



*Sums
& Differences*

4 — 7

Sums & Differences

Foreword

Formáli

Úvodní slovo

Jennifer Helia DeFelice & Kristín Scheving

8 — 19

Gary Hill

Gary Hill, What The Flip Of A Coin Doesn't Seek To Abolish

Gary Hill, það sem peningskast leitast ekki við að afnema

Gary Hill, když nejde o to, co se zruší hodem mince

Stephen Sarrazin

20 — 45

Steina

Sinfonia

Or An Attempt To Write About Electronic Art In Human Terms

Sinfonia

Eða tilraun til að skrifa um rafrænar listir á mannamáli

Sinfonia

Aneb pokus psát o elektronickém umění lidským jazykem

Halldór Björn Runólfsson

46 — 61

Woody Vasulka

Becoming-Instrument, Becoming-Machine, Becoming-Videographer

Verðandi-tól, verðandi-vél, verðandi-myndriti

Stávání-se-nástrojem, stávání-se-strojem, stávání-se-videografem

Jozef Cseres

62 — 63

About the Artists

Gary Hill

Steina

Woody Vasulka

The collaborative curatorial project *Sums & Differences* was conceived as an opportunity to observe and highlight the complexities and intersections of the works of video and electronic art pioneers *Gary Hill*, *Steina*, and *Woody Vasulka*, while creating an occasion for the viewer to embark on the meanderings of their practices by proposing paths through these artists' extensive oeuvres. The exhibition aims to present the commonalities of their earliest explorations and the subsequent divergence of their artistic practices, and their conceptual, performative, and contemplative interpretations of the physical and the immaterial, along three unique trajectories that reflect their distinct sensibilities and unique syntaxes.

The spectrum of work presented at the exhibition spans several decades ranging from early works utilizing electronic processing tools that document real-time machine interactions and their performance and use as an augmentation of the senses. Additional works reflect the development of each of the artists' individual vocabularies and illustrate how they utilize, examine, or break with the algorithm or code in a unique way through their experiential research. The mutual exploratory relationship between image and sound is an invitation to consider and question the nature, origin, and context of the medium itself and the information it carries and conveys.

The rarely presented experimental film works *Peril in Orbit* and *360 degree space records* by *Woody Vasulka* are included in the exhibition. Two new works have been created for the occasion of *Sums & Differences: Steina's Parallel Trajectories* traces, revisits, and reinvents the visual language of the *Vasulkas'* collaborative work, and *Gary Hill* brings us his large scale video piece *None of the Above* in which the artist recites a reflexive text and performs allusive hand movements producing a visceral portrait.

Stephen Sarrazin, *Halldór Björn Runólfsson*, and *Jozef Cseres* guide us through their insightful reflections in their essays on each of these artists and the investigations, observations, considerations, and discoveries that permeate their identities.

Samvinnuverkefnið *Summa & Sundrung* varð til sem tækifæri til að skoða og leggja áherslu á skurðpunkta, kannna margbreytileika, og gefa áhorfendum möguleika á að ferðast um verk vídeó- og raflistarfrumkvöðlanna *Garys Hill*, *Steinu* og *Woodys Vasulka*, með því að leggja stíga í gegnum yfirgripsmikið höfundarverk listafólksins. Sýningunni er ætlað að varpa ljósi á sameiginlega eiginleika elstu verka þeirra og hvernig listræn vinna þeirra þróaðist svo sitt í hverja áttina; á hugtakslega, framkvæmda og íhugula túlkun hins efnislega og hins smávægilega í þremur einstökum ferlum sem endurspeglar sérstæði hvers og eins þeirra og einstæða málskipan.

Róf þeirra verka sem hér eru til sýnis spannar áratugi og tekur til verka frá því snemma á ferlinum þar sem unnið er með rafræn úrvinnslutæki til að skrá í rauntíma gagnvirkni véla, frammistöðu þeirra og notkun til að efla skynjunina. Önnur verk endurspeglar þróun orðfæris hvers og eins þeirra og sýna hvernig listamennirnir nota, skoða eða víkja frá algóritmanum eða kóðanum á einstakan hátt með tilraunakenndum athugunum. Hið gagnkvæma rannsóknarsamband milli hljóðs og myndar býður upp á að gestir íhugi og dragi í efa eðli, uppruna og samhengi miðilsins sjálfs og þeirra upplýsinga sem hann ber og miðlar.

Hin sjaldséðu tilraunaverk *Woodys Vasulka*, *Peril in Orbit* og *360 degree space records* er að finna á sýningunni.

Tvö ný verk hafa verið unnin sérstaklega fyrir *Summu & Sundrunu: Parallel Trajectories* eftir *Steinu* rekur, fer aftur í og enduruppgötvar sjónrænt tungumál samvinnuverkefna *Vasulka*-hjónanna; og *Gary Hill* færir okkur verkið; *None of the Above*, þar sem listamaðurinn fer með sjálfhverfan texta og skapar eðlislægar vísanir með handahreyfingum.

Í glöggskyggnum greinum sínum, leiða *Stephen Sarrazin*, *Halldór Björn Runólfsson*, og *Jozef Cseres* okkur í gegnum verk hvers listamanns og þær rannsóknir, athuganir og uppgötvanir sem gegnsýra sjálfsvitund þeirra.

Společný kurátorský projekt *Sums & Differences*, koncipovaný jako příležitost ukázat a zdůraznit komplexnost a styčné body tvorby průkopníků videoartu a elektronického umění *Garyho Hilla*, *Steiny* a *Woodyho Vašulkových*, provede diváka rozsáhlým dílem všech tří umělců a seznámí ho s jeho hlavními proudy i zátočinami. Výstava si klade za cíl představit společné rysy jejich prvotního experimentování i následné divergence jejich uměleckých postupů, jejich konceptuální, performativní a kontemplativní interpretace fyzických i imateriálních projevů na pozadí tří jedinečných trajektorií odrážejících svébytnou citlivost a jedinečný výrazový slovník každého z nich.

Práce představené v rámci výstavy vznikaly v rozsa- hu několika desetiletí: Jsou zde raná díla využívající elektronické nástroje pro zpracování dat, která dokumentují interakce strojů v reálném čase, jejich výkon a využití coby rozšíření lidských smyslů. Další díla odrážejí vývoj individuálního rukopisu každého z prezentovaných umělců a ilustrují, jak při svém experimentálním výzkumu jedinečným způsobem využívají, zkoumají či naopak porušují základní algoritmy či kódy. Vzájemné zkoumání možností obrazu prostřednictvím zvuku a naopak vybízí k zamýšlení a přehodnocení povahy, původu a kontextu média jako takového, stejně jako informací, jejichž je nositelem a zprostředkovatelem.

Součástí výstavy jsou i zřídka prezentovaná experimentální filmová díla *Peril in Orbit* a *360 degree space records* *Woodyho Vašulky*. Dvě nová díla vznikla speciálně pro výstavu *Sums & Differences: Steina* v práci *Parallel Trajectories* sleduje vizuální jazyk společné tvorby manželů *Vašulkových*, vrací se k němu a zachází s ním novým způsobem; *Gary Hill* přichází s velkoformátovým videem *None of the Above*, v němž recituje reflexivní text a aluzivními pohyby rukou vytváří niterný portrét.

Texty, jejichž autory jsou *Stephen Sarrazin*, *Halldór Björn Runólfsson* a *Jozef Cseres*, nás provázejí zasvěcenými úvahami o všech třech umělcích a tím, jak jejich výzkumy, pozorování, úvahy a objevy utvářejí jejich identitu.

Jennifer Helia DeFelice & Kristín Scheving



*Gary Hill, What The Flip
Of A Coin Doesn't Seek
To Abolish*

*Gary Hill, Það sem
peningskast leitast
ekki við að afnema*

*Gary Hill, když nejde o to,
co se zruší hodem mince*

Stephen Sarrazin



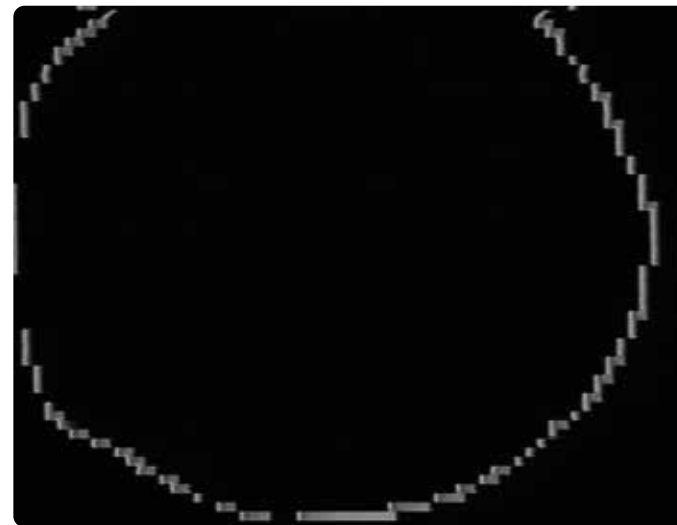
Mediations (towards a remake of Soundings), 1979-86, Video (color, stereo sound); 4:17 min.

Steina, Woody Vasulka and Gary Hill share a foundational video history of *sums*, and a greater one of differences. The first links them through an electronic exploration of sound relying on an initial modernist method that points equally to the medium, its materiality and process as it does to the work. The use of the Rutt/Etra video synthesizer suggested an early kinship, as did a philosophical undertaking in the conception of their early single channel pieces. But even then, the signs of distinct paths began to appear. *Woody* framed his experiments of the video medium's new possibilities using a phenomenological structure, while *Steina* developed an early media ecosphere and cosmogony. *Gary Hill*, however, rapidly coined the term *electronic linguistics* with sound writing the image and producing a new materialism. But his additional commitment to the use of the poetic text, to the act of writing, combined with an awareness of and confidence in his skill as a voice performer signaled radically new editing strategies based on syntax and enunciation, as demonstrated in the videos *Around and About* (1980), *Primarily Speaking* (1981-1983), and famously in *Mediations (towards a remake of Soundings)* (1979/1986).

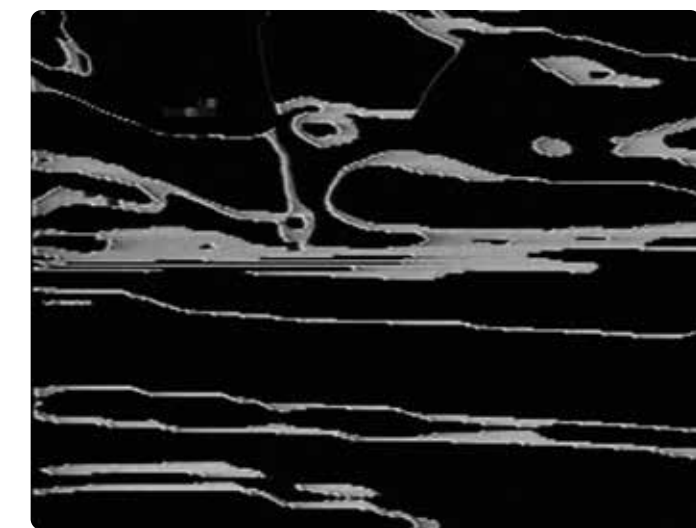
There is more to add to the *sums* between them, including a symmetry of location, movement, and a relationship with performance. As founders of the Kitchen in 1971, *Woody & Steina* would play another significant role in contemporary art history: a number of artists who performed there count

Steina, Woody Vasulka og Gary Hill eiga sér sameiginlegan grunn í árdaga vídeólistarinnar sem kalla mætti summu, en lengri sögu sundrungar. Fyrri skeiðið tengir þau gegnum rafræna könnun hljóðs á mórernískum forsendum sem vísa bæði til miðilsins, efniskenndar hans og eiginleika, og til verksins. Notkunin á Rutt/Etra myndgerflinum gaf til kynna snemmborinn skyldleik og sama mátti finna í sköpun þeirra á einrása smáverkum. En jafnvel þá mátti sjá teikn um að leiðir væru að skilja. *Woody* rammaði inn tilraunir sínar í hinum nýja miðli vídeósins með notkun fyrirbærafræðilegs stoðkerfis, meðan *Steina* þróaði snemma vishvolf margmiðlunar og heimsmýndunarfræði. Hins vegar bjó *Gary Hill* í skyndingu til hugtsakið rafræn málvísindi með því að láta hljóð skrifa myndina og þannig framleiða nýja efnishyggju. En viðbótarskuldbinding hans á notkun ljóðræns texta, á skrifum, ásamt vitund um og traust á færni sinni sem raddflytjanda leiddu til gagngerðrar endurnýjunar klippibúnaðar byggðum á framsögn, eins og sést í vídeómyndunum *Around and About* [*Kringum og umhverfis*] (1980), *Primarily Speaking* [*Aðallega talað*] (1981-83) og þekkt er í *Mediations (towards a remake of Soundings)* [*Málamiðlanir*] (í átt til endurgerðar *Djúpmælinga*) (1979/1986).

Það er meiru að bæta við *summur* þeirra, þar á meðal samhverfu staðsetningar, hreyfingar og tengsla við gjörninga. Sem stofnendur The Kitchen, árið 1971 gegndu *Woody og Steina* öðru mikilvægu



Steina, Woody Vasulka og Gary Hill máji síce spolechnou základní videohistorii, přece jen však více odlišností. Spoluje je elektronické zkoumání zvuku, opírající se o výchozí modernistickou metodu, která stejnou měrou poukazuje na médium, jeho materialitu a proces jako na vlastní dílo. Počáteční příbuznost naznačovalo používání videosyntezátoru Rutt/Etra, stejně jako filozofická stránka koncepce jejich raných jednonálových děl. Už tehdy se však začaly objevovat i náznaky odlišných cest: *Woody* ve svých experimentech s novými možnostmi videomédia pracoval v rámci fenomenologické struktury, zatímco *Steina* rozvíjela ranou mediální ekosféru a kosmogonii. *Gary Hill* však brzy zavedl termín *elektronická lingvistika*, kde zvuk píše obraz a vytváří nový materialismus. Jeho další zájem, spočívající v užívání



Electronic Linguistics, 1977, Video (black-and-white, sound); 3:45 min.

among those for whom Gary Hill has had a lifelong respect. His sculpture *MESH*, a four-channel video piece with sixteen channels of sound output and wall-hanging constructions of wire grids, was shown at the Kitchen in 1979. There is also SUNY at Buffalo, its film and media department that included Hollis Frampton, Peter Weibel, Tony Conrad and Woody & Steina: Gary Hill would fill in for them in 1979-80, when they moved to Santa Fe. And yet again this history is unable to contain him within this chronology; his presence is incidental. He pursues the use of the text, moving from his earlier voice-over monologues to the fundamental philosophical form of the dialogue in his 1984 video *Why do things get in a muddle?*, an adaptation of a *metalogue* taken from Gregory Bateson's *Steps to An Ecology of the Mind*. The video went further in the expansion of a narrative as it displayed its own breakdown and how it was deconstructed.

It is one of several breakthroughs in his work during the eighties — those concerned with the representation of thought and concept, the form the artist gives them inside the monitor, and the space he will need to find for them outside that box. Andrei Tarkovsky's notion of cinema as *Sculpting in Time* helps us in understanding how Gary Hill is making sculpture out of the philosophical properties produced by the encounter between a text and electronic tools. The decade culminates with his video *Incidence of Catastrophe* (1987-88), an adaptation of French essayist/novelist/thinker Maurice Blanchot's *Thomas l'Obscur* in which Gary Hill performs the title role. It will lead him to a flux space, a psychotropic terrain, and to poetic renderings of chaos and collapse that result in a series of unsurpassed installations and sculptures throughout the nineties. There will also be Mallarmé-like mathematically conceived portraits of lying figures, including himself, about to create a post-*Thomas* identity made up of equations in his 1995-98 piece *Conundrum*.

And yet prior to this the artist had already confirmed his place in a second history of video, which saw it crossing over into the larger spheres of bienales and museum commissions, such as the one by Centre Georges Pompidou in 1988, *Disturbance (among the jars)*, a collaboration with philosopher Jacques Derrida. It is a history that left other artists behind, notably a number of those who had not arrived at an understanding of installations. At this current moment in contemporary art history, in which single channel works permeate the post-media landscape, there is much that awaits rediscovery. The selection of single channel works in this exhibition inevitably results in a sum of differences, which is not the same as an absence of complicity, such as the one *Steina, Woody and Gary* enjoy(ed) with the machines in their respective studios.

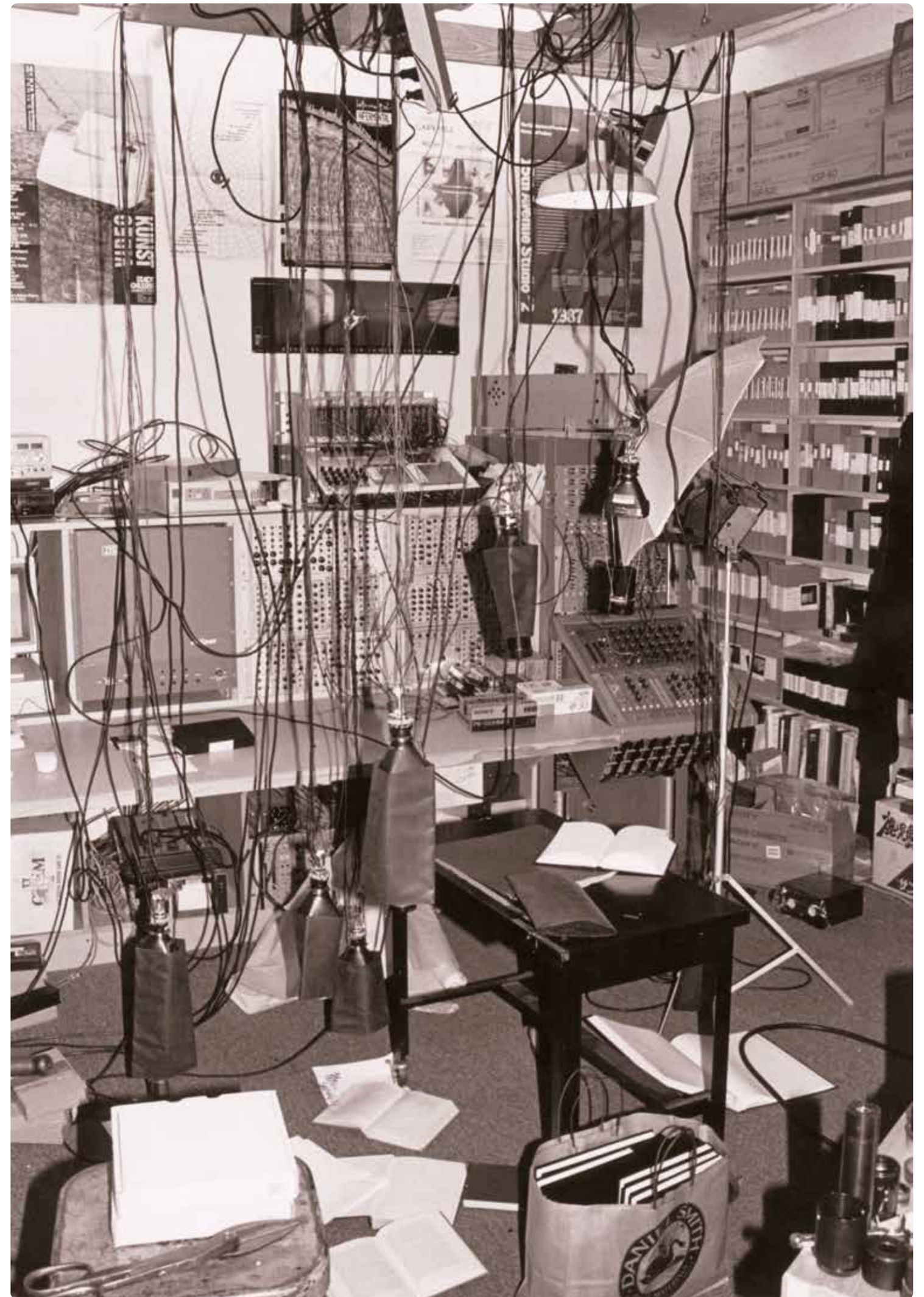
The twenty-year jump between *Incidence* and 2011's *Sine Wave (the curve of life)* traces a path from language and chaos to math and performance. All of the installed works and media sculptures in the exhibition were made over the

hlotverki í listasögu samtímans: fjöldi listamanna sem þar kom fram eru meðal þeirra sem Gary Hill hefur borið virðingu fyrir alla ævi. Skúlptúr hans *MESH* [MÖSKVI], fjögurra rása vídeóverk með tuttugu rása hljóðgjafa og röð veggvírneti var sýnd í The Kitchen árið 1979. Svo er það SUNY í Buffalo, kvikmynda- og fjölmiðladeild Ríkisháskólans í New York-ríki, þar sem þeir voru Hollis Frampton, Peter Weibel, Tony Conrad auk Woody og Steina: Gary Hill tók við af þeim 1979-80 þegar þau fluttu til Santa Fe. En enn og aftur getur þessi saga ekki haldið honum innan þessarar tímaraðar; nærvera hans er tilviljanakennd. Hann heldur áfram með textagerð, hverfur frá fyrri yfirródduðu einræðum til grunnforms heimspekilegrar samræðu í vídeóverki sínu *Why do things get in a muddle?* [Af hverju lendir allt í rugli?] frá 1984, aðlögun *háræðu* [metalogue] úr *Steps to an Ecology of the Mind* [Skrefum að vistfræði hugans] eftir Gregory Bateson. Vídeóverkið gekk lengra í útvíkkun frásagnarinnar, þar sem það afhjúpaði eigin sundrunu og hvernig það var afbyggt.

Það er meðal nokkurra tímamótaverka hans á níunda áratugnum, tengdum tjáningu hugsunar og hugmynda, sem listamaðurinn gefur þeim á skjánum og rýmið sem hann verður að finna þeim utan kassans. Skilningur Andrei Tarkovsky á kvikmyndum sem *höggmyndagerð í tíma* hjálpar okkur að skilja hvernig Gary Hill skapar höggmyndir úr heimspekilegum eigindum, búnar til með samspili texta og rafrænna tækja. Áratugnum lauk í hámarki með vídeóverki hans *Incidence of Catastrophe* [Slysalegt atvik] (1987-88), aðlögun franska ritgerða-, skáldsagna- og hugsuðarins Maurice Blanchot á verkinu *Thomas hinn skuggalegi*, þar sem Gary Hill fer með titilhlotverkið. Það leiðir hann til flæðirýmis, geðrænnar nálgunar og ljóðrænnar tjáningar á glundroða og hruni sem enda í röð óviðjafnanlegra innsetninga og höggverka allan tíunda áratuginn. Það urðu einnig til stærðfræðilega unnar portrettmyndir í anda Mallarmés af liggjandi manneskjum, þar á meðal Hill sjálfum, um það bil að búa til eftirmynd *Thomas* samsetta úr jöfnum í verkinu *Conundrum* [Orðaleikur], frá 1995-98.

En áður var listamaðurinn búinn að tryggja stöðu sína innan annars hluta vídeósögunnar þar sem stóra stökkið var tekið inn í heim tvíæringa og pantana stórsafna, svo sem Centre Georges Pompidou á *Disturbance (among the jars)* [Truflun (innan um krukurnar)] frá 1988, þar sem samverkamaður Hill var heimspekingurinn Jacques Derrida. Það er saga sem skildi aðra listamenn eftir, einkum þá sem ekki skildu innsetningar. Á þessum tímamarki í listasögu samtímans þegar einnar rásar verk fylla sviðið á eftir-miðlaskeiðinu er fjölmargt sem biður þess að vera enduruppgötvað. Valið á einnar rásar verkum á þessari sýningu leiðir óhjákvæmilega til summu af sundrunu, sem er ekki það sama sem fjarvera samsektar, eins og þau njóta/nutu með vélunum, *Steina, Woody og Gary*, hvert á sinni vinnustofu.

Tuttugu ára stökkið milli *Slysalegt atvik* og *Sínusbylgja* (lífsferlið) 2011, dregur upp leið frá tungumáli og óreiðu til stærðfræði og gjörnings. Öll uppsett verk og



Hill's studio in the midst of production.
I Believe It Is an Image in Light of the Other, 1991-92



last decade; each entertains a relationship with the earlier single channel works, a form Hill never stopped using. *Sine Wave (the curve of life)*, in which a glass of water is balanced on an aluminum bar resting on the artist's shoulder as he shoots it surrounded by trees and plants, echoes back to his seminal 1983–87 sculpture, *Crux*. They are about the act of balance, the capture of sounds made by the artist's physical efforts, the dematerialized body and the gamble of spilling over. The wave is also an emblem that either appears or is referred to in several key works; it points both to the artist's surfing past and to the cyclical nature of how his images move within a frame.

Klein Bottle with the Image of Its Own Making (2014) references Robert Morris' *Box with the Sound of Its Own Making* from 1961. The Morris sculpture is a wooden box from which we hear the sounds of the artist putting the box together (hammering/sanding/varnishing). This mathematical form blurring notions of inside and outside (projecting the bottle being made from inside its gracefully completed shape) has found similar playful language explorations, such as the use of palindromes in *Ura Aru (the backside exists)*, a video made in Japan in 1985–1986. Both of these works also invite us to look again at his 1978 video *Full Circle*.

Language pit 2016/2021 revisits *Mediations*, while bringing with it much of what Gary Hill was confronting at the turn of the century. It makes use of speakers once again, with a supplemental element attached to accentuate the reverberation; it includes a performed narrative that tells a different tale. The voice buried under the speaker in 1979 has resurfaced carrying with it both bitterness

miðlunarhöggmyndir á sýningunni voru sköpuð á síðasta ártug; hvert á sér skyldan fyrirrennara í eldra einar rásar verki, formi sem hann hætti aldrei að nota. *Sine Wave (the curve of life)* [Sínusbylgjan (lífsferlið)], þar sem vatnsglas er látið vega salt á álstöng, sem hvílir á herðum listamannsins þegar hann hleypir af skoti á það, innan um trjágróður og plöntur, endurómar aftur til hinnar áhrifamiklu höggmyndar, *Crux* [Ráðgáta]. Verkin fjalla um jafnvægislist, að fanga hljóð sem stafa af líkamlegu erfiði listamannsins, upplausn líkamans og hættuna að hella út fyrir. Bylgjan er sömuleiðis skjaldarmerki sem birtist eða er minnst á í nokkrum lykilverkum; vísar bæði til brimbrettisfortíðar listamannsins og hringrásareðlis mynda hans innan rammans.

Klein Bottle with the Image of its Own Making [Klein-flaska með mynd af eigin tilurð] 2014 vísar til *Box with the Sound of Its Own Making* [Kassi með hljóðum af eigin tilurð] frá 1961, eftir Robert Morris. Höggverk Morris er trékassi sem gefur frá sér hljóð frá smíði kassans (hamarshögg, sandslípun og lökkun). Þetta stærðfræðilega form, sem máir burt tilfinninguna fyrir innra og ytra (með því að bregða upp flöskunni sem gerð var innanfrá sinni spengilegu lögun) hefur fundið ámóta leikandi könnun tungumálsins, svo sem notkun samhverfu í *Ura Aru (the backside exists)* [Ura Aru (bakhlíðin er til)] vídeói gerðu í Japan 1985–86. Bæði þessi verk bjóða okkur að skoða aftur *Full Circle* [Heill hringur] hans frá 1978.

Language pit [Tungumálsgrýfja] 2016/2021 endurskoðar *Mediations* [Sáttaumleitanir] og dregur þaðan margt af því sem fyllti huga Gary Hill um aldamótin. Verkið nýtir aftur hátalara með áfestum aukabúnaði til að styrkja endurvarpið; inniheldur leikinn söguþráð sem segir aðra sögu.



Sine Wave (the curve of life), 2011
Mixed media installation, Photo: Roberto Marossi.
Courtesy of Lia Rumma Gallery, Milan.

