

Masarykova Univerzita

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Teorie interaktivních médií

Michal Bořecký

Bakalářská diplomová práce

Umělkyně v období klasického videoartu

Female artists in the classical videoart

Mgr. Pavlína Míčová

2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Poděkování

Poděkování patří mé vedoucí práce Mgr. Pavlině Mičové za odborné vedení a konzultace.

V neposlední řadě patří mé poděkování manželce Haně, díky které jsem se dostal až sem a dceři Magdaléně, že tolik neplakala.

OBSAH

1. ÚVOD	4
2. VÝCHOZÍ UMĚLECKÉ PROUDY.....	5
2.1 Dadaismus.....	5
2.2 Umění performance, happening a body art	6
2.3 Fluxus.....	7
3. VIDEOART.....	8
3.1 Portapak	8
3.2 Definice videoartu.....	9
3.3 Tvůrčí směry videoartu	10
3.3.1 Feministický videoart a gender konfrontace.....	10
3.3.2 Performance nástrojů video obrazu	11
3.3.3 Kritika umění a médií jako produktu a podívané.....	12
3.3.4 Zkoumání přítomnosti, performance a publika.....	13
4. FEMINISMUS	13
4.1 Vývojové etapy feminismu	14
4.1.1 První etapa	14
4.1.2 Druhá etapa.....	15
4.2 Vizuální slast a narativní film	16
5. AUTORKY A ROZBOR TVORBY	19
5.1 VALIE EXPORT - provokativní performerka.....	20
5.2 Marina Abramović – umělkyně přítomnosti	23
5.3 Yoko Ono - umělkyně Fluxusu.....	25
5.4 Martha Rosler - konfrontace genderu	26
5.5 Carolee Schneemann – feministka na hraně.....	28
5.6 Dara Birnbaum – kritika médií.....	30
5.7 Joan Jonas - prostor za zrcadlem.....	31
6. ZÁVĚR.....	32
7. RESUMÉ.....	34
8. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	34
9. SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	36

1. ÚVOD

V bakalářské diplomové práci se budu zabývat možnostmi využití video technologie v době, kdy začaly vznikat první umělecké proudy. V kontextu dějin umění se práce zaměřuje na díla videoartu od jeho počátku v druhé polovině šedesátých let až do konce let osmdesátých. Tedy období klasického videoartu, který k natáčení využíval klasické technologie analogového pásu a k prezentaci klasickou televizní video sestavu. Úkolem je zmapování vstupu žen do této nové umělecké disciplíny a pojmenování hlavních jevů, které se s tímto masovým zájmem umělkyně o novou technologii pojí. Nelze se však zabývat umělkyněmi videoartu bez znalosti historického vývoje, a tak se v práci zaměřím na to, jak a čím byl videoart utvářen, co jeho vznik ovlivnilo. Umělecké směry, které videoart ovlivnily, sahají na přelom devatenáctého a dvacátého století a patří mezi ně dadaismus. Nelze opomenout happening a performance. V šedesátých letech dvacátého století to pak bylo nově vznikající hnutí Fluxus, utvářející nové estetické nauky, vycházející z dadaismu, či Bauhasu. Po válce se společnost zvedla od pomyslného dna a do popředí se dostává tzv. mediální umění. Podstatnou částí práce je samotná definice videoartu, okolnosti vzniku. Osvojením média videokamery začalo ve videoartu vznikat mnoho různorodých uměleckých linií. Pro výčet a rozbor je použita literatura Chris Hill – *První desetiletí videa 1968-1980*, která mapuje tvůrčí směry videoartu. Ve spojitosti s ženskou uměleckou tvorbou popíši feministický videoart, experimentální videoart a kritiku médií. Díky tomuto rozdělení a popisu vybraných tvůrčích linií se budu věnovat právě ženám, které pro toto období videoartu byly zásadní. U vybraných umělkyně rozeberu jejich tvůrčí záměr a nejvíce zásadní videa, která již patří ke klasické historii videoartu, a to s ohledem na další vývoj v oblasti umění pohyblivého obrazu.

Pro hlubší pochopení situace žen ve společnosti, věnuji samostatnou kapitolu feminizmu. Rozborem kapitoly *První a druhá vlna feminizmu: podobnosti a rozdíly* socioložky Petry Hanákové, z knihy *abc feminizmu*, Popíši dílčí úspěchy první vlny feministického hnutí. Druhá vlna feministického hnutí je zásadní pro popisované období šedesátých až osmdesátých let. Ženám tento posun dovoluje již širší a hlubší vyprofilování témat ženského hnutí, oproti první vlně. Pro pochopení výrazové stránky snímků vybraných autorek použiji stať *Vizuální rozkoš a narativní film* od Laury Mulvey. Text nezbytný a zásadní pro audiovizuální teorii.

V textu práce se metodou komparativní analýzy prací umělkyně a analýzou sdělení dopracuji k popisu ústředních otázek, které se díky feministické videoartové tvorbě ženám pomohlo dostat do podvědomí společnosti. Analýza také poslouží k zmapování symbolické

roviny snímků. Poslední část textu se věnuje chronologickému zařazení vybrané umělecké tvorby a vytváří tak přehledovou studii v období klasického videoartu. Cílem práce je zmapovat vstup umělkyň do tohoto období, zařadit umělkyně na časovou osu dějin a porovnat jejich tvorbu. Práce má přehledový charakter zabývající se historií videoartu. S tím souvisí uvedení několika proudů a komunit, ke kterým se umělkyně hlásily, které tvořily. Tím se text stane ucelenou prací mapující feministické myšlenky skrze médium videa.

2. VÝCHOZÍ UMĚLECKÉ PROUDY

2.1 Dadaismus

„Na dadaismu je nejlepší, že mu nemůžeš a asi bys ani neměl porozumět.“

Richard Huelsenbeck, 1974¹

Abychom se dostali k myšlenkovým proudům, které umělce a performery ovlivnily, dostaneme se k období první světové války. První světová válka se stala impulzem, který pomohl na svět DADA. Lid sužovaný válkou měl možnost vytříbit si přístup a myšlenky k civilizacím, které stály za důsledky války. V této složité době vzniká dadaismus, jenž zatracuje elity, které myšlenkově podporují válku, církev, která je nedílnou součástí války a nestaví se jí na odpor. Oficiální vznik dadaismu datujeme do roku 1916, kdy skupina umělců vystoupila v Kabaretu Voltaire se svou produkcí skládající se z vystoupení, které nemělo systém. Tak bylo možno spatřit umělce zpívající či cvičící, v jednu chvíli, na jednom pódiu, přičemž někteří z ohlášených prostě nevystoupili. Za rysy dadaismu lze považovat náhodu, recesi, smysl pro nesmysl a mystifikaci. „Jsem proti systému, nejpříjemnější systém je ten, nemít z principu žádný systém.“²

Dadaismus se projevil i ve výtvarném umění a to právě ve chvíli, kdy se Marcel Duchamp rozhodl použít pisoár a nazval toto dílo *Fontána* (1917). „Nepředpokládám, že práce, kterou jsem udělal, by mohla mít v budoucnosti ze společenského hlediska nějaký význam. Chcete-li, mým uměním bylo žít; každá vteřina, každý dech je dílo, které nezůstává nikde poznamenáno, které není vizuální ani mozkové. Je to jakási mozková euforie.“³

¹ DEMPSEYOVÁ, A. – *Umělecké styly, školy a hnutí*, s. 115

² TZARA, T. - *Manifest Dada 1918*, s. 45

³ ŠPŮREK, M. - *Přečtený život*, s. 210

Originální dobový pisoár se nedochoval, přesto Marcel Duchamp autorizoval v roce 1964 několik replik. Svou tvorbou ovlivnil spousty umělců a to jak dobových, tak umělců v období videoartu. Právě v období Duchampovi tvorby se na scénu dostává mnoho ready-made objektů, kterými se snaží navodit zamyšlení, jak definujeme umění a tak se dotazování stává součástí obsahu, stejně tak jako ve videoartu nejde jen o zobrazování krásna, vytváření líbivých videí či performance, ale naopak rozpoutat myšlenkové pochody, upozorňovat na témata a problémy dané doby. Éra dadaismu se nachýlila ke svému konci kolem roku 1923 a hnutí se postupně transformovalo v surrealismus.

Ředitel zmíněného curyšského kabaretu Voltaire, kde vzniklo DADA Adrian Notz, tvrdí, že „DADA se urodí v pubertě tvorby každého umělce. Dále tvrdí, že neodadaismus se objevil v šedesátých letech u umělců, jako jsou Robert Rauschenberg, Jaspera Johnse nebo Yoko Ono.“⁴ Adrian Sudhalter, kurátor výstavy /Dadaglobe Reconstructed“, v newyorském Muzeu moderního umění tvrdí: „Dadaismus posunul celou krajinu modernismu. Znovu definoval myšlenku, co vlastně umění je, a že to není jen objekt, který si pověsíte na zeď. Umění může být jen příležitostná performance, jen stránka v časopise nebo objekt, na který narazíte na ulici. Způsob tvorby dadaismu je dnes obsažen téměř ve slovníku každého umělce.“⁵ Nejen pro tvorbu umělkyní se tak stává dadaismus inspirací ke svobodnému vyjádření.

2.2 Umění performance, happening a body art

„Dnešní mladý umělec už nemusí říkat: Jsem malíř (nebo básník nebo tanečník). Je prostě umělec.“

Allan Kaprow, 1958⁶

Kombinace uměleckých prostředků, disciplín, útok na smysly, alternativní struktura, takto lze popsat happening. Pořádali je umělci jako Allan Kaprow, Jin Dine a další na přelomu dvacátých a třicátých let. Přerod happeningu v performance lze zaznamenat v Kaprowově veřejném happeningu *18 happenings v 6 dílech* (1959). Před Reuben Gallery v New Yorku byla připravena koláž zážitků pro aktéry i diváky, kteří byli považováni za

⁴ RADUŠEVIČ, M. – *Pisoár, chlast a prdel vrcholná umění DADA* [online]

⁵ Tamtéž

⁶ DEMPSEYOVÁ, A. – *Umělecké styly, školy a hnutí*, s. 222

součástí celku. Během šedesátých let začalo performance nabývat různých podob. Akce se stává důležitou součástí vyjádření umělců. Body art se stává součástí performance. Carolee Schneemann při její performance *Waves and Washes* (1965), tancovala sólo, oblečena pouze do padáku. Umělcům je umožněno reagovat na širší společensko-politické problémy. Často lze spatřit rebelské postoje k sexismu, válce a dalším společenským tabu. V dalších kapitolách se u Carolee Schneemann zastavím a podrobněji rozeberu její tvorbu.

„Performance je moment, kdy umělec s vlastním nápadem, vykročí se svou vlastní mentálně-fyzickou konstrukcí před publikum, v konkrétním čase. Není to divadlo. V divadle se opakujete, hrajete někoho jiného. Divadlo je černá skříňka. Performance je opravdová. V divadle můžete říznout nožem a poteče krev, ale ten nůž není pravý, ta krev není pravá. V performanci, tak krev a nůž a tělo umělce jsou opravdové.“⁷ Takto sama Marina Abramović popisuje performance v jednom z rozhovorů. V performance je kladen důraz na teď a tady, umělci se stávají uměleckými díly. Divákovi je přisouzena role aktivního účastníka.

2.3 Fluxus

„Fluxus je to, co Fluxus dělá – jenže nikdo neví...“
*Emmett Williams*⁸

V šedesátých letech se z New Yorku, přes Evropu až do Japonska, rozšířilo hnutí Fluxus. Termínem Fluxus chtěl George Maciunas v roce 1961 dát dohromady veškeré aktivity tohoto hnutí vycházející z dadaismu, Bauhausu a zen buddhismu a spojení všech uměleckých disciplín a médií. Z určitého úhlu pohledu lze vysledovat prvky intermediality jež se linou skrze hnutí a také ideje děl Marcela Duchampa či Johna Cage.

