споени со полутајни врати), но сиот Томов мебел беше сè уште внатре. Во раните денови на Велвет Андерграунд, сите од Фектори таму поминуваша доста време и заедно се спуштаа во чајнатаун околу два наутро, а потоа на Флик на Втората Авенија на сладолед во четири или тука некаде.

Луѓето на амфетамин, всушност, и немаа свои станови, тие имаа „гнезда“ - обично една или две соби, коишто можат да примат 14 до 40 луѓе, кои главно беа потполно параноични, бидејќи некој можеше да им го украде нивниот единствен Меџик Маркер или да остави вода во бањата па да се поплави аптеката во приземјето или било што. Џон Кејл обично седеше во дневната соба, ја држеше својата виола и не се поместуваше по неколку дена. Мо, тапанарката, беше толку слатка и срамежлива што не ми беше јасно што воопшто бара таму.

Повеќето од тамошните типови беа кул - и освен вообичаените шеги и хистеричната насмевка ништо не се случуваше - но Ингрид Суперстар постојано одеше пред огледалото, го прекриваше лицето со рацете и почнуваше да халуцинира, и тогаш потполно откачуваше и почнуваше да плаче и да зборува „толку сум грозна“, и тогаш сите ги вадеа своите курови и зборуваа од стомак, за да изгледа дека не зборуваат тие туку знааете веќе кој, и тогаш ја тераа да зборува со „нив“ - тоа секогаш ѝ го поправаше расположението - но тоа ѝ го привлекуваше вниманието само неколку моменти и тогаш мораа да смислуваат нешто ново - изгледаа како куп очајни бибиситери кои безуспешно се обидуваа да го утешат расплаканото дете.

Едната половина на собата обично беше амфетамински параноична и увереше во другата половина која беше на ЛСД. Всушност, тие едните на другите си беа публика.

желката работеше во телефонска централа на некој евтин хотел, и обично делуваше од

страна. Го менуваше хероинот за пласидил, а тогаш ги чекаше да се избодат и да се успијат. Тогаш го земаше остатокот од хероинот и им се колнеше кога ќе се разбудеа: „Ти си луд, човеку. Се боцна три пати.“

Дачис ја соблекуваше блузата, вадеше шише вотка од торбата, отпиваше малку, тогаш се пукнуваше во газот преку фармерки, па ги соблекуваше истите за да им ги покаже на сите чиревите што ѝ се појавуваа по боцкањето (дури и на момците им беше мачно од тоа). Таа се боцкаше кај ќе стигне - дури и во ред за в кино - само ако ѝ беше до тоа.

(...)Таа недела дадовме оглас од половина страна во *Војс*:

COME BLOW YOUR MIND THE SILVER DREAM FACTORY PRESENT THE FIRST ERUPTING PLASTIC INEVITABLE WITH ANDY WARHOL THE VELVET UNDER- GROUND AND NICO

Во тоа време **My Hustler** се прикажуваше во **Film-markers Кооп** на 41. улица. Таа сабота беше и отворањето на мојата *Сребрени Перници* изложба во Кастели со жолти и розеви кравји тапети по уидовите. (Всушност, полниот оглас за Дом содржеше и порака дека во сабота нема да има свирка заради отворањето на изложбата).

И така почнавме да се сретнуваме со сите видови на луѓе: оние кои ги виделе филмовите беа заинтересирани за изложбата, а клинците кои доаѓаа во Дом сакаа да ги видат филмовите и сите тие групи се

мешаа - музика, уметност, мода, филмови. Беше забавно да се гледаат фаците од Музејот на Модерна Уметност, покрај клинците, а овие покрај амфетаминците, а овие покрај модните креатори.

Сите знаевме дека се случува нешто револуционерно, едноставно тоа се чувствуваше. Ниедна работа не може да биде толку нова и необична а притоа да не руши некои бариери. „Каако Црвено Мооре, рече Нико една вечер додека стоеше со мене на балконот во Дом, коога се раааздвојува“.

Цел месец лимузините беа паркирани пред Дом. Внатре, Велветите свиреа толку лудо и гласно, што престанав да се прашувам колку изнесува таа бука во децибели. Јас, како и обично, сето тоа го гледав од балконот, или го одработував својот дел зад проекторот пуштајќи ги филмовите како **Harlot, The Shoplifter, Couch, Banana, Blow job, Sleep, Empire, Kiss, Whips, Face**, и тоа сè во најразлични бои. Малиот Џо и Дени Филдс се сменуваа на рефлекторите, додека Џерард и Рони и Ингрид и Мери го играа својот познат садомазохистички танц со камшици и батериски ламби, и додека Велветите трештеа обоени со различни хипнотички светла кои талкаа наоколу, и додека стробото блескаше, ги затворах очите и слушав како

тропкаат кондуриите и камшиците и како дајретото звучи како ланец кој увекоти.

Ондин и Дачис шњураа низ турканицата и го боцкаа секого кого го познаваа па макар и на „здрво“. Еднаш од балконот видов крвава дамка кај Полин де Ротшилд и Сесил Битон, а тогаш дотрча Ондин и рече дека го изгубил шприцот во ВЦ. „Супер!“, извика Пол и навистина тоа го мислеше - се плашевме дека можеа да боцнат и некого што не го знаеја.

Клинците што доаѓаа во Дом изгледаа навистина супер. Беа облечени во винил и антилоп и пердуви, во фустани и шарени чорапи и кондури со патенти, и сребрени и златни минимини сукњи, и Пако Рабан фустани со пластични дискови, и увонарки, и кратки фустани кои се ширеа од рамото надолу, а тоа доле се наоѓаше прилично над колената.

(...) Пред крајот на април, на Бродвеј и 53.улица се отвори клуб под името **Cheetah**. Тоа беше огромен проект со капацитет од илјада и пол луѓе, и со светла во боја и винилни ленти кои висеа од плафонот, и со филмови и слајдови, и интерна телевизија, и бутик и останатото.

што се однесува до бендовите - Велветите свиреа на отворањето. Таму го видов и Монти Рок 3, кој помина покрај мене облечен во некоја златна комбинација. Ми рече дека ја бара Џоан Крафорд.

Гардеробата што ја носеа момците во **Cheetah** покажуваше дека најпосле момците почнаа да фаќаат чекор со девојките - полка-дот кошули и увонарки и чизми и слично.

Но, најинтересно беше тоа што таму воопшто немаше алкохол (скапираа дека беше невозможно да проверат илјада клинци дали се полнолетни или не), но, на крајот, тоа никому не му пречеше. Клинците веќе не сакаа да пијат - дрогата беше нешто ново, алкохолот беше толку старомоден.



Собравме пари и плативме студио за да го снимиме првиот албум на Велветите. Се надевавме дека после ќе се појави некоја диско куќа и ќе ги откупи снимките. Изнајмивме едно од оние мали студија на Бродвеј. Во контролната соба бевме Пол и јас, а Малиот Џо и Том Вилсон, кој го продуцираше Боб Дилан, беа тука за да ни помогнат, ако затреба.

Сликата што Велветите ја имаа за себе како рокенрол група не ја вклучуваше и Нико - тие едноставно не сакаа да се претворат во нејзин придружен бенд, но, за иронијата да биде поголема, најдобрите песни што Лу некогаш ги напишал беа токму оние што ги направи за Нико - песните како „**Femme Fatale**“ и „**Ill Be Your Mirror**“ и „**All Tomorrows Parties**“ - нејзиниот глас, зборови и звуци кои ги произведуваа Велветите, сето тоа беше магија.

Албумот испадна феноменално, класика, иако никој не беше задоволен од него, посебно Нико. „Саакаам даа звуучам како Боовхоб Дееее-лаахн“, очајуваше, очајно разочарана што не звучи така.

