

SAŠA ŠAVEL<sup>1</sup>

## Video CD – izkoriščanje konteksta televizije

**Izvleček:** Televizija se je v 80. že uveljavila kot eden najpomembnejših medijev sodobne vizualne umetnosti. Analiza bienala Video CD, ki se je v letih 1983–1989 dogajal v Cankarjevem domu v Ljubljani, je pokazala, da je imel ta enkratni festival pomembno vlogo tako v bivšem jugoslovanskem prostoru kot v širšem mednarodnem prostoru, saj se je prvič in zadnjič v zgodovini videa zgodilo, da je festival omogočal tudi eksperimentiranje z najnovejšo tehnologijo, produkcijo video umetnosti ter sodelovanje z javno oz. državno televizijo. Koncept festivala Video CD bi lahko razumeli kot vrhunec ideje, ki je nastala s pojavom prvega videa. Video umetnost se je vzpostavila institucionalno.

**Ključne besede:** Video bienale CD, televizija, videoumetnost

UDK 316.77:7.01

### The Video Biennial CD – Making Use of the Television Context

**Abstract:** By the 1980s, television had been recognised as one of the most important media of contemporary visual art. An analysis of the Video Biennial CD, organised in 1983–1989 at Cankarjev Dom in Ljubljana, reveals the unique role of the festival both in the territory of former Yugoslavia and on an international scale. This was the only occasion in the history of video art that a video festival enabled experiments with cutting-edge technology, the production of video art, and collaboration with state television. The conception of the Video Biennial CD could be interpreted as the climax of the idea underlying the first video production. Video art was institutionally established.

**Key words:** Video Biennial CD, television, video art

---

<sup>1</sup> Mag. Saša Šavel je novinarka, urednica oddaje Osmi dan in urednica oddaje Platforma, zaposlena pa je na RTV Slovenija. E-naslov: [sasa.savel@rtvslo.si](mailto:sasa.savel@rtvslo.si).

Dejstvo, da je televizija postala eden najpomembnejših medijev sodobne upodabljalno umetnosti, lahko potrdimo z analizo bienala "Video CD", ki je leta 1983 v Cankarjevem domu nastal na pobudo Mihe Vipotnika. Ta velja za prvega jugoslovanskega videoumetnika, ki se je lotil eksperimentiranja s televizijsko tehnologijo na takratni TV Ljubljana. Bienale ima posebno vlogo ne samo v slovenskem, ampak tudi v mednarodnem prostoru, kljub temu da je bil s stališča zgodovine umetnosti skoraj popolnoma prezrt. Govorimo o dveh posebnostih tega bienala, ki ga razlikujeta od drugih videofestivalov tistega časa:

1. Videobienale je leta 1983 v Ljubljani postal del načrtovane produkcije takratne javne televizije TV Ljubljana. TV Ljubljana je bila prva javna televizija na svetu, ki je postala koproducent videofestivala. Kar se tiče sodelovanja s televizijo, ne moremo prezreti vsakodnevnih informativnih kronik iz bienala, ki so bile vsak dan objavljane na prvem programu TV Ljubljana.<sup>2</sup>
2. Video CD je postal prvi festival videa na svetu, deloval pa je kot eksperiment v smislu lastne videoprodukcije in omogočal eksperimentiranje z najnovejšo videoopremo, v času, v katerem je nastal, pa je nastala eksplozija videofestivalov po vsem svetu.<sup>3</sup>

Da bi poudarili pomen videobienala tako v slovenskem kot v mednarodnem prostoru, je nujno, da manifestacijo opazujemo v kontekstu zgodovine videoumetnosti. Da bi bolje razumeli vlogo in pomen videobienala v našem in mednarodnem prostoru, smo skušali razsvetliti tudi organizacijske plati bienala, vlogo TV Ljubljana pri produkciji bienala ter rezultate in učinke bienala, ki se zrcalijo v produkciji številnih povabljenih umetnikov, med katerimi so tudi nekatera pomembna imena videoumetnosti.

## ZGODOVINSKI KONTEKST VIDEO CD

V 80. letih je video presegel faze eksperimentiranja s televizijskim medijem in je v zahodni družbi preraščal v raziskovanje vsebine ter vedno večjih možnosti ra-

---

<sup>2</sup> Kronike so bile na sporedu TV Ljubljana leta 1983 vsak dan ob 22.30 (od 1. do 9. oktobra), dolžina je bila 30 minut. Leta 1985 so bile na sporedu vsak dan v času festivala ob 22.30, dolžina kronik je bila 20 minut.

