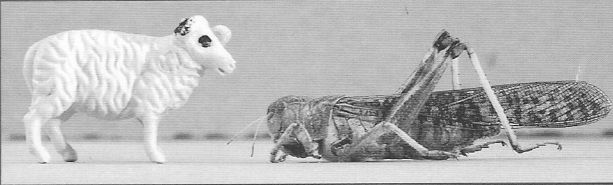


4 '00

profil

súčasného výtvarného umenia

contemporary art magazine



rádio-art | ars electronica | videoart+

Terén I - IV | I. otvorený ateliér

malá antológia súčasnej americkej filozofie a estetiky výtvarného umenia

PROFIL súčasného umenia / Contemporary Art Magazine 4/2000, ročník VII

Šéfredaktorka / Editor - in - Chief: Jana Geržová

Zástupca šéfredaktorky / Editor - in - Chief Deputy: Michal Murin (konceptia čísla)

Asistentka redakcie / Editorial Assistant: Andrea Kopernická

Vydavateľ / Publisher: Kruh súčasného umenia Profil

Redakčný kruh / Advisory Board: Ladislav Čarný, Daniel Fischer, Monika Mitášová, Juraj Mojžiš, Mária Orišková, Martina Pachmanová, Katarína Rusnáková

Adresa / Address: Topoľčianska 25, 851 05 Bratislava, Slovensko

tel.: +421-7-63835625, e-mail: profil@vsu.afad.sk

<http://www.profil-art.sk>

Jazyková úprava: Ingrid Hrubaničová

Grafická úprava, DTP: (VP), STUPIDESIGN, s.r.o., Bratislava

Lito: T-centrum, Bratislava

Tlač: Dobrá kniha, Trnava

PREDPLATNÉ VYBAVUJE:

ABOPRESS, spol. s r.o.

Radlinského 27, 811 07 Bratislava 1

tel.: 00421/7/52444980, 52444979, 52444961

fax: 00421/7/52444981

e-mail: predplatné@abopress.sk

<http://www.abopress.sk>

Registračné číslo Ministerstva kultúry SR: 25/90

MIČ: 49494

Nevyžiadané rukopisy a fotografie redakcia nevracia.

Číslo bolo imprimované: 9. 3. 2001

Predná strana obálky: Miloš Bođa: Sheephopper, detail, 2000

Zadná strana obálky: Colette Urban: Je to na tvojej hlave, je to v tvojej hlave, rádioartová peformance na plavárni, 1992

Autori fotografií: © Ars Electronica Center, © WalterPhillips Gallery, The Banff Centre for the Arts, Banff, Canada, © archív C³,

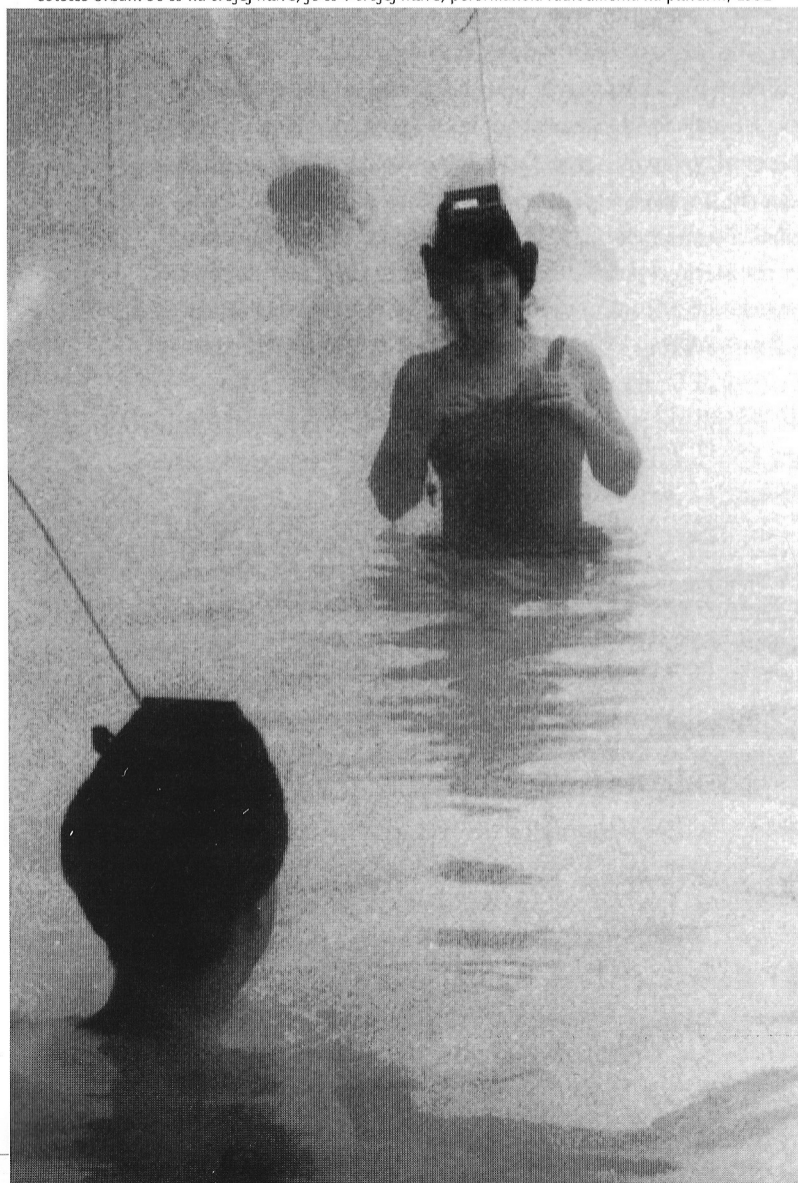
Mária Baloghová, Roman Ferst, Ingrid Patočková, Vladimíra Pčolová, Blanka Poláková-Jiráčková

