



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

ATELIÉR PERFORMANCE

PERFORMANCE STUDIO

ČESKÉ UMĚNÍ VIDEOA

THE CZECH VIDEO ART

DISERTAČNÍ PRÁCE

DISSERTATION THESIS

AUTOR PRÁCE

AUTHOR

MgA. Veronika Zajačiková

ŠKOLITEL

SUPERVISOR

prof.akad.soch. Tomáš Ruller

BRNO 2023

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně pouze s využitím uvedených a citovaných pramenů a literatury. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu v rámci jiného vysokoškolského studia.

I declare that I wrote the dissertation independently using only the listed and cited sources and literature. The work was not used to obtain another or the same degree within another university study.

V Dolním Bezděkově dne: 31. 7. 2023

MgA. Veronika Zajačiková

Mé hluboké poděkování za trpělivost a vedení práce patří Prof.akad.soch. Tomáši Rullerovi tak jako za jeho vstřícnost při předávání cenných zkušeností a informací. Dále bezesporu Mgr. Petře Mazáčové, Ph.D. A s největší úctou mým nejbližším, rodině, přátelům.

My deepest thanks for patience and guidance of the work belong to Prof.akad.sculp.Tomáš Ruller as well as for his helpfulness in passing on valuable experience and information. Furthermore, without a doubt Mgr. Petra Mazáčová, Ph.D. And with the greatest respect to my closest family and friends.

Abstrakt

CZ / Disertační projekt *České umění videa* si klade za cíl komplexně zmapovat a vymezit kategorii *videoart* v českém kulturním prostoru s logickým ukotvením v situaci ve světě. Projekt sestává ze dvou samostatných, i když vzájemně propojených celků, kterým předchází exkurz k počátkům západního videoartu. Teoretický výzkum směřuje k publikaci, která se pokusí o komplexní zmapování české umělecké scény respektující pojem *videoart* v mezinárodním odborném diskurzu vázaném na analogovou technologii. Od počátků a prvních průkopníků média videa ve světě v 60. letech, přes situaci na přelomu 70. a 80. let v Čechách, až k letům 90. kdy je tato epocha ukončena nástupem digitální technologie. Nedílnou část práce tvoří praktický kurátorský projekt výstavy.

Smyslem disertační práce na téma *České umění videa* je zaujmout odborné stanovisko k problematice českého videoartu jak z teoretického, tak historiografického hlediska a praktickou formou seznámit s tímto tématem také širší veřejnost. Právě nyní je vhodná doba k tomuto zhodnocení, především pro dostatečný časový odstup, který umožňuje střízlivou reflexi. Zároveň jsou dostupné teoretické nástroje a metody řešení, zejména odborné zdroje zahraniční bibliografie, která u nás zcela absentuje.

EN / The doctoral project "Czech Video Art" aims to comprehensively map and define the category of video art within the Czech cultural space, with a logical grounding in the global context. The project consists of two separate but interconnected parts, preceded by an excursion into the origins of Western video art. The theoretical research is directed towards a publication that will attempt a comprehensive mapping of the Czech art scene, respecting the concept of video art in the international professional discourse related to analog technology. It covers the beginnings and early pioneers of video media worldwide in the 1960s, the situation at the turn of the 1970s and 1980s in Czechoslovakia, and continues until the 1990s when this era was marked by the rise of digital technology. An integral part of the work is a practical curatorial exhibition project.

The purpose of this doctoral thesis on Czech Video Art is to take an expert standpoint on the issues concerning Czech video art, both from a theoretical and historiographic perspective, and to introduce this topic to a broader audience in a practical manner. The present moment offers an appropriate time for this assessment, particularly due to sufficient temporal distance that enables sober reflection. Moreover, there are available theoretical tools and methods for solving this issue, especially professional resources from foreign bibliographies, which are entirely absent in our country.

VYMEZENÍ TÉMATU: Práce se zaměřuje na umělecká díla audio-vizuální povahy pracující při záznamu, přenosu nebo prezentaci s analogovým elektronickým signálem.

DEFINITION OF THE TOPIC: The work focuses on artistic works of audio-visual nature that operate during recording, transmission, or presentation using analog electronic signals.

Klíčová slova: video umění, umění nových médií, umění nových technologií

Key words: video art, new media art, new technology art

OBSAH

CHARAKTERISTIKA ZVOLENÝCH METOD ŘEŠENÍ _____	s. 9
ÚVOD _____	s. 9

1) SVĚTOVÝ VIDEOART (DEFINICE A MOŽNOSTI KATEGORIZACE)

A. CO JE VIDEOART _____	s. 10-11
Typologie a kategorizace _____	s. 11
Názvosloví (video dokument, scénické video, rozšířené kino, jednokanálové video, multikanálové video, multi obrazovka, video objekt, video skulptura, video instalace, video performance, vysílání, uzavřený okruh) _____	s. 13
Manipulace elektronického obrazu _____	s. 18
Proti televiznímu vysílání _____	s. 19
Video versus film _____	s. 19
Sociální změna _____	s. 20
Mediální aktivismus _____	s. 20
Videoart a gender _____	s. 22
Rozšířené kino _____	s. 23
Video performance _____	s. 25
Teoretické a filozofické přístupy: _____	s. 27
Čas a jazyk ve videu _____	s. 27
Medium is the message _____	s. 27
Manipulace prostřednictvím médií _____	s. 28
Nová časová zkušenost _____	s. 29
Autonomní podstata média _____	s. 30
 B. PŘEDPOKLADY VZNIKU UMĚNÍ VIDEOA: _____	s. 33
John Cage _____	s. 34
Wolf Vostell a TV Dé-collage _____	s. 36
Rámec happeningů a Fluxu _____	s. 38
Dekonstrukce umělecké formy: _____	s. 39
Robert Rauschenberg _____	s. 39
Nam June Paik _____	s. 41
Robert Whitman _____	s. 43
Art & Engineering: _____	s. 44
Variations V. _____	s. 46
9 Evenings: Theatre and Engineering - E.A.T. _____	s. 47
Počátky jednokanálového Videoartu: _____	s. 51
Testování video systému Norelco (Andy Warhol) _____	s. 51

Sony Portapak (Nam June Paik) _____	s. 53
Vznik neziskových institucí: _____	s. 54
TV Medium _____	s. 54
The Medium is The Medium _____	s. 54
TV as a Creative Medium _____	s. 55
The Kitchen (Woody a Steina Vašulkovi) _____	s. 58
Infiltrace masového média: _____	s. 60
James Lee Byars _____	s. 60
Chris Burden _____	s. 61
Video kolektivy: _____	s. 65
Ant Farm _____	s. 65
TVTV _____	s. 67

2) ČESKÉ UMĚNÍ VIDEO

Umění videa? _____	s. 68
Místní dobový kontext _____	s. 69
Dostupnost video techniky _____	s. 71
Postprodukce _____	s. 74
Oficiální instituce: _____	s. 75
Independent Video Art Group a Centrum českého videoumění _____	s. 75
Pilařovo pojetí videa _____	s. 77
Video versus film _____	s. 77
Den videa _____	s. 79
Obor / Sekce video a AVIT _____	s. 80
Alternativní umělecká scéna: _____	s. 81
České akční umění a video _____	s. 81
Video dokumentace _____	s. 82
TV-Look _____	s. 84
Mediaman _____	s. 85
My / Mezi-tím / Živá smyčka _____	s. 86
Nástup jednokanálového videa _____	s. 87
Galerie drogerie - zlevněné zboží _____	s. 88
Originální videojournal _____	s. 91
Návrat exulantů _____	s. 92
Generace 90. let: _____	s. 94
Akademie výtvarných umění v Praze (Ateliér Video plastiky Michaela Bielického, Ateliér konceptuálních tendencí Miloše Šejna) _____	s. 94-95
FaVU VUT v Brně (Ateliér video-multimédia-performance) _____	s. 95
Výstavy, festivaly, sympozia: _____	s. 98
Media archiv _____	s. 99

Piazza virtuale	s. 100
Hi-tech / Umění	s. 100
Hermit	s. 101
Video-Art-Forum	s. 102
ARCO Madrid	s. 102
Náhubek	s. 103
Český obraz elektronický	s. 103
Video Art 94'	s. 103
Video-Vidím-Ich-Sehe	s. 104
Orbis Fictus	s. 105
Jitro kouzelníků ?	s. 106

3) PRAKTICKÉ VÝSTUPY / PROJEKT VÝSTAVY s. 107

© copy it right! a Symposium VideoArt	s. 107
---------------------------------------	--------

STRUKTURA VÝSTAVY "ČESKÉ UMĚNÍ VIDEO" s. 108

VSTUP / ZAKLADATELÉ	s. 108
PROLOG / OFICIÁLNÍ SCÉNA	s. 109
VIDEO V ČESKÉ ALTERNATIVĚ	s. 110
OKRUH ČESKÉ TELEVIZE	s. 124
ČEŠTÍ AUTOŘI V ZAHRANIČÍ / MEZINÁRODNÍ KONTEXT	s. 127
TVORBA 90. LET	s. 135
GENERACE 90. LET / STUDENTI VYSOKÝCH ŠKOL	s. 142
ZÁVĚR VÝSTAVY	s. 144

ZÁVĚR	s. 146
-------	--------

ODKAZY V MÉDIÍCH	s. 150
------------------	--------

BIBLIOGRAFIE	s. 150
--------------	--------

PŘÍLOHY

1 / CHRONOLOGICKÝ PŘEHLED UMĚLECKÝCH DĚL

2 / PŘEHLED TECHNOLOGIE ANALOGOVÉHO VIDEO, TYPY VIDEO KAMER

3 / AUTORSKÉ MEDAILONY

CHARAKTERISTIKA ZVOLENÝCH METOD ŘEŠENÍ

Pro řešení teoretické práce disertační práce jsem zvolila komparativní metodu. Srovnávání a ověřování dostupných zdrojů jak bibliografických, dostupných video archivů a databází, rozhovory s umělci a odborníky a především svou kurátorskou praxí. Výzkum v rámci galerie Video NoD (2012 - 2018) je předstupněm praktického výstupu, jednotlivé kurátorské spolupráce a realizace jsou skicami připravovaného finálního projektu výstavy.

ÚVOD

Problematika českého umění videa je reflektována a popisována v mnoha bakalářských a magisterských pracích (viz bibliografie). Bohužel, opakovaně přejímajících nekorektní informace, interpretace a polopravdy. Jednou z hlavních slabin je nedostatečná znalost umělecko-historického kontextu. V rámci konkrétních témat z tohoto oboru chyběly dostupné souhrnné informace, které bylo třeba nejprve badatelsky ověřit a roztrdit a teprve po té zpracovat.

V mnoha textech jsme se setkali s neověřenými a empiricky nepodloženými skutečnostmi, které v nezdravé míře překračují osobní zaujetí. Příklady tohoto jevu lze doložit například u Miroslava Klivara, nekritických textech Bohdany Kerbachové nebo v mytizacích osobních příběhů Petra Skaly. Tato disertační práce se snaží eliminovat podobné situace a reflektovat danou problematiku objektivním způsobem.

Cílem této disertační práce tedy je na základě dostupných faktů prověřit a věcně zkoumat problematiku spojenou s uměním videa na české umělecké scéně. Základním rámcem výběru na základě komparativního výzkumu se stalo analogové médium. Výsledek analýzy týkající se umělecké formy videa, v současné teoretické diskuzi, vede k překonání dosud převažujícího obrazu spojeného s osobností Radka Pilaře,¹ V badatelských snahách kolegů z NFA (viz Martin Blažíček) je stále patrný převládající názor, že české umění videa je spojováno především s okruhem videistů.² Tento názor se pokusím zpochybnit, ne-li vyvrátit.

¹ Pilař byl dlouhou dobu ve spřízněných kruzích označován za "otce českého videoartu".

² Jejichž aktivity byly spojené s oficiální sférou, zejména filmovou a televizní produkcí a světem hudebních klipů.

1) SVĚTOVÝ VIDEOART (DEFINICE A MOŽNOSTI KATEGORIZACE)

A. CO JE VIDEOART?

“Toto ale není jedna otázka, to je mnoho otázek a mnoho odpovědí. Když člověk sleduje lidi, kteří „rozumí“ umění, tak každý jednotlivě bude stejně tvrdit něco jiného. Odpovědi by tedy musela být debata. Já nevím. Mám rád lidi, kteří o tom debatují, ale nemůžeme se nikdy shodnout.”³

Příběh videoartu začal psát v polovině 60. let 20. století, když se video systém stal finančně dostupným širší veřejnosti. V době, kdy docházelo k rozsáhlým společenským a kulturním změnám, se na scéně objevilo médium, které mělo schopnost zaznamenat veškeré dění. Rozvoj technologie a formování nového sociálního prostředí umožnilo být díky němu “tady a teď!”

Video, které původně bylo vnímáno jako skromná odnož filmu, se brzy vyvinulo v samostatné a výrazné médium. Poskytovalo umělcům možnost vstoupit do světa filmu a televize, který jim byl dlouho odepírán.⁴ Ožilo v rukou umělců jako nástroj sociálně-politické revoluce v období “médiá aktivismu”, proměnilo se v účinnou zbraň v boji proti šíření klamavých informací a představování falešného obrazu společnosti prostřednictvím televizního vysílání. Stalo se symbolem svobodného tvůrčího vyjádření.⁵

Elektronický obraz bylo možné rozšířit, opakovat, přetočit, zpomalit, zrychlit nebo zcela zastavit. Tyto efekty bylo možné kombinovat pomocí post-produkčních postupů. Někteří autoři se začali více zajímat o různorodou paletu funkcí manipulace obrazu, zatímco jiní se věnovali video performanci a mediálnímu aktivismu, nebo se snažili využít vlastnosti “technologického unikátu” ve výtvarném umění. Díky stále hlubšímu zkoumání technické podstaty videa se autoři postupně přiblížili technologicko-výzkumnému přístupu. S vývojem technologie videa se také vyvinulo specifické technické názvosloví, které byli autoři nuceni nejprve převzít z oblasti filmu.

Samotný název videoart přejímá označení původního analogového záznamového média, tzv. magnetických video pásek (videotape). Podle anglického video umělce, spisovatele a kurátora Chrise Meigh-Andrewse se pod tímto názvem rozvinula komplexní umělecká tvorba zahrnující umělecké video, experimentální video, uměleckou televizi, the new television nebo také “Guerilla TV”, žánrové lákadlo různorodého zaměření v kontextu pohyblivého umění (“art movements”), stejně tak politický a sociální aktivismus.⁶

³ NECHVÍLOVÁ, Kateřina. Rozhovor s Woody Vašulkou pro Literární noviny, 2015. Uloženo v archivu autorky Woody Vašulka vnímal videoart jako druh “ umělé inteligence”.

⁴ ... kterému až dosud vévodilo televizní vysílání a kinematografie.

⁵ Jeho přínos lze vnímat jak v sociálně-politickém, ale také v technologickém kontextu.

⁶ MEIGH-ANDREWS, Chris. *A History of Videoart*. New York, 2006. s. 2.

Významným faktorem, který přispěl k jeho rozvoji, bylo založení prvních grantových institucí, jako například NYSCA (New York State Council for the Arts), která v roce 1960 začala poskytovat financování pro umělecké projekty a od roku 1970 měla specifický program zaměřený na televizi a média. Dalšími důležitými grantovými organizacemi byly NEA (National Endowment for the Arts) a EAI (Electronic Arts Intermix).

Tím, že začaly vznikat první neziskové organizace a spolky, například Vasulka, Inc., byla vytvářena platforma pro podporu a propagaci videa jako uměleckého média. To vše přispělo k postupnému uznání a rozvoji videa jako samostatného a významného výtvarného média.

Každý z autorů měl různorodý background a tím i vlastní originální přístup. Mohl se inspirovat myšlenkami hnutí Fluxus, performancemi, happeningy, body artem, hnutím Arte povera, Pop Artem, minimalistickým sochařstvím, širokým proudem konceptuálního umění, avantgardní hudbou, experimentálním filmem, současným tancem a divadlem a dalšími interdisciplinárními kulturními aktivitami a teoretickými diskuzemi.⁷ Pro svou schopnost bez cenzury a omezení zachytit živou skutečnost bylo médium videa autory velmi ceněným a uznávaným výrazový prostředkem, proto je právem označováno jako nástroj svobody a demokratizace.

Jeden z předních zastánců oficiálního uměleckého hnutí byl Nam June Paik se snažil nové technologie přiblížit lidem a určitým způsobem humanizovat jejich elektronickou povahu.

TPOLOGIE A KATEGORIZACE

Pod pojmem videoart si můžeme představit nejen díla, která pracují s médiem videa, ale zahrnují také multimediální a intermediální celky. Patří sem díla, ve kterých je specifickým způsobem zastoupena televize ať už jako objekt (televizní obrazovka) nebo televizní vysílání (broadcast). Využívá prvky projekce, živého přenosu, uzavřeného okruhu (closed circuit) apod.

Obecně nalézáme různé způsoby využití elektronického média, které se váže k použití video kamery, manipulaci video signálu analogově nebo přímo v elektronickém prostředí, v neposlední řadě pak kombinací s filmovou a nebo jinou technologií.

První jednoduché narušení televizního nebo video signálu je příkladem manipulace obrazu.

Z dostupných teoretických textů, které se zabývají kategorizací a dělením videoartu, je málokdy možné najít shodné definice. Podle amerického historika umění a spisovatele Johna G. Hanhardta přispěly k formování videoartu dřívější rozvíjející se praktiky v oblasti mezioborové spolupráce, které byly typické pro intermediální tvorbu konce 50. a začátku 60. let 20. století.⁸

Woody Vašulka, jako studovaný filmař, vnímal primárně dokumentační ráz a schopnost nového média zaznamenat aktuální události. Když Steinou začali pořizovat první záběry pouličního dění, hudebníků a umělců, a později i hudebních koncertů, například s Jimmym

⁷ Ibid.

⁸ Ibidem. s.10.

Hendrixem, považovali tyto záznamy především za filmovou dokumentaci používající video techniku. Tehdy ještě nebyli přesvědčeni, že tato raná “nahrávací” fáze lze označit jako videoart.⁹

Gene Youngblood, jako jeden z prvních teoretiků videoartu, viděl hodnotu videa především v boji proti politické situaci než u jeho uměleckého potenciálu.

Podle Michaela Rushe byli první autoři, kteří pracovali s videem, politicky motivovaní umělci, kteří v tomto novém médiu viděli příležitost aktivně se podílet na mediální kultuře způsobem, který předtím nebyl pro jednotlivce možný. Tím se umělci naučili čelit vlivu komerční televize. Video se tak ocitlo v opozici k televiznímu a filmovému průmyslu. Umělci dokumentaristé viděli ve videu prostředek pro zaznamenávání politických změn, sociálních otřesů a uměleckých hnutí. Výtvarní umělci, kteří vzešli buď z Fluxu nebo se účastnili hnutí konceptuálního umění, objevili ve videu společníka při zkoumání svých uměleckých postupů a myšlenek. V neposlední řadě Rush zmínil i experimentální filmaře, kteří příležitostně využívali video k rozšíření své filmové práce.¹⁰ Video tak bylo experimentálním nástrojem v rukou filmových umělců (viz *Valie Export* a *Expanded Cinema*).¹¹

Chrissie Iles uvádí tři možné přístupy. Praktikující umělci vytvářeli video alternativy k televizi, lidé spojení s médiem aktivismem a jako poslední technologové, kteří video využívají v rámci rozšíření své umělecké praxe. První dvě skupiny experimentují se samotným médiem videa, kdy umělecká forma zůstává v rukou umělce.¹²

David Dunn upřesňuje, že pro 60. léta bylo charakteristické období, které nazývá termínem “video image experimentation”.¹³

Gill Bransonová ve svém textu kategorizuje videoart na oblast elektronického výzkumu, video dokument a podle druhů na “videotapes” a videoinstalaci.¹⁴ Odkazuje tak k potřebě uvést jednotlivé druhy a terminologii, která se váže k uměleckému médiu videa.

⁹ DOLANOVÁ, Lenka. *Dialog s démony nástrojů. Steina a Woody Vasulkovi*. Praha: NAMU, 2011. s. 23.

¹⁰ RUSH. *Video Art*. London: Thames & Hudson, 2003. s. 14.

¹¹ Ibid.

¹² ILES, Chrissie, *Into the Light – The Projected Image in American Art 1964 –1970* (New York: Whitney Museum of American Art, 2001).

¹³ DUNN, David. A History of Electronic Music Pioneers. In: VASULKA, Woody & Peter WEIBEL (eds.). *Ars Electronica. Eigenwelt der Apparatewelt / Pioniere der Elektronischen Kunst*. Oberösterreichisches Landmuseum Francisco Carolinum, Linz, © The Vasulkas, Inc., 1992. s. 21.

¹⁴ BRANSON GILL, Johanna. Video: State of the Art. In: In: VASULKA, Woody & Peter WEIBEL (eds.). *Ars Electronica. Eigenwelt der Apparatewelt / Pioniere der Elektronischen Kunst*. Oberösterreichisches Landmuseum Francisco Carolinum, Linz, © The Vasulkas, Inc., 1992. s. 63.

NÁZVOSLOVÍ

... feedback, closed circuit, single channel, multichannel, video installation ...

Autoři, kteří pracovali s videem, nejprve převzali slovník a názvosloví používané ve filmové oblasti. Týkající se například výstavby kompozice či příběhové linky, zda jde o dokument, reportáž, či esej. To se týkalo například kompozice a struktury, nebo případně příběhové linky. Byli si vědomi narativní stránky natočeného materiálu.

I když se nová terminologie vyvíjela paralelně s technologickým pokrokem a novými uměleckými přístupy, v názvosloví dále přetrvávaly modernistické postoje a snaha o uchování různých “-ismů”.

K počátkům se váže například filmový experiment, ale také pouhý video záznam. S ohledem na tematické zúžení disertační práce pak analog nebo digitál.

• Video dokument

Video dokument pramenil z přirozené potřeby zaznamenat aktuální dění a nejkreativněji se tato oblast rozvinula na poli performativních akčních umění.¹⁵ Dokumentační podstatu média vyzdvihuje Michael Rush když upřesňuje, že video bylo schopné zaznamenat nejen aktuální politické dění, ale stalo se jako prostředek pro zkoumání uměleckých postupů a myšlenek uplatňovaných například v rámci konceptuálních přístupů hnutí Fluxu.¹⁶

Prostřednictvím videa bylo možné zachytit audio-vizuální formou hudební koncerty, divadelní a taneční představení, umělecké akce nebo happeningy. Viz Vašulkovi a jejich ranné záznamy - dokumentace. Například zaznamenali legendární koncert Jimiho Hendrixe ve Fillmore East (1969/1970) nebo koncerty v Audubon Hall v Harlemu. Z tohoto období pochází nahrávky *Don Cherry* (1970) a *Participation* (1971). První takto pořízená videa, hodnotná svou dokumentační formou, někteří autoři, jako právě Woody Vašulka za videoart nepovažovali. Rané formy video dokumentu pouze dokumentovaly události a nebyly ničím jiným, než pouhým záznamem aktuálního dění.¹⁷

Tímto narážíme na možnost záznamu představení nebo umělecké akce. Mapování a záznam událostí, byl jedním z prvních autorských přístupů vůbec.

• Stage video / Scénické video

Stage video označuje využití video umění v rámci divadelního nebo scénického představení. Zahrnuje integrování video projekcí, předem natočených videí nebo živých přenosů do divadelní

¹⁵ Ibid.

¹⁶ RUSH. *Art*. [pozn. 10] s. 14.

¹⁷ Kritické reakce na filmovou a televizní produkci byly pouhým vyústěním dlouho trpěné, do očí bijící situace. Manipulace prostřednictvím médií dále ve svých tezích rozvádí Marshal McLuhan.

produkce, tanečního vystoupení, opery nebo jiných forem scénických prezentací. Video prvky jsou použity k obohacení nebo doplnění živého vystoupení, což vytváří vícedimenzionální zážitek. Video projekce mohou sloužit jako scénické prvky, pozadí nebo dokonce jako interaktivní prvky, které reagují na akce herců nebo zpětnou vazbu od diváků. Stage video maže hranice mezi tradičním divadlem, výtvarným uměním a novými médii.

• Expanded cinema / Rozšířené kino

Brilantním příkladem Expanded Cinema může být zařazení filmové video-projekce do galerijních a scénických celků v díle amerického autora Roberta Whitmana. Environmentální charakter výstavy *The American moon* (1960) stojí na pomezí multi-mediálního představení a “totálního prostředí”. Sám autor tyto projekty označoval názvem *Cinema Pieces* pro galerijní prostředí a v prostředí divadelním jako vizuální součást scény pak *Theatre Pieces*. Oboje vrcholí v jeho díle *Two Holes of Water 3*, realizované pro 9 Evenings v roce 1966. Automobilové procesí během jehož jízdy byly ze střech aut promítány buď dokumenty různorodého obsahu nebo video kamery přenášely živý obraz představení, které se odehrávaly na balkoně v Armory Hall.

Tvorba Roberta Whitmana¹⁸ byla dlouhou dobu pozapomenutou spojnicí vedoucí k rozvíjícím se poválečným žánrům a “dematerializaci” uměleckých forem 60. a 70. let 20. století. Jeho dílo vznikalo nejprve pod vlivem happeningů Allana Kaprowa a označujeme je pojem “environment” (prostředí).¹⁹

• Single channel video / Jednokanálové video

Termín “single channel video” označuje díla, která zahrnují jediný elektronický zdroj (např. VHS), prezentované na jednom přehrávacím zařízení (video rekordér) a vystavené pomocí jediného režimu zobrazení (televizní monitor nebo projekce). Od prvního promítání videa v alternativních prostorech jsou nyní jednokanálová díla prezentována na různých místech a nosičích od galerií, muzeí, kin, učeben, od televizi, projekci až pod současné technologie a sociální sítě.²⁰

Single channel (jednokanálové) video se odkazuje na formu videa, která je prezentována na jednom monitoru, obrazovce nebo velkoformátové projekci. Jedná se o tradiční a nejčastěji používaný formát pro prezentaci videa, který využívá jediný elektronický zdroj, přičemž jeho obsah je přehráván z jednoho zařízení.

¹⁸ Robert Whitman se narodil v New Yorku v roce 1935. V letech 1953 až 1957 studoval literaturu na Rutgersově univerzitě a v roce 1958 dějiny umění na Kolumbijské univerzitě. Koncem padesátých let začal uvádět performance, včetně svých inovativních děl *American Moon* (1960). a *Prune Flat* (1965) a ukázat své multimediální práce na některých z nejvlivnějších experimentálních míst v New Yorku. V roce 1966 založil Whitman s vědci Fredem Waldhauerem a Billym Klüverem a umělcem Robertem Rauschenbergem experimenty v umění a technologii (E.A.T.), heterogenní sdružení, které organizovalo společné podniky mezi umělci a vědci. Více na: <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/exhibitions/robert-whitman> [cit. 2022_01_10]

¹⁹ Více na: <https://www.worldcat.org/title/820027409> [cit. 2022_01_10]

²⁰ Více na: <https://www.eai.org/resourceguide/exhibition/singlechannel.html> [cit. 2022_09_09]

• Multi channel video / Multikanálové video

Multichannel video posílá obraz z několika zdrojů dvěma a více kanály na dva a více displejů. Na více monitorech běží rozdílná videa (motivy, obrazy).

Multi-channel video se odkazuje na formu videa, která využívá více než jeden monitor, obrazovku nebo projekční plochu pro prezentaci videa. Tento formát umožňuje rozdělit obrazový obsah do různých kanálů, které jsou promítány nebo přehrávány na různých zařízeních. V multi-channel videu může být video obsah rozdělen na dva nebo více obrazových kanálů, které jsou synchronizovány a promítány na různých monitorech nebo projekčních plochách. Každý kanál může obsahovat samostatný obrazový prvek, který může být propojen nebo kontrastovat s ostatními kanály. Tento formát umožňuje umělcům experimentovat s prostorovou prezentací videa a vytvářet složitější vizuální a prostorové zážitky. Diváci jsou obklopeni obrazovými prvky, které se mohou vzájemně ovlivňovat, vytvářejí atmosféru a interakci mezi jednotlivými kanály.

Multikanálové principy ve svých prostorově rozměrných TV skulpturách a instalacích rozvíjel Nam June Paik. Jeho sestavy televizorů se poprvé objevily ve výstavě *Medium is the Message* (New York).

• Multi screen / Multi obrazovka

Multiscreen video se odkazuje na formu videa, ve které je jeden obrazový obsah prezentován na více než jednom monitoru nebo obrazovce zároveň. Tento formát umožňuje rozdělit video na různé obrazové kanály, které jsou promítány nebo přehrávány na oddělených monitorech či obrazovkách. V multiscreen videu se obvykle používá několik monitorů nebo obrazovek, které jsou propojeny a synchronizovány tak, aby vytvářely jednotný obraz nebo sérii stejných obrazů. Každý monitor nebo obrazovka představuje samostatný obrazový kanál, který může zobrazovat unikátní vizuální prvek. Tento formát videa umožňuje umělcům vytvářet složitější vizuální kompozice, rozvíjet narativní struktury a experimentovat s prostorovou prezentací. Diváci jsou obklopeni různými obrazovými prvky, které se vzájemně doplňují, kontrastují nebo interagují.

Woody Vašulka doporučil pro realizaci zadavatelovy představy o znásobené projekci právě multiscreen video, díky němuž bylo možné vysílat jeden stejný obraz na libovolný počet monitorů na průmyslové výstavě pro Generacan Company (1969).

• Video objekt

Video objekt se skládá z jednoduchého převzatého fyzického objektu, jakéhosi ready-made, který může mít různou formu, materiál a tvar, a z integrovaného video prvku. Video je obvykle zobrazeno na obrazovce, která je součástí objektu, je do něj zabudována, nebo s ním spojena. Fyzický objekt slouží jako nosič nebo rámec pro promítaný obraz a poskytuje prostorový a

materiální kontext. Video obsah může být buď vytvořen umělcem samotným, může být záznamem předchozí události nebo situace, nebo může být převzat.

Umělci často využívají video-objekty k vytvoření nových zážitků a provokativních vizuálních kombinací. Video může doplňovat, obohacovat nebo transformovat fyzický objekt, a tím vytvářet nové vrstvy významu a interpretace.

Video objekt může být i manipulovaný televizor. Řadíme sem interakci, zapojení či přítomnost i nefunkčního televizoru v uměleckém díle. Manipulovaný televizní monitor (televizor) poprvé vystavil ve svých décollagích Wolf Vostell, u nás Vladimír Ambroz.

• Video skulptura

Video skulptura je umělecká forma, která kombinuje prvky videa a sochařství. Jedná se o interdisciplinární přístup, který spojuje obrazové záznamy a fyzické objekty do jednoho uměleckého díla.

Video skulptura často zahrnuje prostorovou strukturu, která slouží jako podpora pro promítání videa. To může zahrnovat sochařské prvky, jako jsou tvarované objekty, konstrukce, instalace a jiné materiály. Obrazový obsah je poté projekční nebo přehrávací zařízení promítán na tyto objekty, které se stávají součástí samotného obrazu.

Umělci často vytvářejí video skulptury, ve kterých je promítání videa integrováno do fyzických objektů takovým způsobem, že vytváří zajímavé vizuální a prostorové interakce. Video může být promítáno na povrch sochařského objektu, vytvářející iluzi pohyblivého se obrazu nebo se může jednat o vícekanálovou instalaci, kde jsou různé části videa promítány na různé objekty či plochy.

Video skulptura poskytuje umělcům možnost kombinovat různé výtvarné prvky, jako jsou formy, textury, světlo a pohyb s promítaným obrazem. Tímto způsobem vznikají nové prostorové a vizuální zážitky pro diváky. Video skulptura rozšiřuje možnosti vyjádření uměleckého konceptu a vytváří interakci mezi fyzickými objekty a projekcí videa. Zahrnutí displeje, nebo více displejů v sochařském díle (například Tony Oursler, Michael Bielický).

• Video instalace

Videoinstalace je umělecká forma, která kombinuje video projekce a prostorovou instalaci. Jedná se o interdisciplinární přístup, který využívá videa jako základního média pro vyjádření uměleckého konceptu. Videoinstalace často vytváří prostředí, ve kterém divák může prožít jedinečný zážitek.

Typicky se videoinstalace skládá z jednoho nebo více video projektorů, které promítají obrazy na různé povrchy, jako jsou stěny, plátna, podlahy nebo objekty ve výstavním prostoru.

Videoinstalace často využívá opakování, smyčky, promítání na různé plochy nebo rozdělení obrazového materiálu do více kanálů, což umožňuje divákům prozkoumávat různé perspektivy a

interpretace. Umělci mohou také experimentovat s interakcí mezi diváky a instalačním prostředím, například pomocí senzorů nebo interaktivních prvků.

Videoinstalace přináší nové možnosti pro vyjádření uměleckého výrazu a prozkoumávání různých témat a konceptů. Divák je uveden do prostředí, kde se video stává součástí celkového uměleckého zážitku.

Podle badatele R.W. Kluszczynského video instalace vždy odkazuje k čemusi mimo svůj vlastní fyzický prostor. Při tvorbě této formy videoartu autoři často sahají k technologiím uzavřeného okruhu, využívají zpětnou vazbu (což je v podstatě extrémním způsobem uzavřený okruh), k reálnému časovému zobrazení. Při vystavování videoinstalace může, ale nemusí vznikat záznam.

• **Video performance**

Video performance je forma uměleckého vystoupení, ve kterém je video médium použito jako prostředek pro vyjádření a prezentaci živého vystoupení. Jedná se o kombinaci živého pohybu, výkonu, gestikulace a videa, které je přenášeno na obrazovku nebo projekční plochu.

Během video performance umělec vystupuje před kamerou, která zaznamenává jeho či její výkon. Zaznamenané video je následně přenášeno divákům pomocí projekce nebo přehrávání na obrazovce. Video může zahrnovat různé prvky, jako jsou záznamy z předchozích vystoupení, grafické efekty, animace, zvukové prvky nebo uzavřený okruh.

Video performance umožňuje umělcům rozšířit možnosti prezentace svého vystoupení. Video médium poskytuje další vrstvu vizuálního a prostorového zážitku, která může doplňovat nebo obohacovat živý výkon. Umělci často využívají video jako prostředek pro vizuální manipulaci, experimentaci s časem, prostorovými efekty a vrstvením obrazových prvků.

Video performance je dynamickou formou uměleckého vystoupení, která kombinuje živou interakci s promítaným obrazem. Umělci mohou využít různé techniky a přístupy, aby vyjádřili své myšlenky, emoce a koncepty prostřednictvím kombinace živého výkonu a videa.

Živá akce například pracuje s videokamerou, viz Ambrozova domácí akce - autor v interakci s médiem, nebo záznam performance - akce záměrně předváděné pro záznam - záběr kamery - viz Vito Acconci, prostřednictvím média (kamery) komunikuje s divákem.

• **Broadcast / Vysílání**

Broadcast je termín používaný pro přenos a distribuci audiovizuálního obsahu, jako jsou televizní programy, prostřednictvím různých médií a technologií. Vysílání umožňuje širokému publiku přístup k informacím, zprávám, zábavě a jinému obsahu.

Broadcast se tradičně provádí prostřednictvím televizních vysílačů, signály šířené vzduchem jsou přijímány anténami na přijímačích u diváků. Později se broadcast rozšířil na další platformy, jako byla kabelová televize a mobilní přenosy.

Broadcast může zahrnovat živé přenosy událostí, ale i předem nahrávaný obsah. Obsah může být vytvářen profesionálními médii, jako jsou televizní stanice, nebo samostatnými tvůrci a amatéry, kteří sdílejí své nahrávky a vystoupení.

Broadcast je způsobem, jak šířit informace a kulturu mezi veřejnost, a hraje klíčovou roli v masové komunikaci. Díky broadcastu mohou diváci sledovat obsah na různých místech i v různých časech, čímž se umožňuje šíření sdělení až na globální úrovni.

Zároveň rozlišujeme mezi předem připraveným vysíláním a živým přenosem (James Lee Byars, Chris Burden).

• Closed circuit / Uzavřený okruh

V kontextu televize a videa se closed circuit (uzavřený okruh) odkazuje na systém distribuce signálu, který je určen pouze v omezeném množství zařízení, nikoli pro veřejné vysílání. Pracuje s několika médii jako videem, televizí, projekcí. S možnostmi uzavřeného okruhu pracoval ve svých sériích instalací s názvem *Corridor* Bruce Nauman.

MANIPULACE ELEKTRONICKÉHO OBRAZU

“... z video signálu šlo udělat audio nebo z audio signálu video a přidáním externího zdroje jak audio tak video signál samy pohybovaly obrazem.”²¹

__Steina Vašulka

Patří sem autoři, kteří se věnují výzkumu a vývoji elektroniky a projevují nadšení pro experimenty s abstraktními obrazy, které vznikají manipulací televizního média. Tato manipulace elektronickými nástroji odráží a formuje naše myšlení, a to je vedlo k tvorbě vizuálních vzorů, které představují nové sociální a technologické směry.

Díky svému specifickému zájmu o elektronické postupy a procesy a disponování potřebnou technikou pro přenos dat, jako jsou zesilovače a generátor synchronu, byli Vašulkovi na začátku vnímání převážně jako technici. Jiní autoři docházeli k nim domů nejen jako do kina, aby shlédli jejich natočený materiál, ale také jako do laboratoře, kde společně vyvolávali svá videa. Z tohoto přechodného období pochází jejich video instalace s názvem *Evolution* (1969), která využívá generovaný zpětný vazbu a zvuk. V tomto díle se Woody poprvé pokusil o kompozici ve třech částech, kde hlavním prvkem je zvuk, vzájemná výměna zvuku a obrazu a také použití holografického posunu. Další inovativní zařízení, které vytvořili, byl tzv. Videolab (osobní nástroj pro video produkci), syntezátor založený na principu soft-keyer, který byl v tehdejší technologické prostředí zcela novinkou.

²¹ Islandsko-česko-švédský dokument. *The Vasulka Effect* (2019). Řežie: Hrafnhildur Gunnarsdóttir.

PROTI TELEVIZNÍMU VYSÍLÁNÍ

“Video was the most shared, the most democratic art form... Everybody believed deeply that he had invented feedback. Feedback was invented simultaneously.”²²

___Woody Vašulka

Video můžeme považovat za prostředek demokratizace, umožňující svobodné vyjádření a necenzurované sdílení informací. Termín *videoart* nemusí vždy označovat konkrétní styl, ale může být chápán jako sdílené médium. Mezi lety 1968 a 1969 došlo k rozkvětu tvorby uměleckého videa, který trval až do roku 1970, období označované jako “portable year”, kdy se na trhu objevila relativně finančně dostupná technologie.

Tento rozvoj nebyl pouze způsoben dostupností nového média, ale také nadšením jednotlivců, kteří sdíleli své kritické pocity vůči způsobu fungování televizního vysílání. Oficiální televizní programy, omezené vysílacím časem, závislé na hodnocení popularity a zejména finančně závislé na korporátních sponzorech a reklamním průmyslu, poskytovaly možnost manipulace veřejnosti. Divák se stal pouhou pasivní přijímačkou předem připravených a zkreslených obrazů reality, bez možnosti interakce.

Taková situace vedla ke vzestupu odporu AGAINST BROADCAST TELEVISION! a k vytvoření alternativních místních televizních programů. Tyto iniciativy vznikaly z rukou lidí fascinovaných rolí komunikační technologie ve společnosti (podobně jako McLuhan a Howard Wise). S vizí vizuálního manifestu kritizujícího kvalitu televizního programování a stereotypního obsahu, tito autoři vybavení lehkými kamerami zamířili do ulic měst a venkova, aby natáčeli lidi a situace, které by oficiální televize nikdy nezařadila do programu. Tímto způsobem mohli autoři zaměřit své kamery na různé témata, včetně záležitostí, které zajímaly pouze místní komunity.²³

Schopnost videa předávat široké veřejnosti reálný obraz společnosti a upozornit na sociální, společenské a genderové rozdíly poskytla aktivistům silný komunikační nástroj.²⁴

VIDEO VERSUS FILM

Ve vztahu k filmu, televiznímu vysílání a kinematografii je toto téma dále rozvíjeno prostřednictvím hledání rozdílů mezi experimentálním filmem a videem. Dříve umělci pracovali s 8mm a 16mm filmovými kamerami a využívali techniky animace. Později se problematika vztahu mezi filmem

²² BRANSON GILL. VIDEO: STATE. [pozn. 14] s. 63.

²³ Ibid.

²⁴ Výpovědní síla média se nejprve projevila v záznamech a zdokumentování aktuálních událostí a dění, které mnohdy mohlo obsahovat i politický kontext. Snahy autorů deklasifikovat televizní vysílání, dále vedla ke vzniku lokálních televizních stanic, které byla schopná ukázat reálný obraz společnosti.

a videem komplikuje vzhledem k jejich roli v divadelním a scénickém prostředí, jako je například koncept Expanded Cinema.

Videoart byl průlomovým právě díky tomu, že na rozdíl od filmové a televizní techniky byl dostupný širší veřejnosti a umožňoval svobodné zachycení toku času. Tato nezávislost na omezeních (s výjimkou nákladů spojených se zajištěním techniky a materiálu) ho činila velmi ceněným nástrojem. Autoři byli fascinováni videem jako médiem, neboť jim poskytovalo prostředek pro svobodné vyjádření bez omezení. V současném kontextu by videoart nemohl být tak revoluční, kdyby nedošlo k průlomu v technologiích, které zmírnily finanční břemeno, spojené s nákladnou filmovou technikou.

V kontextu své doby a s ohledem na historické události se video stává revolučním. Slouží jako nástroj pro boj proti manipulaci populace, což bylo patrné například v kontextu války ve Vietnamu a při zpracovávání rasových a genderových témat. V rukou občana nebo umělce, který hovoří za běžnou populaci a zastává práva menšin, se video stává prostředkem pravdy.

SOCIÁLNÍ ZMĚNA

V tomto období plném dynamických sociálních, ekonomických a kulturních změn byly mnohé z nových uměleckých přístupů politicky radikální.²⁵ Video, které původně bylo vnímáno jako skromná odnož filmu (cinema), se v rukou umělců proměnilo v nepřehlédnutelný nástroj, schopný zachytit a reagovat na soudobé revoluční dění. Stalo se vstupem do světa, který dosud ovládalo televizní vysílání a kinematografie, především Hollywoodská filmová produkce. Video se stalo revolučním médiem nejen v rukou aktivistů, ale získalo si i nezastupitelnou roli na poli výtvarného umění.²⁶

Co bylo tedy jeho největším přínosem? Stejně jako předchozí technologické inovace (zaměřené na zkoumání vztahu zvuku a pohybu) na poli scénického umění, médium videa nabízelo možnost svobodného a obrazově informačního vyjádření. Video vstoupilo na scénu právě včas, v momentě, kdy se Polaroidové instantní fotografie a Xeroxování staly běžnou součástí života (telefon v každé domácnosti byl normou).²⁷ Toto specifické médium s jeho experimentální variabilitou rezonovalo také v sociálně-politickém a technologickém kontextu té doby.²⁸

MEDIÁLNÍ AKTIVISMUS

Ač byla 60. léta obecně dobou vzkvétajícího technologického rozvoje - a vše šlo k výroku *"That's one small step for man, one giant leap for mankind"*,²⁹ revoluční ráz doby včetně umění vybízel k masivním protestům proti válce ve Vietnamu a vše vedlo ke snaze distancovat se od

²⁵ MEIGH-ANDREWS. *History of Videoart*. [pozn. 6] Ibid.

²⁶ RUSH. *Video Art*. [pozn. 10] Ibid.

²⁷ LONDON, Barbara. *Video/Art: The First Fifty Years*. Phaidon Press Limited. London: 2020. s. 5.

²⁸ RUSH. *Video Art*. [pozn. 10] Ibid.

²⁹ První slova astronauta Neila Armstronga pronesená v roce 1969 při vstupu na Měsíc.

korporátních institucí financovaných státem a soukromými segmenty. Podobně jako s vědomím všudypřítomné manipulace prostřednictvím televizního vysílání, to vše směřovalo ke svobodě a nezávislosti.

Vašulkovi se objevili v předních řadách umělecké scény po té, co prošli vlnou mediálního aktivismu. Vašulka nevnímal video jako intelektuální hnutí. Iluzi legitimacy, bez jakéhokoli vypořádání se nebo reflexe formálních problémů médií, dostal videoart až díky Nam June Paikovi a Franku Gilletovi. Vašulku, duší filmaře a dokumentaristu, zajímal především vzájemný syntax filmu s novým video obrazem, což umělecké hnutí tehdy neřešilo.

"The criticism of media art has never risen from the shallow and sketchy."

__Woody Vašulka

Po příjezdu do New Yorku v polovině 60.let formovalo tvorbu Woodyho a Steiny Vašulkových jednak Americké dekadentní hnutí a estetické využití technologie. Spoluprací s Georgem Brownem a Ericem Siegelem se "prokousali" instrumenty (organizací Času a Energie) a v podstatě díky neomezenému přístupu k technice, kterou nacházeli na různých místech přebíháním od loftu k loftu, pronikali stále hlouběji do světa elektronických zdrojů jako například driftových oscilátorů LaMonte Younga nebo Automation House.³⁰

Velkým fanouškem jim byl/a Warholova superstar, herečka divadla La Mama, transvestita Jackie Curtis, která Andyho Warhola přivedla do loftu autorů. V době, kdy New Yorkská scéna pulzovala sociálně-revolučním děním, které rezonovalo potřebou radikálních změn, Woody při spolupráci s filmaři a fotografy na průmyslové výstavě pro Generacian Company (1969) objevil video. Zadavatelova vize znásobené projekce na několika televizních obrazovkách vedla Woodyho doporučit pro realizaci projektu video. Díky němu bylo možné vysílat jeden obraz na libovolný počet monitorů. Přirozená touha po větším společenském zapojení a zvědavost proniknout do jiných oborů přivedla Vašulkovy na výstavu TV as a Creative Medium v Howard Wise Gallery (1969). Osudové setkání s Nam June Paikem a Ericem Sieglem vložilo do jejich rukou nástroj, který odstartoval kapitolu video záznamů divokých večírků, koncertů a párty New Yorku konce 60. let.³¹

*"Když jsme měli první video-recorder Sony, začali jsme s ním pracovat na ulicích a v Off Broadway divadlech, skrze kameru jsme pozorovali společnost, například soudobou hudební generaci. Nashromáždili jsme tolik pásků, že najednou ti lidé k nám začali chodit jako do kina, dívat se na sebe, byl to pro ně zážitek se vidět a hned se integrovali, udělejte o nás víc, udělejte o nás film."*³²

__Woody Vašulka

³⁰ VASULKA. Curatorial statement. In: VASULKA, Woody & Peter WIEBEL (eds.). *Ars Electronica. Eigenwelt der Apparatewelt / Pioniere der Elektronischen Kunst*. Oberösterreichisches Landmuseum Francisco Carolinum, Linz, © The Vasulkas, Inc., 1992. s.13.

³¹ VASULKA, Woody a Peter WIEBEL (ed.). *Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973 – 1990. Buffalo Heads*. Germany: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe, 2008. s. 387.

³² Z video nahrávky návštěvy Woodyho Vašulky v Modřanech, nynějším sídle Media Archivu, u Petra Vrány.

V této době vznikly například záznamy Milese Davise, Salvatora Dalího apod. Woody v pozdějších rozhovorech uvedl, že první video záběry divokého pouličního reje, hudebních představení a bytových párty byly experimentální společenskou sondou a za videoart je nepokládal.

VIDEOART A GENDER

Performance stanula v čele ženských uměleckých videí. Autorkám se prostřednictvím feministického hnutí naskytla možnost radikálním způsobem vybojovat své místo v čele umělecké sféry, kterým dlouho dominovali muži. Ženy byly nejen v umění jednoduše ignorovány. V polovině šedesátých let začaly bojovat proti mlčení obklopující život a práci ženy. Feministické protesty se objevily společně s dalšími projevy nesouhlasu v boji za osvobození včetně hnutí afroameričanů a gayů a lesbiček. Feministický vliv na video a performance byl značný.

Joan Jonas vytvořila jedinečný slovník mediálního umění, který bezproblémově kombinuje zájmy o feminismus, rituál, mytologii a sochařství. Video začala používat v roce 1970, když si při návštěvě Japonska zakoupila Portapak. Obdivovala tvorbu představitelů experimentálního filmu (Dziga Vertov a Sergej Eisenstein; Jean Vigo; Maya Deren) a svou nejranější práci s videem považuje za reflexi avantgardních filmových technik, jako například desynchronizace obrázku a zvuku.³³ Při účasti na tanečních workshopech se členy legendární skupiny Judson Church v New York (Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton a jiní) použila video a film na začátku živých vystoupení, patrných v *Organic Honey Visual Telepathy* (1974) a *Mirage* (1976). Její poetická, nenarativní prezentace (komplet s kužely, maskami, křídovými kresbami, nahranými obrázky a zvuky) vyjadřuje bytostné propojení umělce se zemí a vlastní mytologií.³⁴

Fotografka, video umělkyně, tvůrkyně instalací Martha Rosler, představitelka nového feminismu, vynikla v oblasti performance, videa a fotografie během svého působení v Kalifornii. Ve videu *Semiotics of the Kitchen* (1975) autorka reflektuje ženskou domestikaci. S vážným výrazem ve tváři, v duchu televizní kuchařské show, oblečená v zástěře prostřednictvím různých gest demonstruje různé kuchyňské potřeby obrazně znázorňujíc jaké je “místo ženy v kuchyni”.

Raná video tvorba Roslerové je pozoruhodná svou zdánlivou naivitou, tak jako propracovanou sémiotickou významovostí. Ve své performanci a později videu *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977), autorka vkládá své nahé tělo do péče dvojice bíle oděných mužů, aby byla každá část jejího těla změřena a zaznamenána. Sranou jako “sbor” stojí houf žen, které celou scénu tiše pozorují. “*Tohle je práce o tom, jak o sobě přemýšlet*”. Scéna připomíná strategie měření prostorů galerie, jak je praktikovali minimalističtí umělci. Roslerová využívala stejné směry, jako které využívali ve svých interaktivních představení umělci fluxu a interpretuje je ve feministickém kontextu, čímž přináší komentář k používání a zneužívání ženského těla v reklamě

³³ VASULKA, WIEBEL (ed.). *Media Study*. [pozn. 31] Ibid.

³⁴ VASULKA, WIEBEL (ed.). *Media Study*. [pozn. 31] s. 87.

a médiích. Střídmost jejích scénářů ve videích, jak tomu je v *Semiotics of the Kitchen*, společně s kousavým smyslem pro humor, vzešel inspirací z filmů Jean-Luc Godarda, se kterým se podobně jako s filmařem Robertem Rossellinim osobně setkávala.³⁵

ROZŠÍŘENÉ KINO

Vídeňští akcionisté, měli hluboký vliv na budoucí generace umělců tvořících na poli performance a nových médií nejen v Rakousku, ale po celém světě. Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus a Rudolf Schwarzkogler a kameraman Kurt Kren. Součástí jejich drastických performancí, které často obsahovaly krev, bylo zabíjení zvířat a dokonce i sado-masochistické sexuální projevy. Klíčovým prvkem uměleckého projevu se stala “destrukce”. Vídeňští akcionisté zaznamenávali své akce i na video. Nejstarší záznam pro televizi pochází z roku 1962. Ve filmografii Hermanna Nitsche nacházíme jedno z nejstarších videí *Aktion 58* (natočeno na formát ulb-ntsc-color v roce 1978) je záznamem akce z Western front Society ve Vancouveru, která v Kanadě zvedla vlnu odporu. Dále pak *Aktion 77* z nizozemského muzea moderního umění Van Abbe v Eindhovenu (vhs, color, 1983). Ostatní záznamy jsou remediací starších filmů.³⁶

Touha čelit nepřehlédnutelným misogynním taktikám Akcionistů proti ženám, se objevila v díle VALIE EXPORT. V rámci svých feministických postojů hledala novou identitu - bez vazeb na jméno jejího otce nebo na jméno jejího bývalého manžela³⁷ přijetím obchodního jména VALIE EXPORT. Její nejranější uměleckou tvorbou zastupovaly filmy a instalace, které nazývala projekty “rozšířeného kina”, které pojmenovala podle knihy amerického kritika Gene Youngblooda *Expanded Cinema* (1970), ve kterém popisuje, jak byl film vyhnán a nahrazen videem, experimentálním filmem, instalací a mixmédií. V době “Vídeňských akcionistů” vyvinula vlastní výtvarný projev, který nazvala feministickým akcionismem.

Společně s mezinárodním ženským consilem, včetně Carolee Schneemann, Adrian Piper a Yoko Ono (Spojené státy), Ulrike Rosenbach (Německo), Friederike Pezold (Rakousko) a Lygia Clark (Brazílie) - se v rozvíjení feministických přístupů staly vzorem pro budoucí generace včetně mnoha umělkyn jako Janine Antoni, Pipilotti Rist, Mona Hatoum a Gillian Wearing.

Zatímco její rané performance řeší téma identity, filmové a video instalace jsou již osobními autoportréty, skrze které zkoumá mechanismy pohyblivého obrazu a kinematografie. VALIE EXPORT koncem 60. let spolu se zakládajícími členy Österreichische Filmschaffende Genossenschaft,³⁸ se zabývali Expanded Movie a Expanded Film. Chtěli divákům předvést nové možnosti filmového média. Podobně pak ve spolupráci s Peterem Weibelem na konci 60. a v 70.

³⁵ RUSH. *Video Art*. [pozn. 10] s. 86.

³⁶ Více na: https://www.nitsch.org/en/publication_type/filmography-en/ [cit. 2022_30_11]

³⁷ Změnila své jméno z Waltraud na VALIE a jako příjmení si přivlastnila název populární značky cigaret EXPORT. Od začátku, při psaní svého nového brandu, používala velká písmena.

³⁸ Dalšími členy (Rakouského filmového družstva byli: K. Kren, G. Schlemmer, H. Scheugl, E. Schmidt, P. Weibel.

letech v oblasti Expanded Cinema podrobili radikální sociální kritice sdělovací prostředky a filmový průmysl. Odhalili principy, které náleží filmu, tak jako jeho propojení s komunikačními strategiemi a politickými mechanismy. Jako spoluzakladatelé organizace zvané “Multi media group” zorganizovali v roce 1969 *Publikum als Ausstellung*, jedno z prvních představení, ve kterém bylo video zastoupeno jako nové médium. Ve svých Expanded Cinema spojili analýzu filmového média s procesem otevírání se novým výrazovým možnostem jako zpochybňování jeho podstaty v kombinaci s řadou happeningových intervencí.³⁹

Autorčin zájem o Expanded Cinema zastoupený například dílem *Splitscreen: Solipsismus* (1968), kde se promítaný obraz odráží od kusu hliníkové fólie umístěné v pravém úhlu k projekčnímu plátnu a vytváří tak optickou iluzi zdvojené projekce. Z jednoho boxera se stanou dva, jeden boxer bojuje sám se sebou, sám proti sobě. Splitscreen je redukce duplicit, kdy použitím jednoho projektoru vzniknou projekce dvě. Mezi nejznámější formy rozšířeného kina patří *Tapp und Tastkino* (1968), nebo *Instant Film* (1968).

S videem EXPORT pracuje od druhé poloviny šedesátých let (1968). Jako příklad konceptuálního videa můžeme uvést sérii s názvem *Body Tape* (1970), která obsahovala sedm částí jako: Touching - mit Händen auf Glas, Boxing, Feeling - Gesicht auf Glas, Hearing - Ohr auf Glas, Tasting - Zunge auf Glas, Pushing - mit Kopf auf Glasplatte schlagend, Walking - Füße auf Glas gehend.⁴⁰

Mezi video instalace, které často vyžadovaly účast diváka, patří například raná “interaktivní” instalace *Split Reality* (1970), která “rozděluje” vizuální a zvukovou realitu pomocí gramofonu, video rekordéru – v té době stále běžného zařízení s otevřenou cívkou – a televizoru. Před televizorem je přehráván záznam. Zvuk je vypnutý. Poslouchám záznam přes sluchátka v televizi a zpívám spolu s neslyšitelným záznamem.⁴¹ První interaktivní video instalace *Autohypnosis*, vznikla ve spolupráci s Peterem Weibelem v letech 1969/1973). V propracované interaktivní video instalaci, pro čtyři monitory, které návštěvník našlápnutím konkrétního místa na podlaze vyše impuls ke spuštění signálu video rekordéru, který pak na monitoru přehraje zvolený motiv. Televizní monitory uspořádané v kruhu jsou elektronicky přednastaveny tak, aby přehrávaly záznam hlasitě tleskajících lidí. Návštěvníci byli vyzváni vstoupit na “mapu” diamantového tvaru posázenou slovy jako „já“, „posedlost“, „rozvoj“, „láska“ atd. Návštěvník mohl sešlápnutím aktivovat senzory, prostřednictvím které jsou spouštěny jednotlivé monitory s potleskem.⁴²

³⁹ Více na: <http://foundation.general.at/en/collection/artist/export-valiepeter-weibel.html> [cit. 2022_30_11]

⁴⁰ Více na: https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820358&year=1970&tt_news_cat_id=100 [cit. 2022_30_11]

⁴¹ Více na: <http://www.medienkunstnetz.de/works/split-reality/> [cit. 2022_30_11]

⁴² “Videosystémy mají socioterapeutickou dimenzi založenou, technologicky řečeno, na zpětné vazbě, psychologicky aplikované při pozorování vlastního chování, tedy sledování a korekce chování. Zde uvádím tento rozměr v maticích odvozených z psychologie učení: trest a odměna, desenzibilizace a posílení chování jako kroky, jimiž lze sledovat linii zaručující sociální přizpůsobení prostřednictvím sociálního kodexu mezi myšlením a skutkem.” VALIE EXPORT. Více na: <http://www.medienkunstnetz.de/works/autohypnose/> [cit. 2022_30_11]

Rakouský videoart byl v roce 1970 svědkem růstu významné video komunity podporované a prezentované v galerijním a alternativním prostředí. Jako například výstava "Multi Media 1", která se konala v roce 1969 v Galerii Junge Generation ve Vídni. Performance a video umění se pravidelně odehrávaly v dalších galeriích jako v Galerii moderního umění, Vídeňské galerii nächst St. Stephan, galerii Kringinger a galerii Taxis Palais.