Бидејќи имавме закажано да свириме во Трип, во Л.А., штом ќе истече закупот на Дом, снимивме само половина албум во тоа студио на Бродвеј (албумот не го завршивме сè додека не стигнавме на другиот брег, таму снимавме уште малку, а тогаш МГМ ни го плати остатокот). Се плашев дека снимките можат да испаднат премногу професионално, но не мораше да се грижам, сепак тоа беа Велвети - тие секогаш звучеа сирово и природно, тоа и беше најубаво. Сирово и природно, секогаш сакав да ги гледам моите филмови на тој начин. Веројатно заради тоа овој албум и *Девојките од челиз*, кои се појавија истата година, и ја носат истата атмосфера.

По првиот настап на Велветите во Л.А., сите се прашуваа дали Велветите воопшто ќе успеат да отсвират полни три недели, а критичарите пишуваа работи како: „Велвет Андерграунд би требало да се вратат во андерграундот и да повежбаат уште малку”, но Велветите продолжија да ја свират својата болна, њујоршка музика, иако „изигоинг” Л.А. едноставно не ја ценеше. Некои тврдеа дека нешто подеструктивно никогаш не чуле. На првата вечер во публиката беа некои членови од Бирдси, а и Џим Морисон, кој беше прилично заинтересиран, а тука беа и Рајан О Нил и Мама Кас. Утредента прочитавме прекрасна критика во новините од шер Боно.

(...) Бил Грејем сè уште не тераше да дојдеме во Сан Франциско кон крајот на месецот - дури дојде и во Л.А. да не убеди. „Не можам премногу да ви платам, но верувам во истите прекрасни работи што вие ги правите”.

Пол на крај рече добро, ќе дојдеме и откако Бил отиде, сите почнаа да размислуваат за Западната реторика - воопшто не бевме навикнати на таков пристап. „Тој тоа сериозно?” - се насмеа Пол, -Зарем навистина мисли дека ние веруваме во тоа? Какви тоа прекрасни работи?”

Тоа беше она што повеќето луѓе не можеше да го сфати. Тие едноставно очекуваа ние да веруваме во тоа што го правиме и дека тоа што го правиме, го правиме сериозно, што, секако, не беше вистина - па, ние не бевме интелектуалци.

Пол го обвинуваше ЛСД-то за исчезнувањето на хуморот во шеесетите. Рече дека единствена личност на ЛСД со уште нешто малку хумор во себе е Тимоти Лири.

На некој начин, беше во право. Кога стигнавме во Сан Франциско, секој пат кога сакавме да се пошегуваме со некого, тие реагираа во стилот:”Како смеете да се шегувате!!!” Изгледаше дека сите толку сериозно ја сфаќаат Космичката шега, што едноставно не сакаат да чујат мали, некосмички шеги. Од друга страна, клинците на есид навистина изгледаа среќно, уживајќи во малите работи како што се прегрнувањата и бакнежите.

Сан Франциско сцената ја чинеа бендови и публика кои живеа заедно и ги делеа искуствата, додека, од друга страна, Велветите беа потполно оддалечени од луѓето - мислам, буквално свиреа со грб свртени кон публиката.

Било како било, тоа не беше место за нас.

Многу разлика постоеше меѓу Бил Грејем и нас, всушност, тоа истовремено беше разлика и помеѓу Сан Франциско и Њујорк. Но, најчудно беше тоа што начинот на работење на Бил беше тотално Њујорк - брблив организатор којшто знае сè - но работите кои ги говореше беа оние блутава Сан Франциско „флауер чајлд” глупости. Сето тоа пукна кога една вечер стоевме во Филмур и гледавме некои локални бендови. Пол го продолжуваше својот земи-

ЛСД-што-повеќе-можеш шоу кој траеше цел ден - на крајот, тоа испадна шоу што очигледно го нервираше Грејем.

“Зошто не земат хероин?, дрндаше Пол, сите добри музичари земаат хероин”. Грејем не рече ништо и Пол сфати дека го прободете во вистинската точка. Продолжи со ист интензитет: „Знаеш, кога малку подобро ќе размислам, јас сум, всушност, потполно за хероин, бидејќи, ако си доволно внимателен, нема ни малку да ти штети, - извлече мандарина од џебот и почна да ја лупи пуштајќи ги отпадоците на подот, - ако земаш хероин, никогаш нема да се разболеш, тој, всушност, во Стејтс дојде како лек против настинка”.

Пол зборуваше сè што можеше да измисли, само за да го навреди Грејемовиот санфранциско-менталитет, но на крајот токму отпадоците од мандарина го постигнаа саканиот ефект. Грејем гледаше во отпадоците и тотално откачи. Рече нешто приближно вака: „Вие, одвратни микроби од Њујорк!! Ние овде се обидуваме сè да исчистиме, а тогаш доаѓате вие со вашата валкана фантазија и камшици!!!” И сè друго што оди со тоа.

Во авионот, при враќањето дома, Пол продолжи: „Знаеш, многу нешта може да се кажат против Сан Франциско и неговите деца на џубовта. Луѓето едноставно се досадни кога постојано се заедно. Мора да бидеш сам за да ги развиеш сите оние особености што човекот го прават интересен. Во Сан Франциско наместо да станеш отпадник, како што се очекува кога веќе се дрогираш, тие околу тоа организираат комуни. Тогаш стануваат претенциозни и сето тоа го нарекуваат религија - а потоа велат дека една дрога е добра, а друга лоша...”

“Л.А. ми се допадна, продолжи Пол, бидејќи дегените таму остануваат изолирани во нивните куќи во предградието и тоа е толку прекрасно бидејќи е неверојатно современо - луѓе изолирани едни од други... Воопшто не ми е јасно каде хипиците ги нашле сите тие приглупи идеи за „враќање во племе” во средина на 20 век. Мислам, во Њујорк и Л.А. луѓето се дрогираат за да им биде убаво и тие тоа го признаваат. Во Сан Франциско сето тоа се претвора во некои „повисоки причини” и сето тоа е толку здодевно... може многу да се каже и на сметка на хард-кор дегените од Њујорк, но после еден ден поминат во Сан Франциско сфаќаш колку се тие непретенциозни и забавни... Но, она по што јас навистина жалам е добриот стар алкохолизам...”

(...) Тоа лето работев на обвивката за албумот „*Велветџ Ангерграунд и Никс*”. На обвивката се наоѓаше голема налепница во облик на банана, што можеше да се излупи. (Првобитната идеја беше да ставам серијал од пластична хирургија, па ги пратив Малиот Џо и неговиот пријател Денис во медицинскиот архив да ми набаават фотографии од операција на нос, гради, задник, и останато - и тие се вратија со цел куп материјали. Но...).

(...) Куќите што ги изнајмивме во Провинстаун, Масачусетс, за неколку дена станаа вистинска кочина, и тоа најмногу поради тоа што сите ВЦ-а беа блокирани - изгледа дека тоа секогаш се случуваше кога Велветите беа во близина - така сите почнаа да трчаат низ собите со раце полни со гомна фрлајќи ги низ прозорецот. Веќе бев слушнал дека тие имаат такви навики, но едноставно не можев да поверувам во таквите приказни, сè додека со свои очи не видов човек како трча низ собата и носи куп гомна и умира од смеа.