- 4 NOVÉ MÉDIÁ
Úvod
- 6 RÁDIO-ART
Michal Murin
- 22 ARS ELECTRONICA
Michal Murin
- 38 VIDEOART+
Rozhovor s Jurajom Čarným
- 44 RELEVANTNÍ UMELCI BUDÚ ÚPLNE OPEROVAŤ MIMO UMELECKÉHO SYSTÉMU
Rozhovor s Michaelom Bielickým
- 52 NEINTERAKTÍVNE UMENIE JE MŤRVE
Rozhovor s Donom Ritterom
- 56 C³
Rozhovor s Miklósom Peternákom
- 64 INTERMÉDIÁ A (ALEBO) MULTIMÉDIÁ
Jana Geržová
- 66 NOVÉ MÉDIÁ
Dieter Daniels
- 69 COLORUM NATURAE VARIETAS
Miloš Vojtěchovský
- 70 DIGITAL MALE
Rozhovor s Milošom Boďom
- 74 VEĽKOLEPÉ MÚZEUM (II. časť)
Charles Jencks
- 80 BLOK RECENZÍ
Dominika Horáková-Ličková: To je mäso..., Andrea Kopernická: Miesto činu,
Mária Rišková: Zatvorené obrazy, (red.) Prieskum, Sabina Jankovičová: Prieskum VŠVU,
Mária Draganová: DIGITAL CODE 0 - 1
- 98 MALÁ ANTOLÓGIA
z textov súčasnej americkej filozofie a estetiky výtvarného umenia
Jozef Cseres
- 101 Richard Lippold: Ilúzia ako štruktúra
- 108 Robert Smithson: Kultúrne väzenie
- 111 Arthur Danto: Svet umenia
- 114 George Dickie: Čo to je antiumenie
- 119 Ivan Karp: Ako múzeá definujú iné kultúry
- 125 Meyer Schapiro: Dokonalosť a koherencia v umení
- 129 J. W. T. Mitchell: Nemá poézia a slepá maľba
- 132 I. OTVORENÝ ATELIÉR
Jana Geržová
- 136 RADISLAV MATUŠTÍK: TERÉN I - IV
Jana Geržová
- 140 POZVÁNKY

RÁDIO-ART

Michal Murin

Colette Urban: Je to na tvojej hlave, je to v tvojej hlave, peformancia rádioumenia na plavárni, 1992



Deň 16. január 2000 sa zapísal do histórie slovenského umenia nových médií a technológií prvým medzinárodným internetovým rádio-artom. Projekt LENGOW & HERMES^{ARTS} Meet Rádio Artists (http://nic.savba.sk/logos/mca/hermes_pages/lh.html) bol živou akustickou performanciou používajúcou rozhlasovo-internetové vysielanie medzi ORF1 - Kunstradio Viedeň s projektom Arts Birthday 1.000.037 (http://thing.at/orfkunstradio/2000A/ART_BDAY/main.html), Radio Free B92 Beograd a Tilos Radim Budapest. Performancia bola realizovaná dňa 16. 1. 2000 od 23.00-24.00 v Nových Zámkoch (Klik Klub). Zostrih audiozáznamu vyšiel na CD s názvom SOUND OFF 1999-2000 u Beams & Waves. Pri príležitosti realizácie performancie vznikol text, ktorý nielenže rekapituluje históriu rádio-artu vo svete, ale poukazuje na jeho rozširujúce sa možnosti vo veku nových technológií.

Prof. John Ficht (University of Bath - profesor softvérového inžinierstva matematických vied) v roku 1999 povedal: „za menej než 2000 USD si môžete zabezpečiť ekvivalentné technické zázemie, ako je k dispozícii v IRCAM ISPW, na vlastnom laptope - notebooku.“

Vedecký vývoj je taký dynamický, že ilúzie, ktoré nám nové médiá predostierali pred niekoľkými rokmi, už vzbudzujú u najmladšej generácie príchuť archaickosti. Nemusia to byť len 70. roky, ktoré po prístáti človeka na Mesiaci vytvárali futuristické vízie a sny o vesmírnych koráboch roku 2000. Už animácie z polovice 90. rokov sú pevne ukotvené a ich „archeologické datovanie“ je veľmi jednoduché. Je to aj preto, že rok 1995 je prelomový z hľadiska prístupnosti k počítačom pre širšie vrstvy mladej, počítačovo orientovanej generácie, ktorá za prostriedok svojho vyjadrovania bez problémov prijala „Pentium inside“.

Vývoj nových technológií zasiahol do bežného konzumného života, ale aj do umeleckej branže. Po prvých pokusoch s experimentálnym filmom v 20. rokoch a jeho znovuobjavení sa v 60. rokoch, po multimediálnych performanciách, op-artistických a kinetických vizualizáciách sa na scéne v 70. rokoch objavuje videoumenie, ktoré sa na jednej strane orientuje na experimentálny film a na druhej strane na konceptuálne umenie, ktoré neskôr, hlavne v 80. rokoch plynule prechádza do naratívosti. Na umeleckej scéne sa popri videu a televízii stále viac dostáva do pozornosti ako médium komunikácie rádio, ktorého prvé využitie v umení situujeme tiež do 20. rokov 20. storočia.

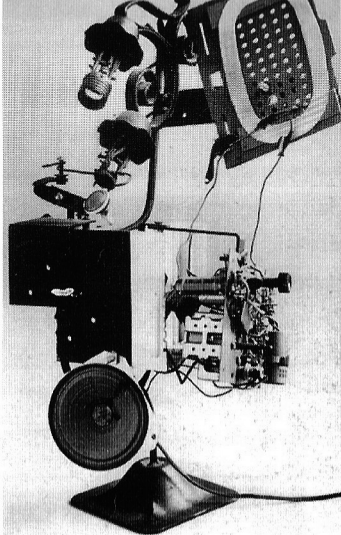
Na základe vnímania priebehu informovanosti o osobných počítačoch, ktorý trvá asi 15 rokov, môžeme sa vziť do čias, keď sa na svoju dráhu takmer pred 100 rokmi pustilo rádio. Toto efemérne (prchavé) médium, od vynájdenia knižtlače opäť posunulo medziľudskú komunikáciu o krok dopredu. V prvej polovici 20. storočia sa postupne

konštituovalo ako masmediálny manipulátor, aby ku koncu storočia iniciovalo individualizáciu, ktorá kulminuje v postmodernej dobe ako jeden z kreatorov interdisciplinárneho umenia využívajúceho masmédiá. Architektúra sonického priestoru, divadlo ideí, priestor pre necenzurovanú provokáciu, ale aj obranu za menšinové práva a odpor voči masovo distribuovanej kultúre sú stimulom, keď umelecká forma využívajúca obyčajné rádiové vlny iniciuje a spúšťa zase mozgové vlny, aby myseľ pracovala a zaujímala postoje. Rádio je let mysle, snov bez konkrétneho uchopiteľného tela, je to anti-telový koncept transferu ideí. Rádio je mytologicky iné ako len počúvanie „hlukov“ o polnoci. Je to postmoderná alchymia „zvukov a hlukov“, je to osídľovanie oblakov a prostredníctvom miniatúrnych tranzistorov aj stiahnutie ideí voľne poletujúcich medzi nebom a zemou až do vlastného vrecka.