Klein Bottle with the Image of Its Own Making (after Robert Morris), 2014
mixed-media, Photo: RJ Sánchez | Solstream Studios

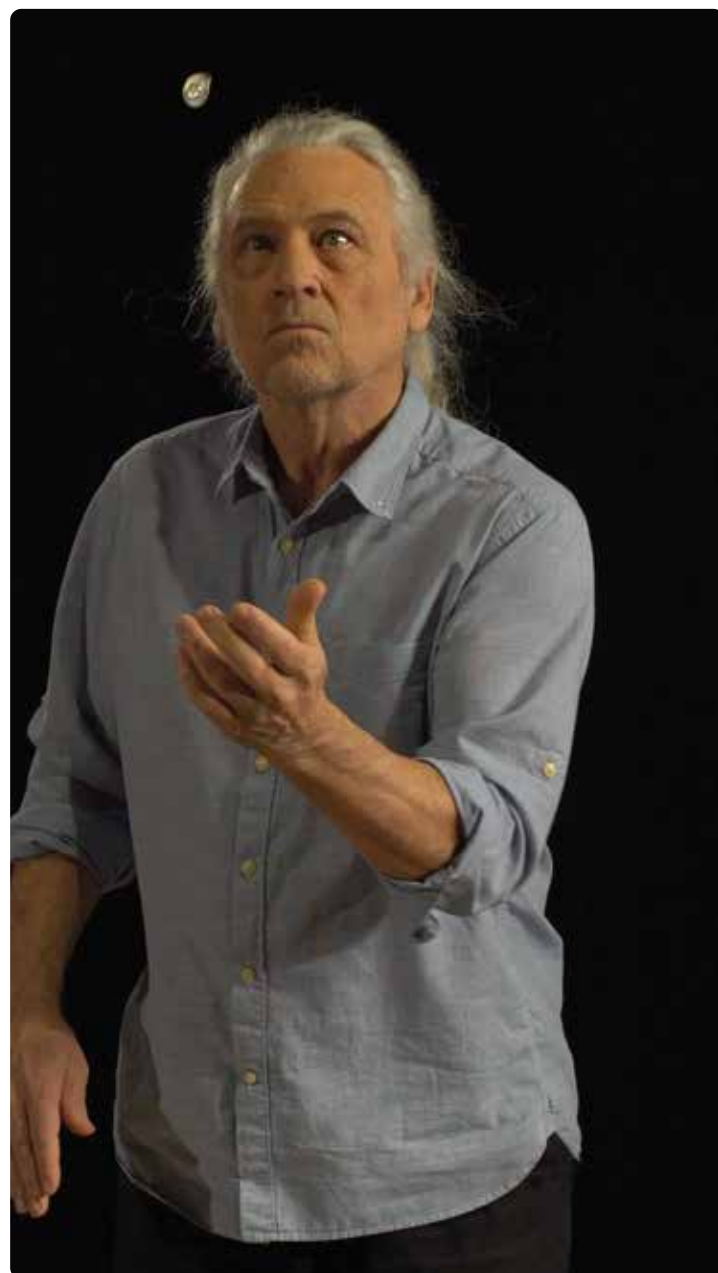
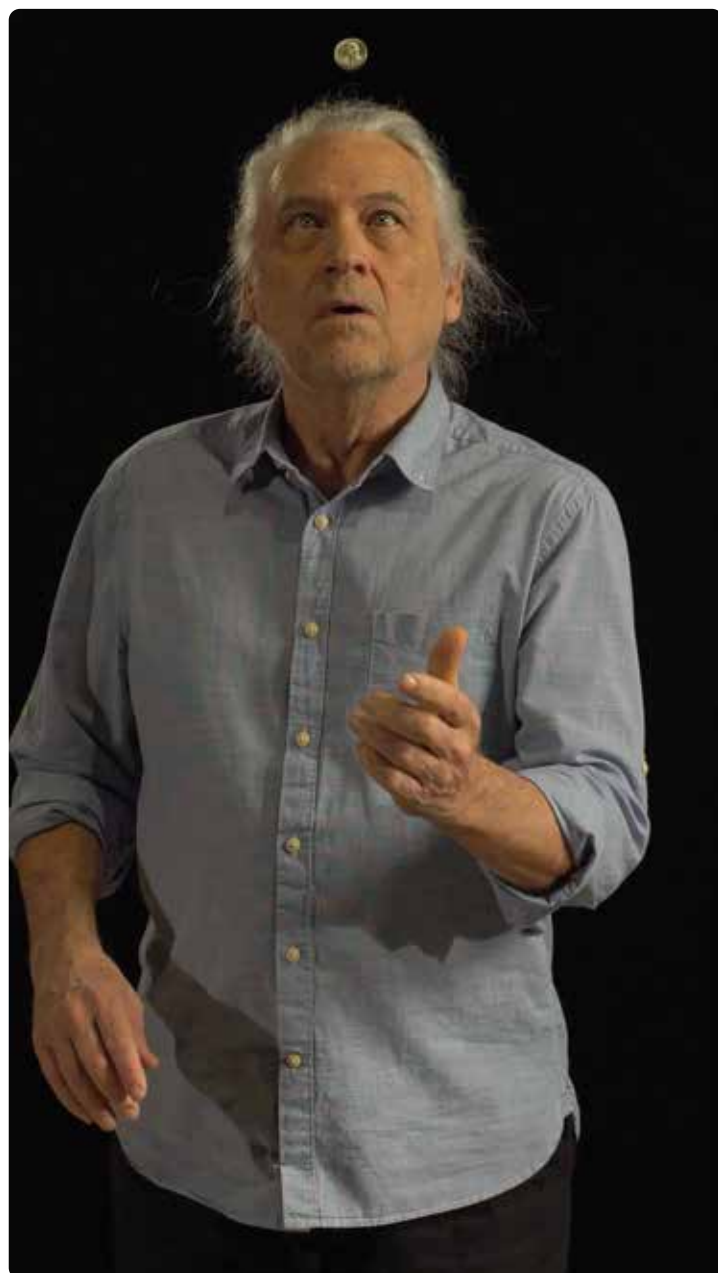
básnického textu a aktu psaní, spolu s vědomím, že má schopnosti hlasového performerera a může se o ně opřít, však předurčil radikálně nové editační strategie založené na syntaxi a výslovnosti, což se projevilo ve videích *Around and About* (1980), *Primarily Speaking* (1981–1983) a především v *Mediations (towards a remake of Soundings)*, 1979/1986.

K jejich společným aspektům dále patří obdobné lokace, pohyb a vztah k performanci. Woody a Steina, kteří v roce 1971 založili *The Kitchen* (Kuchyni), tak sehráli ještě další významnou roli v dějinách současného umění; řada umělců, kteří u nich vystupovali, patří k těm, k nimž Gary Hill chová celoživotní respekt. Jeho plastika *MESH*, čtyřkanálové video s dvaceti kanály zvukového výstupu a nástěnnými konstrukcemi z drátěných mříží, byla ostatně v roce 1979 v Kuchyni vystavena. Nebo SUNY (The State University of New York) v Buffalu a tamní oddělení filmu a médií, kde působili Hollis Frampton, Peter Weibel, Tony Conrad a Woody se Steinou: v letech 1979–1980, když se přestěhovali do Santa Fe, nastoupil Gary Hill na jejich místo. Avšak ani zde ho historie nedokáže zaškátkovat v rámci dané chronologie; jeho přítomnost je víceméně nahodilá. Nadále pracuje s textem, od svých dřívějších *voice-over* monologů přechází k základní filozofické formě dialogu – ve videu *Why do things get in a muddle?* z roku 1984, jež je adaptací *metalogue* převzatého z knihy Gregoryho Batesona *Steps to an Ecology of the Mind* (česky vyšlo jako *Ekologie mysli*, pozn. překl.). Toto video šlo v expanzi narativu ještě dál, protože zobrazovalo svůj vlastní rozpad a způsob své dekonstrukce.

and irony. It is one of Gary Hill's more directly political works, using the language of finance, of opportunities and chance, of gains and losses to create a drumming of pitfalls on the speaker.

There is, in closing, one extraordinary piece that encapsulates many of the posits that inform his other installations included in *Sums and Differences*. *Place Holder* (2019) sees the artist standing in a single monitor placed vertically, flipping a coin in the air over and over, not looking at whether it's head or tails; it simply addresses the idea of gamble, of risk, of the drop while Gary Hill looks directly at the camera. It constitutes, along with *Incidence of Catastrophe* and *Wall Piece* (2000) a trilogy of being fixed in one spot, one perimeter; Thomas running without moving forward in *Incidence*, then a little over ten years later the artist running against a wall, each time saying a word, just pushed back to that same place again and again. Or is it at a different spot? There is always the possibility that, even though we've seen the coin land in his hand each time he flips it, the same cause could have a different effect. We have entered the province of both David Hume and Quentin Meillassoux, whose work on Stéphane Mallarmé's *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* (1897), speaks of this undecidability

Place Holder, 2019
Video/sound installation

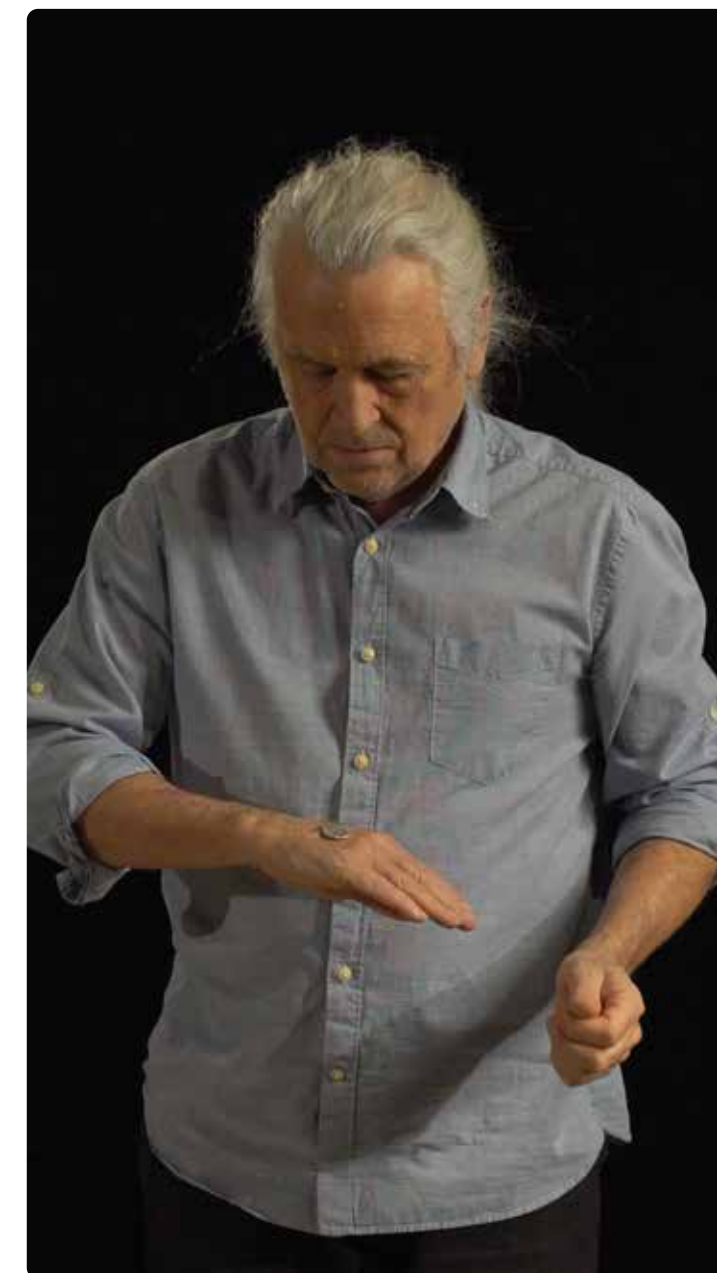
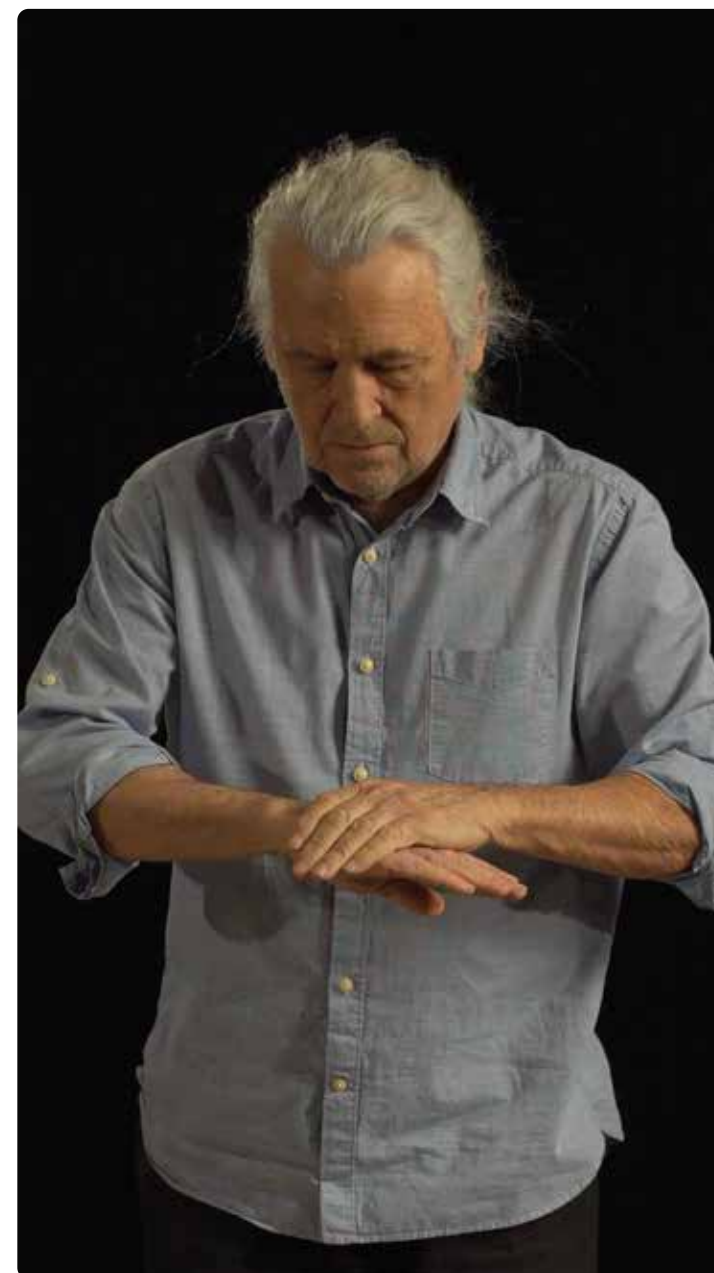


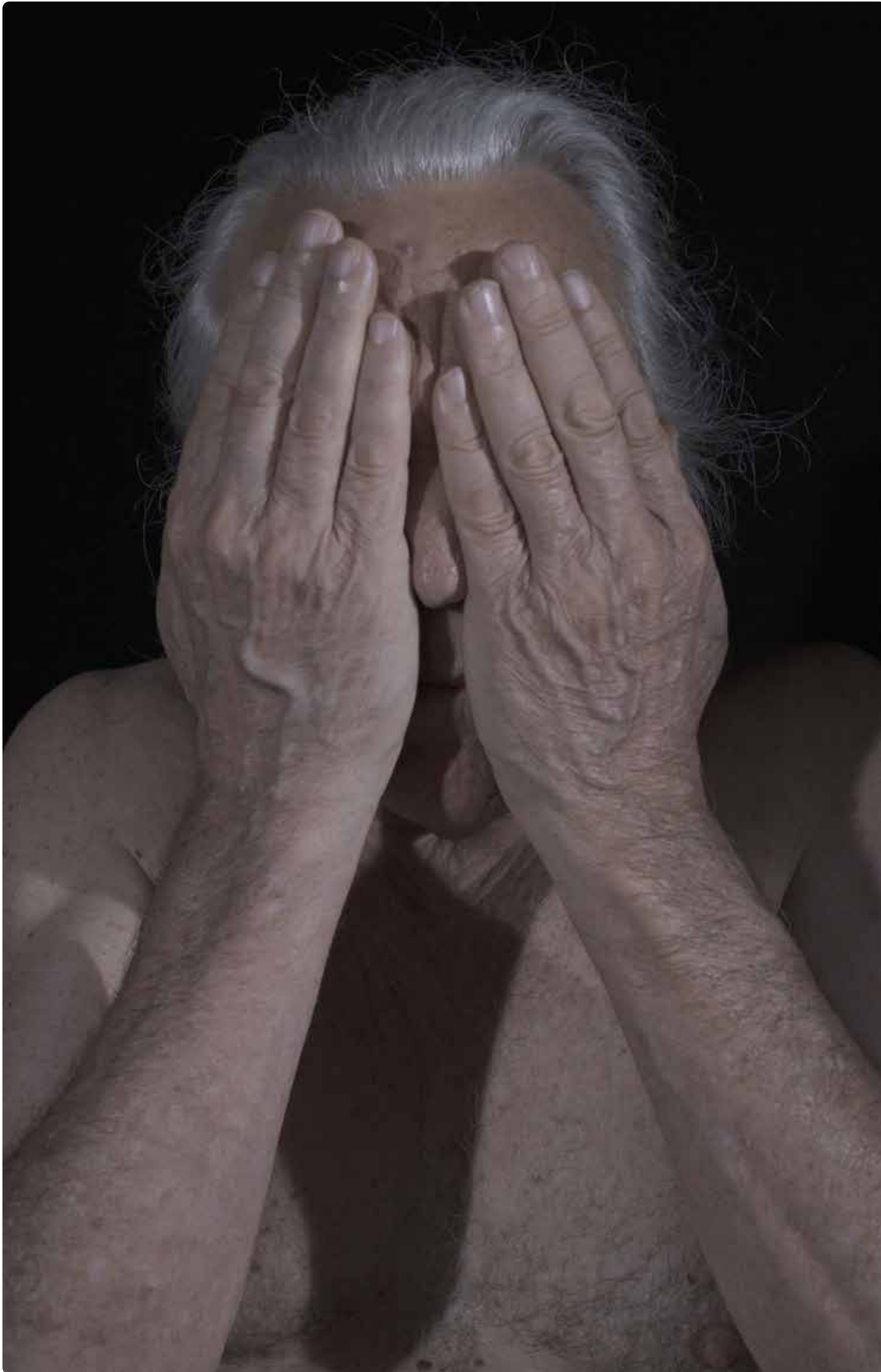
Röddin sem var grafin undir hátalaranum 1979 lætur aftur í sér heyra með biturð og háði. Það er meðal beinskeyttari, pólitískum verkum Gary Hill, þar sem notast er við tungutak viðskipta, möguleika og hendingar, gróða og taps, til að skapa áslátt fallgryfju á hátalarann.

Það er í lokin eitt stórkostlegt verk sem dregur í stuttu máli saman fjölmargar staðhæfingar sem varpa ljósi á aðrar innsetningar hans í sýningunni *Summa og sundrung*. *Place Holder* [Stað fastur] (2019) sýnir listamanninn standandi í einum skjá, sem er reistur upp á rönd, kastandi mynt á loft hvað eftir annað, án þess að skeyta um hvoru megin hún fellur; hugmyndin um fjárhættuspil er hér komin, um áhættuna, um kastið meðan Gary Hill horfir beint í upptökuvélina. Ásamt *Incidence of Catastrophe* og *Wall Piece* [Veggverk] (2000) myndar verkið þrileik um það hvernig er að vera settur á einn stað, festur á einn flöt; Thomas hlaupandi án þess að færast úr stað í *Incidence*, síðan rúmum áratug síðar stekkur listamaðurinn á [Vegg] í *Wall*, segjandi orð í hvert sinn, en ýtt til baka aftur og aftur. Eða er um ólíkan stað að ræða? Það er alltaf möguleiki, þó að við höfum séð myntina lenda í lófa hans, hversu oft sem hann kastar henni, að sama forsendan hafi ólíkan endi. Við erum stödd á slóðum Davíð Hume og

Jde o jeden z řady průlomů v *Hillově* tvorbě z osmdesátých let, které se zaměřovaly na zobrazení myšlenky a konceptu, na podobu, kterou jim umělec dává uvnitř monitoru, a na prostor, jenž pro ně bude muset najít mimo toto vymezení. Tarkovského pojetí kinematografie jako *Zapečetěného času* nám pomůže pochopit způsob, jakým Gary Hill vytváří plastiku z filozofických vlastností, vznikajících setkáním textu a elektronických nástrojů. Tuto dekádu završuje svým videem *Incidence of Catastrophe* (1987–1988), které je adaptací románu francouzského publicisty, romanopisce a myslitele Maurice Blanchota *Temný Tomáš* a v němž Gary Hill ztvárňuje titulní roli. To ho přivádí do proměnlivého prostoru neustálé změny, do psychotropního terénu k poetickému ztvárňování chaosu a zkázy, z něhož během devadesátých let vnikne série prvotřídních instalací a plastik. Nebudou chybět ani mallarméovskými matematicky pojaté portréty ležících postav, včetně jeho samotného, směřující k vytvoření post-tomášovské identity složené z rovnic, kterou najdeme v díle *Conundrum* z let 1995–1998.

Ještě předtím však umělec upevnil své místo ve druhé historii videa, která se přesunula do širších sfér různých bienále a zakázek ze strany muzeí – sem patří *Disturbance (among the jars)*, kterou získal od Centre Georges Pompidou v roce 1988 a spolupracoval na





Quentin Meillassoux, en verk hans um verk
Stéphane Mallarmé *Un Coup de Dés jamais n'abolira
le Hasard* [Teningaskast mun aldrei afnema áhættuna]
(1897) getur þessarar óvissu (að giska á því augnab-
liki hvort myntin fellur eður ei) haldandi öllum
möguleikum opnum, og láta höfundinn halda þeim
öllum opnum og þannig verða hinn guðdómlega
*Hending sem er okkar grunneðli.*⁸

Afmarkað (Liminal = li-
men: þróskuldur) rými,
þar sem eitthvað er
lagt að baki án þess að

maður hafi tekið skrefið til fulls fram á við, er orðið svæðið
sem Gary Hill getur hreiðrað um sig. Hér er þar sem frum-
spekin án svara eða leiðréttinga hefur verið borin fram í
næstum hálfu öld.

⁸ Quentin Meillassoux, *The Number and the
Siren, a decipherment of Mallarmé's Coup de
Dés*, MIT Press, 2012.

ní s filozofem Jacquesem Derridou. Jiní autoři s tou-
to historií neudrželi krok, zejména řada těch, kteří si
nedokázali porozumět s instalacemi. Ve stávajícím
okamžiku dějin současného umění, kdy postmediální
scénu prostupují jednodanálóvá díla, čeká množství
prací na své znovuobjevení. Výběr jednodanálóvých
děl na naší výstavě nevyhnutelně vede k přehlídce
odlišností, což ovšem neznamená absenci spiklenc-
tví, jehož si Steina, Woody a Gary užívají/užívali s pří-
stroji ve svých ateliérech.

Dvacetiletý odstup mezi pracemi *Incidence* a *Sine Wave (the
curve of life)* z roku 2011 sleduje cestu od jazyka a chaosu
k matematice a výkonu. Všechna vystavená díla a mediální
plastiky vznikly během posledního desetiletí; každé z nich
vykazuje určitý vztah k dřívějším jednodanálóovým dílům, což
je forma, s níž Hill nikdy nepřestal pracovat. V práci *Sine
Wave (the curve of life)* balancuje sklenice s vodou na hliní-
kové tyči spočívající na autorově rameni a on ji v prostředí
plném stromů a rostlin natáčí; odvolává se zde na svou
zásadní plastiku *Crux* z let 1983–1987. Obě se snaží zachy-
tit akt rovnováhy, zvuky vydávané fyzickým úsilím autora,
dematerializované tělo a riziko vylití obsahu. Vlna (*wave*) je
také emblémem, který se v několika klíčových dílech buď
objevuje, nebo se na něj odkazuje; poukazuje jak na uměl-
covu surfařskou minulost, tak na cyklickou povahu pohybu
jeho obrazů v záběru.

Klein Bottle with the Image of Its Own Making (2014)
odkazuje na *Box with the Sound of Its Own Making*
Roberta Morrisa z roku 1961. Morrisova plastika je
dřevěná krabice, z níž slyšíme zvuky, které zněly
při jejím sestavování (stloukání–broušení–lakování).
Tato matematická forma rozostřující pojmy vnitřku
a vnějšku (promítání postupu výroby láhve zevnitř
jejího ladného výsledného tvaru) si našla podobně
hravé experimenty v jazyce, jako například použití
palindromů v *Ura Aru (zadní strana existuje)*, videu
natočeném v Japonsku v letech 1985–1986. Obě
tato díla nás také vybízejí, abychom se znova podí-
vali na *Hillovo* video *Full Circle* z roku 1978.

Language pit 2016/2021 se vrací k *Mediations* a zároveň
s sebou nese mnohé z toho, s čím se Gary Hill potýkal
na přelomu století. Znovu využívá reproduktory, k nimž
je připojený doplňující prvek, který má zdůraznit dozvuk.
Dílo obsahuje performovaný narativ, vyprávějí odlišný
příběh. Hlas pohřbený pod reproduktorem v roce 1979 se
znovu vynořuje a nese s sebou hořkost i ironii. Ve tvorbě
Garyho *Hilla* jde o jedno z přímočařejších politických děl,
které pracuje s jazykem financí, příležitostí a náhod, zisků
a ztrát, ale z reproduktoru přitom nevychází nic než zne-
klidňující jednolitý proud.

Na závěr je tu jedno mimořádné dílo, ve kterém je
obsaženo mnoho myšlenek, z nichž vycházejí ostatní
instalace zařazené do výstavy *Sums & Differences*.
Place Holder (2019) zachycuje stojícího umělce na
jediném vertikálně umístěném monitoru, jak stále
dokola vyhazuje do vzduchu minci, aniž by se díval,
zda padne hlava nebo orel; prostě se zabývá myš-
lenkou hazardu, rizika, pádu – a Gary Hill se přitom
dívá přímo do kamery. Spolu s pracemi *Incidence of
Catastrophe* a *Wall Piece* (2000) tvoří trilogii o setr-

None of the Above, 2022
Video/sound installation

*(guessing in this instance if the coin will drop or not) leaving open all options, making the author contain them all and so become the divine Chance that is our fundamental nature.**

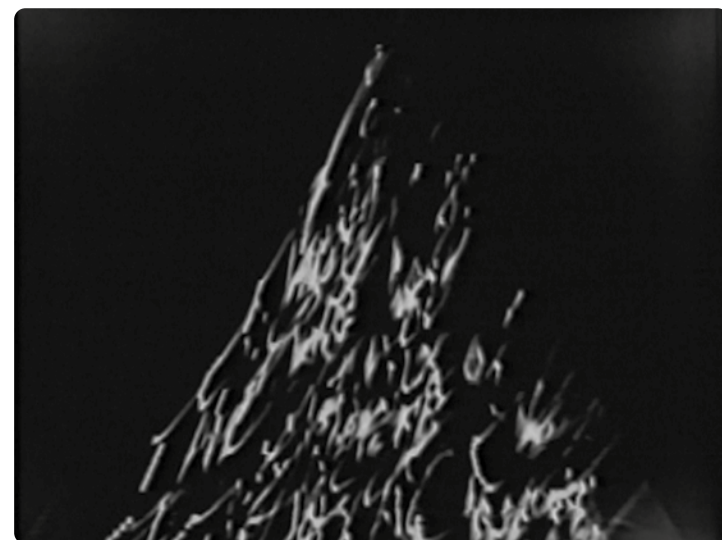
Liminal space, in which something is left behind while one has not fully crossed over into something else, has become a territory Gary Hill is able to inhabit. It is here that a metaphysics without answers or corrections has been articulated over nearly half a century.

