

Никола Дедић

VJ КАО (ПОСТ)АВАНГАРДНИ УМЕТНИК

VJ-ing као креативна форма

Под појмом VJ-inga, односно Live Cinema подразумева се realtime аудиовизуелни наступ, односно догађај. По Миа Макели, под термином Live Cinema данас се подразумева “симултана креација слике и звука у реалном времену реализована од стране музичких и визуелних уметника који сарађују захваљујући једнаким терминима и разрађеним концептима. Традиционални параметри Наративног филма су проширени много широм концепцијом кинематографског простора, при чему је акценат не више на фотографском конструисању стварности виђене оком камере, или пак на линеарној форми наратије. Термин “филм“ се сада треба схватити као термин који обухвата све форме конфигурисања покретних слика, почевши од анимације насликаних или синтетичких слика.“¹⁾ Иако Live Cinema Макела сагледава паралелно са класичним филмом, Live Cinema ипак није традиционални филм: њихова разлика јесте, пре свега, у контексту и циљевима-Live Cinema није линеарна наративна структура, нити пак почива на глумачкој изведби и вербалним дијалозима. По Макели, директне претече VJ-inga пре се могу наћи у класичном источњачком театру сенки (у оваквим изведбама први пут ће се јавити принцип пројектовања слике на платну), у претечама филмских пројектора, тзв. кинематографима (најједноставнији кинематографи су почивали на принципу сликања по стаклу а затим пројектовања ових слика на зид; преокрет ће донети кинематографи браће Лимијер с краја деветнаестог века), лумији, односно комбиновању музике и светлосних ефеката (који су развијани од деветнаестог века па све до неоавангардних експеримената у уметности двадесетог века), видео арту (видео арт ће се

први пут појавити у уметности средином шездесетих година пре свега као проширење појма класичног наративног филма али и као документовање уметничког понашања у перформансу, body art-у и концептуалној уметности, да би на крају, захваљујући деловању уметника као што су Нам Џун Пајк, Вито Акончи, Џон Балдесари, идр. постао самостални уметнички медиј²⁾ као и ненаративном филму (Дзига Вертов, Мен Реј, Фернанд Леже, Жан Кокто, и др.). По Миа Макели, основни елементи Vj-inga јесу: пројекција (Vj-ing почива на принципу пројекције слика на дводимензионалној или тродимензионалној површини), простор (Vj-ing као догађај), изведба (VJ-ing као интеракција између аутора и публике) и време (VJ-ing као realtime, ненаративна визуелна структура).

Ово заправо значи да VJ изведба бива реализована у простору који настаје у интеракцији између извођача, дигиталног интерфејса, пројектоване слике и публике. На тај начин, простор VJ-inga је много динамичнији и шири од класичног дводимензионалног простора филма који подразумева статично посматрање слике без интеракције и спољних утицаја на публику. Макела прави разлику између: дигиталног простора (рад у cyber space-у као што је шеровање и сејвовање фајлова, организација дигиталних података, upload-овање, итд.), десктоп простора (рад VJ-а са конкретним софтверима за процесуирање слике), извођачког простора (сцена, односно простор где настаје аудио-визуелни догађај), простора пројекције (дводимензионална равна као што је платно или зид, ређе тродимензионална површина-људско тело, нпр.) и физичког простора (простор интеракције између публике и VJ-а). Истовремено, у питању је realtime догађај, при чему се под realtime сликом подразумева слика чије је време продукције и рецепције симултано. VJ-ing је истовремено ненаративна визуелна представа; под наративом се подразумева приповедни процес који кроз активност линеарног структурирања производи одређени садржај; кроз наративне процесе приповедни елементи бивају стављени у однос симетрије и равнотеже стварајући континуирану приповедну целину.³⁾ Насупрот овоме, основни обликовни принцип VJ-inga јесте loop (енгл. петља, коло, прстен): loop подразумева такође линеарно структурирање али уместо приповедне инстанце VJ-ing почива на потенцијално бесконачном (цикличном) понављању кратких видео-клипова (или пак програмских алгоритама) који не чине кохерентну наративну целину.