Peter Weibel vnímá televizi jako znak gramatiky videa. Tzv. "the box" (televizor) má zpočátku (v pozici přehrávače) v galerii stejnou funkční i estetickou hodnotu⁴³ jako rám obrazu.

VIDEO PERFORMANCE

Tělo se stalo médiem, prostředkem bezprostředního uměleckého vyjádření, jedním z mnoha médií používanými v rámci multimediálních představení. Na bodyartové umění 60. let navázala video performance, která díky své performačně-percepční povaze obohatila multimediální instalaci o další prostorový rozměr (Bruce Nauman), také dovolila autorům svobodně nakládat s narativem, časem a reálně-virtuálním prostorem vlastního uměleckého video prostředí (Vito Acconci). Autoři rozšiřovali prostorové dispozice uměleckého díla jednak v rovině smyslové (vnímáním vlastního těla) a dále na úrovni vědomí - ve smyslu transcendentního pojetí podstaty lidského bytí. "Těla" v duchovním smyslu. TĚLA - nepodmíněného a neomezeného smysly (vidění, hmat, čich, sluch, chuť) - a DUCHA inspirovaného východními filozofiemi a psychedelickými zkušenostmi skrze zážitky změněných stavů mysli.

Společné postoje a myšlenky inspirované větou: "... každé zdánlivě jednoduché gesto se v mžiku může stát uměleckým dílem, nebo se změnit v uměleckou událost", rezonovaly pod záštitou mezinárodní umělecké platformy Fluxu. Základem Fluxových akcí se stala náhoda. Předem ne zcela konkrétně připravené akce, které (i když načrtnuty podle vizuálního nákresu nebo skici) vznikaly zcela intuitivně, bez potřeby ukotvení konkrétním časovým rámcem nebo uměleckou formou. Hovoříme o improvizovaných představeních po vzoru dadaistických nebo surrealistických "básnických" akcí - známých pod označením "events".

Silné spojení mezi videem a tělem dále rozvíjí přítomnost video kamery, která obrácena nejprve na osobu autora, mlčky sleduje jeho činnost - o to víc, když autor skrze ní přímo z "virtuálního" prostředí oslovuje diváka. Tím, že pohled kamery se stočí přímo na diváka, který je jemným způsobem špehován, se kamera ocitá v roli tichého pozorovatele. Některým autorům to umožňovalo sledovat sebe i ostatní. Některým umělcům se líbilo, když někdo sledoval je.⁴⁴ Typickým příkladem může být *Performance Corridor* (1969/1970) Bruce Naumana, které převedl na video z filmu. Video instalace *Performance Corridor* je přechodovým dílem, které cílí

⁴³ MAZANEC, Martin. *Pohyblivý obraz filmu a videa 2*. Studijní text pro kombinované studium. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc: 2013. ISBN 978-80-224-4009-5;

⁴⁴ RUSH. *Video Art*. [pozn. 10] s. 30-32.

svůj zájem o diváka a jeho osobní zkušenost v prostoru . Původně vzniklo jako rekvizita pro video *Walk with Contrapposto* (1968), ve kterém Nauman chodí nahoru a dolů úzkým průchodem a při každém dalším kroku extrémně hýbe boky ze strany na stranu čímž imituje konvenční pózu typickou pro klasické sochařství.⁴⁵ Pozdější verze poněkud klaustrofóbní instalace sestávala ze dvou paralelních stěn, které tvořily úzký průchod. Na jeho konci byly umístěny dva na sebe položené monitory, které lákaly diváky, přijít se podívat blíž. Aby nakonec byli konfrontováni se svým vlastním obrazem, zachyceným sledovací kamerou.⁴⁶

Video *Lip Sync* (1969) zkoumá synchronizaci zvuku a obrazu v paradoxně uspořádaném obraze. Vzhůru nohama umístěná kamera snímá detail autorových rtů a pohybujícího se jazyka, když hlasitým šepem opakuje frázi “lip sync” (synchronizace rtů). Zvuk a obraz jsou záměrně nesynchronizované a spolu s převráceným obrazem navozují pocit dezorientace.⁴⁷

Vito Acconci poukazoval na marnost tvrzení, že televize nebo dokonce umění mohou nabídnout skutečnou intimitu nebo skutečnou osobní relevanci. V *Theme Song* (1973) Acconci leží na podlaze před pruhovaným gaučem s cigaretou v ruce a obličej má jen několik palců od kamery. Kouřící řetězec a poslech písní od The Doors, Van Morrisona, Boba Dylana a dalších prosí diváka: “Pojd’ ke mně blíž ... pojd’ ... jsem sám ... obejmi mne nohama. .. Budu k tobě upřímný ... opravdu ... pojd’”. Jeho nehorázné manipulace odhalily skrytá lákadla reklamně financované televize (*Pokud budete nosit i tyto džíny, budete hubené, blondáté a žádoucí*). Dalším prvkem jejich umění, který byl často sdílen mezi prvními umělci videa - na rozdíl od současných praktiků Reality TV - byl smysl pro humor. Monology Acconciho proudu vědomí pro kameru nejsou nic veselého. Ve *Face Off* (1973), se autor naklání nad audio magnetofonem, který chrlí intimní detaily z autorova života. Když páska začne přehrávat příliš osobní sdělení, umělec začne křičet, aby divák neslyšel, obsah sdělení.⁴⁸

⁴⁵ Více na: <https://www.guggenheim.org/artwork/3148> [cit. 2022_10_09]

⁴⁶ RUSH. *Video Art*. [pozn. 10] s. 32.

⁴⁷ Více na: <http://www.eai.org/titles/lip-sync> - toto sílo uvádím v souvislosti s interpretací série videí *Hudba pro tělonástroje* Michala Švarce. [cit. 2022_29_10]

⁴⁸ RUSH. *Video Art*. [pozn. 10] s. 30.

TEORETICKÉ A FILOZOFICKÉ PŘÍSTUPY

• Čas a jazyk ve videu (Hans Belting, Nam June Paik, Gary Hill, Michael Rush, Marc Mayer)

"Video art imitates nature, not in its appearance or mass, but in its intimate 'time - structure'."

_Nam June Paik⁴⁹

Video jako médium v čase zachycených pohyblivých obrazů se svou podstatou blíží spíše uměním scénickým, jako je hudba, taneční pohybové divadlo, film nebo i literatura. Proto je složité chápat a reflektovat je v kontextu tradičního výtvarného umění. Umělecké dílo bylo dříve definováno svou hmotnou formou - jako objekt. Video je podle Marca Mayera "... spíše éterickou emanací celé sady komplikovaných elektromagnetických zařízení". Mayer uvádí, že video bychom neměli chápat ve smyslu "konkrétního", ale spíše jako nehmotný cíl (ve smyslu vyjádření *myšlenky*). Jinými slovy jde o "... sérii elektronických variací na audiovizuální téma, které je od svého vzniku v neustálém progresivním proudu".⁵⁰

Ke konceptuální ("časové") podstatě videa se váže i příspěvek Garyho Hilla. Podle jeho slov, umělec vědomě pracuje s ideovým konceptem a časovou linkou díla a tím si vytváří svůj specifický výrazový "literární styl", prostřednictvím kterého komunikuje s divákem.⁵¹

Pokud hovoříme o časové podstatě videa, podle teoretika Michaela Rushe, nesmíme opomenout přítomnost absolutní nadvlády nad pohybovou složkou snímku, který můžeme dostupnými funkcemi libovolně manipulovat. Takto manipulovaný, z vůle autora technicky modifikovaný obraz se svou podstatou vymyká umělecko historické kategorizaci. Rámcově totiž spadá do oblasti technologie, která má svůj vlastní jazyk a specifické postupy.⁵²

Video jako médium schopné zachytit v čase sled pohyblivých obrazů, jehož výsledkem je narativně vyprávěný příběh, se svou podstatou blíží spíše scénickým uměním jako je hudba, taneční a pohybové divadlo, literatura nebo film. Pro svou bezpředmětnou formu je není snadné interpretovat v kontextu klasických forem umění a tradičního výtvarného umění.⁵³

• Medium is the message (Marshall McLuhan)

Zpřístupnění jinak finančně nákladné techniky běžnému uživateli v kombinaci s dlouhou dobu do očí bijící skutečností, že oficiální média předkládají lživý obraz společnosti - podporované teoriemi Marshalla McLuhana. V době, kdy se autoři odkláněli od předmětné formy umění a

⁴⁹ "Videoart napodobuje přírodu nikoli svým vzhledem nebo hmotou, ale její intimní „časovou strukturou“. (Paikův komentář z roku 2000). In: KAYE, Nick. Multi-media: Video, Installation, Performance, s.17.

⁵⁰ MAYER, Marc. Being and Time. In: MEIGH-ANDREWS, Chris. *A History of Videoart*. New York, 2006. s. 1.

⁵¹ BELTING, Hans. Čas v mediálním umění a čas dějin. In: *Konec dějin umění*. Praha, 2000, s. 93.

⁵² RUSH. *Video Art*. [pozn. 10] s. 8.

⁵³ MAYER. Being and Time. [pozn. 20] Ibid.

upřednostňovali konceptuální podstatu média, byl kladen důraz na vyjádření myšlenky. Samotné sdělení (silná potřeba vyjádření) je vlastní konceptuálnímu proudu umění, které se právě v 60. letech spolu s dalšími bezpředmětnými tendencemi odklánělo od předmětné formy. Výstupem tvůrčí činnosti už není umělecké dílo hmotné podstaty, ale vyjádření pocitu/myšlenky - vzniknuvší variací - mixem několika médií, kdy ani jedno z nich není pro výslednou formu určujícím. Tato multimedialita je poplatná době z několika důvodů.

Médium is the Message - je šířitelem, dokáže zprostředkovat - komunikovat myšlenky, snaha dostat se do kolektivní mysli.

Vedle pronikání nových technologií do umělecké tvorby, kterému předcházela zájem o osvobození samotného aktu umělecké činnosti - do popředí vstupuje tvůrčí akt jako samostatný vyjadřovací prvek. Ve vztahu k umění videa se celá situace komplikuje už z toho důvodu, že dochází k zásadní proměně role umělce. Umělec, na rozdíl od performujících akčních autorů (problematika Action Painting a Jackson Pollock), jak ve svém textu uvádí Peter Weibel, se ocitá v roli pouhého hybatele vlastní akce, nástroje, který ovládá a který v jeho rukou ožívá. A stává se autonomním právě v tom smyslu, že je to stroj který vytváří výsledný "produkt" - v našem případě umělecké dílo. Situace se dále komplikuje s vědomím, že ačkoli je stroj schopen vyprodukovat například grafický list (který tiskne tiskárna), své vizuální kreace vytváří ve virtuálním - lidské zkušenosti fyzicky nedostupném prostředí virtuální reality [viz dále Weibelova idea FAKE ART].

• Manipulace prostřednictvím médií (Michael Rush, David Dunn)

Michael Rush, podobně jako Vašulka vnímá video jako jediné médium, které je schopné uspět v boji proti komerční síle televizního vysílání. Využívá k tomu právo svobody sdělování a sdílení informací.⁵⁴ Vašulka jde ještě dál, když případnou kategorizaci vnímá z pohledu technologického a z pohledu sociální změny. Revoluční ve smyslu technologickém jako "inovativní, přelomové" - tedy nabízející nové formy vyjádření, a revolučního použití, kdy se v rukou umělce video stávalo kritickým nástrojem namířeným proti zmanipulované oblasti mainstreamu, jako i možnost vizuálně doložit pravý obraz společnosti. Tento přístup zásadně přispěl k sociálním změnám.

Televizní vysílání (TV Broadcast) bylo umělci vnímáno nejen jako nástroj mainstreamu, ale především jako dodavatel politicky zkreslených - falešných obrazů například v případě zlehčování hrůz války ve Vietnamu. Bylo to právě "násilí", které vyprovokovalo tak radikální vlnu společenské reflexe.⁵⁵

⁵⁴ RUSH. *Video Art*. [pozn. 10] s. 14.

⁵⁵ DUNN, David. *A history of Electronic Music Pioneers*. [pozn. 13] s. 21.

Téma “násilí” vznikající cílenou manipulací prostřednictvím elektronických médií řeší ve své práci *The Medium is the Message* Marshal McLuhan. Elektronická média dělí na Cool & Hot. Pocitově chladným je televize spolu s televizním vysíláním (TV broadcast) a horkým rádio zastupující hudební průmysl. McLuhan dále hovoří o tzv. “globální vesnici”, kde hranice a pravidla určují výše zmíněná média, která se však přirozeně ocitají v konfliktu s pravdivým obrazem běžné reality. Tak jako umělec vymýšlí strategie, aby zaujal naši pozornost, ze stejné pozice na diváka útočí televizní vysílání. McLuhan viděl problém také v tom, že televizní vysílání není vymezeno kriticky, a uznává, že to ani není možné, protože je platformou, která určuje životní styl (trend). Je nástrojem, který je schopen prostřednictvím podprahového vnímání manipulovat masy.

Zpráva - “message”, kterou televize vysílá, předkládá vzorový obraz ideální společnosti, který je však falešný. Výsledkem je “násilí” páchané na přirozeném formování osobní identity, která se stává palčivým tématem ve vztahu k budoucím generacím mladých lidí, kteří si kladou otázky existenciálního typu: “Kdo jsem?”. To, co mainstream zcela přehlíží jsou genderové, rasové a sociální rozdíly. McLuhan varuje před cílenou manipulací prostřednictvím reklamy a tedy prostřednictvím stínové hry průmyslu. Soukromé subjekty kupují vysílací čas, čímž se televizní program stává závislým na financování z venčí. Výsledná podoba televizního programu je hrubě formována reklamními spoty. V tomto smyslu je televizi přiřazován nepříliš líbivě znějící název “vzdělávací instituce”.⁵⁶

• Nová časová zkušenost (Michael Rush, Marshall McLuhan, John S. Margolies)

Nová “časová” zkušenost, ať už hovoříme o zážitku z umění nebo zábavy (divadlo, film), počítá s pojmy jako účast, simultánnost, spontánnost nebo náhodnost. Ukázkovým příkladem této nové zkušenosti je možnost sledování mnoha televizních kanálů současně nebo řadu přijímačů se sekvenční změnou kanálu. Dívat se na televizi v pevně stanovenou dobu, podobně jako se v divadle nebo v kině díváme na časově omezené formáty filmu nebo představení, popírá funkci “nepřetržitého toku nejrůznějších informací”, které jedinec zpracovává podle svého nastavení. Televize se může stát součástí životního stylu, strukturou individuálního vnímání, superrealistickým odrazem města, země, světa. Televizní obraz je pouze jednou z mnoha možností - obraz a zvuk lze okamžitě změnit, divák u toho může nerušeně jíst, pít, sedět, ležet, číst, mluvit.

McLuhan popsal povahu televizního obrazu a poukázal na to, že televizní obraz je tvořen světlem procházejícím obrazovkou. Divák přijímá světelný obraz na sítnici svého oka, přičemž z přenosu asi tří milionů bodů za sekundu si vytváří jeho výslednou podobu. Takto transformovaný obraz (a samozřejmě také zvuk) žije dále svým vlastním životem, když promítané události prožíváme jako skutečnost (jako život). Televizní zážitek je zhuštěnější, stručnější a silnější. Díky tomu dochází k efektu prodlouženého vnímání (viděním).

⁵⁶ McLUHAN, Marshal. *The Medium is The Message*. Online: Part 1.: <https://www.youtube.com/watch?v=lmaH51F4HBw>; Part 2.: <https://www.youtube.com/watch?v=a11DEFm0WCw>; Part 3.: <https://www.youtube.com/watch?v=CtpX8A7Q2pE&t=730s>; [cit. 2022_01_09]

Jedním z prvních teoretiků, kteří porozuměli potenciální hrozbě a výhodám nové technologie byl právě literární kritik Marshall McLuhan. Ve své knize *The Mechanical Bride: The Folklore of Industrial Man* řeší problematiku cílené snahy “dostat se do kolektivní veřejné mysli” za účelem manipulace a možnosti zneužívat a formovat lidské myšlení. Snaha za každou cenu udržet diváka v bezmocném stavu tak, aby pod vlivem reklamy a zábavy (např. kinematografie) začal intuitivně jednat předem očekávaným způsobem. Možnost úspěchu své možná mnohdy až příliš utopické vize McLuhan dokládal například statistikami o přítomnosti televizního přijímače v amerických domácnostech (v roce 1953 byl TV set součástí 60% amerických domácností a od roku 1960 už 90%). Podíl schopnosti “transformace lidského myšlení vlivem médií” McLuhan zkoumal v mnoha svých publikacích.

• Autonomní podstata média (Peter Weibel)

*“The device makes the picture - by itself ”auto“ in Greek“.*⁵⁷

__Peter Weibel

Pro pochopení podstaty umění videa - videoartu, je vhodné zmínit příspěvek Petera Weibela z *The Apparatus World-A World Unto Itself*. Na příkladu osvobození malby v 19. století, kdy abstrahováním, a tedy vyjmutím barvy jako samostatného autonomního prvku (média) z kompozice klasického obrazu, ukazuje, že barva se stala samonosným výrazovým médiem s vlastní hodnotou. V dobách impresionistických tendencí se autoři odklonili od osobní romantické improvizace (nápodoby) k vědecké nesubjektivní metodě.

Technologii zvukového magnetického signálu vývojově předběhl magnetický záznam obrazových signálů (1951), který měl schopnost ukládat a vysílat televizní a filmové obrazy. Nově objevený svět barvy s vlastní vnitřní hodnotou přirozeně vedl k pojmu “abstrakce”. Weibel v abstraktní malbě zároveň vnímá prvek odosobnění, depersonalizace, která vedla autory od subjektivní k experimentální hře. Tím nabízela možnost zachycení psychických pochodů a stavů duše. Weibel ve svém textu neopomíná také vědomou práci s okolním prostředím, ať už se jedná o účinky světla nebo vliv přírodních jevů a fyzikálních zákonů. L’art pour l’art - umění už není možné dále chápat ve smyslu Platónovy Mimesis nápodobou nápodoby, umění je autentické a je schopno reflektovat samo sebe. K odosobnění mnohem dále dochází v technice fotografie. Weibel vnímá umělce stojícího za fotoaparátem jako externího pozorovatele, který pouze spouští mechanismus stroje. V novém médiu videa, zastoupeným video rekordérem, se naskytla možnost manipulace obrazu pomocí strojů.⁵⁸

⁵⁷ WEIBEL, Peter. The Apparatus World-A World Unto Itself. In: *Ars Electronica. Eigenwelt der Apparatewelt / Pioniere der Elektronischen Kunst*. Oberösterreichisches Landmuseum Francisco Carolinum, Linz, © The Vasulkas, Inc., 1992. s.17.

⁵⁸ Ibid.

Objevení autonomní hodnoty uměleckého materiálu bylo logickým důsledkem nástupu abstrakce, ale současně s tím se postupně objevovaly otázky spojené s “uměním jako prodejním artiklem”, které vrcholily v době bezpředmětných výrazových výtvarných forem.

V době, kdy autoři radikálně vystupovali proti televiznímu vysílání (1967-1970), čelil zavedený umělecký svět některým vlastním výzvám. Mnoho umělců zjistilo, že tradice malířství a sochařství dospěly do slepé uličky, a tak hledali nové výrazové prostředky. Komerční umělecký svět byl zmítán eskalujícími cenami a divokými nákupy uměleckých děl. Gradující zmatenost situace vrcholila nerozhodností o relativních přednostech různých druhů umění.⁵⁹

Výsledkem takto se proměňující atmosféry byla reakce některých umělců, kteří se postavili proti produkci uměleckých předmětů. Upřednostňovali tvořit v nekupovatelných médiích, také ve snaze osvobodit se od tehdy fungujícího trhu s uměním. V důsledku toho došlo k explozi nových druhů umění, většinou se jednalo buď o variace na performance, divadlo a tanec, nebo o mechanicky reprodukovatelné umělecké formy, jako je fotografie, film a video. Video zapadlo do tohoto uměleckého světa velmi lehce. Mohlo být použito pro záznam všech druhů představení a akcí, což umožnilo jejich opakované přehrávání. Jako umění pohyblivého obrazu mohlo mít buď abstraktní, nebo reprezentativní formu, a tak ustoupilo jistým kritickým rozporům. Několik galerií a muzeí začalo sbírat pásy, najímat kurátory a organizovat výstavy.⁶⁰

Pozdější diskuze nazírají na téma z pohledu politiky prodeje - trhu s uměním a s tím spojenou problematikou určení hodnoty uměleckého díla.

“What is Art and who should pay for it?”⁶¹

_Peter Weibel

Rostoucí význam vnímání na úrovni procesu souvisí s rozpadem tradičního vztahu divák-objekt (nebo událost). Divácká zkušenost se stává stále důležitější, protože výrobou “jednorázového umění” význam samotného objektu s postupem času klesá. Nejde o předmět umění, který se prodává, ale o komunikaci mezi umělcem a publikem. Rozhodující je myšlenka umělce, nikoli omezený výsledek nápadu realizovaného v objektu. Objekty sice nyní nejsou koncovým výstupem umělecké tvorby, zastupují fázi procesu duševního bohatství, jsou součástí myšlenky zachycené ve vývoji.

“Důležitá je samotná myšlenka.”

_Gerry Schum

⁵⁹ BRANSON GILL. VIDEO: STATE. [pozn. 14] s. 64.

⁶⁰ BRANSON GILL. VIDEO: STATE. [pozn. 14] s. 64.

⁶¹ VASULKA, WIEBEL (ed.). *Media Study*. [pozn. 31] s. 769.

Role umělce prochází transformací, kdy umělec vystupuje jako komunikátor. Na úrovni procesu je člověk, který je „umělcem“, ten, kdo může zažít přímo svými smysly. Jeho účinnost jako umělce lze posoudit podle toho, jak dobře komunikuje své vnímání. Umění se proto stává dvoustupňovým procesem - formulací nebo vytvořením myšlenky a komunikací této myšlenky - a tyto dva kroky spolu neoddělitelně souvisí. Na úrovni komunikace je důležitost myšlenky spojena s počtem lidí, kteří ji mohou zažít. takže je docela logické, aby umělci vyhledávali co největší publikum a skončili v oblasti televize.

Bez ohledu na teorie Marshalla McLuhana, jak uvádí John S. Margolies, médium není zprávou. Není samoučelné, ale je spíše prostředkem pro komunikaci informace. Zpráva nebo obsah může být komunikována různými cestami a médii, ale výsledné dekódování záleží na rozpoložení a intelektuálním zázemí konečného příjemce - diváka. Je na autorovi, nakolik zkušeně se mu povede zhmotnit prostřednictvím uměleckého díla přesnou formulaci myšlenky. Televize vychází autorům vstříc alepoň tím, že diváci nevnímají televizi jako umění na obsahové úrovni, jako něco co je oddělené od života.

“Tato zákeřná krabička se svým superrealistickým obrazem je naopak přijata do domácí situace. Je součástí běžného života a člověk tak předem nemá žádnou předtuchu spojenou s uměleckou zkušeností.” _John S. Margolies

Sdělováním informací prostřednictvím televize jsou nejen předkládány obrazy, ale divák je vtažen do silné super reality, která žije svým vlastním životem.

Ve vztahu k tradičním uměleckým formám se televize nachází v nové dokumentační pozici. Je kritikou, událostí, tancem, trvalým obrazem pomíjivých momentů života. Je novou formou koláže ve které je možné kombinovat libovolný počet náhodných obrazů. Televizní obraz, jakkoli silně je schopen zaujmout naši pozornost, lze velmi snadno podrobit manipulaci nebo jej také jednoduše můžeme vypnout. Odtud se dostáváme opět k tomu, že má-li umělec ambice svou tvorbou zaujmout velké publikum, musí si uvědomit rozdíly mezi tradiční zábavou a zážitkem na úrovni procesu.

Umělec, který pracuje s médiem televize má v rukou možnost pracovat s novou dimenzí prostoru. Audiovizuální umělec pracuje také s výběrem publika, typem sdělované zprávy, dobou trvání, definicí obrazu a zvuku jako “mírou” opakování a rozmanitosti informace.⁶²

⁶² Více na: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archives-tvthe-next-medium-63050/> [cit. 2021_10_06]

B. PŘEDPOKLADY VZNIKU UMĚNÍ VIDEOA

Videoart se objevil v 60. letech, tedy v době, kdy se začaly stírat hranice mezi tradičními uměleckými postupy v malbě, soše, tanci a hudbě. Malířství, sochařství, performance podobně jako hudba, literatura, film a tanec nabízely nepřehledné množství kreativních tvůrčích přístupů, které bylo možné propojit v jediném uměleckém díle.⁶³ Typickým znakem takto uchopených celků byla intermediálnost,⁶⁴ která se již dříve objevila v hudebních kompozicích Johna Cage,⁶⁵ rozvinula se v "happeningových" akcích mezinárodního spolku Fluxus, raných performancích Nam June Paika nebo při zkoumání podstaty uměleckého díla Roberta Rauschenberga a Wolfa Vostella. Intermediálnost se stala prostředkem k vyjádření myšlenky. Koncept v průběhu druhé poloviny 20. století pomalu ovládl umělecký svět, stal se nadřazený formě. Možná také právě díky dočasnému vítězství myšlenky nad formou bylo umělcům umožněno v jejich tvorbě experimentovat.

Mezi důležité události formující akční a performativní formy umění patří dění na Black Mountain College v Severní Karolíně, kde John Cage společně s tanečníkem a choreografem Mercem Cunninghamem a pianistou Davidem Tudorem vytvářeli jedny z prvních "happeningů".⁶⁶ Konkrétně hovoříme o tzv. *Theater Piece no. 1* (1952), který je považován za "proto-happening".

Zcela nekompromisní hudební koncept Cageovy "tiché skladby" 4'33" s absolutní absencí tónů, je jedním ze vzorů, které zásadním způsobem ovlivnily další směřování intelektuálních možností vnímání uměleckého díla.⁶⁷

První pokusy spojené s experimentováním s televizní obrazovkou představil umělec německého původu Wolf Vostel již v roce 1958 v díle s názvem *TV Décollage*. Vystavoval v New Yorku a v německé Galerii Parnas, pro kterou připravil v roce 1963 výstavu také Nam June Paik. *Exposition of Music - Electronic Television* představila třináct "pozměněných" televizních obrazovek tak jako galerijní koncept "totální instalace".

Destrukci a dekonstrukci umělecké formy se vedle Wolfa Vostella zabýval ve svých *White Paintings* také americký malíř Robert Rauschenberg, který hrál mnohem později významnou roli

⁶³ RUSH. *Video Art*. [pozn. 10] s. 9.

⁶⁴ Termínem intermédiá označil danou problematiku kombinování médií americký umělec, spisovatel a skladatel, spoluzakladatel Fluxu, Dick Higgins.

⁶⁵ Např. jeho první intermediální skladbu 4'33" z roku 1952.

⁶⁶ **Happening:** částečně improvizovaný nebo spontánní kus divadelního nebo jiného uměleckého představení, obvykle zahrnující účast publika: například "multimediální happening".

⁶⁷ Byly to mimo jiné také hudební experimenty Johna Cage, Nam June Paika a Wolfa Vostela, které můžeme právem označit jako výtvarné projevy formující základní předpoklady pro vznik videoartu.

Ač se to nezdá, klasická hudba byla odrazovým můstkem pro obrovské množství radikálních inovací v divadelním a vizuálním umění. Reprezentující politickou a společenskou nadstavbu „vysoké kultury“, rigidní instrumentace a tradiční kompozice orchestrální hudby byly opakovaně cílem kreativní třídy, která se snažila rozbít konvence a formovat nové způsoby vyjádření.

v mezioborové spolupráci umělců a inženýrů z Bell Labs.⁶⁸ Pojetí “bílé plochy”⁶⁹ reflektoval ve své tvorbě také již zmiňovaný autor korejského původu Nam June Paik, který byl klíčovou osobností formující videoart jako umělecké hnutí.

Mnoho současných autorů jak v 50. tak v 60. letech 20. století vycházelo z myšlenek Marcela Duchampa.⁷⁰ Důležitým tvůrčím impulzem se stal moment náhody, do popředí se dostal tvůrčí proces jako takový. Experimentální hra jako prostředek pro zkoumání nových přístupů byla nyní prohlubována ve spolupráci s techniky a inženýry. Důležitým, léta nedoceněným milníkem spolupráce napříč obory, se stala událost *9 Evenings: Theater and Engineering*, iniciovaná Billym Klüverem. V rámci textu představíme projekty, které “festivalu” předcházely a v rámci kterých se formovaly některé z myšlenek představených v Armory Hall v New Yorku.

Než se vůbec dostaneme k první video výstavě *TV as a Creative Medium* nebo k projektu *Medium is the Medium* a celou kapitolu uzavřeme nahlédnutím na The Kitchen, musíme se ohlédnout k tomu, co předcházelo počátkům jednokanálového videoartu.

• JOHN CAGE

Poté, co John Cage objevil filozofii Zen buddhismu, začal ve své hudbě pracovat s náhodou a myšlenkami čínské knihy proměn I-Čing. Snažil se prostřednictvím nových úhlů pohledů (poslechů) poukázat na jiné způsoby nazírání světa, a to z pozice **prostoru a času**.⁷¹ Cageovy myšlenky začaly nabírat konkrétní obrysy v roce 1948. Už tehdy se poprvé zmínil o němé skladbě, kterou chtěl nazvat “*Tichou modlitbou*”. Cageovu skladbu **4’33”**⁷² ticha, poprvé uvedl v roce 1952 pianista David Tudor. Z kompozičně rozvržené sonáty pro piano o třech větách, i přes počáteční tušené pohyby interpreta, nezazněl jediný tón.⁷³

⁶⁸ **Bell Labs** - Bell Telephone Laboratories (1925–1984), poté AT&T Bell Laboratories (1984–1996) a Bell Labs Innovations (1996–2007), je americká průmyslová výzkumná a vědecká vývojová společnost v současné době vlastněná nadnárodní společností Nokia. Počátkem 40. let se inženýři a vědci Bell Labs začali stěhovat na jiná místa, daleko od přetížení a rušivých vlivů prostředí v New Yorku. V roce 1967 bylo sídlo Bell Laboratories oficiálně přemístěno do Murray Hill v New Jersey, kde sídlí dodnes.

⁶⁹ Na Rauschenbergovy konceptuální pojetí plochy “bílého” malířského plátna později ve svém díle *Zen for Film* (1962-1964) navázal také Nam June Paik a teoreticky o “bílé projekční ploše (plátna)” detailněji pojednává také německý vizuální umělec a teoretik nových médií Peter Weibel.

⁷⁰ Henri-Robert-Marcel Duchamp byl francouzský malíř, sochař, šachista a spisovatel, jehož dílo je spojeno s kubismem, dadaismem a konceptuálním uměním (1887 - 1968).

⁷¹ Více na: <https://www.classical-music.com/features/works/what-is-the-point-of-john-cage-433/> [cit. 2022_21_05]

⁷² GODFREY, Tony. Conceptual Art, Phaidon Press Limited. 2011. s. 61.

⁷³ Večer 29. srpna 1952 vstoupil David Tudor na pódium koncertní síně Maverick Concert Hall. Posadil se ke klavíru, položil partituru na stojan, nastavil stopky, zavřel víko – a tiše seděl 33 sekund. Krátce otevřel a znovu zavřel víko, znovu nastavil stopky a seděl dvě minuty a 40 sekund a občas otočil stránky partitury. Zopakoval proces, tentokrát na minutu 20 sekund. Nakonec vstal, uklonil se za zdvořilého potlesku zbývajících publika a odešel z jeviště.

Tak proběhla premiéra skladby Johna Cage 4’33”, tří větého „tichého kusu“ nazvaného pro svou náhodně určenou celkovou délkou trvání a označeného „Tacet, pro jakýkoli nástroj nebo kombinaci nástrojů“. Online: <https://www.classical-music.com/features/works/what-is-the-point-of-john-cage-433/>;

“... po prvním rozpačitém šoupání nohama mohli diváci, pokud byli připraveni, zaslechnout vzdálené ptačí zpěvy nebo jedoucí auta nebo vrzání dřeva – ticho bylo až překvapivě hlučné.”⁷⁴

Cage žádal, aby lidé nepřestávali poslouchat zvuky svého okolí a vedl je k rozvoji vlastní představivosti:

“Nothing could be everything, if only one’s attitude was right. Let sounds be themselves.”⁷⁵

V srpnu 1952 Cage nastudoval tzv. *Black Mountain Piece - Theater Piece no.1*. Interdisciplinární, mnohohrstevná, performance, s dnes již legendárními účastníky, včetně umělce Roberta Rauschenberga, skladatele Davida Tudora, básníků Charlese Olsona a M.C. Richards a choreografa a tanečníka Merce Cunninghama je považována za vůbec první “*happening*”.

Tyto novodobé Gesamtkunstwerky se zapsaly do dějin umění jako zlomové události, bořící zavedená pravidla a postoje především na poli “klasického” pojetí taneční choreografie nebo hudební kompozice. Improvizovaná představení probíhala bez scénáře, předchozího zkoušení, v neomezeném čase a odehrávala se přímo mezi diváky. Podobně jako Cage používal moment náhody a náhodnost tanečník a choreograf Merce Cunningham vnímal všechny pohyby těla jako potenciální taneční kreace. Cunninghamovi tanečníci se pohybovali po jevišti jako molekuly v toku - proudu kapaliny (FLUX).⁷⁶

V roce 1959 měla v Miláně televizní premiéru Cageova performance *Water Walk* a za pozornost stojí její televizní záznam z americké televizní Game Show z roku 1960.⁷⁷ V roce 1968 John Cage zorganizoval v Torontu veřejnou performaci šachové partie s Marcelem Duchampem pod názvem *Reunion*, při níž využil upravenou šachovnici tvořící ze zesílených zvuků pohybů figurek elektronickou hudbu. Na obou stranách scény bylo také po jednom televizním monitoru přenášejícím obraz v uzavřeném okruhu. Dva z největších umělců dvacátého století se posadili doprostřed jeviště v Ryerson Theatre, zalité jasným světlem a pohledy publika. Fotografové kroužili kolem nich, cvakali závěrkami, filmová kamera bzučela. Jeviště zaplnila změř technických pomůcek. Všude byly dráty; změř z nich byla zastrčena přímo do strany šachovnice. Na obou stranách jeviště byla umístěna dvojice televizních obrazovek. Toronto Star nazval toto představení “křížencem mezi továrnou na elektroniku a filmovou scénou.”⁷⁸ Další Cageovo video z roku 1986

⁷⁴ GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. [pozn. 72] Ibid.

⁷⁵ “Nic nemůže být vším, i kdyby byl postoj člověka správný. Nechte zvuky být samy sebou, všechny jsou potenciální hudbou.” GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. [pozn. 72] Ibid.

⁷⁶ “Cunningham vnímal rozdíly mezi pozicí hlavních tanečníků a baletním sborem jako nerovné vztah mezi třídou a hierarchií.” GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. [pozn. 72] Ibid.

⁷⁷ Více na: <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U> [cit. 2022_25_11]

⁷⁸ Více na: <https://www.openculture.com/2017/09/when-john-cage-marcel-duchamp-played-chess-on-a-chessboard-that-turned-chess-moves-into-electronic-music-1968.html> [cit. 2022_25_11]

s názvem *Chesspiece*, pochází ze záznamu následující šachové partie Johna Cage s Duchampovou ženou Tweeney.⁷⁹

• WOLF VOSTELL A TV Dé-collage

Jedním z nejznámějších evropských stoupenců, který sehrál důležitou roli na poli videoartu, byl německý umělec Wolf Vostell. V letech 1955-56 navštěvoval École des Beaux-Arts v Paříži a v roce 1957 Kunstakademie v Düsseldorfu. Poté, co navštívil v roce 1954 francouzskou metropoli, objevil v článku časopisu Le Figaro termín „*décollage*“.⁸⁰ Anglický ekvivalent *dekoláže* jako destruktivního procesu podvědomě odkazuje ke konkrétním postupům jako "take-off" nebo "to become unglued" nebo "to become unstuck".⁸¹ První happeningy Vostell realizoval v roce 1958 a už od začátku počítal s přítomností diváků a mnohdy zapojil do události i celé město.⁸² Mnoho z jeho projektů a happeningů bylo připraveno jako série kreseb, formou koláží a skic nebo zůstalo v podobě textových fragmentů a poznámek, což je typickým projevem Fluxu.

Rokem 1958 je ukotvena Vostellova výstava TV De-coll/age, na které byly představeny televizní obrazovky, přes které autor přehodil různými způsoby poničená bílá plátna. Prostřednictvím šestice TV monitorů umístěných ve dvou řadách za sebou, představil Vostell nový koncept - televizi jako sochařský objekt, jako novodobou multimediální skulpturu.

Vostell používal televizní přijímače a různé automobilové součástky již ve svých prvních „*décollagích*“. Televize, jakkoli se stala běžnou součástí vybavení domácností, se v rukou autora proměnila v symbol industrializované společnosti a tedy jedním z hlavních předmětů jeho zkoumání.

S videem začal Vostell pracovat počátkem 60. let. Jeho „*décollage*“ projekty (skulptury) dlouho nezůstaly v mezích předmětné deformace. Vytržením případně vyjmutím části uměleckého díla, nebo přebarvením (přelakováním) je autor často zasazoval do nového kontextu/konceptu. Tím, že ve své práci začal uplatňovat televizní obrazovky, expandoval také do sféry elektronických médií. Autor často záměrně upravoval elektronický TV signál (vlastního vysílání) tak, aby podléhal rušení. Charakteristickým znakem jeho tvorby se staly TV monitory zalité v betonu. Jeho tvorba, odehrávající se ve veřejném prostoru, reflektovala politické události doby. Autor například kritizoval letargii konzumní společnosti, stejně jako téma holocaustu.

Několik měsíců po Paikově sólové výstavě⁸³ otevřel německý umělec Wolf Vostell samostatnou výstavu ve Smolin Gallery v New Yorku. Představil zde řadu televizorů umístěných na

⁷⁹ Více na: <https://www.youtube.com/watch?v=9yysZTaaFQM> [cit. 2022_25_11]

⁸⁰ Na své první cestě do Paříže upoutal jeho pozornost termín, který si přečetl v novinách Le Figaro, „*Décollage*“, odkazující na havarované letadlo. Scéna ho uchvátila a vymyslel termín pro označení techniky, která je v rozporu s koláží: odpojit, roztrhnout, oddělit, vrátit zpět. Vostellovým plánem bylo v duchu „estetiky destrukce“ vytvořit odtržením/vyjmutím částí originálu dílo nové. GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. [pozn. 72] Ibid.

⁸¹ Český překlad ve vztahu k umění koláže (de-koláže) „vyjmout“, „odlepit se“ nebo „odlepit“.

⁸² Ve svých přebarvených fotografiích a obrazech objektů kombinoval cáry zdí pokrytých plakátem se stopami a fragmenty událostí.

⁸³ Výstava s názvem **Wolf Vostell & Television Decollage & Decollage Posters & Comestible Decollage1**, probíhala od 22.května do 8. června 1963.

kancelářském nábytku. Každá z obrazovek byla nastavena pro příjem rozdílně upraveného signálu. Při vstupu na výstavu dostali návštěvníci lahvičky s tekutinou a aby se jejím použitím⁸⁴ mohli „podílet na tvorbě Décollage přímo na vernisáži. Vostelova myšlenka výstavy “v procesu” vrcholila trojrozměrnou malbou, která obsahovala šest grilovaných kuřat na plátně. Návštěvníci tak mohli jíst umění a dělat umění jídlem.⁸⁵

Zatímco Paik i Vostell využívali televizi jako objekt pro prezentaci, v dalších interaktivních instalacích reflektovali téma destrukce. O několik dní dříve, než byla zahájena výstava ve Smolin Gallery, Vostell v rámci happeningového festivalu Yam v New Jersey realizoval “TV destrukční performanci” s názvem *TV Burying* (1963).⁸⁶ Před tím, než na Vostellovy televize, které přehrávaly živé vysílání, zaútočilo obecenstvo házením pudinkových koláčů, byly pečlivě omotány ostnatým drátem. Slavnostní průvod je následně přenesl na místo, kde byly zakopány do země.⁸⁷ *TV Burying* rituálně obětoval televizor “v přímém přenosu”. Několik měsíců po Paikově sólové výstavě⁸⁸ otevřel německý umělec Wolf Vostell samostatnou výstavu ve Smolin Gallery v New Yorku. Představil zde řadu televizorů umístěných na kancelářském nábytku. Každá z obrazovek byla nastavena pro příjem rozdílně upraveného signálu. Při vstupu na výstavu dostali návštěvníci lahvičky s tekutinou a aby se jejím použitím⁸⁹ mohli „podílet na tvorbě Décollage přímo na vernisáži. Vostelova myšlenka výstavy “v procesu” vrcholila trojrozměrnou malbou, která obsahovala šest grilovaných kuřat na plátně. Návštěvníci tak mohli jíst umění a dělat umění jídlem.⁹⁰

Zatímco Paik i Vostell využívali televizi jako objekt pro prezentaci, v dalších interaktivních instalacích reflektovali téma destrukce. O několik dní dříve, než byla zahájena výstava ve Smolin Gallery, Vostell v rámci happeningového festivalu Yam v New Jersey realizoval “TV destrukční performanci” s názvem *TV Burying* (1963).⁹¹ Před tím, než na Vostellovy televize, které přehrávaly živé vysílání, zaútočilo obecenstvo házením pudinkových koláčů, byly pečlivě omotány ostnatým

⁸⁴ Tekutinou měli návštěvníci spontánně potřísnit obálky časopisů LIFE, které visely na stěnách galerie.

⁸⁵ Ve výstavě se nacházelo: „6 televizních zařízení s různými programy, jejichž obraz je dekolážován; 6 směsíci hrnců s plastovými letadélky, které se ve vedru rozpouštěly; 6 grilovaných kuřat na plátně připravených k snědku přímo z obrazu; 6 kuřecích inkubátorů na plátně, kuřata se měla vylíhnout v den výstavy. Každý z návštěvníků obdržel ampuli s tekutinou, kterou mohl použít na rozmazání magazinů.“ Více na: <http://25fps.cz/2014/televize-umeni-ano-ci-ne-2/> [cit. 2022_09_09]

⁸⁶ **YAM festival** se odehrál krátce před Vostelovou první New Yorskou výstavou **19.května 1963**. V rámci akce, kterou pořádala také Smolin Gallery, se objevily happeningy umělců Dicka Higginse, Chucka Ginnevera, Allana Kaprowa, Yvonne Rainer nebo La Monte Younga. Více na: <http://25fps.cz/2014/televize-umeni-ano-ci-ne-2/> [cit. 2022_09_09]

⁸⁷ Performance symbolicky odkazuje na rituál bičování a ukřižování, převzatý z křesťanské ikonografie.

⁸⁸ Výstava s názvem **Wolf Vostell & Television Decollage & Decollage Posters & Comestible Decollage1**, probíhala od 22.května do 8. června 1963.

⁸⁹ Tekutinou měli návštěvníci spontánně potřísnit obálky časopisů LIFE, které visely na stěnách galerie.

⁹⁰ Ve výstavě se nacházelo: „6 televizních zařízení s různými programy, jejichž obraz je dekolážován; 6 směsíci hrnců s plastovými letadélky, které se ve vedru rozpouštěly; 6 grilovaných kuřat na plátně připravených k snědku přímo z obrazu; 6 kuřecích inkubátorů na plátně, kuřata se měla vylíhnout v den výstavy. Každý z návštěvníků obdržel ampuli s tekutinou, kterou mohl použít na rozmazání magazinů.“ Více na: <http://25fps.cz/2014/televize-umeni-ano-ci-ne-2/> [cit. 2022_09_09]

⁹¹ **YAM festival** se odehrál krátce před Vostelovou první New Yorskou výstavou **19.května 1963**. V rámci akce, kterou pořádala také Smolin Gallery, se objevily happeningy umělců Dicka Higginse, Chucka Ginnevera, Allana Kaprowa, Yvonne Rainer nebo La Monte Younga. Více na: <http://25fps.cz/2014/televize-umeni-ano-ci-ne-2/> [cit. 2022_09_09]

drátem. Slavnostní průvod je následně přenesl na místo, kde byly zakopány do země.⁹² *TV Burying* rituálně obětoval televizor “v přímém přenosu”.

• RÁMEC HAPPENINGŮ A FLUXU

Zarytým propagátorem, šířitelem myšlenek a postojů a hlavním organizátorem zůstává bezesporu autor litevského původu George Maciunas.⁹³ Zprvu se Fluxus orientoval spíše literárně-hudebním (na skladbu a kompozici) směrem. Navázal na myšlenky uměleckého hnutí *dadaismu* a s tím spojený odkaz Marcela Duchampa. Ve světě se později proslavil a je obecně znám především díky umělecké akční formě event-událost - jakákoli běžná situace nebo zdánlivě obyčejné a bezvýznamné gesto, se v okamžiku mohly stát uměleckými událostmi.⁹⁴ Zatímco Alan Kaprow formuloval principy happeningu.⁹⁵

Mezinárodní post-avantgardní hnutí Fluxus je v odborné literatuře velmi často uváděno jako přímý předchůdce videoartu.⁹⁶ U zrodu hnutí stál tak trochu bezděky americký hudební skladatel John Cage. Jeho vyhlášený kurz *Experimentální kompozice* navštěvovali v New Yorku pozdější “avantgardní” hudební skladatelé a také budoucí členové Fluxu George Brecht, Dick Higgins nebo básník Jackson Mac Low,⁹⁷ jeho žákem byl také Alan Kaprow.

Zpětně lze kurz vnímat jako laboratoř, ve které byly inkubovány nápady společnosti Fluxus. Cageova definice hudby jednoduše “události ve zvukovém prostoru” účastníky, aby považovali vztahy mezi skladatelem, notovým zápisem, interpretem, zvukem a posluchačem za zásadně nehierarchické a hluboce integrované. V podstatě byla kompozice děl pro představení chápána jako praxe rámování zážitku.

Snaha autorů v maximální míře podporovat vznik živé akce - “akčního” umění, anti-umění, společně s potřebou žít v souladu s revoluční “*flow*”⁹⁸ přílivu a odlivu nových výtvarných podnětů a tendencí,⁹⁹ zajistilo Fluxu důležitou roli při koncipování definic čím (umění) může a nemusí být. Tento mezinárodní směr zásadně ovlivnil dosavadní chápání a vnímání (samotnou podstatu) uměleckého díla. Fluxus nebyl jednotným uměleckým stylem ani hnutím. Byl směsicí rozmanité

⁹² Performance symbolicky odkazuje na rituál bičování a ukřižování, převzatý z křesťanské ikonografie.

⁹³ Maciunas v té době pracoval jako designér pro New Yorkskou galerii, ve které právě prezentovali svou práci “konkrétní” básník Jackson Mac Low a hudebník La Mont Young, který se snažil o nalezení minimalistických struktur. GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. [pozn. 72] Ibid.

⁹⁴ CLASSICAL MUSIC. What is the point of John Cage's 4'33"? Více na: <https://www.classical-music.com/features/works/what-is-the-point-of-john-cage-433/> [cit. 2022_21_06]

⁹⁵ Happening. Událost nebo zážitek, částečně improvizovaný nebo spontánní kus divadelního nebo jiného uměleckého představení, typicky zahrnující účast publika, též “multimediální happening”.

⁹⁶ Fluxus z lat. Flow

⁹⁷ KNÍŽÁK, Milan. Fluxus; Více na: <https://www.milanknizak.com/251-fluxus/> [cit. 2022_15_09]

⁹⁸ FLUXUS: latinsky - proud, tok, plynulý, rozteklý; anglicky - flow, floating; Jako dnes běžně používaný termín FLOW: přirozené plynutí života;

⁹⁹ TATE. Více na: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus> [cit. 2022_06_10]

škály uměleckých forem a přístupů, které existovaly a vzkvétaly paralelně vedle sebe. Charakterizované heslem "D.I.Y."¹⁰⁰

Pro vyjádření umělecké myšlenky (autorského záměru) využívali autoři různé volně dostupné materiály (Arte Povera, japonské Gutai) a média i proto, aby co nejjednodušeji zinscenovali náhodná představení. Fluxus byl záměrně postaven do opozice ke klasickému pojetí akademického umění a hudby. Kreativní, přirozeně tvůrčí a hravá experimentální forma byla, podobně jako dříve *dada*, přístupná v podstatě komukoli a stala se synonymem tvůrčí svobody. Spolupráce mezi umělci, na rozdíl od předchozího individuálního přístupu, nyní probíhala napříč uměleckými žánry a vědomě vyzývala diváky nebo publikum k přímé interakci. Shlédla se v jednoduchosti a nekomerčnosti, přičemž nemalou roli při vzniku díla hrála jednoduchost, anti-forma, náhoda, podobně jako se tajnou ingrediencí stal humor.

První oficiální akce pod hlavičkou Fluxu se konala v roce 1961 v AG Gallery v New Yorku. Již v následujícím roce ji následovaly festivaly v Evropě.¹⁰¹

První veřejný festival Fluxus se konal v muzeu Wiesbaden v Německu v září 1962 a zahájil evropské koncertní turné, které cestovalo do Amsterdamu, Kodaně, Paříže, Düsseldorfu, Stockholmu, Osla a Nice a trvalo do jara 1963. Mezi hlavní účastníky patřili Maciunas, Benjamin Patterson, Emmett Williams, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik a Wolf Vostell. Události ve Wiesbadenu, zdokumentované v zábavném německém televizním zpravodajství, stanovily podmínky zapojení Fluxusu do výtvarného umění a hudby, což nakonec zpochybnilo konvenční chápání obou. Je výmluvné, že první festival Fluxus se konal v koncertním sále muzea umění.

DEKONSTRUKCE UMĚLECKÉ FORMY

• ROBERT RAUSCHENBERG

Americký malíř Robert Rauschenberg hrál později podobně jako John Cage a Merce Cunningham významnou roli v mezioborové spolupráci mezi umělci a inženýry. V období 1951-1953 začal vytvářet díla, která zkoumají hranice a samotnou definici umění. Podobně jako John Cage zenovou filozofií, experimentoval s prostorem - plochou "ničím neohraničené bílé" kresby. V "*Erased de Kooning Drawing*" (1953) se Rauschenberg nebál jít až za hranice běžných

¹⁰⁰ Z anglického výrazu **Do It Yourself** - Udělej si sám.

¹⁰¹ Fluxus, založený v roce 1960 litevsko-americkým umělcem Georgem Maciunasem, začal jako malá, ale mezinárodní síť umělců a skladatelů a byl charakterizován spíše jako sdílený postoj než hnutí. Má kořeny v experimentální hudbě a byl pojmenován po časopise, který představoval tvorbu hudebníků a umělců soustředěných kolem avantgardního skladatele Johna Cage.

malířských postupů. Pokusil se zjistit, zda lze umělecké dílo vytvořit “pozpátku” - nikoli tvůrčím, ale destrukčním postupem jako například vymazáním.¹⁰²¹⁰³ Rauschenberg si tím kladl otázku:

“*Could an act of apparent destruction be creative too?*”¹⁰⁴

Tato na destrukci založená díla novým způsobem nabourala a rozšířila dosavadní představu umělce jako tvůrce a prvního hybatele myšlenky. Rozvinula tak samotný koncept, který poprvé představil Marcel Duchamp (1887–1968) ve svých ikonických “readymades” z počátku 20. století. Na tomto místě je důležité poukázat na měnící se roli umělce, který se ocitá na druhé straně - v opozici vůči hmotné podstatě uměleckého díla a jeho hodnotě. Je tím, kdo koná proti smyslu celého umění. Stává se iniciátorem procesů - v tomto případě destrukce (dílo *Erased De Kooning Drawing*). Akce, uskutečňující se v čase, je doložitelná pouze z přítomného textového popisu. To se stalo základem tzv. procesuálního umění.

Důležitou myšlenkou umění počátku druhé poloviny 20.století byla teorie o projekci abstraktních nebo konkrétních představ na prázdnou plochu bílého papíru. Konceptuální projekce autorových myšlenek tak pustila do hry pojmy jako vizualizace, představivost, reflexe. Mysl se stala jakýmsi projektorem, který na prázdnou (bílou) plochu malířského plátna vrhá (promítá) obraz myšlenky. Stejným způsobem mohli autoři podle svých představ manipulovat a různě upravovat pohyblivý obraz, aby jej následně - v pohybu - zviditelnili ostatním.

Tyto myšlenky rozvedl ve svém díle *Zen for Film* (1962 - 1964) také Nam June Paik, když promítal na bílou stěnu obraz neexponovaného průhledného celuloidového filmového pásu. Lineární projekce “prázdného” 16 mm filmu na plátno nechala vyniknout kvalitám a nedostatkům filmového materiálu. *Zen for Film* se stal filmovou událostí, která se při každém promítání proměnila v neopakovatelný zážitek. Tento prázdný 16 mm film zkoumal téma prázdnoty, nudy a náhodného rušení. Dílo bylo svým způsobem interaktivní, kdy do projekce vstupovaly vedle prachu a škrábanců přítomných na filmovém pásu i vedlejší události (jako stíny vržené diváky).

Výsledná podoba díla tak byla utvářena v závislosti na aktuálních podmínkách, jako například přítomnosti návštěvníků, kteří svými stíny spoluvytvářeli originální podobu uměleckého projektu. Dílo, bylo definováno jednak určitým okamžikem - tady a teď - ale také závislé na rozhodnutí diváka, zdali se pokusí vstoupit do uměleckého díla. Projekce Paikova *Zen for Film* vyzývala diváka k prozkoumání významu uměleckého díla ve stavu neustálého přechodu, vedla jej k otázkám spojeným s podstatou samotné existence uměleckého díla.¹⁰⁵

¹⁰² Více na: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>; Rauschenberg se nejprve pokusil vymazat své vlastní kresby, ale nakonec se rozhodl, že aby experiment uspěl, musel začít s uměleckým dílem, které bylo nepopíratelně významné samo o sobě. Oslovil Willema de Kooninga (1904–1997), umělce, kterého si nesmírně vážil, a požádal ho o kresbu, kterou by vymazal. De Kooning poněkud neochotně souhlasil. Poté, co Rauschenberg dokončil pracné gumování, vymysleli spolu s kolegou Jasperem Johnsem (nar. 1930) adjustaci a doplňující text vysvětlující celou událost.

¹⁰³ Narozdíl například od Vostella, který z celku vyjme určitou část, které zasazením do nového kontextu nabývá jiného významu.

¹⁰⁴ “Může být akt zjevné destrukce také kreativní?”

¹⁰⁵ Více na: <https://bgcdml.net/revisions/app/zen-for-film/> [cit. 2022_15_09]

To vedlo k popření zkonstatované myšlenky, že umělecké dílo je neměnné, a tudíž podléhá jediné interpretaci. Nápad na realizaci *Zen for Film* (1964) vnikl Paikovi Cageova tichá skladba 4' 33" (1952) a je její paralelou. Mezi lety 1962 - 1964 vznikaly různé varianty díla.

• NAM JUNE PAIK

Nam June Paik studoval hudební vědu, filozofii a dějiny umění na německých univerzitách v Mnichově a Kolíně nad Rýnem a nakonec na Akademii múzických umění ve Freiburgu. Roku 1959 odešel pracovat do elektronického zvukového studia WDR v Kolíně nad Rýnem. Ve studiu vznikaly a bezprostředně pronikaly do éteru hudební novinky mezinárodních autorů. Během tohoto období plného osobních setkání se špičkami současné hudební scény, Paika fascinovaly techniky hudební koláže, stejně jako možnost používání *nahrávek* jako základu hudební kompozice. Po roce 1959 se Paik plně soustředil na kombinaci zvukových koláží vytvořených mixem záznamů z audiokazet a živé hudební performance.

V rámci Darmstadt International Summer School Course for New Music (v roce 1958) došlo k osudovému setkání Paika s Karlheinz Stockhausenem a Johnem Cagem.¹⁰⁶ Tito autoři tehdy často experimentovali se zvukovými syntezátory. Jejich radikální přístup k přednesu a improvizaci, kdy se odvážili do hry a hudební kompozice vložit prvek náhody, měl na Paikovu tvorbu obrovský vliv. Paik byl Cagovou tvorbou doslova fascinován, a to především pro znalost východní zenové filozofie a učení D.T. Suzukiho. Byla to ale právě Cageova myšlenka osvobození zvuku od stále přítomných klišé a dogmat v klasické hudbě, která nakonec Paikovi pomohla oprostit se od uctívání konvencí *západní* hudební tradice.

Paikovy provokativní skladby v kombinaci s živou akcí balancovaly na hranici výsměchu a vědomé iritace konvenčních společenských hodnot.

Po setkání s Georgem Maciunasem v roce 1961 se Paik podílel na mnoha evropských představeních, akcích a událostech evropského Fluxu.

