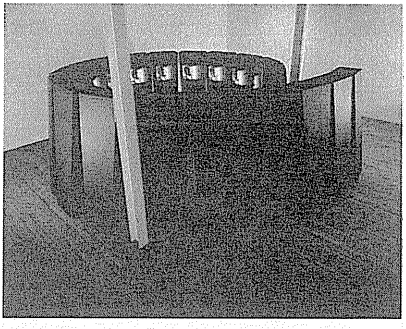
Kultura a umění

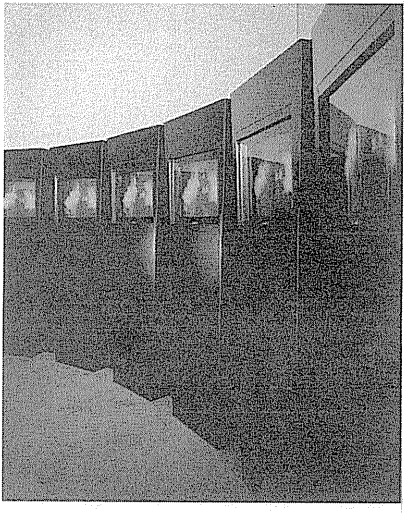
Video-art

JAROSLAV SEDLÁŘ

Pro dějiny lidstva byla po první neolitické revoluci stejně významná revoluce průmyslová, která ve druhé polovině 19. století ovlivnila technická média a tím i tradiční uměleckou tvorbu. Video-artu se ovšem dotkla až v polovině století dvacátého. Teprve roku 1952 vyšel v Itálii *Manifesto del movimento spaziale per la televisione,* který poprvé vyhlásil vizi prostorového umění realizovatelnou televizí jako novým uměleckým médiem: „V našem umění se rozšiřují horizontální linie do nekonečna, do nekonečných dimenzí. Jde o estetiku, pro kterou už není obraz obrazem, skulptura skulpturou a psaná stránka se oddělila od své typografické formy." Myšlenku prostoru a spolupráci umělců s vědou a technikou požadoval i Lucio Fontana ve svém *Manifesto bianco* (1946), aby vyhlásil v dalším *Manifesto del'arte spaziale* roku 1951 prostorovost za plochou plátna za pozitivní prvek moderního umění. Video bývá spojováno také s pracovními metodami umělců happeningu a fluxu, mezi jeho skutečné předchůdce však patří především film, kinetické vynálezy, barevný klavír a experimenty se světlem, ale i první pokusy o uměleckou televizi v padesátých letech, i když ještě roku 1963 Nam June Paik a Wolf Vostell rušili televizní vysílání elektromagmetickým polem. Paik byl první, kdo tímto rušením na obrazovce vyvolal abstraktní obraz. Přesto ještě dlouho vytvářel videoskulptury *Voltaire* (1989), *TV Buddha* (1974), stejně jako Wolf Vostell, který svou první *TV-Collage. Nr. 1* zhotovil už roku 1958 a ve své akci *TV-Décollage* (1963) ovinul televizor ostnatým drátem a na proslulém festivalu Fluxu roku 1963 ve Wuppertalu jeden „běžící" televizor odstřelil a druhý pohřbil. Televizní aparatury, kamery a monitory do svých produkcí integrovali rovněž neodadaisté, např. Edward Kienholz do instalace *The Big Eye* (1961) nebo Allan Kaprow do happeningu v Bostonu roku 1969. Také Joseph Beuys pokryl matnici televizoru filcem – *Filz TV* (1968) a tím uvolnil aparát pro novou formu práce s ním.

Rozhodující okamžik pro rozvoj video-artu nastal však až uvedením poloprofesionálního přenosného aparátu Portapak japonskou firmou Sony na americký trh v roce 1965. Teprve jím bylo možné natáčet výjevy přímo na ulici (z ruky), na rozdíl od těžké televizní techniky, a elektronicky je reprodukovat. Přístroj získal Nam June Paik, který jím pořídil vůbec první snímky při jízdě taxíkem 4. října 1965, a to z návštěvy papeže v New Yorku. Když je promítal v Café Au Go Go, rozdával plakát, ve kterém předpověděl video-artu uměleckou budoucnost: „Tak jako technika koláže vytlačila olejo-



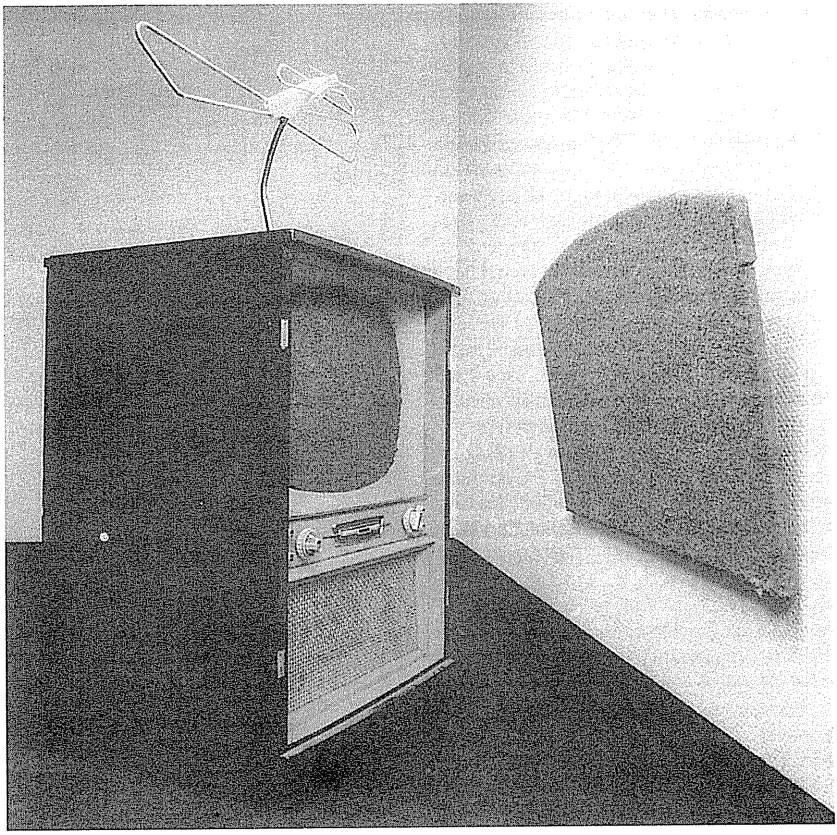


Marie Jo Lafontaine,
Victoria, 1987/88

malbu, nahradí vyzařování katodové lampy plátno."

