

Články

CO TO TAM VAŘILI?

Kuchaři, jejich Kitchen a chuť čerstvého videa

Lenka Dolanová

Úvod

Tvorbu Woodyho a Steiny Vasulkových lze vnímat jako putování prostorem média s cílem odkrývat jeho potenciál. Pro jejich dílo je klíčový termín transformace, tedy aspekt času a proměny, přičemž jednou z hlavních motivací tohoto transformačního procesu je dosáhnout „vykloubení z rámce“ (*frame*). Nejprve se jedná o protest proti „rámci“ kinematografickému vstupem do oblasti *elektronického materiálu*, a později o různé formy narušování „rámce“ videa, který je sám o sobě nestabilní a neustále vznikající. Experimentování s elektronickým médiem nově akcentuje *trvání* v bergsonovském a deleuzovském smyslu coby otevřenost neurčitosti a nejistotě a změna se stává samotnou substancí umělecké tvorby.¹⁾ Tato studie se soustředí na rané období experimentování, od počátku newyorského období Vasulkových (1965) a zejména na jejich založení (1971) a krátké vedení *divadla elektronických médií*, *The Kitchen*, tedy do roku 1973, kdy Vasulkovi Kuchyň opouštějí a stěhují se do Buffala. Sleduje přitom více tvorbu Woodyho než Steiny, ovšem s vědomím nerozlišitelnosti jejich přínosů v počátcích utváření tohoto tvůrčího spojení známého pod „značkou“ *The Vasulkas*. Jedná se o období prvotního formování myšlenek, aktivit vznikajících na zcela neprobádaném terénu, navíc s médiem, s jehož příchodem bylo spojováno mnoho utopických idejí. Tento proces transformace, akcentující otevřenou povahu a nepředvídatelnost práce se strojovou vizualitou, má ovšem i další rovinu odrážející celkový životní přístup tvůrců a jejich vlastní transformaci coby reflektovaný příběh o kreativním soužití se strojem, tvořící výzvu existujícím institucím a strukturám myšlení z určité alternativní (institucionální i „duchovní“) (o)pozice.

Na začátku října 2005 jsem podnikla cestu do Santa Fe, abych navštívila Vasulkovy, takže jsem spatřila ono slavné *adobe* (jak nazývají tamní z hlíny vystavěné domky), kam se tento pozoruhodný pár v roce 1980 uchýlil do komunity příznivě nakloněné kontemplativnímu životnímu stylu a které se dávno proměnilo v poutní místo aspirantů

1) Gilles Deleuze, *Bergsonism*. Zone Books : New York 1991, s. 37.

elektronického umění všech druhů.²⁾ Ocitla jsem se tam zjevně v pravou chvíli, uprostřed procesu určité restrukturalizace, stěhování přístrojů, které okupovaly příliš prostoru na úkor svých lidských hostitelů, kteří se rozhodli přestěhovat některé z nich do Evropy (obr. 1).³⁾ Mnohé z dnes legendárních kolorizérů, syntezátorů, mixérů či různých konstrukcí nalezených na opuštěných vojenských skládkách byly již zabalené ve velkých krabicích s adresou ZKM, Karlsruhe. Vzpomněla jsem si na pár popisů tohoto místa od lidí, kteří je navštívili a v různých obdobích o něm zanechali zprávu. Všechny se shodovaly v tom, že se jedná o místo zasvěcené práci se stroji, které opravdu – i po onom velkém stěhování – okupovaly jeho největší část. Žádný kout nezůstal bez kabelů, kamer, řad kazet či televizních obrazovek. V hlavní hale na otočném stole rotovala speciálně upravená kamera mapující okolí; obraz z ní byl přenášen na dva z šesti monitorů vedle stojící televizní stěny. Vasulkovi upravovali tento nástroj pro nadcházející výstavu, testovali přenos obrazů také z domu jednoho ze spolupracovníků, který tak měl možnost ze vzdálenosti pozorovat dění ve vnitřním prostoru *adobe*. Zdálo se, že přítomnost různých pozorujících a záznamových systémů nikoho vůbec neznepokojuje. Bylo mi dovoleno vstoupit s kamerou do všech místností domu, včetně koupelny, kde jsem objevila andělská křídla z ART OF MEMORY, Woodyho zřejmě nejslavnějšího díla, visící nad originálně vytvarovaným sprchovým koutem.

Woody později uvařil jednu ze svých výtečných polévek, což činil také další dny. Steina celé dny pracovala a objevila se vždycky v kuchyni pouze aby snědla Woodym připravený oběd. Další den jsem se seznámila také s osobní „družinou“ Vasulkových, zajímavou skupinkou chlapců, absolventů College of Santa Fe, kteří v domě prováděli různé práce, od sekání trávy a přenášení krabic s přístroji k vytváření databází; pracovníkům v domě Vasulkových je kromě polévky servírována také svérázná a podobně výživná životní filozofie těchto tvůrců. Steina a Woody nyní přemýšlejí o tom, že se přestěhují do Evropy, následující své přístroje, do Woodyho rodného Brna či snad na Island. Ve své novější tvorbě se navracejí k dětským inspiracím. Pro Woodyho to byla skládka brněnského vojenského letiště, v jehož sousedství bydlel, plná armádního odpadu; pro Steinu krajina Islandu, s jejími mysteriózními proudy lávy.

I.

To, co děláme, je bez užtku.

To je důvod, proč to stále nazýváme uměním spíše než vědou.

(Woody Vasulka, 1981)

Výklad jejich postupů, stejně jako vysvětlení jejich obraznosti je jednoduše mimo dosah většiny, včetně uměleckých zasvěcenců.

(Peter Kobel, 1978)

-
- 2) Woody se svěruje v rozhovoru s Kenem Ausubelem; „Příchod do Santa Fe je ústupem ze světa povinností. Zjistil jsem, že to není komunita k soupeření, nýbrž spíše k zamýšlení se nad vlastním životem, avšak kontemplovat je obtížnější, než jednoduše produkovat.“ Ken Ausubel, Woody Vasulka: Experimenting With Visual Alternatives. *News & Review*, 11. 5. 1983, s. 8–9.
- 3) Plná obrazová příloha k přítomnému textu je obsažena na DVD (v datové části disku, v adresáři „Illuminace“, ve formátu pdf), které je přílohou tohoto čísla *Illuminace*, do článku jsou zařazeny jen vybrané obrázky (pozn. red.).

Rané inspirace: skládky a poezie

Woody několikrát vyprávěl o svém dětském zasvěcení do technologie při brouzdání smetištěm brněnského vojenského letiště; jeho sběratelská zkušenost, kterou od té doby nepřestává kultivovat, se rozvinula v rozkladné atmosféře poválečné Evropy, v níž se stroje proměnily v *a priori* podezřelé artefakty, přímo vyzývající k *dekonstrukci*. Přiznává také, že pouze práce s videem v něm opět vyvolávala stejně intenzivní pocity, jaké zažíval tehdy.⁴⁾ Později se stěhuje do Prahy (1960), vystuduje slavnou FAMU v jednom z prvních ročníků samostatné katedry dokumentárního filmu, v roce 1962 potkává islandskou houslistku Steinu, o dva roky později se s ní ožení a další rok emigrují do USA (obr. 2). Kromě vojenských skládek se rozhodující zkušeností, formující jeho pozdější tvorbu, stal zájem o poezii (zmiňuje mimo jiné díla futuristů, zejména F. T. Marinettiho), kterou považuje za nejzajímavější uměleckou formu, neboť nabízí největší možnost *transformace*. Film, a tím více později elektronická média, mu nabídnou podobnou svobodu; ve videu bude vždy, snad částečně nevědomě, sledovat a hledat *poetický princip*.⁵⁾ F. T. Marinetti, jeden z inspirátorů tzv. zvukové poezie, se pokoušel vynalézt novou techniku kompozice využíváním zvukových vlastností slov. Jeho snahu vzkřísit základní poetické jednotky jazyka lze srovnat s Woodyho nedůvěrou k jazyku filmu a jeho touhou objevit „slovník“ videa, nezávislý na vnější realitě. Podobně jako italští futuristé, kteří svými výzkumy odhalují skrytou zvukovou realitu „osvobozených slov“ a kteří také využívají propojení strojů s lidskou kreativitou, objevují videotvůrci analogickou strojovou realitu, objekty povstávající z elektronického materiálu, přetrhávající spojení s reálnými prostorovými vztahy.⁶⁾ Další oblastí zájmu Woodyho Vasulky byla hudba, hrál na trumpetu v jazzové kapele a působil jako jazzový kritik pro brněnské noviny *Rovnost*. Tato záliba bude přítomná jako určitý spodní proud v průběhu práce s videem; při tvůrčí spolupráci Vasulkových vytvářel někdy Woody hudební složku, zatímco Steina, původní profesí houslistka, tu vizuální. Tvrdí, že takovéto obrácení rolí a vstup do oblasti, v níž nebyli vzděláni, jim umožňovalo větší tvůrčí svobodu, nespoutanou žádnými naučenými pravidly. Prolnutí auditivní a vizuální stránky ve videu, jeden z prvních a klíčových principů jejich tvorby, se tak této tvůrčí dvojici přímo nabízelo.

Woodyho profesionální americká kariéra započala setkáním s Francisem Thompsonem roku 1966, zprostředkovaným Alexandrem Hackenschmiedem (alias Sashou Hammidem), který v té době představoval jakousi spojkou mezi československými emigranty a americkým světem, a k němuž Woody ve vzpomínkách často odkazuje, stejně jako k jeho bývalé ženě a spolupracovnici, filmařce Maye Derenové. Jejich životní příběh

4) Jud Yalkut, Open circuits: the new video abstractionists, strojopis, rozhovor datován 1. 4. 1973 pro program WBAI-FM „Artists and critics“, New York. The Daniel Langlois Foundation, Steina and Woody Vasulka fonds, VAS B35-C1-2/2. Přepis rozhovoru stejně jako jeho audio verze přístupné online: www.vasulka.org/Kitchen/K_Audio1.html.

5) Woody se o svém zájmu o poezii a paralelách mezi poetickým principem a elektronickým vytvářením zmiňuje na mnoha místech, nejnověji například v internetovém rozhovoru z 1. 3. 2005, provedeném v ZKM, Karlsruhe: www.imagination.net/next100/reactive/vasulka/index.htm.

6) O Marinettiho poezii více viz např. Michael Webster, *Reading visual poetry after futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, New York : P. Lang 1995, zejm. s. 21–26.

nabízel působivý model zakladatelské autorské dvojice z východu: Maya alias Eleanora Derenkovská, která pocházela z Ukrajiny, byla považována za určitou spojnicí s evropskou avantgardou. Oba dva, stejně jako později Vasulkovi, kladli důraz na vytváření svého životního příběhu, s čímž souviselo přijetí odlišných, přetvořených verzí jmen jako naznačení nové identity, stejně jako soustředění na vlastní prostor ateliéru jako určitého rozšíření těchto identit.⁷⁾ Francis Thompson se proslavil triptychem *TO BE ALIVE!* (1964), inspirovaným *NAPOLEONEM* Abela Ganceho, který vytvořil ve spolupráci s Hammidem pro SC Johnson Wax pavilon na mezinárodní výstavu v New Yorku. V rámci své střihačské a designerské práce pro Thompsonovu společnost v letech 1966 až 1968 Woody spolupracoval na technickém provedení multiscreenů pro světové výstavy, například na projekci pro šest pláten *WE ARE YOUNG*, určené pro mezinárodní přehlídku EXPO v Montrealu roku 1967. Pozdější zaměstnání v Harvey Lloyd Productions, malé společnosti založené Harvey Lloydem pro produkci multiscreenů, multimediálních přehlídek a experimentálních instalací, mu umožnilo provádět první experimenty s tamním technickým vybavením (obr. 3).

