

PARODOS

VADOVAS

/

EXHIBITION

GUIDE

JUDANČIOS RAIDĖS

Paroda inicijuota, organizuota ir pristatyta ZKM centro Karlsruhėje, bendradarbiaujant su FACT ir xm:lab

TYPEMOTION: TYPE AS IMAGE IN MOTION

An exhibition initiated, produced and presented by ZKM | Karlsruhe, in collaboration with FACT and xm:lab

Kuratoriai / Curators:
Christine Stenzer, Soenke Zehle

Parodos koordinatorės / Exhibition coordinators:
Živilė Etevičiūtė, Eglė Juocevičiūtė

Parodos architektės / Exhibition architects:
Julija Reklaitė, Ieva Cicėnaitė

Parodos dizainerė / Exhibition designer
Laura Grigaliūnaitė

Parodos architektūrinės idėjos vystymo grupė / Exhibition architecture concept development group:

Greta Bernotaitė, Dorothee De Coster, Henrik Elburn, Dominykas Kalmatavičius, Jolanta Klišonytė, Eric Medine, Justina Medvedevaitė, Laura Rubi Meneses Adams, Mykolas Svirskis, Eglė Židonytė

Tekstų autorė / Texts by
Christine Stenzer

Vertėjai į anglų kalbą / Translation into English:
Isaac Custance, Steven Lindberg, Justin Morris, Soenke Zehle

Lietuvių kalbos redaktorė / Copy editor
(Lithuanian)
Monika Grigūnienė

Anglų kalbos redaktoriai / Copy editors (English):
Sarah Batschelet, Soenke Zehle, Joseph Everatt

Rengiant parodą talkino / Special thanks to:
Milda Adamonytė, Justina Beniušytė, Antanas Gerlikas, Laura Kaminskaitė, Aleksandras Kavaliauskas, Eglė Maceinaitė, Marijus Okockis, Kazys Sližys, Rūta Statkevičiūtė, Rūta Tamulevičiūtė, Šiuolaikinio meno centras / Contemporary Art Center, galerija / gallery „Vartai“

Išleido Lietuvos dailės muziejus / Published by
the Lithuanian Art Museum
(Bokšto st. 5, Vilnius)

UDK 76(474.5)(064)

Ju25

Spausdino / Printed by
AB spaustuvė “Titnagas”
(Vasario 16-osios g. 52, Šiauliai)

Tiražas / Edition of 100

© Lietuvos dailės muziejus / Lithuanian Art Museum, 2014

© Christine Stenzer tekstai, sudarymas / Author,
compilation, 2014

© Laura Grigaliūnaitė, apipavidalinimas / Design, 2014

Kevin Blanc “Tiger Dust”: © 2009 YELLO, nuosavybė /
courtesy of Universal Music / Electronic Beats

Marcel Duchamp “Anémic Cinéma”: © Succession Marcel
Duchamp / Light Cone

Hollis Frampton “Zorns Lemma”: © Anthology Film Archive

Peter Göldenboth “Nur ein Wort”: © Wintrup Musikverlage /
Universal Music

Gary Hill “Happenstance”: © Gary Hill / IMAI

Ferdinand Kriwet “Teletext”: © Ferdinand Kriwet /
Galerie BQ

Norman McLaren “V for Victory”: © National Film Board
of Canada

Dieter Roth “Letter”: © Dieter Roth Estate / Courtesy Hauser
& Wirth

Eino Ruutsalo “ABC 123”: © Eino Ruutsalo / Finnish
National Gallery Ateneum Collections

Paul Sharits “Word Movie”: © Light Cone

Michael Snow “So Is This”: © LUX

Stan Vanderbeek “Poemfield No. 2”: © LUX

Susanne Wiegner “just midnight” / “something I remember”:
su leidimu / with permission Estate Robert Lax

Typofonie: © eachfilm / tisch-eins I designstudio / Dirk
Hensieck / Jung von Matt / Konzerthaus Dortmund

Visa kita: © menininkai ir jų atstovai / All other: © by the
artists or their assignees

ISBN 978-609-426-058-2

JUDANČIOS RAIDĖS

/

TPEMOTION.

Type as Image in Motion

Organizatoriai / Organisers:

NDG



//////<III

zentrum für kunst
und medientechnologie
karlsruhe

xm:lab



Pagrindinis rėmėjas /
Funded by



Partneris ir rėmėjas /
Partner and sponsor



Rėmėjai / Sponsors:



Auswärtiges Amt

MERITS

EXTERUS

istikimi sienoms

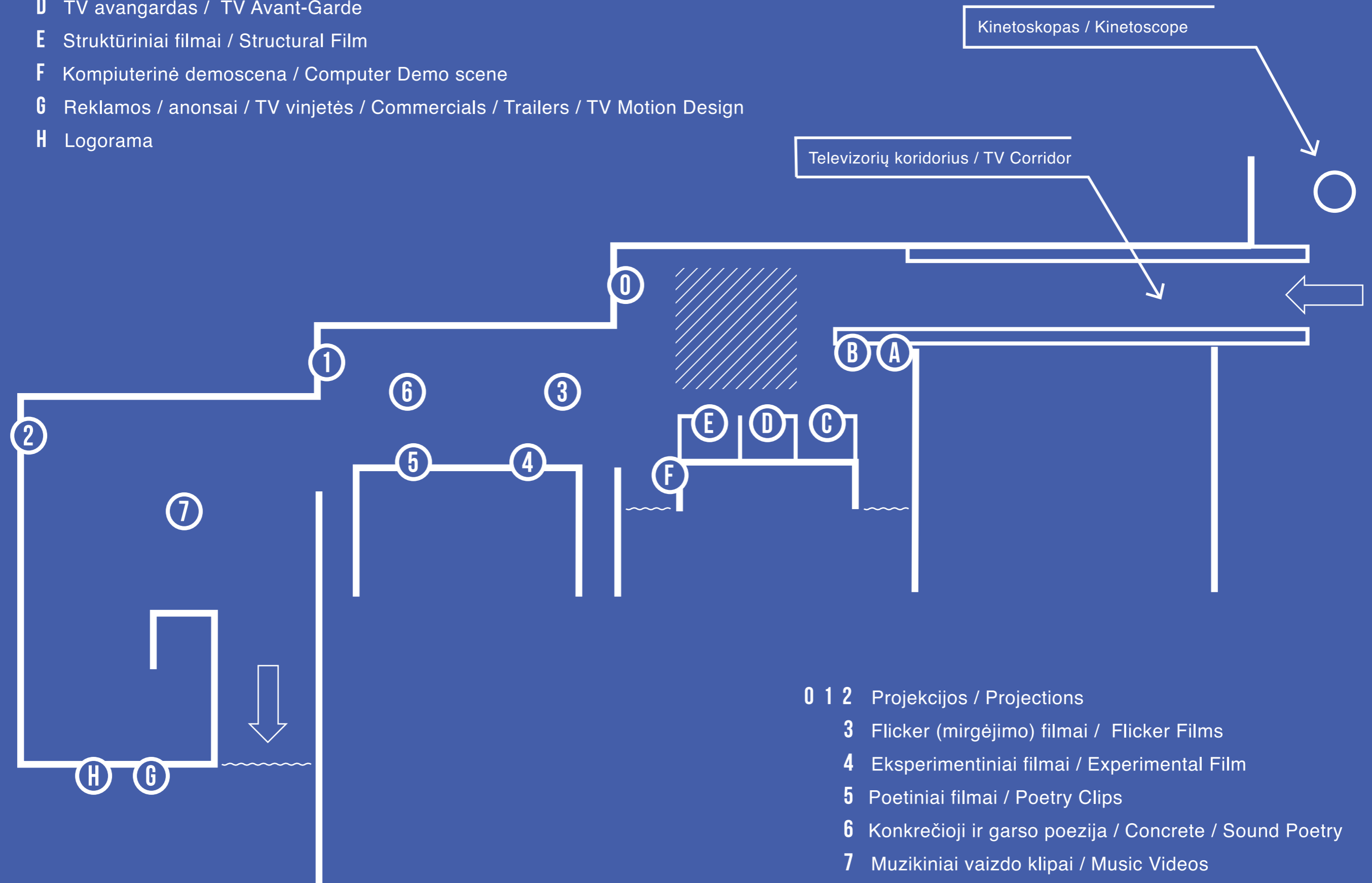
PUSKU PUSKU

Informacinis rėmėjas /
Media sponsor



Meno kultūros žurnalas

- A Videomenas: performansas / Video Art: Performance
- B Videomenas: medijų kritika, medijų refleksija ir kita / Video Art: Media Criticism, Media Reflection and other
- C Nebylusis kinas / istorinis avangardas / Silent Film / Historical Avant-Garde
- D TV avangardas / TV Avant-Garde
- E Struktūriniai filmai / Structural Film
- F Kompiuterinė demoscena / Computer Demo scene
- G Reklamos / anonsai / TV vinjetės / Commercials / Trailers / TV Motion Design
- H Logorama



- 0 1 2 Projektijos / Projections
- 3 Flicker (mirgėjimo) filmai / Flicker Films
- 4 Eksperimentiniai filmai / Experimental Film
- 5 Poetiniai filmai / Poetry Clips
- 6 Konkrečioji ir garso poezija / Concrete / Sound Poetry
- 7 Muzikiniai vaizdo klipai / Music Videos

TURINYS / CONTENTS:

Ekspozicijos žemėlapis / Map of Display

Judančios raidės / Typemotion: Type as Image in Motion

Kinetoskopas / Kinetoscope

Televizorių koridorius / TV Corridor

A. Videomenas: performansas / Video Art: Performance

B. Videomenas: medijų kritika, medijų refleksija ir kita /
Video Art: Media Criticism, Media Reflection and other

C. Nebylusis kinas / istorinis avangardas / Silent Film /
Historical Avant-Garde

D. TV avangardas / TV Avant-Garde

E. Struktūriniai filmai / Structural Film

F. Kompiuterinė demoscena / Computer Demo scene

G. Reklamos / anonsai / TV vinjetės /
Commercials / Trailers / TV Motion Design

H. Logorama

Projekcijos / Projections:

0, 1, 2

3. Flicker (mirgėjimo) filmai / Flicker Films

4. Eksperimentiniai filmai / Experimental Film

5. Poetiniai filmai / Poetry Clips

6. Konkrečioji ir garso poezija / Concrete / Sound Poetry

7. Muzikiniai vaizdo klipai / Music Videos

Auditorijos programa / Auditorium Screening Programme

TYPEMOTION. TYPE AS IMAGE IN MOTION

The exhibition TYPEMOTION at the National Gallery of Art presents a selection of over 90 outstanding examples of *Schriftfilme//Typemotion Films* from more than 15 countries, dating from 1897 to the present day. Referring to those sites and situations where we encounter type in motion, it examines the multiple possibilities for the presentation, perception and ways of communicating with type. The exhibition focuses on artistic films and videos, but also includes feature films, commercials, music videos and works from the computer demo-scene. TYPEMOTION presents *Schriftfilme//Typemotion Films* in cinematic situations, on interactive monitors, flat screens, as well as in large-format projections recalling the media facades of our contemporary urban environments. All films presented in the exhibition are digitised. With the digitalisation of *Schriftfilme//Typemotion Films*, the project TYPEMOTION makes a contribution to the preservation of the international cultural heritage.

We define *Schriftfilme//Typemotion Films* as analogue or digital films or film sequences in which mainly animation, graphic design, or music open up possible uses of type far beyond conventional ways of communicating with type and type in film.

Movable at least since Gutenberg, type has kept moving to and across cinema screens, computer displays and other projection surfaces. This has opened up an entire range of possibilities barely conceivable in the cultures of print. Countering pessimistic assumptions lamenting the decline or at least marginalisation of writing, TYPEMOTION highlights an important feature of contemporary culture: the non-hierarchical play with the simultaneity of writing and image in analogue and digital forms of communication. *Schriftfilme//Typemotion Films* affirm the continued social, cultural and economic significance of writing in and through visual cultures.

Curators: Christine Stenzer ir Soenke Zehle

JUDANČIOS RAIDĖS

Paroda „Judančios raidės“ Nacionalinėje dailės galerijoje pristato daugiau nei 90 ypatingo dėmesio vertų šrifto filmų (vok. Schriftfilme, angl. Typemotion Films) pavyzdžių iš penkiolikos šalių, sukurtų nuo 1897 metų iki šių dienų. Gilinantis į tas vietas ir situacijas, kai susiduriama su rašmeniu judesyje, nagrinėjamos įvairios jo panaudojimo reprezentacinės, suvokimo bei komunikacinės galimybės. Ši paroda daugiausia dėmesio skiria meniniams ir vaizdo filmams, tačiau įtraukta nemažai vaidybinių filmų, reklamų, muzikinių klipų ir kompiuterinių demoscenų. „Judančios raidės“ pristato šrifto filmus kino salėje, interaktyviuose monitoriuose, plokščiaekranuose televizoriuose ir didelėse projekcijoje, primenančiose medijų fasadus šiuolaikinėje miesto aplinkoje. Visi parodoje pristatomi filmai yra suskaitmeninti. Tai buvo padaryta siekiant prisidėti prie tarptautinio kultūrinio paveldo išsaugojimo.

Sąvoka „šrifto filmas“ mes apibrėžiame analoginį ar skaitmeninį filmą arba filmų serijas, kuriose daugiausia animacija, grafinis dizainas arba muzika atveria netradicines galimybes šriftą naudoti komunikacijoje bei kine.

Judančios – bent jau nuo Gutenbergo laikų – raidės persikėlė į kino ekranus, kompiuterių monitorius ir kitokius projekcijoms tinkamus paviršius. Tai atvėrė platų galimybių, sunkiai įsivaizduojamų spaudinių kultūroje, spektrą. Priešingai pesimistinėms prielaidoms dėl mažėjančios rašto reikšmės ar rašto marginalizavimo, „Judančios raidės“ išryškina svarbų šiuolaikinės kultūros bruožą – nehierarchinius santykius tarp rašto ir vaizdo analoginėse bei skaitmeninėse komunikacijos formose. Šrifto filmai patvirtina besitęsiančias socialinę, kultūrinę bei ekonominę rašto reikšmes vizualiai kultūrai.

Kuratoriai Christine Stenzer ir Soenke Zehle

KINETOSCOPE

Here we present our interpretation of kinetoscope, an early motion picture exhibition device, designed for films to be viewed by one individual at a time. In this late 19th-century experimental cinematic situation, a film from a slightly later period is presented, Edwin S. Porter's *How Jones Lost His Roll* (US, 1905).

The use of writing as an additional informational medium in film became standard practice no later than 1908. In silent film, it emerged initially in the guise of intertitles inserted to ensure narrative coherence. In this context, writing appeared primarily not as an independent means of communication, but as an auxiliary way of compensating for the limitations of film. Since, in such cases, the purpose of writing is to convey clear semantic information, effortless legibility is required; fade-ins are thus executed in linear and logical, distinct, and static forms that produce a "rigid and disruptive" (Victor Pordes 1919) and consequently un-filmic effect. And yet, ever since the early pioneering days of film, writing in film has by no means remained restricted to the mediation of semantic information. Through its graphic stylisation, it is capable of serving pivotal additional functions. Innovative forms of visual accentuation enhance the relevance of the intertitles to such an extent that filmic narration is mediated by writing almost as much as it is by the image.

KINETOSKOPAS

Pristatome savo kinetoskopo, ankstyvo filmų aparato, skirto individualiam filmų žiūrėjimui, interpretaciją. XIX a. pabaigos eksperimentinėje kino rodymo situacijoje pristatomas šiek tiek vėlesnio laikotarpio filmas – Edwino S. Porterio „Kaip sėkmė nusisuko nuo Joneso“ (1905, JAV).

Raštas, kaip pagalbinė informacijos priemonė filmuose, standartizavosi ne vėliau kaip 1907 ar 1908 metais: nebyliajame kine raidės atsirado tarsi titrai, užtikrinantys pasakojimo rišlumą. Taigi šiame kontekste raštas naudojamas ne kaip savarankiška komunikacijos priemonė, bet kaip filmo papildinys, kompensuojantis jo trūkumus. Tokiu atveju, jeigu teksto tikslas yra perteikti aiškia semantinę prasmę, lengvas perskaitomumas yra būtinas. Tekstą pateikiant linijiniu būdu, logiškai, aiškiai ir statiškai, sukiamas „nelankstumo ir trikdžio“ (Victor Pordes, 1919) įspūdis, todėl atsiranda „nefilmiškumo“ aspektas. Ir vis dėlto, nuo pat kino sukūrimo dienų raštas filmuose tikrai nebuvo vien tarpininkas atskleidžiant semantinę informaciją. Naudojant grafinę stilizaciją, raštas gali atlikti svarbias papildomas funkcijas. Inovatyvios vizualinio akcentavimo formos taip padidina teksto intarpų reikšmę, jog filmo pasakojimas tekstu atskleidžiamas beveik tiek pat, kiek vaizdu.

KAIP SĖKMĖ NUSISUKO NUO JONESO

REŽISIERIUS EDWIN S. PORTER, JAV, 1905, 35 MM, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 7 MIN.

Aprašymas skyriuje „Nebylusis kinas / istorinis avangardas“

HOW JONES LOST HIS ROLL

DIRECTOR: EDWIN S. PORTER, US, 1905, 35 MM, B/W, SILENT, 7 MIN.

For description please see “Silent Film / Historical Avant-Garde”

TV CORRIDOR

This core element, “the” archive-station provides the visitor with a representative cross-section through the whole archive of *Schriftfilme*, with a journey through more than 120 years of the filmic writing.

TELEVIZORIŲ KORIDORIUS

Šis parodos elementas veikia tarsi archyvo stotis, suteikianti žiūrovui galimybę pamatyti reprezentatyvų šrifto filmų archyvo skerspjūvį ir leistis į kelionę per 120 metų truncančią rašto filmuose istoriją.

KOLEDŽO DRAUGAI

a

REŽISIERIUS EDWIN S. PORTER, JAV, 1907, 35 MM, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 11 MIN.

Aprašymas skyriuje „Nebylusis kinas / istorinis avangardas“

COLLEGE CHUMS

DIRECTOR: EDWIN S. PORTER, US, 1907, 35 MM, B/W, SILENT, 11 MIN.

For description please see “Silent Film / Historical Avant-Garde“

P TAI PERGALĖ

b

„PERGALĖS OBLIGACIJŲ“ REKLAMA, REŽISIERIUS NORMAN MCLAREN, KANADA, 1941, 35 MM, SPALVOTAS (WARNERCOLOR), GARSINIS, 2 MIN. 5 SEK.

Aprašymas skyriuje „Reklamos, anonsai, televizijos vinjetės“

V FOR VICTORY

COMMERCIAL FOR VICTORY BONDS, DIRECTOR: NORMAN MCLAREN, CA, 1941, 35 MM, COLOR (WARNERCOLOR), SOUND, 2 MIN 5 SEC.

For description please see “Silent Film / Historical Avant-Garde“

ŽODŽIŲ FILMAS (FLUKSFILMAS 29)

c

REŽISIERIUS PAUL SHARITS, JAV, 1966, 16 MM, SPALVOTAS, SU GARSU, 3 MIN. 40 SEK.

Aprašymas skyriuje „Flicker (mirkėjimo) filmai“

WORD MOVIE (FLUXFILM 29)

DIRECTOR: PAUL SHARITS, US, 1966, 16 MM, COLOUR, SOUND, 3 MIN 40 SEC.

For description please see “Flicker Films“

3 KINEMATOGRAFINIAI TEKSTAI

d

REŽISIERIUS GERHARD RÜHM, AUSTRIJA, 1955 (IDĖJA), 1964 (GARSO TAKELIS), VOKIETIJA, 1969 (ĮGYVENDINIMAS), NESPALVOTAS, GARSINIS, 4 MIN, PIRMA TRANSLIACIJA: „OFELIJA IR ŽODŽIAI (SU 3 KINEMATOGRAFINIAIS TEKSTAIS)“, 1970 M. SPALIO 29 D., RBB KANALAS.

Aprašymas skyriuje „Konkrečioji ir garso poezija“

3 KINEMATOGRAFISCHE TEXTE

DIRECTOR: GERHARD RÜHM, AT, 1955 (IDEA), 1964 (SCORE), DE, 1969 (IMPLEMENTATION), B/W, SOUND, 4 MIN, FIRST BROADCAST: OPHELIA UND DIE WÖRTER (WITH 3 KINEMATOGRAFISCHEN TEXTEN), OCTOBER 29, 1970, RBB.

For description please see “Concrete / Sound Poetry“

ATSITIKTINUMAS (PIRMA DALIS IŠ DAUGELIO)

e

REŽISIERIUS GARY HILL, JAV, 1982 / 1983, NESPALVOTAS, STEREOGARSAS, 6 MIN. 47 SEK.

Aprašymas skyriuje „Videomenas: medijų kritika, medijų refleksija ir kita“

HAPPENSTANCE (PART ONE OF MANY PARTS)

DIRECTOR: GARY HILL, US, 1982/1983, B/W, STEREO, 6 MIN 47 SEC.

For description please see “Video Art: Media Criticism, Media Reflection and Other“

DVASIA YRA SVARBI

f

REŽISIERIUS PETER ROSE, JAV, 1984, 16 MM, SPALVOTAS, GARSINIS, 6 MIN.

Aprašymas skyriuje „Flicker (mirgėjimo) filmai“

SPIRIT MATTERS

DIRECTOR: PETER ROSE, US, 1984, 16 MM, COLOUR, SOUND, 6 MIN.

For description please see "Flicker Films"

MIEGANČIOJI GRAŽUOLĖ

ATLIKĖJAS: „FUNKSTÖRUNG“ KARTU SU LOU RHODES, REŽISIERIUS „MK12“, JAV, 2004, 4 MIN. 9 SEK.

g

Aprašymas skyriuje „Muzikiniai vaizdo klipai“

SLEEPING BEAUTY

**ARTISTS: FUNKSTÖRUNG FEAT. LOU RHODES, DIRECTOR: MK12, US, 2004, 4 MIN 9 SEC.
(MUSIC VIDEO / DIGITAL ANIMATION)**

For description please see "Music Videos"

KARČIAI GRAŽUS

**PAGAL ERNST JANDL EILĖRAŠTĮ „SNIEGO PAVEIKSLĖLIS“, REŽISIERIUS JOHANNES VOGT,
GARSAS: TOBIAS WÜSTEFELD, VOKIETIJA, 2008, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS,
1 MIN. 57 SEK.**

h

Aprašymas skyriuje „Poetiniai filmai“

BITTERSCHÖN

**BASED ON THE POEM EIN SCHNEEBILD BY ERNST JANDL, DIRECTOR: JOHANNES VOGT,
SOUND: TOBIAS WÜSTEFELD, DE, 2008, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 1 MIN 57 SEC.
(POETRY CLIP / DIGITAL ANIMATION)**

For description please see "Poetry Clips"

LOGORAMA

i

REŽISIERIAI: FRANÇOIS ALAUX, HARVÉ DE CRÉCY, LUDOVIC HOUPLAIN (H5),
PRANCŪZIJA, 2009, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS, 16 MIN, PAREMTAS CNAP,
CNAP KOLEKCIJOS DALIS

Aprašymas skyriuje „Logorama“

LOGORAMA

DIRECTORS: FRANÇOIS ALAUX, HERVÉ DE CRÉCY, AND LUDOVIC HOUPLAIN (H5), FR,
2009, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 16 MIN, SUPPORTED BY CNAP, PART OF THE CNAP
COLLECTION.

For description please see “Logorama“

ANEMIŠKAS KINAS

j

REŽISIERIUS MARCEL DUCHAMP, PRANCŪZIJA, 1924 / 1926, 16 MM, NESPALVOTAS,
BEGARSIS, 6 MIN.

Aprašymas skyriuje „Nebylusis kinas / istorinis avangardas“

ANÉMIC CINÉMA

DIRECTOR: MARCEL DUCHAMP, FR, 1924/1926, 16 MM, B/W, SILENT, 6 MIN.

For description please see “Silent Film / Historical Avant-Garde“

POEZIJOS LAUKAS NR. 2

k

REŽISIERIUS STAN VANDERBEEK, JAV, 1966, 16 MM, SPALVOTAS, GARSINIS, 4 MIN.

Aprašymas skyriuje „Eksperimentiniai filmai“

POEMFIELD NO. 2

DIRECTOR: STAN VANDERBEEK, US, 1966, 16 MM, COLOUR, SOUND, 4 MIN.

For description please see “Experimental Film“

ATSILIEPIMAS

**DENNIS OPPENHEIM PERFORMANSAS, JAV, 1971, NESPALVOTAS, GARSINIS,
5 MIN. 40 SEK.**

Aprašymas skyriuje „Videomenas: performansas“

FEEDBACK

PERFORMANCE BY DENNIS OPPENHEIM, US, 1971, B/W, SILENT, 22 MIN.

For description please see “Video Art: Performance“

REABRAKADABRA

**ĮGYVENDINIMAS: EDUARDO KAC, BRAZILIJA, 1985, ANIMUOTAS VIDEOTEKSTINIS
EILĖRAŠTIS (MINITEL), SPALVOTAS, GARSINIS, 55 SEK.**

Aprašymas skyriuje „Videomenas: medijų kritika, medijų refleksija
ir kita“

REABRACADABRA

**IMPLEMENTATION: EDUARDO KAC, BR, 1985, ANIMATED VIDEOTEXT (MINITEL) POEM,
COLOUR, SILENT, 55 SEC.**

For description please see “Video art: media criticism, media
reflection and other“

TIPOKINEMATOGRAFIKONAS

n

REŽISIERIUS, SCENARIJAUS AUTORIUS ANDREAS KREIN, GAMINTOJAS: BADEN-VIURTEMBERGO KINO AKADEMIJA, VOKIETIJA, 1997, 16 MM, SPALVOTAS, GARSINIS, 3 MIN. 27 SEK.

Aprašymas skyriuje „Eksperimentiniai filmai“

TYPOKINEMATOGRAPHIKON

DIRECTOR, SCRIPT: ANDREAS KREIN, PRODUCTION: FILM ACADEMY BADEN-WÜRTTEMBERG, DE, 1997, 16 MM, COLOUR, SOUND, 3 MIN 27 SEC.

For description please see “Experimental Film“

PANTERA

0

PAGAL RAINER MARIA RILKE EILĖRAŠTĮ „PANTERA“ (1902), REŽISIERIUS CLEMENS KOGLER, AUSTRIJA, 2005, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS, 2 MIN. 50 SEK.

Aprašymas skyriuje „Poetiniai filmai“

PANTHER

BASED ON THE POEM DER PANTHER BY RAINER MARIA RILKE (1902), DIRECTOR: CLEMENS KOGLER, AT, 2005, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 2 MIN 50 SEC.

For description please see “Poetry Clips“

ATSIPRAŠAU

p

ATLIKĖJAS: PHILIPPE KATERINE, REŽISIERIAI: MRZYK & MORICEAU, PRODIUSERIAI WANDA PRODUCTIONS, PRANCŪZIJA, 2006, 3 MIN. 36 SEK.

Aprašymas skyriuje „Muzikiniai vaizdo klipai“

EXCUSE-MOI

ARTIST: PHILIPPE KATERINE, DIRECTORS: MRZYK & MORICEAU, PRODUCERS: WANDA PRODUCTIONS, FR, 2006, 3 MIN 36 SEC.

For description please see "Music Videos"

PASLÉPTA KALBA

PAGAL JILA PEACOCK EILÉRAŠTĮ „DEŠIMT HAFEZO EILÉRAŠČIŲ“, REŽISIERIUS DAVID ALEXANDER ANDERSON, DIDŽIOJI BRITANIJA / IRANAS, 2008, DIGIBETA, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS, 5 MIN.

Aprašymas skyriuje „Poetiniai filmai“

TONGUE OF THE HIDDEN

BASED UPON THE BOOK TEN POEMS FROM HAFEZ BY JILA PEACOCK, DIRECTOR: DAVID ALEXANDER ANDERSON, GB/IR, 2008, DIGIBETA, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 5 MIN.

For description please see "Poetry Clips"

TIGRO DULKĖS

ATILKĖJAS YELLO (VIRTUALUS KONCERTAS „PALIESK YELLO“), REŽISIERIUS KEVIN BLANC, PRODIUSERIS JÜRIG STEUDLER, ENCORE PICTURES, ŠVEICARIJA, 2009 M., 3 MIN. 9 SEK.

Aprašymas skyriuje „Muzikiniai vaizdo klipai“

TIGER DUST

MUSIC SEQUENCE, ARTIST: YELLO, IN: TOUCH YELLO THE VIRTUAL CONCERT, DIRECTOR: KEVIN BLANC, PRODUCER: JÜRIG STEUDLER, ENCORE PICTURES, CH, 2009, 3 MIN 9 SEC.

For description please see "Music Videos"

r

S

VIDEO ART: PERFORMANCE



Although artists such as Nam June Paik and Wolf Vostell already began to explore the new possibilities for display and image manipulation enabled by video technology in 1963, other artists did not develop an interest in video as a new form of artistic expression and the forms of aesthetic practice it allowed until much later. Instead, they considered video technology as a welcome new possibility in the context of expanded cinema, but also as a cost-effective technique for the storage especially of the processual moments of their performance art. Starting in the late 1960s, artists in Austria, Germany and the United States started to use the new technology to document their performances, contrary to the original postulates defining this art form as ephemeral and non-reproducible.

A. VIDEOMENAS: PERFORMANSAI



Nors tokie menininkai kaip Nam June Paikas ir Wolfas Vostellis pradėjo ieškoti naujų vaizdo ekspozicijos ir manipuliacijos vaizdais būdų jau 1963 m., kiti menininkai dar gana ilgai nesusidomėjo videomenu kaip nauja išraiškos priemone ar estetinė praktika. Videotechnologijas jie mielai priėmė kaip naujas galimybes išplėstinio kino (expanded cinema) kontekste, o taip pat kaip nebrangią priemonę išsaugoti savo performansų meno proceso akimirkas. Vėlyvame septintajame dešimtmetyje Austrijoje, Vokietijoje bei JAV menininkai pradėjo naudoti performansus dokumentacijai, prieštaraudami originaliam performanso kaip efemeriško ir neatkuriamo kūrinio apibrėžimui.

SVEIKI

PETER WEIBEL IR SUSANNE WIDL PERFORMANSAS, AUSTRIJA, 1967, U-MATIC PAL,
NESPALVOTAS, BEGARSIS, 46 MIN.