Už za rok nato video využívali inženýři, filmaři a výtvarní, hudební, divadelní i taneční umělci a profesionální týmy televizních studií, všichni ti, kteří chtěli posluchačům předkládat objektivní dokumenty ze života společnosti a z politiky nezávisle na komerční televizi; k tomu došlo nejprve v USA, kde umělci dostali také příležitost své know-how vnést do profesionálních televizních studií. Vznikly tam nadace, které umožnily zájemcům studijní pobyty a experimentální semináře přímo v televizních společnostech WGBH Boston, WNET New York a KQED San Francisco. V březnu roku 1969 vysílalo WGBH Boston již první umělecký pořad. Poté byli vyzváni Aldo Tambellini, Thomas Tadlock, Alan Kaprow, James Seawright, Otto Piene a Nam Jun Paik, aby televizi otevřeli novým tvůrčím postupům.

Průlom do umělecké scény zažila videotechnika ve formě videopásky (videotape). Obrazová informace videotapu je uložena elektronicky. Magnetickou pásku nelze vzít do ruky a snímek za snímkem pozorovat jako na filmovém pásu. Videokamera kóduje světelné paprsky v abstraktních hodnotách, které jsou při reprodukování na obrazovku proměněny v jednotlivé body (pixely). Neexistují tedy žádné za sebou jdoucí obrázky jako ve filmu. Máme co do činění s obrázky, které jsou v permanentním procesu změny. Každý jednotlivý pixel může být elektronicky nebo digitálně zpracován, eliminován,



Joseph Beuys, Filz-TVII, 1968

přeložen, převrácen, zabarven, nahrazen. Dá se říci, že následné experimentální elektronické produkce měly vysokou profesionální úroveň, zejména audiovizuální kompozice Jana Morthensona, Bernarda Parmegianiho, Jany Barkové a Montes-Baquera, prováděné od roku 1969 až do roku 1980.

Video od počátků své existence zápasilo o uznání a zařazení do umění. Bylo tvrdě odmítáno. Teprve roku 1969, když Paik natočil hru cellistky Charlotte Moormanové a její tělo pod názvem *TV podprsenka pro živou sochu* a elektronicky moduloval frekvenci hry na cello, vzbudilo video všeobecnou pozornost. Paik povzbuzen úspěchem začal rozvíjet video-art dále, *TV cello s čelistkou Charlotou Moormanovou* (1971). Vyzýval diváky k účasti na dalších sekvencích: *This is participating TV. Please folow instructions !*, na kterých předváděl zkarikovaného Richarda Nixona, pár hippies, svlečenou Go-Go-Girl a elektronicky zhotovené geometrické dekorace. Podobně profesionálně se začali chovat i Tadlock a Seawright nebo Terry Fox, který pracoval střídměji, s menším počtem rekvizit a tak zmnožoval u diváků jejich zážitky. Ovládali už skvěle techniku obrazové tvorby, takže v roce 1969 mohla být v newyorské Howard Wise Gallery otevřena první výhradně video-artu věnovaná výstava, nazvaná *TV as a Creative Medium.*

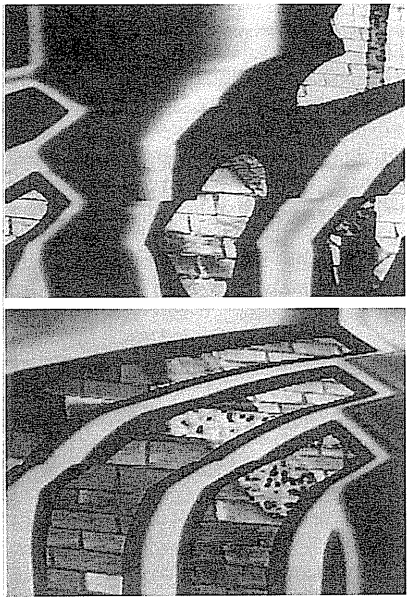
Za průkopníka video-artu bývá označován Bruce Nauman, který v duchu body-artu vnáší do hry lidské tělo, organický prvek, jeho mnohoznačnost a neurčitost, mystičnost a erotičnost, ale i plastičnost, což bylo charakteristické pro průzkum základů video-artu. Právě proto byla nutná spolupráce výtvarníků, hudebníků, tanečníků, filmařů a divadelníků. Richard Serra studoval tělo tanečnice Yvony Rainerové, aby natočil sérii krátkých 16 mm filmů, ve kterých se soustředil na pohyb rukou jako na umělecký projev – *Hand Catching Lead* (1968). Franz Erhard Walther využíval textilií ke zvýraznění vlastního těla a jeho vztahu k jiným lidem – *Kurz vor der Dämmerung* (1967).

Německá televize zpočátku neměla zájem o účast umění ve svém vysílání, a proto nezávislý kameraman a filmař Gerry Schum usiloval alespoň o archivní dokumentaci nových mediálních postupů. Roku 1968 vypracoval s kunsthistoričkou Hannah Weitemeierovou a umělcem Bernhardem Höckem návrh na zřízení televizní galerie. Na rozdíl od tradičních muzeí a galerií výtvarného umění měla tato galerie zajišťovat kvalitní televizní vysílání nebo reprodukování a měla se zároveň stát diskusním fórem o umění ve službách společnosti. Schum byl první v Evropě, kdo divákům přiblížil v podobě videoantologií americký a evropský land-art, např. velkolepé scenérie panoramatu Mohavské pouště v Kalifornii ve snímku nazvaném *Two lines three circles in the desert*, které zachycovala kamera otáčející se kolem osy a zároveň ukazovala osamělého umělce jdoucího mezi bílými liniemi, jak se postupně vzdaluje a zmenšuje; z evropského land-artu promítl Janem Dibbetsem paralelně k okraji obrazu do písčité pláže vyoraný a nakonec vodou zatopený čtyřúhelník a od Barryho Flanagana *Loch im Meer*. Roku 1971 Schum otevřel první světovou galerii video-artu.

