

S t e i n a V a s u l k a
i n s t a l a c e



ČESKÁ TELEVIZE



VŠEOBECNÁ ZDRAVOTNÍ POJIŠŤOVNA
ČESKÉ REPUBLIKY



ČEZ



Severočeské doly
Radio a televize
Chemnitz



TESLA
TELEVISION



REVIKO



ALKOM



KOKTEJL



RADIO 1
97.9 MHz



LIMONÁDOVÝ
JOE
RADIO 96.3

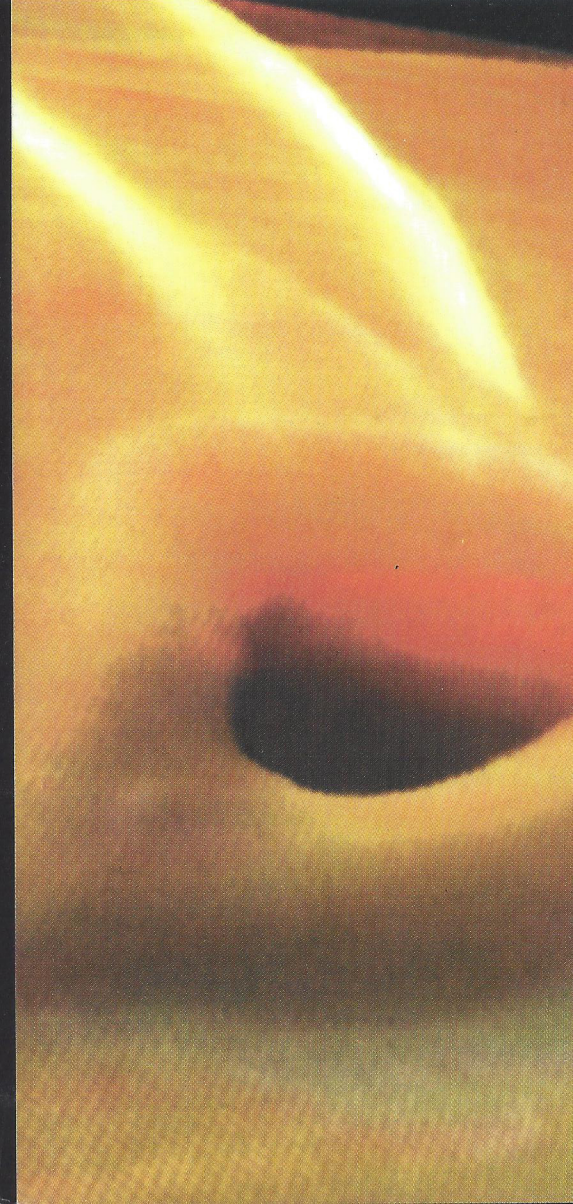
Xantypa

Spolupráce na instalaci:

Silicon Graphic s.r.o., FaVU ČVUT, Tesla Television a.s., Gio Multimedia s.r.o.,
České aerolinie a.s. - oficiální dopravce, Kunststrans Praha s.r.o., Montevideo,
Společnost pro novou hudbu, Alkom I.P.C. s.r.o.

Sponzoři výstavy:

Ministerstvo kultury ČR, Česká televize, Všeobecná zdravotní pojišťovna, Tesla Television a.s.,
Radio 1, Trust for Mutual Understanding, Rádio Limonádový Joe, Datart Intl. s.r.o.,
Etna s.r.o.-zastoupení iGuzzini, U.S. Information Service-Prague, Cesnet, Securiton Electronics s.r.o.,
Pro Helvetia, The British Council, ČEZ a.s., Severočeské doly a.s., Mediatronic s.r.o., GyJa s.r.o.,
Digitální svět s.r.o., POZOR, The Prague Post, Xantypa, Magazín Koktejl,
Honorární generální konzulát Islandské republiky





S t e i n a V a s u l k a
i n s t a l a c e

Veletržní palác 24. ledna - 23. února 1997

Jitro Kouzelníků? Dawn of the Magicians?



