

**Васил Марков**

**Магистърска теза:** Видео – медия и изкуство

**Научен ръководител:** доц. д-р Ирина Генова

## **Електронното око**

*Погледът бди навсякъде*

Мишел Фуко

Паноптичният модел на Джеръми Бентъм<sup>1</sup> е използван от социолозите при анализа на едно общество, поставило себе си под “максимален надзор”, като при водещата роля на модерните технологии става въпрос по-скоро за някакъв усилен, техно-паноптикум. Като медия видеото притежава всички особености за електронно разгръщане на паноптичния диспозитив – повсеместност, невидимост, автоматизъм, интериоризиране на надзора от страна на наблюдавания субект. Симсън Гарфинкъл го описва така: “Преди двайсет години много хора смятаха видеокамерите за нежелана намеса в личния им живот. Днес обаче сме свикнали с тях. Видеокамерите сега присъстват навсякъде около нас. Те са в магазините, училищата и обществените сгради, по улиците и дори в дома ни. Освен това стават все по-трудно забележими”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Паноптикумът е проект за затвор, предложен от английския философ Джеръми Бентъм (1748-1832). Замислен като кръгова архитектурна композиция с надзирателна кула в центъра и затворнически килии по периферията, паноптикумът функционира като апарат на властта чрез принципа на постоянна и пълна видимост – субектът е отделен и поставен в погледа на невидим, централизиран наблюдател.

<sup>2</sup> *Гарфинкъл, С. Нация под наблюдение. С., Атика, 2002, с.127.*

Цифровото видео превръща тялото в набор от пиксели. Чрез мултиплексор към екрана се изпраща уплътненият сигнал от няколко видеокамери, подобно килиите в конструкцията на Бентъм. Наблюдението може да бъде напълно автоматизирано – чрез сензори за детектиране на движението. Камерите са навсякъде, като протезис, който се усеща, но не може да бъде докоснат. Един самотен спектакъл на наблюдаващия, без да бъде виждан, и наблюдавания, който не вижда.

Това, което ме интересува, е как реагира видеоизкуството: дали обръщането към темата за видеонаблюдение е рефлексия върху механизмите на една по-обща визуална култура или това е характеристика на самата видеомедия, т. е. камерата поначало действа като “всевиждащо око”. Ясно е, че проблемът не може да има отговор еднозначно. Така например инсталацията “Мултиплицирани сенки” на Красимир Терзиев изследва тотализирането на субекта от страна на системата (властта), както и диалектиката виждащ-виждан, докато работи като “Unrendered” на Серапионов търсят друга тематика, но се възприемат като кадри от система за видеонаблюдение. Във втория случай ангажирането е не тематично, а структурно и свързано със спецификата на видеото като технология и медия.

### *Паноптичната машина*

“Видеото на Бени”, филм на Микаел Ханеке, започва с кадри от домашно видео – умъртвяването на свиня в селски двор. Следва превъртане назад на забавен кадър, прострелването отново, изтичащата кръв, от близък план. Лентата свършва. Екранът започва да мига.

Бени е 14-годишно момче, което контактува със света и околните чрез своята камера. На монитора в стаята му текат непрекъснато кадри – от телевизия, аматьорски записи, от системата за сигурност. И когато трябва да установи първия си интимен контакт, той не знае какво да прави, освен да възпроизведе началния запис – а именно убийство. Филмът на Ханеке се отнася до насилието, но насилието *на образа*. Героят на момчето е пост-модерния субект *par excellence*, разпръснат, фрагментиран, фрактуриран, по думите на Жан Бодрияр “фрактален”, репродуциращ се до безкрайност. Бени *вижда света* чрез своята камера. Обективът е станал око, видеолентата – ретина. Преживяното пространство е заменено от електронно, което е модулационно, хиперреално, подчинено на команди REWIND и ZOOM.

