



# MARTINIS, DALIBOR

KALČIĆ, SILVA  
'DATA RECOVERY'

INTERVIEW

# KALČIĆ, SILVA

## 'DATA RECOVERY'

Dalibor Martinis (rođ. 1947., diplomirao slikarstvo na Likovnoj akademiji u Zagrebu) umjetnik je koji se od 1970-ih bavi videom i 'performansom bez performer-a'. Martinisovi radovi nalaze se u Museum of Modern Art (New York), Stedelijk Museumu (Amsterdam), Hara Museumu of Modern Art (Tokio)... Izlagao je na Venecijanskom i Bijenalnu u São Paulu, između ostalog.

Dvadeseto stoljeće i suvremenost karakterizira razvoj medija gijljivih, nestalnih slika: filma, televizije, računalne grafike i animacije te videa, koji na neki način predstavlja njihovu sintezu – *inter-medij* – ali i zasebnu medijsku vrstu. Je li video, da parafraziramo Dantoa, niz slika što prolaze ispred nečijih očiju materializiranih u medij, upravo onako kao što je Narcis vjerovao da je odraz nešto što se zbiljski događa u vodi? Prema teoriji mimezisa nema imitata bez originala, stoga je i video, kao i zrcalu, nužan izvorni predložak kako bi egzistirale slike. Je li video slika stoga dio stvarnosti? Ili to nije – slično kao što smrt nije dio života, budući da nije nešto što proživljavamo *live trough* (u smislu 'događaja u nečijem životu')? Koji je to perceptivni kriterij umjetnosti, što čini umjetnošću samo još jedan 'isječak' stvarnosti? Je li i razdvojeno Crveno more moćni ekran (na kojem se odvija niz dramaturški intenzivnih događaja)? Dok, suprotno tome, ograda koju je obojio slikar predstavlja samo obojenu ogradu? Hal Foster dijagnosticira '*arhivski nagon*' u umjetnosti – u tom je smislu video svojevrsno umjetnikovo mjesto pohrane, reprezentacija individualne i kolektivne memorije; ili pak video može biti u arhivu: takav je pokušaj okupljanja, konzerviranja, nužnog restauriranja, medijskog prijenosa i sistematiziranja hrvatskih video radova potaknuo Muzej suvremene umjetnosti Zagreb – izložbom *Insert* – izbjegavajući vezivanje concepcije arhiviranja uz stavljanje artefakata na određeno mjesto, odnosno u zgradu. Odgovara li video slika Readovoj podjeli umjetnosti na arhitektonsku ili arhitektoničku, i simboličnu – apstraktnu i apsolutnu? Je li ulazak u video sliku nastavak modernističkog sna o slobodnom kretanju kroz kozmopolitski prostor (prekinutog događajem *Jedanaestog rujna*), u suvremeno doba u kojem ni prolazaće virtuelnim svijetom nije sigurno (*prepunim stalker-a*)? U kojoj je mjeri video slika zapravo heraldički znak stvarnosti, gledatelju davajući neproživljeno iskustvo? 'Svako jedinstveno umjetničko djelo je simulacija', smatra Claire Colebrook – virtualno je preduvjet stvarnog; stvarno je prvo slika, prije nego što ispunji obećanje postvarenja...

Video umjetnost javlja se otprilike s Debordovom definicijom društva na prijelazu ka postmodernoj – kao društva spektakla (1967.). Zanimljivo je kako se taj medij umjetnosti, suprotno naravi našeg doba, smjene trendova i akceleracije povijesti, još uvijek smatra novim medijem (ne samo podrazumijevajući tehnički termin, da je riječ o elektronički generiranoj slici odnosno slici produciranoj elektroničkim uređajem, već u smislu neprihvaćanja videa kao medija umjetnosti od strane šire javnosti danas u doba *društva ceremonije* (Baudrillard); za široku publiku video umjetnost nije dio svakodnevne kulturne konzumacije/potrebe; već je ona okrenuta prema prolongiranoj prošlosti, jučerašnjem dometu, tradicijskom

presijeku, onome što, misleći na arhitekturu, Luis Fernández-Galiano zove 'horizontalnom kulom babilonskom'), iako već pripada i jest dijelom tradicije i povijesti, kao ontologija svih umjetnosti (videoslika, video-skulptura, video-instalacija s dimenzijom teatralnosti, video posredovan 'informacijskom autocestom', video kao *Electronic Superhighway*...). Zašto nema tradicije video umjetnosti u vrijeme kada sve postaje tradicijom?