Performanse „Sveiki“ Peteris Weibelis (g. 1944) ir Susanne Widl netikėtai susitinka gatvėje, pasisveikina – „Grüß Gott“ (Sveiki!; vokiškai pažodžiui „garbinti viešpatį“). Po to skubama suvartoti iškeptus žodžius „Grüß Gott“. Kai Widl mėgaujasi raidžių pyragu „Grüß“ (garbinu), Weibel išspjauna „Gott“ (Viešpats). Apibendrinant, „žodžiai pateikiami kaip maistas, kaip pyragai, kaip objektai: kiekvienas žodis yra kąsnis, kiekvienas kąsnis yra žodis, žodžiai yra valgomi, naikinami, dedami į burną. Tai abėcėlinė šventė akims, kulinarinė kalbos šventė, kalba kaip patiekalas, kalba kaip virškinimas.“ („Kunst aus Sprache“, 1976)

GRÜSS GOTT

PERFORMANCE BY PETER WEIBEL AND SUSANNE WIDL, AT, 1967, PAL BY U-MATIC, B/W,
SILENT, 46 MIN.

In *Grüß Gott* Peter Weibel (*1944) and Susanne Widl encounter one another on the street, and greet one another, “Grüß Gott” (“Greetings!”, in German literally “Greet God”), before promptly proceeding to consume the baked words “Grüß Gott”. While Widl appears to enjoy the lettered cake “Grüß” (Greet), Weibel spits out “Gott” (God). In summary, “Words [become] shown as food, as cakes, as objects: each word a bite, each bite a word, words are eaten, devoured, others are placed in the mouth, stuffed in, an alphabetic feast for the eyes, a culinary feast of language, language as a dish, language process as digestive process” (*Kunst aus Sprache* 1976).

MINDYTI TEISĘ

(„DAS RECHT MIT FÜSSEN TRETEN“), TEKSTO AKCIJA / TEKSTINIS APLINKOS MENAS, PETER WEIBEL, AUSTRIJA, 1967 / 1968, U-MATIC PAL, NESPALVOTAS, 1 MIN. 14 SEK.

Filmuotoje Peterio Weibelio teksto akcijoje „Mindyti teisę“ matome keletą žmonių, lipančių ant balta kreida ant grindų užrašyto žodžio „teisė“, tad jie tikraja to žodžio prasme „mindo teisę“.

DAS RECHT MIT FÜSSEN TRETEN

(STEPPING ON LAW), TEXT ACTION/TEXT ENVIRONMENT BY PETER WEIBEL, AT, 1967/1968, PAL BY U-MATIC, B/W, 1 MIN 14 SEC.

In the filmed text action *Das Recht mit Füßen treten* (*Stepping On Law*) by Peter Weibel (*1944), one sees several people stepping out across a floor marked in white chalk with the word “Recht” so that in the context of this text environment, they seem to literally “step on” the “law”.

LIETUS (PROJEKTAS TEKSTUI)

MARCEL BROODTHAERS PERFORMANSAS, BELGIJA, 1969, 16 MM, NESPALVOTAS, 2 MIN.

Belgų menininko Marcelio Broodthaerso (1926–1976) filmai tikrai nėra vien tik rankų darbo filmai, materialistiniai (struktūralistiniai) filmai, tekstų (konkrečiųjų) filmai, asmeniniai, autobiografiniai ar nekomerciniai pagrindiniai filmai – jis visus šiuos žanrus sujungia į bendrą visumą. „Lietus“ pristato Broodthaerso pastangas rašyti lietuje. Suprantama, jog taisyti tokiomis aplinkybėmis parašytą rašalu tekstą nesiseka; lietus priverčia Broodthaerso užrašus išsilieti, iš jų lieka tik abstrakčios, kaligrafiškos žymės, tekstas savaime transformuojasi į ornamentišką, arabeską primenantį paveikslą.

LA PLUIE (PROJET POUR UN TEXTE)

PERFORMANCE BY MARCEL BROODTHAERS, BE, 1969, 16 MM, B/W, 2 MIN.

The films of the Belgian artist Marcel Broodthaers (1924–1976) are clearly not just handmade films, (structural) material films, (concrete) script films, personal, autobiographical, or non-commercial underground films, but instead present a kind of conglomerate of all these genres. *La pluie* shows Broodthaers' attempt to write in the rain. Understandably, fixing a text written in ink under those circumstances proves unsuccessful; the rain makes Broodthaers' handwriting blur into abstract, calligraphic traces, and transforms the writing into an ornamental, arabesque image.

ATSILIEPIMAS

DENNIS OPPENHEIM PERFORMANSAS, JAV, 1971, NESPALVOTAS, GARSINIS, 22 MIN.

Tekstas, kurį Dennis Oppenheimas (1938–2011) užrašė savo smiliumi ant Kristinos Oppenheim nugaros filme „Atsiliepimas“, negali būti perskaitytas žiūrovų; jis gali būti tik jaučiamas žmogaus, ant kurio kūno jis rašomas. Rašymo veiksmas iškart sukelia fizines reakcijas. Rašymas tampa efemerišku gestu.

FEEDBACK

PERFORMANCE BY DENNIS OPPENHEIM, US, 1971, B/W, SILENT, 22 MIN.

The text that Dennis Oppenheim (1938–2011) wrote with his index finger on Kristin Oppenheim's back in *Feedback* cannot be read by the viewers; it can only be felt by the person being written on. The act of writing evokes immediate physical reactions. Writing becomes an ephemeral gesture.

DAUGIAU NEKURSIU NUOBODAUS MENO

JOHN BALDESSARI PERFORMANSAS, JAV, 1971, NESPALVOTAS, GARSINIS, 32 MIN. 21 SEK.

Vaizdo performanse „Daugiau nekursiu nuobodaus meno“ konceptualistas ir medijų menininkas Johnas Baldessaris (g. 1931) nenutrūkstamai ištisa pusvalandį baltame popieriaus lape rašo vaizdo performanso pavadinimą. Nesinaudodamas jokiais priemonėmis, jis įgyvendina filmo pavadinime suformuluotą tikslą. Ironiškai atskyrus formą ir turinį, Baldessario metodiškas, kartojamas pratimas intencionaliai prieštarauja pamokymo esmei – susilaikyti nuo nuobodaus meno kūrimo.

I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART

PERFORMANCE BY JOHN BALDESSARI, US, 1971, B/W, SOUND, 32 MIN 21 SEC.

In the performance video *I will not make any more boring Art*, the concept and media artist John Baldessari (*1931) writes the title of the video on a white sheet of paper, for a period of half an hour uninterrupted. He by no means fulfils the pledge formulated in the title. In an ironic disjunction of form and content, Baldessari's methodical, repetitive exercise deliberately contradicts the point of the lesson, to refrain from creating "boring" art.

MOKANT GĖLĘ ALFABETO

JOHN BALDESSARI PERFORMANSAS, JAV, 1972, NESPALVOTAS, GARSINIS, 18 MIN. 40 SEK.

Johnas Baldessarīs performanse „Mokant gėlę alfabeto“ siekia išmokyti kambarinį augalą abėcėlės. Šis beviltiškas sumanymas užtrunka beveik dvidešimt minučių: mokytojas be pabaigos kartoja kiekvieną abėcėlės raidę atskirai („a a a a a a...“), tuo pat metu didaktine maniera rodydamas lenteles su didžiosiomis ir mažosiomis raidėmis ir žodžių pavyzdžiais. Šiame ir kituose performansuose menininkas šmaikščiai kvestionuoja kalbą, jos reikšmes, suvokimą ir, žinoma, patį meną.

TEACHING A PLANT THE ALPHABET

PERFORMANCE BY JOHN BALDESSARI, US, 1972, B/W, SOUND, 18 MIN 40 SEC.

In *Teaching a Plant the Alphabet*, John Baldessari (*1931) attempts to teach the alphabet to a house plant. This hopeless undertaking takes almost 20 minutes: the teacher relentlessly repeats each of the single letters of the alphabet in succession (“A a a a a a a ...”) while simultaneously presenting text panels in upper and lower case letters in a didactic manner, along with word examples. In these and other performances, the artist humorously questions language, meaning, perception, and, not least, art.

APSIRAŠYMAS

PETER WEIBEL PERFORMANSAS, AUSTRIJA, 1973, U-MATIC PAL, NESPALVOTAS, GARSINIS, 12 MIN. 22 SEK.

Peteris Weibelis šiame performanse save charakterizuoja dviem būdais: pirmuoju atveju rašo jį apibūdinančius žodžius ant lango stiklo, antruoju – save apibūdina vizualiai, kai aprašytas lango stiklas padedamas tarp kameros ir menininko. Rašydamas apie save, Weibelis tampa geriau matomas, bet tuo pačiu uždengia savo atvaizdą rašomu tekstu.

SELBSTBESCHREIBUNG (DESCRIBING MYSELF)

PERFORMANCE BY PETER WEIBEL, AT, 1973, PAL BY U-MATIC, B/W, SILENT, 12 MIN 22 SEC.

In *Selbstbeschreibung (Describing Myself)*, Peter Weibel (*1944) describes himself in two senses: first, in self-reflective words, which he writes on a pane of glass; and second, in a visual sense, in that the inscribed pane of glass is placed between the video camera and the artist. In his performance, Weibel makes himself visible during the processes of writing, but covers his image, his portrait made at the same time and with the script he is writing.

TOBULA VEIKLA NEPALIEKA ŽYMIŲ

BERTRAM HAUDE IR JENS VOLZ PERFORMANSAS, VOKIETIJA, 2001, SPALVOTAS, GARSINIS,
5 MIN. 30 SEK.

Internetinės žiniasklaidos platformose, tokiose kaip „YouTube“, galima rasti tuzinus taip vadinamų ABC filmų, kurie gimsta įvairiuose kontekstuose. Raidės šiems filmams nufilmuojamos kelio ženkluose ar plakatuose, paliekant galimybę atpažinti, iš kur jos pasiskolintos, o tada jos animuojamos ar tiesiog sukonstruojamos iš buities daiktų. Vizualizuodami kalbos ir rašto daiktiškumą, šie filmai atkreipia dėmesį į dviejų vizualių medijų – rašto ir vaizdo – santykį. Bertramo Haude's ir Jenso Volzo vaizdo performanse „Tobula veikla nepalieka žymių“ teiginys sudėliojamas iš sėklų, kurias tuoj pat sulesa balandžiai – „tobula veikla nepalieka žymių“.

PERFECT ACTIVITY LEAVES NO TRACES

PERFORMANCE BY BERTRAM HAUDE AND JENS VOLZ, DE, 2001, COLOR, SOUND, 5 MIN 30 SEC.

In online media platforms such as YouTube, one can find dozens of so-called ABC films, which originate from very different contexts, whose letters have been filmed from signs or posters, made recognisable as their components, and then animated, or just constructed from all kinds of everyday objects. Through their visualisation of the objecthood of language and writing, these films all refer to the relationship between the two visual media of writing and image. In the video performance *perfect activity leaves no traces* by Bertram Haude and Jens Volz, the statement is composed of seeds, which are immediately pecked by pigeons, “perfect activity leaves no traces.”

SINTAKSĖ

ANNA GOLLWITZER PERFORMANSAS, VOKIETIJA, 2004, SPALVOTAS, GARSINIS, 4 MIN. 45 SEK.

Annos Gollwitzer (g. 1968) performansuose rašto ir kūno santykis yra labai svarbus; vaidybinės strategijos visada derinamos su tekstiniais objektais. Vaizdo performansai tampa gyvais tekstiniais filmais tikraja šių žodžių prasme. Pavadinimą „Sintaksė“ (vok. „Satzbau“, tiesiogine prasme „sakinio statyba“) ji taip pat supranta tiesiogiai: stato milžiniškus trimačius skyrybos ženklus, patraukia juos arba pereina į kitą vietą pati, atsisėda ir kitaip priglunda prie vieno iš septynių žmogaus aukščio ženklų, pagamintų iš medžio plaušo plokščių, ir sudaro sakinius vien tik iš šių ženklų.

SATZBAU

PERFORMANCE BY ANNA GOLLWITZER, DE, 2004, COLOR, SOUND, 4 MIN 45 SEC.

In Anna Gollwitzer's (*1968) performances, the combination of writing and the body is constitutive; performative strategies are always combined with text objects. Her performances, which she records on video, therefore present lively writing films in the true sense of the words. In *Satzbau*, too, she understands her title in a literal sense: she sets up huge three-dimensional punctuation marks, moves them or herself, sits down and positions her body next to the seven human-size marks made of medium-density fibreboard, and builds sentences made solely of punctuation marks.

VIDEO ART: MEDIA CRITICISM, MEDIA REFLECTION AND OTHER



Video technology swiftly began to catch artists' attention following its introduction to the North American and European markets around the beginning of the 1960s, and therefore was able to establish itself as an independent art medium. The initially black-and-white and minimal resolution images by no means diminished the enthusiasm among artists for countering television with artistic productions – to make their “own” television – and henceforth to explore image, sound and writing with a more affordable means of production, e.g. Richard Serra, *Television Delivers People* (US, 1973); Antoni Muntadas, *Media Ecology Ads* (US, 1982); Gary Hill, *Happenstance (part one of many parts)* (US, 1982/1983); Dellbrügge & de Moll, *Video-Theorie* (DE/FR 1992/1993) or Yann Beauvais, *Hezraelah* (FR, 2006). One of the most obvious differences with film, reflected no less in the integration of writing since the emergence of video art, is the genre's (almost) entirely nonexistent hierarchy of image, sound and writing. In video, the soundtrack need not be superimposed over the images in a separate process, nor should text panels be inserted into the pictorial space. In electronic – and later in digital – media, image, sound and writing not only have equal rights from the outset, but are, above all else, of a similar kind, based on the same electronic/digital components.

VIDEOMENAS: MEDIJŲ KRITIKA, MEDIJŲ REFLEKSIJA IR KITA



Menininkai pradėjo domėtis videoteknologijomis iškart po jų atsiradimo prekyboje Šiaurės Amerikoje bei Europoje septintojo dešimtmečio pradžioje, todėl videomenas spėjo įsitvirtinti kaip visiškai nepriklausoma meno forma. Ankstyvasis nespalvotas ir prastos raiškos filmo vaizdas nė kiek nesumenkino menininkų entuziazmo savo kūriniais priešintis televizijai ir kurti savąją. Jie ėmė nagrinėti vaizdą, garsą bei raštą šiuo daug prieinamesniu kūrybai būdu. Pavyzdžiai gali būti Richardo Serra „Televizija pristato žmones“ („Television delivers people“, 1973, JAV), Antonio Muntado „Medijos ekologijos reklamos“ („Media ecology ads“, 1982, JAV), Gary Hillo „Atsitiktinumas (pirma dalis iš daugelio)“, („Happenstance (part one of many parts)“, 1982 / 1983, JAV); Dellbrügge & de Moll „Videoteorija“ („Video-Theorie“, 1992 / 1993, Vokietija, Prancūzija) arba Yanno Beauvais „Hezraelah“ (2006, Prancūzija). Vienas iš akivaizdžių videomeno skiriamųjų bruožų yra ne tik rašto integracija į filmus nuo pat jo atsiradimo, bet ir beveik neegzistuojanti hierarchija tarp vaizdo, muzikos ir rašto. Videofilmuose muzikos takelis neprivalo būti atskirtas nuo vaizdo, o raštas nebūtinai turi įsiterpti į vaizdą. Elektroninėse, o vėliau ir skaitmeninėse medijose, vaizdas, garsas ir raštas ne tik turi lygias teises, bet yra ir panašūs – sudaryti iš tų pačių elektroninių / skaitmeninių komponentų.

ATSITIKTINUMAS (PIRMA DALIS IŠ DAUGELIO)

REŽISIERIUS GARY HILL, JAV, 1982 / 1983, NESPALVOTAS, STEREOGARSAS, 6 MIN. 47 SEK.

Savo nespalvotame filme „Atsitiktinumas (pirma dalis iš daugelio)“ Gary's Hillas (g. 1951) žiūrovams pateikia sudėtingą audiovizualinę struktūrą, sudarytą ne tik iš vaizdo ir garso, bet ir iš perskaitomo ir neperskaitomo rašto. Konceptualią laikinę struktūrą galima apibūdinti kaip sėkmingą kompleksišką skirtingų kalbos formų – kalbėjimo, rašymo ir tekstų kaip vaizdų – kombinaciją. Du esminiai videoelementai yra perskaitomi subtitrai ir gerai girdimas Hillo užkadrinis balsas. Be to, kadre matome perskaitomo rašto linijas, sukomponuotas su teksto paveikslėliais (ugnis, medis) arba su visiškai neperskaitomomis raidžių figūromis. „Atsitiktinumas“ pasakoja istoriją apie beveik biogenetinę vaizdo ir rašto transformaciją ir rašto organinį gyvenimą bei mirtį monitoriaus ekrane.

HAPPENSTANCE (PART ONE OF MANY PARTS)

DIRECTOR: GARY HILL, US, 1982/1983, B/W, STEREO, 6 MIN 47 SEC.

In his black-and-white video *Happenstance*, Gary Hill (*1951) confronts his audience with a complex audiovisual structure, composed not only of image and sound but also and above all the integration of legible and illegible writing. The conceptual temporal structure of the video can be described as a successively complex combination of different forms for presenting language: speaking, writing, and text images. Two of the constitutive elements of the video are its legible subtitles and Hill's clearly audible voice from off camera. Within the pictorial space proper, moreover, there is linear, legible writing composed either of text images (fire, tree) or of increasingly illegible written figurations. *Happenstance* tells the story of the paradoxical morphism of the transformation between image and writing in an (almost) biogenetic model of the organic life and death of writing on the surface of the monitor image.

REABRAKADABRA

ĮGYVENDINIMAS: EDUARDO KAC, BRAZILIJA, 1985, ANIMUOTAS VIDEOTEKSTINIS EILĖRAŠTIS (MINITEL), SPALVOTAS, GARSINIS, 55 SEK.

Animuotame videotekstiniame eilėraštyje „Reabrakadabra“ raidė A sudaroma iš geometrinių formų. Kitos raidės, filme pasirodančios kaip baltos žvaigždės skirtingose vietose tamsiame ekrane, susidėlioja į atpažįstamą magišką formulę („Abrakadabra“). Eduardo Kacas (g. 1962) savo animuotą eilėrašį pristato taip: „Magiškas kabalistinio rezonanso žodis yra perteiktas kaip kosminis monolitas, primenantis atominį modelį (balsė parodoma kaip branduolys, o priebalsės – kaip orbitos dalys).“

REABRACADABRA

IMPLEMENTATION: EDUARDO KAC, BR, 1985, ANIMATED VIDEOTEXT (MINITEL) POEM, COLOUR, SILENT, 55 SEC.

In the animated videotext (Minitel) poem *Reabracadabra*, the letter “A” develops from geometric forms. Over the course of the animation, the other letters comprising the familiar magic formula (“Abracadabra”) appear as small, white lettered stars at different places in the dark image space. Eduardo Kac (*1962) expresses the following in reference to his animated poem: “An incantatory word of Kabalistic resonance is rendered as a cosmic monolith following the atomic model (the vowel as nucleus, and the consonants as orbiting particles).”

RECHAOSAS

ĮGYVENDINIMAS: EDUARDO KAC, BRAZILIJA, 1986, ANIMUOTAS VIDEOTEKSTINIS EILĖRAŠTIS (MINITEL), SPALVOTAS, GARSINIS, 30 SEK.

Siekdamas pristatyti raštą unikaliam ir moderniam, Eduardo Kacas peržengia disciplinos ribas. Daugybėje holografinių darbų, interaktyviuose hipertekstuose ir navigaciniuose eilėraščiuose Kacas demonstruoja kalbos ir rašto formas ir turinio transformacijas, nuolat sukeldamas naujas asociacijas ir reikšmines savybes. Animuotame videotekstiniame eilėraštyje „Rechaosas“ dubliuojamos raidės C, A, O ir S gali būti perskaitytos kaip portugalų žodis „caos“ („chaosas“). Raidės iš dalies uždengia viena kitą, ir tuomet, kaip pagalbos šauksmas, pasirodo „SOS“.

RECAOS

IMPLEMENTATION: EDUARDO KAC, BR, 1986, ANIMATED VIDEOTEXT (MINITEL) POEM, COLOUR, SILENT, 30 SEC.

To present writing in a unique and modern way, Eduardo Kac (*1962) crosses boundaries between disciplines. In numerous holographic works (Holopoems), interactive hypertext, and navigational poems, Kac subjects language and writing to transformations in form and content, permanently evoking new associations and attributions of meaning. In the animated videotext (Minitel) poem *Recaos*, the duplicated letters “C”, “A”, “O” and “S” can be read as the Portuguese word “caos” (chaos). Through the letters’ overlapping arrangement on the surface, an “SOS” appeal for help also appears in the mix.

VYRAS, MOTERIS, ŽALTYS

REŽISIERIAI: SILVIE IR CHÉRIF DEFRAOUI, ŠVEICARIJA, 1986, SPALVOTAS, GARSINIS, 11 MIN.

Nuo 1970-ųjų metų pabaigos švedų menininkų pora Silvie (g. 1935) ir Chérifas (1932–1994) Defraoui kūrė videomeną, naudodami žiniasklaidos įvaizdžius. Savo daugiakalbiame darbe „vyras, moteris, žaltys“ menininkai pasakoja kalbos sukūrimo istoriją apie Pradžios knygą Senajame Testamente, apie vyrą, moterį ir gyvatę. Moteris rankomis bendrauja (nežinoma) ženklų kalba, tuo metu ekrane matomi prancūziškų bei vokiškų skirtingų spalvų ir formų žodžiai yra projektuojami ant jos rankų. Tik tuo metu, kai projektoriaus šviesa tiesiogiai apšviečia šviesias rankas, įmanoma perskaityti žodžius. Kitaip jie lieka nematomi tamsioje projekcijos dalyje: kad būtų pamatyti, perskaityti ir suprasti, kalbai ir raštui reikia žmonių.

HOMME, FEMME, SERPENT

DIRECTORS: SILVIE AND CHÉRIF DEFRAOUI, CH, 1986, COLOUR, SOUND, 11 MIN.

From the end of the 1970s onward, the Swiss artist couple Silvie (*1935) and Chérif (1932–1994) Defraoui created video art that thematised the mass media's language of imagery. In their multi-lingual video work *homme, femme, serpent*, they tell a story about the creation of language: a story about the Book of Genesis in the Old Testament, about a man, a woman and a serpent. A woman is communicating via an (unknown) sign language with her hands, while French and German words that vary in colour and shape are projected on to them. Only when the projector beam falls exactly upon the light-coloured hands and forearms is it possible to read the words. Otherwise, they remain invisible in the dark image space: to be seen, read, and understood, language and writing require humans.

FOIT YET CLEEM TRIAVITH

REŽISIERIUS PETER ROSE, JAV, 1987, ANIMACIJA, SPALVOTAS, GARSINIS, 2 MIN.

Peteris Rose'as (g. 1947) darbe „Foit Yet Cleem Triavith“ vaizdus pakeičia raštu. Garso takelyje yra girdimi sakinių fragmentai anglų ir kita nežinoma kalba, bet jie yra elektroniškai iškreipti. Didžiosiomis raidėmis pasirodantys sakinių fragmentai ekrane yra padauginami. Tekančiuose raidžių perėjimuose išaiškėja, kad vi-deokūrinio pavadinimas yra anagrama ir reiškia „The Verticality of Time“ („Laiko vertikalumas“). Tam tikros žodžių sudaromos figūros primena konkrečią poeziją, kurioje sudedamosios dalys jungiasi į įvairias tiek laiko, tiek erdvines kompozicijas. Rodomi žodžiai uždengia ir perdengia vienas kitą, atkartodami chaosą garso take-lyje ir tuo pat metu iliustruodami jų nešamą teorinį turinį.

FOIT YET CLEEM TRIAVITH

DIRECTOR: PETER ROSE, US, 1987, ANIMATION, COLOR, SOUND, 2 MIN.

In the video *Foit Yet Cleem Triavith*, Peter Rose (*1947) replaces the image with writing. Fragments of sentences in English, and in another unknown language, too, are heard on the soundtrack, but are electronically distorted. Appearing in capital letters, the fragments are doubled or multiplied on the screen. In flowing, literal transitions, this reveals the title of the video work as an anagram: “The Verticality of Time”. The specific figurations of the words are reminiscent of Concrete Poetry, whose constituents combine to form various constellations, both temporally and spatially. The words displayed both cover and overlay one other, doubling the acoustic chaos of the soundtrack, and, at the same time, illustrating the theoretical content that they transport.

EXPOZICIJA / PERLAIKYMAS

REŽISIERIAI: SILVIE IR CHÉRIF DEFRAOUI, ŠVEICARIJA, 1991, SPALVOTAS, GARSINIS,
17 MIN. 30 SEK.

Silvie ir Chérifo Defraoui videodarbe „Expozicija / Perlaikymas“ vaizdai paslėpti po raidėmis. Didžiulės baltos raidės ekrane juda iš dešinės į kairę, o iš jų sudaryti žodžius įmanoma tik jas sujungus. Pavyzdžiui, tekstinis interpas „La cage“ („narvas“), atrodytų, nurodo į realų vaizdą – žuvį akvariume, tačiau kitu tekstiniu interpu raidžių seka sukuria kitą reikšmę: „La cage... de l’escalier“ („laiptinė“). Raidė po raidės, vaizdas po vaizdo sudaroma videokalba. Jei žiūrovas pasyviai atsilošia, vaizdai ir raidės blokuoja tai, kas rodoma.

EXPOSITION/SUREXPOSITION

DIRECTORS: SILVIE AND CHÉRIF DEFRAOUI, CH, 1991, COLOUR, SOUND, 17 MIN 30 SEC.

In Silvie (*1935) and Chérif (1932–1994) Defraoui’s video, *Exposition/Surexposition*, only parts of images can be seen through the forms of letters. The over-sized white letters run from right to left over the screen, and can only be put together to form words if they are combined. The text insert “La cage” (the cage), for instance, appears to refer to the following real image, a fish in an aquarium; but in combination with the next insert, the sequence of letters seems to create a different context: “La cage ... de l’escalier” – “the staircase”. Letter by letter, image by image, the video’s language must be combined. If the viewer leans back passively, images and letters block the view of what is being shown.

MUILAS

**REŽISIERIUS: „DOGFILM“, VOKIETIJA, 1994, BETA-SP PAL, SPALVOTAS, GARSINIS,
4 MIN. 16 SEK.**

Menininkų grupė „dogfilm“ savo filme „Muilas“, naudodama standartizuotą vizualinę kalbą ir piktograminius vaizdus, akustiškai ir vizualiai išjuokia muilo operų žanrą. „Visų muilo operų kondensatas, tarsi juodai baltos piktogramos šoktų farandolą, ir įterpti dokumentiniai interviu pristato televizinės dramaturgijos kvintensaciją, tarsi amžinos televizijos programų monotonijos sugrįžimą. Be to, autorių kolektyvas sukuria visiškai naują simbolių ir vaizdų kalbą, atrasdamas grafinius sprendimus net painiausiems istorijų vingiams, kurie yra užkrečiančiai komiški ir gluminančiai kūrybingi.“ (Iš Tarptautinio videomeno prizo 1995 (International Video Art Prize 1995) komisijos pasisakymo, apdovanojus „dogfilm“).

SOAP

DIRECTOR: DOGFILM, DE, 1994, BETA-SP PAL, COLOUR, SOUND, 4 MIN 16 SEC.

In their video *Soap*, the artist group dogfilm both acoustically and visually satirise programmes of this genre using their standardised visual language and pictogrammatic images. “A condensate of all ‘soap operas’ as a lively farandole of black and white pictograms and slotted-in documentary interviews presents the quintessence of television dramaturgy as the return of the eternally monotonous from the reservoir of the TV guides [...] In addition, the author collective create an entirely new language of symbols and images, by finding graphic solutions for even the most intricate entanglements of the stories, which are infectiously comic and of baffling creativity.” From the jury statement of the International Video Art Prize 1995, which was awarded to dogfilm.

LOGOTIPAI JUODAME

REŽISIERIUS DANIEL PFLUMM, VOKIETIJA, 1995 (QUICKTIME ANIMACIJA), 1996 (BETACAM SP), 2005 (PERMONTUOTAS ZKM KARLSRUHE), SPALVOTAS, STEREOGARSAS, 66 MIN. 43 SEK.

Savo darbe „Logotipai juodame“ Danielis Pflummas (g. 1968) pristato vaizdų gobeleną, sudarytą iš žymių tarpusavyje nederančių prekinį ženklų ir jo išrastų realių ir išgalvotų projektų logotipų. Kadras po kadro ženklai mažėja ir ima atrodyti tarsi centre įkomponuoti spalvoti šviesos taškeliai juodame fone. Jie taip pat pristatomi stambiu planu, o galiausiai taip išdidinami, jog nebetelpa į kadro ribas ir tiesiog tampa fragmentiškomis, persidengiančiomis klišėmis. Sumesti kartu, ištraukti iš konteksto tušti vaizdiniai-tekstiniai simboliai – įspūdingi (net intensyvesni nei anksčiau) savo estetinėmis ir vizualinėmis savybėmis.

LOGOS AUF SCHWARZ

DIRECTOR: DANIEL PFLUMM, DE, 1995 (QUICKTIME ANIMATION), 1996 (BETACAM SP), 2005 (CREDITED AT THE ZKM | KARLSRUHE), COLOUR, STEREO, 66 MIN 43 SEC.

In his video work *Logos auf Schwarz* (*Logos On Black*), Daniel Pflumm (*1968) presents a tapestry of images which consists of famous brands' highly disparate logos, and others that he developed for his own fictional and real projects. Image by image, the logos are much reduced in size, and appear as centrally positioned, coloured dots of light against a black background. They are also presented in close-up, and finally, enlarged to such a degree that they exceed the frame, and appear merely as fragmentary, overlying clichés. Through being rapidly strung together, the decontextualised, empty text-image-symbols develop their effect especially, and even more intensely than before, thanks to their visual and aesthetic characteristics.

ATVIRKŠČIAS VEIDRODIS

REŽISIERIUS EDUARDO KAC, JAV, 1997, NESPALVOTAS, GARSINIS, 6 MIN. 55 SEK.

Daugelyje savo holografinių darbų („Holoeilėraščiai“), interaktyviuose hipertekstuose ir navigaciniuose eilėraščiuose Eduardo Kacas atkakliai transformuoja kalbos ir rašto kontekstus. Taip jis sukelia nuolat kintančias reikšmines asociacijas ir savybes. Vystydamas naujųjų medijų poezijos teoriją, jis tiria kaprizingą raidžių prigimtį, jų daugiasluoksniškumą ir teksto kontrolės praradimą. Jo skaitmeniniame videoeilėraštyje „Atvirkščias veidrodis“ žodžiai yra sunkiai įskaitomi, raidės nuolat svyruoja tarp abstrakčių linijų bei formų ir tarp atpažįstamų raidžių.

