

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Fratnik

Lokalno v globalnem mediju: Primer videoumetnosti v Sloveniji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Fratnik

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

Lokalno v globalnem mediju: Primer videoumetnosti v Sloveniji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

Lokalno v globalnem mediju: Primer videoumetnosti v Sloveniji

Video je najbolj pogosto uporabljen komunikacijski medij 21. stoletja, ki svoj nastanek v petdesetih letih prejšnjega stoletja dolguje televiziji. O videu kot novem izraznem sredstvu umetniškega ustvarjanja govorimo od poskusov eksperimentiranja v šestdesetih letih prejšnjega stoletja na področju ZDA in Kanade, v slovenskem prostoru pa se termin video art oblikuje v letu 1969, ko Srečo in Nuša Dragan takratni Jugoslaviji podarita prvo videodelo v okviru konceptualističnega gibanja OHO. V diplomskem delu najprej skozi proces izhodiščne konceptualizacije predstavim video kot množični medij komunikacije in video kot izrazno sredstvo, ki določa novo umetniško zvrst. Skozi nalogo spremljam razvoj videoumetnosti v slovenskem kulturnem in družbenem prostoru vse od prvih video del, ki se porodijo v objemu televizijskih studiev, do današnje uporabe medija v okviru intermedijske umetnosti. V nadaljevanju skozi analiziranje izbranih videodel in refleksije opravljenih intervjujev s ključnimi predstavniki slovenske video umetnosti preučujem in ugotavljam ali obstajajo določene lokalnosti, ki so značilne za videoumetnost v slovenskem prostoru.

Ključne besede: video, globalni medij, lokalnost, videoumetnost, Slovenija

Locality in the global medium: Video art in Slovenia

Video is the most frequently used communication medium of the 21st century, although its origins can be traced back to the 1950's, when television was born. Video is discussed as a new medium for artistic expression, starting with video experiments in the 1960's in the United States and Canada. In Slovenia (at that time part of Yugoslavia), the term video art was born in 1969 when Srečo and Nuša Dragan created their first video art within the framework of the OHO conceptual movement. The diploma thesis presents the process of original conceptualisation of video as a mass communication medium and as a vehicle for artistic expression which represents a new art form. Throughout the thesis, the development of video in the Slovene cultural and social space is discussed - from the first video works created in television studios, to the current use of video in the world of intermedia art. Furthermore, selected video works are analysed and accompanied with reflections on interviews with some key representatives of Slovene video art. The thesis explores whether there exist certain localities which are typical for video art in Slovenia.

Key words: video, global medium, locality, video art, Slovenia

ZAHVALA

*Zahvaljujem se mentorju Petru Stankoviću za vse nasvete in pomoč,
Marku, Nevenu in Maxu za navdušeno sodelovanje,
družini za razumevanje in podporo vseh mogočih oblik,
Romani in Juliji za neprecenljive pogovore in spodbudo,
vsem bližnjim za prisotnost v mojem življenju
in Andreju za neskončno potrpežljivost in ljubezen.*

KAZALO

1 UVOD	7
2 KONCEPTUALIZACIJA	10
2.1 Video, televizija in film	10
2.2 Video kot umetnost.....	16
2.3 Okoliščine rojstva prvega slovenskega videodela.....	20
2.4 Videoumetnost v primežu televizijskih postaj.....	24
2.5 Videoumetnost od osemdesetih let dvajsetega stoletja do danes.....	27
3 ANALIZA VIDEOUMETNOSTI V SLOVENIJI.....	37
3.1 Metoda.....	37
3.2 Primeri	38
3.2.1 Videodela Nevena Korde Andriča (FV video, Borghesia)	38
3.2.2 Videodela Marka Kovačiča	43
3.2.3 Videodela Marijana Osoleta - Maxa.....	49
3.2.4 Refleksija intervjujev	53
3.3 Ugotovitve	56
4 ZAKLJUČEK	59
5 LITERATURA	64
6 PRILOGE.....	69
Priloga A: Intervju z Nevenom Kordo	69
Priloga B : Intervju z Markom Kovačičem.....	81
Priloga C: Intervju z Romano Zajec	85
Priloga Č: Intervju z Marijanom Osoletom - Maxom	88

KAZALO SLIK

- Slika 1.1: Fotografija iz TV Buda (1974) Nama Juna Paika **7**
Slika 2.1: Fotografija Magnet TV (1965) Nama Juna Paika **19**
Slika 2.2: Fotografija iz videa Belo mleko belih prsi (1969) Nuše in Sreča Dragana **23**
Slika 2.3: Fotografija iz videa Videogram 4 (1979) Mihe Vipotnika **25**
Slika 2.4: Fotografija iz performansa Brain TV (2008) Maje Smrekar **32**
Slika 2.5: Fotografija iz videa v seriji In-perimental (2009) Romane Zajec **33**
Slika 2.6: Fotograija iz videa Bubble (2008) na ambientalni razstavi Robertine Šebjanič **34**
Slika 2.7: Fotografija iz projekta z naslovom Asad gre domov (2010) Nike Autor **35**
Slika 3.1: Fotografija iz videa Socializem (1983) skupine FV **40**
Slika 3.2: Ovitek debitantske plošče Ljubav je hladnija od smrti (1985) **43**
Slika 3.3: Fotografije iz video performansa Casus Belli (1983) Marka Kovačiča **45**
Slika 3.4: Fotografije iz videa Pesem mesa in podoba je telo postala (1985) Marka Kovačiča **46**
Slika 3.5: Fotografije iz videa No more heroes anymore (1992) Marka Kovačiča **48**
Slika 3.6: Fotografije iz videa Avtop (1983) Marijana Osoleta-Maxa **49**
Slika 3.7: Koncertna fotografija Laibach **51**
Slika 3.8: Fotografije iz videospota skupine Videosex Zemlja Pleše (1986) Marijana Osoleta-Maxa **52**

1 UVOD

»Videopodoba je sožitje imaginarnega, realnega, mitičnega in dokumentarnega. Sintetizirana videopodoba je hkrati derealizacija sveta in ponovno ustvarjanje realnega« (Gržinić 1996, 56).

Slika 1.1: Fotografija iz Tv Buda (1974) Nama Juna Paika



Vir: Löfgren (2010).

V informacijski družbi postmoderne dobe in času vse hitrejšega razvoja sredstev masovnega komuniciranja so pojmi informacijska revolucija, videorevolucija in elektronska kultura nekaj vsakdanjega, obče razumljivega, pod težo vsakodnevnih novih odkritij možnih oblik in kodov sporočilnosti, pa skorajda s pridihom preteklega. Nove tehnologije in telekomunikacije oblikujejo nove oblike komuniciranja. Priče smo oblikovanju globalne mreže človeških vezi.

Dandanes si človek težko predstavlja življenje brez slik v gibanju. Te so vseprisotne, prežemajo našo realnost, družbeni svet. »Umetnosti, kot so video, računalniška grafika in animacija, spletna umetnost, interaktivna umetnost, virtualna umetnost, genska

umetnost, začenjajo dominirati teorije o podobi, umetnosti in družbi« (Grau 2003, 3). Video je množični komunikacijski medij, ki je zaradi priljubljenosti, preprostosti uporabe in distribucije po svetovnem spletu ključen *globalni medij*, ki se dotakne življenja skorajda vsakega Zemljana. Vizualne podobe danes nosimo že v žepu, spremljajo nas na vsakem koraku in le malo truda je potrebnega, da naše gibljive slike dosežejo drugi rob zemeljske oble. Vse, kar potrebujemo, sta računalnik in internetna povezava. Kulturno zlivanje umetnosti in tehnologije pomeni izjemno priložnost, da se posvetimo vprašanju, kako medijska umetnost, v predstavljenem primeru videoumetnost, skozi globalen medij odraža neko *lokalnost*.

Davno je že od tedaj, ko je v Nemčiji in na Japonskem šolani Korejec Nam June Paik pridobil častni naziv prvega videoumetnika. Danes smo vsi lahko ustvarjalci takih in drugačnih videopodob, saj smo opremljeni z zelo zmogljivimi mobilnimi telefoni, fotoaparati in malimi videokamerami, s katerimi na svoj način puščamo svoje videoodtise v svetu. Ker sem se tudi sama zaljubila v neskončno morje možnosti izražanja, ki jih video kot medij komuniciranja in celostna umetniška forma ponuja, sem se odločila za nadaljnje raziskovanje v obliki diplomskega dela. Čarobnost videa je v neskončnih možnostih manipuliranja oziroma predstavljanja realnosti, ki jih omogoča.

Danes video ni ekskluzivni medij tehnikov, strokovnjakov, novinarjev ali umetnikov - video je postal ljudski medij, mogoče ga je opisati kot *gledišče* vseh posameznikov. Nihče več ne razmišlja zunaj okvirov videa, ki je postal instrument uokvirjanja eksistence in identitete. Ljudje govorijo lokalne videozgodbe, pa naj bo to po mobilnem telefonu, s fotoaparatom ali kamero, nato pa jih pripnejo v globalno sprejemnico z objemom osebnega videobloga ali drugih kanalov razpošiljanja videovsebin. Tehnološki in družbeni razvoj sta vzpostavila platformo interaktivnosti in globalne povezanosti, v katero se video kot medij idealno prilega z vso svojo široko produkcijo; od dokumentarnih, poslovnih, izobraževalnih, doma izdelanih in tistih videov z umetniško vrednostjo. Na tem mestu se zastavlja vprašanje, kako globalna in transnacionalna povezanost skozi tehnološke dosežke izziva koncepte prostora in pomene lokalnosti. Moj cilj je raziskati, kako so koncepti prostora, kraja in lokalnosti socialno, politično in kulturno oblikovani, doseženi ali izpodbijani v kontekstih transnacionalnih povezav skozi umetnostni medij videa.

Ali je mogoče, da iz širokega spektra možnosti, ki jih video kot globalni medij ponuja, izstopajo umetniške rabe medija s sebi lastnimi, lokalnimi karakteristikami? V diplomskem delu bom ugotavljala, ali lahko govorimo o lokalnosti v videomediju skozi iskanje podobnosti na primeru slovenske videoumetnosti. Raziskovalni vprašanji sta, ali obstaja lokalno v globalnem mediju in katere so značilnosti videoumetnosti v Sloveniji? V prvem delu diplomskega dela me bo zanimalo, v kakšnih družbenih in kulturnih okoliščinah se je rodila videoumetnost po svetu in v kakšnem kontekstu se je to zgodilo v slovenskem prostoru.

Z videom v Sloveniji se ukvarja kar nekaj teoretikov, umetnostnih zgodovinarjev in kritikov, ključna med njimi je kustosinja in kritičarka Barbara Borčič, ki vodi Zavod za sodobno umetnost SCCA Ljubljana. Zavod SCCA je eden redkih, ki si v slovenskem prostoru prizadeva za večjo prepoznavnost avdiovizualnega gradiva, tako avtorskih videodel kot tudi dokumentarnih projektov in neobdelanih posnetkov, ki so pomemben segment slovenskega zgodovinsko-kulturnega spomina. Zavod SCCA od leta 2005 uspešno pripravlja projekt DIVA - digitalni videoarhiv, ki je bogat vir informacij za vse nas, ki se zanimamo za video in novo medijsko umetnost. Poleg Borčičeve naj omenim še Igorja Španjola, Ido Hiršenfelder, Bogdana Lešnika, Braneta Koviča, Nadjo Zgonik, Petjo Grafenauer, Melito Zajc, Miha Colnerja in tudi nekatere izmed videoustvarjalcev, kot so Marina Gržinić, Zemira Alajbegović Pečovnik in Neven Korda.

Lokalne značilnosti v globalnem mediju videa bom ugotavljala skozi študije primerov del ustvarjalcev videoumetnosti v Sloveniji, dragocen vir raziskovanja pa bodo nedvomno polstrukturirani intervjuji z avtorji samimi. Analiza bo sestavljena iz interpretacije videodel, refleksije intervjujev z videasti in naslonitve na literaturo, ki je o tej tematiki na voljo. Predstavljena dela videoumetnosti bodo bolj kot za tehnološke inovacije kazala zanimanje za formuliranje estetskih načinov izražanja, za razširjanje umetnostnega polja, za artikulacijo spremenljivega razmerja med ljudmi, mediji in njihovimi okolji. Predvsem me bo zanimalo, ali v videodelih, izbranih za analizo, obstajajo vsebinske in strukturne podobnosti, vezane na slovenski prostor. Kaj je tisto, zaradi česar je slovenska videoumetnost posebna?

2 KONCEPTUALIZACIJA

Za začetek bom sistematično pojasnila ključne uvodne pojme. Ker v diplomskem delu obravnavam specifične lokalnega v globalnem mediju videa na primeru videoumetnosti v Sloveniji, je smotrno, da na kratko predstavim razvoj videotehnologije in njeno asimiliranje v diskurz umetniškega sveta. Nadaljevala bom s konceptualizacijo prostora in časa vznika nove tehnologije in umetniške prakse, torej bom slovensko videoumetnost predstavila od prvega videodela leta 1969 v okviru nekdanje Socialistične federativne republike Jugoslavije ter nadaljevala s predstavitvijo slovenskih ustvarjalcev in njihovih videodel vse do danes.

2.1 Video, televizija in film

Video je po Jamesonu (2001, 158) ključni igralec v postmoderni, medij, ki je s številnimi oblikami rabe preževal vse družbene sfere in je v današnji, močno vizualni kulturi, prisoten na vsakem koraku. Preden govorimo o rojstvu nečesa, je dobro vedeti, kaj to nekaj je. Kaj je video, beseda, ki je bila v pričujočem delu že tolikokrat izrečena? Na prvem mestu je video avdiovizualni medij. Video je elektronski postopek, pri katerem kamera pretvori vidno sliko v električne impulze ali videosignal (tako kot mikrofonski pretvori zvok v električni avdiosignal). Z videorekorderjem lahko avdio-video signal shranimo na medij oziroma nosilec zapisa. Najstarejši in najbolj razširjeni videorekorderji so magnetoskopi za snemanje na magnetni trak, navit v videokasete (VCR - videocassette recorder), novejši snemalniki pa omogočajo tudi shranjevanje na digitalni večnamenski disk v DVD-snemalniku ali trdi disk v HDD-snemalniku.

Videoumetnost je le ena izmed številnih možnosti uporabe videa, ko ga beremo v kontekstu glasbenega videa, videoigric, videopogovorov in vedeokonferenc, videonadzora, videozmenkarij, videonavodil ... Video je po svoji primarni funkciji orodje za izdelavo in prenos sporočil, ki so v obliki gibljivih zvočnih slik. Umetniki pa uporabljajo videotehnologijo tudi kot sredstvo za ustvarjanje umetniških del. Pri uporabi videa za umetniška dela so vedno prisotni izzivi vseh drugih oblik uporabe medija, kajti ravno ta vseprisotnost in uporabnost videa kot medija je hkrati izjemno navdihujoče kot omejujoče narave, ko govorimo o njem kot sredstvu umetniškega ustvarjanja (Sherman 2008, 2). Vznesena napoved prvega »uporabnika« videa, Nama

Juna Paika, da bo »katodna cev nadomestila platno, kakor je kolažna tehnika nadomestila oljno slikarstvo« (Kovič v Alajbegović in Borčić 1999a, 23), pa se vendarle ni uresničila, saj umetniške izjave pogosto odsevajo subjektivnost in mnogokrat le izzvenijo v širšem sociokulturnem kontekstu. Po mnenju mnogih teoretikov, ki se ukvarjajo z videom (Borčić in Kovič), tehnološki razvoj s svojimi izumi in napravami vseeno ne more izpodriniti ustvarjalne prakse, lahko pa jo dopolni in razširi polje umetniškega ustvarjanja ter razširi možnosti problematiziranja v smislu zastavljanja novih estetskih vprašanj.

Danes se termin »video uporablja pravzaprav za vse, kar je gibljiva slika in ni film« (Borčić 1999a, 9). Mnogi vozli, kot bi lahko probleme definiranja videa poimenovala, so seveda semantične narave. Besedna zveza digitalni kino je na primer v rabi za opisovanje tehnologije videa, ki ga uporabljajo filmski ustvarjalci. Filmarji prakticirajo kinematografijo (kar pomeni umetnost ustvarjanja gibajočih se slik ali filmov s tehnologijo filma), a jim je napredek v tehnološkem razvoju nakazal, naj za izdelavo filmov uporabljajo video. Primernejši opis bi bil videofilm ali pa morda cinematični video. Zanka je v praznini in nedoločnosti besede video. Kot meni Sherman (2008, 2), je »video prazna beseda, podobno kot sta prazni 'informacija' in 'umetnost'«. Opisuje namreč partikularno vrsto tehnologije, ki je vseprisotna, termin video se uporablja za številne stvari, ki so si po naravi različne.

Video je bil včasih novost. V petdesetih letih prejšnjega stoletja se je sprva pojavil kot oddaljen medij, ki išče svoje mesto v družbi množičnih medijev, v šestdesetih so se z njim spogledovali tisti, ki jih je fasciniralo eksperimentiranje z novo tehnologijo, konec sedemdesetih in osemdesetih let pa je bila videoumetnost že ustaljena umetniška praksa. Nastanek videa je bil močno povezan s potrebami televizije. Vse oddaje, ki niso bile oddajane v živo, so posneli na film, zmontirali in telekinirali v živo. Leta 1951 je ameriško podjetje Bing Crosby Enterprises izdelalo prvi eksperimentalni magnetni videoposnetek. Kakovost slike je bila sicer zelo slaba in tudi visoka hitrost vrtenja kasete je kazala na nepraktičnost uporabe. Pet let pozneje, leta 1956, je ameriško podjetje Ampex ponosno predstavilo prvi komercialni videorekorder z imenom Mark IV. To odkritje je takrat veljalo za enega večjih tehnoloških prebojev. Istega leta so z novo tehnologijo tudi prvič predvajali televizijski program, ki je bil posnet na videokaseto (Ampex 2010).

Televizija, katere nastanek sega v dvajseta leta dvajsetega stoletja, je predhodnica in tudi najbližja sorodnica videa. Čeprav sta si v tehničnem in tehnološkem smislu zelo blizu, se video po specifičnih lastnostih (dostopnosti, dvosmernosti, preprostosti, hkratnosti slike in tona) in ustvarjalnem načinu rabe močno distancira od televizijskih programov in zavzema popolnoma drugačno vlogo v družbi. Televizija v šestdesetih letih dvajsetega stoletja postane dominantni množični medij z najmočnejšim vplivom na oblikovanje javnega mnenja. Takrat tudi nastane termin množični medij, ki kmalu pridobi negativne konotacije. Ristić (1986) televiziji očita, da »po svoji naravi diktira popolnoma pasiven način potrošnje - to je, da gledalca postavlja v položaj tistega, ki v polnosti sprejema, brez možnosti »feedbacka« in neposrednega sodelovanja«.

Videokamere so do leta 1965 obstajale samo kot drage, velike kamere in druge naprave, namenjene televizijskemu predvajanju, ki so se uporabljale samo v kontroliranem okolju televizijskih hiš, a so bile revolucionizirane v letu 1965 s Sonyjevo uvedbo portapaka. Izstopal je z »razmeroma nizko ceno in s preprostostjo uporabe, ki je zahtevala le malo tehničnih veščin« (Perrée 1988, 5), kar ga je približalo številnim uporabnikom. Prav tako pa je preprostost operiranja tako v studiu kot na terenu, kar ni vključevalo posebne ekipe in strokovnjakov, prispevala k vse večjemu zanimanju za portapak kot sredstvo umetniškega izražanja potencialnih videoumetnikov. Lahko rečemo, da se je video s portapakom izmuznil objemu mačehe televizije. »Toda lastnosti videa omogočajo, da ga uporabljamo ne le neodvisno od televizije, temveč tudi proti njej in obrnemo namen, s katerim je bil izdelan« (Flusser 2000, 150).

Nekateri so v videu zagotovo videli konec stremljenja k večji demokratičnosti medijev, kar je na začetku televizija s prenosi v živo, v katerih se je kazala potencialna moč gledalca kot soustvarjalca vsebine, vztrajno obljubljala. Vendar je ekonomičnost industrije kmalu razkrila pravo naravo televizije kot medija, ko je bilo očitno, da »je gledalec postal 'produkt televizije'« (Perrée 1988, 3). Funkcija televizije kot medija centralizacije je, da smer informiranja oz. komuniciranja poteka od ene točke k številnim sprejemnikom. Video medij pa je s tem, ko se je odmaknil od televizije in zasedal drugačne prostore, dosegel ravno nasprotno in užival, v nekem smislu, popolno decentralizacijo. »Je medij, popolnoma decentralizirana, digitalna, elektronska avdio-vizualna tehnologija« (Sherman 2008, 10) z velikim družbenim potencialom. Z uvedbo

portapaka je »komunikacijski monopol televizije dobil alternativo: s snemanjem in predvajanjem 'drugačnih' sporočil je vsaj za krajši čas vzniknila utopična ideja, da je mogoče z alternativno produkcijo korigirati lažne, pristranske in za specifične potrebe prirejene podobe dogodkov, kakršne je v domove gledalcev prinašala televizija« (Kovič v Alajbegović in Borčić 1999a, 24).

Pod besedo film se skrivata dva pojma - film kot filmski trak, medij za zapisovanje slike, in film kot umetniška zvrst, celovečerni ali igrani film. Film je po Flusserju tehnoslika, projicirana na platno, video pa tehnoslika, ki seva s steklene površine (pa naj bo to televizijski zaslon ali monitor). Predniki filma so jamske stene, hišne stene, uokvirjene slike in fotografije, predniki videa pa vodna gladina, ogledalo in mikroskop (Flusser 2000, 153).

Filmska tehnika se od videotehnike razlikuje predvsem po načinu zapisovanja slike. Namesto na magnetni trak se slika zapisuje na filmski trak v filmski kameri. Zapisovanje sličic omogoča svetlobno občutljiva emulzija, nanasena na trak, gibanje pa transportni mehanizem za premikanje traku. Film za domačo rabo je s prihodom videa zastarel, saj je zamudno razvijanje »nemega« filma nadomestil video »posnemite in pogledajte« z možnostjo brisanja in presnemavanja. Sicer dražji kamkorderji od filmskih kamer, a cenejše videokasete od filmskega traku, so v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja vplivali na zaton hišnih filmskih kamer. Film zaradi kakovosti na večjem 35-milimetrskem formatu v primerjavi s standardnim videom ostaja vodilni medij za snemanje celovečernih filmov. Teoretik Jameson (2001, 158) meni, da je za video kot prevladujoča umetniška forma postmoderne najznačilnejša materializacija principov reifikacije in pasticcia. Pasticcio razume kot površinsko pomnoževanje in kolaž slogov, prakso, ki jo Jameson (ibid., 20) postavi nasproti globinski, ekspresivni estetiki enkratnih slogov, značilnih za modernizem. Pri pasticciu naj bi šlo za koncept prakse, diskurzov in besedilne igre, pri katerih naj bi globino zamenjala površina oziroma več površin. Po Viriliu pa realnost v postmoderni ni več opredeljena s časom in prostorom, ampak v virtualnem svetu, kjer tehnologija dovoljuje obstoj paradoksa, da si lahko ob istem času na več krajih in hkrati nikjer. Ključni pojem, ki opisuje postmoderno družbo, je po njegovem hitrost. Torej tudi meni, da je »film po fotografiji prehod od negibanja h gibanju. Video je prehod od gibanja h gibanju gibanja« (Virilio v Gržinić 1996, 66).

Časovnost je tako ključna za razlikovanje videa in filma, danes pa je ta zaradi računalniške obdelave slike toliko lažje obvladovana. Preteklost in prihodnost v videu ne najdeta svojega mesta, gledalca zajame v vrtince podob in ga nosi s seboj v lastnem časovnem toku večno porajajoče se in umrle sedanjosti. Film kot globinski medij pa po drugi strani omogoči participacijo v fiktivnem času, ki je pravzaprav (»krajša«) reprezentacija realnega časa. Srečo Dragan, slovenski pionirski videoustvarjalec in profesor na videokatedri na ljubljanski likovni akademiji, razmišlja o odnosu med videom in filmom:

To, kar video afirmira, je videopovršina. To je tudi tisti konstitutivni element, ki ga ločuje od drugih medijev. Če se osredinimo predvsem na medij filma, lahko rečemo, da je medij filma fikcija realnosti, video pa realnost fikcije. To pomeni, da je ves slikovni material, ki je zajet skozi snemalni aparat kamere ali pa kakor koli renderiran, kopiran na različne medije elektronske tehnologije, šele slika, podoba, ki jo je treba spreminjati, to pomeni elektronsko obarvati, anamorfizirati in jo v procesu postprodukcije, lahko rečemo, popolnoma spreminjati. Ti postopki seveda vnašajo v jezik videa - in mu omogočajo - posebne strukturalne rešitve, kar pomeni, da video ni več vezan na narativni kod, ampak ustvarja vizualno zvočni udarec, ki gradi in »šije« strukturo slikovnega polja videopodobe (Dragan v Bovcon 2008, 239).

Kako tehnologija spreminja naše dožemanje časa, prostora in na kakšen način oblikuje kulturo? Gržinićeva (1996, 49) trdi, da le s spremenjenimi koncepti časa in prostora lahko razumemo tisto, kar nosi s seboj prehod »od optičnih podob (fotografije, filma) k elektronskim (videa) in naposled digitalnim (sintetiziranim in (ali) računalniško generiranim)«. V slikarstvu, fotografiji in filmu podobo nadziramo v celoti ali po fragmentih (s svetlobo, kemičnimi procesi, z barvanjem ali s kolažiranjem), kar je način figuracije, temelječe na reprezentaciji, medtem ko elektronsko podobo (video in televizijo) nadzorujemo na linijski ravni, ki temelji na prezentaciji neskončne kristalizacije sedanjosti in je opustila delitev časa na jasne, diskontinuirane sekcije. Z digitalno točko (s pikslom) se prehod od optične reprezentacije skozi elektronsko prezentacijo podob zaključi v digitalizirani simulaciji podob psevdorealnosti, ki ne obstajajo drugače kot virtualno, v računalniku (Gržinić 1996, 49-52). Podatkovni

procesor producira računalniško ali digitalno podobo, ki je sintetizirana iz matrice števil (0, 1) in ne referira na realni dogodek, ki se je zgodil in katerega podobo reprezentira, niti na dogodek, ki se dogaja in katerega podobo prezentira - digitalna podoba tako referira na čisto možnost, na nek potencialni čas. Spremembe v reprezentaciji, ki jih nakazuje digitalna podoba, so radikalne, saj zaznamujejo tudi prehod od metaforičnega spoznavanja k metamorfogenetičnemu, vzpostavljenemu na načelu reifikacije, kar pomeni, da se sintetizirani podobi, ki ni več reprezentacija realnosti, pripisujejo lastnosti in značilnosti realnih objektov. Videopodoba tako ni več namenjena metaforičnemu dojetju sveta, ampak je njegova preobrazba, metamorfoza, ki ne deluje med dvema podobama, temveč med dvema oblikama. Najpogostejši način morfogenetičnega oblikovanja videopodobe je *inkrustacija*, ki pomeni proces oskorjevanja videopovršine z digitalnimi učinki in s plastmi, dobesedno pomeni računalniški postopek vstavljanja ene elektronske podobe v drugo. Gržiničeva (1996, 52-53) postopke metamorfoze realnosti v videu povzema po Reneju Bergerju, in sicer loči ikonurgijo, ki napotuje k moči videomedija, da producira podobe iz numeričnih matric; sintetični ektoplazmizem, ki označuje povezavo snovno-nesnovnega v računalniških podobah, in sintetično tujost, ki namiguje na nezmožnost vživetosti v računalniško ustvarjeno podobje v primerjavi z analognim. Inkrustacija se predstavlja kot izluščevanje vsebinskega bistva, pogosto poimenovanega tudi croma key. »Keyanje« preusmeri pogled od linearnega, ki dominira v konvencionalni reprezentaciji filmskih vsebin, v globino slike. S tem preseže vsebinski in formalni okvir, saj tako doseže novo raven, na kateri se sprašujemo, kako globoko dejansko seže naš pogled. Obenem tovrstna metoda metaforizira vpogled v realnost fikcije kot refleksijo motnje v sistemu vsakdanjega okolja, ki temelji na stabilnosti in jasno strukturiranih informacijah. Pri videu se deli telesa uporabljajo kot teritoriji, telesa ali deli telesa - obrazi - so teritoriji, po katerih se lahko sprehajamo. Telo ali obraz lahko podvajamo ali si obraz, oči in usta sposodimo. Uporabljamo lahko predmete kot podobe ali z videom recikliramo že izdelane filmske prizore, fotografski material - kar predstavlja elektronsko vstavitev filma v video. S temi prijemi video omogoča na filmskih površinah, fotografskem in televizijskem materialu brati površino, gledati skozi in videti naprej (Gržinič 1996, 54-56). Video, kakršnega poznamo danes, se je v vsej svoji luči manipulacije realnosti lahko razvil šele z radovednostjo prvih videastov, ki so se (samo)umeščali med umetnike, hkrati pa so bili tudi tehnični samouki, zato jih lahko

legitimno prištevamo tudi med znanstvenike. Videoumetnikom je uspelo videozaznavo za vedno ločiti od televizije, za kar so se trudili vse od njegovega nastanka dalje. Če ne bi bilo umetnikov, ki so v svojih eksperimentih skozi video iskali njemu lastne definicije, ki bi se umaknile definicijam, ki jih določa tehnologija, produkcijska ali projekcijska oprema, danes ne bi tako obravnavali (ali pa celo ne poznali) videoprakse z vsebinami raziskovalne, dokumentarne, arhivske in izobraževalne narave.

