

1. Zásadní vzor pro komunikaci v přímé demokracii

Nejedná se pouze o vytvoření nové formy pro nové obsahy, ale také o změnu vztahu mezi čtenářem a literárním textem, mezi divákem a podívanou. A samotná proměna tohoto vztahu byla podnícena novými způsoby vnímání souvislosti mezi uměním (či obecněji „znázorněním“) a skutečností ... vhodnost a účinnost užitých nástrojů je zcela závislá na daném historickém okamžiku a „dohadech“, během kterých se projeví. – Sylvia Harvey [1]

a. Působení kultury a nové technologie

Umělci a společenští aktivisté vyhlásili video za součást kulturní praxe ve Spojených státech koncem 60. let, v období radikálních prohlášení, která byla produktem desetiletí plného konfrontací souvisejících s lidskými právy a sporů týkajících se americké účasti ve Vietnamu i nástupu nové kultury mladých zaměřené na rozšiřování vědomí. V nabitě atmosféře jak osobních, tak i společenských změn a politické konfrontace, začala být „výroba kultury“ pojímána jako krok nutný pro rozvoj a oživení přímé demokracie. První číslo časopisu *Radical Software* (1970), vydávaného newyorským mediálním kolektivem *Raindance Corporation*, tvrdilo, že tvorba video pořadů a vytváření dalšího „informačního softwaru“ jsou radikálními kulturními nástroji, a prohlašovalo, že „pokud nenavrhne a nezavedeme alternativní informační struktury, které přestávají a přesahují ty existující, nebudou naše alternativní životní styly ničím jiným než produktem již existujících procesů.“ [2]

Projekty v oblasti komunikace a videoartu, živené tímto radikálním klimatem, se slily do kulturního „hnutí“ s nástupem lehkého přenosného pálpalcového cívkového rekordéru portapak, který se na americkém trhu objevil na přelomu let 1967 a 68 v relativně dostupné cenové relaci 1500 dolarů. Během pěti let, před příchodem této mobilní video jednotky, vstoupila do kulturního povědomí umělecká díla pojednávající o televizi a jejích technologiích prostřednictvím upravených televizorů skupiny umělců *Fluxus*, které byly výrazem pochybnosti o buržoazních televizních konencích, a také prostřednictvím výstav tohoto nového umění a nových technických zařízení v předních galeriích. Úvahy vlivného kanadského teoretika médií *Marshalla McLuhana* o souběžném vývoji komunikačních médií a struktur vědomí, poháněly utopické spekulace o nové společnosti založené na informacích. *McLuhan* měl vliv obzvláště na poválečnou generaci, která s televizí vyrosla. V roce 1968 umělci a společenští aktivisté vítali novou „sféru pozornosti“, která se otevírá s příchodem videa pracujícího v reálném čase, média, které nezastraňuje. Vítali možnost vytvoření přístupného demokratického komunikačního systému jako alternativy ke komerční televizi.

Spojení kulturním požadavkem na otevřenější a rovnoprávnější životní styl a navíc i pragmatickou potřebou sdílet vybavení – jednotky portapak, mikrofony a rostoucí paletu i podomácku vyrobených „video-nástrojů“ – vytvářeli umělci, aktivisté a vývojáři těchto elektronických nástrojů pracovní kolektivy. *Woody Vasulka* poslal video na přelomu let 1969/1970 jako „velmi svobodné médium – společenství mladé, naivní, nové, silné, spolupracující bez nepřátelství, něco jako vřelými svazky spojený domorodý kmen. Tak jsme se houfovali od západního pobřeží k východnímu, od kanadského západního pobřeží k východnímu a přes noc jsme vytvořili duchovní společenství.“ [3]

Už před nástupem jednotky portapak koncem 60. let začali sochaři, experimentální filmaři, malíři, performci, hudebníci a tanečníci vážně oponovat dlouho přetrvávající představě o formálním oddělení jednotlivých uměleckých disciplín a interpretačních diskursů. Někteří z nich se nakonec rozhodli zařadit video mezi disciplíny, které chtějí prozkoumat. *Happenings*, které začaly koncem 50. let, umožnily malbě působit v rámci interaktivního prostředí, čímž využily těch stránek umění, které „se vědomě snaží nahradit zvyky a zvyklosti aktivním zkoumáním a experimentováním.“ [4] Koncem 60. let někteří příslušníci undergroundu zabývající se psychedelickou hudbou, experimentálním filmem, divadlem a světelnými představeními, objevili ve videu nové médium pohyblivého obrazu vhodné i pro instalace. Pro sochaře pracující se vznikajícími výrazovými prostředky post-níminimalismu bylo video médium, které jim umožňovalo dát do popředí fenomenologii procesu vnímání, či konceptního procesu, ve vztahu k estetickému objektu nebo produktu. Umělci vystavující „vysoké“ umění v galeriích a muzejních prostorách, stejně jako ti, kteří pracovali v prostředí klubů, koncertů a na scéně masové

kultury, nezáleželi důvody k prozkoumání tohoto nového média pohyblivých obrazů a synchronního zvuku. [Vložit postranní sloupec A – rozhovor s Tonym Conradem - (o minimalizujících a totalizujících kulturách)]

Manifesty a komentáře těch, kteří byli pohlaceni video hnutím v jeho počátcích, tedy v letech 1968-1973, odrážely optimismus vycházející z přesvědčení, že skutečné společenské změny jsou možné. Vyjadřovaly oddanost kulturním změnám, která hraničila s až posvátným vytržením. Během tohoto opojného období náboženští teoretici, umělci a aktivisté vyjadřovali pádné argumenty pro budování přímé demokracie. Možnost pracovat na podstatných společenských změnách šla ruku v ruce s úkolem osobní proměny a nutnosti prozkoumat vlastní vědomí prostřednictvím hudby, umění, drog, diskusních skupin, spirituality, sexuality a alternativních životních stylů. Valorizace hodnoty „procesu“ a „téměř posvátný návrat k osobním prožitkům“ byly společným znakem jak politických, tak i kulturních radikálů sklonku 60. let, přestože se jejich seznamy priorit a strategie značně lišily. [5] Velká část nadšení ve vztahu k „procesu“ a „osobním zkušenostem a prožitkům“ které nabízel umělcům i divákům nová technologie přenosného videa, pramenila z možnosti okamžitě přehrání a okamžité „zpětné vazby“ k tomu co bylo právě prožito.

Společenským a kulturním úkolem 60. let bylo „rozrušení pozdně kapitalistické ideologie, politické hegemonie a buržoazního snu o bezproblémové výrobě.“ [6] Počátkem tohoto desetiletí se také objevila občanská neposlušnost jako součást hnutí za lidská práva a dále v této době vznikl Studentský nenásilný koordináční výbor (*Student Non-Violent Coordinating Committee – SNCC*), organizující v roce 1961 multietnické jízdy myšlenku (*Freedom Rides*) za účelem integrování restaurací a záchodků na jihu USA (Pozn. předkl: Nejvyšší soud USA zrušil segregaci v roce 1956, avšak ta v praxi přetrvávala i nadále). Podle *Todda Gitlina*, aktivisty z let 60. a sociologa, „byl nástup i následný ústup hnutí za občanská práva, jeho proměny od nenásilného hnutí zaměřeného na jižní státy až k radikálnímu hnutí „black power“ (černá síla) se svým důrazem na sebeurčení těch, kteří byli uraženi a kterým bylo ublíženo, předobrazem každého dalšího hnutí desetiletí.“ [7]

Pod vlivem egalitářství *SNCC*, v jejímž rámci společně bojovali jak chudí, tak i střední třída, vydala organizace *Students* za demokratickou společnost (*Students for a Democratic Society – SDS*) prohlášení, tzv. *Port Huron Statement*, volající po „přímé demokracii“ založené na „spolupůsobení vzájemné lásky a občanských komunit při přijímání rozhodnutí, která ovlivňují soukromé životy.“ Tato *Nová levice (New Left)* prosazovala myšlenku, že nutné společenské změny je možné provést pouze nahrazením institucí, které řídí, a ne jejich reformou. [8] Hnutí za občanská práva, *SDS*, vzamáhající se protivaléčné hnutí a společenstva vznikající kolem problému městské chudoby, vytvářely vzory, které nabádaly generaci dospívající v polovině šedesátých let, aby se kriticky zabývala institucionalizovanou mocí, národními prioritami a konvenčním přístupem k osobním cílům, které mají věst ke spokojenému životu a privilegii dané třídy. Na půdě výzkypých škol probíhaly semináře a diskuse, různé informační výměny a byly organizovány skupiny na lokální úrovni zabývající se bytovými otázkami, zdravotnictvím a právy, což, v rámci tohoto značně proměnlivého vzdělávání, dávalo účastníkům praktické zkušenosti ohledně toho, jak žít. V roce 1968 bylo polovině amerických obyvatel pod 25 let a v celé zemi byli mladí opojeni šířícím se hnutím proti establishmentu, jeho hudbou a svobodnými životními styly. Přestože během celého tohoto desetiletí přetvářaly rozpor mezi politickými radikály a radikály, kterým šlo o změnu životního stylu, tak v důsledku jejich činnosti došlo v zemi k hluboké transformaci kulturních vztahů.

Jako součást pokrokového dialogu, který probíhal na vysokoškolské půdě mezi lety 1968 a 1973, byly široce distribuovány a diskutovány texty od takových spisovatelů, jakým byl například *Herbert Marcuse*. Ti popisovali média jako „průmysl vědomí“, který je zodpovědný za odcizení jednotlivce, přeměnu kultury na zboží a centralizovanou ovládnutí komunikačních technologií. *Herbert Marcuse* ve svých populárních knihách *One-Dimensional Man* (1964) a *An Essay on Liberation* (1969) identifikoval vztah mezi vědomím jednotlivce a politikou, přičemž tvrdil, že „výrazná změna vědomí je počátkem, prvním krokem ke změně společenské existence: k vytvoření nového subjektu.“ Tento nový občan, který si je vědom „tragedie a romance, archetypálních snů a úzkostí.“ a aktivně s nimi pracuje, by byl odolnější vůči „technickým řešením“ nabízeným homogenním „veselým vědomím“ soudobé společnosti. [9] Jeho texty uváděly ještě další důvody pro rozšiřování a proměnu vědomí a potvrzovaly roli jednotlivce při uskutečňování společenských změn.

V roce 1969, skrze proces konfrontací a zvyšování sebevědomí – sdílením osobních zkušeností a studiem vlastních dějin – se černí Američané a ženy prohlásili za nové dějinné „subjekty“. V rámci procesu, kdy zkoušeli různé strategie, jak osamoceno tak i společného postupu, vybudovala jednotlivá černošská a ženská osvobozenecská hnutí vztahy solidarity s ostatními americkými i mezinárodními hnutími, tak jak propustovalo jejich veřejný diskurs vědomí globálních souvislostí. Hnutí za práva homosexuálů, které se zrodilo po konfrontaci ve *Stonewallu* (1969), a Hnutí amerických indiánů (*American Indian Movement – AIM*) také počátkem 70. let prosazovala svou politickou a kulturní identitu prostřednictvím veřejných činností a akcí zaměřených na propojování různých kultur. Tato nová hnutí se zaměřovala jak na dějiny ekonomického vykořisťování, tak i na systémovou nadvládu jedné kultury nad ostatními. *Port Huronské* prohlášení požadovalo méně odcizenou společnost a vyhláškou subjektivitu generace dospívající v 60. letech: tato nová hnutí se také zasazovala o hlubokou transformaci jak společensko-ekonomických, tak i kulturních vztahů.

Přestože Nová levice a protiválečná hnutí konce 60. let měly blízké vztahy s progresivními dokumentaristy, například s kolektivem Newsreel film, jejich zprávy a analýzy byly rozšiřovány především pomocí rozsáhlé sítě podzemního tisku. [10] Levice nedůvěřovala tradičním médiím včetně komerční televize. Při plánování protiválečných protestů v Chicagu v roce 1968 (při příležitosti celonárodního sjezdu Demokratů) se sice počítalo s informacemi v národním tisku, avšak pouze okrajové skupiny, jako například Yippies, přímo vyhledávaly konfrontace a zájem komerčních médií. Pokusy o průnik do celostátního vysílání, jako například spolupráce Videofreex s televizní společností CBS na následně zrušeném projektu Subject to Change (1969), odhalily zcela odlišné cíle tohoto průmyslu co se týče nových televizních programů a posílily obavy alternativních video tvůrců ze spolupráce s televizními korporacemi. [Vložit postranní sloupec B – rozhovor – Parry Teasdale o Videofreex]

Začátkem 70. let teoretici videa, přispívající do magazínu Radical Software spolu s marxistickým kritikem Toddem Gitlinem a německým socialistou Hansem Magnusem Enzensbergerem, načrtli důvody pro existenci nezávislých alternativních elektronických médií. V roce 1970, na základě myšlenek Bertolta Brechta, týkajících se firemní organizační struktury rozhlasových společností, kritizoval Enzensberger disproporci mezi množstvím výrobců/vysílačů a spotřebitelů/přijímačů v rámci tohoto média. Rozhlasový a televizní průmysl zcentralizoval a ovládl přístup k výrobě pořadů, k rozhodování o tom, co se bude vysílat, k vlastnímu procesu vysílání a omezil jednotlivce u přijímačů na pasivní účast v roli konzumentů. Avšak technologie sama o sobě nebyla principiálně omezena tak, že by to znemožňovalo větší míru vzájemné komunikace, jakou nabízí například telefon. Enzensberger došel k závěru, že nová technologie přenosného videa připravila scénu pro nápravu tohoto protikladu:

Poprvé v dějinách umožňují média masovou účast na společenském a zespolčenštěném výrobním procesu, přičemž nutné technické prostředky jsou v rukou mas samých. Takové využití těchto prostředků by udělalo z komunikačních médií, která doposud tento název nezaslouhují, skutečná média pro komunikaci. Ve své současné podobě technická zařízení televize a filmu neslouží komunikaci, naopak ji zabraňují. Nenabízejí vzájemnou komunikaci mezi vysílajícími a přijímajícími; technicky řečeno je zde zpětná vazba snížena na nejnižší možnou úroveň slučitelnou s tímto systémem. [11]

Politické analýzy telekomunikační praxe byly tehdy obecně ve stínu populárních náhledů mediálního teoretika Marshalla McLuhana, jehož knihy o dějinách komunikačních technologií byly široce diskutovány v národních médiích. V Understanding Media (Jak rozumět médiím) (1964) napsal McLuhan, že lidské dějiny jsou sledem technologických rozšíření lidské komunikace a vnímání, přičemž každé nové médium do sebe začlenilo předchozí technologie, někdy jako umělecká díla. Prostřednictvím rychlosti a okamžitosti dané do vlnku elektronické video technologie se stala televize rozšířením lidského nervového systému. Jeho úvaha o tom, že televize nabízí „sjednocený tok vnímaných událostí,“ které přináší změny vědomí, byla na stejné vlnové délce jako soudobé zkušenosti s psychedelickými drogami a stejně tak oslovovala umělce experimentující s novými formami elektronického zobrazování. Jeho aforismus „médium je zprávou“ naznačoval, že změna vědomí je vyvolána především prostřednictvím formálních změn komunikačních technologií, spíše než konkrétním obsahem dodávaným těmito médii, kterýžto náhled byl na stejné myšlenkové frekvenci s formalistickými průzkumy médií, které prováděli tehdejší umělci.

Přestože recepty McLuhana i dalších teoretiků na dosažení technologické utopie mnohým připadaly poetické, tak McLuhan zpopularizoval pojetí televize jako „úžasného média“ s „vysokou účastí,“ jako znak nové generace a jako potencionálně osvobozující informační nástroj v rukou právě té generace, která s ním vyrůstla. McLuhan se nezabýval způsoby, jak restrukturalizaci dosáhnout demokratičtějších telekomunikačních systémů, avšak inspiroval ostatní k využití svých myšlenek při zkoumání možnosti video produkce a teoretizování o tomto novém médiu.

