

Dejan Grba

Digitalni video

Omogućivši bržu produkciju i postprodukciju, kvalitetniju prezentaciju i složenije eksperimente, digitalizacija predstavlja značajan pomak u istoriji video umetnosti, televizije i telekomunikacija koje precizno ocrtavaju ekonomske, političke i društvene okolnosti svog nastanka. Slično kao u slučaju digitalne animacije i filma, razumevanje digitalnog videa u novomedijskoj umetnosti zahteva uvid u složenu i bogatu istoriju video umetnosti i naročito televizije iz koje je nastao komercijalni video. Ta istorija je u velikoj meri određena izrazitim didaktičkim odnosno manipulativnim potencijalom televizije i videa, zasnovanim na brzini prenosa, rasprostranjenosti i multimedijalnosti.

John Withney je, stvarajući animacije manipulacijom slike na radarskim ekranima pomoću analognih računara tokom i posle drugog svetskog rata, bio prvi kompjuterski i, u širem smislu reči, video umetnik. Smatra se da je prvi umetnik koji je upotrebio komercijalnu televizijsku tehnologiju bio nemački umetnik Wolf Vostell, jedan od osnivača Fluxus-a, koji je oko 1959 uklopio filmski snimak manipulisanog televizijskog programa u instalaciju *Deutscher Ausblick*. On je u svoje kasnije radove unosio snimke TV programa i same televizore. Nam June Paik, kojeg su eksperimenti sa elektromagnetnim signalom doveli iz avangardne muzike do videa kao primarnog medija, napravio je zvanično prvi video rad u obliku u kojem je on danas prihvaćen snimivši 1965 doček pape Pavla VI u New York City-ju i prikazavši ga iste večeri u njujorškom kafeu A Go-Go. Za to je koristio Sony-jev *Portapak*, portabl video rekorder sa kamerom koji se pojavio u prodaji dve godine kasnije.

Video je ubrzo postao popularan među umetnicima performasa (video dokument, video performans i video događaj), a u kombinaciji sa lokalnim kablovskim TV mrežama i radio stanicama, mnogi umetnici su pokušavali da upotrebe video sa aktivističkim ambicijama. Verovatno glavni razlog za neuspeh aktivističkog videa i umetničkog video networkinga je bio nedostatak (jasne i prilagodljive) kritičke distance prema ideološkim svojstvima videa, televizije i masovnih medija uopšte, odnosno neadekvatno uvažavanje rizika i iskušenja koje podrazumeva kritika određenog društveno-političkog sistema produkcijskim sredstvima koje sam taj sistem proizvodi i kontroliše. U svakom slučaju, video je tokom sedamdesetih godina u zemljama zapadnog bloka postao neka vrsta proleterskog umetničkog medija iz čijih eksperimenata su nastali video skulptura, video instalacija, video ambijent, procesualni, feministički, narativni i pseudo-dokumentarni video.

Tržišno-kulturno prepoznavanje i usvajanje videa tokom osamdesetih i dostupnost digitalne video opreme početkom devedesetih godina, upravo u vreme raspada Sovjetskog Saveza, uticali su da video od proleterskog postane lumpenproleterski umetnički medij. Digitalni video je danas pristupačno umetničko sredstvo sa povoljnim odnosom između finansijsko-tehničkih zahteva realizacije i medijskog efekta realizovanog rada. Zbog toga je opšti identitet savremenog umetničkog videa određen hiper-produkcijom i relativno skromnim otklonom od kulturnih konvencija i medijskih stereotipa. Ipak, kompjuterizacija je olakšala formalno i konceptualno eksperimentisanje i podstakla je produkciju meditativnog i kontemplativnog, post-feminističkog, idiosinkrastičkog, ludičkog i transgresivnog, kulturno generisanog, transkodiranog, interaktivnog i programiranog videa.

Bill Viola, na primer, od ranih analognih [*The Reflecting Pool* (1979)] do digitalnih eksperimenata [*Greeting* (1996) i *Going Forth by Day* (2002)], koristi tehnološke osobnosti videa i različite mogućnosti njegove manipulacije, od snimanja preko montaže do prezentacije, za stvaranje ambijenata sa intimnim ili univerzalnim implikacijama. Njegov opus je na različite načine uticao na druge umetnike, ne samo u oblasti videa. Rane poetike nekih od pripadnika prve generacije YBA, kao što su Martin Creed, Jake i Dinos Chapman [njihov rani video *Bring Me the Head of Franco Toselli!* (1995)] i Sarah Lucas, na primer, bile su u izvesnoj meri negativna reakcija i kritika pompeznosti, pretencioznosti i viruoznosti Violinih video instalacija.

