
Buffalo:
1973-1979

Centrum Media Study

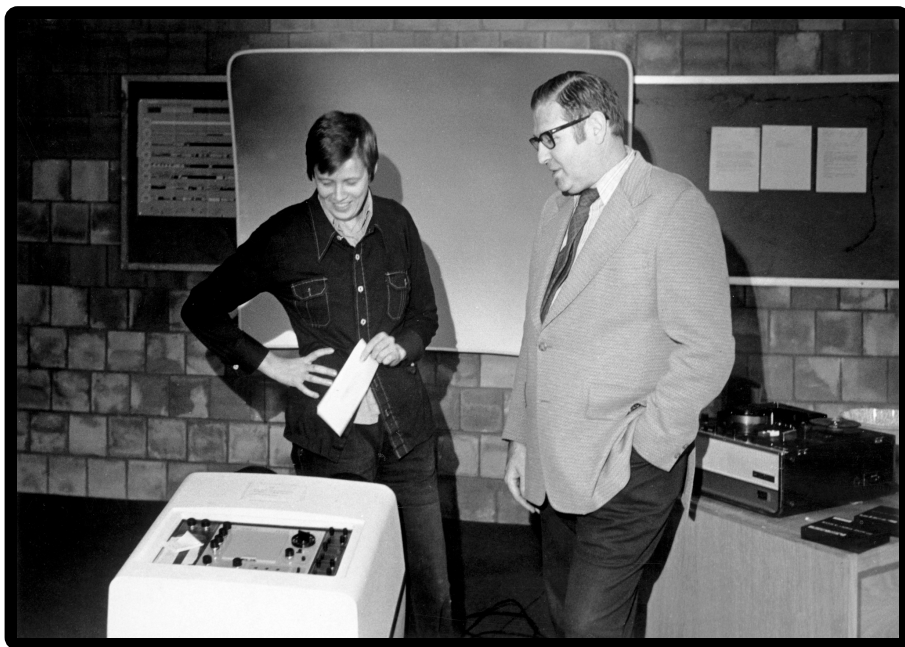
Gerald O'Grady je vědec širokého záběru, jehož zájmy zahrnují lingvistiku, filozofii a teorii médií, ale i výzkum snů či afroamerických filmů. Dílo Steiny a Woodyho Vasulkových sleduje již od roku 1972, kdy se s nimi v New Yorku seznámil. Když jsem Geralda v říjnu roku 2005 navštívila v Bostonu, při rozhovoru v jedné z opuštěných učeben Harvardovy univerzity, kde před odchodem do důchodu působil na katedře afroamerických studií, vyprávěl o založení katedry Media Study na State University of New York v Bufalu, o seznámení s Woodym a Steinou, připravované knize o Marshallu McLuhanovi a své koncepci mediální gramotnosti (mediacy). Také mě seznámil s dalšími spřízněnými bostonskými rezidenty, Johnem Minkowským, někdejšími žákem Vasulkových a jedním z prvních kurátorů videoartu, Walte-rem Wrightem, hudebníkem a technickým spolupracovníkem Vasulkových, a Fredem Barzykem, zakladatelem a prvním ředitelem bostonské televizní dílny WGBH New Television Workshop, jednoho z prvních center podporujících umělecké experimenty v oblasti videa.¹ Gerald svou výzkumnou metodu definuje jako „sférické vědění“, zahrnující veškeré smysly a využívající znalosti z rozličných oblastí, a přirovnává ji k výstřelu z pistole, po němž následuje exploze a roztržení fragmentů, jež je třeba přeskupit a dále rozvíjet.²

V eseji Sférické poznání Woodyho Vasulky. Od dírkové kamery k otvorům v pinballu se snaží v tomto duchu rozšiřovat interpretaci díla Vasulkových do oblastí, které s nimi zdánlivě nesouvisí nebo jen letmo. Detailní rozbory jednotlivých děl doplňují exkurzy do oblasti etymologie (vysvětluje původ slova interaktivita či českého slova divadlo), cituje z eseje malíře Roberta Rauschenberga na základě toho, že obýval ateliér, do nějž se poté Woody nastěhoval. Woodyho český původ spojuje s odkazem Jana Amose Komenského a dále s dílem Roberta Rosselliniho, který byl prý stejně jako Woody Komenského obdivovatelem. O'Gradyho sférické poznání tedy vytváří svéráznou interpretaci prostřednictvím obkružování okolo možných i imaginárních setkání. Odkazuje k dílu svatého Isidora Sevilského proto, že vedle novomexického domu Vasulkových stojí kostel po tomto světi po-

1 | Na rezidenčních pobytech ve WGBH v letech 1967-79 pobývali například umělci Allan Kaprow, Peter Campus, Bill Viola či Nam June Paik, který právě zde ve spolupráci s inženýrem Shuya Abem vyvinul svůj videosyntezátor. Zdejší videotéka obsahuje archiv projektů: <<http://www.wgbh.org/>>.

2 | Z rozhovoru autorky s Geraldem O'Gradyem, který proběhl 12. října 2005 v Bostonu. Anglická verze rozhovoru je publikovaná v dizertační práci autorky. DOLANOVÁ, Lenka (s. 22 | 1), *op. cit.* s. 135n.

Steina a Gerald O'Grady při přednášce na SUNY v Buffalu, říjen 1975.



3 | O'GRADY, Gerald. *Sférické poznání Woodyho Vasulky. Od dírkové kamery k otvorům v pinballu*. Esej vznikl původně pro nadaci Langlois, v češtině byl otištěn ve vasulkovském čísle časopisu *Illuminace* v překladu Ivana Vomáčky. *Illuminace* (s. 9 | 1), *op. cit.*, s. 9–30.

4 | MOONEY, Karen. Gerald O'Grady: The Perspective from Buffalo. *Video-scop*. 1977, roč. 1, č. 2.

5 | Původně navrhovaný název výstavy zněl MindSets.