Než se Paikovi naskytla příležitost připravit díla pro první samostatnou výstavu realizované v roce 1963 ve Wuppertalu, experimentoval již běžně v rámci svých kolážovitě komponovaných skladeb se zvukovým analogovým materiálem, který nahrával a mixoval na magnetofonech. Jeho zájem pak přirozeně přešel ke zkoumání technické podstaty TV obrazovky.¹⁰⁷ Zkoumal její audiovizuální složku, podobně jako jej bavila hra s komponenty obrazového zařízení. Bylo to právě

¹⁰⁶ S experimentálním skladatelem Johnem Cagem se Paik setkal v roce 1958 v německém Darmstadtu. Cage měl tak významný vliv na jeho práci, že Paik popsal rok 1957 jako "B.C." (Before Cage).¹ Cage inspiroval Paika, aby do své práce začlenil náhodu a ticho. Jejich rozhovory také prohloubily Cageův zájem o zen buddhismus a další východní Asii filozofii.

¹⁰⁷ Paik, který dosud neměl přístup k video systémům, aby záměrně zkreslil vysílání televizního programu, používal cenově dostupné použité televizní přijímače. Německo mělo do roku 1963 pouze jednu televizní stanici a vysílalo každý večer ne více než několik hodin - to by vysvětlovalo pozdní otevírací dobu Paikovy show. Název, který si Paik vybral, naznačuje jeho přechod od hudby k elektronickému obrazu. Celé prostředí Galerie Parnas vyzývalo návštěvníky k aktivní účasti.

ve studiu WDR, kde pracoval se všemi druhy elektronických zařízení, které nejprve používal k úpravě zvuku. Důležitá byla také setkání s lidmi od televize. V roce 1962 ho napadlo aplikovat některé z postupů, se kterými se setkal v “music-electronic” studiu, na televizní obraz. V této souvislosti se také zamýšlel nad dalším směřováním a smyslem své dosavadní práce. Stále sice zůstával v mezích hudebních a performance experimentů, ale, jak sám uvedl:

*“I knew there was something to be done in television and nobody else was doing it, so I said why not make it my job?”*¹⁰⁸

Autor si blízko Kolína nad Rýnem tajně pronajal malý ateliér a zakoupil deset televizních setů. Společně s pomocí několika přátel a odborníkem přes televizní techniku, zde několik měsíců experimentoval. Během zkoumání dosud neobjevených možností změny řádkování televizního obrazu, přišel na horizontální a vertikální modulaci, která natahovala projektované objekty. K televizi také zkusili připojit mikrofon, čímž došlo k tvárnosti televizního signálu zvukem.

Paikova první samostatná výstava *Exposition of Music - Electronic Television* (1963) ve Wuppertalu je obecně vnímána jako historický mezník nástupu “videoartu”, kdy se televize ocitla v pozici uměleckého artefaktu/díla.¹⁰⁹ Desetidenní výstava probíhala od 11. do 20. března 1963 v soukromé rezidenci architekta Rolfa Jährlinga a byla přístupná dvě hodiny denně (19:30 - 21:20). V Galerii Parnas vystavil řadu hudebních a vizuálních objektů od pianin k modifikovaným přehrávačům až po upravené televizní sety.¹¹⁰ Tři patra soukromé Rolf Jährlingovy vily přestavěné na galerii se proměnila, po vzoru surrealistických přístupů, v “totální prostředí” (v první místnosti vítala návštěvníky useknutá volská hlava, zatímco v koupelně ležela figurína ponořená ve vaně) a Fluxu (hudební nástroje - preparovaná piana¹¹¹ upravená vklíněním předmětů mezi jejich struny). Na výstavě se sešla také instalace 13 televizních přijímačů, uspořádaných buď přímo na podlaze, nebo naskládaných na sebe. Každý vysílal zkreslené živé signály – některé jenom pruhy nebo vlnovky, jiné byly složeny tak, aby současně zobrazovaly překrývající se pohyblivé obrazy (tvořící jeden celek).¹¹²

Jedním z klíčových děl výstavy byla instalace *Zen for Wind* (1963) s ústřední řadou zavěšených předmětů, které se samovolně pohybovaly v prostoru a produkovaly náhodné zvuky. Součástí výstavy byla interaktivní instalace, na níž si návštěvníci mohli vytvořit své vlastní skladby reprodukováním úryvků hudby pomocí upravené LP desky a kazetového přehrávače. Jako improvizovanou akci lze vnímat, také živou intervenci Paikova přítele umělce Josepha Beuyse, který zničil jeden z klavírů. Paikovi se toto anarchické gesto líbilo a nechal rozbité torzo vystavené. Jedna z místností byla zaplněna Paikovými manipulovanými televizory. Na jedné televizi bylo

¹⁰⁸ “Věděl jsem, že se s televizí dá něco dělat, nikdo jiný to nedělá, tak jsem si řekl, proč to nedělat jako svou práci?”

¹⁰⁹ Paik rozšířil původní ideu konceptu projektu výstavy z roku 1961 nazývané pracovně *Symphony for 20 Rooms*.

¹¹⁰ MEIGH-ANDREWS. *A history of Videoart*. [pozn. 6] s.12.

¹¹¹ Preparovaný klavír lze symbolicky číst jako boj průměrného umělce proti kulturním tradicím.

¹¹² Více na: <https://walkerart.org/magazine/nam-june-paik-golden-age-television> [cit. 2022_08_09]

možné, po sešlápnutí pedálu libovolným způsobem měnit vizuální podobu vysílaného obrazu promítaného v reálném čase. Další televize, například *Zen for TV* (1963), byly vystaveny v klidovém “zenovém” stavu.

• ROBERT WHITMAN

Robert Whitman na začátku 60. let umisťoval do divadelního prostředí skulptury (sochařské objekty), které se staly pevnou součástí představení. Filmový obraz promítal přímo na trojrozměrnou plochu soch a díky tomu dosáhl dalšího prostorového vyjádření.¹¹³

Whitman se zpětným hodnocením dostal do pozice chybějícího článku¹¹⁴ ve vztahu k performanci, happeningu nebo multimediálních celků (integrací filmového média). V *Theatre Pieces*, což je nová imaginativní forma divadelních představení, poprvé použil prvky kinematografie. Počínaje rokem 1963 začal vytvářet sérii instalací v galerijním prostředí, které nazval *Cinema Pieces*. Tyto environmentální celky měly podobu prostorových koláží a divákovi nabízely bezprostřední zážitek (byly zážitkem). Vzájemný dialog sochařských prvků, malířských materiálů (zavěšené kusy papírů a pláten), performance a pohyblivého obrazu zprostředkoval novou zkušenost. Whitman byl prvním umělcem, který do svých divadelních představení a výtvarných celků zakomponoval filmovou projekci.

Společně s Robertem Rauschenbergem, Billym Klüverem a dalšími stál Whitman později v čele mezioborové spolupráce mezi umělci a vědci, která vyústila v přelomové výstavy jako *Art & Technology* v Los Angeles County Museum of Art v roce 1971 a *Pavillion (E.A.T.)* v pavilonu Pepsi - Expo 70 v japonské Ósace.¹¹⁵

Převažujícím prvkem Whitmanových akcí se stalo vytváření situace v reálném čase a prostoru v čele s fyzickou zkušeností. realistický popis fyzického světa, která je určována konkrétní zkušeností. Scénáře jednotlivých happeningů zahrnovaly psané poznámky a vodovkami kreslené obrázky s komentářem. Nebyly striktně dány, tak jako v případě předloh Alana Kaprowa. Velkou část detailů nechal vyniknout až během samotné realizace. Whitman rovněž svá představení pravidelně dokumentoval (buď fotograficky nebo na filmovou 8 mm ruční kameru).

Pro New Yorkskou galerii Reuben připravil v roce 1960 environmentální instalaci s názvem *The American moon*.¹¹⁶ Abstraktní expresionistická koláž, jak by se dalo toto “totální prostředí” popsat, zahrnovala cáry slepených a pomalovaných rolí papírů a pláte. Jednolivé části instalace byly “pohybovány” šesti performery (a třemi pomocníky). Ústředním motivem filmové projekce,

¹¹³ SCHWARZBACHEROVÁ, Karin. *Český videoart - vznik, vývoj a pošíské vplyvy na českú scénu od 70. rokov do konca 20. storočia*. s.14.

¹¹⁴ Jeho práci nebylo z důvodu nedostatečné dokumentace děl pomíjivé podstaty možné dlouhá léta kriticky uchopit.

¹¹⁵ Více na: <https://www.worldcat.org/title/820027409> [cit. 2022_20_08]

¹¹⁶ *The American Moon* byl poprvé představen 29. listopadu - 7. prosince 1960 v Reuben Gallery v New Yorku. A pak od 22.-24.dubna 1976 v retrospektivním projektu s názvem Robert Whitman: Theater Works, 1960 - 1976 (sponzorovaných Dia Art Foundation, New York.)

promítané na jednu papírovou stěnu, byly postavy zahalené vrstvami látek, které běžaly v bujaré vegetaci lesa (džungle). Součástí byla také nafukující se igelitová hmota, která jakoby se vznášela obklopena systémem tunelů. Halucinogenní a metamorfní symboliku dotvářela podivná představení jako - pohybové projevy performerů - válet se jako klády dřeva, zběsile poskakovat, prolézat složitým systémem provazových stezek zavěšených u stropu galerie a podobně. V podobném duchu se nesla také performance *Flower* z roku 1963, kterou Whitman zdokumentoval 16 mm kamerou.

V kontextu uměleckého videa a videoartu se v polovině 60. let setkáváme s pozoruhodnými instalacemi. **Window** (1963), **Shower**¹¹⁷ (1964), **Bathroom Sink** (1964) a **Trash** (Garbage Bag, 1964) dává zdánlivě banální každodenní činnosti třetí rozměr. I když zde Whitman pracuje s 16 mm filmem, projekce pohyblivého obrazu na specificky upravené prostředí, povyšuje tato díla mezi video instalace. V případě "*Koupelnového umyvadla*" je film promítán na zrcadlo umístěného nad umyvadlem. Z plochy zrcadla se odrazem objevuje projekce na protější straně (stěně) instalace.¹¹⁸

Whitman věřil v možnost spojení umění a technologie a s inženýry zkoumal vztah optických efektů a zobrazení skutečnosti. Technologie však pro něj nakonec byla jen prostředkem pro realizaci svých myšlenek a nápadů. Jeho představy o mezioborové spolupráci vykryštalizovaly v *9 Evenings: Theatre and Engineering*¹¹⁹ a pozdějších aktivitách E.A.T. (Experiments in Art and Technology). V rámci "devíti večerů" představil auto-mobilní video performance s názvem *Two Holes of Water* (1966).

ART & ENGINEERING

V roce 1961 připravil kurátor Pontus Hultén pro Stedelijk Muzeum v Amsterdamu výstavu s názvem *Bewogen Beweging* (Moving Movement). V Holandsku byl projekt k vidění po dobu šesti týdnů, než se pod názvem *Rörelse i Konsten* (Movement in Art) přesunul do Moderna Museet ve Stockholmu. Později téhož roku putoval do Musea Louisiana nedaleko Kodaně.

¹¹⁷ V díle **Shower** promítal film, s motivem sprchující se ženy, na závěs sprchového koutu. Promítací plátno se tak proměnilo v další výrazový prvek a vystoupilo ze své předurčené 2D plochy. SCHWARZBACHEROVÁ. *Český videoart* [pozn. 128] s.13-14.

¹¹⁸ Zobrazuje ženu, jak si češe vlasy, čistí si zuby, nanáší se atd. Chování modelky v koupelně připomíná výjevy z malby 19. století a jejich poetické, smyslné a touhy vzbuzující implikace. Whitmanem vytvořený filmový obraz však není erotický, ale spíše metodický a obsahuje rituální složku charakteristickou pro performance. Více na: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/bathroom-sink> [cit. 2022_11_11]

¹¹⁹ V roce 1965 Billy Klüver s pomocí Roberta Rauschenberga kontaktoval třicet inženýrů z Bellových laboratoří, aby je pozval k účasti na interdisciplinárním projektu, který propojil výtvarné umění, avantgardní divadlo a tanec s novými technologiemi. Deset umělců žijících v New Yorku spojení performancí, hudbou a tancem – John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor a Robert Whitman – uspořádalo originální představení pro projekt s názvem **9 Evenings: Theatre and Engineering**, konaného ve zbrojnici 69. pluku v New Yorku. **9 Evenings** jsou považovány za jeden z nejradikálnějších projektů, které zpochybňovaly "čistotu" média, prosazovaného modernitou, a počátek snahy o spojení různých médií, které při obnově myšlenky celkového uměleckého díla měly položit základy současného umění. Cristina Cámara Bello. Více na: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/9-evenings-theatre-engineering-two-holes-water-3> [cit. 2022_15_05]

Tento projekt uvádíme proto, že předjímal intenzivní zájem umělců o spolupráci s techniky a inženýry, což je pro pochopení následující problematiky, především s přihlédnutím k dění kolem 9 Evenings a E.A.T., podstatné.

Na putovní výstavě byla k vidění díla z oblasti kinetického umění, performance, happeningů a filmu, společně s řadou neodadaistických plastik. Byla označována jako první “Mezinárodní výstava umění v pohybu” bylo na ní představeno 233 děl od osmdesáti tří umělců z osmnácti zemí.¹²⁰ Součástí instalace byla také díla předních světových autorů jako *Kinetic Construction (Standing Wave)* od ruského avantgardního umělce Nauma Gabo (1919-1920) nebo *Bicycle Wheel* (1913) a *Rotoreliéf* (1935) od představitele francouzské neo-dadistické a surrealistické tvorby Marcela Duchampa (1887 - 1968). Některá díla bylo ale nutné technicky zprovoznit. Na rekonstrukci se podílel švédský rodák Billy Klüver. Jeho význam v rámci mezioborové technologicko-umělecké spolupráce začalo nabývat důležitosti už jeho angažmá v Bell Telephone Laboratories v New Yorku (dále jen Bell Labs). Zde pracoval od roku 1958 jako vývojář nových technologií a zabýval se například výzkumem konstrukcí elektronek s postupnou vlnou tzv. TWT (traveling-wave tubes). Později se věnoval vývojem laserové technologie.¹²¹

Za propojením Billyho Klüvera a švýcarského umělce Jeana Tinguelyho stálo Hulténovo doporučení, aby autora vyhledal a nabídl mu svou pomoc s případnou realizací a technickým řešením nových uměleckých vizí. K setkání nedošlo v New Yorku, ale o několik let dříve v Paříži. Tam Klüver mezi lety 1952-1953 působil jako výzkumný asistent v elektrické společnosti Thompson-Houston. Dvojice se opět setkala až v roce 1960 na Tinguelyho samostatné výstavě ve Staempfli Gallery v New Yorku. O několik týdnů později Tinguely představil v zahradě Muzea moderního umění svou “Poctu New Yorku” (*Homage to New York*) - fantastický stroj, který se sám zničil během půlhodinové show. Klüver nespolečně pracoval pouze na realizaci Tinguelyho autodestrukčních Méta-Matic konstrukcí. Dalším významným umělcem, s nímž navázal kontakt byl Robert Rauschenberg.¹²² Ten začal s Klüverem spolupracovat kolem roku 1959, kdy vytvořil rozsáhlý malířský soubor pro pět pláten “Broadcast”.

V roce 1961 Klüver s Rauschenbergem realizovali pro stockholmskou verzi výstavy směnný obchod s uměním skrytý v díle “Black Market”.¹²³ Po ukončení poslední ze série výstav v Kodani byla expozice ve stejné podobě (a pod Klüverovým kurátorským vedením) představena

¹²⁰ Mezi umělce, jejichž tvorba zahrnovala pohyb, patřili Alexander Calder, Takis, Nicolas Schöffer a Pol Bury. Jean Tinguely měl na výstavě dvacet osm kusů, včetně padesáti stopého stroje před vchodem do muzea Stedelijk. Pro Stockholm vytvořil Tinguely Ballet des Pauvesm, konstrukci předmětů visících ze stropu, které se v nepředvídatelném pohybu prudce třásly a chvěly. Práce Roberta Rauschenberga vytvořená pro “Bewogen Beweging” byla interaktivní. “Black Market” vyzýval diváka, aby si vzal něco z kufru umístěným pod plátnem a nahradil to něčím, co mu patřilo. Účastník byl poté požádán, aby zaznamenal tento obchod na papír.

¹²¹ Součástí putovní výstavy byla též Rauschenbergova instalace Black Market a díla Jeana Tinguelyho nebo Nicky de S.Phalle, která zůstala v Hulténově sbírce až do roku 2005, kdy ji muzeu ve Stockholmu věnoval.

¹²² Tinguely si již získal pověst uznávaného umělce se svými kreslícími stroji Méta-Matic, které zesměšňovaly hrdinské umělecké obrazy a kterými upoutal pozornost Marcela Duchampa, Roberta Rauschenberga a dalších umělců. Více na: <https://www.tinguely.ch/en/exhibitions/exhibitions/2009/rr-und-jt.html> [cit. 2022_15_05]
A také jak uvádí Julie Marti, Klüver potkal Rauschenberga v Tinguelyho ateliéru, v rezidenčním studiu sídlícím v kupoli “Bucky Fuller” zahrady Muzea of Modern Art.

¹²³ Black Market (1961). Více na: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/black-market> [cit. 2022_15_05]

pod názvem *Art In Motion* ještě tentýž rok v New Yorku. Oba autoři spolupracovali také na dalších projektech - například na díle "Oracle" (1963).¹²⁴

Co se týče nových technologických objevů, a tedy výzev pro zaměstnance Bell Labs, za zmínku stojí uvést několik příkladů, které také významnou měrou přispívaly dalšímu technologickému vývoji. Tak jako Klüver využil jedinečných vlastností stříbrné fólie Mylar od firmy 3M pro realizaci Warholových létajících stříbrných mraků *Silver Clouds* (1966), tak jeho kolegové z Bell Labs řešili díky práci na neonovému písmenu R pro malbu Jaspere Johnese otázky, jak v obvodu multi-vibrátoru změnit proud ze stejnosměrného (DC) na střídavý (AC).¹²⁵

Inženýrských výzkumů nevyužívali pouze výtvarní umělci. Dalšími, kteří se zajímali o nové technologie, byli například tanečníci, kteří je využívali v kontextu propojení pohybu a zvuku při tanci. Asistent Billyho Klüvera z Bell Labs Harold Hodges vyrobil pro tanečnici Yvonne Rainer malý FM vysílač, který nosila připevněný k opasku. Kontaktní mikrofon na jejím krku byl schopen zachytit při tanci zvuk jejího dýchání.¹²⁶ Rainer tak tančila v rytmu svého dechu.

• VARIATIONS V.

*"Ve zvukové složce představení se odrážela jakási explicitní, tělesná interakce s videem jako médiem. Zvuk, podobně jako video, existuje v tomto tanci vizuálně a dokonce kineticky."*¹²⁷

Mezi nejznámější a nejvíce zmiňované experimentální scénické projekty patří rozsáhlá mix-mediální skladba *Variations V.* První verze byla zkomponována v roce 1965 a její další varianty předznamenaly budoucí "video tance" New Yorkského tanečního mága Merce Cunninghama. Jakkoli významnou roli hráli *Variations V.* v interaktivním dialogu tance a jím iniciovaným zvukovým doprovodem (zvukovými efekty). Za tím nestál nikdo jiný než John Cage. Pod Cunninghamovým vedením vznikala taneční choreografie, která byla ústředním motivem celého představení. Nejprve ji obklopovala projekce filmů od amerického experimentálního filmaře Stan VanDerBeeka, později scénu doplňovaly Paikovy "pozměněné" televizní obrazovky (s manipulovaným obrazem). Jevišťem „protékalo“ dvanáct zvukově citlivých elektronických pólů v podobě kapacitních antén. Zvuk spouštěl pohyby tanečníků, jakmile se ocitli v dostatečné blízkosti. Výsledné zvuky byly měněny nebo zpoždovány přítomnými hudebníky Johnem Cagem a Davidem Tudorem. Součástí

¹²⁴ Oracle (1963). Více na: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/oracle> [cit. 2022_15_05]

Neo-dadaistická interaktivní instalace pěti objektů složených z "gifts from the street", návštěvník mohl výslednou podobu (zvuk) ovládat skrze mikrofon svým hlasem. Podobně jako u předchozího díla *Broadcast* bylo možné přelazovat AM stanice a upravovat hlasitost audio výstupu.

¹²⁵ Původní Warholova myšlenka plovoucích žárovek "floating light bulb" získala nakonec podobu stříbrných létajících mraků, *Silver Clouds* (1966).

¹²⁶ Yvonne Rainer. *At My Body's House* (1964). Více na: <https://www.experimentsinartandtechnology.org/yvonne-rainer>

¹²⁷ Více na: <https://www.eai.org/titles/variations-v> [cit. 2022_16_05]

byl i modulární syntezátor tzv. theremin Roberta Mooga.¹²⁸ V interdisciplinárním kontextu videoartu šlo o představení, díky němuž vstoupilo video na divadelní scénu.

Z předchozích příkladů tušíme, že autorům již pro vyjádření jejich konceptuálně propracovaných myšlenek nemohlo dostačovat jediné médium. Příchod nových technologických možností vybízel k novým kreativním multimediálním postupům. Média, jak zvuková, tak ta obrazová, se stala přirozenou cestou umožňující další rozšíření uměleckého projevu. V kontextu tance a pohybového umění došlo v transcendentním smyslu dokonce k “rozšíření základních výrazových projevů lidského těla” (viz díla Bruce Naumana a Vita Acconciho nebo “expanded cinema” VALIE EXPORT). Podobně pak tomu bylo i v případě intermediálních instalací konstruovaných v duchu postmoderních přístupů (jako tomu bylo již dříve v interaktivních malířských plátnech Roberta Rauschenberga).

Společným jmenovatelem výše zmíněných projektů je “experimentálnost” (experimentální tvůrčí forma, chcete-li proces). Umění nabývá procesuální podstaty. Výsledkem tvůrčí činnosti už není konečné neměnné dílo “předmětné”, ale tvůrčí proces samotný - vznikání uměleckého díla ve smyslu tvůrčího počínu. Odtud je už jen krůček k realizaci *9 Evenings: Theatre and Engineering*.

• 9 EVENINGS: THEATRE and ENGINEERING

V textu Sylvie Lacerte narážíme na problematiku zpětného hodnocení události *9 Evenings* konané v říjnu 1966. Rok po Warholových prvních testech “přenosného” video systému Norelco a po Paikově použití video kamery Portapak v New Yorku. Na rozdíl od Paikovy hudební zkušenosti a Warholovy vášně pro 8 mm kamery, vstoupil Billy Klüver na scénu ze světa technologického inženýrství.¹²⁹

Byl to právě Klüver, který díky předchozím zkušenostem s technickou realizací uměleckých projektů vycítil v mezioborové spolupráci silný potenciál. Chopil se příležitosti, jejíž iniciativa vzešla opět ze švédské strany. S vizí uspořádat festival umění a technologie přišla The Music Society ve Stockholmu a pro realizaci americké verze oslovili právě Klüvera. Zatímco Klüver zajistil spolupracovníky z Bell Labs a jako prvního oslovil Roberta Rauschenberga, americký umělec k projektu přizval své přátele a kolegy (Öyvind Fahlström, Alex Hay, Robert Whitman) podobně

¹²⁸ Robert Moog (známý pro svůj Mood synthesizer), Theremin - elektronický hudební nástroj, ve kterém je tón generován dvěma vysokofrekvenčními oscilátory, je tvořen tzv. kapacitní anténou (“capacitive antenna”). Výška a síla tónu je řízena pohyby rukou umělce směrem po obvodu a od něj. Při přiblížení tančících umělců k anténám tedy docházelo ke zvukovým reakcím a autoři s nimi v rámci taneční kompozice cíleně pracovali. Více na: <https://www.eai.org/titles/variations-v> [cit. 2022_16_05]

¹²⁹ Obsazení: Tanečníci (Deborah Hay, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton), hudebníci (John Cage, David Tudor), a vizuální umělci (Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Robert Whitman), spolupracovali s více jak 30ti inženýry z Bell Laboratories na vývoji performancí prezentovaných v rámci *9 Evenings* v New Yorkské Armory Hall pro více jak 1500 diváků. Více na: https://www.academia.edu/5050887/9_Evenings_Theater_and_Engineering_1966_Reconsidered [cit. 2022_16_05]

jako skladatele (John Cage, David Tudor), tanečníky a divadelní umělce (Deborah Hay, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton).¹³⁰

Na pravidelných setkáních společně vymysleli 10 různých performancí. Zbývalo jediné. Dořešit technickou realizaci výstupů, které požadovaly velmi rozdílné přístupy (outputy a inputy) a jejichž základním parametrem byla na tehdejší dobu sotva představitelná “bezdrátovost” (wireless). Všechny zesilovače, kodéry a dekodéry byly jen zlomkem technologických novinek, které bylo nezbytné během časově omezené doby doslova vynalézt. Celá show se ocitla v ohrožení, když na švédské straně padlo rozhodnutí, že projekt nebude realizován. Naštěstí se organizátoři rozhodli přehlídku uspořádat alespoň v New Yorku.¹³¹

Sylvie Lacerte zpětně reflektuje *9 Evenings* jako událost, která se objevila na správném místě ve správný čas,¹³² což je pro reflexi a celkové zhodnocení události velmi podstatné. V dobovém kontextu se *9 Evenings*, zasazené do oblasti divadelního a živého představení, zpětně jeví jako zcela ojedinělá akce nebývalých rozměrů (k tomu komerčního rázu), která v tak velkém měřítku nebyla nikdy před tím veřejnosti představena. Snoubila umělecký tvůrčí proces a variabilní “live” experiment, které šly ruku v ruce s nejmodernějšími technologiemi.¹³³

Moderní věda spočinula v rukou umělců jako nástroj svobodného vyjádření a brojení proti všudypřítomné nesvobodě a manipulaci. Problematickým faktem nebylo ani tak to, že se *9 Evenings* prezentovaly jako komerční akce, jako to, že místem konání byly prostory armádní zbrojovky. Reputaci akce přitížilo i to, že autoři v rámci show používali nejnovější vojenské technologie (například kameru s nočním viděním). Vojenské prostředí zbytečně odvádělo pozornost od skutečného záměru autorů. V tehdejší kritickém prostředí vévodícím snahám o demilitarizaci a demanipulaci společnosti (související také s bojem za práva a svobodu menšin), neměla myšlenka multižánrové spolupráce šanci na úspěch. Snaha obhájit představu tvůrčí experimentální platformy, kterou měla následně dále rozvíjet *E.A.T.*, se setkala s nepochopením.

To, že snahy o rozvíjení mezioborové spolupráce byly odbornou veřejností pod vlivem společenského dění přehlédnuty, dokládají dobové rozporuplné reakce a kritiky.¹³⁴ Tímto nezájmem zanikla jejich přelomovost v kontextu komplikovaných souvislostech doby. Jedním z důvodů mohla být i skutečnost, že na přípravu celé akce, měli organizátoři pouhých deset měsíců. Autoři se ocitli v časové tísní, během které museli vymyslet a vynalézt nové technologické postupy. Svou roli také sehrála velkorysá rozloha prostoru Armory. Na vyplnění zcela prázdné haly a instalaci veškerého technického zařízení spolu s organizací, dramaturgií a nácvikem celé show měli přitom organizátoři pouhých pět dní. Akce byla ve své době tolik nadčasová, že došlo

¹³⁰ Více na: https://www.academia.edu/5050887/9_Evenings_Theater_and_Engineering_1966_Reconsidered [cit. 2022_16_05]

¹³¹ Jen pro upřesnění dodejme, že série představení realizovaných v prostorách zbrojovky/zbrojnice (Armory) 69 regimentu na 25th street, Lexington Avenue předcházela vlastnímu vzniku E.A.T.

¹³² Text odkazuje na Jeanne Siegel: An Interview with Hans Hacke

¹³³ ... a byla jakýmsi hubem (prostředím) pro vznik a vynalézání řady nových technologických postupů a nástrojů.

¹³⁴ Jak uvádí Sylvie Lacerte: “... nepochopení akce, které i přes to vedlo následně k založení tvůrčí experimentální platformy E.A.T.: Experiments in Art & Technology.”

k absolutnímu nepochopení jejího zásadního přelomového významu. Snaha o hodnotnou reflexi se naskytla až v roce 2016 na výstavě *9 Evenings: Theater and Engineering, 1966 - Reconsidered*.

Akce je důležitým milníkem použití média videa v multimediálním duchu - zapojení média videa do multimediálních a multižánrových kompozic. Nabízí se tedy možnost představit jednotlivé projekty, v nichž nejen video hrálo svou roli. Kromě zmiňovaného textu Sylvie Lacerte, nalézáme popisy jednotlivých konceptuálních celků v přednášce Julie Martin pro The Neukom Institute, and Studio Art, Film & Media Studies and Digital Music Departments v německém Hanoveru, která byla součástí *The Winter 2013 Donoho Colloquium* - přehlídka inovací¹³⁵ nebo také v přehledu autorských komentářů webových stránek Moderna Museet.¹³⁶ K diskuzi se vyjadřuje také Andrew Foster.¹³⁷

Alex Hay do svého představení *Grass Field* začlenil živý televizní přenos. Jeho sedící postava se promítla na velkoformátové projekci. Jednalo se o první použití uzavřeného okruhu ve scénickém představení přesněji o closed-circuit television. Zatímco Yvonne Rainer v *Carriage Discreteness* využila sledu sekvenčních událostí, které kromě jiného zahrnovaly TV monitoring detailních záběrů pohybů jednotlivých tanečníků.

David Tudor, vytvořil tzv. *Bandoneon* (Bandoneon Factorial). Na tělo akordeonu instaloval kontaktní mikrofony s výstupem v modulačním zvukovém systému (sound modulation system), který ovládal světa v hale. Napojením na Lowell Cross's (contraption) bylo možné prostřednictvím Bandoneou také ovládat a vytvářet video obrazy.

Lucinda Childs se zajímala o Dopplerův jev změny frekvence a vlnové délky mezi vysílacím zařízením a přijímačem. Její akce s názvem *Vehicle* byla širšímu publiku zprostředkována velkoformátovou projekcí.

Vlastní realizaci v pořadí třetí verze *Two Holes of Water* Roberta Whitmana předcházela dvě představení, která předznamenala budoucí podobu jedné z nejmonumentálnějších výpravných show představených na 9 Evenings. První, podle které vznikl název celého díla, byla realizována 26. srpna 1966 v rámci festivalu *Midsummer*. Součástí bylo vedle happeningových a performance akcí také zařazení filmové projekce. *Two Holes of Water 3*, je často, ale právem označováno za "totální divadlo". Whitman do newyorské amory dopravil výpravné pojízdné kino. Sedm vozidel (každé zahalené do průhledného plastu) v průvodu vjíždělo na scénu a zastavili se až před 45 m dlouhou papírovou projekční plochou - auto s kontaktním mikrofonom připojeným k tlumiči. Zaparkovalo před projekční plochou, na které běžely dokumentární záběry z Whitmanovy sbírky. Les Levine kamerou z optických vláken zoomoval drobné předměty, které předtím vyndal z kapsy, zatímco Suzanne de Maria pro záběr televizní kamery symbolicky vylévala na podlahu vodu ze

¹³⁵ E.A.T.: Experiments in Art & Technology, 1960 - 2001; Více na: <https://neukom.dartmouth.edu/news/2013/02/donoho-colloquium-eat-experiments-art-technology-1960-2001> [cit. 2022_14_06]

¹³⁶ Moderna Museet. Více na: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/9-evenings-theatre-engineering/> [cit. 2022_14_06]

¹³⁷ FOSTER, Andrew. Academia.edu. Více na: https://www.academia.edu/5050887/9_Evenings_Theater_and_Engineering_1966_Reconsidered [cit. 2022_14_06]

sklenic. Jednotlivé akce byly maximalizovány/promítány na velkoformátovou projekční plochu za nimi. Každý vůz vezl buď filmový nebo televizní projektor.

Televizní kamera natáčela performance Trishy Brown a Mimi Miller. Obrazy jejich zkreslených a pokřivených pomalu se pohybujících těl, byly přeneseny do televizního projektoru v jednom z vozů. Další kamera natáčela Jackie Leavittovou, která na balkoně psala na psacím stroji, ke kterému byl připojen kontaktní mikrofon. Zesílený zvuk úderů prstů do klávesnice se rozléhal zbrojnicí. Když Leavittová dopsala a vstala, jedna z televizních kamer zaostřila na horní polovinu a druhá na spodní polovinu jejího těla. Snímky pak byly promítány jako dvě samostatné části dvou nad sebou řazených projekcí.

Whitman mohl převést buď komerční televizní vysílání nebo živé televizní vystoupení odehrávající se na balkóně dolů na televizní projektory umístěné v autech, díky systému přepínání videa.

Základem tenisové hry Roberta Rauschenberga *Open Score* byly technicky upravené tenisové rakety - dav diváků (asi 500 lidí) byl snímán infra televizním zařízením. Sehnat takový přístroj, který byl schopen záznamu nočního prostředí (prostředí ve tmě), nebylo lehké - vlastnila jej pouze armáda. Nakonec ale našli v Jižní Jersey jednoho muže, který měl k dispozici "nějaké japonské viticons", a organizátorům jednu z nich zapůjčil.

Akce *9 Evenings* stála na počátku nové éry. V září 1966 ustanovili technici Billy Klüver a Fred Waldhauer a pozdější spoluzakladatelé Robert Rauschenberg a Robert Whitman *Experiments in Arts and Technology (E.A.T.)*. Vznikla tak nezisková organizace ustanovená pro podporu spolupráce mezi umělci a inženýry jako Institute of Electrical and Electronic Engineers in New York. V listopadu se konalo první oficiální setkání inženýrů a umělců participujících na *9 Evenings*. Na veřejně přístupnou diskuzi přišlo více než 300 umělců a bylo vzneseno více než 80 dotazů - zájemců o technickou asistenci. To, že byl o tento typ spolupráce vážný zájem, bylo více než jasné. 15. ledna 1967 vyšlo první číslo E.A.T. News. Klüver vedl diskuze například v IBM a jiných podnicích a v roce 1968 E.A.T. začala s tematickými přednáškami vědců a inženýrů pro umělce, kterými se staly například computer speech, computer graphics, paper, plastic ad. Harry Kogelnik představoval v loftu E.A.T. jak fungují lasery nebo hologramy.

Stejně jako v *Open Score* Roberta Rauschenberga umělcova vize asimiluje špičkovou technologii a zatlačuje ji do pozadí. Na půli cesty mezi pop artem a Cageovou filozofií, která chce, aby se umění živilo každodenním životem, obsahuje *Two Holes of Water* 3 technologické a sociologické prvky, které pocházejí z konzumní společnosti: auto, psací stroj, projektor, televize. Projekce krajin a divokých zvířat jako by evokovaly společnost, kde je vztah ke světu podmíněn obrazem. Pauzy tanečnic před zkreslujícím zrcadlem a pauzy mladé ženy natočené současně zepředu i zezadu v divákovi vzbuzují narcismus a voyeurismus. Impulsy udržované malou kamerou z optických vláken, kterou Whitman prochází podél těla.¹³⁸ (Sylvain Maestraggi)

¹³⁸ Více na: <https://imagesdelaculture.cnc.fr/-/9-evenings-theatre-engineering-robert-whitman-two-holes-of-water-3>

*“Chci pracovat na stabilitě filmového obrazu a bezprostřednosti zpráv. Obrazy jsou obavy – celé dílo tvoří obraz. Televize je skvělý způsob, jak sbírat věci; kromě toho, co je vysíláno, kamera na čemkoli to přináší živě – místní zprávy. Film je skálopevně stabilní a neměnný záznam někoho, kdo se dívá na něco minulého.”*¹³⁹

POČÁTKY JEDNOKANÁLOVÉHO VIDEOARTU

*“V roce 1965 byl Andy Warhol osloven nakladatelem časopisu Tape Recording, který připravoval prezentaci firmy Norelco a jejího nového video zařízení. Warhol tak o pět dní předběhl Nam June Paika, když 29. září roku 1965 během párty v prostorách pod New Yorkským hotelem Waldorf Astoria předvedl své první video snímky.”*¹⁴⁰

• TESTOVÁNÍ VIDEO SYSTÉMU NORELCO (ANDY WARHOL)

Dříve než Andy Warhol získal možnost objevovat možnosti nového média videa, rád pracoval s 8 mm filmovou kamerou. Tomuto formátu zůstal víceméně po celou dobu a natočil s ním své legendární několikahodinové filmové záběry zaznamenávající běžné lidské činnosti jako *Eat* a *Sleep* (1963, 321 min.). Lednem 1965 je datován poslední snímek z původně zamýšlené filmové trilogie s názvem *Drink*, který byl výsledkem výzvy amerického režiséra a producenta Emila de Antonia. Emile přezdívaný “De” se nechal slyšet, že vypije litr skotské whisky za dvacet minut. Během akce nakonec ale omdlel a pod pohrůžkou soudu zakázal Warholovi nahrávku kdekoli ukazovat.

Za první Warholův videoart byl dlouhou dobu považován video experiment *Outer and Inner Space* s modelkou Edie Sedgwick v hlavní roli. Z toho důvodu se do závodu o “prvenství” dostaly Paikovy záběry příjezdu papeže Benedikta VI. do New Yorku z října 1965.¹⁴¹ K Warholovi se však systém Norelco dostal již v červenci 1965. Tehdy za ním přišel s nabídkou testování Norelca redaktor video časopisu *Tape Recording* Richard Ekstract.¹⁴² Ten v rozhovoru s Richardem Dormanem z roku 2011 upřesňuje:

¹³⁹ Více na: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/9-evenings-theatre-engineering/>

¹⁴⁰ MAZANEC. *Pohyblivý obraz*. [pozn. 43] Ibid.

¹⁴¹ Chybně určenou datací vzniku Warholova “**Outer and Inner Space**” na konec října 1965, byla dlouhou dobu za první videoart považována událost příjezdu papeže Benedikta VI. Do New Yorku, kterou Paik natočil na video systém Portapak.

¹⁴² S Warholem se Richard Ekstract potkal v době, kdy vydával časopis *Tape Recording*. Warhol společně s umělcem Henry Geldzahlerem souhlasili, že se jako porotci zúčastní soutěže „Pop Sounds“, akci sponzorovanou *Tape Recording*. Andy, nadšenec pro nahrávání na kazety, Ekstractovi pravidelně volal, aby zdarma zajistil páskové zařízení na nahrávání zvuku a prázdné pásky. Více na: <https://www.nybooks.com/articles/2011/08/18/warhol-under-waldorf/> [cit. 2022_21_06]

“Když společnost Norelco představila první videorekordér pro spotřebitelské použití, Andy mě požádal, abych mu sehnal rekordér od společnosti Norelco spolu s kamerami a kazetami, aby on a Morrissey mohli produkovat takzvaná „undergroundová“ videa.”¹⁴³

Výsledkem měla být recenze pojednávající o možnostech použití zařízení. Přijít na způsob jak nové médium ovládat, se stal výzvou i pro samotného autora. S fungováním ovládacích prvků prototypu videorekordéru a přehrávače včetně použití video kamery mu pomáhal technik Paul Morrissey, který se později stal Warholovým klíčovým technologickým poradcem a významným režisérem.¹⁴⁴ Při práci s Norelcom společně narazili na řadu technických problémů. To bylo pravděpodobně také důvodem proč, kromě krátkých záběrů, nevznikly žádné hodnotnější celky. Andy Warhol prostřednictvím POP magazínu v článku Pat Hackettové uvádí:

“Nebylo to přenosné, jen to tam tak nějak sedělo. Sedělo to na stojanu a mělo to hlavu jako brouk a vy jste seděli u ovládacího panelu a kamera se napřímila jako had a nějakým způsobem se naklonila jako světlo na rýsovacím prkně ... chtěl jsem to ukrást ...” (POP)

Video systém Norelco svou vahou a ukotvením na robustní podstavec spadl stále do kategorie těžké techniky. To byl zřejmě, vedle dalších technických problémů s ovládáním, jeden z hlavních důvodů, které autory odradily od další práce se systémem. Zachovaly se tak pouze Warholovy krátké skici v podobě záběrů z večírků, video záznamy tančících lidí, nebo obecné dění ve Warholově “factory”. Jednou z mála dochovaných a čitelných částí, kterou je možné přehrát i dnes, je scéna zobrazující amerického fotografa Billyho Namea stříhajícího vlasy Edie Sedgwick, zatímco společně sedí na evakuačním požárním schodišti vysoké budovy ateliéru.

Často diskutovaný dvojportrét Warholovy POP Star Edie Sedgwick *Outer and Inner Space* byl natočen ve Warholově ateliéru v srpnu 1965. Sekvence ukazuje modelku z profilu, která kouří cigaretu usazena před televizním monitorem. Na něm je přehráván modelčin portrét.¹⁴⁵ V jednom jediném záběru tak Edie vede intimní rozhovor se svým vlastním pohyblivým elektronickým dvojčetem. Kurátor a teoretik John G. Hanhardt k nahrávce doplňuje, že Sedgwick konkrétně hovořila o tématu, kde iniciály AW (Andy Warhol) parafrázuje k příběhu *Alice in Wonderland*, podobně jako možnosti námětu k natočení filmu. Jiné zdroje však zastávají variantu, že zvuk byl natolik zkreslený, že monolog zůstal po většinu času nesrozumitelný. V *Outer and Inner Space* došlo zvláštním způsobem k propojení filmového světa a virtuálního prostředí videa.

¹⁴³ DORMENT, Richard. *Warhol Under the Waldorf*. Rozhovor s Richardem Ekstractem, 18. srpna 2011. Více na: <https://www.nybooks.com/articles/2011/08/18/warhol-under-waldorf/> [cit. 2022_21_06]

¹⁴⁴ Více na: https://warholstars.org/andy_warhol_films.html#xltuy [cit. 2022_10_09]

¹⁴⁵ Toto téma rozvádí Warhol ve svých tzv. “Diaries” - kdy na 8 mm kameru nahrával portréty lidí a osobností, které mu později sloužily jako předloha při výrobě sítotiskových reprodukcí.

V rozhovoru s Richardem Ekstractem pro magazín LARRY'S LIST se dozvídáme: „Nejen, že jsem se v šedesátých letech přátelil s Andy Warholem, zprostředkoval jsem mu také jeho první videorekordér od společnosti Norelco a uspořádal pro něj párty pod hotelem Waldorf Astoria - a představil jeho první „podzemní“ videokazetu. Hrála v něm „superstar“ Edie Sedgwick, která přišla s Andym a komunikovala s video nahrávkou (videotape): *Outer and Inner Space*.“¹⁴⁶ Ekstrakt souhlasil, že světovou premiéru podzemních video projekcí zasponzoruje. Večírek se konal 29. září 1965 v prostoru nepoužívaného železničního nástupiště pod hotelem Waldorf Astoria v New Yorku, v sousedství kolejí New York Central Railroad. Hosté museli do podzemí vcházet požárními dveřmi ústících z východní 49. ulice a sestoupit po dvojici dlouhých schodišť dolů a přejít na kolejiště. Hotel Waldorf Astoria povolil svedení elektrického napájení dolů k nástupišti, aby mohla být videa vůbec promítána.

“Museli jsme (dolů) ručně nastěhovat objemné zařízení potřebné k promítání zvuku a videa. Na večírku jsme nemohli podávat jídlo, protože kolem běhaly krysy.”¹⁴⁷

Večírek v tunelech pod Waldorf Astoria, oslavil premiéru Warholova prvního videa s Edie Sedgwick *Outer and Inner Space* díla, které J. Hoberman památně popsal v The New York Times jako “mistrovský videoart vytvořený ještě předtím, než tento termín vůbec existoval.”

• SONY PORTAPAK (NAM JUNE PAIK)

Poprvé použil “přenosnou” video kameru Portapak Nam June Paik, když v roce 1965 z okna taxíku natočil příjezd papeže Pavla VI. do New Yorku. Ještě ten samý večer záznam promítl v Cafe au Go Go, v Greenwich Village. Právě tento okamžik byl dlouhá léta považován za počátek Videoartu. Důležitost této akce však ve svém příspěvku *The Premature Birth of Video Art* z roku 2007 značně relativizuje profesor newyorské Syracuse University Tom Sherman. Díky ryze technickému argumentu, že v roce 1965 sice mohl být k dispozici video systém SONY CV-2000,⁸⁰ ten ale ještě nefungoval na baterie,⁸¹ zcela vyvrátil tvrzení, že zde bylo použita první **přenosná** video kamera. Jak dále ve své práci uvádí Lenka Dolanová, celek vážil asi dvaadvacet kilogramů a bylo jej možné převážet nanejvýš v kufru auta. Paik tedy mohl záznam dnes ztracené pásky pořídit jedině z “okna” některé budovy.⁸² Podobně pak Siegfried Zielinský ve své publikaci *Zur Geschichte des Videorecorders* (Berlin, 1986) upřesňuje, že typ CV-2400 lehčí přenosné half-inch (50 mm) video kamery SONY Portapak se na japonském a americkém trhu objevil až v roce 1967.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Více na: <http://www.larryslist.com/artmarket/the-talks/he-made-the-underground-party-introducing-warhols-first-video/>. Z rozhovoru *He Made the Underground Party Introducing Warhol's First Video* s Eileen a Richardem Ekstractem. [cit. 2021_29_06]

¹⁴⁷ DORMENT. *Warhol Under the Waldorf*. [pozn. 146] Ibid.

¹⁴⁸ MAZANEC. *Pohyblivý obraz*. [pozn. 43] Ibid.

VZNIK NEZISKOVÝCH INSTITUCÍ

• TV MEDIUM

“První generace „televizních dětí“ nyní dospívá; průměrný americký domov má jednu třetinu televizních přijímačů; Americké domy mají více televizorů než van, ledniček nebo telefonů; Devadesát pět procent amerických domácností má televizní přijímače; přenosná videopáska pro domácí použití je nyní k dispozici široké veřejnosti.”¹⁴⁹

Televize měla hluboký dopad na světovou kulturu. Díky ní se změnil způsob ve vnímání (přijímání) a zpracování informací. Elektronická média - rozhlas, televize, film - spolu s pokračujícím růstem tradičních tištěných médií způsobily informační explozi. Ve snaze zpracovat tak velké množství informací, bylo více než pravděpodobné, že jedinec bude nucen v konkrétním čase rozdělit svou pozornost mezi mnoho podnětů/zdrojů/alternativ. Při tom se spoléhá více na vizuální a zvukové zdroje než na informace tištěné, které jej nutí k větší koncentraci (pozornosti). Tento nový přístup lze nazvat vnímáním „na úrovni procesu“ v kontrastu s vnímáním „na úrovni obsahu“, (které je běžnější u lidí, kteří vyrostli s tiskovými médii jako primárním zdrojem informací). Tyto hranice však nejsou pevné; výsledné vnímání je podmíněno individuálně.¹⁵⁰

V březnu 1969 byl mezinárodně vysílán program videokazet šesti umělců - *The Medium is the Medium*. V květnu 1969 se v galerii Howard Wise v New Yorku uskutečnila první velká přehlídka televizních umělců - *TV as a Creative Medium*, která měla představit jedenáct různých experimentálních projektů.

• THE MEDIUM IS THE MEDIUM

Pozoruhodný projekt, který se významným způsobem zapsal do historie videoartu *The Medium is the Medium* byl jedním z prvních a nejprozíravějších příkladů spolupráce mezi veřejnoprávní televizí a nově se rozvíjejícím oborem videoartu v USA. Šest umělců - Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock a Aldo Tambellini - byli osloveni, aby vytvořili krátká videa pro půlhodinovou prezentaci v živém televizním vysílání. Tento projekt, celostátně vysílaný v březnu 1969, vytvořili Ann Gresser a Patricia Marx pro veřejnoprávní televizní WGBH-TV v Bostonu. Výsledky tohoto experimentu byly spíše zklamáním, protože každému umělci byla přidělena příliš krátká doba vysílacího času, během které by dokázali poukázat na skutečnou sílu manipulace prostřednictvím médií. I když některé z prezentací ukázaly velký potenciál. Bylo to vůbec poprvé, kdy mohli umělci oficiálně použít studiové vybavení.

¹⁴⁹ Spisovatel John S. Margolies ve vydání září/říjen 1969 ujal článku „TV — *The Next Medium*“. V eseji se dotýká Paikovy práce a uvádí ji prohlášením Andyho Warhola o média televize: „*It's the new everything.*“ — Eds.

¹⁵⁰ MARGOLIES, John S. *TV - The Next Medium*. Více na: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archives-tvthe-next-medium-63050/> [cit. 2022_06_09]

Další významný experiment proběhl v San Francisku. Nadace Dilexi ve spolupráci s KQED-TV uspořádala sérii třinácti programů, které ve svém vysílacím čase daly vybraným umělcům příležitost k přímému vyjádření jejich myšlenek v televizi. Projektu se zúčastnili Edwin Schlossberg, Philip Makanna, Robert Nelson, Ann Halprin, Julian Beck, Yvonne Rainer, Andy Warhol, Robert Frank, Ken Dewey, Walter de Maria, Frank Zappa a Terry Riley s Arlem Actonem. Existují další různorodé příklady, jako programy na WCBS-TV v New Yorku od Alwina Nikolaise a Allana Kaprowa, Evropě na tuto linii navázala na WDR-TV v Kolíně nad Rýnem v Německu.

• TV AS A CREATIVE MEDIUM

V době, kdy se teorie Marshalla McLuhana staly pojmem, lidé si sami začínali uvědomovat skutečný i potenciální vliv, který televize má a bude mít na jejich životy. Televize se stala příčinou, ne-li kamenem úrazu, všech změn, které transformují naši civilizaci. Také umění bylo ovlivněno jejím všudypřítomným vlivem. Generace padesátých let byla “vychována” televizí. Umělci přirozeně vnímali potenciál televize jako média pro jejich vlastní vyjádření.¹⁵¹ První americká výstava věnovaná videoartu, jak uvádí kurátor Ben Portis, byla reflexí na televizní průmysl a zkoumala jaké místo a hodnotu v našem životě zaujímá médium televize.

V roce 1968 Eric Siegel ukázal své video *Psychedelelevision* v Channel One Theater,¹⁵² v New Yorku. Poté, co se o této skutečnosti dozvěděl prostřednictvím Thomase Tadlocka galerista Howard Wise, přišel se na video podívat. Siegel ukázal Wiseovi několik kousků, “... *ale jen Einsteinův kousek ho opravdu rozpálil*”¹⁵³ natolik, že autora požádal, zda by mohl vytvořit stejné video v barvě. Na na koupi barevného televizoru a realizaci díla mu přispěl částkou 200 USD. Podobně jako Eric Siegel byli mnozí umělci, kteří připravili projekty pro výstavu *TV as a Creative Medium* velmi překvapeni, že dostanou za dokončení zapláceno. Pro některé to bylo vůbec poprvé. Siegelova *Psychedelelevision in Color*¹⁵⁴ se skládala ze tří částí. *Einstein*, manipulované obrazové sekvence tváře Alberta Einsteina, kde kontury jeho obličeje barevně světélkovaly a měnily se v abstraktní obrazy. Dvojice psychedelicky působících videí *Symphony of the Planet* a *Tomorrow Never Knows*, byly úzce spojené s hudbou. Vizuálně doprovázely písně The Beatles. Siegel jimi vtipně odkazoval na “druh raného rockového videa”. Siegelovo zkoumání vztahů mezi

¹⁵¹ Překlad textu Howarda Wise z doprovodného materiálu výstavy *TV as a Creative Medium*, březen 2021. Vizuální stránku výstavy je možné shlédnout v dokumentu z roku 1984, například zde: <https://njp.ma/video/tv-as-a-creative-medium/play/BO> [cit. 2022_14_06]

¹⁵² Ken Shapiro a Lane Sarasohn otevřeli Channel One v East Village v New Yorku v roce 1967. Projekt běžel pět let a objížděl také vysoké školy. Divadelní sály s uzavřeným okruhem, které uváděly Channel One, měly dlouhé představení také v Bostonu, Chicagu a San Francisku. V roce 1972 bylo to nejlepší z Channel One přetočeno na 35 mm barevný film a vydáno jako „The Groove Tube“. Více na: <http://www.lanesarasohn.com/channelone.html> [cit. 2022_14_06]

¹⁵³ Všechny citace Erica Siegela pochází z rozhovoru s autorem v září 1983. Viz také „Poznámky k historii obrazově zpracovaného videa“, od Lucindy Furlongové, *Afterimage*, Vol.11, č. 1 a 2 (léto 1983), s. 35.

¹⁵⁴ Siegel přidal do názvu kazety “v barvě”, protože barevné videokazety byly v té době neobvyklé.

abstraktním obrazem a zvukem v sobě neslo sofistikovanost ne nepodobnou experimentálním filmům Oskara Fischingera.

Howard Wise hledal nové cesty jak podporovat uměleckou tvorbu, která stanula na hranici nových technologií. Siegela považoval za ústřední postavu malé, ale energické video komunity. Po účasti na výstavě *TV as a Creative Medium* odcestoval Siegel do Švédska, kde začal navrhovat video syntezátor.¹⁵⁵ Po svém návratu do USA oslovil s tímto nápadem Wise, který byl zpočátku skeptický, ale nakonec souhlasil s realizací prototypu, který i zafinancoval. Jak Eric Siegel vzpomíná: *“Byl jsem jedním z nejvlivnějších iniciátorů video hnutí a přijal jsem to jako svou roli. Nam June Paik a já jsme (Howardu Wiseovi) propagovali myšlenku, že teď přišlo na řadu video... Později, když jsem se po dokončení syntezátoru v San Franciscu vrátil do New Yorku tam už žádná Howard Wise Gallery nebyla. Velmi mne to překvapilo a cítil jsem se trochu provinile.”*¹⁵⁶

V rámci výstavy hledali autoři odpovědi na otázky spojené se smyslem umění, možnostmi nového elektronického média a rolí, kterou v našem životě zastupuje televizní vysílání. Eric Siegel vyčítal komerčnímu vysílání neochotu tvůrčím způsobem zkoumat nekonečné možnosti média. Místo toho bylo zneužito jako nástroj na ovládání společnosti. Siegel vnímal extatický potenciál televizního vysílání a tvrdil, že podobně jako umění, dokáže zprostředkovat vzrušující zážitek. *“Kladu si otázku, proč si divák po náročném dni nemůže sednout k televizi a poslouchat hudbu a přitom sledovat obrazovku plnou krásných barevných displejů? Tyto vizuální fantazie by vás uvolnily lépe než jakýkoli uklidňující prostředek a zároveň by úžasně vzpružily vašeho ducha.”*¹⁵⁷ O krásném náladovém umění ve smyslu náladové hudby hovořil v této spojitosti také Nam June Paik. *“Navrhoval bych “Silent TV Station” ... stanici, která “tam” prostě jen bude... nebude se vměšovat do jiných aktivit... budeme se na ni dívat jako se díváme na krajinu... nebo na krásný koupající se akt od Renoira, a v tom případě si každý užije “originál”... a nikoli reprodukci...”*¹⁵⁸ Možnost jak uniknout automatickému “informačnímu” zážitku komerční televize, aniž by se zcela zbavila obvyklého obsahu a zdůraznit tak možné přetížení informacemi, reflektovali ve své instalaci pro devět monitorů *Wipe Cycle* Frank Gillete a Ira Schneider. Formát TV stěny, tak jako

¹⁵⁵ “Stále jsme nenašli Ala Phillipse, kterému Eric Siegel svěřil svůj jediný videosyntezátor. Ve srovnání s elektronickými zvukovými nástroji neexistuje žádný srovnatelný historický nebo intelektuální protokol, který by dokonce považoval video nástroje za kulturní artefakty. Zatímco Paikův první syntezátor je stále v suterénu MIT, první Buchla box právě koupila od Mills College francouzská instituce. Je opravdovým potěšením zvednout kus šrotu, oprášit ho, vrátit jeho jméno, restaurovat, pojistit na tisíce dolarů a publikovat v rakouském uměleckém katalogu!” - Woody Vasulka, *Eigenwelt der Apparatewelt*, Kurátorské prohlášení, 1992. Více na: https://www.n3krozoft.com/_xxbcf67373.TMP/tv/eric_siegel.html

¹⁵⁶ Citace Erica Siegela pochází z rozhovoru s autorem v září 1983. Viz také „Poznámky k historii obrazové zpracovaného videa“, od Lucindy Furlongové, *Afterimage*, Vol.11, č. 1 a 2 (léto 1983), s. 35./ viz. Marita Sturken, květen 1984, *Afterimage*, sv. 11, č. 10.

¹⁵⁷ Cit. Eric Siegel. *TV as a Creative Medium*, leták k výstavě. Howard Wise Gallery 50 W.57 ST. NYC 10019, First Class Mail, 1969.

¹⁵⁸ Ibid.

kombinaci živého TV vysílání a videa nalézáme také v dalším zastoupeném díle *Telediscretion* Serge Boutourlina.¹⁵⁹

Nam June Paik zprvu přemýšlel nad nejnovější verzí *Participation TV* ¹⁶⁰ také ve formátu TV instalace složené ze tří nebo čtyř barevných obrazovek. Nakonec ale zůstal u jedné a zaměřil se na zkoumání přenosu živého obrazu (z galerie) a jeho vrstvení. Spolu s hudebnicí Charlotte Moorman sestrojili jedno z nejznámějších děl *TV Bra for Living Sculpture*, ve kterém zvuk hrajícího violoncella dokázal ovládat výsledný obraz na její mini “televizní podprsence”.