2.2 Video kot umetnost

Kaj je umetnost? Kaj določa umetniško delo? Kje je meja med izražanjem in ustvarjalnostjo z umetniško vrednostjo? Kaj je ustvarjalni proces in kakšen je kriterij? Skozi čas se je umetnost zelo različno pojmovala, predvsem so se razlikovali tisti, ki so določali kriterije ocenjevanja umetniških izdelkov - od formiranja sodobnega koncepta umetnosti v 18. stoletju do postmodernosti, ko umetnost nima jasno določljivega pomena, namena in funkcije.

Umetnost je refleksija ustvarjalnega duha ljudi v nekem zgodovinskem času in kulturnem prostoru. Že grški mimesis in latinski imitatio, ki sestavljata besedo umetnost, pričata o tem, da umetnost odseva, oponaša duha časa. V širokem polju človekovega ustvarjanja kaže več različnih obrazov in oblik. Ko govorimo o sodobni umetnosti, je toliko težje zgrabiti pojem umetnosti. Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije (2010) za sodobno ustvarjalno prakso, kamor spada tudi video, rabi termin *intermedijski*¹, ki se bolj kot na nekaj novega nanaša na izraz multimediji, pri čemer predpona inter- pomeni interdisciplinarnost, multimediji pa večmedijskost (Kukovec 2004, 81).

Danes govorimo o umetnostnem svetu, ki ni sestavljen samo iz umetnika, umetnine in občinstva, temveč je treba upoštevati tudi množico umetnostnih, kritičnih in tržnih predstavitev, interpretacij, kvalifikacij, ocenjevanj, vrednotenj in sodb ter tudi sistemov

¹ Vanje prištevamo vse umetniške prakse, ki v ustvarjalnem aktu uporabljajo informacijsko tehnologijo, robotiko, medmrežje, kibernetiko, teleprezenco, virtualno resničnost, večpredstavnost in tako imenovano razširjeno telesnost, glede na zvrst pa je intermedijska umetnost tudi interaktivni performans, interaktivna (avdio, video itd.) instalacija, spletna umetnost in urbana javna intervencija.

reprezentacij in distribucij umetnosti (v umetniških šolah, galerijah, muzejih, pri kustosih, kritikih, v katalogih, revijah, medijih ...). Zaradi hitrega spreminjanja in prilagajanja je morda namesto umetniški sistem bolje govoriti o umetniški mreži, kajti sistem je hierarhični model, sodobne mreže pa imajo razpršena središča in vozlišča. Globalnemu trgu dominira Zahod, vendar vseeno ne moremo reči, da je umetnostni trg zgolj eden, in ne velja, da je trg le globalen, saj je hkrati tudi lokalni, ulični, odvisen od lokalnih pogojev, razmerij in okusa.

Eden prvih, ki ga je pritegnilo nešteto možnosti ustvarjanja z videotehnologijo, je bil Nam June Paik, ki velja za očeta videa. Vsem, ki se zanimajo za zgodovino videa, je dobro znana anekdota, kako je Paik leta 1965 s prenosno snemalno videoopremo - portapakom (takrat še prototipom) skozi okno taksija v New Yorku posnel spreved papeža in ga potem še isti večer javno predvajal v nekem lokalnem v Greenwich Villagenu. Čeprav velja za prvi evidentirani videoeksperiment serija *Jazz Images* bostonske televizijske postaje WBGH iz leta 1964, pa je bilo kmalu zatem Paikova dela mogoče videti v newyorški galeriji Bonino (Kovič v Alajbegović in Borčić 1999a 1999, 24). Raziskave izraznega potenciala televizijskega medija so se v naslednjih letih nadaljevale in stopnjevale do točke vrhunca, tj. newyorške razstave z naslovom *TV as a Creative Medium*. »Z vstopom videa v galerijski sistem, ki pogosto pred kritiško in muzealsko srenjo inavguira posamezne umetniške smeri, lahko govorimo o afirmaciji videoumetnosti kot avtonomne umetniške prakse, ki ni več množični medij (kakršna je televizija) niti ne film kot najbolj razširjena oblika množične, industrijsko proizvedene zabave (angl. entertainment), niti ne statični, brez privoljenja avtorja nedotakljivi artefakt, kot je na primer slika ali fotografija« (Kovič v Alajbegović in Borčić 1999a, 24-25). Videodiskurz, ki se je razlikoval od televizijskega, ni imel intrinzičnih vezi s komercialno kulturo in se je tako prikupil umetnikom, ki so ga vključevali v svojo prakso. To pa ne pomeni, da videoumetnost samodejno zavrača komercialne konotacije, povezane s televizijo. Podobnost med videom in televizijo, ki se kaže v tem, da je delo, ki ga proizvedeta, namenjeno predstavitvi na zaslonu, občinstvu in torej včasih težko določljiva meja med komercialnim in nekomercialnim - to je pogosto razumljeno kot delanje kompromisov na strani videoumetnikov. Res je, da je televizija od vide slike posvojila nekaj oblik atraktivne tehnične rabe, nekaj pa jih je izločila, saj so potrebovale spremenjen, razširjen prostor. Tako so bile megalomanske videoinstalacije, takrat imenovane *eksperimentalni video*, precejene v galerijske prostore, kar jim je posledično

nudilo institucionalni umetniški okvir v obliki teoretskih konceptualizacij in umeščenosti v kritiške rubrike revij o sodobni umetnosti. Videoumetnost se namreč od klasične razlikuje tako po procesu produkcije umetnine kot tudi po vzpostavljanju drugačnih odnosov med delom in gledalcem, zato zahteva nov umetnostni diskurz v okviru *medijskih umetnosti*.

Kot produkt avantgardne misli in podprta s tehnološko afirmativno mentaliteto, se je videoumetnost na začetku razvijala zelo bliskovito in je bila po svetu dobro sprejeta. V obdobju vznika videotehnologije se je v umetnosti zgodila redukcija - umetnina je postala avtonomen objekt. Umetniška praksa je postala produkcija, podobna proizvodnji vseh drugih predmetov sodobnega sveta. Umetniško produciran objekt po svoji logiki teži k temu, da prestopi v javni prostor, po drugi pa da zajame čim večji del porabnikovega polja oziroma njegove senzibilnosti, da se torej razširi v *ambient*. S tem ko je objekt postavljen v zunanji prostor, je z njim v aktivnem, interaktivnem odnosu, zgodi se, da »vsakdanje okolje postane estetsko relevantno, vsakdanja dejavnost dobi elemente umetniške ustvarjalnosti, življenje na ulici se spremeni v nepretrgan spontan happening« (Zabel 1998, 356). Participacija je značilen prijem neoavantgarde šestdesetih let in opisuje predvsem ritualno vključitev gledalca v predstavo (happening ali performans), s čimer naj bi se zmanjšala razpoka med življenjskim svetom in svetom umetnosti.

V pionirskih letih so se za video odločali predvsem *konceptualni umetniki* (tudi Nam June Paik je bil član gibanja Fluxus), kot so Vito Acconci, John Baldessari in Bruce Nauman. Večji eksperimenti pa so se začeli odvijati z organskim razvojem tehnologije in njenih formalnih možnosti manipulacije slike. Video so uporabljali in raziskovali tudi Kanadčan Bill Viola, Nemec Wolf Vostell, Avstrijec Peter Weibel, Američana Steina in Woody Vasulka ter mnogi drugi. Pionirska dela so bila eksperimentalna in so odsevala radovednost glede medija kot tudi omogočala razmislek o možnostih, ki jih ponuja.

Med svetovnimi umetniki je bil Korejec Nam June Paik prvi, ki je leta 1965 postavljaj različne instalacije iz televizorjev, eksperimentiral s signali in lovil njihove motnje, kot v primeru *Magnet TV*, kjer se je z magnetom približal televizorju in dobil čudovito lomljenje elektronskega signala, s premikanjem magneta pa so se spreminjale oblike na zaslonu.

Slika 2.1: Fotografija Magnet TV (1965) Nama Juna Paika



Vir: Media art net (1988).

»Naredil je vizualno atrakcijo, ki je nisi mogel videti na TV« (Kovačič 2010). Po Birringerju (1998, 153) naj bi pionirji videa medij kreativno uporabljali proti mediju samemu, proti institucijam umetnosti in proti komercialni kulturi.

Zakaj se je video prikupil avtorjem iz vrst *konceptualizma*? Zato ker je ta radikalno spremenil razumevanje umetnosti in se je po mnenju umetnostne zgodovinarke Gnamuševe (2003, 133) začel z Duchampom. Pri konceptualizmu je ključna ideja, ki se zgodi v miselnem procesu, kjer si umetnik izbere objekt in mu s postavitvijo v nov kontekst da drug pomen. »Konceptualizem temelji na zgoščenih miselnih formah, ki pa paradoksnoma omogočajo veliko ponovitev« (ibid.). S konceptualizmom je izvedbeni vidik v umetnosti pogosto zapostavljen, kot teme pa so pogosto v ospredju družbena problematika, aktivizem in osredinjanje na spraševanje o lastnem bistvu.

Kot rečeno, se je video ob koncu šestdesetih kot umetnostna zvrst in komunikacijska tehnologija pojavil v ZDA in Kanadi, v zgodnjih sedemdesetih pa je prišlo do premika v Evropo, na Japonsko in v Latinsko Ameriko, kjer so bila novemu mediju široko odprta vrata razstavišč in umetnostnih prireditev. Treba je poudariti razliko med videom kot umetnostjo in umetnostjo v videu. O slednji lahko govorimo kot o praksi videodokumentiranja, o videodokumentu. Že v zgodnjih sedemdesetih se je vzpostavilo temeljno ločevanje med rabo videa v umetniške namene (*videoumetnosti* kot specifične zvrsti nove umetniške prakse) in t. i. *videotappedarta* kot uporabe videotehnologije za dokumentiranje in registriranje umetniških akcij in dogodkov (akcije »bodyarta« in »landarta«, »happeningi«, performansi itn.) (Kovič v Alajbegović in Borčić 1999a, 27). Pojem dokumentacije in arhiviranja je zelo obsežen, saj lahko dokumentiramo različne vsebine in na različne načine. Poudariti velja, da tudi način uporabe videokod, posebnih učinkov, montaže in drugih značilnosti videotehnologije prispeva k bogatejšemu naboru pomenov celote, torej lahko govorimo tudi o posebni obliki videa - videoperformansu, ki je tudi sam samostojno umetniško delo ali pa nepogrešljiv del performansa.

2.3 Okoliščine rojstva prvega slovenskega videodela

Videoumetnost v Jugoslaviji je sledila ideološki in estetski rabi videotehnologije drugod po svetu. Za diplomsko delo je ključnega pomena ugotovitev posebnosti, ki pomenijo in obeležujejo lokalnost v slovenski videoumetnosti.

Po mnenju teoretičarke Borčičeve (2003, 491) je videoumetnost mogoče ločiti v šestih državah Jugoslavije, kot je tudi mogoče ločiti skupno jugoslovansko videoprodukcijo od videoprodukcije drugod po svetu.

Številne strukturne posebnosti so določale položaj Jugoslavije po prvi svetovni vojni: velikost države z 22 milijoni prebivalcev in ozemljem, velikim več kot sto tisoč kvadratnih kilometrov, njena lokacija med Zahodom in Vzhodom, Severom in Jugom, Evropo in Azijo, Srednjo Evropo in Balkanom, predvsem pa s posebnostmi kulturne in politične zgodovine. Politični položaj države med vzhodnim in zahodnim blokom je ustvaril poseben tip socialističnega sistema, utemeljenega na samoupravljanju, dejstvu, po katerem se je razlikovala od drugih socialističnih režimov in demokratičnih družb liberalnega kapitalizma.

Do konca osemdesetih let prejšnjega stoletja je bila jugoslovanska umetniška scena razvitejša kot v drugih vzhodnoevropskih državah. Delovalo je veliko regionalnih in državnih muzejev in galerij, umetniških in kulturnih revij (Sinteza, Ekran, Tribuna), predvsem pa je bilo veliko razstavljanja umetnikov in umetniških srečanj (v sedemdesetih Aprilski susreti v Beogradu, v osemdesetih Video CD v Ljubljani).

Jugoslavija je bila v nekaterih pogledih nekoliko konzervativna, še posebej, če jo postavimo ob bok progresivnemu in avantgardnemu gibanju drugod po svetu. Zgodovina jugoslovanske umetnosti nosi v sebi diskontinuiranost, kot da bi vselej bila nekje na obrobju, kar naj bi veljalo za impresionizem, konstruktivizem, konceptualno umetnost ter subkulturno in alternativno umetnost osemdesetih let prejšnjega stoletja. Sedemdeseta leta, kot tudi osemdeseta leta dvajsetega stoletja, so obarvana z močnimi opozicijskimi gibanji med intelektualci in umetniki, prvo obdobje je naznanjalo pionirstvo v videoumetnosti, v drugem pa je mogoče zaslediti začetek konca Jugoslavije (Borčić 2003, 492).

Omeniti je treba konceptualno gibanje OHO, ki velja za eno pomembnejših oblik neoavantgardnega gibanja v slovenskem prostoru v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Zgodovina gibanja OHO ni zelo dolga, a je izjemno bogata in kompleksna, v zadnjem času pa spet postaja aktualno, saj se uvršča v različne kataloge umetnosti svetovnega formata. Skupina je združevala številne likovnike (Marka Pogačnika, Milenka Matanovića, Andraža Šalamuna), literate, filmske ustvarjalce (Naška Križnarja) ter kritike in teoretike. Gibanje OHO je doživelo številne razvojne faze in ga običajno delimo v tri obdobja. V prvem (od leta 1966 do konca leta 1968) je bil precej široko in neformalno gibanje, njegova dejavnost pa je temeljila na teoriji *reizma*. Reistom je šlo za to, da bi svet dojeli kot polje samostojnih stvari, ki imajo svoj pomen le same v sebi. Odrekli so se ekspresivnosti in omejevali umetnikovo samovoljo, pojem umetnine pa zamenjali s pojmom artikla. V drugi fazi (1969-1970) se je OHO preusmeril na območje sodobne, inovativne umetnosti in vpeljal v slovensko umetnost mednarodno uveljavljene pojave in tokove, kot so arte povera, procesualna umetnost, pokrajina in telo kot izrazno sredstvo. Takrat so ohojevci vse bolj prehajali v *konceptualizem*, način dela, kjer je umetnina predvsem miselni koncept ali ideja, ki jo samo ponazarjajo materialni vidiki. Leta 1971 so prenehali delovati, člani gibanja so se naselili na kmetiji v Šempasu in ustanovili komuno z imenom Družina, v kateri so poskušali doseči

identiteto umetnosti in življenja. Po mnenju teoretika Šuvakovića (2001, 214-217) je gibanje OHO med letoma 1966 in 1971 zaznamovalo pionirsko obdobje *videa* kot novega izraznega sredstva. *Belo mleko belih prsi* iz leta 1969, ki je plod umetniškega delovanja Nuše in Sreča Dragana (ki se je, zanimivo, pred prvim videodelom priključil skupini OHO), je, sodeč po katalogu slovenske videoumetnosti *Videodokument*, prvi videoposnetek v našem prostoru.

V obdobju delovanja v skupini OHO je bil akademski slikar **Srečo Dragan** eden izmed prvih, ki je kupil videokamero in posnel video v kodah, ki ga brez konteksta ni bilo mogoče razvozlati. Video *Belo mleko belih prsi*, ki še danes velja za prvi videoposnetek v jugoslovanskem prostoru, je leta 1969 ustvaril skupaj v tandemu z **Nušo Dragan**.

Prvo videodelo je preprosta, zamrznjena podoba ženskih prsi (vzeta iz filma *Beli ljudje* Naška Križnarja), na katero je eden od članov skupine z injekcijsko brizgalko kanil kapljico mleka. Srečo in Nuša Dragan sta v tedaj revolucionarni tehnologiji ustvarila eno uro trajajoč eksperiment, ki sta ga pozneje nadgradila v svojem nadaljnjem videoudejstvom in zaradi uporabe tehnike ustvarila mejnik v novejši domači zgodovini umetnosti. Tako kot eksperimentalni filmi OHO tako tudi *Belo mleko belih prsi* deluje kot »vizualna poezija« (Vodeb 2008, 28), podobni so si v smislu podajanja vsebine in načina, v katerem je film oziroma video posnet, ter tudi v odsotnosti pripovedovanja. Tehnično je prvi video sicer fotografija in na filmskem traku ne bi bila mogoča, prav tako tudi glasovi, ki neposredno razglablajo o pojmu videoumetnosti (zanimivo, da ne v slovenskem, marveč v tujih jezikih) kot nečem novem, še ne odkodiranem. Razlika med eksperimentalnimi filmi skupine OHO in prvimi videodeli je tudi, da so bili prvi projicirani na platno, pri videodvojici Dragan pa na svetleči se površini TV-zaslona, kjer se je lahko gledalec tudi sam videl in reflektiral.

Čeprav je videoslika podobe ženskih prsi uporabljena kot fotografija, pa je to pionirsko delo mejnik v novejši zgodovini umetnosti in napove enega izmed pozneje najbolj razširjenih postopkov videoumetnosti: uporabo spremenljivega grafičnega znaka, ki v tem delu negibljivi sliki daje dinamiko in ustvarja montažo znaka, ki se z montažo zvoka zlije v dovršeno celoto videodogodka. Videodogodka zato, ker je pri akcijah Nuše in Sreče Dragana zelo pomembna komunikacija z občinstvom. S tem ko je gledalec postavljen v dejaven odnos s kamero in z zaslonom v hkratnosti dogajanja, ga to spodbuja k dejavnemu vmeša(va)nju v dogodek. Gledalec ostane soustvarjalec, s tem

ko se počuti kot del videoizkušnje, ko ustvarja miselni odnos s tem, kar je prikazano, oziroma kar vidi (Borčič 2003, 498).

Slika 2.1: Fotografija iz videa Belo mleko belih prsi (1969) Nuše in Sreča Dragana



Vir: Španjol (2008).

Nuša in Srečo Dragan sta tako bila med prvimi v slovenskem prostoru, ki sta ju zanimali raziskovanje in ustvarjanje videa. Vendar je težko trditi, da izsledki tako imenovane nove umetnosti niso bili opazni že prej oziroma vzporedno.

Projekti *Belo mleko belih prsi* (1969), *Taktilna komunikacija* (1973), *Slika, videna pozneje* (1974), *Izkušnja v nas, izkušnja z videom* (1975), *Linije srca Nuše in Sreča* (1977), *Masculin-Feminin* (1979) so skorajda metaakcije, ki so bile predstavljene na številnih mednarodnih festivalih in videomanifestacijah ter so omogočale vpogled v slovensko videoumetnost. Nuša in Srečo Dragan sta skupaj posnela več avtorskih videov, v katerih sta scenarista in igralca sama, v poznejših delih pa uporabljata tudi

citata iz zgodovine filmske umetnosti (Eisensteina, Tarkovskega, Resnaisa). Leta 1973 sta ustanovila FAVIT (Center za film, avdio, video raziskovanje TV in VT), ki je tudi časopis, ki sta ga izdajala s sodelavci iz Zagreba. Po letu 1988 se je samostojna produkcija Sreča Dragana razširila še na druge elektronske medije in nove tehnološke možnosti v umetniški produkciji.

2.4 Videoumetnost v primežu televizijskih postaj

Naslednji pomemben avtor, ki ga velja omeniti in tako kot Dragan izhaja iz likovnega sveta, je Miha Vipotnik. »Seveda me je kot slikarja v tistih letih zanimalo, ali lahko slikam v skladu s časom. Ker me je proces ustvarjanja zanimal bolj kot sam izdelek, sem končno materialno stopnjo slike zamenjal z živo elektromagnetno podobo na zaslonu. /.../ Našel sem vzporedni čas, ki teče skozi prostor videozaslona, in začutil nezadržno potrebo, da bi se izrazil z gibljivimi slikami, s tonom, z besedili in zgodbami« (Vipotnik, 2010). Vipotnik je raziskovalec in umetnik, ki je do nove tehnološko-umetniške prakse videa gojil strokovno reflektirajoč odnos. Njegova pobuda je pripeljala do uvedbe katedre za video in nove medije na Akademiji za likovno umetnost Univerze v Ljubljani, kjer se je na začetku ustvarjanja izobraževal za slikarja. Bil je pobudnik in organizator prvega in edinega mednarodnega videofestivala v Sloveniji, bienalne prireditve Video CD, ki jo je vodil od leta 1983 do 1987. Namen videobienala je predstavljanje svetovne videoprodukcije kot tudi možnosti odpiranja za produkcijo v takratnem jugoslovanskem prostoru. Njemu gre tudi zahvala za predstavitev jugoslovanskega videa onkraj meja, saj je videotrake ponesel tudi v Kanado in Ameriko, kjer je študiral režijo. Vipotnik zase pravi, da se je z videom spoznal že med študijem v Ljubljani, ko je sprva kot oblikovalec TV-špic, pozneje pa kot režiser kulturnih programov in glasbenih oddaj, začel svoje odtise puščati na RTV Ljubljana. »Slika, kot sem je bil vajen razumeti zaradi šolanja na ALU, sem zamenjal z likovnimi rešitvami in gibanjem na celuloidnem traku. /.../ Tedensko čakanje na razvijalnico in občasna razočaranja nad neželenimi rezultati, ki so jim sledila še duhamorna ponavljanja zahtevnih snemanj, so me spodbudila, da sem začel uporabljati mešano tehniko filma in elektronske slike. Kmalu zatem sem odkril učinek feedbacka in nastale so moje prve videografike« (Vipotnik v Alajbegović in Borčić 1999a, 119-120).

Njegov *Videogram 4* je nastal kot podiplomsko delo med specializacijo za video in televizijo ljubljanske akademije za likovno umetnost leta 1979, kjer, kot že samo ime kaže, avtor raziskuje in se ukvarja s tehnološko platjo videozapisa. Delo je odpiralo vzporedne možnosti; izdelano je bilo kot videotrak za posamično prikazovanje, hkrati pa ga je bilo mogoče uprizoriti kot projekcijo, in to na več monitorjih. Za Borčičevo (203, 504) je to začetek intermedijskeosti na jugoslovanskem prizorišču, saj vključuje performativno umetnost, video, fotografijo in glasbo.

Slika 2.3: Fotografija iz videa *Videogram 4* (1979) Mihe Vipotnika



Vir: Videospotting (2008c).

Videogram 4 je Vipotnik s podporo Kulturne skupnosti Slovenije realiziral kot eksperimentalni program pri takratnem RTV Ljubljana. Nastopali so slikar Andrej Trobentar, igralka Maja Boh in radijski napovedovalec Dušan Rogelj. Na podlagi predložene partiture za sintetizator Ala Stona in Vipotnikovega diagrama za dejavnosti so v območju videozaslona s premikanjem in z neartikuliranim izražanjem, mimiko in govorico telesa zapolnili snemalni termin osemindvajsetih minut. V dveh letih je Vipotnik snemanje ponovil trikrat, ob vsakem naslednjem snemanju pa je uporabil prejšnje posnetke. Nastopajoči so se vsakič znova umeščali vanje in pod vplivom že posnetega med snemanjem spreminjali vedenje in predstavili koncept socialnih situacij, ki jih ustvarja informacijsko okolje televizije. Iz tako posnetega gradiva je zmontiral štiri trakove za instalacijo in petega za predvajanje na televiziji. Leta 1979 je bil peti trak, z naslovom *Medijozonia*, predvajan v programu RTV Ljubljana kot eksperimentalni program, s predhodnim obvestilom in opozorilom, da so vse motnje in nenavadnosti v sliki in tonu del programa, zato naj gledalci ne poskušajo popravljati slike v svojih televizijskih sprejemnikih. Instalacija pa je bila z naslovom *Multivizija* predstavljena nekaj dni pozneje v okviru razstave *Slovenska likovna umetnost 1945-1978* v Ljubljani. Šlo je za hkratno predvajanje štirih videotrakov, štirih filmov,

posnetih med snemanjem v televizijskem studiu (ti so delo Slobodana Valentinčiča) in diapozitivov (avtorjev Milana Pajka in Kostje Gatnika), katerih projekcija je z vrtečimi se zrcali in prizmami hote in na novo opredeljevala prostor galerije in gledalca v njej (Vipotnik v Alajbegović in Borčić 1999a, 125-126). S plastenjem slike (z dvojna ekspozicijo, s preliv, z zamrznjeno sliko, s solarizacijo) in glasov je avtor umetnike in objekte v televizijskem studiu združil v elektronske senzacije - neskončni niz preosvetljenih, preluknjanih in prelomljenih podob.

Posebnost jugoslovanskega kulturnega prostora je bila tudi nacionalna, nekomercialna televizija, ki je poleg političnoinformativnega programa komunistične partije imela nalogo izobraževati na področju kulture in šolstva. Videocentrov, kot so jih poznali na Zahodu, pri nas ni bilo. Imeli pa smo prave televizijske studije. Po letu 1983 in našem prvem bienalu so se videofestivali začeli prirejati po vsej Jugoslaviji. Televizijske hiše (v Beogradu, Skopju, Sarajevu ...) pa so odprle vrata svojih dobro opremljenih studiev umetnikom in začele za presenečene gledalce ustvarjati programe, ki so bili do tedaj nepojmljivi tako njim kakor tudi televizijskim profesionalcem. Umetnik brez osnovnega znanja o televizijski produkciji z vstopom v studio spremeni postopke pri snemanju televizijskega programa in narobe. Umetnik, ki enkrat izkusi delo v profesionalnem studiu, kjer sliko in ton, ki ju ustvarja, vzdržuje ekipa desetih in več ljudi, bo za vedno spremenjen. Čim dlje je umetnikom dovoljeno ustvarjanje v televizijskem drobovju, tem bolj se spreminja podoba televizije. Takšne stopnje simbioze med umetniki in televizijskimi hišami, kot jo je v preteklih desetih letih dosegla Slovenija, ni nikjer na svetu (Vipotnik v Alajbegović in Borčić 1999a, 129-130).

Za Miho Vipotnika je bil RTV Ljubljana takrat edini prostor za delo z videom. Vnašati je začel videoelemente v programe, ki so to dovoljevali, bil pa je tudi edini, ki si je to upal. Naredil je tudi več glasbenih oddaj in spotov, za Pankrte Rdeči album (ki velja za prvi jugoslovanski videospot), za Matejo Koležnik, Janija Kovačiča in druge. Razvil je močan avtorski videopodpis in velja za umetnika, ki je predan raziskovanju videomedija in umetnosti kot področja, ki povezuje različno prakso ter izrazne medije in poglede.

2.5 Videoumetnost od osemdesetih let dvajsetega stoletja do danes

Španjol (2003, 80), kustos za medijsko umetnost, poznavalec videoumetnosti in pionir na področju dokumentiranja medijske in sodobne vizualne umetnosti, opisuje ozračje na slovenskih tleh v zgodnjih osemdesetih letih prejšnjega stoletja kot obdobje, v katerem je prišlo »do nenadzorovane eksplozije novih idej in iskanja drugačnih kanalov političnega in kulturnega delovanja in načinov umetniške produkcije«.