Nové technológie - a rádio medzi nich nesporne patrí - v rámci vývoja umenia otvárajú cestu od statického k dynamickému, od materiálneho k nemateriálnemu, od „bezčasového - nadčasového“ k časovo ohraničenému a v čase realizovanému umeniu. Z hľadiska vývoja techniky môžeme rádio-artu dať prívlastok „kreatívny anachronizmus“, pretože do umeleckého života vstupuje až polstoročie po jeho sprístupnení masám. Je tu evidentne opačná tendencia ako napr. v „hlukovej hudbe“, keď si uvedomíme, že rapovaná hudba sa stáva súčasťou kultúry až 80 rokov po Russolových „hlukofónoch“, 50 rokov po Cageových koncertoch a 30 rokov po fluxusových koncertoch a objektoch s platňami. Až keď sa platne stávajú doslova zbytočným odpadom, ponúka sa spôsob ich recyklovania vo forme rapu, techno a pod., a tak sa spätne dostávajú zo „skladov“ do nášho akustického priestoru. Obdobne je to aj s rádiom, keď ho umelci objavujú pre svoje diela až v poslednej päťtine storočia, teda v intenciách Heideggera, ktorý hovorí, že „extrémne možnosti sa dosahujú až na konci niečoho“. Nielenže sa vytvárajú objekty pozostávajúce obdobne ako z odpadových televízií (N. J. Paik) aj z rádii (napr. Jean Tinguely: Rádio-skulptúry, 1964, Gordon Monahan), ale obdobným spôsobom, ako sa nakladá s akustickým materiálom na platniach, sa nakladá aj s predimenzovaným rádiosignálom, čomu dopomohli nové technológie, počnúc vreckovými tranzistorami, rádiowalkmanmi, mikroreproduktormi a končiac internetovým rádiovysielaním a počítačovo orientovaným rádiom.

STRUČNÝ EXKURZ DO HISTÓRIE UMENIA ORIENTOVANÉHO NA RÁDIO

Douglas Kahn a Gregory Whitehead vydali v MIT Press Cambridge (1992) knihu *Wireless Imagination: Sound, Rádio and the Avant-Garde*, v úvode ktorej zdôrazňujú, že neexistuje žiadna história vývoja sound- a rádio-artu, neexistuje lineárna kontinuita, žiadne vývojové biografické zápletky a ako historický objekt preto nemôže poskytnúť žiaden kunsthistorický príbeh.



Jean Tinguely: Séria: Rádio-skulptúry, Radio B, 1964

Na istých oporných bodoch sa však zhodujú viaceré zdroje. Sú to bezpochyby osobnosti ako Walter Ruttmann, Weimar Horspiel, Velemír Chlebnikov, F. T. Marinetti, Pino Masnata, Bertold Brecht, Antonin Artaud (To Have Done With The Judgement of God), John Cage, William S. Burroughs, Marschal McLuhan, Peter Weibel a iní. Tieto osobnosti vytvorili základný background a uviedli do pozornosti rádio ako prostriedok umeleckých projektov. Od 70. rokov sa paralelne realizuje množstvo projektov hlavne v Kanade, USA a Austrálii najmä kvôli tomu, že rádio je tam naozaj súčasťou každodenného života a to nielen

v pasívnom príjme, ale aj v aktívnom vysielaní, ktoré pomáha prekonávať veľké geografické vzdialenosti. Ako príklad uvediem Austráliu, kde sa bežné vyučovanie realizuje rádiovým spojením, čo viedlo k využitiu tohto média aj v koncertnom živote. Simultánne rádiom vysielané koncerty z rôznych častí austrálskeho kontinentu, prípadne v spojení s Európou sa objavujú v projektoch Warrena Burta, Jona Rosea, Rossa Bolleterera a iných. Situácia v Rakúsku sa uberať iným smerom, pretože Viedeň má silné väzby na tradíciu konceptu, a preto sú podmienky na realizáciu konceptuálnych projektov v médiách (video, priemyselná televízia, televízne vysielanie a napokon aj rádio a dnes aj internet) otvorené tak v štátnych inštitúciách, ako aj prostredníctvom Petra Weibela na festivale Ars Electronica v Linzi.

Vráťme sa však na začiatok storočia, keď básnik Velemír Chlebnikov pri prezentácii svojej tvorby kladie dôraz na „vyjadrenie prostredníctvom konsonantných zvukov väčšmi než prostredníctvom konvenčnej sémantiky a vytvára tak univerzálny jazyk založený na obdobne znejúcich prazákladoch“ (manifest *Deklarácia slova ako takého*, 1913 spolu s Majakovským a Davidom Burliukom. Tento ruský futuristický maliar a poet, ktorý sa po príchode do New Yorku v roku 1927 označil za rádioartistu, rádiofuturistu, za súčasť univerzálneho tábora rádiomodernistov, za zakladateľa rádiohnutia a bol to on, kto povedal, že „rádioepocha a rádio štýl je naša súčasnosť“). Toto Chlebnikovovo východisko sa ocitlo vo víre vývoja rádia ako formy komunikácie, rádia ako tajnej zbrane vojenského priemyslu a špionáže, čo básnika doviedlo k napísaniu manifestu *Rádio budúcnosti/The Radio of the Future* v roku 1921. Chlebnikov rádio chápe ako „základný strom vedomia - ktorý ustanoví nové cesty k bezhraničnému

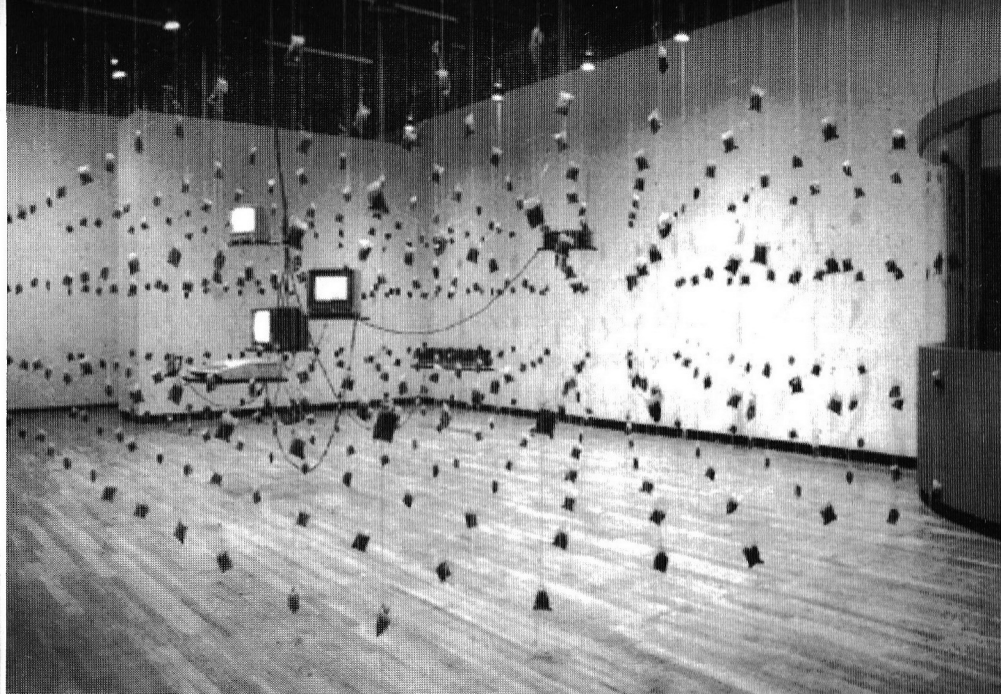
ovládnutiu a ktorý zjednotí ľudstvo“. Preložené z reči 20. rokov v sovietskom Rusku to znamená uvedenie si sily rádia ako „veľkého čarodeja“ a „duchovného slnka krajiny“, jeho využitie k hypnotickej sugescii a k podmaneniu si vedomia nových, unifikovaných más. Chlebnikov vo svojom manifeste naznačuje zneužitie novej rádiotechniky na vymytie mozgov formou agit-prop projektov futuristických umelcov s cieľom vytvárať jednotné masy pracujúcich prostredníctvom ideologického navigovania a všadeprítomný amplión sa stal postrachom, ale aj symbolom priameho, takmer osobného kontaktu s vodcom. Dokonca aj Vladimír Tatlin počítal s umiestnením rádiostanice do zamýšľaného cylindricko-špirálového Monumentu III. Internacionály a Stalin dokonca o rádiu a kině hovoril ako o prostriedku na elimináciu alkoholizmu v Rusku. Obdobne sa rádio zneužilo a privlastnilo ako strategická zbraň o 10 rokov neskôr v Nemecku.