Po vyvrcholení hnutí ze šedesátého osmého roku a po ztroskotání jeho nadějí zájem o rozvoj elektronického umění opadl a počátkem let sedmdesátých jen málo umělců využívalo digitální počítačovou techniku. V USA to byl Larry Cuba, který ovšem postupoval také ještě v tradicích abstraktního filmu, rozvíjeného od dvacátých let. Spolupracoval s mistrem počítačové animace Johnem Whitneyem, ale protože točil na 16 mm film, netěšily se jeho práce přílišnému zájmu a víceméně zapadly, stejně jako filmy Andy Warhola. Naopak více pozornosti na sebe upoutali Ed Emshwiller a především Steina a Woody Vašulkovi, kteří se po emigraci z ČR do USA zařadili mezi světově proslulé tvůrce videa a kteří usilovali o avantgardní tvorbu. Emshwiller produkoval v šedesátých a raných sedmdesátých letech experimentální filmy, tzv. *Kino-Tanz-Projekte*, dokumentární filmy a *Billig-Features*. Největší část sedmdesátých let strávil jako stálý umělecký spolupracovník WNET/13 v New Yorku, kde vznikaly uvedené videotapes. Vašulkové vybudovali v roce 1971 vlastní videogalerii *The Kitschen* a elektronickou laboratoř, ve které se věnovali výrobě a interakcím videoobrazů,

zvuků a tónů pomocí přístrojů, které si sami pořídili. Slavnou se stala Vašulkova kompozice *The Golden Voyage* (1972-1973), inspirovaná obrazem surrealistického malíře René Magritta *The Golden Legend*. Také Paik a inženýr Shuya Abe zhotovili společně přístroj, který nazvali Paik-Abe-Synthesier (1970). Paik ovšem nevyužíval syntetizér k výrobě obrazů, nýbrž k syntetizaci již hotových obrazů. Byl přesvědčen, že video-art je třeba zahrnout jak do umění, tak do každodenní kultury, do komunikace a že do kultury dorozumění patří kromě show, rockové muziky a reklamy rovněž např. asijské tance, indiánské rituály apod., jak to ukazuje v 28 minutovém videotapu nazvaném *Global Grove* (1973), ve kterém předvádí své tělo jako strunový nástroj Charlotte Moormanová, spí černošský chlapec, o tichu mluví John Cage aj.

Piene a Tambellini realizovali také slavnou *WDR-Produktion Black Gate Cologne* (1968) v Německu, kterou sestavili ze svých dřívějších multimediálních studií *Black air*, *Light Show* s balónem Otto Pieneho a dokumentů Alda Tambelliniho o vraždě Martina Luthera Kinga a Roberta Kenedyho a jedenácti monitorů. Pouze ji syntetizovali na mixačním pultu. Promítala se poprvé v lednu roku 1969 a trvala 23 minuty ve zkrácené verzi. V Německu to byla údajně první černobílá videoprodukce vytvořená umělci.



Woody & Steina Vasulka, Heraldic View, 1974

Počátkem sedmdesátých let se začala prosazovat ve video-artu v rovině experimentů individuálnost, ale i dokumentárnost doprovázející body-art, environment, performance. Američan Vito Acconci, který se stal známým v letech 1964–1968 jako básník, přešel v roce1969 k *Body Works* a brzy nato začal využívat i techniku videa a tónu. V *Recording Studio from Air Time* (1973) seděl 14 dní v newyorské galerii Leo Castelliho před zrcadlem, ignoroval všechno za sebou a na monitoru umístěném venku se před diváky dramaticky obviňoval, aby je konfrontoval s existenciálními zážitky strachu a ohrožení. V jiných případech předváděl rozhodnost, odvahu nebo agresi.

Na rané akce Acconciho navázali Abramovičová & Ulay. Podobně jako Acconcimu také jim šlo o vědomé zážitky z extrémních situací, tentokrát již skutečné námahy a vyčerpání, a to až na pokraj lidských možností. V nebezpečných a psychicky obtížných okamžicích setrvávali tak dlouho, až to překračovalo běžné kulturní zvyklosti. V performanci *Light-Dark* (1977) se políčkovali tak dlouho, až jeden odpadl, a v roce 1988 Marina Abramovičová vymyslela cestu po velké čínské zdi dlouhé 4000 km. Vyšli z protějších konců, aby se setkali po jednom týdnu vyčerpávajícího pochodu. Na Čtyřicátém sedmém bienále v Benátkách (1997) Abramovičová kartáčem odstraňovala zbytky masa z hory kostí při performanci nazvané *Balkan Baroque* (1997). Byla to metafora na balkánskou válku. Podobně reagovala na válečné událostí v Jugoslávii Danica Dakičová, která vytvořila videoinstalaci *Zid* (1998). Je to velmi slavná stěna, dnes už i zneužívaná v reklamě, na které šedesát úst různých osobností, i přes velkou podobnost identifikovatelných, rychle hovoří v rodném jazyku. Z napětí a z rozporu mezi vizuálním vnímáním otevírajících se úst a vyslovovanými větami vyplývá autorčin záměr poukázat na plané řečnění o vážných problémech. K body-artu

lze přiřadit i performance a tzv. umění života pěstovaného v tradicích vídeňského akcionismu. Vlastním tělem se zabývali např. Valie Export (Waltraud Höllinger) – *Tapp und Tastkino. Espanded Movie* (1968), Gina Pane a Chris Burden – *Dokumentation Gesammelter Werke* (1971-1975), vedle nich ale také Bruce Nauman a Klaus Rinke, kteří chápali své tělo sochařsky, *Mutationen I.*, *Primärdemonstration* (970). Naopak Arnulf Rainer pojímal video jako expresivní výrazové médium.