V očích Johna Seeryho televizní obrazovka představovala ikonický symbol doby. Barevný televizní přijímač zatavený v plastové krychli, vyjma nezbytnosti jej zapojit a odpojit do sítě - lidskou rukou nedotčený, zůstane jako pozůstatek této civilizace zachován budoucím generacím. Zakonzervovaný, předem naprogramovaný ke svému vlastnímu zániku, které prostřednictvím tvůrčího aktu smrti vede ke změně stavu bytí. ¹⁶¹ Earl Reiback, bývalý jaderný inženýr z MIT se zabýval generováním luminální podstaty uměleckého díla. Ve spolupráci s R.C.A. tube laboratories, zasahoval do procesu výroby média televize například tím, že “...maloval na stěny katodové trubice barevnými fosfory.”¹⁶² V *Three Experiments within The TV Tube* dochází k ohýbání paprsků elektronů, které se projevuje deformací světlem přenášeného obrazu televizního vysílání. *Archetron* Thomase Tadlocka tvoří tři malé televizními monitory, systémem zrcadel a barevných filtrů, díky kterému vznikají televizní obrazovce rozpohybované a neustále se měnící barevné varianty kaleidoskopické mozaiky.¹⁶³ *Black Spiral* od Alda Tambelliniho, z Black Gate Electromedia Theatre, vyplynula ze spolupráce s Tracey Kinsel a Hankem Reinboldem z Bell Labs. Vysoce kontrastní spirálově bílé světlo se třpytí, vyzařuje, stahuje se, kroutí se v orgastické extázi, zmenšuje se v nic a plápolá dále na černém poli videa. Černá spirála byla jedinou věcí, která zůstala po ostatních - poslední forma kosmické energie.

¹⁵⁹ V instalaci pro čtyři monitory byl na třech z nich zobrazen přenos živého vysílání tří aktuálně běžících programů. Na posledním monitoru běželo video “**A Commercial for Life**” vytvořené Wynnem Chamberlainem a Sergem Boutourlinem.

¹⁶⁰ Jedna z počátečních verzí “**Participation TV 1**” byla zastoupena na první Paikově výstavě “**Exposition of Music—Electronic Television**” ve Wuppertalu v roce 1963. Výslednou podobu televizního obrazu určovaly akustické signály. Další variantou, kde probíhala manipulace obrazu čistě zvukovou stopou, disponovala také integrovaným mikrofonom.

¹⁶¹ Televizor byl naprogramován tak, že intenzita “televizního signálu” postupně slábla, až se světelný obraz zcela vytratil a tv monitor tzv. “odešel” do úplné tmy. Výraz používaný v angličtině “my TV went black”, nahrazuje český ekvivalent “odešla mi televize” - otázka zní kam?

¹⁶² Reiback upravoval již při výrobě televizní obrazovky takovým způsobem, že na stínítko katodové trubice, ve které dochází k vychylování emitovaných elektronů, maloval své obrazce fosforovou iluminační barvou a tím dociloval efektovou změnu původního, televizí přenášeného obrazu. Cit. nejmenovaný zdroj autorky, listopad, 2022.

¹⁶³ Tadlockův “**Archetron**”, monumentální elektronická konzole s jedním černobílým monitorem, na kterém je viditelný zdrojový “neupravený” obraz. Doplňují jej dva menší černobílé monitory, kde se objevuje stupňovitou segmentací permutovaný obraz. Celku dominuje velká barevná obrazovka, která vizualizuje ve své složitosti nekonečnou řadu zářivých radiálních odrazů, které pulzují, rozvíjejí se, splývají směrem a vycházejí ze středu mandalického obrazce.

Vnějšek je vnitřek. Vnitřek je vnějšek. *Everyman's Moebius Strip*¹⁶⁴ Paula Ryana reflektuje silný potenciál videokazety (VTR), která může být využita k tomu, abychom se dostali “dovnitř”. Když na videu sledujete sami sebe, jak se díváte na pásku, vidíte své skutečné já, své vnitřní já.¹⁶⁵

Joe Weintraub se nechal inspirovat zážitky ze svého dětství, kdy “viděl hudbu jako barevné vzory”. Posledý touto myšlenkou vytvořil již dříve desítky elektronických světelných efektů řízených zvukem. Nyní pracuje s barevnou televizí. V *AC/TV (Audio-Controlled Television)* bylo možné korigovat intenzitu světla a barevnost. Jas byl ovládán hlasitostí hudby a barva výškou tónu - zároveň fungují ve vzájemném souladu. Jak uvedl sám autor: “*Instalace je jednoduchá, protože AC/TV se přichytí na anténní svorky libovolného barevného televizoru.*”¹⁶⁶

• THE KITCHEN (WOODY A STEINA VAŠULKOVI)

Woody a Steina Vašulkovi, nosili od konce šedesátých let v hlavě představu prostoru, který by jim nabídl větší možnosti pro setkávání a pro experimentování s elektronickými nástroji. Stísněný prostor domácího studia loftu už delší dobu jejich aktivitám nedostačoval. Zásadním okamžikem se pro ně stalo setkání s Andy Manicem. Manic velmi často pracoval pro choreografa Merce Cunninghama, zajišťoval technickou realizaci pódíí pro scénická, divadelní a taneční představení, specializoval se na výrobu pódiových podlah. Poté, co jim Andy Manic zprostředkoval vhodný prostor v Hotelu Central, začali společně pracovat na realizaci konceptu *The Kitchen*. Vašulkovi přestěhovali z loftu do nové laboratoře všechnu svou techniku. Od majitele Max Cancascity Steakhouse dostali zdarma 6 monitorů. Když se začali prezentovat jako kolektiv autorů, oficiálně uznáný spolek *Vasulka inc.*, mohli žádat také o finanční podporu od NYSCA (New York State Council on the Arts). Podobně jako ostatní hledali, i *The Kitchen* mohla čerpat finanční podporu, kterou nabízely takové organizace jako Ford Foundation a Rockefeller Foundation.¹⁶⁷ Záštitu hledali také u Harvard Wise Gallery. Postupně se stali jednou ze šesti uměleckých skupin

¹⁶⁴ “Otázku skutečnosti osoby, která se dívá zní: “Jsme živě tady nebo na pásce?” Odpověď můžeme tím, že “jsme” oba - živě i na pásce. Ale to, co je na pásce, je naším zamýšleným obrazem, naší opicí. VTR nám ji sundat umožní ze zad - z místa, kde ji nevidíte, a na pásku, kde ji vidět můžete. I když si myslíte: “*Nemůžu uvěřit, že jsem to já!*” Mokne bussines probíhá přímo před vámi. Vaší opicí se podařilo uniknout svému podnikání, protože operuje z druhé strany vaší vnitřní/vnější bariéry. Möbiova páska odstřihne bariéru mezi vnitřkem a vnějškem. Nabízí vám jednu souvislou (povrchovou) plochu, kterou nelze skrýt. Máte možnost vzít si svou opici a naučit ji, co děláte, nebo ji nechat jít dál.”

¹⁶⁵ **Möbiova páska** (také Möbiův pás, Möbiův pásek nebo Möbiův list) je plocha, která má jen jednu stranu a jednu hranu. Vytvoříte ji tak, že vezmete delší úzký pruh papíru, jehož jeden konec příčně přetočíte (jedna půlotáčka) a takto slepíte s druhým koncem. Nevznikne tak běžný prstenec se dvěma stranami, ale paradoxní objekt, který je sice trojrozměrný, má však jen jednu jedinou stranu (na sebe navzájem navazují rub a líc, kdy jedno přechází v druhé). Online: https://cs.wikipedia.org/wiki/Möbiova_páska

¹⁶⁶ Cit. Joe Weintraub. **TV as a Creative Medium**, leták k výstavě. Howard Wise Gallery 50 W.57 ST. NYC 10019, First Class Mail, 1969.

¹⁶⁷ V archivu nadace Rockefeller Foundation nalézáme záznam, že v lednu 1967 začala financovat dílo experimentálního skladatele Nama June Paika grantem 550 USD na pokrytí základních životních nákladů a výdajů spojenými s uměleckým materiálem. V té době Paik experimentoval s novými formami spojujícími video, hudbu a performanci, která hrála vedoucí úlohu ve vznikající oblasti videoartu. Více na: <https://www.rockefellerfoundation.org/blog/ctl-stories/decade1960/> [cit. 2022_11_06]

na Manhattanu, které se aktivně zajímaly o aktuální politické dění a specializovaly se na sociálně-uměleckou problematiku.

Autoři nejen z okruhu Vašulkových, si konečně mohli pořídit přenosnou videokameru Portapak, jejíž cena se tehdy pohybovala kolem 1.000 amerických dolarů. K ní ale také potřebovali VTR (video tape recorder) a zařízení k editaci. Získat peníze ze státního grantu na provoz uměleckých studií a zajištění techniky bylo podmíněno tím, že se umělci sdruží ve skupině a vytvoří neziskové organizace. To proto, že dotace z NYSCA mohly čerpat pouze instituce. V roce 1971 vznikly neziskové organizace jako Global Village, People's Video Theater, Raindancer nebo Videofreex a Vasulka, inc.¹⁶⁸

První grantová podpora přišla ze Židovského muzea. Jejím iniciátorem byl Ken Dewey, který jako jeden z prvních zaujal názor, že video je umění a má být dotováno. Dohlédnout na to měl Russel Connor z NYSCA. Právě tato organizace první uznala video jako médium. Connor se setkával s autory a radil jim, jak získat peníze. Kontaktoval také Ralpha Hockinga, blízkého přítele Nam Juna Paika. Společná práce na "kolorizéru" se tak stala také počátkem organizace ETC (Experimental Television Centre) v Binghamtonu.¹⁶⁹

Obdobně prozaicky vznikla také The Kitchen. NYSCA vyzvala galeristu Howarda Wise, aby se přidal k organizaci Electronic Arts Intermix (EAI). Wise oslovil umělce Erica Siegla, chráněnce Howard Wise Gallery, s dotazem, s kým by v rámci nově vzniklé umělecké skupiny chtěl spolupracovat. Odpověď byla jednoznačná, Siegel neuvedl nikoho jiného než Vašulkovy.¹⁷⁰ A tak už rok na to přišla *The Kitchen*, pod záštitou EAI, se svým vlastním programem.

Ale o videu se psalo jen zřídka. Více pozornosti získali experimenty s videem pod kurátorským vedením Shigeo Kuboty v programu *Anthology Film Archives*.¹⁷¹

Mezinárodní centrum pro uchování, studium a prezentování filmu a videa se zaměřovalo na nezávislé, experimentální a avantgardní kino. Při otevření v roce 1970 byla představena Jonase Mekasem, Jerome Hillem, P. Adamsem Sitneyem, Peterem Kubelkou a Stanem Brakhageem původní koncepce výstavy kolekce Essential Cinema Repertory. Její snahou bylo ambiciózním způsobem definovat umění kinematografie. Prostřednictvím nepřetržité (non-stop) projekce výběru filmů. Kolekce *Essential Cinema* měla podpořit studium mistrovských děl ve smyslu média jako autonomního uměleckého díla nikoli jednorázové zábavy.

Anthology se stalo první muzeem videa a nahlíželo na "natáčení" jako na uměleckou formu. Projekt nebyl nikdy dokončen, ale i v nedokončeném stavu představuje kritický přehled o historii kinematografie a videa a zůstává zásadní součástí výstavního programu *Anthology Film Archives*.¹⁷²

¹⁶⁸ HILL Chris. Interview with Steina. In: VASULKA, Woody a Peter WIEBEL (ed.). *Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973 – 1990. Buffalo Heads*. Germany: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe, 2008. s. 482

¹⁶⁹ Město ležící severozápadně od New Yorku. Experimentální televizní centrum bylo založeno v roce 1971 na základě programu pro přístup k médiím, který založil v roce 1969 na Binghamtonské univerzitě Ralph Hocking. Více na: <http://www.experimentaltvcenter.org/etc-history> [cit. 2022_12_10]

¹⁷⁰ HILL. *Interview with Steina*. [pozn. 168] s. 484.

¹⁷¹ Více na: <http://anthologyfilmarchives.org> [cit. 2022_11_11]

¹⁷² Více na: <http://anthologyfilmarchives.org/about/about> [cit. 2022_11_11]

INFILTRACE MASOVÉHO MÉDIA

Akademické studie ze 70. let ukázaly, že intenzivní sledování televize škodí duševnímu vývoji a kreativě a že podporuje klamné myšlení. Studie Dr. George Gerbnera a Dr. Larryho Grosse z Pensylvánské univerzity z roku 1975 zjistila, že “velcí diváci” televize v Americe spíše nadhodnocovali procento světové populace žijící v USA, procento populace s pracovních míst, počtu policistů v USA a množství násilí v USA. Jinými slovy, spíše uvěřili tomu, co jim ukazovali v televizi. Bývalý adman¹⁷³ Jerry Mander ve svém útoku na médium *Four Arguments for the Elimination of Television* poznamenal, že začátkem 70. let se televize stala “hlavním přenašečem reality” a že jednotlivci, kteří si toho byli vědomi – prezidentem Richardem Nixonem počínaje a firemním inzerentům jako Symbionese Liberation Army konče – dokázali společnost odborně manipulovat za účelem politického a kapitálového zisku.

• JAMES LEE BYARS - konceptuální přístup

The World Question Center - představení, které v roce 1969 živě vysílala belgická televize BTR. Byars oslovil rozmanitou skupinu intelektuálů, aby mu “v přímém přenosu” každý položil otázku o tom, co považují ve své dosavadní praxi za velmi významné. Mezi oslovenými byli umělci Marcel Broodthaers a John Cage, spisovatel Simon Vinkenoog, lékař Robert Jungk a člen Knessetu Uri Avnery. Témata vznesených otázek Byars rozebíral v diskuzi lidí přítomných ve studiu. Seděli kolem něj v kruhu a všichni měli na sobě pro tento účel speciálně navržený hábit od umělce. S jednotlivými intelektuály komunikoval přímo ve studiu nebo telefonicky. Celé vysílání režíroval Belgičan Jef Cornelis, který Byarse natáčel i při jeho dřívějších aktivitách ve Wide White Space Gallery. Takto vznikl dokument *James Lee Byars: een Amerikaans kunstenaar* (James Lee Byars: americký umělec), který byl vysílán ještě před živým vstupem *The World Question Center*.¹⁷⁴ Program byl pravděpodobně nahrán současně na jednu 2” pásku a na dvě 1” pásky Philips (VPL 8 palců IC 1800 stop). V roce 2001 byla jedna z původních 1” pásek ze sbírky Hermana Daleda digitalizována a restaurována společností Argos and Packed - Centre of Expertise in Digital Heritage (Brusel) ve spolupráci s AV Works (Haarlem).¹⁷⁵

Dílo amerického umělce Jamese Lee Byarse (1932-1997) odolávají jakékoli striktní definici či kategorizaci. Velký vliv na něj měly jeho četné cesty, ale také například zenová filozofie a divadlo “*nó*”, které objevil během let strávených v Japonsku. I když se jeho tvorba vztahuje ke konceptuálnímu, minimálnímu a performativnímu umění, neomezuje se na žádný z těchto žánrů. Často stojí za jeho tvorbou jednoduchá myšlenka, která se objevuje v široké škále forem, jako

¹⁷³ Z angl. “adman” - hovorově, reklamní pracovník, člověk od reklamy.

¹⁷⁴ The World Question Center, single-channel video, 1 hod. 2 min. 06 sec., 1969. Více na: <https://www.muhka.be/collections/artworks/item/1202-james-lee-byars-the-world-question-center> [cit. 2022_01_12]

¹⁷⁵ LORRAIN, Emanuel. Více na: https://2019.argosarts.org/work.jsp?p=work.jsp&workid=d834be368895473eae5d415862bdad13&lang=nl%20http://www.packed.be/nl/resources/detail/een_relikwie_gered_over_de_digitalisering_van_the_world_question_center/artikels/ [cit. 2022_01_12]

jsou instalace, sochy a performance. Odpovídá tomu i široká škála materiálů, od skla, papíru, hedvábí až po zlato.

• CHRIS BURDEN - bodyartový přístup

Podobně jako další umělci v 70. letech 20. století, vycítili nejen zákeřnou firemní podstatu média, ale také jeho komunikační a aktivistický potenciál. Ve svých dílech překročili kritiku televize a začali ji používat jako médium pro svou práci.

Chris Burden (1946 - 2015) si získal mezinárodní pozornost jako vlivná a často kontroverzní postava body artu, performance a konceptuálních uměleckých (směrů) oblasti Západního pobřeží (West Coast). S ironií byl často nazýván Evelem Knievalem (kaskadérem) současného umění. Nechal se zastřelit, ukřižovat, téměř utopit a usmrtit elektrickým proudem. V roce 1974 začal pracovat s videem a používal jej jako nedílnou součást svých performancí, dokumentaci svých děl a k produkci konceptních televizních "reklam". Mezi nejextrémnější projevy konceptuálního umění patří nechvalně známá akce *Shoot* (1971), ve které se Burden nechá střelit do paže a notoricky známá performance *Through the Night Softly* (1973), kde se téměř nahý, s rukama svázanýma za zády, plazil střepy rozbitého skla. Z výčtu performancí můžeme dále uvést: *220* (1971), *Deadman* (1972), *Fire Roll* (1973), *Icarus* (1973), *B.C. Mexico* (1973), *TV Ad* (1973), *Back to You* (1974), *Velvet Water* (1974), otázkou zůstává, zda byla nahrána na video.¹⁷⁶

Televize jako komunikační i manipulativní nástroj se dostává do popředí Burdenovy tvorby mezi lety 1971 - 1977. I když často bagatelizoval přítomnost politických konotací nebo záměrů (I když často bagatelizoval jakoukoli souvislost s politickými tématy nebo záměry), toto období televizní tvorby se svým charakterem podobá spíše vojenskému výcviku. To jen podtrhuje myšlenku, jakou moc má autorita a že může vést až k "slepé" víře.¹⁷⁷

Burden píše: "*Během počátku sedmdesátých let jsem vymyslel způsob, jak prolomit všemocné sevření vln, které vysílala televize. Řešením bylo jednoduše zakoupit reklamní reklamní čas a nechat stanice přehrávat mé kazety spolu s jejich dalšími reklamami.*"¹⁷⁸

Na začátku roku 1972 pozvala Burdena umělecká kritička Phyllis Lutjeans, aby navrhl performance pro kabelovou televizi Channel 3 v Irvine v Kalifornii. Předložené návrhy byly ale televizní stanicí a samotnou kritičkou cenzurovány, takže namísto toho autor souhlasil s živým televizním rozhovorem. Do studia si přivedl svého vlastního kameramana, aby událost zdokumentoval. Důvod se stal jasným v momentě, kdy Burden vyskočil ze židle a přiložil tazatelce

¹⁷⁶ Více na: <https://www.eai.org/titles/documentation-of-selected-works-1971-74> [cit. 2022_01_12]

¹⁷⁷ Více na: <https://eastofborneo.org/articles/do-you-believe-in-television-chris-burden-and-tv/> [cit. 2022_01_12]

¹⁷⁸ Více na: <https://www.eai.org/titles/the-tv-commercials-1973-1977> [cit. 2022_01_12]

nůž na krk. Několik dalších minut tak vážně ohrožoval život tazatelky. Kameramana měl s sebou pro případ, že by stanice chtěla přímý přenos zastavit, protože celá akce nebyla předem nijak domluvena. To dokládá také "akční" fotografie (několik fotografií bylo pořízeno také pod hrozbou smrti). Burden jednou rukou popadl drdol vlasů Lutjeansové a umístil čepel nože doprostřed jejího hrdla tak blízko, že se zdálo, že se dotýká její kůže. Pocit ohrožení čteme také z jejího vyděšeného výrazu. Když bylo nahrávání zastaveno, Burden si vyžádal pásku, kterou sám znehodnotil acetonem. Význam *TV Hijack*¹⁷⁹ zůstává v rovině živé akce předvedené v živém přenosu televizního vysílání. Burden si v příštích letech dokázal vypůjčit médium televizního vysílání pro účely svého sdělení. V dalších pěti letech se vystavil další "... *zátěži televizního umění*", když pro televizní vysílání vytvářel "umělecké maškarády reklam". S použitím úryvku videozáznamu Burdenovy performance z roku 1973 *Trough the Night Softly*, vznikl deseti sekundový černobílý reklamní spot, který byl vysílán pětikrát týdně po dobu čtyř týdnů na KHS-Channel 9 v LA po dobu jednoho měsíce.¹⁸⁰ Je až neuvěřitelné, že těsně před večerními zprávami v 23:00 (v prominentním slotu) běžel výjev. První tři sekundy TV reklamy jsou výhradně textové - tučná písmena vyjadřují "CHRIS BURDEN" na černém pozadí, poté se objevuje ručně psaný popis "TROUGH THE NIGHT SOFTLY" na šedém poli. Záhy se objevuje postava autora - na sobě má jen bikinové kalhotky, ruce svázané za zády. Plazí se po břiše směrem do záběru kamery, rozbitým sklem rozházeným na chodníku v centru Los Angeles a chrochtá, když pod jeho tělem křupou střepy.

*"Televizní reklama vznikla z dlouhodobé touhy být v televizi ... nejjednodušším způsobem, jak se tam dostat bylo koupit vysílací čas komerčního reklamního prostoru ... vytáhl jsem zlaté stránky a začal obvolávat televizní stanice, abych zjistil jejich sazby. Mohl jsem si koupit pouze deset sekund z ID spotu. Největším problémem bylo přesvědčit stanici, že mi to stojí za to - se obtěžovat, protože jsem byl legitimní umělec."*¹⁸¹

Další Burdenovou reklamou byla podivná, mystifikující báseň ve stylu mluveného slova pro Los Angeles *Poem for L.A.* (1975), kde s podivně chladným výrazem ve tváři umělec opakovaně pronášel hesla: "Věda selhala / Teplo je život / Čas zabíjí" buď jednou nebo třikrát, v závislosti na tom, zda stanice pouštěla deseti nebo třiceti sekundový spot. Bizarní na celé události je, že nebyla daleko od beatnické atmosféry, která se v roce 1975 stala víceméně mainstreamem.

¹⁷⁹ "Čtrnáctého ledna mě požádala Phyllis Lutjeans, abych připravil piece pro místní televizní stanici. Poté, co stanice nebo Phyllis zcenzurovaly několik mých návrhů, souhlasil jsem s rozhovorem. Přijel jsem do studia se svým vlastním video štábem, abych mohl mít vlastní pásku. Zatímco natáčení probíhalo, požádal jsem o živé vysílání pořadu. Protože stanice v té době nevysílala, i přesto vyhověli. V průběhu rozhovoru mě Phyllis požádala, abych promluvil o některých kouscích, které mě napadlo udělat. Na živo jsem předvedl *T.V. Hijack*. Držel jsem jí nůž na krku a ohrožoval jsem ji na životě, pokud stanice zastaví živé vysílání. Řekl jsem jí, že jsem ji plánoval přimět provádět obscénnosti. Na konci nahrávání jsem požádal o kazetu pořadu. Odmotal jsem cívku a zničil show politím pásky acetonem. Vedoucí stanice byl naštvaný a nabídl jsem mu svou kazetu, která obsahovala show a její zničení, ale odmítl." Více na: <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-hijack/images/3/> [cit. 2022_01_12] (Chris Burden, *Beyond the Limits*, ed. by Peter Noever, MAK, Ostfildern: Cantz 1996, s. 132)

¹⁸⁰ Deseti sekundový černobílý reklamní spot byl vysílán od listopadu do začátku prosince 1973.

¹⁸¹ Více na: <https://eastofborneo.org/articles/do-you-believe-in-television-chris-burden-and-tv/> [cit. 2022_01_12]

Nejzajímavější jsou nakonec dvě reklamy. Třiceti sekundový spot *Chris Burden Promo*, který běžel 24krát na newyorském Channel 4 a Channel 9 a 21krát na losangeleských Channel 5, Channel 11 a Channel 13, patří vedle *Full Financial Disclosure* (1977) mezi nejzajímavější a nejpropracovanější intervence do programu televizního vysílání. Zatímco všechny Burdenovy reklamy vyžadují určitý stupeň čtení, vizuály pro *Chris Burden Promo* byly výhradně textové.¹⁸² Video běželo v září 1976 v době nejvyšší sledovanosti. Prvních pět jmen (Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh a Pablo Picasso), bylo vybráno na základě výsledku celostátního průzkumu, který ukázal, že jde o nejznámější umělce široké veřejnosti. „Přesvědčil několik hlavních televizních stanic, že mé jméno Chris Burden bylo také jméno uměleckého obchodu a souhlasili, že mi prodají vysílací čas.”¹⁸³

Burden po této zkušenosti prohlásil „... je to absurdní – příliš absurdní.” Jinými slovy, tento „piece” podvrací postupy nominativním určováním hodnoty uměleckého díla, které jsou zprostředkované: názorem kritiků, kurátorů a galerií. Burden se vrhá do korporátního reklamního paradigmatu přiřazování kvality sobě samému navrhováním příznivých asociací. Firemní sebevzdělávání v televizi je naprosto běžné, dokonce očekávané; chování pochází od jednotlivce a zdá se být veselé nebo klamné. Ať tak či onak, projekt s největší pravděpodobností způsobil, že další reklamní spoty musely vypadat výrazně kontrastovat.

Burdenova poslední reklama z roku 1977 *Full Financial Disclosure* ještě více umocnila svůj parodický potenciál. Podle svých slov se stal vůbec „...prvním umělcem, který učinil úplné veřejné finanční odhalení”. V krátkém videu se Burden dívá do kamery, zatímco sedí u stolu před obrovskou americkou vlajkou v pozadí. S příznačným televizním titulkem - jmenovkou CHRIS BURDEN – ARTIST, přednáší bezcitný monolog ve stylu „upřímného” politika, který demonstruje svou transparentnost hospodaření po Watergate. Po krátkém prohlášení se na obrazovce tiše rozblíká řada grafik, která odhaluje Burdenův hrubý příjem, obchodní výdaje a jeho čistý zisk za rok 1976. Autorův krátký projev na začátku reklamy zněl: „V souladu s duchem dvoustého výročí, v duchu období po Watergate a novou atmosférou na Capitol Hill, si přeji být prvním umělcem, který zveřejní plné finanční informace.”¹⁸⁴

Od proslulosti videa *Shoot* (1971) začala Burdenovy akce přitahovat publikum, které automaticky očekávalo něco nebezpečného nebo velkolepého – v nepříliš optimálním prostředí, ve kterém nebylo tak lehké udělat něco neočekávaného. Umístěním uměleckého díla do místní televize si Burden téměř zajistil dostatečnou pozornost publika i bez předchozí znalosti jeho díla.

¹⁸² „Na obrazovce se postupně objevilo pět jmen umělců, dokud nepřekrylo obrazovku vodorovně, a v tu chvíli je Burden pronesl nahlas: „LEONARDO DA VINCI, MICHELANGELO, REMBRANDT, VINCENT VAN GOGH a PABLO PICASSO. Jména byla vybrána jako výsledek průzkumu, který ukázal, že jde o nejznámější jména umělců pro Američany. „Příjmení, které se mělo objevit na obrazovce, bylo CHRIS BURDEN, po němž následoval text „PAID FOR BY CHRIS BURDEN – ARTIST © 1976.”

¹⁸³ Více na: <https://www.eai.org/titles/the-tv-commercials-1973-1977> [cit. 2022_01_12]

¹⁸⁴ Očekávání, že autor žije pohodlný život, se nenaplnilo. Toto téma Burden dále rozvíjí o tři roky později v rozhlasovém díle pro KPFK „*Send Me Your Money*”, ve kterém žádá posluchače, aby si představili možnost poslat mu peníze, protože peněz moc neměl. Během hodinové rozhlasové výzvy dokonce připomínal posluchačům jeho ubohé příjem v roce 1976 zveřejněné právě ve „*Full Financial Disclosure*”.

Burden – žijící tehdy ve Venice Beach – paralelně s TV vstupy, vytvářel živé performance, ve kterých televizní monitory zastávaly pozici kritických signatářů voyeurismu. Televize se ocitá v roli objektu nebo rekvizity v performancích jako *Do You Believe in Television?* nebo *Velvet Water*. V těchto dílech kladl do popředí konstrukt *sledování* jako reakci podmíněnou přítomností zapnutého televizního monitoru. Postoje, které úzce souvisí s tezemi Jerryho Mandery uvedené v publikaci s názvem *Four Arguments for the Elimination of Television*, které stojí v opozici běžného vizuálního vnímání kdy platí, že text, paměť a každodenní improvizace života vyžadují flexibilitu a analýzu, ale televize trénuje lidi, aby umožňuje prostřednictvím obrazů obejít vědomí. Mander argumentuje v závěrečné kapitole tvrzením, že: “Televize *potlačuje a nahrazuje kreativní lidské představy, podporuje duševní pasivitu a trénuje lidi, aby přijali autoritu.*”¹⁸⁵

Burdenovo představení *Velvet Water* z roku 1974 realizované na School of Art Institute of Chicago bylo navrženo způsobem, aby vytyčený problém otestoval. Přeplněné publikum sedělo v malé místnosti čelem k jevišti, na kterém byl umístěn rám s 19" palcovým televizním monitor orámovaný na stranách čtyřmi menšími monitory. Na každý z monitorů běžel synchronně Burdenův obraz v reálném čase. Autor byl fyzicky přítomný velmi blízko, hned za řadou skříní, mimo dohled publika – stál nad umyvadlem plného vody. Zatímco velký monitor zprostředkovával divákům detailní záběr jeho tváře, menší monitory zachycovaly jeho trup a hlavu. Na úvod oznámí: “*Dnes budu dýchat vodu, což je opakem utonutí, protože když dýcháte vodu, věříte, že voda je bohatší a hustší kyslík schopný udržet vás naživu*” a ponořil tvář do dřezu. Po pěti minutách, ve kterých občas zalapal po vzduchu, se začal dusit a zkolaboval. *Velvet Water* je možné vnímat jako vyvrcholení tvůrčího vlákna, které začalo filmem *Shoot*. Performance svou podstatou sebedestruktivním způsobem ukázala na senzacechtivý efekt televizních dramát a nočních zpráv, ale také na hrdinský výkon Burdena v “reálné” roli osamělého přeživšího.¹⁸⁶

Burdenova televizní práce byla proti (nebo pro) televizi. Bylo to přivlastnění si metaforu televize k vytvoření zážitkového prostředí navrženého tak, aby se lidé zeptali, proč věří tomu, čemu věří.

Okruhu umělců, kolektivů a mediálních kritiků, kteří se v 70. letech snažili odhalit monstrum skryté za zdánlivě vlídnou podobou televizní obrazovky, doplňovala tvorba kolektivů, které zastávaly veřejný přístup k technologiím. Mezi tyto skupiny patřili Videofreex, People's Video Theater a Raindance Corporation. Zatímco několik jednotlivých umělců se pokoušelo dekonstruovat psychologickou přilnavost televize na diváky tím, že si přivlastnili jak její rám, tak její produkt. Mezi nejzajímavější patří dezorientující instalace *Performance Corridor* Bruce Naumana, kde to, co je vidět na obrazovce, nekoresponduje s realitou, nebo například aropriace televize Dary Birnbaum – *Technologie/Transformace, Wonder Woman* (1978–79) nebo *Kiss the Girls: Make ! em Cry* (1979) – které odhalují své hypnotizující, umrtvující účinky. Zde je důležité odlišit, jakým

¹⁸⁵ Více na: <https://eastofborneo.org/articles/do-you-believe-in-television-chris-burden-and-tv/> [cit. 2022_01_12]

¹⁸⁶ Více na: <https://eastofborneo.org/articles/do-you-believe-in-television-chris-burden-and-tv/> [cit. 2022_01_12]

způsobem, narozdíl od předchozí generace – ztělesněnou Warholovou značkou Pop – tito výtvarní umělci přistupovali k televizi. Tak jako že Warholovo dílo plné celebrit mělo odhalit směšné hloubky americké posedlosti ikonami kapitalismu. Burdenova práce první poloviny 70. let spíše konfrontovala, než aby napodobovala, konzumní étos, který našel své nejvyšší (nebo možná jen nejpohodlnější) vyjádření v televizním zážitku.

Burdenova práce neměla aktivistický potenciál jako například aktivity Raindance Corporation a dalších kolektivů z počátku sedmdesátých let. "Ose skupiny se snažily umožnit lidem, aby si vyrobili vlastní televizi, a věřili, že jim tím poskytnou nezbytné intelektuální nástroje k její dekonstrukci a k boji s její nadvládou a osídlením lidské představivosti. Ale umístěním televizního přijímače a použitím komerční forma jako implicitní nádoby autority, Burdenova práce o tom, jak televize ovlivňuje chování, položila nejpronikavější a nejetičtější otázku každého umělce, na kterého si vzpomenu a který toto médium použil: Věříte v televizi?".¹⁸⁷

VIDEO KOLEKTIVY

Od svého vzniku se videoart ocitl v problematické pozici odnože televize. Sdílelo stejnou technologii, jejíž základem je "katodová trubice", podobně jako průmyslovou estetiku. Mnoho video umělců, kteří přijali populární výzvu stát v opozici proti masmédiím, přijalo za úkol kritizovat současnou pozici televizních médií a zároveň snahu osvobodit médium televize od této nelichotivé role.¹⁸⁸ Zásadním vyjádřením nesouhlasu s pozicí televizní obrazovky se stalo působivé představení *Media Burn* (1975) od Ant Farm, které vehnalo upravený Cadillac do pyramidy hořících televizních přijímačů, aby tak upálilo několik vznětlivých amerických ikon. The Burn doprovází čtyři další díla ilustrující možnosti mediálního maulingu.¹⁸⁹

• ANT FARM

Ant Farm, inovativní kolektiv pracující v oblasti médií, architektury a spektaklu, který fungoval od konce 60. do 70. let 20. století. Jejich mediální akce, struktury stránek, performance a videokazety spojují neuctivý popový humor s kulturní a politickou kritikou. Snímky Cadillacu prorážejícího zeď hořících televizorů nebo deseti Cadillaců pohřbených na poli u Route 66 v Texasu jsou jasnou provokací vůči masmédiím a americkým kulturním ikonám.

Ant Farm's *Dirty Dishes* je volnoběžná časová kapsle Portapak, která zachycuje kolektivního ducha života a práce Ant Farm v Kalifornii na počátku 70. let. Původní půlpalcová

¹⁸⁷ Více na: <https://eastofborneo.org/articles/do-you-believe-in-television-chris-burden-and-tv/> [cit. 2022_01_12]

¹⁸⁸ EAI a Ocularis promítaly program děl připomínajících přímé televizní zásahy v duchu Ant Farm's "*Media Burn*". Toto klasické performativní dílo vidělo dva členy klíčového kolektivu projet přestavěné El Dorado z roku 1959 skrz hořící pyramidu televizorů 4. července 1975. Mezi další vystavená díla patřila "*Facing a Family*" od VALIE EXPORT, "*Big Wrench*" Chrise Burdena a videa Michaela Shamberga a TVTV.

¹⁸⁹ SEID, Steve. Více na: <https://bampfa.org/event/feel-burn-video-art-and-television> [cit. 2022_01_12]

páska s otevřenou cívkou byla také prvním dílem, které bylo indexováno ve sbírce videí EAI, a v knihovně EAI má číslo "001".¹⁹⁰

Media Van (1970) - upravený Chevrolet, se kterým jezdili na performance, umožňoval natáčet a fotografovat za jízdy. Na střeše vytvořili místo pro kameramana, který měl panoramatický výhled. Člen Ant Farm Chip Lord píše: "*Je to antologie klipů z prvního roku života s portapakem a poměrně dobře znázorňuje způsob, jakým jsme v těch dobách žili - kolektivně, volně, improvizálně*". Psal se rok 1970 a Ant Farm, která se nedávno přestěhovala z Texasu a rozšířila se o nové členy, partnery a časté návštěvníky, se usídlila v budově skladu na nábřeží v Sausalito v Kalifornii, aby se věnovala praxi "podzemní architektury". Joe Hall si koupil nedávno představený video rover Sony portapak AV 3400. Během následujících dvou let se toto zařízení stalo interaktivním nástrojem – používalo se k dokumentaci práce, ale také jako skicák – způsob, jak kreativně komunikovat.

Na portapak, zaznamenávali bez střihu některé úžasné pecky plné humoru nebo moudrosti - všechno se zdálo zajímavé, tak proč upravovat? Tento postoj se nakonec změnil, když skupinu navštívila skupina Media Access Center z Portola Institute v Menlo Parku (Allan Rucker, Shelly Surpin, Rich Kletter, Pat Crowley) a seznámili je s myšlenkou střihu a existencí sítí video aktivistů a umělců. To nakonec vedlo k projektu TVTV. *Dirty Dishes* od Ant Farm, byl, pravděpodobně sestříhán v Lanesville TV a později znovu upraven na 1/2 palcovém systému v EAI.

Media Burn spojuje performance a mediální kritiku, když Ant Farm představuje výbušnou srážku dvou nejsilnějších amerických kulturních symbolů: automobilu a televize. 4. července 1975 v sanfranciském Cow Palace představila Ant Farm to, co nazvali "ultimátní mediální událostí". Při této alternativní oslavě dvoustého výročí projel "Phantom Dream Car" – rekonstruovaný kabriolet El Dorado Cadillac z roku 1959 – skrz zeď hořících televizorů.

Záběry skutečné události, z nichž většina byla natočena kamerou s uzavřeným okruhem namontovaným uvnitř ocasní ploutve, jsou zářamovány a umístěny vedle zpráv místních televizních stanic. Doug Hall, představený jako John F. Kennedy, převzal roli uměleckého prezidenta, aby pronesl projev o dopadu monopolů masových médií na americký život: "*Kdo může popřít, že jsme národ závislý na televizi a neustálém přílivu média? Nechtěl jsi někdy prokopnout televizi?*" Podívaná na Cadillac prorážející hořící televizory se stala vizuálním manifestem raného hnutí alternativního videa, emblémem opozičního a neuctivého postoje proti politickým a kulturním imperativům prosazovaným televizí a pasivitě sledování televize.

Media Burn zkoumá vliv masových médií na americkou kulturu a je příkladem fascinace Ant Farm automobilem a televizí jako kulturními artefakty a jejich přístupu ke společenské kritice prostřednictvím podívané a humoru.

¹⁹⁰ Ant Farm - **Media Burn** (1975) (Chip Lord is a founding member of Ant Farm and a present member of LST.) / **Ant Farm Eternal Frame** (1976) reperformance. Více na: <https://vimeo.com/447256571> [cit. 2022_01_12]

• TVTV

Vlivný video kolektiv TVTV, který přijal namyšlené označení Top Value Television, definoval radikální videodokumentární hnutí 70. let, které bylo známé jako „partyzánská televize“. TVTV rozvrátila konvence televizního zpravodajství a dokumentární reportáže svými alternativními žurnalistickými technikami, kontrakulturními principy a průkopnickým používáním přenosných, low-tech video zařízení. S kořeny v ovzduší politické revolty z éry Vietnamu byla filozofie TVTV vyjádřena v manifestu Guerrilla Television zakládajícího člena Michaela Shamberga z roku 1971, pojednání, které obhajovalo video a kabelové systémy s veřejným přístupem jako nástroje opozice a aktivismu. Partyzánská televize byla představována jako radikální odklon od ideologie a technokratické kontroly televizního vysílání, prostředek k demonstraci potenciálu decentralizované video technologie. TVTV, původně organizovaná k poskytování alternativního zpravodajství o republikánských a demokratických prezidentských sjezdech v Miami v roce 1972, byla ad hoc kolektivem, který občas zahrnoval tvůrce videa jako Skip Blumberg, Nancy Cain, Allen Rucker, Hudson Marquez, Michael Shamberg a Megan Williams. Průkopnické zpravodajství skupiny o Konvencích z roku 1972, které bylo průkopníkem v používání přenosných, lehkých zařízení Portapak jako techniky shromažďování zpráv, vyústilo v oceněné programy Největší televizní studio na světě a Čtyři další roky.

Tyto významné dokumenty, které představily inovativní, zákulisní přístup k vysílací žurnalistice, jsou také živými časovými kapslemi jedné éry. "Namísto reportáží nebo analýzy sit-down jsme chtěli zjistit, zda by televize mohla pokrýt politiku tím, že nechá lidi a události mluvit za sebe," napsal člen TVTV. Jejich neuctivá skepse vůči politickému establishmentu a přístup, který jim umožňovalo jejich technicky nenáročné a lehké zařízení Portapak, vyústily v neuctivost a spontánnost, která byla ve vysílání žurnalistiky jedinečná. Upřímné záběry ze zákulisí, které vyvolalo jejich používání přenosných videosystémů, ovlivnily dnes již standardní používání mobilních zpráv ENG (elektronické shromažďování zpráv) komerčními televizemi.

Zatímco volnočasové, subjektivní reportáže TVTV a jejich odhalení posvátných krav politických a mediálních establishmentů byly ovlivněny novou žurnalistikou konce 60. a 70. let, využití videa jako prostředku alternativní komunikace bylo ústředním bodem jejich projektu. Produkční a editační štáby TVTV zahrnovaly členy takových video kolektivů jako Raindance, Ant Farm a Videofreex. V jejich zpravodajství o politických podívaných a mediálních událostech patřily mezi typické techniky TVTV mrtvá nálada, upřímné rozhovory, používání takových zařízení, jako jsou čočky rybiho oka a základní grafika, a absence autoritativního komentáře.

Inovativní žurnalistika TVTV zahrnovala oceněnou expozici Guru Maharaj Ji a jeho následovníků, The Lord of the Universe (1974), který byl prvním videodokumentem Portapak vyrobeným pro národní televizi. Amerika Geralda Forda (1975), čtyřdílný seriál o „prvních 100 dnech“ Fordova prezidentství, byl objednan Televizní laboratoří na WNET/Thirteen v New Yorku, kde byl kolektiv „umělcem v rezidenci.“ Koncem sedmdesátých let se TVTV stala méně aktivní v alternativním politickém zpravodajství a více se zabývala satirickými televizními produkcemi. TVTV se rozpadla v roce 1979.

2 ČESKÉ UMĚNÍ VIDEO

UMĚNÍ VIDEO?

V rámci české výtvarné a filmové scény nenacházíme jednoznačný názor na otázku, co je videoart. Výklad se proměňuje v závislosti na úhlu pohledu. Z rozhovorů s autory vyplývá, že sami často váhají a hledají uspokojivou odpověď. Pokud se pokusíme formulovat otázku týkající se vymezení média vůči něčemu,¹⁹¹ objevují se spojení, která nám otevírají mnohem širší paletu možností. “Čím je video?”. K přesnějšímu vymezení může přispět také otázka: “Co umění videa není?”, stejně jako tematické omezení, které je bráno v úvahu v této disertační práci, a to na díla analogové povahy.¹⁹² Přestože je mnohdy obtížné konkrétněji definovat video tvorbu v její mnohoznačné existenci, originalitě a proměnlivosti, pokusíme se nalézt vhodné varianty členění.¹⁹³

Jednou z výhod video technologie byla schopnost záznamu (video dokumentace), přímého přenosu, experimentu s pohyblivým obrazem a různými způsoby manipulace elektronického obrazu. Video bylo možné využít jako prostředek pro šíření informací.

V českém prostředí nevzniklo komplexní umělecké hnutí a toto médium se nestalo revolučním jako v jiných zemích. Neutvořila se zde skupina autorů s Vašulkovským zápallem pro zkoumání elektronického obrazu. Objevily se pouze ojedinělé krátkodobé tendence, které se rychle rozplynuly s nástupem internetu a multimediálních trendů. Absence historického kontextu brání rekonstrukci vývoje, neboť individuální tvůrčí projevy byly veřejně potlačeny.

Autoři, kteří pracovali s videem, měli obvykle jiné profesní závazky, ať už jako architekti, akční umělci, filmaři či animátoři, kteří využívali video a televizní obraz k vyjádření osobitého uměleckého postoje. Často hledali inspiraci v zahraničních realizacích.

Umění videa v Československu, podobně jako ve Spojených státech, začalo krystalizovat v alternativním uměleckém prostředí a bylo schopno uspět i za obtížných podmínek totalitního systému. Vycházelo z performativních forem akčního umění a bylo zároveň zcela individuální záležitostí. Tento soukromý aspekt tvorby vedl umělce k tajným experimentům a snění o virtuálních video-realitách.

Atmosféra a omezení se výrazným způsobem podepsaly na způsobu volného setkávání autorů a jejich spolupráce ve spolcích a skupinách, což bylo velmi obtížné. I přes tato omezení umělci našli cesty, jak vyjadřovat své myšlenky a vize prostřednictvím videa, a to i přes hrozbu

¹⁹¹ ... ať už se dotazujeme v jaké pozici se video nachází, vůči čemu může být vymezeno nebo případně čím se stává ve vztahu k intermedialnímu nebo multimediálnímu celku.

¹⁹² O analogové video tvorbě hovoříme přibližně do poloviny 90. let 20. století kdy nastupuje digitální technologie.

¹⁹³ ... a to i s ohledem na lokální specifika vzniku

podstoupení rizika konfrontace s režimem. Díky jejich odvaze a neúnavnému úsilí se umění videa stalo důležitým nástrojem pro vyjádření myšlenek disentu a médiem stavícím se za právo svobodné tvorby.

MÍSTNÍ DOBOVÝ KONTEXT

V českém prostředí je problematické vzhledem k politické situaci označovat tvorbu uměleckého videa termínem poplatným dílům světového formátu. Video totiž nikdy nezískalo status samostatné umělecké disciplíny. Proto bych jako vhodnější volila lokální označení “umění videa”, “video umění” nebo “video tvorba”. Tak jako existuje specifické označení osoby autora, který dílo vytváří, jako například “videista” (spojené s osobností Radka Pilaře), v českém prostředí není běžné označení “videoartista”. Spíše se používají obecné termíny jako vizuální umělec, multimediální umělec a nebo konceptuální umělec, které jsou spojené s poválečným obdobím.

Terminologicky v českém názvosloví používáme pojmy jako jednakanálové a multi-kanálové video, video instalace, video skulptura (video objekt), video dokumentace (zachycení události na videu) nebo video performance (živá akce doprovázená videem s cílem zesílit interakci s publikem). Zahrnujeme sem také koncept “uzavřeného okruhu” a interakce s objektem televizní obrazovky.

Umění videa zahrnuje různé přístupy, včetně potřeby konfrontace a interakce s diváky. V extrémních případech vedlo toto umění k nepovoleným akcím a konfrontaci s orgány státní veřejné správy, což někdy překročilo hranice protistátní činnosti nebo výtržnictví. Potřeba dialogu s publikem má kořeny v kolektivních akcích a setkáváních, které se postupně rozšiřovaly do veřejného prostoru, včetně divadelního a galerijního prostoru. Umělecká video tvorba byla pevně ukotvena v disentu a byla spojena s mezinárodním kulturním dialogem, i přes izolovanost a nedostatek informací.

Autoři a teoretici využívali možnosti velmi omezené komunikace přes hranice, aby si uchovávali autenticitu a svobodu vyjádření. Mnozí umělci museli čelit nátlaku a pronásledování ze strany režimu, někteří se rozhodli emigrovat. Ti, kteří zůstali, vedli boj za svobodu vyjádření i ve veřejném prostoru a obhajovali své aktivity jako ryze umělecké projevy v omezeném státě. Většina těchto aktivit byla spojena s akčním uměním a performance. Video bylo zpočátku zastoupeno jen zřídka kvůli nedostupnosti techniky. Celkově bylo umění videa pro tyto umělce náročnou, avšak důležitou formou vyjádření a boje za svobodu umělecké tvorby ve ztížených podmínkách totalitního režimu.

Je nutno podotknout, že realizace uměleckých intervencí ve veřejném prostoru souvisela s potřebou obhájit svou činnost jako formu ryze uměleckého vyjádření v zcela nesvobodném státě, který maximalizoval potlačování jakéhokoli individuálního projevu. Bylo důležité obhájit tuto činnost s ohledem na obecně platná a státem přijatelná pravidla. V tomto procesu sehráli důležitou roli teoretici umění, jako například Igor Zhoř nebo Jindřich Chalupský.

Všechny výše uvedené aktivity se nejčastěji odehrávaly z pozice akčního umění a performance, nebo v rámci podobných alternativních projektů, jako je například Galerie Drogerie. Video zde bylo na počátku zastoupeno jen zřídka z důvodu nedostupnosti techniky.

Obecně si dnes pod pojmem video umění představujeme velkoformátovou projekci, která je promítána na plátno nebo stěnu galerie. Tuto projekci mnohdy nalezneme v tzv. Black Cube - samostatném prostoru v galerii, který je upraven tak, aby poskytoval vhodné podmínky pro optimální vyznění projekce. Tmavé prostředí nezbytné pro navození intimní atmosféry nebylo dříve absentováním technického zázemí možné. Jediným dostupným médiem pro prezentaci a vizualizaci video záznamu byl běžně používán monitor televizní obrazovky, proto byl v prvních fázích vnímán jako objekt - umělecký artefakt, a to jako samostatné médium. Situace se výrazným způsobem změnila příchodem porevolučních 90. let.

Ještě předtím, než se televizní monitor stal prostředkem pro prezentaci vlastního uměleckého videa, předcházely mu první lokálně charakteristické experimenty s filmovým materiálem podobně jako že výtvarníci vzali do rukou filmovou kameru, aby mohli zaznamenat své akce v čase. Kvůli nedostupnosti video techniky autoři nejprve konfrontovali své nesouhlasné myšlenky s televizní obrazovkou jako nosičem nekorektních, manipulovaných informací. Televizní vysílání bylo vnímáno jako prostředek šíření fikcí a nepravd - prostřednictvím předem schváleného programu. V rámci McLuhanovského pojetí bylo vnímáno jako jednostranné, kdy divák byl pasivním příjemcem. Na rozdíl od situace ve světě, kde byl člověk bombardován různými médii, jako je komerční televizní vysílání (s množstvím reklamních spotů) a hudebním průmyslem (určujícím rytmus a styl), diváci v našem prostředí nemuseli tuto roli přijmout.

“Video-instalace už nejsou pouhou “adjustáž” pro dekoraci video-projekce na TV obrazovce, ale aktivní snahou o zprostředkování komunikace autora poselství, čili živé “interakce” s publikem, ...¹⁹⁴ tam kde pouhá video-projekce jako záznam o interakci na TV obrazovce skutečně nabývá hodnoty dokumentace jen o tom co bylo, co se stalo, jako každý jiný dokument.”¹⁹⁵

Kurátorka a teoretička Vlasta Čiháková-Noshiro popisuje zástupnou funkci televizního monitoru, který slouží k přehrání uměleckého díla a umožňuje prezentaci natočeného záznamu. Tento monitor se nachází v multimediálních celcích video-instalací, nikoli jako samostatné médium - umělecký objekt, ale jako prostředek k vizualizaci natočeného materiálu.¹⁹⁶

Teoretička a kurátorka nových médií Keiko Sei vnímala média jako způsob života. Hledala hranice mezi technologickým nebo elektronickým uměním a uměním mediálním a citlivě zkoumala, jak

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Idem

¹⁹⁶ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO. Příroda v pohybu aneb o virtuální realitě. In: ŠEVČÍK, Jiří et al. *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze. Vědecko výzkumné pracoviště, 2011. s. 4.

média chápat a jak je vhodně využívat. Popisovala mediální zkušenost jako proces, ve kterém autor opouští bublinu výtvarného světa a sleduje dění z odstupu, což mu umožňuje získat nadhled a perspektivu “z jiné strany” a nahlížet na existující systém umění s novým pohledem.

V rámci svých úvah si klade Sei několik otázek, jako například:

1. Zda v umělecké práci vidíme podstatu média, nebo-li zda umělec pochopil a je si vědom “mediálního” momentu, který jsme zmínili jako klíčový prvek.
 2. Zda umělec používá mediální technologii jako nástroj k překročení hranic, které dosud nemohl překonat, nebo zda tímto způsobem umělec vytváří nové hranice, které definují jeho tvůrčí pole.¹⁹⁷
- Sei se tak zabývala kritickým zkoumáním toho, jak umělci pracují s médii, jaká jsou jejich vnímání a porozumění medialitě a jakým způsobem používají mediální technologie v procesu tvorby. Její práce byla zaměřena na propojení umění a médií a hledání nových forem vyjádření a interpretace v kontextu nových médií a technologií.

Virtuální realita skrytá v útrobách televizní obrazovky a videa jako individuálního média skýtá bezprostřední a zprostředkující tak jako přirozené jako nepřirozené. Zahrnuje přírodní, tak umělé prvky, kombinuje fantazii s faktičností prostupena jednoduchými mechanickými postupy s náročnou počítačovou technikou a znalostmi elektroniky. Je světem živým i neživým, a umělci zde sdílí roli tvůrce i inženýra.¹⁹⁸

Vzhledem k absenci pevného historického základu či tradice, české umění videa hledalo inspiraci v zahraničních zdrojích nebo se vyvíjelo vlastním originálním výtvarným projevem. Z toho také vyplývá, že video nikdy nebylo samostatnou uměleckou disciplínou.

DOSTUPNOST VIDEO TECHNIKY

“To byla partyzánská věc. Dostat se k jakémukoli video zařízení hrozilo průšvihem, protože estébáci hlídali, aby se na tom nedělaly protistátní věci.”

_Roman Milerský.¹⁹⁹

“... umělec si ještě před několika lety nemohl koupit ani 16mm film pro svou práci, natož videokamery, pásky a přehrávače, kvůli nadhodnocení a nesvobodě poptávky na trhu. Tak jako nemohl volně pracovat ani ve státních laboratořích, natož soukromých studiích.”

_Vlasta Čiháková-Noshiro²⁰⁰

¹⁹⁷ SEI, Keiko. Po stopách médií. Pohled na mezinárodní scénu mediálního umění z Čech. In: SMOLÍKOVÁ, Marta (ed.). *Orbis Fictus / Nová média v současném umění*. Praha: Soros Center of Contemporary Art, 1995. s.149.

¹⁹⁸ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO. *Příroda v pohybu*. [pozn. 196] Ibid.

¹⁹⁹ Více na: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1118517-kdepak-rumcajs-pilar-se-predstavuje-jako-videoartista> [cit. 2020_02_03]

²⁰⁰ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO. *Příroda v pohybu*. [pozn. 196] Ibid.

Video se u nás začalo aktivně používat až s dvacetiletým zpožděním oproti zbytku světa, hlavně kvůli absolutní nedostupnosti technického vybavení. Televize byla centralizovaná a podléhala kontrole státního aparátu, který upravoval obsah zpráv a určoval vhodnost vysílaného programu. Z bezpečnostních důvodů československý politický systém neumožňoval volné nakládání s technikou, a proto se video ocitlo v přísně střeženém postavení, vázaném na konkrétní instituce. Bylo vnímáno jako skutečné nebezpečí, protože "sympatizovalo s myšlenkami kapitalismu západních zemí" a mělo potenciál stát se revolučním nástrojem, který by mohl iniciovat politický převrat. Na rozdíl od USA neexistovaly žádné vhodné podmínky, které by podporovaly vznik mediálního aktivismu. Autoři si nemohli dovolit ani zakoupit čas ve vysílání nebo jinak do něj zasahovat.

Osoby s oficiálním přístupem k novým video systémům měly sice oproti nezávislým umělcům jistou výhodu, avšak většina jejich "děl" se pohybovala v rámci počátečních amatérských experimentů.

Výtvarníci nejprve navázali na původní fotografickou dokumentaci svých akcí záznamem pohyblivého obrazu na přenosnou filmovou kameru. Kritika filmového a televizního průmyslu byla vyjádřena prostřednictvím osobní interakce s televizní obrazovkou, která v očích umělců oprávněně symbolizovala nástroj nesvobody.²⁰¹

Na rozdíl od mezinárodního videoartu se zaměřujeme na českou video tvorbu s ohledem na místní podmínky. Stala se zcela soukromou individuální aktivitou, vznikající tajně a skrytá před zraky veřejnosti.²⁰²

Získání nezbytné techniky bylo za tehdejšího politického režimu velmi obtížné. Kamery většinou patřily oficiálním institucím a jejich půjčování bylo považováno za nelegální. Paradoxem bylo, že některé z těchto institucí, jako například SVAZARM,²⁰³ spadaly přímo pod bezpečnostní složky. Navzdory tomu se právě zde, podobně jako v Klubu mládeže, vyskytovalo mnoho zápůjček a skromných experimentů.²⁰⁴

První dostupné video systémy VCR (video cassette recorder) byly zavedeny v roce 1972. Jedním z příkladů, kde byly tyto systémy k dispozici, byl městský výbor Československé tělovýchovy (ČSTV), který je používal pro nahrávání fotbalových přenosů. Tento fakt je ilustrován událostí, kdy byla během zápasů spartakiády Spřátelených armád, konané na Strahově v Praze, nahrávací technika krádežně odnášena. Technické vybavení VCR bylo také k dispozici na vědeckém

²⁰¹ Filmaři experimentovali s filmovým materiálem.

²⁰² ... což zapříčinilo především specifické sociální a politické pozadí.

²⁰³ Svaz pro spolupráci s armádou (SVAZARM), původně známý jako SARM, měl být organizací, která byla navázána na Lidovou milici a Československý svaz mládeže. Inspirací pro vznik Svazu pro spolupráci s armádou byl sovětský DOSAAF (Svaz pro spolupráci s armádou, letectvem a námořnictvem). Více na: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Svazarm>; [cit. 2022_09_10]

²⁰⁴ Zajímavostí je, že Ivan Kafka tiskl neoficiální katalog z Malostranských dvorků v Pankrácké věznici.

výzkumném pracovišti Institutu průmyslového designu v Praze a výzkumném pracovišti Akademie věd.²⁰⁵

V druhé polovině 70. let se na brněnské Janáčkově akademii múzických umění (JAMU) objevila video technika. K dispozici ji měl kameraman Karel Slach, který se také v roce 1980 podílel na realizaci bytové performance Vladimíra Ambroze Mediaman. Jednalo se o uzavřený okruh a Slach byl jediným, kdo techniku ovládal.²⁰⁶

V 80. letech začalo Vysoké Učení Technické v Brně ve spolupráci s armádou budovat audiovizuální centrum Na Květné. Centrum disponovalo přenosnými kamerami a dalším vybavením. V té době se Michal Švarc, jeden z členů volného uskupení My a Co. (Loučanská, Ruller, Švarc, Zaoralová), seznámil s technikem a skupina tak získala možnost nelegálně pracovat s kvalitní U-Maticovou kamerou.²⁰⁷ S touto kamerou začali nahrávat své první jednakanálové video-akce “domácích situace” již v roce 1983. Kompozice těchto videí byly připraveny s ohledem na pohled kamery.