(...) Тоа лето постојано снимаавме кратки секвенци што подоцна ги искористивме за *Девојкиџе од челзи*. Поголемиот број од луѓето што ги снимаавме навистина живееја во челзи

хотелот, па затоа и поголемиот дел од времето го поминувавме таму. често вечеравме и пиевме во Ел Нихот, ресторан во приземјето и луѓето едноставно доаѓаа и си одеа во своите или туѓите соби. Така добив идеја да ги спојам деловите од животот на сите тие луѓе, поврзувајќи ги така да изгледа дека сите тие всушност живеат во ист хотел. Не ги снимивме сите секвенци во челзи, нешто снимивме на Третата Западна улица, кадешто живееја Велветите, нешто во становите на пријателите, нешто во Фектори - но идејата беше дека сите тие луѓе би можеле да бидат станари на еден ист хотел. Во филмот сите го работеа она што секогаш го работат - беа тоа што се...

(...) Нико и Лу се скараа. ("Доста ми е од тоа драматично срање, рече, таа навистина изгледа супер на контрастните црно-бели фотки, но мене навистина ми е доста"). Рече дека нема да и дозволи повеќе да настапува со нив, и дека никогаш повеќе нема да свират зад неа. (Тоа, всушност, беше и еден од најголемите проблеми помеѓу нив - дали таа е член на бендот или тие се нејзин пратечки бенд). Како подарок за збогување, Лу ѝ снимил на касета музика на која

пееше и ѝ ја подари. Така Нико почна да пее во бар, во подрум, обидувајќи се да го совлада касетофонот. Беше многу тажно да се гледа оваа висока, преубава жена како пее покрај музика што доаѓа од мало касетофонче. Помеѓу некои песни солза ѝ се провлекуваше низ лицето додека се обидуваше да ја пушти лентата.



(...) Во центарот, во Вилиџ театарот, кој подоцна стана Филмур Ист, д-р Тим Лири

во текот на целиот септември работеше претстави - кои се викаа **Celebrations - for the League for Spiritual Discovery** - ЛСД. Идејата беше, низ мултимедијално шоу, да им се објасни на луѓето како изгледа идеален трип. Со Лири секогаш работеа луѓе како Ле Рои Џонс и Марк Лејн и Ален Гинзберг. Овие претстави беа многу наивни и слатки - цело време говорела дека трипот може грижливо да се испланира како и годишниот одмор; така, на пр., мора да се има посебни плочи и слики - инаку тоа не би била „вистинска“ употреба на ЛСД. Пол цело време умираше од смеа: „О, Боже, доктор Лири е фантастичен! Вистинско медицинско шоу!“ На Пол сето тоа му се допадна. „Погледни, рече, ова е комплетна копија на нашиот **Exploding Plastic Inevitable!** Ох, тој е навистина прекрасен. Но, да знаеш, ова е навистина добро, сега толку ќе се искомерцијализираат дрогите, што веднаш ќе излезат од фазон. Ти гарантирам дека за три месеци со нив ќе биде готово - па погледни која глупост уште сега направија од тоа...” (Во надрогираните години што следеа, Пол многу пати призна: „Знаеш, таа моја изјава е најдобар пример на погрешна проценка”).

Тие Лириеви **Celebration**, кои одеа таа есен, беа вистински есид курс за почетници. Веќе идното лето, ако стоевте на аглот од шестата улица и Втората Авенија, приближно секој втор клинец што ќе поминеше беше на трип, а девеесет посто од другите беа на нешто друго. Никој не беше поштеден.

Девојкиџе од челзи беше филм што сите ги натера да седнат и да забележат што работиме во нашите филмови (додуша, многу пати тоа значеше да седнат, станат и отидат). До тогаш, општиот став за она што го работевме беше „уметнички“, или „шминка“, или „досадно“, но после *Девојкиџе од челзи* термините како ненормално, или вознемирувачко, и хомосексуално, и наркоманско, и вистинито, почнаа сè почесто да се појавуваат.

(Луѓето бурно реагираа на тој филм. Една многу симпатична постара дама ми пријде на една журка во ОН и, откако малку позборувавме, ми рече дека многу би сакала да го види *Девојкиџе од челзи*. И реков дека тој филм не се прикажува повеќе, но би можеле да организираме нешто друго. Рече: не, единствено што сакаше да види е *Девојкиџе од челзи*, бидејќи сакаше да знае зошто нејзината ќерка се фрлила под воз. Не знаев што да ѝ кажам).

Ако некој сака да дознае како живеевме тоа лето 1966 во Њујорк, сè што можам да му кажам е да го погледне *Девојкиџе од челзи*. Секогаш кога ќе го погледнам, го имам она чувство во стомакот дека тоа повторно се случува. Можеби сето тоа изгледаше како хорор шоу - „предворјето на пеколот“ - за луѓето од страна, но за нас сето тоа беше нормално - на крајот, ние бевме група луѓе што умееше да ги сфати проблемите.

(...) Во септември почнавме редовно да излегувавме во бар/ресторанот Макс Канзас Сити. Тоа беше вистинско место каде Поп Арт и поп лајф се здружуваа во шеесетите - скулпторите и рок увездите и поетите од Сент Марк плејс, холивудските актери, кои дошле да проверат што работат андерграунд актерите, сопствениците на бутиците и моделите, балетаните и го-го играчите - сите одеа во Макс и се мешаа.

Макс беше и место во кое почнав да сретнувам навистина млади клинци кои беа исфрлени од училиште и се муваа по улиците наоколу веќе со години - убави девојчиња со најнова шминка и совршена гардероба и дури тогаш дознав дека имаат само 15 години и свое дете. Овие клинци навистина умеја да се облечат, имаа вроден инстинкт за тоа. Никогаш порано не сум запознал такви. Иако не беа образувани како типовите од Бостон или од Сан Ремо, беа многу бистри - мислам, добро знаеја да си спуштат еден на друг, качувајќи се на маса и извикувајќи куп навреди. Никако не можев да сфатам дали тие клинци се интеллигентни, или луѓи, или едноставно имаа пилешки мозок со смисла за хумор и гардероба. Беше



невозможно да се одреди дали нивниот проблем е недостаток на мозок или само недостаток на здрав мозок.

(...) Таа есен, после целодневната работа во Фектори, обично одевме во Ил Мио, а потоа во Ондин и на крајот завршувавме кај Артур.

Во Ондин свиреше некој бенд со името **The Druids**. Џими Хендрикс - ова, додуша, беше пред да стане Џими Хендрикс, сè уште беше Џими Џејмс - седеше во публиката со својата гитара, и ги прашуваше дали може да свири со нив, и тие рекоа: секако. Имаше кратка коса и прекрасна гардероба - црни панталони и бела свилена кошула. Ова беше пред да отиде во Англија и да се врати со Џими Хендрикс Експириенс, многу пред Монтереј, пред шамиите околу вратот и кршењето на гитарата и сето останато. Беше страшно симпатичен и навистина пријатен за разговор. Една вечер ми кажа дека тој е всушност од Сиетл, и сето време додека зборуваше како таму е убаво и како воздухот и реките се чисти се чувствуваше страшна носталгија за домот. чудно е, но се сеќавам дека таа вечер, додека зборувавме во Ондин, Друидсите ја свиреа „**Wild thing**” од Трогси - песната која Џими така фантастично ја отсвири идната година на Филмур Ист, во својот **prince pirate look** - зелена плишана кошула и мускетирски шешир со црвенкаст пердув. Но таа ноќ, додека зборувавме во Ондин, беше едноставно елегантен во црно и бело и имаше нешто тажно во него.

Во ноември Дорс дојдоа првпат во Њујорк и свиреа во Ондин. Кога влеговме, Џерард фрли поглед на Џим Морисон кој на себе имаше црни кожни панталони и бела кошула и викна: „Ми го украде имиџот! Ми го украде имиџот!”, што на крајот и беше вистина. Веројатно Џим го собрал тоа додека свиревме во *Триј*.