Performance je nemediální, své informace sděluje přímo, bez dalšího zprostředkovatele. Odehrává se na určitém místě, v určitém čase, ale také v hlavách a srdcích přítomných. Je to ojedinělý poetický akt s potencí k dlouhému časovému působení, protože umožňuje divákovi domýšlet i po skončení akce vlastní život. Z těchto důvodů nemůže být adekvátně ani přibližně dokumentována. Žádná fotografie a žádný film není s to reprodukovat estetické zážitky, přeludy, viditelné, slyšitelné, event. i atmosférické aspekty, jak tomu bylo např. v projevech Jamese Lee Byarse – *The Play of Death* (1976), a není schopna postihnout téměř neúnosné napětí, ke kterému docházelo mezi Beuysem a jeho publikem. Přesto by performance nikdy nedosáhla významu, jaký má, kdyby zůstala jen nemediální. Např. Rebecca Horn inscenovala svá záhadná zacházení s tělovými objekty výhradně připravenými pro filmovou kameru a pro video – *Die sanfte Gefangene* (1978), stejně jako Nauman nebo Rinke. U Jochena Gerze fungovala kamera dokonce jako jediný svědek jeho akcí, např. při performanci nazvané *Rufen bis zur Erschöpfung* (1972). V ní volal Gerz, vzdálený šest metrů od kamery a mikrofonu videoaparátu, tak dlouho a tak hlasitě, až ochraptěl a ztichl. Vystoupení Ulriky Rosenbachové *Isolation in transparent* (1973), zapředené do silných bílých provazů jako pavouk, známe pouze z filmu natočeného z ptačí perspektivy. Jürgen Klauke *Masculin-Feminin* (1974), *Das ewig männlich – als ewig langwilliges* (1980 až 1981) a Arnulf Rainer vkládali do svých intimních performancí existenciální psychogramy. Proto lze konstatovat, že performance vstupuje do svého monitorového stadia, jak to vyřkl Gerhard Johann Lischka v pokročilých sedmdesátých letech. Divákovi už nestačil jeden monitor, vyžadoval minimálně jeho zdvojení, ale také umělci sami usilovali o sebekonfrontace, a proto začali rozvíjet videoperformance v podobě tzv. Closed-Circuit-Installations. V těch vynikl Peter Weibel, a to i jako autor teoretických studií o nových trendech v multimediálním umění. Zkoumal strukturu vnímání a komunikací – *Beobachtungen der Beobachtung; Unbestimmtheit* (1973); klam a neurčitost vyvolával kruhově rozmístěnými třemi kamerami, ve kterých se divák nikdy nevidí, i když vstoupí mezi ně. Zatímco Weibelovy práce působí jako vynalézavé seřazování médií, uvažují někteří autoři spíše jako sochaři nebo tradiční malíři, např. Bill Viola v *The Theater of Memory* (1985), ve kterém pracuje s instalacemi tak, že video ukazuje jako ústřední prvek. Vytvářel však i sugestivnější práce, ve kterých spojoval s lidskými postavami zvuky a obrazy, obvykle v temných prostorech, takže dodával svým videoinstalacím nové významy, uváděl věci do nových vztahů, jak ukazuje nezvykle poetické dílo *Room for St. John of the Cross* (1983), ve kterém otevírá dveře do tohoto světa. Sledoval ovšem také archetypické stavy bytí nebo zrození *Silent Live* (1977). Lákaly ho záhady pouště, a tak vytvořil jakýsi její portrét – *Chott-el-Djerid; A Portrait in Light and Heat,* (1979), ve kterém se dostal na hranici mezi ověřitelná fakta a fantazii. Sebekonfrontací v rovině důstojnosti se zabývali Peter Campus a Joan Jonas. Peter Campus promítl na televizi WGBH v Bostonu, ale již od roku 1972 např. v Byker Gallery v New Yorku anebo i v Evropě, v Kolíně nad Rýnem a v Bonnu, videotape *Three Transitions* (1973). Byl to snímek pracující v klasickém duchu s černobílými televizory, dvěma kamerami, prolínáním a zastíráním druhého obličeje technikou tzv. modré krabice. Jonasovy videopásky zase zvýrazňují napětí mezi intimním sebezrcadlením a distančním sebezobrazením – *Vertical Roll* (1972). Změnou otáček videokamery autor mění odstup, který ještě podtrhuje zahalením tváře do textilie nebo jejím odkrýváním, ale také střihem, detailním záběrem nebo skokem. Naprosto ojedinělý příklad sebepředvádění reprezentují Gilbert & George (Gil-

bert Proersch, George Pasmore). Vystupují např. již od roku 1969 jako živé sochy. I když patří především k body-artu, je zřejmé, že např. v podobě živých soch, ale ještě více jako zpívající sochy, dosáhli největších úspěchů v médiích, ve fotografiích a ve videu, ale také v kresbách a malbách. Vedle živých soch Gilberta & George lze v souvislostech sebepředvádění zaznamenat další nový jev ve video-artu, a to zobrazení ženy sebe samé jako pohlaví. Friederike Pezoldová, známá poetickou syntézou *Der Tempel der schwarz-weißen Göttin* (1977), natočila cyklus nazvaný *Die neue leibhaftige Zeichensprache eines Geschlechts nach den Gesetzen der Anatomie, Geometrie und Kinetik* (1973 až 1977). Tuto novou řeč pohlaví snímala pevnou kamerou, kterou ovšem anatomické odlišnosti od mužského pohlaví převedla do silně abstrahujících znaků. Videem pořízené velké záběry prsou, paží, očí, stehen a přirození jsou pojaty jako samostatné díly, které umožňují bohaté asociace. Naopak Ulrike Rosenbachová, žačka Josefa Beuyse, spojovala vlastní životní zkušenosti s historickou pozicí ženy ve společnosti a zobrazovala nejrůznější formy její podřízenosti, opory a spojení s mužem. Zároveň v souvislosti se společenskými ambicemi studentského hnutí z konce šedesátých a z počátku sedmdesátých let hledala v rámci emancipace rovněž sebe samu, ženské Ich – *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (1975). Zpočátku točila své snímky živou kamerou, takže divák mohl vidět její záběry v různých úhlech pohledu. Např. ve *Video-Live-Action* (1975) vystřelovala šípy na reprodukci středověkého obrazu Stefana Lochnera – *Madona v růžovém háji* (1451). Technikou zaclonění a snímáním dvěma kamerami z různých úhlů dosáhla toho, že vznikla iluze, jako by šípy nezasahovaly pouze obraz, ale také obličeje diváků, kteří sledují obrazovku. Stylisticky kotvila v purismu, obsahově v analytické a autobiograficky pojaté fázi, ke které patří také její nejpůvabnější osmiminutový snímek *Tanz für eine Frau* (1975), ve kterém se točí za zvuků melodie *Ich tanze mit dir in den Himmel hinein* v bílé kolové sukni tak dlouho, až dostane závrať a klesá k zemi.