REVERSED MIRROR

DIRECTOR: EDUARDO KAC, US, 1997, B/W, SOUND, 6 MIN 55 SEC.

In many of his holographic works (holopoems), interactive hyper-text and navigational poems, Eduardo Kac (*1962) persistently subjects language and writing to formal and contextual transformations. In doing so, he evokes ever-changing associations and attributions of meaning. Thus, with his New Media Poetry, he demonstrates the arbitrary nature of letters, their multi-coding, and at the same time our lack of control over texts. In his digital video poem *Reversed Mirror*, the words are hardly legible; the letters permanently oscillate between abstract lines and shapes and recognisable letters.

IŠVADA

REŽISIERIUS IAN WILLIAM GOULDSTONE, KARALIŠKASIS MENŲ KOLEDŽAS, DIDŽIOJI BRITANIJA, TIESIOGINĖ ANIMACIJA, AFTER EFFECTS, SPALVOTAS, GARSINIS, 2004, 2 MIN.

Filmas „Išvada“, sukurtas Iano Williama Gouldstone'o (g. 1979) Londono karališkajame menų koledže, yra „trumpametražis filmas, kalbantis apie teorinės matematikos mokymo susilpnėjimą“. Jame jungiami fotografuoti tekstai iš matematikos vadovėlių, atsitiktinai parinkti rašytiniai apibrėžimai, matematinės formulės ir su jomis susijusios matematinės figūros.

COROLLARY

DIRECTOR: IAN WILLIAM GOULDSTONE, ROYAL COLLEGE OF ART, GB, 2004, DIRECT ANIMATION, AFTER EFFECTS, COLOUR, SOUND, 2 MIN.

Corollary, which was made at the London Royal College of Art by Ian William Gouldstone (*1979) is “a short film centred on the atrophy of a theoretical maths education” that combines photographed text excerpts from various mathematics books, randomly arranged written definitions, mathematical formulas, and pertinent mathematical figures.

POKŠTAS. GERHARDO RÜHMO ŠRIFTO FILMAS

REŽISIERIAI: GERHARD RÜHM IR HUBERT SIELECKI, TEKSTAS: GERHARD RÜHM, MODELIS: EVGENIA STAVROPOULOS, AUSTRIJA, 1971, 2007 (PERKURTAS), BETA SP, DVCAM, NESPALVOTAS, GARSINIS, 4 MIN. 10 SEK.

Gerhardas Rühmas (g. 1930) medžiagą filmui „pokštas“, kuris yra tiesiogine šio žodžio prasme grįstas kūno tekstu, nufilmavo 1971 m. Po įžangos „Eva (Evgenia Stavropoulos) jaučiasi labai blogai, todėl apsilanko pas gydytoją. Gydytojas nori jai atlikti tyrimus, todėl paprašo Evos nusirengti drabužius“. Priklausomai nuo to, kokia moters kūno dalis yra neuždengta, žodžiai, kurie ten įklijuojami, gali būti perskaitomi ir sudėlioti į tokį tekstą: „Bet daktare! Aš prastai jaučiuosi, o jūs galvojate tik apie malonumus.“ Visi šie žodžiai, išskyrus paskutinį, sudėliojami ant rankų, kojų ar kaklo, o žodis „malonumai“ atitinkamai padedamas ties gakta.

WITZ. EIN SCHRIFTFILM VON GERHARD RÜHM

DIRECTORS: GERHARD RÜHM AND HUBERT SIELECKI, TEXT: GERHARD RÜHM, MODEL: EVGENIA STAVROPOULOS, AT, 1971, 2007 (REMAKE), BETA SP, DVCAM, B/W, SOUND, 4 MIN 10 SEC.

Back in 1971, Gerhard Rühm (*1930) filmed the material for his film *witz*, which is, literally, based on body text. After the spoken introduction, “Eva is not feeling well at all, and visits a doctor. The doctor wants to examine her, and asks Eva (Evgenia Stavropoulos) to take her clothes off”, depending on which part of the female body is uncovered, the words that have been stuck on there can be read and assembled into the following text: “But doctor! I feel ill, and you only think of pleasure.” If all these words except the last were put on arms, legs or the neck, “pleasure” is fittingly placed above the pubic area.

SILENT FILM / HISTORICAL AVANT-GARDE



SILENT FEATURE FILM: ANIMATED INTERTITLES

The use of writing as an additional informational medium in film became standard practice no later than 1907/1908. In silent film, it emerged initially in the guise of intertitles inserted to ensure narrative coherence. In this context, writing appeared primarily not as an independent means of communication, but as an auxiliary way of compensating for the limitations of film. Since, in such cases, the purpose of writing is to convey clear semantic information, effortless legibility is required; fade-ins are thus executed in linear and logical, distinct, and static forms that produce a “rigid and disruptive” (Victor Pordes 1919) and consequently un-filmic effect. And yet, ever since the early pioneering days of film, writing in film has by no means remained restricted to the mediation of semantic information. Through its graphic stylisation, it is capable of serving pivotal additional functions. Innovative forms of visual accentuation enhance the relevance of the intertitles to such an extent that filmic narration is mediated by writing almost as much as it is by the image. Writing establishes itself as means of filmic communication and representation in its own right, in some films even as a direct element of the filmic image: as in the Expressionist films *The Golem: How He Came Into The World* (DE, 1920, director: Paul Wegener), *The Cabinet of Dr. Caligari* (DE, 1920, director: Robert Wiene), *Dr. Mabuse: The Gambler* (DE, 1922, director: Fritz Lang) or in Marcel L’Herbiers Impressionist film *L’Inhumaine* (FR, 1924).

NEBYLUSIS KINAS / ISTORINIS AVANGARDAS



NEBYLUSIS VAIDYBINIS KINAS: ANIMUOTI TITRAI

Raštas, kaip pagalbinė informacijos priemonė filmuose, standartizavosi ne vėliau kaip 1907 ar 1908 metais: nebyliajame kine raidės atsirado tarsi titrai, užtikrinantys pasakojimo rišlumą. Taigi šiame kontekste raštas naudojamas ne kaip savarankiška komunikacijos priemonė, bet kaip filmo papildinys, kompensuojantis jo trūkumus. Tokiu atveju, jeigu teksto tikslas yra perteikti aiškia semantinę prasmę, lengvas perskaitomumas yra būtinas. Tekstą pateikiant linijiniu būdu, logiškai, aiškiai ir statiškai, sukeliama „nelankstumo ir trikdžio“ (Victor Pordes, 1919) įspūdis, todėl atsiranda „nefilmškumo“ aspektas. Ir vis dėlto, nuo pat kino sukūrimo dienų raštas filmuose jokių būdu nebuvo vien tarpininkas atskleidžiant semantinę informaciją. Naudojant grafinę stilizaciją, raštas gali atlikti svarbias papildomas funkcijas. Inovatyvios vizualinio akcentavimo formos taip padidina teksto intarpų reikšmę, jog filmo pasakojimas tekstu atskleidžiamas beveik tiek pat, kiek vaizdu. Raštas įsitvirtina kaip savarankiška kino komunikacijos ir reprezentacijos priemonė – kai kuriuose filmuose netgi kaip tiesioginė filmo vaizdo dalis, pavyzdžiui, tokiuose ekspresionistiniuose filmuose kaip „Kaip Golemas išvydo pasaulį“ („The Golem: How He Came Into The World“, Vokietija, 1920, režisierius Paul Wegener), „Daktaro Kaligario kabinetas“ („The Cabinet of Dr. Caligari“, Vokietija, 1920, režisierius Robert Wiene), „Daktaras Mabuzė: Lošėjas“ („Dr. Mabuse: The Gambler“, Vokietija, 1922, režisierius Fritz Lang) arba impresionistiniame filme „Nežmoniškas“ („L’Inhumaine“, Prancūzija, 1924, režisierius Marcel L’Herbiers).

KAIP SĖKMĖ NUSISUKO NUO JONESO

REŽISIERIUS EDWIN S. PORTER, JAV, 1905, 35 MM, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 7 MIN.

Kalbėdamas apie tekstinių intarpų dizainą filme „Kaip sėkmė nusisuko nuo Joneso“, Charles’as Musseris yra pastebėjęs: „Istorija [...] pasakojama dviem lygmenimis – žodžiais ir vaizdais. Teksto intarpai, tarsi pabiri pranešimai, tampa svarbesni už vaizdinius, kuriuos jie paaiškina. Taip apverčiamas normalus vaizdo ir jo pavadinimo tarpusavio ryšys.“ (Musser, 1991) Pasitelkdamas inovatyvų vaizdinį akcentavimą, savo trumpoje komedijoje Edwinas S. Porteris (1870–1941) įtvirtino tekstinių intarpų svarbą, tad filmo siužetas lygiavertiškai perteikiamas tiek vaizdiniais, tiek tekstu.

HOW JONES LOST HIS ROLL

DIRECTOR: EDWIN S. PORTER, US, 1905, 35 MM, B/W, SILENT, 7 MIN.

In connection with the design of the intertitles in *How Jones Lost His Roll*, Charles Musser remarked: “The story [...] is told twice, in words and pictures, with the ‘jumble announcements’ making the intertitles more important than the pictures they illuminate, inverting the normal relationship between image and title” (Musser 1991). By means of innovative visual accentuation, Edwin S. Porter (1870–1941) is able to enhance the relevance of the intertitles in his short film comedy so that the filmic narration is mediated through image and writing equally.

KOLEDŽO DRAUGAI

REŽISIERIUS EDWIN S. PORTER, JAV, 1907, 35 MM, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 11 MIN.

Filme „Koledžo draugai“ per vizualiai naudojamą tekstą perteikta išradus telefoninę komunikaciją įvykusi pergalė prieš nuotolius. Panaudojus techninį vaizdo perskyrimo triuką, abu telefoninio pokalbio pašnekovai gali būti matomi viename kadre, o negirdimi jų žodžiai kaip fonetinės transkripcijos, pritaikytos balso greičiui, sekdamos įsivaizduojamą bangos dažnį miesto nakties danguje, sėkmingai nukeliauja atstumą tarp abiejų laido galų. Nuo įprastinio statiško teksto intarpų vaizdavimo rėmeliuose besiskiriantis žodžių pateikimas susilpnina kino iliuzijos pertraukimo ir teksto kaip svetimkūnio vaizdinėje medijoje įspūdį. Svarbu ir tai, kad tekstas filme nėra naudojamas siekiant pagrįsti ir iliustruoti pašnekėsį telefonu.

COLLEGE CHUMS

DIRECTOR: EDWIN S. PORTER, US, 1907, 35 MM, B/W, SILENT, 11 MIN.

In *College Chums*, the mastery of space made possible by the new communication technology of the tele-phony is visualised by writing. Through the technical trick of image division, both telephone partners can be seen in the image simultaneously, while their silent words as a phonetic transcription adapted to voice speed, following an imaginary wave-line in the city's night sky, successively span the spatial distance between the telephoning parties. The staging of the words, which deviates from the common static presentation of intertitles on panels, makes them appear less as a disruptive media-foreign and illusion-interrupting factor, and far more as a visual element in the substantiation and illustration of a telephone conversation.

STREIKAS

REŽISIERIUS SERGEJ M. EISENSTEIN, SOVIETŲ SĄJUNGA, 1925, 35 MM, NESPALVOTAS, BEGARŠIS, 82 MIN, IŠTRAUKA 13 SEK.

Savo debiutinį šedevrą „Streikas“, už kurį tais pačiais metais buvo apdovanotas aukso medaliu pasaulinėje Paryžiaus parodoje, režisierius, teorikas ir rašytojas Sergejus Eisensteinas (1898–1948) sukūrė būdamas dvidešimt penkerių metų amžiaus. Filmą vaizduoja tikrus 1902 m. darbininkų streiko carinėje Rusijoje įvykius. Teksto išraiška siejasi tiek su empatiškai ekspresyviomis rašto galimybėmis (rusų) futuristinėje literatūroje, tiek su geometrinėmis konstruktyvizmo abstrakcijomis. Lyg svyravimo tarp kalbos ir vaizdo bei tarp filmo ir iliustracijos ženklas, žodis „HO“ („BET“) įsiterpia į simbolių grandinę, sudarytą iš atskirų teksto fragmentų ir vaizdų, šiais laikais primenančių prekių ženklų logotipus.

STRIKE (ORIGINAL TITLE: STACHKA)

DIRECTOR: SERGEI M. EISENSTEIN, SU, 1925, 35 MM, B/W, SILENT, 82 MIN, EXCERPT 13 SEC.

With his debut film *Strike* (original title: *Stachka*), 25-year-old director, theorist and author Sergei M. Eisenstein (1898–1948) succeeded in producing a masterpiece, for which he was awarded a gold medal at the Paris World Exhibition that same year. The film depicts the real events of a worker's strike in Tsarist Russia in 1902. The script fade-ins are analogous both to the emphatic expressive potential of writing in (Russian) literary Futurism, and to the geometric-abstraction of Constructivist style. As a mark of the oscillation between writing and image, between film and illustration, the word “HO” appears in a clutch of symbols made up of script fragments and images, much as we know them in current brand logos.

KOJŲ LAUŽYMAS

REŽISIERIUS, SCENARISTAS FLORIAN KRAUTKRÄMER, TIPOGRAFIJA: JÖRG PETRI,
ANIMACIJA: JAN-FRADERIC GOLTZ, MUZIKA: PETER M. GLANTZ, VOKIETIJA, 2010,
NESPALVOTAS, GARSINIS, 15 MIN.

Įkvėptas Ingeborgos Bachmann filmo „Trisdešimtieji metai“ (1961), Floriano Krautkrämerno (g. 1977) tylusis filmas pasakoja istoriją apie totalitarinėje valstybėje gyvenantį žmogų, kurį ima nepelnytai įtarinėti. Visas dialogas, o taip pat mintys bei metakomentarai parodomi kaip animuotas tekstas – juda kartu su personažais, yra sujungti su jais ir netgi meta šešėlius kaip fiziniai objektai. Tekstai ir vaizdai papildo vienas kitą, nes yra lygiateisiai komunikacijos elementai. Filmo dizainas atkreipia dėmesį į rašto ir vaizdų kaip medijų skirtumus. Jei raštas riboja potencialių reikšmių ribas, jos prasiplečia, kai begarsiai vaizdai laukia užrašyto balso.

BREAKING LEGS

(ORIGINAL TITLE: BEINE BRECHEN)

DIRECTOR, SCRIPT: FLORIAN KRAUTKRÄMER, TYPOGRAPHY: JÖRG PETRI, ANIMATION: JAN-FREDERIC GOLTZ, MUSIC: PETER M. GLANTZ, DE, 2010, B/W, SOUND, 15 MIN.

Inspired by Ingeborg Bachmann's *Das dreißigste Jahr* (1961) (The Thirtieth Year, 1964), Florian Krautkrämer's (*1977) silent film tells the story of a man living under a totalitarian regime who unjustly comes under suspicion. The entire dialogue, as well as thoughts and meta-comments, appears as animated text and moves with the characters, is attached to them, or casts shadows like physical objects. Texts and images complement one another as equal elements of communication. The filmic design draws attention to the ways in which writing and image differ as media. If writing limits the scope of its potential meanings, this scope expands when the silent image longs in vain for the written voice.

ANTENA

REŽISIERIUS ESTEBAN SAPIR, ARGENTINA, 2007, 16 MM / SUPER 16, NESPALVOTAS, GARSINIS, 99 MIN.

Argentiniečio režisieriaus Estebano Sapiro (g. 1967) distopinėje mokslinės fantastikos dramoje, greta garso takelio, vieną pagrindinių vaidmenų atlieka užrašytas scenarijus. Filmo dialogai beveik visada pateikiami rašytine forma: dėl kapitalistinės „Pono televizijos“ („Señor TV“) manipuliacijos žmonės netenka balso, taigi tampa beteisiai. Sakiniai ir žodžiai atsiranda ne kaip subtitrai, o kaip nebylūs garsai – tarsi dinamiški rašytiniai paveikslai, kaip integralios filmo dalys. Vis dėlto, šis Sapiro filmas ne tik teigia laisvą žiniasklaidą kaip į politinės laisvės pagrindą, bet ir leidžia žiūrovui iš naujo atrasti kino ištakų menines formas.

THE AERIAL

(ORIGINAL TITLE: LA ANTENA)

DIRECTOR: ESTEBAN SAPIR, AR, 2007, 16 MM/SUPER 16, B/W, SOUND, 99 MIN.

In the dystopian science-fiction drama by Argentinian director Esteban Sapir (*1967), and alongside music, written script plays one of the main roles. The film's dialogues are almost always presented in written form: by the manipulation of the capitalist "Señor TV", people have become voiceless, thus incapacitated. The sentences and words do not appear as intertitles or subtitles, but, just like otherwise inaudible noises, as dynamic written images, as real integral parts of filmic diegesis. Hence, Sapir's film is not only an appeal for free media as the foundation of political freedom, but it allows the viewer to rediscover the art form and the medium of film at its origins.

HISTORICAL AVANT-GARDE



European film avant-gardes that established themselves beginning in the mid-1920s drew conceptual inspiration from Cubism, Constructivism and Dadaism, and later from Surrealism. Interestingly, their attempts to (further) develop a film-specific form of expression at the expense of a narrative, illusionist filmic constitution, still included written fade-ins. In the ambitious films of Marcel Duchamp (*Anémic Cinéma*, FR, 1924/1926), Man Ray (*Le Retour à la raison*, FR, 1923; *Emak Bakia*, FR, 1926; *L'Étoile de mer*, FR, 1928), Fernand Léger (*Ballet Mécanique*, FR, 1924), Charles Dekeukeleire (*Histoire de détective*, BE, 1928/1929) and Len Lye (*A Colour Box*, GB, 1935; *Kaleidoscope*, GB, 1935; *Trade Tattoo*, GB, 1937) one witnesses a distinctly open and creative treatment of writing. These filmmakers are the first to treat writing as one equally valid filmic design element among many, diametrically opposed to its conventional function as an integral part of a narration and thereby achieving valence as an independent aesthetic formal element in film. In their work, the mode of reception oscillates between reading and viewing. Schriftfilme of the historical avant-garde anticipated forms of writing and film art that would only establish themselves many years later.

ISTORINIS AVANGARDAS



Europiniai kino avangardiniai judėjimai, kurie įsitvirtino XX a. trečiojo dešimtmečio pradžioje, idėjinių inspiracijų sėmėsi iš kubizmo, konstruktyvizmo, dadaizmo, kiek vėliau – iš siurrealizmo. Įdomu tai, jog stengiantis vystyti specifiškai kinematografinius išraiškos būdus nuoseklaus pasakojimo bei iliuzijos kūrimo sąskaita, raštas buvo naudojamas toliau. Ambicinguose Marcelio Duchampo „Anemiškas kinas“ („Anémic Cinéma“, Prancūzija, 1924 / 1925), Man Ray'aus („Sugrįžimas į sveiką protą“, („Le Retour à la raison“, 1923, Prancūzija); „Palik mane vieną“ („Emak Bakia“, 1926, Prancūzija); „Jūros žvaigždė“ („L'Étoile de mer“, 1928, Prancūzija), Fernando Legerio („Mechaninis baletas“ („Ballet Mecanique“, 1924, Prancūzija), Charleso Dekeukeleire („Detektyvo istorija“ („Histoire de detective“, 1928 / 1929, Belgija) ir Len Lye („Spalvų dėžutė“ („A color box“, 1935, Didžioji Britanija); „Kaleidoskopas“ („Kaleidoscope“, 1935, Didžioji Britanija); „Prekybos tatuiruotė“ („Trade tattoo“, 1937, Didžioji Britanija) filmuose galima išvysti atvirą ir kūrybingą rašto naudojimą. Šie filmų kūrėjai pirmieji raštą pradėjo laikyti svarbiu filmo dizaino elementu, naudojo jį kardinaliai priešingai tradicinei pasakojimo funkcijai ir taip suteikė raštui valentingumo kaip nepriklausomai estetinei formai, naudojamai kine. Jų darbuose recepcijos būdas svyruoja tarp skaitymo ir žiūrėjimo. Avangardiniai šrifto filmai numatė rašto ir kino meno formas, įsitvirtinusias kur kas vėliau.

ANEMIŠKAS KINAS

REŽISIERIUS MARCEL DUCHAMP, PRANCŪZIJA, 1924 / 1926, 16 MM, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 6 MIN.

Marcelis Duchampas (1887–1968), Manas Ray'us (1890–1976) ir Marcas Allégret (1900–1973) filmą „Anemiškasis kinas“ pradėjo kurti 1924 metais. Statiška kamera buvo nufilmuota dešimt monochrominių optinių diskų su koncentriškais apskritimais, o po jų filmuoti kartoniniai diskai su spirališkai pritaisytais prancūziškais žodžių žaismais. Sukant koncentriškus dvimačius ratilus, siekiama sužadinti trimatiškumo įspūdį. Teksto judėjimas verčia žiūrovą kartoti tuos pačius judesius galva ir akimis ir taip sąmoningai suvokti medijos naudojimo galimybes. Medija išlieka matoma – kitaip nei naudojant mimetiškas vizualizacijas, kuriomis nukreipiamas dėmesys į išorinį pasaulį, šis filmas pademonstruoja estetinio suvokimo vizualų pobūdį.

ANÉMIC CINÉMA

DIRECTOR: MARCEL DUCHAMP, FR, 1924/1926, 16 MM, B/W, SILENT, 6 MIN. (DADAISM / STEREOKINETIC EFFECT)

Marcel Duchamp (1887–1968), Man Ray (1890–1976) and Marc Allégret (1900–1973) commenced work on *Anémic Cinéma* in 1924. The static camera films ten monochromatic optical discs with concentric patterns, each one followed by nine cardboard discs to which spiral-formed French word games are attached. To rotate the two-dimensional, concentric circles is to evoke perceptions that simulate three-dimensionality. The movements of the writing, in turn, prompt the viewer to repeat these movements in head and eye movements, and thus become conscious of his own use of media. The medium thereby remains visible: rather than referring to an external world via mimetic visualisation, the film refers to the visual character of (aesthetic) perception.

FILM / KIPHO

KINEMATOGRAFIJOS IR FOTOGRAFIJOS PARODOS KIPHO BERLYNE REKLAMA, OPERATORIUS, ANIMACIJA: GUIDO SEEBER, GAMYBA: JULIUS PINSCHEWER, VOKIETIJA, 1925, 35 MM, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 5 MIN. 30 SEC.

Kad sukurtų „Filmą“, taip pat žinomą kaip „KIPHO“, Kinematografijos ir fotografijos parodos KIPHO Berlyne reklaminį filmą, 1925 m. režisierius ir prodiuseris Julius Pinscheweris (1883–1961) bendradarbiavo su operatoriumi ir animacijos specialistu Guido Seeberiu (1879–1940). Filmui panaudotas ranka rašytas šriftas ir periferinės teksto perdangos, kuriose matomi gerai žinomi kino industrijos prekės ženklai (Ica, Ufa), vis dėlto animuotas raštas buvo pagrindinė naujovė, pavertusi šį filmą vienu įspūdingiausių savo laiko animacijos pavyzdžių.

FILM / KIPHO

COMMERCIAL FOR KINO- UND PHOTO-AUSSTELLUNG (KIPHO) IN BERLIN, CAMERA, ANIMATION: GUIDO SEEBER, PRODUCTION: JULIUS PINSCHEWER, DE, 1925, 35 MM, B/W, SILENT, 5 MIN 30 SEC.

In 1925, director and producer Julius Pinschewer (1883–1961) collaborated with cameraman and animation specialist Guido Seeber (1879–1940) to make *Film*, aka *KIPHO*, a publicity film for the Cinematography and Photography Exhibition KIPHO in Berlin. In addition to the handwritten flash “script”, and the more peripheral overlays of text, presenting well-known brands of the branch (Ica, Ufa), it was particularly the use of animated writing that made the film one of the most exciting and innovative examples of animation technology in its time.

9413 GYVENIMAS IR MIRTIS, HOLIVUDO STATISTAS

REŽISIERIAI: ROBERT FLOREY, SLAVKO VORKAPICH, JAV, 1928, 35 MM, NESPALVOTAS,
BEGARSIS, 11 MIN.

Prancūzų kilmės režisierius Robertas Florey'us (1900–1979) ir Serbijoje gimęs filmo meno vadovas Slavko Vorkapichius (1894–1976) savo filme atsisakė įprastinių Amerikos kino studijų praktikos formų tiek estetiniu, tiek turinio atžvilgiu. Nors eksperimentiniai vaizdai ir elipsės modelio pasakojimo stilius, atrodytų, reikalauja informatyvesnių tekstinių intarpų, Florey'us ir Vorkapichius nenaudoja teksto funkcionaliai. Nesant nuoseklaus siužeto tarp rodomų vaizdų, jie papildomi tekstu, iliustruojančiu tokias abstrakčias sąvokas kaip „sėkmė“ ar „svajonės“. Taip pat svarbu paminėti pačioje filmo pradžioje vis pasikartojantį žodžio „Holivudas“ (pažodžiui – Šventoji giria) motyvą. Pavadinimas yra perskirtas į fonetinius vienetus „hol“ ir „ly“ bei morfemą „wood“, kurie kartojasi visuose trijuose kadruose. Skiemenys „hol“ ir „ly“ fonetiškai panašūs į anglų kalbos daiktavardžius „whole“ („visas“) ir „lie“ („melas“). Naudodami neįprastus rašymo būdus, režisieriai stengiasi kritiškai pavaizduoti neigiamas „neįžengiamos girios“ puses.

THE LIFE AND DEATH OF 9413 A HOLLYWOOD EXTRA

**DIRECTORS: ROBERT FLOREY, SLAVKO VORKAPICH, US, 1928, 35 MM, B/W, SILENT, 11 MIN.
(EXPRESSIONISM)**

French-born director Robert Florey (1900–1979) and Serbian-born co-director and art director Slavko Vorkapich (1894–1976) rejected the common practices of the American studio system in both the aesthetics and content of this film. Although the experimental images and the elliptical narrative style of the film call for informative intertitles, Florey and Vorkapich do not employ writing in its functional form. The lack of narrative continuity between images is instead filled with writing to illustrate abstract concepts such as “SUCCESS” and “DREAMS”. It is also worth mentioning the repeated appearance of the word “HOLLYWOOD” right at the beginning of the film. The proper name is divided up into the phonetic units “HOL” and “LY” and the morpheme “WOOD”, and continues across three shots. The syllables “HOL” and “LY” evoke by phonetic similarity the English nouns “whole” and “lie” respectively. The directors critically depict the negative sides of the “impenetrable forest” of Hollywood by incorporating writing in an unusual way.

AŠERIŲ NAMŲ ŽLUGIMAS

REŽISIERIAI: JAMES S. WATSON, MELVILLE WEBBER, JAV, 1928, 35 MM, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 13 MIN, IŠTRAUKA 2 MIN.

Savo pirmame filme režisieriai Jamesas Sibley'is Watsonas (1894–1982) ir Melville'is Webberis (1871–1947) adaptavo to paties pavadinimo Edgaro Allano Poe gotikinę siaubo istoriją, parašytą 1839 metais. Šis neilgas filmas panašus į kino juostą „Daktaro Kaligario kabinetą“ („Das Cabinet des Dr. Caligari“, Vokietija, 1920, Robertas Wiene'as) – ne tik tema ir ekspresyvia stilizacija, bet ir tuo, kaip panaudojamas tekstas. Nors eksperimentinio pobūdžio kadrai ir elipsiškas pasakojimo būdas čia taip pat reikalauja informatyvių paaiškinimų, įprastinių teksto intarpų visai nėra. Prieš prasidedant filmo veiksmui, tekstą matome knygos puslapių formatu. Teksto įtraukimas buvo reikalingas kaip metodas norint pabrėžti filmo kaip fikcijos pobūdį, kuris tuo metu buvo gana dažnas, bet taip pat parodo pastangas ankstyvojoje kino teorijoje suvokti filmą pagal klasikines medijos tradicijas (šiuo principu savo begarsiaame filme „Antena“ („La Antena“, Argentina, 2007) akivaizdžiai remiasi Estebanas Sapiras). Vienoje scenoje, kai namų šeimininko paauglystės draugas, pakviestas tarsi tam, kad praskaidrintų jam nuotaiką, skaito romaną apie riterius, atskiros raidės įpiešiamos į kadrai ir palengva formuojasi į žodžius „mušti“, „skilti / skilo“, „plėšti / plyšo“ ir „rėkti“. Žodžiai skiriasi savo šrifto dydžiu (vieni spausdinti, kiti rašyti ranka) ir spalva (juoda ant baltos ir balta ant juodos). Watsonas ir Webberis siekė tinkamai perteikti šią košmarišką skaitymo scenos atmosferą, raštą pateikdami kadre kaip „vaizdą ar grafiką“ (Grizelj, 2009).

THE FALL OF THE HOUSE OF USHER

DIRECTORS: JAMES S. WATSON, MELVILLE WEBBER, US, 1928, 35 MM, B/W, SILENT, 13 MIN, EXCERPT 2 MIN. (EXPRESSIONISM)

For their first film, the directors James Sibley Watson (1894–1982) and Melville Webber (1871–1947) adapted the eponymous Gothic horror story by Edgar Allan Poe from 1839. The short film takes its lead from *Das Cabinet des Dr. Caligari* (DE, 1920, director: Robert Wiene) not only for its themes and expressive stylization but also for its use of writing. Although the experimental images and elliptical narrative here too cry out for informative explanation, ordinary intertitles are lacking entirely. Even before the action proper begins, writing is presented in the context of pages from a book. This form of integrations is a method for exposing the fictional character of film that was common at the time, but it also points to efforts in early film theory to conceive film following the example of a classic medium (as is also practiced pointedly in Esteban Sapir's silent film *La Antena* (AR, 2007)). In one scene in which a boyhood friend who has been invited by the head of the household is reading a chivalric romance, supposedly in order to cheer him up, individual letters are faded into, forming in turn the words "BEAT", "CRACK(D)", "RIPP(D)", and "SCREAM". The words vary in type size (typeset and handwritten) and color (black on white and white on black). Watson and Webber were trying to do justice to the blood-curdling atmosphere of this scene of reading by having the writing appear "as image or graphic" directly in the innerdiegetic pictorial space (Grizelj 2009).