<sup>3</sup> Samo v sosednji Italiji je v 80. letih nastala poplava videofestivalov. Leta 1980 se je začel festival v Ferrari, v Bologni so prirejali festival "L'immagine elettronica", festivali so potekali še v krajih Camerin, Porreta Terme, Salsomaggiore in Taormina, na začetku 80. pa so imeli še festival "Video Roma" (Fagone, 1987, 56).

čunalniškega jezika. A za razumevanje pomena in vloge Videa CD, ki na neki način uteleša željo prvih videoumetnikov, da bi sodelovali z javno televizijo, je nujen vpogled v zgodovinski kontekst videoumetnosti.

V 60. in 70. je bila videoumetnost v ZDA povezana z razmahom televizije, saj je tam vladala popolna komercializacija korporativnih televizijskih postaj. Temeljna ideja zgodnjih videastov pa je bila, da je treba delovati "televizualno", če hočejo vzpostaviti kritičen odnos do televizijske družbe. Ključnega pomena so bile kritike učinkov oglaševanja in komercialne televizije kanadskega teoretika Marshalla McLuhana,<sup>4</sup> ki je postal izhodiščna točka za večino zgodnjih videastov. Videoumetnost, umetnost, za katero je značilna uporaba podobne tehnologije kot za njen protipol, televizijo, že od samega začetka nastaja na različnih ravneh. Na eni strani so kritiko televizije vzpostavljali z dokumentarno oz. družbeno rabo videa, tako da so beležili pomembne dogodke z margine. Veliko marginalnih družbenih skupin je z medijem videa dokumentiralo dogodke, ki so jih institucionalni mediji prezrli. Takšne, predvsem družbene raba videa so v 80. letih v okviru produkcije Škuc – Forum, obstajale tudi v Sloveniji. Spremljali so dogodke s t. i. alternativne scene, ki je bila bistvena pri vzpostavljanju slovenske civilne družbe kot opozicije tedanjemu sistemu. V podobnem kontekstu je nastalo tudi delo, ki ga večina umetnostnih zgodovinarjev šteje za prvo videoumetnost. Leta 1965 je umetnik korejskega porekla, ki je v New Yorku v 60. letih deloval v skupini Fluxus, Nam June Paik, kupil enega prvih Sonyjevih portapakov in iz taksija posnel papeža, ki je bil takrat na obisku v New Yorku. Tisto noč je posnetek pokazal svojim prijateljem umetnikom v *Cafe a Go Go*. To naj bi bila prva prezentacija videoumetnosti. Gre za to, da je Paik utelešal opozicijo proti medijski (televizijski) prezentaciji dogodka. Nastal je nekomercialni posnetek, ki je utelešal tudi osebno izpoved.<sup>5</sup> V 70. in 80. letih je v ZDA delovalo kar nekaj videokolektivov, npr. Videofree, Raindance Corporation, Paper Tiger Television (v New Yorku) in Ant farm (v San Franciscu). Ti so delovali pod močnim vplivom francoskega in ameriškega *cinema verité*, zaradi svojevrstnega posredovanja novic (družbene raba videa) pa so postali privlačni za vodilne televizijske postaje.<sup>6</sup> Podobno je konec 80. let na t. i. alternativni sceni, ki se je oblikovala okrog Škuca, nastala

<sup>4</sup> Eno najpomembnejših del Marshalla McLuhana (1911–1980) je seveda "Medij je sporočilo: An inventory of effects" (1967).

<sup>5</sup> Rush, 1999, 82.

<sup>6</sup> Rush, 1999, 8.

iniciativa za vzpostavitev umetniške televizije Kanal A, ki pa se je pozneje prelevila v komercialno produkcijo. Produkcija Škuc – Forum je bila slabše zastopana na prvem Videu CD, na drugih pa je postala ključna. Dokazovala je, da je pri videoumetnosti, ki je nastajala na “vzhodu”, tako kot na “zahodu” šlo za iskanje spolne in kulturne identitete ter politične svobode.