Сите девојки полудеа по Морисон - брзо се рашири веста дека постои некоја група со многу сладок и многу секси пејач. Џим Морисон стана чест гостин во Ондин, а Дорс свиреа уште неколку пати. Џим обично стоеше покрај барот и пиеше вотка со џус и истовремено земаше даун - и навистина потполно се губеше - и тогаш доаѓаа девојчињата и правеа будала од него. Една ноќ Ерик и Рони буквално го изнесоа од таксито и го однесоа во неговиот стан.

Џим требаше да глуми во мојот прв „**blue movie**” филм - се согласи да донесе девојка и да ја избеде пред камерите - но до тоа не дојде, тој едноставно не се појави. Секогаш ми беше симпатичен, иако, всушност, јас не видов ништо друго во него. Тој на сите луѓе им беше симпатичен и ништо повеќе.

(...) До ноември Велветите престанаа да пробуваат во Фектори и престанаа да живеат кај Стенли. Лу отиде на Источната 10. улица, Џон Кејл живееше со Нико која штотуку раскина со Ерик, Стерлинг живееше кај својата девојка, а Морин со своите родители на Лонг Ајленд.

Велветите никогаш не отидоа на вистинска турнеја. Нешто порано тој месец свиреа во Кливленд, но она што всушност го правеа беше да го отсвират концертот, а потоа да се вратат во Њујорк. Сè уште често навраќаа во *Фектори*, чисто заради шњурање.

Едно попладне, додека работев некои сита со Џеки, видов како Лу одговара на телефон, а потоа слушалката му ја дава на Сребрениот Џорџ кој се претстави: „Да, овде Енди Ворхол”.

што се однесува до мене, тоа беше во ред. Сите во Фектори го правеа тоа. Пред крајот на 66. имаше толку повици што едноставно престанав лично да одговарам на нив. Беше

многу забавно да им дозволувам на другите да одговараат наместо мене; така во весниците понекогаш читав интервјуа со мене кои никогаш не сум ги дал, а сето тоа беше правено преку телефон.

“Сакате да го опишам својот изглед?” - Сребрениот Џорџ ме погледна како да сака да каже: „Нема врска ако јас го направам тоа, нели?” Го прашав кој е и кога ми кажа дека е некој училишен весник, му реков да продолжи.

“Па, носам она што сите го носат во *Фекџори*, рече и ме погледна, линиеста **T-shirt**, малку пократка, преку друга **T-shirt**, така ние тоа го сакаме овде... и Левиски... и, погледна во моите нозе, штотуку престанав да ги носам оние глупави црни работнички кондури, сега носам многу порафинирани **Beatle-boots** со рајсфершлус од страна...”. Замолча за момент и слушаше, а тогаш продолжи: „Па, би можело да се рече дека сум младолик. Имам малку педерска коса и правам уметнички движења...” Го подигнав погледот од платното. Мислев дека сакаа само моден опис, но всушност ми беше сосема сеедно. Бев пасивен тие денови и го пуштив Сребрениот Џорџ да оди до крај - што и да речеше немаше да биде полошо од она што новинарите го опишуваа.

“Па, имам многу убави раце, рече, многу изразни. Луѓето често ми велат дека се свесни колку тие раце се талентирани. често ги држам прекрстени и така. Секогаш бев свесен за своите раце... но, првата работа што на мене ќе ја забележите е мојата кожа. Потполно е проуирна - навистина можете да ги видите сите вени - а и сива е, и црвенкаста... Како сум граден? Па, многу сум слаб и ако се здебелам сè ќе отиде во stomакот. Имам ниски рамења и обемот на градите приближно ми е еднаков на обемот на струкот... Сребрениот Џорџ беше навистина во свој елемент, и нозете ми се многу тенки и имам тенки зглобови и помалку изгледам како птичка... да, да, птичка... и помалку сум крут кога одам, како бабичка. Изгледам како да не можам долго да одам, да речеме, од вратата до таксито, најмногу - и моите нови чевли имаат висока пета, па чекорам делумно женствено, но всушност сум многу... издржлив... Океј?”

Изгледаше дека интервјуто завршува: „Не, нема проблеми, продолжи тој, ох, па баш сега напорно работиме, имаме многу проекти - дали го гледавте *Девојкиџе ог челзи*...? Да, па испратете ни неколку копии, кога ќе излезе”.

Кога заврши, Сребрениот Џорџ ми рече дека навистина се воодушевени, бидејќи чуле дека никогаш не давам интервјуа, а еве сега сум им раскажал повеќе од било кому пред мене. Страшно ги збунила мојата објективност.

Во јануари 67. *Девојкиџе ог челзи* сè уште се прикажуваше, но не во **Cinema Rendezvous** на Западната 57, туку отиде уште подалеку - во **Regency** на Бродвеј! Таму, по месец дена, дојде новиот Вадимов филм **The game is over**, со Џејн Фонда во главна улога, па *Девојкиџе ог челзи* го префрлија во **York** киното на Источната страна. Имавме договор со **FMDC**, што тогаш го водеа Јонас Мекас, ширли Кларк и Луис Бриганте, заработката да ја делиме пола-пола, каде и да се прикажува филмот. Сите беа



воодушевени што најпосле еден андерграунд филм почна да се прикажува во комерцијалните кина и тоа среде Менхетн. Овие во **FMDC** постојано примаа повици од комерцијалните дистрибутери, кои сакаа да организираат прикажување низ целата земја, но **FMDC** веќе направи свој сопствен аранжман со Арт театарот Гилдом, кој имаше сали широм земјата.

Посебно Јонас беше воодушевен. Беше убеден дека успехот на *Девојкиџе од челзи* е всушност знак дека сега и обичните луѓе сакаат да гледаат андерграунд филмови. Ни предложи некои од нашите филмови да ги ставиме во неговиот каталог, заедно со останатите андерграунд филмови кои ги држеа во **FMDC**, но тоа на Пол воопшто не му се допадна. Тој ние нашите филмови не ги гледавме како андерграунд филмови, не ги гледавме ниту како комерцијални филмови. Тоа едноставно беа „наши филмови“. Од друга страна, луѓето кои одеа да го гледаат *Девојкиџе од челзи* можеби воопшто не мислеа дека тоа е добар филм. Можеби, едноставно, мислеа дека тоа е порно филм. Така, успехот на *Девојкиџе од челзи* воопшто не мораше да значи дека и другите независни филмови ќе успеат - всушност, тоа дури не значеше и дека *нашиџе* филмови ќе успеат.

Тој јануари постојано одевме на 42 улица да гледаме филмови, а потоа по Бродвеј се спуштавме до 68 улица, за да ја гледаме турканицата пред влезот во киното каде се прикажуваше нашиот филм. Навистина сакавме да го правиме тоа, така имавме впечаток дека најпосле успеавме да комуницираме со луѓето. Прекрасно се чувствував во тоа време, ми се чинеше дека можевме да направиме сè што ќе посакаме. А сакав филмот да ми се прикажува во **Radio city**, изложба во **Winter Garden**, сакав насловна страна во **Life**, книга на листата на бестселери, плоча на топ-листата... И сето тоа за прв пат изгледаше возможно.



(...) Божиќното собирање во Централ парк беше прекрасно: илјада клинци шњураа наоколу и делеа цвеќе, палеа мирисливи стапчиња, дуваа, земаа есид, делеа дрога наоколу, ја соблекуваа облеката од себе и се валкаа по земјата, боејќи ги своите тела и лица. Некои од нив со часови стоеја и гледаа едни во други не поместувајќи се. Како што реков, тоа отсекогаш ме воодушевуваше - начинот на кој луѓето можеа да седат покрај прозорот цел ден воопшто да не им биде досадно, а после тоа да одат во кино или во театар и да умрат од досада. Отсекогаш мислев дека многу спор филм би бил интересен колку и гледањето низ прозор, секако, ако тоа го гледаш со исти очи. А еве сега сите овие клинци на есид ја покажуваа потполно истата работа.