P TAI PERGALĖ

„PERGALĖS OBLIGACIJŲ“ REKLAMA, REŽISIERIUS NORMAN MCLAREN, KANADA, 1941, 35 MM, SPALVOTAS (WARNERCOLOR), GARSINIS, 2 MIN. 5 SEK.

Normano McLarenio (1914–1987) reklaminis filmukas „P tai pergalė“ („V for Victory“) buvo sukurtas Antrojo pasaulinio karo metais. Jame buvo reklamuojamos Kanados karo obligacijos, žinomos kaip „pergalės obligacijos“ (Victory Bonds). McLarenas didžiąją V pristatė kaip pagrindinį vaizdą. Didžioji V raidė ekrane mažomis kojytėmis žygiuoja karinio maršo ritmu, o vėliau pavirsta reklaminio šūkiu: „Nagi, Kanada [...]. Pirkite mano (pergalės) obligacijas.“ Raidė V McLarenio reklamoje sukuria visą judesio įspūdį. Valliere T. Richards šį reklaminį filmą apibūdino kaip „judesio improvizaciją, kuriai panaudota raidė V“. (Richard, 1982). Raidę V, kaip vienintelį specifiškai animuotą ir personifikuotą šiame filmuke kinematografijos elementą, Maynardas Collinsas iš Kanados filmų instituto pavadino pagrindine reklamos veikėja. Raidė V reklamoje veikia ne tik kaip „Victory Bonds“ santrumpa, bet ir sukelia asociaciją su pergalės ženklu.

V FOR VICTORY

COMMERCIAL FOR VICTORY BONDS, DIRECTOR: NORMAN MCLAREN, CA, 1941, 35 MM, COLOUR (WARNERCOLOR), SOUND, 2 MIN 5 SEC.

The Second World War is the framework for the promotional film *V for Victory*, which Norman McLaren (1914–1987) produced for the state film authority, the National Film Board of Canada (NFB), to promote Canadian war bonds, known as Victory Bonds. McLaren presented a capital “V” as the central image. To the rhythm of a military march, the letter walks across the screen on small legs, and transforms into the promotional slogan “Come On, Canada ... Buy My (Victory) Bonds.” It is the only letter in McLaren’s promotional film that produces all the movement of the film. Valliere T. Richard has described the film as an “improvisation of movement based on the letter ‘V’” (Richard 1982). The letter becomes the “main ‘character’” (Collins 1976), as Maynard Collins of the Canadian Film Institute has called it, by being the only element of the cinematic representation that personifies and seems to animate its specific mode of representation and superimposition. With the letter “V”, McLaren was not only promoting the product with a catchy abbreviation for Victory Bonds, but also making a permanent analogy to the victory sign.

TV AVANT-GARDE



For the first time in cultural history, the introduction of television allowed communication with all social groups across demographic boundaries. But in the early 1970s, TV did not venture beyond such a levelling of demographic boundaries. The mass medium proved unable to transgress the boundaries between art and life, already called for in the historical Dada movement or the Fluxus movement of the 1960s and 1970s. Beginning in the early 1970s, artists like Klaus Peter Dencker (DE) and Ferdinand Kriwet (DE), Stephen Partridge (GB/US) or Jean-Luc Godard with his *Histoire(s) du Cinéma* (FR/CH, 1988) attempted to counter TV with artistic film and video productions, making their own television. To push viewers out of their role as passive spectators, they combine writing with decontextualised footage, or writing alone is featured as image content. Artistic TV productions are integrated into regular TV broadcasting schedules, but also appear as unannounced interruptions, as TV interventions.

TELEVIZIJOS AVANGARDAS



Televizijos atsiradimas pirmą kartą kultūros istorijoje suteikė galimybę komunikuoti su visomis socialinėmis grupėmis, peržengiant demografines ribas. Septintojo dešimtmečio pradžioje televizija nedrįso niveliuoti atskirų demografinių grupių. Masinė žiniasklaida pasirodė negalinti peržengti ribų tarp gyvenimo ir meno, ko tikėjosi istoriniai dadaistai ir Fluxus judėjimas septintajame–aštuntajame dešimtmečiais. 1970 m. pradžioje tokie menininkai kaip Klausas Peteris Denckeris (Vokietija) ir Ferdinandas Kriwetas (Vokietija), Stephenas Partridge'as (Didžioji Britanija / JAV) arba Jeanas Lucas Godard'as ir jo „Kino istorija(os)“ („Histoire(s) du Cinéma“, 1988, Prancūzija / Čekija) priešindamiesi masinei televizijai kūrė filmus ir videokūrinius savajai televizijai. Siekdami išstumti žiūrovus iš patogios pasyvaus žiūrėjimo zonos, jie jungė raštą su dekontekstualizuota filmuota medžiaga arba patį raštą naudojo kaip vaizdo turinį. Meniniai televiziniai kūriniai įtraukiami į įprastines televizijos transliacijas, nors gali pasirodyti kaip nepaskelbti pertrūkiai ar intervencijos.

KOSMOSO KOVOTOJAS (VIENO SIUNTIMO Į FRONTĄ ISTORIJA)

REŽISIERIUS KLAUS PETER DENCKER, VOKIETIJA, 1971, 16 MM, NESPALVOTAS IR SPALVOTAS, GARSINIS, 4 MIN. 27 SEK.

1970-aisiais ir 1971-aisiais Klausas Peteris Denckeris (g. 1941) sukūrė tris eksperimentinius filmus: „kosmoso kovotojas“, „apsvaigimas“ ir „astronautas“, kurie sudarė seriją pavadinimu „Vaizduojamoji poezija“. Filmas „kosmoso kovotojas“ pristato „žiūrovo sąmonės tėkmę, sukeliama žodžių „KOSMOSO KOVOTOJAS“ („STARFIGHTER““ (Dencker, 1972). Išblukusi balta didžioji raidė I uždėta ant filmo apie Vietnamo karą vaizdų, juos lydi I (kaip angliško įvardžio „aš“) ir „Ich“ tarimo garsas. Toliau rodomos karių nuotraukos, kurioms kontekstą suteikia raidės I ir G (trumpinys „GI“ reiškia JAV kareivius). Denckeris atkreipia dėmesį į rašytinės kalbos funkcionalumą, kuris priklauso nuo mažiausių detalių, taip pat į kalbinių nuorodų transformaciją, kuri vyksta pasitelkus vizualinės informacijos elementus.

STARFIGHTER (GESCHICHTE EINES FRONTEINSATZES)

DIRECTOR: KLAUS PETER DENCKER, DE, 1971, 16 MM, B/W AND COLOUR, SOUND, 4 MIN 27 SEC.

In 1970 and 1971, Klaus Peter Dencker (*1941) produced the three experimental films *starfighter*, *rausch* and *astronaut* under the heading *Visuelle Poesie*. The film *starfighter* represents the “viewer’s flow of consciousness in the production of the word STARFIGHTER” (Dencker 1972). The white capital letter “I” is faded in above film images of the Vietnam War, and is indicated by way of parallel audio-recordings of “I” and “Ich” as the English pronoun “I”. This is followed by images of soldiers who are contextualised by the letters “I” and “G” (the abbreviation “GI” for US soldiers). Dencker thereby draws attention to the functionality of written language as dependent on the smallest units, and the transformations of the language reference system by different elements of visual context information.

APSWAIGIMAS (CRAŠYBOS VIKTORINA SU DISKUSIJA)

REŽISIERIUS KLAUS PETER DENCKER, VOKIETIJA, 1971, 16 MM, NESPALVOTAS IR SPALVOTAS, GARSINIS, 8 MIN. 11 SEK.

Antroji Klauso Peterio Denckerio trumpametražių filmų serijos dalis „rausch“ struktūriškai skiriasi nuo kitų dviejų; tik antrame epizode jungiami rasti filmuoti vaizdai (found footage) ir tekstai. Pirmajame epizode rodomos studijoje nufilmuotos scenos, kur pasakojama istorija apie rašybos viktoriną, o trečiajame epizode žiūrovams leidžiama sudalyvauti grupinėje diskusijoje, kurioje sukuriama stulbinanti denkeriška televizijos poezijos versija: čia filmas vadinamas įspūdingu, nes „vaizdai ir situacijos jungiami su raidėmis priešais juos, ir jie kaip nors turėtų derėti tarpusavyje bei kiekvienam iš mūsų padėti atrasti vis kitokią reikšmę“. Taigi, rašybos viktorina tampa Denckerio konceptualių svarstymų įgarsinimu.

RAUSCH (BUCHSTABIERTAFEL MIT ANSCHLIESSENDER DISKUSSION)

DIRECTOR: KLAUS PETER DENCKER, DE, 1971, 16 MM, B/W AND COLOUR, SOUND, 8 MIN 11 SEC.

In terms of its structure, the second part of Klaus Peter Dencker's (*1941) short film series *rausch* deviates from the other two; only the second episode works with found footage images in combination with text fade-ins. The first episode shows scenes shot in a studio, telling the story of a spelling-panel, the third episode allows viewers to attend a discussion group, which stages a striking version of Denckerian TV poetry: here, the film is referred to as "impressive", since the "stringing together of images and situations [...] with letters in front of them [...] which should somehow match [...] would signify something entirely different to each one of us." Thus, the panorama picture becomes the spelling panel, and the pictorial space becomes the mouthpiece of Dencker's conceptual deliberations.

ASTRONAUTAS (VOKIŠKAS FILMAS SU SUBTITRAIS)

REŽISIERIUS KLAUS PETER DENCKER, VOKIETIJA, 1971, 35 MM, NESPALVOTAS IR SPALVOTAS,
4 MIN. 2 SEK.

Trečiajame serijos „Vaizduojamoji poezija“ filme „astronautas“ Klausas Peteris Denckeris provokuoja žiūrovų nepasitenkinimą, sukurdamas neatitikimą tarp teksto kaip subtitrų (kaip skelbiama filmo pavadinime) ir tikrosios jų funkcijos filme. Rodomų žodžių ryšys su matomais vaizdais sunkiai suvokiamas, nors kartais galima įžvelgti aiškinamosios funkcijos užuomazgas, o kai kurios žodžių ir vaizdų kombinacijos gali būti lengvai susiejamos sintaksiškai.

ASTRONAUT (GERMAN FILM WITH SUBTITLES)

DIRECTOR: KLAUS PETER DENCKER, DE, 1971, 35 MM, B/W AND COLOUR, SOUND,
4 MINS 2 SEC.

In *astronaut (German Film With Subtitles)*, the third film in the series *Visual Poetry*, Klaus Peter Dencker (*1941) provokes irritation among viewers by the discrepancy between the functionality of the text fade-ins as subtitles, as announced in the film title, and the actual role they assume in the film. The faded-in words hardly allow for a clear referential connection to the images, even though, in some cases, they may have a rudimentary explanatory function, and some word-image combinations can be loosely related syntactically.

TELETEKSTAS

REŽISIERIUS FERDINAND KRIWET, VOKIETIJA, 1967, 16 MM, NESPALVOTAS, GARSINIS, 13 MIN.

Ferdinandas Kriwet (g. 1942) savo eksperimentinį televizinį kūrinį „Teletekstas“ pristatė kaip vizualinių pasiūlymų, kuriuose vaizdas ir informatyvus rašymas gali būti perskaityti tuo pačiu metu ir individualiai interpretuojami, rinkinį: „Kompozicijoje siekiau perteikti dalelę savo patyrimų, kuriuos jau išgyvenau ir vis dar nuolat patiriu per kasdienius rašymo apsiereiškimus.“ (Kriwet, 1967). „Teleteksta“ sudaro rasti filmuoti vaizdai, išimti iš konteksto, ir, žinoma, užrašai: pavienės raidės ir vokiški bei angliški žodžiai arba jų serijos, semantinės raidžių sekos, sudarytos iš sumontuotų logotipų, reklaminių plakatų ir eismo tvarkaraščių.

TELETEXT

DIRECTOR: FERDINAND KRIWET, DE, 1967, 16 MM, B/W, SOUND, 13 MIN.

Ferdinand Kriwet (*1942) designed his experimental TV production *Teletext* as an accumulation of visual offers that can be read simultaneously as image and informative writing individually interpreted: “I have attempted to convey in compositional form a fraction of the experiences I had, and invariably have, with everyday manifestations of writing” (Kriwet 1967). Teletext comprises decontextualised found footage-images, and above all, writing: single letters and German and English words or series of words, a-semantic sequences of letters through to mounted logos, advertising posters, and traffic signs.

SAKINIAI

REŽISIERIUS STEPHEN PARTRIDGE, JAV, 1988–1993, TRIJŲ DALIŲ TELEVIZIJOS SERIALAS, U-MATIC HI BAND VAIZDAJUOSTĖ, NESPALVOTAS IR SPALVOTAS, 2 MIN.

Visais savo konceptualiais ir audiovizualiniais eksperimentais kompiuteriniuose videodarbuose Stephenas Partridge'as (g. 1953) nagrinėja medijų technologijų naujovių poveikį suvokimui ir savo atradimus padaro matomus žiūrovui. Trijų dalių televizijos serialas „Sakiniai“ yra Partridge'o susižavėjimo kalba pavyzdys. „Sakiniai“, parašyti ekrano centre baltomis raidėmis juodame fone (yra angliška, vokiška, prancūziška ir ispaniška versijos), vizualizuoja lingvistikos filosofiją. Sakiniai yra savireflektyvios tautologijos, nagrinėjančios savo pačių darybą arba, priklausomai nuo jų pristatymo būdo, atkreipiančios dėmesį į jų perskaitomumo sąlygas.

SENTENCES

DIRECTOR: STEPHEN PARTRIDGE, US, 1988–1993, THREE-PART TV SERIES, U-MATIC HI BAND, B/W AND COLOUR, 2 MIN.

It is above all through conceptual, audiovisual interferences in his computer-based video works that Stephen Partridge (*1953) seeks to analyse the changed modes of perception that innovations in media technology have fostered, and render them visible for the viewer. In the three-part TV series *Sentences*, Partridge's fascination with language finds exemplary expression. Centred on screen in white letters on a black background, the *Sentences* (versions in English, German, French and Spanish) visualise ideas of linguistic philosophy. The sentences are self-referential tautologies that point to their own constitution, or focus on, according to their mode of presentation, the conditions which make their readability possible.

ŠIŲ ŽODŽIŲ GARSAI

REŽISIERIUS STEPHEN PARTRIDGE, DIDŽIOJI BRITANIJA, 1989, TELEVIZIJOS TRANSLIACIJŲ INTERVENCIJŲ PROJEKTAS, CHANNEL 4, 1990, SPALVOTAS, GARSINIS, 4 MIN.

Videodarbe „Šių žodžių garsai“, kuris buvo sukurtas kaip televizijos transliacijos intervencija, kalbančios moters žodžiai yra redaguojami vizualiai ir garsiškai. Kai tik žodžiai ištariami, jie ima veikti nepriklausomai, lyg būtų paleisti nuo pavadžio. Žodžiai apibūdina save, savo greitį arba išsidėstymą ratu. Stephenas Partridge'as dar prideda neanimuotus žodžius „šis sakinyš ne“ ir tuomet pabaigia fragmentą: „Šis sakinyš nevaikšto“. Scenų jungimuose raidės iškrenta arba perskrenda į paskutinį sakinio žodį, šitaip pakeisdamos jo prasmę. Galiausiai trumpa seka baigiasi savireflektyviu teiginiu: „Šis sakinyš neveikia“.

THE SOUNDS OF THESE WORDS

DIRECTOR: STEPHEN PARTRIDGE, GB, 1989, TELEVISION INTERVENTIONS PROJECT, CHANNEL 4, 1990, COLOUR, SOUND, 4 MIN.

In the video work *The Sounds of These Words*, which was made as a “TV intervention”, the words of a female speaker are visually and auditably edited. As soon as the words have been spoken, they start to act independently, as if they were unleashed. The words refer to themselves, to their speed, or their circular arrangement on the screen. Additionally, Stephen Partridge (*1953) inserts the non-animated words “This sentence isn’t”, and then completes the fragment as “This sentence isn’t walking.” In fluid transitions, letters fall out, or fly into the last word of the sentence, changing its meaning. Finally, the short sequence ends with the self-reflective and self-referential statement “This sentence isn’t working.”

STRUCTURAL FILM



Based on the term structural film, which had greater currency in the Anglo-American spheres, and which harked back to P. Adams Sitney, material films were likewise referred to as “Strukturelle Filme” (structural films) in Germany from the mid-1960s on. Structural films are based on concepts derived from the parameters of the carrier material, such as the structuring of time, camera movement, or serial montage sequences. Given their highly self-reflective character, structural *Schriftfilme*, like Ernst Schmidt jr.’s *9/g Filmtext. Ein Schriftenfilm* (AT, 1967), Hollis Frampton’s *Zorns Lemma* (US, 1970), Peter Greenaway’s *Dear Phone* (GB, 1976) or Michael Snow’s *So Is This* (CA 1982), analyse the conditions of perception in the media of film and writing and, through the connection of these media, offer different responses to the question “does writing in film become film?”

STRUKTŪRINIAI FILMAI



Turint omenyje struktūralistinio kino terminą, suformuluotą P. Adamso Sitney’io ir plačiau vartotą angloamerikietiškoje aplinkoje, materialistinis kinas nuo septintojo dešimtmečio vidurio Vokietijoje taip pat imtas vadinti „Strukturelle Filme“ (struktūralistiniu kinu). Struktūralistinis kinas remiasi kino mechaninėmis savybėmis: laiko struktūra, kameros judėjimu, montažo serijomis. Struktūriniai šrifto filmai, pavyzdžiui, Ernsto Schmidto jaunesniojo „9/g filmo tekstas. Šriftų filmas“ („9/g Filmtext. Ein Schriftenfilm“, 1967, Austrija), Holliso Framptono „Zorns Lemma“ (1970, JAV), Peterio Greenaway’aus „Brangus telefone“ („Dear Phone“, 1976, Didžioji Britanija) arba Michaelo Snow „Ar tai yra“ („So Is This“, 1982, Kanada), atsižvelgiant į itin savireflektyvų jų pobūdį, analizuoja suvokimo sąlygas filmo ir rašto medijose, o jas sujungdami, kiekvienas skirtingai atsako į klausimą: „Ar raštas filme tampa filmu?“

ZORNS LEMMA

REŽISIERIUS HOLLIS FRAMPTON, JAV, 1970, 16 MM, SPALVOTAS, GARSINIS, 60 MIN.

Holliso Framptono (1936–1984) trijų dalių struktūralistinis filmas „Zorns Lemma“, o ypač jo antroji dalis, galėtų būti laikoma Zorno Lemmos, matematiko Maxo Zorno rinkinio teorijos (set theory) vienuoliktosios aksiomos, vizualizacija. Žiūrovai mato ne tik kaip žodžiai gali būti sudėlioti iš mažiausių lingvistinių dalių, bet ir tai, kaip subjektyviai raides pakeitus vaizdais, subjektyvumas tampa neatsiejamu naujų reikšmių kūrėju. Atrodo, kad egzistuoja paslėpta ir nesuvokiama nuoroda į vaizdų lingvistinius aspektus; kiekvienas vaizdas filme atstoja kokią nors raidę. Framptonas savo vaizdų-raidžių kalba nagrinėja ne tik anglų kalbos darybą bei funkcinės ypatybes, ne tik bet kurios kitos kalbos, apskritai kiekvieno reikšmės perteikimo veiksmo, bet ir kino medijos veikimo būdus ir žiūrovo mąstymo procesus. Kino kalbos „mokymasis“ tarsi užsienio kalbos mokymasis yra nepakeičiamai būtinas, bet, dėl savo nevienareikšmiškumo ir nestabilumo, kaip semiotinė sistema jokių būdu neužtikrina (kinematografinio) supratimo.

ZORNS LEMMA

DIRECTOR: HOLLIS FRAMPTON, US, 1970, 16 MM, COLOUR, SOUND, 60 MIN.

Hollis Frampton's (1936–1984) three-part structural film *Zorns Lemma*, and above all its second episode, could be considered the visualisation of *Zorn's Lemma*, the 11th axiom of the set theory of the mathematician Max Zorn. Viewers are offered an exemplary demonstration not only of how words can be composed from the smallest linguistic units, but also, through the arbitrary substitution of letters by images, of the arbitrariness inherent in every act of signifying. There appears to be an enduring reference to the linguistic component of images that is hidden from perception; in the film, every image stands for a letter. Frampton demonstrates with his image-letter language not only the constitution and functional mechanisms of the English language in particular and of any language, of any act of signifying in general, but also the functional mechanisms of the cinematic medium and the cognitive processes of the film viewer. "Learning" cinematic language by analogy with learning a foreign language is an indispensable prerequisite, but, in its variability and instability as a semiotic system, by no means a guarantee of (cinematic) understanding.

COMPUTER DEMO SCENE



The communicative practices of the computer age are generally considered to be email, chat, or microblogs, or the use of social media in multimedial self-presentations within digital user communities. The pre-internet network culture of bulletin boards and floppy disk exchanges is less well-known, but it also included aesthetic practices around typemotion design. Emerging as a subculture around early generations of personal computing platforms such as the Commodore 64, the demo scene defines itself in relation to the computer demo as a medium for artistic expression. Combining communication, information, experimental design, and creative coding, artists create audiovisual compositions in the form of executable software. While aesthetic styles have continued to develop over the past 30 years, the core principle of real-time execution has remained the same, creating a genre that is fundamentally different to pre-rendered digital film.

KOMPIUTERINĖ DEMOSCENA



Kompiuterių amžiuje daugelis komunikacijos neatsieja nuo elektroninio pašto, internetinių pokalbių svetainių, mikrotinklaraščių ar socialinių tinklų, kuriuose skaitmeninės vartotojų bendruomenės akivaizdoje galima prisistatyti įvairiomis medijomis. Priešinternetinių laikų tinklo kultūra su skelbimų lentomis bei apskaitėmis diskeliais yra mažiau išanalizuota, bet taip pat susijusi su judančio rašto estetinėmis praktikomis. Pirmosios kartos asmeninės duomenų apdorojimo platformos, tokios kaip „Commodore 64“, laikais susiformavo demoscenos subkultūra, kuri kompiuterinę demonstracinę programą suvokė kaip meninės išraiškos priemonę. Jungdami komunikaciją, informaciją, eksperimentinį dizainą ir kūrybišką kodavimą bei pasitelkdami vykdomąją programinę įrangą, menininkai kuria audiovizualines kompozicijas. Jų estetika per pastaruosius 30 metų tobulėjo, bet realaus laiko vydymas (real-time execution) išliko esminiu principu, nes šio žanro kūriniai turi kardinaliai skirtis nuo baigtų (pre-rendered) skaitmeninių filmų.

BE MIEGO 2 (2 DALIS)

GRUPĖ: XAKK, JOLLY CRACKER (KODAVIMAS), KNATTER (MUZIKA), ŠVEDIJA, 1987, C64
DEMONSTRACINĖ VERSIJA, VISA DEMONSTRACINĖ VERSIJA KAIP VYKDOMOJI PROGRAMA:
[HTTP://CSDB.DK/RELEASE/?ID=6419](http://csdb.dk/release/?id=6419)

Pirmosios demonstracinės programos, sukurtos kompiuteriu „Commodore 64“, daugiausia buvo sudarytos iš ranka pieštų pikselinių diagramų, fonu slenkančio teksto ir muzikos. Tutanchamono kaukė buvo populiariausias motyvas pademonstruoti namų kompiuterio grafines galimybes. Taip pat buvo stengiamasi sulaužyti nelanksčią teksto eilutės liniją. Siekiant išdėstyti raides visame ekrane, buvo naudojami maži laisvai judantys grafiniai vienetai (angl. „sprites“), kuriais kompiuterinių žaidimų dizaine dažnai tampa kosminiai laivai, transporto priemonės ar sviediniai. Dėl šių judančių grafinių elementų filme „Be miego 2“ tekstas juda aplink objektus, žaidimų pulteliu gali būti prasuktas į priekį ar atgal.

NO SLEEP 2 (PART 2)

GROUP: XAKK, JOLLY CRACKER (CODE), KNATTER (MUSIC), SE, 1987, C64 DEMO ON VIDEO,
EXCERPT

The first demos on the Commodore 64 mostly contained a hand-drawn pixel diagram, a text scroller and music. The mask of Tutankhamun had been a favorite motif with which to demonstrate the graphic capabilities of a home computer. Efforts were also made to break the linear rigidity of the text line. Instead, in order to guide the letters across the screen as seamlessly as possible, sprites were used: small, freely moveable objects that spaceships, vehicles or projectiles often incorporated in computer game design. Thanks to the sprites in *No Sleep 2 (Part 2)*, the scroll text winds around two bars, moves around the graphics, and can be fast-forwarded or rewound with the joystick.

GNARPAS (3 DALIS)

GRUPĖ: TRIUMPH, MAHONEY (KODAVIMAS), ŠVEDIJA, 1988, C64 DEMONSTRACINĖ VIDEOVERSIIJA, VISA DEMONSTRACINĖ VERSIJA KAIP VYKDOMOJI PROGRAMA: [HTTP://CSDB.DK/RELEASE/?ID=13683](http://csdb.dk/release/?id=13683).

Kai demoscena kelis kartus metuose susitinka vakarėliuose, jos dalyvių grupės susirungia tarpusavyje demonstracinėse rungtynėse. Šioje konkurencingoje aplinkoje programuotojams svarbu tampa ne tik dizainas, bet ir išmatuojami rekordai. Darbe „Gnarpas (3 dalis)“ Mahoney iš grupės „Triumph“ pirmą kartą iš raidžių sugeneravo visą ekraną užpildantį slenkantį tekstą. C64 procesorius buvo taip apkrautas, jog nebetilpo net garso takelis.

GNARP (PART 3)

GROUP: TRIUMPH, MAHONEY (CODE), SE, 1988, C64 DEMO ON VIDEO, EXCERPT

When the demoscene meets several times a year at parties, the scene's groups play against one another in demo competitions. In this competitive spirit, the programming concern is not solely with questions of design, but with the search for measurable records. In *Gnarp (Part 3)*, Mahoney of Triumph managed to generate a scroll text from letters that filled the screen completely for the first time. This taxed the C64 processor to such a degree that it was impossible to have a soundtrack.

MEGADEMO 3 (SLENKANTIS 2)

GRUPĖ: NORTHSTAR&FAIRLIGHT, MAHONEY (KODAVIMAS, MUZIKA), KAKTUS (KODAVIMAS, MUZIKA), ŠVEDIJA, 1989, AMIGA500 DEMONSTRACINĖ VIDEOVERSIIJA, VISA DEMONSTRACINĖ VERSIJA KAIP VYKDOMOJI PROGRAMA: [HTTP://JANEWAY.EXOTICA.ORG.UK/RELEASE.PHP?ID=1962](http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=1962).

„Commodore Amiga“ kompiuteriuose įdiegtos specialios mikroschemos grafinėms operacijoms atlikti žymiai palengvino judančios grafikos programavimą. Taigi, pikseliai, tiksliai judantys kartu su slenkančiomis eilutėmis, tapo pastovia ansktyvųjų „Amiga“ demonstracinių versijų savybe. Sukurtose Mahoney ir Kaktus (Švedija) bei Dexion (Danija), besisukantys tekstai galėjo būti įvairiai deformuojami, kad pavyktų sugeneruoti stiprių erdviųjų efektų.

MEGADEMO 3 (SCROLLY 2)

GROUP: NORTHSTAR & FAIRLIGHT, MAHONEY (CODE, MUSIC), KAKTUS (CODE, MUSIC), SE, 1989, AMIGA-500 DEMO ON VIDEO, EXCERPT

The Commodore Amiga is equipped with its own chips for graphic operations, which considerably ease the programming of flexible graphics. Consequently, the pixel accurate bending of scroll lines became a permanent feature of early Amiga demos. In those done by Mahoney & Kaktus (Sweden), and by Dexion (Denmark), the rolling texts were subject to highly diverse distortions to generate some powerful spatial effects.

PUSLAPIŲ VARTIKLIS

GRUPĖ: BLACKMAIDEN, PANDUR (KODAVIMAS), AVE (GRAFIKA), AMOVE (MUZIKA), VOKIETIJA, 2004, PC/WINDOWS 64K ĮŽANGINĖ VAIZDO MEDŽIAGA, VISA DEMONSTRACINĖ VERSIJA KAIP VYKDOMOJI PROGRAMA: [HTTP://WWW.POUET.NET/PROD.PHP?WHICH=15109](http://www.pouet.net/prod.php?which=15109).

Tiek kompiuterinės demonstracinės programos, tiek grafičiai laikomi subkultūrinėmis dizaino formomis, tad yra „tolimi giminės“. Kai pirmosiomis demonstracinės scenos dienomis buvo sukurti pirmieji „Cracker Intros“ (prieš pasirodant kopijuojamiems kompiuteriniams žaidimams), jie buvo vadinami skaitmeniniais grafičiais. Vėliau grupių logotipams demonstracinėse programose buvo naudojamas dinaminis, kaligrafinis raidynas – populiarus pakaitalas daugiausia kvadratiniam, nublizgintam kompiuteriniam raidynui. „Puslapių vartiklyje“ grafičių raidės jungiasi ir atrodo pulsuojančios. Labai panaši ir gerai žinomo grafičių filmo „Laukinis stilius“ („Wild Style“, JAV, 1983, režisierius Charlie Ahearn) pagrindinio pavadinimo grafika. Pasirodo, animacija yra tinkamiausias būdas reprezentuoti šį grafinį meną.

PAGETURNER

GROUP: BLACKMAIDEN, PANDUR (CODE), AVE (GRAPHICS), A-MOVE (MUSIC), DE, 2004, PC/WINDOWS-64K INTRO ON VIDEO, EXCERPT

As sub-cultural design forms, computer demos and graffiti are distant relatives. When the first Cracker Intros appeared in the pioneering days of the demo scene, prior to copied computer games, they were frequently referred to as “digital graffiti”. One subsequently used the dynamic, calligraphic lettering for group logos in demos, where they represented a popular counterpart to the mostly square, polished, high-gloss computer lettering. In the case of *Pageturner*, the graffiti letters are offset, and seem to pulsate, much like the main title graphics of the well-known graffiti film *Wild Style* (US, 1983, director: Charlie Ahearn). It appears that animation is the most suitable way of representing this graphic art.

AMŽINYBĖ ŽEIDŽIA

GRUPĖ: NEURO, PANIQ (KODAVIMAS), TOURNESOL (GRAFIKA), VOKIETIJA, 2006, PC/WINDOWS DEMONSTRACINĖ VIDEOVERSISIJA KAIP VYKDOMOJI PROGRAMA: [HTTP://WWW.POUET.NET/PROD.PHP?WHICH=25864](http://www.pouet.net/prod.php?which=25864).