Kolem roku 1967 začíná experimentovat s elektronickým zvukem a stroboskopickou projekcí. Společně s Alfonsem Schillingem, umělcem švýcarského původu působícím ve Vídni, s nímž sdílel v létě tohoto roku ateliér na dolním Manhattanu, vytvářejí speciální „stroje na vidění“, kterými se Schilling později proslavil. Ve snaze narušit princip camery obskury spojený s centrálně orientovaným výhledem do karteziánského prostoru pracují s dálkově ovládanými kamerami na otočných stativích a s pohyblivými projektory a směřují tak k decentralizaci pohledu. Woody upravil 16mm kameru Pathé pro experimenty se „štěrbínovým obrazovým okénkem“ („*a slit aperture*“) a pokoušel se o záznamy ve 360°. S touto kamerou natočil filmy *AIMLESS PEOPLE* pro tři až pět pláten, *ORBIT* pro tři plátna (obr. 4) a *THREE DOCUMENTARIES*, zachycující 360° zorné pole a předváděný také na třech plátnech.⁸⁾ Tyto rané „hry“, stále v oblasti filmu, se pokoušejí o konstrukci „nerámcového filmu“ (*frameless cinema*) pomocí narušování a rozšiřování mechanismu filmového záznamu s využitím rotujícího zrcadla synchronizovaného s pohybem filmového pásu, a tvoří předstupeň pozdější videotvorby. Je příznačné, že Woody tyto své rané pokusy nazval „aktuální dokumentární záznamy prostoru“⁹⁾, neboť jsou předzvěstí pozdějších dokumentárních aspektů, které pronikají i do těch nejvíce „formalistických“ děl Vasulkových. Postupné odmítání omezení kinematografického „rámce“ nakonec Woodyho a Steinu dovedlo až k elektronickým médiím. Objevuje se tu princip, který se pro Woodyho přístup k *elektronickému materiálu* stane klíčovým: za organizující princip zvuku a obrazu je od tohoto momentu považována dvojice čas/energie. Woody opouští

7) Více o těchto aspektech se zmiňuje Catherine M. Sousloffová v článku „Maya Deren Herself“ a Maureen Turimová v článku „The Ethics of Form“. In: Bill Nichols (ed.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkley – Los Angeles : University of California Press 2001, s. 105–129, 77–102. Turimová považuje Derenovou za předchůdkyni strukturalističtějších přístupů k filmu a píše: „Neboť to, co uloupila z vlastního skladiště zdrojů, je film, který je současně home movie (biografií uvnitř domova, uvnitř umělcovy mysli, uvnitř nevědomí) a formálně realizované umělecké dílo, jehož inovativní časoprostorový řád transformuje u svých diváků představu o filmu“ (s. 84).

8) J. Yal k u t, c. d. (Pozn. 4.)

9) Tamtéž.

ILUMINACE

Lenka Dolanová: Co to tam vařili?



*Peril in Orbit (Woody Vasulka, 1969, film;
ateliér Vasulkových na 111 East 14th Street, NYC, 1969–1973)*
Foto The Vasulka Archive

zaměstnání a začíná vytvářet svůj příběh o symbióze se strojem. Objevil, že operování v rámci světa umění mu poskytne svobodný prostor k tvorbě (ve smyslu jistého společenského alibi, stejně jako přístupu k finančním zdrojům v podobě grantů určených na podporu uměleckých experimentů), která ovšem nemusela být nutně definována jako umění: „Osobně mou ambicí není být videoumělcem. Jsem velice vděčný, že jsem mohl nalézt nějaké médium, v němž bych mohl být *praktickým filozofem*.“¹⁰⁾

Ten nový svět videa

S technologií videa začínají Steina a Woody experimentovat v roce 1969, ovlivnění ranými pokusy s médiem tvůrců, jako byli mj. Eric Siegel, Nam June Paik či Aldo Tambellini, kteří využívali syntezátorů k deformaci televizního rastru. BLACK SPIRAL (1969) Aldo Tambelliniho transformuje běžný pravoúhlý rastr televizního obrazu v rastr kruhový a výsledkem je zviditelněná energie pulsující světelné spirály na černém pozadí, naznačující nestabilní povahu televizního obrazu, který je vytvářen „světlem cestujícím časem a prostorem“.¹¹⁾ Woody o tomto díle později napsal:

Diskutovali jsme o předvádění rámu (*frame*) v malířství, fotografii, filmu a samozřejmě ve videu. Pravidelnost vykreslování snímku (*frame*) videa zleva doprava, odshora dolů byla vždy podezřelá jakožto to nejméně imaginativní, tradiční „čtení knihy“. Aldův koncept to změnil.¹²⁾

Tato citace dokládá široké používání termínu *frame*, který zde označuje jednak *rám* ve smyslu vymezení pole viditelnosti v různých médiích, jednak *políčko* jako minimální obrazovou jednotku filmového pásu a nakonec i *snímek* coby konkrétní formu tohoto vymezení v případě technologie videa. Problematika (ne)existence rámce (*frame*) ve videu se stane jedním z klíčových problémů tvorby i teoretického promýšlení Steiny a Woodyho. Další oblast experimentování, umožněnou nově vynalézanými postupy, naznačily také první „videografické“ filmy, propojující technologie filmu a videa. Scott Bartlett vytvořil svůj slavný film OFFON (1968) ze sérií filmových smyček, upravovaných dále v televizním studiu, kde prošly komplexním cyklem (částečně vynalezených) procesů, zahrnujících mixování, vrstvení a ruční kolorizování.¹³⁾ Mnoho tvůrců také ovlivnila výstava „TV as a Creative Medium“, první přehlídka věnovaná televizi a videu, na níž se objevili

10) K. A u s u b e l, c. d. (pozn. 2), s. 8.

11) Aldo Tambelliniho cituje Gene Y o u n g b l o o d, *Expanded Cinema*. New York : E. P. Dutton 1970, s. 314.

12) Woody V a s u l k a, Aldo Tambellini. Black Spiral (TV Sculpture), 1969. In: *Eigenwelt der Apparatewelt. Pioniere Der Elektronischen Kunst*. Linz : Ars Electronica 1992, s. 110.

13) O filmu píše G. Y o u n g b l o o d v knize *Expanded Cinema*: „OFFON se pohybuje s dynamickou silou v následnosti obrazů, které nikdy nevypadají oddělené jeden od druhého, každý se rozvíjí do videografické metamorfózy, explodují, září, rozkládají se a štěpí do nekonečnosti, dokud neskončí ve finálním výbuchu kinetické energie.“ G. Y o u n g b l o o d, c. d. (pozn. 11), s. 320.

představitelé úzkého okruhu newyorských umělců tohoto zaměření (mj. Paul Ryan, Frank Gillette, Ira Schneider, Eric Siegel, Les Levine, Aldo Tambellini, Nam June Paik) a která se podle Marity Sturkenové stala prototypem dalšího směřování v této oblasti. Uspořádal ji ve své galerii v květnu roku 1969 Howard Wise, jeden z mála raných „patronů“ umění videa.¹⁴⁾ Wise fungoval v jistém smyslu také jako mecenáš, který předešel grantové nabídce soukromých a veřejných nadací jako byly NYSCA (New York State Council for the Arts), NEA (National Endowment for the Arts) či Rockefellerova nadace a později působil jako určitá spojka mezi jednotlivci a těmito institucemi.¹⁵⁾ Ve své galerii na 57. ulici původně vystavoval kinetické a světelné sochařství a první experimenty s televizí vnímal zprvu jako druh světelného umění. Organizace „Electronic Arts Intermix“ (EAI), kterou založil roku 1971 po uzavření galerie, byla jednou z prvních neziskových organizací věnovaných podpoře videa jakožto umělecké formy a jejím cílem bylo získávat peníze od nadací a přidělovat je jednotlivým uměleckým projektům zkoumajícím výrazový potenciál nových médií.¹⁶⁾

Zejména NYSCA, ale i další veřejné nadace zaváděly v této době nové způsoby podpory experimentování v oblasti nových technologií, a tato rostoucí státní podpora byla pro rozvoj raného videoartu klíčová. Víra v transformační potenciál nových technologií rostla v americké společnosti paralelně s růstem poválečné ekonomiky a získávala důraz také proto, že stále více technologických nástrojů se stávalo dosažitelnými pro jednotlivce. NYSCA, založená roku 1960 jako státní agentura, zavedla roku 1970 program TV/Media, jehož cílem bylo podporovat umělecké použití televize a jehož rozpočet neustále narůstal: poskytovala například podporu při zakládání nových televizních stanic, financovala činnost newyorských videoskopin (mezi lety 1970 a 1971 získaly granty Raindance, Global Village, People's Video Theatre a Videofreex) a prostřednictvím „EAI“ také (až do roku 1973) aktivity související s The Kitchen. Videotvorba byla tehdy zcela na okraji uměleckého dění, ovšem na druhé straně měla od počátku podporu nadací, většinou díky pochopení několika málo spřízněných jednotlivců; konkrétně v NYSCA jimi byli umělec a kurátor Russell Connor coby ředitel programu TV/Media a videoumělec

14) Další významnou inspirací byly rané televizní prezentace videoartu, zejména v experimentální televizní stanici WGBH v Bostonu, kde roku 1969 uspořádali dnes již legendární promítání série videopásek nazvané „The Medium is the Medium“, kterého se zúčastnilo šest umělců (Alan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock, Aldo Tambellini). Program zkoumající „co se stane, když umělci převezmou kontrolu nad televizí“ (jak zaznělo na jeho začátku), který vznikl díky osvětlenému programovému řediteli Fredu Barzykovi, shromáždil některé z nejzajímavějších raných pokusů v této oblasti. Záznam distribuuje EAI. Viz MEDIUM IS THE MEDIUM (WGBH, 1969, 27:50 min., barva, zvuk).

15) Marita Sturken, TV as a Creative Medium: Howard Wise and Video Art. *Afterimage* 11, 1984 (květen), č. 10., s. 5–9.

16) Společnost EAI byla tedy jakýmsi zprostředkovatelem mezi grantovými agenturami a umělci a poskytovala také manažerskou a administrativní pomoc týkající se asistence při psaní smluv, účetnictví, vyplácení fondů atd. Finanční prostředky získávala zejména od NYSCA a ze soukromých zdrojů. Kromě projektů souvisejících s The Kitchen podporovala dlouhodobě také např. „The Annual Avant Garde Festival of New York“, který organizovala Charlotte Moormanová. V současnosti funguje jako distribuční společnost a vlastní jednu z nejlepších kolekcí videoartu na světě, přístupnou veřejnosti v tamní promítací místnosti (www.eai.org).

Paul Ryan, zaměstnaný jako první konzultant.¹⁷⁾ Díky této podpoře se New York počátku sedmdesátých let stal skutečným podhoubím experimentů s videem. Steina vzpomíná, že lidé z NYSCA dokonce obcházeli ateliéry v SoHo, vyhledávali zajímavé tvůrce v této oblasti a pomáhali jim pak podávat grantové žádosti.¹⁸⁾

Na podnět Erica Siegela, videoexperimentátora a jednoho z klíčových konstruktérů nástrojů pro zpracování videa, zakládají Vasulkovi skupinu „Perception“ a hned v roce 1971 se jim podaří prostřednictvím EAI získat grant od NYSCA, který byl použit na vybavení, programy a pronájem nově založené The Kitchen a na vývoj nástrojů (zejména na Siegelův výzkumný projekt týkající se konstrukce syntezátoru a kolorizéru). Skupina, jejímž cílem bylo „zkoumání způsobů rozšíření a využití televizního média“ vznikla zřejmě hlavně z administrativních důvodů jako těleso, prostřednictvím něhož lze podávat grantové žádosti, a její činnost byla od počátku propojená s aktivitami The Kitchen. V programovém textu z roku 1971¹⁹⁾ shrnují poslání skupiny její zakladatelé do tří bodů: být místem vybaveným videoaparaturou pro umělecké experimentování a jeho testování před živým publikem; dílnou pro tvorbu elektronického obrazu otevřenou pro studenty vysokých škol v NYC; a nabízet divadelním a tanečním skupinám či jednotlivcům vybavení pro nahrávání experimentálních programů na video.²⁰⁾ Do „Perception“ později vstoupila řada dalších umělců, většinou významných tvůrců v oblasti videa (Frank Gillette, Ira Schneider, Beryl Korotová, Juan Downey a další).