Víra, že nové technologie budou inspirovat a vytvářet základy pro novou společnost, byla částečně důsledkem amerických poválečných investic do vědy, té velké kulturní nutnosti, což vyústilo v tzv. „zelenou revoluci“ v zemědělství (kdy využívání hnojiv, insekticidů a zavlazňování umožnilo vyšší objem produkce) a ve vcsnímě závody. Přistání Američanů na Měsíci v roce 1969 bylo „největší show v dějinách vysílání.“ [12] Racionální duch vědy se odrážel v sérii výstav umění a nových technických zařízení ve významných muzeích. Kritička Susan Sontag vyjádřila tuto „novou sensibilitu“ ve vztahu k umění následovně:

Výjimečné postavení literatury spočívá v jejím značném zatížení „obsahem,“ jak reportážního charakteru, tak i morálními soudy ... Ale ukázková umění naší doby jsou ve skutečnosti ta, která mají mnohem méně obsahu a jejichž morální soudy jsou více „cool (chladná)“ (pozn. překl. viz. Marshall McLuhan, Understanding Media (Jak rozumět médiím), 1964) – mezi ně patří hudba, film, tanec, architektura, malba a sochařství. Provozování těchto umění – jež všechna hojně, přirozeně a bez ostychů čerpají z vědy a techniky – jsou ztíštěním nové sensibility ... Ve skutečnosti není možné odloučit vědu a technologii od umění, tak jako není možné odloučit umění od různých forem společenského života. [13]

Nadšení z nových technologií – počítačů i společnosti založené na informacích, kterou by mohly předjímat a teoretizování o lidském vývoji, kybernetice, lidském vnímání, ekologii a možnosti transformovat prostředí – se objevilo v době, kdy poválečný ekonomický růst vedl k pocitu sebejistoty a kdy se zdálo, že společnost je schopna radikálních změn. V textech McLuhana, Norberta Wienera, Buckminstera Fullera, Gregoryho Batesona a dalších [14] docházelo k průniku teorie informací a systémů s biologickými modely, což zpřístupnilo informace o komunikaci a lidském potenciálu generaci, která vyrůstala ze stále dostupnějšími mocnými a expresivními osobními nástroji – automobily, televizemi, tranzistorovými rádii, 35mm a 8mm filmovými kamerami, elektronickými hudebními nástroji a později i s přenosnými videokamerami a rekordéry. Směs metafor z oblasti vědy, biologie a revoluce, označovaná kritikem Davidem Antinem jako „cyber-scot,“ [15] se projevuje v popisu „Mediální Ameriky“ (1971) Michaela Shamberga:

Je možné, že když nepředěláme strukturu našich televizních kanálů, může dojít ke snížení šancí našeho druhu na přežití. Je-li charakter naší kultury určen v ní převládajícím komunikačním médiem, a je-li toto médium příliš centralizované, a jde-li o systém s malým počtem variant, tak podlehneme této pro biologický život nevhodné vlastnosti. Naštěstí evoluce technologií zplodila nové druhy videa – přenosná video zařízení, kabelovou televizi a videokazetu, což přináší možnost nastolení mediálně-ekologické rovnováhy vzhledem k televizi. [16]

b. Rané kolektivy tvůrců videa

Kolektivy tvůrců pracujících s videem, které vznikly v rozmezí let 1968 až 1971, přijaly za svou přenosnou video techniku a viru v potřebu kulturních a společenských změn, které by mohly zahrnovat uzpůsobení moderní techniky humanitě. Jednotlivé skupiny byly smeleny praktickou nutností sdílet technické prostředky a spolupracovat při mnoha činnostech, které jejich tvorba vyžadovala. Některé skupiny byly organizovány jako komuny, přičemž jejich členové žili pospolu a pravidelně pracovali s videem. Člen skupiny Videofreex si zavzpomínal: „médium videa ... bylo využíváno k zábavě, stejně tak jako k experimentům, umělecké tvorbě i politicky zaměřeným činnostem.“ [17] Philip Mallory vypráví, jak se zapojil do společenství video tvůrců v Ithace, kde byl zpočátku členem komuny produkující videa:

Mělo to dvě neoddelitelné součásti. Existovala tu vize jednotlivce, tedy jednotlivý tvůrce pracující se sadou nástrojů, aby něco vytvořil. K potřebným nástrojům jsem se mohl dostat mnoha způsoby, aniž bych musel mít mnoho peněz. Druhá součást byla vážnější – bylo třeba dělat revoluci. Obě součásti nebyly odděleny. A také všichni ostatní se oběma zabývali. [18]

Již z rubriky ohlasů čtenářů prvních čísel magazínu Radical Software, vydávaném v New Yorku kolektivem Raintance, je možné vysledovat rozmach činnosti různých kolektivů až po vznik neformální celonárodní sítě výrobců video pořadů se shodnými zájmy. Již tiráž prvního čísla vyjadřuje široký rozsah cílů, které si kladli jeho redaktori pro tento svůj zásah do kultury: „Video páska může pro televizi znamenat to, čím je pro jazyk písmo. A následně televize zařadila psaný jazyk mezi převládající komunikační média planety. Brzy umožní dostupné video rekordéry a videokazety (ještě v období před nástupem kabelové televize), aby se alternativní „vysílací“ kanály staly skutečností.“ [19]

Manifesty obsahující informace o tom, jak natáčet videa s přenosnými portapaky, a praktické uživatelské rady byly zveřejňovány v publikacích, jako byl magazín Radical Software (1970-1976), který informoval o iniciativách využívajících video v oblasti umění, vzdělávání, psychoterapie a budování lepších vztahů v rámci komunit. Praktické technické příručky jako Spaghetti City Video Manual (1973), sepsané lidmi z Videofreex, a Independent Video (1974) spoluzakladatele People's Video Theatre (Lidového video-kina) Kena Marsche, demystifikovaly tuto technologii a nabádaly k nezávislosti při řešení problémů a k soběstačnosti při využívání videa. Tyto publikace sehrály nenahraditelnou úlohu v propagaci vize radikalizované osobní komunikace, přičemž nezasevěné a zvědavé vzdělávaly a informovaly je o existenci celé řady spřátelených nadšenců. Jejich pragmatický přístup k současnosti a někdy utopické vize budoucnosti byly sdíleny ostatními, kteří zkoumali a kritizovali fungování základních institucí – jak školství a komunikaci, tak i vlády a zdravotnictví – a představovali si od základu jiné systémy, které by byly založeny na nových či jiným způsobem využívaných technologiích. První vydání často citovaného Whole Earth Catalog (Celosvětového katalogu) z roku 1969 začíná oddílem „porozumění celým systémům,“ včetně oblasti komunikaci. Obsahuje popis výroby filmů ve formátu Super-8 a návody na stavbu zvukových syntetizátorů, včetně nastínění úlohu, kterou by mohl v nové budoucí společnosti hrát právě přístup k novým prostředkům a jejich zvládnutí:

Vláda, velký byznys, školské instituce a církve vytvořily a dosadily systém názorů, jehož hrubé nedostatky zastíňují jeho přínos. Reakcí na tuto skutečnost je vznik osobního prostoru a moci – moci jednotlivce, který se

může sám vzdělávat, nacházet vlastní inspirace, utvářet své vlastní prostředí a dělit se o toto dobrodružství s každým kdo bude mít zájem. Nástroje napomáhající tomuto novému procesu vyhledává a propaguje Whole Earth Catalog. [20]

Základní strukturální součástí projektů většiny raných video-kolektivů byl z hlediska jejich vize budoucích telekomunikací proces výroby, tak i proces vnímání výsledného díla. V tom se odrážela i zcela pragmatická potřeba dotyčných tvůrců nalézt nové lokality pro uvádění své produkce, které by byly v souladu s jejich cíli a zároveň brali v úvahu, že si lidé již tehdy byli vědomi zpolitizovanosti kultury. Vymýšlely se konkrétní způsoby, jak využít přímé zpětné vazby diváků, kterou umožňovalo přenosné video se svou schopností v reálném čase zdokumentovat každodenní události, průzkumy vnímání i experimentální performance. Soustředění se na tyto strukturální aspekty spolu s nepřesností raných stříhových zařízení v počátcích vedlo spíše k vytváření záznamů „procesů“ nežli ke vzniku autorských děl. Díla raných kolektivů prozrazují skutečnost, že pracovaly s vědomím, že video zprostředkovává společenské vztahy, ovládá či usměrňuje pozornost diváků a tyto přímo zapojuje do určitých aspektů vyjadřovacího, performativního, nebo výrobního procesu, a tak tyto diváky (nové uživatele) vzdělává. Často vyjadřovaný cíl radikalizovat komunikaci (pozn. překl.: nespokojit se s pasivní úlohou diváka jako „příjemce“) se dále projevoval i v tom, jaké formy distribuce volily tyto rané kolektivy pro informace, které vyprodukovaly. Zakládaly se knihovny video-pásek, burzy pásek a pojízdné video knihovny. Tištěná média, jako jsou časopisy a knihy, byla považována za důležitý doplňkový komunikační kanál. Experimentální video laboratoře a kina sloužila interaktivním projekcím. Zkoušelo se vysílání pomocí nízko wattových vysílačů, kabelové televize a veřejnoprávní televize (pozn. překl.: v USA je veřejnoprávní televize (Public Broadcasting Service - PBS) zaměřena daleko více na vzdělávání a kulturu nežli u nás).

Různé „kulturní databanky“ jejichž obsah zkoumala raná čísla časopisu Radical Software, je možné brát jako určitou mapu imaginace tehdejšího undergroundu. Jen náhodně zvolenými příklady jsou: „Dick Gregory speaking at San Jose State College 11/69“ (Dick Gregory promlouvající na San Jose State College 11/69) od Electric Eye; pásky, které Eric Stegel vytvořil pomocí svého barevného video syntetizéru Psychedelelevision; „a tour of el barrio by a Minister of the Young Lord's Party“ (procházka chudou portorikánskou čtvrtí od pastora Strany mladého Pána našeho) a „Gay Liberation Day“ (Den osvobození homosexuálů) od People's Video Theatre. [21] Enzensberger rozpoznal potenciál video-databank jako paměti, která bude vždy připravena pro proměňující se společnost, a stavěl je do protikladu k trdně pojatým představám o intelektuálním „dědictví“. [22] Tyto průkopnické záznamy, vytvořené undergroundem, dokumentovaly samotný underground. Stejně jako rodné filmy to byly sbírky osobních zážitků, ale na rozdíl od soukromých záznamů byly tyto pásky příspěvkem do informační banky, ze které mohli kdokoli čerpat. Často se stávalo, že ani nebyl uváděn žádný konkrétní autor nahrávky. Sbírkou video knihoven, jejichž obsah vyšly v Radical Software, nebyly produktem určeným k prodeji, nýbrž byly součástí alternativní kulturní ekonomiky, pro kterou byla výměna informací sloužící k vytvoření obrazu nové společnosti významnou hodnotou.

Vzájemná kulturní výměna prostřednictvím projektů raných kolektivů (vznikajících za rozličných produkčních podmínek a určených pro různé druhy diváků/vnímání) byla velmi různorodá, v závislosti na jejich konkrétních agendách a také v závislosti na místě, kde vznikaly. Popis několika z těchto raných projektů nám dá představu o tom, jak různorodé projekty v USA vznikaly. Skupina People's Video Theatre byla založena Kenem Marshem, umělcem, který se zaměřoval na světelná představení a Elliotem Glassem, učitelem jazyků, který natičel konverzace svých studentů ve španělsky mluvících čtvrtích New Yorku. V rámci skupiny PVT se na video natičely rozhovory a události probíhající během dne na ulicích New Yorku, přičemž ti, kteří se rozhovorů zúčastnili, byli zváni na promítání do jejich podkrovní mansardy a také k dalším diskusím, které měly „aktivizovat informační tok“. [23] PVT také natičela úvahy sousedů v rámci komunit, které umožňovaly zkoumat a zaznamenávat úvahy týkající se konkrétních problémů. Tyto záznamy byly následně přelhrávány politickým, místním společenským veličinám a lidem ze sousedství, jako součást vyjednávacího procesu. Ken Marsh v té době považoval video produkci za součást svých občanských povinností. „Řídili jsme se heslem, že právě „lidé jsou ta informace, kterou je potřeba sdělit“... Kdokoli měl možnost to dělat a měl to dělat všichni. Mandát k této činnosti tam jen tak ležel a čekal až ho zvednete. Je to jako s volbami – volte, přijměte zodpovědnost. Natočte to a podivejte se na to.“ [24]

V roce 1972 se kolektiv Videofreez, který původně sídlil v New Yorku, přestěhoval do Appalačských hor, kde začal každý týden vysílat směsici pořadů, jak předtočených, tak i na živo, pomocí pirátského televizního vysílače o malém výkonu pro malou komunitu obyvatel v Lanesville. Další plodná skupina se vytvořila kolem filmárky a tanečnice Shirley Clark. Její skupina T.P. Video Space Troupe vytvářela interaktivní události pomocí videa, tance a performance, které měly také sloužit jako model náviku práce s videem. Jedno z praktických video cvičení, které Shirley Clark uskutečňovala – „sunrise project“ (projekt svítání) – vrcholil tím, že se účastníci za rozběhu opětovně sešli v jejím bytě na střeše hotelu Chelsea, aby si přehráli videa dokumentující newyorský noční život předešlého večera. Trochu dále směrem na západ se nacházela lithacká video komuna, která spolupracovala na projektech s místní pečovatelskou službou a promítala své někdy i kontroverzní pořady

v barech a knihupectvích. Tím se jí dále vyvolávaly diskusi o místních i celonárodních otázkách, a navíc také poučit místní diváky o možnostech přenosného videa. Philip Mallory Jones byl jedním z těch, kteří založili lthaca Video Festival, který se stal prvním putovním festivalem pro video pořady (1974-1984) a důležitou přehlídkou raného videoartu a video dokumentů. [Vložit postranní sloupec C – Philip Mallory Jones – rozhovor]

Na Ohijské Antioch College provozovali studenti celonárodní výloupu pásek prostřednictvím svého Community Media Center (Místního mediálního střediska). V Antioch Free Library si mohli lidé půjčovat pásky, případně přidávat své vlastní do sbírky. V důsledku studijního programu této vysoké školy, ve kterém se střídá semestr studia se semestrem práce, i díky jejich novému programu zaměřenému na telekomunikace, dostali studenti médií příležitost se aktivně zapojit do plánování a zakládání kabelových televizí po celých Spojených státech. Tyto tzv. „public access“ stanice (stanice s přístupem veřejnosti do vysílání) umožňovaly veřejnosti vytvářet a vysílat vlastní programy. [Vložit postranní sloupek D – rozhovor – Bob Devine o tom, jak se prolíná práce společenského aktivisty s agendou videoartu]

c. Přístup do kabelové a veřejné televize

Spolu s jednotkou portapak, která přinesla tolik inspirace, byla bující kabelová televize s nadšením označována za příklad slibného technického pokroku, a to jak umělci, kteří psali pro Radical Software, tak i místními aktivisty a politiky na městské úrovni. Přenosná video technologie umožňovala seznámit i neprofesionály s tím, jak se dělají pořady. Společnosti provozující kabelovou televizi, které uzavřely smlouvy s jednotlivými městskými úřady, dávaly možnost, aby se prostřednictvím jejich místních sítí vysílaly občany vytvořené programy, které se mimo jiné vyznačovaly také tím, že reagovaly na místní události a podmínky. Kabelové společnosti chtěly expandovat na nové trhy a tak nabízely možnost veřejného přístupu zdarma, jako pobidku novým potenciálním klientům (městům). Jak místní politici, tak i místní mediální aktivisté měli možnost jednat o zavedení veřejného přístupu, výměnou za to, že kabelovým společenstvem umožní využívat městskou infrastrukturu (sloupy, povolení na pokládku kabelů). Veřejný přístup ke kabelové televizi byl uvítán různými skupinami jako příležitost k oživení hlasů, které se v komerční televizi v podstatě nevyskytovaly.