Demonstracinėje scenoje yra itin žavimasi begalybės reprezentacija. Begalinės programavimo ir kompiuterinių programų talpinimo galimybės turbūt yra aiškiausias rodiklis, siekiant atskirti demonstracines programas nuo filmų. Darbe „Amžinybė žeidžia“ begalybė perteikiama išskleidžiant nervingos savikritikos procesą. Tekstas, vaizduojantis nevaldomą kryptį per skirtingas panikos stadijas, susideda iš vektorinių raidžių, kurias priartinus, skaitytojas vėl ir vėl įtraukiamas į daugiasluoksnę gelmę. Už kiekvienos bet kurio žodžio raidės slypi naujas žodis ir, kol pasaulis sukasi, nei mastelis, nei žemės trauka neatrodo stabilūs.

DIE EWIGKEIT SCHMERZT

GROUP: NEURO, PANIQ (CODE), TOURNESOL (GRAPHICS), DE, 2006, PC/WINDOWS DEMO ON VIDEO, EXCERPT

Representations of infinity are a source of great fascination on the demo scene. Perhaps it is because the potential for endless processing and nesting of a computer program is one of the most sensible ways of distinguishing demos from films. In *Die Ewigkeit schmerzt* (*Eternity Hurts*), this infinity is staged as an unfolding of anxious self-criticism. The text, depicting free-fall through diverse states of panic, consists of zooming vector letters, and draws readers into multiple depths again and again. Behind each letter of a word lurks another word, and while the world turns, neither scale nor gravity appear stable.

COMMERCIALS / TRAILERS / TV MOTION DESIGN



It was primarily in the period prior to the introduction of sound film that, in advertising strategy, integrating the name and the manufacturer of the advertised product, and, as the case may be sometimes, an advertising slogan in one or another form, became all but mandatory. What a so-called audio-logo can achieve when images are combined with a familiar jingle could only be accomplished in the age of silent film by means of writing. A growing number of artists and filmmakers entered the advertising industry, and produced commercials in which writing leaves the frame of intertitles to function in the effective communication of messages as a means of design and information of its own. Whereas early films include writing only between moving images, writing is itself set in motion in more experimental ways beginning in the 1920s (motion design), as in the avant-garde commercials of Julius Pinschewer and Guido Seeber (DE), Len Lye (GB) or Norman McLaren (CA). Whether in commercials, trailers or openers, writing creates emotion through motion and design, and takes on functions no longer limited to the communication of legible information.

REKLAMOS, ANONSAI, TELEVIZIJOS VINJETĖS



Reklaminė strategija įterpti reklamuojamos firmos ar produkto pavadinimą, o kartais šūkį vienokia ar kitokia forma išplėtota dar nebyliojo kino laikais. Rezultatai, pasiekiami vadinamuoju audiologo tipu sujungiant vaizdą su atpažįstamu skambesiu, nebyliojo kino amžiuje buvo įmanoma pasiekti tik raštu. Vis daugiau menininkų ir filmo kūrėjų įsitraukė į reklamos industriją ir kūrė reklamas, kuriose raštas paliko titrų rėmus ir tapo savarankiška reklaminių žinučių kaip informacijos ir dizaino derinio efektyvios komunikacijos forma. Ankstyvieji filmai raštą naudodavo kaip intarpus tarp vaizdų, o avangardinėse Juliuso Pinschewerio ir Guido Seeberio (Vokietija), Len Lye'aus (Didžioji Britanija) ir Normano MacLareno (Kanada) reklamose, sukurtose trečiojo dešimtmečio pradžioje, raštas eksperimentiniais būdais ima judėti pats. Reklamose, anonsuose ar vinjetėse raštas savo judesiu ir dizainu kelia emocijas ir prisiima daugiau funkcijų nei tik informacijos perteikimas.

ADMIROLO CIGARETĖS

CIGAREČIŲ „ADMIRAL CIGARETTE“ REKLAMA, REŽISIERIUS, PRODIUSERIS THOMAS ALVA EDISON, ANTRASIS REŽISIERIUS, OPERATORIUS WILLIAM HEISE, JAV, 1897, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 30 SEK.

Viename iš pirmųjų reklaminių filmų, sukurtame amerikiečių kino pionieriaus Thomaso Alva Edisono (1847–1931), prekės pavadinimas „Admiral Cigarette“ viso filmo metu matomas fone – jis didelėmis raidėmis užrašytas ant lauko stendo. Filmuko pabaigoje matomi priekyje susodinti tariai Amerikos visuomenę reprezentuojantys žmonės – džentelmenas su žandenomis, indėnas su plunksnų karūna ir Dédé Semas su dryžuotomis kelnėmis. Prie jų prisijungia mergina patarnautojos drabužiais ir jie visi išskleidžia reklaminį plakatą su užrašu „Mes visi rūkome“. Tuo metu, kai ši reklama buvo nufilmuota (1897), vizualinė kino kalba buvo menkai išsvystyta, tačiau vaizdų ir tekstų derinys siunčia aiškią reklaminę žinutę apie produktą.

ADMIRAL CIGARETTE

COMMERCIAL FOR ADMIRAL CIGARETTE, DIRECTOR, PRODUCER: THOMAS ALVA EDISON, CO-DIRECTOR, CAMERA: WILLIAM HEISE, US, 1897, B/W, SILENT, 30 SEC.

During one of the first advertising films ever made, by American film pioneer Thomas Alva Edison (1847–1931), the name of the product, “Admiral Cigarette”, stays on view the whole time in large letters on a billboard in the background. At the end of the film, the people sitting in front of it, who are supposed to be representative of American society, a gent with sideburns, a native American with a feather headdress, and an “Uncle Sam” in striped trousers, unfurl a banner, accompanied by a young woman in a page boy’s costume, that bears the slogan “We all smoke”. While the visual language of film was hardly developed at all when this silent film was made in 1897, the combination of image and text sends a clear advertising message for the product.

FILM / KIPHO

**KINEMATOGRAFIJOS IR FOTOGRAFIJOS PARODOS KIPHO BERLYNE REKLAMA, OPERATORIUS,
ANIMACIJA: GUIDO SEEBER, GAMYBA: JULIUS PINSCHOWER, VOKIETIJA, 1925, 35 MM,
NESPALVOTAS, BEGARSIS, 5 MIN. 30 SEK.**

Aprašymas skyriuje „Nebylusis kinas / istorinis avangardas“

FILM / KIPHO

**COMMERCIAL FOR KINO- UND PHOTO-AUSSTELLUNG (KIPHO) IN BERLIN, CAMERA, ANIMATION:
GUIDO SEEBER, PRODUCTION: JULIUS PINSCHOWER, DE, 1925, 35 MM, B/W, SILENT, 5 MIN 30
SEC.**

For description please see “Silent Film / Historical Avant-Garde”

P TAI PERGALĖ

„PERGALĖS OBLIGACIJŲ“ REKLAMA, REŽISIERIUS: NORMAN MCLAREN, KANADA, 1941, 35 MM, SPALVOTAS (WARNERCOLOR), GARSINIS, 2 MIN 5 SEK.

Aprašymas skyriuje „Nebylusis kinas / istorinis avangardas“

V FOR VICTORY

COMMERCIAL FOR VICTORY BONDS, DIRECTOR: NORMAN MCLAREN, CA, 1941, 35 MM, COLOR (WARNERCOLOR), SOUND, 2 MIN 5 SEC.

For description please see “Silent Film / Historical Avant-Garde”

GINA

**„WARSTEINER PREMIUM VERUM“ ALAUS REKLAMA, AGENTŪRA: BESSERE WERBUNG
DÜSSELDORF, VOKIETIJA, 1998, 30 SEK.**

Vyriškas užkadrinis balsas apibūdina netikėtą susitikimą su patrauklia moterimi, vardu Gina, o jo sakomi žodžiai ekrane užrašomi tekstu. Naudojamas šriftas lengvai atpažįstamas kaip firminis „Warsteiner Premium Verum“ alaus ženklas. Tuo metu žodis „džinas“ („ji nekenė DŽINO ir daugybės kitų dalykų“), kaip konkurentų produkto pavadinimas, užrašytas visiškai kitokiu šriftu.

GINA

**COMMERCIAL FOR WARSTEINER PREMIUM VERUM BEER, AGENCY: BESSERE WERBUNG
DÜSSELDORF, DE, 1998, 30 SEC.**

While a man's voice off-camera describes an encounter with an attractive woman called Gina, his spoken words are presented in writing simultaneously, all taken from the typographically distinctive label of a Warsteiner Premium Verum beer bottle. The word "gin", however ("she hated GIN and many other things"), as a rival product, has very different typography to that of the Warsteiner label.

ERICSSON REKLAMINĖ KAMPANIJA

DIZAINAS: YOUNG & RUBICAM, VOKIETIJA, 1998, NESPALVOTA, GARSINĖ („LOŠIMŲ AUTOMATAS“, 20 SEK.; „KINAS“, 20 SEK.; „TENISAS“, 15 SEK.; „ŠIRDIES DŪŽIAI“, 15 SEK.; „50 000 MINČIŲ“, 20 SEK.)

Visa 1998 m. „Young & Rubicam“ agentūros dizainerių sukurta tarptautinė „Ericsson“ reklamos kampanija buvo pagrįsta tipografija. Vienoje reklamoje žodžiai sukasi kaip simboliai lošimo automate, kitose rašmenys sukasi aplink savo ašį, šokinėja kaip teniso kamuoliukai iš vienos pusės į kitą, pulsuoja širdies ritmu ar pavirsta beveik neįskaitoma teksto danga kaip aliuzija į komunikacijos technologijas („50 000 minčių“).

ERICSSON BRAND CAMPAIGN

DESIGN: YOUNG & RUBICAM, DE, 1998, B/W, SOUND (SLOT MACHINE, 20 SEC; CINEMA, 20 SEC; TENNIS, 15 SEC; HEARTBEAT, 15 SEC; 50 000 GEDANKEN, 20 SEC).

The designers of the Young & Rubicam agency based their concept for the entire 1998 international branding campaign for Ericsson on typography. The words rotate like the symbols on a mechanical slot machine, the writing rotates on its own axis, bounces like a tennis ball from the right side of the picture to the left, pulsates in the rhythm of a heartbeat, or is visualised in the form of a mainly illegible carpet of ticker-text, in an allusion to the potential of communication technologies (*50 000 Gedanken*).

ASPEKTAS

ZDF, TELEVIZIJOS VINJETĖ, REŽISIERIUS MATTHIAS ZENTNER („VELVET MEDIENDESIGN“),
VOKIETIJA, 2001, 18 SEK.

Savo fotorealistinio stiliaus ZDF (Antroji Vokietijos televizija) kanalo kultūrinės laidos „Aspektas“ vinjetei Matthias Zentneris rašmenis naudoja, jo paties žodžiais tariant, tam, kad „padarytų nematomą matomu“. Užrašai juda aplink ir pro veidrodiniais paviršiais pakeistas žmonių galvas. Taip siekiama vizualizuoti idėją, jog „supratimas apie meno ir kultūros procesus formuojasi žmonių galvose: formos, kurios išreiškia mintis, yra ryškūs tipografinės animacijos pavyzdžiai, kurie ištėka iš veidrodinių galvų“ (Zentner). Raidės gula į tuščias knygas arba sklinda iš smuiko kaip muzikos garsai.

ASPEKTE

ZDF, TV OPENER, DIRECTOR: MATTHIAS ZENTNER (VELVET MEDIENDESIGN), DE, 2001, 18 SEC.

In his photorealistic-style opener for the TV cultural magazine *aspekte* on ZDF (Second German Television), Matthias Zentner utilises writing, in his own words, “to make the invisible visible”. With the writing, which moves around and through the mirror surfaces that have replaced the heads of the people shown, he seeks to visualise the idea that “the awareness of what is happening in the arts and culture takes place inside people’s heads: The forms in which thought manifests itself are the vivid typographic animations, which flow from the mirror-heads” (Zentner). Letters settle down into an empty book, or emanate from a violin like sounds or musical notes.

METROPOLIS

**ARTE, TELEVIZIJOS VINJETĖ, REŽISIERIUS MATTHIAS ZENTNER („VELVET MEDIENDESIGN“),
VOKIETIJA, 2001, 41 SEK.**

Kultūrinės laidos „Metropolis“ vinjetei (prancūzų ir vokiečių televizija ARTE) Matthias Zentneris naudoja raidžių koliažus, o juos įgarsina rašomosios mašinėlės ir rašalinio plunksnakočio garsais. Taip raidės ir garsai filme siejami su rašymu kaip medija, taigi tolesnis laidos turinys suvokiamas kaip persikėlimas į naują mediją. Naudodamas šią strategiją, Zentneris sėkmingai perkelia klasikinės spaudos aureolę televiziniam formatui.

METROPOLIS

ARTE, TV OPENER, DIRECTOR: MATTHIAS ZENTNER (VELVET MEDIENDESIGN), DE, 2001, 41 SEC.

In his opener for the Franco-German TV network ARTE's cultural programme *Metropolis*, to image collages peppered with letters, Matthias Zentner adds a soundtrack with the sounds of a typewriter and a fountain pen. Thus, both letters and sound in the film refer to the medium of writing and to its tools, and in this way the contents of the subsequent TV programme appear as the result of a media transfer. With this strategy, Zentner succeeds in transferring the nimbus of classic print media to a television format.

TIPOFONIJA

DORTMUNDO KONCERTŲ SALĖS REKLAMA, REŽISIERIAI IR PRODIUSERIAI: PETER LUND, MICHAEL KOCH, TANJA FASSOLD, MARIO LAUTSCHAM (TISCH-EINS DESIGNSTUDIO), JUDANČIŲ ELEMENTŲ DIZAINERIS DIRK HENSIEK, AGENTŪRA: JUNG VON MATT HAMBURG, VOKIETIJA, 2007, 2 MIN. 2 SEK.

Reklamoje „Tipofonija“ dizaineriai muziką ir plataus spektro Dortmundo koncertų salės repertuarą vizualizuoja naudodami animuotą tipografiją. Reklamoje matoma spalvinga raidžių choreografija, primenanti penklinės struktūrą, tipografines konkrečiosios poezijos kompozicijas ar Festo diską (molinis diskas, datuojamas antru tūkstantmečiu pr. Kr., rastas Kretos saloje, kurio abiejose pusėse spirale įspausti hieroglifų rašmenys). Joje išsiskiria keli raktažodžiai (solistai, fortepijono virtuozai) bei vardai (Yundi Li, Hélène Grimaud, Maxas Raabe). Filmuką užbaigia reklaminis šūkis: „Taip skamba Dortmundas“. Reklama laimėjo „Art Directors Club of Germany“ apdovanojimus dizaino (sidabras) ir audiovizualinių medijų (bronza) kategorijose.

TYPOFONIE

COMMERCIAL FOR DORTMUND CONCERT HALL, DIRECTORS AND PRODUCERS: PETER LUND, MICHAEL KOCH (EACHFILM), TANJA FASSOLD, MARIO LAUTSCHAM (TISCH-EINS | DESIGNSTUDIO), MOTION DESIGN: DIRK HENSIEK, AGENCY: JUNG VON MATT HAMBURG, DE, 2007, 2 MIN 2 SEC.

In their image commercial *Typofonie*, the designers visualise music and the wide-ranging repertoire of the Dortmund concert hall using animated typography. Among the coloured choreographies of letters, which evoke lines of the staff, the typographic arrangements of Concrete Poetry, or the Phaistos Disc (a clay disc dating from the 2nd millennium BC discovered on Crete, which is covered on both sides with a spiral of stamped hieroglyphic symbols), several key words stand out (such as “soloists” and “piano virtuosos”) and names (“Yundi Li”, “Hélène Grimaud”, “Max Raabe”), and culminate in the slogan “This is the sound of Dortmund.” The film won awards from the Art Directors Club of Germany, in both the category of Design (silver) and the category of Audiovisual Media (bronze).

VISKAS NUO A IKI Z

„ZELLERS“ REKLAMA, AGENTŪRA: LEO BURNETT TORONTO, KANADA, 2007, 30 SEK.

Kanados prekybos tinklo „Zellers“ reklamoje „Viskas nuo A iki Z“ pabrėžiamas itin platus kasdienių prekių pasirinkimas – produktai surikiuoti abėcėlės tvarka. Materialios realybės vaizdavimas per kalbą ir raštą parodo vizualų ryšį tarp rašto ir atvaizdų.

EVERYTHING FROM A TO Z

COMMERCIAL FOR ZELLERS, AGENCY: LEO BURNETT TORONTO, CA, 2007, 30 SEC.

In the commercial *Everything from A to Z* for the Canadian department store chain Zellers, its vast product range of everyday products is arranged in an alphabetical index. Through its visualisation of the material reality in language and writing, the ad invokes the relationship between the visual media of writing and images.

TIE, KURIE JI SKAITO, MATO DAUGIAU

„SÜDDEUTSCHE ZEITUNG“ LAIKRAŠČIO REKLAMA, REŽISIERIUS SIMONE HABERLAND („VELVET MEDIENDESIGN“), VOKIETIJA, 2008, 30 SEK.

Simone'as Haberlandas laikraščiu „Süddeutsche Zeitung“ sukūrė reklamą pavadinimu „Tie, kurie jį skaito, mato daugiau“. Dinamišku, beveik neįskaitomu rašmenų kilimu, netvarkingomis tipografijos dėmėmis ir greitai slenkančiais informacijos rastrais siekta pakeisti spausdinto rašto kaip statiško ir senamadiško įvaizdį. Matthias Zentneris yra pasakęs, jog Haberlandui savo pirmajame režisūriniame darbe pasisekė sukurti „išskirtinę laikraščio kaip medijos interpretaciją“, laikraštį traktuojant kaip dinamiškos informacijos objektą.

WER SIE LIEST, SIEHT MEHR

COMMERCIAL FOR THE SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, DIRECTOR: SIMONE HABERLAND (VELVET MEDIENDESIGN), DE, 2008, 30 SEC.

For the *Süddeutsche Zeitung* newspaper, Simone Haberland created the commercial *Wer sie liest, sieht mehr* (*Those who read it see more*). The dynamic, partially unreadable carpet of writing, disorganised clouds of typography, and fast scrolling rasters of information, seek to free the print medium from the image of being static and outdated. Matthias Zentner said that in Haberland's first work as a director, she succeeded in creating an "extraordinary interpretation of the medium of the newspaper" as an "object of information in motion", "as a medium of moving symbols" and "as a transparent, moving universe of information".

LOGORAMA



A whole series of films and videos makes urban texts its main subject. In Esther Mildemberger's experimental film *Zwischen den Zeichen lesen* (Reading between the Signs), the opening text is "The city is a big open book of anonymous writing. It is enough to look and the images speak ...". Tom Konyves's video poem *Sign Language* (CA, 1984), the music video *La Tour de Pise* (FR, 1993, director: Michel Gondry), the experimental film *Urban Surfaces* (DE, 2014) by Sebastian Lange, and the media facades of Jenny Holzer make it clear that our urban environment is filled not only with pictures but also with writing. That much of it is advertising is made particularly clear by the short film *Logorama*.

LOGORAMA



Daugelio filmų ir videokūrinių pagrindinė tema yra tekstai mieste. Esther Mildemberger eksperimentinis filmas „Skaitant tarp ženklų“ („Zwischen den Zeichen lesen“) pradedamas tokiu tekstu: „Miestas yra didelė atvira anoniminių tekstų knyga. Pakanka pažiūrėti – ir vaizdai prabyla...“ Tomo Konyveso videoeilėraštis „Ženklų kalba“ („Sign Language“, Kanada, 1984), muzikinis klipas „Pizos bokštas“ („La tour de Pise“, režisierius Michelis Gondry, 1993, Prancūzija), Sebastiano Lange'o eksperimentinis filmas „Miesto paviršiai“ („Urban Surfaces“, 2014, Vokietija) ir Jenny Holzer medijų fasadai aiškiai parodo, kad mūsų miestai yra pripildyti ne tik vaizdų, bet ir rašto. Tai, kad didžioji dalis tų vaizdų ir tekstų yra reklamos, pademonstruoja trumpametražis filmas „Logorama“.

LOGORAMA

REŽISIERIAI: FRANÇOIS ALAUX, HARVÉ DE CRÉCY, LUDOVIC HOUPLAIN (H5), PRANCŪZIJA, 2009, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS, 16 MM, PAREMTAS CNAP, CNAP KOLEKCIJOS DALIS

Trumpametražiamе filme François Alaux, Harvé de Crécy ir Ludovic Houplainas visą vaizdinę erdvę (kurią sudaro architektūra, figūros, objektai) užpildo daugiau nei 2500 gerai žinomų logotipų ir talismanų. Stilizuotame Los Andžele, suformuotame iš įvairių komercinių prekių ženklų, pagrindiniai veikėjai – ūsuotis Pringles, vyras Michelinas, mergina Esso ir Haribo – vaidina tarp „Pizza Hut“, „Best Western“ ir „Avis“ pastatų, važinėja per „Audi“ tiltus ir kaunasi su Ronaldu McDonaldu. Filmas baigiasi kosmoso vaizdu, atitolus nuo „Universal Pictures“ žemės planetos, pralekiamos „Pepsi“ ir „MasterCard“ planetos ir lekiamo link „Milky Way“ galaktikos. 2010 m. filmas „Logorama“ laimėjo Oskarą kaip geriausias trumpametražis filmas.

LOGORAMA

DIRECTORS: FRANÇOIS ALAUX, HERVÉ DE CRÉCY, AND LUDOVIC HOUPLAIN (H5), FR, 2009, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 16 MIN, SUPPORTED BY CNAP, PART OF THE CNAP COLLECTION.

In their short animated film, François Alaux, Hervé de Crécy and Ludovic Houplain (H5) fill the entire sphere of the image (architecture, figures, objects) with over 2,500 well-known logos and mascots. In a stylised Los Angeles made up of various forms of commercial brands, the main characters, Pringles moustachio'd man, Michelin Man, Esso Girl and Haribo, perform among Pizza Hut, Best Western and AVIS buildings, drive over AUDI bridges, and fight against the villain, Ronald McDonald. The film ends with a zoom-out into space, away from Universal Pictures planet Earth, past Pepsi and MasterCard planets, in the direction of the Milky Way galaxy. In 2010, *Logorama* won an Oscar for Best Animated Short.

PROJECTIONS

0 1 2

Film historically, we can note four conventional integration modes of writing in film: intertitles, subtitles, start and end titles, opening and closing credits. In this connection, writing appears primarily not as an independent means of communication, but as an auxiliary way of compensating for the limitations of film. Since, in such cases, the purpose of writing is to convey clear semantic information, an effortless legibility is required; its fade-ins are thus executed in linear and logical, distinct and static forms that produce a rigid and interfering, and consequently, un-filmic effect. And yet, as can be seen in a great many examples from the early pioneering days through to contemporary digital productions, writing can be integrated into film in such a way that the effect is by no means rigid and un-filmic, but rather constitutes a medium that reaches far beyond what is commonly expected from writing, and writing in film. Film and most modern and recent media are neither a threat to writing, nor do they lessen its influence; they augment it instead. The writing becomes the main actor. In this sense, we can re-write or re-read film history as a history of filmic writing, which has proceeded for nearly 120 years parallel to the history of standard and well-known integrations of writing in film. The films shown here illustrate this timeless interest in working on and with the medium of writing across genres, countries and epochs.

PROJEKCIJOS

0 1 2

Kino istorijoje mes galime išskirti keturias tradicines rašto panaudojimo kine formas: titrų intarpus, subtitrus, pavadinimą filmo pradžioje ir pabaigoje bei pradžios ir pabaigos titrus. Akivaizdu, kad raštas naudojamas ne kaip savarankiška komunikacijos priemonė, bet kaip filmo papildinys, kompensuojantis jo trūkumus. Tokiu atveju, jeigu teksto tikslas yra perteikti aiškia semantinę prasmę, lengvas perskaitomumas yra būtinas. Dėl to tekstą pateikiant linijiniu būdu, logiškai, aiškiai ir statiškai, sukliamas nelankstumo ir trikdžio, taigi „nefilmiškumo“, įspūdis. Vis dėlto, kaip galima pastebėti daugybėje pavyzdžių nuo ankstyvojo kino laikų iki šių dienų skaitmeninių kūrinių, raštas filme nebūtinai turi būti nelankstus ir trukdantis, bet gali pasiūlyti raiškos galimybių, kurių niekas iš jo nesitikėjo. Kinas ir pačios naujausios medijos nėra grėsmė raštui ir nemažina jo įtakos, jie kaip tik ją stiprina. Raštas tampa pagrindiniu aktoriumi. Turėdami tai omenyje, galime perrašyti ar naujai perskaityti kino istoriją kaip rašto kine istoriją, kuri tęsiasi daugiau nei 120 metų. Filmai, pristatomi šiose projekcijose, iliustruoja besitęsiantį susidomėjimą raštu, nepaisantį šalių sienų, žanrų ir epochų ribų.

ANEMIŠKAS KINAS

REŽISIERIUS MARCEL DUCHAMP, PRANCŪZIJA, 1924/1926, 16 MM, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 6 MIN.

Aprašymas skyriuje „Nebylusis kinas / istorinis avangardas“

ANÉMIC CINÉMA

DIRECTOR: MARCEL DUCHAMP, FR, 1924/1926, 16 MM, B/W, SILENT, 6 MIN.

For description please see “Silent Film / Historical Avant-Garde”

-

TELETEKSTAS

REŽISIERIUS FERDINAND KRIWET, VOKIETIJA, 1967, 16 MM, NESPALVOTAS, GARSINIS, 13 MIN.

Aprašymas skyriuje „Televizijos avangardas“

TELETEXT

DIRECTOR: FERDINAND KRIWET, DE, 1967, 16 MM, B/W, SOUND, 13 MIN. (TV AVANT-GARDE / EXPERIMENTAL FILM)

For description please see “TV Avant-Garde”

VAIKAS

ATLIKĖJAS ALEX GOPHER, REŽISIERIAI: ANTOINE BARDOU-JACQUET, HERVE DE CRÉCY, IR LUDOVIC HOUPLAIN (H5), PRANCŪZIJA, 1999, 3 MIN 14 SEK.

Aprašymas skyriuje „Muzikiniai vaizdo klipai“

THE CHILD

ARTIST: ALEX GOPHER, DIRECTORS: ANTOINE BARDOU-JACQUET, HERVÉ DE CRÉCY, AND LUDOVIC HOUPLAIN (H5), FR, 1999, 3 MIN 14 SEC. (MUSIC VIDEO / DIGITAL ANIMATION)

For description please see “Music Videos”

FLICKER FILMS

3

The flicker effect offers an especially suitable approach to make film visible as material, as film. Unlike the descriptive terms “motion pictures”, “movies” or “moving images”, which strictly speaking do not refer to film as a medium and material as separate, single images, but to its unique effect, namely, generating the illusion of movement, the designation “flicker” refers explicitly to film as a strip, and names a consistently concealed modality of film projection usually discarded as an undesirable side-effect, or as a technically conditioned mistake. The mechanical transport of separate, single images makes the latter’s actual detachment recognisable as the visual shimmering or flickering of the images (flicker). Flicker films do not conceal this genuine filmic modality, but render it the dominant figure within a reduced perceptual range. In flicker-*Schriftfilmen*, this reduced perceptual range consists of writing that is illegible through the flicker mode. But, and this is the decisive factor in these films, it is recognisable as writing, and thus, letter for letter, image for image, renders the film viewable as film, as material, as a sequence of distinct images, as in Paul Sharits’ Fluxus-film *Word Movie* (US, 1966).

FLICKER (MIRGĖJIMO) FILMAI

3

Flicker (mirgėjimo) efektas siūlo itin patogų būdą parodyti filmą kaip medžiagą, kaip juostą. Kitaip nei terminai „kino filmas“ (motion pictures), „filmas“ (movies) ar „judantys paveikslėliai“ (moving images), kurie neapibūdina filmo kaip aiškios medijos ar medžiagos, sudarytos iš atskirų, pavienių vaizdų, nes jais akcentuojamas unikalus judėjimo iliuzijos (illusion of movement) įspūdis, pavadinimas *flicker* (mirgėjimas) pabrėžia filmo kaip juostos formą ir įvardija nuolatos slepiamą projektuojamo filmo modalumą, paprastai atmetamą kaip nepageidaujamą reiškinį arba techninę klaidą. Atskirų, pavienių kadru mechaninis judesys aiškiai, matomai atskiria vaizdus ir bendrai sudaro mirgėjimo ar blykčiojimo įspūdį. Tokie filmai neslepia autentiško juostos modalumo – atvirkščiai, pateikia jį kaip pagrindinį filmo veikėją, taip susiaurindami suvokimo ribas. *Flicker* šrifto filmuose tokiu būdu sumažinama teksto perskaitymo galimybė. Vis dėlto, ir tai yra esminis šių filmų aspektas, raštas yra atpažįstamas, taigi raidė po raidės, vaizdas po vaizdo leidžia pamatyti filmą kaip juostą, kaip materiją, kaip skirtingų vaizdų seką, kaip, pavyzdžiui, Paulo Sharitso Fluxuso filme „Žodžių filmas“ (1966, JAV).

RAIDĖ

REŽISIERIUS DIETER ROTH, DANIJA / ISLANDIJA, 1956 / 1961, 16 MM, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 3 MIN.

Dieterio Roth'o (1930–1998) rankų darbo filme „Raidė“ rašto panaudojimas išeina už įprastinės tipografijos ribų ir yra pristatomas kaip savarankiškas būdas pasakoti. Rezultatas – filmu pateikiama autobiografija, kurioje greta užrašytų didžiųjų raidžių „DITER ROT“ atskleidžiamos biografinės detalės, nuolatos primenančios apie (vienarankį) kūrėją. Užrašai tiesiai ant juostos sukelia perdangų įspūdį, kuris neleidžia iššifruoti užrašų filmą žiūrint normaliu greičiu. Visgi ženklai, nors ir nuolat besikeičiantys, išlieka atpažįstami, kaip abėcėlės raidės ar kaip simboliai (širdis). Tai, ką Roth'as laikė idealia aktyvaus suvokimo situacija, yra neatskiriamas filmo dalis.