6 | Unikátní rys výstavy spočíval v tom, že veškeré audiovizuální materiály byly pouštěny z jednoho řídicího serveru; Vasulkovi zde testovali nový způsob „distančního“ vystavování. Výstavě se podrobněji věnuje poslední kapitola práce.

jmenovaný, a uvádí, že světce encyklopedii četl také McLuhan, k jehož způsobu myšlení Woody odkazuje. Esej končí, jak jinak, vysvětlením samotného slova etymologie, čímž její autor obkružuje svůj esej. Chápu jej jako pokus o psaní o Vasulkových způsobem, jímž oni do jisté míry mohli přemýšlet. Na druhé straně tím O'Grady vytváří další z mytologií.³

Historickému období buffalského Media Study, které v dobovém tisku nazvali „jedním z nejpromyšlenějších a nejkomplexnějších mediálních programů na světě“⁴, byla věnovaná výstava MindFrames, kterou Vasulkovi společně s Peterem Weibelem a dalšími spolupracovníky připravili pro ZKM v Karlsruhe na přelomu let 2006–2007.⁵ Rozsáhlá audiovizuální přehlídka se věnovala období 1973–1990, kdy v Buffalu působili filmaři strukturalisté Paul Sharits a Hollis Frampton, dokumentarista James Blue, hudebník a filmař Tony Conrad a později Peter Weibel, který vystřídal v profesorské pozici Woodyho. Každému z těchto tvůrců, včetně Geralda O'Gradyho, byla na výstavě věnovaná samostatná místnost ve středu haly, na jejím obvodu pak probíhaly projekce filmů a videí, fotografií a diapositivů. V prostoru byly rozmístěny instalace; z Woodyho díla se zde objevily dvě součásti souboru *The Brotherhood*, tedy *Divadlo hybridních automatů* a *Scribe* (Písař).⁶



Steina a Gerald O'Grady v ateliéru na Franklinově ulici v Buffalu, konec 70. let.

Roku 2008 vyšel k výstavě katalog, shromažďující texty zúčastněných tvůrců; některé zde byly publikované vůbec poprvé.⁷

Předtím než odjeli do Buffala, strávili Vasulkovi jaro 1973 v laboratoři v Channel 13 v New Yorku, kde se jim s podporou NYSCA povedlo dokončit několik videopásek. Tamní pobyt je ovšem spíš zklamal kvůli uzavřenosti prostředí vůči novým uměleckým nápadům. Na podzim roku 1973, tedy po osmi letech, opouštějí New York a odjíždějí do Buffala, industriálního města na východním pobřeží jezera Erie nedaleko Niagarských vodopádů, kde Woody získává práci na univerzitě. K univerzitě bylo přidružené komunitní centrum, které poskytovalo technické vybavení, pořádalo koncerty a projekce filmů a videí a letní dílny pro mladé lidi ze státu New York, kteří zde studovali video, fotografii, holografii, elektronickou hudbu či počítačové zobrazování. Některé z dílen vedla i Steina, která zároveň pomáhala Woodymu s přednášením. Buffalské období bylo pro tvorbu Vasulkových důležité, jelikož měli náhle více času a prostředků na rozpracování myšlenek z předchozích let. Mnoho z jejich videí má proto datum vzniku prvního roku, který zde strávili. Zejména od roku 1974 začínají také sestříhávat a uspořádat své starší dílo, přičemž z původních „hrubých pásek“ (Raw Tapes), které

7 | VASULKA, Woody; WEIBEL, Peter (s. 18 | 1). Objevily se také kritické hlasy těch, kteří nesouhlasili s tím, že Vasulkovi vzali na sebe roli vykladačů díla buffalského okruhu, včetně svého vlastního. Z tohoto důvodu prý, a také proto, že velká část filmů byla prezentována ve zdigitalizované podobě, odmítl Tony Conrad dát na výstavu své filmy z šedesátých let, pro něž je fyzičnost filmového materiálu zásadní. Viz rozhovor autorky s Arnoldem Dreyblattem. DOLANOVÁ, Lenka (s. 22 | 1). Rozhovor proběhl dne 8. 12. 2008 u příležitosti Dreyblatovy přednášky v rámci cyklu Od analogového k digitálnímu, která zahajovala festival Expandia v klubu NoD v Praze.

Georgiana Junglesová a Woody Vasulka s portrétem Geralda O'Gradyho a James Blue v ateliéru na 257 Franklin Street, kolem roku 1976.

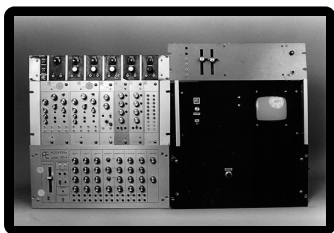


zahrnují více než 300 hodin videa z let 1969–1978, vybírají takzvané „pásky v distribuci“ (Tapes in Distribution), tedy ty, které se rozhodli prezentovat veřejně.⁸ V tomto období se také postupně začíná jejich tvorba rozdělovat. Zatímco Steina se více soustředí na vytváření instalací, které se zabývají fenomény prostoru a času a „strojovým viděním“, kdy umísťuje kamery na motoricky ovládané stativy či objekty, a performancemi, při nichž využívá hry na housle (zejména v cyklu *Violin Power* – Houslová moc), Woody se zahlubává do teorie a praxe elektronického obrazu a vytváří didaktická díla „praktické filozofie“. Na druhou stranu, ačkoliv oba tvrdí, že od roku 1975 pracují výhradně samostatně, nadále sdílí pracovní i životní prostor a své nástroje.

8 | V katalogu vasulkovské výstavy z Buffala je seznam „Raw Tapes“ a „Tapes in Distribution“, obsahuje také seznam používaných nástrojů. Viz *Vasulka Steina, Machine Vision, Woody, Descriptions* (s. 53 | 6).



Buffalský ateliér Vasulkových.



Rutt/Etra Model RE-4 Scan Processor.

Rutt/Etra: obrazy z řádků

Efekt, kdy dochází k vertikálnímu „natahování“ řádků a vytváření iluze 3D tvarů, který byl popsán jako „topografická mapa jasnosti obrazu“ a jehož výsledkem jsou pásy *Reminiscence*, *Telč* či *C-Trend*, vzniká s využitím řádkovacího procesoru, zkráceně po svých tvůrcích zvaného Rutt/Etra.¹ Vasulkovi patří k jeho klíčovým uživatelům; Woody svůj model dokonce částečně sestrojil, protože si nemohl dovolit zakoupit kompletní sadu. Přístroj používali zejména pro deformaci kamerové obraznosti, která pak působí, jakoby jednotlivé řádky přejímaly kontury objektů. Woody zdůraznil, že práce s ním jej ještě víc nasměrovala k didaktickému přístupu a znamenala odlišný přístup k tvorbě, než k jakému vybízely předešlé přístroje používané k modulaci signálu:

„Improvizací mody se staly méně důležitými než přísný mentální scénář a silný pojem o struktuře rámce (frame structure) elektronického obrazu. Důraz se posunul směrem k rozpoznání objektu času/energie a jeho programovatelného stavebního prvku – časového průběhu signálu (waveform).“²

Nástroj, který Steve Rutt s Billem a Louis Etraovými sestrojili roku 1973, je analogový systém ovládaný elektrickým napětím, umožňující manipulaci s vychýlenými signály v reálném čase.³ Obraz z videokamery se přehrává na vestavěném malém černobílém monitoru speciálně upraveném ke zpracování televizního rastru pomocí „vychylující modulace“. R/E mění pomocí systému elektromagnetů a odkláněcích cívek běžný pravidelný řádkovací vzorec ve vzorec nepravidelný, ovšem předvídatelný. Změněný obraz musí být nahrán druhou kamerou pro opětovné získání správné časovací informace, potřebné k přehrávání na standardním monitoru.⁴