Principiálne s inými problémami prichádzajú medzivojnoví umelci v západnej Európe, riešiac akustické determinancie slov (fónická poézia), ktoré majú svoje korene už v tvorbe Scheerbarta (Kikakoku, fonopóema - poézia chudobných zvukov, 1897, Berlín) a Morgensterna (Galgenlieder, 1905). V talianskom futurizme v tomto smere zohráva významnú úlohu proklamácia Umenie hluku/Art of Noise (1913) Luigiho Russola a manifest Destruction of Syntax, Imagination without Strings, Words-in-freedom (1914). Naväzujúc na tieto impulzy načrtli F. T. Marinetti a P. Masnata (1933) manifestom La Radia akustické riešenie umeleckého sveta, zdôraznili „bezdrôtovú imagináciu“ a „chudobný organizmus rádiófonickej senzácie“, a v tom istom roku realizovali prvé rádiové vysielanie fónického umenia v Rádiu Miláno. Sonické absurdity využil Kurt Schwitters v „Anna Blume“ (1919) a jeho Spate, in Urlaten sa vysielala v rozhlase Süd-Deutsch Rundfunk už v roku 1927. Následní umelci riešili fonetické experimenty, z ktorých menujeme Proposition 22 (Jakobson, Karčevsky) z roku 1928, v ktorých sú počiatky novej filologickej a semiotickej disciplíny - fonológie ako vedeckého štúdia zvukov, ktoré produkuje človek, fonovizuálne poémy (H. Arp, V. Kandinsky), Onomologia, o verbalizzazione astratta od Fortunata Depera, ktorý verbálne reprodukoval zvuky jazdy áut a vlakov, alebo verbofónie Artura Petronia. Opakom je príklad hudobného skladateľa Edgara Varèseho, ktorý začína s ambicióznymi, nerealizovateľnými a svojím charakterom rádiófonickými symfóniami Space, The Red Symphony, Symphony of Revolution a napokon The Astronomer, ktorého témou bola zrážka Zeme so Sírion v roku 2000. Na projektoch spolupracuje s Alejom Carpentierom, Andriem Malrauxom a Antoninom Artaudom (There is No More Firmament pre Astronomera, 1932). E. Varèse už okolo roku 1932 mal na myslí simultánnu realizáciu diel prostredníctvom rádií, pričom by sa napr. každý hlas s matematickou presnosťou vysielal z iného rozhlasu vo svete. Dalo by sa povedať, že rádio naplnilo aj predstavu Erika Satieho o „hudbe ako nábytku“, ako o

zvukovej súčasti prostredia. Od roku 1946 Antonin Artaud upriamil svoju pozornosť na víziu „tela bez orgánov“, na nutnosť štúdia tela v súvislosti s herectvom a ako dôkaz svojej koncepcie divadla pripravil text - predstavenie *Pour en finir avec le Jugement du Dieu* (Skončme už s Božím súdom), prvé skutočné uvedenie divadla krutosti, realizované v továrenskej hale a vysielané rozhlasom. Tento unikátny hodinový akustický projekt sa z dôvodov cenzúry neodvysielal.

Futuristi poznamenali dejiny umenia 20. storočia azda najviac a doslova anticipovali budúci vývoj, ale práve ich kolaborácia s politickou mocou a následná cenzúra futuristických ideí priniesla inovátorom zväčša len dešpekt. Angažovaný postoj a poplatnosť režimu ich na 50 rokov vyniesol na okraj a poznačil stigmu menej dôležitou než „kuriozita“, čo im rozhodne vôbec neprináleží. Ako príklad slúži aj manifest *La Radia*, kde v článku 17 autori upozorňujú na „interferenciu medzi rozhlasovými stanicami a na rodiači sa a miznúci zvuk“. K tejto prorockej myšlienke sa dopracoval o 20 rokov nielen John Cage, ktorý rádio používal v skladbách *Credo in Use* (1942), *Imaginary Landscape 4* (1951), *Weter Music* (1952), *Speech* (1955) a *Radio Music* (1956), ale aj konceptuálni autori v 70. rokoch a umelci hluku (*noise*) 90. rokov, ktorí hluk vychádzajúci z vlnenia považujú za ďalšiu dimenziu informácií o danom priestore, a dnes už môžeme hovoriť o špeciálnej kategórii „japonských umelcov hluku“, ktorí vďaka miniaturizácii špičkovej rozhlasovej techniky kompatibilnej s personálnymi počítačmi vytvárajú interaktívne environmentálne „hlukové“ prostredia, ktoré vizuálne zapadajú do suburbánnej „cyberspace“ reality. Výsledným zvukom je práve spleť spúšťaných a vypínaných interferencií a v žiadnom prípade nejde o koláž hovoreného slova a hudby jednotlivých vyladených staníc. Na tomto príklade vidíme, kam až dospel impulz talianskych futuristov.