LETTER

**DIRECTOR: DI(ET)TER ROT(H), DK/IS, 1956/1961, 16 MM, B/W, SILENT, 3 MIN.
(HANDMADE FILM)**

In Dieter Roth's (1930–1998) handmade film *Letter*, handwriting is introduced as a narrative medium reaching beyond standard typography. An auto[bi]ography transported via film is the result, which, by way of the handwritten “DITER ROT” in upper case letters, along with the exposure of biographical details, repeatedly recalls its (single-handed) producer. The filmic writing evokes overlay effects which prohibit the deciphering of the text in real time at normal playback speeds. Nevertheless, the characters, rapidly alternating at the same point, remain identifiable within the perceptual space as “letters” of the alphabet, or as symbols (heart). Hence, what Roth considered as the ideal active reception situation turns out to be an integral element of the film.

ŽODŽIŲ FILMAS (FLUKSFILMAS 29)

REŽISIERIUS PAUL SHARITS, JAV, 1966, 16 MM, SPALVOTAS, GARSINIS, 3 MIN. 40 SEK.

„Žodžių filme“ žodžiai maždaug 225 sekundes lenktyniauja nuolat besikeičiančių spalvų ekrane. Ne žodžiai, bet atskiros raidės, kiekviena toje pačioje, nesikeičiančioje pozicijoje, veikia lyg pastovus, vaizdą formuojantis orientyras blykčiojančiame fone. Filmą priverčia žiūrovus įdėmiai spoksoti: kiekviena stabili, pavienė raidė rezonuoja labiau nei visas žodis. Garso takelyje kiekvienas kalbėtojas kartoja žodį monotonišku balsu ir ryškiai artikuliuojančia maniera; taip užrašyti žodžiai kartojami polifoniškai. „Žodžių filmas“ ne tik iliustruoja medijos suvokimo skirtumus klausa ir rega, bet ir priverčia įsijausti ir pajusti skirtumą tarp skaitymo ir žiūrėjimo, tarp filmo kaip iliuzijos ir juostos kaip medžiagos.

WORD MOVIE (FLUXFILM 29)

DIRECTOR: PAUL SHARITS, US, 1966, 16 MM, COLOUR, SOUND, 3 MIN 40 SEC.

In *Word Movie*, words race across an ever-changing colour screen for a period of 225 seconds. Not the words, but single letters, each in its same unaltered position, serve as a constant, shape-giving orientation guide in front of the flickering background. Watching the film induces the viewer's staring; each of the staid letters takes on a greater resonance than that of the word as a whole. Further, each speaker alternately articulates a word in a monotone and hyper-enunciated voice, making a contrapuntal repetition to the fade-in of written words. As such, *Word Movie* exemplifies not only the media differences between seeing and hearing, but sensitises us to the difference between reading and viewing, and of film as both illusion and material.

IKONA / KINAS

REŽISIERIUS TIMM ULRICHS, ĮGYVENDINTA RUDOLF DORNIS, VOKIETIJA, 1979, 35 MM, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 5 SEK.

Timmo Ulrichso (g. 1940) „Visuotinis menas“ („Totalkunst“) yra sudėtinga neodadaizmo, konkrečiosios poezijos, kūno ir žemės meno bei konceptualizmo sąjunga, padedanti sukurti kalbos kritikos gestą. Paradoksas, itin būdingas visai Ulrichso kūrybai, „IKONA / KINAS“ pristatomas kino pavidalu: jame nematome jokio vaizdo, tik raštą; filmas vaizdą pateikia tarsi žodį, o žodis, savo ruožtu, reiškia vaizdą. Blykčiojimo efektas paverčia žodžius beveik neįskaitomais, galiausiai jie virsta vaizdais: ikonų kinas kaip vaizdų kinas, rašto kinas, rašto vaizdas, vaizdo vaizdinys, kino kinas. Yra sukurtos dar kelios „IKONA / KINAS“ versijos: kaip mašinėle rašytas tekstas, kaip knygelė ir kaip objektas.

IKON / KINO

DIRECTOR: TIMM ULRICHS, IMPLEMENTATION: RUDOLF DORNIS, DE, 1979, 35 MM, B/W, SILENT, 5 SEC. (CONCEPT ART)

Timm Ulrichs' (*1940) *Totalkunst* is a complex conglomerate of neo-Dadaism, Concrete Poetry, Body Art and Land Art as well as Conceptual Art, which reveals itself in an ongoing language-critical gesture. The moment of paradox, which determines Ulrichs' entire artistic work, finds filmic representation in *IKON / KINO*: his cinema shows no image, but writing; the film shows the image as writing, which spells out the word "image". Since the flickering effect renders the writing almost illegible, it ultimately becomes image: icon-cinema as image-cinema, writing-cinema, writing-image, image-image, cinema-cinema. *IKON / KINO* is also available as a typewritten text, a flip-book, and an object.

DVASIA YRA SVARBI

REŽISIERIUS PETER ROSE, JAV, 1984, 16 MM, SPALVOTAS, GARSINIS, 6 MIN.

Šiam filmui Peteris Rose'as (g. 1947) pirmiausia užrašė tekstą tiesiai ant celiulioidinės juostos. Antras žingsnis buvo tą juostą filmuojant panaudoti kinematografinėi reprezentacijai, taip sukuriant dvigubo įrašymo bevaizdį filmą. Dėl vizualinių efektų, atsirandančių projektuojant filmą, Rose'as padarė juostą matomą ir žiūrovams pateikė įspūdingą, įprastai neregimą funkcinio mechanizmo procesą. Prieš nufilmuoto vaizdo kryptį besisukančios raidės intriguojančiai tiksliai atveria mums kino erdvėlaikį.

SPIRIT MATTERS

DIRECTOR: PETER ROSE, US, 1984, 16 MM, COLOUR, SOUND, 6 MIN. (HANDMADE FILM)

For *Spirit Matters*, Peter Rose (*1947) initially writes a text directly on the celluloid of his filmic source material. As a second step, he films the resulting written film material while using it simultaneously as filmic presentation material, thereby obtaining a doubly inscribed, image-less film. Through the visual effect that configures in the projection of the film, Rose can make the film visible, ensuring his audience an impressive insight into otherwise invisible functional mechanisms: in an intriguingly precise way, the counter-rotating lettering makes filmic space-time visible.

ŽMOGUS IR MOKSLAS

REŽISIERIUS MIKA TAANILA, SUOMIJA, 2011, 16 MM, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 37 SEK.

Šiame filme, kuriame naudojamas mirgėjimo efektas, suomių režisierius Mika Taanila (g. 1965) į 30 sekundžių sutraukia diskusiją tarp Nobelio premijos laureatų Piotro Kapicos, Arno Penziaso, Hamiltono O. Smitho, Peterio D. Mitchello ir Wernerio Arberio. Rasta filmo juosta nerodo besišnekučiuojančių mokslininkų, tik tos diskusijos suomiškus subtitrus. Rodant suomiškų subtitrų puslapius 24-ių kadry per sekundę greičiu tekstas tampa nesuprantamas net kalbantiems suomiškai. Įmanoma atskirti ir suprasti tik pavienius žodžius, sufleruojančius, apie ką yra kalbama (iškastinis kuras, atominiai reaktoriai, genetika, fizika).

IHMINEN JA TIEDE

DIRECTOR: MIKA TAANILA, FI, 2011, 16 MM, B/W, SILENT, 37 SEC.

In his flicker film *Ihminen ja tiede* (*Man and Science*), the Finnish film artist Mika Taanila (*1965) condenses a discussion among Nobel laureates Pyotr Kapitsa, Arno Penzias, Hamilton O. Smith, Peter D. Mitchell and Werner Arber to about 30 seconds. The found footage does not show the scientists talking, only the Finnish subtitles of their discussion. Displaying full pages of Finnish subtitles at a rate of 24 frames per second, the text remains incomprehensible even to viewers fluent in Finnish. At best, they can identify isolated words suggesting the topics under discussion (fossil fuels, nuclear reactors, genetics, physics).

GROTESKIŠKAS TEKSTYNAS

IDĖJA: NIK THOENEN, BALSAS: HUBSI KRAMAR, MONTAŽAS: MICHAELA SCHWENTNER, GARSAS: DOMINIK HUMMER, AT, 2013, 35 MM, NESPALVOTAS, GARSINIS, 22 SEK.

Pažiūrėjęs Niko Thoeno (g. 1963) sukurto šrifto „Groteskiškas tekstynas“ („Korpus Grotesk“) flicker-pristatymą, žiūrovas galėtų nebent miglotai numanyti, jog šriftas buvo parodytas nuo pradžios iki galo. „Kinematografinis kūrinys „Groteskiškas tekstynas“ pristato ekspozicines fototipinio rinkimo technologijas, o juostą naudoja informacijos perdavimui ir iliustracijų apšvietimui, taigi savitai atiduoda pagarbą kinematografinės reprodukcijos technologijoms. Akis funkcionuoja taip neįtikėtina tiksliai, jog pavieniai filmo kadrai gali būti perskaityti. Vis dėlto tuo metu, kai turinys kadrų sekoje ima labai skirtis, projektuojamo turinio suvokimas pasiekia ribą. Alfabetą, rodomą atskiruose kadruose, galime tik numanyti, tikintis jo reprodukcijos.“ (Thoenen, 2013)

KORPUS GROTESK

CONCEPT: NIK THOENEN, SPEAKER: HUBSI KRAMAR, EDITING: MICHAELA SCHWENTNER, SOUND: DOMINIK HUMMER, AT, 2013, 35 MM, B/W, SOUND, 22 SEC.

From the flicker-presentation of the new font *Korpus Grotesk* by Nik Thoenen (*1963), the viewer can only vaguely discern that the font is being shown from A to Z. “The cinematic work *Korpus Grotesk* makes reference to [the] exposure technology [of phototypesetting], uses film as its transport medium and the light for the illustration, thus, in its very own way also stands as a homage to the cinematographic reproduction technology. The eye operates with such amazing precision that individual film frames can be read. Nevertheless, when the content in their sequence becomes too different, the perception of the actually projected content is stretched to its limits. Shown in individual frames, the alphabet is something we can only assume while placing trust in its reproduction” (Thoenen 2013).

EXPERIMENTAL FILM

4

Multiple experimental *Schriftfilme* exist, including Stan Vanderbeek's early computer animation *Poemfield No. 2* (US, 1966), Eino Ruutsalo's filmic collage *ABC 123* (FI, 1967), David Lynch's *The Alphabet* (US 1968) and Stan Brakhage's handmade film *I... Dreaming* (US 1988), which employ writing as one of several autonomous means of filmic design, often referencing and building on the practices of historical avant-garde movements. In combination with images, mostly decontextualised footage, writing engages in countless associative connections and opens wide interpretive horizons. Sometimes writing communicates information that is both redundant and contradictory, sometimes the combination of image and writing contributes to the particular aesthetics and complex layers of meaning in these films, even though no relationship seems to exist between them on the level of content.

EKSPERIMENTINIAI FILMAI

4

Egzistuoja daugybė eksperimentinių šrifto filmų. Tai ankstyvoji Stano Vanderbeeko kompiuterinė animacija „Poezijos laukas Nr. 2“ („Poemfield No. 2“, 1966, JAV), Eino Ruutsalo kinematografinis koliažas „ABC 123“ (1967, Suomija), Davido Lyncho „Alfabetas“ („The Alphabet“, 1968, JAV) arba Stano Brakhage'o rankų darbo filmas „Aš... sapnuoju“ („I... Dreaming“, 1988, JAV). Šiuose filmuose raštas naudojamas kaip vienas iš savarankiškų kinematografinio dizaino elementų, juose galima atpažinti istorinio avantgardo praktikų įtakas. Raštas jungiamas su dažniausiai ištraukta iš konteksto rasta filmuota medžiaga, todėl formuojasi nesuskaičiuojamas kiekis asociatyvių ryšių ir atsiveria platūs interpretacijos horizontai. Kartais raštas perduoda perteklinę ir prieštarinę informaciją; kartais vaizdų kombinacija ir raštas kuria specifinę estetiką ir kompleksiskus reikšmės sluoksnius, nors neatrodo, kad turinio lygmeniu koks nors ryšys tarp jų egzistuotų.

POEZIJOS LAUKAS NR. 2

REŽISIERIUS STAN VANDERBEEK, JAV, 1966, 16 MM, SPALVOTAS, GARSINIS, 4 MIN.

Stanas Vanderbeekas (1927–1984), sukūręs aštuonių dalių kompiuterinio meno seriją „Poezijos laukais Nr. 1-8“ – „ateities meno pavyzdžius“ (Vanderbeek) – tapo vienu iš pirmųjų menininkų, pradėjusių naudoti kompiuterines technologijas, skirtas kurti ir animuoti abstrakčias geometrines formas filmams ir rašymui. Naudodamas Kennetho Knowltono išrastą programavimo programą „Beflix“, skirtą kurti taškinę grafiką filmams, Vanderbeekas ją panaudojo siekdamas suskaidyti eilėraštį ir grafiškai jį „išstiprinti“.

POEMFIELD NO. 2

DIRECTOR: STAN VANDERBEEK, US, 1966, 16 MM, COLOUR, SOUND, 4 MIN.
(EARLY COMPUTER ANIMATION)

With his eight-part computer-art series *Poemfield No. 1–8*, “samples of the art of the future” (Vanderbeek), Stan Vanderbeek (1927-1984) shows himself as one of the first artists to use new computer technology both to generate and animate abstract geometric forms for film, but also for writing. Using the programming language Beflix that Kenneth Knowlton developed to make raster graphics for the film series, Vanderbeek, among other things, had a poem fragmented and graphically self-dissolve by the computer.

ABC 123

**REŽISIERIUS EINO RUUTSALO, SUOMIJA, 1967, NESPALVOTAS IR SPALVOTAS, GARSINIS,
5 MIN. 20 SEK.**

Eino Ruutsalo'ui (1921–2001) ritmas ir judėjimas buvo svarbiausi dalykai tiek tapyboje, tiek ir vaizduojamojoje poezijoje. Savo filme-koliaže „ABC 123“ jis siūlo kryžmines dizaino galimybes kurti grafinius ženklus, skaičius ir kitokius simbolius, kurie skirti ne tiek skaitymui, kiek žiūrėjimui – tai tarsi nesemantiniai vizualūs elementai, atkreipiantys žiūrovo dėmesį į formalius vaizdinius grafinių ženklų atributus. Ruutsalo atkreipia dėmesį į tai: „Duotoji raidė [...] valdo savo individualią vidinę vertę, išraišką, atributą, dvasią ir teiginį.“ (Ruutsalo 1984). Taigi filme „pasiekiamas kitoks matymas, kitoks vizualumas“ (ten pat).

ABC 123

DIRECTOR: EINO RUUTSALO, FI, 1967, B/W AND COLOUR, SOUND, 5 MIN 20 SEC.

For Eino Ruutsalo (1921–2001)), rhythm and motion are of primary interest in both painting and visual poetry. With his film collage *ABC 123*, he offers a cross-section of design possibilities for graphic characters, numbers, and other symbols, which are less read than viewed far more as a-semantic semantic visual elements that draw viewers' attention towards formal, pictorial attributes of graphic characters. Ruutsalo points to this: “a given letter [...] possesses its own intrinsic value, an expression, an attribute, a spirit, a statement” (Ruutsalo 1984), so in film, “reaches a different kind of seeing, a different kind of visibility” (ibid.).

ARABIKOS KAVA

REŽISIERIUS NICOLÁS GUILLÉN LANDRIÁN, KUBA, 1968, 35 MM, NESPALVOTAS, GARSINIS, 18 MIN.

Gavęs Meno ir kino industrijos instituto (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) užsakymą sukurti propagandinį filmą apie naujas Havanos kavos plantacijas, Nicolás Guillén Landriánas (1938–2003) sukūrė eksperimentinį trumpo metražo filmą, kuriame sukompromituoja revoliucijos lyderį Fidelį Castro. Tą akimirką, kai Castro filme išeina į sceną, suskamba uždrausta grupės „The Beatles“ daina „Kvailys ant kalno“ („The Fool on the Hill“). Filmas kritikuoja režimą ir yra sukurtas socialistine didaktine maniera. Raštas naudojamas ne tik kaip integrali daugybės reklaminių afišų ir gatvės ženklų dalis, jis atsiranda ir propagandinių tekstų pavidalu. Šie tekstai rodomi kartu su atitinkamais nespaltvais motyvais, pakeičiančiais filmuotus vaizdus ir liaupsinančius naują ekonomikos šaką.

COFFEA ARÁBIGA

DIRECTOR: NICOLÁS GUILLÉN LANDRIÁN, CU, 1968, 35 MM, B/W, SOUND, 18 MIN.

Entrusted by the Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos with making a propaganda film about Havana's new coffee plantations, Nicolás Guillén Landrián (1938–2003) realised an experimental short film that compromises the revolutionary leader Fidel Castro. At the very moment Castro enters the film, we hear the forbidden Beatles' song *The Fool on the Hill*. The film is regime-critical, and crafted in the didactic manner typical of Socialism. Not only is writing presented as an integral part of numerous advertising placards and street signs, but slogans of the propaganda machinery also fade in among the relevant black-and-white pictorial motifs, replacing the film image and extolling the new branch of the economy.

OBJEKTŲ POKALBIS

REŽISIERIUS PAUL GLABICKI, JAV, 1985, 16 MM, SPALVOTAS, GARSINIS, 10 MIN.

Paulas Glabickis (g. 1951) filme „Objektų pokalbis“ derina skirtingus animuotus kasdienių objektų vaizdus (žirklės, pianinas, smėlio laikrodis), kadrus su realaus gyvenimo vaizdais iš rastos juostos (šokėjai, boksininkai) ir užrašytas vertikalias raktažodžių grandines. Visa tai lydi ir garsinė atitinkamų objektų išraiška. Raštas, vaizdas ir garsas nesusilieja į vieną prasmingą paveikslą, kiekvienas jų išskiria ir nekelia asociacijų, nes priešpastatomos nesuderinamos kompozicijos dalys. Šis filmas primena avangardinius, dadaistinius kolažo eksperimentus, o raštas jame naudojamas kaip nešališkas reprezentacijos elementas.

OBJECT CONVERSATION

DIRECTOR: PAUL GLABICKI, US, 1985, 16 MM, COLOUR, SOUND, 10 MIN.

In *Object Conversation*, Paul Glabicki (*1951) combines disparate animated images of everyday objects (such as scissors, a piano, dumb bells, an hourglass) and found footage shots of real images (such as dancers, boxers) with written, faded-in, vertically arranged chains of keywords, acoustically played into reflections on the respective objects. Image, writing and sound do not integrate into a meaningful total picture, but assert themselves against even associative efforts, as disparately juxtaposed design elements. Thus, the film allows for the revival of almost avant-garde, Dadaist-inspired collage techniques, and treats writing as an equitable element of representation.

PABAIGA

REŽISIERIUS TIMM ULRICHS, ĮGYVENDINIMAS: DIETER FIETZKE, HUBERTUS MÜLL, VOKIETIJA, 1970 (IDĖJA), 1990 / 1997 (ĮGYVENDINIMAS), SPALVOTAS, BEGARSIS, 6 MIN. 9 SEK.

Pirmoje filmo dalyje rodoma 1966 m. Timmo Ulrichso (g. 1940) eilėraštis „Vizualinis tekstas“. Perėjimas nuo pradžios iki pabaigos – tiksliau, nuo pabaigos pradžios iki pradžios pabaigos – kurį žiūrovai galėjo tik teoriškai patirti vienlaikiame eilėraščio skaityme, perkėlus eilėraštį į filmą parodomas tiesiogiai. Antrajame filmo segmente Ulrichsas suduria šešiasdešimties filmų pabaigas ir pabaigos titrų antologiją. Filmio finale žodis „pabaiga“ („The End“) išstatuiuojamas ant dešinio Ulrichso akies voko. „Norėdamas pademonstruoti, kad viskas dingsta akimirksniu, aš užrašau ant savo akies voko žodį „pabaiga“ („end“): kai užmerkiame akį, kinas irgi baigiasi.“(Ulrichs 1997)

THE END

DIRECTOR: TIMM ULRICHS, IMPLEMENTATION: DIETER FIETZKE, HUBERTUS MÜLL, DE, 1970 (IDEA), 1990/1997 (IMPLEMENTATION), COLOUR, SILENT, 6 MINS 9 SEC.

The first part of the video shows the 1966 poem *Visueller Text* (Visual Text) by Timm Ulrichs (*1940). Through the transposition to the medium of film, the transition from beginning to end (from the beginning of the end to the end of the beginning that viewers could only theoretically experience in the simultaneous representation of the poem) is now shown directly. In the second video segment, Ulrichs splices 60 film ends into one another, and transfers these to an anthology of end titles. At the end of *The End*, the “The End” is tattooed to Ulrichs’ right eyelid. “So as to demonstrate that everything that falls within eyesight, or visual field is film, I inscribe [...] my eyelid curtains [...] with the word ‘end’: close, my eye-cinema has also come to an end” (Ulrichs 1997).

TIPOKINEMATOGRAFIKONAS

REŽISIERIUS, SCENARIJAUS AUTORIUS ANDREAS KREIN, GAMINTOJAS: BADEN-VIURTEMBERGO KINO AKADEMIJA, VOKIETIJA, 1997, 16 MM, SPALVOTAS, GARSINIS, 3 MIN. 27 SEK.

Trumpame eksperimentiniame Andreaso Kreino (g. 1977) filme „Tipokinematografikonas“, sukurtame Baden-Viurtembergo kino akademijoje 1997 m., kai Kreinas galvojo vaizdo efektus keletui tarptautinių kino filmų, rodomi raidžių ir žodžių prirašyti popieriaus lapai. Prirašytų lapų turinys, kuris iš pradžių primena figūrines poetas, juda naudojant kino animacijos technologijas. Žiūrovui atrodo, kad figūros, sudėtos iš raidžių ir žodžių – pavyzdžiui, iš raidžių sudėliotas moters kūnas, kuris pradeda šokti – tampa visiškai savarankiškos.

TYPOKINEMATOGRAPHIKON

DIRECTOR, SCRIPT: ANDREAS KREIN, PRODUCTION: FILM ACADEMY BADEN-WÜRTEMBERG, DE, 1997, 16 MM, COLOUR, SOUND, 3 MIN 27 SEC.

In the experimental short film *Typokinematographikon*, produced by Andreas Krein (*1977) in 1997 at the Film Academy of Baden-Württemberg, who in the meantime has done the visual effects for several international cinema productions, sheets of paper filled with letters and words are animated. The contents of the stacked pages, which at first sight seem to resemble figure poems, are set in motion using cinematic animation techniques, and viewers get the impression that the figures, put together from letters and words, for example, a female body consisting of letters that begins to dance, develop an independent existence.

JAUČIUOSI SAVAIP

REŽISIERIUS JONATHAN HODGSON, DIDŽIOJI BRITANIJA, ANIMACIJA TELEVIZIJAI, 35 MM, BETA SP, SPALVOTAS, GARSINIS, 5 MIN. 32 SEK.

Animaciniame trumpametražiamе televizijos filme „Jaučiuosi savaip“, kuris 2000 m. buvo apdovanotas Tarptautiniu medijų meno prizų (International Media Art Prize), britų kino režisierius Jonathanas Hodgsonas (g. 1960) užfiksuoja į darbą einančio žmogaus įspūdžius ir emocijas, animuodamas jo aplinką, ant jos rašydamas ir kurdamas koliažus. Piešinių ir realistinių vaizdų kitimas aiškiai parodo, kurie iš aplinkos dirgiklių yra suvokiami tik schematiškai, o kuriems skiriama daugiau dėmesio. Pagrindinis veikėjas nuolat aptarinėja aplinką su pačiu savimi, ją atpažįsta, artikuliuoja ir visa tai užrašo. Jis gaili katino, kuris yra „šeimos kalinys“, apie moterį ir vyrą mąsto kaip apie „motiną“ ir „sūnų“, praeivis yra identifikuojamas kaip „turistas“, apie kitą pastebėtąjį galvojama kaip apie „protingą jauną vyrą“, o dar vienas yra „gėjus“.

FEELING MY WAY

DIRECTOR: JONATHAN HODGSON, GB, 1997, ANIMATE TV, 35 MM, BETA SP, COLOUR, SOUND, 5 MIN 32 SEC.

In his AnimateTV short film *Feeling My Way*, which was awarded the International Media Art Prize in 2000, the British filmmaker Jonathan Hodgson (*1960) captures impressions and emotions of a person on his way to work by animating his environment, writing on it, and collaging it. The change-over from drawings to real images makes clear which environmental stimuli are only perceived schematically in passing, and which stimuli are given more attention. The protagonist constantly explains his surroundings to himself, identifies them, articulates them, and puts them into writing. He feels sorry for a cat that is a “family prisoner”, a woman and a man are thought to be “mother” and “son”, a passer-by is identified as a “tourist”, another is perceived as a “smart young man”, and another as “gay”.

PASTABOS APIE FILMĄ 01 KITA

REŽISIERIUS NORBERT PFAFFENBICHLER, VAIDINA EVA JANTSCHITSCH, AUSTRIJA, 2002, 35 MM, BETACAM SP PAL, NESPALVOTAS, GARSINIS, 6 MIN.

Filme „PASTABOS APIE FILMĄ 01 KITA“ Norbertas Pfaffenbichleris (g. 1967) siūlo žiūrovui galimybę pamatyti aktorės (Evos Jantschitsch) veidą iš kelių pusių. Ekrane rodomi septyni veido variantai, kurių kiekvienas išdygsta po penkis kartus atskiruose laukeliuose, šalia vienas kito, tačiau visi pasukti į skirtingas puses. Toliau ekrano apačioje pasirodo tipografinė animacija, kur žodis „jei“ („if“) lėtai atsiskiria, išblunka, ištirpsta ir pasikeičia į tokius žodžius kaip „tada“ („then“), „arba“ („or“) ir „kita“ („else“). Yra sukurta ir tekstinė šio kūrinio versija.

NOTES ON FILM 01 ELSE

DIRECTOR: NORBERT PFAFFENBICHLER, ACTRESS: EVA JANTSCHITSCH, AT, 2002, 35 MM, BETACAM SP PAL, B/W, SOUND, 6 MIN.

In his film *NOTES ON FILM 01 ELSE*, Norbert Pfaffenbichler (*1967) offers the viewer multiple views of the face of an actress (Eva Jantschitsch). These are seen on screen in seven variations, in split-screens that are each positioned five times next to each other from different angles and in square brackets. Further, at the bottom of the frame, a typographic animation runs, in which the word “if” slowly dissolves, shifts, splits up, and reassembles itself into other words such as “then”, “or” and “else”. In addition to this version, there is another that consists entirely of text.

POETRY CLIPS

5

The avant-garde filmmakers of the early 20th century were especially interested in liberating the new medium of art from what was already considered art prior to its incorporation into film, from theatre and literature, hence from language and writing. Today, the conceptual integration, the creative visualisation of what had once been (ideologically) rejected as “un-filmic” has become a growing trend. Artists now strive to interpret literary works in animated poetry-clips, transform literary idioms into filmic language, and draw attention to the form of writing to visualise the content it conveys.

POETINIAI FILMAI

5

XX a. pradžioje avangardinių filmų kūrėjai siekė išlaisvinti naująją meno formą nuo tradicinių menų – teatro ir literatūros, tai reiškia, nuo kalbos ir rašto. Šiandien konceptuali integracija, kūrybinė vizualizacija to, kas kada nors buvo (ideologiškai) atmesta kaip „nekinematografiška“, tampa stiprėjančia srove. Menininkai stengiasi literatūros kūrinius interpretuoti animuotais poetiniais klipais, literatūrinės idiomias transformuoti į kinematografinę kalbą ir atkreipti žiūrovų dėmesį į rašto formą, kad vizualizuotų jos perteikiamą turinį.

PINIGAI ARBA GYVYBĖ

PAGAL STEFAN DÖRING EILĖRAŠTĮ, REŽISIERIUS JAKOB KIRCHHEIM, VOKIETIJA, 1990, SUPER 8, NESPALVOTAS, BEGARSIS, 3 MIN. 10 SEK.

Jakobo Kirchheimo (g. 1962) filme „Pinigai arba gyvybė“ kadras po kadro parodomas kiekvienas eilėraščio „Kad turėtum pinigų, turi užsidirbti gyvenimą“ („Um am Geld zu Bleiben muss man sein Leben Verdienen“) žodis. Kiekvieno žodžio linoraižinys perdengiamas su filmuotais Berlyno miesto aplinkos ir menininko studijos-buto fotografijų vaizdais. Raštas ir vaizdas sudaro nesuskaičiuojamas kryžmines nuorodas bei praplečia Döringo poemą daugeliu kontekstų.

GELD ODER LEBEN

BASED ON THE POEM BY STEFAN DÖRING, DIRECTOR: JAKOB KIRCHHEIM, DE, 1990, SUPER 8, B/W, SILENT, 3 MIN 10 SEC.

In *Geld oder Leben (Money or Life)*, Jakob Kirchheim (*1962) shows each word, frame by frame, of the poem “Um am Geld zu bleiben muss man sein Leben verdienen” (To Stay in the Money, You Have to Earn Your Life), by Stefan Döring. Linocuts of each word are superimposed on filmed images of photographs depicting Berlin’s urban environment and the artist’s studio-cum-apartment. Writing and image enter into countless cross-references, and expand Döring’s poem with just as many contextual possibilities of connections.

VYRAS GRAŽIOMIS AKIMIS

PAGAL CHARLES BUKOWSKI EILĖRAŠTĮ (1992), REŽISIERIUS JONATHAN HODGSON, DIDŽIOJI
BRITANIJA, 1999, 35 MM, ANIMACIJA, SPALVOTAS, GARSINIS, 5 MIN.

Jonathanas Hodgsonas (g. 1960) trumpametražį filmą „Vyras gražiomis akimis“ sukūrė britų televizijos kanalui „Channel 4“. Šis filmas – tai to paties pavadinimo Charles'o Bukowskio eilėraščio interpretacija. Šalia animuotų vaizdų filme naudojami ranka užrašyti eilėraščio raktiniai žodžiai ir frazės, kurie savo forma ir estetika atspindi tai, kas deklamuojama. Pavyzdžiui, žodis „NIEKADA“ („NEVER“) vienu metu užima pusę kadro, taip pažymint tėvų draudimų vaikams svarbą. Hodgsonas animuoja ne tik auksinę žuvelę, minimą poemoje, bet ir priverčia ranka rašytus pastebėjimus plaukioti tvenkinyje. Tekstas ir vaizdai vizualizuoja ir interpretuoja eilėrašį kaip lygiaverčiai kinematografinio pristatymo būdai.