& Quentin Meillassoux, *The Number and the Siren*, a decipherment of Mallarmé's *Coup de Dés*, MIT Press, 2012.

vávání na jednom místě, v jednom perimetru. Tomáš, který v *Incidence* běží, aniž by se pohnul vpřed; potom, o více než deset let později, umělec skáče proti zdi (*Wall*) a pokaždé řekne jedno slovo, jenže je znova a znova vytlačen na totéž místo. Nebo jde o jiné místo? I když jsme viděli, jak mince po každém vyhození dopadá do jeho ruky, vždy existuje možnost, že by tatáž příčina mohla mít i jiný účinek. Dostáváme se do oblasti Davida Huma i Quentina Meillassoux, který ve své práci na téma básně Stéphana Mallarmého „Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu“ (1897) hovoří o *té nerozhodnutelnosti* (v tomto případě odhaduje, zda mince spadne, nebo ne), *ponechávající všechny možnosti otevřené, díky čemuž je autor všechny obsáhne a stává se tak božskou Náhodou, která představuje naši bytostnou povahu.**

Hraniční prostor, v němž nezbývá než něco opustit, ačkoli člověk ještě zcela nepřešel k něčemu jinému, se stává územím, kde má Gary Hill schopnost pobývat. Právě zde byla po téměř půl století artikulována metafyzika bez odpovědí či korekcí.

& Quentin Meillassoux, *The Number and the Siren*, a decipherment of Mallarmé's *Coup de Dés*, MIT Press, 2012.



Happenstance (part one of many parts), 1982-83, Video (black-and-white; stereo sound); 6:30 min.



Steina

Sinfonia
Or An Attempt To Write
About Electronic Art In
Human Terms

Sinfonia
Eða tilraun til að
skrifa um rafrænar
listir á mannamáli

Sinfonia
Aneb pokus psát
o elektronickém umění
lidským jazykem

Halldór Björn Runólfsson

I am in a park in the town of Jihlava on the border of Bohemia and Moravia on the occasion of an extensive film festival covering all kinds of motion pictures, documentaries and video, including acted and animated short films. Locally the festival is known as JIDFF, Jihlava International Documentary Film Festival or Ji.hlava IDFF, referring by the dot to direct net connection. There I got acquainted with two talented artists, the film director Dögg Mósesdóttir, and at that time director of the film festival Stockfish, and Gunnar Jónsson, a video artist from Ísafjörður, both true successors of *Steina*.

Without having paid too much attention initially, I suddenly noticed that the name Gustav Mahler was popping up too frequently to be ignored. At the hotel I look up the name of the park and discover that it is Gustav Mahler Park, named after the famous composer. In its centre there is even a monument of the tragic conductor created by the Czech-German sculptor, painter, and printmaker Jan Koblasa (1932–2017). Although it suffers from most of the flaws of modern bronze monuments – a rather unhappy, cubistic concoction amalgamated with a fairly realistic bust of an apparently young Mahler – it is most likely a reasonably faithful rendering of the composer at a tender age when he had to witness his father beat up his frail mother repeatedly. The story goes that Mahler simulated limping as an adult out of sheer sympathy with his mother.

What was unknown to me as a visitor in the park was that till the age of fifteen the composer and conductor Mahler grew up in Jihlava. It had not even occurred to me that he was born on the Czech side of the border, so closely was his name attached to the Viennese School and the heart of the Austrian Empire. Now I was obliged to acquaint myself with the great symphonic master who physically was far closer to his overbearing father, who had married up, than his fragile mother who married down. Gustav Mahler was a noted swimmer and hiker who loved to plunge into cold mountain lakes, but did not take sufficient care, having inherited his mother's weak heart, and it led to his premature death.

Having come to this conclusion, I had very little time to ponder my findings, since I was suddenly invited for a drive to Brno, the capital of Moravia, the easternmost region of the Czech Republic, and Woody *Vasulka's* native town. My colleague, the American curator, musician, and performance artist Jennifer Helia DeFelice, based in Brno and working at the university wanted to introduce me to the wooded and hilly city, where I had never been but knew to be Bohuslav's hometown, as Woody was called before his and *Steina's* departure to the New World.

Steina's connection with the former Czechoslovakia and her multifarious links to central European music is not only bound to the visible landmarks along the route from Prague to Brno with a stop at Jihlava, the rhythm in her works resonates with the nonchalant pace of the landscape, not least the symphonic or polyphonic cadences of the orchestra. It can be said that among the main contending factors in *Steina's* works is nature, not least Icelandic nature with its

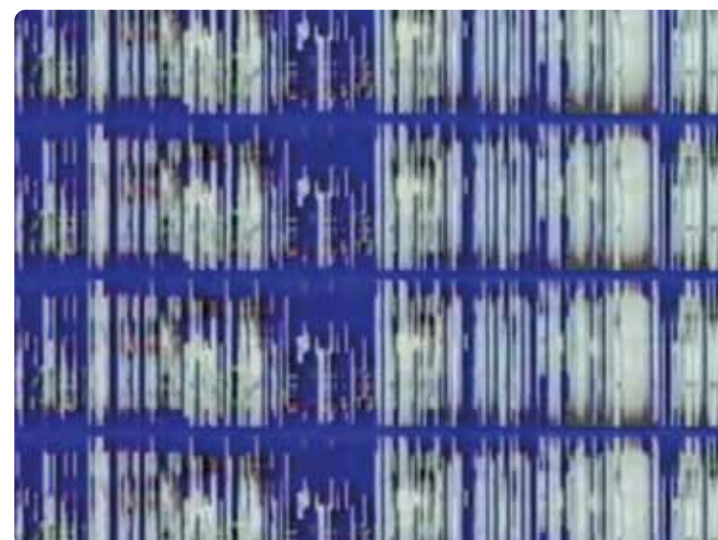
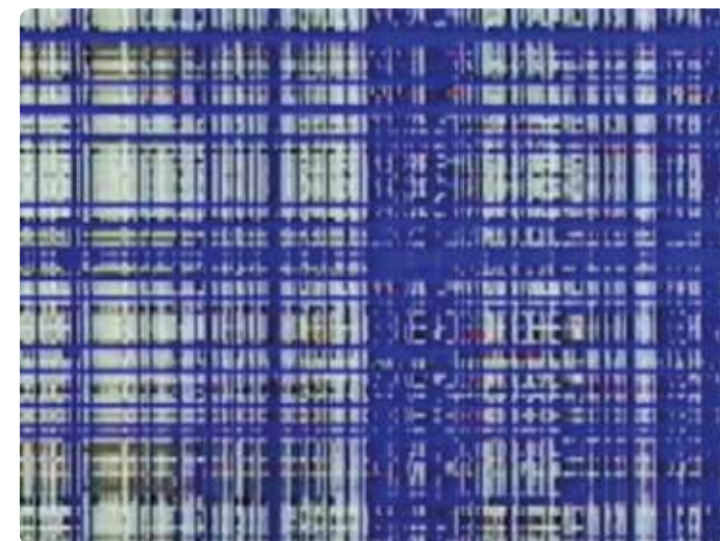
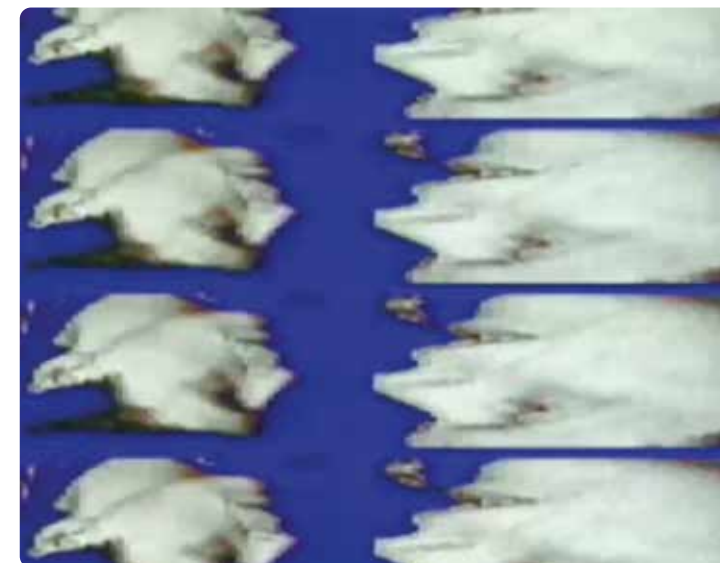
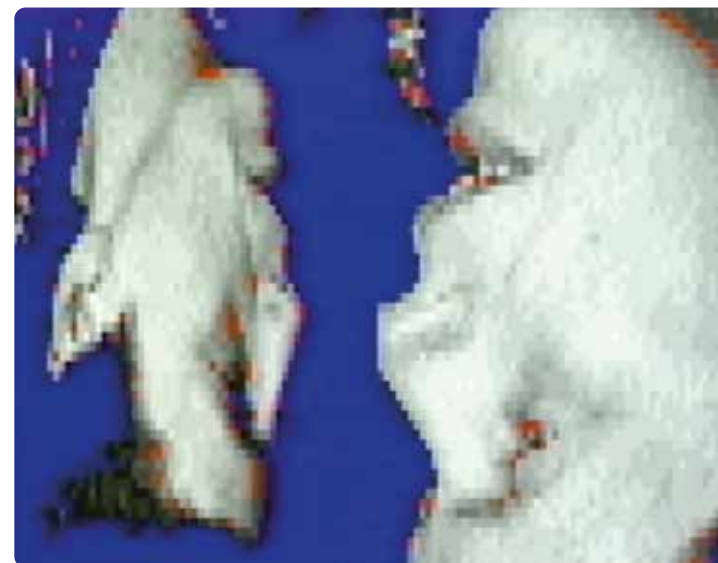
Ég er staddur í listigarði í smáborginni Jihlava á mótum Bæheims og Mæris í tilefni af viðtækri kvikmyndahátíð sem nær utan um allar tegundir hreyfimynda, heimildamyndir og vídeómyndir, þar með taldar stuttmyndir, leiknar og teiknaðar. Á máli borgarbúa heitir hátíðin JIDFF, Jihlava International Documentary Film Festival eða Ji.hlava IDFF, og vísar þá með punktinum til beinnar net-tengingar hennar. Þarna kynntist ég tveim hæfileikaríkum listamönnum og samlöndum, þeim Dögg Mósesdóttur, kvikmyndaleikstjóra og þáverandi stjórnanda kvikmynda-hátíðarinnar Stockfish, og Gunnari Jónssyni, vídeólistamanni frá Ísafirði, sönnnum eftirkomendum *Steinu*.

Án þess að taka beinlínis eftir því framnaf dúkkar nafn Gustavs tónmeistara Mahler æ oftar upp í umhverfinu uns það hættir að geta talist eðlilegt. Heima á hótelinu slæ ég upp nafninu á listigarðinum og kemst að því að hann heitir Parka Gustava Mahler, í höfuðið á tónskáldinu fræga. Í miðjunni er meir að segja myndastytta af hljómsveitarstjóranum harmræna eftir tékknesk-þýska myndhöggvarann, listmálarann og grafíkmeistarann Jan Koblasa (1932–2017). Þó svo að minnisterkið hrjái flest af því sem svo oft eltir bronsstyttur nútímans – lítt heppilegt, kúbískt samkrull kveikt saman við allraunsæja brjóstmynd af Mahler, besýnilega ungum – er það líklega nokkuð trúverðug mynd af tónskáldinu á viðkvæmu mótunarskeiði þegar hann mátti ítrekað horfa upp á bráðlyndan föður sinn ganga í skrokk á veikbygðri eiginkonu sinni sem aukinheldur gekk ekki líkamlega heil til skógar. Sagt er að Mahler hafi gert sér upp haltran fullorðinn, af einskærri meðvirkni með móður sinni.

Það sem ég vissi ekki þá þarna í listigarðinum var að tónskáldið og hljómsveitarstjórinn var alinn upp í Jihlava til fimmtán ára aldurs. Reyndar hafði það ekki eins sinni hvarflað að mér að Mahler væri fæddur Tékklandsmegin við landamærin svo tengdur var hann Vínarskólanum í huga mér og þar af leiðandi sjálfu hjarta Austurríska keisaradæmisins. Nú varð ég að setja mig inn í ævi hins mikla meistara hljómkviðunnar sem líkamlega var snöggum nær sínum ofstopafulla föður, sem kvænst hafði upp fyrir sig en viðkvæmri móður sem giftist niður fyrir sig. Gustav Mahler var orðlagður sund- og göngugarpur sem fannst best að kasta sér út í kalt fjallavatn en uggði ekki að sér. Hann erfði óburðugt hjarta móður sinnar og það varð honum að ótímabærum aldurtíla.

Með þessa niðurstöðu í höndunum fékk ég þó lítið ráðrúm til að hugleiða uppgötvun mína því mér var í skyndingu boðið í bíltúr til Brno, höfuðborgar Mæris eða Móravíu, austasta héraðs Tékklands og fæðingarborgar Woody *Vasulka*. Kollega mín, bandaríski sýningastjórinn, tónlistarmaðurinn, og gjörningalistamaðurinn Jennifer Helia DeFelice, búsett í Brno og starfandi við háskólann þar vildi kynna fyrir mér þessa gróðursælu og hæðóttu stórborg, þangað sem ég hafði aldrei komið en vissi að var heimaborg Bohuslav, eins og Woody hét áður en þau *Steina* fluttu vestur um haf.

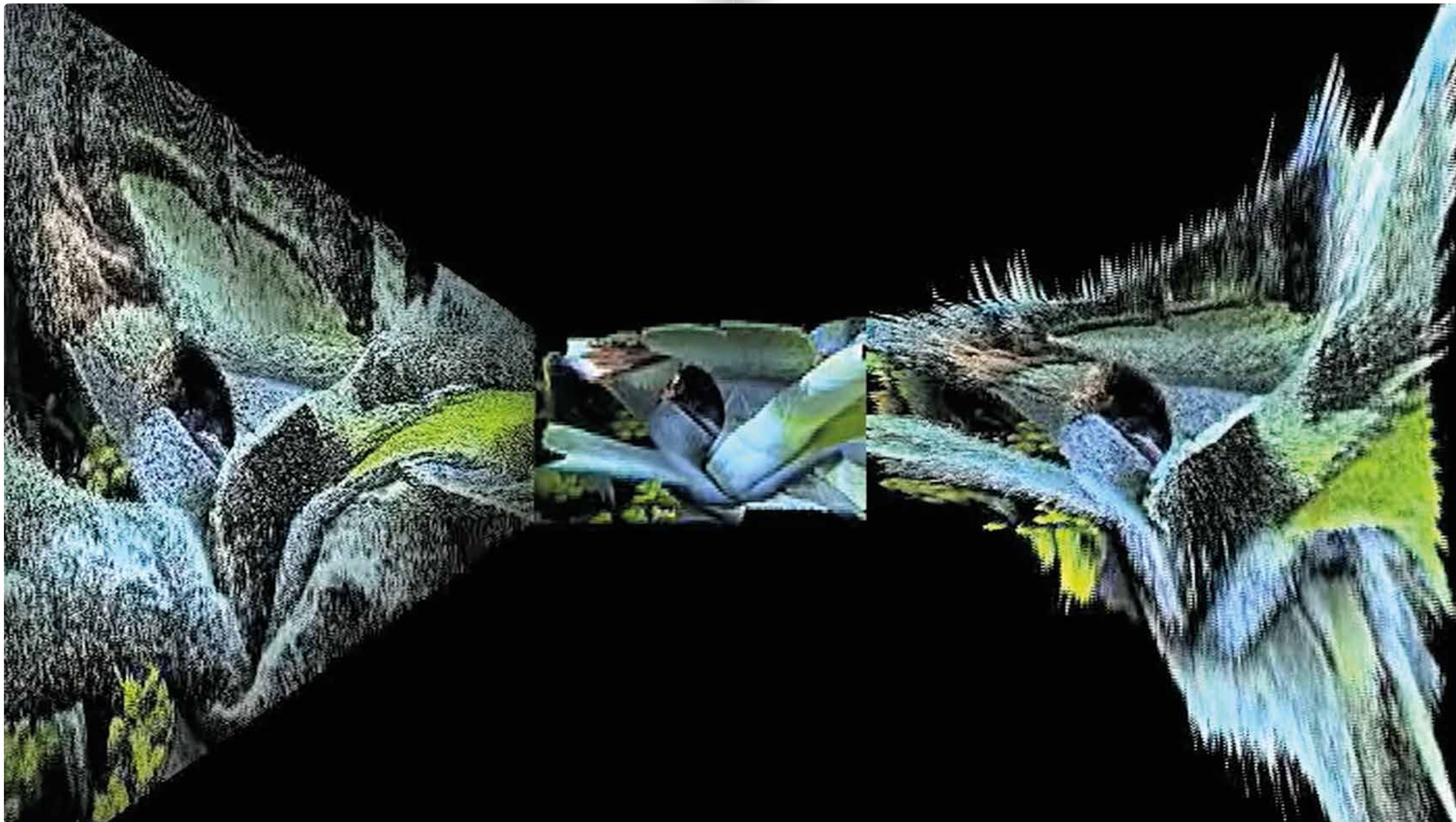
Tengsl *Steinu* við Tékkland og margháttuð tengsl hennar við miðevrópska tónlist eru ekki einungis fólgin í þeim sýnilegu kennileitum sem verða á vegi þess sem fetar veginn frá Prag til Brno með áningu í Jihlava heldur er það rygminn í verkum



Bad, 1979, Video (color, stereo sound); 2:15 min.

Stojím v parku v Jihlavě, ve městě na pomezí Čech a Moravy. Jsem zde při příležitosti velkého filmového festivalu, zahrnujícího nejrůznější druhy filmů – dokumenty a video, krátké filmy, hrané i výtvarné. V této zemi je festival známý jako MFDF, Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, nebo ještě MFDF Ji.hlava, přičemž tečka odkazuje k přímému napojení na internet. Seznámil jsem se zde se dvěma talentovanými umělci: filmová režisérka Dögg Mósesdóttir působí v současné době jako ředitelka filmového festivalu Stockfish a Gunnar Jónsson je video umělec z Ísafjörðuru; oba představují skutečné následovníky *Steiny Vašulkové*.

Jakkoli jsem tomu zpočátku nevěnoval valnou pozornost, zdá se, že jméno hudebníka Gustava Mahlera tady na člověka vyskočí na každém rohu, příliš často, než aby se dalo ignorovat. V hotelu se podívám na název parku a zjistím, že jde o Park Gustava Mahlera, pojmenovaný po slavném skladateli. Uprostřed se dokonce nachází pomník tohoto skladatele s tragickým osudem od česko-německého sochaře, malíře a grafika Jana Koblasy (1932–2017). Přestože vykazuje většinu nedostatků moderních bronzových pomníků – jedná se o poněkud nešťastný kubistický odvar snoubící se s poměrně realistickou bustou zřejmě mladého Mahlera –, je to s největší pravděpodobností celkem věrné ztvárnění skladatele v útlém věku, kdy musel být svědkem toho, jak jeho otec opakovaně bije svou křehkou manželku. Říká



waterfalls, rapids, surf, lava, flora and fauna. Contrasting with nature is culture, also voluminous, even more ample than nature in *Steina's* total output. This is evident as one drives the curvy national road from Jihlava to Brno.

One must tread carefully when speaking of culture as opposed to nature since as human beings are we not a part of both categories? Matters become more complicated when the electronic world is examined, having been a part of *Steina's* activity for

hennar sem rímar við kæruleysislegan taktinn í landslaginu, ekki síst sínfónískan eða samradda hljómsveitarhrynjandi. Segja má að tveir meginþættir togist á í verkum *Steinu*, náttúran, ekki síst íslensk náttúra með vatnsföllum sínum, iðuköstum, brimi, hrauni, gróandi og dýralífi. Andspænis náttúrunni er menningin, en hún er sömuleiðis fyrirferðarmikil, ef ekki umfangsmeiri en náttúran í heildarverki *Steinu*. Þetta verður manni ljóst þegar maður þeysist eftir bugðóttum þjóðveginum frá Jihlava til Brno.

Parallel Trajectories, 2022, Video (color, sound); 20:36 min.

se, že Mahler v dospělosti čistě ze soucitu vůči své matce fingoval kulhání.

Když jsem jako návštěvník města stál v parku, ještě jsem nevěděl, že skladatel a dirigent až do svých patnácti let vyrůstal v Jihlavě. Nikdy mě ani nenapadlo, že by se Mahler mohl narodit na české straně hranice, protože jeho jméno je tak úzce spjaté s Vídeňskou školou a srdcem rakouského císařství. Teď jsem se tedy musel obeznámit s tím, že slavný symfonik měl fyzicky mnohem blíže ke svému

more than fifty years. The question arises how big a part of electronic and digital technology stems directly from nature and how much is filtered through mechanical means, computerized amplifiers and other electronic accessories, hardly classifiable as natural tools. If we dive to the bottom of the physical and chemical properties of perceptual media everything points to nature as the prime source of culture, whether design is involved or not.

Concerning language and concepts related to nature and culture French anthropologist Claude Lévi-Strauss (1908–2009) maintained in his seminal text from 1964 *Le*

Bókfell / Pergament, 2014, Video (color, sound); 12:31 min.
Parallel Trajectories, 2022, Video (color, sound); 20:36 min.



cru et le cuit – The Raw and the Cooked – that some of the indigenous people of the Amazon region in northern Brazil did not possess terms covering cooked food. Lacking expression over such production they neither had a name for raw ingredients. Changes in methods with technical advances entailed interaction between correlatives, prerequisite of the mutation of speech and advancement of vocabulary.

When the Italian composer Luciano Berio (1925–2003) utilized fragments from chapters, or rather quotations – sketches in fact – from Lévi-Strauss' *The Raw and the Cooked* in the opening movement of his *Sinfonia* from 1968–1969 for eight voices and orchestra, he felt sure that the myths of the Bororo people – among the tribes of the Amazon Region, said by the French anthropologist to be on the verge of extinction – were formally composed as fugues and/or sonatas in music. Lévi-Strauss was not convinced and maintained that chance had determined the Italian composer's choice of text, whereas the book had appeared a few years before the premiere of *Sinfonia*. Furious, the composer sent Lévi-Strauss a letter of complaint in which he reminded him cordially that the supposition was not his own but that of the English musicologist David Osmond-Smith (1946–2007), who in his heyday worked with no lesser authorities than Umberto Eco, in Milan

Að vísu verður að fara varlega þegar talað er um menningu sem andstæðu náttúrunnar því hvort erum við mennirnir partur af náttúrunni eða menningunni? Málið vandast enn frekar þegar hafður er í huga sá rafræni heimur sem fylgt hefur *Steinu* í meir en hálfa öld. Spurningar hljóta að vakna um það hve stór hluti rafrænnar og stafrænnar myndtækni er spröttinn beint af náttúrunni og hve mikið er tilgert með aðstoð véla, tölvutengdum mögnurum og öðrum rafvæddum aukatækjum sem vart gætu flokkast sem náttúruleg verkfæri. Ef kafað er til botns í eðlis- og efnafræði skynrænna miðla bendir allt til þess að náttúran sé grunnuppspretta menningar, hvort sem hönnun kemur við sögu eða ekki.

Hvað varðar tungumálið og hugtök tengdum náttúru og menningu taldi franskir mann- og stoðgerðarfræðingurinn, eða strúktúralistinn Claude Lévi-Strauss (1908–2009) í öndvegisverki sínu *Hrátt og eldað – Le cru et le cuit* – frá 1964, að frumbyggjar Amasonhéraðanna í Norður-Brasilíu ættu sumir hverjir ekki hugtök yfir eldaðan mat. En um leið og þá skorti hugtök yfir slíkt fæði áttu þeir ekki heldur orðfæri yfir hrámeti. Breyttar aðferðir ásamt framþróun verktækni hratt af stað víxlverkun andstæðna, forsendum þess að tungutakið tæki stökk fram á við og orðaforði þess ykist.

Þegar ítalska tónskáldið Luciano Berio (1925–2003) notfærði sér kaflabrot, eða öllu heldur tilvitnunarir – hendingar réttara sagt – úr *Hrátt og eldað Lévi-Strauss*, í upphafskafli *Sinfóníu* sinnar frá 1968–1969, fyrir átta raddir og hljómsveit, taldi hann sig hafa vissu fyrir því að goðsagnir Bororo-frumbyggjanna – sem voru meðal ættflokka þeirra sem byggðu Amasonsveðið, og mannfræðingurinn franskir taldi vera í bráðri útrýmingarhættu – væru að forminu til byggðar upp eins og fúgur og/eða sónotur í tónlist. Lévi-Strauss var ekki sannfærður um þessa kenningu og taldi hendingu hafa háð vali tónskáldsins ítalska á texta, þar sem ritverkið kom út nokkrum árum áður en *Sinfonia* var samín. Berio sendi mannfræðingnum tóninn í bréfi og benti honum góðfúslega á að tilgátan væri ekki komin frá sér heldur enska tónfræðingnum David Osmond-Smith (1946–2007), sem á sínum tíma vann ekki með minni mönnum en Umberto Eco í Milanó og Roland Barthes hjá CNRS – Rannsóknamiðstöð ríkisins – í París. Að endingu var ekkert fyrir Lévi-Strauss að gera en eta hattinn sinn og játa takmörk þekkingar sinnar þegar kom að nútímatónlist.

Í öndvegisverki sínu *Orbital Obsessions – Sporbaugsþráhyggja* – frá 1977 beinir *Steina* sjónum að grundvallandi spurningum varðandi stoðgerð eða strúktúr sjálfrar tilverunnar – tíma, víddum og hreyfingu – og hvernig höndla mætti slík meginhugtök skilvitlega, og endurspeglu um leið þann ómælisgeim sem umlykur okkur frá vöggu til grafar, í lofti, á láði og legi. Verkið er afurð þeirrar rannsóknarvinnu sem *Steina* lagði út í með óljósu loka-takmarki þegar hún hóf upptökur á myndbandinu *From Cheektowaga to Tonawanda*, vorið 1975. Þetta 36 mínútna vídeóverk skrásetur vissulega ferðalag milli tveggja raunverulegra staða, Cheektowaga, eða Krabbaeplatrjálundar á máli Seneca, eða Írokesa frumbyggja – stærsta úthverfis Buffalo-borgar, nyrst í New York-fylki, með nær hundrað þúsund

panovačnemu otci, který se oženil nad své poměry, než ke křehké matce, jež si naopak sňatkem pohoršila. Gustav Mahler byl vyhlášený plavec a turista, který se rád vykoupal v chladném horském jezeře, ale nebyl na sebe dostatečně opatrný. Po matce zdědil slabé srdce, což způsobilo jeho předčasnou smrt.

Dospěl jsem k tomuto závěru a ještě chvíli jsem se zabýval svými novými poznatky, když tu se mi dostalo nabídky, že se můžu svézt autem do Brna, moravské metropole v nejjihnější části České republiky a rodného města *Woodyho Vašulky*. Kolegyně Jennifer Helia DeFelice, americko-italská kurátorka, hudebnice, video umělkyně a performerka působící v Brně a vyučující na tamní univerzitě, mi chce ukázat toto zelené a pahorkaté město. Nikdy jsem tam nebyl, ale vím, že se tam Bohuslav narodil – tak se totiž *Woodymu* říkalo, než se se *Steinou* rozhodli odejít do Nového světa.

Steinino propojení s bývalým Československem a její mnohostranné vazby na středoevropskou hudbu se nepojí jen s význačnými dominantami na trase z Prahy do Brna se zastávkou v Jihlavě; rytmus v jejich pracích rezonuje s nonšalantním tempem krajiny a v neposlední řadě i se symfonickými či polyfonickými kadencemi orchestru. Lze říci, že příroda tvoří jeden z podstatných faktorů *Steininy* práce; většinou jde o islandskou přírodu s tamními vodopády, peřejemi, příbojem, lávou, flórou a faunou. S přírodou kontrastuje kultura, stejně impozantní, která se v celku *Steininy* práce promítá dokonce ještě bohatěji než příroda. Když člověk jede po klikaté státní silnici z Jihlavy do Brna, zdá se mu to víc než zřejmé.

Mluvíme-li o kultuře jako protikladu k přírodě, je třeba opatrně našlapovat: copak nejsme my lidé součástí obou kategorií? Situace se ještě více zkomplikuje, když se začneme zabývat elektronickým světem, který se stal na více než padesát let součástí *Steininy* tvorby. Vystává otázka, nakolik vychází elektronická a digitální technologie přímo z přírody, a nakolik je filtrována mechanickými prostředky, počítačovými zesilovači a dalším elektronickým vybavením, které lze jen stěží zařadit mezi přírodní nástroje. Ponoříme-li se až na dno fyzikálně-chemických vlastností percepčních médií, vše hovoří pro to, že prvotním zdrojem kultury je příroda – ať už se na tom podílí design, nebo ne.