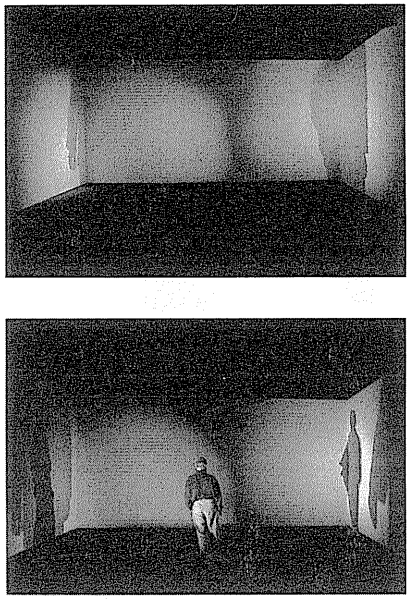
O Closed-Circuit-Installations mluvíme, když zaznamenaný obraz simultánně přehráváme kabelem na monitor. Znamená to také, že divák je vtažen do krátce uzavřeného okruhu tvořeného záběry kamery a jejich promítáním na monitor. Např. Wolf Vostell umístil návštěvníky do prostoru o průměru osmi metrů a tam jim promítl na dvaceti monitorech doplněných kolážemi kromě lesbického páru vojenské potlačení Pražského jara. Nazval ho *Heuschrecken* (1969/70). Bruce Nauman vyvolává u diváka sklíčenost svými *Live Taped Video Corridor, Green Light Corridor* (1968–1970), *Livefaces,* (1972). Kdo se vtlačí do úzké chodby koridoru a přiblíží se vlastnímu obrazu na dvou proti sobě postavených monitorech, vidí se znenadání jako menší. Peter Campus natočil *Interface* (1972), Bill Viola *He Weeps for Me* (1976). Dan Graham tvořil od roku 1970 architektonicky environmentální osnovy s časovým zpožděním osmi vteřin, takže návštěvník, který do nich vstoupil, mohl sám sebe pozorovat (*Projekt '74*) a konfrontovat se s vlastní, právě před okamžikem zachycenou (natočenou) minulostí. Od benátského bienále 1976 stavěl na veřejných místech ze skla a zrcadlových stěn instalace, které vyvolávaly bohaté efekty pozorování a sebepozorování – *Glasboxen* (1982). Shigeto Kubota vytvořila sochařské dílo uzavřené integrujícím softwarem videa, kterému dala název *Nude Descending a Staircase* (1975-1976). Skládá se z uzavírací dřevěné konstrukce ve tvaru čtyř schodů, do kterých jsou zabudovány čtyři monitory, jeden rekordér a jedno video, které na obrazovky promítají akt sestupující ze schodů. Kubota tím vzdala poctu Duchampově slavné stejnojmenné malbě. John Baldessari zkoumal ve *Folding Hat* (1970) možnost vyjádření nebo formou videa přímo utváření plastického díla. Jde o nestříhaný půlhodinový snímek, který nám předvádí, jak umělec hněte v rukou klobouk, jak ho formuje, mačká, otáčí a jak s ním zachází jako s hračkou. I když celá činnost rukou vypadá velmi přirozeně, je jisté, že byla od počátku vázána pouze na video, protože to není ani dokumentární záznam, který by mohl být nafilmován, ani práce s plastickým dílem. Umělec se věnuje střídavě aparatuře, střídavě práci s kloboukem, živý záznam mu

umožňuje proměňovat na ploše monitoru každým okamžikem obraz i vzhled klobouku. Proto nám Baldessariho videopáska předvádí plastický tvar a zároveň dvojdimenzionální uspořádání plochy na monitoru.

V osmdesátých letech se těžiště přesunulo více k intervencím do instalací. Američanka Nan Hooverová manipulovala ve svých Closed-Circuit-Installations s barevnými světelnými přeludy, do kterých mohl vstupovat a zasahovat také divák (*Movement from Either Direction,* 1995) a kromě malířství a sochařství přecházel do videa rovněž environment. V tradici environmentu jsou ony práce, které vtáhly do tvorby kompletní prostory. Paik vytvořil asi z třiceti různých televizních aparátů, rostlin a stromů *TV Garden* (1974-1975), která mohla být zabírána z vyvýšené rampy, Fabrizio Plessi navrhl *Environment-Project* (1977) pro prázdné koupaliště, ve kterém plave na 24 monitorech umístěných vedle sebe v plavecké dráze pouze jeden plavec. Složitější jsou environmenty vytvořené jen z obrazů a tónů, jak dokládá *Tabakkolegium oder es brennt mir unter den Nägeln* (1994-1995) Marcela Odenbacha. Environment je situován do temného prostoru, ve kterém simultánně září a znějí videozáznamy a tóny, mezi kterými ze čtyř rohů místnosti stále silněji burácí Beethovenova klavírní hudba, která postupně odvádí pozornost od obrazů násilí a nenávisti, promítaných na monitory.

Naprosto svérázný svět vytvářel ve svých videoinstalacích od osmdesátých let Tony Oursler. Figurám a předmětům dával novou identitu jednak tím, že do jakýchsi krabic vsouval monitory, což vyhlíželo jako oživlé stroje nebo architektury, které diváka oslovovaly svými obrazy a tóny, anebo k oživení projekcí používal loutky, na které promítal virtuální obrazy, čímž vyvolával dojem živých bytostí. Iluze identity byla tak dokonalá, že při vnímání mizel rozdíl mezi realitou konstruktu a realitou živé bytosti – *Hello?* (1996). Také videoinstalace útočící na podvědomí diváka, které tvořil Aitken Doug, vznikaly kombinacemi videa a experimentující elektronické hudby a byly zaměřeny na neobvyklé pohledy na přírodu a její prostory – *Diamond Sea* (1997), stejně jako i videotapy Barneye Mathewa jsou – právě tak jako jeho objekty a instalace – hybridními fikcemi virtuálního rázu, ve kterých se prolíná půvab s úzkostí.