George Maciunas v Manifestu I, vyzývá ke sjednocení kulturních, sociálních a politických revolucionářů, k jednotě a společné akci. Právě tato výzva se stává společnými hodnotami umělců, spisovatelů, jakož i muzikantů a v neposlední řadě již také filmařů, kteří pod záštitou hnutí spolupracovali a tvořili. Výsledkem těchto snažení bylo rozšíření dadaistických idejí, jež se v rukou umělců hnutí Fluxus ještě více rozvinuli díky zapojení diváka v tzv. Fluxus-events,

⁷ ABRAMOVIĆ, M. – *The artist is present* [online]

⁸ DEMPSEYOVÁ, A. – *Umělecké styly, školy a hnutí*, s. 228

kde divák nebyl pouhým pasivním recipientem, nýbrž se stal aktivním účastníkem těchto interaktivních performancí. V podstatě lze z této části konstatovat fakt, že mnoho žen, o kterých práce pojednává, si zvolila tuto cestou performance, jako cestu vyjádření sebe sama ve své videoartové tvorbě. Performance umožňovala práci s vlastním tělem, což lze vidět na dílech Mariny Abramović nebo přímo na díle zástupkyně hnutí Fluxus Yoko Ono. V performance *Cut Piece* (1964) aplikuje tuto filozofii užití vlastního těla.

Zakladatel videoartu, Nam June Paika, byl členem hnutí a svou tvorbou jej zviditelnil a ovlivnil. Nermalou zásluhu na tom má minimalistické video *Zen for Film* (1964), o kterém John Cage v knize rozhovorů řekl „a to co vidíme, je prach posbíraný filmem“.⁹ Tato citace z rozhovorů byla srovnáním s dílem *4'33"*, kde vidí John Cage širší možnosti ve videu samotném. Nemale zamyšlení přinesl tento snímek, složený ze špíny, prachu a škrábanců. Jelikož se ale práce zabývá ženami ve videoartu, je nezbytné uvést ikonu a spoluzakladatelku hnutí Fluxus, Yoko Ono. Performerka, která založila ve spolupráci s Johnem Lennonem konceptuální skupinu Plastic Ono Band. Její nejznámější dílo *Cut Piece* rozeberu v samostatném odstavci věnovaném přímo tvorbě Yoko Ono.

„V dnešní době již není Fluxus nadále považován přímo za umělecké hnutí, nicméně přetrvává jako umělecký pocit, který je definován spojením radikálních společenských postojů a stále se vyvíjejících estetických nauk.“¹⁰

3. VIDEOART

„Víme, že v tomto století žijeme proto, abychom byli fotografováni, nebo filmováni, a že všechny události se dějí proto, aby byly zaznamenány obrazem. Lidé tedy začali fanaticky hledat realitu v obraze samém“

Keiko Sei¹¹

3.1 Portapak

V roce 1965 Sony přichází na trh s kompaktní videokamerou Portapak. Levnou, přenosnou technologií, která umožňuje objevení nezávislých, experimentálních tvůrců. Video

⁹ KOSTELANETZ, R. - *Conversing with Cage*, s. 198

¹⁰ GLENN, M. - *Fluxus* [online]

¹¹ VÁVRA, J. - *Od impresionismu k postmoderně: dějiny vizuálního umění*, s. 127

nenahrazuje film, ale jde si svou cestou a naopak se stává opozicí komerčnímu televiznímu vysílání. Dara Birnbaum v jednom z rozhovorů na téma Portapak sestavy uvádí, „bylo štěstí, že když průmysl odhodil Portapak, byl tam někdo, kdo jej zachytil“.¹² Portapak byl ve své podstatě určen ke sběru zpráv, tzv. newsgatheringu. Jelikož ale byla technologie uvedená na trh velmi brzo zastaralá, dostala se díky tomuto faktu mezi veřejnost, jež dokázala najít jiné využití než průmyslové. Tato skutečnost předznamenala zrod videoartu. Pohledem na situaci, která tedy předcházela vypuštění Portapak sestavy na veřejnost, je vidět, že firma SONY se pouze chopila možnosti. V reklamě od firmy SONY je již v prvopočátku zřetelné, že i krásně vypadající mladá žena může nosit a používat Portapak. Jednalo se o příruční kameru s analogovým záznamem, která byla revolučně napájena z baterie. To umožnilo tvůrcům nahrávat video v exteriérech po dobu maximálně třiceti minut. Kvalitou záznamu se sestava nemohla rovnat profesionální televizní technice. Přesto si našla cestu a byla přijata jako nová metoda pro nahrávání videa. Výhodou sestavy byla také možnost okamžitého přehrávání záznamu bez nutnosti dalšího zpracování. Sestava byla většinou ovládána dvěma lidmi, jeden člověk jako obsluha kamery, druhý jako obsluha záznamové jednotky.

3.2 Definice videoartu

Videoart ve svých počátcích vychází z tzv. rozšířeného kina, kde se umělci pokoušeli o osvobození obrazu navázaného pouze na televizi a kinosály. Videoart vzniká v důsledku vývoje výtvarného umění a řadí se tak díky videu mezi umělecké směry dvacátého století. Jako obraz, tak i pohyblivý obraz má svou auru. Pohyblivý obraz je akční a fascinování umělci zakoušejí možnosti videa díky příchodu Portapak sestavy. Sestava se stala úspěšnou v soukromé sféře a její individuální použití předznamenalo zrod videoartu. V roce 1965 Nam June Paik zaznamenal přes Portapak jízdu papeže Pavla VI v New Yorku. Záznam jízdy pojmenoval *Electronic Video Recorder*. Na druhém konci města promítal tento záznam doplněný o vlastní hudební skladbu. Samozřejmě nešlo o první použití kamery. Avšak užití konceptu zaznamenání a následného sledování se zapsalo jako zrod videoartu. Videoart lze popsat jako umělecký směr, který tedy ke svému vzniku potřebuje audiovizuální stránku média videa. Do popisu videoartu je nutno zahrnout i zvukovou stránku videa. Na díle Johna

¹² GUAGNINI, N, BIRNBAUM, D. - *Cable TV's Failed Utopian Vision: An Interview with Dara Birnbaum* [online]

Cage 4'33" lze ukázat, jak velký je kladen důraz právě na zvuk. Divák při zhlédnutí videa pochopí, že ticho neexistuje a hlavní zvukovou složku obstarají ruchy přítomného publika.

Bezprostřednost videa a jeho schopnost pracovat se skutečným časem, jenž jde zaznamenat, jsou hodnoty, které umělcům imponovaly. Podle Michaela Rushe vznikl videoart v důsledku touhy rozšiřovat lidské vnímání, touhy dokumentovat. Rush dělí videoartovou tvorbu na základě autorského přístupu na „politicky motivované tvůrce, dokumentaristy a filmaře využívající přednosti videa, tvůrce hnutí Fluxus a experimentální filmaře“.¹³ Toto dělení uvádím jako rámcové. Jelikož ústředním tématem jsou ženy a všeobecná situace na poli umění zahrnující témata sexuality, umělkyně nabourávají zažitou diváckou recepci kina při zobrazování pomocí videa. Z konfliktu těchto témat je jasné, že ač provedeme jakékoli dělení, vždy se najdou jisté konvergence nejen v uměleckém stylu, ale i v symbolice videa. Nelze jednoduše konstatovat, že videoart má hranice. Ty jsou překračovány v symbolické rovině. Feministicky laděný snímek, může být experimentálním, ale rozhodně bude i politickým, jelikož feminismus byl v šedesátých a sedmdesátých letech ústředním tématem společnosti.

3.3 Tvůrčí směry videoartu

K rozdělení tvůrčích směrů videoartu využiji knihu *A Guide to Surveying the First decade: Video Art and Alternative Media in the U.S, 1968-1980*. Editorem knihy je Chris Hill, americká historička umění a videoaktivistka, která se při své tvorbě setkala s Woodym a Steinou Vasulkovými. Kniha je sborníkem videoartových děl, která jsou v kapitole *Program Notes and Title Descriptions* rozdělena do osmi tematických okruhů. V textu se budu věnovat čtyřem vybraným okruhům, které souvisí s tématem žen ve videoartu a ve kterých se umělkyně ve své tvorbě prolínají.

3.3.1 Feministický videoart a gender konfrontace

Pro definování otázek feminizmu ve videoartu je dobré porozumět textu Laury Mulvey. Mnoho umělkyně se inspirovalo otázkami obsaženými v textu Laury Mulvey. Některé z tvůrkyň, jako VALIE EXPORT se snaží dokonce vytvářet opaky k postojům autorky. V článku *Vizuální slast a narativní film* se autorka opírá o psychoanalýzu Sigmunda Freuda či

¹³ RUSH, M. - *Video Art*, s. 14

Jacques Lacana a popisuje také samotný akt dívání se. V otázkách feminizmu, jde o to, co vyvolává ženské tělo za asociace, jak je na něj nahlíženo, či jaké jsou představy.

„Vzhledem k dané feministické koncentraci na zkoumání života ženy, není překvapující, že se performance a videoart staly hlavními médii pro ženy, které usilovaly oslavit rytmy těla a bolest, vybudovat nový prožitek ženské zkušenosti a objevit vztahy mezi tělem jako performujícím činitelem, aktivním subjektem a tělem jako stránkou ženy jakožto diváka.“¹⁴ Emancipace žen a otevřené postavení k tomuto tématu dává vzniknout feministickému videoartu. V stati *Destrukce slasti jako radikální zbraň* Laura Mulvey, uvádí „alternativní kinematografie poskytuje prostor pro zrození filmu, který je radikální jak v politickém, tak i estetickém smyslu, a zpochybňuje základní premisy tradičního filmu tzv. hlavního proudu (mainstream film)“.¹⁵ Počátky tvorby uvedených umělkyň a vznik samostatné větve lze datovat do šedesátých let. V sedmdesátých letech feministický videoart zažívá expanzi. Ve feministickém videoartu se lze setkat se zkoumáním vlastní identity, sexuality a estetiky na základě autobiografických prvků nebo zkoumání pohledu na ženu jako objekt.