V Nemecku už rok po spustení rozhlasového vysielania vznikajú a veľkú obľubu zaznamenávajú tzv. *Hörspiel* (hry na počúvanie). Veľa spisovateľov ako Alfred Döblin, Walter Benjamin a Bertolt Brecht písali špeciálne články využívajúce možnosti rádia a hovoreného jazyka. [Medzi rokmi 1933 - 1945 produkcia *Hörspiel* ustupuje mašinérii nacistickej propagandy a v rokoch 1947 - 1960 vo svojom klasickom období a „come-backu“ formuje charakter doby v povojnovom Nemecku.] Jorg Mager vydal knihu *Nová epocha vďaka rozhlasu* (1924) a Bertolt Brecht v roku 1926 napísal text *Rádio ako aparát komunikácie*, v ktorom jeho teória rozhlasu predpokladala spoluúčasť obecnstva, nie distribúciu, ale komunikáciu. Sám poslucháč mal preto za sprievodu rádia spievať rolu Lindbergha (alebo si ju aspoň pohmkávať). Pri predstavení *Lindberghov let* (B. Brecht, K. Weill a P. Hindemith), premiérovanom počas Dní komornej hudby v Baden-Badene v roku 1929, bohužiaľ, oproti plánu nebol použitý rozhlas, miesto toho

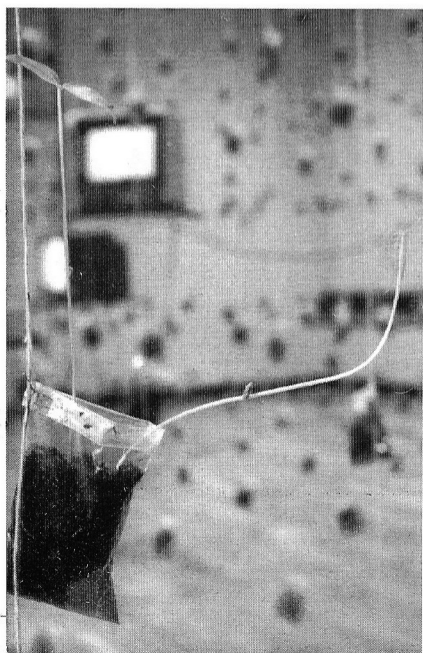


▲ Patrick Ready: Rádio a fazule, rádoinštalácia, 1992

▼ Patrick Ready: Rádio a fazule, rádoinštalácia, detail, 1992

sa časti hry do sály prenášali telefonicky. Všimnime si paralelu s internetovým spojením dneška, ktoré tiež používa telefónne linky. Brecht si tiež všimol možnosti uplatnenia rádia ako súčasť rodinného života a následného zneužitia v štátnej propagande. Ako píše M. McLuhan, Hitler nárast svojej moci primárne „nedosiahol pomocou rozhlasu,

ale skôr jemu napriek, pretože v dobe jeho vzostupu k moci bol rozhlas pod kontrolou jeho nepriateľov“ a zo začiatku existovala absencia jeho názorov v médiách. Následne však po definitívnom uchopení moci Hitler za svoju ďalšiu „politickú existenciu priamo vďačí rozhlasu a systému verejného ozvučenia“. Zatiaľ čo nemecký priestor mal svoje nacionalistické záujmy, rádio v Amerike nadobúda tú istú dôležitosť, ale obracia sa na poslucháča ako na „potenciálneho zákazníka“, sprostredkúva predaj, analyzuje trh, manipuluje spotrebiteľom, vytvára dopyt. Z rádia sa stáva reklamný prostriedok pre rodiaceho sa unifikovaného spotrebiteľa. Vplyv rozhlasu ukázal a potvrdil Orson Welles svojim slávnym programom o invázii z Marsu, keď vytvoril taký dokonalý a vřahu-



júci rozhlasový sluchový obraz imaginárnej skutočnosti, že vzbudil davovú paniku a rozruch, za ktorý sa musel na druhý deň verejne ospravedlniť. Ďalšie zneužitie rádia sa samozrejme dialo po druhej svetovej vojne v predtelevíznej ére v komunistickom tábore, zatiaľ čo na Západe v 50. rokoch túto úlohu centrálnne kontrolovaného toku informácií a verejnej mienky preberá už televízia. Rádio sa postupne decentralizuje, umožňuje realizáciu individuálnych potrieb menších skupín spoločnosti s alternatívnym, užšie špecializovaným programom orientujúcim sa geograficky, národnostne, vekovo a profesijne.

CHARAKTERY DIEL RÁDIOUMENIA

Typológiu rádioumenia môžeme odvodiť od formy príjmu a rozdeliť na pasívny (vysielanie a príjem), aktívny (viac vysielaní, ale štandardný príjem) a interaktívny (prijímateľ ovplyvňuje vysielanie). Ak zoberieme do úvahy vizuálny aspekt alebo kritériá výtvarného umenia, potom projekty rádioumenia môžeme rozdeliť na tie, ktoré používajú rádio ako klasický vysielateľ a prijímač (hudobne a sónický orientované projekty), alebo tie, ktoré využívajú „rádioprijímač“ ako médium, ktorý je v dizajnovej, environmentálnej, konceptuálnej, vizualizovanej, zdívdadelnenej alebo akčnej úprave. Prijímač je vizualizovaný vo forme rádiovzukovej skulptúry, rádioinštalácie alebo využitý ako súčasť performanciovej verzie prezentácie projektu a pod.

Druhy diel rádioumenia závisia aj od predmetu záujmu umelcov. V prípade, že sa orientujú na hovorené slovo, hlas, reč a pod., diela majú charakter verbálnych hier spadajúcich pod experimentálnu literatúru, pod experimentálne divadelné hry využívajúce skôr dramatickosť zvukov ako textu (audio, klang divadlo), pod zvukovú poéziu a pod. Ďalej sú to projekty rádioumenia zaujímavé občianske postoje a obhajujúce skupinové, menšinové a ľudské práva, ako sú feministické projekty, Greenpeace, psychologické poradenstvo v tzv. „krízových oblastiach“, socioart, edukatívne projekty pre postihnutých spoluobčanov a pod. Projekty orientované viac na hudbu pozostávajú z akustickej komunikácie a pracujú napr. so zberom zvukov (urban sound - prechádzka s mikrofónom po meste, eco sound alebo acoustic ecology - prechádzka po prírode - aj minimalistická, zvuky ohňa, vln, vody, dreva, kameňov),

Colette Urban: Je to na tvojej hlave, je to v tvojej hlave, performancia rádioumenia v obchodnom dome, 1992





Bill Fontana: Zvuková skulptúra, rádioartový projekt, reproduktory pred Múzeom moderného umenia v San Franciscu, 1982

zvukmi rádiových vln a interferencií, hudobnými kolážami a mixmi. Často sa objavuje princíp simultánnosti objavený v 60. rokoch, a síce, že diela znejú paralelne vedľa seba a navzájom sa neovplyvňujú (tanec Mercea Cunninghama a hudba Johna Cagea). Koncerty zväčša improvizovanej hudby sa rádiom vysielajú v reálnom čase z rôznych miest glóbu a rádio-prijímač je na pódiu ďalším samostatným nástrojom. Výsledkom je, okrem samotného zážitku na koncerte alebo doma s viacerými rádioprijímačmi, aj jeho dokumentácia, ktorú možno dotvoriť komponovaným strihom. Možnosti internetu vďaka programom na vysielanie sprístupňujú tieto projekty širšej vrstve umelcov, ktorí kladú dôraz na komunikáciu – či už formálne, alebo na ľudskú komunikáciu presahujúcu rozmer umeleckej tvorby. Niektoré rádioprojekty umožňujú interaktívne vstupy, a tým aj komponovanie, dekomponovanie, deštruovanie a dopĺňanie akustického materiálu. Iné projekty rádioumenia vysielajú zvuky všedného dňa a reality, ktorá nás

obklopuje, v nočnom vysielacom čase, keď ich nemáme bežne možnosť si vypočuť. Alebo iné projekty vysielajú bežné zvuky iných reálnych priestorov do nášho reálu, napríklad zvuky veľkomestskej autodopravnej špičky púšťané v malom mestskom rádiu a naopak zvuk prírody alebo vidieka do urbánneho prostredia. Alternatívny charakter majú pirátske rádiá, pre ktoré je príznačná iná než komerčná hudba, imidž a štýl. V tomto prípade je to prezentácia komunity s vlastnými kódmi a ikonami, a príbuzné rádiostanice môžu navzájom komunikovať.