Običaj skeniranja slike esencijalan je čitanju videa, pri čemu je naziv djela više od imena; često je to naputak za interpretaciju ili viđenje djela koji gledatelju ne mora uvijek biti od pomoći, kao kad netko, reči će Danto, daje naziv *Navještenje* slici nekoliko jabuka; shodno tomu, često izbjegavanje imenovanja rada u video umjetnosti (ili nadjevanje naziva *Bez naziva*) ne znači nužno odsustvo sadržaja, već izostanak umjetnikovog naputka gledatelju...

Video umjetnost izmiče institucije iz centralnog položaja u umjetničkom sustavu; video arhiv je – da ponovimo – muzej bez zidova, gledatelju je prepusteno da sam nađe način na koji će ga pretraživati za razliku od tradicionalnog koncepta muzeja koji je, Eliasonovim riječima, poput *Trumanovog Showa*, u smislu zavaravanja i zadržavanja kontrole nad načinom gledanja. Pritom se svaki video rad odnosi prema cijelini kao, kako bi rekao Rem Koolhaas, surfer prema valovima (u smislu tehničkih zadanosti medija koji predeterminira vizualni jezik videa). U suvremeno doba gdje i gradnja muzeja predstavlja spektakl (vidi: projekt Igora Franića za MSU i, neovisno o prvome, Bilbao sindrom), jedan video arhiv reflektira li ili utjelovljuje video stvarnost? Može li video umjetnik stvarati ('slikati') svojom krvlju? Je li video slika fotografija pretvorena u razglednicu? Ako je TV slika – emitirana slika (separacija promatrača), kino slika – projicirana slika (fascinacija promatrača), možemo li video sliku smjestiti u međuprostor, funkcioniра li ona uistinu poput retrovizora? U kojoj mjeri mobilizira smrt kina? Bugarski umjetnik Luchezar Boyadjiev u radu *Gazebo* iz 1996. postavlja četiri kino-stolice na kamenu platformu usred krajolika: vegetacija na razmeđi polja uklonjena je kako bi se otvorio pogled na grad u daljini – kao metafora filmskog kadra (kino ekrana) i artificijelnosti percepcije medijske slike: čak se i kontemplacija pejsaža, dakle, javlja kao kulturno konstruirana utopija... Video je često okrenut frustriranju gledatelja, iz njega je odstranjen vizualni užitak suprotno mainstream uporabi pokretnih slika. Ne pruža poput TV-a iluziju nazočnosti, intimnosti i pripadanja iako poput nje (televizije) zadržava nemogućnost distanciranja navješćujući *reality show*: odgovarajući na činjenicu da ljudi sve manje zanima glumljena fabula. Video ne propisuje položaj gledatelja: gledatelj može biti mobilan, stajati ili ležati, ukida se tradicionalno odvajanje ekrana i publike za razliku od iskustva



Pipilotti Rist, *Ever Is Over All*, 1997.

kinematografa: Robert Smithson opisuje situaciju sjedenja u kinu kao letargičnu, pritom nas sveobuhvatna tama odvlači od svijeta, stavlja nas u alternativnu stvarnost u kojoj su naša tijela subordinirana očnom vidu: odlazak u kino rezultira imobilizacijom tijela... Video-performans označava prijelaz od nazočnosti do reprodukcije, imajući dvije publike (prema Brienu O'Dohertyju): jednu koja je bila onđe (video dokumentacija performansa), i drugu koja nije...

Terminološki, video označava prijelaz od 'umjetnosti' (*Art*) na vizualnu kulturu, na prijelazu modernog doba u kojem je svijet transformiran u sliku i čovjek u *subiectum* (humanistička ideja svijeta koji je postao slika), ka informatičkom dobu u kojem je svijet postao informacija (ne-humanizam). Data dolazi od latinske riječi za dān/dāt (engl. *Given*), što znači da (više) ne proizvodimo informaciju već manipuliramo njenom datošću. Za tzv. primitivnog čovjeka umjetničko stvaranje predstavlja bijeg od arbitrarnosti svakodnevice; u kojoj mjeri video umjetnik manipulira tom arbitrarnošću? U kojoj je mjeri u videu ucrtan renesansni idealizam (u sklonosti idealizaciji slike-ikoničnosti stvarnosti u suvremeno doba živimo kontinuitet renesanse), iluzija dubine prostora konstruiranog geometrijskom perspektivom? Je li pogled u video sliku zamjenio ideal 'otvorenog prozora' u umjetnosti? U kojoj mjeri video slika zahtjeva frontalnost pogleda, poput podjednako zdinje i štafelajne slike? Prema Viriliiju prostor konstruiran geometrijskom perspektivom uređen je i stabilan; danas se 'relativnost slučajnog, diskontinuiranog, heterogenog prostora, bez stabilnih granica' oslikava bijegom u 'control space' (kakvim bi se samo uz ograde mogao definirati prostor video slike).