Zatímco vizuální část nahraných reminiscencí, které tvoří například Woodyho moravský domek, obsahující mimo jiné scénu s rozřádkovanými kuřátky, záběry z města Telč či výhled na ulici s projíždějícími auty, prochází deformací, zvuk zůstává nezměněn. Objevuje se zde tedy nový vztah mezi obrazem a zvukem, obě složky se vzájemně neovlivňují, nýbrž spolu kontrastují; zvuk zůstává spojnicí s „realitou“. Ve zmíněných dílech ovšem nedochází pouze k proměně zobrazení prostřednictvím deformace řádků, nýbrž

1 | MINKOWSKY, John (s. 35 | 14), *op. cit.*, s. 5.

2 | VASULKA, Woody; NYGREN, Scott. Didactic Video: Organizational models of the electronic image. *Afterimage*. Říjen 1975, roč. 3, č. 4, s. 9.

3 | Roku 1975 začala přístroj vyrábět firma Rutt Electrophysics z New Yorku: na trh se dostaly dva modely, RE 4-A (pro monitor s 525 řádky) a RE 4-B (pro monitor s 1050 řádky). R/E existoval ve dvou verzích, „vysílací“ s preciznějším výstupem se daly pořídit až za 25 tisíc dolarů. Jednodušší verze stály 16 tisíc komplet, přičemž cena pro přátele byla 5 či 6 tisíc. Z videorozhovoru, který Woody poskytl u příležitosti výstavy *Buffalo Heads* v ZKM, publikovaného na propagačním DVD.

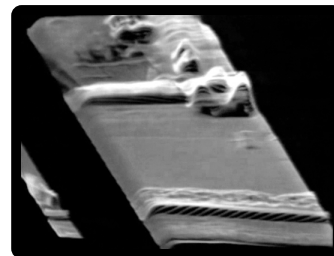
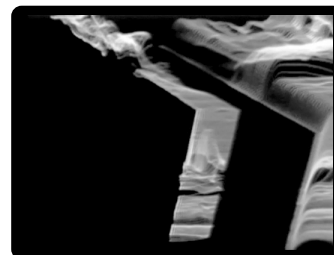
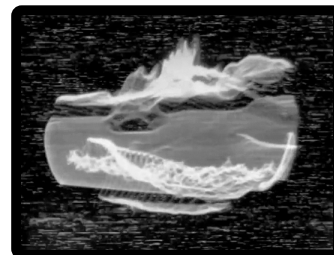
4 | Uvádí se, že nejvýznamnějším navrženým konceptem, který tento přístroj přinesl, bylo tzv. DC párování, umožňující poziční pohyb. DC vazba (stejnoseměrný proud) umožňuje zpracování DC a AC (střídavý proud) signálů, zatímco AC přijímá pouze AC signály. Pokud má např. osciloskop vazbu AC, potom je DC část křivky blokována. Viz HOCKING, Sherry Miller. *Rutt/Etra: Notes on Development*, 1986. [online]. [cit. 13. 6. 2011]. Dostupný z <<http://www.experimentaltvcenter.org/history/tools/ttool.php3?id=39&page=1>>.

mění se samotný tvar políčka (rámce), tedy video rastr: v díle *C-Trend* se tak „ulice-objekt“ nejprve otáčí kolem své osy v prázdném prostoru, poté získává tvar zleva doprava rotujících ploch a nakonec je zkosená. Prázdný prostor mezi objekty vyplňuje video „šum“, v tomto případě tvořený zatemňujícími intervaly, které běžně vyplňují nevnímátnou „mezeru“ mezi vykreslováním jednotlivých snímků:

„Prázdné prostory‘ mezi změněnými rámci, které působí, jakoby proudily či rolovaly přes *C-Trend*, jsou horizontálními a vertikálními blikajícími intervaly mezi elektronickými snímky.“⁵

Zavěšením video rámce do elektromagnetického pole se zobrazení proměňuje v objekt. Je tomu tak i ve videu *Grazing* (Pastva, 1976), které vychází z nahrávky pasoucích se ovcí na Islandu, a kde běžný televizní displej získává cylindrický, kopcovitý tvar. Pasoucí se ovce působí, jakoby putovaly měsíční krajinou, k čemuž přispívá i zvuk, zřejmě reálný záznam hlasitě foukajícího větru. Základem díla *No.25* (1976) není kamerová obraznost, nýbrž prázdný televizní rámec: celková obrazová informace (šum) je ohnutá do cylindrického tvaru kruhů posunujících se nahoru a dolů; řádky jsou zhuštěné natolik, že jsou viditelné a jsou doprovázené vnitřně generovaným synchronizovaným zvukem. Vasulkovi použili R/E také v dalších videích jako součást širšího souboru nástrojů: například v díle *Soundsize* (Velikost zvuku, 1974) je vzorec teček modulován zvuky generovanými syntezátorem a zároveň ovlivňován řádkovacím procesorem, který způsobuje, že plocha teček se zdvíhá a vytváří 3D tvary. Podobně je tomu v díle *The Matter* (Hmota, 1974), kde je abstraktní tvar různě ohýbán podle generované vlny sinusového, trojúhelníkového a čtvercového tvaru. Později, ve video eposu *The Commission* (Zakázka, 1983), používá Woody vynalezené video efekty ve službách vyprávění o vztahu dvou umělců, skladatele Hectora Berlioze a houslového virtuosa Niccolò Paganiniho: natahované řádky z R/E řádkovacího procesoru se objevují v závěrečné scéně v márnici, následující po Paganiniho smrti, kde je jeho tělo prostřednictvím řádkové deformace jakoby zbavováno fyzičnosti a reálných tvarů a stává se pohyblivou změťí barevných řádků. Zdá se, že zde poprvé (a zřejmě naposled) hraje nějakou roli vztah použité technologie a narativního obsahu díla (samozřejmě že i zde, jako ve většině ostatních děl, je „obsahem“ díla také samotný proces práce s nástrojem).⁶

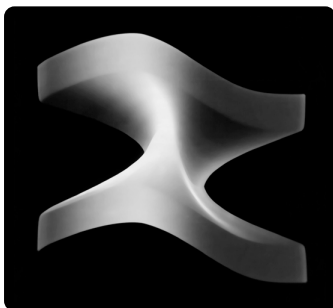
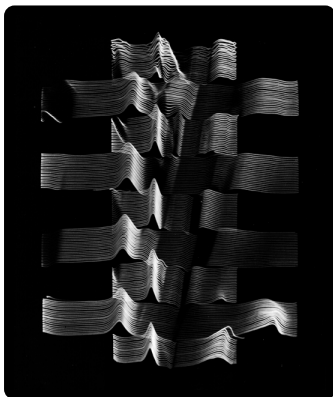
Od roku 1974 se Woody do značné míry pod vlivem zkušenosti s prací s přístrojem Rutt/Etra začal více zabývat teorií elektronického obrazu a mož-



C-Trend (Woody, říjen 1974, 9:03 min., barva, zvuk).