Michael Rush<sup>7</sup> pravi, da so videoumetniki 80. in 90. letih v veliki meri, a ne ekskluzivno, pozornost namenjali osebni pripovedi, ki odseva iskanje identitete (še posebej kulturne in spolne) in politično svobodo. Ta razvoj večinoma izraža ekonomske realnosti. Zahodnoevropski, severnoameriški in nekateri japonski umetniki, ki so živeli v času relativnega miru in ekonomske blaginje, iz katere jih je nekaj izvzetih, so se obračali k videu, da bi dosegli socialno enakost (v tem primeru gre za ženske, spolne in etnične marginalne skupine), medtem ko na vzhodu politični boj ostaja v ospredju umetniške in ekonomske preokupacije. Videasti vzpostavljajo kritičen odnos do televizije vse do sredine 80. let. Televizija je bila koristna le, če so lahko eksperimentirali z njeno kompleksno tehnologijo. V 70. so v ZDA televizijske postaje postale dostopnejše umetnikom. Videoumetnost je prodrla na televizijo kot posledica želje umetnikov, da bi komunicirali z gledalcem. To je bil čas, ko tudi etabrirane kulturne institucije niso bile najbolj odprte za videoumetnost.

V okviru bienala “Video CD” so videoumetniki pri nas začeli sodelovati z javno televizijo. Bienale je v slovenski prostor pripeljal svetovno videoumetnost in omogočil navezavo stikov z gostujočimi umetniki in kustosi, posledično pa se je slovenski video začel vključevati v mednarodni kontekst. V poznih 80. letih je pripravljala tudi programe jugoslovanskega videa – pri nekaterih je sodeloval z ameriško kustosinjo Kathy Rae Huffman – in jih, opremljene s spremnim tekstom, predstavljal v Kanadi in ZDA.<sup>8</sup> Kot posledica bienala je nastala razstava “Dekonstrukcija, citat in subverzija: Video iz Jugoslavije” v bostonskem inštitutu za sodobne umetnosti in v newyorškem alternativnem galerijskem prostoru leta 1989. Prikazana so bila dela: *Morte Ai Schiavi – Laibach dokument* (Marjan Osole Max), *Avtoportret* (Marjan Osole Max), *Brez panike* (Andraž Šalamun), *Chanoyu* (Sanja Iveković, Dalibor Martinis), *Podoba je virus* (Dalibor Martinis), *Pesem mesa in podoba je postala telo* (Marko Kovačič), *Trenutki odločitve* (Marina Grži-

---

<sup>7</sup> Rush, 1999, 6.

<sup>8</sup> Borčič, 1999a, 13.

nić, Aina Šmid), *Danilo Kiš* (Boris Miljenković), *Dutch Mooves* (Dalibor Martinis), *Maya* (Sanja Iveković), *Krst pod Triglavom* (Miha Vipotnik). “Teoretsko ozadje druge generacije jugoslovanskih videoumetnikov se lahko najde v idealih konstruktivizma, konceptualizma, pa tudi Arte Povera, ki so vplivna mednarodna umetniška gibanja,” je v katalogu ob razstavi zapisala ameriška kustosinja Kathy Rae Huffman.<sup>9</sup>

Če povzamemo po Seanu Cubbitu,<sup>10</sup> se v nasprotju z modernističnimi težnjami po ločitvi umetnosti od kulture video ukvarja ravno z raziskovanjem te razlike. Potem lahko ta model prenesemo na primer videobienala, ki zelo dobro ilustrira poskus prodiranja visoke umetnosti na televizijo in izkoriščanja njenega produkcijskega konteksta. Videobienale, ki ga določa in vrednoti tudi takratni socialno-politično prostor, je gotovo eden najboljših primerov poskusa institucionalne vzpostavitve videoumetnosti.