3.3.2 Performance nástrojů video obrazu

Na počátku sedmdesátých let zažíval experimentální film poválečnou renesanci i díky 16mm technologii filmu. Větší dostupnost technologie, která otevřela možnosti tvorby i „amatérským“ tvůrcům. Tato větev autorů spatřovala potenciál ve využití videa jako technologie a pokoušela se sestavit nový komunikační jazyk obrazu skrze média. Autoři experimentálních snímků se zaměřují na manipulaci se samotným materiálem za pomoci různých syntetizátorů či zkoumají prostor skrze instalace techniky. Jako jednu z hlavní představitelky této experimentální větve uvádím Steinu Vasulkovou, která s manželem Woody Vasulkou patřila k pionýrům videoartu vůbec. Umělkyním nešlo v případě experimentálního videoartu o zkoumání vlastní identity. „Steina a Woody Vasulka si představovali elektronickou obrazovost spíše jako signální proces než jako o konceptu obrazu jako jednoty rámu limitovanou v čase a prostoru.“¹⁶ Umělcům jde o hledání hranic technologie videa a zobrazení. V instalaci *Allvision* (1976) Steina Vasulka skrze kamery na otočné tyči experimentuje s možnostmi komplexního zobrazení prostoru. Zároveň funguje

¹⁴ CHADWICK, W. - *Women, Art, and Society*, s. 361

¹⁵ MULVEY, L. - *Vizuální slast a narativní film. Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*, s. 119

¹⁶ SPIELMANN, Y, JONES, S. - *Video: the reflexive medium*, s. 104

instalace jako sebereflexe strojově zprostředkovaného způsobu zobrazování. Tato instalace ukazuje, že ne všechny ženy nutně inklinovaly k feministickému videoartu, nebo gender konfrontaci. To potvrzuje také případ Shikego Kuboty, manželky Nam June Paika, pro kterou se stalo zkoumání videa motivem její práce. Kubota vytvořila videoskulpturu *Duchampiana: Nude Descending a Staircase* (1976) složenou ze čtyř obrazovek vložených do schodiště na kterých je zobrazena nahá žena, jakoby přecházela z obrazovky na obrazovku. „Kubota tak transformovala námět slavného Duchampova obrazu *Akt sestupující se schodů č. 2* (1912), evokující záznamy pohyb na chronofotografiích, do prostředí nových, tentokrát, elektronických médií.“¹⁷ Umělci experimentálního videoartu se soustředili na vývoj videoartu, zkoumání technologických a estetických možností videa. „Mnohé techniky a speciální efekty, které jsou nyní v televizi a hudebních videozáznamech běžné, zvláště v přípravné fázi pro vysílání, objevili poprvé umělci Paik a Dan Sandin.“¹⁸

3.3.3 Kritika umění a médií jako produktu a podívané

Televize jako nástroj politické moci neměl v podstatě kritického oponenta, dokud se umělci nechopili video kamery. Svými díly na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vytvářeli jedinečnou kritiku televize se zaměřením na její povahu. Aktuálnost událostí či politické názory bývají obsahem sdělení videoartu. Umělci kritizují jak masová média, tak manipulaci s realitou a jejich schopnost následně ovládat veřejné mínění. Kritikou médií se zabývala umělkyně Dara Birnbaum. Ve snímku *Technology/Transformation: Wonderful Woman* (1978) se Birnbaum zaměřila na kritiku pop kultury. Také VALIE EXPORT se nechala skrze *Viet Flakes* (1965) svést ke kritice médií. Oběma dílům se detailněji věnují v samostatných odstavcích. Ve videoartových snímcích, které rozeberu na dílech žen umělkyně, je vidět, jak dokázali odhalit a využít kritický potenciál, který film nabízel. Dara Birnbaum ke kritice říká: „ačkoliv většina umělců a producentů odolávala autoritě korporátní televize, na konci sedmdesátých let vyvstaly nové kritické strategie, aby analyzovaly a komentovaly svět médií. Umělci znovu prezentovali nebo citovali korporátní televizní a filmové snímky ve snaze přeměnit je a dekonstruovat ideologický kontext, který vytváří význam pro diváky.“¹⁹ Umělkyně se tak stali opozicí vůči ekonomickým i zájmovým

¹⁷ HORÁKOVÁ, J. *Benjaminiana* [online]

¹⁸ DEMPSEYOVÁ, A. – *Umělecké styly, školy a hnutí*, s. 258

¹⁹ HILL, Ch. – *REWIND - A Guide to Surveying the First Decade: Video Art and Alternative Media in the U.S., 1968-1980* [online], s. 73

strukturám televizního vysílání a vnímali televizi jako zaprodané médium ovládající svého diváka.

3.3.4 Zkoumání přítomnosti, performance a publika

Umělci, kteří začínají používat video pro svou dokumentární formu, jsou lidé přicházející z různých uměleckých odvětví od performance, psaní až po tanec. „Umělci používali videokameru a monitor jak nástroj založený na čase k prozkoumání vnímání nebo pro performativní strategie.“²⁰ Spojením různých forem umění s médiem videa se vytvářejí nové vztahy mezi tradičními formami umění a technologií. V rané dokumentární formě bylo umění performance možností, jak zaujmout a začlenit publikum jako součást performance. Zapojení publika do performance dalo vzniknout i různým strategiím. Provokace, konfrontace, transgrese jsou strategie, které ženy umělkyně jako Marina Abramović využívaly ve své tvorbě. Joan Jonas útočila na erotické stereotypní projekce diváka. Shigeo Kubota ve snímku *My Father* (1975) zastupuje strategii pohodlí s uměním jako objektem rozjímaní. „Videopáska působí jako rozšíření paměťových buněk mozku. Život s videem je tedy jako život se dvěma mozky, jedním plastovým a jedním organickým mozkiem. Život člověka je nevyhnutelně změněn.“²¹

Díky videu mohli umělci zkoumat přítomnost a pomocí analogového záznamu zprostředkovat zpětnou vazbu. Charakterními rysy video záznamu jsou neupravovaný obrazový a zvukový záznam, použití statické kamery s nepřerušovanými záběry. Kamera má dokumentární charakter pořizování záznamu. Avšak ne všechny umělkyně takto využívaly kameru. Joan Jonas ve snímku *Vertical Roll* (1972) využívá technologii videa, kde pracuje pouze se záznamem, který byl určen pro masovou kulturu, tedy vysílání v televizi.

4. FEMINISMUS

Samostatnou kapitolu jsem se rozhodl věnovat feministickému videoartu a gender konfrontaci. Tato forma vyjádření skrze médium videa ženám umožnila více upozornit na

²⁰ HILL, Ch. – *REWIND - A Guide to Surveying the First Decade: Video Art and Alternative Media in the U.S., 1968-1980* [online], s. 31

²¹ Tamtéž, s. 34

otázky týkající se rovnosti žen. Ve své podstatě je velká část ženská videoartové tvorby v období šedesátých až osmdesátých let silně feministicky založena. Z podstaty feministického smýšlení lze vysledovat obraz společnosti reflektovaný umělkyněmi. Proto kladu v této části důraz na vývojové etapy feminizmu. Kapitola na dané téma vychází z detailního popisu feminizmu, jak jej definuje socioložka Hana Havelková v knize *abc feminizmu*. Uvedu zde dílčí úspěchy, kterých ženy během svého boje za práva žen dosáhly během první etapy. Druhá etapa feminizmu v období do devadesátých let ukáže hlubší zaujetí otázkami genderové problematiky a hledáním svého místa ve společnosti. Touto revizí textu bude umožněno vysledovat cíle feministického hnutí v globálním podvědomí. Ženská sexuality je ústředním tématem práce a z tohoto důvodu je v této kapitole kladen důraz na feministický videoart. K pochopení pohledu žen na zobrazení ženy jako objektu, poslouží text Laury Mulvey *Vizuální slast a narativní film*.

4.1 Vývojové etapy feminizmu

4.1.1 První etapa

Abychom mohli pochopit myšlenky žen v období šedesátých let, je potřeba v tomto textu zrevidovat dílčí úspěchy první etapy feministického hnutí. Je nutno si uvědomit, že sufražetky bojující ve Velké Británii za volební právo, lze právem pokládat za počátky feministického smýšlení. V symbolické rovině totiž nejde ani tak o volební právo, ale o uznání rovnoprávnosti ženy, právě tím, že ženě bude umožněno volit. Feministické hnutí dosáhlo uznání volebního práva ženám až v roce 1928.

První vlna probíhá od konce osmnáctého století do třicátých let dvacátého století. V této těžké době ženy bojovaly za základní práva. Právo vlastnit majetek, na vzdělání či již zmíněné volební právo nebylo pro ženy samozřejmostí. První vlna byla reflexí na vnímání a postavení ženy ve společnosti. Ženě byla přisouzena pozice závislé osoby, ženy v domácnosti, kde je hlavou rodiny muž. Vymezení mezi mužskou a ženou rolí se rozšiřuje. Tento postoj je zakotvený v tehdejších zákonech Rakouska-Uherska, takže v první vlně feminizmu šlo ženám o zásadní změnu zákonů. Zajímavé na první vlně feminizmu nesporně je, že svými požadavky ženy nebouraly žádné odvěké role. Za konec prvního feministického hnutí lze pokládat dosažení dílčích úspěchů hnutí ve formě volebního práva, práva na vzdělání, práva na

majetek, ale také zřejmě nástup fašismu v třicátých letech, kdy byly ženy nuceny se věnovat dalším společenským otázkám.

4.1.2 Druhá etapa

Po konzervativním poválečném období se v šedesátých letech začíná formovat druhá vlna feministického hnutí. Po roce 1968 se feministické hnutí díky Hippies masově rozšířilo, brzy se však oddělilo jako samostatný proud. V počátcích druhé vlny se již ženám podařily dílčí úspěchy. Dostalo se jim práva na potrat, větší možnosti kontroly svého těla a rovný přístup ke všem profesím. Díky tomu se mohli věnovat novým tématům a přístupům. Na akademické půdě se feministkám dostávalo podpůrných argumentů. Studium ženského a mužského problému se etablovalo jako vědní obor, což přispělo k ovlivnění globálního vědomí společnosti. Původ nerovnosti mezi pohlavími rozděluje problematiku do dvou rovin, na kulturu v nejširším slova smyslu a na psychologickou problematiku formování genderové identity. Mezi feministické přístupy lze zařadit i tezi věnovanou kulturnímu systému patriarchální povahy. „Kulturní systém, v němž žijeme, je patriarchální povahy. Vytvořila jej úzká skupina mužů, přičemž objektem, obětí, produktem tohoto řádu jsou nejen ženy, ale i řadoví muži. Sám fakt, že systém vytvořili muži, ovlivňuje jeho podobu. Historii, jak ji známe, tedy není lidskou historií, ale dala by se z velké části označit za historii mužskou.“²² Tento přístup řeší mužskou nadvládu nad ženami. Carolee Schneemann nebo VALIE EXPROT nabourávají jeho zaběhnuté společenské principy. Další tezí je řád, kde jsou obě pohlaví stejně horlivá. Načež ženy jej přijímají a samy na sobě provádějí kulturní kontrolu. Autorka demonstruje tento přístup na domácím násilí, kolem kterého byla ve společnosti vystavěna bariéra, a téma zmizelo z očí. Třetí tezí je, že kultura je založena jako nadvláda mužů a nějakým způsobem těžší všichni muži a přiživují se na tom, že je muži přisouzen větší význam než ženě. Čtvrtou tezí v přístupu ke kultuře uvádí Hana Havelková jako udržování status quo mezi muži. Být neustále výkonní a povinně úspěšní a do nekonečna to demonstrovat, čímž trpí citová oblast. Naopak od ženy nikdo nic neočekává a ženě je umožněno prožívat život intenzivněji, citověji, má větší možnosti. Uvedené teze si navzájem neodporují, naopak genderový řád může fungovat jen za předpokladu, že tyto roviny budou ve vzájemné součinnosti.

²² FORMÁNKOVÁ, L. RYTÍŘOVÁ, K. - *abc feminismu*, s. 178

Druhou významnou linií feministického hnutí je psychologická. Vychází z psychoanalytické teorie Sigmunda Freuda, kterou rozvedl Jacques Lacan. O teorii obou uvedených se opírá také Laura Mulvey ve své stati *Vizuální slast a narativní film*. Právě zaměřování se na ženu je důležitým znakem druhé vlny feminismu. „Jedná se o něco naprosto historicky bezprecedentního. Až nyní totiž byly vytvořeny předpoklady pro to, aby ženy promluvily, aby o sobě začaly vypovídat – ne však již skrze ikonu, kterou jim muži nabídli, ale artikulací vlastní zkušenosti“.²³ Jako příklad lze uvést mateřský feminismus. Díky tomuto proudu feminismu se společnost dozvídá o rozmanitosti vlastních definic mateřství ze strany žen. Také požadavky tohoto proudu formovali i další významný motiv myšlení druhé vlny. Díky přibližování soukromé a veřejné sféry se daří pro mateřství získat místo ve veřejném prostoru i kultuře. Sdělením feministického postoje je stanovisko k postavení ženy v domácnosti. Ženy sebe samy vnímají tak, že žena v domácnosti je ve své podstatě politická záležitost. Z čehož plyne motiv „osobní je politické“.²⁴ A upozorňují, že se jedná o společenský problém, který je potřeba reflektovat.