Do umění jsem se zamilovala, když mi bylo asi osm, nebo devět let. Úplně mě to pohltilo a až do konce mého dospívání jsem tím doslova žila. Musela jsem jít na každý koncert, drama, operu a výstavu – nic jiného v životě pro mě nemělo smysl. Nedá se říci, že jsem si vybrala, že se stanu umělkyní, já jsem prostě jenom věděla, že nechci pracovat někde v bance, nebo obsluhovat v restauraci. Milovala jsem hru na housle, ale když jsem byla na začátku kariéry profesionální hudebnice, uvědomila jsem si, že dělám velkou chybu. Octla jsem se v New Yorku, vláčela se z jednoho vystoupení na druhé a přemýšlela o tom, jestli budu někdy dělat něco jiného, než jenom nosit černé šaty a snažit se vyžít z ubohé gáže.

S Woodym jsem se setkala na počátku 60. let v Praze, kde jsem studovala hudbu, a o několik let později jsme odjeli do New Yorku. Woody byl filmař a díky svým pracovním kontaktům se v roce 1969 dostal k videu. Seznámil mě se svým novým objevem a naše životy se navždycky změnily. Video – taková změna! Bylo to, jako bych se zamilovala, od té doby pro mě neexistovalo nic jiného. Hned, jak jsem měla v ruce videokameru a mohla ovládat majestátní plynutí času, bylo mi jasné, že jsem našla ten pravý prostředek k vyjádření svých pocitů.

V té době jsme již vlastnili dvoustopý přehrávač audiopásků, který umožňoval nahrávat každou stopu zvlášť a také měnit rychlosti záznamů. Brzy jsme se naučili ovládat na stejných principech i video. Tehdy jsme chodili s přenosným video vybavením po newyorských kulturních podnicích jako WBAI Free Music Store, Judson Church, La Mama, Automatic House, The Village Vanguard, Fillmore East, Blue Dom, Maxy's Cansas City Steakhouse...

Výsledkem těchto výletů bylo, že se v našem podkrovním bytě začala scházet spousta lidí, aby se podívali, jak vypadá přímý přenos – něco, s čím se většina z nich dosud nesetkala; dokonce i slovo video bylo zbrusu novým přírůstkem do slovníku. Nakonec už byl v podkroví takový provoz, že když nám v roce 1971 jeden přítel řekl, že objevil prostorné místo v opuštěné kuchyni ve starém Broadway Central Hotelu, byli jsme připraveni okamžitě se odstěhovat. To místo mělo sloužit umělcům, a ne veřejnosti. Proto jsme je nazvali Kitchen (Kuchyň-LATL Live Audience Test Laboratory).

V počátcích videa bylo všechno instalace, nebo environment, jak jsme si zvykli to nazývat. V první generaci půlpalcového videa na kotoučích



ještě neexistovalo žádné zařízení k editaci.

Řešili jsme to střiháním a lepením jako u audiopásky. Naše prostředí proto sestávalo buď ze „živé“ kamery, nebo „živého“ přepínání pásků. Woody a já jsme dávali přednost používání více monitorů najednou, nejlépe celé hromady a k tomu několik přehrávačů. Jedním z našich prvních instalačních plánů byl přesun obrazů horizontálně z jednoho monitoru na druhý. Od té doby, co jsme začali pracovat v *Kuchyni*, měli jsme spoustu příležitostí vytvářet prostředí a „živá“ video-představení. Později, když se elektronická editace stala technicky proveditelnou a všichni se z ní mohli zbláznit, instalace na nějakou dobu zmizely, ale jen proto, aby mohly být později znovuobjeveny světem umění.

V 70. letech jsem vytvořila sérii prostředí, nazvaných *Machine Vision* a *Allvision*. V *Allvision* jsem použila otočnou plochu, na které byla připevněná tyč se dvěma kamerami, připevněnými na každém konci. Kamery jsou zaměřeny na zrcadlovou kouli, umístěnou přesně uprostřed, a dále je v každém rohu místnosti jeden pár monitorů. Jak se stůl pomalu otáčel, kamery zachytily celou místnost i s diváky, monitory a celým tím technickým zařízením. V jiné variaci *Machine Vision* bylo před kamerou pohyblivé zrcadlo, takže v závislosti na vodorovné, nebo svislé poloze zrcadla se na monitoru zobrazily souvislé horizontální, nebo vertikální záběry.

Třetí variací bylo zobrazení plynulé rotace přes otočný hranol, zatímco na druhé kameře byl zoom-objektiv v konstantním pohybu dovnitř a ven. Tyto automatické pohyby nahrazovaly všechny možné posuny kamery, bez toho, aby se kamera a její obsluha staly středem vesmíru. Vesmírem se naproti tomu stal čas a pohyb s jejich nekonečně se opakujícími cykly.