Ralph Lee Smith v jednom z vydání týdeníku The Nation z roku 1970 popsal, jak mezi sebou de facto soupeří komerční televize, kabelová televize a telefonní společnosti ve snaze o propojení celého národa. Smith citoval poválečné předsevzetí federální vlády pospojovat jednotlivé státy unie sítí dálnice, jako určitý precedens k zavedení obodboho plánování ve veřejném zájmu i pro rozvoj „elektronické dálnice“ v 70. letech. Smithův vývoj předjímající článek končil následovně:

Je obtížné přiřadit konkrétní peněžní hodnotu mnoha, nebo většine vzdělávacích, kulturních, rekreačních, společenských a politických přínosů, které by pro národ vyplynuly z celostátní komunikační dálnice. Je jednodušší uvádět záporné argumenty – že by si národ pravděpodobně nemohl dovolit ji vybudovat ... že se nedá předpokládat, že by všechny společenské efekty kabelu byly kladné. Například ... že v důsledku kabelů by pro bohaté nebylo již skoro vůbec nutné, aby vstupovali do měst, ať už kvůli práci, či kvůli rekreaci. Nedostatek zájmu a odcizení by se velmi těžce mohly nadále prohlubovat s důsledky, které by mohly zcela vyrušit pozitivní vplyvající z možnosti vyjadřovat se k místním záležitostem – tuto možnost nabídne kabel sousedstvím uvnitř měst. Přinejmenším je nutné taková nebezpečí předvídat a velmi dobře zvládnout vzdělávací potenciál kabelu, aby jim bylo možné čelit...“ [25]

„Výhody toho, když se mohou místní obyvatelé vyjádřit,“ které uváděl Smith, se také ozývají ve zprávě Minority Cable Report (Zpráva o kabelové televizi z pohledu menšin) napsané pro magazín Televisions počátkem 70. let. Roger Newell zde prosazuje názor, že by se menšiny měly jako spoluvlastníci podílet na kabelové televizi a účastnit se realizace místních veřejných projektů, které budou veřejnost informovat a také ji „zapojí do vlastního provozu“. Newell poukazuje na to, že v závěrech Národní poradenské komise o společenských nepokojích (Kemer Commission) z roku 1968 se říká, že „čemoši, kterých se vyšetřovatelé pracující pro tuto komisi vyptávali, byli přesvědčeni, že není možné věřit médiím, že budou pravdivě informovat o podmínkách, které k nepokojům vedly.“ Dále „zastánci využití kabelové televize v menšinových společenstvích ji považovali za jasnou alternativu ke komerčnímu vysílání ... Kabel nám dává druhou a možná poslední šanci, abychom zjistili, je-li možné pomoci televize vyučovat, inspirovat a měnit lidské životy k lepšímu. Tento úkol bude náročný a drahý.“ [26]

Hnutí usilující o rozvoj veřejného přístupu do kabelové televize se ve Spojených státech během svých počátečních fází soustředilo kolem Alternate Media Center (Střediska alternativních médií – AMC) na New York University a kolem George Stoneyho, který byl ředitelem projektu Challenge for Change (Výzva ke změně) Kanadské Národní Filmové Rady v letech 1968-1970, projektu, který podporoval „oživení na místní úrovni“ tím, že lidem ukazoval, jak využívat média k tomu, aby prezentovali sebe a své lokální problémy státním agenturám.

Dorothy Henaut a Bonnie Klein v prvním vydání *Radical Software* popisují účast občanů na projektu *Challenge for Change*:

Technologie videa s půlpalcovou páskou dává plnou kontrolu nad produkcí do rukou lidí na místní úrovni. Kameru mohou použít k tomu, aby se nově a vímavěji podívali sami na sebe i na čtvrti, kde bydlí; mohou dělat rozhovory a klást otázky týkající se toho, co je pro ně nejdůležitější; mohou zaznamenávat diskuse; mohou materiál stříhat tak, aby sdělili něco konkrétního tomu, komu to chtějí sdělit – divákům, které si vybrali a sami pozvali. [27]

Stoney a další aktivisté v oblasti videa jednak brali portapaky do newyorských čtvrtí a dále také průběžně jednali jak s městskými a federálními úředníky, tak i s kabelovými společnostmi. Na veřejných slyšeních promlouvali o potřebě zajistit, aby hlasy těch, kteří rozhodují o programové skladbě, byly různorodé, aby se kabelová televize nestala obdobou komerční televize. V roce 1970 založili Stoney a Red Burns Alternate Media Center (Středisko alternativních médií) na New York University s podporou nadace Markle Foundation a brzy potom i s pomocí od National Endowment for the Arts (Národní nadace pro umění – NEA), za účelem výcviku organizátorů, jejichž úkolem bylo pracovat se skupinami zájemců na místní úrovni, s kabelovými společnostmi a s městskou správou s úmyslem zajistit přístup veřejnosti do kabelové televize v celostátním měřítku. Popisky pásek vytvořených praktikanty z Alternate Media Center ve čtvrti Washington Heights, jedné z prvních čtvrtí, kam byla na Manhattanu zavedena kabelová televize, vypovídá o jejich zaujetí pro produkci zaměřenou na zaznamenávání procesů a také o životaschopnosti modelu, při kterém se místní komunity účastní vytváření pořadů pro kabelovou televizi:

Páska 190: Reakce černých na nepokoje 9/25/71. Televizní nápojevné zařízení, září 14, 16, 18. Joel se šel kvůli článku v *New York Times* o bojích mezi gangy dominikánů a černochů podívat do okolí 164 ulice a Amsterdam Avenue, aby zjistil zda by nebylo možné využít videa ke zlepšení situace, kupříkladu tím, že by se s jeho pomocí obě strany informovaly, případně se tyto informace daly do místního veřejného vysílání, aby se na tento incident obrátila pozornost zdejších komunit. Bylo to poprvé co se Joel vydal ven sám, a protože sebou neměl nikoho, kdo by dělal zvukaře, tak dal lidem mikrofon do ruky. Zpočátku pokládal otázky Joel, ale potom lidé začali komunikovat mezi sebou a Joela zcela ignorovali. Měl pocit, že ze sebe potřebují něco dostat, že mají potřebu mluvit. V kameře jim pásku přehrál a jim se to líbilo ... Obsah této pásky bourá stereotypní obraz jednotného „hlasu černých,“ tím že vypovídá o jejich rozmanitých názorech. Lidé zde mluvili jak spolu navzájem, tak i na kameru. [28]

V roce 1972 Federal Communications Commission (Federální komise pro komunikace – FCC) pod vedením Nicholase Johnsona vydala předpisy, které vyžadovaly, aby každá kabelová televize, která bude mít více než 3,500 zákazníků, byla povinna vytvářet pořady pro místní obyvatele a zajistit jeden celý kanál pro nekomerční veřejné vysílání a to bez poplatků a 24 hodin denně, bez diskriminace – bude se vysílat podle pořadí, v jakém zájemci o vysílání svých příspěvků přijdou. V té době mělo kabelovou televizi 7% domácností. Tato právní úprava zajistila základní podmínky pro to, aby občané, městské úřady i kabelové televize kdekoli v zemi, mohly iniciovat proces vytváření programů veřejnosti a jejich odvysílání.

Jednotlivé provozovny zajišťující veřejný přístup do kabelového vysílání podporovaly lokální produkci tím, že zajišťovaly technické vybavení, výcvik a možnost zařadit programy do kabelového vysílání. Financovány byly především z poplatků, které kabelové televize platily městům. Bývalí praktikanti z AMC v roce 1976 založili National Federation for Local Cable Programmers (Národní federaci tvůrců místní programové skladby – NFLCP). Informační bulletin a konference zajišťované touto zastiřešující organizací umožňovaly výměnu informací a proces neustálého vzdělávání pro stále rostoucí počet přístupových středisek. NFLCP podporovala občany, města a kabelové televize, které měly zájem na umožnění přístupu veřejnosti do kabelové televize v celých Spojených státech a svým prosazováním nutosti veřejného přístupu po mnoho let do značné míry ovlivňovala celonárodní zákonodárství ve vztahu ke komunikacím. S příchodem roku 1986 již bylo v USA 1,200 středisek pro veřejný přístup, která aktivně podporovala výrobu a vytváření programové skladby pro kabelovou televizi veřejnosti. [29]

Také veřejné knihovny byly průkopníky komunálního videa tím, že rozšiřovaly svou základní činnost o půjčování videokamer, šrotažování a promítání pásků a svou podporou při prosazování myšlenky veřejného přístupu do kabelové televize. Veřejné knihovny v Port Washingtonu, New Yorku, Cattaraugus-Chautauqua, Jamestownu a knihovna Donnell v New York City se staly významnými středisky výroby a šíření videopořadů. Walter Dale z Port Washingtonské knihovny položil následující otázky: „Dokáže knihovna i v oblasti videa dosáhnout toho, co si předsedzala ve vztahu k tištěným materiálům? – tedy zejména právo čtenářů na to mít přístup ke všem názorům a formám vyjádření? Je knihovna schopna se stát skutečným katalyzátorem volného trhu nejen pro tištěnou podobu výrazu, ale také pro její podobu vizuální?“ [30] Daleova odpověď byla, že ano.

Přestože kabelové televize měly předpoklady k tomu mít vysokou sledovanost, tak kabel nebyl zaveden do všech čtvrtí, a jelikož si kabelové televize účtují poplatek za své služby, bylo mnoho domácností, které si je

nepředplatily. Takže i přes veškeré možnosti, které kabelová televize nabízela, zůstávaly i nadále místní veřejnoprávní televizní stanice PBS důležitým kanálem pro tvůrce videopořadů. Time base corrector se jako samostatná jednotka objevil na trhu v roce 1973, což umožnilo stabilizovat signál pětipalcových pásek a v podstatě to ukončilo technické námitky proti vysílání produkce z přenosných videí v televizi. Tak jak video začalo nahrazovat film při výrobě zpravodajských pořadů, začali nezávislí výrobci videoprogramů volat po větší pestrosti názorů a polemizovat jak s odborovými pravidly, tak i s pravidly týkajícími se programové skladby. Některé skupiny zaměřené na produkci videopořadů již počátkem 70. let navázaly pracovní vztahy s místními veřejnoprávními televizními stanicemi (Public Broadcasting Service - PBS). Například Portable Channel (Přenosný kanál) s WXXI v newyorském Rochesteru a University Community Video s KTCA v Minneapolis, přičemž pro ně připravovaly zprávy a dokumenty speciálně pro diváky z místních komunit. Technický vývoj ve formě vyšší přenosnosti, barevného videa, ¾palcových kazet formátu U-matic a stříhu videa pomocí CMX počítače v průběhu desetiletí postupně obohacoval proces výroby videopořadů. Ve stejné době se zrodily dodnes pokračující debaty týkající se dostupnosti nových technologií pro nezávislé tvůrce a přístupu veřejnoprávní televize a jejich státních i firemních zakladatelů k nezávislé tvorbě.

Jak utopisté, hledající východiska v nových technologiích, tak i historikové, zkoumající společenské dějiny při pohledu na formativní období (1968-1973) vyslovují názor, že to byla doba až náboženski zaujetí možnostmi utváření nové společnosti. Hans Magnus Enzensberger prohlásil ve vztahu k roku 1968: „... zdálo se, že utopické myšlenky se setkaly s hmotnými podmínkami nutnými pro jejich realizaci. Osvobození přestalo být pouze nespínlitelným přáním. Zdálo se, že je nadosah.“ [31] Parry Teasdale, člen skupiny Videofreex vzpomínal na niemou potřebu se zapojit, když řekl, že „aniž pochopíte vše co se dělo kolem Vietnamu, a co to udělalo se společností ... nemůžete porozumět videu ... důsledkem byly nové technologie i to, že se zřetelně zformovalo určité nepřátelství uvnitř společnosti, přičemž jednotlivé strany byly tak jasné definované, že se lidé mohli zcela oprávněně a patřičně rozhodnout, na kterou stranu se postaví.“ [32] Ralph Lee Smith prohlásil, když vzpomínal na nespínlitelný přání. [33] Woody Vasulka si vzpomněl na dobu, kdy mnozí vítali „novou společnost, která by byla založená na novém modelu ... na snaze člověka sám se vzdělat/osvětit ... možnost transcendentovat skrze obraz vytvořený strojem ... Někteří k tomu přistupovali jako k léčebnému procesu nebo ... jako ke způsobu, jak přestavět své svědomí.“ [34]

Přestože došlo pouze k některým systémovým změnám, o něž se rani tvůrce videa snažili, tak rozšířené pochýbování o správnosti životních rozhodnutí, která se člověku přímo nabízejí, tedy o základních ideologických volbách i o volbě životního způsobu, inspirovalo k vytváření experimentálních společenství a ekonomiky založené na užité hodnotě mediální produkce. Tak výrazně zaujetí pro věc soustředilo radikální názorové proudy, které se stali alternativou k „odcizenému“ a duševně vyhořelému byrokratickému střednímu proudu. Skupiny i jednotlivci, kteří mezi sebou měli různé vazby, vynalézali nové kulturní formy, čímž vytvářeli klima, které oživovalo a udržovalo produktivní společenskou scénu a dávalo jí směr. Již existující instituce, televizní společnosti, muzea, školy i knihovny, musely zareagovat na zájmy a potřeby svých diváků, trhů a uživatelů. Vzhledem k roli, kterou by nově mediální technologie mohly plnit v nové společnosti, se tyto rané „kmeny“ tvůrců videa s optimismem zaměřily na decentralizovanou tvorbu, která v sobě měla větší příslib demokratičnosti. Tento alternativní přístup k decentralizované mediální kultuře začal být financován počátkem 70. let, kdy nezávislé umělecké projekty, prostory spravované umělci, střediska pro přístup k videu a střediska veřejného přístupu do kabelové televize začaly být podporovány federálními, státními i místními uměleckými radami, soukromými nadacemi, a veřejnoprávní i kabelovou televizi.

d. Neviditelné dějiny – pohled na tehdejší činnost decentralizovaných médií

Restaurován a v současné době dostupný je pouze malý počet video pásků z obrovského celkového množství, které bylo vyprodukované jak ranými kolektivní video tvůrci, tak i v rámci projektů pro veřejný přístup. Většina pásek na kotoučích z této doby je ve stavu, kdy potřebují záchranu. Archivář Roger House nedávno prohlásil o jednom z prvních pořadů vytvořených černošskými tvůrci v rámci pořadů určených pro místní komunitu „Inside Bed-Stuy“ (pozn. překl. Bedford-Stuyvesant je část Brooklynu) (1968), že odhaluje „společenstvo ve stavu, kdy se snaží promlouvat samo k sobě, vyjádřit své potřeby, ocenit svou tvořivost a dát svým obyvateľům podněty, aby se dokázali vypořádat s dobou.“ Dále dodává, že „bylo zdravné vidět průměrné lidi všech věkových skupin, běžně oblečené a prostě se vyjadřující, jak mluví o vietnamské válce, nezaměstnanosti, zanedbaných městech,

černošských kapitalistech a černošských revolučních hnutích.“ [35] Bude potřeba mnoha výzkumů, aby bylo možné identifikovat, nalézt a komplexně zhodnotit alternativní kulturu videa z tohoto období.

Videozáznamy, zaměřené na procesy v rámci komunit, vytvářeli nový slovník pro novou formu promluvy a účastí na děhu americké společnosti. Proč bylo tak mnoho z těchto pásek vykázáno na zastrčené policičky společenských a vzdělávacích institucí, proč jich tolik skončilo na půdách jejich tvůrců? Odpověď částečně souvisí s dynamikou společnosti a kulturních institucí, které jsou součástí kulturní scény. V podstatě jakákoli kulturní produkce, ať už je určena do muzea nebo pro obyvák, prostřednictvím kabelové televize s přístupem veřejnosti do vysílání, závisí na vhodném propojení společenských a institucionálních systémů, které spolu vytvářejí motivaci pro realizaci takové tvorby a prostředků, jejichž prostřednictvím je distribuována či předváděna a tím propojena s obecností, což jí vše přidává na hodnotě a významech. Ti, co vytvářeli video pořady počátkem 70. let, se zaměřovali na decentralizovanou mediální činnost, která spíše souvisela s procesem, než s výsledným produktem, a tak se vědomě dostávali na okraj kultury. Mnohé z těchto raných iniciativ vyšly z prostředí menšin a geograficky izolovaných společenství, které se nikdy neetablovaly mimo svou místní scénu.

Mnohé z těchto raných komunikačních projektů byly zaměřeny na úzké divácké obce a v zásadě vznikly jako reakce na místní společenské a kulturní podmínky. Je dnes již méně čitelné toto kritické zkoumání společenských jevů souvisejících s rozdílností společenských tříd, rozdílností ras, věku a pohlaví? Současní diváci mohou vyžadovat kontext, který objasní, proč byla minulá generace tak zaměřena na vlastní proces, proč se jedná o příběhy bez definitivních závěrů a co vedlo k často hrubému střihu.