V Kuchyni

Před založením The Kitchen promítali Vasulkovi svá díla, stejně jako další tvůrci, v alternativních prostorech; v jednom z rozhovorů dokonce zmiňují rozhlasový „přenos“ videa, kdy komentátor popisoval, co se zrovna odehrává na obrazovce, tedy video zprostředkované jakožto čistý zvukový komentář.²¹⁾ Jejich první samostatné veřejné projekce se uskutečnily 8. až 10. února 1971 v klubu „Max's Kansas City“ v East Village, důležitém centru alternativní kultury downtownu, jehož provozovatel Mickey Ruskin propůjčil

17) O rané grantové politice NYSCA více v článku Gerd Stern, *Support of Television Arts by Public Funding: The New York State Council on the Arts*. In: Douglas Davis – Allison Simmons (eds.), *The New Television: A Public/Private Art*. Cambridge: MIT Press 1978, s. 140.

18) „2nd hour – Woody and Steina /Interview“, (anonymní tazatel M), opatřené poznámkou „in Santa Fe?“, strojopis, nedatováno. The Daniel Langlois Foundation, Steina and Woody Vasulka fonds, VAS B33-C12, s. 5.

19) Dokument nazvaný „Program 1, Section III, A“, datovaný 6/2/1971, 2 s., strojopis. Vasulka Archive, KP001. Tento a všechny další poznámky označené „Vasulka Archive“ pocházejí z vasulkovských webových stránek (www.vasulka.org).

20) V dopise Howarda Wise Steině a Woodymu píše Howard, že ačkoliv z požadovaného grantu 37 150 dolarů pro „Perception“ získali pouze 15 tisíc, přesto bylo rozhodnuto započít se všemi plánovanými programy a snažit se o získání dalších prostředků z jiných zdrojů. Získaný grant byl rozdělen mezi Woodyho, Steinu a Erica Siegela a použit na platy a technické vybavení. Dopis je datován 2. 12. 1971, 2 s., strojopis. Vasulka Archive, KP005.

21) Viz videorozhovor s Vasulkovými, který proběhl v Praze v květnu 2004 v centru CIANT u příležitosti retrospektivního promítání v kině Aero. Osobní archiv autorky.

pro výstavu tři černobílé monitory Setchel Carlson, které Steina a Woody nabarvili a postavili do řady.²²⁾ Představili tu trojí zaměření své rané tvorby: abstraktní elektronické experimenty, záznamy rockových koncertů a dokumenty z představení gay kabaretů a divadel. John Reilly napsal v recenzi pro *East Village Other*:

Využívají široký rejstřík technik a témat [...] od realistických skic k abstraktním vzorcům, používají hudbu k dotvoření svého prostředí. Jedním z vrcholů jejich prezentace je půlhodinová páska mnoha nálad Jackie Curtise.²³⁾

Důležité je, že již v této první prezentaci se objevuje koncept předvádění videa v prostoru: identické videopásky, přehrávané na řadu monitorů vedle sebe, naznačily poprvé možnosti horizontálního rozšíření obraznosti.²⁴⁾ Promítáním identických obrazů na „matici videoobrazovek“ chtěli Vasulkovi podnítit chápání videa jako prostorového (*environmental*) fenoménu (obr. 16a, 16b).²⁵⁾

Tři noci promítání, inzerované v *The Village Voice*, byly třemi nocemi plnými nadšených diváků. Jeden z nich, Andy Mannick, poté Vasulkovým navrhl, aby založili vlastní místo pro předvádění videa, a ukázal jim prostor v polorozpadlé hotelové budově na manhattanské Mercer Street. V létě (15. června) roku 1971 došlo k založení divadla (obr. 5a, 5b), které Woody pojmenoval „The Electronic Kitchen“²⁶⁾, Elektronická kuchyně, podle předešlé funkce prostoru. Šlo o bývalou kuchyni nyní zrušeného hotelu Broadway Central²⁷⁾, přetvořenou nyní na „Mercer Arts Center“, důležité centrum experimentálních aktivit downtownu. Jeden z podtitulů divadla Steiny a Woodyho zněl „divadlo elektronických médií pro video, film, hudbu a performanci“, další „testovací laboratoř pro živé publikum“. Dle jejich vlastních slov byl hlavní důvod založení The Kitchen praktický, nemohli již zvládat davy lidí proudících do jejich ateliéru v touze sdílet s nimi jejich výzkumy. Woody a Steina přenášejí do prostoru vlastní přístup k umění a životu. Od počátku navíc svůj život v umění zaznamenávají, čímž se coby archiváři vlastních životů

22) Max's Kansas City, legendární restauraci/bar/klub, otevřel Michael Ruskin roku 1965 na 213 Park Avenue South. Již předtím, od roku 1971, představují Vasulkovi svá videa na festivalech. Později toho roku (28. 2.) promítají díla JACKIE CURTIS' FIRST TELEVISION SPECIAL a JACKIE CURTIS' SECOND TELEVISION SPECIAL na festivalu Global Village.

23) John Reilly, *Radical T.V. East Village Other*, 16. 2. 1971, s. 15.

24) Dokument s názvem The Kitchen, nahráný 12/6/77, strojopis. The Daniel Langlois Foundation, Steina and Woody Vasulka fonds, VAS B33-C1, s. 34. Jedná se o přepis audiorozhovoru o rané historii The Kitchen, který vedli Woody a Steina spolu navzájem.

25) Dokument nazvaný Steina and Woody Vasulka, Early. Description of Beginning of Early Kitchen 1971–1973, nedatován, 1 s., strojopis. Vasulka Archive, KD006.

26) Název se později, roku 1972, zkrátil na The Kitchen, „protože události tam konané nejsou pouze elektronické“. The Kitchen v průběhu doby získávala i další přízviska – The Electronic Kitchen for Media Arts, The Kitchen & Electronic Image Lab, či Mercer Media Repertory Theater. Viz J. Yalcut, c. d. (pozn. 4).

27) Broadway Central byl jedním z grandhotelů druhé půle 19. století. Jednalo se o místo s temnou historií, nepostrádající senzační vraždu, a například také časté místo pobytu Leona Trotského, kterého ke změně jména z původního Leon Borenstein inspirovala tamní Trotsky's Kosher Restaurant. Textové a fotografické materiály lze nalézt na: www.lostnewyorkcity.com/buildingphotos/mac-site-history.html/.

dostávají do další roviny. Málokterá tvůrčí dráha je od svého počátku podrobována podobnému sebedokumentování.

V The Kitchen vzniká jedno z prvních míst zasvěcených videu a dalšímu umění, zejména elektronické hudbě, jehož základem byla idea naprosté *otevřenosti* všemu novému a inspirativnímu. Od počátku se jednalo o *intermediální* prostor, hodlající zdůraznit příznost videa s dalšími druhy umění:

Pro umělce této nové generace posílil multidisciplinární přístup The Kitchen mediálně-orientovaná zkoumání, která dodávala jejich tvorbě dojem pohybu a meditace i v případě, kdy se jednalo o statické dílo.²⁸⁾

Její zakladatelé si uvědomovali, že nechtějí prezentovat video v izolaci, také proto, že video chápali jako aktivitu, „která nebyla *a priori* uměním“.²⁹⁾ Newyorský downtown se v té době stával centrem aktivit směřujících k narušování hranic mezi disciplínami a zpochybňování tradičních žánrových kategorií. S tím souviselo i odmítnutí institucí a snahy vytvořit si vlastní operační pole mimo ně. Woody k tomu poznamenal:

Takže bylo zjevné, že místo abychom se snažili bojovat za prosazení naší aktivity v rámci umělecké scény, jednoduše ji obejdeme.³⁰⁾

Otevřenost a spontánní přístup byly ovšem v případě Vasulkových vždy spojeny s důrazem na preciznost formulace, ve smyslu víry v nutnost proniknout do tajů média v co největší míře. S tím souvisí i důraz na kvalitní technologické vybavení, kterým se podle Bena Portise The Kitchen lišila od dalších uměleckých videokolektivů.³¹⁾ Prvním nástrojem, který si Vasulkovi pořídili, byla roku 1970 portapaková kamera. Následoval zvukový syntezátor (VCS3, zvaný Putney)³²⁾ a tři identické monitory, postavené do řady.³³⁾ Tedy nástroj, prostředek manipulace s tímto, a prostředek předvedení výsledku. I když bylo možné nakoupit určitou část technologického vybavení z grantových prostředků, v prvních letech větší část sestávala z vlastního vybavení Vasulkových, které poskytli

28) Roselee Goldberg, *Art After Hours: Downtown Performance*. In: Marvin J. Taylor (ed.), *The Downtown Book. The New York Art Scene 1974–1984*. Princeton – Oxford : Princeton University Press 2006, s. 107.

29) The Kitchen, c. d. (Pozn. 24.)

30) Tamtéž.

31) Ben Portis, *Essay on The Kitchen*, leden 1992.

Online: www.experimentaltvcenter.org/history/groups/gtext.php3?id=91.

32) Zvukový syntezátor Putney byl důležitým raným nástrojem, který podnítil směr propojování zvuku a obrazu ve videu. Jedná se o analogový, duofonický syntezátor, který ovládá vztahy audio signálů, pocházejících ze samotného přístroje. Obsahuje oscilátory produkující opakované kolísání napětí, které moduluje zvuky. In: Mark Veil, *Vintage Synthesizers: Pioneering Designers: Groundbreaking Instruments: Collecting Tips: Mutants of Technology*. San Francisco : Miller Freeman Books 2000, s. 110–111.

33) Steina se zmiňuje o rodičovské podpoře při nákupu prvního vybavení jakožto vůbec prvním a nejlepším „grantu“. In: *Vasulka Steina, Machine Vision, Woody, Descriptions. An Exhibition organized by Linda L. Cathcart*. Buffalo, NY : Albright-Knox Art Gallery 1978, s. 23.

	the kitchen
	ELECTRONIC COMPOSITIONS
	BY ^{W.}vasulka
	& BEST LIVE VIDEO
	BY steina
	DECEMBER 20. '71 MONDAY AT 8'O'CLOCK
	240 MERCER ST.

*Elektronické kompozice W. Vasulky a Best Live Video Steiny:
pozvánka na 20. prosince 1971
Foto The Vasulka Archive*

The Kitchen a z vybavení vypůjčeného od přátel, jak je zjevné z dopisu Howarda Wise z 9. února 1973, adresovanému NYSCA:

I přes skromný nákup vybavení, umožněný malými přídělky z podpory NYSCA, je většina video a téměř veškeré audio vybavení v The Kitchen zapůjčené od přátel.³⁴⁾

Množství dalšího vybavení pro Vasulkovy na zakázku zkonstruovali či upravili spolupracovníci umělci-inženýři: požadovali takové nástroje, které by byly inspirativní a otevřené

34) Viz dopis Howarda Wise z EAI z 9. 2. 1973, adresovaný Lydii Silman z NYSCA, v němž žádá o dodatečné „záchranné“ fondy pro The Kitchen a programy s ní spojené, 3 s., strojopis. Vasulka Archive, KF035.

dalším úpravám. Tyto uživatelsky zkonstruované nástroje, vytvářené přímo na míru uměleckému experimentování, rozšiřovaly možnosti průmyslově vyráběného vybavení, které bylo jednak finančně nedostupné a navíc ani zdaleka neumožňovalo takový rozsah manipulace.³⁵⁾

Vasulkovi se v The Kitchen snažili podporovat především směr, kterému se věnovali oni sami, tedy formalistických experimentů vycházejících z manipulace s elektronickým signálem a často využívajících vzájemné ovlivnitelnosti zvuku a obrazu, přičemž zároveň zdůrazňovali instalační aspekt videa promítaného často na řadě monitorů. Zajímal je také dokumentární směr, zejména ve spojení s radikálními okrajovými žánry populární kultury z undergroundových newyorských divadel a klubů. V The Kitchen existovaly i pokusy o prosazení dokumentárně-aktivistických směrů tvorby nově vznikajících vide skupin. Všechny tyto oblasti tvorby byly zcela mimo pozornost zavedené galerijní scény (obr. 10). V té době byl okruh tvůrců experimentujících s elektronickým médiem relativně úzký; čítal okolo dvou či tří set lidí, kteří byli ovšem spřízněni touhou po okamžitém sdílení svých experimentů. V New Yorku té doby prý existovalo asi šest podobně zaměřených „divadel“ a asi šedesát na dalších místech v USA a ve světě. Steina a Woody se zmiňují o „kosmických poslech“, *cosmic messengers*, jak nazývali umělce putující s kazetami a informacemi „z Tokia či Paříže do Chicaga či San Franciska“.³⁶⁾ Tyto nové druhy komunit, spojované touhou po sdílení a kooperaci, svou mezinárodní povahou a vzájemnou propojeností předcházejí dnešní komunity na síti.