Video CD na neki način uteleša idejo, ki jo najdemo v delu znamenitega ameriškega videasta Dana Grahama. Leta 1978 je produciral izjemno kompleksno delo z naslovom *Analiza lokalnega informativnega televizijskega programa za televizijo, dostopno javnosti*. Temeljilo je na prepričanju, da je dostop umetnosti do javnega televizijskega operaterja samo vprašanje časa in prave organiziranosti.<sup>11</sup> Koncept Vide CD bi lahko razumeli kot vrhunec ideje, ki je nastala s pojavom Sonyjevega portapaka, prve prenosne videokamere za množično uporabo. Video CD je s tem, ko je uspel združiti televizijsko in videoprodukcijo, sam postal množični medij. Vzpostavitev vezi med videom in televizijo v Sloveniji, v Ljubljani, sledi logičnemu zaporedju dogodkov, vezanih na videoprodukcijo v takratni Jugoslaviji, je del vzpostavljanja kulturnih in političnih sprememb, ki so v 80. ravno zaradi vse večje demokratizacije in dostopnosti trga novih tehnologij (med drugim vzpostavljanje satelitskih in kabelskih televizijskih mrež) vodile do korenitih družbenopolitičnih sprememb.

Video CD je bil nadaljevanje ideje, ki si jo je Miha Vipotnik zastavil, ko je začel eksperimentirati s profesionalno televizijsko tehnologijo. V prostoru bivše Jugoslavije so se na začetku 80. let postopoma začeli odpirati studii in televizijski programi za nove oblike umetnosti. Zanimivo je, da je bila le TV Ljubljana pro-

<sup>9</sup> Huffman, 1989, 239.

<sup>10</sup> Cubitt, 1993, 35.

<sup>11</sup> Popper, 1993, 64.

gramsko izjemno politično zastavljena in je postala dovzetna za tovrstne inovacije šele s prihodom Tonija Tršarja<sup>12</sup> na čelo Kulturno-umetniškega programa. Z Video bienalom leta 1983 pa se je začelo sodelovanje med televizijskimi profesionalci in videoumetniki, kakršnega dotlej še ni bilo.

Ugledni francoski kritik Pierre Restany je menil, da se je v drugi polovici 70. začela druga faza videoumetnosti,<sup>13</sup> in sicer ko so naposled svoja vrata eksperimentiranja željnim videastom odprle zasebne (kabelske) TV-mreže. To je bila ključna razlika med evropskim in ameriškim prostorom. Skoraj vsa velika imena prve faze videoumetnosti so Američani in kar nekaj teh imen se je zvrstilo na ljubljanskem bienalu, npr. Woody in Steina Vasulka, Bill Seaman, Peter D'Agostino, na ogled so bila med drugim dela Petra Greenaway, Billa Viole, Kena Feingolda. Prijavnico je leta 1985 poslala tudi francoska umetnica Orlan, a je komisija ni sprejela na bienale. Na prvi videobienale je prišlo veliko gostov iz tujine, prikazanih pa je bilo več kot 100 del. Leta 1985 je bilo prikazanih 78 del v uradnem programu in 60 del v informativnem programu (kamor so vključili tudi predstavitev produkcije Škuc – Forum). Na zadnjem, četrtem bienalu leta 1989 so bila prikazana dela umetnikov iz Avstrije, Nemčije, Kanade, Italije, ZDA in Jugoslavije. Prikazanih je bilo 29 del v uradnem programu, v času kolonije pa je bilo realizirano 8 projektov.

Ko so začeli organizirati Video CD, je bil eden največjih eksperimentalnih studiev newyorški The Kitchen. Vodila sta ga znamenita videasta, zakonca Vasulka. Zaradi prisotnosti Woodyja in Steine Vasulka na Videu CD leta 1983 je nastal tudi enkratni projekt. Miha Vipotnik pravi, da naj bi bil tovrstni projekt prvič realiziran med Ljubljano in Zagrebom. Zaradi predavanja Woodyja Vasulke je bila z Zagrebom vzpostavljena direktna videolinija – videokonferenca. To je omogočal grafični sistem Flair. Za Ljubljano je bilo to izjemnega pomena, čeprav lahko po pogovoru z nekaterimi videasti z ljubljanske alternativne scene sklepamo, da ti niso bili zainteresirani za tovrstna predavanja, ker naj bi takrat še pomenila del institucionalne oblike umetnosti, kakršni pa so se upirali. Zakonca Vasulka sta v 60. letih iz Islandije in Češkoslovaške emigrirala v ZDA. Izkoristila sta možnost, ki jima jo je ponujala komercialna televizija. Za umetnike sta oblikovala napred-

---

<sup>12</sup> Toni Tršar je bil zaposlen na TV Ljubljana oz. TV Slovenija od leta 1974, ko je nastopil delo novinarja. Leta 1978 je postal v. d. odgovornega urednika KUP, leta 1980 pa je postal odgovorni urednik KUP in je to funkcijo opravljal vse do leta 1991, ko je postal vodja videoprojektov, leta 1992 pa urednik uredništva igranih oddaj.