Kulturní teoretik Frederic Jameson tvrdil koncem 70. let, že:

Existence ryzi kulturní tvorby závisí na autentickém kolektivním životě, na vitalitě společenské skupiny, ať už má jakoukoli podobu ... zdá se, že jediná skutečná současná kulturní produkce je ta, která je schopna čerpat z kolektivních zkušeností okrajových společenství světového systému ... a tato produkce je možná, dokud formy kolektivního života či solidarity nejsou zcela prostoupeny them, zbožním systémem. [36]

Jameson uvádí jako ukázkou autentického kolektivního života ženskou literaturu, černošskou literaturu a britskou rockovou hudbu, avšak je možné mezi ně zařadit také alternativní scénu videa a její tehdejší snahy o vytvoření celoaamerické mediální kultury, založené na občanech a reagující na místní potřeby.

2. Praxe videoartu a strategie interpretace

Před pár lety Jonas Meckas zakončil recenzi přehlídky videopásek aforismem, přibližně v tom smyslu, že film je umění, ale video je bůh. Tuto poznámku jsem si nějak propojila s jinou od Ezry Pounda, ve které on vnímal náboženství jako „pouze další neúspěšný pokus o popularizaci umění.“ Avšak poslední dobou cítím rozhodnou snahu video umělců o vynálezení „jejich“ umění, a o upevnění jejich víry v existenci dobrého umění ... Velká část této vynálezecké činnosti je, alespoň tak jak to pojmám já, založena na snaze pochopit, co to vlastně video je. – Hollis Frampton [37]

Ke změnám vnímání a změnám struktury ... musí docházet v souvislosti se závažností, ne s formou. A vědomí nové závažnosti je stránka věci, která rychle vybledne. Jakmile je provedena změna vnímání, člověk ji nezkoumá, ale užívá ji k tomu, aby se díval na svět. Je možné ji vidět pouze v okamžiku, kdy je tato změna rozpoznána. Potom nás promění a zároveň ji vstřebáme. Nemožnost znovu vyvolat tyto prchavé změny vnímání má za následek, že uměnovědcům nezbyvá, než se zabývat otázkami historie a obírat tak kosti mrtvých forem. V tomto smyslu všechno umění časem zemře a je dočasné, ať už dále existuje jako objekt, či ne. – Robert Morris [38]

a. Důležitost vnímání pro post-minimalismus

Přestože první umělci zkoumající novou technologii videa se často zmiňovali o potěšení z práce v rámci estetické oblasti, která je otevřena novým gestům a novému kritickému slovníku, tak byli vychováni koncem 60. let pod vlivem uměněných minimalistických struktur a postupů a sdíleli tedy náklonnost pozdního modernismu k fyzickým aspektům uměleckých prostředků. V polovině 60. let došlo přinejmenším ke změnám v současném moderním umění, nejednalo-li se přímo o krizi. To ohlašovalo radikální přehodnocení základů estetiky a politizované hodnocení systémů institucionalizované prezentace umění. Skoro až dogmatickou zásadou vřdicího

kritika poválečného modernismu Clementa Greenberga byl argument, že umění je „útekem od myšlenek, které infikují umění ideologickým společenským bojem,“ a že v současném umění „je nově kladen větší důraz na formu ... kdy je umění pojímáno jako nezávislá činnost, disciplína či řemeslo, a to zcela nezávisle, s právem na to být respektováno samo o sobě...“ [39] Tento přístup k uměleckému objektu, podle nějž měl tento plnit svou funkci pouze v relaci k dané disciplíně a který byl určen k tomu, aby byl vnímán odděleně od složitých společenských kontextů souvisejících s jeho vznikem, začal být zpochybňován koncem 50. let. Očekávání publika ve vztahu k tehdejší normám umělecké tvorby byla rozrušována Happeningy, s jejich multidisciplinárností a přímou účastí publika, Pop Artem, který napadal masová média tím, že je parodoval, i vyšnutým humorem projektů skupiny Fluxus. Zatímco mnoho modernistických umělců začalo v 70. letech s průzkumem „esenčních“ vlastností videa, tak koncem desetiletí kdy docházelo k postupnému splývání „vysokých“ a „nízkých“ uměleckých forem, performancím radikálů a k proměně postojů vůči filmu, televizi a narativnímu vyprávění, začínali mít videotvůrci rozličné, vzájemně soupeřící, kulturní cíle.

Nejen, že se v polovině 60. let malíři, sochaři, filmaři, hudebníci a tanečníci pouštěli do interdisciplinárních projektů, ale také významně přispěli svým kritickým náhledem, že vyjadřovali své pracovní těleso ve významných uměleckých časopisech, jakým byl například Artforum. Člen skupiny Fluxus, Dick Higgins se v roce 1965 zastává „populismu“ a „dialogu“ mezi médii a byl proti „pojetí čistého média, proti malování jakéhokoli drahocenného objektu.“ [40] Konceptuální umění, tak jak jej charakterizovali umělci jako je Sol Lewitt, zcela minimalizovalo důležitost objektu pro estetickou činnost. Kritik Michael Fried, který se účastnil této debaty v roce 1967, napsal, že „u osadavního [moderního] umění se nacházelo to, co je možné z díla získat striktně pouze v daném díle,“ a že uměleckému objektu by měl být vyhrazen privilegovaný mediativní prostor. Měl námítky proti „degenerativní teatralitě“ nových uměleckých děl zaměřených na proces, které vnímaly přítomnost diváka, a které se „zabývaly reálnými okolnostmi, za kterých se divák setkává s dílem.“ [41] Avšak další kritici, jako například kritička Annette Michelson, oceňovali post-minimalismus za to, že si uvědomoval „časovou podmíněnost jako médium, či předpoklad, pro lidské poznávání a estetický prožitek.“ [42] A kritička Lizzie Borden upozornila na to, že hodnota toho, že se budeme zabývat fenomenologií vnímání umělecké události, „zvýrazní způsob, jak tato ve skutečnosti ovlivňuje diváka,“ což ve svých důsledcích znamenalo „osvobození uměleckého objektu od jeho kriticky-teoretické idealizace.“ [43]

Sochař, performer a někdejší tvůrce video pořadů Robert Morris popsal zněnu svého pojetí, od svého raného minimalistického přístupu při kterém popisoval jsočnost objektu, až ke svému post-minimalistickému vyjádření nové „krajiny“ procesů a materiálů.

Pro 60. léta byla důležitá nutnost znovu ustavení objektu jako umění. Objekty byly logickým prvním krokem směrem od iluzionismu, náznakovitosti a metafory ... [Avšak] vlastní vytváření objektů bylo nyní nahrazeno důrazem na hmotu ... hmotu v mnoha podobách – od špalků k částečkám, až ke slizu, k čemukoli ... A zároveň s tímto přístupem tu jsou principy nahodilosti a neurčitosti – stručně řečeno, celá sféra procesů ... Toto opětovné objevení procesu umožňuje pohlízet na umění jako na energii snažící se o změnu vnímání ... To, co je odhaleno, je skutečnost, že umění samo je činností, již je vlastní změna, dezorientace a posun někam jinam, až násilně přerušuje kontinuitu a proměnlivost, ochota přijmout zmatek, který dokonce slouží procesu objevování nových režimů vnímání. [44]

Tato pozornost na vlastní proces práce s různými materiály a pojetí umělecké tvorby jako nástroje změny vnímání, samo o sobě vytvářelo „dialektický vztah mezi strukturou a významem, který je citlivý k vlastním procesům vzniku - citlivý ke svým potřebám v rámci své vlastní realizace.“ [45] Tento fenomenologický dialog probíhal prostřednictvím v podstatě formalistických termínů, pomocí kterých se měla pozornost zaměřit cíleně na základní struktury a postupy, které se podílí na tvorbě díla, což bylo blíže spíše vědeckému než básnickému přístupu. Tvůrce experimentálních filmů Paul Shartis popsal terminologii kritiku uživanou pro filmy 60. let, které nebyly narativní, tedy způsob jak mluvit o dílech, který rani tvůrce videa přijali za svůj, následovně:

Je hodné poznamenat, že v průběhu 50. a 60. let užívali kritici výtvarného umění poměrně úspěšnou terminologii („formalismus“). Byl to přístup, který nehleděl na úmysly umělců, zapudil „poetické“ výklady a zaměřil se na to, jak trefně popsat daný umělecký objekt – cílem byla snaha o „objektivitu“. [46]

Experimentální film, tak jako sochařství a malířství, užíval formálního, na fyzičnosti materiálů založeného výrazového slovníku, a byl přísně proti iluzionismu (oproti narativitě Hollywoodu). Tvůrce videa tento přístup také přijímali a aplikovali na své „médium polybyblivých obrázků“. Filmaři Malcolm LeGrice v roce 1977 v souvislosti s výrazným zaměřením experimentálních filmů na popisnou skutečnost obsaženou ve fyzických materiálech a také na způsob diváckého vnímání, poznamenal, že „Historický vývoj abstraktního a formálního filmu ... se snaží být „realistický“ ve hmotném smyslu. Neimituje realitu ani nevytváří její obraz, nevytváří falešné iluze o dané době, místech a životech, které vtažují diváka do zástupné náhražky jeho vlastní skutečnosti.“ [47]

Umělci a kritici přezkoumávali základní představy o moderním umění, které v poválečném období byly hájemstvím těch kteří byli „oprávněni“ se zabývat tzv. „vysokým“ uměním – vzdáleni populární kultuře a masovým médii. Hermine Freedová poznamenala následující:

V okamžiku, kdy ryzí formalismus vyvrcholil, v okamžiku, kdy už se nehodilo, aby člověk vytvářel objekty, ale zároveň bylo absurdní vytvářet „nic,“ v okamžiku, kdy mnoho umělců dělalo performance, avšak neměli kde vystupovat, či cítili potřebu si svůj výkon zaznamenat, ... v okamžiku, když bylo zřejmé, že televize zprostředkovává více lidem více informací, než kolik jsou schopny pojmout i velké zdi, v okamžiku, kdy jsme pochopili, že abychom dokázali definovat prostor, musíme obsáhnout čas, v okamžiku, kdy bylo mnoho zavedených myšlenek v mnoha dalších oborech zpochybňováno a byly navrhovány nové modely, právě v tom okamžiku se objevilo přenosné záznamové zařízení pro video - portapak. [48]

b. Bezprostřednost, proces, zpětná vazba

V souladu s jednou ze základních myšlenek pozdního modernismu, tedy průzkumem bytostných vlastností materiálů, projevovali z počátku tvůrci video pořadů nadšení z vlastností příslušejících tomuto médium, mezi které patří bezprostřednost a možnost zpětné vazby v reálném čase. V porovnání s filmem bylo video bezprostřední, videopásky levné a znovupoužitelné tak jako pásky magnetofonové. Stíh videa v rozmezí let 1968 až 1971 byl na primitivní úrovni. Estetické přístupy i konstrukce využívající příběhu, které vyžadovaly přesný stíh, se objevily až po nástupu vyspělejší stíhové techniky, která začínala být počátkem 70. let dostupná v rámci programů pro zpřístupnění médií veřejnosti, prostřednictvím středisek pro mediální umění a středisek pro veřejný přístup do vysílání. V průběhu tohoto velmi raného období simultánní nahrávání a přehrávání událostí v reálném čase a „synléza“ obrazů pomocí analogových elektronických nástrojů (také v reálném čase) určovaly strukturu díla. Raná videa využívající těchto nástrojů dávala do popředí samo trvání a zároveň také mapovala proměny pozornosti s časem, vztahy mezi prostorem a časem, zvukem a časem. Kritik David Antin se zevrubně zabýval skutečností, že rani tvůrci vidci s až chladným úmyslem popírali platnost televizi vlastního pozorovacího rámce či „peněžního systému poměřování“. [49] Když v roce 1975 Joanna Gill psala pro Rockefellerovu nadaci, popsala tato raná videa jako „díl informacně vnímání“, jako projekty zaměřené na rozšíření divákovy schopnosti vnímat sám sebe v prostředí zprostředkovaném videem. [50]

Proces mapování, jak společenských a technologických „procesů,“ tak i „procesů“ vnímání, byl považován za hodnotnější nežli video jako umělecký „produkt“. Rané videoprojekty měly často podobu interaktivních instalací – kamery, monitory a nahrávací zařízení byly poskládány tak, že docházelo k okamžitému či zpožděnému přehrávání. Často jen vytvořením smyčky mezi nahrávací a přehrávací hlavou jednoho či několika cívkových rekordérů. Mnoho-monitorová instalace Wipe Cycle (Cyklus Mazání), kterou Ira Schneider a Frank Gillette vytvořili pro historicky významnou výstavu Howarda Wise z roku 1969, TV as a Creative Medium (Televize jako tvůrčí prostředek), se vyznačovala osmivteřinovou smyčkou, přičemž návštěvníci vcházející do galerie mohli na seskupení monitorů sledovat zpožděné záběry vlastního příchodu. Sami umělci tuto instalaci popsali jako „informační záblesk,“ u kterého „byla nejdůležitější myšlenka prezentovat informace a přitom do ni integrovat diváky.“ [51] Antin o této instalaci napsal, že „je to snaha o převod (osvobození) diváka (přijímače) jeho převedením na herce (vysílače).“ [52]

Další umělci se těmito myšlenkami zabývali v průběhu celého desetiletí. Například Dan Graham vytvářel tzv. „projekce vědomí,“ které se vyznačovaly jak technickou, tak i lidskou zpětnou vazbou a využívaly zpožděného záznamu, přičemž diváci mohli zkoumat své chápání přítomnosti i uplynulých okamžiků a subjektivních i objektivních informací. Graham napsal:

Video je médium přítomného okamžiku. Jeho obrazy mohou být simultánní s tím, jak je vnímají diváci a jak video naopak „vnímá“ je (může se jednat o obraz diváků sledujících obraz) ... video nabízí původní informace v okamžité přítomnosti či propojuje paralelní časoprostorová kontinua. [53]

Využitím zpětné vazby a zpožděním videa jsou propojeni a identifikují se spolu účinkující a diváci, ten kdo vnímá a jeho proces vnímání. Rozdíl mezi úmysly člověka a jeho skutečným chováním se zpětnovazebně zobrazují na monitoru a ihned ovlivňují budoucí úmysly a chování pozorovatele. Tím, že se propojí vnímání vnějšího chování s jeho vnitřními příčinami, s vnitřním pohledem, tak se pozorovatel jako Móbiova páska může jevit jako ten, kdo nemá vnitřek nebo vnějšek. [54]

Umělci v oblasti videa využívali také zpětnou vazbu, které je dosaženo namířením kamery na monitor, čímž se docílí efektu nekonečných tunelů a zrcadlení. Kromě toho, že se jednalo o jednoduše dosažitelný hypnotický psychedelický efekt, tak tato zpětná vazba také vyjadřovala klíčovou myšlenku teorie informačních systémů. Tento zpětnovazební efekt byl účinnou metaforou schopnosti sebonitorujícího informačního systému fungovat

jako organický či samo regulující fyzikální systém. Využívali ho umělci při prozkoumávání otázek trvání, výměny a proměny informací, fenomenologie sebe sama a každodennosti, a průzkumu jejich vzájemného vztahu s diváky. Postupy využívající informační zpětné vazby využívali i komunální aktivisté, kteří se zajímali o způsoby zprostředkování komunikace ve společnosti za účasti občanů, včetně prosazování politických zájmů. Video umožnilo občanům zastupovat sebe samé. Předávali své video vzkazy veřejným činitelům, a tím s nimi vstupovali do určitého dialogu. Video bylo platným obrazovým prostředkem té doby.