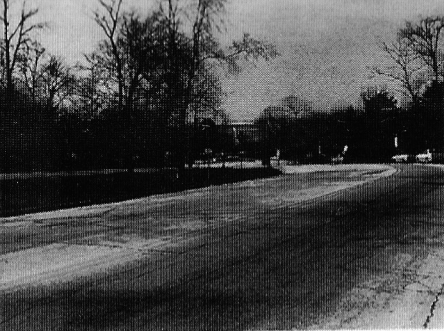
Umelci okolo zvukových objektov a zvukových inštalácií vychádzajúcich z happeningov, performancií, fluxusových akcií, experimentálnej poézie a literatúry a samozrejme z novej hudby využívajú v menšej alebo väčšej miere rádio ako zdroj zvuku. Od roku 1960 vznikajú *das neu Hörspiel* („nové hry na počúvanie“ - nové rádiodrámy) prezentované hlavne Westdeutschen Rundfunk v Kolíne a neskôr v Bayerische Rundfunk v Mníchove. Pozývali a požívajú experimentálnych spisovateľov a akusticky orientovaných tvorcov, ktorí vďaka niekoľkoročnej tradícii vytvorili umelecký jazyk, ktorý sa stal substanciou novej umeleckej formy a spolu s tradíciami elektroakustickej hudby, experimentálnej montáže, koláže, konkrétnej poézie, divadla zvukov vytvorili dostatočnú základňu pre zvukovo orientované umenie (*Klangkunst - sound art*). Vo veľkom štýle odprezentoval

toto umenie festival Ars Electronica v roku 1987. V tom istom roku Documentá 8 v Kasseli v historickej retrospektíve predstavili skupinu Ars Acoustica - združenie riaditeľov rádii, ktoré „opakovane prinášajú aparát rozhlasu do verejného priestoru“ a prezentujú „umenie, ktoré iniciuje a zabezpečuje rozhlas“. Gradáciu prezentácií tohto umenia zavŕšil festival Ars Electronica 1989, ktorý pod názvom V sieťach systému kládol dôraz hlavne na rádioumenie (Radio Subcom, Jon Rose: Space Violins, Kunstradio projekty).

Rádio sa čoraz väčšmi stáva provokatívnym médiom, ktoré vyzýva stále rozmanitejší okruh umelcov. Už v 70. rokoch dal Kanadan Ian Muray priestor sérii projektov (Radio by Artists), ktorých sa zúčastnili Vito Acconci, Laurie Andersonová, Dan Graham alebo Lawrence Weiner, známy svojím „experimentálnym rádiodivadlom“ z polovice 80. rokov, ktoré využívalo hovorené slovo a hudbu ako materiál obdobne, ako to robili maliari (vo svojich textoch menuje J. Pollocka) a sochári. Jedným z významných umelcov je aj Bill Fontana, ktorý vytváral rádio-zvukové objekty (Music from Ordinary Objects, 1977), zvukové kulisy priestorov alebo živý - zvukový portrét

Bill Fontana: Zvuková skulptúra cez Zlatú bránu, rádioartový projekt, mikrofón na ostrove Farallon, 1982

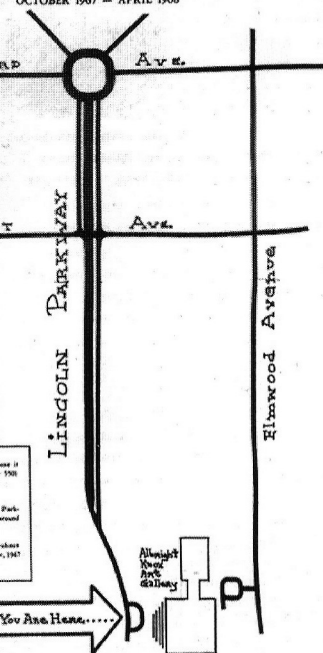




State University of New York at Buffalo
Music Department
presents

DRIVE - IN MUSIC

OCTOBER 1967 - APRIL 1968



Max Neuhaus: Riadenie v hudbe, 1968

mesta Kolín, v ktorom prostredníctvom rozhlasu vysielaajúceho reálne zvuky z reproduktorov umiestnených na budovách v meste ozvučoval „obraz mesta“. Vývoj hudby od L. Russola, J. Cagea, *musique concrete* Pierra Schaeffera vedie k implantácii nájdených zvukov urbánneho priestoru, industriálnych zvukov do hudby. Tieto idey nachádzajú uplatnenie u umelcov, ktorých viac zaujíma proces vyhľadávania zvukov, ktoré sa stávajú materiálom a informáciou. Prechádzanie sa po meste, zachytávanie zvukovej stopy je následne súčasťou inštalácie a táto „hudobná téma“ predostretá konzumentovi prostredníctvom rádia má pre verejný priestor svoj význam. Niektoré projekty sa realizovali ako privátne a pracovali s náhodou, ako napr. Max Neuhaus vo svojej rádioartovej inštalácii *Drive-in music* (1967 - 1968), keď si mohol vypočuť svoj „program“ ktorýkoľvek vodič idúci po ceste, ak si na svojom autorádiu vyladil jeho frekvenciu. Nemenej podnetné sú projekty, u ktorých ide o interpersonálne komunikácie. Zatiaľ čo projekty poštového umenia mali hmotnú povahu, rádioartové komunikácie pracujú len s nadviazaním kontaktu, komunikáciou. Umelci, ktorým nestačí táto prezentácia, ju dopĺňajú o vytváranie dizajnu prijímačov a robia ich pohyblivými napríklad umiestňovaním reproduktorov do šiat performeru a pod. Ako príklad prístupu umelcov k novému médiu a k pochopeniu ich vzťahu k rádiu a rádioartu poslúžia fragmenty vyznania z autorských textov významného kanadského rádiumelca Hanka Bulla.