Во текот на целиот март Нико пееше во барот во Дом заедно со Тим Бакли, Џексон Браун и Тим Хардин, и со било кој што Пол ќе успееше да го набави. Леонард Коен, канадски поет, доаѓаше во барот во Дом неколку пати по ред и едноставно не симнуваше око од Нико. Подоцна, кога издаде плоча, читав една критика во која неговото пеење беше опишано како „развлекување на тонот по целата хроматска скала“. Кога само ќе помислам на сите оние часови поминати слушајќи ја Нико...

Поп модата штотуку го достигна својот врв - беше доволно да се фрли поглед по Гимназиум за тоа да биде јасно. Беше тоа година на електрични фустани - винил со пакување батерии - а тука беа и фустаните со нерамни краеви, и сребрени фустани со минијатурни димензии, и микро-мини-сукњи во комбинација со доколеници, и Пако Рабан фустани од пластични квадрати поврзани со метални прстени, и куп нехруански околувратници, и сè што би можело



да ви падне на памет. Беа тука и огромните шешири, и длабоките чизми, и кратките бунди, и (сè уште) разнобојните чорапи и чевли со патенти. Следната нова мода - Носталгија - се појави дури во август, заедно со *Бони и Клајд*. Пролетта 67. сè уште беше во знак на оној мод-мини-лудо-шеширџиски стил кој започна 64. и не можеше да биде поубаво.

Нешто навистина ново почна да се случува во машката мода. Мажите конечно почнаа да се натпреваруваат со жените и тоа го означи почетокот на големите социјални промени кои ја преминаа модата и го поставија прашањето за односот помеѓу половите. Сега, конечно, куп мажи со чувство за мода, кои последните години беа исфрустрирани со тоа што мораа да им објаснуваат на своите девојки што да облечат, можеа да се облечат онака како што сметаа дека треба. На крај, тоа беше навистина здраво. Повеќе

не мораа да бараат некој друг да ја задоволи нивната фантазија - сега тоа го можеа и самите.

“**Tell it Like it is**” беше хит песна таа година. Воопшто земено, тоа беше време кога имаше многу возбудување во Поп музиката. Сите го чекаа новиот албум на Битлси (излезе во јуни и се викаше **Sgt. Peppers Lonely Hearts Club**). Но цела пролет се вртеа „**Penny Lane**” и „**Strawberry Fields**”...

Гимназиум, според мене, беше најшеесетто место. Нашиот прв викенд во него беше кога и првиот мобилизациски марш против војната во Виетнам. Мартин Лутер Кинг Јуниор и Стокли Кармајкл држеа говор во **Sheep Meadow**, а потоа маршираа низ Педесетата Авенија. Паѓаше дожд и Пол, Нико и јас од нашиот прозорец од *Фекџори* ја гледавме толпата како ја преминува 47 улица и оди кон ОН. Лице како она на Нико беше како создадено за гледање низ прозорец

и преку пустината, во некои далечни хоризонти. Изгледаше прекрасно осветлена од меката попладневна светлина. Добро се сеќавам како стоеше во Тафин и Фоале панталони, со „**Happy Together**” од Тартлс некаде во позадината.

Таа пролет го однесовме *Девојкиџе ог челзи* на канскиот фестивал - го однесовме и го вративме назад, бидејќи не успеавме да го прикажеме. Аранжманот за Кан беше направен во последен момент, као и сето останато што го правевме. Ноќта пред да појдеме купивме авионски карти и отидовме до Макс да ги поделиме. Покрај Пол, Џерард и мене - Лестер Перски кој доаѓа да ни помогне околу рекламата - дојдоа и Родни Ла Род, Дејвид Кроланд, Сузан Ботомли и Ерик.

Кога стигнавме во Кан, заклучивме дека типот кој требаше да организира сè во врска со нашето доаѓање на фестивалот не го направил она најважното - не ни организирал ниту едно единствено прикажување. Дури ни Лестер, кој дојде да ни помогне, не можеше ништо да стори. Беше премногу доцна.

Сепак одлучивме да останеме и да се промуваме наоколу, и секако, што подобро да се забавуваме, во што навистина бевме доста добри, и да одиме на журки, и да се скијаме по вода, и да запознаеме некои странски луѓе од филмот - ги запознавме Моника Вити и Антониони, кој го снимил **Blow up** кога ние го снимивме *Девојкиџе ог челзи*. Го запознавме и Гинтер Саша, западно-германски наследник, кој нè одведе во неговата куќа за да ја запознаеме неговата жена, Брижит Бардо. Се симна и не забавуваше како и секоја добра европска домаќинка и јас не можев да поверувам дека е толку добра - мислам, таа е сепак *Брижит Бардо*, а сепак се труди гостите да и изгледаат пријатно.

Додека бевме во Франција Ерик не сакаше да оди со нас на журки. „Не можам сега да бидам со луѓе. Сè што сакам е да го пишувам својот дневник и да бидам посветен самиот на себе”.

“Напиша толку многу трип-книги, што е со нив? - го прашав. Каде се?”

“Кај моите пријатели. Ги чуваат за мене. Но со трипувањето загубив толку многу...”

Ерик одеше да скија на вода со Џерард и дојде на една журка со нас. А тогаш одлета право во Лондон. Ние прво одевме за Париз и Рим.

Во Рим, во нашиот хотел постојано стигнуваа пораки. Всушност, постојано стигнуваше една иста панична порака - Ерик на секои неколку часови телефонираше од Лондон и ни велеше дека ги потрошил сите пари и дека нема со што да го плати хотелот.

Прва работа што требаше да ја направиме штом стигнавме во Лондон беше да ја платиме Ериковата сметка. Втора работа што јас требаше да ја направам е да му дадам на Ерик лекција што ја давам на секоја суперуезда кога ќе осетам дека станува премногу зависна од мене и од моите пари. „Слушај, Ерик, му реков, млад си, добро изгледаш и луѓето сакаат да те имаат покрај себе. Зар не ги гледаш сите тие богатуни кои просто не знаат што да прават со своите огромни празни куќи и кои умираат од досада? Почни да размислуваш како богатите. Биди голем. Ти не би требало да живееш по хотели! Је те запознаеме со богатуните и ќе живееш како бубрег во лој. Би требало сам да почнеш да размислуваш за тие работи, Ерик. Нема да бидеме секогаш тука да те спасиме. Едноставно појави се таму каде треба и биди добар

гост и повеќе никогаш нема да мора да живееш по хотели. Ти си Забава и немој тоа да го пропуштиш! Луѓето повеќе ги сакаат работите за кои мораат да платат итн, итн.”

Накратко, сè што сакав да му кажам беше: „Стани жиголо, Ерик. Стани жиголо”.

Во меѓувреме, ние во Фектори станавме мета на многу агресивните напади заради дрогата и хомосексуалноста. Ако тие напади би биле напишани на паметен и духовит начин, тогаш сите ние во *Фекџори* би ги читале со нескриено задоволство, но ако некој би ги пишувал од „морално гледиште”, навистина би бил погоден. Мислам, зошто не напаѓаа токму нас? Зошто не ги напаѓаа бродвејските мјузикли во кои, во една претстава, имаше повеќе педери отколку

во цел Фектори? Зошто не ги напаѓаа балетаните и модните креатори и сите останати? Зошто токму нас, кога беше доволно само да го вклучат телевизорот и да видат стотина актери кои се толку педери да не им поверуваш на своите очи и нив никој не ги пипка. Зошто токму нас, кога можеше да го запознаеш својот холивудски идол кој ќе ти раскаже како изгледа девојката од неговите соништа, а истовремено го држи својот љубовник под рака.