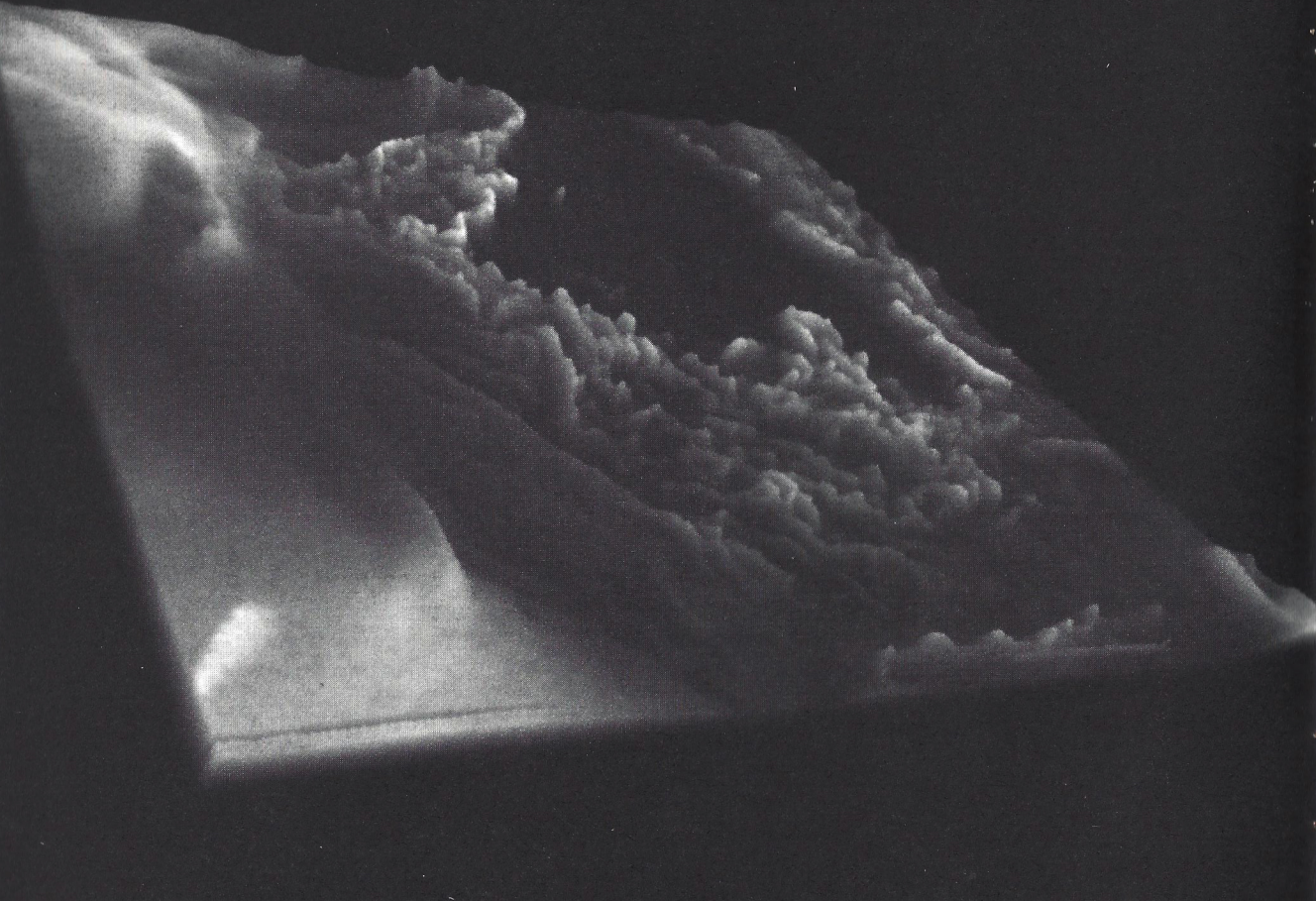
K fascinaci přístroji u mě došlo poměrně dost pozdě. Když jsem se přestěhovala do New Yorku, jasně si vzpomínám, jak jsem chodila na Canal Street a zírala na všechna ta ozubená kola a motory jako na určitý druh zázraku, který připomínal samotný život – jakousi mechanickou napodobeninu biologického zázraku. Mám ráda všelijaké technické výmysly a zařízení, občas někde objevím takovéhle již neužitečné a přebytečné věci, které si pak upravuji pro svoje záměry. Kdybych měla spoustu peněz, utratila bych je za optické a mechanické hračky a za špičkovou elektroniku. Pak bych vytvořila obrovská prostředí, třeba něco jako celou podlahu z monitorů s obrazy, pohybujícími