Hank Bull/Patrick Ready: Vodné rádio, 1984

Rádio je neviditeľná socha.
Rádio je kapitalistický teror.
Rádio je časť elektronickej revolúcie.
Rádio je spontánne.
Rádio je slobodné.
Rádio preniká naším telom.
Rádioart nie je tanec.
Rádioart nie je hudba.
Rádioart je Meta-Médium.
Rádioart je spolupráca.
Rádioart je rezonancia.
Rádioart je forma mágie.
Rádioart je telepatia.
Rádioart je siréna.
Rádioart je halucinácia.

Kanaďania s obľubou hovoria, že televízia je americká, ale rádio je kanadské. V skutočnosti Kanadu ako národ formovala výstavba železníc a národné rozhlasové vysielania. Tie boli formotvornými pre národné uvedomovanie a legitimizovanie svojho územia voči USA. Platónova idea o veľkosti mesta určeného počtom zhromaždených ľudí, ktoré obsiahne jeden rečník, vstupom rádia do hry zanikla. O Kanaďanoch sa hovorí, že su hypersenzitívni na zvuk a samozrejme aj na rádio. Veľa kanadských umelcov sa venuje rádioumeniu, ktoré sa pravidelne vysielajú, vyšlo tu niekoľko publikácií, CD a CD-ROM-ov. Jedným z najrozsiahljších projektov je *Radio Rethink*, ktorý zorganizovala Walter Phillips Gallery v roku 1992. Tento projekt zahŕňal rozhlasové vysielanie z vlastnej galerijnej rádiostanice, ďalej inštalácie, performance a sympóziu s prednáškami. Dokumentačná publikácia je doplnená CD obsahujúcim rádioartové „kusy“ kanadských umelcov od politicko-ekologických manifestov až po feministickú



broadcast 1 2 3 4

interact/record

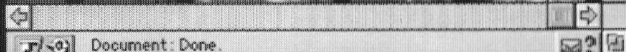
interact/play

web-crash

Netscape: SOS RADIO TNC - Coals Attacke



Netscape: SOS RADIO TNC - Coals Attacke



the Newsletter! Bookmark now! Vive RADIO TNC!

Radio TNC, webové stránky, 1996

rádiooperu a kompletnou dokumentáciou rádioartových diel v Kanade v období 1967 - 1992. Ďalšia publikácia, ktorú vydala Walter Phillips Gallery, je *Sound by Artists* (ed. Dan Lander a Micah Lexier) približujúca práce videoumelcov, umelcov inštalácií, performerov a v neposlednom rade audio- a rádio umelcov, ktorí pracujú so zvukom, ako napr. John Cage, Christina Kubischová, Annea Lockwoodová, Alvin Lucier, Christian Marclay, Gordon Monahan (tvorca rádiobjektov), R. Murray Schafer, Stelarc, Bill Viola, Gregory Whitehead a iní.

V roku 1987 rakúske rádio ORF 1 zriadilo pod vedením Heidi Grundmannovej dnes už prestížnu redakciu Kunstradio (www.thing.at/thing/orfkunstradio/) (www.thing.at/orfkunstradio/RADIO/radioart.html) s medzinárodnou reputáciou a dominantným postavením. H. Grundmannová ako významná teoretička rádioumenia koncipovala a iniciovala počas existencie Kunstradia množstvo prezentácií výtvarných umelcov, umelcov médií, skladateľov, „zvukových umelcov“, spisovateľov, ktorí tvoria rozrastajúcu sa skupinu tzv. „rádioumelcov“, a množstvo rádioprojektov pre festival Ars

Electronica v Linzi, ktoré bežia paralelne popri videoarte v 80. rokoch, interaktívnom umení a počítačovej animácii v 90. rokoch. Charakter akustických diel sa však vplyvom nových technológií mení. Zatiaľ čo pred 10 rokmi išlo o objekty a environmenty využívajúce rádiové vlny, koncom 90. rokov ide o interaktívnu interpersonálnu komunikáciu masy záujemcov, „ktorí chcú byť v tom“. Masový prístup ovplyvňuje aj výsledok, a tak je zákonité, že dnes už nejde o produkt, ale o proces tvorby, o systém interkomunikácie. Časť projektov je otvorená odbornej verejnosti, napr. *Horizontal radio* (1995) alebo *SOUND DRIFTING: I Silenzi Parlano Tra Loro* (1999).

Na *Horizontal radio* musíme hľadiť ako na pokračovateľa skorších simultánnych telematických projektov zo začiatku 90. rokov zvlášť dôležitých vo svojom kontexte, ako boli *Chípradio* (92), *Realtime* (93) a *State Transmission* (94) realizované tiež ORF - KUNSTRADIO. Tieto projekty združovali sieť simultánnych živých performancií ako východisko a používali rôzne formy komunikácie (rádio, televízia, telefón, dátová sieť) s cieľom zdôrazniť komunikačný potenciál masmédií. *Horizontal radio* sa explicitne odvoláva na pionierov telekomunikačného umenia (v Rakúsku to bolo v rokoch 1979 - 86), ako potvrdzuje účasť Roberta Adriana X (Viedeň) alebo okruh galérie Art Pool (Budapešť), ktorí sa zúčastnili prvého telekomunikačného projektu spájajúceho umelcov z východnej a západnej Európy (*Telefonmusic*, 1983). Projektu *Horizontal radio* sa zúčastnilo 22 rozhlasových staníc z Afriky, Kanady, Austrálie, USA a Európy, aby vytvorili hypermediálny network s rôznymi technickými možnosťami založený na interaktívnosti a teleprezentácii, v ktorej sa participujúci autori mali možnosť stretávať 24 hodín. Projekt formoval proces konfrontácie sociálnej a umeleckej implikácie nových technológií v globále a jednotlivým staniciam dával možnosť kreativity vo svojich vlastných rádioartových konceptoch (v Londýne spev vtákov, v Moskve ruch mesta a hovory ľudí, v Belehrade archaické sólové spievanie alebo elektronicky upravené zvuky okolia budovy rozhlasu, parku, ulice zo Stockholmu).