Нормално, Фектори имаше свои педери, па ние бевме во шоу бизнисот - *а Шоа е шоу Бизнес!* Нормално, во Фектори имаше повеќе педери отколку, да речеме, во Конгресот, но гарантирам дека ги немаше повеќе отколку што ги има во вашата омилена ТВ емисија. Фектори едноставно беше место во кое секој можеше да ги изнесе своите „проблеми” на виделина. И никој поради тоа не би го презирал. Ако успееш уште и да се забавиш на своја сметка, тогаш едноставно би те сакале уште повеќе, бидејќи имаш сила да кажеш дека си поинаков. Она што сакам да кажам е дека во *Фекџори* немаше

лицемерство и мислам дека не напаѓаа токму поради тоа што одбивавме да ја прифатиме играта и да се претвораме дека сме она што всушност не сме. Тоа навистина погоди куп луѓе што сакаа да ги одржат старите стереотипи. често се прашував: „Дали тие луѓе кои си играат криенка воопшто се грижат за оние сиротички луѓе кои едноставно не можат да се вклопат во зададените улоги?”

Кога клинците кои ги познававме ќе добиеја нервен слом или ќе извршеа самоубиство, луѓето зборуваа: „Гледаш! Ете! Беа во ред додека не те сретнаа тебе!” Па, сè што можев да кажам е дека ако некој беше „во ред” кога не запознал, тогаш и останал таков, а ако имал некој проблем, тогаш понекогаш никој и ништо не би му помогнало. Мислам, во секој момент можеш да излезеш на улица и да видиш некој тип како разговара самиот со себе. Сакам да кажам, мене никој не ми даваше во раце штотуку родени бебиња и ми дозволуваше на нив да ги вршам моите чудовишни експерименти.



Од друга страна, во Фектори имаше и маса „нормално“ настроени луѓе, што се однесува до сексот. Педерите едноставно беа поинтересни и затоа привлекуваа внимание.

Секако, луѓето зборуваа дека Фектори е ненормална само заради тоа што тука „нешто се случува“, но јас мислам дека тоа е баш добра работа. Како што еден сексуално нормален клинец ми рече: „Убаво е да се биде *вовлечен* во нешто, дури и ако си тоа самиот ти!“ На пример, ако некој тип види некои два други типа како се ебат, него тоа или го пали или не

- и така тој знае кое е неговото место во животот. Мислам дека луѓето би требало да видат сè и дури тогаш да се одлучат - то ест, да ги спречат другите луѓе да одлучуваат за нив. што и да правеше, Фектори сигурно им помогна на толпа луѓе да одлучат.



Тоа лето ја запознав Кенди Дарлинг.

До 67. **dragqueens** сè уште не беа прифатени во официјалните фрик центри. Сè уште се муваа таму кадешто беа и претходно - на работ од големите градови, затворени во евтините хотели и со свое друштво - отпадници со лоши заби и ефтини парфеми и ужасна гардероба. А тогаш, како што дрогите влегоа во животот на просечните луѓе, така и тие почнаа да стануваат прифаќани како „сексуални радикали“. Никој повеќе не гледаше на нив како на депресивни губитници.

Кенди својот пенис го нарекуваше „мој недостаток“. Сакам да кажам, секогаш постоеше проблемот дали **dragqueen**-от да го викаш „тој“ или „таа“. Џеки Кертис секогаш го нарекував „тој“, бидејќи го запознав кога не беше во **dragqueen look**, но затоа Кенди Дарлинг и Холи Вудлаун секогаш беа „таа“.

Пред нас одеше некое момче од дваесетина години, а покрај него одеше висока, сензационална, плава **dragqueen**, со многу високи потпетици и фустан со една намерно спуштена пертла од рамото. Кога свртевме на Гринвич Авенијата, каде неколку жигола стоеја потпрени на уидот, ја видовме оваа плавуша како ја фрла главата наназад и вели, доволно гласно за овие педери на глумарење да ја чујат: „Ох, погледни ги само тие **Green Witches!**“ Тогаш момчето се сврте. Ме препозна и ми побара автограм и ми додаде хартиена кеса од **English Clothes Boutique Countdown** да се потпишам на неа. Го прашав што има внатре.

“Сатенски кратки панталони за степенување во мојата нова претстава Гламоур, Глиттер анд Голд. Премиерата е во септември. Је ви испратам покани, се викам Џеки Кертис”.

Фрлив поглед на плавата. Беше многу попривлечна оддалеку - вака одблизу убаво се виде

дека има проблеми со забите, но сепак беше највозбудлив примерок на **dragqueen** наоколу. Џеки ми ја претстави плавата: „Хоуп Слејтери“, тоа беше името што Кенди го користеше во тоа време – нејзиното вистинско име беше Џими Слејтери и беше од Масапек, Лонг Ајленд.

(...)

Sgt. Pepper беше хит тоа лето. Буквално доаѓаше од секое радио и стан и бар. Униформата **Sgt. Pepper** стана обавезен дел од гардеробата на сите клинци – војничко сако со висока крагна и црвени еполети и тесни панталони – повеќе никој не носеше увонарки. што се однесува до фризуриите, куп момчиња носеше фризура „а ла Кејт Ричардс“ – разбушавена на сите страни.

На 4 август Бетси Џонсон, која беше верена за Џон Кејл, направи журка за лавовите. Многу се играше – се вртеа Арета Френклин, Расколси, Џеферсон Еирпленс. Секој пат кога некој ќе ги пуштеше Дорс и „**Light my fire**“ – што инаку често се случуваше – Џерард правеше кисела фаца. Никогаш не преболе што Морисон му го украде имиџот и што тој стана попопуларен – Џерард се чувствуваше измамен.

Џим токму тогаш беше во градот и требаше да игра во нашиот филм **I, a Man**. Тоа лето Нико, која непрестано ја убедувавме да сними еден целовечерен филм со нас, конечно се согласи и рече: „Добро. Је направам филм со вас, но тогаш тоа мора да биде нешто со Џим“. Навистина се вљуби во него. Кога го праша дали би сакал да направи филм со неа, тој рече: Секако, и дека знае сè за андерграунд филмовите и дека некогаш студирал режија и сето останато што оди со тоа, но тогаш одеднаш Нико се појави со еден холивудски актер Том Бејкер. „Џимовиот менаџер рече дека не може да го направи тоа, рече, но ова е добар Џимов пријател од Л.А. и тој сака да работи со вас“. И ние помисливме – зошто да не.

(...) Помина полна година откако свиревме во Филмур со Велветите. Сè уште многу клинци трипуваа, но уште сега сета таа сцена почна да ја губи смислата. Неколку месеци по ова новинарите веќе почнаа да пишуваат за тоа како Хајт Ешбери стана куп ѓубре и како сега сè стана валкано и одвратно. Во октомври тргна оној погребен процес „Хипи, верен син на мас медиите“, кој го организираа вистинските хипици, кои навистина беа вовлечени во организацијата на општествениот живот и кои ги презираа сите оние **free-style** клинци кои дојдоа во Сан Франциско во текот на летото. Таа есен се чувствуваше дека сета таа хипи работа беше уништена уште во текот на летото – едноставно стана премногу голема и премногу комерцијална.

Додека се шета наоколу сфатив дека војната во Виетнам изгледа многу пореално во Сан Франциско отколку во Њујорк – додека стоев на доковите, буквално можев да ги видам бродовите како заминуваат за Југоисточна Азија.