По Тимоти Цегеру, VJ-ing представља нову врсту постфилмске (post-cinematic) форме; основни елементи ове форме јесу интеракција (аналогне или дигиталне) слике, (дигиталног) екрана, рада (живог наступа и софтверског генерисања визуелних података) и ритма (тј. интеракције извођача, публике, музике и слике унутар сценског

спектакла). На тај начин, VJ-ing се јавља као облик “тоталне” уметности која у себе интегрише музику/ звук, визуелни покрет и инсталацију, односно, у питању је интермедијална форма између експерименталног филма, видеа, музике и масовног, покултурног спектакла. VJ-ing као форма настаје пре свега са развојем DJ и диско културе али захваљујући специфичности медија у коме VJ-ing оперише, рад VJ-а се дефинише у пресеку друштвених улога суперстара, интелектуалног произвођача и софтверског дизајнера.⁴⁾ Језик VJ-inga јесте квазинаучни и парауметнички језик који комбинује елементе софтверске технологије, традиционалног филма (и класичног наративног и авангардног), DJ културе, дизајна (тј. покретне графике), интернета и мултимедијалне уметничке праксе (перформанс, театар, body art, видео). Ипак, иако сажима искуства различитих културних традиција доминантни контекстуални оквир VJ-inga јесу клупска супкултура (и пре свега електронска музика) и cyber супкултура (интернет форуми који омогућају шеровање материјала, генерисање видео клипова и слика, итд.). VJ-ing на тај начин настаје у пресеку дигитално-корисничког интерфејса и визуелно-музичко-телесног догађаја.⁵⁾

Архив

Совјетско-амерички теоретичар Лев Манович ће најдоследније теоријски пробеламтизовати однос нових, дигиталних медија и архива као културалне форме. Манович проблем архива разрађује 1. на односу нових медија према обликовним поступцима класичних историјских авангарди (у том контексту дигитални медији јесу пример “нове авангарде”) и 2. на анализи дигиталне базе података као “симболичке форме“. Обе тезе индиректно проблематизују питање VJ-inga: Live Cinema преузима (интер и транс)медијске формалне и обликовне поступке авангарде (конструктивизам, футуризам, нпр.), односно VJ користи визуелне артефакте савремене културе и “монтира“ их у нову целину, тј. из базе података одабира материјал и тај исти материјал претвара у мултимедијски спектакл.

Основна Мановичева теза заправо јесте да је радикална естетска визија авангарде двадесетих година постала стандард нових медија, тј. компјутерске технологије деведесетих. Нови медији су заправо “метамедији“ у смислу да репрезентују и у себе интегришу техничке иновације авангарде с тим што је некадашњи левичарско-активистички контекст замењен метафорама интерфејса, компјутерских команди и софтверских апликација. Другим речима, некадашња авангардна визија материјализована је кроз компјутер: “Све стратегије, развијане са циљем да се пробуди успавано и апатично буржоаско друштво (конструктивистички дизајн, Нова типографија, авангардни филм и монтажа, фото-монтажа), данас дефинишу покретачку основу

постиндустријског друштва: интеракцију са компјутером. На пример, авангардна стратегија колажа, поново се јавља као 'cut/paste' команда, као базична операција која се може применити на било који садржај компјутерских података.“ Слично је и са осталим дигиталним апликацијама као што су покретљиви прозори, падајући менији, HTML табеле које Манович доводи у везу са авангардним примерима као што су покретљиви рамови Ел Лисицког (нпр. на поставци Интернационалне уметничке изложбе у Дрездену 1926. године). 6) Авангарда се у односу на дигиталне медије поставља као културални софтвер доносећи поступке као што су визуелна рашчлањеност (подељени дигитални екран), монтажа, нова типографија (која бива трансформисана у графички кориснички интерфејс). Разлика је у томе што нови медији, авангардне експресно револуционарне поступке као што су “онеобичавање“, колаж, монтажа, натурализују кроз форме као што су компјутерска технологија, музички спот, постмодерни дизајн, архитектура, мода... Стога не изненађује веза између композитног кадра из Вертовљевог филма *Човек са филмском камером* и компјутеризованог кретања у савременом VJ-ingu: VJ је директни наследник конструктивистичког уметника-инжињера који “често гради нове корисничке алате и софтвер, на тај начин пребацујући занат у другу димензију.“ (Цегер)