Hlavními osobami, spojenými se „Starou Kitchen“, byli její spoluzakladatel, videoumělec Andy Mannik, Dimitri Devyatkin, Shridhar Bapat, Rhys Chatham, a později Jim Burton a Robert Stearns (obr. 11a, 11b). Dimitri Devyatkin, videotvůrce ruského původu, který vystudoval hudbu a přírodní vědy, se stal prvním videokoordinátorem.³⁷⁾ Zajímal se o dokumentárně-aktivistický směr tvorby a pozval k účinkování různé komunitní skupiny (feministky, skupiny protestující proti zvyšování nájmu v Harlemu a Chinatownu, gay a lesbian aktivisty, prostitutky a transvestity), které vybízel k vyjádření se pomocí videa. Ve vynikajícím raném skupinovém rozhovoru Juda Yalkuta s Vasulkovými, Shridharem Bapatem a Dimitri Devyatkinem se Devyatkin svěřil, že vidí svou roli v The Kitchen v poskytování inspirace a informace s touhou podnítit další kreativitu.³⁸⁾ Shridhar Bapat, syn indických diplomatů s ekonomickým vzděláním, se v září roku 1972 stal programovým ředitelem. Zpráva o činnosti v prvním roce fungování skupiny „Perception“, popisující jednotlivé programové oblasti The Kitchen, včetně počtu představení a jmen umělců, dokazuje od počátku rozmanitost programů divadla.³⁹⁾ Pondělní večery byly

35) Ve výzvě k účasti na prvním Video Festivalu je uveden seznam hardwarového vybavení, které bylo v té době v The Kitchen k dispozici: 2 portapakové kamery (zřejmě Sony AV-3400 Portapak), Sony SEG-1 mixér, černobílý klíčovač Shintron, 6 velkoformátových monitorů (z toho 1 barevný), Sony 5000 A 1/2" VTR, černobílý videoprojektor, kompletní audio systém. Viz dokument označený Call for submissions for the 1st video festival at the Kitchen, 3 s., strojopis. Vasulka Archive, KI018, s. 2.

36) Videorozhovor s Vasulkovými, c. d. (Pozn. 21.)

37) B. Portis, c. d. (Pozn. 31.)

38) J. Yalkut, c. d. (Pozn. 4.)

39) Dokument nazvaný Perception. Interim Report for Perception including Public Performance, Workshops and Research and Development, 1971–1972, 4 s., strojopis. Vasulka Archive, KP006.

zasvěceny koncertům elektronické hudby (včetně živých performancí s využitím syntetizátorů, *music concrète*, experimentů se čtyřkanálovým audiozáznamem, či zvuků generovaných zároveň s videem), jejichž organizování se v říjnu 1971 ujal Rhys Chatham, hudebník a skladatel, který vystudoval elektronickou hudbu u Mortona Subotnika na Newyorské univerzitě a sám od počátku v The Kitchen také účinkoval.⁴⁰⁾ Mezi umělci, kteří na těchto večerech vystoupili roku 1971, byli například La Monte Young a Marian Zazeela, Rhys Chatham, Laurie Spiegelová, Michael Czakowski, Nam June Paik, John Gibbon a další. The Kitchen se stala jedním z impulsů vzniku nové downtownové hudební scény na počátku sedmdesátých let.⁴¹⁾ Hudební program The Kitchen sledoval zejména Tom Johnson, sám skladatel experimentální hudby, který o něm pravidelně referoval do *Village Voice*. Vyplatí se myslím ocitovat z jedné z jeho nejranějších kritik:

Jednu noc vylézá soprán zpod piána, aby zazpíval moderní píseň. Další noc leží cellistka na posteli z televizorů, hrajíc na svůj nástroj, zatímco publikum se motá okolo. Další noc bloumá místností sbor dvaceti lidí vydávajících svými hlasy podivné mumlající zvuky. Další noc vytvářejí hudebníci hlasité repetitivní elektronické zvuky, přičemž [snímané a promítané] obrazy hudebníků splývají na televizních obrazovkách s abstraktními vzorci. Pokud jste v poslední době neslyšeli podobný koncert, je to jen proto, že jste nepřišli do The Kitchen, což je místo, kde se konají.

A dále dodává:

Když o devět měsíců později skončila jejich první sezona, byla The Kitchen pevně zavedená jako newyorské centrum videoexperimentování a neaktivnější vitrína nové hudby v oblasti.⁴²⁾

V prvních letech ovšem v The Kitchen převládalo experimentování s technologií videa. Středeční večery byly zasvěceny otevřeným veřejným promítáním, kterých se mohl zúčastnit každý, kdo přišel a přinesl svou videopásku. O vznik těchto Open Video Screenings se zasloužila pionýrka v oblasti videoperformance a instalace a dokumentaristka Shirley Clarkeová a rozpětí sahalo „od dokumentů přes osobní performance k tomu, co nazýváme generované video“.⁴³⁾ O víkendu představovaly svou tvorbu videoskupiny (např. Raindance Corporation, Acme Video Rangers, The Video Preaks, Peoples Video Theater, Space Video Arts). Svá videa promítali pravidelně také Vasulkovi, kteří vlastní aktivitu

40) B. Portis, c. d. (Pozn. 31.)

41) Bernard Gendron uvádí, že se nejednalo pouze o hudbu elektronickou, ale výběr byl velice široký, hudebníci zkoumali netradiční a nekanonické hudební nástroje, zapojovali hudební humor či filozofické koncepty, snažili se narušit bariéru mezi performery a publikem. Ve třech prostorách Mercer Center – The Kitchen, Oscar Wilde Room a Studio Rivbea – se soustřeďovaly tři hudební proudy, dominující downtownu pozdních 70. let: experimentální postmoderní (post-cageovský) proud, punk a rock hnutí New Wave a loft jazz, které se ovšem, také díky umístění pod jednou střechou, často mísily. In: Bernard Gendron, Downtown Music Scene. In: *The Downtown Book*, c. d. (pozn. 28), s. 44–45.

42) Tom Johnson, Someone's in The Kitchen – With Music. *New York Times*, 8. 10. 1972.

43) The Kitchen, c. d. (Pozn. 24.)

v té době shrnuli do tří oblastí: živé videoperformance zahrnující generování, syntézu a zpracování obrazů v reálném čase předvádění; elektronické obrazové kompozice využívající techniky klíčování; a experimenty s percepcí, využívající například rychlého prolínání barevných políček videa a efektů obrazového zpoždění.⁴⁴⁾ Toto zkoumání optických iluzí s využitím videa patří mezi málo známé oblasti tvorby Vasulkových. Pro své binokulární experimenty si nechali zkonstruovat speciální přístroj zvaný *video sequencer* (George Brown, 1972), umožňující digitálně řízené přepínání mezi dvěma zdroji videa. Požadovali nástroj, který by umožnil jakýsi stereo videozáznam, který by se podobal vizuálnímu efektu zvanému „Pulfrich“. Tento efekt vzniká díky skutečnosti, že při nižší hladině osvětlení reaguje mozek na přicházející informaci pomaleji. Můžeme jej docílit tak, že omezíme hladinu světla přicházejícího k jednomu oku (například pomocí tmavého okuláru); díky zpoždění v percepci dochází k vytvoření iluze hloubky, neboť pohyblivý objekt pozorovaný okem s omezenou světelností působí jako by se opožděval za obrazem pozorovaným druhým okem. Vasulkovi se tedy pomocí rychlého střídání políček videa snažili přivodit podobné stereoskopické vizuální efekty, jakých lze dosáhnout díky odlišnému vnímání pohyblivého obrazu pravým a levým okem (obr. 6a, 6b).⁴⁵⁾

Mezi účinkujícími se v prvních letech The Kitchen objevuje značná část tvůrců, kteří patří mezi nejvýznamnější průkopníky v oblasti vytváření videa (např. Bill Etra, Aldo Tambellini, Stephen Beck, Ed Emshwiller, Erne Gusella, Nam June Paik a Charlotte Moormanová či Walter Wright) stejně jako v dalších uměleckých oblastech jako experimentální divadlo, performance nebo hudba. V The Kitchen se konala také filmová promítání (uvádějí Swerdloffovy filmy o baletu, díla Nam June Paika a Juda Yalkuta). Na jednom z večerů představil Alfons Schilling své dílo tvořené 3D diapositivu z Islandu a newyorského metra, doprovázené živou hudbou, generovanou Woodym Vasulkou na syntezátoru Putney (obr. 7). Na počátku své činnosti hostila The Kitchen důležité festivaly – Video Festival, Festival počítačového umění a Women's Video Festival (hlavními organizátory byli Shridhar Bapat, Dimitri Devyatkin a Susan Milanová). K prvnímu ročníku Video Festivalu vyšla v červnu roku 1972 tisková zpráva, oznamující, že budou prezentovat pásy libovolné délky, bez cenzorských či editorských zásahů.⁴⁶⁾ Druhý ročník se uskutečnil v červnu následujícího roku a opět se jednalo o přehlídku počítačově vytvářené grafiky a sochařství, noční promítání, hudbu a semináře. Mezinárodní festival počítačového umění, který uspořádal zejména Dimitri Devyatkin, se konal v dubnu roku 1973 a zahrnoval experimentální díla počítačové grafiky na rozhraní umění a vědy, odpolední přednášky, workshopy a sympozium, a večerní hudební, video a filmový program. První videofestival získal příznivé recenze v *New York Times*, a od té doby byly programy The Kitchen recenzovány pravidelně v uměleckých a hudebních reviews

44) Dokument s názvem A Proposal for Continued Funding: The Kitchen for Electronic Media. Steina and Woody Vasulka, Shridhar Bapat, Dimitri Devyatkin, 12 s., strojopis. Vasulka Archive, KBI.

45) O těchto experimentech se Woody krátce zmiňuje v katalogové poznámce věnované G. Brownovi. In: *Eigenwelt der Apparatewelt*, c. d. (pozn. 12), s. 140.

46) Mezi zúčastněnými jsou uvedeni Nam June Paik, Eric Siegel, Stephen Beck (všichni tři s vlastními videosyntezátory), Aldo Tambellini, Douglas Davis, Stan Vanderbeek, tvůrci ze sanfranciského videokolektivu Video Free America, z newyorské Global Village, a mnozí další, stejně jako organizátoři Woody a Steina, Shridhar Bapat a Bill Etra.



The Kitchen v průběhu performance
Foto The Vasulka Archive

v *New York Times*, *Village Voice* a *Soho Weekly News*, občas také v *The New Yorker*, *Daily News* a jinde.

V Electronic Arts Intermix v nedávné době zpřístupnili pásky s archivními nahrávkami představení v The Kitchen. Jedna z nich zachycuje instalaci pro pět monitorů Apple Eaters z roku 1971 autorky Ann Tardosové, která vyzvala své přátele, aby jí pózovali při jedení jablka (mezi performery jsou například Juan Downey, Ch. Atlas, G. Mantegna). Představení Soup & Tart je sice z pozdější doby (1974–1975), kdy už The Kitchen sídlila na jiném místě, ale jedná se zřejmě o typickou produkci rané The Kitchen: multimediální umělec Jean Dupuy vyzval nejrozličnější umělecké přátele, aby předvedli cokoliv v průběhu maximálně dvou minut: výsledkem je bizarní a velice pestré „menu“, zahrnující například promítané animace Roberta Breera, hru na saxofon Jona Gibsona, hlasové performance Phila Glasse či vyřezávání dortu ve tvaru domečku Gorgona Matta-Clarka; publiku byla přitom nejdříve servírována večeře, polévka a chléb a jablečný koláč s vínem.⁴⁷⁾

Taneční performance zahrnovaly zejména vystoupení japonského choreografa a tanečníka Kei Taikei. Této oblasti se věnoval spoluzakladatel The Kitchen Andreas Mannik,

47) APPLE EATERS (Ann Tardos, 1971–2004, 17:13 min., čb.), SOUP & TART (Jean Dupuy, 1974–1975, 55:45 min., čb.). Obě pásky jsou součástí série „From the Kitchen Archives“. Viz archivy EAI (www.eai.org).

který pracoval s taneční skupinou Merce Cunninghama a sledoval newyorskou taneční scénu. Krátký výňatek ze záznamu z Taikiova vystoupení, který lze spatřit na vasulkovských webových stránkách, ukazuje minimalistický tanec tří postav obtáčeících se okolo sebe v pomalých, plynulých meditativních pohybech.