Vzdělávací nadace Jana Husa z Velké Británie věnovala videokameru Aleši Zábojovi. Tato nadace systematicky podporovala od roku 1980 bytové semináře v komunistickém Československu. Od roku 1984 začal získávat podporu bytový seminář Petra Oslzlého. Od roku 1985 nadace rozšiřovala svůj projekt zaměřený na rozvoj video technologií pro bytová promítání a záznamy událostí a osobností československé nezávislé kultury.²⁰⁸

“... většinu svých performancí jsem natočil na kamery, které jsem si vypůjčil od soukromých osob, které ji měly doma. Jen zřídka měl někdo kameru doma. Vždycky to bylo těžké; báli se, samozřejmě. Ale později jsme natočili 8.8.88. kamerami OVJ.”²⁰⁹

Od poloviny 80. let začali lidé pravidelněji dovážet kamery ze zahraničí pro soukromé účely. Avšak umělcům bylo kvůli možnému riziku problémů ze strany Státní bezpečnosti (STB) obtížné tyto kamery půjčovat. V důsledku toho se často setkáváme s tím, že nahrávání akcí prováděli náhodní amatérští nadšenci.²¹⁰ Petr Skala uvedl, že Střední průmyslová škola sdělovací techniky v Praze disponovala základní technikou pro zpracování video signálu a elektronické zpracování obrazu. V 80. letech bylo možné v některých oblastech Jižních Čech zachytit signál televizního vysílání rakouských stanic, díky nimž autoři dostávali informace o existenci Video Artu v zahraničí.²¹¹

²⁰⁵ KLIVAR, Miroslav. *Nová umění v Čechách*. Regulus. 2001. s. 66.

²⁰⁶ POSPISZYL, Tomáš ed. Vladimír Ambroz AKCE ACTIONS, BiggBossBooks, 2017. s.120.

²⁰⁷ ŠEVČÍKOVÁ, Veronika. *České videoumění do roku 2000*. Brno, 2014. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. s. 29.

²⁰⁸ viz vzdělávací nadace Jana Husa. Více na: <https://www.vnjh.cz/o-nadaci/historie-od-1980/> [cit. 2022_21_07]

²⁰⁹ HILL. *Rozhovor s Tomášem Rullerem*. [pozn. 168] Ibid.

²¹⁰ ŠEVČÍKOVÁ. *České videoumění*. [pozn. 207] Ibid.

²¹¹ Ibid.

Z dalších zdrojů se dozvídáme jen zlomkovité informace, že v první polovině 80. let údajně Miloš Forman věnoval Cabanům Beta Max (NTSC). Ruller na této kameře natočil v roce 1985 akci s názvem *S kůží na trh*.

Kamery a video systémy, kterými disponoval samizdatový video projekt Originální Video Journal (OVJ), byly zasílány ze zahraničí prostřednictvím kanálů politické opozice. Tyto kamery sloužily jako nástroje v boji proti režimu. OVJ disponoval minimálně dvěma video kamerami, které byly používány k dokumentování událostí a natáčení dění paralelní kultury. Materiál, který byl takto natočen, se pak šířil ve formě videokazet do různých částí země i do zahraničí. OVJ fungoval jako disidentský zpravodaj.²¹²

Vizuální umělec a performer Miloš Šejn, stejně jako mnoho jeho kolegů, zaznamenával své performance převážně pomocí 8mm černo-bílé filmové kamery. V roce 1976 obdržel autor kvalitní kameru BOLEX Super 8 jako vánoční dárek. První video záznam od Miloše Šejna datujeme do roku 1988, jedná se o dokumentaci performance s názvem *Na vrcholu - Zebín*, kterou natočil autorův známý Ivo Sehnoutka.²¹³

Určení typů video systémů a kamer, které se v Československu za dob totalitní společnosti vyskytovaly, by se mohlo stát samostatnou badatelskou disciplínou. Z publikací Miroslava Klivara se dozvídáme, že před zavedením VCR systémů v roce 1972 se používaly U-Maticové video kamery, které později nahradily kamery typu B-Max.²¹⁴ Otázkou zůstává nakolik jsou tyto informace objektivní. Nejstarším používaným video formátem v 80. letech u nás byl systém VHS, výjimečně U-matic, později B-max/Beta MAX.²¹⁵

POSTPRODUKCE

“Postprodukce se tehdy dělala, bez možnosti přístupu ke střížně, manuálním stříhem při přepisu z přehrávače na rekordér. Z hrubého materiálu tedy vznikala přímo originální stříhaná verze a ta se dál kopírovala. Některé záznamy jsem v první půli 90. let z originálů znovu postprodukoval na U-maticu, některé jsem podle původních verzí z původních materiálů znovu zpracoval až po digitalizaci (např. 8.8.88).“²¹⁶

Stříhání videa se často provádělo doma na amatérsky vyrobených, funkčně nedokonalých zařízeních nebo v nočních hodinách v oficiálních institucích, jako například ve “střížně ministerstva vnitra”. Běžně se používal analogový stříh, který spočíval v manuálním přepisu z přehrávače na

²¹² HILL. *Rozhovor s Tomášem Rullerem*. [pozn. 168] Ibid.

²¹³ Více na: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/milos-sejn-v-me-praci-jde-v-podstate-o-vytrzeni>> [cit. 2022_09_12]

²¹⁴ KLIVAR, Miroslav. *Nová umění v Čechách*. [pozn. 205] Ibid.

²¹⁵ V letech 90. let bylo možné pracovat se systémy V-8, Hi-8, které později nahradilo digitální video.

²¹⁶ V 80. letech byly dostupné video systémy VHS a Beta Max. Stříh probíhal manuálně (analogově) z playeru na rekordér. Digitální stříh byl dostupný až od 90.let.

rekordér (z přehrávače na záznamové zařízení). Existovaly také digitální nebo hybridní střížny, ale vzhledem k nedostupnosti a všeobecnému zákazu techniky se v domácím prostředí příliš nevyskytovaly.

Tomáš Ruller se v této souvislosti zabývá autorským přínosem při procesu postprodukce hrubého natočeného materiálu. Většinu záznamů z akcí z 80. let autor sám autorsky upravoval a dokončoval. Výsledkem byl autorský dokument, který nesl jeho osobní rukopis a díky tomu získával další vrstvu umělecké hodnoty, jak Tomáš Ruller tvrdí. Jinými slovy, původní záznamy, které byly zachyceny "náhodnými" kameramany, se stávaly základem pro autorovu originální stříhanou verzi, která byla následně kopírována a rozmnožována. V první polovině 90. let Ruller některé ze starších originálních záznamů znovu postprodukoval na U-maticu, například u prvních jednokanálových videí *Rozbívám své sochy a Pálím své kresby*.²¹⁷ Při této remediaci došlo omylem k nepřesnému datování titulku. Některé záznamy z původních verzí a materiálů byly při digitalizaci opětovně autorem zpracovány, například 8.8.88. Kameru při těchto záznamech obsluhovali například Michal Hýbek, Tomáš Kepka, Michal Pacina, Jana Preková, Pavel Liška, Aleš Záboj a Tomáš Zíka.

OFICIÁLNÍ INSTITUTE A OKRUH ČESKÉ TELEVIZE

INDEPENDENT VIDEO ART GROUP A CENTRUM ČESKÉHO VIDEOUMĚNÍ

Ve spojení s teoretikem, kurátorem a kritikem výtvarného umění Miroslavem Klivarem se objevují velmi rozporuplné a nedostatečně podložené události. Klivar sám působil jako pedagog a teoretik v oficiálních kruzích totalitního systému, kde vyučoval marxismus-leninismus a později dějiny umění na Akademii výtvarných umění (AVU) a Akademii múzických umění (AMU). Pod krycím jménem Miroslav byl také evidován v databázi tajných spolupracovníků Státní bezpečnosti (STB) a organizoval odborná školení týkající se západního umění.

V 70. letech Klivar působil ve vědecko-výzkumném pracovišti Institutu průmyslového designu (IPD) v Praze, který měl za cíl podporovat kvalitu průmyslového designu. IPD, dříve známý jako Institut plánovaného tvarování, byl součástí plánovaného ekonomického systému v Československu a fungoval v letech 1972 až 1990. Byl začleněn do Federálního ministerstva pro technický a investiční rozvoj. Před IPD existovala Rada výtvarné kultury výroby (1964-1972), se kterou IPD spolupracovalo a společně vydávalo časopis Czechoslovak Industrial Design (CID).²¹⁸ V Institutu průmyslového designu (IPD) se Miroslav Klivar poprvé seznámil a začal experimentovat s kazetovým systémem VCR (video cassette recorder) při tvorbě svých prvních video děl. Společně s kolegy Zdenkou Čechovou a Jaroslavem Pavelkou z IPD založil tzv. **Independent Video Art Group a Centrum českého video umění**, o kterém není k dispozici bližší specifikace.

²¹⁷ Dvojice jednokanálových videí z roku 1983.

²¹⁸ Více na: <http://www.badatelna.eu/fond/902/> [cit. 2021_06_02]

V roce 1995 Jaroslav Pavelka v příspěvku k dějinám českého videoartu zmínil první centrum profesionálního videoartu na IPD v Praze v roce 1972 a práci s systémem VCR.²¹⁹ Dále uvádí aktivity spojené s počátky videoartu v Československu v 70. letech. Skupina a Centrum fungovalo nejprve pod záštitou IPD a později Masarykovy akademie v Praze. Během tohoto období vzniklo několik experimentálních děl.²²⁰

Miroslav Klivar zmiňuje svou první veřejnou prezentaci nazvanou *Video situace (videovize)*, která se konala v březnu roku 1975 v knihovně IPD v Jeruzalémské ulici. Z této události se dochoval plakát. Během představení, které se zabývalo tématem "člověk-stroj", pravděpodobně promítl dílo, ve kterém kombinoval písmena s video obrazem. Klivar nazývá tento celkový přístup video poezií, případně (video) lettrismem kvůli použití písmen. Ve *Videopoetry* (1977) pokračoval v přednesu poezie prostřednictvím pohyblivého obrazu a uplatňoval principy konceptuálního umění a vizuální poezie. Vytvářel je pomocí nespecifikované techniky, která kombinovala čísla a písmena s televizním obrazem vně i uvnitř obrazovky.²²¹ O rok dříve dokonce vytvořil stejnojmennou publikaci *Video Poetry* (1976), kterou prý prezentoval formou body-artu na mezinárodním sympoziu v rakouském Grazu (1978).²²²

Zdeňka Čechová se vyznačuje doložitelným vzděláním a specializací v oblasti počítačových systémů, což je významným faktorem v její tvorbě. Dva klíčové projekty, *Bouře* a *Lodě*, jsou datovány roky 1976 a 1978. Abstraktní grafické obrazy těchto videí byly vytvořeny v laboratořích Československé akademie věd. Čechová využívala kombinaci videokamery a denzitometru. S pomocí fotoaparátu a makroskopu prováděla různé barevné úpravy konceptu a vytvářela počítačové kresby. Tímto zařízením měla možnost vyhledávat a vytvářet nejvhodnější barevné variace. Výsledné snímky byly nahrány videokamerou z plochy obrazovky.²²³ *Autoportréty* generované počítačem spadají do 80. let. V dílech *Fontána I.* a *Fontána II.* (1983) a *Metamorfóza I.* (1985) byly použity různé techniky klíčování pro vytvoření barevné textury a světla elektronických obrazů. Hudební podkres přidává dílům tajemný dojem. Ve druhé video koláži ze série vizuálních autoportrétů z cyklu *Proměny (Metamorfóza II., 1988)* Čechová pracovala s duplikací video procesů. Výsledným pohyblivým obrazem je vizuální koláž zachycující v jedné scéně několik podob autorky, která se ocitá v tančící záplavě květín a listů. Tématem videí je propojení člověka s krásou přírodního světa, což je podtrženo i volbou zvukové stopy.²²⁴

²¹⁹ PAVELKA, Jaroslav. K dějinám českého videoartu. In: *Ateliér* č. 26. 1995, s. 6.

²²⁰ Více na: <http://vvp.avu.cz/bibliobaze/20768/> [cit. 2021_06_02]

²²¹ KLIVAR. Nová umění v Čechách [pozn. 205] s. 67.

²²² Ibid.

²²³ Více na: <http://ewva.ac.uk/cechova-works.html> [cit. 2021_06_02]

²²⁴ Více na: <http://ewva.ac.uk/cechova-works.html> [cit. 2021_06_02]

PILAŘOVO POJETÍ VIDEO

“Elektronický obraz, tak nehmotný a tak důvěryhodný, tak svobodný a tak zotročený, obraz v pohybu, křehký a silný, existující i neexistující, bohatý a chudý, demokratizující kulturu, obraz závislý na svém divákovi, na tom, který rozhoduje zmáčknutím tlačítka o jeho bytí.”²²⁵

Pilařův autorský text **Viva video, Video viva** představuje poetický popis elektronického obrazu, zdůrazňuje jeho pomíjivost, neuchopitelnost a zranitelnost. Zároveň však zdůrazňuje přednosti, které toto nové umělecké médium nabízí. Ve správných rukou, zejména v dobách revolučních změn, video zastávalo demokratizující pozici. Nová technologie umožnila svobodné tvoření a rozmanité způsoby práce s obrazem a sdílenými informacemi. Video mohlo sesadit televizi z role mocenského média. Pilař vytýkal televizi její roli v totalitní společnosti, vnímal ji jako modlu, která láká diváka do syntetické a lživé reality televizního vysílání. Naštěstí přichází video jako nová forma, která přináší rychlý příliv informací. Video je všudypřítomné a představuje svobodnou volbu a nezávislou tvůrčí možnost. Video dokázalo zrychlit nudné scény, opakovat to, co je zajímavé, a prostřednictvím různých prepisů způsobit devastaci obrazu.²²⁶

Radek Pilař vnímal virtuální prostředí videa z pozice svých malířských zkušeností jako další možnost rozšiřování svého malířského nadání, a to prostřednictvím elektronické malby. Stejně jako Woody Vašulka byli oba autoři nadšeni filmovým viděním. Rám filmového políčka “frame” vnímali jako prostor pro kreativní vyjádření a představovali si jej jako čistou plochu, na kterou je možné elektronickými nástroji vytvářet virtuální malbu. Vašulka, původně strojní inženýr, se nakonec vydal cestou zkoumání technické podstaty média, které vnímal jako druh umělé inteligence. U Pilaře, jako u malíře, kreslíře a ilustrátora, převládá přístup z pozice tradice animovaného filmu a animačních postupů (s převahou organizační činnosti). V technice elektronické malby viděl velký potenciál. Podobně jako jeho kolegové z Video Klubu měl možnost experimentovat s prvními počítačovými programy.

VIDEO VERSUS FILM

Problematika spojená s rozlišováním mezi videem a filmem, stejně jako s definováním umění videa, je velmi citlivou otázkou. Hlavní obtíže vznikají v diskuzích mezi tvůrci filmu a výtvarnými umělci. Názory se liší nejen v obsahu této problematiky, ale především v důvodu odlišných tvůrčích zkušeností jednotlivých autorů. Tuto otázku se pokusil objasnit i Woody Vašulka ve svém

²²⁵ PILAŘ, Radek. Viva video, video viva. Celý text je přetištěn v plném znění z časopisu Prostor Zlín, 1993, roč.1, č.5, s.16. Publikováno též: Radek Pilař, Viva video, video viva, bulletin Les Prototypes, Montbeliard, bez datace; Radek Pilař, Viva video, video viva, Video Revue, 1992, roč.1, č.2, s.11 [zkrácená verze]; Jan Kříž a kol., Radek Pilař, Slovart, Praha 2003, s.157-159. © Radek Pilař - dědicové c/o DILIA, 1992 - nebo také - ŠEVČÍK, Jiří et al. České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko výzkumné pracoviště, 2011. s. 494 (vlastní text s.495-497).

²²⁶ ŠEVČÍK, Jiří et al. České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko výzkumné pracoviště, 2011. s.494 (vlastní text Viva video, video viva Ibid. s.495-497).

rozhovoru s Geneem Youngbloodem, když se přesunul z pozice filmaře k videu. Jako filmař byl zvyklý na rámec (frame), který omezoval jeho práci s pohyblivým obrazem, ať už v podobě filmového plátna nebo video obrazovky. Podobně se k této problematice přistupoval také z malířské perspektivy, jak to dokázali Radek Pilař, Petr Skala a Ivan Tatiček, kteří byli ovlivněni svými zkušenostmi z malířství při své práci nejen s filmy, ale i s videem.

Vašulka se zabýval otázkou chování a vlastností média. Filmový obraz nebo filmová sekvence se chová specifickým způsobem a zaujal určitou generaci tvůrců, kteří se věnovali filmovým experimentům. Pro tyto tvůrce existuje termín "strukturalisté" (například filmaři), kteří byli fascinováni filmovou strukturou. Stejně tak fotografie přinesla svůj vlastní výraz a okouzila generace lidí, kteří se spřátelili s touto tradicí. Nový fenomén zobrazování - video - se však chová odlišným způsobem než film a každý tvůrce se snaží najít způsob, jak s tímto médiem pracovat. Nicméně dochází k tomu, že nové médium "demytizuje" předchozí médium, když se objeví po něm a přináší svou vlastní systémovou interpretaci.²²⁷

Příkladem tvůrců, kteří využili technologické možnosti videa, jsou filmaři Petr Skala a Ivan Tatiček. Ačkoli se tato práce zaměřuje na video, je důležité zmínit jejich filmovou zkušenost pro lepší pochopení kontextu. Petr Skala vytvářel od roku 1967 do poloviny 80. let filmové smyčky pomocí techniky "přímé animace" a klíčkoval původní filmový obraz pomocí televizních titulkovačů Československé televize. Později převedl tyto strukturální experimentální snímky, inspirované informální malbou, na video.²²⁸ Tuto přeměnu umožnila oficiální televizní technika, která umožňovala složité snímání filmové projekce videokamerou.²²⁹ Například na výstavě *Den videa* představil video cyklus s názvem *Obrazy noci* (1989). V době, kdy byl svobodný projev utlačován, autoři nebyli primárně zaměřeni na odhalování potenciálu nového média, ale oceňovali každou možnost svobodného tvůrčího vyjádření. V roce 1994 vytvořil Petr Skala své první experimentální video s názvem *Mrtvý bod*. Podobně jako v předchozím filmovém materiálu rád pracoval s technikou "found footage". Mezi jeho videografické práce patří přepisy černobílých filmových záběrů z let 1971 a 1978, jako například *Jen smrt* (1988), *Felicitas* (1992) a *Stín času* (1992).

Někteří autoři, ovlivněni zkušenostmi s filmem, toužili najít v médiu videa čistý a ostrý obraz, který by se přibližoval filmové projekci, a to nejlépe ve vysokém rozlišení. A tak byla pro některé nedokonalost video obrazu nevyhnutelnou výzvou: "... pak přišly VHS kamery, ale pořád to byl takový chlupatý, neostrý a hnusný obrázek".²³⁰ Ivan Tatiček své první experimentální filmy točil

²²⁷ YOUNGBLOOD, Gene. *Interview with the Vasulkas*. In: VASULKA, Woody a Peter WIEBEL (ed.). *Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973 – 1990. Buffalo Heads*. Germany: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe, 2008. s. 447.

²²⁸ "... prvotním důvodem použití videa (byla) představa o "věčnosti" magnetického záznamu." KERBACHOVÁ, Bohdana. První schůzky naplňovalo snění. Rozhovor s Petrem Skalou. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. R. 18, č. 2, s. 197.

²²⁹ Československá televize vlastnila filmové snímáče, které snímání filmové projekce video kamerou usnadňovaly. KERBACHOVÁ, Bohdana. Počátky českého videoartu. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. R. 18, č. 2, s. 153.

²³⁰ Cit. Ivan Tatiček. In: ŠRŮMOVÁ, Blanka. *Ivan Tatiček a první český hudební Blu-Ray Disc*.

ještě během svého studia na Stavební fakultě ČVUT v Praze. Je známý především díky své práci na alternativních filmových a hudebních dokumentech (například z roku 1984 *Metrofilm*, film, Super 8). Po neúspěchu ve snaze dostat se na FAMU, Ivan Tatíček začal pracovat v Armabetonu. Zde se nacházelo vzdělávací středisko a video studio. Na začátku měl k dispozici kameru Video 2000 a od roku 1986 přešel na formát VHS. Kromě toho měl k dispozici dva rekordéry pro rychlý střih. V těchto podmínkách natočil různé projekty, včetně Miss Rock'n'Roll, několik věcí pro Vojtu Lindaura, koncerty Vltavy, Zuby nehty, Nahoru po schodišti, Aleše Drvotu a Pere Ubu pro Lindaura na Opatově. Spolupracoval také s výtvarníky, například sochařem Jiřím Beránkem, Alešem Veselým a Kurtem Gebauerem. Ke konci roku 1988 bylo již možné pracovat nezávisle bez nutnosti být členem nějakého uměleckého sdružení. V lednu nebo v únoru 1989 si Ivan Tatíček nechal složit peníze v bance (nejprve musel směnit marky, které mu poté jeden zahraniční student uložil na účet), a poté odjel do Mnichova pro novou kameru.

DEN VIDEO

Pilař koncem 80. let založil při Svazu výtvarných umělců obor video a krátce před pádem komunismu inicioval výstavu s názvem *Den Videá* (1989). Z důvodu zdravotních problémů se sám nemohl výstavy účastnit a tak z nemocnice napsal následující zprávu: *“Jsem tady za správného videistu. Mám na monitoru připojený srdce. To připojený srdce na monitor je ten nejlepší příklad užitého a užitečného videa – videa pro výstavu.”*

V červenci roku 1989, krátce před Sametovou revolucí, se v pražském Parku kultury a oddechu Julia Fučíka v rámci Salonu výtvarníků uskutečnila jedna z prvních skupinových výstav s názvem Den Videá. Vystavující autoři, mezi nimiž byli videisté, animátoři a nadšenci počítačového umění, zahrnovali Ondřeje Černého, Věru Geislerovou & Reného Slauku, Václava Hodana, Romana Milerského, 5 D STUDIO (Tomáš Kepka, Michal Pacina, Marta Karoliová), Radka Pilaře, Pavla Scheuflera, Petra Skalu, Lucii Svobodovou, Lenku Štarmanovou, Ivana Tatíčka, Petra Trojana a Jaroslava Vančáta. Architektem výstavy byl Miroslav Dopita.

Přípravám prvního setkání tvůrců videa a počítačové animace v Praze a účasti na realizaci *Dne videa* v Mánesu (u příležitosti výstavy Pražský salon 88)²³¹ předcházely výstavy *Radek Pilař: Video* v okresním muzeu ve Vsetíně (1988), *Radek Pilař Video* (Svitavy, 1988). Multimediální a multikanálová instalace s názvem *Pokus o portrét* vytvořená Tomášem Kepkou, Michalem Pacinou a Martou Karoliovou (5D Studio), přeměňuje autentický záznam reality zachycením lidských tváří. Tato instalace byla poprvé představena ve výstavní síni Fotochemy na Jungmanově náměstí v Praze v červenci 1988.²³² Dále pak komorní prezentace videoartu Petra Skaly uskutečněná v letech 1988 - 1989 v galerii Hroznová v Českých Budějovicích, v klubu Amfora, Gong a kulturním domě Prosek v Praze.

²³¹ BRUKNER Josef a kol. *Radek Pilař: obrazy, ilustrace, animovaný film, video: 1931-1993*, Slovart, Praha, 2003, s.175. a také KERBACHOVÁ. *Počátky českého videoartu*. s. 135.

²³² Doprovodný leták k výstavě Den Videá, 2018.

OBOR/SEKCE VIDEO A AVIT

Původní Asociace videa a intermediální tvorby (AVIT) byla po roce 1990 prvním oficiálním sdružením, které se zaměřovalo na experimentální filmovou a video tvorbu. Jejím hlavním programem byl elektronický obraz, který podle Radka Pilaře měl moc vyrovnat neustálý tlak oficiální produkce.²³³

“Kdybych měla zavzpomínat na schůzky videistů, tak to co mi nejvíc utkvělo v paměti byl nádherný pocit tvůrčího zápalu, který šlo sdílet ve skupině skvělých a příjemných lidí. Konkrétní jednotlivce si přesně nepamatuji, kromě výrazných osobností, jako byl Radek Pilař a Petr Skala, Věra Geislerová, Roman Milerský a Ivan Tatíček, Petr Scheufler, René Slauka, Kepka, občas Miro Dopita. Všechno se míchalo, tvořily se skupinky podle směřování i věku, mě nejvíc táhly počítače, což jsem hodně sdílela s Věrou a Reném. Lidi, kteří přišli jen jednou nebo málo si vůbec nepamatuji. Vybavuje se mi, když nás dost bylo na festivalu Querspur 1990 v Linci. Byl tam Kepka, Michal Pacina a další (mám i katalog). Byla to dost důležitá společná aktivita naší skupiny, promítaly se věci, které jsme tvořili ještě během totality a najednou jsme se s nimi ocitli společně ve svobodném světě. Naše poslední větší výstava proběhla v Mánesu a jmenovala se Český obraz elektronický.”

_Lucie Svobodová

²³³ Členové: Jaroslav Vančát, Petr Skala, Stanislav Miler, Roman Milerský, Ivan Tatíček, Scheuflerovi.

ALTERNATIVNÍ UMĚLECKÁ SCÉNA

V bývalém Československu existovala nezávislá, alternativní a undergroundová scéna, autoři měli přehled a umělecké povědomí o dění v zahraničí. Komunikace mezi umělci probíhala často formou dopisů, například mezi Petrem Štemberou a představiteli umění performance jako Chris Burden a dalšími. Performance měly mnohdy blíže k Vídeňské škole než k americkému akčnímu umění, a to také díky dosahu rakouského televizního signálu, díky kterému bylo možné sledovat informovace ze zahraničí. Vlasta Čiháková-Noshiro v úvodním textu ke katalogu výstavy *Příroda v pohybu* (1994) upozornila na převažující názor, že v Čechách “žádného umění videa nebylo”. Tento názor doplnila tvrzením, že kdyby v 70. letech u nás byla situace podobná světové úrovni, umění videa by se pravděpodobně ubíralo cestou “tvůrčího dokumentu” amerického konceptuálního umělce Bruce Naumana. Místo toho jsme však zůstali u technicky nedokonalé, i když eticky motivované dokumentace performance.²³⁴

Umění performance je umělecká forma, která se zakládá na čase a obvykle představuje živé představení určené pro náhodné nebo specifické publikum. Je charakterizována svou prchavostí a pomíjivostí, což ji činí obtížně uchopitelnou. Často jediným důkazem existence performance jsou fotografie, filmové nebo video záznamy, nebo pozůstatky v podobě různých artefaktů a textů. Video performance přináší do této komplexní formy médium videa, které se stává dalším prostředkem vyjádření. Na umělecké scéně se video stává vhodným nástrojem pro dokumentaci, například divadelních akcí.²³⁵

Česká obdoba uměleckého videa vznikla z přirozené potřeby dokumentace, podobně jako v polovině 60. let v New Yorku. Video se postavilo do role záznamového média a převzalo funkci dříve používaných ručních filmových kamer nebo fotodokumentace. Mezi lety 1979 a 1981 se díky dopisové komunikaci se zahraničními umělci, zejména prostřednictvím Petra Štembery, objevily první autorské experimenty s televizním médiem. Veřejná kritika nebyla možná, a proto autoři konfrontovali své nesouhlasné postoje v soukromí. České umění videa se vyvíjelo paralelně s akčním uměním v závislosti na dostupné technologii. Video doplnilo skromnou paletu nástrojů pro dokumentaci akcí a performance, vedle klasické fotografie a filmové kamery. Původní dokumentace byla často později remediována. Konceptuální umělec Vladimír Ambroz, podobně jako například Wolf Vostell ve světě, přisuzuje TV obrazovce zvláštní význam a staví ji do popředí.

ČESKÉ AKČNÍ UMĚNÍ A VIDEO

Video, které vzniklo z akčních forem, zahrnuje živé video (bezprostřední přenos obrazu nebo s patrným posunem) nebo zprostředkovaný záznam události (video dokument). Přirozená potřeba

²³⁴ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO. *Příroda v pohybu*. [pozn. 196] s. 4.

²³⁵ Více na: <https://www.amosdesign.cz/img/content/rozhovor.pdf> [cit. 2022_08_05]

dokumentovat představení, v rámci umění akčních forem jako happeningová setkání, bodyartové akce a performance, je zde projevem nehmotné podstaty těchto děl. Jediným obrazovým důkazem jejich existence byly nejprve fotografie (fotodokumentace) nebo záznamy na ruční filmovou kameru. Průběh události byl také uchován v textové podobě. Současně autoři začlenili televizní obrazovku do většího multimediálního celku své tvorby, kde často kritizovali masová média jako rozhlas a noviny, a refletovali obsah zpráv a kvalitu poskytovaných informací. Televizní obrazovka se objevila jako součást multimediálních představení a prostřednictvím jednokanálových videí, a to často v uzavřených okruzích (closed circuit). Video nejprve zastávalo pozici dokumentace, poté se stalo součástí multimediálních akcí a nakonec se vyvinulo jako samostatné výrazové médium. Přirozená potřeba přesnějšího a syntetického záznamu pro širší publikum přivedla video do hry jako prostředek pro zprostředkování umělcových sdělení, aniž by bylo náročné na složitou technickou manipulaci. Video tak slouží umělcům jako forma, která zprostředkovává jejich sdělení a vyjadřuje osobní svobodu.²³⁶

Snahy zachytit tekutou podstatu přítomnosti a tok plynoucího času prostřednictvím média videa jsou někdy označovány jako "živé video".²³⁷ Toto označení se vztahuje k přímému záznamu události bez postprodukčních úprav, jako je střih, což umožňuje zachovat autentičnost a nepřetržitost dění a minimalizovat manipulaci obrazu. Autory motivovala potřeba co nejautentičtěji zachytit prchavost a pomíjivost okamžiku, a proto toužili po zdokumentování aktuálního dění. Lze na to nahlížet z dvou perspektiv. První je médium videa jako prostředek pro dokumentaci konkrétní akce, s cílem zprostředkovat zážitky, myšlenky a poselství širšímu publiku nebo budoucím generacím v podobě audiovizuálního záznamu. Podobně jako dříve sloužila fotografie jako důkaz o uskutečnění nějaké události, videokamera s oblíbeným 16mm filmem představuje pohyblivý důkaz o konání akcí. Takto využité médium videa umožňuje zaznamenat konkrétní akce a momenty, přičemž zůstává autentickým svědectvím o průběhu událostí. Díky tomuto zachycení lze sdílet zážitky a myšlenky s širší veřejností a zajistit, že důležité události nebudou zapomenuty, ale budou mít své místo v historii a paměti budoucích generací.

VIDEO DOKUMENTACE

Potřeba dokumentace kolektivních akcí, happeningových setkání nebo performancí vedla ve svých počátcích přirozeně k záznamům fotografickou cestou. V závislosti na dostupnosti techniky autoři používali 8mm, někdy i 16mm ruční filmovou kameru, výjimečně i formát 35mm. Mezi některé známé autory, kteří dokumentovali svou práci filmovou kamerou a patří Vladimír Boudník - Jaromír Pergler, Milan Grygar - Dobroslav Sborník, Rudolf Němec - Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu, Jan SágI - akce Zorky Ságlové.

²³⁶ Tomášek - diplomová práce, 2000/poznámky: 27 - POSPISZYL, Tomáš. Dějiny českého umění v obrysech II. Umění po roce 1989. Časopis umělec 2008/1. [online] [vid. 2016-07-21] 28 - Ibid.

²³⁷ KAYE, Nick. Multi-Media - Video - Installation - Performance. Routledge. 2007. s. 9.

Na přelomu 60. a 70. let si filmovou kameru pořídil Rudolf Němec, člen neformální skupiny Křižovnické školy, který byl zároveň malířem, básníkem a sochařem. V okruhu blízkých přátel dokumentoval akce, zejména své ženy Zorky Ságlové a Jana Ságla (například *Pocta Fafejtovi* z roku 1970).²³⁸

Vladimír Ambroz zažil vtipnou historku s 8mm filmem. V jeho archivu byl uložený záznam performance z roku 1976 s názvem *Air*. Po digitalizaci filmového materiálu se ukázalo, že na něm jsou zcela jiné záběry, které Tomáš Pospiszyl popsal jako unikátní nevědomou verzi performance amerického umělce Vita Acconciho *Following Piece* z roku 1969. Kamera sleduje kroky neznámého muže, až později se ukáže, že jde o samotného Vladimíra Ambroze. Ten si ale zpětně nevybavuje, kdy a kde byl záznam pořízen. Toto dílo uvádím i z toho důvodu, že autoři se mohli inspirovat zahraniční tvorbou, i když v tomto případě se může jednat o nadinterpretaci a spontánně natočené záběry jen zdánlivě odkazují k Acconciho akci.²³⁹

Stojí za zmínku environmentální dílo Roberta Wittmanna nazvané *Výstava skutečností ulice* (1966), které realizoval v Praze na Malé Straně. Jak píše Pavlína Morganová, zde Wittmann přiložením obrazového rámu k vnější skutečnosti navázal na dřívější akce Vladimíra Boudníka, který ve svém “explosionalismu” zhmotňoval abstraktní struktury starých pražských zdí. Wittmann v jedné z bočních uliček nedaleko dnešní ulice Na tržišti zavěsil do prostoru několik obrazových ráků. Nešlo ani tak o rámy samotné, jako o to, že se v nich objevovaly výjevy pouličního dění. V konturách prázdných ráků oživaly pohyblivé obrazy reálného světa. Wittmann byl v té době fascinován způsobem bezprostředního vnímání reality. Stanul nikoli daleko od myšlenek experimentálního hudebníka Johna Cage, když vyzýval: “Otevři okno a poslouvej skladbu samotného života”.²⁴⁰

“Všechna média nás kompletně zpracovávají. Jsou ve svých osobních, politických, ekonomických, estetických, psychických, morálních, etických a sociálních konsekvencích tak pronikavá, že nenechávají ani část z nás nedotčenou, nezasaženou, neovlivněnou a nezměněnou.”²⁴¹

_Marshall McLuhan: The Medium is the Massage

²³⁸ MORGANOVÁ, Pavlína. Terezie NEKVINDOVÁ, Sláva SOBOTOVIČOVÁ, eds. *České akční umění. Filmy a videa, 1956 - 1989*. DVD kompilace vydaná jako v řadě pátá edice videa VVP AVU. 2015. ISBN 978-80-87108-58-1;

²³⁹ “Na počátku 6 minut a 16 vteřin záznamu vidíme tematicky a formálně sjednocené záběry. Kamera sleduje chůzi muže, z nějž vidíme jen záda a nohy. Kamera jej provází po městské ulici, v průjezdu, na dvoře a opět na ulici. Po dvou minutách je prozrazena identita natáčené osoby: je to sám Vladimír Ambroz, který něco povídá kameramanovi. Sledování jeho chůze pokračuje i poté, co se k němu připojují další postavy. Záznam se po chvíli přenáší do interiéru a do zřejmě úmyslného rozostření, sledujeme běžné činnosti a ženu, která vypadá jako Ambrozova partnerka a pozdější manželka. Konec filmu se opět odehrává částečně v exteriéru a na jeho konci vidíme náznak erotické agrese vůči filmované ženě, zřejmě inspirovaný nápisem „Síla chtivosti“ na dveřích.” POSPISZYL, Tomáš. Více na: <https://artycok.tv/cs/post/vladimir-ambroz-bez-nazvu-8mm-film> [cit. 2022_23_10]

²⁴⁰ Více na: <https://tranzit.org/exhibitionarchive/street-reality/> [cit. 2022_23_10]

²⁴¹ *Bez znalosti toho, že média pracují jako prostředí, není možné porozumět sociálním a kulturním změnám.* Marshall McLuhan

Dříve než představíme práce Vladimíra Ambroze, které specifickým způsobem reflektují fenomén vlivu sdělovacích prostředků na diváka (v totalitním prostředí), ještě chvíli zůstaneme u Petra Štembery. Mezi lety 1976-1979 realizoval několik akcí, které byly zřejmě zaznamenány na video. Nejstarší je *Přednáška - Zsolnay Museum, Maďarsko*, která je datována 7.červencem 1976. Mezi další spadá *Cesta* v Galerii Repassage ve Varšavě (1977), *akce bez názvu* v Jankowicích u Poznaň (1978), *LAICA performance* v Los Angeles (1978), 3-dílná performance *Lodž* (1979) a *Dějiny Polska* (kurátor Jaroslav Anděl) ve Wroclavi (1979), žádný ze záznamů však Štembera neměl k dispozici.²⁴²

Akce *Bez názvu (Kuře)* se sice odehrála v roce 1979 ve Vratislavi, ale s ohledem na dobu vzniku se v kontextu českého výtvarného umění jeví jako zcela radikální událost.²⁴³ Autor umístil doprostřed “mediální situace” živé kuře. To fyzicky “lapeno do sítě” bylo vystaveno hlasitému přednesu vyhrávajícího rozhlasu (rádia) a televize, přičemž autor sám četl úryvky z denního tisku. Ubohé kuře se pokoušelo novinovým, rozhlasovým a televizním zprávám nescetněkrát uniknout, avšak vždy bylo chyceno a vráceno zpět tam, kam patří (na své místo posluchače) a nakonec, vysíleno, lhostejně rezignovalo. Tato performance tak symbolicky vystihuje nelehkou situaci člověka 20. století a jeho snahu o únik od všudypřítomného vlivu informací šířených prostřednictvím masmédií.²⁴⁴

“Na televizi jste se nemuseli dívat, Rudé právo jste nemuseli číst, když jste přišli do práce a školili vás tam, tak jste to nemuseli poslouchat. Ale teď tomu neuniknete. Každou pitomost se dozvíte prakticky ihned. To je globální²⁴⁵ vesnice.”²⁴⁶

TV-LOOK

Jako jeden z prvních umělců, který vedle Štembery začlenil televizní obrazovku do svých akčních intervencí, byl architekt, designér a konceptuální umělec Vladimír Ambroz. Jeho aktivity spojené s obdobím, kdy se mezi lety 1976 a 1981 zabýval performancí, jsou detailně popsány v publikaci kurátora a teoretika Tomáše Pospiszyla. Ambroz se pohyboval v brněnské alternativní umělecké scéně a prostřednictvím časopisu současného umění *Flash Art*, který odebíral v Domě umění města Brna, se v roce 1976 napojil na skupinu Pražských performerů.²⁴⁷ V tomto kreativně

²⁴² Z rozhovoru Petra Štembery a Tomáše Rullera, jaro 2023.

²⁴³ ... v této souvislosti je zajímavé zmínit, že Štembera pobýval v roce 1978 pár měsíců v Los Angeles nebo v San Franciscu. Tedy se mohl osobně setkat s americkým výtvarným uměním. MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J. Vacl, 2009. s. 257.

²⁴⁴ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J. Vacl, 2009. s. 118.

²⁴⁵ Pojem “globální vesnice” vzešel z myšlenek kanadského filozofa a teoretika médií Marshalla McLuhana. Teorie, že se svět nástupem elektronických médií změní v “global village” souvisí s možností neomezené komunikace a je poplatná spíš dnešní době v čele s aplikacemi sociálních sítí (člověk je dostupný téměř kdekoli a kdykoli).

²⁴⁶ BUDDEUS, Hana. *Jak byla možnost a příležitost. Rozhovor s Vladimírem Ambrozem*. Více na: <https://www.amosdesign.cz/img/content/rozhovor.pdf> [cit. 2022_01_09]

²⁴⁷ Jan Mlčoch, Petr Štembera, Karel Miler.

plodném období přelomu 70. a 80. let si Ambroz začal klást otázky o manipulaci prostřednictvím médií a jejich zodpovědnosti. Zajímal ho vliv mediálního obsahu na naše jednání a rozhodování, což reflektoval v duchu myšlenek Marshalla McLuhana.²⁴⁸

V díle *TV-Look* (1977) se Vladimír Ambroz společně s několika přáteli posadil ve svém ateliéru před televizní obrazovku. Za ztížených zvukových a vizuálních podmínek "sledovali" vysílání 1. programu Československé televize. Zajímavostí této akce bylo, že přihlížející postavy měly nasazeny tmavé brýle. Problikávající záblesky televizního obrazu, doprovázené absencí zvuku, umožňovaly účastníkům poddat se tiché kontemplaci svých vlastních myšlenek. *TV-Look* je v českém kontextu zcela jedinečnou akcí, která se vyznačuje minimalistickým provedením a odkazuje na konceptuální přístupy charakteristické pro umění Fluxu. V díle Vladimíra Ambroze rezonuje stále aktuální otázka spojená s konzumací obsahu a kvalitou přijímaných zpráv a informací.²⁴⁹

MEDIAMAN

Video technika se stala dostupnou v oficiálních kruzích na začátku 70. let. Janáčkova Akademie Múzických Umění v Brně ji později začala využívat video jako součást audiovizuálního studia. Karel Slach, nezávislý kameraman, se stal jedním z mála, kdo techniku nového systému ovládal. V roce 1980 byl pozván, aby natočil jednu z prvních "video" akcí Vladimíra Ambroze nazvanou *Mediaman*, uskutečněnou v rámci komorního ateliérového setkání. Kameru pro tuto příležitost vynesla ze studia JAMU Ambrozova žena, která zde pracovala. Společně vytvořili jeden z prvních uzavřených okruhů. Záznamy však nebyly zachovány kvůli nedostatku nahrávacího materiálu. Studio mělo pouze asi pět kazet, které se neustále přepisovaly. Z této události se tedy dochovaly pouze fotografie.

Původně nezamýšlený uzavřený okruh byl výsledkem náhodného zapojení techniky a tedy původně neplánovaným výsledkem experimentování s možnostmi nového média.²⁵⁰ Kamera snímala celek mediálně rozmanité scény, v jejímž středu ležel autor, obklopen novinami rozprostřenými na podlaze a TV monitorem. Díky připojení k televizní obrazovce docházelo s mírným časovým posunem k přímému přenosu živého výjevu. V tomto okamžiku se odrážel reálný a neskutečný svět elektronickým odrazem na monitoru. Příchozí návštěvníci byli konfrontováni se skutečným výjevem a současně s elektronickým odrazem, který se promítal na monitoru televizní obrazovky.²⁵¹

Téma vymývání mozků předem schváleným a cenzurovaným vysíláním komunistické televize reflektuje Ambroz i v díle *TV-Piece* (1981). Autor strávil celý sobotní den sledováním

²⁴⁸ "Jsme skutečně schopni analyzovat obsah toho, co sledujeme na obrazovce? Nejsme ovlivněni do té míry, že to mění naše názory?" Vladimír Ambroz. Více na: <http://artikl.org/vizualni/vladimir-ambroz-v-akci>

²⁴⁹ Více na: <http://artikl.org/vizualni/vladimir-ambroz-v-akci>

²⁵⁰ Více na: <https://www.artlist.cz/vladimir-ambroz-108710/> [cit. 2022_01_09]

²⁵¹ ... pohyblivým obrazem v elektronické a skutečné reálné podobě

programu Československé televize, včetně přenosu stranických konferencí KSČ. Během dne jej mohli Ambrozovi přátelé přijít zkontrolovat, zda danou činnost svědomitě vykonává.

V nerealizovaném projektu *Videohabitation* (1981) se Ambroz plánoval uzavřít v prostoru sousedícím s jeho ateliérem, takže by neměl žádný výhled ven. Jediný vizuální kontakt se světem by byl zajištěn pevně umístěnou kamerou za oknem, která by přenášela venkovní dění dovnitř prostoru (pravděpodobně viditelné na televizi). Autor by byl zcela izolován od médií - rádia, novin, televize a dalších možností kontaktu s okolním světem, bez telefonu a dokonce bez hodin. Jídlo by mu přátelé náhodně donášeli ke dveřím. Tímto pokusem by se snažil ztratit pojem o čase a o dění ve světě. Po jednom měsíci byl plánován zásah a osvobození autora přítelem.²⁵²

V rámci festivalu Divadlo v pohybu II. v Brně Ambroz také realizoval instalaci s vyřazenými televizními obrazovkami *Electric Café* (1983).

MY - MEZI-TÍM - ŽIVÁ SMYČKA

Paralelně se svým působením v brněnském Divadle na provázku, navázal Tomáš Ruller spolupráci s Janem Doubkem a skupinou Via Lucis.²⁵³ Vznikly dvě realizace. Scénická performance *Oslava ... (Oslava přeletu vodních ptáků, 1981)* byla vůbec prvním představením, kde uprostřed scény stanul sám autor doprovázen světelnou laserovou show. V kontextu českého umění videa však hraje prim multimediální představení z roku 1983 *Mezi-Tím*, realizované společně s uskupením My a Co. (kam dále patřil Michal Švarc, Alena Loučanská a Marcela Zaoralová). Hru světla, projekce diapositivů na velkoformátové promítací ploše, podobně jako malování laserovým paprskem a luminiscenčními barvami, doplňovalo video přehrávané na televizní obrazovce umístěné na korbě dětského kočárku. Patrně se zde tak vůbec poprvé stal součástí multimediálního představení video objekt. Na televizním monitoru běželo video nazvané *MY* (1983), nasnímané kameramanem Karlem Slachem v domácím prostředí formace My a Co. Opět na kameru vypůjčenou neoficiálně z audiovizuálního studia na JAMU.

Jakkoli může být *Živá smyčka* (1983) vnímána jako jeden z nejpozoruhodnějších konceptuálních projektů osmdesátých let,²⁵⁴ v zásadě, jak uvádí sám autor: “Šlo o zcela přirozené využití vlastnosti, kterou video (oproti filmu) nabízelo - živé propojení kamery a monitoru.”²⁵⁵ Interaktivní video-instalace v uzavřeném okruhu přenáší aktuální obraz živé scény na obrazovku televizního monitoru. Divák je konfrontován se svým vlastním mediálním obrazem, který “běží” v přímém přenosu v přítomné televizi. Jeho činnost (opakující se přesýpání šterku) dále umocňuje

²⁵² AMBROZ, Vladimír a Tomáš POSPISZYL. Vladimír Ambroz AKCE ACTIONS. s. 114.

²⁵³ **Via Lucis** (založeno v roce 1976/77) - seskupení autorů kolem českého vynálezce laseru Jana Doubka (1926 - 1981), jejíž společným zájmem byl pokus o splynutí techniky a umění. Autoři dokázali postupem času laserový paprsek ovládat a využívat v rámci divadelních a multimediálních představeních.

²⁵⁴ UHLÍŘOVÁ, Martina. Rozhovor s Tomášem Rullerem. Nedatováno. Archiv Tomáše Rullera.

²⁵⁵ Z komentáře Tomáše Rullera k disertační práci, září 2021.

(mikrofonem snímáný) zesílený zvuk. S uzavřeným okruhem a pravděpodobně touž kamerou pracoval již dříve Vladimír Ambroz s tím rozdílem, že objektiv kamery cílil na sebe (na celou scénu). Zde je pohled kamery nasměrován na konkrétní místo - desku pracovního stolu. Poodstoupíme-li několik kroků od instalace dojde nám, že je to past - nastražená na náhodného kolemjdoucího. Bude pracovat, rád a ještě pod dohledem? Nabídka formou hry je více než lákavá, ale za jakou cenu. To, co se na počátku zdálo jako nevinná interaktivní zábava se v mžiku mění na důmyslně promyšlenou lest, z takto uchopené myšlenky více než mrazí.

NÁSTUP JEDNOKANÁLOVÉHO VIDEO

Počáteční snahy o reflexi televizního vysílání a zapojení televizní obrazovky do většího multi-mediálního celku nebo instalace záhy vystřídal zájem o pohyblivý obraz jako takový. Vedle nejstarších záznamů domácí situace skupiny My a Co. S názvem *MY*, je rokem 1983 ohraničena také další tvorba Michala Švarce, Aleny Loučanské a Tomáše Rullera. Zatímco Ruller připravil výlučně pro pohled video kamery dvojici rituálních performancí *Rozbívám své sochy*, *Pálím své kresby*, které později za doprovodu zmíněného video-dyptychu naživo předváděl v alternativním prostředí brněnských nebo pražských hudebních klubů, Švarc se soustředil na vlastní tělesnou stránku. Ještě než uvedeme konkrétní Švarcova videa, ve stejném roce vzniká Rullerova *Hudba pro nůžky* (1983). Kontemplativně až obřadně uchopený proces stříhání vlasů (Marcelou Zaoralovou) - umocněný skrze pravidelné pohyby zvukem nůžek dává svou rytmizací tušit abstraktně meditační polohu scény odrážející se v poetice rituálně-očistného příběhu. Tematicky připomíná jeden z Warholových prvních dochovaných záběrů, když testoval video systém Norelco. Konkrétně hovoříme o scéně, kde americký fotograf Billy Name stříhá vlasy modelce Edie Sedgwick. Zatímco Name a Sedgwick společně sedí na evakuačním požárním schodišti vysoké budovy ateliéru v New Yorku, Rullerova scéna se odehrává na terase brněnského domu.

Břicho, vousy, záda nebo ústa, se ve videích Michala Švarce proměňují v hudební nástroje. V jednotlivých sekvencích série bodyartových akcí soustředěných v kompilaci *Hudba pro mé "Tělonástroje"* a *Hudba pro Ruce* zkoumal autor zvukový potenciál lidského těla. Jejich melodické kvality se pokouší nalézt prostřednictvím způsobu rezonance. Nejen že tak odkazuje na tvorbu amerického umělce Bruce Naumana - konkrétně například video *Lip Sync* (1969) (ve kterém sice zkoumá mimo jiné synchronizaci obrazu a zvuku), ale také *Bouncing Balls* (1969), ve Švarcově vtipně uchopeném/pojatém videu *Hudba pro dva zadky*, které je také posledním ze série. Z produkce volného uskupení My a Co. je v archivu Tomáše Rullera dostupné také ranné ženské video *Úklid* Aleny Loučanské. Ve sluncem zalité místnosti s tikáním hodin a vzdálenou hudbou Beatles je zachyceno kontemplativní sklízení hlíny a střepů rozbitého květináče ozvláštněné rozmanitou hrou stínů na podlaze.²⁵⁶ Autoři natočili své práce na video kameru U-matic nelegálně

²⁵⁶ Tomáš Ruller. Z e-mailové komunikace ze dne 1.4.2021

zapůjčenou z audiovizuálního centra VUT na Květné, které se později v 90. letech stalo základem nového atelieru FaVU.

Miloš Šejn se poprvé setkal s videem v roce 1988, když realizoval jednu ze svých procesuálních frotážových kreseb na oblíbeném kopci nedaleko Jičína. Celou akci nazvanou *Na vrcholu - Zebín* natočil jeho známý na VHS kameru. Půlhodinový video záznam byl následně použit na Šejnově fotograficky zaměřené výstavě v Malé galerii v Liberci. Videozáznam běžel na televizní obrazovce přítomné na výstavě. Z této výstavy se dochoval také skoro dvouhodinový záznam vernisáže, ve kterém je zachycen jeden z prvních projevů Jiřího Valocha. Stejně jako další autoři, dříve natáčel na filmovou Super 8 kameru nebo později na Bolex. Avšak na konci osmdesátých a začátkem devadesátých let začal více využívat video techniku. Jak se jeho způsob práce změnil, když začal používat videokameru? Nejdůsledněji pravděpodobně použil přenosnou kameru JVC v roce 1993. Jednalo se o typ se samostatným nahrávacím zařízením, které celou dobu nesl v batohu při své cestě Javořím potokem v Krkonoších. Podle autorových slov mu videokamera umožnila dělat věci, které především kvůli své "neohrabanosti" profesionální šestnáctka neumožňovala. Šejn poznamenal, že kdyby tehdy měl možnost používat obě technologie zároveň, možná by začal řešit kombinace záznamu na světlocitlivou vrstvu s video obrazem, který má řádkování a naprosto jinou organizaci.²⁵⁷ Práce s videem mu poskytla vedle základní schopnosti dokumentovat události také příležitost využít efekty prolínání a vrstvení obrazů přes sebe, což umožňovalo daleko složitější konstrukci příběhu a prohloubení prožitku autora.

GALERIE DROGERIE - ZLEVNĚNÉ ZBOŽÍ

Pokud se zamyslíme nad fungováním alternativních výstavních prostorů, v dostupných pramenech můžeme najít fenomén nazývaný "hospodská kultura", skrze kterou se nejvíce šířily a sdělovaly dostupné "aktualizované" informace. Taktéž probíhaly tajné filozofické a uměnovědné přednášky tzv. "pozemní univerzity", které byly uskutečňovány od konce roku 1984 za podpory Husovy nadace. Alternativní vzdělávací instituce měly také vliv na utváření brněnského konceptu *Galerie Drogerie - Zlevněné zboží*. Důležitým aspektem ilegálního umění byla komunikace, která probíhala prostřednictvím osobních setkání a publikováním výtvarné tvorby. Komunikace nebyla omezena pouze na pražskou a brněnskou výtvarnou scénu, ale zahrnovala také zahraniční autory.²⁵⁸

V průběhu bádání byla brána v úvahu místa, která přímo i nepřímo souvisela s kulturním děním a kde by bylo pravděpodobné, že se nachází video technika, projekční zařízení nebo médium televize v uměleckém smyslu. Mezi taková místa patřil pražský *Junior klub*, který fungoval jako nezávislé hudební, divadelní a výtvarné kulturní centrum pod vedením Josky Skalníka. Také se

²⁵⁷ Více na: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/milos-sejn-v-me-praci-jde-v-podstate-o-vytrzeni> [cit. 2022_23_06]

²⁵⁸ FAJKUSOVÁ, Eliška. s.13 /HORÁČEK, 1992. s. 168-169 .

umělci a chartisté pravidelně scházeli v hospodě *U Pošty* (nyní Palác Akropolis), ale po rozhovoru s provozovateli se nepodařilo potvrdit žádné video aktivity na žádné z těchto platform. Pražská galerie (studio) *Opatov*, řízená kurátorem Jaroslavem Krbůškem, vystavovala neoficiální výtvarnou tvorbu (například v roce 1988 hostila výstavu zrušených kreseb Tomáše Rullera, na kterou reagovala "neplánovaná" performance 8.8.88 zaznamenaná na dvojici video kamer v Originálním videojournalu). Nicméně, galerista uvedl, že s médiem videa jinak galerie neměla žádnou spojitost, možná kvůli strachu z oficiálních restrikcí, které na konci osmdesátých let začaly polevovat.

V letech 1986–1989 fungoval obchod se zlevněným drogistickým zbožím na Bayerově ulici v Brně jako nezávislý výstavní prostor pod názvem Galerie-drogerie Zlevněné zboží. Koncepti tohoto místa vytvořili umělci Petr Oslzlý a Rostislav Pospíšil, kteří se pohybovali v oblasti výtvarného umění a divadla. Vedoucí drogerie, Drahomír Svatoň, se postaral o technickou podporu. Výstavy, které zde probíhaly, byly úzce provázány s alternativní kulturou nebo polooficiálními aktivitami brněnského uměleckého okruhu.

Britská Husova nadace věnovala pro tzv. „podzemní univerzitu“ potřebné technické zařízení, což ovlivnilo i průběh vernisáží v Galerii-drogerii Zlevněné zboží. Po otevření výstavy v samotné galerii byl v salonku nedaleké restaurace Praha promítán medailon o vystavujícím autorovi, který byl natočený v jeho ateliéru. Videozáznamy vytvářeli převážně Aleš Záboj, a v několika případech se na nich podíleli Milan Maryška, Michal Hýbek, Pavel Jandourek nebo Petr Macků.

Otevření výstavy v galerii mělo netradiční průběh – vystavující umělec, oblečený v pracovním plášti, zde hodinu před zavírací dobou pomáhal s prodejem zboží. Snímek zachycuje interiér galerie a organizátory, kteří svůj výklad o vlastních aktivitách pojali jako svébytnou performance.

Další centrum video tvorby krystalizovalo v Brně. V létě roku 1986 zde začaly první tajné domluvy, jak vytvořit malou galerii „pařížského“ typu, která by byla svobodná, nezávislá a zároveň přístupná široké veřejnosti, umožňující i nerezimním výtvarníkům uskutečňovat výstavy mimo soukromých akcí probíhajících většinou za dveřmi ateliérů pro pozvané přátele. Drahoš Svatoň, prodávav obchodě se zlevněným drogistickým zbožím, spolu s umělci - malířem a kreslířem Rostislavem Pospíšilem a režisérem experimentálního divadla *Husa na provázku* Petrem Oslzlým - založili platformu s první výstavou 12. listopadu 1986, která zahájila tradici svobodných výstav v nesvobodné společnosti. Jedinečný česko-moravský humor se promítl do projektu brněnské nezávislé platformy Galerie Drogerie - Zlevněné zboží.

Tato platforma úspěšně sabotovala zásahy činitelů státní bezpečnosti a sídlila v konstruktivistickém domě z dvacátých let na rohu Kotlářské a Bayerovy ulice. První výstava v nezávislém výstavním prostoru brněnského obchodu proběhla v listopadu 1986. Vystavující umělec hodinu před zavírací dobou navlékl bílý pracovní plášť a pomáhal s distribucí zboží, což vedlo ke výšení prodeje.