Проблем архива Манович разматра и на нивоу базе података као симболичке форме: његова основна теза јесте да је базични принцип нових медија пројекција онтологије компјутера на културу, односно да компјутерско програмирање захвата свет “у складу са сопственом логиком“. Ова логика јесте рад са два основа типа софтверских објеката: структуром података и алгоритмом. “Сваки процес или задатак своди се на алгоритам, коначни низ једноставних операција које компјутер може извршити да би обавио одређени задатак. А сваки објекат на овом свету - било да је то становништво неког града или клима током једног века, столица или људско биће - моделује се као структура података, то јест као скуп података организованих на начин који омогућује брзо претраживање и проналажење.“ Примери структура података јесу низови, спрегнуте листе и графови.⁷⁾ Управо је ово основна логика VJ-inga: VJ из визуелне базе података изабере видео клипове и по логици алгоритма (тј. цикличне структуре loop-a) “конструираше“ визуелни догађај. Другим речима, VJ од привидно неуређених ставки/ артефаката гради циклично-линеарну путању loop-a. База података је тако основа креативног процеса у оквиру нових медија па и VJ-inga: по Мановичу, рад у дигиталном окружењу почиње прикупљањем базе елемената који могу бити употребљени; ова база се обично састоји од комбинације оригиналног и преузетог материјала (видео-записи у случају VJ-inga); током процеса дизај-

нирања бази се додају нови елементи или се постојећи модификују; циклична структура VJ-inga се конструише повезивањем елемената базе на одређени начин, тј. дизајнирањем путање која води од једног до другог елемента (видео-клипа).

Манович даље ову анализу базе података примењује на интерпретацију филомова Питера Гриневеја, односно Дзиге Вертова. Гриневеј као основу свог филмског поступка издваја усклађивање базе података и наративне форме; његови филмови су конструисани као листа ставки, каталог, тј. низ сцена које нису повезане ни на какав видљив логички начин (филм *Црпачев ујовор* је “центриран” око дванаест цртежа; “они не уносе никакав поредак, што Greenaway наглашава дајући цртачу да ради на неколико цртежа истовремено”). На сличан начин Вертовљев *Човек са филмском камером* јесте креирање путање кроз базу података; елементи ове базе јесу призори модерног града забележени камером: “Записи извучени из базе и уређени на одређени начин постају слика модерног живота”. На тај начин, логична је веза између Вертова као претече VJ-inga и преласка Гриневеја са филма, преко музејских поставки и инсталација на монументалне VJ перформансе.

VJ као уметник-инжињер

Италијански историчар уметности Ђулио Карло Арган ће о авангарди говорити у контексту идеје модерног пројекта. По Аргану, идеја пројекта подразумева критику актуелне ситуације, односно чињеницу да уметничко дело претпоставља и одмах тражи сопствено превазилажење и то кроз позивање на принципе прогреса, вредности и модерности. Пројекат представља прогрес, односно сам пројекат је створен управо ради прогреса. Овако дефинисан пројекат остварује вредност и у исто време ту вредност чини непоновљивом (у питању је принцип оригиналности и непоновљивости уметничког дела). Југословенски теоретичар Александар Флакер ће пак говорити о оптималној пројекцији авангарде: својим изворним латинским значењем (“pro-jectio”-хитац унапред, у даљину) појам одговара оријентацији авангарди ка будућности уз паралелно превредновање прошлости и негирање садашњости, односно главни циљ авангарде јесте превредновање читавог састава актуелних друштвених односа. Обе тезе упућују на утопијски карактер авангарде; типичан пример јесте идеја конструктивизма који је један од најрадикалнијих модернистичких покрета када је у питању инсистирање на споју уметничке праксе и технологије. Кроз спој уметности, технологије и свакодневног живота, уметност треба укључити у конкретне друштвене процесе. Авангарда ће тако прва дефинисати фигуру револуционарног уметника-инжињера; кроз поступак *конструисања* уметник ствара