Започнах с този филм, тъй като той има отношение към разглеждания тук проблем. Става въпрос за пълната власт на *образ* (образ-симулакрум) над *репрезентация*. Макар и да счита този конвулсивен, парадоксален образ за унищожение на образа, Бодрияр говори за същата реалност-екран, населена от пикселни тела: “Живеем в екстаза на комуникацията. И този екстаз е порочен. Порочното слага край на всяка репрезентация. Собственото ни тяло и цялата окръжаваща го вселена стават контролен екран”<sup>3</sup>. “Всичко трябва да бъде видяно, да бъде видимо и образът е типичното място на тази видимост”<sup>4</sup>. А видимостта е клопка. Филмът на Ханеке, а и ежедневноната практика показват, че при ситуация на видеонаблюдение

<sup>3</sup> Baudrillard, J. “The ecstasy of communication”, In: Hal Foster (ed.) - The anti-aesthetic. Washington, Bay Press 1983, pp.127-30.

<sup>4</sup> Baudrillard, J – “The violence of the image”,

<http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-the-violence-of-the-image.html>

(Проверен на 23 септември 2008 г.)

социалното взаимодействие и междуличностни отношения са подменени с един студен, “медицински” поглед, който е еднопосочен, асиметричен. Реалността е “сведена до визуалното”.<sup>5</sup> Бих казал, до окулярното. Видеомониторът е двуизмерен и неутрален, на него наблюдаваният изглежда не просто обект, а струпване от близки стойности на яркостта.

Такова отношение напомня взора на учения, рационално изследващ света, за когото познанието е равносилно на власт. Дона Харъуей го нарича “обезпльтена научна обективност”<sup>6</sup> – херметичен, циклопов поглед, подчиняващ всичко от никъде. Един “божествен трик”, който се оказва илюзия, но въпреки това изкушава.

За видеото си “4, Rue St Catherine” Иван Мудов казва, че наподобява “преследване на диво животно в гората”. Серапионов схваща “Unrendered” като уловена и пренесена на мястото на инсталацията лабораторна обстановка. Да наблюдаваш, без да си забелязван, привилегия на всеки, застанал зад камера (фото или видео), е в крайна сметка окулярен фетишизъм, анонимен и самотен.

Заклучението на Харъуей, макар и крайно, е, че културата на гледане е априори паноптична: “Зрението е винаги въпрос на властта да виждаш – и вероятно насилието, съдържащо се във визуализиращите ни практики”.<sup>7</sup> С асиметричния, “обезпльтен” поглед окото може да се отдели, тъй като е станало ненужно. За учения или клиничното лице това ще са телескопи, микроскопи, системи за томография и т. н. За

---

<sup>5</sup> Koskela, H. The gaze without eyes – video surveillance and the changing nature of urban space”, *Progress in Human Geography*, 24(2), 2000, p.250.

<sup>6</sup> Haraway, D. “Situated knowledges – the science question in feminism and the privilege of partial perspective”, *Feminist Studies*, vol.14, No.3, 1988, p.576.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.585.

анонимния служител, стоящ зад системата за наблюдение, това е камерата, гледаща отгоре. Такова автоматизиране и подмяна на зрителния орган с електро-оптично устройство бележи преход от *визуални* към *визуализиращи* механизми – по думите на Пол Вирилио “сляпо зрение”. Възприятието се редуцира до една “сурова и на практика неизменна структурна неподвижност”.<sup>8</sup>

