

Maks Valenčič

VIDEOTXT

Neven Korda je eden ključnih predstavnikov videoumetnosti pri nas, pregled njegovega dela pod naslovom *Neznana dežela*, ki ga je pripravil SCCA-Ljubljana, pa od januarja do konca aprila poteka v Slovenski kinoteki. Pričujoči tekst je posvečen zadnjemu programskemu sklopu z naslovom *Novi novi film*, ki je – z eno izjemo – nastajal v prvem desetletju 2000'. Vprašanje videa, še posebej z gledišča mlajših generacij, ostaja odprto, saj video izpostavlja vmesno točko med televizijo in računalnikom, njegova univerzalnost in revolucionarnost pa sta posledično vedno v senci dokončne medijske revolucije, ki se je zgodila z računalnikom. Videoumetnost je tako po eni strani produkt medijskih specifik svojega časa, po drugi pa že anticipira postmedijsko stanje in se medijskih manipulacij loteva na tovrstni način.

O revolucionarnosti videa se je razpredalo na različne načine; še posebej v kontekstu postmodernizma je video predstavljal dokončni prelom z medijskimi konvencijami ter hegemonijo znaka.¹ Intermedijskost videa in popolna zmožnost rekodiranja vseh možnih reprezentacij kot *medijskih tekstov* nista le spremenila vseh reprezentacij v medijski tekst, temveč sta povsem zaobšla njihovo želeno interpretacijo – hierarhija med pomeni je bila zlahka subvertirana, eksperimentalni video pa je končno prevzel nadzor nad generiranjem medijskih tekstov ter s tem načinom proizvajanja realnosti.

To je razlog, zakaj je po Kordi video vedno vmes, saj je v medijskem smislu nekakšen parazit – medijskim tekstom daje smisel prek *kompozicij*, ki jih avtonomno tvori. Video posledično ni zvedljiv na posamične medijske forme, na specifičen princip, teorijo, konvencijo ali kaj drugega, temveč na povsem avtonomno prakso vzpostavljanja relacije do realnosti kot ontološkega načina posredovanja ali *mediacije*. Korda to pojasnjuje takole: »Video je tehnika zlivanja različnih tehnik. Kot postopek zlitja, spajanja več materialno (in sploh) različnih elementov je po malem prisoten in vpliva na vse umetnosti. Video kot nematerialna, neobstoječa vez, kot nekaj, česar nekoč ni bilo, prepoznamo pa ga v vsem, kar je bilo.«²

Kljub temu pa tovrstna splošnost videa v delu Korde ni vidna od samega začetka, najverjetneje tudi zaradi kontekstov, v katerih je avtor deloval, ter asociacij, ki jih video veže nase. Ker je video običajno razumljen kot nekaj vizualnega, se tega povezuje s *podobo*, vprašanje mediacije pa je posledično vezano na vprašanje prikazovanja realnosti. Antirealistični moment videa zato v tem primeru še ne gre dovolj daleč, saj video ohranja na, recimo temu imaginarni ravni. Tudi interpretacije Kordovega dela tistega časa se na različne načine spogledujejo z *imaginarnim*, kdaj pa kdaj pa tudi Korda sam video zapelje v to smer, tj. v ukvarjanje s fantazmami, sanjami, nezavednim in različnimi oblikami tvorjenja subjekta kot produkta tovrstnih fantazij.

Že Friedrich Kittler je filmu pripisoval funkcijo imaginarnega, pri čemer je video ravno *remediacija* filma.³ V tem smislu je pričakovano, da bo podoba instrumentalizirala video in ne video podobe, kar je zastavek poznejših Kordovih del in predvsem programa *Novih novih filmov* (NNF). Podoba uzurpirala video na način, da izrabi njegov antirealistični moment, saj video ne le snema realnosti, temveč realnost konstituira – prikazovanje realnosti je zato v prvi vrsti njeno generiranje, vsakršen prikaz realnosti pa je še ena v vrsti podob; te poskušajo na različne načine proizvesti subjekte, ki jih lahko vpnejo vase, saj je zavest predvsem imaginarna relacija med *medijskimi standardi* in realnostjo. Video v tem smislu ne bi mogel biti boljši medij

1 Dve zelo vplivni interpretaciji videoumetnosti ter postmedijskega stanja najdemo v knjigi Friedricha Jamesona *Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma* in teoretskem eseju Rosalind Krauss »A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition«.