Jednotka portapak se svou přenosností a synchronním obrazem i zvukem umožňovala, že osoba obsluhující kameru mohla přistupovat k procesu zaznamenávání ve smyslu své schopnosti vstupovat do vztahů v rámci neustálé se vyvíjející situace. Bob Devine poznamenal k roli, jakou hraje pozornost obsluhy kamery při konstrukci dané události:

Existují vlastnosti, podle kterých je možné od sebe odlišit záznamy, ve kterých převládá interaktivita, od těch, kde převládá vnímavost. Ty prve zmíněné mají tendenci být nepřerušované. Úhel pohledu se vyznačuje jednotností jedné nepřetržité interaktivní perspektivy. Kamera se pohybuje skrze a mezi; nedefinuje prostor záběry zepředu, ze zadu, ze strany nebo okraje záběru, místo toho zaujímá místo uvnitř prostoru a nabízí strukturu uvědomění si tohoto vnitřního prostoru. Kameru je možné odlákat; reaguje, její pozornost přitahuje určité konkrétní momenty či interakce. Páska je záznamem toho, na co se zaměřovala vnímající pozornost v průběhu natáčení. Pozornost je „střížena“ v reálném čase. [55]

c. Video jako elektronický materiál a vývoj nástrojů

Umělci pracující přímo s technologií nabitým prostředím, tohoto temporálního média, vytvořili diskurz oslavující specifický proces konstrukce elektronického obrazu. Video kamera převádí světelnou a zvukovou informaci na video a audio signál ve formě vlnění, frekvence a napětí, který je možné zobrazit pomocí katodového paprsku na televizním monitoru nebo ho magneticky zakódovaný uložit na pásku.

Woody a Steina Vasulka označili v roce 1975 své plány s videem za primárně didaktické, za průzkum a rozvoj „slovníku“ elektronických uměleckých prostředků, které jsou vlastní pouze „časovo-energetickému objektu“. [56] Počátkem 70. let se takový umělecký průzkum elektronických nástrojů a jimi vytvořených obrazů považoval za rozvoj základního elektronického „lexikonu,“ a to dlouho před tím, než se podobné prostředky staly předprogramovanou výzdobou v rámci „zvláštních efektů“ televizního průmyslu.

V roce 1978 Woody Vasulka rozšířil své úvahy o slovníku elektronických obrazových prostředků o otázku digitálních kódů.

Chci upozornit na primární úroveň kódu, zejména na funkci binárního kódu jako principu zobrazování a zpracování obrazů. To bude možná vyžadovat přijetí a zapojení této primitivní struktury (binárního kódu) do našeho pohledu na gramotnost, aby bylo možné nadále komunikovat se základními materiály ve všech úrovních a z jakékoli vzdálenosti. Musíme si uvědomit ten dramatický okamžik transformace energetických událostí probíhajících v čase do binárního kódu, ať už se jedná o světlo nebo „molekulární“ zvukovou komunikaci, či různá pole, gravitaci nebo jiné fyzické zdroje, abychom mohli ocenit moc vyplývající z organizace a transformaci kódu. [57]

Umělci v průběhu tohoto období, většinou ve spolupráci s inženýry, upravovali a vynalézali nové „nástroje“ pro práci s videem, což vedlo k vytváření nových video a audio systémů užitých na míru jejich konkrétních estetických záměrů. Během 60. let slavila úspěchy na výstavách společnost EAT (Experiments in Art and Technology – Pokusy v oblasti umění a techniky) v rámci které spolupracovali umělci pracující s obrazem a zvukem dohromady s vědci, přičemž se snažili propojit nové aspekty technologií se soudobou kulturou. Vznikaly laboratoře a studia, zvláště určená ke zkoumání elektronického zobrazování, s cílem zajistit spolupráci mezi umělci pracujícími s videem a inženýry. Mezi ně patřili například National Center for Experiments in Television (Národní středisko pro televizní experimenty) při stanici KQED v San Franciscu, Experimental Television Center (Experimentální televizní středisko) v New Yorkském Binghamtonu, které se později přemístilo do města Qwego, dále studia na University of Illinois at Chicago Circle a v School of the Art Institute of Chicago. [58] [Vložit sloupec G – Peer Bode – rozhovor o alternativních studiích]

Vztah mezi elektronickým zvukem a tvorbou obrazů byl esteticko-technickou záležitostí, jež přišla ze sféry hudby a experimentálního filmu a provokovala zájem raných tvůrců videa. Experimenty Nam June Paika s elektromagnetickými vlastnostmi televize a při vytváření speciálních nástrojů, byly rozšířením jeho dřívějších činností v rámci avantgardní hudby. Paikovy úpravy televizorů (v rámci skupiny Fluxus - 1963) pomocí silných magnetů a jeho TV bra (Televizní podprsenka) pro čelistku Charlotte Moormanovou byly ironickými gesty, které odhalovaly elektronickou materiálnost televize a pohrávaly si s očekáváním diváků ve vztahu k televizoru –

místa na kterém Američané každodenně meditují a vnímají kulturu. V rámci dřívějších projektů skupiny Fluxus napadal a kompromitoval klavír jako ikonu německé kultury. V roce 1969 Paik a inženýr Shuya Abe vytvořili video syntetizér Paik-Abe, nástroj umožňující umělci přidat ke standardnímu černobílému záznamu barvu. Při tvorbě videa jsou jak zvuk, tak i obraz, určeny týmiž elektronickými analogovými procesy. Modulární zvukové syntetizéry vyvinuté počátkem 60. let Robertem Moogem a Donem Buchlou se staly vzorem pro značnou část budoucích video syntetizérů. Umělci využívající videa se v tomto období zabývali průzkumem materiálu z hlediska fyzikálního, která je základem jak jeví vizuálních a zvukových, tak i poznávání, a dále také základní strukturou zvuku a obrazu skrze matematické algoritmy a mechanizmy záznamu, což byly oblasti, které sdíleli s estetickým badáním tehdejší hudby, experimentálního filmu a sochařství.

d. Video a performance a jejich obecnost

Umělci konce 60. let oslavovali jak bezprostřednost videa, tak i jeho schopnost pracovat se skutečným časem a zachytit ho, avšak také oceňovali oživení okamžiku, které přicházelo s autentickými gesty a „situacemi“, jež nabízel performance. Jak video tvorba, tak i performance sloužily průzkumu každodennosti a podmínkám aktivního vnímání a shromažďování informací v různých prostředích. Přenosné video, tím že umožňovalo okamžitě přehrávání, tak umění performance, dávaly do popředí výrobce/účinkujícího a jeho/její „vyjednání“ dramatického momentu mimo prostředí galerie, tedy často na ulici nebo ve studiu. Jak video, tak i performance nastolily otázky ohledně funkce umění v období, kdy modernismem schválená transcendentní estetická zkušenost začala být umělci zpochybňována. Barbara Rose v roce 1969 ve svém komentáři o uměleckých cílech poznamenala následující: „Skutečná změna se netýká uměleckých forem, ale změny funkce umění a role umělce ve společnosti, které jsou absolutní hrozbou pro existenci kritických autorit.“ [59]

Performativní umění předpokládalo, že estetické gesto je součástí umělcova těla, spolu s jeho „osobními nástroji“, v přítomném čase, a že video je schopno fungovat jako jeden z těchto osobních nástrojů, nebo jako záznamové zařízení pro zdokumentování dané situace. A dále že subjektivitu umělce a/nebo očekávání diváků je možné zkoumat prostřednictvím performance. Vito Acconci, jehož raná poezie se sestávala z práce se slovy a stránkou jako prostorem, poznamenala, že jeho účast na performancích byl odklon od hmotného směrem k porozumění vlastním já jako nástroji a „prostředníku, který se o to stará. o ten svět tam venku.“ [60]

Performativní umění bylo v dějinách často užito k překonávání různých omezení. Performativní umění 60. a 70. let rozrušovalo kulturní zvyklosti a očekávání diváků. Například náhodná hudba Johna Cage, který propagoval soustředěně „učení se“ diváků, tak že „to, že nějaké dílo slyší, je jejich vlastní činností.“ [61] a paradoxní události skupiny Fluxus, která se zaměřovala na nudu v kombinaci se vzrušením aby „obohatila svět vjemů svých diváků – spoluvníků“. [62] Společným rysem multimediálních happeningů a performance byl „skutečný, ne ideologický, protest proti muzeálnímu pojetí umění – uchovávanému a opatrovanému.“ [63] Performance se viditelně podílela na kritice uměleckého establishmentu a jeho investic do objektů tím, že se odmítala nechat změnit ve zboží. Video instalace, dokumentace performancí a nahrávky zaměřené na proces v té době, tak jako performativní umění, přijímaly náhodnost události. Video mělo podobu nesestříhané dokumentace události, bylo zrnité a černobílé, a dokonce se ani nevědělo, jak dlouhou dobu je možné ho skladovat. Pro umělecký trh to byla pochybná investice.

Performance přepokládá vztah s přítomnými diváky, kteří se do určité míry spoluúčastní na riziku a experimentální povaze performance. Spisovatelka a umělkyně Liza Bear uváděla „zvýšenou vnímavost obecnosti jako niternou součást performance.“ [64] Obzvláště video-performance, které vytvořil Vito Acconci, je možné považovat za systematickou studii vztahů, vytvořených mezi účinkujícím a jeho diváky pomocí monitoru. Jeho repertoár zábavných, erotických a výhrůžných scén, byl katalogem narcismu, svádění a riskování v rámci osobního divadla, s tím, že přímo zapojoval diváky do procesu utváření jejich vlastních potřeb. Tím, že odhaloval své úmysly ve svých performancích, žádal vlastní obecnost, aby přemýšlelo o svých úmyslech a nevytčených domněnkách. Acconci napsal o intimitě video-performance a její „plodné půdě pro vytváření vztahů.“ [65]

Ve stejném období, kdy se umělci pokoušeli o studii struktury video-performancí a míry intimity, tak feministé čerpali z intimity sdíleného života a uměleckých zážitků, které jim dodávaly skupiny pro zvyšování sebevědomí a taková kulturní prostředí, kde hlavní úlohu měly ženy. Feministické umělkyně, například Hermine Freed, Joan Jonas, Martha Rosler a Linda Montano, užívaly video a performanci ke zdůraznění a soustředění se na ženskou existenci a k vyvolání otázek týkajících se pohlaví a subjektivitu v umění. Oživená sebedůvěra žen jako účinkujících a producentů, nejednoznačnost, jsou-li objektem žádosti diváků nebo kamery, a jejich způsobilý vztah k diváctvu i uměleckým institucím, jimiž jsou prezentovány, toto všechno vedlo k vytvoření složitého diskursu, který probíhal prostřednictvím médií, jakými jsou video, fotografie a film. Poté co se recenzentka Pat

Sullivan zúčastnila druhého ročníku newyorského Women's Video Festival (Video festivalu žen) jako divačka, popsala svůj zážitek následovně: „Nápadnou stránkou tohoto festivalu bylo znovuoživení společného-komunálního sledování programů... to že mne reakce ostatních diváků máty, bavily nebo dokonce rozčílovaly, mne donutilo hledat příčiny mých vlastních reakcí jak na plátně, tak i v mé mysli.“ [66]

Feministé, tvůrci video pořadů zaměřených na místní komunity i umělci považovali vztah videa k divákům za niternou strukturální vlastnost každého pořadu, vyjadřující celou řadu radikálních subjektivních tvrzení. Náhled raných feministů, že jak kulturní produkce, tak i způsob, jakým diváci vnímají, jsou formovány v závislosti na pohlaví, byl dále využíván i vzhledem k dalším kulturním odlišnostem, mezi které patří příslušnost ke třídě, rase či menšině.

Průzkum společenských, fenomenologických a psychologických výměn zprostředkovaných videem musel také nakonec znovu upozornit na televizi, jež využívá zařízení nacházejících se daleko od diváka a zároveň je přítomna v jeho domácnosti. Paradoxností inimity televize, vzhledem k jejím divákům, se zabývali různí tvůrci na západním pobřeží: William Wegman, Ilene Segalove, Ant Farm a T.R. Uthco. V díle *The Eternal Frame* (1976) Ant Farm a T.R. Uthco opětovně sehráli mediální podívanou atentátu na Kennedyho a odhalili existenci diváků, kteří měli tuto událost již vrytu do paměti [67], protože byli svědky televizního podání tohoto horroru se svými intimními podrobnostmi a kteří se nyní stali bezděčnými účastníky tohoto veřejného představení zaznamenaného v ulicích Dallasu a San Franciska. Záznam názorů těchto diváků potvrzuje skutečnost, že tyto události pro ně byly vlastně událostí rodinnou. Diváci se v tomto případě stali neodcizenými partnery, spolupracujícími při ironické dekonstrukci autority zpravodajských médií.

Turisté stojící na náměstí Dealey Plaza v roce 1976 nevědomě spolupracovali se skupinami Ant Farm a T.R. Uthco, ale stejně tak newyorští diváci, kteří přišli na promítání tohoto videozáznamu, měli pro tuto první generaci video umělců hodnotu diváků – „příjimačů“ videa. Liza Bear napsala o této performanci do vydání *Avalanche* z roku 1974, že „součástí obsahu těchto děl byla artikulace vědomosti a osobních přesvědčení diváků včetně jejich představ o tom, co očekávají od daného umělce... diváci si byli vědomi toho, že se přišli podívat na práci konkrétních umělců, byli seznámeni s uměleckým kontextem, případně se ho někteří i účastnili, a v některých případech jsou si i vědomi omezení, která takový kontext přináší.“ [68] Kritička Peggy Gale došla k závěru, že „odklon od tržního přístupu a od procesu výroby díla, jako dražbočenného objektu... předdefinoval úlohu, kterou hrají diváci – účastní se utváření díla prostřednictvím svých reakcí a svou zpětnou vazbou; tím se vlastně de facto znovu podtrhuje přístup užívaný některými video tvůrci, při kterém současně dochází k nahrávání a prezentaci, je zde přítomen jak proces vytváření objektu, tak i naprostá bezprostřednost.“ [69]

e. Video a vytváření „skutečnosti“

Umělci zkoumali možnosti bezprostřednosti videa, stejně jako jeho potenciál pro performanci. Vytvářeli práce, které legitimizovaly nové kulturní představy o subjektivitě a prožitě zkušenosti, a nabízeli divákům možnost reagovat. Avšak tato kritická intimita a ideologická skutečnost, tak jak je videoart a alternativní mediální kultura mapovaly, byly z velké části protikladem „skutečnosti“ převedené na zboží, jak ji prezentovala masová kultura. Přestože efektní televizní podívaná byla pro diváky či trh přitažlivá, protože odpovídala jejich intimním přáním a touhám, tak podle Enzensbergera tento televizní nabízený vztah neomylně končí falešnou intimitou: „Spotřeba jako podívaná obsahuje přišli, že potřeba bude nasycena. Klamavé, brutální a neslušné stránky této „slavnosti“ vycházejí z toho, že neexistuje možnost skutečného naplnění jejich slibů... Podfuk v takovém měřítku je možný pouze tehdy, je-li založen na hromadné potěbě.“ [70]

Divácká očekávání vzhledem k videoartu byla zkomplikována jejich zkušenostmi ze spojení s televizí. Koncem 70. let tuto zkušenost jasně popsal Dan Graham:

Televize hodně získává tím, že se zdá, že zobrazuje svět, který je ihned a plně přítomen. Divák předpokládá, že to, co zobrazuje televizní obrazovka, je bezprostřední (že to nepochází z druhé ruky) a že událost probíhá souběžně v rámci sdíleného společného času jako paralela „skutečného světa“ diváků – i v tom okamžiku, kdy tomu tak není. Tato fyzická bezprostřednost v divákovy vytváří pocit psychologické intimity, přičemž se mu zdá, že zobrazování lidí a události jej přímo oslovují. [71]

Kamera může být znakem pravdivosti, tvrdit, že je svědkem a že zobrazuje skutečnost, a tak ji mnozí diváci považují za základní stvrzení toho, že něco je skutečné. Mnoho žen a dalších tvůrců, kteří byli dříve marginalizováni, se chopilo dokumentární formy, která uvádí obrazy a zvuky jako důkazy, a 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. V tom samém okamžiku například ženy zpochybňovaly dokumentární

zobrazení jako výsledek specificky zaměřeného objektivu a ideologie, při jehož stříhu dochází k přidávání i vynechávání informací a cenzuře. [72]

Kulturní debatě konce 70. let dominovalo soupeření mezi různými myšlenkami týkajícími se fenomenologické, politické a subjektivní stavby skutečnosti. Nový vývoj v teorii filmového příběhu, ve feministické teorii a semiotice tvorby obrazů, změnilo umělecké pozice konce 70. let a počátku let 80. Nový diskurs se zaměřoval na vytváření subjektivní pomoci významových prostředků masových médií, která předávala ideologii jako produkt skrze rozmnožitelné obrazy. Kulturní posun na konci desetiletí, obecně považovaný za postmodernu, si vynutil přehodnocení kritických postupů ze strany umělců, kteří vytvářeli video „texty“.