Do leta 1980, ko se je začel MTV, je bil video bolj umetniška dokumentarna forma, namenjena zapisovanju umetniških, »body« in konceptualnih performansov ali pa se je »uporabljal izključno kot nekakšna tehnološka invencija, ki je bila vsa v raziskovanju barv in nekakšnega psihedeličnega tehnološkega transcedentalizma«, v osemdesetih pa je postal glasnik subkulturnega gibanja (Gržinić 2009, 151-152). Osemdeseta so bila tudi sicer obdobje prehoda. Leta 1980 je v Univerzitetnem kliničnem centru Ljubljana umrl Josip Broz - Tito, dejansko pa je bil navzoč še naprej, zaradi dediščine, ki se vleče vse do naše bližnje preteklosti. Zaradi političnih dogodkov leta 1989 po vsej Vzhodni Evropi bi lahko domnevali, da je do njih vodil celoten razvoj v osemdesetih. Različne dežele so izumljale različne načine za izhod iz socializma, Slovenija sicer kot del Jugoslavije, a po mnenju Erjavca in Gržinićeve (1991, 12) tisti del nekdanje skupne države, ki se je »teh sprememb lotil najprej in najhitreje ter brez pretresov, ki jih poznamo od drugod«. V situaciji samoupravnega socialističnega sistema je kmalu začelo prihajati do ironizacije dejanskega stanja in prakse. Kultura in umetnost sta imeli pomembno vlogo v političnih spremembah, ki so se odrazile v prvih večstrankarskih volitvah leta 1990. Prvi del je tradicionalnejši, ki kritizira realnost s prikazovanjem pozabljenih ali zamolčanih strani zgodovine, kar je značilno predvsem za gledališče, romanopisje in esejistiko (v Novi Reviji), druga plat kulturne situacije pa seže v konec sedemdesetih z razmahom pankkulture, ki »velja v tedanjih razmerah za eksemplaričen primer nekulture, saj na najradikalnejši način ruši ustaljeno in uveljavljeno predstavo o slovenski, socialistični in samoupravni kulturi« (Erjavca in Gržinić 1991, 12). Ob panku pa se rojeva nova kulturna oblika, subkultura, ki živi na obrobju, v podzemlju. Alternativna scena je našla svoj prostor v osemdesetih, ko se je stari sistem poslavljaj, novega pa zares še ni bilo.

S tem, kako se spopasti z novim konceptom alternativne kulture, so se leta 1983 ukvarjali teoretiki, ustvarjalci in drugi povabljenici prireditve *Kaj je alternativa?* v Šiški.

Govorec na omenjenem simpoziju, Lev Kreft, je takrat v alternativno kulturo umeščal vse, čemur osrednja in nacionalna kultura pretežno ni bila sposobna zagotoviti prostora za delovanje in razvoj. To pa je precejšnja paleta dejavnosti, »od eksperimentalnih poskusov v okviru tradicionalnih umetniških zvrsti do večpredstavne umetnosti, od množične alternativne popularne glasbe do videoumetnosti« (Kreft v Španjol 2003, 80). Diskurz alternativnih gibanj je temeljil na levih radikalnih teorijah, poudarjal je spolnost, fetišizem, homoseksualnost - vse, kar je pomenilo odklon od normative heteroseksualnosti, od golega formalizma Zahoda in hegemonškega katolicizma.

Rokenrol, pank in reproduktibilna tehnologija videa so bili nosilci idej undergrounda v tedanji socialistični Jugoslaviji (Gržinić 2009, 153). Vpliv rokglasbe na video osemdesetih let, in nasprotno, je povzročil vrsto sprememb in transformacij znotraj umetnosti in kulture, modnega sloga oblačenja, stripa, grafičnega oblikovanja in seveda videospotov. Leto 1981 je bil čas, ko je v Sloveniji televizijsko občinstvo prvič spremljalo oddajo, v kateri so bili predvajani glasbeni spoti. Takrat ko je bila ustanovljen MTV, je bila na koprski televiziji predvajana popularna oddaja Videomix, ki je razširila znanje o estetiki videospota.

Z uveljavljanjem subkulture in njenimi političnimi posledicami je torej prihaja do premoščanja prepada med zvrstmi umetnosti in do povezovanja različnih umetniških področij, celostna umetnina pa je nekakšen proizvod združevanja - vsebuje »postopke citiranja, privzemanja in recikliranja« (Erjavec in Gržinić 1991, 19), kar je še posebej značilno za videotehnologijo. Glavni akterji v kulturi in umetnosti so Neue Slowenische Kunst, ŠKUC-Forum (Študentski kulturni in umetniški center in Študentsko kulturno društvo Forum), v okviru katerega delujejo tudi FV Disko in Fvvideo, Meje Kontrole št. 4 ter seveda Maxov studio BRUT film, kjer se je odvijala poprodukcija večine videodel iz tistega časa. Gržinićeva (1997, 78) vidi strategije vizualiziranja videomedija v osemdesetih kot refleksijo na dve polji. Prvo predstavlja telo v povezavi s seksualnostjo, kar lahko razumemo kot odsev zatrte seksualnosti v socialističnem režimu, opozarja pa tudi na proces oddaljevanja videomedija od klasičnega igranega filma in televizije. Drugo območje, ki ga je odražal videomedij, je zgodovina v povezavi s politiko. (Post)socialistična družba je delovala tako, da je skušala preimenovati, maskirati zgodovinske dogodke in v tem kontekstu je videoumetnost v Sloveniji ustvarila nove ravni branja zgodovine skozi ustvarjanje videopodobja. Na tem mestu se je mogoče spet

obregniti ob tehnološki modus videa - z »replayem«, s ponovnim predvajanjem kot tudi z montažnim postopkom inkrustacije, s plastenjem podob, smo priče dekonstrukciji in rekontekstualizaciji zgodovinskih in političnih dogodkov v videodelih iz tistega časa.

V osemdesetih se je televizija v Jugoslaviji veliko ukvarjala z videoumetnostjo - predvsem v okvirih posredovanja kulturnih vsebin. Takratni urednik TV Ljubljana, Toni Tršar, je najzaslužnejši za spoj videa in televizije, saj je uvidel, da se skozi videoumetnost lahko kultivira avtorstvo v obliki elektronske podobe kot neke vrste avtorska televizija (stran od modela slikovnega radia), hkrati pa se ohranja raziskovanje samega medija (Borčić 2003, 507).

Kot že omenjeno, je Vipotnik prvi slovenski videoumetnik, ki mu je uspelo ustvarjati umetniški video s profesionalno videotehnologijo na institucionalni televiziji. Skozi številne oddaje, tako udejanjene kot zgolj pilotske, je del bogate neodvisne videoprodukcije prišel v redne programe. *TV-galerija*, ena izmed pomembnejših jugoslovanskih oddaj, je bila na sporedu med letoma 1984 in 1990 na beograjski televiziji. Urednica Dunja Blažević je v ospredje postavljala performans, video in dokumentarne filme o posameznih avtorjih. Oddaja, ki je ob koncu programa enkrat mesečno uspela izvesti kar šestdeset edicij, je mnogokrat prikazala videodela v celoti in tako povzela dela pomembnejših avtorjev. Leta 1986 je v produkciji Maxovega BRUT Filma Vipotnik vpeljal oddajo *Avtovizija*, ki je povzemala enominutne izseke pomembnih videodel. V svojem programu je *Avtovizija* vsebovala tudi izjavo Vipotnika iz leta 1984 za *TV-galerijo*, in sicer o preprečevanju vstopa videoprodukcije v program tedaj edine nacionalne televizije. Kot izbor je prikazana *Avtovizija* s posnetki del Nuše in Sreče Dragana, Mihe Vipotnika, Marka Kovačiča, Marine Gržinić in Aine Šmid ter drugih. Oddaja je bila pozneje vključena v serijo oddaj nacionalne televizije, *Integrali*. Po mnenju Igorja Španjola se na tem primeru kaže osvobojenost predsodkov neodvisne produkcije, ki jih je takrat gojila javna televizija. Bilo je naravno, da kakovostna produkcija najde pot do t. i. primetimea, tudi do prvega programa državne televizije, ne glede na to, kako in kje je nastala (pa čeprav in še posebej kot kritika dominantne medijske slike). Posebno mesto v postavitvi ima vseh pet edicij oddaje *Podoba*, ki je v letih 1992 in 1993 predstavila videoumetnost na Kanalu A. Avtorica Zemira Alajbegović in Neven Korda sta retrospektivno povzela pomembne momente domačega videa (za Škuc-Forum in Hard Core Ljubljana) ter portrete umetnikov Marjana Osoleta - Maxa, Petra Vezjaka in Marka Kovačiča. Na tem mestu je

treba omeniti tudi *alternativno televizijo ATV*, ki je pod vodstvom Marjana Osoleta - Maxa in Bogdana Lešnika poskušala vzpostaviti eksperimentalni, alternativni segment televizijske produkcije. V kontekstu leta 1987 in družbenih premikov je bil ta poskus tedaj premik v smeri demokratizacije medijev in predvajanja raznolikih vsebin. Pilotska triinpolurna oddaja, ki so jo pripravljali tudi drugi ustvarjalci okoli ŠKUC-Foruma (Neven Korda, Zemira Alajbegović), je po precej nizkoprorračunskem načelu združila različne vsebine v smeri družbenih in ekoloških prispevkov ter glasbenih in umetniških vsebin. Podali so svojo vizijo televizijskega programa. Idejni vodja Max je prepričan, da televizijska reprezentacija utemeljuje videoumetnost oziroma je to vsakršna reprezentacija skozi »neke škatle« (Osole 2010).

V letu 1990 je bila na nacionalni televiziji predvajana tudi oddaja *Povečava*, ki jo je urejala in vodila Majda Širca. V svojem programu se je osredinjala na prikazovanje posameznih vsebin in pogovore z avtorji. Dandanes tako avtorski videi ne nastajajo več v produkciji nacionalne televizije, pač pa so prepuščeni delovanju posameznika ali majhne ekipe ljudi. To je danes sicer precej lažje zaradi dostopnejše in naprednejše tehnologije, vendar so velike zahtevnejše produkcije avtorjev, kot je Ema Kugler ali Nataša Prosenc, brez podpore skoraj nemogoče.

Ob koncu osemdesetih se je po skoraj desetletju množične videoprodukcije »začel uveljavljati koncept individualnega avtorstva, ki je pospeševal razvoj videoumetnosti v smeri videoinstalacij, ambientov in skulptur« (Zgonik 1999, 147). V devetdesetih je postalo avtorstvo ena ključnih značilnosti videoprodukcije, kar vključuje razdelane scenarije, snemalne knjige ter profesionalno ekipo plesalcev in igralcev. Poprodukcija postaja vse kompleksnejša (pri avtorskih filmih Eme Kugler in videofilmih avtorskega para Zemire Alajbegović in Nevena Korde) ter odločilna za celostno podobo videodela. Od formatov VHS in U-matica se zgodi premik na SP-format Betacam (krajše Beta). Po VIDEO CD, videobienalu, ki se je pod organizatorskim vodstvom Mihe Vipotnika odvijal od leta 1983 do 1987, se je v Cankarjevem domu v režiji Plesnega teatra Ljubljane v devetdesetih prvič odvijal tudi festival plesnega videa in filma. Ustanovitev javnega sklada Filmskega sklada Republike Slovenije, ki od tedaj skrbi za finančno podporo filmske industrije, kar pomeni tudi za produkcijo, distribucijo in promocijo videodel, pa se je zgodila v četrtem letu samostojne Slovenije.

Videoustvarjalci, ki jih velja omeniti za časa zgodnjih devetdesetih, so Nataša Prosenc, Damijan Kracina in Darij Kreuh, ki jih družijo dejstva, da so že med študijem na ALU

ustvarili mnoga videodela. Med zgodnje projekte Nataše Prosenec spada *Potovanje v nič*, ki ga je leta 1993 pripravila na Ljubljanskem gradu. Numerologija, ezoterika in alkimija so zaznamovale projekte, ki jih je Prosenčeva raziskovala skozi tehnologijo videa. Dela je razširila v instalacije, v katerih prostor vselej igra integralno vlogo. Omeniti velja, da je bila med prvimi, ki se je lahko prepustila toku sprememb v splošni kulturni mentaliteti - leta 1999 je namreč v slovenski kulturi prvič padla odločitev, da jo bodo na tujem predstavljale videoinstalacije.

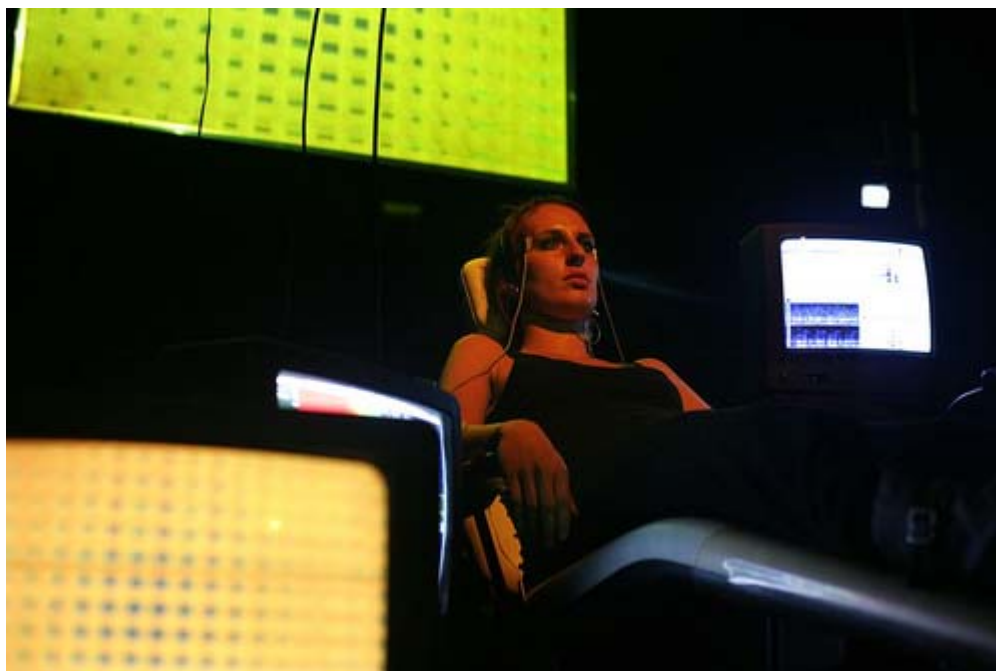
To čast je poleg Andreja Zdraviča dobila Nataša Prosenec, ki je z videoinstalacijo *Gladiatorji* predstavljala Slovenijo na beneškem bienalu. Od leta 1995 dalje se ukvarja tudi s filmom, posnela je mnogo kratkih in dokumentarnih filmov ter celovečerni film *Suvenir*.

Pri videoinstalacijah Apolonije Šušteršič in Marije Mojce Pungerčar pa video pomeni nekaj več kot samo umetniško strategijo. Je umetniška forma, pomešano z melanholijo potrošniške družbe, ki je vseobsegajoča. Video, ki se predvaja na zaslonu, tako postane nekakšen ready made, »ki omogoči demontažo sodobnih ritualov, nakupovanja, gojenja lastnega telesa in hitrega trošenja dobrin«. Pri instalacijah *Production of Desire* in *Do It Yourself* je leta 1997 v Maastrichtu Apolonija Šušteršič video uporabila kot reklamni oglas za voščeno opeko, predstavljeno, kot da bi bila »potrošniški fetiš sodobne družbe« (Zgonik v Alajbegović in Borčić 1999a, 52). Mediji, ki jih Šušteršičeva uporablja pri svojem delu, so različni: od videa do zvočnih in svetlobnih instalacij in arhitekture. Na podoben način pa se je sodobne družbe lotila Marija Mojca Pungerčar. V njenem projektu iz leta 1998 *Career Club*, postavljenem v Art Resources Transfers Inc. v New Yorku, je video med drugim vseboval tudi reklamni oglas z avtorico, ki izvaja vaje za fitnes.

Maja Smrekar je večmedijska umetnica, iz vrst študentov novih medijev na ljubljanski likovni akademiji. Leta 2007 je debitirala s samostojno razstavo in projektom *Casio:pia*. Projekt predstavlja povezovanje različnih informacij v sistem, ki je sestavljen iz ikonografije množične kulture (predvsem YouTube in Myspace) kot realnega dela današnje družbe. S spektakularnim videzom, ki sloni na referenci oglaševalskih stebrov, instalacija odraža zasvojenost z mediji, ki nas obveščajo z idealizacijo realnosti. V avtorsko ustvarjanje vpleta tudi segmente vzporednih dejavnosti, kjer prednjači vizualiziranje glasbenih performansov kolektiva Sindikat (kot

Delta Nu). Odsev tega je pogosta raba videa, ki temelji na klišejskih medijskih podobah in tako ali drugače legendarnih filmih. Leta 2008 pa se je predstavila s projektom *Brain TV*, s katerim posega v svet onkraj našega razumevanja v vesolje ter na svojstven, formalno raziskovalen način obdeluje gibljive slike, ki so postale skrajno shematske in abstraktne. Središče te tehnološke interaktivne instalacije je stomatološki stol, namenjen potencialnim prostovoljcem, ki svoj intelekt ponudijo kot vmesnik ter s telesom soustvarjajo kontrolirano zvočno in vizualno sliko. Postavitev spominja na nekatere distopične momente v literaturi in filmu, ki idejno vodi do srhljivih prisposodob bližnje ali daljne prihodnosti sveta o kontroliranju misli, o popolnem nadzoru nad planetom ali celo vesoljem in njegovimi prebivalci. V obdobju vse večjega videonadzora in medijskega manipuliranja postajajo tovrstni scenariji zlovešča projekcija človekove prihodnosti.

Slika 2.4: Fotografija iz performansa Brain TV (2008) Maje Smrekar



Vir: Fras (2010).

Umetnica, dokumentaristka, scenaristka in neodvisna novinarka Romana Zajec, po izobrazbi filozofinja, navdih za videostvaritve išče predvsem v naravi. Pri delu kritičnega raziskovalnega novinarstva, kjer jo zanimajo ekologija in trajnostni razvoj kot tudi obširno območje človekovih pravic in področje migrantske problematike, se

odloča za video, ki ga največkrat postavlja v galerijo svetovnega spleta. Zase pravi, da jo intrigirajo globalne teme (Zajec 2010), saj raziskuje globalna vprašanja, kot so možnost sobivanja človeka z naravo, identiteta na ravni posameznika, skupine, družbe, države naproti konstrukt drugoga in dekonstrukcija ustaljene percepcije optično prepoznavnih form, ki smo jih navajeni iz vsakdana. Njeni videi so neskončni optični vrtinec, in ko jih človek gleda, se zdi, kot da se spreminjajoče podobe in barvne, zunajzemeljske oblike igrajo z našo zavestjo. »Dekonstrukcija odpira vrata nezavednemu umu, ki v brezformnosti, fluidnosti neprepoznavnih podob najde svojo govorico, lasten izraz in naracijo. Dekonstrukcija omogoči in konstruira ogledalo psihe posameznika« (Zajec 2010).

Videoeksperimentiranje v sozvočju s plesalko Julijo Magajna je rodilo projekt *Dreaming*, ki nas odpihne v fantazijski svet. S plastenjem geometrijskih podob tudi ozadje pleše v ritmu gibanja Magajne, barve in oblike podob pa so tako žive, da se na trenutke težko ločijo od ženskega telesa, vse pa spremlja zvočna podlaga, ki se zdi, kot da ni s tega sveta.

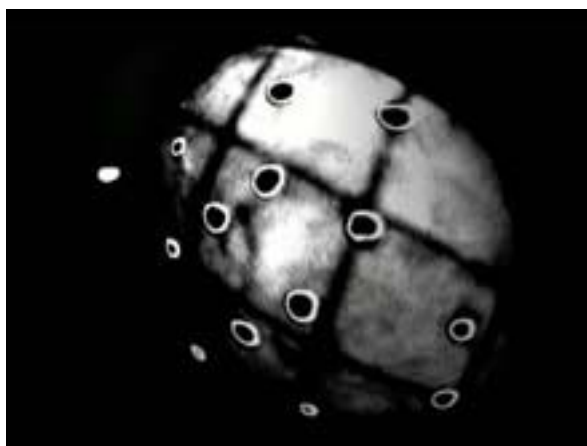
Slika 2.5: Fotografija iz videa v seriji In-perimental (2009) Romane Zajec



Vir: Mediamatic (2010).

Robertina Šebjanič je ena od videoumetnic, katere dela so navdušila že na mnogih festivalih. Njeni videi so predvsem eksperimentalne narave. Video *Bubble* nima nikakršnega namena predstavljanja realnega sveta. Odvisen je od gledalčeve interpretacije, tako kot je gledalec odvisen od njegovega organskega spreminjanja oblike, premikanja, pulziranja, dihanja ... *Bubble* je pravzaprav nekakšno ljubkovalno ime za nenavadno bitjece, ki se pojavlja na zaslonu. Njegova prisotnost je ves čas negotova. Premika se, pulzira, pojavlja se in izginja v prav taki nestabilnosti, v kakršni se kažejo tudi življenja bitij, ki jih poznamo iz naše zemeljske izkušnje. Robertina v svojem umetniškem snovanju deluje in raziskuje v različnih medijih, kot so video in prostorske oz. ambientalne instalacije ter širše zasnovani intermedijsko strukturirani projekti (kot je na primer *Pufinacija* iz leta 2009, v sodelovanju z računalniškim programerjem in medijskim umetnikom Luko Frelihom).

Slika 2.6: Fotografija iz videa *Bubble* (2008) na ambientalni razstavi Robertine Šebjanič



Vir: SCCA-Ljubljana (2008).

V delih Šebjaničeve je opazno raziskovanje razmerja med javnim in intimnim oziroma osebnim prostorom. Dober primer je videodelo z naslovom *NiRo*, ki je nastalo v sodelovanju z umetnico Niko Autor.

Skozi podobe obrazov avtoric, dveh osebnosti in dveh mentalnih pokrajin, videoslika izprašuje meje osebnega oz. intimnega prostora, z zanimivo večplastno montažo predstavlja tudi ključne točke stika dveh osebnih prostorov. Video, ki raziskuje intimo, lahko beremo tudi kot kritiko današnjega visokega vrednotenja neosebne družbenih razmerij.

Dela multimedijske umetnice Nike Autor se vrtijo okoli vprašanja migrantske in azilne politike. Skozi avtorski pristop mešane tehnike (video, fotografijo, instalacijo in performans) se umetniško ustvarjanje Autorjeve dotika tematike vključenosti posameznika v družbo. Video *Razglednice* iz leta 2010, ki je nadaljevanje večmedijskega projekta *Asad is going home (Asad gre domov)*, prikazuje zgodbe prosilcev za azil in tujcev, ki čakajo na deportacijo. Lahko ga beremo kot prikaz absurdnosti evropskega migrantskega režima, ki moške, ženske in otroke oropa vsakršnega dostojanstva, individualnosti in osnovne človeškosti. V videu kritično dekonstruira dominanten diskurz, ki se nanaša na azilno in migracijsko politiko ter v ostrem nasprotju z njim jasno in razločno pokaže na načela izključitve.

Slika 2.7: Fotografija iz projekta z naslovom Asad is going home Nike Autor



Vir: Autor (2010).

»Moje delo je odziv na odnose neenakosti in nepravilne distribucije moči, ki je zgodovinsko reproducirana skozi dominantna razmerja moči tako na nacionalni kot tudi globalni ravni« (Autor).

V prvem desetletju tretjega tisočletja opazujemo mešanje tehnik in povezovanje umetniških praks. Zanimivo je, da se večina mladih ustvarjalcev na področju videa (sodeč po njihovih Vimeo in osebnih spletnih straneh) predstavljajo kot multimedijski umetnik/umetnica. V porastu tehnoloških izumov in poplavi pojmov kot je multimedijska umetnost, računalniška umetnost, digitalna umetnost, procesualna umetnost in komunikacijska umetnost, je težko izluščiti videoumetnost. Iz tega razloga analiza v nadaljevanju temelji na videodelih iz obdobja osemdesetih in devetdesetih, ki v slovenskem prostoru veljajo za obdobje vzpona video medija in videoumetnosti.

3 ANALIZA VIDEOUMETNOSTI V SLOVENIJI

3.1 Metoda

V diplomskem delu iščem argumente za obstoj lokalnosti v globalnem mediju videa, odgovore pa bom skušala pridobiti z analizo primera videoumetnosti v Sloveniji. Kaj je tisto, zaradi česar je slovenska videoumetnost posebna, specifična? Pri raziskovanju si bom pomagala z metodo analiziranja medijskega gradiva, v mojem primeru izbranih videodel, intervjujev z avtorji, in se oprla na dostopne pisne vire v zvezi s to temo. Vse naštetu so oblike kvalitativnega raziskovanja. V kulturnih in medijskih študijah je kvalitativno raziskovanje precej priljubljeno, saj s kvalitativnimi metodami prikažemo, kako stvari v določenem kontekstu delujejo. Proces je induktiven (»bottom-up«), s poudarkom na identificiranju skupnih lastnosti, ki jih imajo primeri (enote) raziskovanja, njegov namen pa je, da prej kot do splošnih zaključkov pripelje do interkontekstualnih ugotovitev (Mason 2002, 1-4).

Pri v diplomskem delu predstavljeni študiji primera pa se je treba zavedati, da slovenska videoumetnost domuje v okvirih prejšnje skupne države Jugoslavije. O prvih jugoslovanskih videoposnetkih govorimo v okviru ustvarjanja Nuše in Sreča Dragana iz Ljubljane ter Sanje Iveković in Daliborja Martinisa iz Zagreba, na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta pa še Mihe Vipotnika iz Ljubljane. Na tem mestu velja omeniti prakso zapisovanja z videom t. i. body art performansov, umetniških akcij in »happeningov«, ki jih je v sedemdesetih uporabljala Marina Abramović, »svetovno znana umetnica, tedaj še živeča v Jugoslaviji« (Gržinić 1997, 68). Gržinićeva (1997, 69) meni, da težko govorimo o jugoslovanskem videu, saj se (je) raje uporablja(l) izraz *videoprodukcije* iz različnih urbanih središč republik Jugoslavije. Zato po Gržinićevi prehod od jugoslovanskega videa k slovenskemu, ki naj bi se zgodil tako rekoč v eni noči leta 1991, ne gre razumeti dramatično, ker naj ne bi označeval nacionalno poenotenega sloga. Tudi videodela, ki so izbrana za analizo, se torej prostorsko navezujejo na področje Slovenije, predvsem njenega glavnega mesta Ljubljane in časa osemdesetih, ki velja za najplodnejše obdobje videoumetnosti.

3.2 Primeri

Izbor medijskih primerov za analizo je bil najtežji del diplomskega dela. Zaradi številčnosti umetniških videov, ki so nastali v slovenskem prostoru, sem za analizo izbrala tiste, ki so najrepresntativnejši in tudi v literaturi na to temo največkrat izpostavljeni. Gre za dela Nevena Korde Andriča, Marka Kovačiča in Marijana Osoleta - Maxa. V nadaljevanju sledi tudi refleksija intervjujev z omenjenimi avtorji.

3.2.1 Videodela Nevena Korde Andriča (FV video, Borghesia)

Zgodba skupine FV govori o razvoju alternativne dejavnosti znotraj specifičnega sociokulturnega prostora Jugoslavije in njegovih sprememb. FV je v svojem konglomeratu delovanj znotraj totalitarne družbe socialistične Jugoslavije, ki je kulturo krojila enotno in ni bila naklonjena drugačnosti, predstavljal dokument časa in sprememb. Vodilna člana gledališke skupine FV 112/15 (od leta 1982 do 1988) in Diska FV, kjer sta začela delati z videom, sta Zemira Alajbegović Pečovnik in Neven Korda Andrič.

Začetki segajo v leto 1980, ko je nekaj študentov in študentk takratnega FSPN in Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani v Ljubljani ustanovilo gledališče FV 112/15. »Naše gledališko početje je rahlo paradoksalno - opredeljujemo se, čeprav ne preveč trdno, znotraj gledališke tradicije, na način našega dela pa bolj vpliva produkcija masovnih medijev, ki nam predstavlja najbolj referenčni okvir. Podobno velja za rokkulturo. Množična kultura se je vedno prepletala z umetnostjo« (Alajbegović v Španjol in Zabel 2003, 96). Člani so bili Neven Korda, Zemira Alajbegović, Dario Seraval, Sergej Hrvatini, Nerina Kocjančič, Dragan Čolaković, Aldo Ivančič, Mirela Miklavčič, Goran Devide in Bojana Vajt. Okrog je bilo še mnogo ljudi, ki so se ukvarjali z elektroniko in računalniki, na primer glavni tehnik Boško Bursač - Boban, fotografa Siniša Lopojda in Jani Štravs ter Anita Lopojda (Korda v Peče 2003, 67).

Zgodba o nastanku FV videa kot videosekcije študentskega kulturnega društva ŠKD Forum se začne leta 1982, še prej pa je mogoče govoriti o dokumentiranju koncertnega dogajanja v Disku FV in predstav Gledališča FV 112/15 (Jeffs v Škrjanec 2008, 115).

Nameni ustanovitve videosekcije so bili jasni: lastna videoprodukcija, dokumentiranje scene in spremljanje svetovne videoprodukcije (Korda 2008, 41). Pri FV videu naj bi šlo za »vzpostavitev paralelnega, v sebi zadostnega sveta, ki potem kot objekt, kot celota, stopa v medijske igre, ko že zadovoljuje primarne potrebe avtentične ustvarjalnosti« (Korda 2008, 70), pravi favejevec Neven Korda o FV in njegovem delovanju v takratnem medijskem prostoru, ki so ga takrat poleg omenjenega sestavljale tudi druge skupine in avtorji, kot so Meje kontrole št. 4, Kolaps, Borghesia, Marijan Osole - Max, Marko Kovačič, Goran Devide, Andrej Lupinc - Keller in Igor Virovac.