Francouzský antropolog Claude Lévi-Strauss (1908–2009) v souvislosti s jazykem a pojmy souvisejícími s přírodou a kulturou tvrdí ve svém zásadním textu z roku 1964, nazvaném *Le cru et le cuit* (Syrové a vařené), že některé domorodé národy amazonské oblasti v severní Brazílii neznají termíny označující vařené jídlo. Jelikož jim chybí označení této techniky, nemají ani pojmenování pro syrové suroviny. Změny ve zpracování spojené s technickým pokrokem navodily interakci mezi korelátými, jež se staly předpokladem mutace řeči a rozvoje slovní zásoby.

Italský skladatel Luciano Berio (1925–2003), který v úvodní části své *Sinfonie* pro osm hlasů a orchestr (1968–1969) použil úryvky kapitol, či spíše citáty – vlastně jen črty – z práce Léviho-Strausse *Syrové a vařené*, si byl jistý, že mýty národa Bororo



and Roland Barthes at CNRS – in Paris. Finally there was little else for the noted structuralist to do than eat his hat and acknowledge his shortcoming in terms of modern music.

In her masterpiece *Orbital Obsessions* from 1977 *Steina* focuses on the principal questions concerning the structure of the world – time, space and movement – and how we could handle such primary concepts physically, reflecting simultaneously the immeasurable space surrounding us from birth to death, in air, on earth and underwater. The work is the result of the research that *Steina* conducted with an unclear end goal when she began filming *From Cheektowaga to Tonawanda* in the spring of 1975. The 36 minute video certainly documents a voyage between two real places: Cheektowaga (or Crabtree Grove in the language of the indigenous Seneca or Iroquois), the largest suburb of Buffalo, and Tonawanda (or Rapid Water), a slightly smaller town in the vicinity of Niagara Falls on the border of Ontario, Canada.

From Cheektowaga to Tonawanda seems rather an invitation to a speculation on an aimless voyage rather than a documentary about a precise trip in Erie County in the outskirts of Buffalo. Despite its colour and stereo sound the title is laden with extraordinary references to a culture long passed, hidden beneath the concrete of the highway, where *Steina* and *Woody's* pickup skims along with the camera rolling continuously at the back. Intertwined for instance systematically with the recordings by a

From Cheektowaga to Tonawanda, 1975, Video (color, stereo sound); 20:00 min.



Íbúa – og Tonawanda eða Snarvatns, á máli sömu frumbyggja, ögn minni borgar í námunda við Niagarafossana, á landamærunum við Ontario-fylki í Kanada.

From Cheektowaga to Tonawanda virðist þó fremur bjóða upp á hugleiðingu um ferðalag án fyrirheits en heimildamynd um ökuferð á tiltekinni leið innan Erie-sýslu í útjaðri Buffalo-borgar. Enda þótt myndbandið sé í lit og stereo getur engum dulist að titill verksins ber með sér dulúðuga tilvitnun í löngu horfinn menningarheim, sem hvílir undir steyptri hraðbrautinni sem bíll þeirra *Steinu* og *Woody* brunar eftir með malandi upptökuvélinni á pallinum. Tækniþróunin sem meðal annars voru fléttuð skipulega við upptökurnar með hljóðgervli [synthesizer] Bill Hearn – Vidium, eða Four Zone Colorizer – byggðum óbeint á bogamynstri nítjándu aldar eðlisfræðingsins Lissajous – kasta með kólfi [oscillator] björtum popplitum á undirliggjandi gráleitar upptökurnar svo jaðrarnir þar sem litirnir koðna niður, virka grámyglulegir og trosnaðir.

Það mætti ætla að Adorno hefði haft þetta inngangsverk *Steinu* að *Machine Vision* í huga þegar hann kvað upp úr um það, undir lok ævinnar, að róttæk list nútímans væri dökk og bakgrunnslitur hennar svartur. Að dilla sér við bjarta liti væri hreinasti barnaskapur, og ímynda sér að með því gæti maður endurheimt angan liðins vors – eins og Baudelaire komst að orði – eða leikið sig sakleysið uppmálað væri argasta staðleysa. Þó svo að *From Cheektowaga to Tonawanda* sé eina verkið í lit í *Machine Vision*-myndröðinni, sem *Steina* setti saman úr fjórum öðrum myndböndum á árunum 1975 til

(jeddnoho z národů amazonské oblasti, o nichž francouzský antropolog prohlašoval, že jsou navzájem téměř nerozlišitelné) jsou formálně komponovány jako hudební fugy nebo sonáty. Lévi-Strauss o tom nebyl přesvědčen a tvrdil, že o výběru textu italského skladatele rozhodla náhoda; jeho kniha totiž vyšla několik let před premiérou *Sinfonie*. Rozzlobený skladatel poslal Lévi-Straussovi rozhořčený dopis, ve kterém mu důrazně připomněl, že tato domněnka není z jeho hlavy, ale od anglického muzikologa Davida Osmonda-Smithe (1946–2007), který svého času spolupracoval s takovými autoritami, jako byl Umberto Eco v Miláně a Roland Barthes v CNRS v Paříži. Věhlasnému strukturalistovi nakonec nezbylo než „sníst svůj klobouk“ a uznat své slabiny v oblasti moderní hudby.

Ve svém mistrovském díle *Orbital Obsessions* (1977) se *Steina* zaměřuje na zásadní otázky týkající se struktury světa – čas, prostor a pohyb – a na to, jak můžeme s těmito základními koncepty fyzicky zacházet a zároveň přitom reflektovat nezměrný prostor ve vzduchu, na zemi i pod vodou, který nás od narození do smrti obklopuje. Práce vychází ze *Steinina* bádání v oblasti prchavého výsledku, když se na jaře 1975 pustila do videozáznamu *From Cheektowaga to Tonawanda*. Toto šestatřicetiminutové video skutečně dokumentuje cestu mezi dvěma existujícími místy: Cheektowaga neboli Karapový háj v jazyce domorodých Seneků neboli Irokézů, největší předměstí Buffala – a Tonawanda neboli Rychlá voda, o něco men-

Bill Hearn synthesizer – Vidium, or a Four Zone Colorizer – indirectly based on Lissajous' curvature – project by an oscillator bright pop colours onto the underlying grey recordings so the edges where the hues dwindle seem soggy and tarnished.

One might presume that Adorno had had in mind this introduction by *Steina* to her series *Machine Vision* when late in life he declared that radical modern art was somber and its background colour black. To indulge in bright colours was purely infantile and to believe that one could retrieve the odour of past spring – as Baudelaire put it – or pretend being wholly innocent, was blatant tomfoolery. Despite its colour – the other four videos in the *Machine Vision* series joined by *Steina* from 1975 to 1977, *Signifying Nothing* 1975, *Sound and Fury* 1975, *Switch! Monitor! Drift!* 1976 and *Snowed Tapes* 1977 – it is considerably darker than all the other black and white tapes put together. In it there is no sunshine to be had although the colours are often so brilliant that they seem gaudy. *From Cheektowaga to Tonawanda* is also the only tape in the series filmed outside, away from the studio, in the manner of the Impressionists a century before in the outskirts of Paris.

Like the other videos in the *Machine Vision* series, the assembled recordings along the highway between the eastern and the western suburbs of Buffalo, were processed further in *Steina* and *Woody's* studio in Franklin Street. Berio's processing of Lévi-Strauss findings in *Le cru et le cuit* also took place indoors, in a rehearsal hall, with eight voices and an orchestra. Crudities are usually eaten outdoors like in Manet's *Déjeuner sur l'herbe*, which goes to show that our modern times are not as far from our primitive ancestors' picking of mushrooms, snails and berries as we may think. Cooking however demands evolved kitchen facilities, a cook's studio. It is an example of culture invading nature at the same time as it narrows nature's domain in every sense.

Steina's *Orbital Obsessions* and Luciano Berio's *Sinfonia* are in terms of art similar to crudities and cooking at a different stage of food preparation. Both works are based on the awareness of former life, ways of survival at the edge of existence or pertain to a past long gone, a garden of paradise where speech still possessed mysterious tonality, which suited the metronome of the phenomena, thunder, heavy rain, lightning, eddies and rapids. In order to recount the experience in the form of a meaningful recital of some kind, as a tale, tune, picture – in motion or as a living performance, a structure is necessary: a cast, a model or a copy on which to base the terminology of the myth. When language breaks loose from meaning it approaches a chant, an invocation free of all reference.

Despite their similar aim *Steina's* and Berio's approaches are dissimilar. With *Sinfonia*, dedicated to the late Leonard Bernstein, the well-known conductor, pianist and composer, Berio was fulfilling a commission from the New York Philharmonic by the end of the sixties, shortly before Bernstein resigned in order to dedicate himself to his own compositions. In the opinion of the English conduc-

1977 – *Signifying Nothing*, 1975, *Sound and Fury*, 1975, *Switch! Monitor! Drift!* 1976 og *Snowed Tapes*, 1977 – er það snögg-tum myrkara en öll hin svarthvítu vídeóböndin samanlögð. Í því er enginn sólargeisli þótt litirnir séu sumpart svo skærir að þeir virðast glannalegir. Þetta er jafnframt eina myndbandið í syrpuinni sem tekið var utandyra, fjarri vinnustofunni, að hætti impressionistanna, í útjaðri Parísar, hundrað árum fyrr.

En rétt eins og hjá þeim fór úrvinnsla aðfanganna úr bíltúrnum eftir hraðbrautinni, milli austur- og norðurhluta Buffalo, fram innandyra, í vinnustofu *Steinu* og *Woody* í Franklin Street. Úrvinnsla Berio á uppgötvunum Lévi-Strauss í *Hrátt og eldað* fór sömuleiðis fram innandyra, í æfingasal með átta söngroddum og hljómsveit. Hrámeti er jafnan snætt utandyra líkt og *Morgunverður* Manet í skóginum, þannig að nútíminn er ekki eins fjarri sveppa-, snigla- og berjatínsluháttum forfeðra okkar af safnara-stiginu eins og ætla mætti. Eldaðar afurðir krefjast hins vegar þróaðrar aðstöðu í eldhúsi, vinnustofu matreiðslumeistarans. Þetta er dæmi um það hvernig

ší město v blízkosti Niagarských vodopádů na hranicích s kanadským Ontariem.

From Cheektowaga to Tonawanda působí spíš jako výzva k úvahám o bezcílném putování, než jako dokument o jedné konkrétní cestě v okrese Erie na předměstí Buffalo. Přestože je barevný a má stereofonní zvuk, je tento titul plný nevšedních odkazů na dávno minulou kulturu, skrytou pod betonem dálnice, po které se vleče pickup *Steiny* a *Woodyho*, přičemž na jeho korbě poskakuje neustále natáčející kamera. Systematicky se prolíná například s nahrávkami ze syntezátoru Billa Hearna – Vidium nebo Four Zone Colorizer – nepřímou vycházejícími z Lissajouseova zakřivení, kdy se pomocí oscilátoru promítají jasné barvy na podkladové šedé nahrávky, takže okraje, kde jsou barevné odstíny méně výrazné, působí jako namoklé a zašlé.

Dalo by se předpokládat, že Adorno měl na mysli právě tento *Stein*in úvod k cyklu *Machine Vision*, když na sklonku svého života prohlásil, že radikální moderní umění je

Parallel Trajectories, 2022, Video (color, sound); 20:36 min.



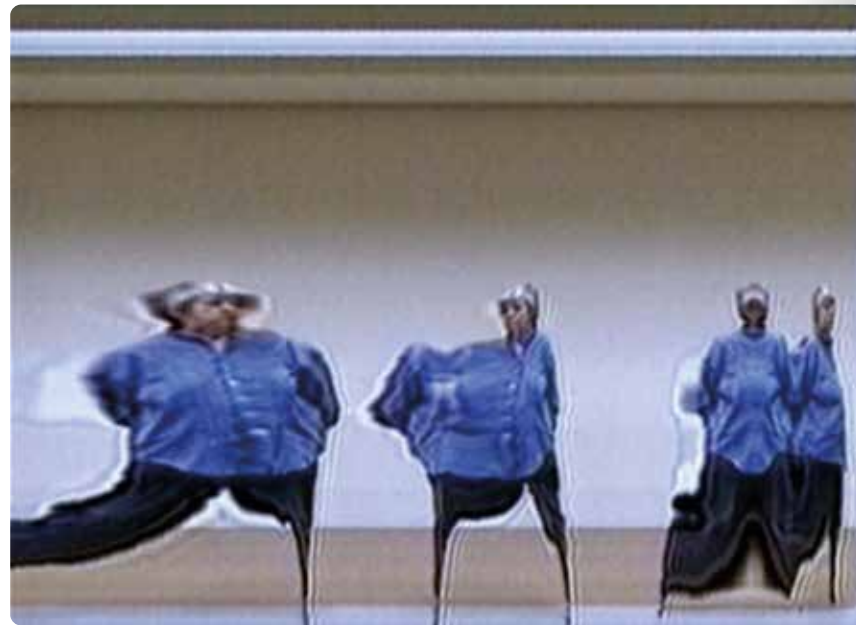
tor Simon Rattle, Berio's *Sinfonia* is one of the most influential compositions of the twentieth century, an unusual work with a clear introduction, coda and instructions, or programme. The work is even divided in five movements with the second and the third bearing precise references. *O, King* - the second movement - is dedicated to Martin Luther King Jr., the black martyr, recently assassinated in Memphis Tennessee when the work was composed.

The third movement of Berio's *Sinfonia* - *In ruhig fließender Bewegung* (In a Quiet Flowing Movement) - is a precise reference to the third movement of Mahler's *Second Symphony* usually referred to as *The Resurrection*. Berio knew how fond of Mahler Bernstein was, being highly responsible for the revived interest in the Austrian composer, who also happened to be a conductor and pianist.

The *Scherzo* or the *Joke*, as the Italian term might sound in English solidly binds Berio and *Steina* despite their opposite methods. Berio invented a tonal collage in his homage to Mahler and added to it snippets of more than twenty other compositions by his contemporaries, older and younger masters of music. He also attached to his opus fragments from miscellaneous sources, such as *The Unnamable* by Samuel Beckett, *Finnegans Wake* by James Joyce, slogans from Parisian walls from 1968 and productions from Vladimir Mayakovsky's inventory. In a televised interview from the late eighties Berio admitted that originally he had thought of using a movement from one of Beethoven's Last String Quartets as material for the third movement of his *Sinfonia*, but gave up the idea and selected Mahler's *Scherzo*, due to its smooth flow, just like a stream meeting the ocean, sometimes visible, or partly invisible, but nevertheless embracing the entire history of music.

Steina's Orbital Obsessions needs neither an orchestra nor a conductor. The artist is in control, whether recording, stroking the strings of her violin or swinging in a winding dance as in her *Warp*, from the turn of the century, where she is reminiscent of a spinning Dervish or a Sufi dancer in front of a distorting mirror. The recordings in the Franklin Street studio in Buffalo follow *Steina* where she assumes all roles with the assistance of props, of which some are chairs, lamps and shelves, closets, stairs, sound and screen units, camera mounts and other interconnected tools, stacked on trolley carts, in shelves or on the floor, and the memorable arrangement of monitors, originally owned by sculptor John Chamberlain, from *Steina* and *Woody's* first screening at Max's Kansas City, before the opening of *The Kitchen*, the Parnassus of electronic media, in the summer of 1971. In addition to the six monitors, there is one extra, to disturb the symmetry and bring further chaos to the environment.

But is it *Steina* alone who is responsible for this chaotic work or is *Orbital Obsessions* a joint enterprise, her and *Woody's*? Only in three or four instances *Woody* appears in the video, more as a spectator or a road manager than a co-author. It is difficult to interpret the beginning of *Orbital*



menningin heldur innreið sína í sjálfa náttúruna um leið og hún tekur að þrengja að henni á alla aðra vegu. *Orbital Obsession Steinu* og *Sinfonia* Luciano Berio eru í listrænum skilningi áþekk hrámeti og matreiðsla á misjöfnu vinnslustigi. Bæði verkin byggja á vitundinni um fyrra líf, lífnaðarhætti sem hanga á bláþræði eða heyra til löngu horfnnum tíma, paradísargarði þar sem tungutakið bjó enn yfir tónrænni dulúð sem hæfði taktmæli fyrirbæranna, þrumum, ofurregni, eldingum, iðu og straumkasti. Til að endurvarpa þessari upplifun sem merkingarbærri frásögn af einhverju tagi, í formi sögu, sönglags eða myndar, kyrrar, á hreyfingu eða í lífandi flutningi þarf umgjörð, stoðgerð eða strúktúr, mót, módel eða líkan til að byggja á hugtökin sem nota skal í goðsöguna. Þegar tungumálið losnar úr viðjum merkingar verður það líkara söngli, ákalli lausu við alla skírskotun.

Þau *Steina* og Berio fara ólíkar leiðir að náskyldu takmarki. Með *Sinfoni*u sinni var Berio að efna pöntun frá Filharmóníuhljómsveit New York-borgar undir lok sjöunda áratugarins, enda var verkið helgað Leonard heitnum Bernstein, hinum þekktu hljómsveitarstjóra, píanóleikara og tónskáldi, sem skömmu síðar lét af embætti sem aðalstjórnandi hljómsveitarinnar í þeim tilgangi að fá meira svigrúm fyrir eigin tónsköpun. Að mati enska hljómsveitarans Simons Rattle er *Sinfonia*



Warp, 2000, Video (color, sound); 4:30 min.

ponuré a jeho základní barva černá. Ohánět se zářivými barvami je ryze infantilní a věřit, že lze znova ucítit vůně loňského jara - jak říkal Baudelaire - či předstírat naprostou nevinost, je nehorázná hloupost. Navzdory své barevnosti (další čtyři videa ze série *Machine Vision*, k níž se *Steina* připojila v letech 1975 až 1977, *Signifying Nothing*, 1975, *Sound and Fury*, 1975, *Switch! Monitor! Drift!*, 1976 a *Snowed Tapes*, 1977) je mnohem temnější než všechny ostatní černobílé nahrávky dohromady. Nevyskytuje se tam žádný sluneční svit, i když barvy jsou často tak zářivé, až působí křiklavě. Je to také jediná nahrávka z celé série pořízená venku, mimo ateliér, po vzoru impresionistů o století dříve, na předměstí Paříže.

Stejně jako u impresionistů byly i nahrávky pořízené cestou po dálnici mezi východním a západním předměstím Buffala ve studiu *Steiny* a *Woodyho* na Franklin Street dále zpracovávány. Také Beriovo zpracování poznatků Léviho-Strausse, formulovaných v textu *Syrové a vařené*, probíhalo uvnitř, ve zkušebně, s osmi hlasy a orchestrem. Jídla ze syrové zeleniny se obvykle jedí venku, tak jako v Manetoně *Snídani v trávě*, což dokazuje, že naše moderní doba není tak vzdálená časům, kdy naši primitivní předkové sbírali houby, hlemýždě a lesní plody, jak bychom se mohli domnívat. K vaření je však třeba vyvinout kuchyňské vybavení, kuchařské studio. Je to příklad invaze kultury do přírody, a zároveň to ve všech ohledech umenšuje přírodní sféru.

Steiny *Orbital Obsessions* a *Sinfonia* Luciana Beria se z uměleckého hlediska podobají jídlu ze syrové zeleniny a vaření v různých fázích přípravy jídla. Obě práce vycházejí z vědomí někdejšího života, způsobů přežití na okrajích existence, nebo se vztahují k dávné minulosti, jakési rajske zahradě, kde řeč ještě disponovala tajemnou tonalitou, která odpovídala metronomu jevů, hromu, prudkému dešti, bleskům, vírům a peřejím. K tomu, aby bylo možné ten prožitek v nějaké smysluplné podobě vyličit - jako příběh, melodii nebo obraz, nehybný, pohyblivý nebo formou živého vystoupení - je nezbytná struktura, odlišek, model nebo kopie, z níž se bude odvíjet terminologie mýtu. Když se jazyk odpoutá od významu, blíží se zpěvu, invokaci zbavené všech referencí.

Navzdory podobnému cíli se *Steina* a Berioův přístup odlišují. Berio svou *Sinfoni*í, věnovanou světoznámému dirigentovi, klavíristovi a skladateli Leonardu Bernsteinovi († 1990), realizoval zakázku Newyorské filharmonie z konce šedesátých let, krátce předtím, než Bernstein rezignoval, aby se mohl věnovat vlastní skladatelské tvorbě. Podle názoru anglického dirigenta Simona Rattlea je Beriova *Sinfonia* jednou z nevlivnějších skladeb 20. století, příležitostným dílem s jasným úvodem, codou a instrukcemi neboli programem. Dílo je dokonce rozděleno do pěti částí, přičemž druhá a třetí nesou přesné odkazy. Druhá věta „O, King“ je věnována Martinu Lutheru Kingovi mladšímu, který byl krátce před vznikem díla zavražděn v Memphisu v Tennessee.

Třetí věta Beriovy *Sinfonie* „In ruhig fließender Bewegung“ přímo odkazuje ke třetí větě Mahlerovy *Symfonie* č. 2, obvykle označované jako *Vzkříšení* (v angličtině In

Obsessions otherwise than as a manifestation of the playful mobility characterizing her works ever since. When she dismisses Woody's suggestion to place the small monitor in the installation instead of carrying it counter-clockwise, circle by circle, around the mechanized round table where the second recorder rolls on, it is as if she discovers new dimensions in her installation and the multiplicity of possibilities of the technology she employs.

It is nevertheless pretty obvious that behind the complex electronic and recording mechanism Woody's creative touch is never wholly absent. Neither can it be ignored that the control of the various technical features, change of angles, speed, flipping of direction or rolling is due to the secure handling and firmness of *Steina*, who after years of instrumental training – for instance in the Symphonic Orchestra of Iceland – is able to react automatically to any fortuitous situation.

She never loses concentration while following the result of the recording cameras, while preparing the next technical venture. This is a continuous control in the same sense as a conductor conducts an orchestra. As *Steina* follows everything passing on the array of monitors reflecting continuously the recording, she controls what follows with various signals – synthesizers, oscillator, processor, scanner, modulator, flip-flop switch and multi-level keyer – while treading slowly about the installation, where cables and cords fill the floor everywhere as osiers, twigs and tubers in a jungle. Simultaneously the picture material on the screens spins, whirls and spools, horizontally and vertically, and opens at every instance a new perspective beneath the surface. The drone and rumbling following *Steina*'s operations determine the rhythm in the work.

The external reality only reigns shortly in the beginning while *Steina* and *Woody* inspect the installation in the studio in Franklin Street and contemplate its possibilities. Then a walk begins, counter-clockwise, about a rotating table with a tripod carrying a video camera and two tape recorders. The verbal exchange revolves around operations such as zooming, sharp focus and panoramic view, which *Woody* is expected to execute. It is not easy to determine how often *Steina* had to intervene during the development of the work – her clothing reveals that there were several recording sessions during the nearly two year span – but before the switch from an excerpt of *Signifying Nothing* to a passage of *Sound and Fury*, there is a shot of an exceptionally beautiful reflection of her and the monitor she carries around the rotating table as far as the eye can see, deep into the endless dimensions of distance.

At one point in the abysmal reflection "The light comes long and narrow..." – as it says in the age-old Icelandic rhyme – as through a tunnel, reminiscent of Hieronymus Bosch's *Ascent of the Blessed into Paradise* in the Accademia in Venice, and which many scholars consider to be among the most interesting details in any painting by the Dutch master.

Berio meðal áhrifamestu tónsmíða tuttugustu aldar, tækifærisverk með skýru upphafi, endi og leiðarvísi, öðru nafni prógrammi. Verkið skiptist meir að segja í fimm kafla, og bera annar og þriðji kafla ákveðin tilvitnunarheiti; *O, King* – annar kafla – er tileinkaður Martin Luther King Jr., svarta píslarvottinum sem nýfallinn var fyrir hendi launmorðingja í Memphis, Tennessee, þegar tónverkið var samið.

Þriðji kafla *Sinfóniu* Berio – *In ruhig fließender Bewegung* – er bein tilvísun í *Scherzo Annarrar Sinfóníu* Mahlers – en sá kafla er einmitt þriðji kafla hljómkviðunnar, sem oftast er kennd við upprisuna – og mundi útleggjast á íslensku í rólegum streymandi takti. Berio vissi sem var að Mahler stóð hjarta Bernstein nær, enda átti Bandaríkjamadurinn drjúgan þátt í endurvöktum áhuga manna á tónskáldinu austurríska, sem eins og hann sjálfur, var stjórnanndi, píanisti og tónskáld.

Scherzo-kaflinn, eða *Grínið*, eins og ítalska heitið gæti hljóðað á góðri íslensku tengir Berio og *Steinu* sterkum böndum þótt aðferðarfræði þeirra sé gjörólík. Berio bjó til hljómrænt samklipp úr hyllingu sinni á Mahler og skeytti við hana glefsum úr ríflega tveim tugum annarra tónverka, eftir samferðarmenn Mahlers, eldri tónskáld eða yngri. En hann lét ekki þar við sitja heldur bætti við textabrotum úr ýmsum áttum, svo sem úr *Hinum ónefnanlega* – *The Unnamable* – eftir Samuel Beckett, *Vöku Finnegans* – *Finnegans Wake* – eftir James Joyce, slagorðum á húsveggjum Parísar, 1968 og uppfærslum úr fórum Vladimirs Mayakovskys. Í sjónvarpssamtali á ofaverðum níunda áratugnum viðurkendi Berio að hann hefði hugsað sér upphaflega að nota kafla úr einum af seinustu strengjakvartettum Beethovens sem efnivið í þriðja kafla *Sinfóniu* sinnar, en féll svo frá því og valdi *Scherzo* Mahlers vegna þess hve vel það rann, rétt eins og stórfliót sem fellur til sjávar, sýnilegt sums staðar en undirliggjandi annars staðar, en innbar engu síður að hans mati gjörvalla tónlistarsöguna.

Orbital Obsessions Steinu þarfnast hvorki sinfóníuhljómsveitar né stjórnannda. Höfundurinn er við stjórnavölinn hvort sem verið er að stjórna upptökum, strjúka strengina eða sveifla sér í vindingsdansi líkt og í verkinu *Warp*, frá aldamótunum síðustu þar sem hún minnr einna helst á skoppandi Dervish, eða Sufi-dansara eins og hugsa má sér slíka skopparakringlu í spéspegli. Upptökurnar á vinnustofunni í Franklinstræti í Buffalo fylgja *Steinu* þar sem hún leikur öll hlutverkin sjálf með aðstoð leikmuna, sem sumir hverjir eru stólar, lampar og hillur, skápar, tröppur, hljóð- og skjásamstæður, upptökuvélar og önnur samtengd raftæki, uppstöfluð á hjólaborðum, í rekkum eða á gólfu, að ógleymdum veggnum þöktum tvisvar þrem skjám, upphaflega úr fórum myndhöggvarans Johns Chamberlain, frá fyrstu vídeóbirtingum [screening] þeirra *Steinu* og *Woody* á Max's Kansas City, áður en þau opnuðu The Kitchen, Parnassosfjall rafrænna miðla, sumarið 1971. Auk skjánna sex í tveim röðum er aukaskjár, sjöundi endurvarpinn sem riðlar óneitanlega samhverfunni og eykur á óreiðu umhverfisins.