предмет у процесу који је аналоган фабричком производном систему. Сличне идеје ће бити обновљене и током шездесетих година: у питању је трансформација лика уметника од интуитивног ствараоца ка научнику (уметник не користи више чисто ликовне постулате стварања већ теорије информација, кибернетику, математику) а који инсистира на афирмативном (конструктивном) превладавању и трансформисању актуелног друштвеног поретка кроз спој уметности, технологије и науке. Авангардно и неоавангардно схватање технологије је, дакле, радикално утопијско.

Преокрет у односу уметности и технологије донеће нови, дигитални медији; уместо утопијске фигуре научника-револуционара, поставангардни уметник јесте софтверски корисник који ради не више у домену пројектовања и конструисања већ културног превођења, односно дигиталног, графичко-корисничког интерфејса. Парадигма овакве измењене фигуре уметника јесте управо VJ који је пре поставангардни *дизајнер* него револуционарни аутор модернизма: VJ “уређујући различите механизоване процесе у реалном времену, истражујући шаблоне и одлучујући која форма постаје завршна верзија, постаје више налик диригенту или кустосу него ствараоцу.“ (Цегер). Основа рада VJ-а јесте софтвер; под софтвером се подразумева “формални језички запис или систем записа помоћу којих компјутер (машина) прима, обрађује и саопштава одговарајуће садржаје. Софтвер има одлике лингвистичког, семиотичког и, у развијеним корисничким варијантама, семиолошког система. Зато је софтвер квазионтолошки систем као и било који други језик. Софтвер, у крајњој функцији, није одређен аспектима постојања у реалном простору и времену(...)⁸⁾ Оваква природа технологије одређује радикално измењену позицију поставангардног уметника као софтверског корисника: друштвена и културална улога VJ-а, нпр. није више конструисање већ превођење. Другим речима, VJ-апстрактни, високоформализовани, вештачко генерисани језик дигиталне технологије *преводи* у масовни прозивод културе.

Од коџије до mixed media

Валтер Бењамин ће у једном од најцитиранијих текстова савремене теорије “Уметничко дело у доба своје техничке репродукције“ по први пут промишљати феномен (аналогне) копије. Бењамин при том прави разлику између мануелне и техничке репродукције: мануелна репродукција не мења однос између оригинала и копије; у том контексту, копија се доживљава и одбацује као фалсификат. Супротно овоме, техничка репродукција је независна од оригинала-техничка репродукција доводи до разарања свега онога што је традицијом пренето на уметничко дело (нпр. непоновљивост, оригиналност, јединс-

твеност), односно, техничка репродукција разара “ауру” традиционалног уметничког дела. Ауру Бењамин дефинише као “јединствену појаву даљине, ма колико била блиска”, односно “јединствена вредност правога уметничког дела заснива се на ритуалу, у коме је имало своју почетну и праву употребну вредност.” У питању је, дакле облик секуларизованог ритуала. Техничка репродукција, по први пут у историји, еманципује уметничко дело од његовог паразитског постојања у ритуалу, односно “Репродуковано уметничко дело постаје у све већој мери репродукција уметничког дела које је и намењено репродуковању.”⁹⁾ На овај начин, репродуковање, копирање јесте техника која утиче на формирање културе: различитим техникама копирања одређују се саме могућности културе (које технике репродукције су могуће и које ефекте те технике имају на културну продукцију); тако долази до измењеног културног статуса техника копирања који превзилази традиционалну дијалектику оригинала и фалсификата. Најбољи пример јесте савремено дигитално друштво: док аналогни поредак света има потребу за аутором који идентификује оригинал и његову копију, у дигиталном, репетитивном поретку улога аутора постаје небитна “због тога што се аутентичношћу више не означава могућност сопственог техничког репродуковања-као у доба механичке репродукције.”¹⁰⁾