Otázka rovnosti žen s muži již není v intencích druhé vlny feministického hnutí. Díky dílčím úspěchům jde hlouběji v tématech rozdílnosti mezi mužem a ženou. Zakládá si na rovnosti v rozdílnosti, tedy že formulace, že je někdo jiný, by nemělo znamenat automaticky být horší. Svým způsobem nabízí pohled ženy, která nemá potřebu hodnotit. Podobně reflektuje situaci Martha Rosler ve své tvorbě. Například ve snímku *Vital Statistic of a Citizen, Simply Obtained* (1977), upozorňuje na standardizaci, objektivizaci a vědecké hodnocení ženského těla, které bylo rutinou pro společnost. Hlavním požadavkem druhé vlny feminismu je dle textu Havelkové „nechat každého (každou ženu a každého muže) autonomně definovat své ženství a mužství, nechat rozkvést především individuální rozdíly při rovných výchozích podmínkách, které nevytvářejí z mužů a žen skupiny, k nimž se rozdílně přistupuje“.²⁵

4.2 Vizuální slast a narativní film

V této kapitole podrobím analýze stať *Vizuální slast a narativní film* od kritičky Laury Mulvey. Tuto stať jsem vybral z několika důvodů. Text se přesněji zabývá otázkami, které

²³ FORMÁNKOVÁ, L. RYTÍŘOVÁ, K. - *abc feminismu*, s. 180

²⁴ Tamtéž, s. 181

²⁵ Tamtéž, s. 181

definují formu následné feministické tvorby. Text přelomovým způsobem upozorňuje na zobrazování žen ve filmu či vztahu diváka k sledování filmu. Většina autorek tuto stať ve své tvorbě využívala, potvrzovala její závěry nebo dokonce rozšiřovala. Text byl jeden ze zásadních esejů pro tvůrkyně.

Filmařka a teoretička filmu a kultury Laura Mulvey v textu *Vizuální slast a narativní film* vychází z psychoanalýzy a rozvíjí tezi, že narativní film je konstruován mužským pohledem. Tak vzniká zamyšlení, které se stává první tezí o feministické teorii filmu. Podle Mulvey se ve filmech uplatňují tři různé mužské pohledy a to muže za kamerou, muže jako diváka a muže jako spoluherce. Tímto textem autorka nabourává dosavadní teorii filmu a přidává převratnou myšlenku, že film není neutrálním výtvozem, naopak využívá genderových rozdílů. Feministická filmová tvorba našla po vydání v periodiku *Screen* (1975) nový teoretický základ i impuls k dalšímu rozvoji feministické tvorby.

Úvod textu nazvaný *Politické využití psychoanalýzy*, sleduje, kde a jak předem vytvořené vzorce fascinace filmem zasahují do filmu samotného a to i na základě sociálního uspořádání. Pro pochopení hlavní myšlenky tohoto textu, od kterého Mulvey odvíjí svůj pohled, je jakým způsobem film odráží společensky danou rozdílnost pohlaví. Prakticky je ve stati popsáno, jak nevědomky patriarchální společnost strukturovala filmovou tvorbu. Za paradox falocentrismu lze považovat obraz kastrované ženy poskytující světu smysl a řád. Její neúplnost se snaží napravit symbolickým falem. Krátkým shrnutím lze tento jev popsat takto, „funkce ženy při formování patriarchálního nevědomí je dvojitá, za prvé symbolizuje hrozbu kastrace skutečnou absencí penisu a za druhé tímto povyšuje své dítě do roviny symboliky“.²⁶ Dále ve svých myšlenkách popisuje ženskou touhu jako krvácející ránu existující pouze ve vztahu ke kastraci, kterou nejde překročit. Jako signifikant své touhy vlastnit penis, mění žena své dítě podle svých představ.

V druhé části úvodu pod názvem *Dekonstrukce slasti jako radikální zbraň* se Laura Mulvey zabývá zhmotněním erotické slasti ve filmu, jejím významem a ústředním postavením obrazu ženy. Záměrem tohoto článku bylo onu slast zničit. Díky rozvoji a dostupnosti technologií se film stává jak uměleckým řemeslem, tak i kapitalistickým podnikáním. Díky těmto okolnostem byl umožněn rozvoj alternativního filmu. Tento druh alternativního filmu si za úkol bere zpochybnění základní premisy tradičního neboli

²⁶ MULVEY, L. - *Vizuální slast a narativní film. Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*, s. 117

mainstream filmu. Hlavními rozdíly oproti mainstream produkci je radikálnost alternativního filmu a to jak ve smyslu politickém, tak i estetickém.

Jednou ze slastí, které film nabízí je i slast z dívání se, tzv. skopofilie. Ve Třech pojednáních k teorii sexuality Freud vymezil skopofilii jako jeden ze sexuálních pudů člověka. Pud tak existuje jako erotický základ pro slast z dívání se na jinou osobu jako objekt, což může stvořit určitou skupinu voyeurů. Spojitost mezi filmem a tvrzením Sigmunda Freuda je vidět v oddělení diváka od filmového plátna, umocněného tmou v hledišti. Tato situace iluzi voyeurského oddělení ještě více napomáhá a v divákovi umocňuje iluzi soukromého světa. Film jde ještě dále, soustřeďuje pozornost na lidskou postavu a tím rozvíjí narcistickou polohu skopofilie. Vyjádření Já, čili subjektivity, vychází z imaginárního vytvořeného obrazem. Tyto dva protikladné aspekty, skopofilie a konstituování Já vychází z identifikace s viděným obrazem.

V poslední části nazvané *Žena jako obraz, muž jako doručitel pohledu*, se pojednává o odlišnosti genderů a způsobu pohledu na ně. Autorka dělí slast z dívání na aktivní (mužskou) a pasivní (ženskou) pozici. Muži je přisouzena role aktivního hybatele a tvůrce příběhu, posouvá děj dopředu. Pakliže se divák ztotožní s mužským hrdinou a promítá svůj erotický pohled do své filmové podoby, dostává se mu pocitu všemocnosti. Kdežto žena ve filmu je uváděna na dvou úrovních, jako erotický objekt pro postavy ve filmu a také pro diváka v sále. V narativním filmu obvykle zastavuje spád děje v okamžicích erotické kontemplanace. „Obojí je spojeno s pohledem: s pohledem diváka v přímém skopofilním kontaktu s ženskou postavou ukazovanou pro jeho prožitok (konotující mužskou fantazii) a pohledem diváka fascinovaného obrazem své podoby, zasazené do iluze přirozeného prostoru, skrze niž může v rámci diegeze ovládat a vlastnit ženu.“²⁷

V závěru stati Laura Mulvey nastiňuje, že zlomit voyeursko-skopofilní pohled jde samo o sobě. Pro zpochybnění klasického filmu a slasti, kterou vyvolává, je podle autorky nutné zlomit zaběhnuté filmové kódy a jejich vztah k formativním strukturám. „Film je definován právě umístěním pohledu a možností jej měnit a odhalovat. To odlišuje kinematografii v jejím voyeurském potenciálu třeba od striptýzu, divadel, show atd. Film zachází daleko za zdůrazňování ženského bytí-pro-pohled a začleňuje způsob. Kterým je žena nazírána, do samotné podívané. Filmové kódy využívají napětí mezi tím, jak film ovládá

²⁷ MULVEY, L. - *Vizuální slast a narativní film. Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*, s. 125

rozměr času (stříh, vyprávění) a rozměr prostoru (změny ve vzdálenosti, stříh), a vytvářejí tak pohled, svět a objekt, čímž navozují iluzi stříženou na míru touze.“²⁸ Nedílnou součástí feministické filmové teorie se podle Mulvey staly tři druhy pohledů. Pohled zaznamenávající kamery, pohled publika a vzájemné pohledy postav na plátně. Snaha eliminovat pohled kamery a co nejvíce vtáhnout diváka, popírá dva první pohledy a podrobuje je třetímu.

Vizuální slast se díky pohledům rozebraným v této kapitole řadí mezi klíčové texty feministické filmové teorie. V dílech umělkyně lze pozorovat snahy o vyrovnání se s odkazem analýzy, či prohloubení, díky čemuž se feministická filmová teorie rozvinula v komplexní směr filmového bádání. Kritické pohledy vytýkají Mulvey absenci ženského subjektu a tím otevírají debatu na téma „bytí“ ženského diváka. Což ve svém důsledku znamenalo ještě větší zájem filmařů. Někteří filmaři byly pojednáním Mulvey přivedeni k zamyšlení nad tradiční strukturou dívání se. V závěru kapitoly lze konstatovat, že psychoanalýza se stala jedním z hlavních impulzů pro feministickou filmovou teorii.

5. AUTORKY A ROZBOR TVORBY

„S nástupem širokého spektra feministické tvorby a při zpětném objevování starších ženských filmů se okamžitě ukazuje nutnost teoreticky pojmenovat širší „ženského filmu“ a způsob, jakým pracuje s ideologií. Důležitost pojmenování a vytvoření nové metodologie a terminologie si feministické hnutí uvědomovalo velmi záhy – na feministický „boj“ byl často nahlížen jako boj o jména a obrazy.“²⁹

V této kapitole podrobně analyzuji tvorbu umělkyně v období klasického videoartu. V kontextu doby nastíním, co za okolnosti ovlivnily jejich následnou tvorbu, a jak jejich díla vypadala. Co chtěla recipientům nabídnout a proč se vlastně vyhradily ženy umělkyně touto feministickou tvorbou. Zda to byla pouze forma vyjádření, vlastní obrany či jen možnost. Za jednu z hlavních myšlenek, jež k tvorbě ženy vedly, lze označit rovnocenné postavení ve světě umění. Analýzou uvedených audiovizuálních děl zjistím další motivy, které ženy reflektovaly společnosti.

²⁸ MULVEY, L. - *Vizuální slast a narativní film. Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*, s. 130

²⁹ HANÁKOVÁ, P. - *Feministická filmová kritika*, s. 15

5.1 VALIE EXPORT - provokativní performerka

Jako první autorku videoartu jsem pro tuto práci zvolil VALII EXPORT, pro práci stěžejní osobnost, kvůli jejím feministickým postojům, které zastává a prezentuje. Narodena jako Waltraud Lehner v roce 1940 v Linci. Mládí strávila v klášterní škole, ale její názory se po odchodu do Vídně měnily. Tady započala a dokončila vysokoškolská studia ve Spolkovém vzdělávacím a výzkumném ústavu textilního průmyslu v oboru design. Během studií se stihne provdat, porodit dvě děti a rozvést. Na počátku šedesátých let se jí do cesty dostávají Vídeňští básníci a performeři, kteří mohli mít vliv na její další smýšlení a směřování na uměleckém poli. Waltraud se začíná zajímat o konstruktivismus, což ji přivádí k práci s novými médii. Začíná experimentovat s fotografií a rozšířeným kinem, díky kterému v představení spojuje tanec, hudbu a divadlo. Pro svá díla používá termín anti-umění, jelikož do své tvorby promítá své postoje, reakce na dění ve společnosti a ty se stávají pouze nástrojem politického vyjádření. Po studiích se již projevil její zájem o uměleckou dráhu, živila se jako příležitostný komparz, skriptka a střihačka. V roce 1965 napsala její první scénář ke krátkometrážnímu filmu, *Aus alt macht nicht neu*.