Každá výstava zahrnovala třicetiminutové videoportréty, které měly přiblížit tvorbu aktuálně vystavujícího autora. Medailony natáčeli především Aleš Záboj, Milan Maryška, Jaroslav Kořán

nebo Michal Hýbek.²⁵⁹ Mezi zastoupenými autory byla řada zajímavých jmen jako: Petr Baran, Josef Daněk, Helen Gangly, Jan Dungel, Václav Houf, Milivoj Husák, J.H.Kocman, Vladimír Kokolia, Jaroslav Kořán, Jef Kratochvíl, Aleš Lamr, Bob Pacholík, Rostislav Pospíšil, Karel Rechlík, Krzysztof Rynkiewicz, Zorka Ságlová, Joska Skalník, Jan Steklík, Jan Šimek, Tomáš Ruller. Medailon vystavujícího autora, který byl natočen v jeho ateliéru, byl po vernisáži promítán v blízké pivnici Praha. Videoarchiv je dnes na DIFA JAMU jako součást archivu Aleše Záboje. Galerie - Drogerie zlevněného zboží fungovala do roku 1989.²⁶⁰

Galerie Drogerie - Zlevněné zboží, fungovala podle následovně definovaných pravidel neměnného řádu:

§ I - galerie se nazývá "drogerie Zlevněné zboží" podle obchodu, v němž se odehrává;

§ II - malý prostor - jediná stěna, strop a zadní plocha otevřeného výkladu - nepředurčuje vystavování větších souborů;

§ III - malý reálný výstavní prostor obchodu je doplněn velkým imaginárním prostorem **videoportrétů** autorů, děl a prostředí, v němž vznikají;

§ IV - **videoportrét** musí být natočen a vytvořen v jediném dnu metodou: občas přerušovaný dokumentární záznam toku času;

§ V - galerie má svou fixní hlavičku, která je součástí pozvánky na výstavu, tištěného „grafického listu“ formátu A4, jehož předlohu napíše výtvarník ručně jako nabídkový list rozmanitého zlevněného drogistického zboží;

§ VI - otevření výstavy se odehrává jako sténávaná událost - **free performance**:

- * doba: v den otevření v obchodě hodina před uzavřením - 16:00 až 17:00 hod., v pivnici tentýž den od 17:00 do 22:00 hod.
- * pozvaní lidé i náhodní chodci přicházejí nakupovat
- * autor v bílém plášti prodává spolu s prodávčem
- * za prodejním pultem je spolu s nimi živý hudebník, který zde po celou hodinu muzicíruje
- * postupně v průběhu hodiny a po uzavření obchodu všichni pozvaní odcházejí do blízké lidové pivnice Praha, do salónku, v němž byla založena brněnské sekce uměleckého sdružení meziválečné české avantgardy Devětsil
- * v salónku se od počátku podává pivo
- * Je sem pro tuto příležitost těsně před zahájením druhé části akce přinesen videorekordér a televizor, který je instalován na židli postavené na hospodský stůl
- * první umělecký realizátor - autor esejí uvítá hosty, nabádá je, aby svobodně konzumovali a aby sami za sebe zaplatili, neboť galerie je sponzorována jen ze soukromých prostředků samotných realizátorů

²⁵⁹ ... Video portréty jsou pravděpodobně uloženy v archivu Aleše Záboje na DIFA JAMU. Záboj se jako pedagog také mimo jiné věnoval tematickým přednáškám zkoumajícím vztah "tvůrčí práce a médií". In: FAJKUSOVÁ, Eliška. *Výstavy a symposia "Hi-Tech umění" v Brně v letech 1992 - 1997 v kontextu výstav umění nových médií v České republice*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Management v kultuře. Brno 2012. s. 8.

²⁶⁰ Ibid. s.13.

- * poté čte vlastní text - básnický esej či esejistickou báseň
- * poté je promítnut video portrét, jehož délka se pohybuje v těsném rozmezí kolem 30 minut
- * druhý umělecký realizátor pečuje o hosty a hlavně o to, aby zaplatili
- * akce pokračuje zábavou v klasickém bohémském rytmu až do uzavření hospody - absint zastupuje česká náhražka: Tuzemský rum
- * výstava je nejméně jeden měsíc volně přístupna veřejnosti ve dnech pondělí až pátek v době, kdy je otevřen obchod; díla nejsou prodejná²⁶¹

Z dochovaných záznamů je k vidění video parodie **Andy Warhol ve video sérii „Zlevněné zboží“** (1987)²⁶² nebo tří hodinový záznam akce **Ambrož, svátek svátků** uskutečněné v bytě Josefa Daňka (1988, s první, bez záznamu 7.12.1979). Aneb školení o tom, jak lze oslavit všechny svátky roku v jeden den. Jako jeden z dílů série **Zlevněné zboží** je podobně jako předchozí video zaznamenal Aleš Záboj. Záboj systematicky natáčel akce, výstavy a vernisáže tehdejší brněnské scény na kameru věnovanou britskou Husovou nadací.

ORIGINÁLNÍ VIDEOJOURNAL

Od roku 1985 vydával Karel Kyncl v Londýně exilový čtvrtletník **Videomagazín**. Na tuto myšlenku navázal projekt československého disidentského zpravodajství **Originální videojournal**, který iniciovala skupina přátel kolem Olgy Havlové a režiséra Andreje Kropa. I když je pokus o vznik audiovizuální samizdatové televize datován koncem roku 1987,²⁶³ „video projekt“ se začíná rozvíjet od poloviny 80. let intenzivní korespondencí mezi Vilémem Přechanem, Františkem Janouchem a Václavem Havlem. Janouch posílal přes Tuzex videorekordéry a televizory, aby mohla vzniknout síť domácích videí. Pomocí diplomanta Wolfganga Scheuera přes různé pašovací kanály, (ve švédských kamionech, díky ochotným turistům vyjíždějícím na rekreaci do Jugoslávie, poštou přes neznámé lidi na Slovensko nebo například oklikou přes Finsko či přímo z moskevského tranzitu aj.), k nám putují také například videokazety s nedostupnými filmy. Západní média měla velký zájem o tajně vyvážené informace (v podobě rukopisů, fotografií, filmů) a nabízela za ně honoráře, díky kterým bylo možné financovat další techniku. Nadace Charty 77 získávala finance prostřednictvím grantů evropských kulturních fondů. Výrazně pomáhali také například manželé Tigridovi, Jiří Pelikán, Tomáš Baťa ad.²⁶⁴

Redakce Originálního videojournalu disponovala videomagnetofonem Sony Video-8. Stopáž každého vydání měla přibližně dvě hodiny a videokazety s ilegálně pořízeným obsahem,

²⁶¹ RŮŽIČKOVÁ, Alice. *Český dokumentární film v 80. letech „Originální Videojournal.“* FAMU. Praha, 2001. s. 7-8.

²⁶² Kamera, zvuk, editace: Aleš Záboj Účinkují: Petr Oslzlý, Rostislav Pospíšil, Andy Warhol; Překlad: Adéla Dörnerová. Nesly se v humorném parodickém duchu. Fiktivní rozhovor s Andy Warholem o jeho budoucí výstavě v Galerii-drogerii Zlevněné zboží v Brně.

²⁶³ ŠEVČÍK, Jiří et al. *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty.* Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. s. 816.

²⁶⁴ RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film.* [pozn. 261] s. 5.

byly distribuovány ve dvaceti kopiích.²⁶⁵ Komunistické zákony sice nezakazovaly výrobu originálu, ale jeho množení a rozšiřování ano. Proto ta lehká ironie slova “originální” v názvu magazínu. Lidé si přirozeně vyráběli dostupnými prostředky další kopie kopií. Existovaly i kazety, které byly kopiemi čtvrté nebo páté generace.²⁶⁶

Originální videojournal vznikl z potřeby informovat o zajímavém dění u nás jednak zasíláním natočeného materiálu za hranice a šíření v zahraničí, ale především pro informovanost místního publika. Samizdatové audiovizuální periodikum na VHS kazetách chtěl původně tým OVJ vydávat a distribuovat dvakrát až třikrát do roka. Tématicky bylo vázáno politicky - k Chartě 77. Reflektovalo ekologii a českou alternativní kulturu.²⁶⁷

V roce **1985** nazkoušelo **Divadlo Na tahu** divadelní hru Václava Havla **Pokušení**. O dva roky později (1987) s premiérou 16. dubna 1988 v Praze byl natočen Davidem Schmoranzem (režie a střih Andrej Krob) 130 minutový video záznam představení.

Lidé kolem Aleše Havlíčka, Dobroslav Zborníka, Miroslava Vránka a Věry Dvořákové natáčeli v roce **1987** na video záběry určené výhradně pro export, které posílali přes Jiřinu Šiklovou do Anglie (pro Jana Kavana a Palach Press Centrum). Technické zázemí našli ve státní reklamní agentuře Merkuria.²⁶⁸

Videa OVJ byly na jaře 1990 jako video instalace představeny na výstavě **Historie československé demokracie** v Praze.

NÁVRAT EXULANTŮ

V 90. letech se hovořilo o nástupu “informační společnosti”, která umožnila umělcům volně se scházet a vstupovat do veřejného prostoru. Vznikaly nové umělecké ateliéry, galerie, výstavy a festivaly, dokonce byly akreditovány nové studijní obory na vysokých školách a dostávaly se k nám nejnovější technologické poznatky.²⁶⁹ Autoři, kteří se po roce 1989 vrátili z exilu, hráli důležitou roli při formování a rozvoji uměleckého odvětví videa v porevoluční éře. Woody Vašulka, Michael Bielický, Petr Vrána, Miloš Vojtěchovský, Pavel Smetana a Stanislav Miler, se do československého kulturního dění zapojili nejen jako tvůrci (například Bielického **Menora/Invenur**, 1990), ale také zužitkovali své zkušenosti v oboru a zprostředkovali zahraniční kontakty. Jednou z nejdůležitějších podmínek bylo zajistit techniku pro nově vznikající ateliéry a audiovizuální centra. Díky tomu pomohli významným způsobem rozvinout nově vznikající uměleckou disciplínu.

²⁶⁵ Videokazety byly upravovány a tajně kopírovány na školní vybavení. Od podzimu 1987 do listopadu 1989 vzniklo sedm pravidelných a dva tematické pořady, po nichž následovalo devět speciálních svazků vyrobených během revoluce 1989 a krátce po ní.

²⁶⁶ Rozhovor Pavla Kačírka s Chris Hill, Praha únor 1996.

²⁶⁷ RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 261] s. 10.

²⁶⁸ RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 261] s. 9.

²⁶⁹ BOBČÍKOVÁ, Radka. *Brněnské přehlídky a festivaly digitálního umění v 90. letech*. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2015. s. 6.

Spolu s politickými změnami přišla potřeba oboustranné komunikace mezi divákem a médii, zejména televizí. Keiko Sei, kurátorka, mediální aktivistka a teoretička nových médií, se zabývala východoevropským používáním mediálních technologií a zprostředkováváním vládnoucími strukturami.²⁷⁰ Od raných osmdesátých let vedla v Japonsku nezávislou organizaci zaměřenou na video a video art. Intenzivní zájemem o používání elektronických médií v disentu ji vedl v roce 1988 k přesídlení do zemí východní Evropy. Své texty publikovala v řadě časopisů a sborníků po celém světě, například v *Art & Text* (Austrálie), *Hanatsubaki* (Japonsko), *Springerin* (Rakousko). Pro české čtenáře v časopisu *Umělec* a několika výstavních katalozích. V letech 1998 – 2001 vedla ateliér videa na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně. Kurátorsky se podílela na výstavách jako **Orbis Fictus** (1995, Praha), **Politik-um/New Engagement** (2002, Praha).²⁷¹ V letech 1988 – 1999 shromáždila rozsáhlý (dnes už neexistující) video archiv, který byl veřejnosti zpřístupněn roku 1999 Nadací Generale ve Vídni. Její kniha studií **Konečná krajina** vyšla v nakladatelství One Woman Press v roce 2003.²⁷²

Podle Keiko Sei byla tím nejlepším, co se v Čechách z nové oblasti umění videa po roce 1989 objevilo, první veřejná projekce ilegálního samizdatového magazínu **Originální videojournal**. Video instalace byla součástí výstavy s názvem **Historie československé demokracie**, která proběhla na jaře 1990 v pražském domě U Hybernů. Videožurnál měl přinášet informace a zprávy nedostupné z oficiálních zdrojů. Také ukazoval, že video může být užitečným nástrojem podzemního hnutí, což dokládaly obrazovky, které byly během revoluce rozmístěné po Praze.²⁷³ Projekt tak symbolicky uzavřel jednu kapitolu československých dějin.²⁷⁴

Umělecká scéna se po radikálním politickém přelomu rychle změnila. Mladší generace autorů, která své zkušenosti s videem získala v nově vznikajících ateliérech, překračovala hranice (nejen v duchu cestování). Účastnili se živoucí mezinárodní kulturní diskuze a svébytně - inspirováni filozofií, estetikou a etikou, utvářeli svůj individuální výrazový slovník.

²⁷⁰ SZCZEPANIK. Média mezi kulturami a žánry. Rozhovor s Keiko Sei. In: *Cinepur*, 2002, č. 23-24. s. 16.

²⁷¹ Dále se podílela na projektech jako: **Post-89: Retrospective – Independent Media Culture in Eastern Europe** (Ohio, USA), **Semtex, Radar and V.R. A Pardubice Model** (Osnabrück, Německo), **Eastern Europe TV & Politics** (Buffalo, New York, USA), **Extra Sense and Computer – Bulgaria, the Country of Future** (Osnabrück, Německo), **The Age of Nikola Tesla** (Osnabrück, Německo), **The Media Are With Us! The Role of Television in the Romanian Revolution – International Symposium** (Budapest) a další.

²⁷² Více na: <https://agosto-foundation.org/cs/keiko-sei> [cit. 2022_01_09]

²⁷³ SEI. Po stopách médií. [pozn. 197] s. 148.

²⁷⁴ SCHWARZBACHEROVÁ. Karin. *Český videoart - vznik, vývoj a polské vplyvy na českou scénu od 70. rokov do konca 20. storočia*. Bakalářská práce. Katolická Teologická Fakulta. Univerzita Karlova v Praze, Ústav dějin křesťanského umění. Praha 2018. s. 40.

GENERACE 90.LET

Vlivl na formování tvůrčího potenciálu nové generace autorů měl vznik nových kateder a ateliérů. Významným způsobem k tomu přispěly předchozí organizační snahy Radka Pilaře, díky čemuž došlo k oddělení Katedry animované tvorby a videa Filmové a televizní fakulty FAMU (1990). Ve stejném roce na Akademii výtvarných umění v Praze (v čele s novým rektorem Milanem Knížákem) uvedl přednášku o *Nových médiích* Michael Bielický.²⁷⁵ V roce 1991 se na AVU formují Ateliér video plastiky Michaela Bielického a Ateliér konceptuálních tendencí Miloše Šejna.²⁷⁶ Studenti přecházeli z jednoho ateliéru do druhého (působili též v ateliéru Milana Knížáka), kde získávali potřebné zkušenosti a vzájemně se obohacovali. Během jara 1992 se za přítomnosti Radka Pilaře utvářely představy o programu nového ateliéru video a elektronické multimediální animace v Brně. O rok později byla založena Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického (FaVU). Po Pilařově smrti na jaře 1993 byl ateliér novým vedoucím Tomášem Rullerem přejmenován na Video-multimédia-performance.²⁷⁷

AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ V PRAZE

Ateliér video plastiky Michaela Bielického

V kontextu českého umění videa nabývá na významu přímé napojení Michaela Bielického na Nam June Paika. Po návratu do Prahy v roce 1991, na pozvání tehdejšího rektora Milana Knížáka, zakládá na Akademii výtvarných umění **Ateliér video plastiky**, někdy také označovaného jako Ateliér video sochy nebo video skulptury.²⁷⁸

Počátky spjaté s nejistotou, poháněny vírou v nové začátky, se nesly v duchu “v co nejkratším čase sehnat co nejvíce techniky”. K tomu se váže často citovaná událost: “*Tak jsem šel za Paikem a říkám mu to a on, že to je skvělé a z kapsy jen tak vytáhl pět tisíc marek - “pět tisíc marek”!!!, položil je přede mne na stůl ať nakoupím techniku.*”²⁷⁹ Bielickému se podařilo získat

²⁷⁵ Je třeba zmínit, že na začátku prosince uspořádal Bielický na AVU *Seminář s praktickým a teoretickým využitím videa* (10.-12.12.1990).

²⁷⁶ Podle výpisů dostupných v databázi archivu AVU, se rok od roku název ateliéru proměňoval. V počátcích byl označován jako Ateliér videoplastiky (akad.r. 1991/1992), později jako Ateliér video/art (akad.r. 1992/1993) až se nakonec ustálil jako Ateliér Nových médií (od akad.r. 1993/1994).

²⁷⁷ Více na: <http://performance.ffa.vutbr.cz/ARCHIV/CDROM/inner/sub/pribeh.htm> [cit. 2021_21_11]

²⁷⁸ Podle výpisů dostupných v databázi archivu AVU, se rok od roku název ateliéru proměňoval. V počátcích byl označován jako Ateliér videoplastiky (akad.r. 1991/1992), později jako Ateliér video/art (akad.r. 1992/1993) až se nakonec ustálil jako Ateliér Nových médií (od akad.r. 1993/1994).

²⁷⁹ Z osobního rozhovoru s Michaelem Bielickým realizovaného prostřednictvím Skype aplikace na jaře 2021, nebo dostupné také ve video dokumentu ARCO z roku 1994.

finanční podporu od několika zahraničních osobností a Ateliér video skulptury mohl několik let fungovat také díky německé nadaci DAAD (Německá akademická výměnná služba).²⁸⁰

Prvními studenty, kteří přešli k Bielickému ze zrušeného Ateliéru kresby a objektů prof. Karla Malicha, byli Lubomír Čermák, Federico Díaz, David Christoff, Tomáš Mašín, David Saudek, Petr Svárovský, Janka Vidová Žáčková (před tím At. kresby u Jitky Svobodové). Bielického asistenty v novém ateliéru byli nejprve David Saudek a později Janka Vidová-Žáčková.

Rok 1992 byl ve znamení komunikačních projektů, ateliér AVU byl pozván v rámci Dokumenta v Kasselu, aby spolupracoval na projektu *Piazza Virtuale* skupiny umělců "Van Gogh TV" a reprezentoval *Piazzetu Prague* - prostřednictvím "video telefonu" bylo možné uskutečnit několik vysílání, která se přes satelit vysílala do celého světa.²⁸¹

Ateliér konceptuálních tendencí Miloše Šejna

Na Akademii výtvarných umění v Praze fungoval neméně významný **ateliér Konceptuálních tendencí** Miloše Šejna, který jej vedl v letech 1990 - 2011. Co se týče analogového videa, je důležité zdůraznit, že v rámci tohoto ateliéru byla realizována mnohá ranná videa autorů jako Tomáš Mašín, Tomáš Veškrna, Siri Austeen, Petra Vargová, Adéla Babanová, Denise Pelikan, Dean Ivandič, Mario Chromý, Sláva Sobotovičová, Radim Labuda, Daniel Pitín, Pavla Sceranková, Linda Mikolášková, Martin Velíšek, Petr Skala, Darina Alster, Vojtěch Fröhlich, Silvia Siminiatti, Anders Grønlien, Kateřina Závodová, Kateřina Fojtíková, Johana Střížková, Jana Kapelová. Studenti si video techniku sháněli sami. Například Tomáš Mašín byl asistentem v ateliéru Bielického ještě za studia u Šejna.²⁸²

FaVU VUT v Brně

Ateliér video-multimedia-performance

Sametová revoluce přinesla dlouho očekávanou šanci na založení vysoké školy výtvarných umění v Brně. Původní záměr širší skupiny brněnských kulturních osobností začlenit připravovanou fakultu do struktury Janáčkovy akademie múzických umění nebyl průchodný. JAMU byla zahrnena vnitřní problematikou vyčleňování divadelní fakulty a tak se iniciativy ujalo Vysoké učení technické. Tato škola disponovala nejsilnějším materiálním, personálním i ekonomickým zázemím a současně procházela zásadní proměnou charakterizovanou jako "humanizace techniky".

Jádrem vznikající fakulty se stal tradičně silný Ústav kreslení a modelování Fakulty architektury. V létě 1992 byl pod vedením prof. akad. soch. Vladimíra Preclíka vypsán konkurz na místa pedagogů pro nové ateliéry transformovaného Ústavu výtvarných umění.

²⁸⁰ HLAVÁČEK, Ludvík a Marta SMOLÍKOVÁ (ed.). *Orbis Fictus / Nová média v současném umění*. Praha: Soros Center of Contemporary Art, 1995. s. 159.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Z rozhovoru s Milošem Šejnem, Praha, duben 2023.

Přípravným výborem pod odborným vedením Igora Zhoře, byly v zakládacích dokumentech specifikovány mezi dosud chybějícími obory "videoart a multimedia" a "akční umění a performance".

Radek Pilař přicházející z televizního a filmového prostředí definoval svoji představu jako "školu výtvarně elektronické a multimediální animace, filmu, fotografie, audiovize, počítačové grafiky a televizní tvorby", zatímco Tomáši Rullerovi byla svěřena v roli asistenta reprezentace domény interaktivního a akčního umění, "multimediální performance". Doména multimediální animace byla chápána v nejširším slova smyslu, zahrnujícím interaktivní a akční umění až po performance.

V konkurzu se mezi uchazeči nečekaně objevil Peter Rónai, kterého přijal Radek Pilař jako druhého odborného asistenta. Prvním technikem se stal kameraman Aleš Záboj. Zpočátku ateliér disponoval pouze místností a trojicí štaflí s kreslicími prkny a balicím papírem. Vstupním úkolem, který dostali nově přijatí studenti "videoartu", bylo kreslení zátiší se starými obrazovkami, které posloužilo jako podklad pro pozdější řazení do sérií ke klasické animaci. Už během podzimu sem ovšem Petr Vrána přivezl z pražského Media-archivu Steinu a Woodyho Vašulkovy. Woody zde prezentoval interaktivní publikaci *Pioneers of Electronic Arts*, vzniklou pro Ars Electronica, s kódy které bylo možné číst "laserovou tužkou" a Steina předvedla z LaserDisků svou **Violin Power**.

V závěru prvního semestru náhle Radek Pilař zemřel. a Tomáš Ruller byl pověřen vedením ateliéru, který přejmenoval na Ateliér video - multimedia - performance. Vedle Petera Rónaie jako dalšího asistenta přijímá Mariana Pallu, který posílil akční sekci a propojil ateliér s brněnským konceptem. Klíčový pro existenci ateliéru, ústavu, ale i celé fakulty byl zápas svedený s komerčními firmami snažícími se zprivatizovat veškeré zařízení a budovu bývalého Audiovizuálního centra na Květné, které pod záštitou VUT v 80. letech provozovalo na tehdejší dobu špičkovou profesionální televizní techniku v analogových formátech U-matic.

Ačkoliv v první fázi vítězná firma Davay získala do tzv. "komerčního" pronájmu veškeré technické zařízení, materiál i videokazety a měla vznikajícímu ateliéru zajišťovat potřebný technický servis, vedením university očekávaná symbióza možná nebyla. Rozpor mezi soukromými obchodními zájmy a nároky výuky a tvůrčí výzkumné činnosti vyústil v kolizi, při níž fakulta nakonec s velkými potížemi větší část budovy a techniky získala zpět a vybudovala vlastní produkční centrum. Jednu z původních již amortizovaných on-line střížen ateliér provozoval ještě po celá devadesátá léta

Hned v rámci své první návštěvy na Květné věnoval Woody Audiovizuálnímu centru archiv Vašulkových videí a o rok později, zde realizoval pro Invex v Santa Fe rozpracovaný projekt *Divadlo hybridních automatů*. Nechal si do čech dovést část svých zařízení i asistenta Bruce Hamiltona a v dalším ročníku pak poprvé představil z projektu *Bratrství stůl Přátelská palba*. Woody začal na FaVU působit na pozvání Tomáše Rullera nejprve jako hostující umělec, později jako vedoucí Multimediální laboratoře, a nakonec i jako hostující profesor. V letech 1993 -1994 uspěli s prvními granty ("Multimediální interakce v digitalizovaném prostředí" a "Integrace moderních technologií a ekokultury") z nichž začali budovat lokální počítačovou síť a vedle zděděné titulkovací Amigy a starého PC 286 mohli postavit několik PC 486 jako základ přechodu na digitální technologie. Do vznikající multimediální laboratoře byli postupně přijati Stanislav Filip

pro hardware a programování speciálních aplikací, Dalibor Vlašín z ČT jako správce televizní techniky a Luděk Skočovský jako tvůrce a správce sítí. Experimentální činnost laboratoře podporoval v oblasti zvuku a mechaniky univerzální technik a Vašulkův spolužák ze střední školy Jiří Dostál (z původního Audiovizuálního studia JAMU). Díky projektu "Multimediální laboratoř" získala laboratoř v roce 1994 první stanici SGI Indy jako server a napojení na internet optikou. S Woodym Vašulkou tehdy vyjížděli na festivaly V2 v Rotterdamu, Europe Europe v Kunsthalle v Bonnu, do ZKM v Karlsruhe.

Celý ateliér (všichni studenti i pedagogové) se poprvé veřejně prezentovali na výstavě "Český obraz elektronický" 1994 v pražském Mánesu a v Národním technickém muzeu. Podíleli se také na zajištění brněnské expozice mezinárodní výstavy "Video-Vidím-Ich sehe" v Domě umění v Brně uspořádané Katarínou Rusnákovou (produkovali k ní videosampler).

V roce 1994 zde Sylvie Marchand z akademie v Poitiers prezentovala projekt "Artists On-Line", Don Foresta z Paříže přednášel o multiplikovaných světech, Paul de Marinis z Exploratoria v San Francisku prezentoval sonic art. V roce 1995 Chris Hill z Video Data Bank Chicago přivezla sampler první dekády amerického videoartu a delší čas zde později působila jako hostující pedagog, Brian Springer z Buffalo se zde před svou účastí na Documenta v Kasselu představil jako satelitní pirát. Navázali spolupráci s Institutem pro Nová Média ve Frankfurtu, s Monte Video Time Based Arts v Amsterdamu, spolu se studenty vyjížděli na Multimediale do Karlsruhe, na Ars Electronica a do Offenes Kulturhaus v Linci, do vídeňské Kunsthalle na Garryho Hilla a na Chrise Burdena do MAK, pěstovali přímý kontakt s Akademie der bildenden Künste ve Vídni a s Kunsthochschule für Medien v Kolíně.

V letech 1993-96 pravidelně jezdili na Mediafestival do Osnabrücku. Tyto široké aktivity se odrazily ve výsledcích studentů, např. video "Vidíme jen to, co vidět chceme" Josefíny Slezákové bylo v roce 1996 v Osnabrücku vybráno do hlavního programu. Nadja Slovak představila svou práci v galerii Ambrosiana, Zdeněk Mezihorák se zúčastnil přehlídky "Zkušební provoz" organizované Janou a Jiřím Ševčíkovými v Mánesu, Jennifer de Felice, Paul Lerch a Filip Cenek vystavovali v Židovském muzeu v Praze.

V roce 1996 Brian Connolly a Alistair MacLennan z University of Ulster v Belfastu představili severoirský performance art a Kristine Stiles z Duke University v Durhamu přednášela o destruktivním umění. Na jaře 1996 došlo k rošádě asistentů, Marian Palla odešel na koncept a na VMP nastoupil Richard Fajnor, který zapojil studenty do různých dalších aktivit na moravsko-slovenském pomezí, např. *Barla* v Nitře a *Medzi* ve Skalici, nebo v Műczarnoku v Budapešti. Po odchodu Petra Váši na krátkou dobu nastoupil jako asistent Lubor Benda, který propojil ateliér s aktivitami Asociace Virtuální Reality.

Po něm se v ateliéru vystřídal v různém zařazení Dana Recmanová, Jaroslav Vančát, Miloš Vojtěchovský a Keiko Sei. V tomto období sem opakovaně přijížděla Chris Hill, workshopy vedl Michael Delia, ateliér navštívili Nick Collins, Phill Niblock, Maria Thereza Alves a další. Na místo manažerky nastoupila Daniela Veškrnová, s perspektivou produkce připravované fakultní galerie. Nepřímo se podíleli např. na projektu SCSU Umění ve veřejném prostoru, pro ředitele Moderní sbírky NG Jaroslava Anděla pod vedením kurátora Miloše Vojtěchovského pomáhali připravit

výstavu *Jitro kouzelníků?* a s Luborem Bendou se podíleli na koncipování Flusserova centra pro nová média.

Oboustranně se prohloubila spolupráci s ředitelem Domu umění Pavlem Liškou. Ateliér se podílel např. na projekcích při výstavě FLUXUS nebo při křtu knihy počítačového specialisty Ludka Skočovského *Unix-Posix-Plan9*. Mezi nejdůležitější akce patřila výstava nové generace pedagogů tří středoevropských výtvarných vysokých škol *Brno - Vídeň - Praha*, kde ateliér zajišťoval projekci prací René Green z Vídně a Rullerových. Konala se zde v září 1999 také první veřejná prezentace "*FaVU - Současná tvorba*" všech pedagogů školy společně s recipročním výběrem studentů.

Druhý děkan Igor Zhoř přišel s úmyslem postavit ateliéry na úroveň oborových kateder a vnitřně je dělit na oddělení s přidruženými kabinety a laboratořemi. Ateliér VMP připravoval k rozdělení na sekci video a sekci performance, oběma k dispozici měla být multimediální laboratoř.

Koncem roku 1997 děkan Zhoř náhle zemřel a začátkem roku 1998 byl postaven do čela fakulty Tomáš Ruller. Podle jeho nového plánu měly být oba obory Ústavu nových disciplín rozděleny po třech ateliérech. VMP na Video, Multimedia a Performance, Konceptuální tendence na Intermédia, Environment a Foto. V evaluačním řízení doporučené otevření ateliéru fotografie (předběžně byli osloveni Veronika Bromová a David Miler z Kanady) muselo však být z ekonomických důvodů odloženo. Fotografii orientovanou na digitální, manipulované, akční a konceptuální formy Ruller přechodně přijal pod svůj ateliér s názvem "performance-foto". Pro vedení nově založeného ateliéru Video získal Keiko Sei (která také přijala funkci proděkanky pro mezinárodní vztahy) a na Multimedia nastoupila Lucie Svobodová. Ateliery spolupracovaly např. na sérii večerů VMP "Zlatá loď" při výstavě Crossings v pražském Rudolfinu, na festivalu Nových médií v Chebu nebo na sympoziu Absence a translokace / umění-společnost-nová média na AVU a v NG v Praze. Práce studentů Nadji Slovak a Davida Burka byly zahrnuty do výstavy "Tělo ve fotografii" pořádané Pražským domem fotografie, filmy Filipa Cenka se dostaly do filmotéky Centre Pompidou v Paříži a spolu s Nadjou Slovak, Zdeňkem Mezihorákem, Markem Mařanem a Zdeňkem Závodným byly jejich práce zařazeny do Antologie videa a experimentálního filmu vydané v koprodukcí CSU, NG a Divusu v Praze.

VÝSTAVY, FESTIVALY, SYMPOZIA

Po roce 1990 proběhla první setkání pražských "videoartistů" kolem Radka Pilaře, která se zpočátku nesla převážně v duchu snění.²⁸³ V Mánesu také představil svou tvorbu Woody Vašulka, načež se objevil (jak dokládají dobové fotografie, společně se Stanislavem Milerem a Petrem Vránou) v diskuzním pořadu Romana Šmuclera.

²⁸³ SEI. Po stopách médií. [pozn. 197] s. 145.

V listopadu 1991 proběhla pod záštitou pražského Goethe Institutu přednáška významného filozofa Viléma Flussera *Změna paradigmát*. Výchozím tématem jeho uvažování byla média budoucnosti, posthistorická doba a společnost založená na nové formě dialogu zastoupená termínem “komunikologie”.

Počátkem roku 1990 předložil prezident Václav Havel parlamentu návrh na vypuštění přídavného jména “socialistická” z názvu země (ČSSR). Otázka pojmenování “federace” vzedmula vlnu emocí a zapříčinila tak tzv. “pomlčkovou válku”, která v přeneseném smyslu vedla až k rozdělení obou zemí na konci roku 1992. V koprodukcí s Českou televizí, za účasti asi 200 účinkujících z řad známých osobností, realizoval Petr Vrána projekty *Perumos (Bomba)* a *Dost bolo, dost!* (1991), které reflektovaly spory a nesnášenlivost mezi národy (a rasami) a události související s blížícím se rozpadem Československé Federativní Republiky.²⁸⁴

Jedním z prvních projektů, který bezprostředně reflektoval revoluční dění, byla pražská výstava *Historie československé demokracie* (1990). V rámci rozsáhlé instalace v domě U Hybernů byla poprvé představena videa *Originálního videojournalu*. Z této doby můžeme zmínit intervenci ve veřejném prostoru s revolučním nádechem - televizní obrazovky rozmístěné po Praze (viz Keiko Sei).²⁸⁵ To, že se autoři nebáli pracovat s více monitory, dokládá Pilařova *Videoperformance pro 20 monitorů* (Galerie Václava Špály, Praha, 1990).²⁸⁶ Významnější roli však pro další vývoj českého elektronického umění hráli ze zahraničí přichodící autoři. Své zahraniční zkušenosti představil ve své přednášce o *Nových médiích* Michael Bielický (1990) na kterou navázal seminář s praktickým využitím videa.²⁸⁷

Následovaly lokální i zahraniční prezentace ateliérových prací jako Školní výstava U Hybernů (4.7.-28.7.1991), Germinationsm Aachen (1991), Caspari – Portréty umělců (28.5.-22.6.1992), Istropolitana, Bratislava (28.6.-12.7.1992), Demonstrace proti devastaci kubistického domu v Neklanově ulici (18.12.1992), Výstava AVU na Zámku Slatiňany (2.7.-28.8.1993), Výstava Magická Praha, Betlémská kaple (2.-6.8.1993) Stockholm a AVU, Galerie Médium, Soch.škola II, H. Demartini (12.-30.10.1993).

Media archiv

Z iniciativy Petra Vrány bylo, se sídlem na Národní třídě v Praze, otevřeno audiovizuální centrum - Media archiv (4.2.1992), jehož hlavní činností bylo seznamování veřejnosti se světovou a domácí tvorbou. Media Archiv byla aktivita, založená na dobrovolnících a nadšencích. Cílem bylo

²⁸⁴ Premiéra proběhla revolučního music videa 8.3.1992 ve večerním vysílání České televize. Projekt vzniká ve spolupráci s Romanem Holým a textařem Danielem Miklitičem.

²⁸⁵ SCHWARZBACHEROVÁ. *Český videoart*. [pozn. 274] s. 40.

²⁸⁶ VANČÁT, Jaroslav. *Český obraz elektronický „vnitřní zdroje“*. Praha: Studio DADA s.r.o. 1994. © Asociace videa a intermediální tvorby UVU Praha; s. 7.

²⁸⁷ Přednáška i seminář (10. - 12.12.1990) byl realizován ve spolupráci s rektorem AVU Milanem Knížákem.

shromažďovat díla z oblasti umění videa a později i nových médií. Šlo hlavně o videokazety, buď o díla jednotlivých autorů nebo záznamy z festivalů a přehlídek převážně z Evropských zemí. K Archivu fungovala galerie Nový horizont s projekcí v samostatném sále. Galerie byla v podstatě součástí klubu Rock Café, který vedl Pavel Zvolenský se spolupracovníky.²⁸⁸ Bezprostředně po otevření centra přivezl Vrána do Brna (i spolu s několika kazetami z Media Archivu) Woodyho Vašulku. Na Květné zakládají odnož pražského spolku.

28. září 1992 proběhl v Media Archivu diskuzní večer na téma *Svět jako globální vesnice and what about Czechoslovakia* s autorem projektu Piazza Virtuale Karem Dudeškem. Zároveň proběhl křest videokazety *Dost' bolo dost'*. Hamburský projekt Piazza Virtuale byl diváckou interaktivní televizí přenášenou stanicí 3 SAT od "severní Afriky po celé Evropě, v ruské televizi" a v noci na OK3.²⁸⁹ 29. listopadu 1992 se uskutečnil autorský večer průkopníka světového videoartu Bohuslava Woodyho Vašulky. Steina představila performance *Violin Power* (houses, laserplayer a videoprojekce). Promítaly se video dokumenty z New Yorku 60. let včetně záznamu koncertu Jimmi Hendrixe z nahrávání alba Band of Gypsys ve Filmore East.

Piazza Virtuale

V polovině osmdesátých let začala hamburská skupina **Van Gogh TV** experimentovat s novými médii. Otevřela možnost konfrontace názorů prostřednictvím virtuálního prostředí. Na výzvu mezinárodní přehlídky současného umění Documenta 9 v Kasselu, připravila projekt s názvem **Piazza Virtuale** (1992). Dalo by se říci, že se jednalo o jednu z prvních "sociálních" sítí. Autoři s projektem oslovili umělecké ateliéry, u nás Michaela Bielického na AVU, který společně s Tomášem Mašínem tuto interaktivní "televizi" hostil v českém prostředí.

Van Gogh TV začali s vytvářením subjektivního televizního programu, jehož vysílání nejprve běželo pirátsky, dokud nebyl prolomen monopol soukromých, národních nebo alternativních televizí. Otevřeli se přímé, oboustranné obrazové i zvukové komunikaci s divákem a projekt Piazza Virtuale byl otevřeným, interaktivním projektem, do kterého mohl prostřednictvím telefonního spojení vstoupit kdokoli. Svou formou narušil ustálená klišé výtvarné tvorby "kontinuální performance" (platforma byla dostupná 24/7 po celou dobu trvání kasselské Documenty).²⁹⁰

HI-Tech / Umění

Na podzim roku 1992, za účasti Woodyho a Steiny Vašulkových, proběhla v Media archivu (Ateliéru Video a multimediální animace FaVU VUT na Květné) v Brně prezentace projektu **Hi-Tech/Umění**. Úvodní téma **Pioneers of Electronic Art**, o rok později vykryštovalo v realizaci Woodyho projektu **Theater of Hybrid Automata** (*Divadlo hybridních automatů*), pro

²⁸⁸ VANČÁT. *Český obraz elektronický*. [pozn. 286] Ibid.

²⁸⁹ Z rozhovorů s Petrem Vránou (2020-2022).

²⁹⁰ PILAŘ, Radek. Piazza virtuale, dokumenta 9, Kassel. In: *Ateliér*, 14/1992.

brněnský počítačový veletrh INVEX BVV (1993). Následující ročník s názvem **Hi-Tech/Umění / Virtual Museum / Third Hand** (*Virtuální muzeum / Třetí ruka*, 1994) již neslo známky mezinárodního dialogu. Díla českých umělců (Michael Bielický, Lubomír Čermák, Tomáš Ruller, Lucie Svobodová, Woody Vašulka, Radek Pilař, Martin Hřebačka) zdárně konkurovala světovým jménům jako Stelarc (performance), Jeffrey Shaw a Peter Weibel (instalace) nebo Jan Hammer. Výstavu doplnily retrospektivní projekce Woodyho Vašulky, prezentace děl studentů Ateliéru Video-Multimedia-Performance FaVU nebo také sympozium v rámci kterého představili svou tvorbu a myšlenky například Gideon May a Marcus Fix. **Hi-Tech/Umění / Display - Performance** (1995), vedle zvučných jmen (The Residents, Steina Vašulka, Michal Gabriel, Tomáš Ruller, Martin Spanjaard, Lucie Svobodová) dala prostor "mladší" generaci (Lubor Benda, Petr Bradáček, David Burk, Filip Cenek, Maurice Clifford, Federico Díaz, Jennifer De Felice, Stanislav Filip, Zdeněk Mezihorák). V rámci sympozia vystoupili Chris Hill, Michael Klein, Keiko Sei, Martin Spanjaard nebo Steina Vašulka. Centrem dění **Hi-Tech/Umění / ALLVISION** (1996) se stal brněnský Dům umění pod vedením Pavla Lišky. Hlavní část instalace horního patra budovy byla věnována retrospektivě Steiny, jejíž část byla o rok později, díky Miloši Vojtěchovskému, převezena do Veletržního paláce v Praze. V přízemí vystavovali interaktivní instalace Stanislav Filip, Jennifer de Felice, Lucie Svobodová, Pavel Kopřiva, Martin Janíček, prostorové objekty Peter Rónai a Marian Palla, digitální tisky Nadja Slovak, projekce Monika Karasová, Federico Diaz, Pavel Hart a Marek Mařan. Sympozia se účastnili Josef Kelemen, Martin Šperka, Terminal Bar a časopis Živel. Poslední ročník **Hi-Tech/Umění / SYMPTOMY** (Příznaky nemocí a domácí léčebné prostředky, 1997) tématicky a kurátorsky uchopila Jennifer de Felice.

Hermit

*"Hermetický může v myšlenkovém systému zbaveném jakékoliv úcty k tajemství, úžasu, zázraku, hloubce a intimitě paradoxně znamenat právě otevřenost k prostoru mezi lidmi. Hermeneutika takové "autonomní zóny" se vyznačuje tichem, které umožňuje naslouchat zvukům okolí a vnímat slovo a jeho ozvěnu."*²⁹¹

Centrum pro Metamedia bylo založeno z iniciativy Jiřího Kornatovského, Miloše Vojtěchovského a kastelánky Jany Šilýřové v prostorách bývalého cisterciáckého kláštera v Plasích. Programy a projekty, které probíhaly mezi lety 1992 - 1999, byly zaměřeny na neformální organické propojení tzv. tradičních a nových médií v disciplínách jako je hudba, performance, divadlo, výtvarné umění. Od roku 1992 se letních symposií, výstav, festivalů, setkání zúčastnilo kolem 350 umělců, teoretiků a studentů z různých oborů. Prvotní myšlenkou projektu *Nadace Hermit* nebylo utéci od reality, skrýt se před světem nebo vytvořit tajnou esoterickou společnost, ale získat určitý odstup od banality postindustriální neurotizované a konzumní společnosti. Šlo o nalezení a vytvoření tichého místa, kde by bylo možné vést mezilidský dialog přirozenou formou rozhovoru.

²⁹¹ Více na: <http://www.hermit.cz/docscz/cec.htm> [cit. 2022_01_12]

Daleko od hluku reklamy a masových médií, rychlého informačního tempa městského života.²⁹² Archivy obsahují publikace, texty, fotografie, zvukové nahrávky, nebo videa, dokumentující povahu a průběh akce Hermit, včetně kontextuální zprávy o fotografické výstavě 9x9, která v Plasech proběhla v roce 1981, podobně jako odkazy na paralelní aktivity v Evropě.²⁹³

Video-Art-Forum

Na Symposium, které v roce 1993 pořádal pražský Goethe Institute, volně navázalo *Video-Art-Forum* - mezinárodní setkání tvůrců a teoretiků intermediální tvorby. Pořadatelem vedle Media Archivu byla také Asociace videa a intermediální tvorby (AVIT UVU). Mezi přednášejícími byl Alfred Rotert (ředitel festivalu Media Art Osnabruck), Karel Dudešek (umělecký šéf van Gogh TV a projektu *Piazza Virtuale*), Woody Vašulka nebo Petr Skala. Promítala se video tvorba studentů pražské FAMU, AVU a brněnské FaVU nebo videa a filmy od Zbiga Rybczynského (Musicvideos, Steps, The Orchestra, Kafka), Oskara Fischingera (abstraktní filmy 1925 - 1955), Normana McLarena (experimentální filmy 1930 - 1970) a také evropská premiéra videa *Andělské spojení* (Daria Shokofa a Petra Vrány).

“Televize budoucnosti bude jiná, musí se ale změnit a sloužit původnímu poslání. Musí se stát obousměrnou.”

ARCO Madrid

V roce 1993 se čeští autoři účastnili veletrhu současného umění ARCO v Madridu, veletrh vnímali jako důležitou událost, která poskytovala možnost prezentovat svou tvorbu v zahraničí. Cestu do Madridu inicioval a zorganizoval Radek Pilař, a český stánek na veletrhu byl financován Ministerstvem kultury. Zbytek rozpočtu byl pokryt díky sponzoringu od mladoboleslavské Škodovky a Telexportu. Na veletrhu ARCO prezentovali český videoart umělci jako Tomáš Ruller, Zdeňka Čechová, Federico Diaz, Věra Geislerová, Roman Milerský, Ivan Tatíček, Petr Skala a Petr Vrána. Symbolicky zde byla přítomna i poslední práce s názvem "Yes No Yes" od Radeka Pilaře, který však bohužel zemřel krátce před odjezdem do Madridu.²⁹⁴

Náhubek

V roce 1994 proběhlo několik významných projektů, kterým byla společná potřeba reflexe a zpětného zhodnocení předchozího období, stejně tak jako prezentace nejzajímavějších současných prací (především video instalací). V červnu proběhla v pražské Fragnerově galerii

²⁹² "Půlnoční poledníky z Plas do Země královny Maud aneb Severní záře a jižní kříž", Křížení poledníků, 1995 Hermit.

²⁹³ Více na: <https://www.agosto-foundation.org/cs/nadace-hermit-a-centrum-pro-metamedia-plasy> [cit. 2022_01_12]

²⁹⁴ Více na: <https://videoarchiv.nfa.cz/katalog/arco>

výstava s názvem **Náhubek**. Mezinárodní výstava ve zcela dámském zastoupení hostila multimediální díla autorek mezi něž patří Erika Bornová, Nina Fischer, Veronika Bromová, Sally Gutierrez, Elen Řádová, Radka Hladka, Kateřina Vincourová, Marisa Maza, Janka Žáčková, Kerstin Roolfs, Kerstin Schröder, Josina von der Linden. Součástí byla i video instalace pro 4 monitory Janky Vidové-Žáčkové **Denní vlny** (1994).

Český obraz elektronický

Pod kurátorským vedením Jaroslava Vančáta vznikl *Český obraz elektronický* ("Vnitřní zdroje"). Rozsáhlá výstava, ke které byl vydán stejnojmenný sborník s medailony autorů, probíhala v dolním patře Galerie Mánes a v Media Archivu.²⁹⁵ Vančát si kladl otázky spojené se smyslem zapojení videa v životě. Podobně vnímal možnosti manipulace a estetické kvality média, které předznamenaly digitální věk. *Český obraz elektronický* byl jeden z prvních projektů, který více méně komplexně mapoval dosavadní tvorbu s médiem videa. Kolektiv autorů kolem Asociace videa a multimediální tvorby (AVIT), doplnila jména jako Woody Vašulka, Michael Bielický, Tomáš Ruller, Petr Vrána, ale také studenti pražské Akademie výtvarných umění, brněnské FaVU VUT nebo FAMU. Vedle video a multimediálních instalací zde byly k vidění například i počítačové animace (L.Svobodová, Zdeněk Čechová, V.Geislerová, R.Milerský, R.Slauka, M.Hřebačka ad.). Z pohledu badatelského přístupu je velmi cenným artiklem katalog, ve kterém Vančát faktograficky zachycuje historii českého umění videa. Nalezneme zde také teoretické texty zohledňující předchůdce - od fotografické a filmové avantgardy, přes audiovizuální projekty (E.Radok, R.Činčera) po současný pohled na médium televize.

VIDEO ART '94

V užším, ale za to mezinárodním zastoupení, připravila Vlasta Čiháková-Noshiro výstavu *VIDEO ART '94 / Příroda v pohybu*. Horní patro výstavní síně Mánes hostilo "domácí i světové špičky".²⁹⁶ Bettina Gruber, Gary Hill, Christa Sommerer and Laurent Miguonneau, Woody Vašulka nebo Peter Wiebel, tak jako Michael Bielický, Tomáš Mašín, Vladimír Merta, Jiří Příhoda, Peter Rónai, Tomáš Ruller nebo Jana Želibská, kteří ve svých video instalacích hledali možnosti zachycení hlubších světů virtuální reality. Čiháková téma připodobňuje k "přírodě v pohybu" a dále vyzdvihuje osobní přístupy autorů, které vychází ze sochařských, akčních a konceptuálních zkušeností stejně jako

²⁹⁵ *Český obraz elektronický* ("Vnitřní zdroje") probíhal v termínu: 12.7. - 7.8.1994 v autorském zastoupení: Michael Bielický, Petr Bradáček, Zdeněk Čechová, Lubomír Čermák, Miro Dopita, Jennifer De Felice, Věra Geislerová, Radek Hanák, Pavel Hart, Martin Hřebačka, Pavel Jasanský, Tomáš Kepka, Světlana Kulíšková, Marek Mařan, Tomáš Mašín, Roman Milerský, Michal Pacina, Marian Palla, Radek Pilař, Tomáš Ruller, Kateřina Scheuflerová, Pavel Scheufler, Petr Skala, René Slauka, Josefína Slezáková, Lucie Svobodová, Jasoň Šilhan, Ivan Tatiček, Vladimír Vaca, Jaroslav Vančát, Woody Vašulka, Petr Váša, Tomáš Veškrna, Petr Vrána, Janka Žáčková. Studenti ateliéru elektronické animace a multimediální tvorby FAMU Praha: Aurel Klimt, Stanislav Miler, Ondřej Nývlt, Niké Papadopulosová, Patrik Pašš, Michaela Pohořelá, Dominika Randlíková.

²⁹⁶ Výstava probíhala v pražské výstavní síni Mánes od 14.7. do 7.8.1994 v zastoupení: Michael Bielický, Bettina Gruber, Gary Hill, Tomáš Mašín, Vladimír Merta, Jiří Příhoda, Peter Rónai, Tomáš Ruller, Christa Sommerer and Laurent Miguonneau, Woody Vašulka, Peter Wiebel, Jana Želibská.

skutečnost, že je v jejich díle patrný smysl pro sociální kriticismus.²⁹⁷ Součástí katalogu je překlad textu významné kritičky mediálního umění Keiko Sei *Towards a better understanding of Real-time media (Jak lépe porozumět médiím reálného času)*.²⁹⁸

Z nejzajímavějších exponátů uveďme jednokanálové video *Site Recite* (1989)²⁹⁹ Garyho Hilla, uzavřený okruh Tomáše Mašína *Kapr (Ryba)* (1994), nástěnnou video instalaci *Letní spánek* (1994) Vladimira Merty, video sprchu *Na vodě* (1994)³⁰⁰ Tomáše Rullera nebo *Divadlo hybridních automatů* (1993)³⁰¹ Woodyho Vašulky.

Video - Vidím - Ich Sehe

Kurátorky Esther Maria Jungo, Maria Smolenicka a Katarína Rusnáková připravily putovní výstavu *Video - Vidím - Ich Sehe*.³⁰² Ač šlo o slovensko-švýcarský projekt (Bratislava-Bern), je zajímavý právě tím, že konfrontuje video umění a kulturní mediální kontext česko-slovenských autorů se situací ve Švýcarsku (Ženeva). Vlasta Čiháková-Noshiro v textu katalogu představila tvorbu Tomáše Mašína a Tomáše Rullera, kteří byli zastoupeni video-instalacemi *Na Věčnost (To Eternity)*, 1994) a *Virtuální okno (Window)*, 1994). Pro výstavu vznikl v produkci Tomáše Rullera a FaVU v Brně videosampler s díly *Litanie* (T.Mašín, 1993), *The City* (T.Mašín, 1993), *Horor Vacui* (I.P.Meluzin, 1993), *Video-Performance* (T.Ruller, Fukui, 1992), video-dyptych *Rozbívám své sochy, Pálím své kresby* (T.Ruller, 1984) a nebo *Rok 1965* (J.Vidová-Žáčková, 1993).³⁰³ Jeden z nejdůležitějších impulsů vzniku výstavy ležel ve snaze dát do souvislosti velmi odlišné situace na Východě a Západě jakož i v zájmu ukázat na vývoj videoumění v historických podmínkách, které lze jen velmi obtížně srovnávat. Na Slovensku a v Čechách mohlo videoumění vystoupit z pozadí, do kterého ho oficiální kulturní politika zatlačila, až v roce 1989 po pádu ideologických bariér. Pět let možnosti takzvaného svobodného vývoje: „... je relativně krátkým časovým obdobím, ale za daných okolností velmi důležitým”.³⁰⁴

Putovní výstava *Video-Vidím-Ich Sehe* (Slovenské, české a švýcarské videoumění) s mezinárodním zastoupením proběhla v roce 1994 v Považské Galerii umění v Žilině a v Domě

²⁹⁷ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO. Příroda v pohybu. [pozn. 196] s. 5.

²⁹⁸ SEI, Keiko. Towards a better understanding of Real-time media. In: *Video art '94. Nature in Motion / Příroda v pohybu. Katalog výstavy*. Praha, 1994. s. 11 - 12.

²⁹⁹ Více na: <http://garyhill.com/work/video/site-recite.html> [cit. 2022_12_12]

³⁰⁰ Více na: <https://www.ruller.cz/interview.pdf> [cit. 2022_12_12]

³⁰¹ Více na: <https://vasulkakitchen.org/cs/vasulkovi> [cit. 2022_12_12]

³⁰² Výstava Video-Vidím-Ich Sehe probíhala: Považská galerie umění, Žilina, Slovensko (14.9. - 30.10.1994, Dům umění, Brno, Čechy (15.12.1994 - 22.1.1995), Galerie města Bratislavy, Bratislava, Slovensko (10.2. - 26.3.1995), Kunstmuseum Thun, Švýcarsko (27.4. - 5.6.1995)

³⁰³ Videosampler k výstavě Video-Vidím-Ich Sehe vznikl pod vedením Tomáše Rullera na FaVU v Brně. Zastoupení umělci: Tomáš Mašín, Igor Peter Meluzin, Tomáš Ruller, Jana Žáčková (videotape, 31 min. 47 sec., 1994). Více na: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:PGU.I_13 [cit. 2022_01_12]

³⁰⁴ JUNGO, Esther Maria a Maria SMOLENICKÁ, Katarína RUSNÁKOVÁ. Video-Vidím-Ich Sehe. Katalog výstavy. s. 9.

umění v Brně, v únoru a březnu 1995 v Galerii města Bratislavy a na konci dubna byla přesunuta do Kunstmusea v Thun. Zastoupení autoři: Alexander Hahn, Simon Lamunière, Muda Mathis, Tomáš Mašín, Peter Meluzin, René Pulfer, Peter Rónai, Tomáš Ruller, Anna Winteler, Jana Želibská. Kurátorskou koncepci připravily Esther Maria Jungo, Maria Smolenicka a Katarína Rusnáková. Na zajištění brněnské expozice mezinárodní výstavy v Domě umění v Brně (1994) uspořádané Katarínou Rusnákovou se podílel i Ateliér Video-Multimédia-Performance. K výstavě vyšel katalog a videosampler (FaVU).

Orbis Fictus

Na přelomu roku 1995/1996 uspořádalo *Sorosovo centrum současného umění*³⁰⁵ v Praze výstavu pod názvem *Orbis Fictus. Nová média v současném umění*.³⁰⁶ Sál Valdštejské jízdárny pod kurátorským vedením Ludvíka Hlaváčka a Marty Smolíkové, ožil video instalacemi i počítačem řízenými projekty. K výstavě vyšel přehledný katalog českého umění nových médií s texty od Ludvíka Hlaváčka, Geralda O'Gradyho, Jiřího Zemánka, Jiřího Valocha, Michala Breganta, Karla Pecha, Radúze Činčery, Woodyho Vašulky, Andrease Ströhla, Keiko Sei, Michaela Bielického nebo Marty Smolíkové. Ze zastoupených autorů (uvedených v poznámce) můžeme vyzdvihnout několik děl, jejichž základ tvoří analogové médium, Video objekt *Vyjevení vln* (1994) Lubomíra Čermáka: "... Tyto vlny nás obklopují všude, kam se podějeme."³⁰⁷ Vlnění zachycují malé televizní obrazovky, které jsou lapeny v dřevěných konstrukcích "kosmických" klecí, které nás před nežádoucím zářením chrání. S miniaturními monitory pracoval ve svých "mrchách" (*Mrchy*, 1994) i David Černý, který si kladl otázky, jaká je vlastně síla vizuální informace, která nedosáhne svého adresáta: "... žije si (médium televize) svým autonomním životem? Není to trochu nepatřičné přijít domů a zapnout si sochu?".³⁰⁸ Martin Janíček v instalaci *Obraz světa* (1993-1994) pomocí video a dia projekce promítá na oválný objekt se středovou částí tvořenou kovovými sítí: "... ulice, město, periferie ... je to hledání současné podoby mandaly,

³⁰⁵ Miloš Vojtěchovský začínal jako kurátor Národního muzea Strahovské knihovny v Praze. Po roce 1989 pracoval jako manažer galerie *Oko* v Amsterdamu (1989-1992). Od roku 1991 inicioval a organizoval vznik mezinárodního symposia **Nadace Hermit**. Kromě toho se stal kurátorem *Sorosova centra současného umění v Praze*. Mezi zásadní skupinové výstavy v českém zastoupení patří například **Orbis Fictus - Nová média v současném umění** (Národní galerie, Valdštejská jízdárna, Praha. Sorosovo centrum současného umění. 30. 11. – 1. 1. 1996, (kurátoři: Ludvík Hlaváček a Marta Smolíková).

³⁰⁶ Výstava **Orbis Fictus** probíhala od 30.11.1995 do 1.1.1996. Architektonické řešení výstavy se ujal Pavel Kolíbal, technická podpora Milan Guštar. Odborná rada: Michael Bielický, Keiko Sei, Woody Vašulka. Zastoupení autoři: Lubor Benda, Veronika Bromová, David Cajthaml, Lubomír Čermák, David Černý, Federico Díaz, Vojtěch Dukát, Friedrich Förster, Michal Gabriel, Milan Guštar, Martin Janíček, Monika Karasová, Pavel Kopřiva, Tomáš Mašín, Robert Novák, Tomáš Ruller, Elen Řádková, Šárka Sedláčková, Petr Svárovský, Lucie Svobodová, Zdeněk Sýkora, Tjebbe van Tijen, Jan Trnka, Janka Vidová-Žáčková, Miloš Vojtěchovský.