VJ тако ради са (дигиталним) копијама а самим тим и траговима културе. Борис Гројс нпр. пише о односу копије и (културалног) архива: архив се увек доживљава као репрезентација културе (прошлости, историје, живота); то заправо значи да: “На ствари у архивама-документе, као и уметничка дела сакупљена и презентована тамо-гледамо пре свега као на копије, репрезентације, означитеље реалних ствари или догађаја који се одвијају изван архива.”¹¹⁾ Француски теоретичар Никола Бурио на једном месту ће изјавити да је централна фигура савремене културе DJ. Пошавши од музике, DJ је заузео ово место из два разлога: 1. DJ-ing подразумева remix, односно приступ различитим културним извориштима и њихово присвајање да би се из њих потом створило лично дело; 2. DJ је програматор, односно он је фигура која генерише продукцију, звучну, визуелну, итд. DJ је по њему, дакле позиција која реартикулише улоге уметника и критичара захваљујући чињеници да уместо са “оригиналним” уметничким делима савремена уметност барата са измештеним траговима културе, односно-архивама. Да је поменути интервју дао средином двехиљадитих, уместо крајем деведесетих, Бурио би вероватно уместо DJ-а као централну фигуру савремене културе узео VJ-а: VJ је парадигматска улога унутар савременог друштва и уметности јер барата са значитељским праксама културе (визуелним архивама). Друштвена улога VJ-а јесте тако дефинисана у граничним подручјима између showman-а

и интелектуалног произвођача. Тимоти Цегер говори о семпловању (sampling) као основном креативном процесу VJ-инга: семпловање заправо јесте креативна апропријација, копирање (у случају VJ-инга визуелног) материјала кроз његову паралелну реконтекстуализацију. Семпловање заправо јесте поступак паралелног рада са културним архивама (колективним сећањем) и дигиталном копијом (дигитално шеровање слика и видео-клипова, односно трансфер дигиталних фајлова између компјутера и сервера). “То је игра и изведба нашег колективног медијског сећања која демонстрира како је увек могуће од прошлости начинити поново садашњост (...) Са новом, вечито расстројеном публиком, семпл је начин уоквиравања сањарења публике у моменат препознавања.”

Петер Биргер, у својој сада већ класичној анализи авангарде, издваја монтажу као основни обликовни поступак авангардног уметничког дела.¹²⁾ Авангардно дело настало поступком монтаже јесте супротност традиционалном, “органском” уметничком делу. Органско уметничко дело настало је према синтагматском структурном обрасцу што заправо значи да делови и целина образују дијалектичко јединство. “Читање” класичног дела је на тај начин одређено херменеутичким кругом: “делови се могу разумети само кроз целину, а она, опет, само кроз делове.” Другим речима, разумевање дела условљено је разумевањем целине. Супротно овоме, поступком монтирања, авангардно, тј. неорганско уметничко дело одбацује ову логику: делови се осамостаљују у односу на њима надређену целину: “Авангардно дело нити ствара неки утисак целине, који би омогућио тумачење смисла, нити дозвољава да, ако и настане, тај утисак буде објашњен у појединачним деловима, јер они више нису подређени интенцији дела.” VJ преузима овај поступак неорганске, неприповедне монтаже и то кроз основни принцип обликовања VJ догађаја: миксовање (mixing). Миксовање подразумева синтезу визуелних фрагмената (видео клипова) у real-time поступку са могућношћу бесконачних варијација када је у питању комбиновање ових фрагмената. Овакав поступак је радикално другачији од традиционалне филмске монтаже (коју први пут развија Ејзенштајн, а коју у потпуности прихвата “главни ток” кинематографије, тј. наративни филм): док филм тежи стварању “трећег” значења (“органски” структурираном приповедању) миксовање је уживо (live) и потенцијално бесконачно (open-ended) монтирање дводимензионалних или тродимензионалних, снимљених или анимираних, покретних или непокретних визуелних фрагмената. “Док монтажа обично подразумева комбиновање два клипа у трећи, миксовање по питању могућности нема границе.” Такође, док је (органска) филмска монтажа унапред записана сценаријем, код миксовања овакво планирање не постоји што VJ-инг приближава пара-теа-