5 | Woody and Steina Vasulka: Single Channel Titles. [Strojopis], s. 7. Dostupný z <<http://vasulka.org/>>.

6 | Další řádkovací procesory vytvořili např. Lee Harrison (Scani-Mate) či N.J. Paik a Shuya Abe (Scan Modulator).



Z cyklu *Time/Energy Structure of the Electronic Image* [Struktura času/energie elektronického obrazu].

7 | VASULKA, Woody; NYGREN, Scott (s. 118 | 2), *op. cit.*, s. 9-13.

8 | Tamtéž, s. 9.

ností konstruovat obraz bez vnějších odkazů.⁷ Didaktický styl a touha vytvořit určité shrnutí práce s nástrojem se otiskly do souboru fotografií *Time/Energy Structure of the Electronic Image* (Struktura času/energie elektronického obrazu, 1974-75), který tvoří záznamy rastrových zobrazení z řádkovacího procesoru, tvořících zjednodušenou encyklopedii efektů, které přístroj umožňoval. Část z cyklu byla otištěna v časopise *Afterimage* v říjnu 1975 s úvodníkem Scotta Nygrena a společným článkem Nygrena a Woodyho nazvaným *Didactic Video: Organizational Models of the Electronic Image* (Didaktické video: organizační modely elektronického obrazu). Nygren zde uvádí, že se jedná o zobrazení rozhraní mezi světlem a zakódovaným signálem.⁸ Aby tento proces plně pochopil, využil Woody k jeho demonstraci série statických obrázků, 2D modelů, v nichž se snažil o názorné popsání tvorby elektronického obrazu krok za krokem; série statických modelů využije Woody i později, při práci s digitální obrazností. Za své základní jednotky si zde zvolil jednoduché tvary křivky, které procházely několika stadii deformací. Didaktický účel díla spočíval v záměru předvést postupně efekty, které přístroj umožňoval. Jako základ modifikací byly v prvním a druhém tablu použity jednoduché tvary sinusové, trojúhelné a čtvercové vlny, umístěné nejprve horizontálně, poté vertikálně, a ve třetím a čtvrtém komplexnější tvary (horizontální čtvercová vlna; dvě sinusové vlny, horizontální a vertikální, natažené tak, že vypadají jako světelný bod, a konečně i kamerové vstupy, zobrazení Woodyho ruky a tváře), které vždy procházejí sérií řádkových deformací vytvářejících 3D efekty typické pro práci s přístrojem R/E.

„Praktická filozofie“

Snaha o teoretické shrnutí dosavadních zkušeností s elektronickým materiálem je zdokumentovaná také v přepisu přednášek, které Woody pronesl v průběhu pěti květnových večerů roku 1976.¹ Původní nahrávky jsou uloženy v nadaci Langlois v Montrealu, k dispozici je přepis, který vytvořil John Minkowsky. „Cokoliv řeknu, můžete zpochybnit, ale poslechněte si to,“ prohlásil na začátku Woody Vasulka a chtěl tím zřejmě naznačit, že bude prezentovat myšlenky v okamžicích zrodu a objasňovat tak vlastní tvůrčí proces. Jeho záměrem bylo nalézt nový jazyk pro rozbor elektronického obrazu. Poté, co skončilo období prvotního experimentování, bylo nutné nově promyslet a definovat základní předpoklady tvůrčího procesu. Kybernetické pojetí pozorování procesu vlastního vývoje při práci s technologií formovalo tyto pokusy o „praktickou filozofii“ elektronického obrazu. Ve shodě s endofyzickým konceptem vytváření modelů pro pozorování pozorování (jednotlivců či strojů) si Vasulkovi pohrávali s myšlenkou získání nástroje pro vše-vidoucí model prostoru, s nímž by mohli své elektronické kormidlo řídit do oceánů odlišného vědomí.

Jak již bylo naznačeno, Woody Vasulka elektronický obraz chápe jako rozšíření filmu, existující v odlišné časové oblasti, kde je nutné vzít v úvahu proces synchronizace coby podmínku existence obrazu. Film, stejně jako elektronický obraz, zahrnuje proces vytváření rámce, avšak zatímco ve filmu je rámeček v zásadě statickou událostí, v případě elektronického obrazu je generovaný zvnitřku a má speciální vztah k časové struktuře. Zatímco ve filmu dochází k paralelnímu procesu expozice, v případě elektronického obrazu rámeček vzniká z neustále probíhajících sekvencí obrazových řádek, a z tohoto důvodu je s elektronickým obrazem možné pracovat takovým „interaktivním“ způsobem, jaký film neumožňuje.²

Vztah elektronického obrazu k experimentálnímu filmu je vysvětlován zejména poukazy k dílu Paula Sharitse a britského avantgardního filmaře Malcolma LeGrice, kteří experimentovali s opětovným nahráváním filmových pásmů promítaných v různých rychlostech v touze po osvobození se od pravidelnosti následné sekvence filmových okének. Zajímavý je například Woodyho postřeh, že asociace vyvolané „čistým“ acetátem, tedy filmovým

1 | Již roku 1974 měl Woody sérii přednášek pro veřejnost – zachovala se pozvánka s názvem *Three Lectures by Woody Vasulka* – členěnou do částí *Electrons: The Art Material*, *Time Structure of Electronic Image*, *The Television Myth*; není mi ovšem známo, zdali se zachoval záznam či přepis. [online]. Dostupný z <<http://vasulka.org/>>.

2 | *Five Lectures*. VASULKA, Woody; WEIBEL, Peter (s.18 | 1).



Steina s okulárem v buffalském ateliéru,
kolem roku 1975.