se buď jedním směrem, nebo proti sobě, nebo bych postavila chodbu se všemi čtyřmi stěnami tvořeným kde by bylo vidět dlouhou řadu obrazů, neustále se pohybujících k divákovi a dál za něj.

Co se týče velikosti výstavy, jsem velmi přizpůsobivá, protože velice mi tak na počtu monitorů, jako spíš na celistvosti kompozice. Z toho konání výstavy improvizuji a snažím se uspořádat instalaci z toho, co

v mojí oblíbené instalaci *Geomania* sestavuji monitory dle potřeby. Vždy dávám přednost tomu, aby bylo možné vnímat instalaci v klidném prostředí. Muzeum je pro tyto účely docela dobré, ale kurátoři mají vždycky tendenci se přemísťovat na co nejvíce viditelné místo. Přijdou za mnou a vítězoslavně mi sdělí, že to není nejlepší místo, dáme vás do haly. Pokaždé se totiž předpokládá, že video musí být viditelné. Já je ve skutečnosti chci mít tiché a soukromé – tisíc monitorů a jeden divák. Chci, aby byli diváci do díla vtaženi do té míry, že zažijí jinou rovinu vědomí, sdílet podobný druh silného zážitku, jaký z toho mám já, a k mému užasnutí dochází. Tak třeba jeden starý pán, který se znovu a znovu díval na *The End*, že je to vlastně celé o smrti. V té chvíli jsem pochopila, že to není celé o smrti.

V roce 1993 vznikl *Borealis*. Jsou tu použity dva projektory, promítající obraz rozděluje obraz na čtyři průsvitná plátna (průsvitná v tom smyslu, že vidající intenzitě na obou stranách). Při vstupu do místnosti vidí divák buď sledovat všechny části najednou, nebo může přijít blíž k jedné z nich a intenzivnější zážitek. Promítanými obrazy jsou většinou řeky a oceány. To, co mám na tvůrčí práci ze všeho nejradši, je prvotní nahrávka. Plíší – miluji tuto část, zvláště když jsem sama venku v přírodě. V Novém Yorku mémi obrazy řeky, hory a kamenité potoky, ale když se octnu ve Tokiu, objektem mého zájmu se stávají lidé. Japonci mají spoustu zvyků, podle kterých se nám jejich každodenní rutina jeví jako úžasné a zajímavé, jakým se klanějí, nebo dělají určitá znamení. Například



Japonec chce ve spěchu prokletit cestu daven
zvedne ruku před sebe, jako by něco sekal a hned se v to
oceáně vytvoří magická ulička. Mají také znamení ruky pro A
NÁ, které vyjadřuje nesmlouvavé NE. Jako by na sobě měli neví
to takového toho člověčího prostoru okolo těla. Divky ve výtahu
vadelní roli, stejně jako vlakoví průvodčí a taxikáři v bílých rukav
mniši, žijící v neustálém rituálu, který se nemění po c
Mezi natáčením a editací bývá většinou mezistupeň, kdy upravuji a míci
pouštím věci vzhůru nohama, nebo pozpátku. Na tomto místě se proje
práce s elektronickým obrazem. Je to něco jako pracovat ve fotokomoře -
to bude vypadat - ale ve skutečnosti mi to spíš připomíná hru na hu
styl, dynamiku a náladu a celé to pojmut improvizálně
V multikanálových video-kompozicích často vytvořím základní téma
třikrát okopíruji. Pak do jednotlivých kopií vkládám rozdílné, ale vzáje
Začíná se vytvářet jev podobný hudební sklad
Začínám s melodií - tématem, přidávám harmonické linky a zjišťuji, že
důležitá než celkový souzvuk. Občas se vynoří náhlý melodický motiv,
- v mém případě tedy obrazovky videa - předá
Umění konce 20. století je rychlé, na mě až příliš rychlé. Mám pocit, že
proud, protože ten vyžaduje rychlost. V multikanálových kompozicích se
osvobozena, protože pracuji na velmi odlišných časových principech
Učím nerada - stejně jako jsem nerada chodila do školy. Je to tak
učitele se očekává, že bude vědět všechno a studenti mají být jako d
na zaplnění. Takže já projdu teorií a techniku - video je technicky d
světlím signál a časovací struktury, frekvence, voltáže. Pak se vracím
spoustu ukázek, moje práce i práce mých kolegů a pak o nich d
studentů zeptám, jestli věří v existenci UFO a v té chvíli se c
nesvá. Polovina lidí tvrdí, že na to věří, ta druhá to popír
studenti nejvíce oceňují, jsou ty, kde předvádím *Svět po*