Vasulkovi se svým tvůrčím kolektivem se od počátku snažili rozšiřovat činnost také do vědecké oblasti a v The Kitchen proběhly semináře o kybernetice a percepci, workshopy zaměřené na bio-feedback (biologickou zpětnou vazbu, využívající přístrojů pro snímání tělesných parametrů jako prostředků generování elektronických obrazů, používaných dále v systémech zpětné vazby a zapojujících publikum a performery), které vznikaly ve spolupráci Philipa Perlmana s Dimitri Devyatkinem, stejně jako další vzdělávací workshopy. V sekci výzkum a vývoj ve zprávě uvádějí pokusy o vyvinutí systému pro syntetizování videa, založeného na vnitřních parametrech audio-video matrix a zkoumání biologického feedbacku ve spolupráci Vasulkových s Ericem Siegelem.⁴⁸⁾

Z tohoto stručného výčtu je zjevné intermediální zaměření a koncentrace na otevřený proces a divadelní aspekt tvorby, který byl společný všem médiím:

Jedním z hlavních bodů, který se vynořuje s naším důrazem na elektronické zpracování obrazů a procesuálně zaměřené videoexperimenty, je fakt, že se jedná o formu videa, která může být předváděna (*performed*). My ve skutečnosti v mnoha případech pásky hrajeme, místo abychom je pouze promítali.⁴⁹⁾

Jednalo se tedy o „živé“ předvádění videa, které vznikalo přímo na místě, doprovázené zvukovou improvizací či vytvářením přímo ze zvuků s využitím možnosti paralelního generování obrazové a zvukové složky.⁵⁰⁾ Počátek sedmdesátých let je obdobím rozvoje umění performance spojené s narušováním hranic mezi jednotlivými disciplínami, které se všechny mohly stát součástí představení a The Kitchen byla jedním z prvních prostorů, kde se taková propojování iniciovala. Navíc tu docházelo ke stírání hranic mezi přípravou a předvedením událostí, a prostor měl tak blízko k uměleckému ateliéru. Velká část produkce The Kitchen se blížila happeningům ve svém zdůrazňování bezprostřední zkušenosti na konkrétním místě se zapojením publika, jemným vtípem a jednoduchostí akcí a snahou smísit tvorbu se sférou každodennosti.

Improvisační aspekt vytváření videotvorby samozřejmě do značné míry vycházel z povahy technologie; první videosyntezátory byly vytvořené v tradici audiosyntezátorů coby nástroje reálného času, podporující performanci v hudební tradici. Jejich neschopnost „uchovávat věci“ v neohrabané analogové paměti podněcovala koncept zkoušení, tvorby coby procesu nacvičování a testování, přičemž výsledek ve formě konečné pásky byl

48) V hodnotící zprávě skupiny „Perception“ jsou uvedené počty představení v jednotlivých oblastech za období 1971 až 1972 následovně: 12 koncertů elektronické hudby (účast 25 až 100 lidí), 23 středečních „Open Screenings“ (s účastí nejméně 25 lidí), 17 programů „víkendové video“, 38 programů „Vasulka video“, 5 tanečních představení atd., s celkovým počtem 112 představení a souhrnnou návštěvností 6 377 lidí. Viz Perception. Interim Report, c. d. (Pozn. 39.)

49) Shridhar Bapat v rozhovoru s Judem Yalkutem. In: J. Y a l k u t, c. d. (Pozn. 4.)

50) Vasulkovi v dobovém dokumentu uvádějí, že asi třetina z jejich vlastních programů v The Kitchen spočívala v „živém“ předvádění videa. Viz Perception. Interim Report, c. d. (Pozn. 39.)

pouze dokumentací procesu, jeho „výfukem“, jak se vyjádřil v rozhovoru Dan Sandin, chicagský videoumělec a jeden z klíčových konstruktérů raných nástrojů pro zpracování videa.⁵¹⁾ Označením The Kitchen coby „Live Audience Test Laboratory“, Testovací laboratoře pro živé publikum, chtěli Vasulkovi naznačit plánovanou roli publika jako zpětné vazby uměleckého dění, což se zdařilo pouze do určité míry.⁵²⁾ Podle vlastních slov bylo cílem Vasulkových podnítit v The Kitchen „nedefinované kreativní milieu“ a zdůrazňovali aspekt tvorby coby hry. Prostor pojal zhruba sto padesát lidí, nebylo v něm žádné stálé jeviště, židle byly odstranitelné a při některých představeních se sedělo na zemi. Skladatelé elektronické hudby i tvůrci performancí a videoinstalací měli možnost kompletní kontroly nad uspořádáním prostoru, včetně rozsazení publika a délky představení. Všechna představení byla přístupná zdarma. Mnozí kritici zdůrazňují právě tuto „neupravenost“ prostoru, například Richard R. Shepard napsal do *New York Times*:

The Kitchen sídlí v druhém patře Mercer Arts Center, 240 Mercer Street, blízko Fourth Street, a je to nejsvobodnější a nejrozmanitější prostor v budově. Diváci často nacházejí kusy kabelů plazící se po podlaze a není jisté, zdali budou k sezení židle, či pouze podlaha nebo podušky (obr. 8).⁵³⁾

Postupně s rozvojem a rozšiřováním aktivit divadla bylo nutné zabývat se jistými administrativními záležitostmi, jako byly smlouvy s vystupujícími či vybírání vstupného.⁵⁴⁾ Od dubna roku 1972 vycházejí měsíční kalendáře s programem na většinu dní (obr. 9). Je příznačné, že Vasulkovi opouštějí The Kitchen ve chvíli, kdy se divadlo stává úspěšným a začíná se profesionalizovat. Steina již na počátku sedmdesátých let prohlásila:

To je to dilema úspěchu, neboť nyní to vypadá, že se přibližujeme nějakým osmdesáti návštěvníkům za noc, a to bylo o pár měsíců zpátky nemyslitelné. Takže nyní už to není tak hravé; je to vážné.⁵⁵⁾

Woody bilancoval roku 1977 takto:

Vše, co nakonec získá vnitřní strukturující řád, nevyhnutelně musí postoupit k určité racionalizaci, a tam veškerý můj zájem končí. Vždy. Neboť dvojznačnost, nerozhodnutelnost v kulturním smyslu, ve smyslu praxe, je každodenní činností. Každý instinkt v této každodenní aktivitě je vrcholně důležitý.⁵⁶⁾

Již roku 1973, po dvou letech, se tedy Vasulkovi vzdávají vedení The Kitchen ve shodě s Woodyho přesvědčením, že lidé, kteří vedou takové prostory, by měli být kreativními

51) Z nepublikovaného rozhovoru autorky s Danem Sandinem, který proběhl 8. 5. 2005 na University of Illinois at Chicago.

52) The Kitchen, c. d. (Pozn. 24.)

53) Richard F. Shepard, *Offbeat. New York Times*, 31. 10. 1972.

54) B. Portis, c. d. (Pozn. 31.)

55) Tamtéž.

56) The Kitchen, c. d. (Pozn. 24.)

umělci, vést je nějakou dobu a poté odejít. Takový model fungování alternativního uměleckého prostoru, který měl v případě The Kitchen podobu kreativní participace spřízněného okruhu tvůrců, má blízko k anarchistickým představám o alternativních společenstvích. Vasulkovi odcházejí na pozvání Geralda O'Gradyho, teoretika široce rozprostřených zájmů, sahajících od literární vědy přes výzkum snů k filmu a novým médiím, v němž našli svého zřejmě nejvěrnějšího životopisce a komentátora, do Buffalo, do jím nově založeného experimentálního centra Media Study (kromě nich zde působí filmaři Paul Sharits, Hollis Frampton, Tony Conrad, James Blue, později přichází Peter Weibel), kde se po šestileté zkušenosti s působením v univerzitním prostředí ještě více upevní v přesvědčení, že je nutné nalézat alternativní způsoby tvůrčí existence pokud možno zcela mimo instituce (obr. 20).⁵⁷⁾

Katalog výstavy věnované downtownové umělecké scéně New Yorku v letech 1974 až 1984, kterou letos uspořádala Grey Art Gallery Newyorské univerzity, začíná svou závěrečnou chronologii zmínkou o dramatickém konci Mercer Arts nedlouho poté, co se The Kitchen přestěhovala do nového prostoru:

Třetího srpna 1973. Zřítí se jedna sekce fasády hotelu Broadway Central z roku 1869 a zabije přitom čtyři lidi. Bývalý hotel ubytovával ve svých prvních dvou patrech Mercer Arts Center s pěti divadly a kabarety, divadelním prostorem The Kitchen (otevřeném 5. června 1971 v kuchyni starého hotelu) a několika ateliéry umělců. Ztráta Mercer Arts Center zanechává výraznou mezeru v downtownové divadelní scéně.⁵⁸⁾

Krátce před zhroucením hotelové budovy se ředitelem stal Jim Burton (kterého upřednostňovali i Vasulkovi), avšak poté nabídl Howard Wise tuto pozici Robertu Stearnsovi, který dříve vedl proslulou „Paula Cooper Gallery“. The Kitchen se stěhuje do nového, daleko většího prostoru na 59 Wooster Street, do druhého patra budovy zvané podle přízemní galerie LoGiudice, kde zahajuje činnost dvěma večery koncertů Johna Cage v prosinci roku 1974. Nový tým přetrhává pouta s EAI Howarda Wise⁵⁹⁾, snaží se postupně vymezovat vůči prvotní ideologii The Kitchen a začíná se profesionalizovat, čehož důkazem je citace z jednoho rozhovoru s Robertem Stearnsem z roku 1977:

Jméno (The Kitchen) dobře sedí, pokud nás znáte, ale je dosud klamné pro kohokoliv zvenčí, a tato klamnost jména zní jako určitý druh zájmové skupiny, což by mohlo bránit v růstu našeho publika. [...] Toto jméno je pro mě zastaralé. Má okolo sebe ten prstenec antiestablishmentu šedesátých let. Je příliš roztomilé.⁶⁰⁾

57) O'Gradyho centrum bylo jedno z prvních míst věnovaných praktickému a teoretickému vzdělávání v oblasti nových médií, a v dobovém tisku bylo nazvané „jedním z nejpromyšlenějších a nejkomplexnějších mediálních programů na světě“. Viz Karen M o o n e y – G e r a l d O ' G r a d y, *The Perspective from Buffalo. Videoscop* 1, 1977, č. 2.

58) *The Downtown Book*, c. d. (pozn. 28), s. 176.

59) Howard Wise začíná v tomto období směřovat činnost EAI více k aktivitám vedoucím k založení nového distribučního systému videopásek. Viz. M. S t u r k e n, c. d. (Pozn. 15.)

60) Victor A n c o n a, *Video Art. Strange Brew: What's Cooking At The Kitchen? Videography*, 1977 (červenec), s. 42–44.



Woody, Gene Youngblood a Gerald O'Grady v ateliéru
na 257 Franklin Street, Buffalo, NY, kolem roku 1976

Foto The Vasulka Archive

Jméno nicméně prostoru zůstalo dodnes. Od roku 1973 začínala stále větší místo v programu zabírat hudba (podle Bena Portise byla hlavním důvodem větší návštěvnost hudebních koncertů) a od druhé poloviny sedmdesátých let také performance a tanec; v roce 1978 přidává The Kitchen ke svému podtitulu slovo performance; roku 1989 byl přidán literární program.⁶¹⁾ The Kitchen se ve svém nynějším „uptownovém“ působišti na 19. ulici, v rozlehlém prostoru bývalé továrny na led, kam se přestěhovala roku 1985, definitivně proměnila z původního uměleckého experimentu s otevřenou strukturou v profesionálně fungující instituci. Získává pravidelné recenze v *The Village Voice* a *New York Times*, výkonnou ředitelkou a hlavní kurátorkou je Debra Singerová a správní rada, jíž předsedá Philip Glass, je plná živých legend jako Laurie Andersonová, Julie Grahamová, Meredith Monková či Willard Taylor, které jsou zárukou kvality programu, přízně publika a zřejmě i sponzorů. Její dnešní podtitul zní „Centrum pro video, hudbu, tanec, performance, film + literaturu“⁶²⁾, součástí prostoru je galerie, zaměřená na mediální umění, videoarchiv, který je ve stadiu zprovoznování, a administrativní prostory. The Kitchen vlastní archiv 3 600 videopásek a 500 audiopásek.⁶³⁾ Roku 1999 zde začali s katalogizací,

61) Robin Pogrebin, In Uncertain Times, the Kitchen Takes Stock. *New York Times*, 13. 9. 1995.