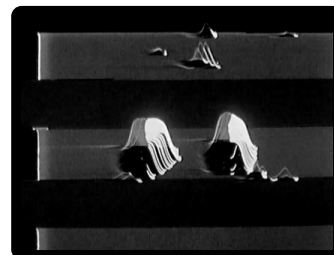
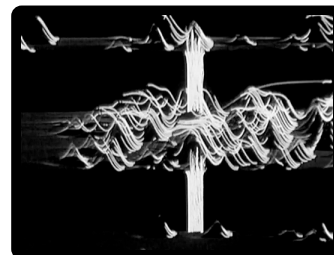
pásem bez zaznamenaného obrazu, nejsou více materialistické či neiluzionistické než jiné a filmová událost není takto nutně demystifikovaná, jak se domnívali někteří teoretici materialistického či strukturalistického filmu. Film, i když „prázdný“, tedy i když se jedná o čistý filmový pás, stále obsahuje rámeček, který je při projekci přesně lokalizován. Lze vést paralely mezi „organizováním“ filmu a elektronického obrazu: zatímco ve filmu se jedná o „otisk či fixované modulované vyjádření světelného prostoru před kamerou“, v případě videa je to „modulace či energetický obsah elektronického obrazu“.⁵ Radikálním příkladem takového „prázdného“ filmu je *Zen for Film* (Zen pro film) Nam June Paika (z roku 1962): čistý, neexponovaný filmový pás splepený do kruhu byl promítán ve smyčce stále dokola. Při opa-

3 | Tamtéž.

kovaných promítáních získával postupně svůj „obsah“ v podobě usazeného prachu a dalších stop předešlých projekcí. Vypovídal tedy také o rozhraní mezi sdělením na filmovém pásu a samotným faktem projekce.

Prostředí buffalské univerzity nabízelo pro dialog filmařů a videoumělců živnou půdu. Ačkoliv podle Geralda O'Gradyho zde původně ze strany filmařů panovala nedůvěra vůči přijetí videoumělců za členy katedry, jelikož niko z nich se o video zprvu příliš nezajímal a ani později neexistoval v tomto společenství vyhraněných individualit nějaký společný program či intenzivnější dialog, jistá spřízněnost zde nepochybně existovala. Hollis Frampton se zabýval digitální tvorbou, a dokonce společně s Woodym vedl digitální workshop, což souviselo s jeho celoživotním zájmem o vědu a využití programovatelnosti v umění. S Paulem Sharitsem zase spojovala Woodyho posedlost hledáním základních jednotek, „esence“ (kinematografického) média a úsilí o vytvoření soběstačné reality, nezávislé na kopírování okolního světa. V programovém prohlášení z festivalu experimentálních filmů v Knokke-Le-Zoute roku 1967 Sharits sděluje, že chce zrušit „imitaci a iluzi“ a vstoupit „přímo do většího dramatu: celuloиду, dvoudimenzionálních pásů; jednotlivých pravoúhlých políček; povahy perforace a emulze; fungování projektoru; třídimenzionálního reflexivního povrchu plátna; sítnicového plátna; zrakového nervu a individuálních psycho-fyzických subjektivit vědomí“. Zdůrazňuje využití světla jakožto energie k vytváření virtuálních forem a také zapojení aktuálního pohybu, prostoru a času.⁴

Hlavními objekty filmového vidění se u Sharitse stávají materiální aspekty média, při projekci běžně neviditelné: filmová perforace, plošnost plátna, jednotlivá filmová políčka. Svůj způsob práce nazval „abstraktní narativita“, a lze ji přirovnat k Woodyho „příběhu jednoho snímku“. Paul Sharits je považován za klíčového zástupce tzv. „flicker filmu“, který využívá série opakujících se filmových políček, vytvářejících mihotání v různých rytmech a intenzitě. Filmovou strukturu zviditelňuje Sharits také v cyklech statických obrázků: například *Frozen Film Frames* (Zmrazená filmová okénka) z 60. a 70. let tvoří série „zmrazených“ filmových okének. Inspirován Sharitsovým dílem a v touze po vytvoření jeho analogie v digitální oblasti, se Woody pokusil zkonstruovat přístroj pro zacházení s barevnými políčky, který by mohl Paul Sharits využít. Na skládce ve městě Horseheads ve státě New York našel časovací zařízení (time setting machine), jehož součástí byl stroboskop; z něj sestavil přístroj umožňující spouštět barvy z RGB filtru a vytvářet z nich sekvence. Algoritmický program přístroje vytvořil další člen buffalské skupiny Tony Conrad. Podle Woodyho však Sharits o přístroj



Grazing (Woody 1974–6, zvuk Brian O'Reilly 2006, 8:18 min., čb, zvuk).

4 | SHARITS, Paul. Notes on Films/1966–1968. *Film Culture*. 1969, č. 47, s. 13.

Phil Morton a Woody Vasulka, buffalský ateliér na Franklinově ulici, konec 70. let.



5 | Z rozhovoru autorky s Woodym Vasulkou. DOLANOVÁ, Lenka (s. 22 | 1), s. 2011.

6 | Robert O’Kane přichází také z buffalského okruhu: na univerzitě zde studoval nejprve elektrické inženýrství, poté mediální studia a hudbu. Peter Weibel ho poté pozval do nově založeného Institutu pro nová média ve Frankfurtu nad Mohanem, kde se O’Kane stal systémovým manažerem. Nyní působí jako síťový administrátor na akademii KHM v Kolíně nad Rýnem.

nejevil zájem, jelikož upřednostňoval ruční vytváření barevných partitur pomocí kuličkového pera, na jejichž základě potom tvořil své filmy.⁵ Woody se k myšlence přístroje vrátil v průběhu přípravy výstavy v ZKM v Karlsruhe, kdy s pomocí Roberta O’Kanea⁶ připravil program ke generování barev na základě pracovní metody Paula Sharitse. Otázka „co se děje mezi okénky“ fascinovala tedy Woodyho stejně jako strukturální filmaře: zatímco ti se pohybovali v oblasti filmových okének, v případě videa se tématem stává flexibilní formování jednotlivých pulsů; způsob přemýšlení je v lecčems analogický a například výše zmíněné dílo Vasulkových *Noisefields* (1974) lze považovat za videem vytvořenou analogii flicker filmu.