THE MAN WITH THE BEAUTIFUL EYES

BASED ON THE POEM BY CHARLES BUKOWSKI (1992), DIRECTOR: JONATHAN HODGSON, GB,
1999, 35 MM, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 5 MIN.

Jonathan Hodgson (*1960) made his animated short film *The Man with the Beautiful Eyes* for the British public service television broadcaster Channel 4. It is an interpretation of a poem by Charles Bukowski. In addition to animated images, the film uses handwritten keywords and phrases from the poem, which in terms of form and aesthetics, reflect what is being recited by the speaker. The word “NEVER”, for example, at one point takes up half of the frame, emphasising the vehemence of a ban imposed by parents on their children. Hodgson not only shows the goldfish mentioned in the poem as animated drawings, he also makes their handwritten designations swim in the pond. Text and images visualise and interpret the poem as elements of filmic presentation that are equal.

ŽIBUTĖS

PAGAL ADRIAN FOX EILĖRAŠTĮ, REŽISIERIUS FEARGAL O'MALLEY, DIDŽIOJI BRITANIJA, 2004, NESPALVOTAS, GARSINIS, 2 MIN. 51 SEK.

Feargalis O'Malley'is (g. 1976) Adriano Foxo eilėrašty „Žibutės“, dedikuotą nesuskaičiuojamoms neramumų („The Troubles“) Šiaurės Airijoje aukoms, pristato teksto, bėgančio per juodai baltą koliažo kompoziciją skambant melancholiškai violončelės muzikai, pavidalu. Teksto raidžių išsikišusios dalys nepastebimai tampa grafiniais vaizdais arba raidės pačios susiformuoja iš paveikslėlių, pavyzdžiui, L ir F, reiškiančios žodžius „lifeless with fear“ („be gyvybės su baime“), susideda iš pistoletų.

VIOLETS

BASED ON THE POEM BY ADRIAN FOX, DIRECTOR: FEARGAL O'MALLEY, GB, 2004, B/W, SOUND, 2 MIN 51 SEC.

To melancholy violin music, Feargal O'Malley (*1976) presents *Violets* by Adrian Fox, a poem dedicated to the countless victims of The Troubles in Northern Ireland, as text inserts that run through the black-and-white collaged image space as flat constellations. The descenders and ascenders of the text's letters flow seamlessly into graphic images, or the letters themselves consist of pictures: the L and the F of the words "lifeless with fear" consist of handguns, for example.

PANTERA

PAGAL RAINER MARIA RILKE EILĖRAŠTĮ „PANTERA“ (1902), REŽISIERIUS CLEMENS KOGLER, AUSTRIJA, 2005, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS, 2 MIN. 50 SEK.

Šiame trumpametražiame filme Clemensas Kogleris sukūrė rašytinę vaizdinę Rainerio Maria'os Rilke's eilėraščio „Pantera“ („Der Panther“) interpretaciją. Posmeliai pasirodo kaip animuotos susipynusių raidžių skulptūros, kurių tipografijos stiliumi siekta išreikšti narve uždaryto gyvūno emocijas. Suvaržyta panteros judėjimo laisvė, ji monotoniškai sukasi narve ratu: „švelnus judesys minkšto, bet galingo žingsnio, priversto sukti mažiausius ratus“. Tai vizualizuojama pasikartojančia animacija ir kuria slegiantį beviltiškumo jausmą. „Jai atrodo, jog yra tūkstančiai grotų strypų, o šiapus tų strypų nėra pasaulio“, – šie žodžiai sustiprinami kiekvienos raidės kojelę iškeliant į paveikslo priekį tarsi grotų strypus.

PANTHER

BASED ON THE POEM DER PANTHER BY RAINER MARIA RILKE (1902), DIRECTOR: CLEMENS KOGLER, AT, 2005, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 2 MIN 50 SEC.

With his short film, Clemens Kogler (*1980) created a written visual interpretation of Rainer Maria Rilke's poem "Der Panther" (The Panther, 1902). The verses appear as animated, intertwining, sculptures of monumental letters that, with their typographic style, attempt to express the emotions of the caged animal. The panther's constrained freedom of movement, his monotonous prowling around in a circle ("the soft movement of supple powerful strides that pace around in the smallest of circles"), is visualised by the repetitive animation mode; and the oppressive feeling of hopelessness ("To him, there seem to be a thousand bars, and back behind those thousand bars no world") is intensified by the descenders of each letter, which lay over the picture like bars.

FLICKER NUOTAIKA 2.0

NAUDOTOS PERCY BYSSHE SHELLEY EILĖRAŠČIO „KISMAS“ (1816) IŠTRAUKOS, REŽISIERIUS SEBASTIAN LANGE, MUZIKA: FORSS, VOKIETIJA, AE ANIMACIJA, NESPALVOTAS, GARSINIS, 2 MIN. 55 SEK.

Sebastiano Lange'o (g. 1975) tipografinė animacija demonstruoja judančios grafikos dizaino galimybių įvairovę, taip pat atiduoda duoklę animacijos programinei įrangai „After Effects“, kuri dešimtametėje dešimtmetyje mums atvedė į naują skaitmeninės animacijos (taip pat ir tekstinės) erą. Raktiniai žodžiai juodai baltoje erdvėje yra arba savireflektyvūs („Tipografija“, „Judantis pikselis“), arba nurodo į galimą jų vartojimą („Karščiausias naujienos“). Čia taip pat yra ištraukų iš Percy'io Bysshe'io Shelley'io eilėraščio „Kismas“ (1816); posmeliai apie transformacijas ir metamorfozes perskaitomi kaip filmo tipografinio dizaino principai („Mes esame kaip debesys, dengiantys vidurnakčio mėnulį“, „Kaip neramiai jie lekia ir švyti, ir virpa“).

FLICKERMOOD 2.0

WITH EXCERPTS FROM THE POEM “MUTABILITY” BY PERCY BYSSHE SHELLEY (1816), DIRECTOR, MOTION GRAPHICS: SEBASTIAN LANGE, MUSIC: FORSS, DE, 2008, AE ANIMATION, B/W, SOUND, 2 MIN 55 SEC.

Sebastian Lange's (*1975) typographic animation gives an exemplary glimpse of the variety of design options offered by motion graphics, and also pays homage to the animation software After Effects, which ushered in a new era of the digital animation of writing in the 1990s. The keywords in the black-and-white image space are either self-reflexive (“Typography”, “Pixel moving”), or refer to their possible applications (“Breaking News”). There are also excerpts from the poem “Mutability” (1816) by Percy Bysshe Shelley; the verses about transformation and metamorphosis read like the many-faceted guiding principles of the typographic design in the film (“We are as clouds that veil the midnight moon”, “How restlessly they speed and gleam, and quiver”).

HÖPÖHÖPÖ BÖKS

REŽISIERIUS EIRĶKUR ÖRN NORÐDAHL, ISLANDIJA, 2008, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS,
4 MIN. 17 SEK.

Eirĳkuro Örno Norðdahlo (g. 1978) garsinė poema yra duoklė Kanados poetui Christianui Bökui ir sukomponuota iš islandiškų žodžių, kuriuose yra raidė ö („Köld öld Böks mjög örg. / Ölböl örlög Böks! / Sök Böks kvöl öll kvöld [...]“). Kol autorius skaito trumpą istoriją apie Böką ir jo vaikus, žodžiai ekrane vizualizuojami. Raidė ö yra pagrindinė aktorė: daugybė jų sudaro raidžių kompozicijas, raidė tampa geometrine forma, ji užrašoma įvairiais šriftais ir skirtingomis spalvomis, galiausiai kitos sustatomos aplink ją ir iš jų sudėliojami eilėraščio žodžiai.

HÖPÖHÖPÖ BÖKS

DIRECTOR: EIRÍKUR ÖRN NORÐDAHL, IS, 2008, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 4 MIN 17 SEC.

Eiríkur Örn Norðdahl's (*1978) sound poem is a tribute to the Canadian poet Christian Bök, and is composed of words in Icelandic that all contain the letter “ö” (“Köld öld Böks mjög örg./ Ölböl örlög Böks!/ Sök Böks kvöl öll kvöld ...”). While Norðdahl recites a short story about Bök and his children, the words are visualised on screen. The letter “ö” is the main actor: it appears multiplied in a constellation of letters, as a geometric form, in various fonts and in different colours, and on a stage where other letters form up around it and assemble to form the words of the poem.

KARČIAI GRAŽUS

PAGAL ERNST JANDL EILĖRAŠTĮ „SNIEGO PAVEIKSLĖLIS“, REŽISIERIUS JOHANNES VOGT, GARSAS: TOBIAS WÜSTEFELD, VOKIETIJA, 2008, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS, 1 MIN. 57 SEK.

Johanneso Vogto (g. 1982) filme „Karčiai gražus“ („Bitterschön“) animuoti žodžiai yra paimti iš Ernsto Jandlo poemos „Sniego paveikslėlis“. Žodžius „bitter“ („kartus“), „bitter schon“ („dar kartus“), „bitterschön“ („prašom“), „bildschön“ („gražus kaip paveikslėlis“), „bildschöne puppe“ („lelė, graži kaip iš paveikslėlio“), „bittere pupille“ („nuožmus mokinys“) keičia reali ranka (pakeičiamos atitinkamos raidės, taip sudėliojant skirtingus žodžius). Gyvybingai, tarsi tarpstanti gėlė, žodžio „bitter“ raidės išauga į trimatę skulptūrą, bet tuomet pasirodo ranka, laikanti žirkles, ir nukerpa jos ūglius. Ranka taip pat prideda „schön“ prie žodžio „bitter“, kad susidarytų žodis „bitterschön“, o tada ištrina raidę r ir taip sukuria naują žodį – „bitteschön“. Taip Vogtas pademonstruoja, kaip menki ortografiniai ir gramatiniai pokyčiai sukuria visiškai kitas žodžių reikšmes.

BITTERSCHÖN

BASED ON THE POEM “EIN SCHNEEBILD” BY ERNST JANDL, DIRECTOR: JOHANNES VOGT, SOUND: TOBIAS WÜSTEFELD, DE, 2008, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 1 MIN 57 SEC.

In Johannes Vogt’s (*1982) *Bitterschön (Bitter Beautiful)*, animated words taken from Ernst Jandl’s poem “ein schneebild” (A Snow Picture), (“Bitter” [bitter], “bitter schon” [bitter yet], “bitteschön” [here you are/you’re welcome], “bildschön” [pretty as a picture], “bildschöne puppe” [a doll/chick as pretty as a picture], “bittere pupille” [bitter pupil]) are altered by a real hand changing certain letters and turning them into different words. With organic vitality, like a growing flower, the letters of the word “bitter” develop into a three-dimensional sculpture of the word’s letters, and then the hand appears with scissors and cuts off its shoots. The hand also adds “schön” to “bitter” to make “bitterschön”, and then erases the “r”, which gives “bitteschön”. In this way, Vogt demonstrates how only very slight changes in orthography and language result in profound changes in meaning.

PASLĒPTA KALBA

PAGAL JILA PEACOCK EILĒRAŠTĪ „DEŠIMT HAFEZO EILĒRAŠČIŲ“, REŽISIERIUS DAVID ALEXANDER ANDERSON, DIDŽIOJI BRITANIJA / IRANAS, 2008, DIGIBETA, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS, 5 MIN.

Menininkas ir filmų kūrėjas Davidas Alexanderis Andersonas (g. 1952) vizualizuoja Irano poeto Hafezo eiles, kurias anglų ir farsi kalbomis deklamuoja Jila Peacock. Tai, kas apie pagrindines sufizmo idėjas girdima garso takelyje, gali būti paraleliai skaitoma ir matoma vaizdais. Kūrinys susidėlioja ne tik iš žodžių, bet ir iš paveikslų, taigi reikšmė yra perteikiama ir neverbaliniu būdu: kaligrafiškas rašinys šoka kaip žuvis rašto jūroje, vingiuoja tarp nusvirusių gluosnio šakų, sėlina per paveikslą kaip povas ar sklendžia per jį kaip kilimas ar grafiškas ornamentas. Filmą remiasi autorine rankų darbo Peacock knyga „Ten Poems from Hafez“.

TONGUE OF THE HIDDEN

BASED UPON THE BOOK TEN POEMS FROM HAFEZ BY JILA PEACOCK, DIRECTOR: DAVID ALEXANDER ANDERSON, GB/IR, 2008, DIGIBETA, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 5 MIN.

The artist and filmmaker David Alexander Anderson (*1952) visualises ten poems by the Iranian poet Hafez, which are recited by Jila Peacock in English and Farsi, as Persian calligraphy. What is heard on the soundtrack about the central ideas of Sufism can be read in parallel and also viewed as images. The writing assembles itself into pictures, and thus conveys what it also means non-verbally: the lines of calligraphic script dance like fishes through the sea of writing, from the hanging branches of a weeping willow, stalk as a peacock through the image, or flow through it as a carpet of writing and as a graphic pattern. The film is based on the hand-printed artist's book *Ten Poems from Hafez* by Peacock.

LENKŲ KALBA

PAGAL ALICE LYONS EILĖRAŠTĮ, ANIMACIJA: ORLA MC HARDY, AIRIJA, 2009, SPALVOTAS, GARSINIS, 8 MIN. 8 SEK.

Amerikiečių poetė Alice Lyons (g. 1960), dirbanti ir gyvenanti Airijoje, poeziją pristato ne tik klasikinėje spausdintinėje medijoje, bet realizuoja eilėraščius kituose kontekstuose ir medijose – instaliacijose ir filmuose. Animuotas jos eilėraščio „Lenkų kalba“ klipas yra bendras jos ir airių animatorės Orlos Mc Hardy (g. 1976) darbas. Eilėraščio žodžiai ekrane tampa rankraščiu, pasikeičia į raizginį, spalvotos raidės skraido aplink ir galiausiai yra vaizduojamos kaip knygų viršelių įspaudai ar kaip tekstas knygos viduje. Filmo estetika siejasi su bibula (aštunto ir devinto deš. Lenkijos pagrindine literatūra), taip pat šiuo filmu pagerbiama pokario Lenkijos poezija.

THE POLISH LANGUAGE

BASED ON THE POEM BY ALICE LYONS, ANIMATION: ORLA MC HARDY, IE, 2009, COLOUR, SOUND, 8 MIN 8 SEC.

The American poet Alice Lyons (*1960), who lives and works in Ireland, not only wants to present poetry in the classic medium of print, she also seeks to realise poems in other contexts and media, as installations and films. The animated poetry clip of her poem “The Polish Language” is a collaboration with the Irish animation artist Orla McHardy (*1976). Words from the poem develop into handwriting on the screen, appear as carvings, fly around in coloured type, and are shown as imprints on books or text inside books. The aesthetics of the film references bibula, Polish underground literature of the 1970s and 1980s, and the film pays homage to postwar Polish poetry.

PRARASTI PELENAI

REŽISIERĖ JOANNA PRIESTLEY, EILERAŠTIS, BALSAS: TAYLOR MALI, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS, 4 MIN.

Joannos Priestley trumpametražis animacinis filmas per humoro prizmę pažvelgia į automatinių rašybos patikrinimo programų defektus (pvz. mobiliuosiuose telefonuose rašant trumpąsias žinutes, išskylantys taisymo pasiūlymai, taip pat „AutoCorrect“ funkcija kompiuterinėse rašymo programose). Kalba, raštu ir vaizdais filmas pasakoja mokinio istoriją, kuris, gavęs blogus pažymius už gramatinės klaidas, aktyvuoja „AutoCorrect“ funkciją. Skaitant jo automatiškai ištaisytą esė, norisi kvatotis. Pabaigoje jis rekomenduoja taisymus atlikti tradiciškai: „Kalbant apie gramatikos taisymą, raudonas tušinukas – tavo draugas.“

MISSED ACHES

DIRECTOR: JOANNA PRIESTLEY, POEM, VOICE: TAYLOR MALI, US, 2009, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 4 MIN.

Joanna Priestley's short animation film takes a humorous look at the shortcomings of automated spell-checkers (familiar particularly from the corrections suggested when texting on mobile phones, as well as the AutoCorrect function of word processors). In speech, writing and images the film tells the story of a school student who activates the AutoCorrect function after receiving bad marks for spelling mistakes. Reading his auto-corrected essay leads to guffaws. He concludes by recommending the use of traditional means of proofreading: "When it comes to proofreading, the red penis, your friend."

VIVA ZOMBATISTA. MIRUSIEJI KYLA PRARYTI GYVŪJŲ

REŽISIERIUS KRISTIAN PEDERSEN, TEKSTAS IR BALSAS: SIMEN HAGERUP, NORVEGIJA, 2009, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS, 2 MIN. 5 SEK.

Trumpametražiam animaciniame filme „Viva Zombatista. Mirusieji kyla praryti gyvųjų“ norvegų grafikos dizaineris Kristian Pedersenas (g. 1980) žiūrovui pasakoja apie zombius – jų prigimtį, savotiškumą ir polinkius. Jis naudoja žodyno įrašus, kurie galiausiai išsiskaido į plonus sluoksnius trimatėje erdvėje ir laisvai sklendančius informacinius grafikus. Zombiai, vizualiai atstovaujami baltų raidžių žodžiu „PROTAS“ („BRAIN“), simbolizuojančiu didžiausią jų troškimą, filmo pabaigoje tarsi užšoka ant žiūrovų.

VIVA ZOMBATISTA. DE DØDE STÅR OPP FOR Å FORTÆRE DE LEVENDE

(VIVA ZOMBATISTA. THE DEAD ARISE TO DEVOUR THE LIVING), DIRECTOR: KRISTIAN PEDERSEN, TEXT AND VOICE: SIMEN HAGERUP, NO, 2009, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 2 MIN 5 SEC.

In his short animation film *Viva Zombatista*, the Norwegian graphic designer Kristian Pedersen (*1980) explains zombies to the viewer, their nature, peculiarities and proclivities, using dictionary entries that gradually delaminate in the three-dimensional image space and free-floating infographics. Represented by the word “BRAIN” in white lettering, thus also manifesting the object of their desire in writing, the zombies jump towards the spectator at the end of the film.

MEDŽIOTOJO ŽALIA

PAGAL PHYLLIS A. WHITNEY AND LAUREN EDDY EILĖRAŠČIUS, REŽISIERĖ ANNE DUQUENNOIS, JAV, 2010, SPALVOTAS, GARSINIS, 1 MIN. 36 SEK.

Sustabdyto kadro (stop-motion) animacijos filme „Medžiotojo žalia“ Anne Duquennois (g. 1987) vartoja techniką, žinomą kaip „Ištrintoji poezija“ – ji keičia reikšmes ištrindama naudojamą tekstą, kad būtų sukurtas kitas. Galiausiai, užjuodinus didelę dalį originalaus Lauren Eddy eilėraščio, ji palieka tik kelias sąvokas, atskirtas puslapio juodumoje. Šitai sukuriamas naujas eilėraštis („Šviežias / Išsiskiriantis / Nematytas / Aš jį numečiau“).

HUNTER'S GREEN

BASED ON THE POEMS BY PHYLLIS A. WHITNEY AND LAUREN EDDY, DIRECTOR: ANNE DUQUENNOIS, US, 2010, COLOUR, SOUND, 1 MIN 36 SEC.

In her stop-motion film Hunter's Green, Anne Duquennois (*1987) employs the technique known as Erasure Poetry, which shifts meaning by way of erasing a source text to reveal another. Gradually blackening a large part of the original poem by Lauren Eddy, she leaves only a few of its expressions scattered like speech balloons across the blackened page to allow a new poem to emerge (“Fresh / Distinct / Unseen / I flung it off”).

TIK VIDURNAKTIS

PAGAL ROBERT LAX EILĖRAŠTĮ, REŽISIERĖ SUSANNE WIEGNER, VOKIETIJA, 2010, 3D ANIMACIJA, SPALVOTAS, GARSINIS, 3 MIN. 37 SEK.

Sussane Wiegner (g. 1961) išvaduoja Roberto Laxo eilėrašį „Tik vidurnaktis“ iš dviejų matavimų statiško knygos puslapio narvo. Virtualios realybės vizualizacijose rodomos animuotos iš monumentalių raidžių susidarančios namų eilės. Lietaus vanduo kaupiasi raidės o baseine („lietus vėl pradeda kalbėti“, „the / rain be / gins / to / speak / a / gain“) ir judant keliskart pakartojama frazė „kita žinutė“ („an / oth / er / mes / sage“). Miglotame kalnuotame peizaže įterpta eilėraščio skulptūra, kurioje paskutiniai žodžiai susidėsto į lygų raidžių kilimą. Paskutiniai kadrai parodo eilėrašį klasikine forma – popieriaus lape. Taigi, naudojantis šiuolaikinės medijos galimybėmis, parodomas užslėptos senosios medijos galimybės.

JUST MIDNIGHT

BASED ON THE POEM BY ROBERT LAX, DIRECTOR: SUSANNE WIEGNER, DE, 2010, 3D ANIMATION, COLOUR, SOUND, 3 MIN 37 SEC.

Susanne Wiegner (*1961) liberates the vertical poem “just midnight” by Robert Lax from being locked on the page of a book in a static and two-dimensional form. Virtual tracking shots show animated rows of houses to be monumental letters. Rainwater gathers in the basin of an O (“the / rain be / gins / to / speak / a / gain”) and mobiles carry multiples of the phrase “an / oth / er / mes / sage”. Embedded in a misty hilly landscape is a sculpture of the poem, whose last words gradually assemble into a flat carpet of letters. The final sequence shows the poem in its classic form on a sheet of paper. It is only through the potential of the new media that the hidden potential of old media becomes apparent.

TAI, KĄ PRISIMENU

PAREMTA ROBERT LAX EILĖRAŠČIU, REŽISIERĖ SUSANNE WIEGNER, VOKIETIJA, 2012, 3D ANIMACIJA, 2 MIN. 20 SEK.

Susanne Wiegner (g. 1961) vizualizacijoje „Tai, ką prisimenu“ raidės ir žodžiai, iš to paties pavadinimo Roberto Lax'o eilėraščio, sudėti į kūgį. Virtualiose nuotraukose jie vaizduojami kaip urbanistinės architektūros kūriniai, galiausiai perkeliama nuo gatvių į popieriaus lapą, kur visas eilėrašties tampa lengvai perskaitomas.

SOMETHING I REMEMBER

BASED ON THE POEM BY ROBERT LAX, DIRECTOR: SUSANNE WIEGNER, DE, 2012, 3D ANIMATION, B/W, SOUND, 2 MIN 20 SEC.

In Susanne Wiegner's (*1961) visualisation *something I remember*, letters and words from the poem of the same name by Robert Lax are stacked up. Virtual tracking shots reveal them to be urban architecture, and their arrangements form streets up to the point at which the entire poem can be read on a sheet of paper.

MIESTO PAVIRŠIAI

PAGAL KAY RYAN EILĖRAŠTĮ „PAVIRŠIAI“ (1997), REŽISIERIUS, JUDANTI GRAFIKA: SEBASTIAN LANGE, CINEFLEX OPERATORIUS NIUJORKE: PETER HANKOWIAK (AVMEDIEN), VOKIETIJA, 2014, SPALVOTAS, GARSINIS, 1 MIN. 20 SEK.

Sebastiano Lange'o (g. 1975) filmo „Miesto paviršiai“ paantraštė „Urbanistinių struktūrų evoliucijos tyrimas“ yra programiška. Lange'as priverčia Kay'aus Ryano eilėraščio eilutes šokti ant Manheteno vaizdų, filmuotų iš paukščio skrydžio. Sudėjus į kaleidoskopiškas kompozicijas, raštas ir vaizdas suaudžiami į tvirtą audinį, taip pabrėžiant esminius pokyčius mūsų miestuose ir viešų miestų erdvių potyriuose. Judantis šrifto architektūros vaizdas tapo dominuojančia šiuolaikine modernia urbanistine architektūra.

URBAN SURFACES

BASED ON THE POEM “SURFACES” BY KAY RYAN (1997), DIRECTOR, MOTION GRAPHICS: SEBASTIAN LANGE (QU-INT), NYC CINEFLEX-FOOTAGE: PETER HANKOWIAK (AVMEDIEN), DE, 2014, COLOUR, SOUND, 1 MIN 20 SEC.

The subtitle of the film *Urban Surfaces* by Sebastian Lange (*1975), “Exploring the Evolution of Urban Structures”, is programmatic, and Lange makes the lines of the poem “Surfaces” (1997) by Kay Ryan dance across found footage aerial images of Manhattan. Fragmented as in a kaleidoscope, writing and image are woven into a solid fabric, and in this way bear witness to the fundamental changes in our cityscapes and the way we experience public urban space. The architecture of type as image in motion has become the dominant architecture of contemporary urban modernity.

CONCRETE / SOUND POETRY

6

In contrast to avant-garde and experimental films that link writing and (film) image, and that consequently evoke complex interactions across the media used, writing in the *Schriftfilme* of Concrete Poetry is the sole material of representation. In post-Second World War Austria, Marc Adrian (*WO-DA-VOR-BEI*, AT, 1958; *Schriftfilm*, AT, 1959/1960; *Total*, AT, 1968; *TEXT I*, DE, 1963; *TEXT II*, DE, 1964) and Gerhard Rühm (*3 kinematografische texte*, DE, 1969) were the first artists to design Concrete Poetry for film. By exhausting film-specific means of representation, they sought to (re)activate the yet-to-be-exhausted potential of writing in print media (see writing mobiles, flip-books). Although written fade-ins are legible, in Concrete Poetry films, there is no recognisable display of clearly meaningful narrative structures; only individual connections may be construed, at best, allowing for the emergence of fragile associative narrations. The *Schriftfilme* of Concrete Poetry not only point to unique formal-aesthetic attributes, but, above all, to otherwise unobserved constitutive and functional mechanisms of writing, enabling audiences' self-reflective observations of their perceptual automatisms.

KONKREČIOJI IR GARSO POEZIJA

6

Kitaip nei avangardinių ir eksperimentinių filmų, kuriuose gretinami raštas bei (filmo) vaizdai skatina kompleksines medijų sąveikas, konkrečiosios poezijos šrifto filmų raštas yra vienintelė medžiaga reprezentacijai. Antrojo pasaulinio karo gerokai nuniokotoje Austrijoje Marcas Andrianas („WO-DA-VOR-BEI“, 1958, Austrija; „Šrifto filmas“ („Schriftfilm“, 1959 / 1960, Austrija); „Totalus“ („Total“, 1968, Austrija); „Tekstas I“ („Text I“, 1963, Vokietija); „Tekstas II“ („Text II“, 1964, Vokietija) ir Gerhardas Rühmas („3 kinematografiniai tekstai“ 1969, Vokietija) buvo pirmieji menininkai, sukūrę konkrečiosios poezijos kūrinų būtent filmui. Naudodami specifines filmo galimybes, jie siekė (re)aktyvuoti netrukus išsisemsiančias spausdintinės poezijos galimybes (pavyzdžiui, rašto mobiliai (writing mobiles), animuotos knygelės (flip books)). Nors rašmenys perskaitomi, konkrečiosios poezijos filmuose nėra aiškios pasakojimo struktūros; geriausiu atveju gali būti suprantamos tik individualios pavienės jungtys, leidžiančios susiformuoti trapiems asociatyviems pasakojimams. Konkrečiosios poezijos šrifto filmai įdomūs ne tik dėl unikalių formalių estetinių savybių, bet ir dėl iki šiol neperprastų sudedamųjų ir funkcinių rašymo mechanizmų, leidžiančių žiūrovui suprasti savo suvokimo automatizmus.

3 KINEMATOGRAFINIAI TEKSTAI

REŽISIERIUS GERHARD RÜHM, AUSTRIJA, 1955 (IDĖJA), 1964 (GARSO TAKELIS), VOKIETIJA, 1969 (ĮGYVENDINIMAS), NESPALVOTAS, GARSINIS, 4 MIN, PIRMA TRANSLIACIJA: „OFELIJA IR ŽODŽIAI (SU 3 KINEMATOGRAFINIAIS TEKSTAIS)“, 1970 M. SPALIO 29 D., RBB KANALAS.

„3 kinematografinių tekstų“ įžanginiame žodyje Gerhardas Rühmas paaiškina: „Filmas siūlo [...] patrauklią galimybę nustatyti skaitymo greitį [...], sukurti staigius ar besitęsiančius perėjimus. Tyrinėjau šias galimybes pasitelkdamas vizualinę poeziją ir tris kinematografinius tekstus. Kiekviename iš trijų tekstų nagrinėjamos skirtingos lingvistinės išraiškos dalys. Pirmasis filmas naudoja raides ir sekundes, žodžius [...]; trečiame filme, kaip naujas pojūtis, atsiranda garsas, taip pat įtraukiama šnekamoji kalba, tad garsinis procesas ne tik įprastai antrina vaizdai, bet ir skiria, papildo, kontrastuoja [...].“ (Rühm, 1996).

3 KINEMATOGRAFISCHE TEXTE (3 CINEMATOGRAPHIC TEXTS)

DIRECTOR: GERHARD RÜHM, AT, 1955 (IDEA), 1964 (SCORE), DE, 1969 (IMPLEMENTATION), B/W, SOUND, 4 MIN, FIRST BROADCAST: OPHELIA UND DIE WÖRTER (WITH 3 KINEMATOGRAFISCHEN TEXTEN), OCTOBER 29, 1970, RBB.

In the foreword of the score for *3 kinematografische texte (3 cinematographic texts)* Gerhard Rühm (*1930) explains: “The film offers the [...] appealing possibility of determining the reading speed [...] to make abrupt or continuous transitions. I worked with these possibilities in connection with visual poetry in the three cinematographic texts, and sought to subject them to poetic statement. The three texts each focus on different material areas of linguistic expression. The first film operates with letters, and the second, with words [...] in the third film, sound appears as a new dimension, and includes the spoken word, whereby the auditory processes not simply duplicate the visual, but differentiate, supplement, contrast [...]” (Rühm 1996).

RR II

**REŽISIERIUS JÖRG PIRINGER, AUSTRIJA, 2006, ANIMACINIS, SPALVOTAS, GARSINIS,
3 MIN. 5 SEK.**

Jörgo Piringerio (g. 1974) animaciniame filme „rr ii“ raidė r yra pagrindinė aktorė. Piringeris ją pristato daugeliu įvairių būdų, tokių kaip vizualizuota garsinė poezija ar audiovizualinė poezija. Dirbdamas tiek su vaizdu, tiek su garsu, jis garso poezijos žanrą perkelia į šrifto filmo (Schriftfilm) lygmenį.

RR II

DIRECTOR: JÖRG PIRINGER, AT, 2006, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 3 MIN 5 SEC.