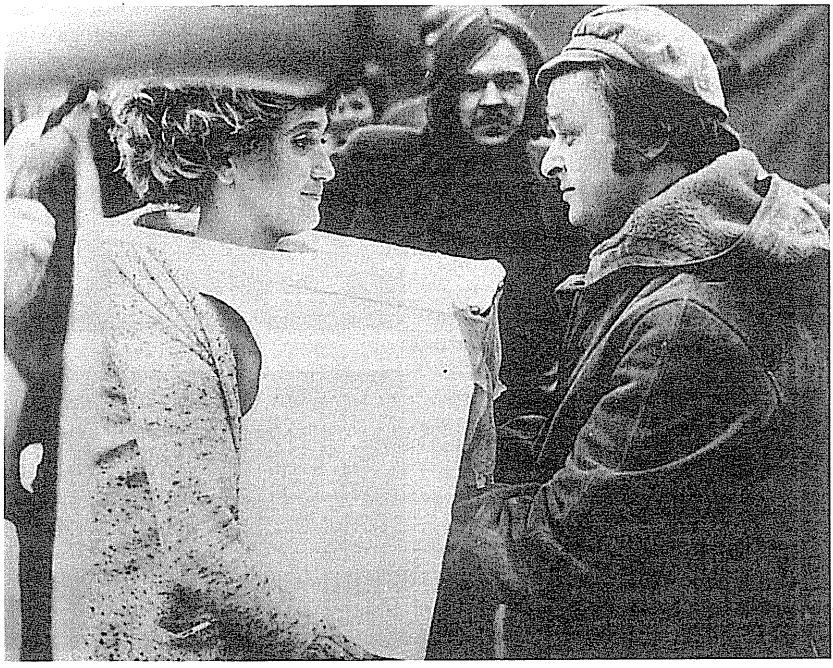
Instalace belgické umělkyně Marie Jo Lafontainové, nazvaná *Viktoria* (1987-1988), do které může vstoupit publikum, sestává z 19 monitorů a 6 videotapů. Divák se ocitá v interiéru, ve kterém se na monitorech pohybují dva muži, o nichž nevíme, zda se pronásledují nebo vyhledávají jako gayové, což pociťuje jako dramatické napětí. Také videoinstalace *Les larmes d'acier* (1987) navozuje dynamickým pohybem těla mladíka překypujícího silou a svým názvem vzpomínky na násilnické válečníky, na mužský narcismus, erotiku i patos siláků. Tím se již řadí k té části video-artu, která řešila historické náměty, jak je nacházíme v tvorbě Marcela Odenbacha a Klause vom Brucha. Na rozdíl od Marie Jo Lafontainové zavedli do videa oba dva koláž, která jim dovolila ještě zvýšit protiklady mezi dokumentární přesností a ryze osobními postoji. Odenbach kombinoval často zábavné prvky a zprávy s vlastními zážitky – *Hans Guck-in-die-Luft* (1992-1993). Bruch naopak využíval kon-



Nan Hoover, Movement from Either Dirction, 1995

krétní historický dokumentární materiál, který konfrontoval s vlastními niternými pocity a přáními pomocí autoportrétů. To jeho koláže ještě vyostřilo, jak dokládá cenami ověšená videoinstalace *Alliertenband* (1982), ve které zkombinoval z díla Gioacchina Rossiniho *La Danza*, z melodií filmu *Notte a Venezia* a z archivních filmů z druhé světové války, na kterých je zaznamenán příchod Spojenců a bombardování Porýní. Vznikl tak naprosto osobitý snímek. Zobrazil se na něm jako ustrašený pozorovatel a zároveň jako kluk, jehož přáním je být pilotem v útočícím letadle. I Bruch se tím přihlásil k narcismu, k mužské erotice a k touze po hrdinství. Zároveň ale zobrazil katastrofu válečného běsnění. Podobné téma nalezneme i v jeho několikadílné sestavě vysílačů a přijímačů, nazvané *Angriff und Verteidigung* (1986) a v instalaci *Coventry – War Requiem* (1987), ve které je vyjádřen válkou vyvolaný konflikt generací. Symbolizují ho dva od sebe oddělené monitory, jeden s obrazem otce a druhý s obrazem syna. Klaus vom Bruch je přímo typickým protagonistou videoinstalací, jak ukazuje i jeho *Die Verhärtung der Durchschnittsseelen* (1986), sestavená ze dvou videorekorderů, dvou antén a dvou monitorů zavěšených proti sobě na kovovém lešení mezi podlahou a stropem. Bruch zde na monitorech předvedl krátké rádiové vysílání jako meziprostor a poté snímky rotující parabolické antény s dýchajícím hrudníkem. Záhadná aparatura je ovšem v podstatě zblízka snímaná vzduchová pumpa. Ani rádiový meziprostor není v pravém slova smyslu videem, ale rotujícím radarovým reflektorem s namontovaným ultrazvukovým senzorem a monitorem, který kreslí světlem grafické křivky.

Přestože s postmodernou zaznamenáváme návrat klasických uměleckých technik do malířství, sochařství, grafiky a fotografie, byl na konci osmdesátých let rozhodující nástup video-artu, který se na čas dokonce stal určujícím uměleckých oborem. Tehdy vznikl jednak velký počet typů



Valie Export, Tapp-and Tastkino, Expanded Movie, 1968

videoinstalací, od nejrůznějších kombinací obrazů a tónů běžících přímo na monitorech až po skulpturální asambláže z více monitorů a po obrazové projekce na hmotné nosiče. Ve druhé polovině osmdesátých let došlo kromě toho k obrovskému technickému rozvoji digitálních médií. Ten umožnil předvádět na obrazovce už virtuální realitu.