³⁰⁷ ČERMÁK, Lubomír. Cit. In: HLAVÁČEK, Ludvík a Marta SMOLÍKOVÁ (ed.). *Orbis Fictus / Nová média v současném umění*. Praha: Soros Center of Contemporary Art, 1995. s. 176.

³⁰⁸ ČERNÝ, David. Cit. In: HLAVÁČEK, Ludvík a Marta SMOLÍKOVÁ (ed.). *Orbis Fictus / Nová média v současném umění*. Praha: Soros Center of Contemporary Art, 1995. s. 178.

duchovní mapy světa."³⁰⁹ Ve spolupráci s Tesla Color Television, a.s. vytvořil Tomáš Ruller unikátní sérii manipulovaných obrazovek *Lahvované & Ruční práce* (1995).

Jitro kouzelníků?

V roce 1996 stanul ve vedení sbírky moderního a současného umění Národní Galerie v Praze kurátor a teoretik Jaroslav Anděl. Jako součást transformace Veletržního paláce inicioval vznik dvouletého projektu výstavy *Jitro kouzelníků?*, na kterém paralelně s aktivitami na Sympoziích v Plasech pracoval intenzivně Miloš Vojtěchovský.³¹⁰ Rozsáhlá multimediální expozice zahraničních a českých autorů měla být představena ve čtyřech celcích, které se měly obměňovat po půl roce.³¹¹ Snaha o změnu zaběhnuté koncepce dosavadního systému výstav v NG měla ukázat současné a moderní umění v kontextu s politikou, vědou a technikou.

Původní myšlenka propojování "velkých" témat jako kosmologie, spiritualita, věda a příroda se současným uměním a hledání afinity mezi uměleckými díly z "vysokého" i populárního, či "marginálního" umění se nesetkal s nadšenými ohlasy, spíše naopak. Podařilo se realizovat "kapitolu první" - *Od mediálních kreseb ke kyberprostoru*³¹² a "kapitolu druhou" - *Ztráty a nálezy*,³¹³ která se zabývala tématem paměti, zapomínání a dystopie. Zcela ojedinělý a takto ambiciózní projekt, bohužel v českém institucionálním prostředí narazil na mnoho překážek v podobě přetrvávajících konvencí a zkosnatělých struktur. Jedním z důvodů neúspěchu bylo nedostatečné finanční zajištění technicky i organizačně velmi nákladné realizace, podobně jako nepochopení ze strany vedení NG. Miloš Vojtěchovský do Národní galerie v Praze v roce 1997 převezl v omezeném rozsahu první soubornou výstavu Steiny Vašulkové z Domu umění v Brně, uspořádanou v roce 1996 (kurátoři Tomáš Ruller a Jennifer DeFelice).

³⁰⁹ JANÍČEK, Martin. Cit. HLAVÁČEK, Ludvík a Marta SMOLÍKOVÁ (ed.). *Orbis Fictus / Nová média v současném umění*. Praha: Soros Center of Contemporary Art, 1995. s. 188.

³¹⁰ Miloš Vojtěchovský se podílel na první expozici současného umění ve Veletržním paláci (spolu s Jaroslavem Andělem a Jiřím Zemánkem) a také na výstavě *Jitro kouzelníků ?* (1996).

³¹¹ Výstava měla být během 2 let čtyřikrát obměněna, měl k ní vyjít obsáhlý katalog a měla uvést řadu českých i zahraničních autorů. To se podařilo jen částečně: ředitel Sbírký zabředával postupně do sporů s vedením NG, hlavně s generálním ředitelem Martinem Zlatohlávkem. Více na: <https://agosto-foundation.org/cs/jitro-kouzelniku-umeni-veda-spolecnost-na-prelomu-tisicileti> [cit. 2022_12_12]

³¹² *Od mediálních kreseb ke kyberprostoru*. Vystavující: Michael Bielický; Lubor Benda, Ladislav Čarný; Jiří Černický; Peter Fischli-David Weiss; Martin Janíček; Jan Jedlička; Beneš Knüpfer; Vladimír Kokolia; Jiří Kornatovský; Matej Krén; František Kupka; Karel Malich; Frank Josef Malina; Paul Demarinis; Julius Edvard Mařák; Jiří Matoušek; Ilona Németh; Petr Nikl; Jiří Příhoda, Roman Signer; B.K.S.; Martin Spanjaard; Zdeněk Sýkora; Miloš Šejn; Josef Váchal; Rudolf Dzurko, Pavel Brázda, Janka Vidová; Martin Zet, sbírka mediálních kreseb z muzea Nová Paka.

³¹³ *Ztráty a nálezy*. Vystavující: Jiří Bartůněk, Pavel Brázda, Peter Campus, Atilla Czörgö, Arnold Dreyblatt, Eye Scratch, Graham Harwood, Nan Hoover, Cindy Sherman, Andreas Serrano, Surrealistická skupina, Dalibor Chatrný, Jiří David, Otis Laubert, Tomáš Ruller, Daniel Fischer, Barbara Benish, Gerco de Ruijter, Jiří Příhoda, František Drtíkol, Vladimír Škoda, Pavel Kopřiva, Tennessee Rice Dixon / Jim Gaperini, Joan Jonas, George Legrady, exponáty z Hrdličkova muzea člověka.

3. PRAKTICKÉ VÝSTUPY / PROJEKT VÝSTAVY

Jelikož téma video umění nebylo do této doby u nás pevně uchopeno, výstava chce diváky seznámit s tématem, s představiteli a reprezentativními díly českého umění videa i zasazením do kontextu s odkazy na zahraniční situaci a tvorbu,.

Předobraz výstavy *České umění videa* je patrný v mých předchozích realizacích projektů *Videolog* a *© copy it right!* (spolu s Jiřím Machalickým a Petrem Vránou, 2015). Podobně jako v sérii doprovodných programů *Video Lectures*, *Back to the Roots* a *Sympozia Videoart* (za účasti Vašulkových, Petra Weibela, Michaela Bielického, Tomáše Rullera, Petra Vrány, Lenky Dolanové a dalších). Rezonoval také v samotné dramaturgii kurátorské koncepce galerie Video NoD, kde byla hlavní náplní spolupráce napříč generacemi. Viz Kurátorská koncepce (předvýběr dostupných děl), texty, brožury, publikace (viz katalog výstavy *CopyItRight!*), Doprovodný program (viz Symposium VideoArt)

Chronologicky řazené přehledové tabulky (viz přílohy DSP), shromažďují aktuální badatelské poznatky vztahující se k tématu umění videa. Jednotlivé poznatky jsou dále rozváděny v teoretické textové části a zohledněny v praktickém projektu. Vedle teoretické práce bude žádoucí samostatně vydat katalog výstavy s úvodním textem a výčtem konkrétních děl i s obrazovým doprovodem.

Jednotlivé sekce by měly být ukotveny textově:

- a) charakteristika daného období - plotr
- b) popiska uměleckého díla s vysvětlujícím textem zasazujícím dílo do kontextu.
- c) brožura malá - info text k výstavě (viz vzor - katalog výstavy *Copy It Right!*).

Doprovodný program:

Sympozia, přednášky, audiovizuální prezentace, performance, chci navázat na zkušenosti, které jsem získala v rámci svého fungování v galerii NoD. Doprovodné akce by měly zapojit další instituce - reflexe témat mladšími autory, kteří reagují, interpretují - reinterpretní díla světově uznávaných osobností. (formou dalších tematických výstav). Pointou je, přizvat k participaci nejen odborníky na danou tematiku, ale oslovit a zapojit další veřejné instituce a širší kulturní publikum. Nemělo by to být pouze o jedné výstavě, ale o vytvoření atmosféry, aby mohla "uměním videa" ožít celá síť vztahů. Toho lze dosáhnout festivalovou formou, doprovodných akcí po vzoru Kasselských Documenta, nebo Benátských Bienále.

STRUKTURA VÝSTAVY “ČESKÉ UMĚNÍ VIDEO”

ÚVOD:

Reminiscence spolu s *Telčí* vstupní video celé výstavy - na velkoplošné projekci.

VSTUP / ZAKLADATELÉ - Steina a Woody Vašulkovi

Název díla: ***Reminiscence***

Autoři: Steina a Woody Vašulka

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 4 min. 48 sec.

Datace: 1974

Nosič: Sony Portapak, 1/2 Open Reel Video, color, sound / Scan Processor: Rutt/Etra. Colorizer: Eric Siegel.

Provenience: Vasulka Kitchen Brno

Forma prezentace: (spolu s *Telčí*) - vstupní video celé výstavy - na monitoru nebo velkoplošné projekci

Reminiscence je elektronickou vizualizací venkovského statku na Moravě, jehož původní záznam zachytil Woody Vašulka na přenosnou video kameru Portapak. Díky transformaci pomocí Rutt / Etra Scan procesoru se výsledný obraz mění v abstraktní krajinu. Woody se prostřednictvím environmentální reflexe znovu rozpomíná na obrazy z minulosti spjaté s místem, kde prožil své dětství. Elektronický obraz je transformován pomocí procesoru Rutt / Etra Scan Procesoru a mění se až v děsivě vyhlížející sochařské prostředí, které mizí ve virtuální realitě.

Je označováno za topografickou mapu místa především proto, že vychýlení nemění měřítko obrazu, a proto snímky vázané na rám a vizuální podoba prostředí udržují propustný vztah k realitě. *Reminiscence* je typickým příkladem, kde Vašulkovi kladou důraz nikoli na lineárnost děje, ale především na interferenci a transformaci daného prostředí.

Výsledkem je napětí kolidující mezi nesouvislým a paradoxním.

Spolu s *Telčem* se jedná o nejstarší umělecká videa zaznamenaná na území bývalého Československa.

Název díla: ***Telč***

Autoři: Steina a Woody Vašulka

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 5 min. 10 sec.

Datace: 1974

Nosič: Sony Portapak, 1/2 Open Reel Video, color, sound / Scan Processor: Rutt/Etra. Colorizer: Eric Siegel.

Provenience: Vasulka Kitchen Brno

Forma prezentace: (spolu s *Reminiscenci*) - vstupní video celé výstavy - na monitoru nebo velkoplošné projekci

Podobně jako v *Reminiscenci* i v *Telči* dochází k transformaci obrazů pomocí Rutt / Etra Scan Procesoru. Vybledlé vzpomínky na výlet do města v jižních Čechách jsou zachyceny transformací pulzující energie prostředí a lidí, která je abstrahována a tvarována převedením do elektronických řádků skenování.

Spolu s *Reminiscenci* se jedná o nejstarší umělecká videa zaznamenaná na území bývalého Československa.

PROLOG / OFICIÁLNÍ SCÉNA

1976/1978 oficiální scéna, Centrum českého video umění, dokumenty, publikace

Miroslav Klivar, Zdeňka Čechová

Název díla: **Video Poetry**

Autor: Miroslav Klivar

Kategorie: fotografická publikace

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1976

Nosič: kniha fotografií

Provenience: Moravská galerie v Brně

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: prezentace publikace

V rámci své blíže nespecifikované video poezie kombinuje Miroslav Klivar čísla a písmena s televizním obrazem jak vně, tak uvnitř obrazovky. Miroslav Klivar publikoval v roce 1976 stejnojmenné dílo nazvané "Video Poetry" a své umělecké dílo prezentoval dokonce formou body-artu na mezinárodním sympoziu v rakouském Grazu v roce 1978. V této souvislosti je zmiňován blíže nespecifikovaný videofilm.

Název díla: **Lodě**

Autor: Zdeňka Čechová

Kategorie: videografika

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1978
Nosič: grafický list
Provenience: archiv autorky
Zastoupení na výstavách: -
Forma prezentace: prezentace grafického listu

Videografika *Lodě* byla podobně jako dříve *Bouře* (1976) vytvořena pomocí videokamery umístěné na denzitometru v laboratořích ČSAV. Kamera, propojená s makroskopem, umožňovala různé barevné úpravy původního počítačového návrhu. Zařízení umělci umožňovalo hledat a vytvářet nejvhodnější barevné a abstraktní obrazové variace přímo na počítači. Výsledné snímky byly zaznamenány snímáním obrazovky.

Název díla: *Metamorphosis I.*

Autor: Zdeňka Čechová
Kategorie: video koláž
Délka videa (stopáž): -
Datace: 1985
Nosič: jednokanálové video
Provenience: archiv autorky
Zastoupení na výstavách: -
Forma prezentace: na monitoru

Počítačem generovaná autoportrétní video koláž. Autorka použila klíčovací techniky, které se používají ke zdůraznění barevného lemování textur a světla, překrývajících se portrétů. Hudební stopa dodává dílu tajemný nádech. Sérii videí doplňuje *Metamorphosis II.* (1988), kde se umělkyně objevuje v různých statických portrétních pohledech, které byly společně s pohybujícími se a kroužícími vrstvami květin a listů, duplikovány video procesy.

VIDEO V ČESKÉ ALTERNATIVĚ

Název díla: *Přednáška - Zsolnay Museum, Maďarsko*

Autor (autoři): Petr Štembera
Kategorie: media performance (televizní obrazovka, denní tisk, rádio, živé kuře lapené do sítě)
Délka videa (stopáž): -
Datace: 7.7.1976
Nosič: -
Provenience: Národní Galerie Praha
Zastoupení na výstavách: Polsko, Maďarsko, USA
Forma prezentace: fotodokumentace s popisem

Na video byly zřejmě zaznamenány i další Štemberovy akce: *Cesta* v Galerii Repassage ve Varšavě (1977), *akce bez názvu* v Jankowicích u Poznaň (1978), *LAICA performance* v Los Angeles (1978), 3-dílná performance Lodž (1979) a *Dějiny Polska* (kurátor Jaroslav Anděl) ve Wroclavi (1979), žádný ze záznamů však Štembera neměl k dispozici.

Název díla: **TV-LOOK**

Autor: Vladimír Ambroz

Kategorie: video-performance / TV-performance

Délka videa (stopáž): fotodokumentace akce

Datace: léto 1977

Nosič: televizní monitor, vysílání a "sledování programu" Československé televize

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: fotodokumentace s popisem

„Jsme skutečně schopni analyzovat obsah toho, co sledujeme na obrazovce? Nejsme ovlivněni do té míry, že to mění naše názory?“

Vladimír Ambroz sledoval sám nebo s dalšími umělci vysílání Československé televize, která s ohledem na tehdejší situaci přenášela třeba stranické konference KSČ, a i když jsme v dnešní době těchto přenosů ušetřeni, je otázka vnímání mediálního obsahu a jeho vlivu na nás a naše rozhodování bolestně aktuální. Stejně tak jako otázka jeho kvality, kdy i přes vypuštění politické agitace je představa celodenního sledování televizního programu (zvláště soukromých televizí) jemně řečeno nelákavá. A tak proč nevypnout zvuk, nenasadit si na nos černé brýle a jen tak nesesedět před obrazovkou? A namísto toho, abychom se nechali ovládat televizním programem, oddáme se vlastním představám a fantazii.

Název díla: **Mediaman**

Autor (autoři): Vladimír Ambroz

Kategorie: video performance, uzavřený okruh - televizní obrazovka, video

Datace: léto 1977

Nosič: Původní záznam byl pro nedostatek kazet přetočen jinými záběry, dochovala se fotodokumentace.

Provenience: autor

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: fotodokumentace

V roce 1980 uspořádal Vladimír Ambroz setkání ve svém ateliéru v Brně, takový malý festival performance. Na akci byli přítomní umělci jako Petr Štembera, který předvedl svou akci *Žít, jak se má*, a Milan Kozelka. Pro záznam své vlastní akce s názvem "Mediaman" si autor půjčil videokameru z JAMU, tehdy jedinou v Brně, a natočil to kameraman Karel Slach. Průběh akce spočíval v tom, že autor ležel v místnosti, jejíž podlaha byla pokryta novinami, a na stěně byl umístěn televizní přijímač vysílající program s reklamami. Diváci postupně vstupovali na plochu. Po určité době autor vstal a odešel. Celá akce byla zaznamenána na video.

Název díla: **Paříž**

Autor (autoři): Jan Mlčoch

Kategorie: media performance

Datace: 30. září 1977

Nosič: textový záznam

Provenience: Jan Mlčoch

Zastoupení: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Francie

Forma prezentace: textový záznam

V přepaženém výstavním sále muzea umělec ve 13.30 vstoupil do záběru kamery, která přenášela obraz do prostoru publika. Druhá kamera zachycovala reakce diváků na projektor v jeho části. Poté, co si lehl na podlahu a pod hlavu si položil tašku s osobními věcmi, použil žiletku k otevření žíly na levé ruce a pohodlně se usadil, nechával plynout krev. Ve 14.30 si posbíral své věci, a bez ohledu na kamery a monitor, odešel postranním vchodem, aniž by se s kýmkoli setkal. Akce nebyla obrazově dokumentována.

Název díla: **Bez názvu (Kuře)**

Autor (autoři): Petr Štembera

Kategorie: media performance

Datace: 1979

Nosič: televizní obrazovka, denní tisk, rádio, živé kuře lapené do sítě

Provenience: -

Zastoupení na výstavách: Polsko

Forma prezentace: fotodokumentace s popisem

V roce 1979 ve Vratislavi realizoval Štembera akci *Bez názvu (Kuře)*, která originálním způsobem tematizuje ohrožení člověka masovými médii. Mezi naplno hrající rozhlas a televizi umístil kuře a zabalil je do sítě. Během performance Štembera předčítal noviny a zároveň sledoval eventuální pokusy kuřete o únik. Jakmile se pokusilo uniknout, lapil jej a znovu do sítě a opět je umístil mezi televizi a radio. To opakoval tak dlouho, dokud kuře totálně nezrezignovalo. Uvězněné kuře, které se snažilo uniknout příválu informací z rádia, televize a novin, je symbolem situace člověka 20. století.

Název díla: **TV-Piece**

Autor (autoři): Vladimír Ambroz

Kategorie: video performance, uzavřený okruh - televizní obrazovka, video

Datace: leden 1981

Nosič: -

Provenience: autor

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: fotodokumentace

V akci TV Piece šlo právě o vymývání hlav nepřetržitým vysíláním. Tehdy měli jen omezený počet programů, ale vysílání bylo cenzurováno. Všechno bylo dopředu promítnuto a schváleno. Struktura médií je nyní daleko účinnější a různorodější než dříve. Lidé se tehdy mohli vyhnout televizi nebo Rudému právu, když přišli do práce, nemuseli to poslouchat. Ale teď tomu neuniknete. Každou pitomost se dozvíte prakticky ihned. To je globální vesnice. Autor informoval své přátele, že bude sledovat kompletní televizní program jednoho kanálu Československé televize. Vysílání začalo v sobotu v 7.30 ráno a skončilo tradičně hymnou a vlajkou v 0.35 následujícího dne. Během dne přišli někteří lidé podívat se, jestli tam skutečně je. S ohledem na povzbuzující program (přenos ze stranických konferencí KSČ) si buď seděli nebo popíjeli čaj. Celý den se nevzdálil z místnosti a po ukončení akce si musel vzít prášky na spaní, aby vůbec dokázal usnout.

Název díla: **Electric Café** - Festival Divadlo v pohybu Divadla na provázku v Brně

Autor (autoři): Vladimír Ambroz

Kategorie: video happening (akce s vyřazenými televizními obrazovkami)

Datace: 1983

Nosič: vyřazené televizní obrazovky

Provenience: autor

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: rekonstrukce happeningu

Electric Café probíhala v rámci Divadla na provázku festivalu Divadla v pohybu. Pro tuto akci autor využil řadu vyřazených televizních obrazovek, získaných z opravy televizorů. Diváci byli vyzváni k nasazení černých brýlí, aby byli chráněni před nadměrným zářením těchto obrazovek, což symbolizovalo vliv masmédií na veřejnost. Hlavním záměrem autora bylo ukázat rozpor mezi propagandou a realitou formou vyřazení (ze systému a společnosti).

Název díla: **MY** / performance **Mezi-Tím**

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video-záznam / video-objekt

Délka videa (stopáž): re-edit 10 min. 59 sec.

Datace: 1983

Nosič: VHS (technika zprostředkovaná Karlem Slachem z audiovizuálního studia JAMU), digitalizováno 2017

Provenience: autor

Zastoupení na výstavách: *Tomáš Ruller: Perform-Made, GHMP (2018)*

Forma prezentace: video na vintage TV na šasi kočárku (rekonstrukce dle fotodokumentace).

Vystavené spolu s fotodokumentací představení Mezi-tím (série 12 vintage barevných fotografií 18 x 24 z Klubu na Křenové v Brně, případně i černobílé fotografie z Modrého pavilonu v Praze)

V roce 1982 získal Tomáš Ruller angažmá v brněnském Divadle na provázku jako výtvarník-herec. Díky tomu se seznámil s kameramanem Karlem Slachem a získal přístup k první video kameře, neoficiálně zapůjčenou od technika audiovizuálního studia JAMU Jiřího Dostála. Série videí zachycující aranžovaný záznam životního stylu autorů (My & Co.), která běžela na monitoru mobilního televizoru umístěného na konstrukci dětského kočárku jako součást scény *Mezi-Tím*, byla původně natočena na video systém VHS.

V návaznosti na Rullerovu předchozí sochařskou a konceptuální tvorbu lze témata zachycená na videu vnímat kontextuálně, s odkazem na motivy běžného života od kterých se později autor ve své tvorbě odklání více směrem k rituálně symbolickým momentům transcendentní povahy. Inscenovaný dokument na téma *Jídlo, Práce, Domácí situace* vypovídá o snaze objevit ve zcela obyčejných zdánlivě banálních gestech nádech jedinečnosti. Jednoduchost formy a poetika života v komunitním společenství.

Multimediální performance umělecké skupiny Via Lucis (Doubek) & My a Co. (Loučanská, Ruller, Švarc, Zaoralová), které bylo uvedeno v brněnském Divadle na provázku v letech 1983-1984. Bylo to v Československu poprvé, kdy se součástí scény stal **video objekt**. Na monitoru "mobilního" televizoru umístěného na šasi dětského kočárku běželo video zachycující aranžovaný životní styl členů My a Co. S názvem **MY**.

Video *MY* je nejstarším Rullerovým video záznamem, současně využitým v rámci multimediální performance.

Název díla: ***Rozbívám své sochy / Pálím své kresby***

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video-dyptych / jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 7 min. 12 sec.

Datace: 1983

Nosič: původně U-matic, k dispozici jen VHS kopie, digitalizováno 2017

Provenience: GMU Hradec Králové

Zastoupení na výstavách: *Český obraz elektronický* (1994), *Copy It Right* (2015), *Tomáš Ruller: PERFORM-MADE Brno, Praha* (2018);

Forma prezentace: projekce

Dvojice videí zachycuje autorův akt de(kon)strukce hmotné formy uměleckého díla a jeho materiálové podstaty.

Video-dyptych *Pálím své kresby, Rozbívám své sochy* byl natočen na nelegálně vypůjčenou techniku z audiovizuálního centra VUT v Brně (se stejnou kamerou pracoval také Michal Švarc). Záběry byly pořízeny ve sklepení rodinného domu v Kalvodově ulici a doprovází je specifický ač původně nezamýšleným zvuk plynoměru. Součástí stávající instalace jsou nyní také artefakty v podobě lahvovaných částí popela z pálených kreseb uložených také například v pleti boxu. Pozůstatky rozbíjených soch jsou uchovávány v různých velikostech a strukturách, např. ve formě hlíněné drti. Video byla původně promítána na monitoru jako součást živé performance “pálení kreseb” jako součást hudební akce *Anti-anti hudba* (Rullerova spolupráce s & My a co.). Představení bylo realizováno v brněnských klubech nebo například na pražských Strahovských internátech. Jako celek jsou videa součástí sbírky GMU Hradec Králové.

Rituální očištný charakter akcí symbolicky vystihuje autorův proces odpoutání a vzdání se zkonstatěných akademických hodnot a struktur. Zároveň je můžeme číst jako odmítnutí materiálové podstaty uměleckého díla. Proces destrukce, tolik vlastní uměleckým koncepcím předznamenávajícím nástup světového videoartu - ničení pálením (figurálních kreseb) a rozbíjením (keramické plastiky hlavy), úzce souvisí s filozofií dematerializace uměleckého díla a přechodu od hmotného (předmětného) umění k jeho nehmotným procesuálním formám. Proces osvobození od haptického počítu (hmoty) k vjemovému zážitku (abstrakci - akci, tvůrčímu procesu, rituálu), jehož existenci dokládají pouze fragmentálně dochované střípky archeologické podstaty - v tomto případě popel a prach. Autor také naráží na instantní povahu “školních prací”, které jsou jako studijní materiál na konci roku ničeny. Z původní práce zůstane jako jediný doklad o dočasné-přechodné existenci uměleckého díla pouze dokumentační záznam. Tak jako se recyklovaný studijní materiál “navrací do své původní přirozené substance”, Ruller si bytostně uvědomoval pomíjivost hmotného světa, proto se oprošťuje od předmětného a materiálního zatížení a směřuje k performativnímu vyjádření tvůrčího procesu - k umění akce - podstatě aktu samotného.

Jedná se o Rullerův nejstarší jednokanálový video-art.

Název díla: ***Hudba pro nůžky***

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 3 min. 33 sec.

Datace: 1983

Nosič: původně U-matic, digitalizováno z VHS kopie

Zastoupení na výstavách: -

Provenience: Fait Gallery Brno

Forma prezentace: videorámeček + nůžky v plexi boxu (autorská adjustace z roku 2022)

Hudba pro nůžky navazuje na sérii videí *Pálím své kresby*, *Rozbívám své sochy*. Bylo natočeno na U-matic kameru neoficiálně vynesenu z Audiovizuálního centra VUT na Květné, které o 10. let později převzal a stalo se technologickým zázemím atelieru FaVU.

Scéna zachycuje proces stříhání vlasů (autora Marcelou Zaoralovou) s oblohou azurové modři v pozadí a působí se zvukem nůžek meditativně přímo abstraktně. Kamera snímá v detailu hlavu autora a ruce stříhající "kadeřnice". Ve stejné době natočil Michal Švarc sérii videí s názvy *Hudba pro Ruce*, *Hudba pro mé "Tělonástroje"*.

Název díla: ***Hudba pro mé "Tělonástroje"***

Autor: Michal Švarc

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1983

Nosič: původně U-matic, digitalizace z VHS kopie v roce 2017

Zastoupení na výstavách: -

Provenience: archiv Tomáš Rullera

Forma prezentace: na monitoru

Pokus o hledání vnější a vnitřní rezonance těla jako zvukového nástroje. Série sekvencí zaměřených na *Ústa*, *Břicho*, *Záda*, *Vousy*. Společně s *Hudbou pro nůžky* (Ruller) *Hudbou pro ruce*, *Hudbou pro dva zadky* (Švarc) a *Úklid* (Loučanská), Video byla zaznamenána na U-matic, který je ztracený. Dochováno v kopii na VHS v archivu Tomáše Rullera, digitalizováno v roce 2017.

Název díla: ***Úklid***

Autor: Alena Loučanská

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 1 min. 50 sec.

Datace: 1983

Nosič: původně U-matic, digitalizace z kopie VHS v roce 2017

Zastoupení na výstavách: -

Provenience: archiv Tomáš Rullera

Forma prezentace: na monitoru

Kontemplativní scéna zametání střepů rozbitého květináče za vizuální symfonie mihotajících se odlesků slunce a stínů, které doprovází rozhodné tikání hodin. V dále je možné slyšet píseň od Beatles. Ranné ženské náladové video.

Název díla: **Živá smyčka**

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: interaktivní video-instalace / uzavřený okruh

Délka videa (stopáž): 1 min. (záznam původní realizace pro klub Křenová v Brně)

Datace: 1983

Nosič: televizní monitor, video kamera, mikrofony, reproduktory, deska stolu, štěrk, smetáček a lopatka

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: *Copy It Right (2015)*, *Tomáš Ruller: Perform-Made, GHMP (2018)*.

Forma prezentace: rekonstruovaná instalace

Jedna z prvních interaktivních instalací a zároveň jeden z konceptuálně nejpozoruhodnějších projektů jehož základem je uzavřený okruh (close circuit) minimalistická instalace *Živá smyčka* (1983) byla poprvé realizována pro Klub Křenová v Brně. Skládala se z uměle vytvořené scény s televizní obrazovkou, přičemž její obraz byl snímán a zpětně pouštěn na obrazovku. Akce byla snímána a prezentována na monitoru v přímém přenosu. Diváci tak sledovali detailní fragment reálné situace a širšího děje, manipulace s předměty, např. přesypání hromádky šterku na stole s kontaktním mikrofonom.

Název díla: **Autoportrét**

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: jednokanálové video / video záznam performance

Délka videa (stopáž): 2 min. 17 min.

Datace: 1984

Nosič: B-max

Provenience: GMU Hradec Králové

Zastoupení na výstavách: *Tomáš Ruller: Perform-Made-Udržitelné záblesky (Dům umění města Brna, GHMP, 2018)*.

Zastoupení ve sbírkách: GMU Hradec Králové

Forma prezentace: video na monitoru doplňuje objekt (fetiš, košile)

Autorský medailon, který Ruller natočil pro projekt architektky Nory Halatové. Halatová se formou video-medailonů snažila vyvézt práci generace výtvarných autorů 80.let a oslovila Rullera k produkci. Rullerův medailon byl natočen v jeho ateliéru v Biskupcově ulici v Praze, proběhlo natáčení také v ateliéru Jaroslava Róny na Olšanských hřbitovech nebo u Martina Mainera ve Stromovce. Halatová emigrovala a odvezla celý video-dokument do Londýna. Jeho další osud není znám. Původní hrubé materiály jsou k dispozici v Rullerově archivu.

Název díla: ***O galerii-drogerii “zlevněné zboží”***

Autor: Aleš Záboj

Kategorie: video dokument

Délka videa (stopáž): 12 min. 14 sec.

Datace: -

Nosič: -

Kamera, zvuk, editace: Aleš Záboj

Účinkují: Petr Oslzlý, Rostislav Pospíšil, Drahomír Svatoň

Forma prezentace: na monitoru

Na konci osmdesátých let se Petr Oslzlý a Rosta Pospíšil rozhodli založit nezávislou Galerii-drogerii Zlevněné zboží. Galerie, kterou Oslzlý nazývá konceptuálním uměleckým dílem, nebyla omezena pouze na undergroundové nebo disidentské prostředí. Místo se nacházelo na Kotlářské ulici, kde stála malá konstruktivistická drogerie s prodávacem Drahomírem Svatoněm. Výtvarníci nebyli jen vystavující, ale pomáhali za pultem. Po akcích se účastníci setkávali v nedaleké hospodě Praha. Místo dříve sloužilo jako brněnská sekce uměleckého sdružení Devětsil a znovu přitahovalo svobodomyslnou společnost: výtvarníky, fotografy, aktivisty a další.

Název díla: ***Andy Warhol ve videosérii “zlevněné zboží”***

Autor: Aleš Záboj

Kategorie: fiktivní video-rozhovor

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1987

Nosič: televizní monitor, video kamera, mikrofony, reproduktory, deska stolu, štěrk, smetáček a lopatka

Kamera, zvuk, editace: Aleš Záboj

Účinkují: Petr Oslzlý, Rostislav Pospíšil, Andy Warhol; Překlad: Adéla Dörnerová; Andyho Warhola daboval Rostislav Pospíšil, reportéra Petr Oslzlý.

Forma prezentace: na monitoru

Obchod s levným drogistickým zbožím na Bayerově ulici v Brně byl využíván jako nezávislý výstavní prostor v letech 1986–1989. Výstavy byly pevně spojeny s dalšími neoficiálními a polooficiálními aktivitami brněnského uměleckého okruhu. Na vernisážích byly promítány medailony o umělcích. V roce 1987 byl vytvořen fiktivní rozhovor s Andy Warholem, který měl budoucí výstavu v Galerii-drogerii Zlevněné zboží v Brně. Video obsahuje interview s autorem na jeho Londýnské výstavě, které bylo nadabováno do češtiny s pozměněným textem.

Název díla: ***Prezentace/5 dní*** (autorská video dokumentace, záznam Aleš Záboj a DJ Rachec, autorský střih Tomáš Ruller, instalace pro 5 monitorů.)

Nic než čaj (16min. 4sec.)

Teorie a praxe (10min. 34sec.)

Tvorba především grafická (13min.55sec.)

Tvorba víceméně architektonická (13min. 47sec.)

Tvorba přinejmenším malířská (37min. 49sec.)

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: autorská video dokumentace / video záznam performance

Délka videa (stopáž): 1 hod. 50min.

Datace: 1987

Nosič: VHS, player-recorder střih, po roce 2000 převedeno na DVD

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: *Tomáš Ruller: Perform-Made (Galerie Hlavního města Prahy, 2018).*

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: video instalace pro pět monitorů

Záznam Rullerovy pětidenní prezentace v Galerii mladých v Brně, který byl zachycen pomocí dvou video kamer. Jednu obsluhoval Aleš Záboj z Galerie Drogerie a druhou DJ Rachec. Hrubý materiál byl archivován na VHS kazetách a byl roku 1988 provizorně sestříhán (pomocí player-recorder) a po roce 2000 převedený na DVD. Původní autorský video-dokument s hrubým materiálem z této prezentace stále existuje v archivu Tomáše Rullera.

ORIGINÁLNÍ VIDEO JOURNAL 1986 - 1989

Olga Havlová, Andrej Krob (Jan Kašpar, Andrej Stankovič, Joska Skalník, Jan Ruml, Petr Oslzlý)

Forma prezentace: na monitoru (vydání ze srpna 1988 s hořícím Rullerem)

Originální videojournal vznikl od konce roku 1987. Byl projektem audiovizuální samizdatové televize, který iniciovala skupina přátel kolem Olgy Havlové a režiséra Andreje Kroba. Obsah byl distribuován na videokazetách ve formě ilegálně pořízených záběrů. Originální "Video Journal" vznikl již v roce 1986 jako videový magazín, přičemž každé vydání trvalo zhruba dvě hodiny. Bylo vyrobeno a distribuováno dvacet kopií. Podle tehdejších komunistických zákonů byla výroba originálu povolena, avšak jeho množení a šíření bylo zakázáno. Z toho důvodu byl název magazínu lehce ironický. Lidé si však sami vyráběli kopie tohoto videomagazínu, což vedlo k vytváření kopie kopie, a byly viděny dokonce kazety, které byly pátou generací kopií z původního záznamu.

Název díla: **8.8.88** - *Bývalá betonárka na pražském sídlišti Opatov.*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: autorský video dokument / záznam performance

Délka videa (stopáž): 45 min.

Datace: 8.8.1988

Nosič: VHS a VHS-c

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Tomáš Ruller: Perform-Made-Udržitelné záblesky (Dům umění města Brna, Galerie Hlavního města Prahy, 2018).

Forma prezentace: na projekci

Akce byla reakcí na zrušenou výstavu kreseb v Galerii Opatov. Videozáznam byl natočen na dvě kamery (VHS a VHS-c) Originálním videojournalem. Palachovský záběr byl použit v úvodníku srpnového vydání Originálního videojournalu 88. Rullerův původní manuální autorský sestřih (z playeru na recordér) existuje jen ve druhé VHS kopii, originál je ztracen. Z digitalizovaného původního materiálu byl znovu rekonstruován autorský digitální sestřih v roce 2010. Dílo je ve sbírce Národní galerie v Praze.

Název díla: ***Ve třech dnech /72 hod.*** - Junior klub Na chmelnici v Praze

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video performance, uzavřený okruh živé projekce, dvě TV

Délka videa (stopáž): extrakt 5 min. 25 sec.

Datace: 1988

Nosič: B-max

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: *Tomáš Ruller: Perform-Made-Udržitelné záblesky (Dům umění města Brna, 2018).*

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: video na vintage monitoru + fotodokumentace

V roce 1988 Ruller v rámci této performance pracoval s kameramany na scéně a integroval také záznamy z předchozích sekvencí této akce. Využil uzavřený okruh živé projekce a také projekcí částí natočených a promítaných v jiném čase - na dvou TV monitorech byly paralelně promítány různé fáze akce v jejím průběhu. Poškozený TV monitorů s neonem a sádrou byl rekonstruován pro výstavu Perform-Made v Domě umění v Brně. Původní TV byla také součástí instalace *Blankyt*.

Název díla: ***Blankyt***

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: TV instalace / akční prostor

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1988

Nosič: Televizní přijímač Blankyt

Provenience: galerie Etcetera

Zastoupení na výstavách: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: rekonstruovaná video instalace

Akční prostor Blankyt je pozůstatek po zakázané živé video performanci *Natur Mort* pro výstavu 12/15 Starší/Mladší v Lidovém domě na Vysočanech. Namísto záznamu performance Ruller pořídil video dokument z vernisáže (v jeho archivu - lze jej prezentovat). Původní TV Blankyt je ztracen (Blankyt byl dvanáctikanálový televizní přijímač - superhet s mezinosným zpracováním zvuku dle normy OIRT 6,5 MHz, obrazovka s úhlopříčkou 59 cm, ovládání jasu, kontrastu, hlasitosti a tónové clony, výstup pro nahrávání zvuku na magnetofon - dnes nedostupný). Zrnící šum tvoří základní motiv environmentální instalace.

Název díla: ***Na vrcholu - Zebín***

Autor: Miloš Šejn

Kategorie: performance / video záznam

Délka videa (stopáž): 30 min. / autorská digitalizovaná verze 7 min. 11 sec.

Datace: 10. 9. 1988

Nosič: Panasonic VHS

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Miloš Šejn, výstava v Malé galerii v Liberci (1988)

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: video na monitoru nebo projekci doplněna pigmentovými obrazy a video dokumentem z vernisáže

Miloš Šejn se poprvé seznámil s videem v roce osmdesát osm. Tehdy však za kamerou stál a záznam vytvořil Šejnův známý, Ivo Sehnoutka. Půlhodinový videozáznam akce byl následně promítán ve výstavě v Malé galerii v Liberci jako součást instalace pigmentových obrazů. Současně vznikl skoro dvouhodinový záznam samotné vernisáže, na kterém je zachycen jeden z prvních projevů Jiřího Valocha.

Název díla: ***Ambrož, svátek svátků***

Autoři: Josef Daněk, Blahoslav Rozbořil, Aleš Záboj

Kategorie: jednokanálové video / video dokumentace

Délka videa (stopáž): 3 hod. / zkrácená verze 32 min. 30 sec.

Datace: 1989

Nosič: VHS

Provenience: archiv autorů

Zastoupení na výstavách: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru

Tří hodinový záznam akce v bytě Josefa Daňka (první uvedení 7.12.1979), po deseti letech první záznam na pohyblivém obrazu. *Ambrož, svátek svátků* aneb školení o tom, jak lze oslavit všechny svátky roku v jeden den. Aleš Záboj natáčel akce na kameru darovanou britskou Husovou nadací.

Název díla: ***Velká Transformace***

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video performance s velkoplošnou projekcí

Délka videa (stopáž): autorský dokument 5 min. 7 sec.

Datace: 1989

Nosič: původní U-matic nedostupný, digitalizace z VHS kopie + fotodokumentace

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Dialog L.A./Praha - Symposium Otevřený dialog, Gong, Praha 1989

Zastoupení ve sbírkách: Dialog L.A./Praha

Forma prezentace: velkoplošná projekce (tehdy byla poprvé veřejně použita při performanci v uzavřeném okruhu)

Živou velkoplošnou projekci (detailu z akce) poprvé prezentoval Tomáš Ruller v rámci performance Velká Transformace (1989). na sympoziu Otevřeného dialogu v Gongu v Praze. Dostupná autorský video-dokument je extrakt z video-dokumentu Jaroslava Göbla (z původního formátu U-matic realizovaný na VHS) s fragmenty performance Beze slov na zahájení výstavy, performance Dialog s Habibem Kheradyarem Zamanim před kulturním domem Gong a z prezentace Velká transformace na sympoziu Otevřeného dialogu v Gongu. Hovoří Barbara Benish, Kim Levin, Karl Matson, Habib Kheradyar, Vladimír Kokolia, Jana Preková a Tomáš Ruller.

Název díla: **Těla**

Autor: Pavel Jasanský

Kategorie: video skulptura

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1989

Nosič: -

Provenience: -

Zastoupení na výstavách: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: rekonstrukce objektu (figura, TV monitor)

Název díla: **Osvěcování**

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: postprodukovaný video záznam

Délka videa (stopáž): smyčka 7 min.

Datace: záznam 1989, projekce 1999

Nosič: VHS, digitalizováno

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Otevřená situace - Východo-Západní Evropský projekt, Praha 1989 Perform Dis-play, Mánes (1999)

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: velkoplošná projekce

Video projekce videozáznamu z akce s Alastairem MacLennanem, vystavená v galerii Mánes, Praha, 1999. Blýskání fotoaparátů a blesků v bouřce. Video, které Ruller zaznamenal v roce 1989 v rámci projektu Open Situation v Parku kultury a oddechu v Praze, po deseti letech

postprodukoval a představil na své samostatné výstavě v pražském Mánesu (1999). Podstata práce spočívá ve zpomaleném záběru obrazu bouře, kde se mísí blesky s fotoblesky, které prosvětlují temnotu pouze v momentě záblesku. Svým způsobem to evokuje stroboskopické efekty, často využívané v experimentálních filmech a videích.

OKRUH ČESKÉ TELEVIZE

Název díla: ***Země, světlo, vzduch***

Autor: Radek Pilař

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 1 min. 33 sec.

Datace: 1984 (v úvodním titulku uvedena pravděpodobná antidatace 1982)

Nosič: Betamax

Provenience: archiv rodiny Radka Pilaře

Forma prezentace: na monitoru nebo projekci

Zastoupení an výstavách: Český obraz elektronický (Výstavní síň Mánes, Praha 1994). Festival TINA B. – Art & Happiness (Praha 2012). Mezinárodním festival dokumentárních filmů Jihlava (Jihlava 2021). Kino Ponrepo (Praha 2021). Radek Pilař 90 (Villa Pellé, Praha 2021).

Jeden z prvních Pilařových výtvarných experimentů, který realizoval s novou videokamerou Betamax. Autorské video kombinuje elektronický obraz s elektronickou hudbou. Zachycuje přírodní kompozice, části rostlin, trávu a detail obličeje dítěte, které za pomoci barevných korekcí a převedení do negativu přetváří do abstraktních obrazů.

Název díla: ***Botička***

Autor: Radek Pilař

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 8 min.

Datace: 1988

Nosič: -

Provenience: archiv rodiny Radka Pilaře

Forma prezentace: na monitoru nebo projekci

Název díla: ***Pokus o portrét*** / Výstavní síň Fotochema, Jungmanovo náměstí, Praha.

Autor (autoři): Tomáš Kepka, Michal Pacina, Marta Karoliová (5D Studio - katalog)

Kategorie: multikanálové video

Délka videa (stopáž): 120 min.

Datace: 1988

Nosič: -

Provenience: Tomáš Kepka

Forma prezentace: fotodokumentace, rekonstrukce

Ústředním motivem multikanálové instalace je portrét. Lidská tvář, která v hmotném světě zanechává emocionální stopu. Video autenticky transformuje zachycenou skutečnost, aby vyjádřila podstatu lidské duše.

*Název díla: **Dialog / Diskuze***

Autor: Jaroslav Vančát

Kategorie: video instalace, uzavřený okruh, Délka videa (stopáž): -

Datace: 1989

Nosič: 3 kamery, 3 objekty, 3 monitory

Provenience: autor

Forma prezentace: rekonstrukce instalace

Videoinstalace je tvořena třemi kamerami a třemi monitory a zaměřuje se na vztah mezi nazíráním a interpretací. Skici k projektu jsou datovány rokem 1988.

*Název díla: **Židle***

Autor: Václav Hodan

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 4 min.

Datace: 1989

Nosič: -

Provenience: autor

Forma prezentace: na monitoru

*Název díla: **Obrazy noci***

Autor: Petr Skala

Kategorie: multikanálové video

Délka videa (stopáž): 7 min. 30. sec.

Datace: 1989

Nosič: video, živý doprovod na klarinet

Provenience: autor

Forma prezentace: na monitoru

Autor se ve svých videích opakovaně vrací k tématům, které fascinovaly lidi v pradávných dobách. Zaměřuje se na tanec nahých těl, zdůrazňuje rytmus úderů, plamenící pohyby a vířící

rytmy. V roce 2018 byl vytvořen re-design dvoukanálové instalace z digitalizovaných materiálů Petra Skaly.

*Název díla: **Motýl v tunelu***

Autor: Ivan Tatíček

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 9 min.

Datace: 1989

Nosič: VHS PAL

Provenience: -

Forma prezentace: na monitoru

Motýl v tunelu je Tatíčkovy první experimentální video s minimalistickou studií a doprovázenou hudbou. Zkoumá možnosti děleného obrazu a zdůrazňuje tvář dívky s černými brýlemi. Opakování rytmy, multiplikace obrazu a použití barev připomínajících pop-art evokuje hlavní motivy Tatíčkovy tvorby: napětí mezi inscenováním situace a autenticitou, s odlehčeným a zároveň sociálně kritickým tónem. Toto dílo ukazuje objevování možností videoartu v době, kdy amatérský film měl ustálená pravidla.

*Název díla: **Obrázky***

Autor: Lucie Svobodová

Kategorie: jednokanálové video / počítačová animace

Délka videa (stopáž): 8 min.

Datace: 1989

Nosič: VHS PAL

Provenience: -

Forma prezentace: na monitoru

Ve své počítačové prvotině autorka vytvořila kresebnou kompozici, která spojuje techniky klasické animace, počítačové animace a reálného videa. Kombinací computerové grafiky s reálně snímaným pozadím chtěla autorka zachytit osamělého muže, jehož zjev nebyl pouze jeho vlastním zjevem. Pro realizaci použila počítače Comodore Amiga a software Deluxe Paint, který jí dovolil vyjádřit i další obsah.

ČEŠTÍ AUTOŘI V ZAHRANIČÍ / MEZINÁRODNÍ KONTEXT

Název díla: **Participation**

Autor: Woody Vasulka

Kategorie:

Délka videa (stopáž): 63 min.

Datace: 1969 - 1971

Nosič: open-reel video

Provenience: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: rekonstrukce instalace

Participation představuje zkušenost Vasulkových s newyorskou scénou v centru města na konci 60. a počátku 70. let. V tomto fascinujícím portrétu divoce kreativních lidí, míst a časů používají umělci raný video systém Portapak k dokumentaci různých událostí. Mezi tyto události patří například Don Cherryho vystupování na Washington Square, Warholovy Superstars na jevišti a koncert Jimi Hendrixe. Tento průkopnický videodokument je volně formovaný časový záznam doby, který zachycuje atmosféru a ducha té doby.

Steina a Woody Vasulka začali dokumentovat newyorské podzemní divadelní a hudební scény pomocí portapaku krátce poté, co v roce 1965 přijeli do Spojených států z Prahy. Pro Steinu to byla příležitost naučit se řemeslo kamery jako dokumentaristka těchto slavných, kontrakulturních scén "sexuální avantgardy". V ukázkách z Participation jsou zahrnuty vystoupení anonymní rytmicko-bluesové skupiny vedené mladým, charismatickým zpěvákem, pulzující světelná show na Fillmore East a scéna z drag-off divadla Off-Broadway.

Název díla: **Vocabulary**

Autor: Woody Vasulka

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 4 min. 30 sec.

Datace: 1973

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru nebo projekci

Umělec v díle Vocabulary využil technologie Multikeyer, Scan Processor a Dual Colorizer k vložení dvou trojrozměrných "objektů" do nové prostorové souvislosti prostřednictvím zpracování jejich tvarů. Nahrazení jasových hodnot a modulace dvourozměrné prezentace tvarů vede ke zdánlivé ztrátě tvaru ruky a sféry, s jasnějšími částmi, které se odrážejí jako šipky na "obrazovém" poli. Systémový feedback Dual Colorizeru vytváří novou formu elektronických informací s odlišnou,

neviditelnou prostorovou hierarchií, která se liší od "reálného" prostorového vztahu mezi oběma "objekty". Koncept díla ukazuje vzájemné působení klíčování a feedbacku, kdy nahrazování jasu odhaluje nekonzistenci elektronického "povrchu", a systémový feedback narušuje a vizuálně spojuje jinak odlišné tvary ruky a sféry, vytvářející znepokojující spojení částí objektů.

Název díla: **C-Trend**

Autor: Woody Vašulka

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 8 min. 30 sec.

Datace: 1974

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru nebo projekci

Videopáska zobrazuje experiment s nahráváním obrazů a zvuků. Ukazuje video rastr nebo obrazovku monitoru, který ovládá Rutt-Etra Scan Processor. Modifikovaný obraz městského provozu je jasně rozpoznatelný díky synchronní zvukové stopě. Vidíme dvě základní modifikace elektronického obrazu: každá vodorovná čára je převedena do živého grafického zobrazení napětí, což radikálně překonfiguruje informace o jasu a video obrazu a funguje jako monitor tvaru vlny. Rámeček videa, rastr, je také zkosený. Vychylovací cívky, které elektromagneticky řídí elektronové dělo a tím i rastr, přijímají matematicky překódované analogové informace a překonfigurují normálně přímočarý video snímek. "Prázdné mezery" mezi pozměněnými rámečky jsou horizontální a vertikální mezery mezi elektronickými snímky.

Název díla: **The Commission**

Autor: Woody Vašulka, Ernest Gusella, Robert Ashley, Cosimo Corsano, Ben Harris, Andrea Harris, David

Ossman, Bradford Smith, Peter Kirby;

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 39 min. 15 sec.

Datace: 1974

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru nebo projekci

The Commission je ambiciózní operní příběh, který kombinuje video efekty a elektronicky manipulovaný zvuk s stylizovaným dokumentárním dramatem. Dílo se inspirovalo skutečným

dramatem houslisty a skladatele 19. století, Nicolò Paganiniho (Ernest Gusella), a jeho současníka Hectora Berlioze (Robert Ashley). Práce se zaměřuje na využívání geniality umělců jako tragických hrdinů a provádí historické zkoumání inspirace v romantické tradici.

Název díla: **Four Seasons**

Autor: Michael Bielický

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 3 min.

Datace: 1984

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru nebo projekci

Jedno z prvních Bielického videí vzniklo během studia v Düsseldorfu a zachycuje spontánně vznikající situace v ateliéru na filmový formát Double Super 8. Při pozdějším převodu do videa zůstal filmový pás nerozdělený, což umožnilo nový typ prostorové komunikace mezi jednotlivými políčky filmu a akcemi na nich. Velkoměstská roční období mají svou vlastní pravidelnost a výraz, a už se nedělí na jaro, léto, podzim a zimu, ale zůstává pouze období hektického podnikání, chaosu, fiktivní lásky a spotřeby.

Název díla: **Circulus Viciosus**

Autor: Michael Bielický

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 4 min.

Datace: 1985

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru nebo projekci

V jedné z prvních videostudií Bielický zkoumá fyzické hranice reprezentace videa. Vesmír se pohybuje v kruhu / Galaxie se pohybují v kruhu / Sluneční soustava se pohybuje v kruhu / Země se pohybuje v kruhu / Dokonce i MY se pohybujeme v kruhu. Tělesné pohyby rozděluje na několik monitorů, nebo je nechává dekonstruovat rapidmontáží a narušením signálu videa, čímž vytváří zvláštní typ video-těla.

Název díla: ***Paik Hut***

Autor: Michael Bielický

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 14 min. 40 sec.

Datace: 1986

Nosič: U-matic

Provenience: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru

Video *Paik Hut* dokumentuje performace Nam June Paika, Ricarda Pereda a Michaela Bielického, při které spálili typické Beuysovy klobouky na pozemku Kunstakademie Düsseldorf. Paik a Bielický byli známi tím, že neočekávaně vykřikovali frázi: "*Ticho Josepha Beuyse je přeceňováno.*" Bielického dokumentární záznam je potopen do nepřirozeného, jasně žlutého odstínu, aby ještě více zvýraznil absurditu této akce.

Název díla: ***Paik (Nein, Ich bin ein Experimentalist)***

Autor: Michael Bielický

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 4 min. 9 sec.

Datace: 1986

Nosič: U-matic

Provenience: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru

Videoportrét Nam June Paika vznikl v době Bielického studií na škole v Düsseldorfu. Paik svým pohledem vytrvale konfrontuje objektiv kamery připojené na ikonický videosyntezátor Paik-Abe a jeho tvář se rozpouští v mutujícím videosignálu. Ano, nyní oslavujeme video umění! Tady je jeden pro toho "starého mistra" ve stylu pozdního, velkého Paik-Abe barevného syntetizátoru. Ano, nemáme žádné banality.

Název díla: ***Medienpornesie (Sex in der Stadt)***

Autoři: Petr Vrána, Peter Weibel

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 4 min.

Datace: 1986

Nosič: Vidox, Trickmischer, 1-inch U-matic

Provenience: archiv autora

Forma prezentace: na velkoformátovém TV monitoru společně s *Ich wollte ich wäre ein Kleid*

Medienpornesie aneb *Sex in der Stadt* je sémiotickou vizualizací toho “co se nabízí z vídeňských novin.” Hravá forma se slovy a významy. Člověk, který dychtí po informacích je podoben člověku poháněného sexuálními chutěmi. Atakován zprávami z novin se žene ulicemi velkoměsta za obětí své sexuální touhy. Tato souhra videotechniky a ruční kresby dává klipu estetickou přisnost i přes koláži podobnou rozmanitost a zdánlivou nesourodost obrazových motivů.

Název díla: ***Ich wollte ich wäre ein Kleid***

Autoři: Petr Vrána, Friedemann Baader

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 2 min. 38 sec.

Datace: 1986 - 1987

Nosič: Bluebox, Vidox, Magic High Band

Provenience: archiv autora

Forma prezentace: na velkoformátovém TV monitoru společně s *Medienpornesie* (*Sex in der Stadt*).

Video *Ich wollte ich wäre ein Kleid*, je kritikou soukromých komerčních televizních stanic. Zároveň je vizualizací textu Petra Weibela. Ve videu realizovaném na přelomu roku 1986 a 1987, jehož název v překladu zní *Přál bych si být šaty* Petr Weibel svým oscilograficky modifikovaným hlasem předčítá “manifest proti augen lutscher “- očním lízátkům. Výraz je asociací závislosti na televizním vysílání, útočné formě a schopnosti manipulace prostřednictvím reklamy. Nápodoba - člověk, který oblékne šaty-monitor je sám sobě reklamou: “*Jako monitor v pěší zóně, jsi monitorem.*”

Název díla: ***Art of Memory***

Autor: Woody Vašulka

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 36 min. 30 sec.

Datace: 1987

Nosič: 3/4” U-matic video

Provenience: -

Forma prezentace: na monitoru

Art of Memory je důležitým dílem, originální a zralým projevem Vašulkovy úvahy o významu zaznamenaných obrazů. Vytvářející záhadný divadelní prostor paměti z filmových a elektronických obrazů, Vašulka spojuje a proměňuje kolektivní paměť a historii v enigmatickém prostoru a čase. Monumentální krajina amerického jihozápadu je mýtickým místem, na které vpisuje záběry z

novinových filmů válečných událostí - duchovní obrazy, které se stávají plastickými formami díky neustálým elektronickým proměnám.

V této metaforické vizi se zaznamenaný obraz stává památníkem minulosti; historie se stává kulturní pamětí prostřednictvím fotografie a kinematografie. Vasulka lokalizuje trauma 20. století v filmových obrazech násilných událostí, včetně španělské občanské války, ruské revoluce, druhé světové války a nástupu jaderné bomby. Historie a paměť jsou pod dohledem okřídlené bytosti svědomí, kterou ovlivňují právě obrazy historie a paměti. Ve vzrušujícím propojení válečných, historických a mediálních aparátů dosahuje Vasulka dojemného a nakonec tragického divadla paměti.

Název díla: **Toilette** / Pro výstavu Videosculptures Exhibition v Cité Internationale des Arts v Paříži.

Autor: Michael Bielický

Kategorie: video socha / ready-made

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1987

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: autor

Forma prezentace: objekt v podobě toalety s CRT, TV magazín, vysílač

Stejně jako u mnoha Bielického prací se i tato práce zabývá druhem zpomalení, které televize vyvolává u svých diváků. V této práci inspirované Duchampovou "*Fontánou*", jsou poprvé zastoupeny všechny komponenty, které Bielický uplatnil v pozdějších video sochách. Stále je zde patrná ironie a sarkasmus Nam June Paika, zaměřuje se Bielický na volnost aranžmá malých obrazovek CRT, struktury vysílače a přijímače, což ho inspirovalo v dalších dílech jako *Menora* / *Inventory*, *Der Name* a *Exodus*.

Název díla: **Malerei versus Video**

Autor: Petr Vrána

Kategorie: video instalace

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1988

Nosič: instalace

Provenience: archiv autora

Forma prezentace: instalace

Video-instalace *Malerei versus Video* byla vystavena ve Foyer Kasselské opery. Rondel sestavený z panelů, které vytvářely obdélníkové plochy zářivých zrcadel, za kterými umělec umístil malířská plátna s černobílými figurativními motivy přenesenými z videa. Některé části obrazů byly doplněny barvami RGB. Panely byly podsvíceny LED osvětlením, které se rozsvěcovalo podle rytmu

časového spínání. Díky použití Red-Green-Blue efektu se malby proměňovaly v závislosti na druhu spuštěného světla. Objekty se objevovaly a mizely rychle, takže divák neměl dostatek času je prohlédnout. Autor Vrána v této interaktivní instalaci tematizoval mimo jiné nebezpečí závislosti na televizním vysílání a ptal se na smysl závěsného obrazu, ať už je statického nebo kinetického charakteru. Tato instalace získala cenu Industrie Kultur.