Паноптичният механизъм като “лаборатория на властта” е представил Харун Фароки в едноканалното видео “Мислех си, че виждам затворници” [2000, 27', Betacam SP], един асамбляж от архивни кадри, компютърна симулация на наблюдаваните обекти и текстов коментар. Фароки наслагва изображенията от два монитора така, че краищата им се презастъпват и зрителят е изправен пред две паралелни картини, които се възприемат симултанно.<sup>9</sup> Тук оригиналните кадри – от система за видеонаблюдение в строго охраняван затвор в Коркоран (Калифорния) – са извадени от първичния диспозитив, реконтекстуализирани и пренаредени чрез монтажа, за да дисектират същия този диспозитив и изведат докрай парадокса на диалектиката “видимост/невидимост”. Видеоот на Фароки показва, че ако системата гарантира анонимност и непрозрачност на властта (присъствието на служителя е само загатнато с глас зад кадър), тя същевременно поставя в пълна видимост онези под наблюдение. Самата архитектура на затвора въплъщава паноптичния принцип – с високата си бетонна ограда, лишена от растителност, дворът е конструиран под формата на радиални сегменти. Нищо не остава извън ползрението на

<sup>8</sup> Virilio, P. *The Vision Machine*. Bloomington, Indiana University Press, 1994, p.13.

<sup>9</sup> Тази творба реализира потенциала на видеоот за включването на външен (хетерогенен) материал и реорганизирането му в рамката на кадъра. Тук обаче ме интересува ангажирането с темата за видеонаблюдението.

електронния поглед. Всеки ъгъл може и трябва да бъде видян. В това клинично пространство камерата тотализира своя обект “изцяло като обект: пасивен, без възможност да повлияе на ситуацията”.<sup>10</sup> Идентичността е сведена до движенията на марионетни тела на екрана. Когато при инцидент на сбиване охраната застрелва един от затворниците, тази смърт (мониторна, наблюдавана смърт) е не по-малко безлика и неутрална. По думите на Фароки тя прилича на “нещо от евтина компютърна игра”.<sup>11</sup>

Така видеонаблюдението е проблематизирано като особен скопичен режим, при който визуалността се конституира чрез отношения на контрол, а директният контакт е заменен от сурова обективност или както разяснява самият автор, от “желание за хладнокръвна репресия”.<sup>12</sup>

### *Автор, образ, анонимност*

Асиметричният характер на тези отношения предполага хладна дистанцираност и обективизация на наблюдавания субект – така както, по думите на Фароки, “се пече хляб или се убиват животни”. Но автоматизирането на погледа поставя и друг важен проблем – как трябва да се възприемат видеотворби като “Мислех си, че виждам затворници”? Къде е мястото на автора сред тази машинна визия за външния свят?

---

<sup>10</sup> Koskela, H. op.cit., p.249.

<sup>11</sup> Farocki, H. “Controlling observation”, in: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (eds.) – CTRL [SPACE]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother. Cambridge, MIT Press 2002, p. 103.

<sup>12</sup> Ibid., p. 104.

През 1984 г. наградата на Втория международен видео фестивал получава германецът Микаел Клиер. Филмът му “Der Riese” (“Великанът”) е изцяло съставен от кадри от камери за видеонаблюдение, монтирани на различни места в големи немски градове.<sup>13</sup> Безучастното око на камерата следи и регистрира берлинското летище, уличното движение, търговските центрове, аутобаните. Там, където Фароки търси студен анализъм, Клиер е открил (зловещо-) поетичното. “Великанът” е 80-минутна визуална симфония, колаж от хипнотични образи, подсилени от класическия саундтрак – една метафора за гигантската паноптична машина. Ако обаче в “Мислех си, че виждам затворници” Фароки вмъква текст между кадрите, който функционира като метавизуален коментар и критически изявява позицията на режисьора, тук присъствието на автора е напълно отстранено. Връзка между асемблираните образи липсва. Липсват и индикации за това кой фактически стои зад обектива. Оттук и критиката на Вирилио - интенцията на автора е изцяло претопена в “един разгънат технически ефект... в недиференциран зрителен фураж”.<sup>14</sup> Единственото, което остава, са бавните, роботизирани движения на електронния поглед.

Как следва да се възприема такъв поток от автоматично генерирани и в крайна сметка дехуманизирани образи? Вирилио отнася това разтваряне на артистичната субективност към механичното зрение, наложено с прогреса на военните технологии (действително, поне генеалогически системите за видеонаблюдение са свързани с

---

<sup>13</sup> Видеото на Клиер беше включено в ретроспективната програма “40 години видеоизкуство в Германия”, показана и у нас.