Vlastním jménem Waltraud Lehner. Z pohledu autorky však jménem, které si sama nevybrala. Nejenom z tohoto důvodu, si v roce 1967 volí jméno nové, VALIE EXPORT. Krabička od oblíbené značky cigaret, kterou upravila svou fotkou a svým jménem, ukazuje na formování postoje vůči patriarchátu a konzumu, který autorku obklopuje. Její umělecká cesta se tedy začíná profilovat již v mládí. Jak sama VALI EXPORT říká v jednom z rozhovorů na téma svého jména. „EXPORT je vždy a všude. Znamená to exportovat sebe samu. Nechtěla jsem nést ani jméno svého otce, ani mého muže, chtěla jsem si najít své vlastní jméno.“³⁰ Slovo EXPORT je v mezinárodním kontextu jasně profilované a nelze z něj vyčíst pohlaví. Feministický postoj VALIE EXPORT se odráží ve většině jejich happeningů a performancích, které pořádá. Její tělo se stává ústředním nástrojem pro prozkoumávání vlastní identity. Hledání hranice mezi umělcem a divákem lze vypořádat již ve videu *Tapp und Tastkino* (1968), tzv. hmatové a dotykové kino. V této performance autorka nese na svém těle dřevěnou krabici s otvorem, kde je jako opona záclonka, která představuje filmový sál. Vyzývá muže, které potká na náměstí v Mnichově k návštěvě kina. Ti vkládají ruce na řadra aktérky a stávají se aktivními účastníky. Tak vytvoří autorka první ženský film. S konceptem rozšířeného kina, kde je žena centrálním prvkem. VALIE EXPORT boří zažitý vztah mezi

³⁰ GROSENICK, U. - *Women Artists in the 20th and 21st century*, s. 126

filmem a pozicí diváka, kterému umožňuje v rámci zaběhnutých konvencí umocňujících voyeurství, čili potmě a odděleně jako v kině. „Přestože se film skutečně ukazuje, předkládá se k vidění, vyvolávají podmínky při promítání a narativní konvence v divákovi iluzi, že pozorujeme soukromý svět.“³¹ Performance tuto část stati zabývající se vztahem filmu a divadla, od Laury Mulvey akceptuje, ale přináší navíc nový prvek, dotyk s nahým hercem. Ve chvíli kdy je vizuální požitek nahrazen hmatem, není žena, či ženské tělo redukováno pouze na sexuální symbol. Také se snaží upozorňovat na původní médium různými způsoby. Například Peter Weibel měřil čas každého představení nebo nebyla povolena konverzace během představení.

Další velmi zajímavou a provokativní performance, která se odehrávala v duchu feministických postojů je *Genitalpanik* (1969). Z této akce vznikly pouze fotky. Jednalo se o návštěvu mnichovského kina, kde performerka procházela řadami diváků se samopalem v ruce, přičemž v popředí kalhot měla vystřižený díl, který obnažoval její nahé tělo. Tak jako předešlé dílo obsahující hmatové kino, i *Genitalpanik* se snaží bojovat proti voyeurismu v kině a naléhá nad kontrolou vlastního těla, ženského těla. Tato performance byla několikrát opakována a to například Marinou Abramović v roce 2005. Své feministické postoje v následujícím roce utvrzuje při performance ve Frankfurtu. Při *Body sign action* (1970) se nechává veřejně tetovat. A jako ústřední motiv si vybírá podvazkový pás s kouskem punčochy. V knize *Fragments of the imagination* popisuje Roswitha Mueller význam následovně: „podvazek je použit jako znamení minulého zotročení, symbolem potlačené sexuality. Podvazek jako znamení příslušnosti k třídě, která vyžaduje podmíněné chování, se stává reminiscenční a tak udržuje na očích problém sebeurčení žen a ženskosti.“³² Poukazuje na společenskou roli ženy, na představy společnosti o ženě jako sexuálním objektu a na tyto myšlenky reflektuje a nabízí tak nový pohled na definici ženy. Také zde autorka naznačuje, že VALIE EXPORT je umělecké dílo.

Ve videoartovém díle *Body Tape* (1970) experimentuje s časem a prostorem a prohlubuje zároveň práci s videem, jež se pro ni stává ústředním médiem. Vytváří si vlastní sdělovací prostředky ve svém vlastním prostoru. Ve videu jsou k vidění každodenní aktivity, celkem sedm a zahrnují například ochutnávání, dotýkání či poslouchání. Každá aktivita je uvedena

³¹ MULVEY, L. - *Vizuální slast a narativní film. Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*, s. 121

³² MUELLER, R. - *Fragments of the imagination*, s. 33

titulkem který divákovi ukazuje, kterou činnost bude představovat. Autorka je od kamery oddělena skleněnou deskou, která symbolizuje prostor mezi tělem a kamerou.

V následujících letech vytváří akce jako *Eros/ion* (1971), *Zwangsvorstellung* (1972) či *...Remote...Remote...*(1973). V Performance *Eros/ion* se stává kamera dokumentárním prvkem. „V této rané fázi se tělo stává bojovým polem, na kterém se odehrává boj o sebeurčení.“³³ Autorka se celým tělem, nahá, přetáčí po rozbitém skle, dokud z řezných ran nezačne téct krev. Poté se přesune na plátno, skleněnou deskou a na papírovém listu ukončí své vystoupení. Na podkladech vzniká určitá symbolická malba krve, která má být chápána jako otisk společnosti, která nás utváří. Zároveň se snaží dát ženskému tělu nový mužský pohled, takový, který není oním diskutovaným a vykonstruovaným sexuální symbolem.

Na 16mm film je v roce 1973 pořízen záznam akce nazvané *...Remote...Remote....* Ve videu sedí VALIE EXPORT na židli, na plátně v pozadí je umístěna policejní fotografie dvou týraných dětí. Autorka začíná s miskou mléka mezi nohama a nožem na koberce. Na levé ruce si pomocí nože postupně na všech prstech ořezává nehtová lůžka, dokud nezačne téct krev. Prsty od krve poté máčí v mléce. Symbolika krve, červené barvy, naproti mléku a bílé barvy ve stavu k ženskosti symbolizuje její sexuální a mateřskou stránku. Autorka v roli matky zde netrpí, byť je video o utrpení. Na konci videa, kde mizí VALIE EXPORT ze záběru, umocňuje emoce nájezdem kamery na děti z plakátu a detail jejich držících se rukou. Jde o prezentování beznadějného světa, od kterého jde sice odklonit zrak, ale nic to nezmění na faktu, že tady takový svět je.

Z tvorby VALIE EXPORT vystupuje provokace, naráží na tabu společnosti a svou aktivitou provokuje. Ve společnosti však sklízí kritiku. Je jí vytýkáno, že netvoří umění, ale jen vyvolává rozruch provokací. Černobíle natočené video technologií betacam je zajímavé hledáním vlastních limitů. V této performance se pohybuje rukama po podlaze a je ohraničena železnými dráty pod napětím. Každý kontakt umělce s elektrickým proudem znamená několikaminutovou bolest. Rány od elektřiny jsou symboly intervence do autonomie jedince. V *Hyperbulie* (1973) je zajímavé jak VALIE EXPORT hledá limity svého těla a poukazuje na sociální systém a to jak naše těla a mysl standardizuje.

Experimentální dlouhometrážní snímek *Unsuchtbare Gegner* (1976), v překladu *Neviditelní Protivníci*, je pokračováním v duchu loga VALIE EXPORT. Na scénáři pracovala s tehdejšími přítelem Peterem Weibelem. Ten navíc ztvárnil jednu z hlavních postav, přítele fotografky

³³ MUELLER, R. - *Fragments of the imagination*, s. 34

Anny, která uvěří díky rádiu na mimozemskou sílu Hyksos, která ovládá lidi. Podle myšlenky, že ovládnutí lidé se chovají násilně. Všude vidí známky síly Hyksos a snaží se o tom okolí přesvědčit. Lékař ji posléze diagnostikuje schizofrenii. Anna nakonec uvěří domněnce, že je na všechno sama. V rovině metafor je mimozemská síla Hyksos symbolem patriarchátu. Video představuje politickou a společenskou kritiku společnosti. Lze najít spojitost se statí *Vizuální rozkoš a narativní film*. Ve snímku autorka upozorňuje na přítomnost kamery, ta není skryta a neumožňuje tak vznik skopofilie a identifikace.

5.2 Marina Abramović – umělkyně přítomnosti

Zakladatelka performance Marina Abramović je srbská umělkyně, která kariéru performerky začala v sedmdesátých letech, kdy opustila někdejší rodnou Jugoslávii. V Edinburghu se uskutečnila první zahraniční performance *Rhythm 10* (1973). V této performance je Marina Abramović na rozložených listech bílého papíru, s deseti noži a dvěma kazetovými rekordéry. Po zakleknutí hraje ruskou ruletu, zapíchává nůž mezi prsty své ruky, dokud se nebodne, pak tento proces opakuje se všemi noži a přitom nahrává zvuk. V druhé části performance pouští ze záznamu rytmus zabodávání nožů a pokračuje další sekvencí zabodávání v duálním rytmu. V performanci lze nalézt pokus o propojení přítomnosti s minulostí, když v nedokonalosti spojuje druhou sekvenci zabodávání nožů s první ze záznamu. Přijímání vědomé bolesti a být tady a teď, respektive na hranici smrti, je ukázkou schopností Abramović přemoci strach ze smrti. Tělo se začíná stávat pro Marinu Abramović ústředním motivem vyjádření.

O rok později v Neapoli vytváří další ze série *Rhythm*, tentokrát nazvaný *Rhythm 0* (1974). Tato performance je jedna z nejdůležitějších a nejzajímavějších v tvorbě Mariny Abramović a pohledem zpátky na tuto akci vzpomíná s respektem. Jak sama říká, „to co jsem se naučila, bylo, že pokud to necháte na publiku, mohou Vás zabít“.³⁴ Tato zkušenost musela být velmi akční a adrenalinová a to jak z pohledu samotné umělkyně, tak z pohledu diváka. V této performance se autorka ponechala po šest hodin v rukou diváků. A aby to bylo zajímavější a víc přítomné, umístila na stoly desítky předmětů, které mohl divák využít. Výčet začínal běžnými předměty jako rtěnka, lžice, květiny či mýdlo, avšak Abramović zašla tak daleko, že na seznam předmětů zařadila potenciálně nebezpečné předměty, jako skalpel či bubínkový revolver s jedním nábojem. Tímto symbolicky předává odpovědnost na diváky,

³⁴ PEREIRA, L. - *Marina Abramović art pieces you should know [online]*

kteří se aktivně zapojí do performance. Během akce se zmenšovala hranice mezi umělcem a diváky. Ti se více osmělovali a tak během performance umělkyni vysvlékli, polévali vodou, pořezali či přiložili nabitou zbraň na její tělo s prstem na spoušti. Cílem performance bylo zjistit, jak se budou lidé chovat v této situaci. Role ženy ve společnosti, dav, ponižování či sexuální obtěžování a násilí na ženách. Takto lze popsat výsledek upozorňující na témata, jež jsou ve společnosti tabu. I když se Marina Abramović za feministku nepovažuje, otevírá svými performance tyto otázky již v počátcích své tvorby. Není tomu však vždy, v performanci *Rhythm 2* (1974), se Abramović zabývala zkoumáním svého těla, propojeností se svou myslí. Ve snímku *Rhythm 2* se jedná o dvě situace, které chce autorka vyzdvihnout. V první části si jako zdravá žena vezme tabletu, která se předepisuje na zklidnění svalů, avšak v kombinaci se zdravým tělem autorky zapříčinilo požití léku nekontrolované záškuby. V této situaci byla Abramović plně při smyslech svého vnímání, ale nemohla fyzicky reagovat. V druhé části pozře tabletu na schizofrenii, která se aplikuje v případech násilného chování. Tak jako v první části, i v druhé Abramović ztratí kontrolu nad svým tělem. Tentokrát však obětovala svou identitu, jelikož pět následujících hodin o sobě nevěděla. „Tělo je jakousi mobilní hranicí mezi veřejným a soukromým: předpokládáme jakousi vlastnost našich těl a jejich schopností, když si musíme uvědomit, že to není úplně pravda, anebo veřejné a soukromé nelze aplikovat.“³⁵