Девојките во Калифорнија веројатно беа, во стандардна смисла, поубави од девојките во Њујорк, но мене и понатаму ми се допаѓаше начинот на кој Њујорчанките беа убави – чудни и невротични (девојките секогаш се поубави кога се на работ од нервниот слом, а нашите девојки секогаш беа тука некаде).

Сите во Сан Франциско беа загрижени заради купот амфетамини што можеа да се најдат тоа лето во градот – посебно беа загрижени децата на цвеќето, бидејќи спидот луѓето ги

правеше агресивни, а тоа беше токму она против кое беа тие. Рака на срце, во тоа време ионака во Сан Франциско можеше да се најде што и да се посака. Барем што се однесува до дрогата.

(...) Беше тоа типична сцена во Фектори: сите штотуку завршувавме со своите обврски и се спремавме да одиме во кино - Фред ја читаше листата филмови кои се прикажуваа... Таман дојде до **Ulyses**, кога се отвори металната врата од лифтот и од него излезе еден тип со револвер во рака.

Како и онојпат кога ми пукаа во Мерлинките и сега сè ми изгледаше потполно нестварно. Типот не натера да седнеме на кауч - тука бевме Тејлор, Пол, Џерард, Фред, Патрик, Били, Нико, Сузан и Јас. Јас не можев да се ослободам од впечатокот дека сето тоа е само шега. Тогаш типот рече дека некој му должел 500 долари и му рекол да дојде во *Фектори* за тие пари да ги собере од нас. Го впери револверот во Пол и го повлече орозот* - и ништо не се случи. ("Гледаш, помислив, сепак тој само се шегува") Тогаш го впери револверот во плафонот, повлече и револверот пукна. Изгледа дека тоа го исплаши колку и нас - толку се збунува што му го даде пиштолот на Патрик - а овој, како и секое дете на цвеќето, рече: „Мене ова не ми треба,

човеку”, и му го врати револверот.

Тогаш типот извлече женска шапка од џебот и ја стави на мојата глава. На радиото одеше „**Expressway to Your Heart**”. Никој не се помести, сите беа премногу исплашени за да направат било што, освен, секако, Пол, кој веднаш почна да му зборува на типот дека полицијата ќе дојде веднаш бидејќи сигурно го чуле истрелот, но типот му одговори дека му е сеедно и дека нема да си оди додека не ги собере своите 500 долари - а тогаш погледна наоколу и рече дека ќе ја понесе филмската опрема и еден заложник.



Одненадеж, Тејлор скокна врз него.

(“Имав впечаток дека скокам на челична статуа. Толку беше јак”, ми рече подоцна Тејлор).

Додека Тејлор висеше на него, типот извади нож. Тогаш Тејлор слизна од него, ја грабна капата од мојата глава, отрча до прозорецот со капата преку неговата тупаница, го скрши стаклото и почна да вика: „Помош! Полиција!”

Типот побегна по скалите, колку што можеше побрзо - го мрзеше да го чека лифтот. Погледнавме низ прозорецот и го видовме како влегува во автомобил и заминува.

Тејлор подоцна ми кажа дека скокнал на него само заради тоа што Јас сум изгледал премногу глупаво со онаа шапка, па некако му било жал...

Отидовме да го гледаме **Glamour, Glitter and Gold** во Бастиано студиото во Вилиџ, а после

тоа отидовме во Салвејшн на шеридан Сквер. По некое време дојдоа и Џеки и Кенди со некои двајца типови што не ги познавав. Џеки веднаш ми пријде и седна на масата на која седев со тројцата, Стоунси - Брајан, Кејт и Мик.

Имаше уште нешто интересно во Гламоур, Глиттер анд Голд - мислам покрај тоа што го напиша Џеки и тоа што Кенди играше во него - сите десет машини улоги ги одигра Роберт де Ниро - беше тоа негово деби. Многу години подоцна, бидејќи Ниро стана доста познат, Џеки ми раскажа како тој заиграл во неговата претстава.

“Дојде во станот на управникот на театарот. Внатре бевме Кенди, Холи и јас и сите три помисливме дека е луд. Морам да бидам во претставата, урлаше, ве молам! Сè ќе направам! Јас реков: десет улоги? а тој рече: Да! И плакатите ќе ги отпечатам - мајка ми има печатарска преса! А јас реков: а мојата баба има бар, мило ми е. Беше феноменален - **Voice** напиша вистинска критика за него”.

Едно попладне, додека го снимавам **Imitation of Christ**, во Фектори упадна еден тип со име Пол Соломон, кој рече дека е во лов на таленти за „**The Merv Griffith Show**”. Бригид веднаш се залепи за него, а тој се залепи за Вива и Нико. И така Мерв ја наполни емисијата со андерграунд фрикови. Ултра веќе беше во емисијата и главно им се допадна на луѓето - беше комуникативна и претпоставувам дека ја сметаа за „разумен” фрик - и така таа го проби патот за останатите.

Вива беше прилично добра, но двете вистински ТВ катастрофи беа Бригид и Нико. Кога Нико беше во емисијата отсвири една песна на својата мала органа, што беше сосема во ред, но кога Мерв се обиде да поразговара со неа таа едноставно седеше не зборувајќи ништо. Тој стана толку очаен, што уште тука, во живиот пренос, бараше некој од организаторите да му објасни која е таа девојка воопшто и што таа бара во неговата емисија. Ова се случи откако падна од столот. Ете, тоа беше Нико.

А тогаш на ред дојде Бригид. Таа во тоа време беше многу непријателски расположена кон сите. Бидејќи во *Девојкиџе од челзи* ја играше Дачис, остана таква уште неколку години после тоа. Ме прашаа и мене дали сакам да бидам во емисијата, но јас реков: Не. Тогаш им ја понудив Бригид наместо мене и ја убедив да оди. Дури и ветив и дека ќе дојдам со неа и дека ќе бидам во публиката како поддршка.

Кога Бригид излезе Мерв се обиде да го отвори разговорот спомнувајќи ја Ултра Вајолет и тоа беше доволно. Мерв веројатно мислеше дека андерграунд е едно големо и среќно семејство во кое сите се сакаат или се доволно паметни да се *преџворат* дека се сакаат, како што прават во Холивуд. Наместо тоа, Бригид рече такви работи на сметка на Ултра, што не се осмелувам да ги пренесам. Навистина. И тогаш Мерв почна полека да сфаќа дека Бригид и нема да биде толку пријатен гост и беше во право. Таа кон него низ целиот тек на емисијата се однесуваше како кон некој досаден давител од автобус - постојано му испраќаше непријателски погледи во стилот што-не-се-откачиш-од-мене-веќе-еднаш. За да биде поубаво, таа во еден момент толку се изгуби што право во камерата упати еден вистински **A-look**. Мерв навистина се трудеше да биде убеден, но ништо не му поаѓаше од рака. Тогаш во еден момент (изгледа дека не знаеше повеќе што да прави), праша: „А кој е твојот дизајнер?” Бригид стана и изјави: „Тоа секогаш може да се види по малите златни

копчиња - Леви штраус". Тогаш Мерв, очигледно малку охрабрен, праша што обично работи таа, бидејќи не е вработена, а Бригид му ја кажа вистината: „Секој ден фарбам фармерки. Земам бели фармерки и ги фарбам во кадата...”