Austrijska umetnica Constanze Ruhm kombinuje 3D animaciju i digitalni video za razlaganje i rekonstrukciju odabranih sekvenci klasičnog filma da bi istakla njihove apstraktne kinetičko-likovne vrednosti, ali i meditativni aspekt [*Travelling / Plan 234 / Extérieur Nuit* (1999/2005) ili *A Memory of the Players in a Mirror at Midnight* (2001/2002)]. Instalacija *Mutaflor* (1996) švajcarske umetnice Pipilotti Rist ističe se ekonomičnom provokativnošću iz produkcije (post)feminističke video umetnosti čiji je kritički zamah često neutralizovan deskriptivnošću i retoričnošću.

Idiosinkrastički doživljaj stvarnosti veoma je teško materijalizovati u videu koji će, bez zapadanja u opsceno, biti zanimljiv i podsticajan široj publici. *Talking From the Barrel* (2002) Vladimira Todorovića i video eksperimen *The Third Eye* (2002) Takehita Etanija to postižu jednostavnim oneobičavanjem funkcije i pozicije video kamere. Igra, dosetka, humor i prestup, stalni, često i ključni motivi likovnih umetnosti su tradicionalno maskirani unutar prihvaćenih načina prikazivanja, da bi od modernizma do danas postali očigledni, ponekad i nametljivi. Izopačenost „sveta odraslih“, inflacija identitetskih označitelja i pop-kulturni konzumerizam sjajno su kritikovani u video radu *Beauty Kit* (2001) francuske grupe Pleix, a elegantno su spojeni sa roditeljskim strahovima jednom od ranih digitalnih intervencija na snimljenom video sadržaju u radu *When I Grow Up, I Want to Be a Cooker* (1998) britanske umetnice Marie Marshall.

Brojni novomedijski radovi preuzimaju i instrumentalizuju medijski posredovane sadržaje i kulturne matrice, ponekad sa kritičkim motivima, ponekad jednostavno zbog njihove dostupnosti. Odlični primeri izdvajanja masovno distribuiranih sadržaja i njihovog sekvencijalizovanja ili kolažiranja prema usvojenim kulturnim kodovima su video rad *Dobro Veče* novosadske grupe Apsolutno iz 1996 i radovi italijansko-američkog umetnika Marca Brambille *Sync* (2006) i *Civilization* (2008). U slučaju američkog umetnika Takeshija Murate koji estetizuje artefakte i greške kompresije u digitalnom video zapisu popularnih filmova, pitanje kritičkog učinka može se matirati otvorenim.

Princip (programirane) selekcije, reartikulacije i redistribucije digitalizovanih medijskih sadržaja je sveden na svoju procesualnu osnovu u generativnom i transkodiranom videu, na primer u ranim eksperimentima američkog umetnika Bena Fryja, britanske grupe D_Fuse ili nemačkog umetnika Karla Kliema, kao i u interaktivnom videu, na primer u velikoformatnim i likovno bogatim instalacijama američke umetnice Jennifer Steinkamp. Digitalna paradigma se najdoslednije reflektuje u videu čiju sliku (i zvuk) umetnici stvaraju neposredno u nekom od programskih jezika kao što je C++, na primer u formalno uzbudljivim 3D animacijama [*E3* (2002), *_grau* (2004)] nemačkog umetnika Roberta Seidela ili u moćnim visceralno-kinestetičkim video instalacijama austrijske grupe Granular-Synthesis. Njihovi radovi su napravljeni tehnikom granularne sinteze u kojoj je zvuk podeljen na činioce u trajanju od 1ms

do 50ms koji mogu da se uslojavaju i transformišu prema različitim parametrima stvarajući složene rezultate.

Kritičko razmatranje aktuelnih trendova programiranog videa, razume se, zahteva praćenje produkcije i poređenje radova prema svim relevantnim kriterijumima. U tom smislu bi, na primer, bilo zanimljivo uporediti tehnologiju i procedure nastanka, formalne vrednosti i učinak rada *Silica-Esc* (2010) Vladimira Todorovića (<http://vimeo.com/10154340>) i rada *_grau* (2004) Roberta Seidela (<http://vimeo.com/2669327>).

Bibliografija

Mihailo Ristić (prir.), *Videasfera: video/društvo/umetnost*, Radionica SIC, Beograd, 1983.

Pierre Bourdieu, *On Television*, The New Press, New York, 1996.

Niklas Luhmann, *The Reality of the Mass Media*, Stanford University Press, 2000.

Dejan Grba, *Fast Forward: Problem narativnog videa*, Danas, Com_media, Br. 18, 2001.

Jeremy Welsh, *The Rise of Vide Art*, katalog izložbe Vide Works, Kunsternes Hus, Oslo, 2002.

Aleksandar Todorović, *Television Technology Demystified: A Non-Technical Guide*, Focal Press, 2006.