Spřízněnost by se asi dala nalézt i s dílem Tonyho Conrada. Skladatel elektronické hudby, zvukový umělec a strukturalistický filmař jako jediný z buffalské katedry působí v Buffalu doposud, na katedře mediálních studií. Jeho raná minimalistická tvorba byla ovlivněná mj. dílem La Monte Younga, Conrad byl členem seskupení Theatre of Eternal Music, později přejmenovaného na The Dream Syndicate (současně s Johnem Calem, Angusem MacLisem, La Monte Youngem a Marianem Zazeelou): pro jejich „snovou hudbu“ (dream music) jsou typické harmonicky provázané, prolon-



Steina při přednášce na univerzitě SUNY v Buffalu, říjen 1975.

gované tóny se souzvuky vycházejícími z experimentů s čistým laděním.⁷ Conradův raný film *Flicker* (z roku 1966) je považován za jedno ze zakládajících děl strukturalistického hnutí. Třicetiminutový film tvoří výhradně černé a bílé plochy nerespektující omezení aktuálních filmových okének, jejichž algoritmické uspořádání vyvolává halucinatorní dojem. Zvuková stopa byla vytvořená na podomácku vyrobeném elektronickém nástroji generujícím kontinuální rozsah kliknutí podobných zvuku metronomu a pracuje se vztahy rytmu a výšky. Rytmičké struktury filmu vycházejí ze základního rytmu projekční frekvence.⁸ Vizuální struktura je analogická hudbě, každý vzorec naznačuje „akord“ tří spřízněných frekvencí, takže se jedná o rozšíření principů harmonie do vizuální oblasti, analogii „vizuální hudby“. Flicker film je pro Tonyho Conrada způsob, jak překonat omezení kinematografického aparátu. Podobně jako u dalších zástupců strukturálního filmu je zde přítomen kontrast celkové vypočítané struktury a jejího aktuálního rozvinutí v průběhu projekce.⁹ Tvorbu strukturálních filmařů lze tedy vnímat jako paralelní a příbuznou ranému videoartu, tyto dvě oblasti mají k sobě – navzdory odlišnému médiu – blíže, než se zdá. Teorie a praxe strukturálního

7 | Čisté (či přirozené) ladění používá intervaly vyjádřitelné jako poměry celých čísel.

8 | Je to jakýsi zásobník různých vzorců flickeru: Conrad, který původně studoval matematiku, uvažuje například o počtu mihnutí a okének v cyklu či počtu záblesků za vteřinu. Zatímco běžné jsou filmy promítané v rychlosti 24 okének za vteřinu, pro efekty mihotání je optimální 6–16 záblesků. Mozkový alfa rytmus leží přitom v rozsahu 8–16 cyklů: filmy proto mohou způsobit například epileptické záchvaty, proto se na začátku *Flickeru* objevuje upozornění, že autoři se zříkají zodpovědnosti za fyzickou či mentální újmu způsobenou filmem.

9 | V knize *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage* je jedna kapitola věnovaná právě filmu *The Flicker*. Viz JOSEPH, Brandon W. (s. 92 | 6).

filmu do značné míry ovlivnila způsob, jakým Woody Vasulka o své práci přemýšlel.

Ačkoliv se jednalo o katedru s experimentálním studijním programem, mezi jejíž členy patřili jedni z nejvýznamnějších umělců své doby, žáci Media Study nevytvořili rozpoznatelnou skupinu následovníků. Většina z nich v díle svých učitelů nepokračovala; výjimkou jsou snad žáci Tonyho Conrada. Katedra složená z vynikajících uměleckých osobností sama o sobě nezaručuje, že se jedná o experiment pedagogický, a nemusí nutně přinášet výsledky. Také vztah žáků s učiteli byl tématem rozhovoru, který jsem vedla s jedním z buffalských studentů Arnoldem Dreyblattem. Dnes v Berlíně žijící skladatel elektronické hudby, hudebník a tvůrce mediálních archeologických instalací, pracujících často s tematikou (a v prostředí) archivu, přišel do Buffala studovat kolem poloviny sedmdesátých let, kdy zde působili Vasulkovi, Paul Sharits a Hollis Frampton, ale také skladatelé Morton Feldman či John Cage.

Vasulkovi v té době začali být známí zejména díky propojování audio a video signálů, což byla také oblast, která Dreyblatta nejvíce ovlivnila. Tvrdí, že neměli vliv na jeho vizuální dílo – v té době se zabýval zejména flicker videem –, ovšem jeho práce s hudbou přímo vychází z diskusí vedených v Buffalu; právě slovní rozbory média jej prý ovlivnily víc než přímo dílo Vasulkových. Dreyblatt později pracoval hlavně s Tonym Conradem a La Monte Youngem, až od osmdesátých let se začal vracet k práci s videem. Důvodů, proč skoro nikdo ze studentů v této linii tvorby nepokračoval, je asi více. V té době vlastně heroická doba experimentálního filmu, ostatně i videa, končila, což s sebou neslo také obtíže, co se týče získávání podpory, publika i distribučních míst. Dílo filmařů Paula Sharitse a Hollise Framptona začalo být znovu objevováno až od osmdesátých let.¹⁰

Na druhou stranu však, jak také Dreyblatt zmínil, umělci z katedry Media Study pojímali svou pedagogickou roli poněkud monologickým způsobem, spíše než o skutečnou práci se studenty se jednalo o prezentace jejich vlastního díla. Woody Vasulka vnímal roli svých žáků (také) v tom, že měli dále rozvíjet a šířit znalosti svých učitelů: „Říkával, že bych měl nést pochodeň videoumění do budoucnosti, šířit, co začali, a jeho myšlenky dále rozvinout.“¹¹ Není překvapivé, že se Dreyblatt podobně jako jiní studenti vydal vlastním směrem. Na otázku, jací byli Vasulkovi pedagogové, odpověděl:

„Jak pracovali se studenty? Vlastně nás terorizovali. Víc než cokoliv jiného. Obzvláště Woody, on dosud lidi terorizuje.“¹²

10 | Hollis Frampton zemřel roku 1984 na rakovinu. Jedním z impulzů k obnovení zájmu o dílo Hollise Framptona bylo vydání speciálního čísla časopisu *October* v roce 1985. MICHELSON, Annette (ed.). Hollis Frampton: A Special Issue. *October*. Jaro 1985, roč. 32.

11 | Z rozhovoru s Arnoldem Dreyblattem. DOLANOVÁ, Lenka (s. 22 | 1), s. 173ⁿ.