62) Viz internetové stránky současné The Kitchen: www.thekitchen.org.

63) Andrea K. Scott, *From Dematerialized to Rematerialized: The Kitchen's Media Preservation Program*, National Alliance for Media Arts & Culture: A CLOSER LOOK 2002. Online: www.thekitchen.org.

čištěním a remasteringem videopásek. Archiv je rozdělen na „sbírku“ obsahující umělecké pásky, které od roku 1974 The Kitchen také distribuuje, a „archiv“, sestávající z dokumentace programů uváděných v The Kitchen. The Kitchen také obnovila dávnou spolupráci s EAI, jehož prostřednictvím nyní distribuují některé zde vzniklé pásky, a začala vydávat CD série z vlastních hudebních archivů, z nichž zatím vyšla dvě, koncert Steve Reicha a hudba z festivalu nové hudby v The Kitchen z roku 1979 (obr. 12a, 12b).⁶⁴⁾

Raná kritika a inspirace

Většina raných kritiků odkazovala v souvislosti s videem k neformálnosti či určitému amatérismu, další psali o dehumanizování umění, které se vzdaluje lidskému kreativnímu procesu, či se snažili video uchopit v souvislosti se styly v malířství. Mnoho raných kritiků zdůrazňovalo mystériózní aspekty videoartu, za všechny lze ocitovat Hollis Meltonovou (o pásce SPACES):

Ty pohybující se vzorce na barevném monitoru byly hluboké, modré a fluidní a elektronický zvuk byl vzdálený a magický – jako by ta krabice obsahovala jiný svět. Život videa a mystérium jeho vibrací působily jako dýchající elektronické obvody.⁶⁵⁾

Jen málo kritiků bylo schopno rozpoznat, že zde vznikla určitá nová oblast tvorby, vyžadující přehodnocení tradičních kritérií. Nejdůležitější kritiky týkající se okruhu The Kitchen vycházely v raném období v *The Village Voice* a v *New York Times*. Důležitý byl zejména pravidelný sloupek Jonase Mekase v *The Village Voice* zvaný „Media Journal“, který inspiroval mnoho lidí z oblasti experimentálního filmu či videa. Mekas používal jednoduchý deníkový styl, umožňující vyhnout se hodnocení a otevřený všemu novému. Stal se tak ve skutečnosti jedním z prvních kritiků videoartu. Nesnažil se přiřazovat novou tvorbu k nějakým zavedeným formám, komentoval zkrátka viděné, přičemž neskrýval své pochybnosti. Volí tedy přístup podobný samotným umělcům, jaký ostatně sám praktikoval ve vlastní filmové tvorbě, která mohla také do značné míry přístup videotvůrců inspirovat. Na video pohlíží jako na *energii-barvu* a píše například: „Člověk cítí, že na tom něco je, co ještě nemůžeme zcela vědět, ale co je velice důležité.“ Tato lakonická věta zřejmě vyjádřila, co cítila většina z prvních videoexperimentátorů. Vasulkovi četli jeho sloupek pravidelně (ony týkající se The Kitchen jsou stejně jako další kritiky přístupné na webové stránce Vasulkových).⁶⁶⁾ Mekas se také pokusil o ranou formulaci odlišnosti videa od filmu:

Možná v jistém smyslu není pravda, že umělec musí to, co dělá, vyřešit formálně, tím způsobem, jakým vnímáme formu ve filmu či malířství. Neboť je tu také otázka videa jakožto energie. Ten pocit přichází velice silně, když sleduji Vasulkovy. Otázka energie. Barvy.

64) Tyto informace pochází z emailu archiváře Stephena Vitiella autora článku (2. 3. 2006).

65) Hollis Melton, Who's Who in Film Making/Video. *Sight Line*, 1973 (leden/únor), s. 16–18.

66) Lucinda Furlong, Notes Toward a History of Image-Processed Video: Steina and Woody Vasulka. *Afterimage* 11, 1984, č. 5, s. 12–17.

Online: www.experimentaltvcenter.org/history/people/ptext.php3?id=25&page=1.

A dále dodává:

Diskutovat výkony Siegela a Vasulkových podle rolí či kritérií, které známe z malířství a filmu, není zcela správné, či ne dostatečné, anebo ne vždy správné. To je můj zřetelný pocit. Ve filmu se také zabýváme energií. Ale ne do stejné míry.⁶⁷⁾

Mekas oceňoval všechny spontánní výtvořky, podporoval zrušení hranic mezi dílem a divákem v raných pokusech *expanded cinema*, fúzích filmu a performance. Důležité také je, že zdůrazňuje možnost váhání a nerozhodnosti: „Jedno zhlédnutí v *The Kitchen* mi nepomohlo v rozhodnutí se jedním či druhým směrem.“⁶⁸⁾ Často byl ovšem velice kritický, zejména zdůrazňoval problematičnost neustálého zkoušení nových a nových technologických postupů, což tvůrcům nedává prostor na rozpracování žádného z nich. Takové nebezpečí cítí v díle Stana Vanderbeeka, které sledoval více než dekádu: „Velký otazník: je možné dělat soustředěnou kreativní práci a přitom sledovat a ovládnout každou novou techniku, která se mihne před očima?“⁶⁹⁾

Rané videoumělce ovlivňoval koncept *expanded cinema*, který převzal Gene Youngblood ze sloupku Jonase Mekase.⁷⁰⁾ Youngblood, přítel Vasulkových, působil v šedesátých letech jako kritik v alternativním *Los Angeles Free Press* a jeho příspěvky byly jakousi vizionářskou kalifornskou protiváhou sloupků Mekasových. Jeho svérázný technoutopický jazyk, inspirovaný dílem Buckminstera Fullera, zvěstuje příchod nového mysticismu současně z vědeckých výzkumů i experimentů s halucinogeny a rozvíjí myšlenku synestézie jakožto „spojené percepce“ juxtaponovaných impulsů, která má schopnost zasáhnout neartikulované vědomí. Jeho ideálem je umělec-ekolog, který „netvoří“ v přísném smyslu, ale spíše „odhaluje“ vztahy mezi organismem a jeho prostředím; ekologie je tudíž uměním v tom nejpůvodnějším smyslu, neboť rozšiřuje naši představu o realitě. Umělec se v jeho pohledu stává designovým návrhářem:

Umělec jakožto designový návrhář odděluje obraz od jeho oficiálního symbolického významu a odhaluje jeho skrytý potenciál, jeho aktuální realitu, zkušenost věci. Toto je potenciální energie „designové informace“ (obr. 18).⁷¹⁾

Důležitou platformou raného videoartu byl techno-anarchistický časopis *Radical Software*. Jeho zakládající tým tvořili Beryl Korotová, Phyllis Gershung a Ira Schneider, inspirovaní myšlenkami a ideály Gregory Batesona a Marshalla McLuhana. Důležitou sjednocující linií časopisu byl určitý koncept alternativního společenství bez hierarchické mocenské struktury. Jedna z variant teoretizování o nové formě komunit vycházela z myšlenky jezuitského filozofa a paleontologa Teilharda de Chardina o planetární transformaci v *noosféru*, sféru lidského myšlení, jakousi globální organizující inteligenci

67) „Movie Journal“, sloupek pro *The Village Voice*, psal Jonas Mekas v letech 1958 až 1971.

68) Jonas Mekas, *Movie Journal. The Village Voice*, 20. 7. 1972, s. 49.

69) J. Mekas, *Movie Journal. The Village Voice*, 6. 7. 1972, s. 50.

70) Viz rozhovor autorky s G. Youngbloodem (dosud nepublikovaný), který proběhl v listopadu 2005 v Santa Fe.

71) G. Youngblood, *Intermedia. Los Angeles Free Press*, 18. 7. 1969, s. 26.

přicházející jako završení geosféry (sféry neživé hmoty) a biosféry (sféry biologického života), kterou dále rozvádí Youngblood ve svém konceptu *videosféry* coby noosféry transformované do vnímatelného stavu. První videotvůrce tedy spojovala víra v možnost alternativního společenského uspořádání, k němuž mohou svojí subverzivní tvorbou přispět. „Videorevoluce“, probíhající v raných sedmdesátých letech, spojovala tvorbu s politikou: za revoluční byl považován i přístup k produkčním nástrojům a umělci věřili v možnost osobní transformace pomocí technologie. Podle Dana Sandina musel být umělec technicky kompetentní, aby byl schopen rozšiřovat, podvracet, měnit a vytvářet vlastní nástroje. Sám také podněcoval volný přístup ke zdrojům, předcházející dnešní softwarové hnutí „open source“ tím, že zveřejnil detailní plány svého *image processoru*, který vynalezl roku 1973, inspirován analogovým audiosyntezátorem *Moog* (Robert Moog, 1964), a v manifestu „Distribution Religion“ vyzýval umělce k sestavování vlastních kopií.⁷²⁾

Směr, který ve videu reprezentují Vasulkovi, nazývaný někdy *image processing*⁷³⁾ a chápáný jako určitý samostatný žánr či proud v rámci umění videa, se od počátku vymyká galerijnímu prostředí, zaměřenému svou strukturou více na instalace a konceptuální aspekty videotvorby. Tento proud charakterizuje používání vlastností jedinečných pro médium, tedy experimentování s parametry elektronického signálu. V komplexnosti prozkoumávání svého tvůrčího materiálu jsou Woody a Steina Vasulkovi do značné míry osamoceni. Ačkoliv jsou výsledky jejich formalistického zkoumání elektronického materiálu primárně abstraktní a zdánlivě zcela odtržené od známé vizuality, nesou v sobě odkazy na širší umělecký kontext (zejména experimentální film, ale i malířství), a obsahují navíc důležité autobiografické aspekty propojování tvorby a života. Snaha objevit a vyjádřit „primární kódy“ elektronického pohyblivého obrazu, ač zdánlivě apolitická a odtržená od sféry veřejného působení, obsahuje ve své touze rozšiřovat sféru poznání a zlepšovat schopnost orientace v současném technologickém světě důležitý společensko-kritický, a tedy *politický* potenciál.

II.

„Umění samo o sobě mě nezajímá,“ pokračoval po chvíli.
„Je to pouze jedno zaměstnání a nebyl to celý můj život, zdaleka ne.
Víte, rozhodl jsem se, že umění je droga, vytvářející závislost.“

Marcel Duchamp citován Calvinem Tompkinsem

72) Viz rozhovor s Danem Sandinem na stránkách Critical Artware: www.criticalartware.net/int/dS/. Sandinův *image processor* měl blízko k hudebním nástrojům, zejména svou orientací na proces a „zkoušení“. Jednalo se o modulární systém, do jehož struktury byla zahrnuta možnost rozšíření vystavěním nových modulů a kombinování jednotlivých funkcí. Tento snímací procesor byl určen pro zpracování videa v reálném čase, umožňoval například vrstvení, klíčování, kolorizaci a inverzi obrazů.

73) Lze přeložit jako zpracování obrazu: jedná se ale o nepřesný překlad, neboť termín *processing* v sobě zahrnuje veškeré způsoby manipulace elektronického obrazu a odkazuje k jeho flexibilitě a samotnému procesu tvorby. Viz také článek Lucindy Furlong, Tracking Video Art: Image-Processing as a Genre. *Art Journal* 45, 1985 (podzim), č. 3, s. 233–237. Přístupné online na stránkách Experimental TV Center: www.experimentaltvcenter.org/history/people.

Veškeré jeho úsilí je nasměřované k obtížnému procesu zbavení se vlastního vkusu, imaginace, paměti a idejí, takže bude poté schopen „nechat zvuky být samy sebou“.