Počátkem 70. let se tvůrci videí postavili do opozice proti televizním prostředkům a jednosměrnému distribučnímu systému, což je jasné z jejich hesel jako „VT is not TV“ (video není televize) a z názvů výstav nových umělců jako „No TV“ (Nechceme televizi/Bez televize), „Alternative TV“ (Alternativní televize), „Process TV“ (video jako/ Televize zachycující procesy) a „Natural TV“ (Přirozená televize). [73] David Antin zdůrazňoval, že na rozdíl od televizního programu nekončí umělcovo video v čase vhodném pro reklamu, nýbrž až v okamžiku, kdy dosáhl svého. [74] Zájmová skupina nezávislých koncem desetiletí zahrnovala mediální kolektivy, mediální střediska provozovaná umělci, organizace pro veřejný přístup do vysílání a uměle spolupracující s veřejnoprávní televizí. I přes svou pozici na okraji kulturní scény zůstávala tato zájmová skupina nezávislých životně důležitou alternativou ke komerční televizi. Ať už se umělci pracující s videem, výrobci programů v rámci veřejného přístupu do vysílání nebo nezávislí dokumentaristé úmyslně stavěli do opozice, nebo se naopak snažili o pozornost diváků v rámci hlavního proudu, pracovali s technologiemi a kulturním kódem, které z části sdíleli s dominantními komunikačními médii. A tato média v USA zůstávala, přestože ne ve všech ostatních zemích, primárně komerčním podnikem. Nezávislá produkce určená pro televizi byla nevyhnutelně ohodnocována z hlediska její prodejní hodnoty, což vrhalo stín na její určení, či další klady. Koncem 70. let se mnohem víc umělců, pracujících s videem i nezávislých producentů, vyrovnávalo s protikladem, který na jedné straně vyplýval z obrovské viditelnosti vysílání komerčních televzí a na straně druhé z možnosti jejich cenzorského vlivu.

Desetiletí tvorby a průzkumu vztahů s obecnem, ale i pěstování životaschopné infrastruktury alternativních médií, dospělo ke kulturnímu diskursu videa, které má možnost zobrazit přístup svého tvůrce k produkčním technologiím a odhalit jeho strategie pro aproximaci „skutečnosti“ či vytváření „skutečnosti“, a také se zapojit do performativní interakce s očekávanými diváky. Ti, kteří produkovali alternativní videa, dokázali zmapovat různé varianty úmyslu v průběhu toho, jak vytvářeli různé způsoby oslovení různých druhů diváků – umělecký svět, veřejnou televizi, ženy nebo místní komunitu. Co se různých přístupů producentů videa týče – ať již pracovali s pozorností, formami reprezentace, vlastní formou či performancí, aby dokázali „vyjádřit umění“ nebo komunikační událost – tak to jaký přístup využijí zůstávalo jejich volbou, která vždy odrážela míru kritického odstupu hlasu nezávislého tvůrce od dominujícího jazyka komerčních médií.

3. Nástup veřejného financování mediálního umění

Umělci se znalostí elektroniky dokázali přeměnit staré televize na oslňující „světelné stroje“, které se již objevily v galeriích a muzeích, přičemž někteří z těchto umělců vytvořili zařízení pro zabarvování videa (video colorizers) a syntetizéry umožňující elektronicky „malovat“. Poměrně málo z nich dokázalo proniknout až do hájemství inženýrů pracujících v rámci televizního vysílání, aby mohli experimentovat s plnou škálou možností, které jejich profesionální ovládací pupty nabízely. Daleko větší množství tvůrců, pracujících od roku 1967 s japonským přenosným pítalpacovým video systémem, prozkoumalo potenciál videa pro vytváření komunikačních kanálů s množstvím malých komunit – daří se jim dát hmotnou podobu názorům i zájmům, které jednotlivá komerční televize ignorovala ... Tato nová oblast činnosti Rady [The New York State Council on the Arts - Rada pro umění státu New York] naznačuje výjimečný potenciál tohoto média, který zůstává neprozkoumán i v době, kdy směřujeme k okamžiku, kdy bude celý národ různými médii zcela propojován. [75]

V desetiletí, které následovalo po nástupu portapaků, se videoart a dokumentaristika vyvíjely v rámci struktur alternativních médií, které byly stále více finančně podporovány z veřejných zdrojů. Volání po změně způsobu, jakým instituce podporují umění, vycházelo od aktivních umělců nesouhlasících s ekonomickými představami uměleckého establishmentu. Demonstracemi u významných muzeí protestovali proti nedostatečné podpoře žijících umělců a volali po celkovém přehodnocení otázek, týkajících se obchodování s uměním a umělecké tvorby, ve vztahu k uměleckému byznysu. Přestože mnoho galerií a muzeí podporovalo novou tvorbu a reagovalo na kritiku tvořících umělců, tak sama existence nových, umělci řízených družstev a laboratoří,

zaměřených na média a performanci, svědčila o tom, že existující systém nevyhovoval měnícím se potřebám a zájmům nové umělecké generace.

Ve svých počátcích šla finanční podpora v oblasti videoartu na projekty jednotlivých umělců i celých kolektivů. Avšak v polovině 70. let se tato podpora rozvinula do té míry, že finanční podporu nedostávali jen jednotliví umělci, ale také celonárodní soustava regionálních středisek mediálního umění. Koncem 60. let byla zavedena veřejná podpora experimentálních a dokumentárních filmů prostřednictvím nadace National Endowment for the Arts (Národní nadace pro umění – NEA), která vedle filmů postupně stále více podporovala projekty využívající videa. Rada pro umění státu New York (The New York State Council on the Arts – NYSCA), která jako jedna z prvních podporovala video, jako médium odlišné od filmu, značně rozšířila v roce 1970 rozsah své podpory video projektů. Gerd Stern, umělec a poradce NYSCA v tomto období osvětluje proč NYSCA tak brzy začala podporovat nové médium, když říká, že videoart „je posunem společnosti směrem od vytváření skládky produktů ... Rada byla vždy velmi otevřená novým uměleckým formám ... věděla, jak je obtížné rozhodovat o hodnotě v nové situaci, kdy se standardy teprve rodí.“ [76] V tomto období veřejní činitelé i zákonodárci podporovali financování nevydělečných kulturních organizací a umělců, jelikož prosazovali myšlenku, že průzkum nových oblastí kultury bude působit oživujícím způsobem na trh a obohatí životní úroveň americké demokracie. Avšak někteří umělci tvrdili, že veřejné financování umění přinutí jednotlivce, aby se stali institucemi, což by mohlo otupit ostří kulturního disentu a tvořivosti. Jiní naopak toto odmítali s tím, že veřejné financování podpoří existenci veřejně přístupné platformy, která umožní diskutovat o kulturních hodnotách, což nabídne alternativy k systému, kde dominuje sběratelství a zájmy komerčních médií.

Nová mediální střediska a multidisciplinární prostory provozovaná skupinami umělců, které často vznikaly z již existujících mediálních kolektivů, se musely zaregistrovat jako neziskové organizace. Tato nová střediska pro alternativní kulturní činnost vyeházela z myšlenek dřívějších kolektivů ve smyslu jejich zaměření na komunikaci. Často nabízela přístup k produkčním vybavení, výcvikové kurzy a způsoby, jak aktivně prezentovat tvorbu, přičemž umožňovala kritické porovnávání videa s jinými disciplinami včetně experimentálního, dokumentárního i hraného filmu, hudby, performance, fotografie a výtvarného umění. Časté projekce hostujících umělců byly doprovázeny diskusemi s místními diváky o daném díle a novinkách z daného oboru. Mnoho mediálních středisek a muzeí vydávalo své vlastní bulletiny, katalogy, pravidelné programy a plakáty. Tyto pomíjivé tiskoviny, spolu s dobovými periodiky, katalogy a kritickými publikacemi, nabízejí zřetelný pohled na jednotlivé „scény“ alternativního videa a jejich činnost v průběhu tohoto desetiletí. Zevrubnější pohled na veřejné a soukromé nadace, zákonodárce a soudy, komerční zájmy, neziskové umělecké organizace, zastávající veřejného přístupu do médií a diskusní setkání umělců z hlediska jejich vzájemných jednání, přístupů, dialogů a iniciativ je nezbytný pro porozumění vývoje nezávislého videa, ale to bude muset být rozvíjeno jinde.

Na konferenci Národní aliance pro mediální umění (National Alliance of Media Arts – NAMAC) v roce 1983, tři roky po jejím vzniku, když už bylo jejím členem na 80 institucí, přednášející tvrdili, že se střediska mediálního umění „nyní stala významnou entitou v rámci naší kultury.“ Předseda aliance NAMAC Ron Green označil nedostatky v kultuře, kterým střediska mediálního umění věnují svou pozornost:

Čemoši a ženy si možná již uvědomili nedostatky – jak jsou zobrazování mediálním uměním v rámci filmového a televizního průmyslu, ale americká společnost si to neuvědomuje ... Z pohledu (našich předků) vyžaduje demokracie všeobecné vzdělání, zejména aby všichni občané byli schopni číst a psát, nejen kvůli tomu, aby mohli pochopit problémy, o kterých budou hlasovat, ale také aby mohli přispět k formulování a prezentaci těchto otázek prostřednictvím písma. Jestliže mnoho, ne-li většina, informací je nyní, o dvě století později, prezentována skrze média a ne formou písma a média nejsou pro většinu z nás přístupná (a to ani pro většinu našich nejlepších mediálních umělců), tak tento požadavek, který náš politický systém vyžaduje, není naplňován. [77]

Koncem 70. let, za přispění veřejné i soukromé finanční podpory, infrastruktura mediálního umění umožnila rozšíření tvůrčích i prezentačních příležitostí pro nastupující mediální umělce, přičemž propagovala nové umělecké formy a rozhodujícím způsobem přispěla ke zformování divácké obce pro tento druh tvorby; nebylo to bez značného odporu. David Trend, který se snažil zmapovat vývoj veřejné podpory umění, citoval dokument Heritage Foundation (Nadace pro (národní) dědictví) z roku 1981, tedy z období Reaganovy vlády, který obviňuje NEA (National Endowment for the Arts / Národní nadace pro umění) z toho, že se „zabývá více politicky vykáskulovanými cíly, souvisejícími se společenskými otázkami, než uměním, pro jehož podporu byla vytvořena. Tato nadace se snaží o zásahy do společnosti, o společenskou změnu ... a aby toho dosáhla, tak slouží spíše divácké obci než umění, hlasitým skupinám voličů spíše než uměleckým impulsům jednotlivců.“ [78] Probíhal zápas, později označovaný za „kulturní válku“, o legitimitu existence nezávislého mediálního umění a jeho infrastruktury, o jeho přežití. Začátkem 80. let nebylo nezávislé mediální umění již ani tak opozicí, jako spíše alternativou. Aliance NAMAC to vhodně popsala, když se vyjádřila, že „se jedná o underground ... pouze ve srovnání s hromadnými sdělovacími prostředky.“ [79]

4. Závěr – (pře)hodnocení desetiletí

Nezávislé video vzniklo v dějinném okamžiku, kdy byla vize radikálně se proměňující společnosti široce přijímána a tedy dávala smysl pro jednotlivce a kolektivy, aby experimentovali a také aby vytvářeli nové instituce. V období, kdy byla kultura považována za politický terén, tvůrce videa inspiroval cenově dostupný portapak k projektům, jejichž cílem byla radikální přestavba umění i komunikace, a to jak na lokální, tak i na globální úrovni. Důsledkem bylo oživení schopnosti komunit podílet se na zpětné vazbě, jak informacemi, tak i přímou účastí. Tvůrci raného nezávislého videa zavedli do současné kultury myšlenku, že i obyčejní lidé a umělecké komunity mohou využívat komunikačních médií tím, že se budou podílet na jejich výrobě i na jejich přijímání, stejně tak jako je využívají mediální společnosti a inzertní. V období, kdy byly propagovány myšlenky rozšiřování vědomí a kritického přehodnocování institucionalizované moci, se umělci zabývali vytvářením celé řady pozomost vyžadujících forem, prostřednictvím elektronických signálů proudících skrze toto nové médium – a tak experimentovali se základními strukturami nového jazyka elektronických obrazů. V průběhu prvního desetiletí bylo pro videoart a komunikační projekty příznačné, že si vyjednávali prostor v pozornosti diváků, že se snažili sdílet autoritu tohoto média s ostatními tím, že se zasazovali o širokou dostupnost potřebných produkčních prostředků. Dále byla příznačná skutečnost, že divákům byla přiznána role subjektivního účastníka díla a společenského partnera v rámci snahy o udržení daných kulturních scén při existenci.

Na páskách dožně přežila obrovská škála uměleckých, performativních a dokumentárních projektů, které si zaslouží, aby byly zachovány a studovány nejen jako jednotlivé projekty, ale i v rámci celých zachovávaných archivů. Tyto rané mediální práce se svými kulturními aspiracemi přímo vyžadují, abychom je považovali za součást základního vzdělání nutného pro život v současném světě. Avšak právě v tomto okamžiku jsou mnohé z pásek přežívajících z tohoto období ve velmi povážlivém stavu – množství sbírek pásků je špatně zdokumentováno a na police s nimi padá prach. Většinu z nich není možné v jejich současném stavu přehrávat. Často vlastní médium, na kterém jsou zaznamenány, vyžaduje péči. Také je nutné převést je na nějaký v současnosti užívaný formát. Celé kolekce děl vytvořené v rámci určitých komunit či kolektivů musí být (znovu)objeveny a je třeba se jimi zabývat, stejně jako pracemi umělců, jejichž díla jsou již nyní ceněna. Je zřejmé, že dnešní strážci těchto materiálů, knihovníci, kurátoři, redaktori, umělci, pracovníci organizací zajišťujících veřejný přístup do médií, distributorů, zástupci nadací a lidé, kteří možná ani netuší hodnotu starých hnilících pásek, které jim zabírají místo ve skříních – sehraji velmi důležitou roli v procesu, jenž rozhodne o tom, které práce budou nakonec identifikovány, pro které bude možné získat finance aby mohly být zachráněny, a které tedy zůstanou jako kulturní a historický doklad. Robert Horwitz, který byl v roce 1983 aktivistou zasazujícím se o občanské rádio a uměleckým redaktorem, předjímavě zdůraznil, během diskuse ve vysílání veřejnosti přístupné televize, že právě tyto redaktorské posty jsou „nejtvrdější a mocné ... v prostředí bohatém na informace.“ [80] Právě z pozic těchto „strážců“ bude vytvářena kulturní ekonomika z existujících mediálních depozitářů. Oni budou směřovat a regulovat tok informací v našem stále více zdigitalizovaném světě.

Videoart a alternativní média byla vytvořena umělci koncem 60. a počátkem 70. let v rámci veřejného dialogu o nových kulturních formách a o přístupu k telekomunikačním technologiím. Byly distribuovány nespočetným množstvím nových kanálů – jak prostřednictvím těch míst, kde byly předváděny či vyměňovány, tak i tam kde vznikaly. Pohled na toto období, prostřednictvím přehledu myšlenek, které utvářely tato díla [81] je částečně snahou o propojení kulturních náhledů a taktik prvního desetiletí přenosného videa se současnými podmínkami produkce mediální kultury. Vzhledem k mezinárodnímu nástupu mediálního vybavení (kamer, střihacích zařízení, atd.) a nových decentralizovaných multimediálních sítí jako například Internetu je načase věnovat pozomost video projektům konce 60. let a 70. let. A to jak těm, které již byly objeveny a jsou ceněny, tak i těm, které na své objevení teprve čekají. Demokratické využívání těchto nástrojů je možné zajistit pouze s vynaložením značného úsilí k zajištění široce rozšířené mediální gramotnosti a přímé zkušenosti s mediální produkcí, jež je nutným rozšířením základních dovedností, jako je čtení a psaní.