Kot glavne teme videodel avtorske skupine FV se v literaturi izpostavlja radikalizacija spolnosti, manipulacija političnega materiala in materiala množične kulture (Jeffs v Škrjanec 2008, 118). Mandič (2003, 126) meni, da sta »za razumevanje in pravilno interpretacijo videodejavnosti skupine FV odločilnega pomena obrat k množični kulturi in uporaba ter predelava zvočno-vizualnega materiala nacionalnega televizijskega programa«. Sledi analiza serije štirih kratkih videoprojektov (*Obnova*, *Tereza*, *Socializem*, *Jugoslovanski sen*) iz leta 1983.

Obnova je najbolj ekspliciten pornografski video. Prizor, ki kaže neprestano ponavljanje fragmentov spolnega dejanja (kot »ready made« iz pornografskih filmov), zavzema celoten zaslon. Zraven na vsake toliko, pa vendar v nekem svojem ritmu, uzremo »close-up« posnetke teles in obrazov, ki jih ne moremo povezati s prej videnim spolnim aktom, melanholično repetitivnost pa poudarja ritmična glasbena podlaga Borghesie. Jeffs ugotavlja, da v *Obnovi* ni tistega, kar mora vsak pornografski film vsebovati - prikaza ejakulacije. Tako pričujoči video potrjuje pornografski filmski žanr kot neke vrste reificirano, postvarjeno seksualnost ali pa, če povzamemo Gržiničevo (1996), uporabljena vizualna strategija prikaza eksplicitne seksualnosti odseva rigidnost represivnega socialističnega sistema. Po drugi strani pa lahko repeticijo spolnega akta v *Obnovi*, ki je seveda izvzet iz originalnega konteksta pornografskega filma, beremo kot ironizacijo socialističnih političnih obredov oziroma ritualov, ki bi jih lahko mirne volje predvajali in neštetokrat ponovili z gumbkom za »replay« - do vrhunca, katarze pa nikoli zares ne pride. Pomenljiv je tudi naslov videodela - kot da bi želeli obnavljati, »popravlјati« napake realnosti družbenega sistema, a smo v resnici priče neskončnemu ponavljanju prastarih iger in vzorcev. Grafenauerjeva v katalogu FV (2008, 218-219)

meni, da je umestitev pornografije v sliko in s tem v območje ideologije, radikalen poseg, ki je predstavljal specifično takratne ljubljanske subkulturne produkcije. Radikalizacijo spolnosti v obliki videa v javnem prostoru, ki naj bi bila intimna stvar in predvsem odločitev posameznika, lahko beremo kot preboj iz uniformiranosti takratne socialistične družbe. Če pustimo vsebinske elemente ob strani, je *Obnova* kratki video, izdelan iz televizijskega oziroma filmskega materiala. Izbrana sekvenca iz izbranega pornografskega materiala je barvno filtrirana in dvojno podvojena, kar pomeni da hkrati opazujemo eno in isto podobe v štirih poljih zaslona, kar še dodatno poudarja repetitivnost spolnega akta. Video je ozaljšan z ultravijoličnim naslovom in s kolektivnim podpisom² (Fvvideo).

V *Socializmu* smo priče govoru enega izmed vodilnih jugoslovanskih komunističnih politikov Vladimirja Bakarića, ki opisuje socializem v duhu pozitivne afirmacije - opisuje ga tako, kot da bi bil socializem čedalje bolj družbeno in svetovno prevladujoča sila. Avtor pa ravno s postopnim krajšanjem oz. lomljenjem sekvence govora nakazuje na zlom in absurdnost trditve, ki se vrača na začetek in vedno znova ponavlja. Govorec ne spominja več na človeka, ampak na stroj, ki ima napako v delovanju. Iz resne politične izjave, ki nagovarja ljudstvo in se začne s stavkom Socializem je ..., na koncu ostane samo še jecljajoči Socia..., Socia..., Soc..., Soc. Iztrganost televizijskega materiala iz njegovega konteksta in uporaba »replaya« prispeva k močnemu preobratu - iz resnobnega zgodovinskega dogodka se proslava spremeni v jecljajoč kontinuum.

Slika 3.1: Fotografija iz videa Socializem (1983) skupine FV



Vir: Videodokument (2008).

² Pozneje sta videoe avtorizirala Neven Korda (*Socializem*, *Obnova*, *Jugoslovanski Sen*) in Zemira Alajbegović (Tereza).

V *Jugoslovanskem snu* smo spet priče že videnemu materialu. Ustvarjalci kombinirajo posnetke Josipa Broza - Tita, ki ljudstvu pripoveduje o tem, kako je socializem odpravil razredne razlike in družbene privilegije, ki so iz teh izhajale. Že naslov izraža željo, idejo o mogočni Jugoslaviji, kjer je življenje lepo kot v sanjah. Tudi video se želi na nek način predstaviti kot lepe sanje, v »offu« slišimo Titov govor o srečnem novem svetu socializma, ki ga bere vzneseni glas mladeniča, govor pa spremlja lahkotna nostalgčna melodija Đorđa Marjanovića iz šestdesetih let, zlate dobe socializma. Forma je podobna kot v prej omenjeni *Obnovi*, prizor namreč spremljamo na zaslonu, razdeljenem na štiri polja, od katerega so spodnji trije različno barvno filtrirani.

Naslednji video v seriji je *Tereza*. V delu so uporabljeni koščki pesmi takratne jugoslovanske glasbene zvezde Tereze Kesovije, ki so podlaga vrtincu raznolikega podobja - od manifestacij socialističnih zmag in pogrebom do melodramatičnih filmov in družinskih TV-oddaj. Vmes se pojavijo tudi avtorski posnetki Alajbegovićeve, kjer je prikazana kot ženska, ki išče izgubljeno, vsaj tako nam namigne refren ljubezenske teme Kaj je ostalo od ljubezni, kaj je ostalo od sreče. Spet drugi napev Vodi me, vodi me lahko beremo kot način, kako politične elite vodijo množice, prav tako Pozabi, kar smo hoteli nakazuje na pretekle ideale socializma o premagovanju mej med ljudstvom in elito (Jeffs v Škrjanec 2008, 118).

Pomemben del videoprodukcije osemdesetih predstavljajo tudi videospoti skupine **Borghesie**, ki je nastala kot novi projekt protagonistov, povezanih s FV. Borghesio sta konec leta 1982 ustanovila Aldo Ivančić in Dario Seraval, pozneje so v njej delovali Goran Devide, Zemira Alajbegović in Neven Korda. Kot večmedijski projekt je Borghesia slovensko underground sceno obvladovala do leta 1989, svoje delovanje pa obeleži z videokaseto *V iskanju izgubljenega časa*, kjer se med drugim opiše kot ekspresionistični spektakel, mešanica hard cora, pop kabareta in izzivalnosti. Začetna intenca Borghesie ni bila niti klasični rokbend, temveč videobend, čigar končni izdelek bi bila videokaseta. Njihovi nastopi so bolj kot na koncerte, spominjali na multimedialne performanse. Borghesia je svoje delovanje opisala tako: »Konkretno najprej posnamemo ritem, potem pa nadgrajujemo posnetke z drugimi glasbili, vokalom, efekti, seveda je pomembno tudi besedilo. Delamo po načelu montaže. /.../ Naš projekt izhaja iz rokkulture in širše množične kulture, posamezni artizmi so zgolj

obstranskega pomena« (Grafenauer v Škrjanec 2008, 216). Med vzornike, ki so spodbudili likovno podobo njihovih projektov, je skupina štela Rimbauda in Verlaina, Geneta, rusko avantgardo, dado, Batailla in Fassbinderja, njihovi člani pa so izražali podporo vsem oblikam seksualne svobode in se osvobajali pomenskih vezi vsega tradicionalnega. Video za skladbo *On* na videokaseti *Tako mladi*³ iz leta 1985 je postavljen v kleti diska Študent in prikazuje skupinske heteroseksualne in homoseksualne sadomazohistične prakse, s čemer so te prikazane kot svobodna odločitev posameznika (on, ki ga igra Dario Seraval, se je namreč odločil za tako prakso). Pomembna je ugotovitev Jeffsa, da socializem ni bil nujno konzervativen glede spolnosti (znan je bil Kino Sloga s prikazovanjem erotičnih filmov, tudi jugoslovanski filmi mainstream so prikazovali goloto, erotične fotografije so bile del resnih političnih tednikov Teleks in Start), vendar je pomembnejše, katera spolnost (Jeffs v Škrjanec 2008, 117). Svoj prostor v javnih sferah je tako imela le konvencionalna, heteronormativna spolnost. Torej so pornografski, homoerotični in sadomazohistični prizori v videih Borghesie na nek način opozarjali na obstoj zasebne sfere, ki je delovala neodvisno od oblastnih preferenc. »Vnos spolno poudarjenih vsebin je torej oblika zavzemanja političnega prostora iz intime ven in od spodaj navzgor« (ibid.). Pri Borghesii je političnost vedno del nastopa. »Ves čas skušamo kontrapunktirati javno, politično in osebno. Politično ni javno, v tem smislu, da bi bilo popolnoma javno, saj se politika več ali manj dogaja v intimnih krogih, prav tako pa ni osebno intimno človeško življenje, ampak je prav tako javno in urejeno po teh občeveljavnih zakonih, nas zanima ta presek« (Grafenauer v Škrjanec 2008, 216).

Za vsa omenjena videodela je mogoče reči, da kažejo na potlačeno obstoječe v družbi prepovedi, ki šele z umestitvijo v videopodobo preide v stanje vidnega, reflektiranega. Ključni princip ustvarjanja videoprojektov Fvvidea je jemanje materiala iz prvotnega okolja in njegova avdiovizualna predelava. Ko podobo iztrgaš iz njenega okvira in jo postaviš v drug kontekst, ji ta sprememba doda nov pomen, ki v navedenih primerih največkrat ironizira (*Tereza*), smeši družbeno realnost (*Jugoslovanski sen*, *Socializem*) ali jo z močno vsebinsko provokacijo (*Obnova*, *On*) kritizira. Tako lahko trdimo za politične govore Tita in drugih socialističnih veljakov, ki so iz dejanske situacije

3 Poleg videokasete *Tako mladi*, ki velja za prvo videokaseto v slovenskem prostoru, so v tistem času izšle tudi druge kasete dokumentarnega materiala - *Ljubljanska HC scena*, *Iskanje izgubljenega časa* in *Niet* ter druga zbirka spotov Borghesie, *Triumf želje*, leta 1990.

formaliziranega govora vrženi v novo, lahkotno okolje, v katerem ob spremljavi jugoslovanske popglasbe izpadejo precej neresno. Skozi montažo ponavljanja besed in seciranja na prafaktorje se govor izkaže za strojno napako v nedelujočem sistemu. Vse to in še več je omogočala manipulacija materiala množične kulture (televizija, filmi) z novo videotehnologijo. Kreirale so se nove reprezentacije politične in družbene realnosti, ki so po podtalni poti prišle do publike, ki je bila lačna drugačnosti in izvirnosti.

Slika 3.2: Ovitek debitantske plošče *Ljubav je hladnija od smrti* (1985)



Vir: Discogs (2010).

3.2.2 Videodela Marka Kovačiča

Moja intenca pri oblikovanju podob je dvojna. Najprej se ukvarjam z gostoto, s strukturo in konstrukcijo slike. Pozneje se usmerim bolj k samemu metjeju. Ideja iz imaginarnega prehaja v konkretne podobe, ki jih nato plastim in jim določam časovno zaporedje. Video me navdušuje z natančnostjo tehnologije in z možnostjo manipulacije slike. Vidim ga kot zelo natančno orodje za izdelavo podob. Če bi Caravaggio in Shwitters še živela, bi gotovo delala z videom. Je zelo uporaben medij. Omogoča hitro povratno informacijo, priročen je za rokovanje in peresno lahek za transport. Je kot nalašč za interno uporabo, še posebej pa se obnese v toplih nevlaznih prostorih (Kovačič v Alajbegović in Borčić 1999b, 61).

Eden prvih v slovenskem prostoru, ki je svoje performanse zabeležil z videom⁴, je polimedijski in interdisciplinarni umetnik Marko A. Kovačič, ustanovni član kultnega gledališča Ane Monro (1981-1991), skupine R IRWIN S (1983-1985) in skupine Zlati kastrioti (od leta 2000).

Že pri svojih prvih uličnih performansih je uporabljal svoje delo - kipe, slike in lastno telo ter mimoidoče kot naključne gledalce, v poznejše performanse in videoprojekte pa je vključeval mehanizme elektronske tehnologije in množičnih medijev. V oddaji Podoba, ki sta jo v devetdesetih ustvarjala Zemira Alajbegović in Neven Korda, Kovačič razmišlja o svojih začetkih: »Z videom sem se srečal tako, da sem dokumentiral en performans, z Marijanom Osoletom, in to je bil moj prvi stik z videom. Vedno sem bil malo nagnjen k tej tehnologiji, k tem gumbkom, kot ene igrače velikih ljudi so se mi zdele. Pa sej so v bistvu, ker so omogočale, da ene vizije, ki jih imaš, materializiraš na tak način« (DIVA 2008b). Kovačič svoj material črpa iz vseh disciplin medijev in ni naključje, da se je ravno v njegovih delih pojav performans v slovenskem prostoru zlil z razširjenimi rabami videa v kompaktno umetniško celoto.

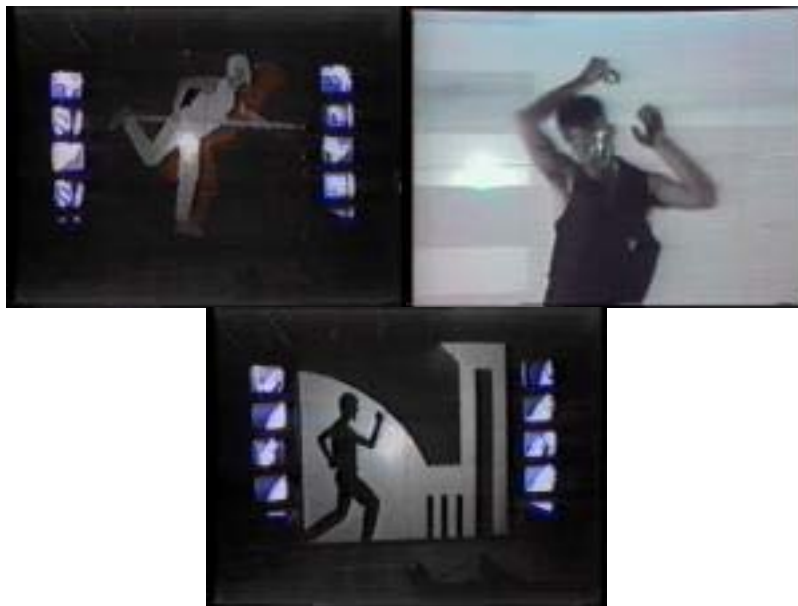
Avtor v svojih predstavah lik, ki ga največkrat predstavlja on sam, formalizira in postane skorajda kiparski objekt. Iz konstruktivizma⁵ prevzame izkušnje eksperimentiranja z odrskimi tehnikami in železnimi konstrukcijami, na kar prvič opozori leta 1983 v svoji predstavi *Casus Belli*. V omenjenem videoperformansu Kovačič postavi figuro v prostor, svoje telo v abstraktno prizorišče, ki ga obvladuje in preoblikuje z geometričnimi oblikami, barvo, s svetlobo in senco, z gibanjem, zvokom in navsezadnje, z videom! *Casus Belli* je latinski izraz, sestavljen iz besed incident in vojna, ter pomeni opravičujočo razlago za vojna dejanja. Izhodišče *videa Casus Belli* so dokumentarni posnetki istoimenskega performansa. Na številnih monitorjih se prikazujejo različni izseki predstave, hkrati pa se ta odvija pred našimi očmi. Na voljo so nam torej vsi mogoči zorni koti.

4 V jugoslovanskem prostoru za prvi videoposnetek performansa velja Freeing the voice **Marine Abramović** na Aprilskih susreth v Beogradu leta 1975.

5

Gabo pa ga je leta 1920 predstavil v delu Realistični manifest. V [slovenskem](#) prostoru je najvidnejši predstavnik konstruktivizma [pesnik Srečko Kosovel](#), ki je leta 1926 v zbirki Integrali pesmi formiral v obliki geometrijskih likov, matematičnih obrazcev, izstriženih črk itd.

Slika 3.3: Fotografije iz videoperformansa *Casus Belli* (1983) Marka Kovačiča



Vir: DIVA (2008a).

Videoslika v predstavi funkcioniira kot površina, ki omogoča črno-bele kontraste, igro svetlobe in sence. Približuje se slikarskemu platnu, s to razliko, da omogoča gibanje in pulziranje podob v ritmu glasbe. Na koncu se pred dvodimenzionalno podobo pokaže človek iz mesa in krvi - izvajalec performansa in tudi avtor videa, ki si v sklepnem dejanju v polni osvetljavi prelepi glavo z lepilnim trakom, kar vzbuja mnogo pomenljivih asociacij. Se človek želi zadušiti in zbežati ali ga v to sili družbeno stanje, ki je tako brezupno, da dobesedno zaleplja oči pred kruto realnostjo? Odgovora nam Kovačič ne poda. Vsekakor provokativni zaključek ene prvih videopredstav v slovenskem prostoru!

Pesem mesa in podoba je telo postala iz leta 1985 pa je prvi Kovačičev samostojni video. Začel je tam, kjer je začela večina videastov, v ŠKUC-forumu in v BRUT filmu, svoj pogled skozi kamero pa je že prej ostril skozi eksperimente s super osmičko. Po njegovem mnenju sta Marijan Osole - Max in Miha Vipotnik med pomembnejšimi na slovenski sceni videoustvarjanja. »Video se je meni zgodil predvsem skozi ta videofestival v Cankarjevem domu. /.../ Pri Maxu sem si lahko kamero sposodil, Miha me je enkrat povabil, da sem nekaj naredil za njegovo oddajo. Oni so tisti, ki so mi omogočili začetni pogon, so mi dali motivacijo« (Kovačič 2010). Z lahkoto je prilagodil ploskemu mediju svoja raziskovanja razmerij med figuro in prostorom. Iz miniaturnih

maket in konstrukcij je z videotehnologijo ustvaril iluzijo globine prostora, v katerem se gibajo njegovi liki. Video je tako zanj idealni medij v smislu kreiranja mikrouniverzumov teles in prostora.

Pesem mesa in podoba je telo postala je sestavljena iz nekajminutnih sekvenc, ki ne sestavljajo enotne zgodbe, temveč so podobe imaginarnega reda fiktivnih zgodb in realnega dogajanja. Deluje kot kriminalka, saj nas že s prvo sceno ujame v vrtimec trilerskega zasledovanja in bežanja, kdo zasleduje in kdo je zasledovan. Samo kamera pozna odgovor. Vendar to sploh ni pomembno, ključen je psihološki moment strahu in pregona, ki ga Kovačič v svojih videopogledih tako spretno vzpostavi. Narativna zgodba videa temelji na filmskem žanru kriminalke in je opremljena z glasbo iz dveh Hitchcockovih filmov. Podobe so polne citatov iz zgodovine umetnosti in filma (Man Ray, S. Eisenstein), ki se plastijo in pomnožujejo. Dinamika slike je prilagojena glasbeni spremljavi Bernarda Herrmanna, za katero je značilen filmski suspenz. Kovačič svoj lik skozi video spretno transformira, iz zasledovanca v poslovni obleki v dejanski »živi« socrealistični kip, ki spreminja poze in položaje, hkrati pa močno spominja na rimsko idejo čaščenja telesa, a s to razliko, da je kip tu zelene barve - verjetno zato, ker namiguje, da je namesto iz rimskega marmorja izdelan iz zlitine bron.

Že naslov videa kaže, da se ideje v filmu spremenijo v meso in meso nazaj v ideje. Brez konca torej subverzira, dekonstruira in citira politične mite in simbole (vidimo vse - od zvezde do srpa in kladiva), ob katerih se zdijo liki kot motorizirane lutke, ki se pozdravljajo, salutirajo in premikajo po naročilu. Realni posnetek bombardiranja se s sredine zaslona razblini v ozadje, zvok vojskovanja pa služi za spremljavo igre vojačkov - šahovskih figuric.

Slika 3.4: Fotografije iz videa Pesem mesa in podoba je telo postala (1985) Marka Kovačiča



Vir: Videospotting (2008b).

Drugi video je iz leta 1987 z naslovom *Ogledalo pozna skrivnost*, kjer plastenje ospredja z ozadjem spremenjeni podobi daje večjo dinamičnost, hkrati pa tudi učinek eksperimenta in je korak dalje v uporabi »croma key«⁶. »Iz ene točke lahko z zrcalom, zgolj z izostritvijo globine, gledaš dva plana, ravno ta možnost ogledala, dramaturgija gledanja, nizanje kadrov, stopnjevanje kadrov, suspenz, so me privedli do tega, da sem začel graditi take sisteme« (DIVA 2008b). Z uporabo digitalnih zrcalnih učinkov se ista podoba podvaja v ritmu glasbe, ki precej spominja na glasbo iz hollywoodskih filmov noir.

Tudi lik, ki ga seveda uprizarja avtor sam, je precej dramatičen, oprezno pogleduje okoli in previdno stopa naprej po poti črno-belega. Z učinkom zrcaljenja je pridobljena visoka estetska pozicija videa, simetrija črt, teles, obrazov neverjetno učinkuje na gledalca. *Ogledalo pozna skrivnost*, Kovačič pa obvlada zlati rez in zakonitosti kadriranja.

Z uporabo namišljene identitete v svojih videih je Kovačič vzpostavil strukturo, ki mu je omogočila eksperimentiranje z masko, kostumografijo in igro, medtem ko v njegovih videih prevladujejo črna, bela in rdeča barva, kar lahko beremo, kot da poudarjajo specifičen pogled na ustrezno družbeno in politično pozicijo. Sestavljanje in recikliranje vsakdanjih ambientov iz skrbno izbranih objektov na različnih ravneh se v Kovačičevih delih prepletajo z zapeljevanjem in raziskovanjem nenavadnih zgodb, ki imajo številne metaforične plasti. Kot že rečeno, Marko svoja videodela gradi z elementi svoje kiparske izkušnje in z vpeljavo prvin performansa in gledališča ter z možnostjo, da si vsak izbran zgodovinski in politični dogodek z »videoreplayem« zavrtimo. Takemu umeščanju v nek zgodovinski prostor in čas smo priče v skoraj vseh Kovačičevih videofilmih, hkrati pa nam z izdelanim likom in s specifično gledališko estetiko ustvarja fantazijski svet pravljic in burlesk, ki realne dogodke obrne na glavo ali pa jih brutalno poenostavi. Z naslednjim primerom bom prikazala, kaj imam v mislih z brutalnostjo poenostavljanja. V videogroteski *No More Heroes Any More (1992)*, katere tema je vojna v Bosni, glavna junaka s postopkom croma key »preslika« na sestanek vodilnih evropskih politikov, kjer se vsi smehljajo, pozdravljajo in se, trepljajoč po rami, pripravljajo na pogajanja. Na tem mestu se zgodi rez in že smo teleportirani v nekakšen

6 Croma key ali inkrustacija je tipična videotehnika, kjer postavimo skupaj dve ali več plasti podob, od katerih je barva v eni od plasti pozneje v postopku montaže odstranjena, s tem pa razkriva spodnjo plast.

rdeče-črni šahovski, skorajda TV-studio, kjer se mora zgoditi častna partija šaha, spopadla pa se bosta, kdo drug kot naša protagonist. Že nekaj trenutkov pozneje se boj začne. Igra je mehanicistična, nastopajoči delujejo kot stroji. Nasilje je močno poudarjeno, celo stopnjevano izostreno (zelo dobra maska, osvetlitev obrazov ...), a učinkovito stilizirano, estetizirano in ironizirano - na šahovnici ponoriyo figure, ki so v resnici igrače na vzmet, vname se hud spopad, medvedek napade papigo in obratno, vmes pa sledimo besnim izrazom naših dveh bojevalcev, statični komentator pa vse skupaj spremlja s pomenljivimi modrostmi, kot so »od umora do ropa in brezglavega življenja je le korak!«, da o vstopu tretje sile, norega zdravnika z motorno žago v roki, ki blazno zažaga v vse, kar mu je na poti, niti ne govorim. »Zapisani smo zgodovini kriminalke, živimo v takem obdobju, čeprav verjetno prej ni bilo dosti drugače!« (DIVA 2008b). Plasti je v videofilmu toliko, da jih težko prešteješ. Dinamično in barvito, napeto in detajlno - kot vsaka prava kriminalka. Perfektna ironizacija situacije v domačem prostoru (vojna za osamosvojitvev, vojna v Bosni) kot tudi političnih igrice drugod po svetu skozi bizarno partijo šaha, manifestacijo boja in moči. V tem vidim brutalno poenostavljanje realnosti - saj sploh ni pomembno, ali si rdeč ali črn - na koncu vedno odloča tisti, ki ima motorno žago v roki - tako nekako lahko beremo sporočila, ki vejejo iz Kovačičevih briljantno izvedenih satir.

Slika 3.5: Fotografije iz videa No more heroes anymore (1992) Marka Kovačiča



Vir: Videospotting (2008a).

3.2.3 Videodela Marijana Osoleta - Maxa

Vpliv rokglasbe na video osemdesetih let, in nasprotno, je povzročil vrsto sprememb in transformacij znotraj umetnosti in kulture, modnega sloga oblačenja, stripa, grafičnega oblikovanja in seveda videospotov. Leto 1981 je bil čas, ko je v Sloveniji televizijsko

občinstvo prvič spremljalo oddajo, v kateri so predvajali glasbene spote. Tistega leta, ko je bil ustanovljen MTV, je bila na koprski televiziji predvajana popularna oddaja Videomix, ki je razširila znanje o estetiki videospota.

Glede slovenskih videospotov je **Marijan Osole - Max** eden pomembnejših akterjev. Bil je soustanovitelj videosekcije ŠKD Foruma in pozneje svojega videostudia **BRUT film**, v katerem so delali mnogi slovenski videasti (saj je bil to eden redkih studiev s profesionalno opremo). Z Bogdanom Lešnikom je bil Max tudi eden izmed producentov in iniciatorjev alternativne televizije ATV.

Leta 1983 je Max ustvaril svoj prvi video *Avtop*. V njem smo priče dodelani montaži, ki na podloženo glasbo seklja koščke videa z zavidljivo natančnostjo. Kar uzremo, so detajli in trenutki, skozi katere se nam Max prikazuje. Želiš si spoznati avtorja spota, začutiš njegovo energijo - samo po načinu razmeščanja podob, ki naj bi bile samopredstavitev. Kar je bistveno in pomensko močno, je dejstvo, da Maxa v nobenem od kadrov v celoti ne uzremo, skozi celotno delo so prikazani le detajli, obrisi silhete ali deli telesa, kar avtorjevo persono zavije v še večjo skrivnost. Max o *Avtopu* trdi, da je bil presenečen, ko je Biljana Tomić iz beograjskega ŠKUC-a spisala kar dve strani o njegovem delu, čudil se je: »Vau, a to vse sem jaz naredil?!« (Osole 2010), torej sklepam, da z videom ni želel sporočati česar koli drugega kot to, kar je - tehnično dovršeni videoavtoportret.

Slika 3.6: Fotografije iz videa Avtop (1983) Marijana Osoleta - Maxa



Vir: Videospotting (2008c).

Za projekta iz leta 1983, *Morte ai s'ciavi* in *Documents of Oppression*, ki vključujeta izvirne in predelane videoposnetke koncertov skupine Laibach, je značilen nov pristop k rokvideu. Res je, da je bilo to šele tretje leto MTV-ja in v slovenskem prostoru poleg poskusov Gorana Devideja, ki je videopodobe podložil na skladbo skupine DAF in

seveda Mihe Vipotnika, čigar video za Pankrte velja za prvi jugoslovanski videospot. Omenjeni Maxovi videodeli predstavljata glasbo skupine, ki že tako zavzema posebno mesto med fenomeni v slovenskem družbenem prostoru, obenem pa ponuja živo sliko komunikacije med nastopajočimi in občinstvom, kot da bili enakovredni. Laibach je deklariran kot skupina, ki deluje po retroprincipu⁷. Od tod izvira poimenovanje retrogarda in od takrat naprej je v rabi v različnih kontekstih v povezavi z umetnostjo, kjer ustvarjalec jemlje snov iz zgodovine umetnosti, ki jo nato spreminja, naslikava, ideologizira, preoblikuje, kopira ali celo oživlja. Video je »anatomski presek določenega zgodovinskega trenutka« (Mandič v Španjol in Zabel 2003, 128), katerega postopek reprezentacije zaobjema vrsto tehničnih posegov v postprodukcijskem procesu montaže, ki v nekem smislu sledijo retroprincipu. Zaznamo lahko večkratno presnemavanje slike z zaslona, statično sliko oziroma uporabo premora, statično zumirano sliko oziroma detajl z zaslona monitorja, grafično obdelavo barve slike, ki se zgodi skozi presnemavanje z zaslona, na splošno pa je v obeh videodelih prisotna montaža s hitrim ritmičnim izmenjavanjem dveh ali treh slikovnih kadrov in s tem tudi glasbenih delov (Mandič v Španjol in Zabel 2003, 122-128).