<sup>13</sup> Restany, 1983, 16.

no tehnologijo, še posebej za digitalno obdelavo in obdelavo elektronskih podob. Razumela sta notranje delovanje videa. Njuna zasluga je, da sta medij videa razstavila. Rush pravi, da sta se zanimala za mehanizme videa v umetniške namene in ne za to, kako lahko nadgradijo transmisijo podob komercialnega produkta. V nekem smislu sta utelešala mnenje, da je videoumetnost za televizijo to, kar je atelje za zgodnje oblike risane ali slikanega oglaševanja.<sup>14</sup>

Eksperimentalni studii, kot je bil *The Kitchen*, so spodbudili premike v odpiranju televizijskega prostora videoumetnosti, saj so televizije svoje polno opremljene studie začele odpirati za eksperimentalne umetnike. Leta 1985 je bil v tem pogledu na videobienalu pomemben prispevek umetnikov Billa Seamana in Petra D'Agostina. Bill Seaman, ki je doktoriral na Inštitutu za tehnologijo v Massachusettsu (MIT), se je že leta 1983 ukvarjal s pionirskimi raziskavami na področju interaktivnega videa. V 80. letih je produciral zapletene videe, saj je raziskoval poetične podobe, zvok in tekstovne odnose, v 90. pa je začel raziskovati virtualno realnost in ustvarjati interaktivne videe. Peter D'Agostino je leta 1981 v vplivnem televizijskem laboratoriju newyorške javne televizije WNET produciral "Tele tapes". V eksperimentu je združil igre kart, trike in široko paleto televizijskih efektov, da bi gledalca soočil z eksperimentalno in televizijsko realnostjo.

Za 80. je značilen velik odmik od eksperimentalnega k ekspresivnemu videu, za nekatere kar k liričnemu videu.<sup>15</sup> Ta odmik najbolje kaže Bill Viola, ki se je za sodelovanje na bienalu Video CD prijavil leta 1985, ko je bil že mednarodno priznan videoumetnik. Bienala se ni udeležil, prikazali pa so njegovo delo.

V poročilu o Video CD 1983 je soorganizatorica bienala Marie Claude Vogrič zapisala, da je bilo za njegovo realizacijo potrebno eno leto raziskovanj in vzpostavljanja stikov. Večji del raziskovanj je potekal v tujini, predvsem v Franciji, s pomočjo jugoslovanskih strokovnjakov ter deloma tudi veleposlaništev in drugih tujih institucij v Jugoslaviji. Nemški inštitut v Zagrebu je bil edini, ki je prevzel iniciativo, predlagal razne osebnosti in poslal zbirko kaset. Mislimo, da smo do tega dne že vzpostavili kontakte z največjimi institucijami in festivali evropske videoumetnosti. Drugi kontakti so bili vzpostavljeni tudi v Južni in Severni Ameriki (tudi Kanadi) ter na Japonskem, pa tudi s posameznimi televizijskimi hišami, ki se ukvarjajo z videoumetnostjo.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Rush 1999, 91.

<sup>15</sup> Rush, 1999, 140.

<sup>16</sup> Vogrič, 1983.