Истиот момент кога емисијата заврши, Бригид влета во публиката за да не и побегнам. Ме праша како беше и јас и ја кажав вистината: „Одвратно!” Не ми поверува! Ја прашав со колку амфетамин се наполнила кога успеа да биде онаква и таа не сакаше да ми каже. Тогаш се вративме во Фектори и ја одгледавме емисијата со останатите кои беа таму и дури ни после тоа не сакаше да го прифати фактот дека беше лоша. (Тоа го сфати многу години подоцна кога се симна од спид, тогаш и стана страшно непријатно заради таа емисија).

Утредента, по емисијата, во Фектори стигнаа педесет пара бели фармерки - благодарност на Леви штраус за бесплатната реклама.

(...) Во ноември почна да се прикажува хипи мјузиклот *Коса*, а тој месец излезе и првиот број на *Рولينг Сџоун*, рокенрол часопис од Сан Франциско. И *Коса* и *Рولينг Сџоун* беа вистински спој на контракултурата и комерцијалноста и, секако, беа вистински бум.

Коса ја носеше идејата дека целиот нов култ на млади се појави благодарение на крајот на *времеџо на Рубаџа* и почетокот на *времеџо на Воголијаџа* - и навистина изгледаше дека клинците прифаќаат такво нешто.

Кон половината на ноември, во продукција на Плеј-Хаус, беше и премиерата на **Conquest of the Universe**. Тоа беше вистински општествен настан во андерграунд светот, бидејќи толпа луѓе од *Макс* и од нашите филмови беше во него...

Коса и **Conquest** беа подготвувани во исто време. *Conquest* се прикажуваше многу кратко и немаше некој забележителен успех. *Коса*, напротив, стана огромен комерцијален хит и дури дојде и до Балтимор Театарот на Бродвеј и таму продолжи да се прикажува уште неколку години. Тој претставуваше пресвртница во историјата на театарот, како што тоа во филмот идната година го направи *Полноќниот Каубој*.

Сега веќе стана јасно дека постојат два вида луѓе кои се занимаваат со контракултура. Едни кои сакаат да бидат успешни и комерцијални и со своите работи да влезат во главните текови на културата, и оние кои сакаат да останат таму каде што се - надвор од општеството. Начинот кој ти овозможува да се занимаваш со контракултура и да имаш голем комерцијален успех е следниот: направи радикална работа на комерцијален начин! Како, на пример, добро кореографирана, добро извежбана антиестаблишментска хипи претстава во вистински театар на вистинско место и со добра вентилација. Или како што тоа го направи МекЛуан - да напишеш книга за тоа како книгите се помината работа.

Оние другите - кои баш им беше гајле за комерцијалниот успех - работеа радикални работи на радикален начин и, ако публиката не успее баш најдобро да сфати за што станува збор, тогаш тоа беше тоа.

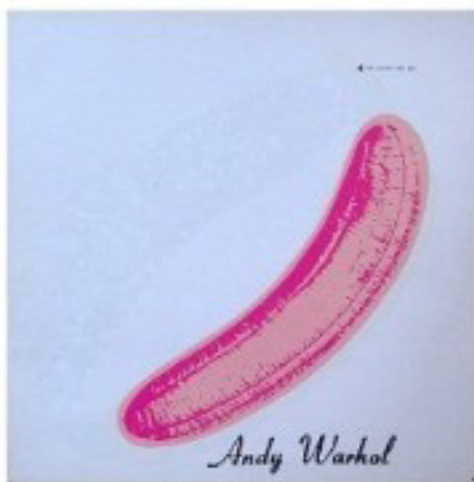
Коса беше многу straight претстава, бидејќи, иако зборуваше за хипи животот, сигурно не беше негов дел - односно, можеби беше негов дел кога го напишаа Џим Радо и Џером Рагни и кога Том О Хорган го режираше, но многу брзо падна во рацете на оние кои знаеја да ги направат работите такви за да поминат кај широките маси.

(...) Прикажувањето на ****, кое беше во декември во Синематик - беше единствено прикажување на сите 25 часа филм без прекин - ги врати сите оние рани денови кога снимавме филмови од чиста забава, со единствена желба да забележиме сè што им се случуваше на луѓето кои ги знаевме. Како што рече еден критичар, нашите филмови и изгледаа како куќни филмови, со таа разлика што нашата *куќа* малку се разликуваше од другите. Во тоа време за тој филм воопшто не размислував како за меѓаш, но кога сега ќе погледнам наназад, тој навистина го означил крајот на периодот во кој правевме филмови само за да ги правиме.

Седевме во мракот на Синематик и го гледавме метар по метар материјалот што го снимивме во текот на целата таа година по сите места во кои бевме - Сан Франциско, Саусалито, Лос Анџелес, Филадельфија, Бостон, Хемптон и ширум Њујорк, во кој се наоѓаа сите наши пријатели. Додека го гледав сето тоа заедно таа ноќ, имав впечаток дека е многу повистинито (мислам, *џоневисџиниџо*, што всушност е многу повистинито) отколку кога навистина се случило - Еди и Ондин, еден покрај друг на пушта и ветровита плажа, облачен ден и само звукот од камерата, додека нивните гласови се губат во ветрот и одат некаде над песокот, додека се обидуваат да запалат цигара и сето останато. Некои луѓе останаа во текот на целиот филм, некои станаа и си отидоа, некои заспаа во своите седишта, некои заспаа во предворјето, а некои беа како мене - не можеа да го тргнат погледот од платното ниту за момент. Најчудно беше тоа што и мене ова ми беше првпат да го гледам тој филм - штом го измонтиравме го донесовме во кино. Знаев дека никогаш повеќе нема да го видиме во цела должина и затоа тој беше како и нашите животи - би поминал еднаш покрај нас и никогаш повеќе не би го виделе.

Утредента Синематик почна да прикажува двочасовна верзија на нашиот 25-часовен филм и тоа беше тоа. Поголемиот дел од филмот отиде во бункер и од тогаш почнавме да размислуваме за идејата за филмови со вообичаена должина, кои би можеле да се прикажуваат во нормалните кина.

избор и превод: Игор Ангелков





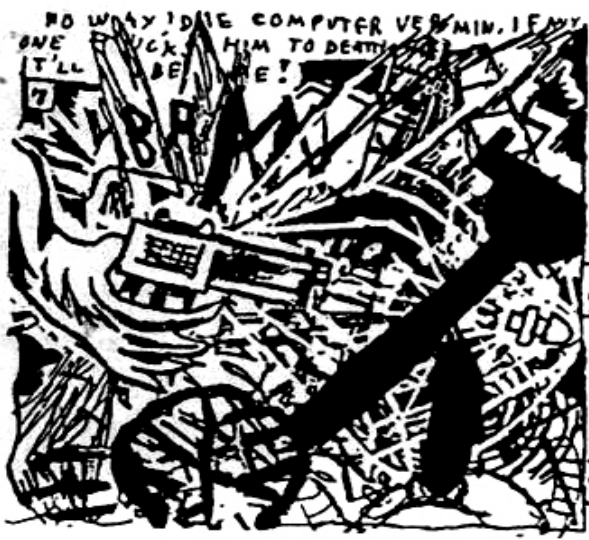
prepisaka: Bruno Richard & Gary Panter

BYRON WEINER **PARADE IN GRAPHIC**
 TIGER LADY Psychotropic Poster PRODUCTION
 11277 Santa Monica Blvd
 West Los Angeles
 479 6376 or 479 6768



BRUNO RICHARD
 7 RUE du Bourg-l-abbé
 75003 PARIS FRANCE

Copyright 1981 Lindeman Theatre Corporation



BRUNO RICHARD
 7 Rue du Bourg l'Abbé
 PARIS, FRANCE

Во Слѣдѣнаѣ

мѣрѣна

Лѣтѣ

Лѣтѣ

Вирѣ

Хѣтѣ

Брајан Иѣ