Název díla: **Menora / Inventur** - Vytvořeno pro MultiMediale 2, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Opelgelände, Karlsruhe;

Autor: Michael Bielický

Kategorie: video skulptura (CRT, vysílač)

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1987

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: autor

Forma prezentace: realizace video skulptury (ocelový rám, CRT obrazovky, vysílač, 275x200x100 cm)

Bielický pracuje se silným náboženským symbolem, který zakomponovává jako sérii blikajících monitorů na ocelového rámu, které nahrazují svíčky. Tato konfigurace se stala ironickým odkazem náboženství a jeho důležitosti v době médií a dodnes je jedním z jeho nejúspěšnějších děl. S použitím bezdrátových přenosových technik a svobodného uspořádání médií v statické struktuře Biblický položil základy pro mnoho nadcházejících děl a oslovuje svět prostřednictvím magických symbolů náboženství. Na sedmi CRT obrazovkách je neviditelný vysílač, který vysílá video zobrazující plamen. Při světové premiéře na schodišti Düsseldorfské akademie umění Bielický umístil dílo *Menora* mezi prázdné hasicí přístroje a tímto rozšířil sochu o svou první instalaci.

Název díla: **Microwaved Hot Dog**

Autor (autoři): Petr Vrána, J.Hammer (hudba), L.Deczi (trubka), Monika Kroll (jako Virginia Astley z Lumbertonu)

Kategorie: music video

Délka videa (stopáž): 3,5 min. / 4 min.

Datace: 1989/1990

Nosič: Harry, Paintbox, Mirage, D1

Provenience: archiv autora

Forma prezentace: na samostatném TV monitoru

Music video *Microwaved Hot Dog* vzniklo jako vizuální doprovod hudby Jana Hammera a odkazuje ke skutečné události. Paní Virginia Astley z Ohia vyhrála soudní spor s výrobcem mikrovlnných troub, když v jedné z nich nechala po koupání dosušit svého psa tak, jak to byla dříve zvyklá dělat v otevřené plynové troubě. Video, ve kterém byly použity techniky Harry, Paintbox, Mirage a D1, získalo řadu mezinárodních ocenění a bylo vysíláno i v České televizi.

Název díla: **Der Name** / Videoskulptura pro Discover European Video, Anthology Film Archives v New York;

Autor: Michael Bielický

Kategorie: video skulptura / interaktivní instalace (ocelový rám, CRT, vysílač)

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1987

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: autor

Zastoupení na výstavách: Discover European Video, Anthology Film Archives v New York / (1994, Český obraz elektronický - vnitřní zdroje, Galerie Mánes, Praha)

Zastoupení ve sbírkách: Národní Galerie v Praze;

Forma prezentace: realizace video skulptury (ocelový rám, CRT obrazovky, vysílač, 275x200x100 cm)

Výchozím dílem video skulptury *Der Name* je *Menora / Inventur*. Stejně jako v předchozích dílech hraje klíčovou roli bezdrátový přenos informací a židovská symbolika (sedmiramenný svícen). Bielický zvolil symbol spirály, která je nosičem života a informací. Na sedmi CRT televizorech umístěných na šroubovitě konstrukci objektu, je promítán hořící plamen. Video signál je vysílán z černé reflexní koule, umístěné vzadu. *Der Name* je první Bielického dílo typu walk-in, do kterého mohl divák vstupovat.

Název díla: ***Alegorický vůz / Demonstrating New Icons***

Autor: Petr Vrána

Kategorie: mobilní video skulptura se čtyřmi monitory

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1993

Nosič: osobní vůz řady Mercedes Benz s vestavěnými televizními monitory

Provenience: archiv autora

Forma prezentace: instalace objektu

“DEMONSTRATING NEW ICONS” je instalace složená z různých mobilních soch, které byly divákům představeny ve formě demonstračního vystoupení. V čele demonstrace vedl allegorický vůz. Pro tuto uměleckou práci Vrána upravil Tatra 603 - typickou východní limuzínu z 50. let. Při malířské akci společně s Kuncem změnili malbu “Prawda-Coca-Cola” na kapotě na “Cola-Loca-

Car". Pozměněný název loga nápojové společnosti poukazuje na úskalí světa spotřebního zboží. Na zadních sedadlech auta seděly dvě postavy, které dýchaly skrze elektropneumatický mechanismus, což vytvářelo dojem skutečných lidských bytostí. Během performance figuríny v jejich rolích střídali identicky oblečenými herci. Z reproduktorů uvnitř vozu se zněla Vránou nazpívaná budovatelská píseň, na čtyřech monitorech byla promítána koláž symbolů a log nejmočnějších světových kombinátů jako hudební koláž s reklamním soundtrackem.

TVORBA 90. LET

Název díla: ***In-ter-venge***

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video performance, dva uzavřené okruhy na dva monitory

Délka videa (stopáž): dokument z jedné kamery, 19 min. 43 sec.

Datace: 1990

Nosič: VHS - NTSC

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Biennale d'Art Actuel, Le Lieu (1990) Québec, CA, Per-form Dis-play, Mánes (1999), Perform-Made, DU Brno, GHMP Praha;

Zastoupení ve sbírkách: Biennale d'Art Actuel, Le Lieu, Québec, CA

Forma prezentace: (Adjustace z GHMP, Praha) 1 video-displej, 2x fotoprint + objekt (zvonkohra) + schéma; Jedna kamera snímala detaily a druhá celek.

Název díla: ***TV-Obřad***

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video performance + relikt (TV na kameni)

Délka videa (stopáž): 20 min.

Datace: 1991

Nosič: VHS video - NTSC

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Video Biennale v japonském Fukui , Japonsko (1991); Per-form Dis-play, Mánes (1999); Perform-Made, Dům umění města Brna, GHMP Praha;

Zastoupení ve sbírkách: Video Biennale, Fukui, Japonsko

Forma prezentace: (Adjustace z GHMP Praha) video na projekci + objekt-relikt (SONY TV na originálním kameni)

Pointou performance, na bázi tradičního japonského divadla Noh, natáčené na video, byl akt pomalého přenosu televizoru Sony, představujícího špičku tehdejší elektroniky, přičemž se celý Rullerův výkon souběžně promítal v uzavřeném okruhu na obrazovce tohoto monitoru.

Minimalistická akce vyvrcholila aktem destrukce televizoru na kameni z Dógenova zenového kláštera v Eihei-ji.

Název díla: **Video-performance / Černá díra**

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: postprodukový video záznam + relikty

Délka videa (stopáž): 8 min. 37 sec.

Datace: 1992

Nosič: U-matic

Provenience: galerie Etcetera

Zastoupení na výstavách: Per-form Dis-play, Mánes (1999); Perform-Made, Dům umění města Brna, GHMP Praha;

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: (Adjustace z GHMP Praha) na displeji + objekty-relikty: 3D brýle + Kačer Donald

Po odmítnutí českou televizí zařadit živou akci do živého vysílání, bylo video natočeno na U-matic pásku a sestříháno ve studiu na FaVU. Smluvně bylo stanoveno, že se odvysílá alespoň 1 minuta "černého signálu" v závěrečné části vysílání (Black Hole). Česká televize však tuto podmínku neakceptovala, což ukončilo Rullerovy pokusy o spolupráci. Z této akce jsou zachovány 3D brýle a skákající Kačer Donald.

Název díla: **Velké G / Sol**

Autor: Miloš Šejn

Kategorie: video instalace

Délka videa (stopáž):

Datace: 1993

Nosič: -

Provenience: -

Zastoupení na výstavách: Tato práce byla poprvé plně představena na výstavě *TO THE EARTH* ve Středočeské galerii v Praze v roce 1993. Později byla představena v Národní galerii v Praze a poté v Benátkách, Budapešti, Karlsruhe, Hongkongu nebo Buenos Aires.

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: rekonstrukce instalace

Halucinační prostorová video instalace, zvuk je generován elektronicky z přenosového obrazu.

Název díla: **Javořím potokem, Krkonoše**

Autor: Miloš Šejn

Kategorie: video cine-dance

Délka videa (stopáž): 30 min.

Datace: 1993

Nosič: JVC VHS-C použita na principu cine-dance

Provenience: autor

Zastoupení na výstavách: Během symposia Transparent messenger v roce 1994 v klášteře v Plasích bylo toto video prezentováno na menze oltáře v kapli sv. Benedikta 23.10. v 18.15 – 18.45 hodin jako zvukově obrazová instalace s názvem Krajina.

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: rekonstrukce instalace

Využití délky záběru poprvé důsledně uplatnil Miloš Šejn v roce devadesát tři, kdy prošel celým Javořím potokem v Krkonoších. Toto téma bylo pro něj důležité, a s videokamerou bylo možné provádět takové záběry, které by profesionální šestnáctka neumožňovala kvůli své neohrabanosti. Tehdy použil kameru JVC, která byla přes kabel spojená s nahrávacím zařízením v batohu. Pokud by měl tehdy možnost používat obě technologie zároveň, možná by začal experimentovat s kombinacemi záznamu na světlocitlivou vrstvu s videoobrazem, který má řádkování a úplně jinou organizaci.

Název díla: **Grand G / Sol**

Autor: Miloš Šejn

Kategorie: video instalace

Délka videa (stopáž): 15 min. 05 sec

Datace: 1993

Nosič: ruční kamera JVC VHS-C, zvuk generovaný analogově v live-přenosu

Provenience: -

Zastoupení na výstavách: Zastoupení na výstavách: Videosonická instalace prezentována na výstavě **Zemi**, 22.12.1993 – 3.1.1994 / České muzeum výtvarných umění v Praze.

Zastoupení ve sbírkách: Od roku 1995 součástí stálé expozice v NG Praha.

Forma prezentace: monitorová instalace (JVC monitor, stativ, převodník, zesilovač, reproduktory) i dokumentace

Videosonická instalace prezentována na výstavě **Zemi**, 22.12.1993 – 3.1.1994 / České muzeum výtvarných umění v Praze (JVC monitor, stativ, převodník, zesilovač, reproduktory, prostor).

Název díla: **Bauhaus Ceremony**

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video-obřad

Délka videa (stopáž): editovaný mix obou kanálů 11 min. 23 sec

Datace: 1993

Nosič: VHS, 2 samostatné záznamy (celek + detaily)

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Ost-ranenie, Bauhaus, Dessau, Německo (1993); Per-form Dis-play, Mánes (1999); Perform-Made, DU Brno, GHMP Praha ;

Zastoupení ve sbírkách: Ost-ranenie, Bauhaus, Dessau, Německo

Forma prezentace: (Adjustace z GHMP Praha) dvoukanálové video na dvou displejích + schéma

Video při performanci živě editované přes mixpult a v uzavřeném okruhu projektované na plátno v pozadí.

Název díla: **Transit**

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video-situ-akce

Délka videa (stopáž): dvoukanálové video – celek 2 h. 22 min. 41 sec. – mix 1 h. 57 min. 35 sec.

Datace: 1993

Nosič: VHS, 3 samostatné záznamy

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Transit, Hugentotten House, Kassel (1993); Per-form Dis-play, Mánes (1999), Perform-Made, DU Brno, GHMP Praha;

Zastoupení ve sbírkách: Transit, Hugentotten House, Kassel

Forma prezentace: (Adjustace z GHMP Praha) dvoukanálové video na 2 displejích + 3 fotoprinty z akce + schéma; Původní 3 kanálová video-situ-akce, pro výstavu Perform-made adjustovaná na dvou displejích, jeden kanál nahrazen fotodokumentací.

Mimo barevné diapozitivy pořízené po akci existují pracovní fragmenty videí ze tří VHS rekorderů a několik použitých objektů (skleněná koule, stříkáč pistolí a figurky). Prostorová složitost akce ve 3 místnostech pozorovatelných kukátky z chodby a troj-projekce v baru o patro níž je patrná ze schématu propojení. Site-specific akce se uskutečnila ve starém hotelu ve třech místnostech, odkud probíhala živá vysílání střídaná s částmi záznamů. Skutečné dění diváci mohli pozorovat pouze z chodby průzory, nebo souběžně na trojnásobné videoprojekci v baru o patro níže. Komplexní charakter živého vysílání v reálném čase kombinovaného s předem natočenými videozáznamy neumožňoval divákům ucelený pohled na skutečnost a zároveň poukazoval na manipulovatelnost mediace

Název díla: **Monitor-ring**

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video-situ-akce

Délka videa (stopáž): mix 55 min. 54 s

Datace: 1993

Nosič: VHS, 2 samostatné záznamy

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Relikte & Sedimente, Offenes Kulturhaus, Linz, A (1993) Per-form Display, Mánes (1999), Perform-Made, DU Brno, GHMP Praha;

Zastoupení ve sbírkách: Relikte & Sedimente, Offenes Kulturhaus, Linz, A

Forma prezentace: dvoukanálové video na 2 displejích + 3 fotoprinty + schéma

Výstup byl vysílán do místnosti baru v areálu festivalu, kde se na dvou monitorech promítaly v reálném čase přenosy z obou místností, ve kterých Ruller performoval a naživo mixoval do přenosu předem natočené sekvence s postprodukčními efekty, které mu poskytovalo propojené videostudio.

Název díla: **Na vodě - video sprcha** / Příroda v pohybu, Mánes, Praha. (video instalace projekce ze stropu na podlahu)

Autor: Tomáš Ruller

Datace: 1994

Forma prezentace: viz schéma

Název díla: **Virtuální okno** /Video-vidím-ich sehe, Dům umění, města Brno. (video instalace ze živé bezpečnostní kamery)

Autor: Tomáš Ruller

Datace: 1994

Forma prezentace: viz schéma

Název díla: **Živý obraz** / Mánes Mánesu, Galerie Mánes, Praha. (video enkaustika - instalace)

Autor: Tomáš Ruller

Datace: 1994

Délka videa (stopáž): statický záběr ve smyčce, 2 h. 1 min. 30 sec.

Forma prezentace: objekty: zlacený dřevěný rám, monitor, vosk na skle - viz schéma

Název díla: **Tele-Presence Dis-Play** (živý přenos, AT&T analogový video telefon) Chassie Post
Atlanta video: záznam VHS, 1 h 35 min / Behémot Praha - video: záznam VHS, 17 min. 18 s
Autor: Tomáš Ruller

Datace: 1995

Forma prezentace: jednokanálová projekce + vintage reliqky: video-telefon, VHS rekorder, kamera na stativu + schéma

Živý přenos akce z ateliéru do galerie, tehdy ještě analogovým signálem přes telefonní síť s pomocí AT&T video-telefonu, který neměl výstupní konektor, takže obraz byl do projektoru snímán kamerou z displeje telefonu (pomocí telefonu probíhala také komunikace s diváky)

Název díla: **24 hod/In Belfast** (video-akce), Exchange Resources Belfast

Autor: Tomáš Ruller

Datace: 1995

Forma prezentace: jednokanálová prezentace na displeji Provenience: Národní galerie v Praze
Automatický časosběrný video-záznam (na Hi-8) jednoho dne festivalu - od příletu do odletu.

Název díla: **Lahvované & Ruční práce** / Orbis Fictus, SCSU, Valdštejnská jízdárna, Praha. (TV objekty - instalace)

Autor: Tomáš Ruller

Datace: 1996

Provenience: archiv autora

Forma prezentace: sestava originálních manipulovaných TV-objektů s funkční elektronikou

Ruční práce - *“Staro-nový českomoravský tradiční rukodělný úsporný technický řemeslný styl”*
Vkládáním rukou manipulované obrazovky ve výrobě Tesla Rožnov při nanášení a exponování barevných luminiscenčních vrstev před spojením s elektronikou, vakuováním a zatavením plně funkční obrazovky s barevnými stopami rukou - vznikly jako náhradní varianta konceptu Lahvované *“Lahvované televize / Lahvované (in)formace”*, obrazovek z pивních a vinných lahví - viz makety Jedna obrazovka naopak obsahuje uvnitř pivní láhev, která stíní toku elektronů. Vyrobeno ve spolupráci s firmou Tesla Color Television, a.s. Rožnov pod Radhoštěm pro výstavu Orbis Fictus - manipulované TV.

Název díla: **Peep Art** (performance, video instalace s kamerou na stativu) Hi-tech/Art- Symptomy a domácí léčebné prostředky, Dům umění, Brno

Autor: Tomáš Ruller

Date: 1997

Forma prezentace: video-instalace - video-kamera na stativu přehrávající video v hledáčku kamery

Název díla: **Reálná virtualita** (video-instalace) Per-Form Dis-Play, Mánes, Praha

Autor: Tomáš Ruller

Date: 1999

Forma prezentace: video-kamera + RGB projektor (namířené z okna / do diváků) + schéma uzavřeného okruhu

Záběr RGB projektoru, jak byl vnímán diváky skrze okno galerie, obrácený do volného prostoru ulice, projektující její obraz snímáný kamerou - skutečný projektovaný obraz je fakticky neviditelný (pouze v odrazech ze skla, fragmentárně na lidech, autech, stromech a protějších budovách - popisně nedokumentovatelná situace - existuje také schéma této varianty uzavřeného okruhu).

Název díla: **UFO** (mediální analogová realizace pro veřejný prostor) Gödelova budova, Technologický park, Brno.

Autor: Tomáš Ruller

Date: 2006

Forma prezentace: video-objekty s projekcemi zavěšené pod stropem + schéma + fotodokumentace realizace

"Na trojdimenzionální projekční plochy dvou komplementárních tvarů ženské a mužské formy (4 m. vysoké a 6 m dlouhé) z umělé tkaniny vypjaté v nerezových konstrukcích, byly z kompatibilně zavěšených videoprojektorů promítány kontrastní barevné dynamické projekce ze dvou různých kanálů televizního vysílání (bez zvuku). Projekce mediálního toku obrazových informací reprezentovala civilizaci nových technologií nejen jako dekorativní světelný designový objekt, ale také jako vizuální poselství: neidentifikovatelný létající objekt „snášející se shůry“ nás upozorňoval, že vše nové co se zde objevuje, k nám vysílá zprávy ve svém informačním kódu a současně transformuje naše signály do svého jazyka (v tomto případě podobného světélkování podmořských živočichů), že tyto „netuzemské“ civilizační entity přinášejí svoji kulturu a hodnoty, a pro vzájemné pochopení je třeba adaptace komunikačních zvyklostí."

GENERACE 90. LET / STUDENTI VYSOKÝCH ŠKOL

PRAŽSKÝ OKRUH:

1992 Janka Vidová Žáčková **Triptych** (dřevo, akryl, uhl, drát), ročníková výstava AVU, Sorosovo centrum. Freskový obraz se třemi televizemi s dlouhou pohyblivou anténou s jemnými kresbami satelitních stanic a parabol. Vizuální zachycení archeologie média televize.

1992 Tomáš Veškrna **Liška obecná** (video instalace)

1992 Lubomír Čermák, Vojtěch Havel **Díra** (video instalace, TV monitory zakopané na zahradě AVU)

1992 David Saudek **Bethlehem Village** (video instalace, xerox, TV, video rekordér)

1992 Elen Řádová, Tomáš Mašín **Litanie** (video, zvuk, 4 min. 45 sec.)

1993 Lubomír Čermák **Očistné syndromy elektromakromolekulární tritonomie** (video interaktivní instalace, TV skulptura); Pohybem procházejícího se diváka se měnily monochromatické barvy na vodorovně umístěné televizní obrazovce.

1993 Elen Řádová **V měkkém světle** (video, zvuk, 6 min. 5 sec.)

1994 Tomáš Mašín **Hotel** (video instalace) / pro výstavu Orbis Fictus: Nová média v současném umění;

1994 Tomáš Mašín **Ryba** (video instalace) / pro výstavu Videoart 94', Mánes; Tomáš Mašín

1994 Tomáš Mašín **Na věčnost** (To Eternity), video instalace, pro výstavu Video-Vidím Ich sehe

1995 Elen Řádová **Sbližení** (interaktivní video instalace, 1 min. 46 sec.) / pro výstavu Orbis Fictus: Nová média v současném umění;

1996 Kamila B. Richter **Sv. Theresa** (video)

1995 - 1998 Krištof Kintera **Plumbař** (instalace, video performance) 16 min. 10 sec.

1998 Krištof Kintera **Live Broadcast** (video instalace); Videoinstalace v veřejném prostoru. Bezdrátové vysílání situace ze soukromého bytu na monitor umístěný na ulici.

1998 Janka Vidová Žáčková **Velikost významu** (video, barva, zvuk, 4 min.);

Vedle studentských realizací vytvořených v ateliéru Video plastiky jsou dostupné také práce studentů z ateliéru Konceptuálních tendencí. Z rozhovorů s Milošem Šejnem jsem získala popisy děl, podrobnější informace je třeba dohledat. Jmenovitě alespoň: Kateřina Vincourová, Tomáš Mašín, Petra Vargová nebo Tomáš Veškrna.

BRNĚNSKÝ OKRUH:

1994 Petr Bradáček **Iglau in Blau** (video, color, sound, 2 min. 6 sec.) Undergroundový klip.

1994 Vladimír Vaca **Zátiší - Nature morte** (video, 6 min.)

1995 Marek Mařan **Kolo** (video, b&w, sound, 5 min. 35 sec.) Jeden z prvních absolventů ateliéru Marek Mařan se zabýval robotikou a virtuální realitou. Video *Kolo* je čistý formálně optický experiment.

1995 David Burk **Stereo** (video, 5 min. 23 sec.) Punkově alternativní video-akce.

1995 Zdeněk Mezihorák **Lampa** (video, color, sound, 2 min. 1 sec.)

1995 Milan Kincl **Satisfaction** (video performance, 4 min. 7 sec.)

Milan Kincl kritizuje masmediální prostředky a jejich subverzivní využití pro osobní sdělení. Jeho video-performance Satisfaction reflektuje éru soukromého poslechu hudby ve veřejném prostoru města, kdy chodci s walkmany tancují a zpívají v rytmu poslouchané písničky. Tato performance nyní působí jako uhrančivé připomenutí zastaralé technologie a zkušeností s ní.

1996 Nadia Slovak **Look** (video, b&w, no sound, 2 min. 3 sec.)

Look (Dívej se) je rozfázovaným záznamem sociální sondy lidí vycházejících z jedoucích eskalátorů. S ženskou citlivostí odhaluje lidské charaktery. Žánrově balancuje na pomezí fotografie a pohyblivého obrazu.

1996 Světlana Kulíšková **Chlapi si myslí divný věci** (video, color, sound, 5 min. 59 sec.)

Genderově angažovaný, až sociálně-politicky kritický pohled ve složitě komponovaných strukturách. Autorka se vyjadřuje pomocí střihu živých dialogů a paradoxních společenských situací.

1996 Petr Šesták **Trafikant** (záznam z průmyslové video kamery, b&w, 2 min.)

1998 Zdeněk Mezihorák **Spejbl & Hurvínek** (video, b&w, sound, 1 min. 29 sec.)

1998 Zdeněk Závodný **OEDIV** (video, b&w, 2 min. 32 sec.)

V akčním videu Oediv optický a světelný princip. Akci určuje formální trik. (podobně Jakub Deml v NĚKDE - naopak podtrhuje akčnost dalším zpracováním).

1998 Petronela Tančková **I Love You** (video, color, no sound, 3 min. 15 sec.)

I Love You (Miluji tě) Petronely Tančkové reprezentuje naostro feministicky akční a přitom halucinačně efektní hudební klip.

1998 Zuzana Růžicková, Ladislav Železný **Já & Ty Inkognito** (video, color, b&w, sound, 3 min. 17 sec.) Vztahově prožitkové road movie (Itálie), pod vlivem psychedelické kultury.

1999 Matěj Kolář **Poslední vteřiny tisíciletí** (video, color, sound, 3 min. 48 sec.)

Video tvorba Matěje Koláře je zastoupena typickými fyzicky i časově náročným projektem. Kontextuální video–akce *Poslední vteřiny tisíciletí*, s použitím časosběrné kamery s výraznou audio-vizuální rytmiizací je v závěru retrospektivně zrekapitulována zpomalenou zpětnou projekcí.

2002 Petr Dvořák **TV-čaj** (video, color, sound, 5 min. 13 sec.)

Zenově minimalistická meditativní reflexe televizního obrazu. Kamera snímá obraz z odrážející se plochy hladiny v šálku s čajem za zvuku orientální hudby.

2002 Jiří Havlíček & Filip Cenek **Melanie envoie des fuseé des yeux et sauve le soleil** (video color sound 2'41'')

ZÁVĚR VÝSTAVY

Název díla: **Light Revisited – Noisefields**

Autor: Woody Vašulka

Kategorie: video instalace

Délka videa (stopáž): smyčka 10 min.

Datace: 2001

Nosič: -

Provenience: -

Zastoupení ve sbírkách: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Vašulka Kitchen Brno.

Forma prezentace: realizace video instalace (video projekce; hliníkový stojan, 3 pěnové desky/ projekční plátna, hliníková konstrukce, 2 dichroická zrcadla, projektor VGA (objektiv: 1,6-2,6:1), aktivní reproduktory, SD media přehrávač.)

Výchozím dílem pro video instalaci s *Light Revisited* je experiment *Noisefield*, vytvořený v roce 1974. Video sekvencer přepíná mezi dvěma zdroji videa, což vytváří efekt blikání. Při tomto

procesu colorizer přidává barevné variace. Kruhový tvar rozděluje video na vnitřní a vnější pole, která obě pulzují. Obrazy zachycují elektronické signály, jejichž hmotnost a energii ilustrují. Odhalují zdroj elektronického vstupu. Výsledkem je audiovizuální modulace videošumu, která je přenášena do výstavního prostoru skrze instalaci *Light Revisited*. V *Light Revisited* je dosaženo prostorové projekce pomocí soustavy polopropustných chromatických zrcadel, která rozkládají obraz v RGB barevném spektru a přenášejí jeho tři verze na tři projekční plochy situované v prostoru v pravých úhlech. Instalace poskytuje imerzní zážitek pobývání v prostředí zaplněném elektronickým zvukem a měnícími se obrazy, které pocházejí z jediného zdroje.

ZÁVĚR

V rámci konkrétních témat z tohoto oboru chyběly dostupné souhrnné informace, které bylo třeba nejprve badatelsky ověřit a roztřídit a teprve po té zpracovat. V mnoha textech jsme se setkali s neověřenými a empiricky nepodloženými skutečnostmi, které v nezdravé míře překračují osobní zaujetí. Snahou této disertační práce bylo aliminovat podobné situace a reflektovat danou problematiku objektivním způsobem.

Závěrem si můžeme položit otázku zda se na základě dostupných faktů podařilo prověřit problematiku spojenou s uměním videa na české umělecké scéně do té míry, že je možné zodpovědět na předem kladené otázky.

Základním rámcem výběru na základě komparativního výzkumu se stalo analogové médium.

Smyslem disertační práce na téma České umění videa byla snaha naplnit několik cílů:

- komplexně zmapovat a vymezit kategorii *videoart* v českém kulturním prostoru
- zaujmout odborné stanovisko k problematice českého videoartu jak z teoretického, tak historiografického hlediska
- seznámit s tímto tématem širší veřejnost

Během psaní práce vyvstala nejedna otázka vhodná k upřesnění:

- význam mezioborové spolupráce umělců s technikou
- první dostupné “přenosné” video systémy
- video vs film
- akční formy umění a video performance
- otec českého videoartu Radek Pilař
- terminologie
- Woody a Steina Vašulkovi

Problematika spojená s hledáním rozdílu mezi videem a filmem je, podobně jako pokus definovat umění videa (chcete-li videoart), velmi ošemetnou záležitostí. Hlavní úskalí vnímám v diskuzi mezi filmově založenými autory a výtvarnými umělci. V podstatě se dostávají do ožehavého sporu z jednoho jediného důvodu a tím je, že každý na tutéž problematiku nazírá nejen jiným způsobem, ale - a to především - je ukotven zcela rozdílnou tvůrčí zkušeností. V rukou filmařů (P. Skala, I. Tatíček) se například médium videa stalo jednou z technologických možností záznamu obrazu a zvuku, které převažovalo nad zájmem hlouběji zkoumat jeho kreativní potenciál.

Performativní - akční formy umění mají v českém prostředí poměrně silnou tradici. Jako jedna z forem “svobodného” vyjádření nabízela v prostředí totalitního systému sice skromné, ale zcela soukromé organizování činností. Nejprve se uskutečňovala formou setkání, později jako happeningy realizované v okruhu malé skupiny diváků či přátel. Známý jsou však i veřejné projevy, které byly

mnohdy stíhány pro zločinné jednání. Médium videa se tak nejprve ocitalo v pozici dokumentačního zařízení, později jako součást větších celků (např. video instalací) v oblasti performance. Reflexi veřejných médií zastoupených televizní obrazovkou, nalézáme již v díle Petra Štembery, a to v podobě video dokumentace akcí realizovaných v Polsku. Patří sem *Cesta* v Galerii Repassage ve Varšavě (1977), *akce bez názvu* v Jankowicích u Poznaně (1978), *LAICA performance* v Los Angeles (1978), 3-dílná performance Lodž (1979) a *Dějiny Polska* (kurátor Jaroslav Anděl) ve Wroclavi (1979) podobně jako media performance *Bez názvu (Kuře)* z Vratislavi (1979). Vladimír Ambroz vedl kritický dialog s médiem televize (v opozici k manipulovanému televiznímu vysílání) v akcích *TV-Look* (1977), *Mediaman* (1980), *TV-Piece* (1981) a nerealizovaném projektu *Videohabilitation* (1981) nebo ve veřejné instalaci z vyřazených TV obrazovek *Electric Café* (1983). Nejčinnějším však nadále zůstává Tomáš Ruller, který obsáhl rozmanitou paletu přístupů od video dokumentace (Ruller definoval tzv. "autorské video"), jednokanálové video *Rozbívám své sochy, Pálím své kresby* (1983), jako že zasadil do multimediálního představení *Mezi tím* (1983) video objekt v podobě televizní obrazovky umístěné na šasi kočárku. Rozmanitou paletu doplňuje uzavřený okruh (closed circuit) v interaktivní audio-video-TV-perform-instalaci *Živá smyčka* (1983). Jeho akce se ocitly na hraně zákona a paradoxně byly zaznamenávány orgány StB právě na video (*Mezi Vrstvami*, 1986 a 8.8.88, 1988). Po roce 1989 zkoušel (podobně jako v americe Chris Burden) navázat spolupráci s Českou televizí. V živých TV performancích *Výskok* a *Nehybnost* (obě 1991) i v porevoluční době stále naráží na zkostnatělé struktury instituce, a tak posledním pokusem o uměleckou intervenci v televizním vysílání byla *Video-Performance & Black Hole* (1992). Televizor jako reprezentant masové kultury a nástroj pro šíření desinformací destruuje (na kameni z Dógenova zenového kláštera Eihei-ji) v tzv. video obřadu *TV-obřad* v japonském Fukui.³¹⁴ Výčet Rullerových děl zdá se být nekonečný, na závěr uvedme několik příkladů video instalací, jejichž základem je často uzavřený okruh a video objektů. Patří sem video sprcha *Na vodě* (1994), *Okno-vize* (1994), video enkaustika *Mánes v Mánesu - Živý obraz* (1994). Z video objektů "*Lahvované (tele)vize - Lahvované (in)formace*" a *RUČNÍ PRÁCE* (1995).

Z pozice záznamového média vstupuje video také do tvorby Miloše Šejna. Z roku 1988 pochází první video záznam performance *Na vrcholu / Zebín* (Panasonic VHS). V rámci mezinárodního festivalu HERMIT v klášteře Plasích předváděl tzv. "videosonické" performance (využíval přenosu zkresleného video obrazu do různých částí budovy), např. v *Space of the Memories an Immediately Space* (1992) a *Body Videosonic Lightning* (1994). Dále používá video systém na principu "cine-dance", tedy že s technikou, která je součástí těla performeru, putuje krajinou - *Javořím potokem 14.7.1993 / Krnokonoše a Bílá skála 8.7.1996 / Krkonoše*.

Předchozí výčet děl dokládá, že mnohdy přetrvávající názor, že český "videoart" je výsadou "videistů" (autorů kolem Radka Pilaře a Sekce video) se nezakládá na objektivních skutečnostech.

³¹⁴ RULLER, Tomáš. Perform Made.

Jakkoli byl Radek Pilař médiem videa fascinován, jeho význam tkví především v organizační činnosti a snaze "ochránit médium videa od státní monopolizace".

Zajímavým příkladem mohou být také používané slovní obraty (obměny termínu video - videoart). I když je termín **videoart** (označující díla audiovizuální povahy elektronického pohyblivého obrazu) v českém prostředí běžně používán, jedná se o název přejatý z angličtiny (Video Art).

V rámci dostupné bibliografie se objevují se nepříliš vkusná označení jako **videopoetry**, **video-dim-art** (Klivar), nebo například **videoartová** tvorba, **videoartová** událost, ne-li počeštěná spojení "... mezi **videoarty** nejsou výjimkou projekty" (Mazanec) nebo "... autorovy **videoarty**"! (Kerbachová). Přejímání a mixování česko-anglických výrazů nalézáme také v titulcích remediovaných filmových děl Radka Pilaře převedených na video, podobně jako slangový pokřik: "**vem tejp!**" (Pilař). I když je autor sám v textu *Viva video*, *Video viva* termínově obezřetný a hovoří o videu jako o elektronickém obrazu, neodpustí si slovní hříčku, když vyřčením "video" se po dlouhé odmlce ozvěnou vrací "art". Zajímavé označení naopak nalézáme u Petra Skaly, který pro svou tvorbu používá termín **experimentální video**.

Matoucí může být použití přejatých nepříliš šťastně přeložených výrazů z angličtiny, jako například **videotape** (ang.), v českém překladu je ekvivalentem **videopáska**, ale v zahraničním kontextu se jím označovala video kazeta. Pod video páskou bychom si mohli představit formát **reel to reel** (ang.), který používaly první video systémy, kde nosičem magnetické pásky nebyla videokazeta, ale otevřený kotouč.

Vlasta Čiháková Noshiro ve svých teoretických textech zachovává oddělenou verzi (upřesněnou pomlčkou) video-performance, video-instalace atp. Dále pak nacházíme varianty jako videografika, videokoláž, video situace, videovize, videopoezie (Pilař, Klivar, Čechová).

Podobně jako se s příchodem nových technologií měnily názvy ateliérů - od "Ateliéru videoplastiky", který násleně přirozeně nahradil dobový "Ateliér nových médií" (AVU, také Ateliér video-multimedia-performance na konci 90. let rozdělený na tři samostatné celky (FaVU).

Termín **videoumění** použil ve svém rozhovoru s teoretičkou Keiko Sei, Petr Szczepanik: "... dále například autorka hovoří o tom, že jí "video" oslovilo více než film" nebo používá spojení video kurátor.³¹⁵

Tak jako Pavlína Morganová ve své práci o akčních formách umění (*Akční umění*), zvolila na rozdíl od světové terminologie český ekvivalent "akční umění" nebo "umění akce", i já bych se přikláněla k názvosloví takto: "umění videa", "video umění", "video".

Samotný termín videoart není pro české prostředí, se svými specifiky (specifickými podmínkami vzniku) relevantní. Jednak zde nevzniklo žádné hnutí, ani se nepodařilo vytvořit vhodné podmínky pro další "masivní" rozvoj disciplíny, která by dosáhla kvalit světové úrovně, a to především díky nástupu digitální éry. Použití termínu "video umění" nalézáme ve většině teoretických textů a katalogů poloviny 90. let (Noshiro, Sei ad.)

³¹⁵ Szczepanik překládá anglický termín video art jako videoumění. In: SZCZEPANIK, Petr. Média mezi kulturami a žánry. Rozhovor s Keiko Sei. In: *Cinepur*, 2002, č.23-24, s.16.

Co se týče dalších terminologicky možných variant, navrhuji následovně:

video instalace, video skulptura, video objekt, video enkaustika, video poezie, video dokumentace, video performance, performance video, videosonická performance a (analogové) video versus digitální video (jako podmnožina umění nových medií).

V roce 1974 přijeli Woody se Steinou na návštěvu do Československa. Z této krátké zastávky vznikly dvě videa, zřejmě **první díla vytvořená na našem území**. Procházka reálně-virtuálním prostředím Vašulkova rodného domu v Brně a záznam z výletu do jihočeského města Telč. Obě videa **Reminiscence** a **Telč** byla nasnímana přenosnou kamerou SONY Portapak a poté byly pořízené záběry transformovány pomocí Rutt/Etra Scan procesoru a barevnost upravena kolorizérem Erica Siegla. Výsledná modulace a modifikace elektronického obrazu, kterou nazýval Woody “topografickou mapou jasnosti”, vznikla svislým vychýlením a vertikálním natahováním řádků (rastrových čar). Energie abstrahovaného obrazu města a lidí je převedena do elektronických řádků skenování. Jedinou spojnici s reálným světem je zvuková linka, která nás vede abstraktním prostorem. Podobně byla upravena nahrávka **C-Trend** (1974). Vašulkovi tak prostřednictvím Rutt/Etra efektů oživují dávno zapomenuté fragmenty blednoucích vzpomínek.³¹⁶

Snadno také vyvrátíme myšlenku Vlasty Čihákové-Noshiro z roku (1994), která ve svém úvodním textu ke katalogu výstavy *Příroda v pohybu* zmiňuje mnohdy převládající názor, že v Čechách “žádného umění videa nebylo”. Tento obecný názor však záhy doplnila tvrzením, že kdyby u nás v 70. letech panovala situace podobná světové úrovni, umění videa by směřovalo ve šlépějích “tvůrčího dokumentu” amerického konceptuálního umělce Bruce Naumana. Ale zatím jsme “...zůstali u technicky nedokonalé, i když eticky vysoce motivované dokumentace pro performance”.³¹⁷

Pokud se vrátíme k úvodním otázkám, tak ano, na základě dostupných zdrojů, rozhovorů s autory, hledáním v archivech a databázích, novinových článcích apod., jsem se pokusila o co nejkomplexnější zmapování problematiky českého umění videa. Tímto lze říci, že termín “videoart” není pro lokální situaci - ve vztahu k analogovému médiu - zcela korektní. Odborné stanovisko (chcete-li postoj) vyplývá z disertační práce samotné. Za velmi cenné považuji soupis uměleckých děl a událostí, které jsou obsaženy v tabulkách v příloze.

Širší i odbornou veřejnost jsem měla možnost seznámit s daným tématem v rámci své kurátorské praxe v pražské Galerii Video NOD. Ve stručnosti jen uvedu nejdůležitější projekty jako výstava **© copy it right!, Sympozium VideoArt No.1, No.2 & Special** realizované v roce 2015, které byly logickým vyústěním předchozí intenzivní činnosti v rámci stejné instituce (viz životopis - přehled výstav).

Věřím v přínos a aktuálnost navržené koncepce výstavy a potřebu jejího uskutečnění.

³¹⁶ Více na: <http://www.eai.org/titles/reminiscence> [cit. 2022_07_06]

³¹⁷ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO. *Příroda v pohybu*. [pozn. 196] s. 4.

ODKAZY V MÉDIÍCH

České noviny: <http://www.ceskenoviny.cz/zpravy/vystava-predstavuje-prukopnika-videoartu-woodyho-vasulku/1259722>

Art ihned: <http://art.ihned.cz/umeni/c1-64619550-nod-woody-vasulka>

Udalosti v Praze: <http://udalostivpraze.cz/copy-it-right/9299>

Artalk: <http://artalk.cz/2015/09/16/tz-copy-it-right/>

Artmap: <http://www.artmap.cz/symposium-videoart-no2-special>

Artalk: <http://artalk.cz/2015/09/25/tz-legendy-svetoveho-videoartu-the-vasulkas-se-osobne-predstavi-v-nod-na-sympoziu-videoartu-no-2-special/>

Kdykde: <http://www.kdykde.cz/calendar/kdykde/966464-symposium-videoartu-no-2-special>

Cinepur: <http://cinepur.cz/article.php?article=3454>

Literární noviny: <http://www.literarky.cz/politika/rozhovory/20732-woody-vasulka-umla-inteligence-vi-o-budoucnosti-vic-ne-my>

Sportovní noviny / sportovní server ČTK: <http://www.sportovninoviny.cz/zpravy/vystava-predstavuje-prukopnika-videoartu-woodyho-vasulku/1259722>

Hospodářské noviny: <http://art.ihned.cz/umeni/c1-64619550-nod-woody-vasulka>

Taneční magazín: <http://www.tanecnimagazin.cz/2015/09/30/symposium-videoart-no-2-special/>

BIBLIOGRAFIE

BELTING, Hans. Čas v mediálním umění a čas dějin. In: *Konec dějin umění*. Praha, 2000. s. 93. ISBN 80-204-0856-8;

BENSINGER, Charles. *The Video Guide*. Video-info publications, Santa Barbara, 1981. ISBN 0-931294-03-7;

DIETZ, Steve. *Steina: 1970-2000*. Chicago: Site Santa Fe, 2008. ISBN 9780976449270;

FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. OSVU, 2002. ISBN 80-238-7569-8;

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Phaidon Press Limited. 2011. ISBN 978-0-7148-3388-0;

GOLDSMITH, Kenneth (ed.). *I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews: 1962 - 1987*. Carroll&Graf, 2004.

IMMISCH, Theo O. & John P. JACOB. *Chimaera. Aktuelle Photokunst aus Mitteleuropa*. Leipzig: Connewitzer Verlagsbuchhandlung, 1997. ISBN 9783928833974;

KAYE, Nick. *Multi-media: Video – Installation – Performance*. Milton Park, Abingdon, Oxon: 2007. ISBN 978-0-415-28381-6;

LONDON, Barbara. *Video/Art: The First Fifty Years*. Phaidon Press Limited. London: 2020. ISBN 978-0-7148-7759-4;

McLUHAN, Marchall. *Člověk, média a elektronická kultura*. Praha: Jota, s.r.o., 2000. ISBN 80-7217-128-3;

- McLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 978-80-204-2409-9;
- MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of Videoart*. New York, 2006. ISBN-13-978-1-84520- 218-7;
- MORGAN, Robert C (ed). *Bruce Nauman*. Baltimore: The Johns Hopkins Univerzity Press, 2002. ISBN 0-8018-6906-4;
- MOVIN, Lars. *Nam June Paik – Video Sculptures. Electronic undercurrents*. Kodaň: Statens Museum for Kunst, 1996. ISBN 8875510812;
- PAIK, Nam June and John G. HANHARDT. *The Worlds of Nam June Paik*. New York, 2000. ISBN-0-8109-6925-4;
- PAIK, Nam June, HANHARDT, John G. and Caitlin JONES. *Global Groove 2004*. Guggenheim Museum Publications, New York, 2004. ISBN 0-89207-310-1;
- PIJNAPPEL, Johan (ed.). *World Wide Video*. John Wiley & Sons, 1995. ISBN 1854902148;
- RUSH, Michael. *Video Art*. London: Thames & Hudson, 2003. ISBN 978-0500237984;
- STURKEN, Marita (ed.) *Steina and Woody Vasulka: Machine Media*. SAMOMA, 1996. ISBN 0- 918471-35-4;
- VASULKA, Woody & Peter WEIBEL (eds.). *Ars Electronica. Eigenwelt der Apparatwelt / Pioniere der Elektronischen Kunst*. Oberösterreichisches Landmuseum Francisco Carolinum, Linz, © The Vasulkas, Inc., 1992.
- VASULKA, Woody a Peter WIEBEL (ed.). *Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973 – 1990. Buffalo Heads*. Germany: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe, 2008. ISBN 978-0-262-72050-2;
-
- BROZMAN, Dušan a Pavel LIŠKA (ed.) *Perform-Made. Tomáš Ruller: Odolné okamžiky / Resistant Moments*. KANT, 2021. ISBN 978-80-7437-337-4;
- BUDDEUS, Hana. Jak byla možnost a příležitost. Rozhovor s Vladimírem Ambrozem. In: *Art Antiques*. Březen, 2018;
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta. Pohyb obrazů a obrazy pohybu Radka Pilaře. In: *Radek Pilař, obrazy 1960-1993*. Praha: Mánes, 1998.
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta. Příroda v pohybu aneb o virtuální realitě. In: ŠEVČÍK, Jiří et al. *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze. Vědecko výzkumné pracoviště, 2011.
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta a Keiko SEI. *Video art '94. Nature in Motion / Příroda v pohybu*. Mánes, 1994;
- DOLANOVÁ, Lenka. CO TO TAM VAŘILI? Kuchaři, jejich kitchen a chuť čerstvého videa. In: *Illuminace*. 2006, . 2.
- DOLANOVÁ, Lenka. *Dialog s démony nástrojů. Steina a Woody Vasulkovi*. Praha: NAMU, 2011. ISBN 978-80-7331-317-3;
- DOLANOVÁ, Lenka. Vstup pohyblivých obrazů do galerie. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2003a. R. 15, . 4. s. 85 – 99.

DOLANOVÁ, Lenka. *Bohuslav Woody Vašulka. Mystery of Memory / Mystérium paměti*. Katalog výstavy. Muzeum města Brna. 2016. ISBN: 978-80-86549-69-9;

HÁJKOVÁ, Michaela. *Bielicky / Michael Bielicky* (angl. překl. Howard Sidenberg). Praha, 2005. Židovské muzeum v Praze. ISBN 80-86889-99-8;

HILL, Chris. *První desetiletí videa: 1968 - 1980*. Nedatováno, kopie článku.

HLAVÁČEK, Ludvík. Umění, technika a otevřená společnost: komunikace jako transcendence. In: *Orbis Fictus: nová média v současném umění*. Praha: Nakladatelství OSWALD, 1996. s.8. ISBN 80-85433-26-5;

HLAVÁČEK, Ludvík a Marta SMOLÍKOVÁ (ed.). *Orbis Fictus / Nová média v současném umění*. Praha: Soros Center of Contemporary Art, 1995. ISBN 9788085433265;

KAYE, Nick. *Multi-Media - Video - Installation - Performance*. Routledge. 2007. ISBN 978-0-415-28381-6;

KESNER, Ladislav ml. Archivy vnímání. Krajina v procesuálních svitcích Miloše Šejna. In: *Umění*. Časopis Ústavu dějin umění AVČR České republiky. LIII/2005. s. 44 - 60.

KESNER, Ladislav. *Miloš Šejn. Býti krajinou / Being Landscape*. Vydavatelství Arbor vitae v Řevnicích a Západočeská galerie v Plzni, 2010. ISBN 978-80-87164-31-0 (Arbor Vitae) / ISBN 978-80-86415-70-3 (Západočeská galerie v Plzni)

KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie*. H + H, 1997. ISBN 80-7319-054-0;

KERBACHOVÁ, Bohdana. Počátky českého videoartu. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. R. 18, . 2. s. 133 – 158. ISSN 0862-397X.

KERBACHOVÁ, Bohdana. *Petr Skala - Utajený experimentátor*. Praha: Národní filmový archiv, 2005. Booklet k DVD.

KLIVAR, Miroslav. *Nová umění v Čechách*. Regulus. 2001. ISBN 80-86279-16-2;

Kolektiv autorů. *Bohuslav Woody Vašulka. Mystery of Memory/Mystérium paměti*. Katalog výstavy. Muzeum města Brna. 2016. ISBN: 978-80-86549-69-9.

KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, Eds. Buddeus, Havlík, Kovanda, Mičoch, Pospiszyl, Ruller Šejn. *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2013, s. 108-113. ISBN 123456789-0;

LIŠKA, Pavel. *Janka Vidová*. Brno: Dům umění města Brna, 1995. ISBN 80-7009-111-8;

MARIA JUNGO, Esther a Maria SMOLENICKÁ, Gerhard BLÄTTLER. *Video Vidim Ich Sehe: Slovenské, české a švajciarske videoumenie / Slowakische, Tschechische und Schweizerische Videokunst*. Bern, 1994. ISBN 3-9520689;

MAZANEC, Martin. *Pohyblivý obraz filmu a videa 2*. Studijní text pro kombinované studium. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc: 2013. ISBN 978-80-224-4009-5;

MAZANEC, Martin. *Výzkumný projekt: Český videoart*. Dostupné na: [http:// www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart](http://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart) [cit. 6. 10. 2011];

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J.Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4;

PAVELKA, Jaroslav. K dějinám českého videoartu. In: *Ateliér* č. 26. 1995.

PILAŘ, Radek. Piazza virtuale, dokumenta 9, Kassel. In: *Ateliér*, 14/1992.

PILAŘ, Radek. *Viva video, Video viva*, nedatovaný autorský text. Celý text je přetištěn v plném znění z časopisu *Prostor Zlín*, 1993, roč.1, č.5, s.16. Publikováno též: PILAŘ, Radek. *Viva video, video viva*. In: *bulletin Les Prototypes*, Montbeliard, bez datace; PILAŘ, Radek. *Viva video, video viva*. In: *Video Revue*, 1992, roč.1, č.2, s.11 [zkrácená verze]; KŘÍŽ, Jan a kol. *Radek Pilař*, Slovart, Praha 2003, s.157-159. © Radek Pilař - dědicové c/o DILIA, 1992 - nebo také: ŠEVČÍK, Jiří et al. *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko výzkumné pracoviště, 2011. s. 494 (vlastní text s. 495-497).

POSPISZYL, Tomáš ed. *Vladimír Ambroz AKCE ACTIONS*, BiggBossBooks, 2017. ISBN 978-80-906817-0-5;

RUSNÁKOVÁ, Katarína. *História a teória mediálneho umenia na slovensku*. Bratislava: VŠVU- Afad Press, 2005. ISBN 80-89259-04-9;

RULLER, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: BUDDEUS, Hana, HAVLÍK, Vladimír, MLČOCH, Jan, KOVANDA, Jiří, POSPISZYL, Tomáš, RULLER, Tomáš, ŠEJN, Miloš, EDS. KRTIČKA, JAN, PROŠEK, Jan. *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2013, s. 108-113. ISBN 123456789-0;

RUSNÁKOVÁ, Katarína (ed.). *V toku pohyblivých obrazov: Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry*. Akademia výtvarných umenia, Bratislava, 2005. ISBN 9788088675976;

SEI, Keiko. *Konečná krajina*. One Woman Press, 2004. ISBN 80-86356-28-0;

SPIELMANNOVÁ, Yvonne. Video a počítač. Estetika Steiny a Woodyho Vasulkových. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. R. 18, . 2. s. 71 - 86. ISSN 0862-397X.

SZCZEPANIK, Petr. Média mezi kulturami a žánry. Rozhovor s Keiko Sei. In: *Cinepur*, 2002, č. 23-24, s. 16 - 19.

ŠEVČÍK, Jiří a Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ. *České umění 1938 – 1989 / programy / kritické texty / dokumenty*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0930-2;

ŠEVČÍK, Jiří et al. *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko výzkumné pracoviště, 2011. ISBN 978-80-87108-27-7;

ŠVÁCHA, Rostislav a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění VI / 1, 2 – 1958–2000*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1489-6;

VALOCH, Jiří. *Miloš Šejn. Práce z let 1984 - 1988*. Doprovodný leták výstavě. Malá Galerie, Liberec. 1988.

VANČÁT, Jaroslav. *Český obraz elektronický „vnitřní zdroje“*. Praha: Studio DADA s.r.o. 1994. © Asociace videa a mediální tvorby UVU Praha;

VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš. Poznámky k současnému českému videoartu. In: *Film a Doba*. 2007, .2.

ZAJAČIKOVÁ, Veronika. Katalog výstavy *@copy it right!*. Experimentální prostor NOD. Praha. 2015.

Diplomové práce:

ANDRÝSEK, Marek. *Diferenciace experimentálního filmu a videoartu*. Magisterská diplomová práce. Hudební fakulta. Katedra kompozice, dirigování a operní režie. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Multimediální kompozice. Brno, 2018.

ČERMÁK, Jakub. *Vymezení pojmu 'videoart' v kontextech české vizuální scény*. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Ústav hudební vědy. Brno, 2008.

ČERVINKA, Pavel. *Vznik a vývoj českého videoartu*. Bakalářská diplomová práce. Katedra mediálních studií a žurnalistiky Masarykovy univerzity v Brně. Fakulta sociálních studií. Brno, 2008.

FAJKUSOVÁ, Eliška. *Výstavy a symposia "Hi-Tech umění" v Brně v letech 1992 - 1997 v kontextu výstav umění nových médií v České republice*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Management v kultuře. Brno 2012.

IWANOWICZ, Joanna. *Polský videoart v době totality*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Teorie interaktivních médií. Brno, 2007.

LUSTIGOVÁ, Petra. *Umění nových médií v České republice do roku 2000*. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2014.

MENŠÍKOVÁ, Tereza. *Filmové experimenty Petra Skaly v kontextu soudobého vizuálního umění*. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2012.

PÍSAŘÍKOVÁ, Jana. *Black Market, Historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny performance art 1985-2011*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Brno, 2011.

PŘICHYSTALOVÁ, Denisa. *V zajištění světla: užití laseru v české scénografii a umění 20. století*. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2020.

RŮŽIČKOVÁ, Alice. *Český dokumentární film v 80. letech „Originální Videojournal“*. Filmová akademie múzických umění. Praha, 2001.

SCHWARZBACHEROVÁ, Karin. *Český videoart - vznik, vývoj a polské vlivy na českou scénu od 70. roků do konce 20. století*. Bakalářská práce. Katolická Teologická Fakulta. Univerzita Karlova v Praze, Ústav dějin křesťanského umění. Praha 2018.

SUCHÁNKOVÁ, Kristýna. *Definování jednotlivých proudů, komunit, skupin a manifestů v rámci videoartu v období let 1970 - 1990 v Čechách*. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2017.

ŠEVČÍKOVÁ, Veronika. *České videoumění do roku 2000*. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2014.

VASS, Vojtěch. *Video-performace – vývojové etapy*. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2012.

Dostupné online:

ARTLIST: Michael Bielický. Online: <https://www.artlist.cz/michael-bielicky-1803/>

BEWOGEN BEWEGING. Online: <https://henry-moore.org/henry-moore-institute/research-library-and-archive/research-library-special-collections/bewogen-beweging-stedelijk-museum-1961/>

BUDDEUS, Hana. Jak byla možnost a příležitost. Rozhovor s Vladimírem Ambrozem. In: *Art Antiques*. Březen, 2018; Online: <https://www.artantiques.cz/jak-byla-moznost-a-prilezitost>

DORMENT, Richard. *Warhol Under the Waldorf*. Rozhovor s Richardem Ekstractem, 18.srpna 2011. Více na: <https://www.nybooks.com/articles/2011/08/18/warhol-under-waldorf/> [cit. 2021_29_06]

EAI - Electronic Arts Intermix. *Variations V.*, Merce Cunningham; Online: <https://www.eai.org/titles/variations-v>

EAT - Experiments in Art and Technology. *At My Body's House*, Yvonne Rainer; Online: <https://www.experimentsinartandtechnology.org/yvonne-rainer>

ELLENGALLERY: <http://ellengallery.concordia.ca/piste-de-reflexion/9-evenings-reconsidered-art-theatre-and-engineering-1966/?lang=en>
academia.edu: https://www.academia.edu/5050887/9_Evenings_Theater_and_Engineering_1966_Reconsidered

FOSTER, Andrew. *9 Evenings: Theater and Engineering, 1966 - Reconsidered*; Online: https://www.academia.edu/5050887/9_Evenings_Theater_and_Engineering_1966_Reconsidered

HILL, Chris. *Rozhovor s Tomášem Rullerem*, listopad 1995, Brno. Více na: <https://hill.fcca.cz/Pages/ruller.htm#Czech> [cit. 2021_15_11]

LISTART. Online: <https://listart.mit.edu/exhibitions/9-evenings-reconsidered-art-theatre-engineering-1966>

MARTIN, Julie. *E.A.T.: Experiments in Art & Technology, 1960 - 2001*; Online: <https://neukom.dartmouth.edu/news/2013/02/donoho-colloquium-eat-experiments-art-technology-1960-2001>

McLUHAN, Marshal. *The Medium is The Message*. Online: Part 1.: <https://www.youtube.com/watch?v=lmaH51F4HBw>; Part 2.: <https://www.youtube.com/watch?v=a11DEFm0WCw>; Part 3.: <https://www.youtube.com/watch?v=CtpX8A7Q2pE&t=730s>; [cit. 2022_01_09]

MODERNA MUSEET. *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Online: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/9-evenings-theatre-engineering/>

MUSEUM TINGUELY. Online: <https://www.tinguely.ch/en/exhibitions/exhibitions/2009/rr-und-jt.html>

POSPISZYL, Tomáš. *Vladimír Ambroz Akce Actions. 2017*; Online: https://www.academia.edu/42856331/Vladim%C3%ADr_Ambroz_Akce_Actions

POSPISZYL, Tomáš. Vladimír Ambroz. Artlist - Centrum pro současné umění Praha. 2018; Online: <https://www.artlist.cz/vladimir-ambroz-108710/>

POSPISZYL, Tomáš. Vladimír Ambroz - Bez názvu (8mm film), VVP AVU, Praha. 2018; Online: <https://artycok.tv/41648/vladimir-ambroz-bez-nazvu-8mm-film>

RAUSCHENBERG Foundation. *Black Market*, Robert Rauschenberg.

Online: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/black-market>

RAUSCHENBERG Foundation. *Broadcast*, Robert Rauschenberg.

Online: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/broadcast>

RAUSCHENBERG Foundation. *Oracle*, Robert Rauschenberg.

Online: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/oracle>

SHERMAN, Tom. *The Premature Birth of Video Art*. Online: <https://mailman.thing.net/pipermail/idc/2007-January/000949.html>

Wikipedie; Online: https://en.wikipedia.org/wiki/9_Evenings:_Theatre_and_Engineering

NOEVEK, Peter (ed). ***Chris Burden, Beyond the Limits***. MAK, Ostfildern: Cantz 1996, s. 132.

Online: <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-hijack/images/3/> [cit. 2022_01_12]