Produkcijo videoumetnosti je omogočila povezava s komercialnim sektorjem. Ker so v Cankarjevem domu zatrdili, da opreme za videoprodukcijo ni mogoče pridobiti, so se organizatorji povezali z ljubljanskim Sejmom elektrotehnike oz. s podjetjem Sony, ki je imelo svoj sedež v Trstu in je videoumetnikom med festivalom svojo najnovejšo opremo posodilo v uporabo. S podjetjem Sony je prišlo tudi do zapletov. Morali so si dodatno izposoditi opremo, kar je pomenilo dodatne stroške, zato so v prihodnjih letih (1985 in 1987) sodelovali s podjetjema Philips in Bosch. Leto 1983 je tudi "leto sprave" med videom in televizijo v slovenskem prostoru. Kot smo že omenili, se je prvič v zgodovini videa zgodilo, da je videofestival svoja vrata odprl tudi profesionalnim televizijskim delavcem. Informativne Kronike so bile velik korak naprej na TV Ljubljana, za kar je bil zaslužen takratni urednik Umetniškega programa Toni Tršar. V nekem intervjuju za revijo *Mzin* je rekel, da se je ves kulturni del programa razvijal v zelo težavnih razmerah, pod pritiskom nekaterih elit, političnih ali kulturniških. Dejal je, da se je s t. i. videoartom nenadoma ponudila možnost, da se v formi elektronske slike goji avtorstvo, tip avtorske televizije, hkrati pa se raziskuje medij. Potrdilo se je tudi, kar je že od samega začetka predvideval, da je bila ta oblika dela stimulatívna za stereotipizirani televizijski produkcijski proces. Za tiste, ki delajo dan na dan v industrijsko organizirani televiziji, so tovrstni projekti vir novih spodbud.

Lahko bi rekli, da je Video bienale CD logično nadaljevanje produkcije in prezentacije videoumetnosti v bivši Jugoslaviji. Od leta 1968 do leta 1983 je potekal v Beogradu Art Bitef, ki je bil ključen za vzpostavljanje znanja o videoumetnosti, saj je gostil številne znane tuje goste, ki so o tem fenomenu predavali. Na beograjski televiziji so od začetka 80. let pripravljali oddaje, ki so vključevale tudi videoumetnost, npr. *Pokretne slike*, *Petkom u 22*. Samo videu je bila posvečena "TV Galerija", ki jo je pripravljala Dunja Blažević.

V Ljubljani pa je nastal premik od informativne prezentacije videa na televiziji k sodelovanju televizije z neodvisnimi producenti, kar je povzročilo porast produkcij videoumetnosti pri drugih jugoslovanskih televizijskih postajah in kopicó festivalov, posvečenih videoumetnosti, pa tudi težnje po pluralizaciji zaprtega državnega medijskega sistema. Ravno na videosrečanjih v Sarajevu so leta 1987 predstavljali programe satelitske televizije in projekte samostojnih lokalnih televizij. Počasen zaton Videa CD pa je kljub potencialom, ki jih je imel v svoji programski in organizacijski zasnovi, tudi posledica razmeroma hermetičnega in za gledalce dolgočasnega programa, kar je bila tudi kritika nekaterih publicistov.



Pierre Restany v članku, ki ga je napisal posebej za katalog Video CD '83, ugotavlja, da so nas "ti priložnostni cineasti obdarili z neskončnimi kilometri dolgčasa".

Kljub temu da je v arhivu Cankarjevega doma 53 videodel, je večina neohranjenih ali uničenih, večina ohranjenih del pa je nastala leta 1983. Z estetske perspektive gre predvsem za eksperimentiranje z najnovejšo tehnologijo, ki so jo, kot smo že omenili, v okviru Sejma elektrotehnike posredovala največja podjetja za televizijsko tehnologijo, ki pa, sodeč po rezultatih, ni bila povsem izkoriščena.

Veliko je bilo eksperimentiranja z barvnimi efekti, t. i. *croma keyem*, tehnologijo počasnega posnetka in različnimi montažnimi postopki. Robert Randel in Frank Bendinelli sta posnela video z naslovom *A Foreign Affair*. Video je pravzaprav kratka zaigrana zgodba o dveh dekletih, ki si privoščita poletno romanco. Zanimiv je z vidika eksperimentiranja s scenografijo, saj je v celoti animiran. Ivo Deković je v sodelovanju z grafičnim oddelkom zagrebške televizije eksperimentiral z računalniško grafiko – ustvarjal je različne grafične like, ki spreminjajo svojo velikost in barve. Hrvaška videoumetnika Sanja Iveković in Dalibor Martinis pa sta naredila video *Chanoyu*, ki z efektom *slow motion* ustvarja suspenz v sami zgodbi, ki je usmerjena na prodiranje televizijskega medija v vsakdanje zasebno življenje. Video se začne s posnetki ekrana. Dva človeka, najverjetneje mož in žena, sedita za mizo. Sledijo počasni posnetki predmetov (skodelic in krožnikov), ki so postavljeni na mizo. Bereta časopis in gledata televizijo, ki se zliva z njunimi podobami. Čaj se zlije po časopisu. On kadi in dim prekrije napovedovalko na televiziji. Nato povleče za namizni prt in vsi predmeti končajo na tleh.