Myslím, že to mají svým způsobem rádi.

Bavíme se také o způsobu, jakým galerie vymezují uměleckou scénu a nutí umělce, aby se přizpůsobovali jejich podmínkám. Pokaždé jim říkám, že oni se nemusejí přizpůsobovat nikomu a jim se vždycky hrozně uleví, jako by to sami nevěděli. Vzpomínám si, jak jsem jednou zaslechla studenta šeptat: „Ale my přece musíme dělat takové věci, protože tohle je prostě takový typ školy.“ A já jsem se otočila a řekla NE, NEMUSÍTE. A celá třída se začala smát, protože si uvědomili, že opravdu nic takového nemusejí. Říkám jim, že povinností každého umělce je nebýt úslužný. Diskutujeme o tom, co to znamená být v hlavním proudu a mít pohodlný život, ale také o tom, že když se člověk rozhodne být umělcem, zvolí si materiálně nejistý, ale o to bohatší život. Vždycky to chvíli probírají ze všech stran – ne, že by o tom nikdy nepřemýšleli, ale cítí se osamělí a zmatení. Takže je ujistím, že neexistuje bohatší život, než tvořivý život umělce. Je to vzrušující objevování a možnost být sebou samým ve svém vlastním čase. Důvod, proč se ptám svých studentů na UFO je ten, že po tom, co někteří řeknou, že na ně věří a jiní ne, řeknu jim: O UFO se stejně nebudeme bavit, jde o to, aby člověk stál za svým názorem. Pokud věříte na UFO, měli byste zvednout ruku bez ohledu na to, že se vám bude druhá polovina třídy posmívat. Diskuse se stočí na zatajování věcí a na to, jak jsou lidé schopni lhát o svých názorech jen proto, aby měli klid. Mít nezávislou mysl je příliš citově stresující. Na to, aby člověk zažil takové dilema, nemusí být ani umělec, ale věřím, že povinností umělce je jednat upřímně.

Tvořící proces je pro mě nenahraditelným zážitkem, i když je občas dost těžký, například, když si myslím, že na něco prostě nemám. Lidé vnímají moji radost z práce a často mi říkají: „Ale vždyť vy si jenom tak hrajet.“ Taková poznámka mi tu radost zase vrací.

Motivace pro umění zřejmě vychází z hluboké touhy komunikovat a pro některé z umělců jde o komunikaci ve velkém měřítku, což mě nijak zvlášť neoslovuje. Nevidím žádný kvalitativní rozdíl v tom, jestli komunikuji s více lidmi, nebo pouze s jedním člověkem.

Celá naše existence se zdá být zaměřená na komunikaci. Je to něco, co překonává hranice kultury, jazyka, kontinentů a také času. Trávíme příliš mnoho času s lidmi, které jsme nikdy nepotkali a kteří jsou často dlouho po smrti. Ale hlavní motivací pro veškeré umění je komunikovat sami se sebou – což

je vlastně duchovní idea. Smutným údělem mnoha umělců bylo komunikovat pouze s publikem buď byly zde i úžasné shody, kdy byli umělci a jejich obdivovatelé místě ve stejný čas. Taková byla Paříž ve 20. letech a pro nás to bylo
Byl to přepych.

TOKYO 4

Steina žila v Japonsku od listopadu 1987 do května 1988 s podporou Americko - japonského výboru a natočila zde 60 hodin videozáznamu. K páskům se vrátila o rok později, v květnu 1989, kdy na nich začala znovu pracovat.