Následující rok umělkyně přichází s performance *Art must be beautiful, artist must be beautiful* (1975), kde využívá video jako prostředek svého vyjádření naplno. O spojení videa s jejími performance a důležitosti tohoto propojení svědčí fakt, že tuto performance opakovala dvakrát, jelikož se jí nezamlouval výkon kameramana při prvním vystoupení. Autorka lpěla i na takových maličkostech ve strojové práci kameramana jako nezaznamenaný detail či nevhodný nájezd a odjezd kamery. Pořízením kvalitního videozáznamu se otevírají možnosti, jak dát dílu život. Z těchto důvodů proto performance opakovala ještě jednou, tentokrát již bez publika. Obsahem videa je samotná umělkyně před kamerou, technika zaujímá roli zrcadla. V záběru kamery si agresivně češe vlasy kartáči a stále opakuje „art must be beautiful, artist must be beautiful“. Opakováním těchto slov ve stejné intenzitě hlasu, vytváří jakousi mantru, kterou posunuje umělce i publikum do transu, ve kterém uvolňuje tělo i mysl od zaběhlých myšlenkových systémů moderní společnosti. Hlavním posláním video záznamu je otevřít diskuzi a to nejen na téma ženské krásy. Jedná se o kritiku očekávání, či zaběhlým stereotypem, že žena musí být neustále krásná. Po technické stránce je videu kromě tradiční

³⁵ DEZEUZE, A. - *The 'Do-it-Yourself' Artwork: Participation from Fluxus to New Media*, s. 140

dokumentární role přisouzena i nová funkce jak ji popisuje Lenka Střeláková ve svém článku *Tváření se obrazu*. „Videozáznam ustavuje novou formu do sebe sama svářením se uzavírajícího se obrazu, v němž se reinkarnují tradiční otázky vztahu zobrazení a mediálních struktur komunikace a konstituce identity.“³⁶

Další zajímavou aktivitou Mariny Abramović se stala performance *Lips of Thomas* (1975). Performance byla uvedena v galerii Krinzinger v Innsbrucku a je další ze série, kdy Abramović překonává hranice svého těla. Obsahem performance je sníst pomalu jedno kilo medu stříbrnou lžící, pomalu vypít litr červeného vína nebo rozbít sklenici od vína pravou rukou. Nedílnou součástí je vyřezávání pěticípé hvězdy do svého břicha a chlazení se na ledovém kříži. Abramović si po dobu sedmi hodin působila záměrně bolest, dokud ji někdo z publika nepřerušil. Ono přerušení znamenalo zapojení publika do samotné performance, hvězda vyřezávaná do břicha upozorňuje na komunistický režim a ledový kříž jako připomínka ortodoxního přístupu, kterého se ji dostávalo v dětství. Celou performance uskutečňuje Abramović navíc nahá a opět zkoumá a posouvá své osobní limity.

5.3 Yoko Ono - umělkyně Fluxusu

Avantgardní umělkyně, členka hnutí Fluxus, performerka, zpěvačka a filmačka Yoko Ono. V mládí opouští Japonsko a stěhuje se do New Yorku, kde se záhy stává jednou z hlavních postav undergroundové umělecké scény šedesátých let. Spolupráce s Johnem Cagem či Georgem Maciunsem předurčuje její spojení s hnutím Fluxus. Nepochybně se svou tvorbou řadí mezi feministické tvůrkyně, pro něž se stalo ženské tělo motivem vyjádření. Ono byla jedním z feministických hlasů, které zaznívaly skrze tvorbu šedesátých let.

V záznamu *Cut Piece* (1965) se Yoko Ono stává součástí performance. Během performance vyzvala diváky k příchodu na podium a za pomoci nůžek k odstřihnutí části jejího oblečení. Tím přivedla publikum do těsného kontaktu s umělcem. Publikum se stává součástí performance, což jsme mohli pozorovat i v performance Mariny Abramović. Tato akce se konala několikrát, poprvé v roce 1964 v koncertní síni Yamaichi v Kjótu, poté v Tokiu. Třetí performance se odehrála v Carnegie Hall, New York. Z této performance byl pořízen záznam, kde se kamera mění v dokumentární prvek. „Mnoho žen a dalších tvůrců, kteří byli dříve marginalizováni, se chopilo dokumentární formy, která uvádí obrazy a zvuky jako důkazy, a

³⁶ STŘELÁKOVÁ, L. - *Tváření se obrazu* [online]

to také částečně i proto, že pro ně bylo silným zážitkem vidět nové zobrazení sebe sama, které bylo mimo jiné i dokladem vytvoření nové varianty skutečnosti.³⁷ Při analýze snímku lze vyzorovat skryté otázky, které se díky performance Yoko Ono dostaly do diskuze. Akt odstříhávání oděvu, který v sobě skrývá agresivní způsob odhalování ženského těla, poukazuje na lidskou stránku, která se mění v destruktivní, jestliže není nucena nést za své činy odpovědnost. Během let se autorčinu dílu dostalo mnoho různých interpretací. Od striptýzu, přes vyjádření protestu proti válce ve Vietnamu a násilí až k feministické práci. Reflexí díla ve společnosti a v čase odhaluje vše, co chtěla Yoko Ono performancí vyjádřit. Při opakování performance v Paříži v roce 2003 za světový mír autorka uvedla v rozhovoru, že performance dělala „proti ageismu, proti rasismu, proti sexismu a proti násilí“.³⁸

Díky práci s tělem a nabourávání vztahu mezi uměním a životem, se snímek *Cut Piece* řadí mezi klíčová díla hnutí Fluxus. Oproti Carolee Shneemann je její tvorba úzce spojena s lidmi z hnutí Fluxus. Spolupráce se samotným Georgem Maciunsem vyústila ve snímky *One* (1966) a *Eye Blink* (1966). Snímky, ve kterých se na první pohled téměř nic neděje, přináší pohled zaznamenaný vysokorychlostní kamerou. Ve snímku *Eye Blink* je v záběru vidět pouze mrknutí oka v detailu zachyceného v čase. Oko jako symbol voyeurské podstaty kamery. Ve snímku *One* je vidět pouze zapálení sirky. Svými snímky Yoko Ono naznačuje v symbolické rovině, a to s přihlédnutím k myšlenkám hnutí Fluxus, že soustředěním pozornosti se na malé věci, můžeme měnit své vlastní vnímání světa.

5.4 Martha Rosler - konfrontace genderu

Mezi významnými umělkyněmi politicko-feministické tvorby nesmí chybět Martha Rosler. Americká fotografka, performerka, video-umělkyně, kurátorka a kritička. Vystudovala malířství, ale fotografie se pro ni stala v šedesátých letech stěžejním prostředkem vyjádření. S fotografií pracuje ve vícečetných sériích, čímž eliminuje význam jednoho snímku. Touto technikou lze zachytit a představit narativní příběh lépe než v samostatné fotografii. Samotná fotografie bývá zbavena pohybu, prostoru a příběhu. K nejvýznamnějším sériím patří *Beauty Knows No Pain, or Body Beautiful* (1966-1972). V této koláži se autorka vyhrazuje k nerovnosti mezi pohlavími a sabotuje záměrně společenský pohled na ženu. *Bringing the*

³⁷ HILL, Ch. – *Surveying the First Decade: Anthology* [online]

³⁸ CONCANNON, K. - *From Text to Performance and Back Again* [online]

War Home Beautiful in Vietnam je sérií na aktuální politické téma. Autorka skrze kontrast mezi dokumentární fotografií vojáků ve válce a výstřižky z populárních časopisů ukazuje postavení ženy v domácnosti. Cyklus reagující na válku je značně feministický. Skrze muže bojovníka odkrývá falešnou a idealizovanou představu o válečném heroismu. Dále se ve své tvorbě koláží věnuje tématům jako bezdomovectví, chudoba a zneužívání pracujících žen, přičemž se sama intenzivně angažuje.

Martha Rosler natočila několik snímků, kterým věnuji pozornost v této kapitole. Pohledem na celkovou tvorbu Rosler lze vyčíst, proč byla zařazena do této práce. Svým otiskem v umění se snaží jako většina uváděných umělkyň, vypořádat s nerovností mezi mužem a ženou. „Na počátku 70. let byly rozdíly mezi politickým feminismem a feminismem v umění velmi neurčité a všem ku prospěchu a zdálo se, že díky jednotě a síle ženského hnutí nebude třeba subtilnějších rozlišení.“³⁹ Často je však její tvorba mylně zařazována mezi umělkyně druhé feministické vlny.

Ve videu *Semiotic of the Kitchen* (1975) se Rosler zaměřuje na společenské stereotypy a mocenské mechanismy prolínající se do soukromého prostoru. Martha Rosler k videu dodává: „když žena mluví, pojmenovává svůj vlastní útisk.“⁴⁰ V záznamu je autorka snímána pohledem statické kamery v kuchyni. Na pracovní desce před sebou má různé nádoby. Každou z nich zvedá, pojmenuje a demonstuje použití, ale s gesty, které se odchyľují od běžného používání nástroje. Autorka uvede celou abecedu s tématem ženy v kuchyni. Ve své podstatě ukazuje a vypráví příběh ženy, hospodyně. Feminismus se stává jedním z ústředních témat, na která se Rosler zaměřuje. V knize rozhovorů *Věrnost v pohybu* Martiny Pachmanové autorka uvádí: „chvíli mi trvalo, než jsem si uvědomila, že feminismus nabízí možnost hovořit o sociální nespravedlnosti způsobem, který přímo vypovídá o mně a o mém vlastním životě, a ne o nějaké abstraktní jednotce nebo principu, jež jsou základem uspořádání společnosti“.⁴¹

Za její nejsilněji feministicky laděný snímek lze považovat *Vital Statistic of a Citizen, Simply Obtained* (1977). Ve své podstatě je obsahem videa performance. Video bylo pořízeno nepřetržitě, bez zastavování záznamu a jeho obsah se již pro kameru neopakoval. I Martha Rosler, stejně tak jako VALIE EXPORT, využívá své tělo k vyjádření svých myšlenek.

³⁹ ROSLER, M. - Soukromé a veřejné: Feministické umění v Kalifornii. In: Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě, s. 139

⁴⁰ ROSLER, M. - *Semiotic of the Kitchen* [online]

⁴¹ PACHMANOVÁ, M. - *Věrnost v pohybu*, s. 164

Autorka v jednom z rozhovorů uvádí, že inspirací ji byla myšlenka ukázat určité napětí někoho, kdo se na svlékající ženu dívá celkem znuděně při přeměňování oproti myšlence, kdy je divák v údivu, když vidí svlékající se ženu. Pro Rosler byl v její tvorbě důležitý vnitřní a vnější pohled na ženu. V úvodu autorka nabádá, jak chápat obsah videa, které je rozděleno na tři části a je zaměřeno na vnímání sebe sama. V první části je Rosler za účasti dvou mužů v bílých pláštích měřena a hodnoty jsou zapisovány. Žena je tím zařazena, standardizována. Vše se odehrává pod dohledem dalších třech žen stojících v pozadí, které ji po dokončení měření pomáhají obléct. Prostřihy ženy oblékající se do svatebních šatů oproti dívce oblékající se do běžného oblečení jako symbol úspěchu a neúspěchu při měření. Ve snímku upozorňuje na standardizace, objektivizaci a vědecké hodnocení ženského těla, které vedou k podmanění. V druhé části dívka vkleče rozbíjí vajíčka do prázdné misky. Kameře dává nahlédnout do misky po rozbití vajíček. V symbolické rovině ukazuje, že přes různou barvu skořápky jsou všechna vajíčka uvnitř stejná. V poslední části autorka zahrnuje do videa vládní fotografie ze soudobých měření žen a dětí. S ohledem na standardizaci ženských těl, kritizuje Rosler politiku objektivního hodnocení, která vede k depersonalizaci. Snímek je konfrontací teoretického pohledu na posuzování žen a jejich vzhledu v byrokratické společnosti, zároveň jde o dekonstrukci obrazu ženy z mužského pohledu.