Video *Documents of Oppression* deluje kot 30-minutna predstavitev glasbene skupine, ki že zaradi značilne poze, načina uniformiranega oblačenja in ekspresivnega osvetljevanja od spodaj prevzema vso pozornost gledalca. Živi nastopi skupine Laibach vedno strogo sledijo svojemu fantastično zmontiranemu univerzumu, sestavljenemu iz zastav, rogovij, filmskih projekcij in posebnega svetlobnega vzdušja ter z zadržanimi izvajalci, ki brez kakršne koli individualnosti in psihološke globine toliko lažje izzivajo globlje emocije pri gledalcih oz. poslušalcih. Video je izdelan po sistemu kolaža - privzemanja že izdelane (televizijske) slike. Tako smo priče izseku iz dokumentarnih filmov o jugoslovanski vojni industriji in operaciji na dvanajsterniku kot tudi sekvenci iz pornografskega filma. Ob mešanju z živimi posnetki se nam porajajo premnoga občutja, avtorji glasbe in videa pa nam na njih ne odgovarjajo, le dobesedno citirajo realnost in jo na kolažiranem pladnju postavijo pred nas. Neposredno, brez olepšav.

7 Laibach je poleg skupine IRWIN in Gledališča Sester Scipion Nasice eden izmed sestavnih delov leta 1984 ustanovljene organizacije Neue Slowenische Kunst (NSK), ki deluje med ideologijo in umetnostjo. Pozneje so se oblikovali še sektorji, studio za oblikovanje Novi kolektivizem, arhitekturna skupina Graditelji, Oddelek za čisto in praktično filozofijo ter Retrovizija, oddelek za video in film NSK. NSK kot zasedba vseh področij umetnosti in medijev si je s celovitostjo svojih konceptov in delovanja izborila svoj prostor znotraj družbene in kulturne stvarnosti v Sloveniji.

Žižek (Erjavec in Gržinić 1991, 100) o strategiji skupine Laibach meni, da jim uspe subvertirati totalitarni ideološki ritual, s tem da ga namesto s kritičnim posmehom in z distanco ponovi v svoji dobesednosti. S tem v kulturo in umetnost uvaja nov umetniški postopek, ki ga na nek način opazimo tudi v videoustvarjanju - namreč mešanje družbeno marginalnega, političnega in množično potrošniškega materiala le nakazuje totalnost citatov. Gledalci smo potem tisti, ki polemiziramo in razmišljamo o možnostih.

Slika 3.7: Koncertna fotografija skupine Laibach



Vir: Laibach NSK (1997).

Poleg Laibach je Max odgovoren tudi za kreativne prelive glasbe v videopodobo pri skupinah Videosex, Lačni Franz, Borghesia (v sodelovanju z Nevenom Kordo), Miladoyka Youneed in drugih, veliko dokumentiranega gradiva pa sploh ni uzrlo luči širšega sveta. Z močnimi videospoti, izdelanimi za kakovostno glasbo, je slovenske videoizdelke poneslo v svet. *Zemlja pleše* je v enem letu na YouTube imela skoraj 40 tisoč ogledov, kar ni malo za slovenski spot iz leta 1986, ki je bil izdelan v dnevu in pol (Osole 2010). Video deluje kot pisana otroška risbica v gibanju, v njen fantazijski svet pa se s postopkom croma key preslika pevka Anja. Ozadja računalniške animacije

prikazujejo plešočo Zemljo, luno, ki se smeje, zvezde, ki mežikajo, notno črtovje, ki se ziblje, in bobne, ki skačejo čez kader. Za tisti čas je bil video zagotovo hit, saj takih računalniških posegov ni bilo mogoče najti nikjer drugje (razen v drugih Maxovih projektih, kot je *Loveletter*). Ob končni kitici In ta najin mali dom video prikazuje hiško v idilični, značilni podalpski pokrajini, tako zelo značilno slovenski, in če dobro premislim, tudi Anjin imidž odseva neko domačnost - rdeča obleka je na las podobna narodni noši, prav tako sledi tej maniri pevčina pričeska, spletena v kito s prikupnim frufrijem. Naključje ali ne, toda »krasni novi pop« (Erjavec in Gržinić 1991) je rožnate barve in domuje v Sloveniji!

Slika 3.8: Fotografija iz videa skupine Videosex Zemlja pleše (1986) Marijana Osoleta - Maxa



Vir: Tube online (2010).

3.2.4 Refleksija intervjujev

Med polstrukturiranimi intervjuji z avtorji videodel sem dobila vpogled v njihovo razmišljanje o videoumetnosti kot tudi neposredno refleksijo na čas in prostor, v katerem so ustvarjali. Oblika polstrukturiranega intervjuja se mi je zdela najbolj

smiselna, saj sem tako dopustila, da so mi sogovorniki razkrili kako zgodbo več. Za protitež in primerjavo z aktualnim stanjem videoumetnosti je bilo v diplomsko delo smotrno kot vir vključiti tudi intervju z videastko Romano Zajec, ki ustvarja v današnjem času. Sama pravi, da je zanjo video najboljši način izražanja, vsebinsko izpostavlja tematiko globalnih vprašanj, kot so trajnostni razvoj, ekologija in človekov odnos do narave, kot forma pa ji je najbližje eksperimentalno raziskovanje optičnih učinkov s svetlobnimi učinki in z vzorci, ki odstopajo od družbeno pričakovanih konstrukcij podob (Zajec 2010). Njen prostor ustvarjanja je večinoma svetovni splet, kar je mogoče opaziti tudi pri drugih videastih v današnjem času. Sledi interpretacija podatkov iz intervjujev.

Vsakega izmed avtorjev sem najprej povprašala, kako bi definiral videoumetnost in ali se ima za videoumetnika. Odgovori so bili precej različni. Korda (2010) se je takoj identificiral z gledališčem in na podlagi tega z videom in montažo, ki naj bi bila za videoumetnost ključna v smislu avtorskega prijema, Kovačič (2010) zase trdi, da se težko deklarira za samo eno področje, torej uporablja izraz multimedijski umetnik, še najraje pa se identificira s kiparstvom, za katero pravi, da sta si z gibljivo sliko zelo blizu v smislu postavljanja telesa v prostor. Max (2010) se na vprašanje, ali se ima za videoumetnika, zelo hitro odklonilno odzove, češ: »Sex, drugs & rock'n'roll smo živeli, kakšni videoumetniki neki!«. Odgovori na vprašanje, kako in kdaj se je videoumetništvo v slovenskem prostoru začelo, so bili precej podobni.

Pri nas so bili začetniki videoumetnosti likovniki, kot je bil na primer Srečo Dragan. Zame pa je bil prvi tak človek Vipotnik, ki je tudi z likovne scene, on je ALU končal, potem pa je tam delal specializacijo iz videorežije, tako da je to močno povezano z likovno sceno, jaz pa nisem spadal na to likovno sceno /.../, torej nisem bil niti slikar niti kipar, niti filmar, nisem nikoli delal na super 8 (sem, ampak enkrat pozneje, sem še to poskusil), ni bilo to, da sem bil fotograf ali filmar, ampak prav videast (Korda 2010).

Kot mi je zaupal Neven Korda (2010), je video pred FVvideom (1983) vedno obstajal samo v okviru televizije, saj je bila edino tam na voljo oprema, ali pa v sklopu galerij (ki pa so si opremo prav tako sposodile pri televiziji). Do prelomnih osemdesetih

oprema ni bila dostopna »navadnemu« ljudstvu. Leta 1983 videosekcija FV dobi prvo videokamero in dva videosnemalnika in takrat to »novo« tehnologijo začnejo uporabljati vsi. Max (2010) pove, da je bila scena takrat sestavljena iz 50 posameznikov, ki so drug drugemu pomagali, delali vse. Kar je ključno, je podatek, da so se vsi zbirali okoli Diska FV in produkcije ŠKUC-Forum.

»Lokalnost predstavlja disko, ki ga fura Neven in drugi ...« (Osole 2010). Družbeno kritičnost in t. i. tretjost FV-ja (tretjost v smislu pozicije v zaporedju ustanov - državnih, samostojnih in neodvisnih, »tretjih«) vidi Korda v močni prepletenosti z zabavo in umetnostjo, kar naj bi se kazalo v videoizdelkih tedanjega časa (Korda 2010). Glede podobnosti in razlik med umetniškimi prijemi in slogi sem izvedela naslednje.

Ja, v enih stvareh smo si eni avtorji bolj podobni. Recimo mi, ki smo izhajali iz produkcije ŠKUC-forum in Maxovega Bruta, zatem eni, ki so bolj iz, saj ne vem, Srečo Dragan, recimo, so imeli neke druge izkušnje. Mi smo bili le mulci iz te alterscene, kakor so potem rekli. Smo se družili, klubi, ki so bili, Disko Študent, pa FV, ki je bil v Šiški, pa iz Šiške v K4, potem pa se je ta scena razširila, mi smo šli v KUD Teater, FV se je razvil v Borghesio ... (Kovačič 2010).

Neven povzame:

Mislim, da obstaja v slovenskem prostoru ena ločnica, ŠKUC-Forumova produkcija je ena velika ločnica. Imaš Dragana in Nušo in Vipotnika, ki v 70. letih delajo znotraj TV-produkcije ali pa galerijske produkcije, samo da galerijske produkcije itak ni bilo brez TV-opreme, tako da dejansko soobstajata. V 80. pa se je tako pri nas (s ŠKUC-forumom) in po svetu, z videi in glasbenimi spoti delovanje videastov demokratiziralo, razširilo, tako da so 80. leta posebna ... (Korda 2010).

Tudi Max govori o fenomenu tistega časa in prostora, kako z minimalnimi sredstvi in opremo ustvariti kakovosten videoizdelek.

Takrat nismo imeli nobenih referenc, kako se kaj dela. Ali delaš video kot film in se greš neke vrste režiserja, ampak to je bila v glavnem produkcija »low budget

production«, ko delaš vse sam. Dve tendenci sta bili in dva dogodka, če dobro pogledaš. Imaš te televizijske artiste in Miho, ki ima določeno politično moč, dostop do neke tehnologije, ki je na televiziji, in potem to, kar Neven in jaz narediva, kar je popolnoma zunaj nekih državnih struktur. Družbena oziroma lastna iniciativa (Osole 2010).

Vsekakor je vsem avtorjem skupna želja po vidnosti, da bi njihova dela prišla v javnost, da bi jih ljudje opazili in prek njih odražali situacijo v družbi, umetnosti in kulturi, a ne na nekih teoretskih predpostavkah, ampak, kot pravi Max, »poskušali smo biti čim bolj pop« (Osole 2010) in se skozi *videodela* približati množicam. Kot je bilo že omenjeno, so do videomedija prišli po različnih poteh, prek gledališča, kiparstva ali zaradi navdušenosti nad novo tehnologijo. »Vedno sem bil malo nagnjen k tej tehnologiji, k tem gumbkom, kot ene igrače velikih ljudi so se mi zdele. Pa saj so v bistvu, ker so ti omogočale, da vizije, ki jih imaš, materializiraš na tak način« (DIVA 2008b). Kovačič, ki se predstavlja za kiparja, svoj material črpa iz vseh disciplin medijev in ni naključje, da se je ravno v njegovih delih pojav performans v slovenskem prostoru zlil z razširjeno rabo videa v kompaktno umetniško celoto.

Med performansom in kiparstvom vidim povezavo, da gre za povezovanje prostora in telesa. Človeška figura določa to razmerje do prostora, čez zgodovino so nas to naučili. Kip dojameš, ko se sprehodiš okoli njega. Pri snemanju pa se mi zdi, da je razlika v tem, da imaš pred sabo kader, ki ga moraš zapolniti. V gledališču pa je prostor, ki ga moraš zapolniti. V gledališču gledalec sam ostri, si izbira detajle, kamera je on sam, pri snemanju imaš pa ti določeno z okvirjem, imaš izreze, izbiraš poglede za gledalca (DIVA 2008b).

Vendar Kovačič vztraja, da je bil zanj video vedno nekaj več, saj lahko gradi sceno kot v gledališču, lahko posname zgodbo, ki stoji sama zase, kratka, z videom je lahko ustvaril kar koli. Zanimiva je opazka, da so teorije glede videa velikokrat preveč zamotane, kar priča o večnem trku med tistimi, ki neko umetniško delo ustvarijo, in tistimi, ki to delo interpretirajo na podlagi teorij. »V glavnem, vse je bolj simpl, kokr pišejo te teoretiki« (Kovačič 2010).

Po besedah avtorjev so vedno delovali iz prostora, kjer so ustvarjali. Ta prostor je bil Ljubljana. Teme v predstavljenih videodelih so torej lokalne glede na situacijo, državo, odzivajo se na družbeno okolje, medtem ko je forma v nekem smislu univerzalna. Video je globalni pojav, ki na način manipulacije z materialom omogoča, da material razdrobiš, zmešaš na novo, na koncu pa vzpostaviš svet zase (Korda 2010). »Tokrat, ti se odzivaš na tisti realen čas in prostor, v katerem si, in znotraj njega razmišljaš« (Kovačič 2010). »To je to, kar nastane iz neke potrebe v prostoru in času« (Osole 2010). Videoumetnost pa je seveda utemeljena na reprezentaciji skozi zaslon, pa naj bo to domači televizijski sprejemnik, monitor v Disku FV ali na prizorišču multimedialnega performansa.

3.3 Ugotovitve

Iz analize pomensko bogatih in tehnično domišljenih videodel ter povedanega v intervjujih izhaja, da so bila osemdeseta zlato obdobje slovenskega videa. Tudi teoretičarka Gržiničeva (1997, 66-68) govori o drugem rojstvu, renesansi videa v slovenskem prostoru, ki se je zgodil v obdobju prelomnih osemdesetih let prejšnjega stoletja. Zanimivo je, da ob pogovorih z avtorji, ki so bili umetniško dejavni v osemdesetih in se z videom ukvarjajo še danes, vseskozi odzvanja premočrna trditev, da so bili tisti časi res nekaj posebnega. Verjetno ima s tem nekaj malega opraviti tudi nostalgija. Morda pa je le nekaj na tem. Dejstvo je, da je v osmem desetletju dvajsetega stoletja v slovenskem prostoru nastalo največ različnih videodel. V zgodnjih osemdesetih, natančneje leta 1982, FV dobi videoopremo, kar vključuje videokamero in dva videosnemalnika, s katero so delali vsi akterji t. i. underground scene. Značilnost tistega časa je nekakšna oblika kolektivne kreacije, ko vsi delajo skupaj, najprej eden posname idejo za nekoga, drugi pa potem pri naslednjem projektu sodeluje z njim kot igralec, snemalec, oblikovalec itd. O kolektivni kreaciji govori tudi Kac (1992, 47) in zapiše, da v sodobnih delih oziroma dogodkih »podobe in grafike niso ustvarjene kot končni cilj ali končni izdelek, kar je sicer običajno za lepe umetnosti. Z vključevanjem računalnikov, videa, modemov in drugih naprav uporabljajo ti umetniki vizualno kot del dosti večjega interaktivnega, dvosmernega komunikacijskega konteksta«. V primeru Slovenije lahko to navežemo na širše družbeno ustvarjanje, saj so v osemdesetih, ko je videoumetnost vzcvetela, med seboj sodelovali tako glasbeniki, pankerji, grafitarji,

grafični oblikovalci, organizatorji, umetniki in teoretiki kot tudi druge skupine, postavljene na obrobje - geji, lezbijke in mirovniki. Zelo pomembno gradivo, ki priča o tem, so dokumentarni posnetki videosekcije FV, kateri nas neposredno predstavijo v čas ustvarjanja, ki se je večinoma dogajalo v okvirih alternativnega gibanja. Kot ena izmed ugotovitev iz refleksije intervjujev in analize del je torej zagotovo tesna povezanost umetnikov in prepletenost različnih področij ustvarjanja.

V osemdesetih prvič govorimo o približno petdesetih akterjih, ki medsebojno ustvarjajo različne projekte umetniške produkcije, od glasbe do videofilmov. Vse se je dogajalo okoli ključnih »meeting-pointov« v Ljubljani. Res je, da je bil v tistem času slovenski prostor precej zaprt - ni bilo interneta in tudi videooprema je bila dostopna le v okviru ŠKUC-Foruma, pozneje Fvvidea in nazadnje v Maxovem studiu BRUT film.

V smislu odpiranja oken v svet je za slovensko prestolnico leto 1983 posebnega pomena. Takrat je bil prvi videofestival v Cankarjevem domu, Video CD, bienalna prireditev, ki traja vse do leta 1987. Organizator festivala, videopionir Miha Vipotnik, je s takim dogodkom slovenskemu videu dodal status umetnosti, ki si zasluži festivalsko dejavnost, in slovenska dela ponesel v svet, domači videasti pa so imeli možnost ogleda videodel iz tujine. Na podlagi festivala in izmenjavanja idej so si slovenski videoumetniki lahko ustvarili nek referenčni okvir ustvarjanja na področju videa. Značilnost ljubljanskega prostora pa je zagotovo moment produkcije »do-it-yourself«, kjer so avtorji dejansko vse naredili sami, kar je po mojem mnenju le ojačalo ustvarjalno vez med posamezniki. V primerjavi z današnjo situacijo, ko se prostor videoustvarjanja širi na vse konce sveta, predvsem zaradi svetovnega spleta, pa je mogoče opaziti, da med avtorji videa ni več take povezanosti in medsebojnega sodelovanja, medtem ko se trend prepletanja različnih področij umetniških ustvarjanj (gledališče, glasba in video), ki so ga v slovenski kulturni prostor vnesli moji sogovorniki, danes vse bolj razrašča. Analizirani avtorski videi odražajo navdušenje nad novo tehnologijo in medijem ustvarjanja, hkrati pa v njih odsevata stanje duha v času rigidnih struktur socialističnega sistema in močna želja po prenovi, po svobodnem izražanju in prevračanju zabetoniranih idej. Video se je zdel najboljši medij za ironizacijo in kritiko družbenega stanja, ne glede na to, s katerega umetniškega področja so ustvarjalci izhajali. Kot potrjujejo izjave avtorjev, je bila taka praksa mogoča le v okviru urbanih središč neodvisnega ustvarjanja, ŠKUC-Foruma in FV Diska v Ljubljani.

Pri izbranih avtorjih in njihovih videodelih je opazna podobnosti v smislu uporabe videokodov in načinov montaže (inkrustacije, slike v sliki), vsebinskih prijemov (uporabe televizijskega in filmskega materiala) kot tudi v vizualni strategiji dejanskega pozicioniranja (svojega telesa, sebe) v politični in družbeni korpus, pa najsi bo to skozi pretirano seksualnost, homoseksualnost in sadomazohizem (*On, Socializem, Jugoslovanski sen*), prvine performansa, fantazijskih svetov in burlesknega sprevačanja političnih dogodkov (*Pesem mesa in podoba je telo postala*) ali skozi avtobiografsko izkušnjo (*Avtop*) in glasbo (Borghesia, Laibach, 2227). Strategija vizualizacije na podlagi postopka inkrustacije ali keyanja in raziskovanje načinov prezentacije telesa v razmerju do dominantnih načel prikazovanja je prisotna v vseh analiziranih videodelih. S postopkom keyanja postane vsaka izbrana površina podobe in tudi površina telesa »luknjičasta elektronska opna« (Gržinić 1997, 97), ki čaka na avtorsko zapolnitev in tako tudi ustvarja nove pomene. Iztrganost iz originalnega konteksta (največkrat televizijskega in filmskega medija) postavlja podobe aktualnih družbenih dogodkov v novo okolje in iz njega naredi referenčni material, na katerega se naslanja celotna kritika tako političnega kot tudi umetniškega sistema.

Videodela iz analize zaznamuje poudarjeno erotično podobje, osredinjenost na nasilje, seksualnost, aktualno politično in družbeno dogajanje, državne mite in rituale, vendar se zdi, da je njihova glavna vsebinska stična točka tematizirana skozi izkušnjo telesa v razmerju do urbanega prostora. Prostor, v katerem ustvarjaš, in tvoja pozicioniranost v njem, je tisti ključni element, ki generira material za umetniško realizacijo. Umetnost se lahko razvije samo iz neke potrebe v določenem prostoru. S podobnimi besedami Korda (2010) lepo opiše ustvarjalni proces, ko pravi, da se to zgodi, ko poskušaš postaviti sebe med svet in medij, postaviti sebe med sanje in resničnost. Avtorji videa so torej s svojimi telesi in z njihovimi »podaljški« v obliki domiselnih videodel, v danem prostoru, napolnjenem s prevladujočimi kulturnimi reprezentacijami, ponudili in predstavili alternativo mišljenja ter možnost drugačnih idej.

4 ZAKLJUČEK

Po prebrani literaturi in aktivni prisotnosti v današnjem svetu hitrih podob menim, da je videoumetnost kot praksa in kot ideja, bila in je, zasenčena ob številnih oblikah rabe videa kot medija, ki danes pokriva levji delež v spektru človeškega delovanja. Videoumetniki se morajo zavedati, da občinstvo videoumetnost doživlja skozi lastno izkušnjo videopismenosti. Zakaj? Moč videa je v tem, da se spretno (po)meša v vse druge medije. Video uteleša film, televizijo, performans kot tudi nadzor in je postal glavni medij vseh naprednih oblik digitalnih telekomunikacij. »Medijska kultura in medijska umetnost sta sestavljeni iz kompleksnih, hibridnih form multisenzoričnih informacij. Dandanes ni nič več čisto in enodimenzionalno« (Sherman 2008, 1). Ko se govori o samostojnem videodelu, se po navadi naslavlja kot videofilm (pri Zemiri Alajbegović in Nevenu Kordi), avtorski film (Ema Kugler) ali preprosto film, čeprav je sneman na tehniko videa ali pa se uporablja izraz instalacija, multimediji, intermedijski spektakel itn.

V slovenskem prostoru leto 1973 označuje prihod videa kot novega umetniškega medija v teoretični svet umetnostne kritike. Stane Bernik je namreč tistega leta v reviji Sinteza prvič definiral videoumetnost. Opisal jo je kot eksperiment in kot ustvarjalno prakso sodobnega umetniškega izraza. Doslej sta se z videom v okviru konceptualističnega gibanja OHO ukvarjala le Nuša in Srečo Dragan. S svojim neposrednim prenosom slike na monitor jima je v umetniških akcijah omogočal neposredno komunikacijo z občinstvom. V 70. letih pa je bil Miha Vipotnik prvi videoustvarjalec, ki je pod okriljem javnega televizijskega studia RTV Ljubljana raziskoval in odkrival možnosti videomedija. Približno deset let po definiranju videoumetnosti v slovenskem prostoru se leta 1982 v kronologiji Diska FV, ob pridobitvi snemalne videoopreme, ponovno *prvič* zapiše video. Nastane videosekcija ŠKUC-Foruma, znotraj katere je sprva gledališčna skupina FV začela videozapisovanje dogajanja v diskoteki in produciranje prvih umetniških videoprojektov, ki so bili pozneje projicirani predvsem v Galeriji ŠKUC in v Disku FV. Od takrat naprej govorimo o eksploziji videoprodukcije, od snemanja gledaliških predstav do dokumentiranja koncertnega dogajanja in izdelave eksperimentalnih videodel, kot tudi o videoopremljanju različnih kulturnih in glasbenih dogodkov. Osemdeseta leta so v Sloveniji postala sinonim za kreativni izraz avtonomne mladine, ki je zaradi vse dostopnejše tehnologije (v centrih, kot sta bila ŠKUC-Forum

in pozneje Maxov studio BRUT film) ustoličila video kot nov umetniški izraz in življenjski slog.

Kot me je opomnil Marijan Osole - Max, se je kar nekaj časa pripravljalo na to - seveda ob tem mislim dogodke, ki so spremljali prelomno leto 1968, ko socialistični režimi niso znali več reševati svojih protislovij in se je v Evropi pojavil val študentskih uporov, ki so s svojimi gibanji sčasoma prinesli spremembe v družbi. Stranski produkt študentskega gibanja v Ljubljani je bila ustanovitev *Radia Študent*, s katerim je bila dopolnjena infrastruktura za kulturno in politično delovanje študentov. Ob ljubljanski študentski *Tribuni*, ustanovljeni leta 1951, in mariborski *Katedri*, ustanovljeni leta 1961, je tako nastal nov medij, ki ga je bilo že zaradi same narave radia težje nadzorovati. *Radio Študent* je za več desetletij prevzel vlogo institucije, ki v eter pošlje največ inovacij. Prav tako je ključna ustanovitev Študentskega kulturnega centra, ŠKUC-a. ŠKUC je bil formalno sicer ustanovljen leta 1972, ko se je iztekel študentski revolt, iniciativa pa je bila že prej. Čeprav so bile materialne možnosti za delovanje ŠKUC-a ob ustanovitvi borne, je ta institucija širila prostor neodvisnega študentskega in mladinskega delovanja, predvsem pa je dopolnjevala omrežje avtonomnih in inovativnih iniciativ.

Avtorji videa, s katerimi sem opravila intervjuje in jih obravnavala v diplomskem delu, so bili med ključnimi akterji alternativne scene v osemdesetih in nosilci marsikatero neodvisne kulturne dejavnosti (poleg videa tudi glasbene, založniške, menedžerske itn.) na področju nekdanje Jugoslavije, vsi pa se z videoumetnostjo ukvarjajo še danes. Zavzeli so javni prostor in to v polnosti. Po besedah Marijana Osoleta - Maxa (2010) je bilo vse skupaj 50 ljudi, gradnikov enega in istega prostora. *Ljubljane*. Jugoslovanske kulturne prestolnice.

Na nek način sem že odgovorila na zastavljeno raziskovalno vprašanje. Kot potrjujejo literatura in pogovori z videoumetniki, ki so bili v Ljubljani dejavni v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih, se *ljubljska alternativna scena osemdesetih let* predstavlja kot specifična lokalnost v slovenski videoumetnosti. Delovanje mladih na ljubljanski alternativni sceni odseva duha časa, obdobja pisanih subkultur, ko sta se pojavila MTV in glasbeni spot, ko je videotehnologija postala vse dostopnejša, ko je pank in hard core zasedal mesto retorikov in so geji, lezbijke in mirovniki pridobivali na

glasu, ko so se rigidni politični sistemi začenjali krhati in ko si je mladina želela hedonizma in ustvarjalnosti. Vse to vsrka video, skozi različne uporabe, še bolj različne interpretacije in relativizacije. »Seveda, vse se je vrtelo okoli diska. Lokalnost predstavlja disko, ki ga fura Neven in ostali ...« (Osole 2010). Največ je bilo videodel v obliki dokumentiranja same scene, od gledališkega in koncertnega dogajanja, produkcije videospotov in avtorskih del, ki so bila prikazana in nagrajena na različnih festival po tedanji Jugoslaviji kot tudi po svetu.

Posebnost ljubljanske alternativne produkcije videodel je v *povezovanju umetnosti in množične kulture*, vsakdanjega življenja, humorja, marginaliziranih skupin, politike in ekonomskega stanja v državi. Nekaj, kar je bilo umetnostnemu sistemu v razstavnih praksi, likovni kritiki, teoriji in zgodovini kljub nekaterim izjemam precejšnja neznanka. »Ustvarjalec je lahko kdor koli, šolani umetnik, ki montira video, ali obiskovalec diska z nedokončano osnovno šolo, ki na zid izpiše grafit. Oba sta enakovredna, obe deli sta bili - vsaj v zgodnji fazi Diska FV - enako na ogled obiskovalcu« (Grafenauer v Škrjanec 2008, 144). Po Maxovih besedah so takrat poskušali biti čim bolj pop, se približati množici. »... Smo poskusili delati neke produkte, ki so gledljivi. Pop, bi jaz rekel. Nas je zanimala publika« (Osole 2010). Teme v videodelih so torej lokalne glede na situacijo, državo, se odzivajo na družbeno okolje, medtem ko je forma univerzalna. Video je globalni pojav, ki na način manipulacije z materialom omogoča, da material razdrobiš, zmesiš na novo, na koncu pa vzpostaviš svet zase (Korda 2010). »Takrat se odzivaš na realen čas in prostor, v katerem si in znotraj njega razmišljaš« (Kovačič 2010). »To je to, kar nastane iz neke potrebe v prostoru in času« (Osole 2010). *Družbeno dogajanje in državni rituali, nasilje in seksualnost ter miti in tabuji socialističnega sistema* so bile bistvene reference izdelovalcev avtorskih in avtorsko-dokumentarnih videov. Specifično vlogo pa je v takratnem skupnem jugoslovanskem prostoru zavzemala nacionalna televizija - bila je namreč glavni producent umetniških videodel. Prav neverjetno je, koliko minut in pozornosti je bilo posvečenih videoprodukciji - v primerjavi z današnjo situacijo, ko video prevečkrat umeščamo v prostor, kamor prvotno ne spada. Televizija Ljubljana s Tonijem Tršarjem na čelu in z Vipotnikom kot mediatorjem je bila zaslužna za to, da so oddaje o videoumetnosti prišle tudi na televizijo. Video kot množični medij je bil, kot že rečeno, ustvarjen za televizijo in je zanj televizija tudi najustreznejše okolje za

predvajanje. Španjol (2009) meni, da je ravno televizijska prezentacija videodel »fenomen takratnega jugoslovanskega prostora«.