O dva roky později vzniklo *Tokyo 4*, její šestá multiscreen-kompozice, která je rozčleněna do pěti kategorií snímků: v úvodu jsou zachyceni šintoističtí mniši, pečlivě ošetřující zenovou zahradu v předvečer Nového roku; dále vlakoví průvodčí, dohlížející na davy v dopravní špičce a připomínající cestujícím, aby si dávali pozor na deštníky a nezapomněli na děti; elegantní dívky, obsluhující výtahy v obchodních domech a dodávající tomuto přetechnizovanému světu přídech přepychu a luxusu; následuje úsek o jídle, který začíná závrať působícím záběrem supermarketu pomocí rybiho oka, a na závěr emocionálně pojatá meta-choreografie taneční skupiny a ukázky z představení.

Žádná z forem umění pohyblivých obrazů se nepřibližuje hudební skladbě tak, jako multiscreen-video, v němž různé proudy obrazů a zvuků odpovídají hudební polyfonii; každý z nich zastupuje jeden hlas v hudebním souboru. Žádné z multiscreen-děl není tak výrazně muzikální jako Steinino. Steina pracuje tak, jak by pracoval skladatel, „hraje“ podle vizuálních období tempa, textury a tónu. *Tokyo 4* je vizuální obdobou smyčcového kvartetu. Někdy je jedna z obrazovek melodií a ostatní doprovodem, jindy se vedení ujmá další. Z toho se pak vynořuje hudební skladba, uspořádaná do rytmů, intervalů, refrénů a slok.

V jedné ze svých skladatelských strategií začíná Steina sestavením dlouhého samostatného úseku na jedné z obrazovek, který zastupuje melodii, nebo to, co ona sama nazývá základním tématem.

Z toho pak vytvoří 3 kopie a do každé z nich vloží nové obrazy jako doprovod.

Někdy je základní téma natočeno pozpátku, což vybočuje z lineárního postupu a usnadňuje vkládání dalších obrazů. Steina často pracuje na všech čtyřech kanálech současně, přičemž k jejich synchronizaci používá časového kódu. Ne vždy mají tyto snímky stejné nastavení ve shodném čase, ale jako hudební kánon spějí k sjednocenému závěru. Její skladatelské prostředky zahrnují rychlé střídání

obrazů a také jejich převrácení (pravá strana objevuje nalevo) a jejich promítání v nepatrně rozdílných na různých obrazovkách, které se postupně všechny sjednotí. Tyto postupy jsou obzvláště efektní v závěrečné části, v záběru u Straussův valčík, který zde zní, by byl nudný bez zásahů Steininých prostředků, které jej navždy mění v něco exotického a hl

ALLVISION-MACHINE VISION

Steina se podílela na výrobě speciálních videoinstalací, které vznikly v roce 1975 začala s rozšířenými sériemi, nazvanými *Machine Vision*. *Allvision* začleňuje a transformuje fyzický prostor prostřednictvím videoinstalaci Steina klade důraz na divákovou orientaci; zkonstruovaný h

dialogu s vjemovými receptory lidského oka a objekty. Toto mechanické zařízení *Allvision* je umístěno centrálně v prostoru koulí, která je jeho součástí. Na ni jsou zaměřeny dvě kamery a koule zrcadlí se v ní během jejího otáčení. Tento systém umožňuje zachytit přes uzavřený televizní okruh přímo na dva monitory, umístěné ve stejné rovině vytvářejí specifický prostor, který zahrnuje také místo, kde stojí divák, vnímání jeho obrazu, který je abstraktní a symbolický, což je výsledek *Allvision* klade otázku o povaze procesu přepisu všeobsahujícího prostoru může být vnímání upraveno, či nadsazeno mechanickými prostředky. Původně by se jinak nedalo vnímat, povyšuje pouhé vidění na neskutečnost. Přímý přenos skutečnosti pomocí videa připomíná umění s jeho různými způsoby pohledu na svět. Používáním vyspělé technologie obnohuje užitečným tím, že překračuje omezené pole televize a nezahrnuje pozorování abstraktního prostoru a pohybu, ale i na konkrétně



Borealis (1993)