Calvin Tomkins o Johnu Cageovi⁷⁴⁾

Rané dokumentování (a „dokumentování“)

Vasulkovi coby přistěhovalci z východní a severní Evropy od počátku jeví zájem o všechny bizarní aspekty Ameriky. Záměrně se politicky nevymezují, a zůstávají proto na okraji všech zformovaných kolektivních hnutí, zdůrazňují svou pozici *pozorovatelů*, která jim zjevně velice vyhovovala. Inspiracím, přicházejícím od tehdejších guru formující se teorie médií se nevyhýbali, ale od počátku byli kritičtí k otevřeně utopickému diskursu, který jejich teorie přinášely. Stejně jako většina tvůrců začínají s dokumentem, přičemž vzápětí následují pokusy ze zpětnou vazbou a signálem, prováděné často na dokumentárních nahrávkách. Nepřítomnost střihu v raném videu je jistým návratem k „před-střihové“ éře filmu s jejím okouzlením nahodilostí, potenciálem nové technologie, touhou zaznamenat aktualitu.⁷⁵⁾ Podle Deirdre Boyleové právě tato nedostatečnost technologie „zabraňovala zformování pásky do konečného ‚produktu‘ a iniciovala rozvíjení ‚procesu‘“.⁷⁶⁾ John Reilly se v rané kritice pro *East Village Other* zmiňuje o Woodyho záměrném odmítání střihu, jehož účelem by bylo odstranit chyby. V nedokonalostech a okamžitosti totiž může spočívat skutečné odhalení:

Odmítá nutkání sestříhat pásku až na těch pár minut „poselství“, neboť cítí, že poselství spočívá ve vidění věcí tak, jak je vidí tvůrce. Každá chyba, každé úsilí směřující k tlumočení vizuální scény divákovi, je pro něj odhalením.

Videozáznam tedy vzniká do jisté míry nezávisle na záměrech tvůrce, jehož hlavním úkolem je správně tyto záznamy zprostředkovat divákům: již zde se tedy objevuje myšlenka dialogu s médiem a víra v nutnost otevřenosti nepředvídatelnému, které samo se stávalo tématem prvních videí.⁷⁷⁾ Videodokumenty se také staly nástrojem zachycování toho, co proniklo sítím strukturovaného profesionálního zpravodajství a rozšiřovaly tak představu o tom, co je „dokumentovatelné“. Použití videokamery umožnilo sledovat událost z blízkosti a po dlouhou dobu.

Podobný přístup k dokumentu se objevuje již dříve u experimentálních filmařů: za všechny lze jmenovat Jonase Mekase, jehož *deníkové* několikahodinové dokumenty zachycují život litevské emigrantské komunity a jeho uměleckých přátel v New Yorku. Mekas přispěl k onomu mýtu „bezprostřednosti“, tolik oslavovanému pozdějšími videoumělci

74) Obě citace viz Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde*. Penguin Books 1968.

75) Jedinou možností byl mechanický střih s použitím železitého kyslíčnickového roztoku. Konce kusů pásky bylo nutné pečlivě dát k sobě hranu ke hraně a slepit pásku ve spojení, čímž došlo k vytvoření viditelného horizontálního pruhu.

76) Deirdre Boyle, *From Portapak To Camcorder: A Brief History of Guerilla Television*. *Journal of Film and Video* 44, 1992 (jaro/léto), č. 1/2.

Online: www.experimentaltvcenter.org/history/people/ptext.php3?id=8&page=1.

77) J. Reilly, c. d. (Pozn. 23.)

a kritiky, a také jeho zdůrazňování nerozhodnosti a vlastního já za kamerou bylo blízké mnohým raným videoexperimentátorům. Zatímco Mekas své rané dokumentární nahrávky později sestřihává a opatřuje vysvětlujícími komentáři, a balancuje tak na hranici mezi bezprostředností vlastního amatérského filmu a touhou tuto bezprostřednost nějak uspořádat vytvořením „příběhu“ o emigrantské zkušenosti, Vasulkovi vnímají své pásy nepochybně jako součást příběhu svých životů, přičemž se však k raným nahrávkám vrací pouze zřídka, jelikož brzy dokumentární směr opustili a začali prozkoumávat odlišné aspekty média (obr. 13).

Nejznámější z dokumentární tvorby Vasulkových je zhruba hodinový sestřih samostatných skečů různé délky s názvem PARTICIPATION 1969–1971, ulovený na newyorských ulicích a v alternativních divadlech a klubech, kterým Vasulkovi svou dokumentární tvorbu určitým způsobem kanonizovali. Je z něj patrná fascinace okrajovou kulturou New Yorku oné doby, tím, co nazývali „nová americká dekadence“. Oblastí jejich zkoumání se stává scéna „off-off-off Broadway“.⁷⁸⁾ Součástí výběru je hudebník Don Cherry hrající na trumpetu v parku Washington Square; Jimmi Hendrix a Jethro Tull na představení z Fillmore East; diskutující skupina warholovských herců; scény z muzikálu transvestitů s hlavní hvězdou, warholovským hercem Jackie Curtisem. Mezi méně známé dokumentární pásy Vasulkových patří THE JACKIE CURTIS' FIRST TELEVISION SPECIAL, shromažďující nejrůznější záznamy, v nichž tento performer hraje hlavní roli. Jackie Curtis, performer a *drag queen*, tu nejprve zpívá a vypráví v kabaretu (mezi publikem se mihne zakladatelka divadla La MaMa Ellen Stuartová i Salvador Dalí), součástí pásy jsou záznamy televizního rozhovoru s Jackiem a záběry performeru tlachajícího ve vaně o drogách, popíjejícího pivo a máchajícího si přitom ruku v záchodové míse. Jackie diskutuje se Steinou za kamerou a Woodym, píše cosi do prachu v zrcadle a páska končí záběrem na plakát s účinkujícími v „off-off-Broadway“ divadle La MaMa, kde měl Jackie v roce 1970 představení. Páska je svědectvím o svobodném jednotlivci, který má odvahu vyjádřit vlastní inklinace a přetvořit se podle nich: „celé je to o tom, že jsme reální“, podotýká Jackie. Možná, že prostředí transvestitů vábilo Vasulkovy právě svou transformovatelností, nejasností, nepřítomností „rámce“. Obraz se později stává také určitým *transvestitou*, je různě ohýbán a deformován a získává pulsující halucinatorní barevnost. Videokamera tedy začala být vnímána jako nástroj, jehož samotné použití v sobě obsahuje určité revoluční implikace. Měla kolem sebe od počátku auru umělecké výlučnosti, obsahující ohromný příslib. Jak vzpomíná jedna z chicagských videopionýrek Kate Horsfieldová:

A objev Portapaku uprostřed tohoto dění byl potvrzením toho, že konečně přišel nástroj, který nám pomůže vytvořit nové vědomí pro každého. Nebylo to pouze politické; bylo to také spirituální.⁷⁹⁾

78) V knize věnované činnosti newyorských alternativních divadel od 60. let definuje David A. Crespy termín „off-off-Broadway jako divadelní představení či dílnu odehrávající se kdekoli na Manhattanu (většina se nacházela v Greenwich Village), fungující na okraji uznávaného divadla, kde herci dostávali minimální či žádný plat. Viz David A. Crespy, *Off-Off Broadway Explosion. How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theater*. New York : Back Stage Books 2003.

79) Z rozhovoru s Kate Horsfield na www.criticalartware.net.

Video bylo zpočátku vnímané jako sjednocená disciplína, definovaná používanou technologií, jak vzpomínají Vasulkovi:

Nejdříve jsme na video pohlíželi jako na singulární disciplínu. Stejně jako jiní jsme využívali široký rejstřík žánrů, od práce s abstraktní elektronickou obrazností k dokumentárním formám v kmenové estetické jednotě, unikající vážným rozlišením, postihujícím další média, zejména film. Samotný portapak byl dominantním a sjednocujícím nástrojem pro všechny (obr. 15).⁸⁰⁾

Toto období téměř sektářské jednoty vlastníků portapakové kamery, jakýchsi *portappies*, bylo však velice krátké a přežili z něj pouze ti, kteří byli schopni nikoliv pouze používat relativně lehce dosažitelnou technologii, ale také ji smysluplným způsobem tvarovat. Když přešlo období společné všem zrodům médií, kdy se zdá, že cokoli, co s daným médiem vytvoříme, je jedinečným vynálezem, zjistili mnozí, že se ocitli ve slepé uličce a že je třeba vykročit odlišným směrem. Někteří se stali hvězdami galerií, proti nimž tolik protestovali, další byli pohlceni televizním průmyslem, který se tolik snažili transformovat.

Video jako životní styl

Vasulkovi se svým poněkud ironickým náhledem od počátku vymykají; nacházejí se mimo radikální proud „videodokumentaristů“, kteří věřili v transformaci společnosti, a místo toho započali s transformací sama sebe prostřednictvím nového umění. Každé nové médium musí zákonitě rozšířit možnosti, je ale otázkou, do jaké míry jsou tvůrci schopni vyslyšet jeho volání po *odkrývání* jeho potenciálu. Vasulkovi věří v důležitost transformace, která začíná u každého jedince procesem introspekce, probíhajícím v tomto případě v dialogu se strojem. Jejich diskurs by bylo možné vnímat nejspíše v kontextu anarchismu chápaného jako určitý mírně anachronický koncept, činnost postrádající praktický smysl, jejímž cílem je nalézat alternativní, kreativní přístup k životu mimo existující instituce. Takovýto přístup k anarchismu popsali Wolf-Dieter Narr a Martin Blobel v článku „Anarchism Today“; domnívají se, že anarchisté nemohou být nikdy „naivními“ revolucionáři proto, že víra v neočekávané a rychlé revoluční zvraty nerespektuje člověka jakožto jedince. Přiznávají sice anarchismu nutnost určité utopické orientace, ovšem pouze jako obranu před všemi druhy *statu quo* a výzvu k neklidu. Utopie může být referenčním rámcem, neměla by se však proměnit v *topos*.⁸¹⁾ Rané období The Kitchen by bylo možné považovat v jistém smyslu za modelové anarchistické společenství; ostatně stejně jako prostředí jejich *adobe* v Santa Fe. V již citovaném rozhovoru s Kenem Ausubelem, vzniklým krátce po přestěhování se do Nového Mexika, rozebírá Woody představu „kreativní nečinnosti“ jakožto alternativy vůči západnímu ideálu aktivního člověka, od níž přechází dále k myšlence alternativních médií, založených

80) Dokument Early; Description of beginning of early Kitchen; 1971–1973, 1 s., strojepis. Vasulka Archive, KD006.

81) Wolf-Dieter Narr – Martin Blobel, Anarchism Today. In: *Anarcho-Modernism. Toward A New Critical Theory*. Vancouver : Talonbooks 2001, s. 303–318.

„na možnosti vytvářet alternativní informační systémy a vše proměňovat“. Zajímavý je také jeho postřeh, že materiálové zkoumání médií, které objevil po příjezdu do Spojených států, bylo daleko „levicovější“ než radikální umělecké formy rozvíjené v reakci na socialistický establishment v tehdejší Československu, kde dominovalo používání metaforického jazyka a narativních forem, tedy přístupů ve své podstatě eklektických a tradičních.⁸²⁾ Úvodní citaci Johna Cage o nutnosti zbavení se vlastního vkusu lze vztáhnout i k přístupu Vasulkových, zejména Woodyho v tom smyslu, že ve svém úsilí porozumět technologiím touží dojít za své vlastní zděděné estetické koncepty. Samo pozorování tohoto vlastního přístupu se může stát tématem:

Takže bych řekl, že toto byla hlavní linie, neboť jsem s velkým zájmem pozoroval to, co dělám *jakožto nespřízněná osobnost tomu, čím jsem*.⁸³⁾

Při svém radikálnímu vstupu do oblasti, v níž nebyli vzděláni (a již se možná svou povahou vzpírají), se snaží o potlačení vlastních inklinací. Do jejich tvorby nicméně proklouzává potlačovaný poetický princip, tvořící zprvu možná nevědomé, později čím dále více reflektované propojování technologického s kulturním.