<sup>14</sup> *Virilio, P. The Vision Machine*, p.47.

военния апарат). Бих искал обаче да разгледам подобно еманципиране в друг аспект, от гледна точка на отношенията автор-творба.

Смъртта на автора се коментира от доста време. В случая на произведения, които се ангажират с темата за видеонаблюдението, това има две страни. Първо, видеото като електронен поток носи автономния характер на техническия образ, изключващ индивидуална намеса. От друга страна, самият паноптичен диспозитив е автоматизиран и в постоянно състояние на саморегулация. Както отбелязва Фуко, “съществува една машинария, която осигурява асиметрията, неравновесието, различието. Като следствие от това – няма особено значение кой упражнява властта. Който и да било почти случайно взет индивид може да задейства машината. Точно както е без значение и мотивът, който движи властта”.<sup>15</sup> При тази (не-) комуникация важни са не крайните точки, а самото функциониране на механизма, задвижван от анонимна сила – или за видеонаблюдението, затварянето на сигнала от камерата към монитора. Паноптичният диспозитив е апарат, система от отношения между елементи, за която смисъл има разгръщането, вътрешната циркулация на тези отношения.

За да изясня тези постановки, ще се спра по-подробно върху “4, Rue St. Catherine” [2002, DVD, 35’] на Иван Мудов. По време на престоя си в Нант Мудов заснема от прозореца на квартирата си минувачи, които уринират пред контейнер. Видеоето незабавно извиква асоциации с писоара на Марсел Дюшан. Представянето на уринален предмет като произведение на изкуството не е насочено към естетизиране на неестетичното, а към същността на самия акт на

---

<sup>15</sup> Фуко, М. Надзор и наказание. С., Университетско издателство “Св. Климент Охридски”, 1998, с. 211.



неговото презентиране, деструктивен и преобръщащ представите за “високо изкуство”. Във факсимилето “Слепецът” [май 1917] Дюшан пише: “Дали г-н Мът е направил собственоръчно писоара или не, няма никакво значение. Той го е избрал. Взел е обикновена вещ от живота, поставил я е така, че утилитарното ѝ значение да изчезне под друго заглавие и гледна точка – създал е нова мисъл за този обект”.<sup>16</sup> Това разяснение е важно за разбирането на видеото на Мудов в две насоки. От една страна е самодостатъчността на художествения артефакт. “4, Rue St Catherine” би могло да е заснето от всеки, още повече напълно статичната камера и монтажът, при който не се усещат темпорални отскоци (контейнерът стои там, плътен, масивен, неподвижен, а фигурите се появяват и изчезват като сенки), създават впечатлението, че това са кадри от система за видеонаблюдение. От друга страна, а то сякаш е продължение на първото, Мудов е този, който като медиатор между ситуация и възприемащ представя обект, функционално изваден от обичайния му контекст, уловен момент, един видео еквивалент на *objet trouvé*, за да предизвика интерпретативни действия или сблъсък с установени представи.

Позицията, която Мудов заема във видеото, е на дебнене, което самият той оприличава с “лов на дивеч в гората”. Артистът споделя, че е заснел филма от прозореца на апартамента си в Нант, но без това уточнение материалът би могъл да е от наблюдателна система – при напълно статичната камера от “птичи поглед”. Още повече звук липсва, за разлика от “Великанът” на Клиер например. На моменти е използван ефект на “преливане”, но така дискретно, че цялото видео се възприема

---

<sup>16</sup> Duchamp, M. “The Richard Mutt Case”, in: Charles Harrison, Paul Wood (eds.) – *Art In Theory 1900 – 1990*. Oxford, Blackwell Publishing, 1992, p. 248.