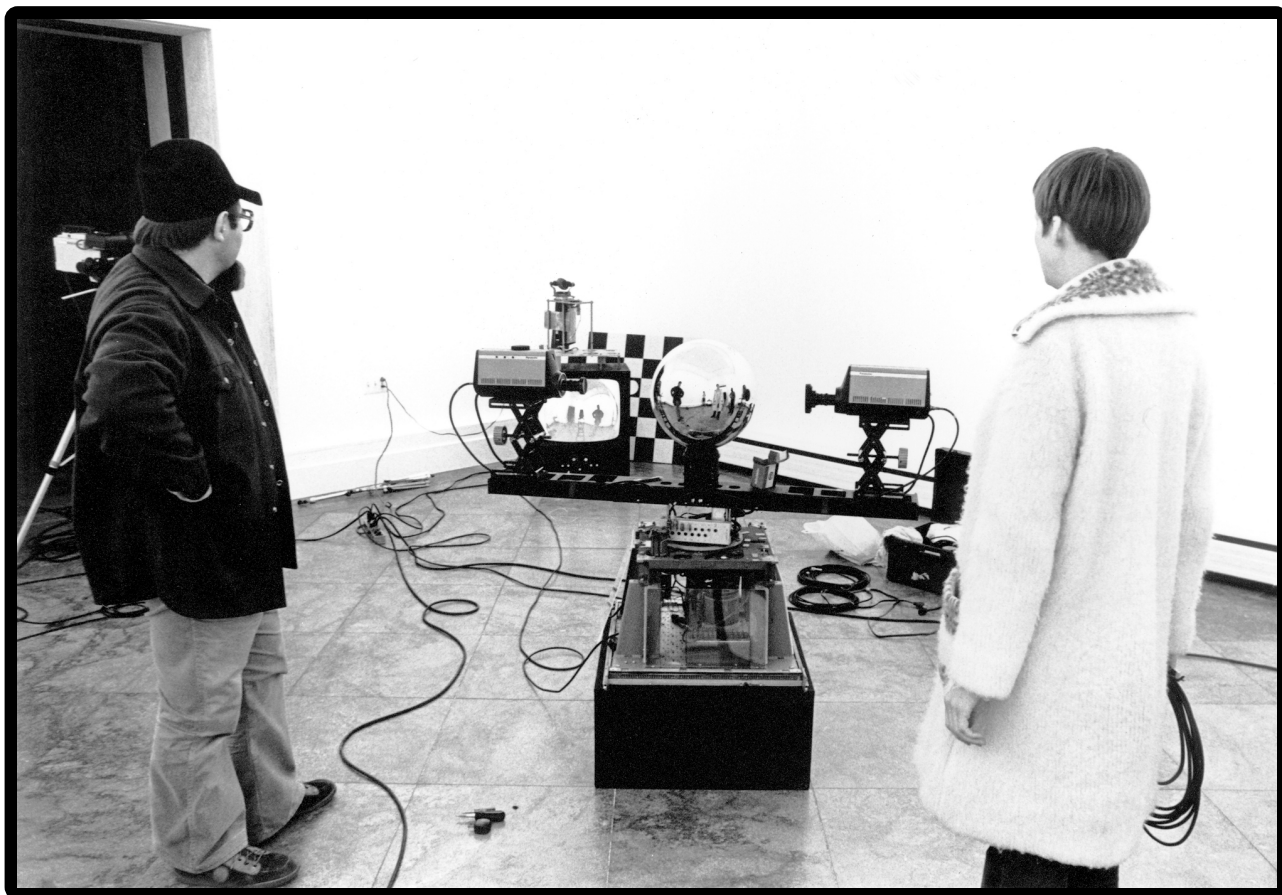
12 | Tamtéž.

Univerzita však rozhodně byla velmi inspirativním prostředím, také díky pravidelným přednáškám hostujících umělců: velkou část z nich tvořili videoumělci, často zaměřením blízcí Vasulkovým, ale rovněž nezávislí filmaři či tvůrci z jiných oblastí. Univerzita nebyla jediným prostředím, kde se něco dělo. Ve městě vznikla významná galerie Hallwalls¹³, kterou v roce 1974 založila skupina vizuálních umělců, včetně Cindy Shermanové a Roberta Longa, která vystavovala také video, i když spíš konceptuálně zaměřená díla. Zatímco Paul Sharits byl s galerijním prostředím propojen a sám své filmy v galerijní situaci prezentoval, Vasulkovi stáli mimo tuto oblast uměleckého videa. Neplatilo to ovšem tak zcela, také jejich dílo bylo prezentované v galeriích. Již roku 1974 měli výstavu na univerzitě v Norton Hall, nazvanou Video Environment; další rok výstavu v Katedrálním parku; roku 1976 proběhla v Center for Media Study Woodyho výstava Time/Energy Objects a výstava jeho binokulárních děl přímo v Hallwalls.

První velká souborná výstava Vasulkových, nazvaná Vasulka Steina, Machine Vision, Woody, Descriptions, proběhla v buffalské galerii Albright-Knox v říjnu-listopadu 1978. Pětašedesátistránkový katalog přinesl souborný přehled jejich díla od šedesátých let. Steina zde vystavila instalace již zmíněného cyklu *Machine Vision*, jehož základní součástí tvoří zrcadlicí koule, dvě kamery a dvojice monitorů. Hlavním motivem instalace je cyklické opakování a „vševidění“: centrální bod instalace, zrcadlová koule umístěná uprostřed na otočném břevnu, odráží celý prostor, panoramatické zrcadlo sleduje prostor horizontálně, zatímco překlopná zrcátka umožňují vertikální „vidění“. Přístroje pro instalaci pomáhal sestavit Woody s asistencí inženýra českého původu Josefa Krameše, který měl na starost právě zpracování optického zařízení. Steina tu dále vystavila videopásky *From Cheektowaga to Tonawanda* (Z Cheektowagy do Tonawandy, 1975), *Flux* (Tok, 1977) a společně s Woodym vytvořenou instalaci *Matrix*. Woody představil cyklus nazvaný příznačně *Descriptions* (Popisy), ovlivněný zájmem o vizuální jazyk, dvojznačnost kódů a koncept obrazové partitury.¹⁴ Obsahoval studijní skici, zobrazení „objektů času-energie“, cyklus *Time/Energy Structure of the Electronic Image*, o němž byla řeč výše, ale například také stereogramy v podobě binokulárních obrazových dvojic, vytvářené s využitím přístroje R/E. Další součástí výstavy byly filmové pásy, výsledky pokusů o vytvoření 360stupňových filmů z šedesátých let. Třináct Stolů (Tables) již ohlašovalo vstup do digitální oblasti a práci s přístrojem zvaným Artikulátor obrazu. Konstrukce tohoto přístroje, na němž spolupracoval technicky výjimečně nadaný buffalský student Vasulkových Jeffrey Schier, byla hlavním

13 | Galerie funguje v Buffalu doposud. Viz <<http://www.hallwalls.org/history.php>>.

14 | *Vasulka Steina, Machine Vision, Woody, Descriptions* (s. 53 | 6).