Zanimivo je tudi, da se kot avtorji oddaj pojavljajo sami umetniki, sami videasti, da se ta meja med nekim objektivnim poročanjem in udeležbo popolnoma zabriše. Edino ideja za ATV, alternativni segment televizijske produkcije na žalost ni bila nikoli realizirana. Vsekakor pa je bil ta poskus tedaj premik v smeri demokratizacije medijev in predvajanja raznolikih vsebin. Idejni vodja ATV-ja Marijan Osole - Max, je prepričan, da televizijska reprezentacija utemeljuje videoumetnost. »Videoumetnost ni bila nikoli mišljena v naših glavah kot instalacija v galerijah, to je bilo mišljeno za predvajanje po televiziji, kje pa drugje kot v neki škatli« (Osole 2010).

Produkcija videov v okviru ljubljanske alternativne scene ŠKUC-Foruma je torej posebnost sama zase in je ključna za razumevanje slovenskega videa na splošno. »Od te točke naprej termin videoumetnost zamenjata videopraksa in produkcija: kar je bilo ustvarjeno in kar je ostalo« (Borčić 2003, 508).

Paradokсно je lokalnost slovenske videoumetnosti ravno nekaj, kar je posledično prispevalo k opustitvi rabe izraza videoumetnost, ki je v svoji definiciji video porivala v galerijske prostore, nefleksibilnega in eksperimentom neprijaznega sistema umetnosti takratne Jugoslavije, stran od množic. V plodnem času osemdesetih je bila pomembna le ustvarjalnost, vsakdo je lahko bil ustvarjalen, vse se je delalo na lastno pobudo in z lastnimi sredstvi ter se zraven neizmerno uživalo. »Sex, drugs in rock'n'roll, kakšni videoumetniki!« pravi ustanovitelj ŠKUC-Forumove videosekcije Marijan Osole - Max (2010). Ključnost drže »naredi sam«, kjer je poudarek predvsem na naredi in ne nalagaj (Osole 2010), ideja ustvarjalnosti slehernika, ki je bila mogoča zgolj v okviru subkulture in alternative kot širšega družbenega gibanja v Sloveniji.

Videomedij je v obdobju informacijske družbe postal univerzalno sredstvo ustvarjalnega beleženja časa. Živimo v svetu, kjer se razlike zabrisujejo, prostor ustvarjanja se širi, kakovostna tehnologija, ki omogoča ustvarjalno umetniško delo, postaja vse dostopnejša - tako za uporabo kot za denarnice. Za mlade umetnike, ki ustvarjajo danes, so prostor akcije in prezentacije večinoma splet in mednarodni festivali najrazličnejših formatov, od festivala videa, posnetega z mobilnimi telefoni do festivala eksperimentalnih, plesnih in dokumentarnih videofilmov. S spletom gredo

naša življenja in umetniške aspiracije vse bolj v smeri večje interaktivnosti. Zanimivo je, da v tujini že obstajajo spletni dokumentarci, t. i. interaktivni dokumentarec (Zajec 2010), kjer lahko gledalec s prenašanjem na internetno stran prispeva svoje, lokalno videodelo in je tako prisoten pri ustvarjanju videofilma v okviru mednarodnega spletnega sodelovanja. Kaj takega so si pionirji videoumetnosti lahko le zamišljali!

V videodelih današnjega časa sta še vedno prisotni družbena kritičnost in močna sporočilnost, ki pa se razlikujeta od kritičnosti v osemdesetih. Danes je v poplavi definicij s pridevniki in predložki novi, post-, inter-, multi- in v trendu prepletanja medijev o videoumetnosti morda težko govoriti. Umetniki, ki se ukvarjajo z videom, ga večinoma uporabljajo kot del instalacije oziroma performansa, video pa se meša v različne modele hibridiziranega ustvarjanja. Prostor ustvarjanja se vsak dan bolj in bolj širi in pri vseh omenjenih slovenskih ustvarjalcih videa v zadnjih nekaj letih je mogoče opaziti, da svoje delo predstavljajo globalnemu občinstvu v *svetovnem spletu* (Zajec 2010). V nekem smislu se danes morda šele zares dogaja videoumetnost, tako kot so si jo pred petindvajsetimi leti predstavljali slovenski videopionirji. »Videoumetnost ni bila nikoli mišljena v naših glavah kot instalacija v galerijah, to je bilo mišljeno za predvajanje po televiziji, kje pa drugje kot v neki škatli. Saj se dogaja danes - predvsem zaradi interneta in YouTubea. V principu - končno se je zgodil!« (Osole 2010).

5 LITERATURA

Alajbegović, Zemira in Barbara Borčič, ur. 1999a. *Videodokument. Video umetnost v slovenskem prostoru 1969-1998. Eseji*. Ljubljana: Zavod za sodobno umetnost.

--- 1999b. *Videodokument. Video umetnost v slovenskem prostoru 1969-1998*. Ljubljana: Zavod za sodobno umetnost.

Ampex. Dostopno prek: <http://www.ampex.com> (5. april 2010).

Autor, Nika. Dostopno prek: <http://www.autor.si/index.html> (14. junij 2010).

--- 2010. *Asad gre domov*. Dostopno prek: <http://www.autor.si/asadgoinghome.html> (14. junij 2010).

Birringer, Johannes. 1998. *Media & performance: Along the border*. London: The John Hopkins University Press.

Borčič, Barbara. 2003. Video Art from Conceptualism to Postmodernism. V *Impossible Histories, Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković, 490-520. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.

--- 2007. Od pionirjev videa do projekcijske umetnosti - nekaj primerov. *Likovne besede: revija za likovno umetnost* (81-82): 100-107.

Bovcon, Narvika. 2008. *Načrtovanje novomedijskih vizualnih komunikacij v kontekstu umetniških praks*. Doktorsko delo. Ljubljana: Akademija za likovno umetnost.

Discogs. 2010. *Borghesia - Ljubav je hladnija od smrti*. Dostopno prek: <http://www.discogs.com/Borghesia-Ljubav-Je-Hladnija-Od-Smrti/release/244142> (27. junij 2010).

DIVA - digitalni intermedijski video arhiv. 2008a. *Marko Kovačič. Dela*. Dostopno prek: <http://www.e-arhiv.org/arhiv/diva/index.php?opt=work&id=380> (27. maj 2010).

--- 2008b. *Oddaja Podoba: Marko Kovačič*. Dostopno prek: http://www.e-arhiv.org/zanka/PDB_Mare_divx.AVI (13. maj 2010).

Erjavec, Aleš in Marina Gržinić. 1991. *Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.

Fras, Miha. 2010. *Sindikát's Photostream*. Dostopno prek: <http://www.flickr.com/photos/sindikát/page89/> (5. junij 2010).

Flusser, Vilém. 2000. *Digitalni videz*. Ljubljana: Študentska založba.

Gnamuš, Nadja. 2003. Kočljivo ravnovesje med besedo, likovnim in vizualnim. *Likovne besede: revija za likovno umetnost* (65-66): 130-138.

Gržinić, Marina. 1996. *V vrsti za virtualni kruh. Čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

--- 1997. *Rekonstruirana fikcija: Novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavantgarda: teorija, politika, estetika: 1997-1985*. Ljubljana: Študentska založba.

--- 2009. Obscenost krščanskega diskurza je monstrozna. Intervju z Marino Gržinić. *Časopis za kritiko znanosti* (37) 237: 145-154.

Jameson, Fredric. 2001. *Postmodernizem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Kac, Eduardo. 1992. Aspects of the Aesthetics of Telecommunications. V *Siggraph Visual Proceedings*, ur. John Grimes in Gray Lorig, 47-57. New York: ACM.

Korda, Neven. 2010. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 9. junij.

Kovačič, Marko. 2010. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 17. junij.

Kukovec, Dunja. 2004. Novi mediji: estetika in reprezentacija. *Likovne besede: revija za likovno umetnost* (67-68): 81-82.

Laibach NSK. 1997. *Koncertni nastopi*. Dostopno prek: <http://www.laibach.nsk.si/concert.htm> (25. junij 2010).

Löfgren, Isabel. 2010. *Neologisms*. Wordpress (blog). Dostopno prek: <http://isabellofgren.wordpress.com/2010/03/16/neologisms/> (3. maj 2010).

Mediamatic. 2010. *Romana Zajec*. Dostopno prek: <http://www.mediamatic.net/person/50598/en> (5. junij 2010).

Media art net. 1988. *Nam June Paik, Magnet TV*. Dostopno prek: <http://www.medienkunstnetz.de/works/magnet-tv/> (7. maj 2010).

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. 2010. *Intermedijske umetnosti*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/si/delovna_podrocja/umetnost/intermedijske_umetnosti/ (5. maj 2010).

Osole, Marijan - Max. 2010. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 22. junij.

Peče, Nina. 2003. *FV Alternativna kulturno-umetniška produkcija*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Perrée, Rob. 1988. *Into video art: The characteristics of a medium*. Amsterdam: Con Rumore.

Ristić, Mihailo, ur. 1986. *Videosfera: video/društvo/umetnost*. Beograd: Studentski izdavački centar.

SCCA-Ljubljana. 2008. *World One Minutes Beijing 2008*. Dostopno prek: http://www.scca-ljubljana.si/news-en_08-12.htm (6. junij 2010).

Sherman, Tom. 2008. *Nine lives of video art*. Dostopno prek: www.gama-gateway.eu/uploads/.../Nine_lives_of_video_art.pdf (10. april 2010).

Škrjanec, Breda, ur. 2008. *FV Alternativa osemdesetih*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.

Španjol, Igor. 2008. *Srečo Dragan. Zgodnja dela*. Dostopno prek: <http://www.mg-lj.si/node/122> (21. maj 2010).

--- 2010. *Video art 80-ih*. Intervju z Igorjem Španjolom. Dostopno prek: <http://vimeo.com/3285152> (15. maj 2010).

Španjol, Igor in Igor Zabel, ur. 2003. *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975-1985*. Ljubljana: Moderna Galerija.

--- 2004. *Teritoriji, identitete, mreže - slovenska umetnost 1995-2005*. Ljubljana: Moderna galerija.

Šuvaković, Miško. 2001. *Anatomija angelov, razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Tube online. 2010. Dostopno prek: <http://tubeonline.info/PLEŠE/> (27. junij 2010).

Videodokument. 2008. ZANK. Dostopno prek: <http://www.videodokument.org/zank/zank.htm> (3. junij 2010).

Videospotting. 2008a. *Od alternativnega videa do avtorske scene*. Dostopno prek: <http://www.videospotting.org/od-alternativne-scene-do-avtorskega-idea-1994> (31. maj 2010).

--- 2008b. *Dotik_Udine*. Dostopno prek: http://www.videospotting.org/dotik_udine (1. junij 2010).

--- 2008c. *Videodokument_Presents 2006*. Dostopno prek: http://www.videospotting.org/eng/videodokument_presents-2006 (22. junij 2010).

Vipotnik, Miha. Dostopno prek: <http://vi.potnik.siol.com/index1.htm> (13. maj 2010).

Vodeb, Hana. 2008. *Razlika med videom in filmom v funkciji vizualnega raziskovanja*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Zajec, Romana. 2010. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 18. junij.

6 PRILOGE

Priloga A: Intervju z Nevenom Kordo

Intervju z Nevenom Kordo (NK), vprašanja postavljala Ana Fratnik (A)
V Ljubljani, pred Galerijo Alkatraz, Metelkova mesto, 9. 6. 2010

A: Postaviti sebe med sanje in resničnost. Postaviti sebe med medij in svet.

NK: Ja, ja. To je ravno odgovor na večino teh vprašanj, ali se imate za video artista, kaj vam video kot medij ustvarjanja pomeni, podajte svojo definicijo videa. To je to, postaviti medij med sebe in svet. Res je, da so odgovori poetični ampak moram biti v pravem obdobju za formuliranje.

A: Seveda... Identifikacija s to umetniško zvrstjo?

NK: Je totalna! Kot vidiš, pri meni. Ja, je neki najglobjega. Je tako globoka, da je težko ločiti... Kaj je umetnost in pri meni je to video umetnost.

A: Kdaj je bilo prvič, ko se je (iz)reklo video art? Pri nas?

NK: Pri nas je video art prvič omenjen, ko sta Nuša in Srečo Dragan naredila Belo mleko belih prsi. Ampak to je precej konceptualistično. V prejšnji izjavah in tekstih govorim, da je video art definitivno, v Evropi in pri nas, prišel iz likovnega konceptualizma, raziskovalno pa je prišel iz zvočnega in likovnega konceptualizma, ne vem, Stockhousen, Cage, Beuys, Vostell... Nam June Paik je študiral v Minhnu zgodovino glasbe, prišel v stik z vsemi temi, z elektronsko glasbo in je iz tega znanja soustvaril video sintesajzer in začel z video inštalacijami.

Ampak pri nas so bili začetniki video arta likovniki, kot je bil recimo Srečo Dragan. Zame osebno pa je bil prvi tak človek Vipotnik, ki pa je tudi iz likovne scene, on je ALU končal, potem pa je tam delal specializacijo iz video režije, tako da je to močno povezano z likovno sceno, jaz pa nisem sodil v to likovno sceno.

A: Kam pa?

NK: Jaz sem bil gledališčnik. Gledališče FV 112/15, to je v osnovi moj projekt, ki sem ga osnoval iz nekih starih gledališč. To je konec sedemdesetih in začetku osemdesetih, ta združitev umetnosti in zabave pa družbene kritičnosti. Potem, meni se je zgodilo oz.nam, da smo začeli to preko Disko kluba, Disko FV, FV Video pa FV Založba. Ampak v osnovi je bilo gledališče, torej nisem bil niti slikar niti kipar, niti filmar, nisem nikoli delal na super 8 (sem, ampak enkrat kasneje), ni bilo to, da sem bil fotograf ali filmar ampak prav videast.

A: Imam katalog FV alternativa osemdesetih, tam so tudi nekateri članki.

NK: Tam ne govorim toliko o umetnosti, kot o organizaciji ŠKD Foruma, se pravi o pogojih umetnosti.

A: O videu pišeš, da ga pri gledališču niste uporabljali. Kako to?

NK: Ja, ampak bi bilo zelo smiselno, če bi ga. Ker ostale projekte in koncertno dogajanje se je predvajalo.. Ni bilo še VHS-a, mi smo to snemali na neke odpadne računalniške trakove z neko opremo s filofaxa. Psihologi tam so imeli nekaj, kar več ne obstaja, kolutniki so bili. Kot za zvok. Vse smo furali, koncertno niti ne toliko ampak snemali smo dogajanje po ulicah, take plahte smo predvajali. Ampak v tistih predstavah smo imeli vse, multimedija kot je bila le možna takrat, playback zvoka, diapozitivi oz. diavizije, scenografijo smo delali z lučmi, vse, sinergija vsega tega. Ampak videa pa nismo uporabljali, pa smo imeli opremo! Zdaj ko gledam posnetke teh predstav, vidim da bi zlahka marsikatero sceno še v živo furali, tako kot zdaj delajo.

A: Tisti prvi posnetki so bili pa seveda v okviru Diska FV ali kako?

NK: Kot pregledna informacija ti je super film Staro za novo. Zdaj sem to razsekal na zaokrožene celote in dal na YouTube. To je 66-minutni film, ki je zelo linearen. Če te zanimajo začetki, preprosto pogledaš prvih dvajset minut! Sicer potem se te aktivnosti razvijejo, ker je najprej FV gledališče (Gledališče FV 112/15), potem je čez eno leto

Disko FV, FV Video, FV Založba, tako da se to malo razveji, pa se tudi prekriva. Kronološki je. Nisem držal stroge strukture filma, ampak sem dal recimo naslov Borghesia, pa je vse od Borghesie, pa o gledališču. Po sklopih.

A: Saj se je na razstavi tudi rolal, v MGLCju?

NK: Aja, točno sem že pozabil. Saj sem bil z njihovo razstavo kar zadovoljen, glede na to, da so specializirani za grafiko. Saj za video praktično nobenega ni. Je SCCA. Nihče pri nas zaenkrat pa nima te pozicije, opreme in tehnoloških postopkov video arhiviranja pa nobeden - ne nacionalna televizija, ne nacionalni arhiv, nihče.

Ja, video je zoprn, ker je v času. Traja, ne moreš si ga tako ogledat kot sliko ali kip. V katalogu recimo piše o videu, če piše o neki sliki ali plakatu, maš fotografijo zraven, je postavljen v času, za video pa to ne moreš, se ne moreš zadovoljiti s fotografijo.

A: Po mojem mnenju bi bilo fajn, da se za video naredi neka kataloška oblika, recimo samo v obliki DVDjev, da je vizualna predstavitev.

NK: Pa saj vidiš po Youtubu pa Vimeotu. Ni toliko ogledov, odziva.

A: Tiste, ki jih zelo zanima pa mogoče bi...

NK: Od desettisočih je mogoče eden, v Evropi trije. Ne vem, jaz ne gledam, ti ne gledaš...

A: Ja, najbrž res, meni se zdi Vimeo super! Super všeč mi je tvoj zadnji videospot za Pridi dala ti bom cvet.

NK: Ja, ja. Jaz imam na Vimeotu recimo 30 do 50 obiskov za en projekt, za tale videospot pa kar 400-500 v parih dneh. Sem bil presenečen, ker ni to pri meni običaj. Na YouTube sem si pa zaradi Borghesie in Hardocora naredil kanal, kar sem pred leti na ZANKO dal, sem dal še tja. Ker danes so redki, ki se spravijo downloadat, že po avtomatiki, so navajeni YouTubea, kjer se samo play stisne. So pa nekateri te spote dol vzeli, kar je meni všeč, saj je prost dostop. So jih downloadali in jih ponovno uploadali

na YouTube, tako da maš zdaj nekatere spote od Borghesie in Hardcora, ki imajo po 70 do 100 tisoč ogledov, samo nikjer ne napišejo vir, od kje so to vzeli!

Če koga zanima in bi to tudi imel celotne originale in videl kontekst, sploh ne more priti do informacije. Potem izgleda kot da bi bili spoti od Borghesie narejeni v nekakšnem TV studiu, kot v glasbeni industriji, produkciji, kjer je band, pa režiser pa tekstopisec, ko je vse to ločeno in porazdeljeno po avtorskih pravicah in služi promociji (marketingu). To pa ni primer z Borghesio, ki je uveljavljala totalno umetniško delo v vseh vidikih.

A: Iztrgano iz originalnega konteksta in postavljeno v drugega?

NK: Ja. Potem tudi estetsko težko primerjaš. Dobri so, dobro špilajo, tako da je konec koncev vseeno v kateri produkciji je narejeno, ampak glede neke liberalne ideologije, da si folk lahko sam omogoči in da te inštitucije razvija in jih od znotraj izpodriva, pa je nek manko. Ker se ne šteka in potem se vsi čudijo, kako je vse prevzela glasbena industrija. Potem sem te spote ponovno dal gor z vsemi informacijami, to kar lahko danes vidiš na YouTube, pa moram reči, da ni ne vem kakšnega obiska, ampak se mi pa ljudje, tisti, ki to že imajo in poznajo, zahvaljujejo in tako naprej. Zdaj štekajo kontekst!

A: Kar je ključno za mojo nalogo. Vprašanje lokalnosti v globalnem mediju videa?

NK: Meni se zdi, da to vprašanje obstaja. Da je ful pomembno. Maš tudi tiste slogane, Misli lokalno, deluj globalno (pravzaprav Misli globalno deluj lokalno - ta inverzija kaže na to kakšna je to pravzaprav floskula). Meni se zdi, da so, vsaj vsi te moji projekti lokalni, mislm lokalni glede na situacijo, državo, ne samo Ljubljano, ali Slovenijo, ker eni so seveda narejeni tudi v Jugoslaviji. V bistvu je tista scena lokalna, kot tematika, ampak kot jezik je globalna - univerzalna, ta video jezik ali sploh to razmišljanje na način manipulacije z materialom, o tem, da ti nek medij omogoča, da ga tako razdrobiš, pa zmesiš na novo, da lahko nek svoj svet vzpostaviš, v smislu tistega Malevičevega kvadrata. Da slika ne predstavlja, ne imitira sveta, ampak da je slika svoj svet sam. To je osnova vse umetnosti 20. stoletja. Tuki se mi zdi, da je globalno, ker nisem izhajal iz književnosti oz. teorije. Ampak tematike so v glavnem lokalne. Ne vem, če sem se kdaj o kakšni iraški vojni spraševal. Med Novimi novimi filmi, v ustvarjanju od leta 2001

naprej, sem delal konceptualne videe in prvemu je naslov Verujem in je v bistvu anti antiglobalistična mantra. Ta je ubistvu tako, dokaj, globalno zastavljena. Ker so mi šli na živce! Ker so taki, ti antiglobalisti... To je tista obscenost, ko ti govoriš, da delaš nekaj, da se tisto ne bi zgodilo, v praksi, s svojimi dejanji, pa v bistvu to podpiraš. To so ti naši antiglobalisti, tudi svetovni. Pa tudi v umetnosti, ko imaš Davida Grassi, Hrvatina, Štromajerja, ko rečejo, da so umetniki v poslovnih oblekah, v bistvu pa so (v tem delu svoje prezentnosi) poslovnježi pod krinko umetnosti. V bistvu podpirajo kapitalizem ali ta 'novi kapitalizem'. Gržinička je tudi taka s to čikaško šolo nove umetnosti, to je vse narejeno, da ohrani neke že utvarjene modele umetnosti, besednjak je pa pozicioniran kot ful proti perveznemu kapitalizmu. Pri Žižku sem našel to definicijo, kaj je to obscenost in točno to je obscenost. Je tudi dostopno na YouTube. Jaz nikoli ne izhajam iz pozicije ali bo nekaj lokalno ali globalno. Jaz vedno izhajam iz sebe. Tukaj sem precej staromodni, kot se reče 'izraziti sebe'. Kar je ful konzervativno ampak meni se zdi, da s tem izražanjem sebe testiram neko družbeno stvarnost, kako deluje javna infrastruktura oz. kako je to možno narediti znotraj nje. Tako da nikoli ne izhajam iz tega vprašanja, ampak karkoli delam, je vedno definirano znotraj mene.

A: Izhajati iz sebe, kar je neka lokalnost, v prostoru-času. Koliko je zate pomemben feedback?

NK: Saj veš, feedback je pomemben, zelo.

A: V kolikšnem dometu, kako širokem?

NK: Tako, bi rekel, se ne oziram. Če bi se oziral na to (na številčnost), bi že zdavnaj nehal!

A: Je vaše video ustvarjanje kot ogledalo neke lokalnosti? Da ni samo mesto v katerem prebivate ključno, ampak tudi država, itn.?

NK: Seveda. Pod to bi ti naštel te začetne videe, ki jih danes ne gledam več kot kolektivne. So dostopni na spletni strani ZANKA (Socializem, Yu sen, Obnova, Tereza od Zemire), te bi izpostavil.

A: Aha, Tereza je od Zemire?

NK: Na začetku je bilo to v javnost dano kot Fvvideo, ampak Gledališče FV 112/15 se ni samoumevno pretvorilo v video skupino, ne glede na to, da je bila to moja želja. Že v 90. letih sva si midva z Zemiro avtorizirala neke stvari, ker je nemogoče delat pa govorit o neki skupini, ki je v bistvu nikoli ni bilo, v avtorskem smislu seveda.

Tako da Socializem je prav moj, Tereza je Zemirina. Pri Borghesii je spet drugače, spet ni isto glede tega avtorstva. Prva videokaseta Tako mladi, je dejansko tako, tam je ZMR čisto Zemirin, On je čisto moj. Največ smo delali Dario, jaz pa Zemira, tudi v montaži. Triumf želje pa je drugačen kar se video jezika tiče, je čisto moj, sem sam vse delal. Potem sva z Zemiro v 90.ih delala kratke filme, tudi TV oddaje. V bistvu ta oddaja s Kanala A, ki jih imaš na spletni strani ZANKA, pod TV/Dokumenti, ti bodo prišle v veliko pomoč.

A: Kjer so portreti od avtorjev?

NK: Tam so ŠKUC-Forum video produkcija do leta 1985, pa Hardcora, tudi do nekje 1985, pa od Maxa in Mareta Kovačiča. Zemirin tekst je zelo informativen, dobro je narejeno. To sva delala, ona je bila scenarist, jaz pa sem bil videorežiser in je to nekako zelo dobro funkcioniralo, cela 90.ta leta. Na koncu pa se je sesulo, ravno na tej točki, kaj kdo je. Gre za neko svobodo, dokler se počutiš, da lahko narediš karkoli. Potem sva pa sama padla v ta štos. Njena naloga v tem najinem gestaltu je bila, da zbira sredstva, ona je prevajala moje tekste v slovenščino in angleščino, ona je urejala, komunicirala z vsemi. Znotraj tega pa sem jaz imel video prostor, materialni, direktni video prostor. Za video se preuredi scenarij, naredi se nekašna knjiga snemanja. Čim bolj uspešna sva bila, tem bolj je ona to sebi privzemala. To, da je ona to sebi privzemala, je pomenilo, da potem zame več ni bilo prostora (ga je pač bilo toliko manj). Naenkrat je začela verjeti, da se video naredi sam in potem sem naenkrat jaz bil le video realizator. Pod temi pogoji pa to ni šlo. Lahko bi šlo, ampak dejstvo je, da ni šlo. Tudi število projektov se zmanjšuje. Tako da Rezine časa sva še skupaj naredila, to je nekje leta 1999, 2000. V tem tisočletju pa sem sam. Vrnil sem se h konceptualizmu. Saj sem tudi realistične stvari delal ampak v glavnem konceptualno. Dejansko od takšnih stvari ni arhiva.

Večina stvari je v živo in večino stvari je težko dokumentirati, tako kot predstavo. Ti od nje ostane samo fotografij. Video je pa gibljiva fotografija.

A: Kaj pa koncept video filma? Kako je bilo to takrat?

NK: To pride iz gledališča. Tudi v 70.ih je bilo opazno grupiranje v smislu gledališke skupine oz. družine, jaz pa sem bil kot nek iniciator.

Se pravi, takrat nikoli nisem nastopil kot režiser ampak kot nek agent skupine, ki se je zbrala okoli mene. Potem ko sem se začel z videom ukvarjat, je bila še vedno ta linija, da sem bil raje neka skupina recimo kot Fvvideo prej kot Neven Korda. V 80.ih so se začeli dogajati festivali in so se vsi, tudi skupine - recimo Marina Gržinić, ki je imela z Mandičem pa Borčičko skupino Meje kontrole št. 4 - takoj, že čez eno leto, lansirali kot avtorji, kot neko ime. Potem so naenkrat bili eni avtorji, ki so manj delali kot jaz, pa so bili na vseh festivalih, ker v bistvu Fvvidea, tega nihče zares ni znal obdelat, nekam umestit.

Največ produkcije bilo za Borghesio in Hardcore in to so glasbeni spoti. Poseben žanr. Publika, ki je to spremljala ni video publika. Za časopisne in kustoske analize je to pomenilo, da so izhajali iz Borghesie, iz banda. Tisto, kar sem jaz delal, pa je video, video jezik. Pri bandu zanalizirajo vse, družbeno kritičnost, angažiranost, besedila, glasbo, 'electro body', žanre, založbo, navedejo celo ta zadnjega tehnika v avdio studiu, okoli videa pa nič. Video je tako kot ovitek za ploščo. Kreativni bendi so delali sami svoje ovitke, tako. Ni nekaj samostojnega.

Pri čemer ovitek za ploščo čez leta še deluje samostojen, ker ga lahko objaviš kot neko grafiko, videospot pa sploh ne moreš. Iz tega se je razvila ta serija predavanj Obramba videa v letu 2005, 2006. Zdaj imam tudi na YouTube pod hobije napisano obramba videa. Ker je absurдна situacija, glasbena scena je tista, ki je promovirala vse te nove vizualne elemente, obenem jih je pa okupirala, dajala v ozadje ampak jih je pojedla, ne obstajajo.