2 Anđelković, Bojan. »Neven Korda: Vrnitev (performans)«. *Radio Študent*, 5. 7. 2011. Dostopno na: <https://old.radiostudent.si/article.php?sid=28389>, pridobljeno 3. 2. 2024.

3 Najbolj slavno v knjigi *Gramophone, Film, Typewriter* (1999).

Vprašanje videa, še posebej z gledišča mlajših generacij, ostaja odprto, saj video izpostavlja vmesno točko med televizijo in računalnikom, njegova univerzalnost in revolucionarnost pa sta posledično vedno v senci dokončne medijske revolucije, ki se je zgodila z računalnikom.

zanjo, saj povsem razpne horizont tega, kaj je mogoče izkusiti, posledično pa je podobi omogočeno, da performira karkoli, da vzpostavi katero koli fantazmo, kar slednjo naredi navdse privlačno ter generira neskončne faze užitka.

To je svoboda podobe, ki jo omogoča video, a tudi redukcija videa na podobo ter imaginarno, kar ni nekaj, kar je bistveno za *medijsko specifičnost* videa in kar nikakor ne pripomore k popolni rabi videa kot medijske forme. Namreč, »za [...] Lessinga je obseg, v katerem umetniško delo poudarja posebne strukturne značilnosti lastnega medija, merilo njegove umetniške čistosti.«⁴ Video tu še ni popoln in tega se Korda vsekakor zaveda; najbolj eksplicitno v intervjuju za *Likovne besede*, kjer avtor izpostavlja iskanje presežnega, lepote, *gole podobe* kot načina zaščite popolnosti videa, njegove poetičnosti, pred zunanjimi vplivi. To je, pred zunanjimi interesi, ki se ne tičejo le vsebin, temveč tudi staža videasta, ki prav tako lahko postane predvsem industrijski delavec in ne umetnik, bistvo videa pa se s tem podreja drugim medijskim formam, npr. marketingu in reklamam, ki video uporabljajo na povsem drug način in za docela drugačne namene.

A to vsekakor ni edina funkcija podobe, saj podoba ni nujno zvezana z reprezentacijo in s tem željo, temveč lahko služi povsem drugim zastavkom, kar je najverjetneje razlog, zakaj je knjiga *Antropologija podobe* Hansa Beltinga tako pomembna referenca za Kordo. Takoj ko je podoba iztrgana iz primeža umetnostne zgodovine, ta prekine z reprezentacijo in postane del *telesa*, njena funkcija pa se s tem bistveno spremeni. Podoba postane *operativna*, saj ničesar ne posnema, temveč deluje kot vmesnik, kar prav tako razširja polje vizualnega ter naše razumevanje tega, kaj spada vanj ter katere medije lahko vključimo v tovrstno razširitev. Podobe tako postanejo informacijske ter se tičejo predvsem novih možnosti delovanja, tj. vzpostavljanja stika z realnostjo, o čemer pričajo zemljevidi, ultrazvok, tehnike kamuflaže, avtomatizacija podob za vojaške operacije itd.

Kordov prispevek k spreminjanju bistva podobe je torej v ukvarjanju z *golo podobo*, tj. podobo, kot jo vidi video sam. To je poetični in *medijskoarheološki* obrat, ki ga avtor takole opiše: »Vse omenjene videopodobe pa so, kot navajaš, nastale iz zanimanja za ozadje videosignala.«⁵ Tudi v tem primeru podobe spremenijo svojo funkcijo oziroma so reabsorbirane v bistvo medija samega, v način njihovega proizvajanja, ki te vase vpenja kot vhodni videosignal. NNF so posebni tudi zato, ker so v večji meri sestavljeni iz že obstoječega videomateriala, torej iz že obstoječih podob, ki pa v tem primeru delujejo drugače, saj jih video na drugačen način »bere«. Korda poskuša v NNF vizualno prikazati, kako podobe vidi video sam. *Gledalci v tem primeru torej ne gledamo podob, temveč tekste, saj so te zreducirane na njihovo najbolj osnovno bistvo, na njihov alfanumerični zapis, ki tvori bistvo videosignala.* Podobe v tem primeru izgubljajo stik z vizualnim, saj postajajo tekstovne, so torej na nov način vkodirane, kar Korda z različnimi tehnikami manipulacije podob uprizarja za gledalca. Sama rekodifikacija je v tem primeru že specifična oblika snemanja, zato avtor ne potrebuje novega vizualnega materiala, saj že sam prehod iz ene oblike zapisa v drugega proizvede nove informacije in možnosti rekurzivnega preoblikovanja: film subsumira film, da bi proizvedel novi novi film, je torej stava dotičnega projekta.