In Jörg Piringer's (*1974) animated film *rr ii*, the letter "R" is the main actor. Piringer presents it in many and varied ways as visualised sound poetry or sonified visual poetry; that is, both acoustically and visually, and thereby transfers the genre of sound poetry to that of the *Schriftfilm*.

ČIA

REŽISIERIUS STEPHAN GROSS, VOKIETIJA, 2007, SKAITMENINĖ ANIMACIJA, NESPALVOTAS, GARSINIS, 10 MIN.

Stephano Grošo „ČIA“ („ICI“) primena Gerhardo Rühmo filmą „Kinematografinis tekstas 1“ (Vokietija, 1969). Grošo skaitmeninė animacijoje prancūziškas žodis lėtai juda nuo visų keturių juodo ekrano šonų link centro. Kiekvieną kartą žodžio „ČIA“ padėtis yra orientuota į ekrano kampą, kuriame jis išnyra. Jei žodis iš viršaus leidžiasi žemyn, jis gali būti normaliai perskaitomas, tačiau kai juda iš apačios į viršų, yra apverstas aukštyn kojomis. Kuo arčiau keturi baltų raidžių žodžiai yra prie centro, tuo labiau jie panašėja į geometrinį modelį ar vizualinę raidžių kompoziciją, ornamentą, kuris gali būti nesunkiai įžiūrimas, tačiau nelengvai įskaitomas.

ICI

DIRECTOR: STEPHAN GROSS, DE, 2007, DIGITAL ANIMATION, B/W, SOUND, 10 MIN.

In *ICI*, Stephan Groß (*1979) creates a film which is reminiscent of Gerhard Rühm's *kinematografischer text 1* (DE, 1969). In Groß' digital animation, the French word slowly moves into the centre from all four sides of the black screen. The position of each "ICI" is oriented on the edge of the frame where the word appears. If it comes down from the top, it can be read normally; when it moves up from the bottom, it is upside down. The further the four white-lettered words move towards the centre of the screen, the more they approach an abstract geometric pattern as a visual constellation of letters, like a ornament, which can be seen but not easily read.

KAI

PARENTAS OTTAR ORMSTAD EILĖRAŠČIU, ANIMACIJA: INA PILLAT, NORVEGIJA, 2011, ANIMACINIS, HD, 16:9, SPALVOTAS, GARSINIS, 7 MIN.

Pagrindinė Ottaro Ormstado (g. 1947) kūrybinė veikla yra konkrečioji poezija, o savo vaizdų ir žodžių kompozicijas jis pristato filmais ir kitokiomis skaitmeninėmis formomis. Kaip ir kiti konkrečiosios poezijos atstovai (pavyzdžiui, Gerardas Rūhmas ir Marcas Adrianas), Ormstadas savo sprendimą filmus ir skaitmeninę animaciją naudoti kaip teksto pateikimo būdus suvokia ne kaip kūrybinį lūžį, o kaip logišką savo meninės kūrybos vystymąsi. Dėl subtilių rašmenų pokyčių ir įvairių dvimačių kompozicijų, kurias Ormstado konkrečioji poezija – anksčiau buvusi nekintanti ir statiška popieriaus lape – suformuoja tapusi skaitmeninių filmų poezija, žiūrovai nuolat randa naujų reikšmių ir patiria vizualių įspūdžių, kuomet galima įsitikinti žiūrint „kai“. Ormstado rašto tyrimuose daugiausia dėmesio skiriama ribai tarp rašto ir šrifto bei tarp turinio ir formos.

WHEN

BASED ON THE POEM BY OTTAR ORMSTAD, ANIMATION: INA PILLAT, NO, 2011, ANIMATION, HD, 16:9, COLOUR, SOUND, 7 MIN.

Ottar Ormstad's (*1947) background is in Concrete Poetry, and he has also discovered film and digital forms of presentation for his arrangements of visuals and words. Like other artists of Concrete Poetry (such as Gerhard Rühm and Marc Adrian), Ormstad views his turning to film and digital animation of text not as a break, but as a logical development of his artistic work. Viewers constantly receive new meanings and visual impressions through the changes to the letters, which are often barely discernible, and the varying two-dimensional constellations that his Concrete Poetry, formerly fixed and static on the printed page, provides after its transformation into digital filmic poetry, as in *when*. The oscillation between writing and typeface, between content and form, is consistent and characteristic of Ormstad's explorations of writing.

TEKSTOVAIZDIS

REŽISIERIUS JOSEF M. LINSCHINGER, AUSTRIJA, 2014, ANIMACIJA, SPALVOTAS, GARSINIS, 12 MIN.

Josefo M. Linschingerio (g. 1945) iš kūrinių serijų atsiradusiuose filmuose, „kuriuose žodžiai transformuojami pagal abstrakčiai menines raidžių savybes, neišvengiamos teksto ir vaizdo bei abstrakčios ir konkrečios formos antitezės paverčiamos scenarijumi. Linijos pučiasi, atliepdamos foninę muziką, kol raidės pradeda dengti viena kitą ir formuoti netaisyklingas plokštumas, nutįstančias už ekrano ribų. „TEKSTOVAIZDYJE“ žodžiai „TEKS-TAS“ („TEXT“) ir „VAIZDAS“ („BILD“), kuriems akivaizdžiai atskirti panaudotos dvi pagrindinės spalvos, susijungia spalvotame paveiksle iš rašmenų ir plokštumų.

TEXTIMAGE

DIRECTOR: JOSEF M. LINSCHINGER, AT, 2014, ANIMATION, COLOUR, SOUND, 6 MIN.

Josef M. Linschinger's (*1945) film adaptations of serials, in which words are transformed into the geometric-artistic by means of their letters' lines, dramatise the antithesis of text and image, of abstract and concrete geometric form, as inseparable simultaneity. The thickness of the lines swells to background music, until the letters overlap and form irregular planes that extend beyond the boundaries of the screen. In TEXTIMAGE the words "TEXT" and "IMAGE", whose polarity is underscored with two primary colours, are united in a colourful image composed of writing and planes.

MUSIC VIDEOS



Since the mid-1960s, the music industry has increasingly staged musical compositions in short film productions to support sales. Since the aim of this advertising strategy is not only to promote the songs in question, but to increase the popularity of the performer as well, most music videos have the artists do so-called lip-sync-performances. However, the project TYPEMOTION presents comparatively rare examples of music videos in which colourfully designed, animated text, set to music, plays a predominant role, using writing in a process of audiovisual translation. Most of these films feature visualised repetitions of song lyrics. Music videos are considered *Schriftfilme* when they use writing to accomplish more than a simple, inconsequential duplication of speech that remains epi-phenomenal to the filmic image; they are visual compositions of speech, with media-theoretical, comparative and cognition-psychological implications. Astonishing music videos are, among others, D.A. Pennebaker's music sequence to Bob Dylan's *Subterranean Homesick Blues* (US, 1967), or Michel Gondry's *La Tour de Pise* (Artist: François Coen, FR, 1993).

MUZIKINIAI VAIZDO KLIPAI



Nuo septintojo dešimtmečio vidurio muzikos industrijoje tapo populiari kurti muzikines kompozicijas lydinčius trumpus filmus, kad augtų muzikos įrašų pardavimai. Kadangi tokios reklamos strategijos tikslas buvo išpopuliarinti ne tik tam tikras dainas, bet ir atlikėją, daugiausia muzikiniai vaizdo klipai vaizduodavo žmones, judinančius lūpas sinchroniškai su fonograma. Tačiau projektas „Judančios raidės“ pristato palyginti retus muzikinių vaizdo klipų pavyzdžius, kuriuose spalvingo dizaino animuoti tekstai vaidina svarbiausią rolę ir praplečia audiovizualinę žinutę. Daugumoje vaizdo klipų vizualizuojamas dainos žodžių pakartojimas. Muzikinius vaizdo klipus laikome šrifto filmais, kai raštas naudojamas siekiant daugiau nei paprastai atkartoti kalbą, pateikti jį kaip gretutinį reiškinį šalia vaizdo. Šrifto filmais vaizdo klipai tampa tuomet, kai vizualios kalbos kompozicijos pagrįstos medijų teorijos, komparatyvizmo ir kognityvinės psichologijos išmanymu. Kitų muzikinių vaizdo klipų kontekste išties nustebinantys yra, pavyzdžiui, D. A. Pennebakerio klipas Bobo Dylano dainai „Požeminės nostalgijos bliuzas“ („Subterranean homesick blues“, 1967, JAV) arba Michelio Gondry „Pizos bokštas“ („La tour de Pise“, atlikėjas Francois Coen, 1993, Prancūzija).

VAIKAS

ATLIKĖJAS ALEX GOPHER, REŽISIERIAI: ANTOINE BARDOU-JACQUET, HERVÉ DE CRÉCY, LUDOVIC HOUPLAIN (H5), PRANCŪZIJA, 1999, 3 MIN. 14 SEK.

Savo muzikiniame vaizdo klipe „Vaikas“ režisieriai Antoine’as Bardou-Jacquetas, Hervé de Crécy ir Ludovic Houplainas (H5) Alexo Gopherio muzikai naudoja vien animuotos tipografijos rinkinį. Scena vaizduoja momentą prieš pat kūdikio gimimą: moteriai tik ką prasidėjo gimdymas, ji ir jos vyras taksi skuba į ligoninę. Jiems važiuojant per Niujorką, miesto pastatai vaizduojami kaip trimačiai žodžiai ir raidės. Jie įskaitomi iš visų žiūrėjimo taškų dėl virtualios realybės įrangos. Raidžių architektūra tiesiogiai vaizduoja Niujorko kaip architektonikos reiškinių įvaizdį.

THE CHILD

ARTIST: ALEX GOPHER, DIRECTORS: ANTOINE BARDOU-JACQUET, HERVÉ DE CRÉCY, AND LUDOVIC HOUPLAIN (H5), FR, 1999, 3 MIN 14 SEC.

For their music video *The Child*, the directors Antoine Bardou-Jacquet, Hervé de Crécy and Ludovic Houplain (H5) use strictly animated typography set to music by Alex Gopher. The scene portrays the moments shortly before the birth of a child: a woman has just gone into labour, and she and her husband rush to the hospital by taxi. Their ride through New York City takes them through a cityscape composed entirely of three-dimensional words and letters, that can be seen and read from every conceivable angle, thanks to virtual tracking shots. The architecture of letters “literally” depicts the architectonic image of urban New York.

PUBLIKA

ATLIKĖJAS MATTHEW HERBERT, REŽISIERIUS DON CAMERON, DIDŽIOJI BRITANIJA, 2001, 3 MIN. 47 SEK.

Muzikiniame vaizdo klipe „Publika“ režisierius Donas Cameronas pristato erdvę, kurioje veikia tiek dainininkės, tiek jų drabužiai, ant kurių užrašytas dainos pavadinimas. Klipo erdvėje žodis „Publika“ („The Audience“) užrašytas didelėmis juodomis raidėmis, kai kurios iš jų sudėliotos atvirkščiai.

THE AUDIENCE

ARTIST: MATTHEW HERBERT, DIRECTOR: DON CAMERON, GB, 2001, 3 MIN 47 SEC.

In his music video *The Audience*, the director Don Cameron inscribes the space in which the female singers perform as well as their clothing with the title of the acoustic piece. Here, “The Audience” is presented in large black letters, sometimes latterly, sometimes mirror-inverted.

MANO ŠUO VALGO RITMUS

ATLIKĖJAS „CONSOLE“, REŽISIERIAI: MATHIS LEX, HANNES GEIGER, GERMAN FILM SCHOOL, ELSTAL / BRANDENBURG, VOKIETIJA, 2003, SPALVOTAS, GARSINIS, 3 MIN. 26 SEK.

Pilkoje Berlyno gatvių minioje pavieniams žmonėms „priklijuojant“ spausdintas etiketes, asmenys tampa individualais. Neutralios geltonos spalvos užrašai įvardija profesijas, nurodo gimystės ryšius („sūnus“), apibūdina sugebėjimus ir individualius pasiekimus („gerai mokosi“), nusako dabartinę emocinę būseną, individualų požiūrį („netiki Dievo“), pomėgius („mėgsta baltą spalvą“) ir priskiria specifinius darbo aprašymus. Vaizdo klipo pradžioje etiketės klijuojamos tik ant žmonių, tačiau filmo metu visas Berlynas – mašinos, gatvės, statybų technika, namai – visas miestas, vėliau ir visa planeta, o galiausiai pati Visata pažymima etikete ir pasaulis tampa perskaitomas.

MY DOG EATS BEATS

ARTIST: CONSOLE, DIRECTORS: MATHIS LEX, HANNES GEIGER, GERMAN FILM SCHOOL, ELSTAL / BRANDENBURG, DE, 2003, COLOUR, SOUND, 3 MIN 26 SEC.

By attaching superimposed banners (written labels) to some passers-by among the uniform-looking, and therefore rather anonymous, crowds walking the streets of Berlin, those affected become individuals with faces. The neutral, orangey yellow lettering assigns professional titles, family relationships (“son”), describes abilities and individual performance (“is good in school”), current emotional status, individual attitudes (“does not believe in God”), personal preferences (“likes the colour white”), and gives specific job descriptions. At the beginning, only people are labelled, but over the course of the video, all of Berlin, cars, streets, cranes, houses, the entire city, then the whole planet, and, finally, space itself is labelled: the world becomes readable.

MIEGANČIOJI GRAŽUOLĖ

ATLIKĖJAS: „FUNKSTÖRUNG“ KARTU SU LOU RHODES, REŽISIERIUS „MK12“, JAV, 2004, 4 MIN. 9 SEK.

Dizainerių kolektyvas „MK12“ dainos „Miegančioji gražuolė“ žodžius pateikia kaip monumentalius rašmenis, kuriuos sunku perskaityti dėl jų tipografinio dizaino. Rašmenys pamažu suformuoja erdvę ir išsiplečia į trimatį tinklą. Dėl rašmenyse atsirandančių gilių erdvinių intarpų nufimuotas peizažas tampa aiškus žiūrovui.

SLEEPING BEAUTY

ARTISTS: FUNKSTÖRUNG FEAT. LOU RHODES, DIRECTOR: MK12, US, 2004, 4 MIN 9 SEC.

The designers MK12 show the lyrics of *Sleeping Beauty* as monumental lettering, which is hard to decipher because of its typographic design. The lettering develops successively in the image space and expands to form a three-dimensional grid. It is because of the lettering inserts that the spatial depth of the filmed landscape becomes clear to the viewer.

TIK VIENAS ŽODIS

ATLIKĖJAS „WIR SIND HELDEN“, REŽISIERIUS PETER GÖLTENBOTH (PET&FLO), VOKIETIJA , 2005, 3 MIN. 45 SEK.

Kaip pabrėžia režisierius Peteris Göldenboth'as, jo muzikinis klipas „Tik vienas žodis“ vokiečių poproko grupei „Wird sin Helden“ yra pagarbos ženklas legendinei dokumentinio filmo „Subterranean Homesick Blues of the Bob-Dylan documentary Don't Look Back“ (JAV, 1967, režisierius Donn Alan Pennebaker) įžangai. Vis dėlto savo variantu jis siekė perkelti Dylano klipo principą į modernų muzikos klipų formatą: „[...] Mes tikimės, kad scenarijus yra pasakojamas nuosekliu linijiniu būdu nuo pradžios iki galo. Jei taip nebūna, žiūrovas sutrinka. Ši dizorientacija klipe turi suveikti.“ (Göldenboth, 2009) Ši vaizdo ir garso takelio delineralizacija galiausiai pasiekiamą filmo techniniais parametrais sugriaunant laiko kontinuumą (filmo atsukimas, sulėtinimas, prašokimas). Taigi, sugretinamos pirminė ir atgalinė filmo sekos, todėl žiūrovas patenka į suvokimą trikdančią situaciją: kai kurie spausdinto teksto blokai su daina siejasi tik leidžiami atgaline seka.

NUR EIN WORT

**ARTISTS: WIR SIND HELDEN, DIRECTOR: PETER GÖLTENBOTH (PET&FLO), DE, 2005,
3 MIN 45 SEC.**

As the director Peter Göltenboth expressly emphasises, his music video *Nur ein Wort* for the German pop rock group Wir sind Helden is a homage to the legendary opening sequence of Subterranean Homesick Blues of the Bob Dylan documentary *Don't Look Back* (US, 1967, director: Donn Alan Pennebaker). However, his own version is added to transfer the video into the modern music video format: "We anticipate that language and script run in a temporal, linear fashion from beginning to end. If they do not, the viewer becomes perplexed. We put this disorientation to use for the video" (Göltenboth 2009). A de-linearisation of image and soundtrack consequently emerge, which is achieved through the film-technical interferences to the video's time continuum (rewind, slow motion, time lapse). Hence, due to the juxtaposition of forward wound, and rewind image sequence, the recipient is confronted with a disconcerting perceptual situation: several tablets correspond to the song in terms of content only when rewind.

NEŽINAU, KĄ SU SAVIMI DARYTI

ATLIKĖJAS: „EL CUARTETO DE NOS“, REŽISIERIUS CHARLY GUTIERREZ, PRODUSERIS: MILAGRITO FILMS, URUGVAJUS, 2006, 4 MIN. 1 SEK.

Režisierius Charly's Gutierrezas Urugvajaus roko grupei „El Cuarteto de Nos“ sukurtame muzikiniame vaizdo klipe pristato visą dainos tekstą. Tekstas matomas kaip dvimatė ar trimatė tipografija, taip pat kaip paveikslėliai, piktogramos ir grafika. Pavyzdžiui, iš žodžio „pelo“ (isp. „plaukai“) išauga plaukai. Virtuali scena, kurioje grupė groja, taip pat paklūsta rašmenų struktūrai, kuri galiausiai padeda suvokti scenos erdvinius matavimus.

YA NO SÉ QUE HACER CONMIGO

ARTISTS: EL CUARTETO DE NOS, DIRECTOR: CHARLY GUTIERREZ, PRODUCER: MILAGRITO FILMS, UY, 2006, 4 MIN 1 SEC.

The director Charly Gutierrez presents the entire lyrics of a song being performed by the Uruguayan rock band El Cuarteto de Nos in this animated music clip. The words are legible as flat or three-dimensional typography, as well as images, pictograms and graphics. For example, from the word “pelo” (hair), hair grows out. The virtual stage set where the band performs is also structured by the writing displayed, and it is through this arrangement that the spatial dimensions of the stage are first revealed.

ATSIPRAŠAU

ATLIKĖJAS PHILIPPE KATERINE, REŽISIERIAI: MRZYK & MORICEAU, PRODIUSERIAI: WANDA PRODUCTIONS, PRANCŪZIJA, 2006, 3 MIN. 36 SEK.

Vokiečių ir prancūzų menininkų duetas Mrzyk & Moriceau (Petra Mrzyk ir Jean-François Moriceau; Air de Paris) Philippe Katerine „Sprechgesang“ (vok. dainuojamieji tekstai) tekstams sukūrė spalvingą dizainą. Žodis po žodžio jie plaukia ir kinta, jų estetika primena komiksų ir grafičio tekstus. Vienos ištraukos formuoja linijinį tinklą juodame ekrane, tuo metu kitos organiškai išauga medžių viršūnėse.

EXCUSE-MOI

ARTIST: PHILIPPE KATERINE, DIRECTORS: MRZYK & MORICEAU, PRODUCERS: WANDA PRODUCTIONS, FR, 2006, 3 MIN 36 SEC.

The German and French artist duo Mrzyk & Moriceau (Petra Mrzyk and Jean-François Moriceau; Air de Paris) designed all the lyrics of the *sprechgesang* by Philippe Katerine as colourful writing. Word for word, they flow and metamorphose; their aesthetic is reminiscent of the text in comics or graffiti. Other inserts of writing form a grid over the black screen like gridlines, while others sprout from tree tops with organic vitality.

GERAS GYVENIMAS

ATLIKĖJAI: KANYE WEST KARTU SU T-PAIN, REŽISIERIAI: JONAS & FRANÇOIS, JAV, 2007, 3 MIN. 28 SEK.

Prancūzų režisieriai Jonas Euvremeris (g. 1982) ir François Rousseletas (g. 1982) vaizdais paverčia ištraukas iš Kanye Westo repo dainos. Menininkai pasirinko didelio formato spalvotus rašmenis, primenančius komiksus ir grafičius. Tekstai atrodo kaip didėjantys neoniniai reklaminiai šūkių, sklindantys iš reperio burnos. Rašmenys atsiranda ant reperio akinų ar išsipila lyg skystis iš butelio. Raidės juda trimatėje erdvėje, kai kurios nustumiamos šalin, o kitoms reperis dainuoja taip, lyg šios būtų tikri objektai.

THE GOOD LIFE

ARTISTS: KANYE WEST FEAT. T-PAIN, DIRECTORS: JONAS & FRANÇOIS, US, 2007, 3 MIN 28 SEC.

The French directors Jonas & François (Jonas Euvremer and François Rousselet, both *1982) portray excerpts from rap music by Kanye West in the form of large-format colourful lettering, which is reminiscent of comics and graffiti. The text looks like neon advertising signs that increase in size as they come out of the rapper's mouth, they show up on his sunglasses, or pour out of a bottle as liquid letters. The letters move through the three-dimensional image space, are pushed aside or sung at, as if they were real objects.

TIGRO DULKĖS

ATLIKĖJAS YELLO (VIRTUALUS KONCERTAS „PALIESK YELLO“), REŽISIERIUS KEVIN BLANC, PRODIUSERIS JÜRIG STEUDLER, ENCORE PICTURES, ŠVEICARIJA, 2009 M., 3 MIN. 9 SEK.

Virtualiame koncerte „Paliesk Yello“ Kevinas Blancas pristato šveicarų elektroninės popmuzikos grandus – Dieterį Meierį ir Borisą Blanką (žinomus kaip Yello). Šveicarai pasirodo baltų raidžių „architektūroje“ juodoje erdvėje ir juda joje lyg kompiuteriniame žaidime. Jie įeina pro raidės O vartus, balansuoja ant siauro L paviršiaus, skrodžia raidžių kanjonus, apsuptus kitų, laisvai ore sklendžiančių, bet monumentalų raidžių. Virtualaus koncerto premjera įvyko 2009 m. Berlyno tarptautiniame kino festivalyje (Berlin’s Kino International).

TIGER DUST

MUSIC SEQUENCE, ARTIST: YELLO, IN: TOUCH YELLO THE VIRTUAL CONCERT, DIRECTOR: KEVIN BLANC, PRODUCER: JÜRIG STEUDLER, ENCORE PICTURES, CH, 2009, 3 MIN 9 SEC.

In *Touch Yello. The Virtual Concert*, video artist Kevin Blanc presents the Swiss grandseigneurs of electro-pop Dieter Meier and Boris Blank (aka Yello) in the sequence featuring the song *Tiger Dust*. The two Swiss perform in a sculptural white architecture of letters inside a black three-dimensional image space, dancing in and on the letter architecture, and passing through it as in a computer game. They walk through the gate of an “O”, just about manage to balance on the small surface of the top end of an “L”, and fall through canyons of letters, surrounded by more, and free-floating, letters of a monumental scale. The premiere of the virtual concert took place in 2009 in Berlin’s Kino International.

DIDYSIS KŪDIKIO ŽAISLAS

ATLIKĖJAS „BOY IN STATIC“, REŽISIERIAI: ALEXANDER CHEN IR PHILIP STOCKON, JAV, 2009, 3 MIN. 27SEK.

Muzikinį vaizdo klipą „Didysis kūdikio žaislas“ Alexanderis Chenas ir Philipas Stockonas nufilmavo Cheno indie roko grupei „Boy in Static“. Klipą sudaro išskirtinai vien tik spalvoti, paeiliui besivysiantys teksto programos „TextEdit“ šriftai (dainos žodžiai: „Dešimtmečiai leidžiasi sale [...]“) ir animuoti GIF rasteriniai vaizdai. Šio klipo estetika primena tiek dešimto deš. internetinį meną, tiek aštunto deš. optinį meną.

TOY BABY GRAND

ARTISTS: BOY IN STATIC, DIRECTORS: ALEXANDER CHEN AND PHILIP STOCKTON, US, 2009, 3 MIN 27 SEC.

For Chen's indie rock band, Boy in Static, Alexander Chen and Philip Stockton shot the music video *Toy Baby Grand*. The clip consists entirely of coloured, successively developing TextEdit fonts (song lyrics “Descending Decades down the Hall ...”) and animated GIF bitmap images, its aesthetics recalling both Web Art of the early 1990s, and Op Art works of the 1970s.

SIMFONIJS

ATLIKĖJAI: DAN BLACK KARTU SU KID CUDI, REŽISIERIAI: CORINNE BANCE IR AXEL D'HARCOURT (CHIC & ARTISTIC, PARYŽIUS), PRODIUSERIS: CHIC & ARTISTIC UNLIMITED, OPERATORIAI: GILLES PIQUARD IR ERIC ROBBINS, POSTPRODUKCIJA: CHIC & ARTISTIC, SÉBASTIEN FILLINGER, JULIEN BARET, ANTHONY MENARD IR CAROLINE MISTRAL, TEISIŲ SAVININKAS: „THE HOURS“ (USA), PRANCŪZIJA, 2009, 3 MIN. 41 SEK.

Britų *wonky* popmuzikos atstovo Dano Blacko muzikiniam vaizdo klipui „Simfonijos“ dizainą sukūrė Corinne Bance ir Axelis d'Harcourt'as (Chic & Artistic, Paryžius). Šiuo muzikiniu klipu atiduodama pagarba klasikiniams filmų anonsams. Tarp vaizdų įterptos dainos teksto ištraukos, o intarpų estetika atliepia charakteringą filmų titrų tipografiką nuo 1930-ųjų iki šių dienų. Tai sukuria daugybę kontekstinių sąsajų su Davido Lyncho „Užmirštu greitkeliu“ (JAV, 1997), Steveno Lisbergerio „Tronu“ (JAV, 1982), Stanley'io Kubrick'o „2001: kosminė odisėja“ (JAV, 1968), Guy'aus Hamiltono „Auksapirščiu“ (Didžioji Britanija, 1964) ir Davido Fincherio „Septyniais“ (JAV, 1995).

SYMPHONIES

ARTISTS: DAN BLACK FEAT. KID CUDI, DIRECTORS: CORINNE BANCE AND AXEL D'HARCOURT (CHIC & ARTISTIC, PARIS), PRODUCER: CHIC & ARTISTIC UNLIMITED, CAMERA: GILLES PIQUARD AND ERIC ROBBINS, POST-PRODUCTION: CHIC & ARTISTIC, SÉBASTIEN FILLINGER, JULIEN BARET, ANTHONY MENARD AND CAROLINE MISTRAL, LABEL: THE:HOURS (US), FR, 2009, 3 MIN 41 SEC.

The music clip of *Symphonies*, by British *wonky* pop recording artist Dan Black was designed by Corinne Bance and Axel d'Harcourt (Chic & Artistic, Paris) as a homage to classic movie trailers. Excerpts of the lyrics appear, embedded in their pictorial world, in the characteristic typography of famous title sequences in various movie genres from the 1930s to the present day. This creates a whole host of contextual connections; for example, to David Lynch's *Lost Highway* (US, 1997), Steven Lisberger's *Tron* (US, 1982), Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey* (US, 1968), Guy Hamilton's *Goldfinger* (GB, 1964) and David Fincher's *Se7en* (US, 1995).

AUDITORIUM SCREENING PROGRAM

Programme A

Saturday 11 October, 3 pm, and Saturday 25 October, 5 pm.

Silent Experimental

BREAKING LEGS

(original title: Beine brechen), director, script: Florian Krautkrämer, typography: Jörg Petri, animation: Jan-Frederic Goltz, music: Peter M. Glantz, DE, 2010, b/w, sound, 15 min.

For description please see "Silent Film / Historical Avant-Garde"

THE AERIAL

(original title: La Antena), director: Esteban Sapir, AR, 2007, 16 mm / Super 16, digitalized, b/w, sound, 99 min.

For description please see "Silent Film / Historical Avant-Garde"

Programme B

Thursday 6 November, 6 pm.

Structural Film

SO IS THIS

director: Michael Snow, CA, 1982, 16 mm, digitalized, b/w and colour, silent, 45 min.

AUDITORIJOS PROGRAMA

Programa A

Spalio 11 d., šeštadienį, 15 val. ir spalio 25 d., šeštadienį, 17 val.

Nebylusis eksperimentinis kinas

KOJOS LŪŽIS

režisierius, scenaristas Florian Krautkrämer, tipografija: Jörg Petri, animacija: Jan-Frederic Goltz, muzika: Peter M. Glantz, Vokietija, 2010, nespaltotas, garsinis, 15 min.

Aprašymas skyriuje „Nebylusis kinas / istorinis avangardas“

ANTENA

režisierius Esteban Sapir, Argentina, 2007, 16 mm / Super 16, suskaitmenintas, nespaltotas, garsinis, 99 min.

Aprašymas skyriuje „Nebylusis kinas / istorinis avangardas“

Programa B

Lapkričio 6 d., ketvirtadienį, 18 val.

Struktūralistinis kinas

AR TAI YRA

režisierius Michaelas Snow, Kanada, 1982, 16 mm, suskaitmenintas, nespaltotas ir spaltotas, begarsis, 45 min.

AR TAI YRA

REŽISIERIUS MICHAEL SNOW, KANADA, 1982, 16 MM, NESPALVOTAS IR SPALVOTAS, BEGARSIS, 45 MIN.

Savo filmu „Ar tai yra“, kuriame pavieniai žodžiai yra rodomi centre ir visą laiką pilnai užpildo ekraną, kanadiečių režisierius Michaelas Snow (g. 1929) sukuria dvigubą rašto ir filmo santykį: raštas kaip filmas ir filmas kaip raštas. „Tai yra filmo pavadinimas. Likusi filmo dalis atrodys štai kaip: filmą sudarys atskiri žodžiai, rodomi vienas po kito taip, kad suformuotų sakinius ir, tikėkimės (tai priklauso nuo Jūsų), reikšmes.“ Snow filmas apibūdina pats save; jis yra savo paties epitėkstas.

SO IS THIS

DIRECTOR: MICHAEL SNOW, CA, 1982, 16 MM, S/W AND COLOUR, SILENT, 45 MIN.

With his film *So Is This*, in which individual words are shown centred, always filling the screen completely, the Canadian director Michael Snow (*1929) offers a double reflection on writing and film: writing as film, film as writing. “This is the title of this film. The rest of this film will look just like this. The film will consist of single words presented one after another to construct sentences and hopefully (this is where you come in) to convey meanings.” Snow’s film describes itself; it is its own epitext.