Vzdělání směřující k mediálně kulturní gramotnosti musí zahrnovat možnost přístupu k produkčním i postprodukčním zařízením, tak jako možnost se s těmito nástroji naučit zacházet. Dále je nutné zajistit porozumění dosavadním formám interpretace různých médií – videa, filmu, zvuku, digitálních multimédií, rádia, televize i Internetu. Je nutné mít kritický odstup od tvrzení o emancipaci nových technologií, tak jako od liberální myšlenky, že samotný přístup k produkčním prostředkům vyústí v kriticky pojatou účast, vzhledem ke schopnosti masových médií asimilovat nové kulturní formy. V současné době stojí zato si uvědomit počty účastníků alternativní mediální praxe v 70. letech, které potvrzují její nutnost, abychom mohli zhodnotit snahy této starší generace o zahájení nových forem kulturní výměny a jejich snahu podílet se o autoritu pramenící z technologicky pokročilé kulturní produkce, jak s různorodým publikem, tak i s místními komunitami. Chtějí-li umělci a učitelé podporovat produkci významné, tvořivé a přístupné soudobé mediální kultury, musí se i nadále

ptát – jakými kulturními otázkami se zabývala již v minulosti vzniklá díla, kdo je vyškolen a má přístup ke stále pokročilejším nástrojům a jaké mají různé skupiny diváků možnosti tato díla spatřit – a to je nutné v mnohem větším rozsahu než se doposad podávalo.

Poznámky

- 1/ Sylvia Harvey, *May '68 and Film Culture*, Londýn, British Film Institute, 1978, s. 56.
- 2/ Beryl Korot a Phyllis Gershuny (redaktori), obsah čísla, *Radical Software*, 1:1, 1970, s. 1.
- 3/ Chris Hill, *Interview with Woody Vasulka, The Squaler*, léto 1995, s. 6.
- 4/ Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, Abrams, 1966 [Úryvek publikován v *Art in Theory* redaktorů Charlese Harrigana a Paula Wooda, Cambridge, Blackwell, 1992, s. 708].
- 5/ *The 60s Without Apology*, redaktori: Sonhya Sayres, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, a Frederic Jameson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, s. 20.
- 6/ Tamtéž, s. 20.
- 7/ Todd Gitlin, *The Sixties*, New York, Bantam Books, 1987, s. xv.
- 8/ *Students for a Democratic Society, Port Huron Statement* vyšlo v *The Sixties Papers*, redaktori: Judith Albert a Stewart Albert, New York, Praeger, 1984, s. 181.
- 9/ Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man*, Boston, Beacon Press, 1964, s. 251.
- 10/ viz Michael Renov, *Early Newsreel: The Construction of a Political Imaginary for New Left, Afterimage*, 10:10, únor 1987, s. 12-15; viz také rané katalogy od *Third World Newsreel* a *California Newsreel*; ohledně dějin podzemního tisku viz David Armstrong, *A Trumpet to Arms*, Los Angeles, J.P. Tarcher, 1981.
- 11/ Hans Magnus Enzensberger, *Constituents of a Theory of the Media, Video Culture*, redaktor: John Hanhardt, Rochester, New York, Visual Studies Workshop Press, 1986, s. 98. Viz také Todd Gitlin, *16 Notes on Television*, *Tri-Quarterly Review*, 8. 23/24, zima-jaro 1972, s. 335-366.
- 12/ *Time Scan, Televisions*, 4:2, léto 1976, s. 7.
- 13/ Susan Sontag, *On Culture and the New Sensibility, Against Interpretation...*, New York, Dell Publishing, 1966, s. 299.
- 14/ viz Norbert Wiener, *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York, John Wiley and Sons, 1948; Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth*, New York, Simon and Schuster, 1969; Gregory Bateson, *Steps To an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, 1972.
- 15/ David Antin, *Video: The Distinctive Features of the Medium, Video Art*, redaktor: Susanne Delahanty, Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1975, s. 57.
- 16/ Michael Shamberg a Raindance Corporation, *Guerilla Television...*, New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1979, s. 9.
- 17/ Parry Teasdale, nepublikovaný rozhovor s autorkou, květen 1995.
- 18/ Philip Mallory Jones, nepublikovaný rozhovor s autorkou, červenec 1995.
- 19/ Beryl Korot a Phyllis Gershuny (redaktori), *Masthead, Radical Software* 1:1, 1970, s. 1.
- 20/ Portola Institute, *The Whole Earth Catalog*, San Francisco, Portola Institute, 1969, s. 1.
- 21/ Beryl Korot a Phyllis Gershuny (redaktori), *Cultural Data Banks, Radical Software*, 1:2, 1970, s. 19.
- 22/ Hans Magnus Enzensberger, *Constituents of a Theory of the Media*, s. 105.
- 23/ Ken Marsh, *Alternatives for Alternative Media – People's Video Theater's Handbook, Radical Software*, 1:2, 1970, s. 18.
- 24/ Ken Marsh a Elliot Glass, nepublikovaný rozhovor s autorkou, červen 1992.
- 25/ Ralph Lee Smith, *The Wired Nation, The Nation*, 210:19, 18. květen, 1970, s. 606.
- 26/ Roger Newell, *Minority Cable Report, Televisions*, 6:3, listopad 1978, s. 10.
- 27/ Dorothy Henaout a Bonnie Klein, *Challenge for Change, Radical Software*, 1:1, 1970, s. 11.
- 28/ *Alternate Media Center, Alternate Media Center at New York University School of the Arts*, léto 1972, s. 11.
- 29/ 1986, *Community Television Review*, 9:2, léto 1986, s. 59; pro stručný přehled dějin televize s veřejným přístupem viz také: Susan Bednarczyk, *NFLCP: The Way It Was, Community Television Review*, 9:2, léto 1986, s. 44; komentář týkající se prvního dodatku americké ústavy ve vztahu k televizi s veřejným přístupem, viz: L. Brown, *Free Expression is an Unwelcome Rider on the Runaway Technology Train, Community Television Review*, léto-podzim, 1980.
- 30/ Walter A. Dale, *The Port Washington Experiment, Film Library Quarterly*, léto 1972, s. 23.

- 31/ Hans Magnus Enzensberger, *Television and the Politics of Liberation, The New Television: A Public/Private Art*, redaktoři: Douglas Davis a Alison Simmons, Cambridge, MIT Press, 1977, s. 263.
- 32/ Parry Teasdale, nepublikovaný rozhovor s autorkou, květen 1995.
- 33/ Ralph Lee Smith Meets Access, *Community Television Review*, 9:2, léto 1986, s. 22.
- 34/ Chris Hill, *Interview with Woody Vasulka, The Squealer*, léto, 1995, s. 7.
- 35/ Roger House, *Bed-Stuy Voices from the Neighborhood, Afterimage*, 19:1, léto 1991, s. 3.
- 36/ Frederic Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture, Signatures of the Visible*, New York, Routledge, 1992, s. 23.
- 37/ Hollis Frampton, *The Withering Away of the State of the Art*, *Artforum*, prosinec 1974, s. 50.
- 38/ Robert Morris, *Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects*, *Artforum*, 7:8, květen 1969, s. 53.
- 39/ Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon, Collected Essays and Criticism, Vol. 1: Perception and Judgments, 1939-44*, redakce: John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, s. 28.
- 40/ Dick Higgins, *Intermedia, foew+ombyhvw*, New York, Something Else Press, 1969, s. 15.
- 41/ Michael Fried, *Art and Objecthood*, *Artforum*, léto 1967, s. 44.
- 42/ Anette Michelson, "Robert Morris: An Aesthetic of Transgression," Baltimore, Garamond/Pridemark Press a Corcoran Gallery of Art, 1969, s. 23.
- 43/ Lizzie Borden, *The New Dialectic*, *Artforum*, květen 1974, s. 44.
- 44/ Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects*, s. 54.
- 45/ Dick Higgins, *Structural Researches, foew+ombyhvw*, New York, Something Else Press, 1969, s. 149.
- 46/ Paul Sharits, *A Cinematic Model for Film Studies in Higher Education, Film Culture*, čísla 65-66, 1978, s. 49.
- 47/ Malcolm LeGrice, *Abstract Film and Beyond*, Cambridge, MIT Press, 1977, s. 152.
- 48/ Hermine Freed, *Where do We Come From? Where Are We? Where Are We Going? Video Art*, redakce: Beryl Korot a Ira Schneider, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1976, s. 210.
- 49/ David Antin, *Video: The Distinctive Features of the Medium*, s. 60.
- 50/ Joanna Gill, *Video, The State of the Art*, New York, Rockefeller Foundation, červen 1975. Přetištěno v *Eigenwelt Der Apparate-Welt: Pioneers of Electronic Arts*, redakce: David Dunn, Steina a Woody Vasulka, Linec, *Ars Electronica*, 1992, s. 64.
- 51/ Jud Yalkut, *Interview with Frank Gillette and Ira Schneider, Radical Software*, 1:1, 1970, s. 9.
- 52/ David Antin, *Video: The Distinctive Features of the Medium*, s. 60.
- 53/ Dan Graham, *Film and Video: Video as Present Time, Video/Architecture/Television...*, Halifax, Nova Scotia School of Art and Design Press, 1979, s. 62.
- 54/ Dan Graham, *Feedback*, s. 69.
- 55/ Bob Devine, *The Long Take as Body Envelope, Phos*, 1:1, březen 1978, s. 6.
- 56/ Woody Vasulka a Scott Nygren, *Didactic Video: Organizational Models of the Electronic Image, Afterimage*, 3:4, říjen 1975, s. 9.
- 57/ Woody Vasulka, *A Syntax of Binary Images, Afterimage*, 6:1-2, léto 1978, s. 20.
- 58/ Důkladným zdrojem informací o nástrojích a uměleckých spolupracujících s inženýry, viz výstavní katalog *raných nástrojů a pásek, který zorganizovali Vasulkovi, Eigenwelt Der Apparate-Welt: Pioneers of Electronic Art*, redakce: David Dunn, Steina Vasulka a Woody Vasulka, Linec, *Ars Electronica*, 1992.
- 59/ Barbara Rose, *Problems of Criticism V: The Politics of Art, Part II*, *Artforum*, 7:5, leden 1969, s. 50.
- 60/ Vito Acconci, *Lecture at Albright-Knox Art Gallery recorded by Hallwalls Contemporary Arts Center, Buffalo, New York*, červen 1995.
- 61/ Susan Sontag, *On Culture and the New Sensibility*, s. 300.
- 62/ Dick Higgins, *Boredom and Danger, foew+ombyhvw*, New York, Something Else Press, 1969, s. 123.
- 63/ Roselee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to Present*, New York, Harry Abrams, 1979, s. 81.
- 64/ Liza Bear, *Avalanche*, 1:1, květen-červen 1974, s. 1.
- 65/ Vito Acconci, *10 Point Plan for Video, Video Art*, redaktoři: Beryl Korot a Ira Schneider, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1976, s. 8.
- 66/ Pat Sullivan, *Women's Video Festival*, [vydavatel neznámý], 1973.
- 67/ Patricia Mellencamp, *Indiscretions, Bloomington, University of Indiana Press*, 1990, s. 58.
- 68/ Liza Bear, *Avalanche*, s. 1.
- 69/ Peggy Gale, *A History in 4 Moments, Mirror Machine*, redaktor: Janine Marchessault, Toronto, YYZ Books, 1995, s. 56.
- 70/ Hans Magnus Erzensberger, *Constituents of a Theory of the Media*, s. 109; viz také Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Detroit, Red and Black Books, 1977.
- 71/ Dan Graham, *Film and Video: Video as Present Time*, s. 63.
- 72/ viz Martha Gever, *Feminist Video – Early Projects, Afterimage*, 11:1-2, léto 1983; Julia LeSage, *The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film, Quarterly Review of Film Studies*, 3:4, podzim 1978; Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Photography Against the Grain*, Halifax, Press of Nova Scotia School of Art and Design, 1984; Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen*, podzim 1975.
- 73/ Michael Shamberg a Raindance Corporation, *Guerrilla Television*, s. 89.
- 74/ David Antin, *The Distinctive Features of the Medium*, s. 3.
- 75/ Russell Connor, *TV/Media, výroční zpráva NYSCA 1971-1972*, New York, New York State Council on the Arts, 1972, s. 23.
- 76/ Gerd Stern, *Support of Television Arts by Public Funding, The New Television: A Public/Private Art*, redaktoři: Douglas Davis a Alison Simmons, Cambridge, MIT Press, 1977, s. 144.
- 77/ Ronald Green, *The Media Arts in Transition, The Media Arts In Transition*, redaktor: Bill Horrigan, Minneapolis, The Walker Arts Center, 1983, s. 9.
- 78/ David Trend, *Rethinking Media Activism, Socialist Review*, 23:2, únor 1993, s. 7; viz také Nolan Bowie, *Parting Shots: An Expanded Agenda, The Social Impact of Television, A Research Agenda for the 1980s*, Aspen Colorado, The Aspen Institute, říjen 1980.
- 79/ Ronald Green, *The Media Arts in Transition*, s. 9.
- 80/ Robert Horwitz, *transcript from Art and Communications panel on public access cable television*, New York, 1983.
- 81/ viz *Surveying the First Decade: Video Art and Alternative Media in the U.S., 1968-1980*, jedná se o kolekci osmi video pásem z tohoto období čítající celkem 17 hodin, výsledek kurátorské činnosti Chris Hill, produkováný a distribuovaný video data bankou Video Data Bank u School of the Art Institute, Chicago, 1996.

Úryvky z autorčiných rozhovorů, které jsou určeny do postranních sloupečků (pozice je označena v textu):

A. Z rozhovoru s Tonym Conradem (1995):

Hill: Mohl byste promluvit o setkání experimentálního filmu, hudby a videa na konci 60. let?

Conrad: Co se týče undergroundu ... jak filmu, tak i divadla, tak ty se již různým způsobem překrývaly a prolínaly. Samozřejmě, že se z této směsi začaly vynořovat další formy, související s postupováním vysoké kultury kulturou nízkou. Již například skupina Velvet Underground měla představení v newyorském divadle Filmore East a klubu Dom, které se jmenovalo „Exploding Plastic Inevitable“ během kterého Gerard Melanga

teatrálně třimal na pódiu bič, skupina hrála pop a k tomu byla světelná show. Značná část tohoto synkretického spojování různých elementů byla podnětána popularitou takového překrývání a všezahrnujícího prožitku pro drogovou kulturu.

Naráz se děly dvě věci, něco jako dialog dvou hnutí – jedno minimalizující a druhé všezahrnující. V určitých ohledech nebyla tak daleko od sebe, jak by se mohlo zdát, ale jejich temperament byl odlišný. Pro všezahrnující kulturu drog bylo charakteristické, že nebyla až tak represivní. Existovali lidé, u kterých se profláaly obě, jako například Andy Warhol, který je svým způsobem výjimkou potvrzující pravidlo, v obou případech.

Objev minimalistické kultury vzešel ze tří různých věcí. Jednou z nich byl vážný objev, že tím, že úzce omezi své nástroje a zájmy, více než kdy navrhováno, dosáhnou širšího porozumění a vnímání budou v hlubších souvislostech. Tato představa byla zahrnuta v aforismu „méně je více“. Druhou částí bylo to, že minimalismus byla cesta k ironii a humoru. Což znamená, že tam byla jak možnost zneklidnit buržoazii, tak v obecnější rovině možnost využít očekávání, která byla součástí prostředí vysoké kultury. George Maciunas [Fluxus] měl často koncerty s výpravou odpovídající události vysoké kultury, ale vzápětí se od forem vysoké kultury rapidně odchýlil. Motivací zde do značné míry byla snaha pobavit se. Třetím elementem, podle mého názoru, byla skutečnost, že galeristé našli způsob, jak na tomto vývoji vydělat. Jelikož byla k dispozici již připravená ideologie a soustava okolností, které vyústily ve vysokou prodejnost...

The Kitchen (Kuchyně) byla průnikem videa, technické práce s videem, prací zvláště zaměřenou na interakci s technologií, étos ve stylu udělej si sám, v přístupu k videu étos vyžadující, aby si videem zamazali ruce. V pozadí vzniku místa, jako je Kitchen, bylo hodně entusiasmů ... Když mne v roce 1971 pozvali, abych v Kitchen něco vytvořil, ... Chtěl jsem navrhnout subjektivní a spirituální pohled právě na toto prostředí, tedy v terminologii tehdejší doby mediativní přístup k tomuto cvičení. Podporovat diváky směrem k meditaci byl způsob, jak vytvořit atmosféru posvátného očekávání, které galerie a muzea dosahovaly tichem a bílými podstavci. V té době bylo možné porozumět reflexi a udělat ji čitelnou tím, že se využije očekávání diváků založené na zkušenostech s drogami a meditací. Přestože dnes máme tendenci dívat se zpět s výhradami na některé z těchto zdánlivě „spirituálních“ elementů jako na uměleckou vycpávku, tak je toto rozdělení nerovnoměrné. Dovolujeme, aby se odsuzoval idealismus New Age, ale ne hnutí za lidská práva, aby byla odsuzována arogance protiválečného hnutí, ale ne arogance galerií či muzeí...