BOREALIS A PYROGLYPHS choreografie pro dva živly

S krajinou začala Steina soustavně pracovat poté, co se přestěhovala v roce 1980 do Nového Mexika se na krajinu v tradici klasického malířství, ale soustřeďuje viděním, citěním, trváním a reprezentací topografie pomocí nástrojů. Video je pro ni médiem, které dovoluje hrát vitruózně na krajinu. Krajina amerického Jihozápadu je přetvořena v její instalaci *The West* bolické sférické vidění pohybující se kamery dává iluzi prolnutí te a dávné mytické prehistorie pouště. Choreografií přírodních elementů i ve *Fluxu* (1977) a v *Geomanii* (1989). Zatímco ve *Fluxu* jde o fer *Geomania* kombinuje vulkanické a oceánické procesy, a tak propojuje dva protipóly - charakter tak rozdílných a vzdálených krajín, jako je Island a lávy se překrývají a prolínají v elektronickém obraze. V *Borealis* se divokého pohybu a zvuku oceánických živlů. Obraz tekoucí, narážející elektronicky rozehrán jako hudební skladba. Voda se vrací, vibruje, tříští proměnlivém algoritmu tvoření a zániku.

Pocit ztráty vlastního těla je iniciován umělým divadlem pohybu vodních chvíli se rozplynout v oceánickém živlu, aniž bychom se museli rozstát (1995 ve spolupráci s Tomem Joycem) vznikla ze záznamů ve státním Hefaistovský princip neustálé transmutace hmoty je zde hudebně kombinován je kovářina, kladivo, hořáky, tekuté železo a syčící voda se setkávají s elementy - vodní oblast kontempace a magmatická říše ohně a kovů. Steininých obrazech spojují v archetypální alchymii neustáleho pohybu tradiční eukleidovské perspektivy.

Úprava textů z katalogu k výstavě *HI-TECH UMĚNÍ 1990*
pořádané firmou *Silicon Graphics a FaVU ČVUT*

Steina se narodila v roce 1940 v Reykjavíku na Islandu jako Steinum Briom Bjarnadottir. Studovala hru na housle a hudební teorii, v roce 1959 také na konzervatoři v Praze. V roce 1964 si Steina vzala Woodyho Vasulku a krátce na to vstoupila do Islandského symfonického orchestru. O rok později se odstěhovala do Spojených států a pracovala v New Yorku jako hudebnice na volné noze. Společně s Woodym se roku 1969 začali věnovat práci s videem a dva roky poté založili společně s Andreasem Mannikem *Kuchyň*, významné výstavní centrum v New York City. Zaměřili se na hledání možností tvorby elektronického umění s využitím celé řady technických pomůcek ve prospěch estetických zájmů.

Ke konci 70. let vytvořila Steina sérii instalací na téma *Machine Vision*, které měly premiéru v Albright Knox Gallery v Buffalu. V roce 1980 se odstěhovala se svým mužem do Santa Fé v Novém Mexiku a od té doby vzniklo několik videoinstalací, uváděných na multimonitorových systémech. Jsou to instalace: *Ptolemy*, *Vocalizations*, *Geomania*, *The West*.

Roku 1988 dostala grant od Americko-japonského výboru a odjela pracovat do Tokia, kde vznikl film *Tokyo 4*. Díky blízkému vztahu k hudbě byla Steina jedna z prvních, komu se podařilo propojit video s hudebním představením. Pokračuje v práci na tom, co se díky jejím živým představením stalo tradicí. V cyklu nazvaném *Violin Power* doplňuje video-obrazy svojí hrou na housle.

V poslední době pracuje na využití technologie laserového disku ve spojení s houslemi.

V roce 1992 byla společně s Woodym kurátorkou výstavy prvních elektronických pomůcek pro *Ars Electronica Eigenwelt der Apparatewelt: Pioneers of Electronic Art* v rakouském Linzi; publikovali knihu a katalog na interaktivním laserovém disku. Steina získala podporu od Umělecké rady státu New York (NYSCA), Guggenheimovy nadace, Rockefellerovy nadace, Amerického filmového institutu, Mexického uměleckého odboru a jiných organizací. S Woodym Vasulkou obdržela cenu Laser d'Or od AIVAC (Association Internationale pour la Vidéo dans les Arts et la Culture) – na festivalu video-umění ve švýcarském Locarnu 1984, cenu AFI Maya Deren (1992) a Siemens Media Art Prize v roce 1995. Čtyři z jejích instalací byly vystavovány na různých místech v Holandsku, hostovala na Institutu uměleckých studií na Arizona State University v Phoenixu. V roce 1995 byly její instalace předvedeny v Centru současného umění v Santa Fé, další na Bienále v Lyonu a v Palazzo delle Esposizioni v Římě.