5.5 Carolee Schneemann – feministka na hraně

Carolee Shneemann je narozena v roce 1939 v Pensylvánii a je významnou osobností uměleckého světa. V práci je uvedena ve spojitosti s tématy sexuality, které svou tvorbou otevírá. Autorka začínala svou kariéru jako malířka abstraktního expresionismu. Už na škole ji otázka pohlaví a postavení ženských umělkyně poslala na jinou dráhu, protože ji někteří učitelé od tvorby odrazovaly, právě kvůli pohlaví. Malba ji ale neuspokojovala, navíc prohlásila, že štětec je sám o sobě příliš falický. Po příchodu do New Yorku je ji dopřáno udělat si zajímavé přátele. Potkává se například s Allanem Kaprowem, Dickem Higginsem. Spolupracuje i s dalšími členi hnutí Fluxus na eventech a dalších aktivitách skupiny. I přes spolupráci s Yoko Ono nebo Shikego Kubota se však nedostalo oficiálního přijetí mezi členy Fluxus. Lze se ptát na důvod, proč tomu tak je. Jistě postavení k ženám, ženské tvorbě, patriarchy. Carolee Schneemann vnímala, že ženská tvorba je ve stínu mužské. Avšak tento názor nebyl sdílen skupinou, či byl dokonce akceptován. Například zmiňovaná Shikego Kubota, která sice podporovala feministické hnutí, avšak sama členkou nikdy nebyla,

v rozhovoru v roce 2007 řekla, že „ve videu jsou si muži a ženy rovni, protože to bylo levné a my všichni jsme k němu měli přístup.“⁴² I to byl tedy důvod, proč se mezi členy hnutí nikdy nedostala. V dopise pro Allana Kaprowa se nechala slyšet, že nebyla skupinou vnímána. Přesto se účastnila performancí koordinovaných právě Allanem Kaprowem, Claesem Oldenburgerem a Robertem Morrisem. Začala experimentovat s kinetickým divadlem, což je kombinace performance a instalace. V představení *Meat Joy* (1964) byl „pocit dotyku a taktika vycházející ze zkušenosti v centru orgiastických interakcí určených k uvolnění komunikativní energie těla.“⁴³ Jedná se o erotický rituální obřad s excesivní oslavou masa. Čtyři muži a čtyři ženy se svými těly vášnivě dotýkali uzenin či kuřecího masa a ryb při zvucích pařížské ulice. Skrze představení umělkyně navrhuje kolektivní osvobození od ideálů společenské a individuální slušnosti, které panovali na počátku šedesátých let.

Feminismus byl při zkoumání děl Schneemann jedním ze základních kamenů celé tvorby. V návaznosti na výrazovou a vyjadřovací stránku filmu, performance, fotografie, instalace, prozkoumává autorka témata společnosti. Ženská sexualita a společensky založené vnímání ženského těla, každodenní erotika je její motivací k práci. Schneemann se pouští do svého filmu *Fuses* (1964), kde explicitně ukazuje společný sex s přítelem Jamesem Tenney. Schneemann v rozhovoru s Giampaolo Bianconi k videu říká: „fuses je experiment v zobrazování rovnostářského sexuálního partnerství: hluboká transformující se odměna, kterou člověk přináší druhému člověku“.⁴⁴ Video je zaznamenáno na 6mm film a strukturováno prostřednictvím zkušenosti sexuálního styku a orgasmu. Do toho experimentálního filmu se pouští v době, kdy je nepřijatelné říkat třeba slovo vagina nebo ukazovat ve filmu ochlupení. Filmem dokázala oslovit a pobouřit mnohé tábory různě smýšlejících lidí, rozpoutávala diskuzi. V záznamu prakticky pracuje Schneemann se svým tělem, čímž bojuje proti sexuálně negativní společnosti a také dává najevo odcizení lidí od jejich těl. Tak jako VALIE EXPORT, i ona mění pozici film a divák u konvenčního kina. Pro tuto práci je zajímavá kritika, jež se dílu dostala od feministického hnutí, oproti tomu třeba ocenění na festivalu v Cannes v roce 1969.

Další snímek, který zmíním, jsem vybral, protože mi přijde vhodný z pohledu kritiky médií. Jedná se o koláž fotek dění ve válce ve Vietnamu pojmenovaný *Viet Flakes* (1965). Tyto fotky nebyly během války zveřejňovány v médiích a společnost nebyla všeobecně

⁴² GREENBERGER, A. - *Shigeko Kubota, a Fluxus Artist and a Pioneer of Video Art, Diea at 77* [online]

⁴³ GROSENICK, U. - *Women Artists in the 20th and 21st century*, s. 487

⁴⁴ BIANCONI, G. – *An Evening with Carolee Schneemann* [online]

informována o zvěrstvech, kvůli, kterým umírali lidé. Film je cenný díky svému přínosu v odhalení role sdělovacích prostředků a principů předávání informací. Fotky s krutostmi páchaných na vietnamských lidech obsažené ve snímku jsou od mnoha zahraničních fotografů autorkou sbírány po dobu pěti let. James Tenney sestavil pro film zvukovou koláž, která navíc umocnila dojem z celého filmu. Ta byla složena z vietnamských zpěvů, populární americké hudby ze šedesátých let a fragmenty Bacha, čímž zvyšovala rušivý účinek filmu. Také střih filmu určuje nepříjemné tempo při sledování fotografií.

Stejně jako ostatní ženy uváděné v této práci, tak i Carolee Schneemann se řadí mezi feministické tvůrkyně. To, že nebyla oficiálně přijata mezi tvůrce hnutí Fluxus kvůli svému uměleckému vyjadřování, souvisí s její radikálností při boji o místo mezi muži umělci. V té době hnutí tvořené převážně muži vnímalo ženy v pozadí mužského umění. Bohužel další členky jako třeba Yoko Ono se ve svých postojích nedokázali či nechtěli ztotožnit. Přesto Schneemann ve své tvorbě poukazuje na kulturně determinovanou představu o ženě a jejím těle a boří tyto zažitě představy. Tím současně narušuje teorii mužského pohledu, kterou na základě Lacanovi formulace uvádí i Laura Mulvey ve své feministické stati *Vizuální rozkoš a narativní film*. Jako většina umělkyň žijících v sedmdesátých letech i ona reaguje na rychle rozvíjející se větvě videoartu a dění ve světě. Tělo je pro autorku ústředním motivem a formou vyjádření, díky čemuž se na jednu stranu stala hlavní tvůrkyní a na druhou, samotným objektem tvoření. Svou pozicí, kterou celoživotně zaujímá, se stává ikonou feministické tvorby a inspirací pro mnoho dalších umělkyň.

5.6 Dara Birnbaum – kritika médií

I když se tato umělkyně nezabývala přímo feministickým videoartem, často ve svých dílech zastupovala ženy a jejich myšlenky. Proto je v této práci věnovaná kapitola přímo Birnbaum a rozboru nejzajímavějšího díla, které se dotklo tematiky žen. Dara Birnbaum patří do první generace, která vyrostla již za přítomnosti televize a dokázala si tak zformulovat vlastní postoj k tomuto médiu. Autorka ve svých snímcích využívá low-end i high-end technologie k rozvratu, kritice televizního vysílání. Rozkládá zažitě filmové prvky a sílu obrazu. Tím definuje mytologii historie a paměti. Skrze dynamický televizní prostor tvořené obrazy, texty a hudbou odhaluje ideologický význam filmu. Považuje jej za prostředek k tomu, aby byl dán hlas člověku. Svou tvorbou se autorka řadí mezi nejvlivnější přispěvatele do současného pojednávání o umění a televizi. Utváří tak jazyková pravidla odpovídající důležitosti televize.

Kritické strategie na přelomu sedmdesátých let rozebírali komerční a mediální svět a jejich konvergenci v televizním vysílání. Sama autorka se vyjadřuje ke své videoartové tvorbě, jako „novým ready-mades pro díla z konce dvacátého století, které manipulují médiu televize, které je samo o sobě velice manipulativní“.⁴⁵

Mezi nejznámější díla kritizující televizi patří snímek *Technology/Transformation: Wonderful Woman* (1979). Birnbaum reflektuje poválečnou americkou společnost a její vztah s technologickým vývojem masmédií. Toto dílo by se dalo charakterizovat jako institucionální kritika médií. Ústřední myšlenkou snímku jsou přímo genderové stereotypy. Žena jako ústřední motiv celého snímku. Tvorba Birnbaum vyniká její prací s reálným záznamem z televize. V analyzovaném snímku použila záběry ze seriálu *Wonder Woman* (1975), na kterých se obyčejná žena mění při hlasité explozi v superhrdinku Wonder Woman. Ve smyčce celou akci několikrát opakuje a žena se s lehkostí panenky točí na pomyslné hrací skřínce. Tuto manipulaci užívá k prodloužení času scény a tím narušuje původní význam postavy. Narativní příběh je zničený a překlenuje se do komiksového vyprávění nového příběhu. V následujících scénách odráží kulky náramky na zápěstích a ochraňuje tím muže choulícího se v pozadí, nebo v sále plném zrcadel si podřezává krk svého odrazu v zrcadle. Snímek je plný kritiky vyobrazení ženy v televizi a odhalující jazyk televize a mechanismy reprezentace pohlaví. K samotnému zrcadlení v *Technology/Transformation: Wonderful Woman* se vyjadřuje Birnbaum jako k „pokusu vidět věci zrcadlíci sebe sama a nahradit jej reálně prostřednictvím opakování souboru akcí a prostřednictvím manipulace kamery“.⁴⁶

5.7 Joan Jonas - prostor za zrcadlem

Jako poslední umělkyni v práci zmiňují Joan Jonas, průkopnici v oblasti performance a videoartu. Skrze svá studia historie umění na Mount Holyoke College rozšiřuje své vědomosti o umění. Poté Jonas studuje sochařství na Columbijské univerzitě. Tak jako většina umělkyň uvedených v této práci si i Joan Jonas vzala za svou myšlenku ženské subjektivity. Tvorbu autorky však nelze kategorizovat jediným uměleckým hnutím, jelikož si sama vybírala cestu, která se této kategorizaci vyhýbá. V počátku sedmdesátých let začíná Joan Jonas směřovat svou pozornost k vizuálnímu umění, zaměřuje se na experimentování, manipulace s obrazem, práci s časem a prostorem. V roce 1972 použila poprvé jednokanálové pásky k natočení

⁴⁵ DAVIS, S. – *Notes for a New Documentary* [online]

⁴⁶ SPIELMANN, Y, JONES, S. - *Video: the reflexive medium*, s. 157

snímku *Vertical Roll* (1972). Zaznamenané akce na snímku, jsou součástí živé performance. Záměrným, neustálým opakováním obrazu, rolováním přes dolní hranu obrazovky, vytváří stav poruchy televizního přijímače. Touto manipulací obrazem a rytmickou technikou vytváří Joan Jonas pocit narušení fyzického prostoru. Prostor v tomto snímku funguje jako metafora nestabilní ženské identity. Umělecká cesta autorky se vyznačuje silnou přítomností aspektů zkoumajících otázku identity ženy. Zkoumání vztahu s médii obohacuje o zpětnovazební monitor, na kterém byla ve svých performance schopna pracovat s obrazem v reálném čase.