En er það *Steina* ein sem er valdur að verkinu eða má líta á *Orbital Obsession* sem samvinnuverkefni hennar og *Woody* heitins? Aðeins á þrem til fjórum

a Quiet Flowing Movemen). Berio dobře věděl, jak moc má Bernstein Mahlera rád a že má značnou zásluhu na oživení zájmu o rakouského skladatele, který byl shodou okolností také dirigentem, klavíristou a skladatelem. *Scherzo* neboli *Žert*, jak by mohl znít italský termín v překladu, Beriu a *Steinu* pevně spojuje, a to navzdory jejich protikladným metodám. Berio ve své poctě Mahlerovi vytvořil tónovou koláž, do níž vložil úryvky z více než dvaceti dalších skladeb svých současníků, starších i mladších hudebních mistrů. Ke svému opusu dále připojil i fragmenty z rozmanitých zdrojů, jako je například *Nepojmenovatelný* od Samuela Becketta, *Plačky nad Finneganem* od Jamese Joyce, slogany z pařížských zdí z roku 1968 a filmové pasáže z produkce Vladimira Majakovského. V televizním rozhovoru z konce



Bókfell / Pergament, 2014, Video (color, sound); 12:31 min.

osmdesátých let Berio přiznal, že původně zamýšlel použít jako materiál pro třetí větu své *Sinfonie* větu z některého z Beethovenových posledních smyčcových kvartetů, od této myšlenky však upustil a vybral si Mahlerovo *Scherzo*; rozhodl se tak kvůli jeho plynulému toku, jako když se řeka vlévá do oceánu, někdy viditelně, jindy zčásti neviditelně, přesto však obsahujícímu celé dějiny hudby.

Skladba *Orbital Obsessions Steiny* *Vašulkové* nepotřebuje ani orchestr, ani dirigenta. Umělkyně má vše pod kontrolou, ať už nahrává, rozeznává struny svých houslí, nebo se pohupuje ve vířivém tanci jako ve své skladbě *Warp* z přelomu století, kde připomíná točícího se dervíše nebo súfijskou tanečnici před křivým zrcadlem. Nahrávky ze studia na Franklin Street v Buffalu ukazují *Steinu*, jak se ujímá všech rolí s pomocí různých



Steina need not have had Bosch in mind when she was working on *Orbital Obsessions*, nor can it be ascertained that the prototype of the funnel shaped tunnel in the painting in Venice is the invention of the painter from southern Netherlands. From early in history Jews were distinguished by funnel shaped hats, at least back to the 13th century, as can be seen in an illumination from the manuscript of the *Passionary of Weissenau* or *Codex Bodmer*, dating from 1170 to 1200, in Fondation Bodmer, Coligny, Switzerland. All kind of monsters and reptiles can be seen in the paintings and altarpieces of Bosch wearing Jewish hats, painted as real funnels.

Pieter Bruegel the Elder (ca. 1525-1569) continued this questionable manner after Bosch, particularly in his carnival pictures, later in the same century. It must be stressed that *Steina* and *Woody* did not necessarily spend much time consulting the theories of Bakhtin (1895-1975) on the latent signification of carnival festivities. It is however quite obvious that the somber aspect of the opening section of *Orbital Obsessions* ends when the abysmal mirroring of the distant light, long and narrow, peters out and a heavy battering follows as if a fan were clashed ceaselessly against a hollow metal tank. Is it the angels beating their wings, who sound like gigantic hysterical moths knocking against light bulbs, as they carry the saved to heaven from the netherworld?

We have at least reached a far more ethereal brightness in the second part of the work where *Steina* uses silhouettes – transparent and dark – and an overexposure of light entering through the gigantic studio windows in Franklin Street, Buffalo. Lightly dressed she dances with

Violin Power, 1969-78, Video (black-and-white, sound); 10:04 min.

stöðum bregður *Woody* fyrir í verkinu, meira sem áhorfanda eða rötara [road manager] en meðhöfundu. Ekki er hægt að túlka upphafið að *Orbital Obsessions* öðruvísi en svo að einmitt á því augnabliki staðfesti *Steina* þann leikandi hreyfanleika sem einkennt hefur verk hennar allar götur síðan. Þegar hún hafnar tillögu *Woodys* um að koma litla skjátækinu fyrir í innsetningunni, í staðinn fyrir að burðast með það rangsælis, hring eftir hring, umhverfis vélvætt snúningsborðið, þar sem hin upptökuvélin gengur er sem hún uppgötvi nýjar víddir í innsetningu sinni og margfeldi möguleika þeirrar tækni sem hún bjástrar við.

Það er þó ekkert launungarmál að bak við flókinn vélbúnað, raf- og upptökutækni glittir jafnan í skapandi handbragð *Woodys*. Hitt vefst varla fyrir áhorfendum verksins í heild að stjórn hinna ýmsu tækniþragða, breyting sjónarhorns, hraða, víxlviþu sjónhendingar og kúvendingar myndskreiða er að þakka öruggum höndum og einbeitingu *Steinu* sjálfra sem eftir áralanga þjálfun sem hljóðfæraleikari – meðal annars í Sinfóníuhljómsveit Íslands – kann að bregðast ósjálfrátt við hvaða hendingu sem verða vill.

Þó er hvergi að sjá að hún slái af athyglinni sem hún veitir útkomu upptökuvélanna meðan hún víkur að næsta tækniþragði. Hér er á ferð stjórn í svipaðri merkingu og við leggjum í hugtakið hljómsveitarstjórn. Í sama mund og *Steina* beinir sjónum að því sem fram fer á öllum þeim skjám sem endurvarpa myndefni frá upptökuvélunum stjórnar hún framvinduunni með ýmsu móti – hljóðgervli [synthesizer], riðkólfi [oscillator], ferilstilli [processor], skanna, tíðnibreyti [modulator], flikk-flakkrofa [flip-flop switch] og fjölþrepafletti [multi-level keyer] – um leið og hún fetar sig ofurhægt um innsetninguna þar sem kaplar og snúrur liggja við hvert fótmál eins og tágur, rötarhnyður og skriðþlöntur í regnskógi. Á meðan umturnast allt myndefnið á skjánum, hringsnýst og spólar, lárétt og lóðrétt, og opnar stöðugt ný sjónarhorn undir yfirborðinu. Suðið og skruðningarnir sem fylgja aðgerðum *Steinu* ráða miklu um taktinn í verkinu.

Raunveruleikinn utan verksins ræður einungis í blábyrjun meðan *Steina* og *Woody* virða fyrir sér innsetninguna í vinnustofunni í Franklinstræti og velta fyrir sér möguleikum hennar. Síðan hefst hringsól rangsælis um snúningsborðið með þrífætinum undir upptökuvél og tveim myndsegulböndum. Samtalið varðar virkjun aðgerða svo sem aðdrátt, skerpu og víðmyndun, sem *Woody* er ætlað að útfæra. Vissulega er erfitt að meta hve oft *Steina* þurfti að koma að framvindu verksins – mismunandi klæðnaður hennar vitnar um að tókurnar eru allnokkrar yfir nærri tveggja ára skeið – en áður en skiptir frá útdrætti úr myndbandinu *Signifying Nothing* yfir í ágrip af *Sound and Fury* bregður fyrir undurfögurum raðspeglunum af henni og skjánum sem hún burðast með, eins langt og augað eygir, inn í hlydþýpi fjarskans.

Á einum stað í þessari speglun „kemur ljósið langt og mjótt“ – eins og segir í hinum aldagamla, íslenska húsgangi – líkt og gegnum göng og minnir óneitanlega á málverk Hieronymus Bosch (um 1450-1516) af *För hinna hólpnu á leið til ljóssins*, í Akadémíusafninu í Fenevjunum, og margir fræðimenn telja einhvern

ných rekvizit – patří k nim židle, lampy a police, skříně, schody, zvukové a obrazkové jednotky, stativy a další pospojované nástroje, naskládané na vozících, v policích nebo na podlaže, a také proslulá soustava monitorů, které původně patřily sochaři Johnu Chamberlainovi, z prvního promítání *Steiny* a *Woodyho Vašulkových* v Max's Kansas City ještě před otevřením The Kitchen, Parnasu elektronických médií, v létě 1971. K šesti monitorům je tam ještě jeden navíc, aby narušoval symetrii a vnašel do prostředí více chaosu.

Můžeme však autorství tohoto chaotického díla přičítat výlučně *Steině*, nebo je *Orbital Obsessions* společným dílem jejím a *Woodyho*? *Woody* se na videu objevuje pouze ve třech nebo čtyřech případech, spíše jako divák nebo *road manager*, než jako spoluautor. Začátek *Orbital Obsessions* lze těžko interpretovat jinak než jako projev hravé pohyblivosti, která se od té doby stala pro její tvorbu charakteristickou. Když odmítne *Woodyho* návrh, aby umístila malý monitor do instalace, místo aby ho nosila proti směru hodinových ručiček stále dokola kolem mechanizovaného kulatého stolu, na kterém běží druhý rekordér. Jako by ve své instalaci objevovala nové dimenze a nesčetné možnosti techniky, kterou používá.

Přesto je zcela zřejmé, že za složitým elektronickým a nahrávacím mechanismem se v jisté míře vždycky skrývá i *Woodyho* tvůrčí rukopis. Stejně tak nelze přehlédnout, že *Steina* ovládá různé technické prvky, jako je změna úhlů, rychlosti, obrácení směru či otáčení, suverénně a se sebejistotou, s níž po letech usilovného nácvičku – například v Islandském symfonickém orchestru – dokáže automaticky reagovat na každou nahodilou situaci.

Když sleduje výsledek záznamu kamer, nebo když si připravuje další technický postup, nikdy neztrácí koncentraci. Vše má neustále pod kontrolou, jako když dirigent řídí orchestr. *Steina* sleduje vše, co probíhá na soustavě monitorů nepřetržitě přehrávajících záznam, a zároveň prostřednictvím různých signálů řídí to, co následuje – syntetizátory, oscilátory, procesory, skener, modulátory, páčkový spínač a víceúrovňový klíčováč (*multi-level keyer*); pomalu přitom prochází instalací, kde kabely a šňůry pokrývají celou podlahu jako proutí, roští a hlízy v nějaké džungli. Obrazový materiál na obrazovkách se přitom otáčí, víří a svíjí v horizontálním i vertikálním směru a v každém dalším okamžiku otevírá pod povrchem novou perspektivu. Rytmus celého díla určuje bzučení a dunění, které vytváří *Steina* svými zásahy.

Vnější realita vládne jen krátce na začátku, když si *Steina* a *Woody* prohlížejí instalaci ve studiu na Franklin Street a uvažují o jejích možnostech. Pak začíná chůze proti směru hodinových ručiček kolem otočného stolu se stativem s upevněnou videokamerou a dvěma magnetofony. Slovní výměna se točí kolem úkonů, jako je zoomování, zaostření a panoramatický pohled, které má provádět *Woody*. Není snadné určit, jak často musela *Steina* během procesu vzniku díla zasahovat – její oblečení prozrazuje, že nahrávání probíhalo na několikrát v rozmezí téměř dvou let. Před přechodem z úryvku ze *Signifying Nothing* na pasáž ze *Sound and Fury*

herself in the resplendence just like a muse around the recording camera, and stretching her arm, which mirrored touches its reflection – one dark, the other in the transparent radiance. Between these contrasting twins the video camera spins vertically on a square bracket, just as an omniscient eye on an altar in a private home. Immediately *Steina* must react to the winding cable and disentangle it before it stops the circular running. As a result the harmony is momentarily disturbed, before regaining its former regularity.

People who have seen the middle section of the ceiling in the *Sistine Chapel* in the Vatican have probably seen God – by many presumed to be the self-portrait of Michelangelo, the painter of the fresco – spark life into Adam by touching his finger with his own. *Steina*'s touching of her own hand is quite near the idea in the central section of the *Sistine Ceiling*, but the entire development of



Orbital Obsessions from the beginning to the end gives a similar thrilling spin-off as when the eyes revolve around Michelangelo's mixture of human bodies and architecture, with framed narratives from a totally opposed perspective inside the sculpted structures.

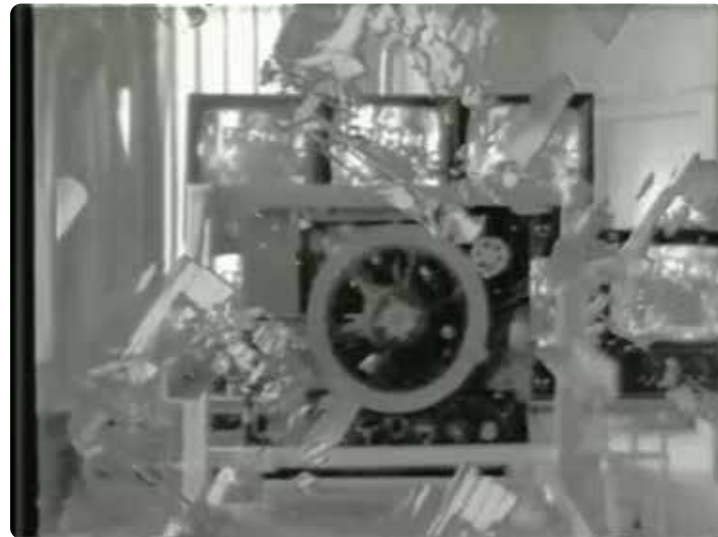
Whether Mikhail Bakhtin's theories are directly involved or not it is hardly to be ignored that the central part of *Machine Vision* – as *Steina* called the five tapes and their installation mechanism, from early 1975, before using passages from them in *Orbital Obsessions* – contains echoes of mediaeval theatre, mystery, passion and miracle plays, hence carnivals, festivals and Holy Weeks such as *Semana santa* in Andalusia and South-America, not least the popular Carnival of Rio de Janeiro.

The Hay Wain Triptych in the Prado in Madrid, where the largest collection of Bosch's works is assembled, now dated to 1516, the year of the artist's death, is a visual example of popular mystery plays as some may have looked by the end of the Middle Ages when theatre had not yet left the street and the carnival merriment and the feast of Lent still took place in the market squares of Europe. Only a few regions in the old continent preserve these

allra athyglisverðasta myndhluta sem til er eftir meistarann niðurlenska.

Nú skal skýrt tekið fram að *Steina* þarf ekki að hafa haft Bosch í huga við vinnu sína að *Orbital Obsessions*, né heldur er það borðleggjandi að málarinn suðurhollenski hafi upphugað trektlaga göngin í myndinni í Feneyjum fyrstur manna. Gyðingar voru langt aftur í aldir aukenndir með trektlaga höttum, að minnsta kosti aftur til Sturlungaaldar, eins og vel sést í lýsingunni úr *Píslarsöguhandritinu frá Weißenau*, eða *Codex Bodmer* (1170–1200), í Fondation Bodmer, Coligny við Genfarvatn í Sviss. Víða má sjá hvers kyns skrímsl og skriðdýr í málverkum og altaristöflum Bosch, flaggandi Gyðingahöttum, sem hann vílaði ekki fyrir sér að mála eins og raunverulegar trektir.

Pieter Bruegel eldri (um 1525–1569) tók þennan vafasama sið upp eftir Bosch, einkum í kjöt-kveðjuháttum sínum, seinna á sömu öld. Nú skal tekið enn skýrar fram en áður að ég ætla



ekki að halda því fram að þau *Steina* og *Woody* hafi legið öllum stundum í kenningum Mikhails Bakhtin (1895–1975) um dulda merkingu töðugjalda og kjöt-kveðjuháttanna. Hinu er ekki að leyfa að drungalegu yfirbragði opnunarkaffa *Orbital Obsessions* lýkur þegar endalausur raðspeglun ginnungagapsins inn í ómælisvídd ljóssins fjarlægga, langa og mjóa, sleppir og vængjasláttur mikill tekur við líkt og blævaeng væri slegið ótt og títt við holan málmund. Er það vængjasláttur englanna, sem flytja hina hólpnu til himna úr hinu neðra, sem hljóma eins og móðursjúkar og háværar mölflugur stangandi ljósaperu?

Að minnsta kosti erum við komin í miklu himneskari birtu í öðrum hluta verksins þar sem *Steina* nýtir sér skuggamyndir – gagnsæjar og dökkar – og skjannabirtu sem berst inn um risastóra gluggana á vinnustofunni í Franklínstræti í Buffalo. Léttklædd dansar hún við sjálfa sig í birtunni rétt eins og listagyðja eða músa umhverfis upptökuvélina, og réttir út höndina, sem speglast og snertir samhverfu sína – aðra í skugga, hina í gagnsærri birtunni. Milli þessara mislitu tvíbura snýst vídeóvélina lóðrétt á ferningslaga bretti, alsjáandi auga rétt eins og á altari í heimahúsi. Örskotsstund þarf *Steina* að bregðast við og redda kaplinum tengdum upptökutækini svo hann



se však objeví záběr na mimořádně krásný hluboký odraz jí a monitoru, který nese kolem otáčejícího se stolu, kam až oko dohlédne, hluboko do nekonečných vzdálených prostor.

V jednom okamžiku této hluboké reflexe „přichází světlo, dlouhé a úzké...“ – jak zní jeden prastarý islandský verš – jakoby tunelem, což připomíná obraz Hieronyma Bosche *Příchod duší do Empyre*a z benátské akademie, který nemálo badatelů považuje za jeden z nejzajímavějších detailů v díle tohoto holandského mistra.

Steina při tvorbě *Orbital Obsessions* nemusela mít na mysli právě Bosche; stejně tak nelze ani potvrdit, že předobraz trychtýřovitěho tunelu, který vidíme na benátském obraze, vymyslel tento malíř z jižního Nizozemí. Odedávna se totiž trychtýřovitými klobouky vyznačovali Židé – přinejmenším od věku Sturlungů, jak dokládá iluminace z rukopisu *Pasionálu z Weissenau* neboli *Bodmerova kodexu*



Orbital Obsessions, 1975–77; revised 1988, Video (black-and-white, sound); 24:25 min.

Orbital Obsessions is comprised of excerpts from *Signifying Nothing* (1975), *Sound and Fury* (1975), *Switch! Monitor! Drift!* (1976) and *Snowed Tapes* (1977)



z let 1170 až 1200, který se nachází v Bodmerově nadaci ve švýcarském Coligny. Na Boschových malbách a oltářních obrazech lze spatřit nejrůznější příšery a plazy, kteří mají na hlavách židovské klobouky, namalované jako skutečné trychtýře.

V průběhu téhož století tento Boschův rozporuplný způsob dále rozvíjel Pieter Bruegel starší (asi 1525–1569), zejména ve svých karnevalových obrazech. Je třeba zdůraznit, že *Steina* a *Woody* s největší pravděpodobností nestrávili mnoho času studiem teorií Michaila Michajloviče Bachtina (1895–1975) o latentním významu karnevalových slavností. Je však zcela zřejmé, že ponurá atmosféra úvodní části *Orbital Obsessions* končí s vytrácejícím se zrcadlením vzdáleného světla odněkud z hlubin, dlouhého a úzkého, a následuje mohutné bušení, jako kdyby nějaký větrák bez ustání tloukl do duté kovové nádrže. Jde snad o mávání křídel andělů, kteří vynášejí spasené z podsvětí do nebe? Zní to jako gigantické hysterické mýry narážející do žárovek.

Ve druhé části díla dosáhneme přinejmenším mnohem éteričtějšího jasu, protože *Steina* pracuje se siluetami – průhlednými i tmavými – v přeexponovaném světle pronikajícím obřími okny studia na Franklin Street v Buffalo. Ve sporém oděvu tančí sama





festivals in their original form, of which the *Semana santa* of Seville in southern Spain is a powerful exception, and possibly a model for the thriving and popular festivities in Mexico and Brazil.

A connection between *Orbital Obsessions* and theatre can hardly be overlooked considering the titles of the second and third part of the tape, *Signifying Nothing*, from June 1975, and *Sound and Fury*, from October the same year. If consistency were to be observed the titles should be switched in accordance with Macbeth's monologue late in Shakespeare's tragedy, as the hero finds himself in desperate straits, and the witches' prophesies take effect. Unlike Ulysses, King of Ithaca, who orders his travelling companions to tie him to the mast so the luring song of the sirens won't harm him, Macbeth has little protection against his wife's deceit. He cannot find any means that might bring him back control of his own destiny, while Ulysses, born a king, reaches his goal easily as a resolute master of his fate.

Luciano Berio declared that he had thought of a movement from a late string quartet by Beethoven before he selected the *Scherzo* from Mahler's *Second Symphony*. Accompanying *Steina's* dancing in *Signifying Nothing* is the sound of the 3rd movement of Beethoven's *First Razumovsky Quartet*, the *Adagio molto e mesto*, dedicated to the benevolent and musical Russian prince and diplomat in Vienna, who not only knew the hard of hearing German composer but also his Austrian colleagues, Haydn and Mozart.

Summer Salt, 1982, Video (color, sound); 18:48 min.

flækist ekki fyrir vélinni og stöðvi hana beinlínis. Fyrir vikið brotnar samræmið upp eitt augnablik, en fellur svo fljótlega aftur í samt lag.

Þeir sem horft hafa upp í miðbik loftsins í *Sixtínsku kapellunni* í Vatikaninu hafa væntanlega komið auga á Drottinn – að margra mati sjálfsmynd Michelangelos, málara freskunnar – gæða Adam lífi með því að snerta fingur hans með sínum. Snerting *Steinu* á hendi sjálfrar sín er býsna áþekk hugmyndinni í miðju loftsins í kapellunni en framvindan í *Orbital Obsessions*, frá upphafi til enda snýst upp í óvænta aukasalíbunu, rétt eins og þegar sjónin hringsnýst kringum vefnað Michelangelos á mannslíkamanum og máluðu húsamynstri með innrömmuðum frásagnaminnnum séðum frá ólíku sjónarhorni innan úthöggvinnu ramma.

Hvort sem kenningar Mikhail Bakhtin koma beinlínis eða óbeinlínis við sögu er varla komist hjá því að sjá miðhluta *Machine Vision* – líkt og *Steina* kallaði videóböndin fimm, og meðfylgjandi innsetningu, frá vori 1975, áður en hún nýtti sér útdrætti úr þeim í *Orbital Obsessions* – sem ákveðna endurgerð á leikhúsi miðalda, helgi-, píslar- og kraftaverkaleikum, kjötkveðjuhátiðum og helgívikum á borð við bænadaga eða *Semana santa* í Andalúsíu og Suður-Ameríku, ekki síst hinni víðfrægu og fjölsóttu kjötkveðjuhátið í Rio de Janeiro.

Í Prado-safninu í Madrid, þar sem finna má flest verk Bosch saman komin á einum stað, er altaríaflann *Heyvagninn*, nú talin frá 1516, dánarári listmálarans, til marks um það hvernig alþýðleg helgileikhús gætu hafa litið út við lok miðalda þegar leiklistin var ekki enn búin að segja skilið við götuna og gleðina yfir töðugjöldunum og hátiðunum sem fram fóru á markaðstorgum Evrópu. Einungis fáein svæði í gömlu álfunni varðveita enn töðugjöldin í sinni upprunalegu mynd þó svo að bænadagarnir í Sevilla á Suður-Spáni séu mögnuð undantekning og væntanlega undanfari líflegra og fjölsótttra alþýðuhátíða í Mexíkó og Brasilíu.

Tenging *Orbital Obsessions* við leikhús er sömuleiðis óumflýjanleg í ljósi titlanna á öðrum og þriðja hluta myndbandsins, *Signifying Nothing*, frá júní 1975 og *Sound and Fury*, frá október á sama ári. Ef gæta ætti fulls samræmis ætti titillinn *Sound and Fury* að vera titill annars hlutans og öfugt því þannig hljómar einræða Makbeðs, seint í harmleik Shakespeares, þegar hetjan sér öll sund lokast og spádóma nornanna rætast. Ólíkt Ódysseifi, konungi Íþöku, sem lætur förunauta sína tjóðra sig við mastrið svo sírenusöngurinn ná ekki að skaða hann er Makbeð varnarlaust verkfæri vélabragða eiginkonu sinnar. Hann er ráðalaus og þar af leiðandi fórnarlamb eigin getuleysis sem stjórnanndi eigin örlaga meðan Íþökukonungur nær öruggur takmarki sínu þar sem hann er konungsborinn og hefur ráð undir rífi hverju eins og úrræðagóður meistari eigin örlaga.

Luciano Berio segist hafa hugsað sér kaffa úr strengjakvartett eftir Beethoven áður en hann valdi *Scherzo* Mahlers úr *Annarri símfónúnni*. Undir dansi *Steinu* í *Signifying Nothing* hljómar einmitt 3. kaffi *Fyrsta Razumovsky-kvartetts* Beethovens, *Adagio molto e*

se sebou mezi odlesky jako múza kolem nahrávající kamery, potom napřáhne ruku a ta se dotkne svého vlastního odrazu v zrcadle – jedna je tmavá, druhá v průsvitné záři. Videokamera na hranaté konzole se střídavě zaměřuje na jedno a druhé z těchto kontrastních dvojčat jako nějaké vševědoucí oko na domácím oltáři. *Steina* musí neprodleně zareagovat na zamotaný kabel a uvolnit jej dříve, než zablokuje kruhový pohyb. Tím se harmonie na okamžik naruší, ale hned se znovu vrátí ke svému původnímu plynutí.

Ti, kdo viděli prostřední část stropu ve vatikánské Sixtinské kapli, pravděpodobně spatřili Boha – podle mnohých zřejmě vlastní portrét autora fresky Michelangela – jak ožívuje Adama dotykem svého prstu s tím jeho. Když se *Steina* dotkne své vlastní ruky, má to celkem blízko k myšlence z centrální části stropu Sixtinské kaple; ale i celá skladba *Orbital Obsessions* od začátku až do konce má podobně vzrušující spád, jako když bloudíme zrakem po Michelangelově změti lidských těl a architektury, vnášející do sochařských struktur příběhy ze zcela opačné perspektivy.

Ať už s tím Bachtinovy teorie přímo souvisejí či ne, lze jen těžko přehlédnout, že ústřední část *Machine Vision* (tak totiž *Steina* nazvala pět pásků a jejich instalační mechanismus z počátku roku 1975, ještě než jejich pasáže použila v *Orbital Obsessions*) v sobě skrývá ozvěny středověkého divadla, mystérií, pašijových a zázračných her, tedy karnevalů, slavností a svatých týdnů, jako je *Semana santa* v Andalusii a Jižní Americe či v neposlední řadě populární karneval v Rio de Janeiro.

V madridském Prado, kde je shromážděna největší sbírka Boschových děl, se nachází i triptych *Vůz se senem*, dnes datovaný do roku 1516, kdy jeho autor zemřel. Je názornou ukázkou populárních mystérií, jak mohla vypadat na konci středověku, kdy divadlo ještě neopustilo ulici a na evropských tržištích se stále ještě odehrávalo masopustní veselí a postní slavnosti. Jen několik oblastí na starém kontinentu si je zachovalo dodnes v původní podobě, přičemž *Semana santa* v Seville na jihu Španělska představuje výrazný fenomén a patrně se stala i vzorem pro další úspěšné a populární slavnosti v Mexiku a Brazílii.

Spojitosť mezi *Orbital Obsessions* a divadlem lze jen těžko přehlédnout, vezmeme-li v úvahu názvy druhé a třetí části nahrávky: *Signifying Nothing* z června 1975 a *Sound and Fury* z října téhož roku. Z hlediska důslednosti by se pořadí názvů mělo zaměnit tak, aby sledovalo Macbethův monolog ke konci Shakespeareovy tragédie, kdy se hrdina ocitá v zoufalé situaci a proctví čarodějnic se naplňuje. Na rozdíl od ithackého krále Odyssea, který svým společníkům na cestách nařídí, aby ho přivázali ke stěžni, aby mu neublížil vábivý zpěv sirén, má Macbeth před Istivostí své ženy pramalou ochranu. Nedokáže najít žádný prostředek, jenž by mu vrátil vládu nad vlastním osudem, zatímco Odysseus, rozený král, snadno dosáhne svého cíle jako odhodlaný pán svého osudu.

Luciano Berio prohlásil, že než si vybral *Scherzo* z Mahlerovy *Symfonie č. 2*, pomýšlel na některou větu z Beethovenových pozdních smyčcových kvartetů. *Stein* tanec v *Signifying Nothing* doprovází třetí věta Beethovenova



Music must sound like this in Paradise by the vertical direction of the tape and Steina's fumbling hands, inspecting every aspect of her recording, searching for balance of her own body in the drum movement of the monitor image, acting as a drying machine with all its clothing articles spinning and falling in a jungle of ever-changing flicker of brightness. Mahood, Samuel Beckett's fickle narrator in the novel *The Unnamable*, from 1949, with impaired sight and possibly deaf has arrived to see *Sinfonia* in his wheelchair, the mystery play, which he hopes to enjoy free of charge, which is in fact the case. Not having to pay he

mesto tileinkaður hinum velviljaða og músikalska rússneska fursta og sendiherra í Vínarborg, sem þekkti ekki bara Þjóðverjann heyrnardaufa heldur einnig kollega hans, Austurríkismennina Haydn og Mozart.