En dober primer je, spomnil sem se! Na YouTube so glasbeni fani, ki gledajo videe, v resnici pa jih sploh ne zanima video. Ne gledajo videa, ampak jim to predstavlja nek nosilec za glasbo, kot tudi sam YouTube. Potem se je razvila neka debata, ki me je v to dokončno prepričala. En komad od Borghesie je Goli uniformirani mrtvi, pod katerega spotom so se ljudje spraševali ali Dario tam res poje goli uniformirani mrtvi ali goli

umorjeni mrtvi. Debata dolga 20 prispevkov, kjer se eni sprašujejo tudi v angleščini (naked, uniformed, dead). Kaj to je, da je narobe prevod v angleščino, da oni rečejo umorjeni. To vse ob videospotu. Na videu pa res psihadeličnost! Ni, da bi bilo titlano ampak je v angleščini ves ta tekst, kjer med drugim piše goli, uniformirani, mrtvi. Oni pa razvijejo celo debato iz raznih besedil, kar je neposredni dokaz, da videa ne gledajo. Okej, o kratkih filmih sva govorila. Potem sem jaz, ko sem bil na nek način dobesedno nagnan iz Borghesie, to ni bil nek easy out! Tako kot se zgodi z vsako zlorabo in okupacijo. Mi smo bili kot band, nas pet, onadva, midva z Zemiro pa Goran Devide, računalničar, ki je potem umrl leta 1988. Borghesia smo bili kot avtorska skupina, vsak od nas je pokrival neko področje. Potem smo se razvili, prišle so te avtorske pravice, ki so sicer realne, teksti, glasba, ampak vso to vsebino benda pač ne moreš na tak način zaščititi oz. ne smeš olastniniti zgodovine. Sem šel stran, potem pa so prišli ti art filmi, ki pa takrat niso špilali, niso bili tako normalno sprejeti, je bila to pač edina možnost, da se z videom ukvarjam (to so Zbiralci peska, Avtobus, Nestrpnost).

A: Razumem. Kot forma - zakaj se reče art video, zakaj videofilm?

NK: Ja, ker je pač delano na videu. Pri videu je kot pri glasbi, kar je elektronsko je neka emulacija, neka kopija analognega. Isto je pri videu. Je pa pomembna vsebinska razlika, ali delaš nekaj na celuloиду ali elektronsko. Ker video je, lahko bi se reklo, je elektronika, kot se ta izraz uporablja tudi pri glasbi. Ne glede na format zapisa - ali ti nekaj spravljaš na trdi disk ali na magnetni trak ali karkoli drugega, je nepomembno, blazno nepomembno, pomembno je, da je to elektronski zapis. Ta zapis oz. ta video signal je elektronski, ni pa optični, ni to optično kemična tehnologija kot je celuloid ampak je optično elektronsko kemična, ker nanos je pač kemičen. Ampak ta orodja seveda na vsebino blazno vplivajo.

Ni vseeno ali ti posnameš na celuloid in potem to v laboratoriju obdeluješ, recimo iz dnevnega posnetka narediš nočni ali pa nek drug efekt, preliv, potem v montaži to samo daješ skupaj, se pravi je cut-cut. Ko enkrat narediš, zmontiraš, plačaš milijarde za nek filmski laboratorij in to je to. Za film rečejo, da je odraz stvarnosti. Tisto, kar je posneto, tudi če je odigrano, je to pač neka stvarnost. Video pa je elektronika, je bolj kontemplativna tehnologija. Ti narediš neko sekvenco, pa jo spet narediš pa podreš pa

narediš in je blazno avtorski proces! Res je, da obstaja tudi avtorski (celuloid) film ampak se ni mogel nikoli tako razviti kot video!

Zato video kot elektronika. Zemira in vsi ti so govorili videofilm, jaz pa sem zagovarjal, da je to kratki film, zato, ker ni dolgi film, ni za kinodvorane. Da je pa video, se mi ni zdelo tako pomembno...

Od 2000 naprej sem imel večkrat serije predavanj prav na to temo obrambe videa, na primer tega avtorskega v videu, ki sem ti ga prejle omenil in razčiščevanje pojmov. Ker video se je reklo VHS ali pa Beta. Ampak v končni fazi se v takšnem poimenovanju skriva ločljivost slike. Recimo v slikarstvu ti lahko delaš skico, lahko delaš pike, lahko delaš največjo ločljivost kot je recimo oljno slikarstvo, pa vendar se vsemu temu reče slikarstvo.

V videu pa zaradi neznanja, ki je še danes zelo močno, ob spremembi formata izgleda tako, kot da se je nekaj temeljnega spremenilo, ampak spremeni se samo zapis, video signal pa še vedno ostaja bistvo videa. Neka specifična oblika električnega signala, to je video. Kot pri zvoku. Te formati zapisov so slučajni, temporalni. Videostudii so se včasih, ko jih še ni bilo toliko, razlikovali po tem, da ima en VHS, drugi pa Beto. Mene pa ta format ni nikoli zanimal, ker so me zanimale tiste komponente, ki ti omogočajo manipulacijo z videom. Ali je končni zapis VHS ali Beta je čisto vseeno. Je pomembno za neko industrijo in prodajo. Tudi ločljivost slike. Ne, da me ne zanima, ampak hočem poudariti, da iz česar koli lahko narediš neko samostojno delo - slike, ki se gibajo in se slišijo. Problem ni v ločljivosti! Je, če delaš holivudski film in to prodajaš, ampak ni to edino na tem svetu, edino kar ima nek smisel.

To govorim čisto iz osebne prakse, ker sem se nenehno srečeval s takšnimi vprašanji. Na magnetnem traku imaš nenehno neke drop-oute. Večina kustosov in organizatorjev pri videu sploh ne znajo gledati videa ampak štejejo drop-oute in po številu teh drop-outov ocenjujejo video. Se pogovarjaš z nekom in ti reče ja, sedem drop-outov je bilo - to je na VHSu, zdaj imamo pa Beto in je ful manj drop-outov...

Skratka z videom sem se začel ukvarjat, ko je to postalo dostopno, z VHSom pa z Betamaxom, iz katerega se je potem Betacam razvila. To je bilo nekaj, kar je bilo namenjeno družinskemu videu, tega do takrat ni bilo. Video je bil izključno TV produkcija. Še danes se meša, reče se televizija pa je isto kot video. Ti inženirji, novinarji in politiki so popolnoma zlorabili izraz video. Imaš tudi umetnike tipa Srečo Dragan. Predstavljal si, da pride nek tehnik s televizije, ki nič ne ve, prinese neko

škatlo. Probam imitirat to situacijo Sreča Dragana. Torej, on si zamisli neko mleko pa dojk, pa pride ena škatla o kateri on pojma nima in se je sploh ne sme dotaknit. On mu potem reče, naj jo postavi tako in tako in jo potem z neko težavo postavijo in dobijo sliko in je to to. To ni, kar je umetnost - umetnost je vedno materializacija nekih idej. To šteje. To velja in v slikarstvu in v kiparstvu, kako z nekimi tehnikami nekaj dobit. Ni pa umetnost industrijska zadeva - da tebi kup ljudi nekaj dela. Na primer, pri kiparjih je tako, da oni naredijo vse, pa jim potem drugi vlivajo. Ampak kiparji razumejo, poznajo tehnologijo vlivanja do konca, ponavadi bolj kot ti mojstri, ki jim to dejansko naredijo. Pri videu pa to ni bilo nikoli, vprašanje, če je še danes. S tem sem se nenehno srečeval. Obramba videa, nenehno mi je na jeziku, še zdaj. Jaz sem montažer. Težko, da se razume, kaj v resnici to pomeni. Vsak pojem je treba definirat, da te sploh ljudje razumejo. Montaža je manipulacija sestavljanja avtorskega časa, ali horizontalna ali vertikalna (po lajerjih). V holivudskih produkcijah je bil montažer avtorska oseba. Nekoč je pa to sploh bilo. Se pravi, režiser posname, je na setu, na snemanjih, mizanscen, kdo od kje pride in v katerem trenutku reče, v kakšnem izrezu... Od tu naprej pa so bili montažerji samostojni. Dobili so material, posnet po nekih pravilih in so iz tega potem sestavili zgodbo. Ko sem jaz začel, v 70ih, sploh zaradi televizijske produkcije, pa so bili montažerji kot operaterji, sploh niso bili nič sposobni sami naredit. Niso sposobni, ker ni več te situacije. Ti montiraš, režiser pa zraven sedi in ti narekuje. Ampak montaža je v bistvu povezovanje teh enot, v videu nikoli nimaš samo player pa recorder, ampak signal gre skozi nekaj, kar procesira signal. V 90.ih sem bil montažer, potem sem to pustil, ker ni bilo možno delat oz. se izgrajevat v tem smislu.

A: Meni osebno se zdi, da je ravno pri videoartu ključna montaža.

NK: Če gledaš, boš videla, da večina video artistov ni videastov...

A: Se počutim izredno odgovorno, ker je toliko definicij in izrazja. Se bojim koga kam vmestit, kamor si ne bi želele!

NK: Saj je problem, v 70.ih je bil konceptualizem tako močen, da se je prelevil na drugo stran, da je bil reakcionaren in v bistvu ni nič ponujal. Bil sem proti konceptualizmu in proti videoartu. Venomer sem govoril, da delam videospote ali

dokumente! Potem pa sem začel govorit, da sem videoartist in te zadeve poimenovat v 90.ih kot videoart, ker ne vem, kako bi jim drugače rekel.

A: Kje se je zgodil ta obrat v poimenovanju, da se je vzpostavila definicija videoumetnosti?

NK: Po eni strani je bil moment, ko je bilo videospote že zelo težko delat avtorsko. Dejansko je bil to samo en trenutek, ker je to vse glasbena industrija. Tudi če obstaja niša. Niša v glasbeni industriji se zamenjuje za alternativo. Zdej imaš heavy metal, hiphop, trance - so v niši, imajo malo publike, malo glede na milijarde, ampak niso alternativa. V bistvu je to čisto navaden glasbeni posel z vsemi elementi, tako reakcionarnimi kot poslovnimi, samo da so niša. Imajo namesto milijarde tisoče poslušalcev.

To je moja osebna izkušnja z Borghesio. Desetletje kasneje sem uvidel, da je to nemogoče. Če hočeš naredit avtorski spot, potem potrebuješ tudi svojo glasbo. Potem se mi je zdelo, da je to video. Največkrat rečem, da sem umetnik, tudi politično-ekonomsko. Nisem režiser v neki verigi. Umetnost je vedno nekaj izmuzljivega, ko jo izgovoriš, je že ni več. Ni več umetnost temveč so objekti namenjeni kakršnikoli prodaji, tudi brezplačni. Tako jaz zdaj rečem, da videa samo navidezno ni, ker imaš veliko definicij. Tako kot eni rečejo, zdaj je digitalizacija, zdaj videa več ni. Kar pa ni res. Pravijo ni videa, ker ni video kaset, ker na čip snemaš, na disk. Vendar, to je še vedno električna reprezentacija stvarnosti. Manipulacija je najbolj važna. Ko ti neka tehnologija omogoča manipulacijo, sploh pa večkratno, tukaj je možnost za umetnost, zato rečem, da sem umetnik. Pač, nekako se moraš definirat.

A: Ja, v tem svetu definicij! Kaj pa zdaj? Se ti zdi, da se tvoje umetniško ustvarjanje razlikuje od drugih?

NK: Nikoli ne izhajam iz tega, da bi bil drugačen. Zelo redko se nanašam na koga, vedno so to neke notranje ideje, ki jih probam materializirat z načini, ki jih obvladam in se poskušam izogibat tistemu, česar ne obvladam. Zadnje desetletje delam konceptualne filme, po drugi strani pa me zanima interakcija telesa in videa v živo. To je bila tudi ena cela smer v 90.ih letih in je še danes. Zelo primarno je in ni nikoli scenarij v ospredju.

Najbolj pogosto je to samo plesalsko telo. Video plesni performans Odmevi je moje zadnje delo. Cel desetletje sem delal performanse, katerih producent je AKSIOMA.

Igralci oz. plesalci se nanašajo na kamero, monitor. Tam je situacija odbitega video studia, linija režije je ista kot v video studiu nekega šova, več kamer in več monitorjev. Kot na primer Viktorji - voditelj je na ekranu, potem je jingle ali nek posnetek, potem je band na odru. Neprestano se nekaj dogaja in distribucija tega dogajanja je hkrati tudi na monitorjih.

Performansi Pisma iz sedanjosti, Dva, YYY predstavljajo neko predzgodbo Odmevov. Zato je tudi tak naslov, ker se vse kar sem prej delal, navezuje, odmeva v njih. Dramaturginja je bila Andreja Kopač, ki pa tudi ni želela vztrajati v tej neki video dramaturgiji, ampak se je vrnila v gledališko dramaturgijo. Sholastika te vedno zjebe. Rabiš jo, ker je osnova in medij komunikacije, ampak če ostaneš samo na njej, duši vse, tudi tebe.

A: Seveda. Kaj meniš o izrazu alternativa?

NK: To je vse sociološko opredeljeno. Jaz sem preprosto sprejel te neke pojme. Alternativa se je začelo govoriti konec 70.ih. Ko sem bil še najstnik in mladostnik, je bila kontrakultura. Potem sem pri Tomcu našel te pojme opredeljene kot subkultura, kontrakultura. Je dobro opredelil, ker je kontrakultura ravno miks tega, plus še politično opredeljena. Metelkova se mi je zdela kot dober primer kontrakulture, underground, ki ni izzven državne in upravne ureditve, ampak nekaj kar je v stiku, komunikaciji s širšo družbo. Pri nas je underground, ki je javno (so)financiran preko nacionalnega programa kulture in meni se to zdi kul.

A: Torej spraševanje po lokalnostih v umetnosti, sploh pa videu, se ti zdi to smiselno? Po odzivu drugih videoumetnikov to ne obstaja zares...

NK: Na to stvar gledam tako. Načini, tehnike, jeziki so pri meni vedno obarvani globalno, teme pa so lokalne, karkoli že to pomeni. Lokalno je vedno nekaj, kar te obkroža - okolje. Vsebinsko lokalno, jezikovno pa globalno. Jezikovno v smislu medija, kateregakoli, tudi slikarskega, če bi bil. Potem je normalno, da ti je Vipotnik tako rekel,

da ni, da ne obstaja. Ker on je vedno nad neko političnostjo, nad nekim aktivizmom, on je vedno bil globalen. Je normalno, da ne razume tega tako, kakor jaz.

A: Bi za konec še kaj dodal?

NK: Ja, moram reči, da se mi vprašanje lokalno-globalno zdi zelo pomembno. Po mojem mnenju bo vedno enako pomembno. Isto je pri osebnostih, ki so vključene v neko skupino. Vendar je na koncu vedno tako, da v tem svetu moraš izražati sebe in tudi braniti svoj teritorij, tako kot braniš svoje telo!

Mislilim, da obstaja v slovenskem prostoru ena ločnica, ŠKUC-Forumova produkcija je velika ločnica. Imaš Dragana in Nušo pa Vipotnika, ki v 70.ih letih delajo znotraj TV produkcije ali pa galerijske produkcije, samo da galerijske produkcije itak ni bilo brez TV opreme, tako da dejansko soobstajata. V 80.letih pa se je tako pri nas, s ŠKUC-Forumom, in po svetu, s temi videi in glasbenimi spoti delovanje videastov demokratiziralo, razširilo. 80.leta so posebna, kar se tega tiče - je nekaj pomembnih avtorjev! V 90.ih pa se je to spet vrnilo v likovni in zabavni svet.

Verjetno pa me boš še kaj poklicala. Za zdaj pa je to to.

A: Neven, najlepša hvala in srečno!

Priloga B : Intervju z Markom Kovačičem

Intervju z Markom Kovačičem (MK), vprašanja postavljala Ana Fratnik (A)

V Ljubljani, v avtorjevem ateljeju, Metelkova mesto, 17.6.2010

A: Kako si se spoznal z videom?

MK: Kako sem do videa prišel? Najprej sem za svoje stvaritve uporabljal filmsko kamero super 8.

Ta super 8, ki je bil takrat, kakor najbolj demokratičen (v navednicah), da se je lahko po pošti pošiljal in to smo tudi delali - te filmčke, osmice tamale, smo pošiljali dol v ŠKC

Beograd in obratno, takrat je bilo to kar močno in smo bili povezani preko teh kratkih filmčkov. ŠKC je poskrbel za kolutke in ti si lahko snemal.

Potem je pa to nekako video prevzel. Videotehnologijo, ki je takrat noben ni vzel kot tehnologijo ampak kot uporabno sredstvo. Jaz ne spadam pod videoart! Zame je bila video kamera zadeva, ki mi je bila bolj dostopna, pa še ful več sem lahko posnel kot na 8mm.

A: Kaj pa ta definicija videoumetnost, je prišla od zunaj ali od umetnikov?

MK: Seveda, o videoumetnosti se je začelo govoriti v 60.ih, ko je Nam June Paik pa še par frikov začelo eksperimentirati. Od Paika prvi projekt je to, da je šel z magnetom zraven ekrana (*Magnet TV*) in je bilo wau. Naredil je vizualno atrakcijo, ki je nisi mogel videti na TV. Tehnologija je šla naprej in je bila dostopna, zelo primerna za dokumentacijo. Pol pa itak, če ti začne delati domišljija in imaš ideje. Jaz sem znal čez kamero že prej gledati, ravno zaradi te izkušnje s kamero super 8.

Video pa se je meni zgodil predvsem skozi video festival v Cankarjevem domu. Takrat so bile glavne face Vipotnik pa Max Osole, ki je zdej v Holandiji že 20 let. Onadva sta mi pravzaprav, za moj okus, ker sem bil avtor, sta mi nekako omogočila delo z videom. Pri Maxu sem si lahko videokamero sposodil, Miha me je enkrat v eno oddajo (*Avtovizija*) povabil, da sem nekaj naredil. Oni so tisti, ki so mi omogočili začetni pogon, so mi dali motivacijo za preizkušanje v novem mediju.

Pa to je bilo, jaz kot kipar, sem skozi to svojo kiparsko obsesijo gledal na video s posebnimi očmi. Ta relacija - slika je kamera na stojalu, ki pač posname oziroma projicira, tako in deluje samo en pogled, ko pa kamera gre, se premika, je pa že ta kiparski pogled, ker greš notri, si v času. Sicer je zajeb časa, na ekranu. Recim, nekdo stopi iz avta pa hodi proti bloku, potem pa je dovolj, da tri korake naredi, ti veš, da je naredil eno pot, ker je nakazana. Zato se mi je zdelo, da sta si kiparstvu in filmu blizu, ker imata podoben pogled.

A: Ko ljudje pišejo o tebi in tvojih delih največkrat izpostavljajo predvsem razmerje telo in prostor.

MK: Ja, res je, tako mogoče izpade, ker izhajam iz tega kiparskega momenta. Ti potem tudi za naprej ostane ta oznaka. V Beogradu je bila močna scena. Liljana Stepančič pa Dunja Blažević sta ful naredile za video in organizirale ful dogodkov in pisale o videodelih. To je bil ta ŠKUC. ŠKC-ji so bili zelo povezani takrat in je bilo močno sodelovanje, vedno je bil nek kontakt, vsi smo vedeli, kaj se dogaja, mi smo dol hodil, oni k nam. Zdaj gre pa vse bolj na gor!

A: Se predstavljaš kot videoumetnik? Koliko ti video pomeni?

MK: Preveč stvari v življenju delam, da bi se lahko deklariral za eno. Ni mogoče in bi bilo tudi brezveze. Lahko se identificiram z multimedialnim umetnikom, ker pač uporabljam različne medije, ampak tudi to ni čisto to. Jaz rečem, da sem kar kipar, ne vem... Sem pač malo čuden.

A: Kaj pa videoumetnost? Kako bi jo opisal? Kako si jo občutil v slovenskem prostoru?

MK: Mi je težko postavljat te definicije. Slovenski videoart - pojma nimam. Jaz se takrat nisem družil s Srečotom Draganom. Ni bilo tako, da bi se ustvarjalci dobili in se zmenili, da zdaj se bomo šli pa nekaj slovenskega.

NSK recimo. Ja, pri Neue Slowenische Kunst je pa bila ideja. Smo se res takole dobili in rekli, no, zdaj se pa nekaj pejmo. To je bilo pri IRWIN res tako.

Pri NSK je bil pa najprej koncept, potem delovanje. Je vse izhajalo iz ideje. Dobro, sej vedno izhajaš iz neke ideje, iz nekega izhodišča, ampak to ni bilo spontano. Od začetka se mi je še zdelo, da je malo spontanosti ali pa igrivosti. Jaz sem bil zraven prvo leto delovanja. Potem je pa postala ta forma, ko ti nekaj delaš in ko narediš rečejo, to je zdaj to in potem še naslednjih 20 let to delaš. Ja, mogoče je to bila tržna niša, ne vem.

Največ odgovorov o slovenskem videoartu boš zagotovo v okviru SCCAja dobila. Izdajajo kataloge, knjige... Ker na Ministrstvu za kulturo te danes ne podpirajo!

A: Se ti zdi, da so tvoja videodela v čem posebna? Da izstopajo?

MK: Ja, v enih stvareh smo si eni avtorji bolj podobni. Recimo mi, ki smo iz ŠKUC-Forum produkcije, pa Maxovega Bruta izhajali, potem pa eni, ki so bolj iz, saj ne vem, Srečo Dragan recimo.

So imeli neke druge izkušnje. Mi smo bili le mulci iz alterscene, kakor so jo potem poimenovali. Smo se družili okoli teh klubov, ki so bili, Disko Študent pa FV, ki je bil v Šiški, pa iz Šiške se je preselil v K4... Potem se je scena razširila, mi smo šli v KUD Teater, FV se je razvil v Borghesio... Emotion Film se je potem hitro privatiziral, ŠKUC ROPOT je šel tudi v to smer. Razpršilo se je.

A: Dragan iz likovnega sveta izhaja, res je. Ti pa se ukvarjaš z skorajda vsemi področji umetniškega ustvarjanja.

MK: Mogoče mi je bil video vedno najbolj kompleksna zadeva. Lahko gradi sceno v nekem performansu, lahko kamero furaš in narediš samostojen film, ful različnih elementov in možnosti ponuja. Lahko imaš malo teatra, neko zgodbico.

V glavnem, vse je bolj simpl kokr pišejo te teoretiki!

A: Meni se tudi zdi tako.

MK: Veš, takrat, ti se odzivaš na tisti realen čas in prostor v katerem si in znotraj njega razmišljaš. Ne vem, vsaj jaz nisem nagnjen k temu, da bi en teden razmišljal, pa vse v koncept zavijal in bi me potem čakala samo še realizacija. Ni tako.

V bistvu se potem šele za nazaj dosti stvari izkaže. Itak je pa vedno vse od interpretacije odvisno. To je vse relativno. Ti priporočam, da si pogledaš moj intervju v okviru Zemirine in Nevenove Podobe iz leta 1993, je dostopen na internetu. Tam sem malo bolj pripravljen in odgovorjam tudi na vprašanja o svojih delih.

A: Super, hvala. Srečno!

Priloga C: Intervju z Romano Zajec

Intervju z Romano Zajec (RZ), vprašanja postavljala Ana Fratnik (A)

Intervju opravljen preko pogovora v Googlovi elektronski pošti, zapisovanje je bilo hkratno v aplikaciji Google Docs

V Ljubljani, 18.6.2010

A: Najprej bi te prosila, da opišeš svoj umetniški opus, s čim si se in se ukvarjaš?

RZ: Moje delo je odraz treh naravnosti, ki so odraz mojega pogleda na svet oz. mišljenja; raziskovanje novih načinov in percepcij do narave in našega planeta (ekologija, trajnostni razvoj...), raziskovanje človekovega dostojanstva, t.i. človekovih pravic in vzrokov njihovih kršitev (begunci, prosilci za azil...) ter video eksperiment - kreacija novih form skozi dekonstrukcijo ustaljenih, pričakovanih podob in percepcij.

A: Kdaj in kako si spoznala video kot medij umetniškega ustvarjanja, v kakšnih okoliščinah?

RZ: Prvo srečanje s praktičnim in teoretičnim delom filmskega/video ustvarjanja je bilo na JSKD delavnici - filmskem laboratoriju nekaj let nazaj. Družbeni kontekst? Nobenega podobnega izobraževanja ni bilo takrat na voljo.

A: Kaj ti video kot medij ustvarjanja pomeni? Lahko podaš svojo definicijo videa?

RZ: Video mi pomeni najprimernejšo formo izraza, je najbolj konsistentna z mojo naravnostjo, mišljenjem in razumevanjem.

A: Kako bi definirala videoumetnost?

RZ: Definiram jo izven kulturno-umetniškega konteksta in sicer jo razumem kot možnost umetniškega izražanja vsakega posameznika, ki uporabi video kot izraz svojega čutenja ali razumevanja.

A: Kako vidiš videoumetnost v slovenskem prostoru in kako širše?

RZ: Tako v slovenskem kot globalnem prostoru njegov razvoj določa razvoj tehnologije in dostopnosti le-te čim širšemu krogu posameznikov. Prav tako ga po mojem mnenju ni več mogoče brati izven konteksta novih medijev in internetne umetnosti, izraza. Razvoj videoumetnosti tako v Sloveniji kot globalno pa je in je bil v preteklosti vezan na razvoj tehnologije. Za razliko od ustaljenih video in filmskih form pa pomeni dekonstrukcijo norm televizije in filma, klasičnih narativnih form, ki jih gledalci nezavedno pričakujejo. Razumevanje in definiranje se po mojem mnenju vzpostavlja za nazaj, skozi pregled nekoga, ki odigra kustosa oz. kritika in išče skupne imenovalce. To, po mojem mnenju, velja za vsako vejo umetnosti.

A: Obstaja ena videoumetnost ali več njih? Zakaj (glede na katere kriterije)?

RZ: Glede na zgoraj rečeno gre v prvi vrsti za definicijo - v kolikor jo vzpostavljajo kritiki, gre za videoumetnost, ki ima kriterije, katerim določeno delo ustreza ali ne. Glede na moje razumevanje pa je videoumetnost umetniški izraz posameznika, ki za formo uporablja video, kamero, montažo oz. video naracijo.

A: Ali te v tvojem video ustvarjanju nagovarjajo globalne teme ali je tvoja videoslika ogledalo neke lokalnosti?

RZ: Globalne teme so teme, ki intrigirajo moje mišljenje, čutenje in polnijo moj psihičen prostor. Pri svojem delu raziskujem globalna vprašanja in sicer pri raziskovanju novih načinov percepcij do narave in našega planeta (ekologija, trajnostni razvoj). Tu gre za vprašanje možnosti sožitja človeka z naravo.

Nov način bivanja in mišljenja je za preživetje človeške vrste esencialen. Kako prebiti (avto)destruktivne kalupe ustaljenih načinov bivanja?

Nadalje pri raziskovanju človekovega dostojanstva, t.i. človekovih pravic in vzrokov njihovih kršitev (begunci, prosilci za azil). Raziskovanje identitete na nivoju posameznika, skupine, družbe, države, nasproti konstruktu drugega.

Pri video eksperimentu kot kreaciji novih form pa skozi dekonstrukcijo ustaljenih, pričakovanih podob in percepcij. Pri dekonstrukciji govorim o dekonstrukciji

geometrijsko orientirane optične percepcije kot tudi ustaljenih prepoznavnih form iz poznanega sveta. Dekonstrukcija odpira vrata nezavednemu umu, ki v brezformnosti, fluidnosti neprepoznavnih podob najde svojo govorico, lasten izraz in naracijo. Dekonstrukcija omogoči in konstruira ogledalo psihe posameznika.

A: Je kaj takega, kar umešča tvoja videodela v neko specifično lokalnost? Recimo uporaba slovenskega jezika, glasbe, simbolov, ki so vezani na določen prostor in skupino ljudi...

RZ: Ne, menim, da uporabljam naracijo, ki je ni moč brati v specifično lokalnem kontekstu.

A: V čem je tvoja videoumetnost drugačna od ostale umetniške produkcije?

RZ: Morda po sporočilni angažiranosti in elementu dekonstrukcije.

A: Kot ustvarjalki videa, na kakšen način in v kakšni meri, se ti zdi, da je možno in pomembno biti prisoten oz. viden? (Recimo v lokalnem ali mednarodnem umetniškem prostoru - razstave, performansi,..., splet.. drugo.)

RZ: Odvisno od ambicij ustvarjalca. Moj ustvarjalni manevrski prostor je klasičen medijski, vendar v prvi vrsti spletni.