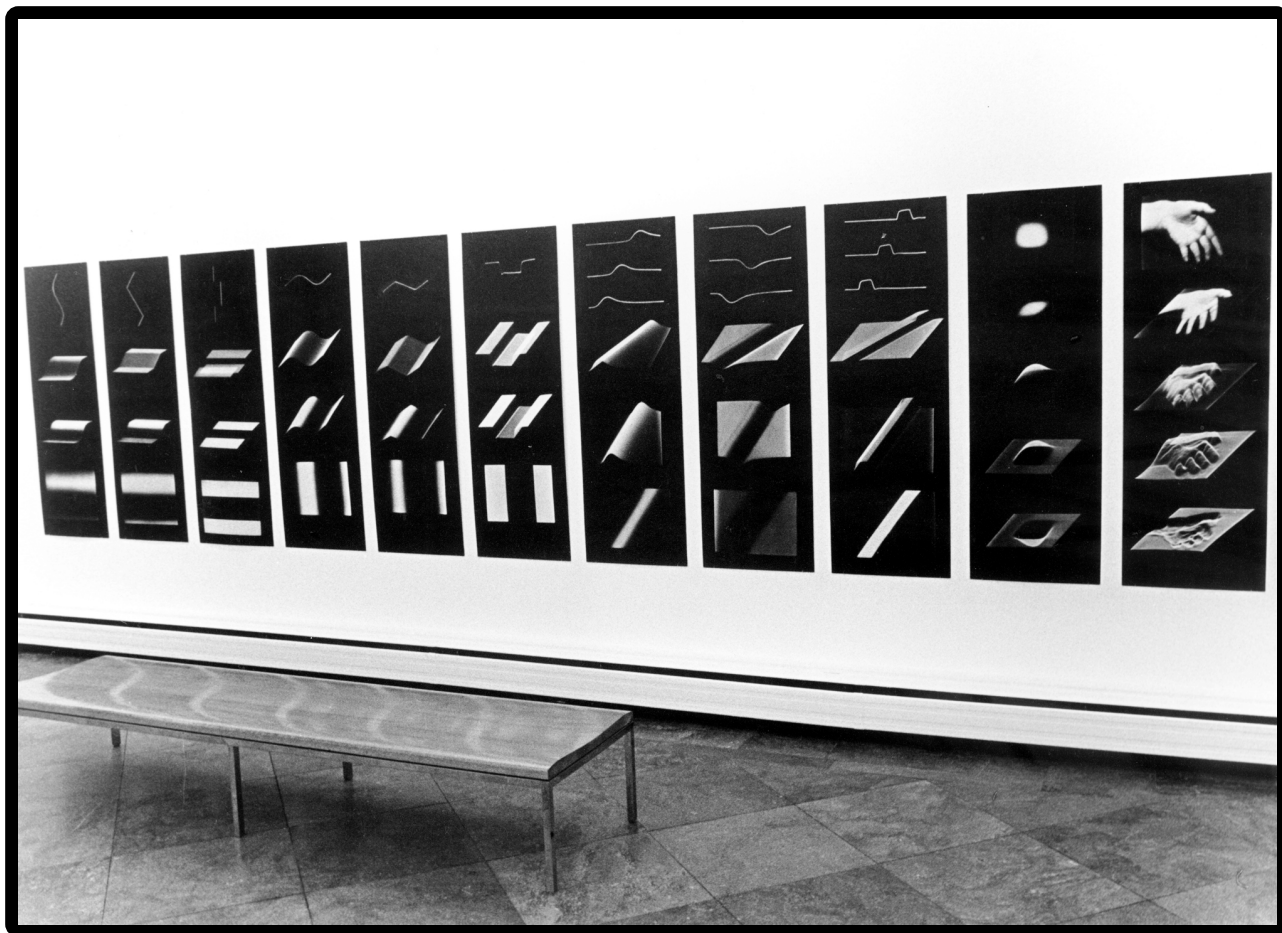
Woody a Steina před instalací z cyklu Machine Vision. Galerie Albright-Knox v Buffalu.

15 | COHEN, Michele. *Video Art: Technology and Perception, the machine-made world*. Zdroj a datum tohoto textu, zachovaného ve vasulkovských archívech, je mi neznámý. [Strojopis]. [online]. Dostupný na <<http://vasulka.org/>>.

projektem Vasulkových druhé půlky sedmdesátých let a patří k nejzajímavějším pokusům dokumentujícím přechod od analogové k digitální oblasti tvorby. V recenzi výstavy píše Michele Cohenová (o části *Descriptions*):

„Linie se rozpouští a ohýbají do třídídimenzionálních tvarů – socha se rozvíjí z prostoru. Instalace připomíná dětskou hračku „magická tabulka“. Lineární vzorce jsou magicky transformované do komplexnějších forem. Tvary vynikají jasností a symetrií, téměř jako klasicistní interpretace videa.“¹⁵

Většina interpretací díla Vasulkových podobně jako tato vychází pouze z povrchových vlastností video obraznosti a není prosta uměleckohistorických



Cyklus Descriptions W. Vasulky. Galerie Albright-Knox v Buffalu.

klišé a zároveň nedůvěry k technologickému umění obecně. Recenze pokračuje tím, že i když se tvůrci vyjadřují „nejsoučasnějšími možnými metodami“ a jsou originální, nestačí to k tomu, aby bylo jejich dílo přijato jako umění. Autorka vyjadřuje dokonce obavu, že nastává éra dehumanizace umění, a konstatuje:

„Stroj, i když je navržený lidskou rukou a myslí, nenahrazuje malbu na plátně či hlinu vytvarovanou do formy.“¹⁶

Vasulkovi se zřejmě nemohli méně zajímat o snahy zařadit jejich tvorbu do tradičního kánonu. V buffalském období se jejich dílem zabýval nejvíce již

16 | Tamtéž.



Výhled z okna ateliéru v Buffalu.

zmíněný John Minkowsky, jehož esej Několik poznámek k videotvorbě Vasulkových v letech 1973–1974 poskytuje jednu z mála dobových interpretací založených na detailní znalosti a analýze videí a používaných nástrojů. Jedná se o poznámky k putovní výstavě videopásek, která v letech 1978–79 procestovala univerzitní kampusy spadající pod State University of New York, a zároveň k druhé putovní výstavě Beau Fleuve, videovému a filmovému programu, který zorganizovala Media Study pro francouzské publikum.¹⁷ Text zůstává jednou z nejpronikavějších analýz díla Vasulkových a také nejpřesnějších, co se týče vysvětlení procesů vedoucích ke vzniku děl. Minkowsky si jako jeden z mála dobových kritiků uvědomoval, že je nezbytné pochopit a popsat proces vzniku nástrojů, způsob práce s nimi a jejich přímý vztah k výsledkům. Zdůrazňuje sebereflexivní přístup a sepjetí zvláštní estetiky s procesem vznikání děl a tvrdí, že pásy Vasulkových „odhalují potenciál videa vytvářet nové druhy obrazové zkušenosti“, jelikož „předvádějí některé ze skrytých aspektů média“.¹⁸

17 | Český překlad textu z roku 1979, kompilace několika původních textů, vyšel v časopise *Illuminace* v překladu Jakuba Kučery. *Illuminace*, c. d. (pozn. 29, *op. cit.*, s. 31–47. Minkowsky pro potřeby českého překladu text doplnil o informace o konstruktérech nástrojů a fotografiemi těchto nástrojů.

18 | Tamtéž, s. 32.