Nadalje, predstavljaju li počeci video umjetnosti trenutak istinskog oslobođenja žene u ulozi umjetnice, dokidajući dotadašnji (riječ je naravno o kraju 1960-tih) gotovo rodni ekskluzivitet umjetnosti, što govori u prilog demokratičnoj naravi video medija? Jesu li s video žene dobrovorno pravo glasa u umjetnosti? Pomičući u njoj, kao u društvu, svoju ulogu od pasivne (nagog modela u poluležećem stavu) na aktivnu, stvaralačku? U kojoj je mjeri *pravljene* video umjetnosti intelektualna, a u kojoj intuitivna djelatnost? Teži li video slika komponiranju prema pravilu zlatnog reza? U kojoj mjeri ona teži stvaranju ugodnih formi... Ljepote? Koliko nalikuje glazbi, prisjećajući se Schopenhauera koji je prvi rekao da sve umjetnosti teže stanju muzike, s obzirom na njezine apstraktne kvalitete; pjevač se obraća publici direktno, bez tehničkih pomagala – video umjetnost se, međutim, stalno seli iz zastarjelog (mrtvog) tijela u tehnološki osuvremenjeno tijelo medija koje zahtijeva stalnu smjenu, staro za novo, elektroničkih uređaja za reprodukciju (za razliku od emitiranja televizije i projiciranja filma, video je *reproduciran* što

govori i o njegovoj lakoj umnoživosti, dokidanju koncepta jedinstvenosti (u doba industrije umjetnosti) koji se tradicionalno vezuje uz umjetnost kao jedna od njezinih osnovnih kvaliteta – no, ne zaboravimo, i Rembrandtova je majstorska radionica radila višestruke replike djela, za više naručitelja; grafika je medij velike, iako za razliku od videa ograničene reproducibilnosti...).

Krade li video slika, poput fotografije, dušu čovjeka zahvaćenog kadrom? U kojoj mjeri brisanje, s vremenom, elektroničkog zapisa s vrpce utjelovljuje varljivost sjećanja, efemernost umjetnosti prema Duchampovoj ideji 'petogodišnjeg trajanja umjetnosti'? Koja je razlika video i ekrana rodilišta: svodeći novorođenče na pokretnu sliku? Video ekrana i stražnjeg prozora automobila, s psom koji klima gladom? Je li akvarij s ribama ekran pokretnih slika (vidi rad Nama Junea Paika *Video-fish*, 2002.), ili je video monitor mrtva priroda – prema Gadamerovoj definiciji: 'mrtva priroda je u pravilu pokretna slika koja može biti obješena ovdje ili ondje: svugdje će privlačiti pozornost kao da ima mnogo toga za reći'? U kojoj je mjeri video subverzivna mimikrija (Marijan Crtalić) ili kontrola (Darko Fritz) stvarnosti, intimistička sjećanja na djetinjstvo (Renata Poljak), obitelj (Ana Šerić), zajednicu (Kristina Leko), reprezentacija individualne (Sandro Đukić) ili kolektivne memorije (Sanja Iveković), protustvarnost (Ivan Ladislav Galeta)? Gabriel Orosclo je u radu *Yielding Stone*, 1992., rolaо loptu od plastelina ulicom tako da prikupi urbane tragove prema načelu slučajnosti – funkcioniра li video slika na taj način? Slučajan izbor prisutan je i u videu Christiana Alexe *10 Second Couples* – djevojka u prolazeњu ulicom Manhattana hvata za ruku prolaznike koji se kreću istim ritmom koraka u istom smjeru; ne djeluju iznenadeni tom nenadanom gestom prisnosti, interakcijom; *slow motion* (poput fokusiranja teleobjektivom u gomilu ljudi, još jedan od video klišea), hipnotički *soundtrack*, bijela kuta na djevojci sugerira kliničku 'odrezanost' od svijeta u načinu na koji provodimo život, ponekad i slučajno pripuštajući u njega neznance; a Pipilotti Rist u modroj haljini i crvenim cipelama, odjevena poput Dorothy, nasmiješena hodajući nogostupom, u agresivnoj urbanoj fantaziji egzotičnim cvjetetom žarkih boja s dugom staklom razbijaju prozore (ekrane) automobila parkiranih uz rub ceste... (*Ever Is Over All*, 1997.) U kojoj je mjeri video konvencionalno nekonvencionalan, konvencionalno konvencionalan ili nekonvencionalno konvencionalan? Video vezuje umjetnost i masovnu kulturu, na primjeru vizije anonimnog grada Simona Bogojevića Naratha (*Grad/The City*, 1999.), arhitektonskih vizura Zagreba u videu *Severina feat. Let 3: Moja štikla* Radoslava Jovanova Gonze (2006.) i medijske fasade Burj Al Araba s video-slikom šeika-investitora – krajolik nije na video slici, već ona (video slika) postaje (medijskim) krajolikom. Koji je percep-



