

Videoart - základní vymezení a stěžejní osobnosti

Videoart je po filmu dalším významným vstupem pohyblivého obrazu do prostředí výtvarné scény. Přednáška se soustředí na období šedesátých a sedmdesátých let, neboť tato dvě desetiletí byla konstitutivním obdobím videoartu jako svébytného výrazového prostředku. Během této doby se ustálily základní vlastnosti videoartu jako uměleckého směru, na konci druhé dekády se pak videoart etabloval již jako plně akceptovaný umělecký druh.

Zatímco experimentální filmy se převážně zaměřovaly na samotné médium a zkoumání jeho možností, raný videoart se soustředil na záznam skutečnosti, např. dokumentování performancí prováděných samotným autorem videa. Koncentrace na zobrazení určité relativně izolované události pak vede k tomu, že narativita, která dává filmovému vyprávění jeho řád, je v případě videoartu méně strukturovaná. Spíše než syžet (epické schéma díla) je základem narativní struktury videa konkrétní událost. Ta je dosti často singulární a nemá nějaké navazující „před“ a „potom“.

Videoart vytváří také svůj vlastní způsob obrazovosti. Jde o pohyblivý obraz (oproti statické vizualitě výtvarných umění), dynamika obrazu je výtvarná (oproti narativní dynamice tradičního filmu) a má specifický „figurativní“ charakter (jde o potlačení vztahu figury a pozadí, redukci základní struktury obrazu, jež je charakteristická jak pro tradiční obraz, tak i mainstreamový film). Zdůraznění figury v raném videoartu je dáno jednak nižší technickou kvalitou obrazu, jednak již zmíněnou rolí videoumělců/performerů. Raný videoart také pracuje spíše s jedním druhem záběru, nejčastěji s detailem čili „obrazem-afekcí“.¹

Rozdíl je také v samotné recepci díla. Zatímco film vyžaduje soustředěnou recepci od začátku do konce díla, videoart je přizpůsobený recepci v galerii, v níž je divák zvyklý sledovat více děl v kratším čase, přičemž ne vždy je sleduje od začátku do konce. Filmový divák se také stává součástí kolektivního publika, zatímco video je vnímáno individuálně, jeho recepce je osamocená.

Raný videoart se soustřeďuje na přítomný čas, což je dáno také tím, že videoumělci zaznamenávali své akce odehrávající se v krátkém časovém úseku bez pomoci střihu a montáže. Ve svých počátcích nepracovali se specifickou reprezentací časového průběhu, čas byl nejčastěji vymezen pouze zapnutím a vypnutím kamery. Do svých videí tedy nezačleňovali různé časové perspektivy (vyjádření minulosti, imaginativní představy atp.). Přítomný čas v raných videoartech je omezený na jeden konkrétní záběr. Videoart se tímto více blíží moderní malbě, při jejíž recepci je divákovo vědomí upoutáno také jediným výjevem, podobně jako je ve videoartu upoutáno jediným záběrem. Divák má tak možnost soustředit se na charakteristiky obrazu samotného.

V přednášce se zaměříme na dva zakladatele videoartu – Nam June Paika a Woody Vasulku. Nam June Paik, americký umělec jihokorejského původu jako jeden z prvních umělců začal v roce 1965 pracovat s přenosnou kamerou Sony Portapak. Tento přístroj umožňoval snadné natáčení a nahrávání videa mimo studio, aniž by byla potřeba štáb.

¹ Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz – pohyb*, Národní filmový archiv, Praha 2000, s. 90.

Nam June Paik se soustředil nejen na produkci videa, ale i na práci s již existujícím televizním obrazem a televizním vysíláním vůbec. Snažil se rozvinout participační možnosti televizního média. Tuto ideu rozvíjel mnoha způsoby, např. v díle Participation TV (Účastnická televize), v němž byl využit televizor, na který byl připojen mikrofon. Pomocí hlasu bylo možno měnit pohyb světelných linií na obrazovce. Svým hlasem tak divák/participant mohl přímo ovlivnit dění na obrazovce. Paik tímto způsobem pracoval s interaktivním vztahem mezi divákem a uměleckým dílem. Divák se mohl stát spoluautorem uměleckého díla. Rané práce Nam June Paika na poli videoartu jsou tedy spíše hybridy videoartu a TV artu, kdy se Paik pohybuje napříč těmito dvěma kategoriemi.

Jiným přístupem se vyznačuje další „pionýr videoartu“ Woody Vasulka. Se svoji ženou Steinou se soustředili na experimentální videoart. Woody Vasulka se koncentroval na proměny elektromagnetického obrazu, respektive na experimentální práci s videomateriálem. Woody Vasulka se fakticky soustředil na zkoumání rozdílu mezi filmovým obrazem a obrazem videa. Film, stejně jako elektromagnetický obraz, zahrnuje práci s rámcem – jednotlivými obrazovými políčky. Ve filmu tento rámeček tvoří políčka filmového pásu, fakticky je tedy tento rámeček určen materiálem kinofilmu, je neměnný a je proto statickou událostí. V případě elektromagnetického obrazu je daný rámeček (jednotlivé „políčko“) generován vnitřními technickými postupy, je flexibilnější a má zásadní vztah k časové struktuře díla. Soustředění na experimentální postupy a zkoumání elektromagnetického obrazu vedou Woody Vasulku ke koncentraci na proměny obrazu v jeho elektromagnetické plasticitě. Vedou ho k soustředění na transformační možnosti videoobrazu, k potlačení narativity, k redukci dokumentárního zachycení aktuální scény ve prospěch vyzdvižení vizuality a konotativních významů.

Oba zmínění umělci tak vystihují charakteristickou polaritu videoartu – na jedné straně sociálně-mediální podmíněnosti pohyblivého obrazu, na druhé straně jeho podmíněnosti technické.

Literatura:

Yvonne Spielmann, *Video. The Reflexive Medium*, The MIT Press, Cambridge, London 2008.

Lenka Dolanová, *Dialog s démony nástrojů – Steina a Woody Vasulkovi*, Nakladatelství AMU, Praha 2011.