като единствен кадър (в киното това става възможно чрез дългия кадър – да се улови времето в неговата непрекъснатост, така както се преживява от героя, при минимален монтаж). При сходствата с видеонаблюдение въпросът, който се налага, е кой всъщност стои зад камерата. В “Що е автор?” Фуко цитира Самюъл Бекет – “Какво значение има кой говори?”.<sup>17</sup> Дали кадрите принадлежат на Мудов или са взети от публична система за наблюдение няма никакво значение. Не бива да се мисли обаче, че тази зона на отсъствие на авторския субект самозатваря творбата. Напротив, заскобяването на авторството разтваря пътя към неопределим брой конфронтации и интерпретации: “Като се отнася единствено до самото себе си, но без да се ограничава със затворената в себе си същност, писането се идентифицира със своята разгъната външност”.<sup>18</sup> Ако смъртта на автора е раждането на читателя (зрителя), видеото на Мудов илюстрира най-добре тази парадигма.

### *Затворена верига – реално време*

Системите за видеонаблюдение са известни като CCTV (Closed Circuit Television). Както подсказва името, видеосигналът не се излъчва в ефир, а постъпва директно към монитора, формирайки затворена верига. Въпреки някои недостатъци, например невъзможността за класификация, такава система е в момента най-разпространена на обществени места като съвършената манифестация на електронния паноптикум, който според Марк Постър е “суперпаноптикум, превръщащ действията ни в разгърнат дискурс на наблюдение, личното

<sup>17</sup> Фуко, М. “Що е автор?”, Литературен вестник, 1991, бр.19, с. 4.

<sup>18</sup> Пак там.

ни поведение в публични заявления, индивидуалните ни постъпки в колективен език”.<sup>19</sup> Основното предимство на CCTV системата е директната връзка между камера и монитор и симултанния запис/възпроизвеждане – нещо, което е присъщо на видеото като медия.

Още от края на 60-те години видеоартисти използват принципа на затворената електрическа верига в свои инсталации. В “Ирис” (1968) на Лес Ливайн посетителят е изправен пред конзола от шест монитора, на които наблюдава себе си в близък, среден и далечен план. Изображението се получава от три скрити камери.<sup>20</sup> Посетителят се наблюдава наблюдаван. Той е превърнат в информация, точно както субектът става обект в системите за наблюдение. Джийн Йънгблъд отделя внимание на инсталацията на Ливайн в “Expanded Cinema”, като въвежда понятието “телединамичен енвайронмент”: “Способността на CCTV за самоподхранване, самоизобразяване и пространствено наблюдение осигуряват за някои артисти средство за ангажиране с феномена на комуникация и възприятие по един чисто емпиричен начин. (...) Използвам термина телединамичен енвайронмент, за да посоча, че артистът работи директно с динамиката на движението на информация във физически и темпорални параметри. Физическата среда се определя от характеристиките на затворената верига. Артистът

---

<sup>19</sup> *Poster, M.* “Database as discourse”, in: David Lyon, Elia Zureik (eds.) - *Computers, surveillance and privacy*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p.184.

<sup>20</sup> Според Славко Кацунко това е първата видеоинсталация със затворена верига. Вж. Slavko Kacunko – *Closed Circuit Videoinstallationen*. Berlin, Logos Verlag, 2004. S.77.

се занимава не толкова с това *какво* се предава, колкото *как* се предава и съзнанието за този процес”.<sup>21</sup>

Задвижването на информационния поток в конкретното физическо пространство става възможно чрез присъствието на посетителя, който е не просто пасивен наблюдател. Точно затова е по-уместно да се говори за посетител, а не зрител. Впрочем активното участие/съучастие е специфика на инсталативното изкуство въобще, не само видео. Текстът на Йънгблъд съдържа още един акцент – върху споменатата вече автономност на паноптичния диспозитив, която се превръща в характеристика на видеоинсталацията. Когато говори за властта, Мишел Фуко я разглежда като “множеството от силови отношения, иманентни на областта, в която се упражняват... начинът, по който образуват верига или система”.<sup>22</sup> Така диспозитивът е самата система от отношения, които се установяват между съставлящите го (хетерогенни) елементи.