тарском перформансу. Уместо “органског“ наратива, VJ-инг истиче ритам који бива усклађен са музичком подлогом: “Наратив и динамика ритма у миксу постаје наратив изведбе саме.“ (Цегер)

Преко оваквог принципа “неорганске“ монтаже VJ-ing се приближава још једном поступку класичних авангарди и неоавангарди: принципу mixed media. Српски неоавангардни књижевник Бора Ђосић ће поступак mixed media објаснити на следећи начин: “Mixed-media, мешовита техника, практичан је израз који обележава коришћење различитих средстава у уметничкој пракси, или, најтачније, спајање материјала диспаратног порекла у артистичку целину, уметнички предмет, дело.“¹³⁾ У питању је поступак који је почивао на пракси повезивања елемената или фрагмената различитог порекла у нову целину, односно на коришћењу цитата (копија) који указују на чињеницу да уметнички текст није продукт уметничке “непоновљивости“ или “генијалности“ већ поступак свесног преузимања (монтирања) елемената других језичких, културних и уметничких система. VJ-ing је директни наследник оваквог mixed media-лног “догађаја“: тек VJ култура спроводи у потпуности синтезу аудитивних, визуелних и просторних аспеката савременог друштва спектакла, тј. у питању је VJ-ing као синтеза визуелног, музичког и сценског догађаја (VJ-ing као нови облик вагнеријанског *Gesamtkunstwerk*-а).

1) Mia Makela, *Live Cinema: Language and Elements*, web source

2) Видети: Michael Rush, *New Media in Late 20 Century Art*, Thames&Hadson, London, 2001.

3) Стивен Нил, “Жанр”, *Теорија жанра у Филмске свеске*, Институт за филм, Београд, 1987, стр. 44-89

4) Timothy Jaeger, *Live Cinema Unraveled: Handbook for Live Visual Performance*, web source

5) О диско култури као телесном догађају видети: Richard Dyer, “In Defense of Disco”, Simon Frith and Andrew Goodwin (eds.), *On Record, Rock, Pop, and the Written Word*, Routledge, London and New York, 1990, стр. 410-418

6) Лев Манович, “Авангарда као софтвер”, *Меџамедији*, ЦСУБ, Београд, 2001, стр. 57-81

7) Лев Манович, “База података као симболичка форма”, *Меџамедији*, стр. 103-135

8) Мишко Шуваковић, *Парафрама тела/ фиџуре*, ЦЕНПИ, Београд, 2001.

9) Walter Bewamin, “Уметничко дело у доба своје техничке репродукције”, *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 114-149

10) Mercedes Bunz, “Сети се: мимезис је врста креативности. О музици и једнаким шансама у доба дигиталног семпла”, *КултурКамџф* бр. 8, Ниш, септембар, 2004.

11) Boris Groys, “Reality of the Archives”, *International Exhibition of Modern Art, 2003 featuring Museum of Modern Art, New York, 1936*, Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2003, стр. 77-81

12) Петер Биргер, *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд 1998.

13) Бора Ђосић, *Mixed media*, ауторско издање, Београд 1970, стр. 1