Vasulkovi nazývají své rané pásy, jichž mají okolo 300 hodin, „*raw tapes*“ (tedy „surové“ pásy), což naznačuje, že je považují za materiál k pozdějšímu použití. Určitý aspekt dokumentování zůstane v jejich díle stále přítomný:

Dokumentární směr žil s námi pořád. [...] Nakonec jsme se obrátili k dokumentování média – co jsme dělali se zvukem, jak jsme to dělali, jaké technologie to byly.⁸⁴⁾

Aspekty jejich příběhu o vytváření a vynalézání můžeme nalézat dokonce i ve zdánlivě zcela abstraktních dílech, zviditelňujících sdílení kreativního procesu se stroji. Vasulkovi začali brzy zkoumat, jak se zapojit do technologie, jak ji kontrolovat, proměňovat, ovládat – či nechat se jí vést. Jedním z významných raných objevů bylo, že není třeba být závislý na kamerovém obraze, že obraznost může vznikat z napětí a frekvence, tedy bez indexového vztahu k vnější realitě. Na tyto z vnitřku stroje pocházející obrazy bylo pohlíženo jako na určitým způsobem „čistší“, nezapojené do flirtování s *a priori* podezřelou vnější realitou. Tvůrce při práci s flexibilním elektronickým materiálem využívá videosyntezátoru coby filtračního nástroje: jeho úkolem je nastavit situaci, navolit určité počáteční parametry, ale jejich zpracování nutně sdílí se strojem, který tento impuls dále rozvíjí. Je to tedy – s nadhledem a ironií řečeno – „schopnost otočit správnými knoflíky“ (Woody), „se správným kusem aparatury“ (Shridhar Bapat), což se stává „novou definicí rozhodujícího okamžiku“ (Jud Yalkut).⁸⁵⁾

82) Viz K. A u s u b e l, c. d. (Pozn. 2.)

83) Dokument označený Russ Connor Interview with Woody Vasulka and Steina Vasulka, New York State Council for the Arts; pro program WNET, strojepis, nedatováno, The Daniel Langlois Foundation, Steina and Woody Vasulka fonds, VAS B32-C13, s. 25.

84) Videorozhovor s Vasulkovými, c. d. (Pozn. 21.)

85) Všechny tři citace viz J. Y a l k u t, c. d. (Pozn. 4.)

Jedním z hlavních kreativních postupů Vasulkových bylo odhalit systém prostřednictvím navození různých druhů jeho narušení, tedy odchýlení ze správného fungování. Samotná organizační struktura obrazu u nich vychází ze systému, který je nucen provádět nezvyklou akci, a vidí tak sám sebe odlišně. Blíží se tak přístupu hackerů, kteří se pokoušejí „napadnout systém v bodě jeho nekonzistence“ tak, že rozpoznají a zneužijí jeho chyby. Vnitřní fungování technologie se objeví „skrz rozbitý kabel“, kdy se rámce rozpojí a odhalí vlastní zastírací mechanismus.⁸⁶⁾ Dialog se strojem je u Vasulků zviditelnován nejrozličnějšími způsoby, jejich „přítomností“ uvnitř stroje používáním obraznosti vlastního těla, využíváním prostoru ateliéru s viditelnou či slyšitelnou přítomností umělců jakožto neustále přítomných pozorovatelů řídících probíhající proces (obr. 17). Tělo v dílech Vasulkových odráží stopy elektronického procesu a jejich elektronické reminiscence se nacházejí v procesu neustálé metamorfózy. Subjekt se v tomto dialogu stává nestabilním, přetvářeným v průběhu práce se strojem. Tvorba spočívá v neustálém tážení se po roli jednotlivce v tomto procesu a vede ke zpochybňování samotných idejí jedinečnosti a subjektivity.⁸⁷⁾

Vnější prostor je záměrně omezený (alespoň do přestěhování se do Santa Fe na konci sedmdesátých let), což vyjadřuje propojenost tvorby s životním prostředím: ateliéru, moravské chalupy či později krajiny okolí Santa Fe, vnímané jako rozšířený ateliér, a u Steiny domovské krajiny Islandu. Toto soustředění se na soukromý prostor obsahuje víru, že vytvoření soběstačného pracovního a životního prostoru je pro tvůrce zásadní. Pokoušejí se předvést, že je možné zabývat se technologií, a nebýt přitom závislý na institucích; Woody prohlásil roku 1977:

Je to zajímavé, protože jsme jedni z mála lidí pravděpodobně na celém světě, kteří se rozhodli mít v tomto okamžiku domácí ateliér. [...] Chtěli jsme dokázat, že jednotlivec má přístup ke všem technologickým výhodám, že to nemusí ve skutečnosti dělat v rámci průmyslu. Může to dělat nezávisle (obr. 19).⁸⁸⁾

Newyorský ateliér Steiny a Woodyho se nacházel na 14. ulici na Manhattanu a tato poloha mimochodem podkresluje „hraniční“ pozici Vasulkových, neboť 14. ulice byla vnímána jako hranice mezi downtownem (kde se všechno odehrávalo) a nudným, profesionálním zbytkem Manhattanu (obr. 14a, 14b).⁸⁹⁾ Tvorbu Vasulkových je nutné uchopit

86) Slavoj Žižek, *From Virtual Reality to the Virtualization of Reality*. In: Timothy D r u c k r e y (ed.), *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. New York : Aperture 1996, s. 294.

87) Ve svém pokusu propojit anarchistické myšlení s poststrukturalismem a znovuobjevit tak jeho relevanci pro současnost píše Saul Newman o nutnosti reformulovat představu o etice, zbavit jí závislosti na esencialistických a univerzalistických koncepcích a dojít tak k představě identity, která je „strukturálně otevřená, nahodilá a morálně autonomní“, podporovat „anarchismus subjektivity, spíše než anarchismus založený na subjektivitě“. Srov. Saul N e w m a n, *From Bakunin to Lacan. Anti-Authoritarianism and the Dislocation of Power*. Maryland : Lexington Books 2001.

88) The Kitchen, c. d. (pozn. 24), s. 49.

89) Roselee Goldberg píše: „Další skutečností byla hraniční čára mezi uptownem a downtownem. Pod 14. ulicí byl odlišný útvar městské geografie. Málo z těch, kteří tam žili, se odvažovali do uptownu, kromě návštěv doktora či Muzea moderního umění, a ti, kteří žili v uptownu, tam zůstávali.“ Viz R. G o l d b e r g, c. d. (pozn. 28), s. 99.

z hlediska komplexních vztahů mezi jednotlivcem a strojem, jehož důležitou součástí jsou v tomto případě také určité autobiografické aspekty podněcující metanarativní čtení. Pokud jejich díla podrobíme detailní technologické analýze (která je samozřejmě nezbytná), zjistíme, že cosi chybí. Jelikož odkazy k mystériu a magii již dnes nedostačují, je nutné zabývat se právě tímto aspektem propojování technologického s kulturním, kódy s poetikou, prosakováním potlačované narativity do více či méně strojové vizuality a objevovat, jaké sféry se otevírají za technologickou interpretací v samotných základech materiálu, přičemž cesta jejich objevování se zároveň stává součástí komplexního „příběhu“ těchto svérázných ambasadorů média.

Závěrečná douška o stavu vasulkovských pramenů

Vasulkovská touha dokumentovat a schraňovat věci je pověstná. Základním zdrojem poznání tvorby Steiny a Woodyho Vasulkových jsou jejich webové stránky, kde je samostatná sekce věnovaná historii a kontextu The Kitchen (www.vasulka.org). Obsahují materiály z archivu Vasulkových, fotografie, kritiky, grantové projekty, dopisy, plakáty, rozhovory, videodokumentaci performancí atp., a navíc katalogy všech jejich samostatných výstav. Zejména Steina začala téměř od počátku jejich newyorského působení sbírat veškeré tištěné materiály, které jsou nyní ve své šíři nejen svědectvím o vasulkovském zkoumání povahy média, ale dokumentují zároveň i širší kontext formující se elektronické avantgardy. Oficiální „fyzický“ archiv Vasulkových se nachází v The Daniel Langlois Foundation v Montrealu, kam byly „Steina and Woody Vasulka fonds“ převedeny 5. května roku 2000. Kromě zejména textových dokumentů obsahuje montrealský archiv také kompilaci distribuovaných videí a videodokumentů. Jeho součástí jsou také přepisy video a audio rozhovorů, které Woody provedl především s kolegy umělci a s tvůrci nástrojů pro zpracování videa. Archiv, doplněný podrobnou životopisnou chronologií a dalšími kontextuálními poznámkami, zpracovali v letech 2000 až 2003 Vincent Bonin a Andréane Leclerc (viz www.fondation-langlois.org). Třetím zdrojem pramenů, jenž se nachází ve stavu zrodu, je projekt databáze, který začal zejména Woody vyvíjet v rámci projektu OASIS, věnovaného archivaci mediálního umění, v centru ZKM v Karlsruhe. Jeho ideou je založení otevřené kurátorské sítě mediálního umění, historie a kultury, propojené a komunikující prostřednictvím internetu. Základem projektu je „The Vasulka Archive“, tedy soukromá sbírka Vasulkových obsahující videopásky Steiny a Woodyho a mnoha dalších umělců (zejména díla tvůrců z okruhu Media Study/Buffalo) a množství dokumentů vztahujících se k historii videa, elektronického umění a mediální kultury. Projekt by měl mít podobu asociace spřízněných osob z různých oblastí (univerzitní pedagogové, kurátoři, nezávislí výzkumníci, umělci, technici atd.) s různými zájmovými okruhy (výzkumný, vzdělávací, kurátorský či technický), kteří by měli vytvořit určité testovací pole s původně omezeným přístupem, a stát se tak předstupněm plánovaného kompletního zpřístupnění archivu na internetu. Databáze, obsahující zejména texty a statické a pohyblivé obrazy, by měla integrovat heterogenní mediální formáty a umožnit jednoduché propojování jednotlivých položek z databázové struktury, a zároveň být otevřená další manipulaci s těmito materiály. Tento projekt

podobně jako původní vasulkovské stránky svědčí o víře v nutnost podporovat svobodný přístup k informacím jakožto základní životní filozofii těchto tvůrců.

Lenka Dolanová (1979)

Je doktorandkou v Ústavu dějin umění FF UK v Praze. V současné době pobývá v rámci Fulbrightova stipendia na výzkumném pobytu na The School of the Art Institute v Chicagu. Zabývá se zejména počátky elektronického umění. Předkládaná studie o Vasulkových je úryvkem z připravované doktorské práce o různých aspektech raného videoartu.

(Adresa: lenka@ciant.cz)

SUMMARY

WHAT WERE THEY COOKING THERE?

Cooks, Their Kitchen and an Appetite for Fresh Video

Lenka Dolanová

This study follows the story of "The Kitchen", a *theatre for electronic media* founded by Woody and Steina Vasulka, concentrating particularly on the period from 1971, when it was founded, to 1973, when the Vasulkas left it. With the Kitchen, the Vasulkas established one of the first places devoted to video (and to other media as well). From the beginning, it was an *inter-media* forum, emphasizing the relationship between video and other art forms. It was important that it concentrated on an open process and stressed the "live" presentation of the video, accompanied by sound improvisation or created directly from sounds. The improvisation aspect of video was due to the nature of the technology, for the first video synthesisers were produced in the tradition of audio synthesisers as real-time instruments. The Vasulkas left the Kitchen when the theatre began to be more professional and to move on from the concept of an alternative forum based on self-organisation and participation. The early video artists were influenced by the ideas of Gregory Bateson, Marshal McLuhan and Buckminster Fuller and the concept these ideas gave rise to of communities without hierarchical power structures. They shared a belief in the possibility of personal transformation with the help of technology, linked with the necessity of creating or adapting their own production tools. However, the only ones who survived from the early period of the community ideals of the "Portapak cranks" were those who were capable of harnessing the technology in a meaningful way. The position of the Vasulkas was from the beginning outside the radical stream of "video documentarists" who believed in the transformation of society. The specific aspect of documenting, inherently present in the whole of their work, makes clear the way they shared in the creative process with the machine. The fact that the Vasulkas concentrated on the private sphere is connected with their desire to demonstrate that it was possible, and indeed essential, to work with creative technology independently of institutions. Their work, which in many ways attempted to "break out of the standard framework", needs to be understood from the viewpoint of the overall complex of relationships between individual and machine, the interconnection of codes and poetics, with multiform autobiographical reflections also being an important aspect.

Translated by Linda Paukertová