Видеоинсталация, която не използва предварително записан материал, функционира като самопродуцираща се система, при която идентичността се появява и задържа чрез непрекъснати, кръгови, повтаряеми действия. Такава повтаряемост се реализира чрез затварянето на сигнала от камерата към монитора при активното участие на посетителя. С други думи процесите се разгръщат по веригата наблюдение (от камерата) – изображение – наблюдение (от страна на зрителя), която Дейвид Хол нарича “триъгълна конфигурация

<sup>21</sup> *Youngblood, G. Expanded Cinema. New York, E.P.Dutton, 1970, p.338-339.*

<sup>22</sup> *Фуко, М. История на сексуалността, т.1, С., ЕА, 1993, с. 126.* Във френскоезичната теория на видео арт терминът “диспозитив” е възприет поначало за видеоинсталация със затворена верига. Доминик Белоар дефинира последната като “dispositif-piege” (механизъм-клопка). *Dominique Belloir - Video Art Explorations, Cahiers du cinema 1981, pp. 37-45.*

на обратната връзка”.<sup>23</sup> Артистите често използват времево (чрез закъснение на сигнала, както е у “видеостаите” на Дан Грѐм) или пространствено отместване, за да изследват епистемологични конструкции – преживяването на власт, обективизация, неопределеност, разпадане на идентичността.

Маргарет Морс отбелязва, че голяма част от инсталациите на 70-те години фокусират върху “децентриращия ефект на видеомонитора върху отношението възприемащ – образ”.<sup>24</sup> В “Наблюдение на наблюдението” (1974) Петер Вайбел поставя в кръг три камери и три монитора, които се превключват по такъв начин, че посетителят непрекъснато вижда себе си, но винаги в гръб. Дислокацията на камера и монитор е използвал и Брус Науман във “Видеонаблюдение” (1969-1970). Когато зрителят се доближава до екрана, той вижда себе си, но на втори монитор, наблюдаван от анонимна сила.<sup>25</sup>

От принципа на “затворената верига” се възползва и ранният проект на Красимир Терзиев “Мултиплицирани сенки” (1997), проблематизирайки невъзможността за комуникация в хипермодерното общество, представено чрез “една система, чиято единствена цел е собственото ѝ репродуциране”.<sup>26</sup> Инсталацията е реализирана в няколко помещения при сложна система от камкордери и проектори. В първото

<sup>23</sup> *Hall, D.* “Using video and video art, some notes”, Video Art 78 catalogue, Herbert art gallery 1978, p.6.

<sup>24</sup> *Morse, M.* “Body and screen”, Wide Angle, vol.21, no.1, 1999, p. 68.

<sup>25</sup> Всъщност инсталацията на Науман е съставена от две помещения, “публично” и “тайно”. Камерата от “публичната” стая, в която влизат посетителите, изпраща сигнал към монитора в “тайното” помещение и обратно. Тази асиметрична, кръстосана подредба на видеоапарата дава възможност да се възпроизведе изцяло една ситуация на видеонаблюдение – посетителят съзнава, че е наблюдаван, но не знае от кого.

<sup>26</sup> *Стефанов, С.* “Интервю с Красимир Терзиев”. Изкуство/Art in Bulgaria, бр. 58-59, с. 54.