Leta 1985 sta Marina Gržinić in Aina Šmid v okviru videobienala producirali video *Trenutki odločitve*. Delo je nastalo z remontažo in s postopki *kijanja* na film Františka Čapa *Trenutki odločitve*, ki je tako dobil novo zgodovinsko reinterpretacijo. Film, ki je nastal leta 1955, se ukvarja s temo sprave med partizani in domobranci ter s pozicijo posameznika in cerkve, zato so ga v 70. letih skrili in zakopali globoko v filmski bunker. Avtorici sta filmu dodali dve zgodovinski obdobji – obdobje buržoazije, ki ni obstajalo, in to, kar naj bi sledilo času, ko je bil film posnet. Polisemično delo beremo večplastno. Izkorišča vse tipe televizijskih kodov. Uporabljata tehnične kode (*kijanje*) in reprezentacijske kode, da bi se uprli ideološkimi kodom, ki jih uteleša film. S svojo reinterpretacijo ustvarjata ideološki in feministični diskurz. Oblečeni v oblačila iz poznih 50. let se *kijata* v celovečerni film *Trenutki odločitve* in v nekaterih posnetkih prevzameta in prekrijeta že obstoječe ženske vloge. S tem problematizirata reprezentacijske kode, ki so dolo-

čali pozicijo in nastop ženske v tem filmu. Na drugi strani pa s tem, ko združujeta obe realnosti,<sup>17</sup> dodajata filmu novo možnost razpleta. Z videotehnologijo posegata v realnost filma, v zgodbo in z njenim problematiziranjem ponujata drugo branje filma. Leta 1985 so v okviru bienala poleg *Trenutkov odločitve* producirali 9 videov: *In the Beginning Was 's': Tesla's Visions* (Peter D'Agostino, ZDA), *Brez naslova* (Monika Funke Stern, Nemčija), *Brez naslova* (Randy & Bereniccio, Kanada), *Nuit Blanche* (Francois Girard, Kanada), *Graphisme au laser* (Slobodan Pajić, Jugoslavija), *Frauen für Clara* (Gunda König in Dieter Kaufmann, Nemčija), *My car is the best car* (Max Osole, Slovenija).

Video, ki je tudi nekakšen stranski proizvod družbenega procesa javnega mnenja marginaliziranih skupin (v ZDA je obstajala solidarizacija videastov z Afroameričani), se je v primeru Videa CD kljub vključitvi takrat še marginalizirane produkcije Škuc – Forum v program morebiti premalo solidariziral z alternativno videoprodukcijo, ki je s svojim delom uveljavljala specifične civilnodružbene zahteve. Zanimivo je, da je tudi Video CD, kljub temu da je nastal na institucionalni ravni, simptom, ki označuje načeto družbenopolitično stvarnost vzhodne Evrope. Z republiškega komiteja za informiranje so ob prvem Videu CD leta 1983 poslali pismo angleški ekipi videoumetnikov (Alex Graham, Jeremy Welsh in Ten Brink Joram), v katerem so jim dovolili snemanje videozapisov v Ljubljani za predvajanje v okviru te prireditve, snemanja panorame mesta pa ne. Podpisan je takratni predsednik komisije Marjan Šiftar. Gre za dokument, s katerim je država želela opozoriti na pomen države in reguliranja svobode umetniškega ustvarjanja, ki pa je že močno usahnilo. Gostovanje tujih umetnikov na območju nekdanje socialistične Jugoslavije seveda ni bilo nič novega, novo je bilo to, da so takrat tudi ustvarjali, njihova dela pa so se prikazovala na državni televiziji. Beograjski umetnostni teoretik Miško Šuvaković meni, da so v Jugoslaviji ustvarili vrsto politične kulture, ki so jo zasnovali tako, da sta eksperimentalna nova glasba in umetnost nekaj, kar ni pomembno za delavski razred, je pa pomembno, da pokažemo svetu, da smo svobodni in liberalni (intervju S. Š., 2005, osebni arhiv). Ta politična drža je omogočala nastajanje številnih institucij, tudi beograjskega SKC in ljubljanskega Škuca, ki sta bila rezervata. V beograjskem SKC je sicer gostoval tudi Joseph Beuys, kar je