*Emisija vjesti, zvučni performans, zvonik crkve Svetog Marka, Zagreb, 2001. (Fotografija Mijo Vesović)*

tivni kriterij video umjetnosti? U kojoj je mjeri video odčaravanje svijeta, u kojoj mjeri zadržava stvari koje više nisu zbiljske, u kojoj je mjeri činjenica a u kojoj dijalektika, *Time-based Art* (činjenica njezina vremenska trajanja neutralizirana je mogućnošću *video-loop* formata), umjetnost koja se može desiti svugdje, katalizator stvarnosti, Zeuxisova ptica, imerzija, *Vertigo*, konfuzija medija i *poruke*? U kojoj su mjeri na video sliku primjenljive odrednice minimalizam i *horror vacui*? Može li se video radove dijeliti na one narativne strukture (događaja – video kao zrcalo stvarnosti; za razliku od fotografije nije bitno je li on stvaran ili režiran – i ne-događaja) i one nalik na video klip, brze izmjene slika poput slobodnih asocijacija (prema Freudovoj definiciji: poput pokušaja da se opiše krajolik u prolaznjenu vlakom), motiva rastočenog u fraktalne forme (koji je međuutjecaj umjetnosti i VIP-ove kampanje iz 2006.?), slučajne

juuxtapozicije kišobrana i šivaćeg stroja? Video je umjetnost koja se može desiti svugdje, čime je nalik glazbi – video u odnosu na ostale vizualne umjetnosti ima praktičnu prednost u tomu što ne treba muzej ni galeriju tj. izložbeni okoliš, pa čak niti ekran – dokidajući tradicionalni izložbeni postav može se projicirati na odjeveno ili nago ljudsko tijelo (zid, pod, katedralni svod...). Odgovara li video instalacija Beuysovoj konceptciji društvene skulpture? Je li iskustvo promatrača pritom ono intruzije, ili suučesništva, Godmanovim riječima? I ima li video umjetnost 'karakter prošlosti', u skladu s Hegelovim promišljanjem odnosa filozofije spram umjetnosti, koji smjera na to da i 'samo naše poznavanje istine učinimo predmetom našeg spoznavanja, da znamo i samo naše znanje o istinitome'... Video slika može biti nijema (ili kvazi-nijema poput *Modernih vremena* Charlija Chaplina – jedino što se u filmu čuje je rad strojeva), može



Zabranjeno parkiranje  
(Parken Verboten),  
Rosenheim, 2000.

zahtijevati *glasnost* (imerzija u zvuk). Pokret se na video slici postiže pomicanjem kamere – pomicanjem aktera radnje – animacijom – *post-procesingom*; u filmu *Innerspace* (Joe Dante, 1987.) mikro-kamera putuje ljudskim tijelom u minijaturnoj podmornici sa smanjenim ljudima... Riječima argentinskog pisca Ernesta Sabata, platoniski raj znanosti moguće je povezati s kaosom stvarnosti – predstavlja li video tu poveznicu? Ako svaki napredak u tehnici svakako i uвijek predstavlja dobitak u slobodi, prema Herbertu Readu, činjenica je da je video umjetnost ovisna o modernoj reprodukcijskoj tehnici koja video sliku fiksirana elektroničkim putem preobražava natrag u video sliku, ali samo dok je na njoj stisnuto dugme 'play'.