помещение се проежектира кратък видео лууп, в който фигурата на автора се обръща към зрителя с думите “Не ме гледайте! Камерата работи! Не стойте така!” – провокативна реплика към посетителя, който трябва да “задвижи” творбата, но под формата на манипулация. Оттук нататък присъстващите ще носят усещането, че са следени, че са обект на видеонаблюдение. Камерата от първото помещение препредава сигнал към проектора във второто, тази от второто към третото и т.н. В крайна сметка не става ясно на кого принадлежат изображенията – те са просто проекции на други проекции, ретланслирани сенки. Наблюдаващият се оказва наблюдаван, личността е отстранена и превърната в знак, в “суров материал за кода”.<sup>27</sup> Рецепцията е изключително на соматично равнище – посетителят е станал участник, дори жертва. Всичко това силно напомня за “Сегашно продължително минало” на Дан Греъм, но вместо да се занимава с темпорални отмествания, инсталацията на Терзиев визуализира идеите на Бодрияр от есето му “Реквием за медията”. Според Бодрияр склонността към саморепродуциране е вътрешна закономерност на социалната власт, а масмедиите като еманация на този контрол са по своята същност анти-медиаторни – те произвеждат “не-комуникация”, изключваща реципрочност и обмен. Личността се чувства “изолирана във факта на една реч без отговор”, а всякаква трансгресия и символично действие са подложени на негация – “неутрализиращи в знаци, изпразнени от съдържание”.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Пак там.

<sup>28</sup> *Baudrillard, J.* “Requiem for the media”, in: Noah Wardrip-Fruin, Nick Montfort (eds.) – *The new media reader*, Cambridge, MIT Press, 2003, p. 282.

Като илюстрация на това отсъствие на симултанна реципрочност се явява семиотичната триада *кодиращ – съобщение – декодиращ*,<sup>29</sup> конструкция, която Бодрияр разглежда като симулационен модел на комуникацията. Самият Терзиев споделя, че инсталацията му буквализира и усилва тази формула. Проектът “Мултиплицирани сенки” извежда процедурата на видеонаблюдение до “степен на нечетимост и абсурд”.<sup>30</sup> Субституирането на субект с обект е станало възможно единствено благодарение на възможността на видеото за симултанен плейбек и потенциала му за обратна връзка.

Видеоинсталациите със затворена верига, както и системите за видеонаблюдение оперират в реално време, ангажирайки се с едно “живо настояще”. За разлика от киното електронно-оптичната технология е по начало много по-непосредствена, понеже не изисква химична обработка. Инсталациите, използващи механизма на CCTV, отиват още по-далеч, като премахват необходимостта от запис. В есето си върху видео арт Алън Капроу посочва, че при тези инсталации акцентът е върху “ситуацията, вместо върху акт, консервиран за по-нататъшно разглеждане”.<sup>31</sup> Това означава, че “безлентовото” видео е място за разгръщането на кон-темпорални процеси – генерирането и възприемането на образа протичат едновременно и са вплетени в организмено цяло, в потока на повтарящо се “сега”.

---

<sup>29</sup> Този модел на речевата комуникация е развит от Роман Якобсон в “Лингвистика и поетика” – адресантът изпраща съобщение на адресата, като съобщението изисква контекст, код и контакт. На всеки от участващите фактори съответства специфична езикова функция. Roman Jakobson – “Linguistics and poetics”, in: David Lodge (ed.) – *Modern criticism and theory*. Harlow, Pearson, 2000, pp. 31-55.

<sup>30</sup> *Красимир Терзиев*. цит.в: Slavko Kacunko – *op.cit.*, S. 765.

<sup>31</sup> *Caprow, A.* “Video art: Old wine, new bottle”, *Artforum*, June 1974, p. 46

Когато Вирилио пише, че видео образът притежава парадоксална логика, той има предвид тъкмо тази възможност за реално време, убягваща на киното и фотографията, които улавят едно отстранено или поне закъсняло настояще. Този времеви индекс е определящ за връзката между видеоизкуство и механизмите на видеонаблюдение.

Списък на илюстрациите:

1. Харун Фароки – “Мислех си, че виждам затворници”.
2. Иван Мудов - “4, Rue St Catherine”.
3. Петер Вайбел – “Наблюдение на наблюдението”.



1. Харун Фароки – “Мислех си, че виждам затворници”.





2. Иван Мудов - "4, Rue St Catherine".



3. Петер Вайбел – "Наблюдение на наблюдението".