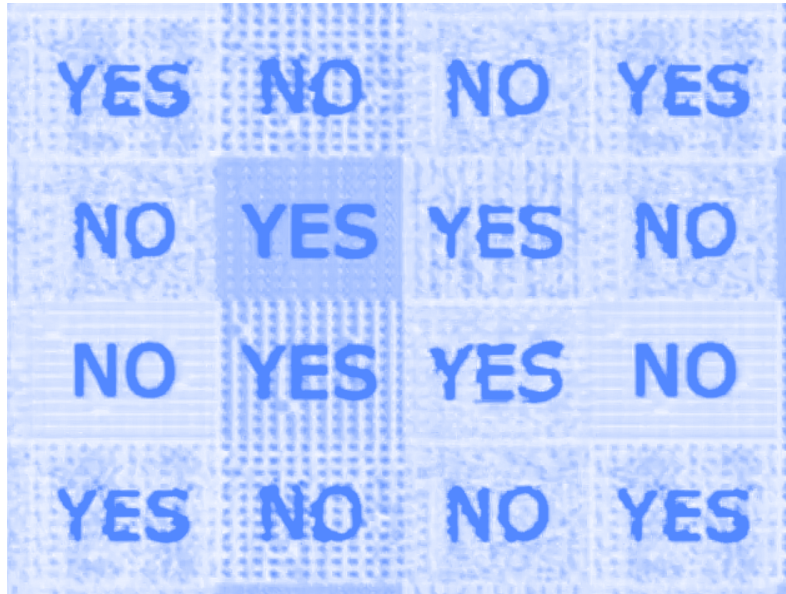
To do neke mere izpostavlja tudi Melita Zajc: »[L]iki in predmeti skozi pripoved spreminjajo svojo funkcijo in pomen, same podobe so razstavljene na osnovne elemente: na svetlobo, na barve, črte, točke, ki jih potem Neven Korda skozi postopek pripovedovanja oblikuje v različne konfiguracije.«⁶ Te po novem niso stvar imaginarnega, temveč simbolnega, če se tu zopet navežem na Kittlerjevo distinkcijo, podobno kot npr. podobe grafične kartice niso več del zgodovine optičnih medijev, saj so, kot že rečeno, stvar alfanumeričnega zapisa. Te niso več povezane z vizualnim, saj jih v nasprotju z optičnimi mediji ne moremo več videti s prostim očesom, kot je bilo to npr. še mogoče storiti v primeru filma in celuloidnega traku, saj so te zakodirane kot binarni zapis in funkcije ter posledično obstajajo kot podobe le v končni (re)

4 Bajohr, Hannes. »Algorithmic Empathy: On Two Paradigms of Digital Generative Literature and the Need for a Critique of AI Works«. Basel: University of Basel, 2020, 32 (1), str. 224. Dostopno na: 10.12685/bmct.2020.004, pridobljeno 3. 2. 2024.

5 Colner, Miha. »Neven Korda: Iskanje radikalne lepote«. *Likovne besede*, št. 96, 2012.

6 Zajc, Melita. »O treh kratkih filmih NK« (video izjava/esej za instalacijo Razvoj k ničli). Neobjavljen tekst. Hrani Neven Korda.

KRATKI



REINKARNACIJA NA PREPARANEM MONITORJU | 2005

NOMAD | 2001

prezentaciji za gledalca. Kot razloge za Kittlerjevo odločitev pojasnjuje Hannes Bajohr: »Tako je lahko Friedrich Kittler kmalu po tistem, ko je izjavil, da softver ne obstaja, ampak le hardver, računalniško grafiko izključil iz razreda optičnih medijev in jo razglasil za v bistvu abecedno. Rastrska grafika, kot je zapisal, 'zavaja oko, ki naj ne bi moglo razlikovati med posameznimi piksli, z iluzijo ali podobo slike, v resnici pa se masa pikslov zaradi svoje temeljite naslovljivosti izkaže za strukturno bolj podobno besedilu, sestavljenemu v celoti iz posameznih črk.«⁷