---

<sup>17</sup> Melita Zajc piše o tem, da se zgodnje rabe magnetoskopa na televiziji v bistvu ne razlikujejo od rab, ki so se razvile v okviru t. i. alternativne produkcije, s čimer opozarja tudi na protislovnost monopolnega položaja TV Ljubljana (Zajc, 1999, 89).

bilo za preostali vzhod nemogoče, toda o tem nihče ni nič vedel, saj mediji o tem niso poročali. Video CD je bila ena takih institucij, kar dokazuje pismo, ki so ga umetniki prejeli od republiškega komiteja za informiranje. Slab je bil tudi obisk nestrokovne javnosti na videobienalu, tako da se je skoraj nemogoče izogniti ugotovitvi, da je, kot pravi Vanesa Cvahte,<sup>18</sup> umetnost medijskega diskurza bila in je problematična glede na obe instituciji, na kateri se nanaša: na institucijo medijev na eni strani ter institucijo etablirane umetnosti na drugi, saj nastane kontradiktorna situacija – dela, ki razvijajo nove oblike komunikacije s širšimi množicami s pomočjo medijev in apelirajo nanje, dobivajo v klasičnih umetniških institucijah kulturno naravo umetnosti in jih zato široke množice ne opazijo.

## BIBLIOGRAFIJA

- Borčič, B. (1999a): *Recepcija video produkcije v slovenskem kulturnem prostoru*, Ljubljana, Open Society Institute.
- Borčič, B., ur. (1999b): *Videodokument: video umetnost v slovenskem prostoru 1969–1998*, Ljubljana, Open Society Institute.
- Cubitt, S. (1993): *Videography: Video Media as Art and Culture*, London, Macmillan.
- Cvahte, V. (1997): "Za začetek: 'Agonija realnega', ki pa se, a propos, ne začne šele z Baudrillardom", v: Borčič, B., Cvahte, V., Stepančič, L., ur., *Medij v mediju*, Ljubljana, Open Society Institute.
- Davis, D. (1977): *Artculture. Essays on the Post-modern*, New York, Harper & Row.
- Erjavec, A., Gržinić, M. (1991): *Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*, Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Gržinić, M. (1994): "Osvobajanje svobode = Slovenska televizija v video umetnosti: intervju s Tonijem Tršarjem, urednikom igranega programa in videa na TV Slovenija", *Mzin*, 4/ 28–29, 54–57.
- Hoffmann, J. (2002): *Televisions. Kunst sieht Fern. Kuenstler machen Fernsehen*, Wien, Kunsthalle Wien.
- Kovič, B. (1983): "Veliko napovedi, malo uresničenega", *Teleks*, 13. 10. 1983.
- London, B. (1995): "Video Spaces: Eight Installations", [www.moma.org](http://www.moma.org).
- Mackert, G. (2002): *Televisions. Kunst sieht Fern. Programm Kunst zum Dreiecksverhaeltnis Fernsehen*, Video und Ausstellung, Wien, Kunsthalle Wien.

<sup>18</sup> Cvahte, 1997, 9.

- Popper, F. (1993): *Art of the electronic age*, London, Thames & Hudson Ltd.
- Restany, P. (1983): *Video CD 83. Umetnost za vse smeri*, Ljubljana, Cankarjev dom.
- Rush, M. (1999): *New Media in Late 20th – Century Art*, New York, Thames and Hudson.
- Vilhar, G. (1983): *Dodatek k poročilu o prireditvi VIDEO CD 83'*.
- Vipotnik, M. (1985): *Predlog video festivala VIDEO CD 85' v Cankarjevem domu*.
- Vogrič, M. (1983): *Poročilo VIDEO CD 83'*.
- Williams, R. (1997): *Navadna kultura*, Ljubljana, Studia Humanitatis.
- Zajc, M. (1997): "Hitri avtomobili, trdi zvoki", v: Borčič, B., Cvahte, V., Stepančič, L., ur., *Medij v mediju*, Ljubljana, Open Society Institute.
- Zajc, M. (1995): *Nevidna vez*, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.
- Zajc, M. (1999): "Video produkcija v slovenskem prostoru pred letom 1969", v: *Videodokument*, Ljubljana, Open Society Institute.