A: Na kakšen način se prisotnost in pomembnost videa v tvojih očeh spreminja skozi čas?

RZ: Video je postal odmaknjen od ustvarjalne forme, ki intrigira le redke posameznike. Je verjetno najpopularnejši medij beleženja časa (dopolnjuje fotografijo) in amaterskega kreativnega izraza. Internetna uporaba danes narekuje glavne vrste uporabe. Primer je YouTube, kot tudi nov poročanja v kratkih video klipih. Prav tako gre omeniti nelinearne narativne možnosti, ki so se s kombinacijo videa in interneta odprle - npr. online (tudi interaktivni) dokumentarci.

A: Kako pa se po tvojem mnenju videoumetnost spreminja v umetniškem in družbenem prostoru skozi čas?

RZ: Videoumetnost, predvidevam, bo zaradi tehnoloških preobratov vzpostavljala sama sebe vzvratno, skozi interpretacijo znotraj družbeno tehnološkega konteksta.

A: Bi še kaj dodala?

RZ: Mislim, da sem vse povedala.

A: Romana, najlepša hvala!

Priloga Č: Intervju z Marijanom Osoletom - Maxom

Intervju z Marijanom Osoletom - Maxom (MO), vprašanja postavljala Ana Fratnik (A)
Skype pogovor med Ljubljano in Amsterdamom, 22.6.2010

A: Najprej me zanima, kako se je pri tebi začelo, kdaj si se spoznal z videom?

MO: To je bilo v začetku 80.ih. To so bili fejest cajti, veš! Vse se je delalo z veseljem, nič se ni delalo za denar. Obstajalo je neko ravnovesje, razmerje med tako imenovano komercialo in umetnostjo. Komerciala se ni delala za denar, komerciala se je delala za žur. Denar je prišel, ampak kolikor ga je pač bilo. Na splošno se ni slabo živelo v tistih časih. Denarja je bilo malo, ampak je bil dobro porazdeljen. Nešteto zgodb imam o tem obdobju! Moj učitelj na področju komerciale je bil Jaka.

A: Kdo je to?

MO: To je nekdo, ki bi mu bilo treba spomenik postaviti v tej deželi. Jaka Judnič. Jaka Judnič je bil oče slovenske televizijske reklame, na nek način. Jugoslovanske, v tistih časih, od Fructala do... Vse nagrade, kar si jih zmisliš, je on dobil. Mislim, da je bil tudi

na Cannesu. Slovenija moja dežela, oglasi ob osamosvojitvi Slovenije. To je vse Jaka. Filme je tudi delal ampak predvsem zelo dobre reklame. Če pogledaš, kaj Slovenijo osamosvoji, ni bilo samo na enem področju. En del je bila televizijska reklama oz. ta del marketinga, ki je bil zelo močen. Ti verjetno nisi slišala za akcijo Slovenija moja dežela?

A: Sem.

MO: Takrat je bilo vse pomešano. Jaz sem naredil ene 5 reklam s Karpotom, Jaka jih je tudi veliko naredil. To je bilo okrog 50 različnih reklam, cela akcija, ki je bila na nek način narejena za podporo slovenskega turizma - to je bil namen, turizem, ampak je bila obenem močno nacionalistično obarvana.

A: Seveda, simboli in vse to.

MO: Mslim, da je bilo to leta 1988. Portoroški festival reklam, jugoslovanski festival takrat, kjer imaš prix special, ki ga je dobil Max.

A: Za Laibach *RAW - Krvava gruda plodna zemlja*?

MO: Ja, ja, to je bila specialna nagrada. Grand prix je Slovenija moja dežela. Jaz tam delam kot - posojam opremo, tehnik. Predstavljaš si, da je tam 800 komercialistov z Juge, sedijo v dvorani, jaz sedim za mešalko in imam nagrado za Laibach v roki in muzika ful na glas *Krvava gruda plodna zemlja*. V dvorani je bilo 200 Slovencev, vse ostalo so bili pa Jugoviči. In Laibach, z velikega ekrana! Pol ljudi žvižga, pol ljudi ploska. Slovenci ploskajo, ostali žvižgajo. In takoj zatem pride nagrajeni spot, ki je *Slovenija moja dežela*. Tam imaš skupaj Laibach, Max, videoart, Jako Judnič in vso slovensko in jugo komercialo. Dve, tri leta preden dežela razpade.

To je bilo na eni strani, na drugi strani pa delamo z vsemi bendi takrat. Vse se v mojem studiu dela. Kaj sem zadnjič v svojih arhivih našel, Arsen Dedič in Zoran Predin, ki skupaj pojeta Pegasto dekle! Pri meni na harddisku nekje visi.

A: To pa bi bilo za videt!

MO: Ja, nič posebnega, tam dva pojeta. BRUT film je bilo uradno ime mojega studia.

A: Kdaj je bil ustanovljen? To je izven FV-ja?

MO: To je čisto izven FV-ja, to je bilo na Beethovnovi ulici 2. Ne, to ni imelo veze s FVjem v principu.

A: Seveda, ampak ste pa veliko sodelovali?

MO: Vsak je vse delal. Takrat ni bilo nobenih, kako naj rečem...

Na primer, Iztok (Turk) je delal prvo televizijsko reklamo z mano, jo glasbeno opremil, za Unior. Moj foter je bil direktor takrat, zato smo to delali. Unior kupi Forumu tudi prvo videoopremo za videosekcijo. Dva video rekorderja in video kamero, jaz pa v zameno naredim nek levi reklamni film, da to plačamo. To delajo vsi, sodelujemo Neven in Roza iz Ane Monro, on nastopa v mojih reklamah tudi... Iztok Turk dela muziko za spote, pa Brane Bitenc.. To je krog ljudi, ki nekaj dela. Denar pride od reklam, vsak nekaj zasluži, tako da drug drugega pokrivamo. V glavnem je pa žur.

A: Super, to je že neka posebnost lokalnega, ki jo lahko izpostavim!

MO: Seveda, vse se je vrtelo okoli diska. Lokalnost predstavlja disko, ki ga fura Neven in ostali.

A: Ki je bil nek varen prostor.

MO: Vse je bilo! Tudi skrete sva pucala in pivo prodajala, vsega vruga! Imeli smo tiskarno, bili smo nedovisni od drugih, imeli smo koncertno dejavnost... Tam se tudi skoraj stepem z Nick Caveom. Ker je pijan in teži, jaz pa mu spot naredim, saj smo vse snemali sami, pokrivali dogodke. Ja, to so bili v redu cajti!

A: Se predstavljaš kot videoumetnik?

MO: Ne.

A: Kaj pa takrat, ko si začel z videom?

MO: 'Sex, drugs & rock'n'roll' smo živeli, kakšni videoumetniki neki.

A : To je prišlo od zunaj, definicija videoumetnost?

MO: Mi nismo imeli pojma kaj drugje po svetu delajo, nam se sanjalo ni. To je bilo obdobje, par let pred MTVjem, ni bilo takih stvari na televiziji, ni bilo interneta. Nikoli se ni šlo kam ven, nihče ni šel nikamor. Prvi festival je bil leta 1983, ki ga Miha (Vipotnik) organizira in ga fura z neko Francozinjo vse do leta 1987.

Miha je bil tudi v Ameriki, zato je o teh stvareh tudi malce več vedel. Mu je uspelo na nek način prepričat ljudi. Ne vem od koga je denar dobil, ampak izšlo se je, da so v Cankarjevemu domu organizirali ta sorazmerno velik video festival. Tam smo prvič prišli v stik z videi iz tujine, do takrat pa smo imeli že narejena svoja dela. Nismo nič prej videli, no ja, glasbena scena je vedela, da se neki spoti dogajajo, ampak...

A: V katalogu ob razstavi FV sem prebrala, da se je ob filmskih večerih predvajalo tudi posnetke in videe iz tujine?

MO: Mogoče da so FVjevci kaj imeli, ker so z Borghesio ven hodili, ampak jaz za to ne vem. Prvi video posnetki, ki so bili narejeni, so nekatera Nevenova dela (ki jih dela z opremo iz filofaksa). Tam si sposoja nek Sony open reel, kolutke. Pa Goran Devide je bil, ki je tudi eksperimentiral z videom. Takrat sta bila še bila dva inženirja, katerih imen se ne spomnim, Goran pa je potem umrl, zelo fejest dečko...

A: O njem se piše, da je bil strokovnjak za računalnike in (takrat) nove tehnologije?

MO: Ja, samo da mogoče takrat to nismo tako dojali, da je bil stručko. Lahko je nekaj naredil, pa je zato naredil. Ko gledam iz današnje perspektive, si mislim, wau, to smo kar sami naredili, nihče ni pomagal. Jaz sem si iz filofaksa sposodil video rekorder, ker smo takrat v Uniorju organizirali formo vivo. To so bili časi nekih čudnih forma viv. Nekaj malo denarja je bilo in so potem umetniki lahko kaj delali, od Kovačiča, Vodopivca itn. Pa še en video rekorder sem si uspel sposodit in to vse posnel. Čisto

naključje. To so bili sploh prvi video rekorderji. Drugega ni bilo. Bila je televizija in v njenem kontekstu je bil Miha prvi, ki se je začel s tem ukvarjat in seveda Srečo in Nuša Dragan.

Takrat nismo imeli nobenih referenc, kako se kaj dela. Ali delaš video kot film in se greš neke vrste režiserja, ampak to je bil v glavnem low budget production, ko delaš vse sam. Dve tendenci sta bili in dva dogodka, če dobro pogledaš. Imaš televizijske artiste in Mihata, ki ima določeno politično moč, dostop do neke tehnologije, ki je na televiziji, in potem to, kar Neven in jaz narediva, kar je popolnoma izven nekih državnih struktur. Družbena oziroma lastna iniciativa.

A: Seveda, televizija je državna institucija.

MO: Govoriti o tem v teh cajtih je tudi malo čudno. Jaz zdaj živim v Holandiji in sem Holanec. Recimo, v Ameriki na primer nimajo kulturnega ministra, ne obstaja, ampak to ne pomeni, da nimajo kulture, gre se samo za drug pogled. Podpore umetnikom ni, ker smo majhni, to slišiš. Ah, kaj je to - Cankar tudi ni dobil nobene socialne podpore, je mogel vse sam zaslužiti!

Kar se tiče Nuše in Dragana, ki sta na televiziji delala... Za mene na žalost nista močna, v nobenem pogledu, ne vizuelnem ne intelektualnem ne katerem drugem. Miha je kul, Miha dela svoje stvari še danes, profesionalno in se trudi po svojih močeh.

Drugo pa je tisto, kar nastane iz neke potrebe v prostoru.

Pri videoumetnosti v Sloveniji imaš to, kar po eni strani jaz tiščim, preko fotra (takratni direktor Uniorja), ki nam je opremo zrihtal - za ŠKUC-Forumovo videosekcijo, na kateri potem vsi delajo, tudi Neven. BRUT film nastane kasneje, ko sem si sma opremo kupil in to je potem kao profesionalno.

Še ena zgodba iz tistega časa - pride nekega dne en Jani Novak do mene v študentsko naselje v klet in reče, veš kaj, mi mammo pa en band pa bi video naredili. To je bil kasneje video za Laibach.

A: Super!

MO: Jaz pa odvrnem zakaj pa ne, pa niti ne vem, kdo je Laibach, saj to takrat še noben ne ve - to je bilo okoli leta 1981. Potem pridejo razni Videosexi mimo. Veš, jaz sem 10

let starejši od teh ljudi. Potem pride Anjčka, ki dobro zgleda, pride Iztok, ki dobro zgleda, pride Janez, ki dobro zgleda, pride Nina, ki dobro zgleda. Ti ljudje so stari 17, 18 let. Videosex je band, ki ga sestavljajo mladostniki s srednje oblikovne šole!

Ja, ni šale. To se je dogajalo. Tudi Vinci je bil eno leto moj tajnik. Vse je med sabo povezano, vsi se poznamo, delamo, ustvarjamo...

Takrat, v tistih zlatih osemdesetih, se je res vse skupaj delalo. Vsak je vsakega pokapiral, pomagal itn.

Ana Monro takrat začne, to so bili zares žuri. S tistim jaz sploh nisem imel toliko kontakta, ampak v sosednji sobi so vadili Buldožerji in Marko Brecej. Marko je tudi eden, ki je v tej deželi premalo cenjen. Si slišala kdaj za ploščo Koktejl?

A: Ja!

MO: Tam imaš enega hipija, ki pravzaprav ni pravi hipi, neka čudna besedila piše, po drugi strani pa gre ven iz Buldožerjev, ki so najbolj uspešen jugo bend. On je top frontman, v bistvu bi lahko denar začel služiti, ampak ga ne zanima, gre svoje stvari delat, gre z enim starim gospodom, popevkarjem iz 60.ih let, Adamičem, album naredit. V komadu Parada v parih stavkih opiše obisk vsakega socialističnega politika ali pa Tita, ki se pelje mimo. *V prvi vrsti grejo naši-naši-naši, v drugi vrsti grejo k maši, vaši-vaši, v tretji vrsti poje vojska-vojska-vojska, v četrti vrsti maha Lojzka-Lojzka-Lojzka.... Med nogami pionirčki-pio-nirčki, migi-migajo s papirčki, pa-pa-pa....*

To so ful močne zadeve! Enkrat je nastopil pred Laibach, ki v svojem šovu meče kamenje v tistega tipčka spredaj, ki je potem samomor naredil. To laufa, to se je dogajalo! Miladoyka Youneed šiba po celi Jugi. Ful je tega! Pa vse je skupaj! Povezano! Tisti cajti! Fejst ljudje!

A: Zanimivo mi je bilo, ko si v Videodokumentu izjavil...

MO: Tisto je Vitold Gombrovič.

A: Aha, citiral si?

MO: Po Gombroviču sem predelal.

A: Muke slovenskega videa.

MO: Slovenstva na sploh! Slovenci so taki patetični, mukotrpní ljudje.

A: Zakaj, saj smo kreativni...

MO: Ja, takrat je bilo takšno plodno obdobje, takrat so tudi gobe hitro rastle. Smo bili glavno mesto, vsaj v kulturnem smislu, Jugoslavije. Juga je bila močno prisotna. Režiser Kusturica. Kdo je bil kamerman od njega? Lani je umrl, namreč. Vilko Filač. Vilko, ki je moj prijatelj, ki je delal z mano reklame, pred tremi leti sva še skupaj pivce pila. Imaš enega Vilkota, ki ti pripoveduje zgodbe, kako je na snemanju. Pred začetkom snemanja so spili liter tekile, potem so šli pa film snemat. In s kom je pil to tekilo? Z Marlonom Brandom in Johnnyjem Deppom. Ja, Johnny Depp je film režiral, Vilko je bil snemalec, Brando pa je igral. In to je nekdo, ki je v Ljubljani živel, pa ga nihče niti povohal ni. S tem, da je posnel vse Kusturicine filme. Ampak to so Slovenci.

Takrat v Jugi je bila Ljubljana glavno mesto, vse se je v Ljubljani dogajalo. Za 25.maj je bila neka proslava, v študentskem naselju in tam je nek band, kjer Emir Kusturica igra bas kitaro. Zabranjeno pušenje. Menedžer Zabranjenega pušenja je mož od Alenke Nahtigal, ona je iz naše scene, prijateljica od Anjčke, ki ji je makeup delala na videospotu *Zemlja pleše*. Spet povezave. Jaz imam sina, ki je star osem let, ampak na žalost ne živi z mano in mi pred dvema letoma reče, da je videl Zemlja pleše na televiziji. Na YouTube sem ga dal pred enim letom in ima 32.000 ogledov v enem letu. Slovenski spot!

A: Ker je dober! Komad je odličen!

MO: Z Iztokom sva ga v eni noči naredila na Beethovnovi 2. Vse skupaj v enem pa pol dnevu. Televizija je plačala zanj 150 eurov. Pa bi mogel bit že bogat, če bi jih tožil za vsa predvajanja, ki niso bila plačana.

Pa saj ni bistveno. Greva naprej. Iztok Turk dela tudi polovico muzike za Laibach, ker so prijatelji. To je vse prepleteno, skupaj stoji. Potem pa imaš v slovenskem prostoru, v videoumetnosti imaš dve poti. Ena, tako imenovana konkretna, druga pa teoretična. Konkretna je Max, Neven in to kar je okoli, recimo tudi Mare Kovačič, pa Andrej

Lupinc je nekaj malega naredil itn. Druga pa je Marina, Dušan, ki so teoretiziral in delal šit. Snemajo in težijo, delali pa so z mano.

A: Ti si bil montažer?

MO: Ja, seveda, vse sem jaz delal, vse montaže so moje. Pri katerih delih me hočejo še zbrisat, nekje pa še piše montaža Max.

A: Piše, piše. Jaz pa delam diplomu o slovenskem videu, katerega začetki so seveda globoko v Jugi in tudi tisti, ki so ustvarili prve izdelke niso nujno Slovenci.

MO: Seveda, to so Južnjaki v dobrem pomenu besede, zares dobrem! Mej ni bilo, nihče ni takrat pomislil, da niso Slovenci. V naselju smo imeli tudi enega Iranca, bil je hipi. Te stvari se vlečejo veš, to ni kar tako, da se naenkrat začne. Radio Študent se začne ene deset let prej, ki so ga tudi hipiji ustanovili, Anjčka je bila špikerica na radiu, recimo Butnskala je tudi tam. No, Radio Študent je itak inštitucija zase! Jonas Ž. je ta boljši špiker. Je tudi nastopal je v mojih reklamah. Vse je povezano. To so bile scene in tega na žalost ni več. Predstavljaš si - mi smo delali v študentskem naselju v Disku FV in potem v prostem času zaidemo v Turista. Iz enega diska v drugega! To so bili začetki Madonne. Pridemo v klub tako zrihtani, ker kdo nas oblači - Alan Hranitelj. Alan dve uri maskira, izgleda kot na filmskem setu! To je modna revija. Za žur! To nima nobene veze z denarjem, za sebe to naredimo, da se imamo fajn, za žur. Alan tudi dela reklame z mano, njegove prve stvari so to. Ima 17,18 let ima, takrat pride iz Zagreba v Ljubljano. To sta tudi dve sceni - Galerija ŠKUC pa Forum. Dve središči, eno je v centru Ljubljane in so bolj kot ne, te neki nakladači, vsaj v naših očeh so bili, Forum so pa v bistvu gastarbeiterji.

A: Delavci!

MO: Če kaj, potem se dela, če nas kaj zanima, se naredi. V smislu, ti nakladej, mi bomo pa naredili. Tudi Miran Mohar je delal z nami, v tiskarni. NSK se je tako razvil, Miran dela v tiskarni v Forumu. Neven je Forum, Max je Forum. Delamo, nič se ne nalaga, teoretizira. S tem, da druga stran, teoretična pa teoretizira, je pa bolj ŠKUC pa galerija.

A: Potem so oni privlekli definicijo videoarta?

MO: Prvi, ki je o tem pisal, je bil Dušan Mandić in Marina Gržinić. Ki sta bila takrat tudi par.

A: Njuna skupina se je imenovala Meje kontrole št.4?

MO: Še Šmidova je zraven, Barbara Borčić pa je nekje vmes. Po funkciji tam zraven spada, drugače je pa žena od Mareta, je bila na naši strani. Recimo, da lahko rečem, da je bilo 50 ljudi vsega skupaj, ki smo se s tem ukvarjali. V istem prostoru.

A: Sva veliko povedala o filingu tistega časa, ki ga jaz na žalost ne morem podoživeti.

MO: Veš kaj, nas je dejansko zanimal video. Prihajava v neke sfere izražanja, ki mi nikoli niso bile zares domače, ampak recimo, če so Marina in Dušan pa tam okoli ŠKUC-a, bolj teoretizirali, je nas zanimal produkt. S tem, da je mene zanimalo znanje, jaz sem zahteval od ljudi, da znajo posnet, da znajo zmontirat, da vejo, zakaj se muzika dela, medtem ko je bil recimo Neven bolj eksperimentalen, je šel bolj na intuicijo. Jaz sem mu vedno rekel, pa sej tebi se sanja ne, kaj počneš, ampak sem vedno pustil odprto glavo in počakal kaj se bo zgodilo. Pravzaprav sva par stvari naredila skupaj. Takrat je bil tudi čas Fassbinderja, nemškega režiserja novega vala. Tu lahko govorimo o kolektivu, ki je delal filme. Izhajal je iz gledališča, ko imaš vse pri roki. Če delaš nek videospot, ki je vizualen produkt, rabiš lučkarja, pa nekoga, ki pred kamero stoji, nekoga, ki upravlja s kamero, itn. Rabiš ekipo. Jaz sem moral vse zbobnat skupaj, zato sem tudi večkrat sam sebe pred kamero postavil. Pri njih pa je bilo vse samoumevno, ker so bili gledališče, imajo vse okoli sebe, imajo ekipo, imajo muskontarje, šlakerje, ki disko čistijo itn. Zaradi tega tudi mogoče malce drugače zgleda pri njih, ampak vsekakor nas družijo, da smo poskusili delat neke produkte, ki so gledljivi. Pop bi jaz rekel.

A: Pop?

MO: Pop! Nas je zanimala publika. Recimo, sem bil na nekem festivalu, kjer sem dobil glavno nagrado, kar je moja največja nagrada v življenju. Jaz sem imel največ sreče takrat, ker me je pod okrilje vzela Biljana Tomić iz beograjskega ŠKUC-a. Bila je moja mentorica in z njeno pomočjo sem prikazoval svoje delo vse od New Yorka, Tokia in Montreala. Pa na Berlinskem filmskem festivalu sem bil tudi gost, se je predvajal del mojega videa. Te festivali niso nič takšnega, ker se dejansko samo trepljaš po rami.

A: Ja, to so festivali. Vsekakor pa predstavlja neko priznanje, družbeno in umetniško.

MO: Ja, tam je bilo okoli 30, 40 videoartistov, ki drug drugemu nalagajo. Mene to ni zanimalo, sem te stvari že stokrat slišal, mene je zanimalo svoje delo komu pokazati.

Takrat smo probali tudi na MTV, kjer so imeli tiste trailerje, ki so bili v redu narejeni. Takrat je bila v zraku neka možnost! Tudi alternativna televizija se je skoraj zgodila, smo jo skoraj ustanovili.

A: Sem prebrala, da je bil material že narejen, kajne?

MO: Jaz in Bogdan Lešnik sva študirala kako narediti alternativno televizijo v Sloveniji in je prišlo že zelo daleč. Potem je država razpadla in je bil kapitalizem na udaru in je iz tega nastal A Kanal. Ampak mi smo bili zelo blizu, da bi televizijo zares ustanovili. Kot v primeru Radia Študent. Če alternativni radio, zakaj ne alternativna televizija. Nacionalka je to kompenzirala z Studiem City. Če smo si mi izmislili ATV, so si oni izmislili Studio City. Verjetno so predvidevali, da ATV ne bo nastala, češ, da že imamo nekaj podobnega.

Mi pa smo res želeli nekaj narediti. Ko sem bil na tistem festivalu, sem po dveh dneh v hotelu z bazenom pa petdesetimi Gržiničkami okoli, ki nalagajo, sem si mislil, nehaj mi nalagati, pokaži mi kaj. Potem me pa naslednji dan pokličejo, pridi na oder po nagrado!

Videoart je bil za nas takrat, vsaj mislili smo tako, oblika, ki je podobna eksperimentalnemu filmu. Če pogledaš film, ima izredno močno strukturo - od hollywoodskega, komercialnega do evropskega in neodvisnega filma pa vse do domačega, takrat še na 8mm traku posnetega filma. Se pravi, da denar od Hollywooda kaplja do konca, do dol. Zato imaš tudi razne Jarmusche, ki lahko delajo filme pa do Dogme kasneje. Skratka, nas je takrat zanimalo, da bi kaj naredili in smo mislili, da ima video tudi tisto, kar ima film. Domnevali smo, da bo televizija podpirala tudi drugačne

forme. Videoart ni bil nikoli mišljen v naših glavah kot instalacija v galerijah, to je bilo mišljeno za predvajanje po televiziji, kje pa drugje kot v neki škatli. Saj se dogaja danes - zaradi interneta in YouTuba predvsem. V principu - končno se je zgodil! Za nas pa 25 let prepozno. Takrat naj bi imela to funkcijo televizija, ko pa se je ob koncu 80.ih izkazalo, da televizija nima več te funkcije, smo delali videospote, ki so še našli pot do televizijskega predvajanja, ostalo pa - tuga! Žalost. Delaš za razne festivale, kjer se trepljaš po rami, kako si kaj dobro naredil. To je out. Pa tudi nič iz tega ni nastalo. Če gledam Billa Viola in ostale. Vsi ti umetniki so hodili tudi v Ljubljano na bienale in nekaj stvari je super, ampak potem pa nastajajo neke instalacije. Video preide v sfero galerijskega produkta, slikarstva ali ne vem kako bi poimenoval te štose. Nima več tega time-lapsed momenta kot ga ima video. Začneš gledat, ko nehaš gledat. Jaz bi temu tako rekel, če so sredstva druga, če so izrazna sredstva druga, če so možnosti druge, je to vseeno neka paralela alternativnemu filmu, naj bi bila alternativna tv - to je videoart. Potem pa imaš ta - Was ist kunst? Cankar je rekel, da je zrcalo družbe, vsaj tako so nas v srednji šoli učili.

A: Ja, tudi nas so učili nekaj podobnega. Veliko je definicij, zlahka se zapleteš.

MO : Jaz sem umetnostno zgodovino študiral tako kot ti zdaj študiraš kulturologijo. Študij ima neko svojo funkcijo v določenem razmerju in času. Ruskina si kaj preberi. John Ruskin je angleški umetnostni zgodovinar in njemu se lahko zahvalimo za začetek turizma, saj je hodil z vlakom v Rim, da je lahko videl stvaritve. On je primerjal Dürerja in Holbeina. Tu pa pride samo zgodovina v poštev. Renesansa. Obstaja severna in južna renesansa, južna so Italijani, severna renesansa so pa trije - Bosch, Dürer in Holbein, tisti, ki je delal kraljeve portrete. Dürer pa je naredil ta svoj slavni avtoportret.

A: Kjer izgleda kot Jezus? S kodrčki?

MO: Ja, ja, se je smatral za lepega človeka. Ampak Dürer je bil znastvenik. Rekel je, če oko naslikam, potem se v očesu vidi odsev okna - torej, če ima okno štiri stekla (takrat so imela okna veliko stekel, ker so znali delat samo majhna, zato imajo tudi veliko rešetk), potem je to vidno tudi v odsevu na očesu. Holbein pa je pijanec. Ni važno koliko oken, rešetk, koliko se vidi refleksa - on naredi samo piko. Belo piko ali pa eno

drugo barvo vrže tja. Ruskin lepo opiše razliko med njima. Za primerjavo uporabi žar in reče, kaj me briga, koliko rešetk se vidi tam, meni je važno, da ljudje izgledajo živi. In pri Holbeinu naj bi izgledali živi, pri Dürerju pa kot znanstvene študije. Čisto isto velja za videoart.

A: Zanimivo.

MO: Pri *Zemlja pleše* je tako, ali pa pri mojem *Loveletterju*, na katerega sem zares še vedno ponosen (in je na YouTube). To je namreč pravi loveletter, je remake originala sicer, ampak to ni bilo nič art - to je res loveletter, je namenjen osebi, ne pa festivalom!

A: Se pravi, izpoved za nekoga v obliki videa?

MO: Ja, ja, za konkretno osebo.

A: To je zelo lepo. Jaz bi bila vesela, če bi kaj takega dobila. Katero je bilo pa tvoje prvo delo?

MO: *Avtop*. Iz leta 1983. Biljana Tomić je napisala dva A4 lista o tem. Ko sem jaz to prebral, sem si rekel, wauuu, a to sem jaz naredil!

A: Ja, saj to je to, ko se potem o nekem umetniškem delu toliko piše!

MO: Veš, mi smo delali, ona in Dunja Blažević sta pa pisali o tem. Biljana Tomić je hodila okrog po svetu in takrat je bila jugoslovanska videoumetnost pojem. Dunja Blažević je bila pa televizijska političarka. To je bil beograjski ŠKUC.

A: Imeli so tisto oddajo - TV Galerija.

MO: Tam sem bil gost. Nisem pustil, da bi me posneli na televiziji, sem rekel, da bom kar prinesel s sabo. Pa ga niso imeli časa prevesti in so ga kar v slovenščini spustili. Oni so veliko naredili za videoumetnost.

A: Za konec, kaj pa zdaj, kje smo, kam gremo?

MO: Če bo simulacij, računalniška simulacija (kot ta termin uporablja MIT-Massachusetts Institute of Technology) s tako hitrostjo rastla, kakor raste sedaj, potem je človek že simulacija. Nismo zares, smo samo posnetek.

A: Posnetek posnetka! Max, najlepša hvala in pozdrave v Amsterdam!