Svona hlýtur tónlistin að hljóma í himnaríki við lóðréttu hreyfingu myndbandsins og fálmandi hendur *Steinu* sem grannskoðar öll sjónarhorn uppþöku sinnar, leitandi að jafnvægi eigin líkama í tromluhreyfingum skjámyndarinnar sem virkar eins og þurrkari í hringsólandi regnskógi með öllum sínum fallandi fötum í endalausum birtubrigðum. Mahood, hinn brigðuli sögumaður Samuels Beckett í

Prvního „Razumovského“ kvartetu, Adagio molto e mesto, věnovaná dobrotivému a muzikálnímu ruskému knížeti a diplomatovi ve Vídni, který znal nejen nedoslýchavého německého skladatele, ale i jeho rakouské kolegy Haydna a Mozarta.

Takhle nějak musí znít hudba v ráji podle vertikálního směru pásky a *Steinových* šmátrajících rukou, které kontrolují každý aspekt nahrávky a snaží se dosáhnout rovnováhy vlastního těla v bubnovém pohybu obrazu na monitoru, který působí jako sušička, v níž všechny kusy oblečení rotují a padají v džungli nepravidelně blikajícího jasného světla. Mahood, vrtkavý vypravěč románu *Nepojmenovatelný* od Samuela Becketta z roku 1949, s vadou zraku a možná i hluchý, se na svém invalidním vozíku přijel podívat na *Sinfonii*, mystérium, které si doufá užít zdarma – což se nakonec také stane. Nemusí platit, a tak jen čeká, až představení začne, jenomže potom se ho zmocní obavy, že je jediným divákem. Vstup může být zdarma, to je pravda, ale možná je to povinné a on je zde přítomen sám, protože nemůže než asistovat. To je možná závěr a on se obává, že jeho asistence bude trvat věčně a nikdo pro něho už nikdy nepřijde.

Tak končí *Žert* Luciana Beria, jeho radikální interpretace *Scherza* Gustava Mahlera smíšená s úryvkou od jeho současníků, následovníků i předchůdců a doprovázená ohromujícím křikem osmi hlasů, které se snaží navzájem překřičet jeden druhého. Některé hlasy jsou pro pokračování představení, zatímco jiné se dožadují jeho okamžitého ukončení. Karnevalová nálada vrcholí v atmosféře vzpoury a chaosu. Dílo bylo zkomponováno v roce 1968, kdy ve světě začínaly plát studentské bouře a do Československa vtrhla vojska Varšavské smlouvy, aby učinila přítrž demokratickým požadavkům českého národa. Místo toho se na Václavském náměstí setkala s nezlomným davem lidí, kteří se tváří v tvář hroživým tankům okupantů nevzdali.

Karusel na stěně s monitory za *Steinou* se točí dál a každá z obrazovek se působením většího mechanismu sama také jednou otočí dokola. Nádherné *Adagio molto e mesto* z Beethovenova *Prvního „Razumovského“ smyčcového kvartetu* se stále mísí s elektrickým šumem a ruchem nahrávacího zařízení a my si uvědomujeme, že všech našich smyslů současně se zmocňuje podráždění. Je těžké jasně rozlišit, odkud jaký zvuk přichází, jaký text si právě teď žádá naši pozornost a jaký obrazový materiál nás láká na vedlejší kolej s tou či onou múzou. Prakticky se ocitáme v říši Charlese Baudelaira, v onom neuspořádaném prostředí, jež nemilosrdně útočí na naše vědomí a vyžaduje neomezenou synestézii, kterou se musíme naučit používat a užívat novým způsobem, chceme-li znovu pochopit korelátý existence:

Vasulka studio. Vasulka Archive.

just waits for the spectacle to begin, but then he starts fearing to be the only spectator. Perhaps the entry is free, true, but attendance might be compulsory and he alone is present because he cannot avoid it. That is perhaps the conclusion and he fears that his attendance will last forever without anybody fetching him.

This is how Luciano Berio's *Joke* comes to an end, his radical interpretation of Gustav Mahler's *Scherzo*, mixed with excerpts from his contemporaries, followers and predecessors, accompanied by overwhelming shouting of the eight voices, trying to override each other. Some of the voices are in favour of a continued show while other voices demand an immediate end to it. The carnival atmosphere reaches its climax in an ambience of revolt and chaos. The work was composed in 1968 when the world began to flare in student uprisings and the armies of the Warsaw Pact invaded Czechoslovakia in order to put end to the democratic demands of the Czech nation. Instead they met with a steadfast crowd of people at the Wenceslas Square, which did not yield in face of the menacing tanks of the invaders.

The carousel on the monitor wall behind *Steina* continues spinning and each one of the screens takes an extra circle inside the larger mechanism. The wonderful *Adagio molto e mesto* of Beethoven's First "Razumovsky" String Quartet keeps on mixing with the electric rumble and din of the recording gear, and we become aware of the fact that irritation attacks all our senses simultaneously. It is difficult to distinguish clearly what sound comes from where, what text demands our attention now and what picture material tempts us on a sidetrack with one or another of the muses. We are virtually caught in the realm of Charles Baudelaire's disorderly environment, which mercilessly attacks our consciousness and demands limitless synaesthesia, which we must learn to use and enjoy in a new way if we are to understand again the correlatives of existence:

Nature is a temple, in which living pillars sometimes utter a babel of words; man traverses it through forests of symbols, that watch him with knowing eyes.

Like prolonged echoes which merge far away in an opaque, deep oneness, as vast as darkness, as vast as light, perfumes, sounds, and colours answer each to each.

There are perfumes fresh and cool as the bodies of children, mellow as oboes, green as fields; and others that are perverse, rich, and triumphant,

That have the infinite expansion of infinite things – such as amber, musk, benjamin, and incense, which chant the ecstasies of the mind and senses.

Published in *Les Fleurs du mal*, 1857]. Baudelaire, The Penguin Poets, Prose Transl., Francis Scarfe, Harmondsworth, Middlesex, England, 1961

skáldsögunni *Ónefndur*, frá 1949, illa sjáandi og líklega heyrnarlaus, er kominn til að sjá *Sinfoniu* í hjólastól sínum, helgileikinn sem hann vonar að sé ókeypis; sem reynist rétt; hann þarf ekki að borga sig inn og bíður bara spenntur eftir að allt byrji en þá læðist að honum sá óljósi grunur að hann sé ef til eini áhorfandinn. Ef til vill er sýningin ókeypis, jú reyndar, vonandi er hún ókeypis, en ef til vill er skyldumæting og hann einn mættur af því honum ber skylda til þess. Ef til vill er það niðurstaðan og hann óttast að hann sitji herna til eilífðar án þess að nokkur sæki hann.

Þannig lýkur *Spaugi* Lucianos Berio, róttækri útleggingu hans á *Scherzoi* Gustavs Mahler, klipptu saman við hljóðbrot og glefsur samferðarmanna tónskáldsins, eftirkomenda þess og undanfara með dúndrandi hrópum raddanna átta sem hrópa hver í kapp við aðra. Sumar vilja að sýningin haldi áfram að óma meðan aðrar raddir heimta að henni ljúki sem fyrst. Töðugjaldastemningin nær hámarki, í andrúmslofti uppreisnar og upplausnar. Verkið var samið árið 1968, þegar heimurinn tók að loga í stúdenttaóeirðum og herjir Varsjáríkjanna gerðu innrás í Tékkóslóvakíu til að kæfa væntingar heimamanna um aukið lýðræði, en mættu í staðinn staðföstum manngrúa á Wenceslastorginu sem lét sér ekki segjast frammi fyrir ógnandi skriðdrekum innrásarherjanna.

Hringeykja skjáveggjarins bakvið *Steinu* heldur áfram að snúast og hver skjár tekur sinn aukahring í stóra samhenginu. Hinn undurhimneski *Adagio*-kaffi, *molto e mesto* úr Fyrsta Razumovskykvarsett Beethovens heldur áfram að blandast rafsúði og vélahljóði upptökutækjanna og við áttum okkur á því að áreitið ræðst á öll okkar skilningarvit samtímis án þess að við getum greint með skýrum hætti hvaða hljóð kemur hvaðan, hvaða texti heimtar athygli okkar núna og hvaða myndefni tælir okkur í hliðarferðalag með einni eða annarri listagyðjunni. Við erum nánast stödd í miðjum veruleik Charles Baudelaire's, óreiðukenndu umhverfi sem skellur miskunnarlaust á vitund okkar og útheimtir takmarkalítla samskynjun, sem við verðum að læra að beita og njóta með nýjum hætti ef við eigum að skilja aftur samhengið í tilverunni:

*Náttúran öll er musteri lifandi mynda,
þar mæla súlurnar lausum slitróttum orðum;
vér reikum um skóga af táknum, sem frá því forðum
oss finnst sem vér þekkjum og athygli vora binda.
Sem bergmáls-öldur faðm yfir fjarskann spennu
og falla saman í einingu djúpa og breiða
sem ómælis-nóttin, sem árdegisljósið heiða
angan og litir og tónar saman renna.
Ilmur svo ferskur sem ungbarnsins nakta húð,
sem óbóið mjúkur, og grænn sem laufviðar traf,
- og annar, spilltur, áfengur, höfga þrunginn
sem brýst án viðnáms um markanna milda skrúð
sem moskus, reykelsi, harpix, sem myrra, sem raf,
þeir hljóma í sál vorri, heiðskír, ástriðuslunginn.*

Eining, þýðing Helga Hálfdanasonar á ljóði
Charles Baudelaire, *Correspondances*,
Reykjavík, Mál og menning, 1982

*Je chrámem příroda s živými pilíři, jež slovy zmatenými
někdy zahovoří; v symbolů černé hvozdý se tu člověk noří,
jež za něj důvěrně svůj pohled zamíří.*

*Jak táhlé ozvěny, jež zdaleka se mísí v jednotě hluboké,
dálné a temnotné, rozsáhlé jako noc a jako světlo dne, tak
vůně, barvy, zvuky odpovídají si.*

*Jsou vůně některé svěží jak dětská těla, jak louky zelené,
sladké jak hoboje, bohaté, vítězné či porušené zcela, v nichž
nekonečných věcí rozpětí se skrývá, jak ambra, kadidlo,
mošus a benzoe, ze kterých extáze smyslů i ducha zpívá.*

Ze sbírky Charlese Baudelaire *Les Fleurs du mal* [Květy
zla], 1857. (Český překlad Karel Čapek – pozn. překl.)



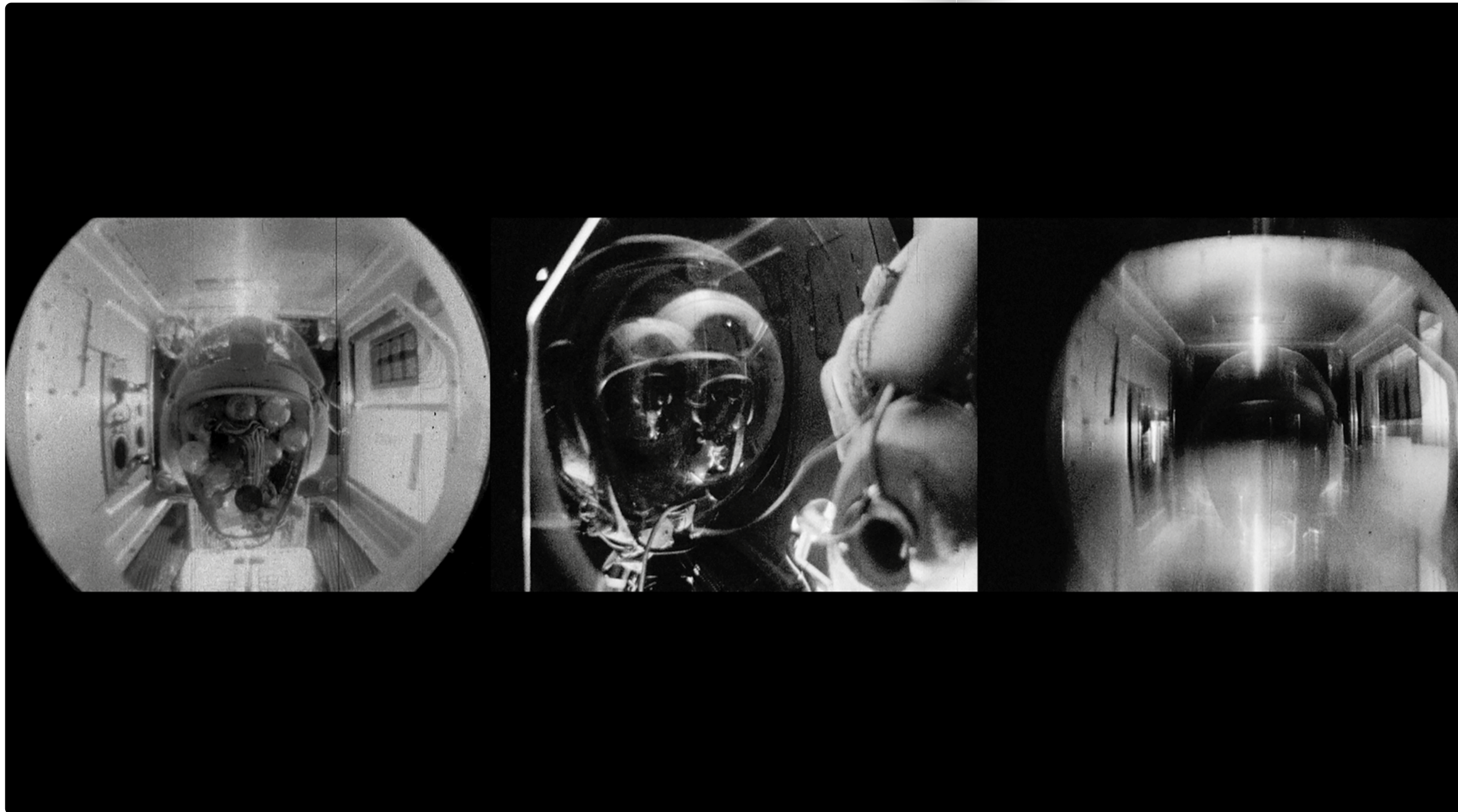
*Woody
Vasulka*

*Becoming-
Instrument,
Becoming-Machine,
Becoming-
Videographer*

*Verðandi-tól,
verðandi-vél,
verðandi-myndriti*

*Stávání-se-nástrojem,
stávání-se-
strojem, stávání-se-
videografem*

Jozef Cseres



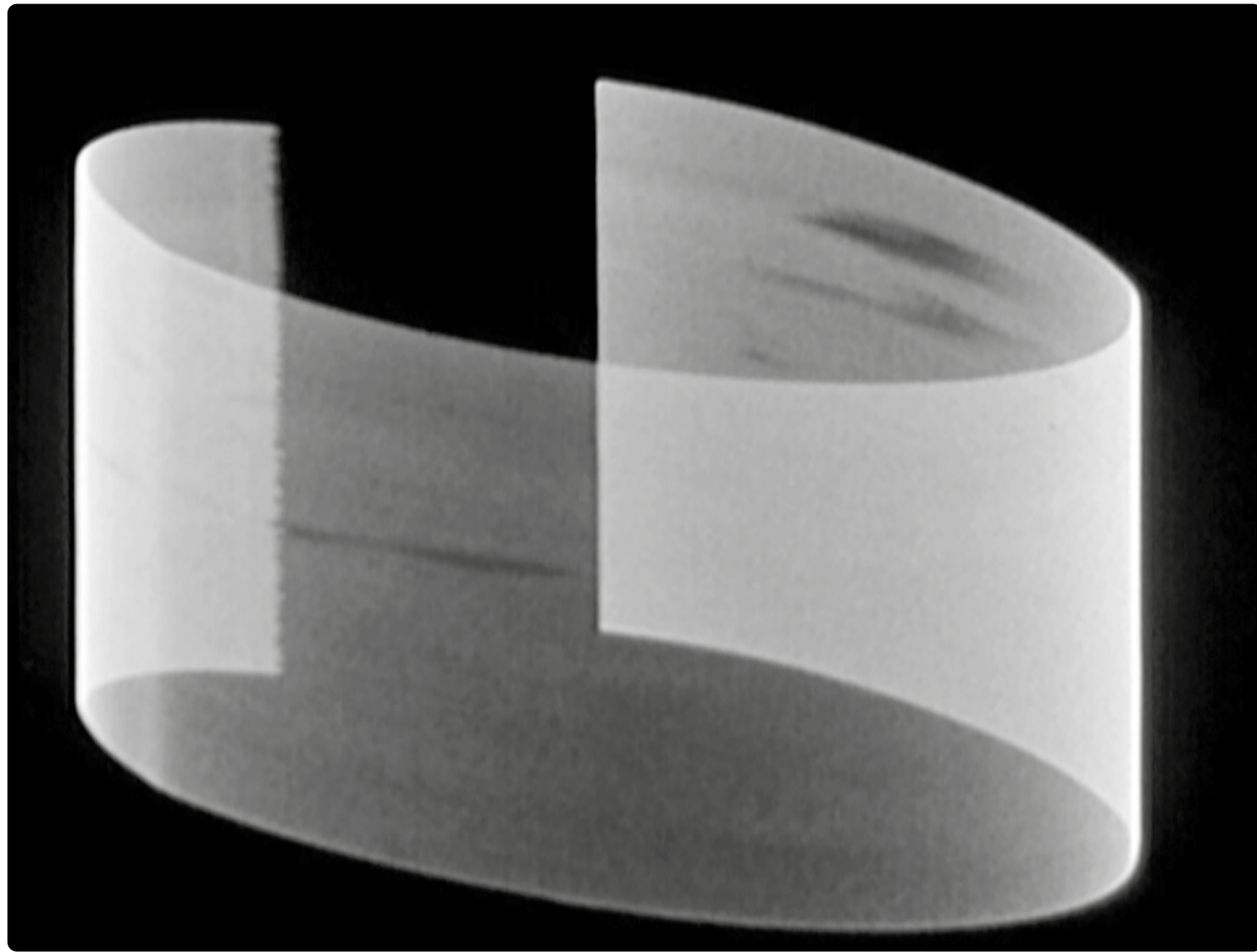
Woody Vasulka started his career as a machinist. He had his father's profession to thank for his unique relationship to machines as well as the technological achievements of the Second World War with which he was directly confronted as a youth. The mechanization of all sorts of human activity, including warfare and cultural production, strongly influenced the formative years of this young man who had every intention of becoming an artist. As by-products of the technology of killing during this annihilating war, humankind was granted the magnetic tape recording of sounds, improved techniques of deception, and the first programmable computers – the relationship of “human-machine” had to be rethought and its former techno-optimistic connotations extended and revised. Attempts to grasp and explain the human mind and body in structural schemes and in relation to a new nature finally led the humanities from structuralism to a discourse on artificial intelligence: the plural human body as a cultural structure (Roland Barthes); social structure as a megamachine (Lewis Mumford); bodies sloughing off their organs (Gilles Deleuze and Félix Guattari); the human

Woody Vasulka hóf feril sinn sem vélamaður. Hann átti starfa föður síns að þakka einstakt samband sitt við vélar, sem og tækniframförum seinni heimsstyrjaldarinnar sem blöstu við honum sem ungum manni. Vélvæðing allskyns mannlegra athafna, þar á meðal hernaðar og menningarsköpunar, hafði mikil áhrif á mótunarár þessa unga manns sem vildi verða listamaður. Aukaafurð af tækninni sem beitt var í þessari geryðingarstyrjöld voru segulbönd til að taka upp hljóð, þróaðri blekkingartækni og fyrstu forritanlegu tölvurnar – endurhugsa þurfti samband manns og vélar og endurskoða fyrrum jákvæðar hugmyndir í garð þessara tengsla. Tilraunir til að fanga og útskýra mannlíkamann og -huginn eftir formlegum kerfum og í samhengi við nýja náttúru leiddu hugvísindin frá formgerðarstefnu í átt að hugleiðingum um gervigreind: um mannlíkamann sem menningarlega samsetningu (Roland Barthes); félagsgerð sem ofurvél (Lewis Mumford); líkama sem vörpuðu af sér líffærunum (Gilles Deleuze og Félix Guattari); mannlíkamann sem vélbúnað og mannlega hegðun sem hugbúnað (Jack Burnham); mannlíkamann sem snertiflöt heilans við umheiminn

Peril in Orbit, 1968, 3 screens (16mm film, sound); 4:00 min.

Woody Vasulka začínal svoji kariéru jako strojař. Za nad-standardní vztah ke strojům vděčil profesi svého otce i technologickým vymoženostem druhé světové války, s nimiž byl jako dítě bezprostředně konfrontován. Mechanizace všech oblastí lidské činnosti, včetně vedení války a kulturní produkce, silně ovlivnila formativní léta mladého muže, jenž zamýšlel stát se umělcem. Během ničivé války, která přinesla lidstvu jako vedlejší produkty technologie zabíjení, například magnetický záznam zvuku, vylepšené techniky kamufláže či první programovatelné počítače, bylo nutné nanovo přehodnotit vztah „člověk-stroj“ a rozšířit a revidovat jeho původně technooptimistické významy. Snahy uchopit a vysvětlit lidskou mysl i tělo ve strukturních schématech a ve vztahu k nové přírodě přivedly nakonec humanitní vědy a umění od strukturalismu k diskurzu o umělé inteligenci. Plurální lidské tělo jako kulturní struktura (Roland Barthes), sociální struktura jako megastroj (Lewis Mumford), těla zbavující se svých orgánů (Gilles Deleuze a Félix Guattari), lidské tělo jako hardware a lidské chování jako software (Jack Burnham), tělo jako rozhraní mezi mozkem a zbytkem světa (Marvin Minsky), lidi jako stroje vytvořené geny (Richard Dawkins), zdvojený pohled, sdílený vnímavým (živým) subjektem a neživým strojem vidění (Paul Virilio) – to jsou koncepty rámcující intelektuální kontext, v němž Woody a Steina Vasulkovi rozvíjeli svoji mechanistickou estetiku. Hledání a odhalování jejich principů proměnilo místa, jež se na delší dobu stala tvůrčím domovem obou umělců, na interdisciplinární laboratoře, v nichž usilovně testovali esenci a existenci elektronického obrazu a zvuku. Do dějin moderních uměleckých intermedií se nejdříve nesmazatelně zapsaly The Kitchen v New Yorku, později Katedra mediálních studií Newyorské státní univerzity v Buffalu a nakonec ateliér v Agua Fria u Santa Fe.

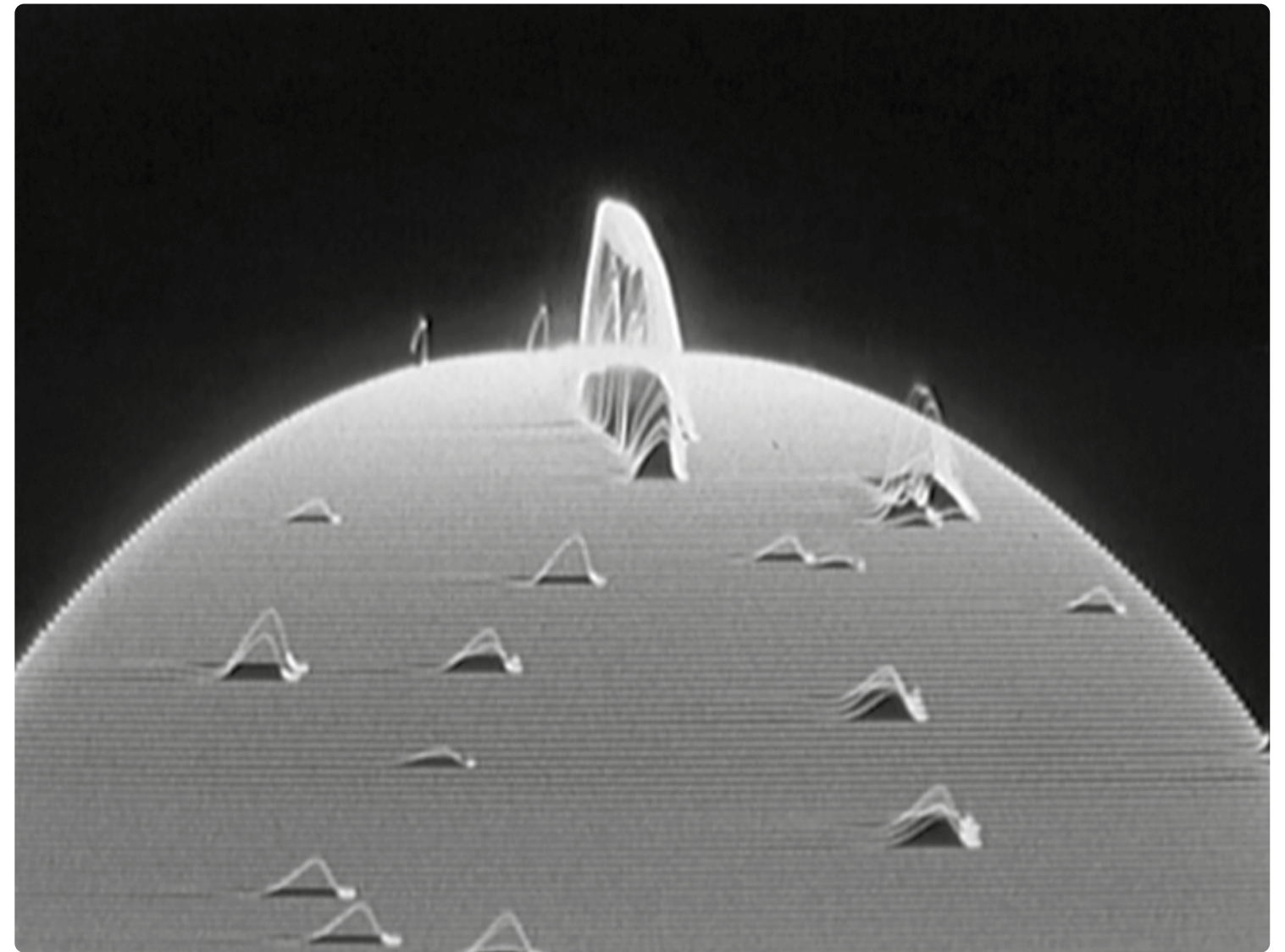
Začínající filmař Vasulka byl po přesídlení z národně homogenního socialistického Československa do kosmopolitního kapitalistického New Yorku vystaven zcela odlišnému kulturnímu a tvůrčímu kontextu. Brzy si uvědomil, že důkladný průzkum a účinné využití zvoleného média, tj. elektronického obrazu, je to, od čeho se bude odvíjet jeho budoucí poslání. Z Vasulky se záhy stal Vasulka a zdánlivě nevinná změna příjmení, spočívající v pouhém vypuštění jednoho diakritického znaménka, jako kdyby symbolizovala formalistický přístup, jenž zakrátko ovládne umělcův poetický jazyk – přístup, v němž vynechání nebo záměna jediného znaku může způsobit významovou dysfunkci, syntaktický zkrat nebo komunikační kolaps. Sémantika sdělení se tudíž dostala na vedlejší kolej, respektive se na ní výrazně začal podílet autorův vztah k médiu i procesu a prostředí samotného sdělování. Autoreference, jakožto kvintesciální odkazování k autorskému médiu, s nímž se autor jaksí snaží identifikovat, byla



body as hardware and human behaviour as software (Jack Burnham); the body as an interface between the brain and rest of the world (Marvin Minsky); humans as machines created by genes (Richard Dawkins); dual viewpoint shared by the animate (live) subject and the inanimate vision machine (Paul Virilio). These are the concepts that frame the intellectual context within which *Woody* and *Steina Vasulka* developed their mechanistic aesthetics. The search for it and the revealing of its principles transformed the places that became the longtime creative residences of both artists into interdisciplinary labs where they vigorously tested the essence and existence of electronic sound and image. Initially The Kitchen in New York, later the Department of Media Study at the State University of New York at Buffalo, and finally their studio in Agua Fria, Santa Fe have all entered into the history of modern intermedia arts.