Byla to ovšem doba, kdy se plně prosadila technika videoklipů, která vedla ke změně dívání se. Zpočátku se komerční svět bránil a s videem a komputerovou technikou se pěkně napadal, jak ukazuje Maxe Almy *Perfect leader* (1983). Už Dara Birnbaumová, která ve svých raných videoklipech útočila rovněž na televizi, a to tak, že odkazovala odcizenou fragmentarizací videozáběrů v podobě koláží na nekonečnou záplavu obrazů veřejné televize, ale i tím, že vybírala stereotypy z populárních sérií a zábavních show, jakými byly *Pop-pop-video* nebo *Kojak-Wang* (1980), které upravovala zrychlovači a zpomalovači, rezignovala a od roku 1984 začala záměrně hledat ve svých videoinstalacích individualitu, kterou vyjadřovala hloubavým sledem obrazů složených z fragmentů pohledů očí a pohybů rukou – *Damnation of Faust* (1984-1987). Podobný postoj vyjádřil i Paul Garrin ve svém videoklipu *Free Society* (1988). Došlo totiž k technickému zvratu zavedením VHS-Standartu, který vylepšil barevné videosystémy. Nové postupy elektronického zpracování umožnily levnější produkci na vysoké úrovni. Vylepšené přenosné systémy současně usnadnily cestu mladým umělcům k elektronickému umění a daly jim šanci plně rozvinout toto masové médium, které předtím ještě zápasilo s technickými potížemi. Video-art se v osmdesátých letech přesto pohyboval stále ještě mezi estetikou a kritikou klipů, i když jeho tvůrci už odváděli technicky i opticky kvalitní tvorbu a srovnali se s velkou televizí, která byla ochotna zpřístupnit jim techniku. To přispělo počátkem roku 1985 k přenesení amerického video-artu do Evropy a k setření hranic mezi profesemi. Televizní režiséři, technici obrazu i autoři pořadů náhle vystupovali jako producenti video-artu a naopak umělecká práce pronikala do komerčního filmu a do televize. Video-art slavil v osmdesátých letech své vítězství jak v USA tak i v Evropě. Tehdy poprvé naprosto jednoznačně a suverénně vstoupily tvůrčí osobnosti video-artu do předních řad umění 20. století, do světla ramp uměnímilovného publika. V Americe spojení mediálního průmyslu a uměleckého provozu reprezentoval umělecký pár John Saubarn a Mary Parillo a vedle nich umělkyně performance Laurie Andersonová, která osobně předvedla svou hudební extrémně exaltovanou dvanáctihodinovou práci nazvanou *United States I-IV* (1979-1983). Andersonová, která vystudovala hru na housle, dějiny umění a sochařství, vystupovala v sedmdesátých letech ještě s minimalistickými zvukovými performancemi. Pozornost upoutala teprve multimediálními performancemi typu *United States I-IV*, složenými ze synchronizovaných instrumentálních, hlasových, obrazových a textových prvků, a počátkem osmdesátých let vstoupila do filmu a do elektronických médií, kde se bohužel později přeorientovala na komerční pořady. Obrácenou cestu nastoupil Brian Eno, který v roce 1979 přestal psát songy a začal vytvářet prostorové a meditativní zvukové video-instalace, kterými navazoval na světelné efekty z konce šedesátých let.

Spojení videa s televizí mělo ovšem i stinné stránky. Tento velký bratr podřídil kolem roku 1989 své produkty trhu, což postihlo také video-art. Umělci se museli rozhodnout, zda přijmou nové podmínky, jako už vzpomenutá Laurie Andersonová, nebo vytrvají a využijí i v této těžké situaci obrazovku k tvůrčí a experimentální práci. To je nutilo k vymýšlení nových témat, aby našli své publikum a překonali tak mechanismy a ekonomický tlak obrazové mašinérie mediálního průmyslu. Vytrvali jen ti nejvynalézavější: Bill Viola, Gary Hill a Bruce Nauman, Pipilotti Ristová. Jejich video-art zduchovněl, videotechnika jim pomohla proniknout do vnitřní skutečnosti předváděných situací. Hill využíval video jako obrazové médium k průzkumu komplexních vztahů mezi řečí, obrazem a našimi procesy chápání a vnímání – *Circular Breathing* (1994). Ústředním tématem jeho prací, kromě reflexí o vnímání a o prostorovém řádu, byl všední den a svět konzumu. V psaných i pronášených textech navazoval na fran-

couzské myslitele Maurice Blanchota a Jacquese Derridu: *Beacon. Two Versions of the Imaginary* (1990), *I Believe It Is An Image in Light of the Other* (1991-1992), *Tall Ships* (1992), *Learning Curve* (1993).

Rovněž Bill Viola, který pracoval s videem již celá léta, předváděl situace zdánlivě skryté, a to tak, že své záběry zrychloval nebo zpomaloval, zvětšoval a stíral, prolínal i obracel. Pracoval velmi názorně, ale vyhledával i existenciálně složitá témata, v kříku strachu – *Anthem* (1992), v tajemství spáčů – *The Sleepers* (1992), v tichu smrti a očekávání života – *Treshold; Nantes Triptychon* (1992). Tato posledně jmenovaná zvuková videoinstalace líčí rodící mladou ženu, na druhé straně umírající ženu a mezi nimi lidskou figuru vznášející se volně ve vodě, v jakémsi prázdném prostoru mezi životem a smrtí. Hluboce introspektivní duchovní ráz má *To Pray without Ceasing* (1992), ve které doplnil natočené videoobrazy verši z poetického díla *Song for Myself* Walta Whitmana. Toto video Viola chápal jako: *„kompendium všeho, co dosud vytvořil. Skutečné místo, na kterém dílo existuje, není obrazovka nebo stěnami obklopený prostor, nýbrž hlava a srdce člověka, který ho viděl. Tam žijí všechny obrazy."*

Bruce Nauman v osmdesátých letech skládal z objektů točící se instalace podobné kolotoči. Tvořil je zdeformovanými zvířecími těly a lidskými hlavami odlitými do vosku. Jejich smyslem bylo, podobně jako v sedmdesátých letech, aktivně zapojit diváka do díla. O to usiloval i ve svých videoinstalacích, které obnovil roku 1985 a ve kterých se zabýval traumatickými aspekty lidské existence; *No-No-No-No,* křičí klaun plný zděšení před neviditelným nebezpečím, jiný účastník tohoto klaunského mučení *Clown Torture* (Dark & Stormy Night with Laughter, 1987) se pokouší o absurdní scénu, kterou nacházíme i ve třetím klipu, ve kterém klaun sedí na záchodě. Nauman se i zde jako v kolotočových instalacích zaměřuje na diváka, kterého chce emocionálně atakovat, udělat z něho soucítící a spolutrpící bytost. Lze říci, že málokterý umělec odhaloval lidskou podlost, krutost a amorálnost, ale také ubohost jako on. *„The True Artist Help the World by Revealing Mystic Truths"* (Skutečný umělec pomáhá světu odhalováním mystických pravd) napsal Bruce Nauman, který byl přesvědčen, že většina jeho prací reagovala na agresi a zlobu a na světovou politiku, jak to potvrdil dalším svým výrokem: „Stále však jde o neschopnost lidí domluvit se mezi sebou."

Pipilotti Ristová na rozdíl od Hilla, Violy i Naumana nabízí lehčí žánr. Např. v klipu *Entlastung Pipilottis Fehler* (1988) padá pravidelně na zem, zatímco se divákovi nabízí pestrý kaleidoskop obrazových fragmentů, které se proměňují za doprovodu hudebních rytmů v teplou škálu barev, která přechází přes obrazovku a vyvolává u něho příjemné pocity. Podobně nadlehčeně je laděna i sekvence *Ever is Over All* (1997), která ji proslavila na benátském bienále. Zobrazuje mladou ženu kráčející tanečním krokem ulicemi Curychu, která za doprovodu blahosklonně vyhlížejícího policisty otlouká dlouhým květinovým okolíkem ve tvaru falusu disky luxusních aut. Radost a šprým, lehké podcenění mužskosti, ale i vítězství přírody nad světem strojů za doprovodu velmi zajímavých filmových snímků, to jsou významové vrstvy jejího videa.