Dílo je součástí většího kulturního celku, který zahrnuje situaci jeho výroby a sledování. Není tedy možné vzít samotný objekt mimo kontext a zvažovat tento objekt jen sám o sobě. Bez vztahu k tomu, jak funguje v souvislostech svého vzniku a vlivu na diváky, by to byla neúplná, či zlomková úvaha. Bylo vyvinuto úsilí o vytvoření formálního rozdělení takových propojených kontextů, takže se mluví o prostoru, prostoru před kamerou, prostoru obrazu, prostoru na promítacím plátně, atd.

Rozhovor se uskutečnil v květnu 1995. Tony Conrad vytvořil experimentální hudbu a filmy v 60. letech a od let 70. pracuje s videem, performancí a hudbou. Učí na oddělení mediálních studií na State University of New York v Buffalu.

B. Z rozhovoru s Parrym Teasdalem (1995):

Hill: Zajímalo vás a Videofreex v rámci projektu Subject to Change, jaký obraz vaší generace poskytují televize? Nebo jste byli tak moc proti televizi, že to pro vás nebylo klíčovou otázkou?

Teasdale: Byli jsme si vědomi toho, že televize neposkytuje věrný obraz naší generace a myslím si, že když se rozjížděl projekt s CBS, byli jsme tak naivní, že jsme si mysleli, že by to bylo možné. Celkovým výsledkem bylo zjištění, že tudy cesta nevede a že musíme najít jiné prostředky, jak toho dosáhnout, a to jsme také udělali. Nejprve jsme s našimi pořady začali v našem podkrovním prostoru [v New York City] a nakonec jsme začali vysílat [pirátská nízkowatová televize v newyorském Lanesville] protože to byl způsob, jak mít pod kontrolou celý proces. Tím, že jsme využívali živého telefonního vstupu, že jsme chodili mezi místní obyvatele, že jsme se snažili nezkrusovat to co oni řekli střihem a tím, že jsme jim dávali možnost zúčastnit se vytváření pořadů, jsme je dokázali zobrazit věrněji, než by to dokázala televize... Nejen, že jsme využívali [televizi v Lanesville] pro sebe, ale také jsme poskytl informace o principech zobrazování těm, které jsme měli prostřednictvím naší stanice zobrazovat, protože to byla stanice všech. Chcete ji k něčemu využít? Můžete. Chcete mluvit? Ničí telefonní vstup nepřerušujeme. Jestli chcete mluvit pořád dál, můžete pokračovat, jak dlouho budete chtít.

Co se týče otázky zobrazování, využívali jsme zcela odlišných postupů... Definovali jsme se vzhledem k tomu, co jsme nebyli – nechtěli jsme manipulovat a ovládat, jako to dělá komerční televize. Měli jsme své vlastní cíle, ale byli jsme ochotni naslouchat i lidem s jinými cíli. Potíž byla v tom, že ne vždy jsme měli co do činění s diváky, kteří byli vzděláni, nebo kteří měli zájem, protože lidé museli žít své životy, což platí pro jejich vztah

ke všem médiím... Tím, že vysílání sledovali a účastnili se ho, měli možnost se vyjádřit a my jsme to neustále podporovali, protože jsme byli přesvědčeni, že to byla neodmyslitelná součást toho, co jsme dělali...

Další element, kterých jsme vždy využívali, byl živý telefonní vstup prostřednictvím kterého mohli lidé volat, jelikož jsme věřili v interaktivitu – ještě než se tento termín stal tak populárním. Byli jsme přesvědčeni, že [médiá] mají být interaktivní, že lidé by měli být povzbuzováni k tomu, aby reagovali na to, co vidí v televizi, a že ti, co vytvářejí televizi, by měli tyto reakce vnímat. Tento přístup vytváří lepší televizi a přiměje diváky k tomu, aby se zabývali tím, co sledují, a tak zmírní jejich pasivitu.

Doufali jsme, že to nějakým způsobem zdokonalí místní komunitu, i kdyby to mělo být jen prostřednictvím komunikace. Nakonec jsme k tomu přistupovali tak, že jsme se zabývali pozitivními efekty divácké reakce, spíše než tím, že bychom se ptali, co to komu přinese. Pasivita vyplývající z televizního vysílání byla tak extrémní, že bylo významné už samo rozrušení koloběhu tohoto způsobu dodávání informací, či jak to ve své krásné knize nazval [Les] Brown, poslání televize doručit diváky inzertům. To pro mne vždy bylo překvapujícím odhalením. V podstatě by měla práce televize spočívat v tom, že dodá informace, ale také, že propojí lidi s jejich komunitou, že propojí lidi a myšlenky a také lidi vzájemně. To bylo něco, co se dalo využít ve prospěch komunity a lidstva.

Rozhovor proběhl v květnu 1995. Parry Teasdale je členem Videofreex a televize Lanesville TV, a nyní pracuje jako redaktor The Woodstock Times.

C. Z rozhovoru s Philipem Mallory Jonesem (1995):

Hill: Co vás v 60. letech přivedlo k práci s médii?

Jones: Všichni jsme mluvili o tom, že budeme dělat revoluci, jelikož ... jsme všichni v zásadě měli stejné sympatie a všichni jsme k nástrojům přistupovali jako k součásti tohoto procesu. Byla to příležitost přestavět způsob, jak se informace vytváří, distribuují a prožívá. Vznikaly velké plány a naděje v souvislosti s tím, co by mohl umožnit tenký videopásek. Nenaplnily se. To, po čem toužili tvůrci raného videa, se z větší části neuskutečnilo, jelikož peníze byly silnější, než jsme si tenkrát mysleli. Neuvědomil jsem si tehdy, že televize je tak silná, a ona se nerozpadla. Prostě to koupila a odnesla si to, získala to a povětšinou neinformovala o tom, odkud to pocházelo. I dnes vidím věci, které se dělaly ve videoutu před 20 lety a dnes jsou to v televizi novinky ...

Co se týče uskutečňování revoluce, existovala konkrétní potřeba věci vytvářet a distribuovat. Nejednalo se o žádný luxus; bylo to vzrušující, protože lidé, kteří to dělali, neměli předchůdce. Technika užívaná při tvorbě 16mm dokumentů se příliš nehodila. Postupy užívané v televizi také nebyly vhodné. Bylo nutné utřídit zkušenosti získané manuální činností – otočit cívkami střihového videa několik otáček nazpět a pak to spustit, aby se rozjely na vhodnou rychlost a dal se udělat střih. Použití papírových pásek ke změření vzdálenosti. Různé triky. Tyto poznatky jsme neustále sdíleli. Někdo třeba přijel do města a řekl, já to dělám takhle, dávám tam zvukovou značku – a někdo jiný informoval o tom, jak využívá vizuálních značek na přehrávači.

Taky dodavatelé techniky se stávali středisky pro výměnu informací, například CTL Electronics [v New York City]. Měli tam inženýra, jednoho z opravdových průkopníků. Ten člověk například vytvořil maticové přepínače a vybudoval prototypy videostěn. Přímou výloze C.T. Luiho se udělovalo hodně zajímavé a průkopnické práce. Bylo to také místo, kde jste si mohli koupit Radical Software a další časopisy z oboru. Lidé se tam setkávali v zadní místnosti. Jezdili jsme čtyři hodiny až z Ithacy, abychom v CTL utráceli to málo peněz, které jsme měli a také abychom se potkávali s lidmi. Byla to velmi důležitá místa. Naše byla převážně v New York City ... Vzešla z toho kamarádství rozhodující pro rozvoj tohoto oboru ...

Vždy jsme chápali umění jako revoluční čin ... To byla pravda v roce 1969, když jsem začal s videem – a je to pravda i dnes. Dnes to chápu poněkud jiným způsobem, ale je to ta samá snaha vytvářet díla srozumitelná nezávisle na jazykových bariérách, překračující kulturní a politické hranice a tím přispět – Afričané na této planetě spolu musí komunikovat a je to potřeba udělat bez prostředníků. Musíme si definovat, co chceme sdělovat, a dokud se nám to nepodaří, tak nedojde k osvobození. Není možné se osvobodit, když člověk nerozhoduje o tom, co sám sděluje, a o tom my skutečně nerozhodujeme. Vytvářet díla, která naznačují, že je to možné, této snaze přispívá.

Hill: Co předcházelo době, kterou jste popsal jako revoluční? Co vás vedlo k tomu, začít v roce 1968 pracovat s videem?

Jones: Předtím než jsem se kdy dotknul videokamery, tak jsem spolupracoval se stranou Panterů. Předtím jsem pracoval v úřadu Delta Ministry ve Wallover County, Mississippi, kde jsem prováděl registraci voličů a jinou přímo partyzánskou organizační činnost. V roce 1968 jsem neustále vcházel do – a vystupoval z – vězení v Mississippi a Memphisu. Z vězení v Memphisu mě propustili týden před atentátem na Kinga ...

Rozhovor z června 1995. Philip Mallory Jones pracoval v rámci Ithaca Video Project (Ithackého video projektu) a v současné době vytváří projekty na videu a CD Romech a učí na University of Arizona (Arizonské Universitě) v Tempe.

D. Z rozhovoru s Bobem Devinem (1995):

Hill: Jaký byl Koncem 60. let v Antiochu váš vztah k touze po uskutečnění společenských změn a k potřebě vzdělat obyvatelstvo, ve vztahu k možnostem radikálních změn?

Devine: V roce 1969 jsme v Antiochu dali dohromady specializaci na komunikace ... Všichni jsme četli Writing Degree Zero (Degré zéro de l'écriture - Nutný stupeň a písmo) Rolanda Barthesa, a intenzivně se snažili přemýšlet o revoluci, ale umění nebylo možné oddělit od aktivismu v oblasti komunikací. Tyto věci se absolutně nedaly oddělit. Byly to části toho samého balíku ... Četli jsme levicovou literaturu 40., 50. a 60. let, ve které je komunikacím přisuzována pouze velmi druhotná úloha. Obecně levice nedůvěřovala ničemu jinému než tištěnému slovu a považovala média za opium mas. Takže pro nás bylo novým náhledem na věc, že žádné médium není hlavní nebo nepostradatelné vzhledem k tomu, co děláme, a že umění je neoddelitelné od společenských změn. Je důležité pochopit ... že tehdy bylo opravdu obtížné rozlišit, které motivace v rámci hnutí souvisely s uměním a které se společenskými změnami. Toto prolnutí nebylo jen sítatkem z rozumu. Tyto dvě věci k sobě patří jako ruka do rukávu ...

Tak jako je tomu u všech společenských hnutí a bez ohledu na historická období, věci mají tendenci se objevovat na mnoha místech najednou. Není možné někomu přisoudit autorství, protože od pobřeží k pobřeží, ať jsme se podívali kamkoli, lidé dělali ty samé věci a četli si Radical Software. Všichni přemýšleli o těch samých otázkách. A my jsme si mysleli, že jsme ti jedini... Poháněla to ta překotná doba, doba bojovníků za občanské svobody, doba zastánců liberalismu, doba sociální demokracie i doba ekonomiky informací. A pak se do toho přimíchala tahle nová technologie a vznikl svérázný guláš.

Rozhovor z května 1995. Bob Devine pomáhal vytvořit veřejný přístup do médií v Dalasu a byl prvním ředitelem MATA (Milwaukee Access Television Association – Milwaukská asociace pro zpřístupnění televize). V současné době je Devine vedoucím Oddělení Komunikací Antioch College v Ohijském Yellow Springs.

E. Z rozhovoru s Peerem Bodem (1995):

Hill: Mohl byste něco říci o umělci provozovaném Experimentální Television Center (Experimentálním televizním středisku), které se nachází v New Yorkském Owegu?

Bode: Koncem 60. a počátkem 70. let se sešlo množství okolností, které umožnily financování těchto alternativních umělci provozovaných středisek, a tak se objevily. Potom v těchto střediscích vzniklo celé spektrum děl. Experimentální Television Center mělo velmi brzy program pro zpřístupnění video produkce veřejnosti, takže půjčovalo svých pět či šest portapaků. Ralph [Hocking] se zabýval myšlenkou sloužit místní komunitě a upevňovat ji. Jak sdílet myšlenky, které se skrývají za těmito nástroji? Jak sloužit potřebám umělecké komunity? A také, jak využívat elektronické nástroje, aby člověk pouze neimitoval jejich využití televizním průmyslem, když se vlastně jedná o nástroje tohoto průmyslu? ... Lidé se museli naučit, jak tyto nástroje fungují, jaké sestavy využívají k dosažení žádaného výsledku, jelikož možnosti těchto nástrojů byly z velké části neznámé. Člověk nechtěl imitovat průmysl, protože průmyslový model byl sestaven tak, aby produkoval určité žánry ... Bylo to tak trochu vtip – pásová výroba. A člověk nemusel díla vytvářet tímto způsobem ... Materiál ve studiu začne vést dialog se světem a v tom okamžiku může člověk také svět kritizovat ...

Lidé jako Nam June [Paik] a Shuya Abe byli ukázkou toho, co jsou dnes počítačovní hackeři, upravovali si to co našli. Synthetizér Paik-Abe bylo zařízení pro dodání barvy černobílému videu vytvořené z barevné kamery a video-mixu. Oni ty jednotlivé složky nevynechali, oni je našli ... V tomto období, počátkem 70. let, přicházely nápady z obrů hudby a zvuku ... Například když do střediska přišli chlapci z WNET. John Godfrey byl

vysílacím inženýrem a měl náklonnost a sympatie k novým způsobům práce. A David Loxton byl producent. Pamatuji si, jak byli ve středisku ve svých bílých košilích s vázankami, velmi formálně oděni, jako obchodníci a drželi reflektorůky pro Nam June, zatímco ten zabíral malý model Empire State Buildingu, jak se otáčel [jeden ze záběrů na pásce The Selling of New York (Prodej New Yorku) od Nam June Paika z roku 1972]. Najednou běželo několik kamer, jejichž obraz byl zabarvován, klíčován a vrstven přes sebe. Byla to scéna, kdy Nam June chytne Empire State Building a vytáhne ho ze záběru. V každém případě WNET ještě nemělo svou laboratoř v New Yorku a Paik a Abe dělali svou práci ve středisku. Asi tak během roku založili svou laboratoř, kde mohli umělci pracovat a vytvářet novou televizi. Takže znovu, tyto myšlenky, toto vše se dělo najednou. Také v nově vytvořené struktuře PBS (Public Broadcasting Service – Veřejné televizní stanice) byli lidé s těmito myšlenkami ...

Je zajímavé prozkoumat vztah mezi uměleckými středisky PBS a ostatními umělci řízenými středisky, protože umělci řízená střediska byla propojena s místními komunitami a také pracovala s jinou definicí komunity ... Byl to rozdíl mezi produkcí s velkým kapitálem a produkcí za málo peněz. To je věc, o které se dostatečně nemluví – co to znamená, když je něco 50 dolarová produkce, 100 dolarová produkce, 10,000 dolarová produkce nebo produkce za 5 milionů dolarů? Je jasné, že na vytvoření některých děl postačoval portapak sám o sobě.

Obdobný rozdíl se začal vytvářet kolem různých dalších stránek mediální produkce. Jakmile investujete více peněz do produkce, pak také dáte víc na propagaci a distribuci této produkce. Rozhodně jsou tyto činnosti součástí práce v kultuře, založené na informacích a reklamě. Avšak může vzniknout výsledný dojem, že ty projekty, které neutratily peníze za reklamu, nikdy neexistovaly a to je dějinná otázka, kterou je třeba se zabývat. Je potřeba vyhrabat to, co bylo vytvořeno, protože značná část úsilí 70. let směřovala k tomu, něco vytvořit, ne dělat si reklamu ... Je zřejmé, že velké instituce komunikovaly s menšími středisky, kde docházelo k výzkumu a kde vznikaly nové myšlenky – s místy, která nebyla tak dobře dotována, ale byla svobodnější a byla skutečně propojena s komunitami ...

Rozhovor z května 1995. Peer Bode pracoval jako koordinátor pro přístup v Experimentální Television Center (Experimentální televizní středisko) v New Yorkském Owengu, a nyní učí video na State University of New York at Alfred.