NNF Korde so tako specifičen primer *ekfraz*a, tj. enega najbolj preizpraševanih konceptov v vizualni kulturi, literarni kritiki in klasični književnosti, ki preučuje razmerje med tekstem in podobo. V sodobnih interpretacijah se zato koncept ukvarja predvsem z vprašanjem reprezentacije, in sicer »verbalne reprezentacije vizualne reprezentacije«.⁸ Primerov le-te, še posebej v klasični ali memetični in ne performativni ali operativni verziji, je veliko, pri čemer je ključna ravno zmožnost reprezentacije enega medija prek mehanizmov drugega. Vizualna poezija tako simulira podobo prek specifične rabe teksta, kar privede do tega, da tekst v tem primeru ni namenjen branju, temveč gledanju. V digitalni in ne analogni verziji pa tekst, npr. računalniška koda, kavzalno generira drug tekst, pri čemer lahko ekfraz gre še korak dlje. V primeru generativnih modelov »prompt« generira podobo, ki pa je lahko še en tekst, vsaj iz perspektive človeka, kot npr. v delu Dava Orra *Stiny Snity Grify* (2022), kar večja distanco med enim in drugim medijem, ne glede na to, da prvi *de facto* simulira drugega. Kot to pojasnjuje Bajohr: »Performativni vidik ostaja enak: tekst počne nekaj, kar je v končni fazi podoba, ki je zdaj avgmentirana z učinkom sekundarne semioze, ta pa ne poteka v stroju, temveč v ljudeh.«⁹ Bistvo ekfraz je torej *reprezentacija reprezentacije*, tj. nekaj, kar je na delu že v Kordovem poimenovanju NNF; avtor to izpostavlja tudi sam, ko pravi, da je že poimenovanje samo v tem primeru estetski objekt.

NNF so primer *operativne ekfraz*e, le da ta v tem primeru deluje v obratni smeri, saj prek vizualnega performira tekstovno, tj. prek vizualnih reprezentacij performira bazično raven video-signala. Ker gre prikaz v obratni smeri, podoba po definiciji halucinira, saj prehaja med vsemi vmesnimi koraki njenega proizvajanja, tj. njenimi notranjemedijskimi momenti nenehne metamorfiziranja signala, ki se staplja in pretvarja iz enih numeričnih vrednosti v druge. Cilj je torej performirati vmesnost procesa generiranja reprezentacij, podobno kot je to, resda v drugi paradigmi komputacije, mogoče storiti v primeru glo-

bokih nevronske mreže in vmesnokonceptnega prostora¹⁰ latentnega vkodiranja konceptov.¹¹ Kot to pojasnjuje Bajohr: »To pomeni, da ekfraz ne razumemo kot reprezentacijo, temveč kot performans; ne kot posnemanje podobe s tekstom, temveč kot tekst, ki učinkovito ustvarja podobo. Kot taka je resnično 'tekst, ki ustvarja podobo', vendar kot operacija manipuliranja s simbolnimi informacijami in ne kot figurativna reprezentacija.«¹² NNF v tem smislu performirajo podobo, a le zato, da lahko dejansko performirajo tekst.

NNF so posebni tudi zato, ker so v večji meri sestavljeni iz že obstoječega videomateriala, torej iz že obstoječih podob, ki pa v tem primeru delujejo drugače, saj jih video na drugačen način »bere«. Korda poskuša v NNF vizualno prikazati, kako podobe vidi video sam.

-
- 7 Bajohr, Hannes. »Operative ekphrasis: The collapse of the text/image distinction in multimodal AI«. *ResearchGate*, 2023, str. 18. Dostopno na: www.researchgate.net/publication/372400146_Operative_ekphrasis_The_collapse_of_the_textimage_distinction_in_multimodal_AI, pridobljeno 3. 2. 2024.
- 8 Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, str. 3.
- 9 Bajohr, Hannes, 2003, str. 19
- 10 Wolfram, Stephen. »Generative AI Space and the Mental Imagery of Alien Minds«. *Stephen Wolfram Writings*, 17. 7. 2003. Dostopno na: <https://writings.stephenwolfram.com/2023/07/generative-ai-space-and-the-mental-imagery-of-alien-minds/>, pridobljeno 3. 2. 2024.
- 11 Vsak koncept v generativnem modelu tvori nekakšen otok numeričnih vrednosti, več tisoč dimenzij, ki na različne načine vkodirajo npr. koncept mačke, pri čemer mreža vkodira celoten spekter, celotno paleto možnih vkodiranj mačke, od najbolj tipičnega do najbolj bizarnega in tujega, kar je ravno vpogled v način, na katerega je dotični koncept reprezentiran v dotičnem modelu – haluciniranje zato ni stvar zablode, temveč spektra, tj. sprehajanja po mačjem traku vseh možnih vkodiranj istega koncepta, pri čemer ni mogoče doreči, kje se mačjost začne in konča.
- 12 Bajohr, Hannes, 2003, str. 18.