Končící 20. století nabízí rozvinutý a bohatě diferencovaný video-art, video-tapy, digitální postupy, skulpturální a prostorové práce, které ve spojení s performancemi počítáme k hlavním médiím kontextuálně realizovaného umění. Zdá se, jako by se avantgarda 20. století zřekla tradičního obrazu a vedle klasických masmédií využila nabídky multimédií a začala pracovat převážně s CD rom nebo online. Podmínil to samozřejmě obrovský rozvoj digitální techniky, který ostatně silně poznamenal a ještě poznamená život veškerého lidstva.

Je to virtuální realita, kterou vytvořili roku 1988 Jeffrey Shan, ředitel institutu pro obrazová média v *Centre for Art and Mediumtechnology,* a Dirk Groeneveld. Realizovali tzv. interaktivní počítačově grafickou instalaci, ve které si musel dobrovolník sednout na bicykl, aby simuloval svou cestu trojrozměrným prostorem. Prostor, kterým projíždí, představuje tzv. *The Legible City* (1988) a jeho cestu ulicemi vymezuje architektura z písmen, event. ze slov a vět. Zde už mizí pasivní sledování obra-

zovky. Cyklista musí vynaložit fyzickou námahu, musí šlápnout do pedálů, aby pronikl do obrazového prostoru, který nemá začátek ani konec a který může projíždět rychle, pomalu, vpravo, vlevo, zkracovat trasy, prostupovat zdmi. Přitom si z textových prvků může sestavit hypertextový průběh svého pohybu prostorem, jakési dějiny, rychlost, změny směrů, pronikání zdmi a zpětně si je promítnout. Nemůže ovšem nahlížet za fasády, ani do sklepa, ve městě nejsou dveře, které by se daly otevřít např. myší na internetu nebo způsobem zvaným hot spots na CD rom. Hypertext je nelineární koláž z úryvků textů a obrazů, filmových a tónových videosekvencí. Specialistou na vícevrstvé hypertextové krajiny dat se základními stavebními textovými kameny a na videosekvence se stal americký mediální umělec Bill Seaman. Pracuje s poetickým uměleckým strojem, se kterým cestuje v hypertextové krajině mezi statickými anebo pohyblivými obrazy. Metody virtuální reality dovolují průniky do hypertextové krajiny, zároveň ale také do digitálního systému, do kterého zapojují tělesa nebo ve kterém spolu komunikují různí uživatelé, např. Agnes Hegedüsová ve svém virtuálním stroji *Between the Words* (1995) uvádí do virtuální komunikace dva aktéry. Ti na sebe vidí úzkými otvory ve stěně, nemohou však spolu hovořit. Komunikují pouze prostřednictvím joysticku, kterým ovládají virtuální ruku a mění její pohyby v algorytmické linie do tvaru dorozumívacích gest. Ještě dále zašel australský performer Stelare, který vyvinul lékařského robota s třetí rukou, s virtuálním ramenem nebo implantátem – *The Third Hand* (1995), kterými může být řízeno prostorově oddělené tělo pomocí stimulátoru svalů a také pohybováno. Od roku 1986 pracují ve veřejném prostoru na rozvoji multimediálního komunikačního systému týmy Minut Delta, Van Gogh TV a PENTON Fernseh-und Radiosender. Roku 1992 nabídl multimediální komunikační systém Van Hogh TV návštěvníkům mezinárodní přehlídky umění Documenta v Kasselu tzv. *Piazza Virtuale*. Na virtuálním náměstí byla umístěna počítačem řízená televizní obrazovka, na kterou mohli návštěvníci přes telefon, počítačový modem nebo fax živě (live) digitálně malovat nebo přes klávesnici rozehrát interaktivní orchestr.

Podobně jako v Německu i u nás chyběla dlouho potřebná technika a účast českých autorů ve video-artu určovali emigranti: Woody Vašulka, který patří k předním organizátorům mezinárodních festivalů, Čechoameričan Stanislav Miler a Petr Vrána, hostující profesor na Univerzitě v Kasselu. Dnes je jiná situace a probíhá dokonce i výuka multimediální tvorby na AVU a FAMU v Praze, kde vyučuje Stanislav Miler a Radek Hanák a na FaVU VUT v Brně, kde ateliér videa, multimédií a performance vede od roku 1993 Tomáš Ruller. Skutečným zakladatelem českého video-artu byl však Radek Pilař, který k němu přešel od grafiky a animovaného filmu a v roce 1988 realizoval první výstavu ve Vsetíně nazvanou *Video* a v letech 1991 a 1992, už v nových společenských podmínkách, ve Špálově a Čapkově galerii v Praze. Vytvořil také videotape *Musica Picta* . O nerušeném rozvoji českého video-artu se dá vskutku mluvit teprve v devadesátých letech. Zařazují se do něho už i dříve s videem experimentující režiséři Petr Skála, Ivan Tatíček, Jasoň Šilhan, Jaroslav Vančát, Miroslav Klivar, Kateřina a Pavel Scheuflerovi. Jaroslav Pavelka vytvořil videofilmy *Obrazová hudba I., II. a III.* (1984), Zdeňka Čechová sestavila cyklus *Proměny práce* s *videokamerou, fotografií a počitadlem* (1989) a *Studio* (studio pěti dimenzí) a společně s Tomášem Kepkou videoprogramy *Čas, vesmír a prostor* (pro Expo '86 ve Vancouveru), *Architektura I.-III.* a s Michaelem Pacinou (ve spolupráci s Art Centrem) výstavu *Pokus o portrét*. Vznikly nové organizace *Media archiv* (1990), *Asociace Videa a intermediální tvorby AVAIT, Studio Dada* nebo *101 promotion* a profesionální firmy *Supraphon Music Video* nebo *Bohemia Art* aj., ale ve srovnání se světem stále málo soukromých studií nebo autorsky nezávislých uměleckých projevů. Usadila se zde sice např. Japonka Keiko Sei, ale video se prosazovalo a prosazuje stále ještě spíše institucionálně, a proto organizovaně.