Dalibor Martinis tvrdi da njegovi radovi imaju četvrtu dimenziju, onu prolaznosti: umjetnik kojega je Krešimir Rogina svojedobno nazvao 'Mr. Nol naše suvremene umjetnosti' koji 'razumije zakonitosti prostora i arhitektonskoga medija', primarno se bavi (od 1970-ih, kada je to magnetoskopski zapis – tj. *open-reel* format) videom, medijem koji se 'u okviru suvremene umjetnosti nalazi u specifičnom položaju jer upotrebljava jezik koji nije tako opće razumljiv kao što je to jezik filma ili televizije'. Riječima Nade Beroš, Martinisove radove – 'performanse bez performer-a' – upravo zbog suptilne subverzije i melankoličnog sećiranja stvarnosti moguće je interpretirati na tragu 'ezoteričnog idiotizma' – mentalne prisutnosti, silovitosti, iracionalnosti umjetnika: nema društvenog komentara, socijalni i povijesni kontekst su neprozirni. '*Koma* (Venecijansko bijenale 1997.), interaktivna instalacija Dalibora Martinisa dovršava se intervencijom posjetitelja izložbe. Video slika ovdje nije samodostatna, ona je nepokretna (suprotno svojoj prirodi) u smislu da je ono što prikazuje ne samo statično nego i bez energije, neuobičeno (obamrli umjetnik u ludačkoj košulji u tjesnoj prostornoj kutiji, glave naslonjene na bijele 'bolničke' pločice) sve dok gledatelj svojom nazočnošću i aktivnošću ne dovrši djelo, tj pritisne crveni gumb. Tada se aktivira virtualna struja koja prolazi kroz umjetnikovu glavu i on živne (što je valjda bila namjera i promicatelja elektrošokova u liječništvu). Počinje čitati na latinskom – što se može protumačiti kao kritika nesvrhovitosti (nekorištenja formalnog znanja) ili zloupotrebe humanističkog koncepta obrazovanja (strujne eksperimente s bolesnicima i zatvorenicima provodili su liječnici koristeći uobičajenu medicinsku metodologiju). Autonomni čimbenik video rada je, stoga,

posjetitelj izložbe-akter koji pritiska gumb. Njega se može posebno razmatrati s aspekta spremnosti na nanošenje boli ili spremnosti za preuzimanje uloge onoga koji donosi odluku o nanošenju boli Drugomu te, također, s obzirom na spremnost da iskoristi umjetnikovu ponudu da se igra s njime i da ga 'muči', nasuprot uvriježenom stavu o nedodirljivosti Kreatora tzv. 'visoke' ili velike umjetnosti (umjetnik koji nastupa na Bijenalu a priori u očima publike ima status značajnog umjetnika). Interaktivnost instalacije ovdje funkcioniра kao psiho-test posjetiteljevih intimnih sadičkih nagnuća' (iz teksta S.K. pod nazivom *Jesmo li bolji u videu ili u sportu?*, katalog izložbe *Insert*, 2006.).