V období sedmdesátých let je z tvorby znát feministický postoj. Její snímek *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972) komentovala při návštěvě Musea Moderního umění v New Yorku, jako výstup její poetické představy založené na feminismu. „Snímek byl podřízen hledání, jestli zde může být něco jako žena, ženský snímek.“⁴⁷ Performance byla reflexí na postavení žen na začátku sedmdesátých let. Obsahem snímku je tedy performance, kde Joan Jonas vystupuje jako maskovaný dvojník, Organic Honey. Symbolicky představuje ztělesnění výtržnosti či narcismu ženského alter ega. Skrze zrcadlo se vrací do pozice sebereflexe. Dílo je plné abstrakce a narcismu a svým přístupem Joan Jonas usnadnila divákovi recepci sdělení. Autorka v díle zkoumá technologii, místo zkoumání podstat a skutečností se zaměřuje na zkušenosti se zobrazením abstraktního ve vlastním vědomí. Joan Jonas ve svých dílech často vystupuje maskovaná v kostýmech, čehož využívá ke studiu osobní a kulturní sémiotiky ženských gest a symbolů. Jako hlavní atributy tvůrčí strategie autorky lze jmenovat manipulace s divadelním a obrazovým prostorem, využití zrcadlově otočeného obrazu a svého vlastního těla.

6. ZÁVĚR

Analýza tvorby umělkyň v období šedesátých až osmdesátých let s sebou přináší mnohé zjištění. Videoart jako umělecká disciplína bezesporu umožnila umělkyním bojovat za své místo na poli umění. Ženám se podařilo realizovat jednu z prvních myšlenek feministické teorie, vybojovat si místo na poli umění. Avšak ne za muži, ale mezi muži.

První vlna feministického hnutí se postarala o novodobé zákony, které daly ženám základní práva. Díky úspěchům první vlny mohly být otázky druhé vlny feministického hnutí již hlouběji profilované, což se odráží na pestrosti témat, jimiž se umělkyně zabývali. A právě

⁴⁷ LAMBERT, Y. - *Joan Jonas on Feminism, MoMA*. [online]

zmíněná šedesátá a počátek sedmdesátých let ukazují na videoart jako způsob vyjádření. Z rozboru snímků vyplívá, že videoart se profiloval do dvou způsobů využití. První účel se dá popsat jako manipulace a experimentování s obrazem, druhý způsob využití skýtá možnost dokumentování. Jako příklad lze použít performance Mariny Abramović, která používala často video jako dokumentární prvek pro své performance, oproti umělecké tvorbě Dary Birnbaum, která používala video k manipulaci s reálným televizním záznamem.

Obsahové stránky videoartových snímků se shodují v jednom společném tématu a tou je žena. Díky tomu, že sufražetky bojovaly za rovnoprávnost žen skrze volební právo již na konci osmnáctého století, se mohli ženy svá témata více profilovat. Videoart lze charakterizovat jako umělecký směr s velmi rychle se měnícím vývojem v umění. Přes experimenty s obrazem či instalacemi, zkoumání povahy videa, došlo k rychlému uvědomění si moci videa a jeho využívání k upozorňování na témata společnosti. Válka, násilí, sexismus ale i zkoumání vlastního těla, zobrazení ženy ve společnosti jsou tedy ústředními tématy videoartu žen v období šedesátých až osmdesátých let. Videoart byl tedy prostředkem k zobrazení, vnímání a vlastnímu dialogu ženy se světem. Společným tématem umělkyně během klasického období videoartu je zkoumání identity ženy a to nejen ve vztahu k novým médiím, nýbrž i skrze nová média.

V práci jsem zmapoval vstup umělkyně do období klasického videoartu. Umělkyně uvedené v práci jsem volil na základě jejich tvorby. Nelze paušalizovat umělkyně do jediného uměleckého směru. V práci se podařilo rozebrat umělecké směry, které ženy nejvíce obsáhly svou tvorbou. Pro určení jsem vyšel z rozčlenění podle Chris Hill, s tím rozdílem, že jsem do práce zahrnul jen ty směry, které ženy umělkyně obsáhly svou tvorbou. V práci jsem tedy uvedl umělkyně, pro které je ženské tělo ústřední motivem a způsobem vyjádření. Z analýzy tvorby uvedených umělkyně vystupují možnosti videa, které médium nabízí a ženy je naplno využívají. Děj a symbolická rovina se liší od klasické filmové tvorby diametrálně. Videoartové snímky předních umělkyně již dnes patří do galerií, jelikož rozšiřování symbolické hranice se stalo součástí snímků umělkyně v období klasického videoartu. Snímky svým obsahem upozorňují na ženské city, pocity a strach, které dokázali díky Portapak převést na filmový pás. Tím se umělkyním daří zachovat otázky doby klasického videoartu v archivech pro studia současných i budoucích generací, pro které je technologie analogového videa historickým milníkem určeným pouze do muzea.

7. RESUMÉ

Bakalářská diplomová práce se věnuje období klasického videoartu. Přibližuje tvorbu umělkyně v období šedesátých až osmdesátých let dvacátého století. Text práce v první části mapuje umělecké proudy, které formovaly samotný videoart. Práce sleduje příchod kamery mezi umělce a analyzuje nově vznikající uměleckou disciplínu, která se na základě různých podnětů větví do dalších tvůrčích směrů. Důraz je kladen na feministickou větev videoartu. V druhé části textu se pracuje s textem Laury Mulvey *Vizuální rozkoš a narativní film*, který je druhým hodnotícím faktorem pro analýzu tvorby umělkyně. Obsahem práce je shrnutí ústředních otázek a postojů druhé feministické vlny a aplikování je při rozboru tvorby autorek. Třetí část textu sleduje samotná díla nejvíce zásadních umělkyně a poskytuje rozbor aplikováním analýz a feministických postojů. Analýzou tvorby se text propracuje k samotnému záměru žen umělkyně v období klasického videoartu.

This Bachelor thesis deals with female artists in the classical videoart. Text approaches the creation of artists from the sixties to the eighties of the twentieth century. First part of text maps different ways formed by videoart itself. Text follows the arrival of the camera between the artists and describes the newly emerging artistic discipline, which, on the basis of various stimuli, branches into other creative directions. Emphasis is placed on the feminist branch of videoart. The second part of the text deals with Laura Mulvey's text *Visual pleasure and narrative film*, which is the second assessment factor for the analysis of artist work. The content of the thesis is a summary of the main questions and attitudes of the second feminist wave and its application in the analysis of author's artwork. The third part of the text follows the works of the most important artists and provides analysis by applying analyzes and feminist attitudes. Through the analysis of the artwork, the text is elaborated on the intention of female artists in the classical videoart period.

8. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Slovart, 2002. ISBN 80-7209-402-5, s. 115, s. 222, s. 228, s. 258.

DEZEUZE, Anna. *The 'Do-it-Yourself' Artwork: Participation from Fluxus to New Media*. Manchester University Press, 2010. ISBN 0719081440, s. 140.

GROSENICK, Uta. *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Taschen, 2001, ISBN 3822858544, s. 126, s. 487.

FORMÁNKOVÁ, Lenka, RYTÍŘOVÁ, Kristýna. *abc feminismu*. NESEHNUTÍ Brno, 2004, ISBN: 80-903228-3-2, s. 169 – 182.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London: Thames & Hudson, 2007, ISBN 978-0-500-20393-4, s. 361.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. Routledge New Your 2003. ISBN 0-415-93792-2, s. 198.

MUELLER, Roswitha. *Fragments of the imagination*. Indiana University Press, 1994. ISBN-13: 978-025333906, s. 33.

MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film. Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Vyd. 1. Editor Libora Oates-Indruchová. Překlad Hana Hájková. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998, s. 120-121. Studijní texty (Sociologické nakladatelství), sv. 18. ISBN 80 -858-5067-2 s. 115-130.

PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu*. In: nakladatelství a vydavatelství One Woman Press, 2001. ISBN 80-86356-10-8, s. 164.

ROSLER, Martha. *Soukromé a veřejné: Feministické umění v Kalifornii*. In: Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě. 1. vyd. Editor Martina Pachmanová. Praha: One Woman Press, 2002, 413 s. Černá kočka, 18 ibid, s. 139.

RUSH, Michael. *Video Art*. London: Thames & Hudson, 2007. ISBN 978-0-500-28487-2, s. 14.

SPIELMANN, Yvonne, JONES, Stan. *Video: the reflexive medium*. English ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008. ISBN 978-0-262-19566-9, s. 157.

ŠPŮREK, Milan. *Přečtený život*. Dybbuk, 2014. ISBN 987-80-7438-102-7, s. 210.

VÁVRA, Jiří. *Od impresionismu k postmoderně: dějiny vizuálního umění*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2001. ISBN 80-7182-120-9, s. 127.

9. SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

ABRAMOVIĆ, Marina. *The artist is present* [online]. 2012, [cit. 10. 4. 2017]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=O6dF8Gjm-X8>>.

BIANCONI, Giampaolo. *An Evening with Carolee Schneemann* [online]. 2015, [cit. 5. 4. 2017]. Dostupné z: <<http://www.lightindustry.org/schneemann>>.

CONCANNON, Kevin. *From Text to Performance and Back Again* [online]. 2008, [cit. 2. 5. 2017]. Dostupné z: <<http://imaginepeace.com/archives/2680>>.

DAVIS, Sam. *Notes for a New Documentary* [online]. 2014, [cit. 16. 4. 2017]. Dostupné z: <<http://www.vdb.org/artists/dara-birnbaum>>.

GLENN, Martina. *Fluxus* [online]. 2007, [cit. 30. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=123>.

GUAGNINI, Nicolás, Birnbaum, Dara. *Cable TV's Failed Utopian Vision: An Interview with Dara Birnbaum* [online]. 2002, [cit. 16. 4. 2017]. Dostupné z: <<http://cabinetmagazine.org/issues/9/birnbaum.php>>.

HILL, Chris. *Surveying the First Decade: Anthology* [online]. 2011, [cit. 9. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.iim.cz/wiki/index.php/First_decade>.

HILL, Chris. *REWIND - A Guide to Surveying the First Decade: Video Art and Alternative Media in the U.S., 1968-1980* [online]. 2011, [cit. 9. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.vdb.org/sites/default/files/Rewind_VDB_July2009.pdf>. s. 31.

HORÁKOVÁ, Jana. *Benjaminiana* [online]. 2010, [cit. 1. 5. 2017]. Dostupné z: <<https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps10/dilo/web/pages/benjaminiana.html>>.

LAMBERT, Yvone. *Joan Jonas on Feminism interview for MoMA*. [online]. 2010, [cit. 16. 3. 2017]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=BGDAZU32Kbo>>.

PEREIRA, Lorenzo. *Marina Abramović art pieces you should know* [online]. 2017, [cit. 28. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.widewalls.ch/marina-abramovic-art/rhythm-0/>>.

RADUŠEVIČ, Mirko. *Pisoár, chlast a prdel vrcholná umění DADA* [online]. 2016, [cit. 3. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.literarky.cz/kultura/vytvarne-umeni/21445-pisoar-chlast-a-prdel-vrcholna-umni-dada>>.

ROSLER, Martha. *Semiotic of the Kitchen* [online]. 2008, [cit. 10. 4. 2017]. Dostupné z: <
<http://www.eai.org/titles/1545>>.

STŘELÁKOVÁ, Lenka. *Tváření se obrazu* [online]. 2012, [cit. 10. 3. 2017]. Dostupné z: <
<http://www.artcasopis.cz/clanky/tvareni-se-obrazu>>.

GREENBERGER, Alex. *Shigeko Kubota, a Fluxus Artist and a Pioneer of Video Art, Dies at 77* [online]. 2015, [cit. 8. 3. 2017]. Dostupné z: <
<http://www.artnews.com/2015/07/28/shigeko-kubota-a-fluxus-artist-and-a-pioneer-of-video-art-dies-at-77/>>.