Súčasťou projektu *SOUND DRIFTING* bolo 12 reproduktorov umiestnených v architektúre, z ktorých každý sprostredkúval zvuk z rôzneho miesta (Rakúsko, Austrálie, USA a Veľkej Británie) permanentne on-line na internete a on-side (stála možnosť preladovania, surfovania po stanicach a ich medzipriestoroch). Každá zo zúčastnených strán mohla vytvárať vlastné verzie zvukovej inštalácie, a hoci výsledný „zvuk“ obsahoval „hudbu“, projekt si nekládol za cieľ prezentovať dielo ako „hudobný produkt“. V tomto projekte išlo v prvom rade opäť o networking - prepájanie sa do vlastnej siete, komunikáciu a spoluprácu, koordináciu a kooperáciu medzi umelcami, užívateľmi a strojmi, išlo o snahu nechať veci pracovať, načúvať svetu, a nie ho aktívne dekoratívovať. Napríklad jeden z účastníkov projektu *Subtolerance* z Belehradu permanentne prostredníctvom on-line mikrofónu približoval zvuky povojnového Belehradu obdobie, ako počas vojny srbskí umelci sprostredkúvali cez internet zvuky bombardovania

celému svetu. Iný vstup do rádioinštalácie zabezpečoval kanadský projekt *Public Piano*, ktorý spätne posielal do audiopriestoru zvuky klavíra vytvárané internetovými surfermi cez internet prostredníctvom napojeného elektronického klavíra s midiinterfacom. Projekt *SOUND DRIFTING* bol súčasťou väčšieho rádioartového projektu *WIENCOUVER*, ktorý prepojil najdominantnejšie rozhlasové stanice zaoberajúce sa rádioartom, a sítě ORF Wien a CTR Vancouver, a ktorého súčasťou bol aj projekt Jona Rosea *Relativ Violin* (1990) a *Arts Birthday* (2000).

Analyzovať ďalšie projekty, ktoré boli súčasťou festivalu *Ars Electronica*, by bolo nevhodné, pretože boli príliš späté s technickými možnosťami doby, v ktorej vznikli. „Archeologickým výskumom“ zistíme, že projekt *R.A.M.S. ATTACK - Automatic Radio* uvažoval s možnosťami, ktoré sa v roku 1993 len črtali, ale ktoré sú dnes už realitou, a sítě s prechodom od elektronického vysielania k digitálnemu (cez internet), čím vysielanie zlacnie, unýchli sa a zefektívni. V skutočnosti tento projekt pred piatimi rokmi predstavil dnešnú bežnú realitu. V podstate anancoval chápanie rádia ako prostriedku komunikácie a samozrejme aj umeleckého využitia v čase nových technických možností. V roku 1996 sa predstavil *SOS Radio TNC (A media Fiction - autorov Beusch/Cassani)*, ktorí medzi prvými spustili on-line rádiostanicu. V roku 1996 sa realizoval rozsiahly projekt *Rivers & Bridges* vytvárania rádiových mostov medzi viac než dvadsiatimi stanicami, ktorého sa zúčastnil aj Slovenský rozhlas na stanici Devín. Vízie budúcnosti sa rýchle naplnili a v čase mediálneho ošiaľu z klonovania prichádza táto stanica s projektom *Clone the Party (TNC RADIO, 1997)*, využívajúcim internetové priame prepájanie rozhlasových staníc, vytváranie komunikačného priestoru, dávajúce slobodu účastníkom projektu, umožňujúce privátny on-line partyfloor (akýsi sub-networking), a to všetko prostredníctvom DJ-ov, samozrejme, vysielané cez rozhlas a internet.

Niektorí umelci, ktorí dnes aktívne pracujú na poli rádioumenia, patria od 70. rokov k priekopníkom telekomunikačného umenia v medzinárodných network projektoch prechádzajúcich od mail-artu cez telefóny, priemyselnú (slow scan) TV, fax až k počítačovej komunikácii na začiatku 90. rokov. Ich tvorba prekračuje jednotlivé tradičné disciplíny a autori rekontextualizujú obsahy do nových hybridov. Ich práce reflektujú sociálno-kultúrne komplexnosti a kontradičie života na konci 20. storočia s ohľadom na problémy umenia ako komunikácie myšlienok v prostredí s dominanciou médií. Rádio pre svoju technickú nenáročnosť a „prvorodenosť“ na poli mediálnej kultúry prispieva predformovaniu platformy McLuhanovskej „globálnej dediny“, ktorú samozrejme ďalej rozvinula televízia, počítačové siete a internet zavíril do dnešnej podoby. Začiatkom 80. rokov si vizuálni umelci a performerí, skladatelia a interpreti a spisovatelia-performerí privlastnili rádio ako alternatívny umelecký priestor, ako arénu na

prezentáciu svojej umeleckej kreativity, ako distribučný systém, „public art forum“ – fórum umenia pre „svoju“ verejnosť. V tomto zmysle rádioumenie 80. a začiatku 90. rokov poskytlo alternatívny priestor podobný tomu, ktorý vyhľadávali pre konceptuálne umenie a performancie umelci už od začiatku 70. rokov. Rádio sa stáva priestorom na prezentáciu alternatívneho umenia. Svojím postojom sa tak obe generácie vymykajú z marketingových zámerov galérií a vytlačujú mimo „umeleckého priestoru“, a ostávajú iba mentálnou alternatívou, nie však novým alternatívnym umeleckým biznisom. Ich aktivity udržuje pri živote nie umelecký predaj, ale stále klesajúca cena stále dostupnejších kvalitných nových technológií zo second-handu. Množstvo audio- a rádioumelcov využíva sonický priestor ako priestor pre performancie, obdobne ako používajú miestnosť, javisko a pod. Najdôležitejšou charakteristikou ich práce je jej dimenzionalita, kompozičné a architektonické využitie priestoru. Za verbálnym jazykom je jazyk zvuku ako miesta. Zvuk sa stáva objektom a vizuálnom, hlas sa stáva telom. Zvuk vytvára mizanscénu pre akciu textu, pre fungovanie „textu“. Zvuk determinuje a opisuje fyzický priestor v čase a priestore. Jazyk zobrazuje formálne aspekty vizuálneho umenia a performancie a rovnocenne ho aplikuje do zvukovej reprezentácie, ale často razantnejšie ako iba hudba alebo literatúra. Rádioumenie je interdisciplinárna performance v rôznych oblastiach percepcie.

LITERATÚRA:

- Selected survey of Radio Art in Canada 1967 - 1992, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre for the Arts, Banff, Canada, 1994.
- RADIO - rethink, art, sound and transmission. Ed. Daina Augaitis and Dan Lander, Walter Phillips Gallery, The -Banff Centre for the Arts, Banff, Canada, 1994.
- KUNSTFORUM International, Im Netz der Systeme, Bf. 103, Köln, 1989.
- Ars Electronica, katalógy 1987 - 1999, Linz.
- Klangkunst, ed. Ch. Kneisel, M. Osterwold, G. Weckwerth, Prestel - Verlag, München, 1996.
- ROBERT HAWES: Radio Art, The Green Wood Publishing Co., London, 1991.
- Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde, ed. Douglas Kahn a Gregory Whitehead, Cambridge, MA: The MIT Press, 1992.
- Sound by Artists ed. by D. Lander and M. Lexier, vydal Walter Phillips Gallery, Canada, 1994.
- www.thing.at/thing/orfkunstradio
- www.thing.at/thing/orfkunstradio/1999B/05_09_99.html
- www.aec.at web stránky.
- www.somewhere.org web stránky.
- SOUND OFF 1999 - 2000: Beams & Waves, CD, SNEH, Bratislava, 2000.