Vasulka, a budding filmmaker, after relocation from what was a nationally homogenous socialist Czechoslovakia to then cosmopolitan capitalist New York faced an entirely different cultural and creative context. He very soon became aware that his future mission would be the development of an in-depth exploration and the effective exploitation of his chosen medium, i.e. the electronic image. *Vasulka* soon became *Vasulka*; as if a seemingly innocent surname change consisting of the mere omission of a single diacritical mark, could symbolize the formalist attitude that would soon take

Electromagnetic Objects, 1975-2006,
Video (black-and-white, sound); 33:58 min.



(Marvin Minsky); manneskjur sem genaskapaðar vélar (Richard Dawkins); tvöfalt sjónarhorn lífandi viðfangs og lífvana vélar (Paul Virilio). Þessi hugtök mynda hið andlega samhengi sem rammar inn þróun *Woodys* og *Steinu Vasulka* á vélrænni fagurfræði. Leitin að henni og afhjúpun grundvallarreglna hennar umbreytti stöðunum þar sem þau dvöldu langdvölum við sköpun í gagnvirkar rannsóknarstofur þar sem þau unnu af krafti með kjarna og tilvist rafhljóða og rafmynda. Í fyrstu var það The Kitchen í New York, síðar Margmiðlunardeildin við SUNY, Fylkisháskóla New York – fylkis í Buffalo, og að lokum vinnustofa þeirra í Agua Fria í Santa Fe. Allir þessir staðir hafa öðlast sess í sögu fjölmiðlalistar nútímans.

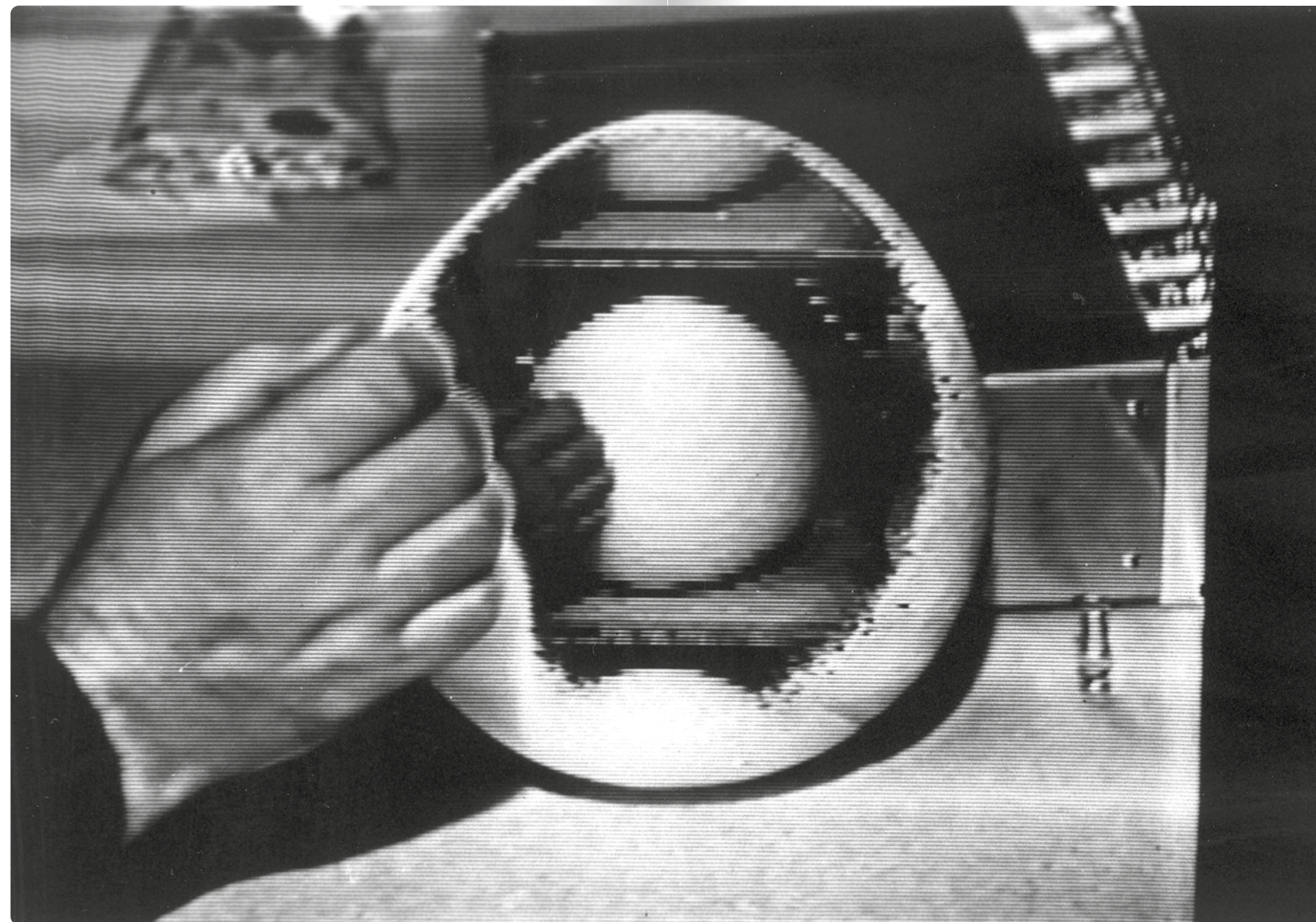
Eftir að hafa flust frá einsleitu, sósíalísku samfélagi Tékkóslóvakíu til kapítalísku heimborgarinnar New York stóð *Vasulka*, upprennandi kvikmyndagerðarmaður, andspænis gerólíku samhengi menningar og sköpunar. Hann áttaði sig mjög fljótt á því að framtíðarmarkmið hans yrði að þróa nákvæmar rannsóknir á þeim miðli sem hann hafði valið sér, þ.e.a.s. rafrænum myndum, og nýta sér möguleika þeirra til fulls. *Vasulka* breyttist von bráðar í *Vasulka*; það sem virtist sakleysisleg niðurfelling áherslumerkis gat verið táknrænt fyrir formfestuviðhorfið sem bráðlega tók yfir skáldamál listamannsins – í þeirri nálgun gat niðurfelling eða innsetning eins einasta tákns valdið merkingarfræðilegri truflun, setningarfræðilegum bresti eða hruni samskipta. Þannig hætti merkingarfræði tjáningarinnar að skipta máli,

povýšena na klíčový poetický princip. Vznikem nové technologie se totiž zároveň rodí též vztah jejího stvořitele a uživatele k ní. Přesun zájmu z významového potenciálu elektronicky generovaných obrazů ke způsobům a nástrojům jejich generování způsobil ve *Vasulkově* umění zásadní estetický obrat. Díky nové technologické zkušenosti se najednou v novém kontextu vyjevila odvěká „pravda“, že čistota média je poetická iluze, že intermedialita je přirozená, protože pramení v časoprostorové povaze lidské zkušenosti, a že všechna média jsou vlastně smíšená, protože kombinují různé způsoby vyjádření, rozličné přenosové kódy a percepční kanály. Otevřená dramaturgie scény The Kitchen, s níž *Vasulkovi* spojili počáteční hledání nové obrazovosti, byla nejlepším důkazem správné orientace nastoupené cesty ke komplexnější audiovizuální reprezentaci.

Urputná snaha přijít na kloub kódu elektronicky generovaného a přenášeného obrazu přivedla *Vasulku* k empirickému zjištění, jak je při ní důležité vzít v úvahu též pohyby, gesta a zvuky – tím víc, že instrumentální obrazy, k nimž jeho vizuální poetika neochvějně směřovala, byly výsledkem „vidění bez pohledu“. Živý, mobilní a selektivní pohled byl člověku odcizen (v existenciálním i kriminálním smyslu) strojem, schopným realitu nejenom identifikovat, ale též interpretovat, manipulovat a virtualizovat – prostřednictvím kódu, který opatřil stroj animační identitou. Virtualizovat lze však pouze možnost, nikoli reálno, jak nás kdysi prozíravě varovali Gilles Deleuze a Félix Guattari. *Vasulka*

over the artist's poetic language — an approach in which the omission or substitution of a single sign could cause a semantic dysfunction, syntactic failure, or collapse in communication. The semantics of expression thus became secondary, or more specifically the author's relationship to the medium as well as to the process and the environs of the expression itself began to take prominence. Self-reference as a quintessential referring to the authorial medium, with which the author somehow intends to identify, was elevated to the level of a key poetic principle. With the birth of a new technology, the relationship between its creator and its users also comes to life. The shift in interest from the expressive potential of electronically generated images towards the methods and tools of their generation caused a crucial aesthetic turn in the *Vasulkas'* art. The long-standing "truth" of media purity was revealed to be a poetic illusion through the new experience with technology. Due to the spatiotemporal nature of human experience it became clear that intermediality is in fact natural, and all media are mixed since they combine various means of expression, diverse codes of transmission and channels of perception. The open dramaturgy of *The Kitchen*, the scene within which the *Vasulkas* commenced their search for new imagery, is the best proof of the precise orientation of their chosen entry point ensuingly moving towards more complex audio-visual representation.

Woody *Vasulka's* determined effort to get to the bottom of the code of the electronically generated and transmitted image led him to the empirical discovery of the importance of also taking into account movements, gestures, and sounds — all the more so because the instrumental images towards which his visual poetics were unwaveringly directed were the result of "seeing without looking". The living, mobile, and selective gaze was alienated from man (in an existential and criminal sense) by a machine capable of not only identifying reality, but also interpreting, manipulating, and virtualizing it — through a code that provided the machine with an animating identity. But only possibility can be virtualized, not reality, as Gilles Deleuze and Félix Guattari once presciently warned us. *Vasulka* constructed vision machines with the non-cinematic intention of representing the world with moving images, but he did not intend to create abstract electronic images by simply transposing the practices of painterly abstraction into the medium of video. His immodest ambition was to create a new reality whose existence is conditioned by the ephemeral existence of electronically generated and transmitted images. Its construction required a new pictorial grammar that would enable the visualization of the artist's ideas in a completely new way, free from the technological procedures of older art forms. He was therefore interested in video as a generative medium capable not only of representation, but above all of finding new ways and methods of representation. The artist delved into the bowels of the medium to thoroughly investigate its nature and mechanisms of operation, until he finally merged



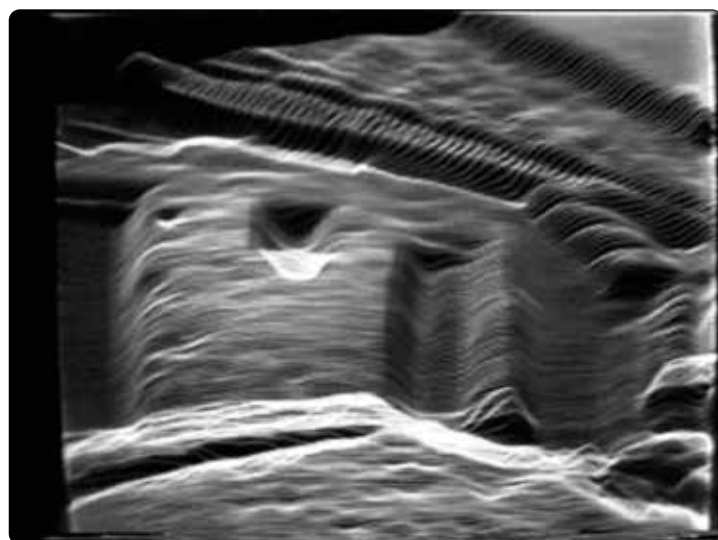
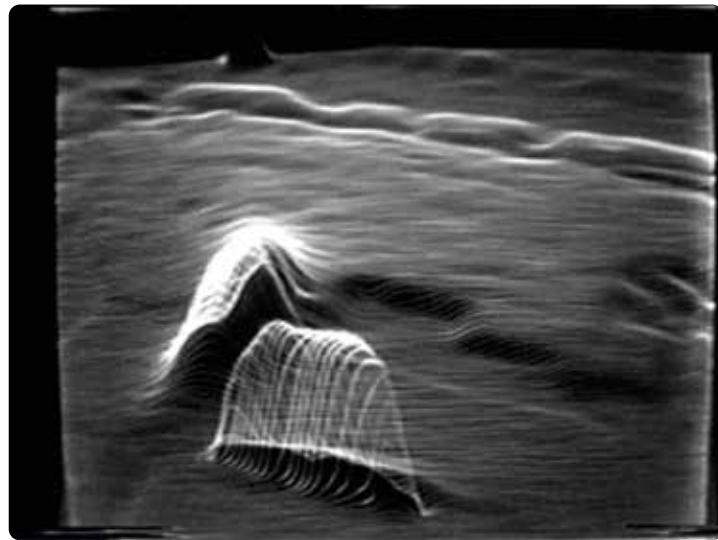
eða öllu heldur fóru tengsl listamannsins við miðilinn, jafnt og við ferlið og við umhverfi tjáningarinnar sjálftrar, að taka verulegan þátt í henni. Sjálfstílvísun, hin dæmigerða vísun í höfundarverkið sem listamaðurinn ætlar einhvern veginn að samsama sig með, var upphafin og varð að lyklatríði ljóðræunnar. Með tilkomu nýrrar tækni lífnuðu einnig við tengslin á milli skaparans og notenda hennar. Þessi áherslubreyting, frá tjáningarmöguleikum rafrænna mynda til þeirra aðferða og tækja sem ný kynslóð bjó yfir, olli meiriháttar fagurfræðilegum straumhvörfum í list *Vasulka*-hjónanna. Reynsla af nýrri tækni leiddi í ljós að það sem lengi hafði verið talinn „sannleikur“ um hreinleika miðlanna var aðeins ljóðræn blekking. Það varð ljóst að gagnvirkni miðla er í raun eðlileg, þegar tekið er mið af tímarúmseðli mannlegrar reynslu, í raun eru allir miðlar blandaðir þar sem þeir fela í sér margs konar tjáningu, ólík samskiptatákn og skynjunarrásir. Hin opnu sjónleikafræði *The Kitchen*, senunnar þar sem *Vasulka*-hjónin hófu leit sína að hinum nýju ímyndum, sýna hvað best hvernig nákvæmlega valinn útgangspunktur þeirra færir í kjölfarið í átt að flóknari hljóð- og myndrænni túlkun. Þrautseigja *Woodys Vasulka* við að komast til botns í táknmáli hinna rafrænu mynda leiddi til þess að hann uppgötvaði hve mikilvægt það var að taka einnig hreyfingar,

Vocabulary, 1973, Video (color, sound); 4:28 min.

konstruoval stroje vidění s nekinematografickým záměrem reprezentovat svět pohyblivými obrazy, nehodlal však vytvářet abstraktní elektronické obrazy pouhým transponováním postupů malířské abstrakce do média videa. Jeho neskromnou ambicí bylo stvořit novou skutečnost, jejíž existence je podmíněna efeménní existencí elektronicky generovaných a přenášených obrazů. K její konstrukci bylo zapotřebí nové obrazové gramatiky, jež by umožnila vizualizovat umělcovy představy zcela novým způsobem, osvobozeným od technologických postupů starších uměleckých forem. Video ho tudíž zajímalo jako generativní médium, které je schopné nejenom reprezentovat, ale především hledat nové způsoby a metody reprezentace. Umělec se ponořil do útrob média, aby důkladně prozkoumal podstatu a mechanismy jeho fungování, až s ním nakonec splynul v tvůrčím experimentu s nepředvídatelným výsledkem. Předvídavý *Vasulka* si však tento ontologicko-technologický realismus sofistikovaně pojistil poetickým krédem, podle něž je experimentující umělec pokaždé odsouzen na úspěch, a tudíž nemůže selhat. Jeho úspěchem totiž není ocenění v soutěživém světě umění, nýbrž stav mimočasové kontemplace ve smyslu antické *ataraxie* či orientálních způsobů ovládnání a kultivování mysli.

Podvědomá reference na střet analogové a digitální reprezentace na křižovatce paradigmat (vědění a komunikace), tj. kontext, v němž se *Vasulkovo* poeticko-estetické hledání ocitlo, je patrná z krátkého videa *Reminiscence* (1974). Processingovými transformacemi obrazu se z návštěvy moravského venkova, která je nasnímaná portapakovou kamerou, stává výlet do surreálního světa bezprizorních fantomů — (ne)lidských i (ne)místních. Původní zobrazující stopáž se rozplynula v abstraktním labyrintu vibrujících řádků a vrstevnic, v němž lze fenomenologické podobenství snímané reality jakžtakž identifikovat díky abstrahovaným konturám a přiznané autentické zvukové stopě. Nejsou to elektronické otisky vnímané reality, nýbrž kódované koordináty její možné prezenze. Tělesnost reality se před našimi očima rozplývá ve fantomové reprezentaci, časoprostorovém bloku počitků a ten jí dává nové, nehmotné tělo. *Vasulkovi* stvořili nový, nehomogenní časoprostor, v němž je orientace možná pouze deterritorializací (respektive reteritorializací) refrénů, které vyznačovaly a komponovaly původní časoprostor. Lidští a zvířecí obyvatelé obou časoprostorů byli uchováni nezávisle od zhmotňující se substance, autorského záměru a aktu, ale i aktuálních diváků; přetrvávají díky počitkům, mediiovaným siločárami těkavého elektronického obrazu.

Demiurgem neobvyklé mediace, mediátorem mezi reálnými a virtuálními časoprostory, je umělec, jehož zdánlivá (ne)přítomnost v díle je zřejmá skrze neviditelné pohledy a gesta vlastního těla a kamery v jeho rukou. Díky nim jsou události uchovávané v díle prostřednictvím mediiovaných počitků ztělesněny. Schopnost manipulovaného elektronického obrazu mediovat podobnosti a odlišnosti, bez nichž by nevznikl nový reprezentační řád, vnukla *Vasulkovi* podnět prozkoumat estetické možnosti nového generativního jazyka, v němž se, paralelně s vývo-



with it in a creative experiment with unpredictable results. The discerning *Vasulka*, however, sophisticatedly insured this ontological-technological realism with a poetic credo according to which the experimenting artist is always condemned to succeed and therefore cannot fail. For his success is not an award in the competitive world of art, but a state of out-of-time contemplation in the sense of ancient *ataraxia* or oriental ways of controlling and cultivating the mind.

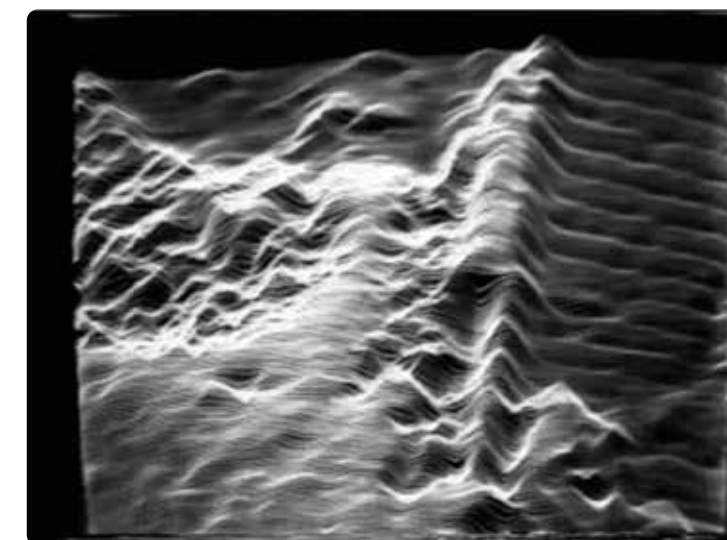
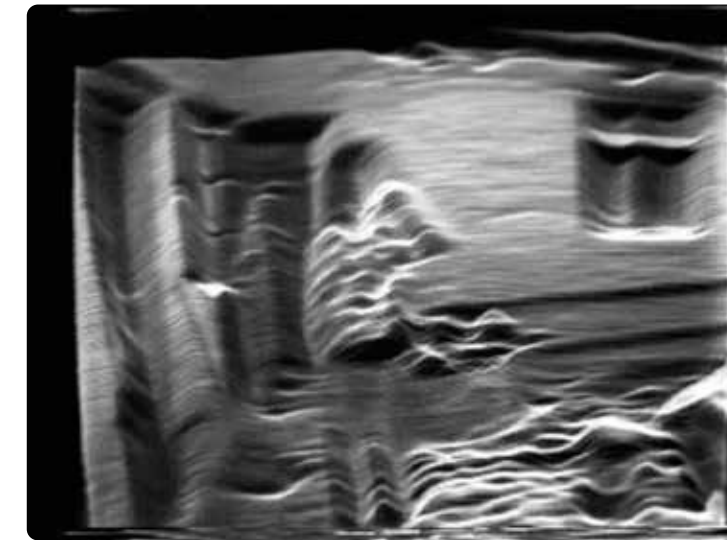
The subconscious reference to the clash of analogue and digital representation at the crossroads of paradigms (knowledge and communication), i.e. the context in which *Vasulka's* poetic-aesthetic quest found itself, is evident in the short video *Reminiscence* (1974). Through the processing transformations of the image, a visit to the Moravian countryside, filmed with a Portapak camera, becomes a trip into the surreal world of formless phantoms – both (un)human and (un)local. The original depictive footage has dissolved into an abstract labyrinth of vibrating lines and contours, in which the phenomenological parable of the captured reality can be somehow identified thanks to abstracted contours and an admittedly authentic soundtrack. These are not electronic imprints of perceived reality, but coded coordinates of its possible presence. The physicality of reality dissolves before our eyes in a phantom representation, a spatio-temporal block of readings, which gives

bendingar og hljóð með í reikninginn – ekki síst þar sem höfuðmyndirnar sem ljóðræn sköpun hans beindist ávallt að voru afrakstur þess að „sjá án þess að horfa“. Hið lifandi, hreyfanlega og valkvæða auga er aðskilið mannum (í tilvistarlegu og glæpsamlegu tilliti) af vél sem er ekki aðeins fær um að bera kennsl á raunveruleikann heldur einnig túlka hann, stýra honum og sýndargera hann – með hjálp táknerfa sem ljá vélinni lifandi sjálfsmynd. Hins vegar er aðeins hægt að sýndargera möguleika, ekki raunveruleikann, eins og Gilles Deleuze og Félix Guattari sáu fyrir og vörðuð okkur við. *Vasulka* byggði sjónvél með það að markmiði að tákna heiminn með lifandi myndum en ætlun hans var ekki að skapa óhlutbundnar rafrænar myndir með því einfaldlega að flytja óhlutbundna málara-list yfir á myndband heldur var það blygðunarlaus metaður hans að skapa nýjan veruleika, skilyrtan af skamm-lífrí tilvist rafrænna mynda. Til að byggja upp þennan heim þurfti nýja myndræna málfærði sem gæti gert listamanninum kleift að framkalla hugmyndir sínar á glænýjan hátt, lausan við tæknilega ferla eldri listforma. Því hafði *Vasulka* áhuga á vídeóinu sem skapandi miðli sem gæti ekki aðeins sýnt heldur einnig fundið nýjar leiðir og aðferðir til framsetningar. Listamaðurinn sókkti sér ofan í iður miðilsins til að kanna til hlítar eðli hans og virkni þar til þeir runnu loks saman í frjórrí tilraun með ófyrirséðri niðurstöðu. Hinn skarpskyggni *Vasulka* tryggði hins vegar á fagaðan hátt þessum verufræði-tæknilega veruleika ljóðræna trúarjátningu sem kveður á um að tilraunir listamannsins séu alltaf dæmdar til að takast og geti því ekki misheppnast, vegna þess að velgengnin felst ekki í verðlaunum listahemsins heldur ástandi íhugunar, handan við tíma, á borð við ævafora hugleiðslu eða austrænar leiðir til að stjórna huganum og þroska hann.

Hin ómeðvitaða vísun í árekstur flaumrænnar og stafrænnar framsetningar á krossgötum viðmiða (þekkingar og samskipta), það er að segja samhengið utan um leit *Vasulka* að ljóðrænni fagurfræði, sést vel í stutta myndbandinu *Reminiscence* (1974). Umbreytingarferli myndarinnar gerir heimsókn í sveitir Móravíu, myndaða með Portapak-vél, að ferð inn í súrrealískan heim formlausra drauga – bæði (ó)mannlegra og (ó)kunnugra. Upprunalegu upptökurnar leysast upp í óhlutbundið vöfundarhús titrandi lína og útlína, þar sem hægt er að bera kennsl á fyrirbærafærðilega dæmisögu fangaðs raunveruleika, þökk sé abstrakt útlínum og óneitanlega ósvikinni hljóðrás. Þetta eru ekki rafrænar menjar um skynjaðan veruleika heldur dulkóðuð hnit sem benda á tilvist hans. Fyrir augum okkar leysist ápreifanlegur raunveruleikinn upp í talsýndarframsetningu, tímarúmsheild túlkunar sem gefur honum nýjan og lítilvægan blæ. *Vasulka*-hjónin hafa skapað nýjan, misleitán rúm-tíma sem aðeins er hægt að rata um með því að afflandhelga (eða endurlandhelga) það sem markaði hinn upprunalega rúm-tíma. Mannskepnur og dýr í báðum tímarúmum hafa varðveist án innihaldsefnis, án ætlunar og aðgerða skaparans, án raunverulegra áhorfenda; þau varðveitast í skynjuðum myndum sem miðlað er í gegnum hverfular rafrænar myndir.

jem technologií pro snímání a přenos video obrazu, učil vyjadřovat a zároveň formulovat vlastní estetiku. Video *Vocabulary* (1973) skvěle ilustruje, jak se vůle osvojit si novou gramotnost skloubila s vášní pro experiment. Aby mohl „proteticky“ sdělovat bezprostřední vjemy a dojmy fyzického estetického v nově vytvářeném vizuálním jazyku, podrobil *Vasulka* jeho syntax a gramatiku strukturálním a procesním experimentům s modulováním elektronických informací, což dekonstruuje prostorové i optické souřadnice reprezentace a současně se významně podílí na estetickém výsledku díla. Umělcovy ruce, jejich prsty, kůže i žíly interagují s elektronickými signály, splývají s jejich vizualizacemi, aby společně detekovaly mediovanou skutečnost a samy byly detekovány prezencí v ní. Ruka-organ se mění na ruku-signál, *keyer*, díky němuž se už animace nevztahuje k animování fyzického těla, ale těla bez fyziologicky a anatomicky specifikovaných orgánů. Ruka vidí, oko otevírá prostor, pohled kamery prodlužuje, prohlubuje a zostřuje perspektivu oka, to vše v dojemné interakci lidských a odlišných (nadlidských) gest. Spolu s dekonstruovanou reprezentací staré i nové skutečnosti se v součinnosti oka umělce a objektivu kamery rodí nová kompetence – videografie – psaní pohledem. Psaní, jež neosvětluje svět pojmy, nýbrž prosvěcuje jej skrze vjemy. Psaní, jež sice vpisuje znaky do světské substance, ale vyjevuje jejich významy na iluzorní, elektronicky reprezentující obrazovce. Umělec stvořil nový vokabulář, ten však neslouží překládání znaků, ale odkládání významů.