Krajem devedesetih Dalibor Martinis započinje *Binarni niz*, ciklus radova u kojima koristi kodiranje, visokosofisticirani sustav znakova (binarnu informaciju koja je prevedena u numerički niz nula i jedinica) koji 'prevodi' u *low-tech* medije zvoneći u srednjovjekovna zvona (viši zvuk manjeg zvona označava jedinicu, a niži većeg zvona nulu), ili u javnom prostoru slaže divovske 'kompozicije' od starog, *hard-core* estetike – primjerice od isluženih bicikala nepodignutih s Odjela za nađene stvari slavonskobrodske Policije (2002.), ili novog – pedesetak crnih i srebrnih Volkswagen golfova u njemačkom gradu Rosenheimu (2000.). Predmetima kojih je osnovna funkcija pokret, prevlajivanje udaljenosti, Martinis stvara nepomičnu branu (špalir parkiranih automobila) koja onemogućuje prolaznike u ustaljenim smjerovima kretanja, ispisujući automobilima 'Zabranjeno parkiranje – Ponekad je lijepo'. Projekt nastao u vrijeme neposredno prije parlamentarnih izbora (krajem 2003.) *Obraćam vam se kao čovjek čovjeku* u funkciji je 'alternativne predizborne kampanje' kao kontrasta stvarnosti. 'Naša, i ne samo naša, politička zbilja proizvodi ono što politički filozofi nazivaju demokratskom apatijom. Ljudi sve manje vjeruju da institucije i političari predstavljaju istinske demokratske vrijednosti, skandali i afere, manipulacije i skriveni *dealovi* doprinose uvjerenju da je demokracija samo prazna ljuska, forma bez sadržaja. Ostaju nam samo alternativna metapolitička djelovanja. Tu negdje spada i ovaj projekt koji se sastojao od isticanja plakata za anonimnog kandidata. Na plakatu je umjetnikova (davnja) slika i ispod nje poruka *Obraćam vam se kao čovjek čovjeku...* Glavna je značajka demokracije, po Guyu Lefortu, da je mjesto moći uвijek prazno. Tako je nastala serija od stotinu crno-bijelih fotografija – poruka koje iscrtavaju jednu moguću mapu za alternativnu, metapolitičku akciju koja se više identificira s putovanjem nego li s ciljem'. Projekt *Krajolik promjenjivog rizika* (*Variable Risk Landscape*) kojim je na zanimljiv način 'pomiješana' umjetnost i tržišna ekonomija, djelo-je-u-nastajanju kroz cijelu 2004., okončano krajem te godine kada su posjetitelji Muzeja suvremene umjetnosti, njih 130-tak, stavljeni u ulogu dioničara dobili bonove (dionice) koje su mogli odmah razmijeniti za novčani ekvivalent (150 kn), izračunat s obzirom na njihovu brojnost i ukupnu dobit na burzi. Funkcioniranje burze, procesi dove viška vrijednosti za lude u tranzicijskim zemljama nerazumljivi su poput pravila bejzbola, kako je to svojedobno primijetio Jurica Pavičić. Vlastito distanciranje od dobiti Martinis je usporedio sa strategijom kušača vina, koji ispljune gutljaj nakon što ga izmučka u ustima: 'Projekt je započeo 1.1.2004. kada sam kupio 365 dionica investicijskog fonda ZBtrend. One su na taj dan vrijedile ukupno 37.500 eura. Obvezao sam se da će novac ostati u fondu netaknut godinu dana. Za to vrijeme dionice su, naravno, dobivale i gubile na vrijednosti ovisno o globalnim burzovnim kretanjima koja su opet ovisila o različitim događajima, kako u financijskom tako i u geopolitičkom kontekstu. Svaki mjesec odlazio sam u brda i 'odpenjao' amplitude koje je zabilježila vrijednost mojih dionica. Imao sam visinomjer, kako bi mogao kontrolirati ove razlike. Tako je nastala serija od 12 fotografija koje dokumentiraju 12 uspona i 12 mjesечnih krivulja ZBtrenda. O *Krajoliku promjenjivog rizika*



Bal, svjetlosna instalacija, Stara istarska sabornica, Poreč, 2003. (Fotografija Dalibor Martinis)

bili su publicirani redoviti mjesečni izvještaji u časopisu *Banka*, a na web adresi [www.variableandscape.com](http://www.variableandscape.com) mogao se pratiti njegov tijek. Također, ispisivao sam dnevnike uspona koji su u sebi kombinirali moje osobno planinarsko iskustvo i globalne događaje koji su trasirali stazu mojega kretanja' (iz intervjuja objavljenog u *Zarezu*, 2005.)

U videu *To America I say...* (2002.), u uvodnu sekvencu prvog filmskog *King Konga* gdje se letteringom 'Radio picture' upozorava publiku tada, 1933., da je riječ o filmu sa zvukom, Dalibor Martinis umeće binarno kodiranu (zvučnim Morseovim signalom) poruku Osame Bin Ladenu ('...nitko neće biti siguran') u kojoj vlasti SAD naviješta, kako kaže N. Chomski 'kraj odmora od povijesti'. U *Inside the Maltese Falcon* istog autora zaokupljenog 'komunikacijom kao materijalom djela' kodiranje se vrši implantiranjem crnih odsječaka

vrpce u funkciji ništica dok nasnimljeni dijelovi imaju ulogu jedinica, što za konačni učinak ima jedva primjetno treptanje kinograma. Gledatelj je naveden da prati dodatni sadržaj na razini podsvijesti, bez voljne kontrole, što se izvrsno uklapa u rasprave što se još od šezdesetih godina neprekidno vode o mogućnostima zloporabe komunikacijske tehnologije i nemogućnostima njenog nadzora.