Videograf se dívá na svět mašinisticky, nahlíží jeho entity strojem vidění, interpretuje je opticky. Konstruuje novou skutečnost a spolu s ní též nový pohled na ni. Vidí a zviditelňuje, tedy je. Existuje sice díky vidění, avšak tuto původně fyziopsychologickou schopnost musí v dnešní éře paradoxální logiky obrazu (Virilio) sdílet se strojem, a to skrze jeho mašinistickou optiku. Stroj vidění změnil časoprostorovou realitu člověka k nepoznání. Virtualizací prostoru se změnilo též vnímání času, čas se už nečlení na minulý, přítomný a budoucí, ale na reálný a odložený. Člověk opatřil stroje schopností smyslově detekovat a opticky interpretovat skutečnost, přenáší na ně odpovědnost za sensorické interakce se světem, snaží se na ně delegovat estetická rozhodnutí. Když *Woody Vasulka* recykluje moderní zbrojařské komponenty a konstruuje z nich hybridní automaty, kterým dává vznešená jména (*Maiden*, *Brotherhood* apod.), podrobuje vlastně mašinistickou smyslovost eticko-estetické zkoušce. Destruuje staré kódy, aby mohl vytvářet kompozice a asambláže, prostřednictvím nichž odhaluje strukturální, generativní ideologii jejich původu a existence. Když vdechuje stroji novou duši (*anima machina*), resuscituje zároveň destruktivní úmysly jeho stvořitele a původních uživatelů (vojáků, zabijáků). Umělec do svých bizarních interaktivních brikoláží ale kóduje nové direktivy, jimiž transformuje militaristickou funkci na kulturně-estetickou strategii. V hledáčku sice zaměřuje skutečnost, spouští však aktivizuje palbu na její simulakra. *Vasulka* nestřílí na zaměřenou skutečnost, ve skutečnosti si střílí z kódů,



Reminiscence, 1974, Video (color, sound); 4:48 min.

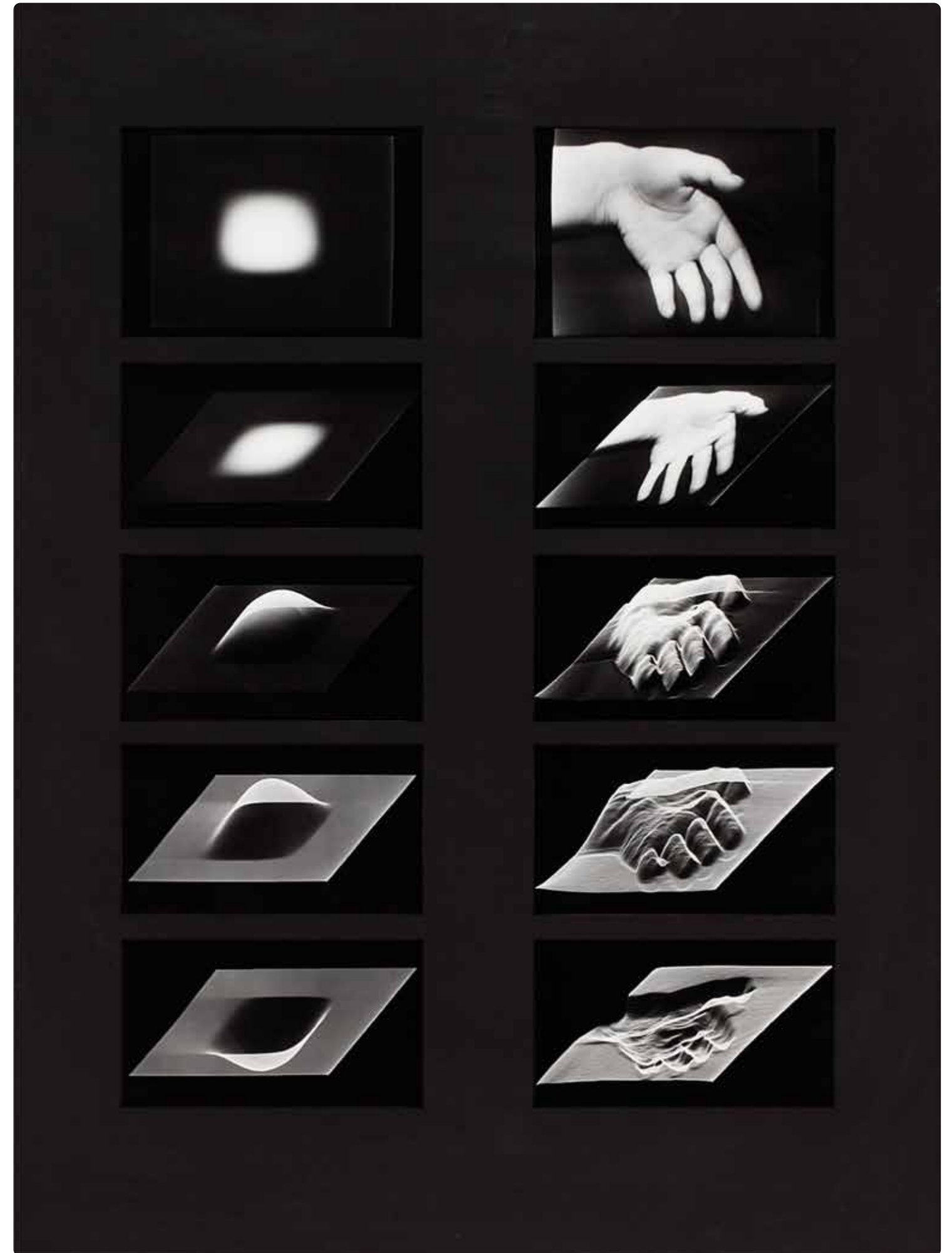
it a new, immaterial body. The *Vasulkas* have created a new, inhomogeneous space-time in which orientation is possible only by deterritorializing (or reterritorializing) the refrains that marked and composed the original space-time. The human and animal inhabitants of both timespaces have been preserved independently of materializing substance, authorial intention and act, and actual spectators; they persist in percepts mediated through lines of force emitted by the volatile electronic image.

The demiurge of this unusual mediation, the mediator between real and virtual time-space, is the artist, whose apparent (non)presence in the work is evident through the invisible gaze and gestures of his own body and the camera in his hands. Thanks to them, the events preserved in the work are embodied through mediated sensations. The ability of the manipulated electronic image to mediate similarities and differences, without which a new representational order would not have emerged, prompted *Vasulka* to explore the aesthetic possibilities of a new generative language in which, in parallel with the development of technologies for capturing and transmitting video images, he learned to express and formulate his own aesthetics. The video *Vocabulary* (1973) illustrates perfectly how the will to master a new literacy was combined with a passion for experimentation. In order to “prosthelytically” communicate the immediate sensations and impressions of the physical aesthetic in a newly created visual language, *Vasulka* subjected its syntax and grammar to structural and procedural experiments in modulating electronic information, deconstructing the spatial and optical coordinates of representation while contributing significantly to the aesthetic outcome of the work. The artist’s hands, fingers, skin and veins interact with the electronic signals, merging with their visualizations to jointly detect the mediated reality and themselves be detected by the presence within it. The hand-organ is transformed into a hand-signal, a *keyer*, thanks to which the animation no longer refers to animating a physical body, but a body without physiologically and anatomically specific organs. The hand sees, the eye opens space, the camera’s gaze lengthens, deepens, and sharpens the eye’s perspective, all in a moving interaction of human and dehumanized (superhuman) gestures. Together with the deconstructed representation of an old and new reality, a new competence is born in the interaction of the artist’s eye and the camera lens – videography – writing with the gaze; a writing that does not illuminate the world with concepts, but rather illuminates it through perception. Writing that inscribes signs into the mundane substance, but reveals their meanings on an illusory, electronically representing screen. The artist has created a new vocabulary, but it does not serve to translate signs, but to reveal meanings.

The videographer looks at the world in a machinic way, he views its entities through the machine of vision, interpreting them optically. He constructs a new reality and along with it a new view of that reality. It sees and makes visible, thus, it is. Although it exists through seeing, it must share this originally

Skapari þessa óvenjulegu milligöngu, sáttasemjari á milli raunverulegs og ímyndaðs tíma-rúms, er listamaðurinn sjálfur, og nærvera hans í verkinu sést vel í gegnum ósýnilegt augnaráð hans og bendingar líkama hans og myndavélarinnar í höndum hans. Þannig tekst að gera atburðina í verkinu áþreifanlega með miðlaðri skynjun. Eðli breyttra rafrænna mynda opnuðu þá möguleika að miðla því sem var líkt og ólíkt. Án þessa hefði nýi framsetningarheimurinn ekki orðið til, og þetta hvatti *Vasulka* til að kanna fagurfræðilega möguleika nýs, skapandi tungumáls þar sem hann lærði að tjá og setja fram sína eigin fagurfræði, samhliða því sem nýrri tækni tókst að fanga og senda út vídeómyndir. Myndbandið *Vocabulary* (1973) sýnir fullkomlega hvernig vilji til að ná tökum á nýju læsi sameinaðist ástríðu fyrir tilraunum. Til að geta með aðstoð hjálpartækja miðlað tafarlausrí skynjun og áhrifum efnislegrar fagurfræði hins nýskapaða, sjónræna tungumáls, gerði *Vasulka* tilraunir með byggingu og aðferðir málfræði þess og setningafræði; með mótun rafrænna upplýsinga, afbyggingu rýmis- og sjónfræðilegra hnita framsetningar, en lagði um leið verulega áherslu á fagurfræðilega útkomu verksins. Hendur listamannsins, fingur, húð og æðar, leika á víxl við rafræn merki, renna saman við sjónsköpun þeirra til að geta í senn skynjað hinn miðlaða raunveruleika og leyft sér að vera skynjaðar af því sem býr í verkinu. Höndin sem líffæri umbreytist í hönd sem ták, myndfletti (keyer) og þess vegna er ekki lengur vísað í fjör efnislegs líkama, heldur líkama án líffræðilegra og líkamlegra líffæra. Höndin sér, augað opnar rýmið, sýn myndavélarlinsunnar lengir, dýpkar og skerpir það sem augað sér, allt gerist þetta í lífandi gagnvirkni mannlegra og vélmanskra (ofurmannlegra) viðbragða. Í samvinnu við afbyggða framsetningu gamla og nýja veruleikans fæðist ný geta í víxlverkun auga listamannsins og myndavélarlinsunnar – myndfjarskipti – skrifuð með augnaráðinu, skrif sem lýsa ekki upp heiminn með hugtökum heldur varpa ljósi á hann í gegnum skynjunina. Ták skrifuð í hversdagslegt efni sem afhjúpa merkingu sína á rafrænni blekkingarframsetningu skjásins. Listamaðurinn hefur skapað nýjan orðaforða sem er ekki ætlað að þýða ták heldur afhjúpa merkingu.

Myndritarinn sér heiminn á vélrænan hátt, virðir hann fyrir sér í gegnum sjónarvél og túlkar hann sjónrænt. Hann byggir nýjan veruleika og samhliða nýtt sjónarhorn á þann veruleika. Heim sem sér og gerir sýnilegt og er þar af leiðandi til. Þótt tilvist hans byggist á áhorfi verður hann að deila upprunalegri eðlissálfræðilegri getu sinni með vélinni, í gegnum ljósfræði vélarinnar, á tíma þversagnar-kenndrar rökvísi ímyndarinnar (Virilio). Vélín sem sér hefur kollvarpað tímarúmsraunveruleika mannsins. Sýndargerving rýmisins hefur einnig breytt skynjun tímans, honum er ekki lengur skipt í fortíð, nútíð og framtíð heldur í raunverulegan og frestaðan tíma. Maðurinn hefur ljáð vélum þá hæfni að skynja og túlka raunveruleikann sjónrænt, falið þeim þá ábyrgð að eiga skynræn og víxlverkandi samskipti við heiminn, reynt að fela þeim ákvarðanir af fagurfræðilegum toga. Þegar *Woody Vasulka* endurvinnur hluta af nútíma vopnabúnaði og breytir þeim í blendingsvélmanni sem hann gefur

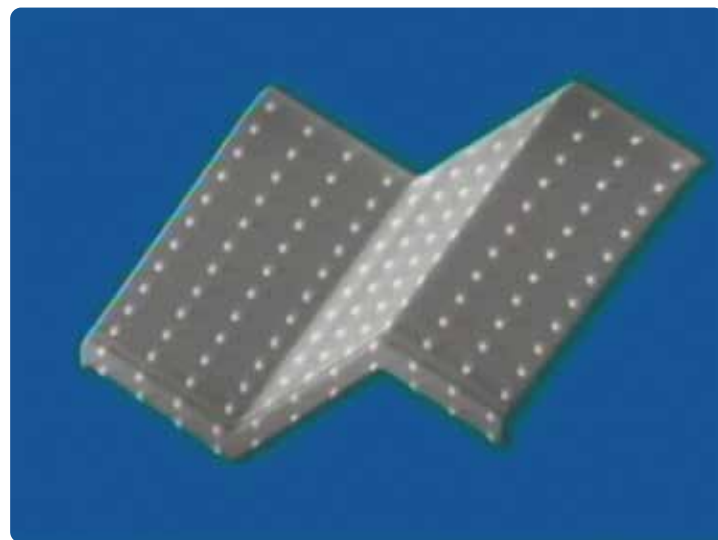


Didactic series, 1975, Photography, Courtesy of BERG Contemporary.

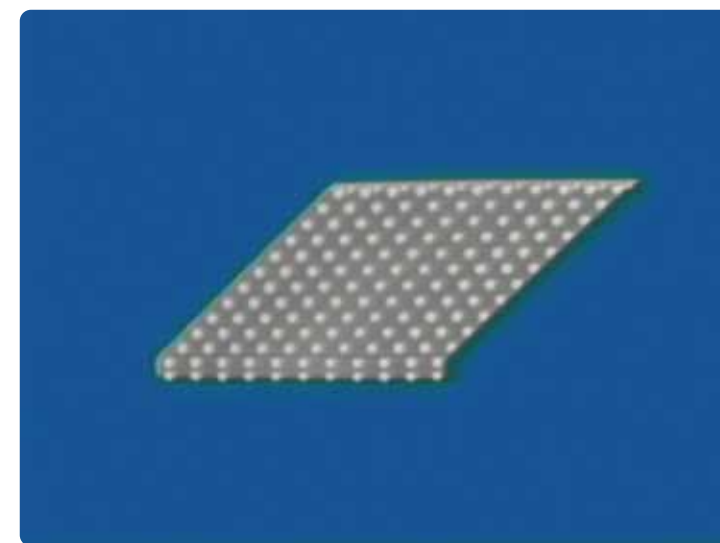
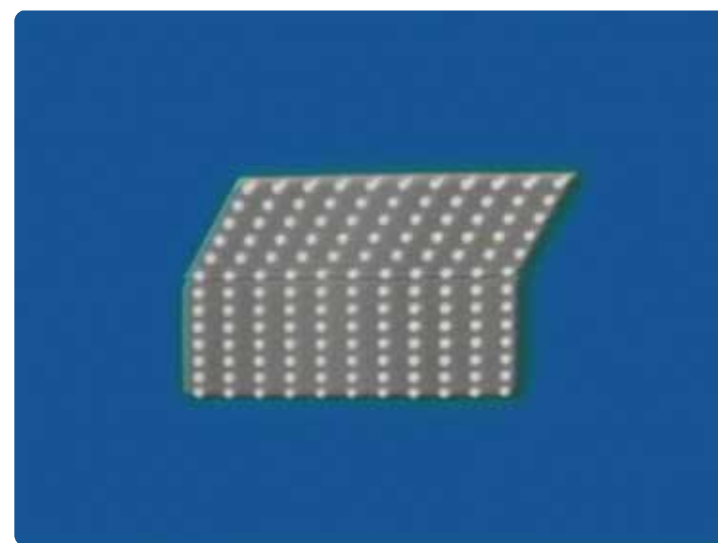
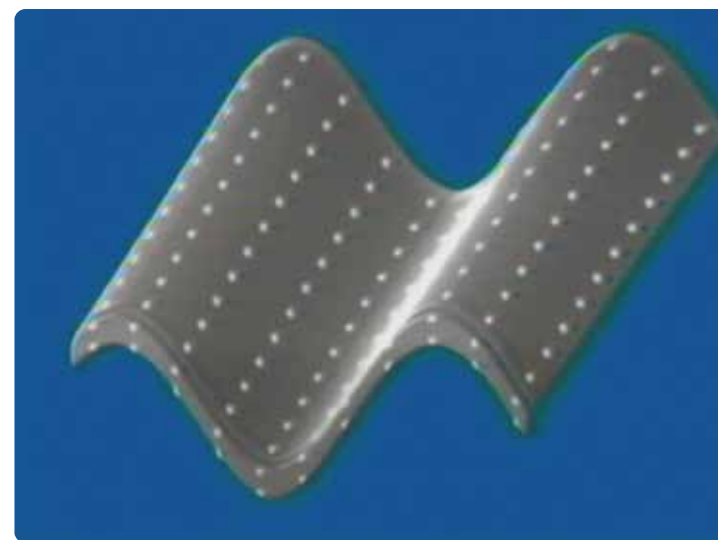


Woody at work. Vasulka Archive.

physiopsychological capacity with the machine, through its machinic optics, in the present era of the paradoxical logic of the image (Virilio). The machine of vision has changed the spatio-temporal reality of man beyond recognition. The virtualization of space has also changed the perception of time; time is no longer divided into past, present and future, but into real and deferred. Man has endowed machines with the ability to sense and visually interpret reality delegating to them the responsibility for sensory interactions with the world, attempting to delegate aesthetic decisions to them. When *Woody Vasulka* recycles modern weaponry components and constructs them into hybrid automata to which he grants lofty names (Maiden, Brotherhood, etc.), he is actually subjecting machinic sensuality to an ethical-aesthetic test. He destroys old codes in order to create compositions and assemblages through which he reveals the structural, generative ideology of their origin and existence. When he breathes a new soul (anima machina) into the machine, he simultaneously resuscitates the destructive intentions of its creator and its original users (soldiers, killers). But the artist encodes new directives into his bizarre interactive bricolages, transforming the militaristic function into a cultural-aesthetic strategy. While the viewfinder focuses reality, the trigger activates the firing at its simulacra. *Vasulka* does not fire at the focused reality; in fact, he fires at codes whose syntactic and semantic flexibility he cleverly exploits to deconstruct contexts and play with coding systems. He does not offer solutions; he invents, or rather constructs, new concepts. The original constructor of machines became a constructor of abstractions – concepts, signs, (moving) images, videograms. *Vasulka's* passion was experimental construction, the meaning of his own existence. But experimentation cannot be separated from interpretation. Art, therefore, became for him a technical, social, political, and semiotic affair, in which all the components mix with the will to interpret (in *Vasulka's* case, to *videograph*) and the passion to experiment. He became an art-machine.



háleit nöfn (Maiden, Brotherhood, o.s.frv.) er hann að leggja siðfræði-fagurfræðilegt próf fyrir hina vélrænu skynjun. Hann eyðileggur gömul táknkerfi til að mynda samsetningar og samansöfn sem hann notar til að afhjúpa kerfislæga og skapandi hugmyndafræðina á bak við uppruna þeirra og tilvist. Þegar hann blæs nýju lífi (lifandi vél) í vélinu, endurlífgar hann um leið eyðileggjandi fyrirætlanir skapara hennar og upprunalegra notenda (hermanna, morðingja). En listamaðurinn táknbindur ný fyrirmæli inn í kostulegan, gagnvirkan samtíning sinn og umbreytir hernaðarvirkninni í list menningar og fagurfræði. Leitarinn miðar á raunveruleikann en gíkkurinn kemur af stað skoðað á eftirmyndina. *Vasulka* skýtur ekki á miðaðan raunveruleikann; hann skýtur reyndar á kóða sem búa yfir setningar- og merkingarfræðilegum sveigjanleika sem hann nýtir sér snilldarlega til að afbyggja samhengi og leika sér með táknkerfi. Hann býður ekki upp á lausnir heldur finnur upp eða, það sem er enn betra, setur saman ný hugtök. Sá sem upprunalega smíðaði vélar er orðinn smíður hins óhlutbundna – hugtaka, tákna, (hreyfi)mynda, vídeóskeyta. Ástríða *Vasulka* beindist að tilraunum með samsetningar, þýðingu hans eigin tilveru. Hins vegar er ekki hægt að aðskilja tilraunirnar frá túlkuninni. Þess vegna varð listin fyrir honum tæknilegt, félagslegt, pólitískt og táknfræðilegt fyrirbæri þar sem allir þættirnir blandast viljanum til túlkunar (að myndrita, í tilfelli *Vasulka*) og ástríðunni fyrir tilraunum. Hann varð lista-vél.



The Matter, 1974, Video (color, sound); 4:07 min.

jejichž syntaktickou i sémantickou flexibilitu chytře zneužívá k dekonstrukci kontextů a ke hře s kódovacími systémy. Nenabízí řešení, vynalézá nebo lépe řečeno konstruuje nové pojmy. Z původního konstruktéra strojů se stal konstruktér abstrakcí – pojmů, znaků, (pohyblivých) obrazů, videogramů. Experimentální konstruování bylo *Vasulkovou* vášní, smyslem vlastní existence. Experimentování ale nelze oddělit od interpretování. Umění se tudíž pro něj stalo technickou, sociální, politickou a sémiotickou záležitostí, v níž se všechny složky mísí s vůlí interpretovat (ve *Vasulkově* případě videografovat) a vášní experimentovat. Stalo se uměním-strojem.



About the Artists

Gary Hill

For over 50 years Gary Hill (b. 1951, Santa Monica, California), has worked as an inter-disciplinary artist incorporating sculpture, sound, language, video, installation and performance to explore an array of issues ranging from the physicality of language, synesthesia and perceptual conundrums to ontological space and viewer interactivity.

For the past decade Hill's gallery and museum exhibitions have focused on his life long interest in and influence of psychotropic experiences: *of surf, death, tropes & tableaux: The Psychedelic Gedankenexperiment*, premiered at Barbara Gladstone (2011); *Gary Hill: glossodelic attractors*, a two-part exhibition at Henry Art Gallery in Seattle (2012); *Cutting Corners Creates More Sides*, recently exhibited at bitforms gallery in New York along with his *SELF ()* series, and *Ghost Chance* at The Lia Rumma Gallery, Naples

Solo exhibitions of his work have been presented at museums worldwide: The Centre Georges Pompidou, Paris; San Francisco Museum of Modern Art; Museu d'Art Contemporani, Barcelona; Museum of Contemporary Art, Taipei; and many others. Most recently he exhibited the large-scale site-specific work, *Linguistic Spill in the Boiler Hall* at The Museum of Art, Architecture and Technology (MAAT) Lisbon, and the survey exhibition, *Momentombs* at the Suwon Art Museum in Korea.

Hill has worked collaboratively with a number of artists most notably, George Quasha and Charles Stein producing the publication, *An Art of Limina: Gary Hill's Works & Writings*. In 1998 he collaborated with the choreographer Meg Stuart and her dance company 'Damaged Goods' to produce *Splayed Mind Out* which was performed more than 50 times in Europe, South America and the United States.

In 2005 Hill was commissioned by the Soprintendenza Archeologica di Roma to produce *Resounding Arches / Archi Risonanti*, an installation of multiple projections with sound, for the Colosseum and Temple of Venus and Roma, which was the first contemporary art work to be created for the site. The event culminated with the performance, *Dark Resonances*, in collaboration with Paulina Wallenberg-Olsson and Charles Stein.

In 2008 he was commissioned by the Holland Festival to collaborate on the production of *Varèse 360°*, a two-night concert of the composer Edgard Varèse's complete works, presented at the Westergasfabriek Gashouder, Amsterdam, and at Salle Pleyel, Paris, in 2009. Hill developed the dramaturgy and visual component for the entirety of the performance and invited further collaboration with performers Christelle Fillod, George Quasha, Els Van Riel, and Charles Stein, with costume design by Paulina Wallenberg-Olsson. 2013 saw his opera directorial debut at the Lyon Opera House, interweaving Beethoven's *Fidelio* with the science fiction novel *Aniara*.

Hill has received multiple fellowships from the National Endowment for the Arts, and the Rockefeller and Guggenheim Foundations, and has been the recipient of numerous awards and honors.

garyhill.com

Steina

Steina (b. 1940) is a pioneering video artist who has been producing work since the 1960s. She moved from Reykjavík to Prague in 1959 to study the violin and there met her husband, the filmmaker *Woody Vasulka*. In 1965 they relocated to New York where *Steina* gradually came to focus on electronic media and video art.

With *Woody*, she began working with video, and in 1971 they founded The Kitchen, which has been a powerful force in shaping the cultural landscape in the United States ever since. It was among the very first American institutions to embrace the emerging fields of video, performance, and cross-disciplinary exploration. An internationally acclaimed institution, The Kitchen is one of New York's oldest and most active nonprofit art centers, and has helped launch the careers of many artists who have gone on to worldwide prominence.

Together they also worked to develop the Center for Media Studies at the State University of New York in Buffalo. Although *Steina* and *Woody* have often collaborated in their art, *Steina's* own approach has resulted in an extensive body of work, which includes both video art and performances. She often uses the violin to create not only sound but also images by manipulating the signal through an electronic interface. *Steina's* work has a strong lyrical quality, which is perhaps most clearly expressed in her series of multi-screen video installations using images of landscapes found in Iceland, and in New Mexico, where she and *Woody* settled in 1980. She has explored an enormous range of possibilities in video art and electronic media, from documentation to purely machine-generated art.

Her work has been exhibited at major museums and festivals around the world, including the Whitney Museum, the Centre Georges Pompidou in Paris, the Berlin Film Festival, and the National Gallery of Art in Reykjavík. *Steina* became a Guggenheim Fellow in 1976, and in 1997 she represented Iceland at the Venice Biennale.

In 2014, the Vasulka Chamber, a center of electronic and digital art, was established at the National Gallery of Iceland. In collaboration with *Steina* and *Woody Vasulka*, and includes a significant part of the *Vasulkas'* archive. In 2016, the Vasulka Kitchen was founded, a center for new media art in Brno, dedicated to preserving the legacy of *Woody* and *Steina Vasulka*.

Woody Vasulka

Woody Vasulka (b. 1937) was a pioneering video artist, beginning his career in the 1960s. He studied metallurgy and mechanics at the School of Industrial Engineering in Brno before moving to Prague in 1960, where he studied television and film production at the Academy of Performing Arts. In 1964 he married *Steina* and a year later they moved to New York where they worked in the emerging field of video art and electronic media.

They exhibited video at the Whitney Museum and founded The Kitchen in 1971, which has been a powerful force in shaping the cultural landscape in the US. It was among the very first American institutions to embrace the emerging fields of video, performance, and cross-disciplinary explorations. An internationally acclaimed institution, The Kitchen is one of New York's oldest and most active nonprofit art centers, and has helped launch the careers of many artists who have gone on to worldwide prominence. Together, the *Vasulkas* also worked to develop the Center for Media Studies at the State University of New York in Buffalo, where *Woody* became a professor. His vast body of work includes seminal documentaries, but his main focus has been on the use of electronic media in art. He has produced extensive series of videos, some of which can be seen as cataloging the possibilities of new media, akin to Bach's explorations of the fugue or György Kurtág's *Játékólk*, an ongoing series of pedagogical compositions exploring the potential of simple tonal and rhythmic combinations. Despite the pedagogical flavor of some of his work, *Woody's* background as a documentary film maker and modernist poet often shines through in highly personal, almost narrative pieces that transcend the technical methodology of their production, and are among the most expressive works of video art ever made.

He became a Guggenheim Fellow in 1979 and has received many other honors and awards for his art. His work has been shown in major museums all over the world. In 2014, the Vasulka Chamber, a center of electronic and digital art, was established at the National Gallery of Iceland in collaboration with *Steina* and *Woody Vasulka*, and includes a significant part of the *Vasulkas'* archive. In 2016, the Vasulka Kitchen was founded, a center for new media art in *Woody's* hometown Brno dedicated to preserving the legacy of the artist, who passed away in December 2019.

bergcontemporary.is
vasulka.org

Curators

Sýningarstjórar

Kurátoři

Jennifer Helia DeFelice
Halldór Björn Runólfsson
Kristín Scheving

Contributing Authors

Ritgerðir eftir

Příspěvky

Jozef Cseres
Halldór Björn Runólfsson
Stephen Sarrazin

Translation

Þýðing

Překlady

Kateřina Danielová
Jennifer Helia DeFelice
Halldór Björn Runólfsson
Ingunn Snædal

Proofreading

Leiðrétting

Korektura

Kateřina Danielová
Douglas Parsons

Graphic Design

Hönnun

Grafický design

Karel Bařina
Lucia Kolesarová

Fonts

Leturgerð

Písmo

Roobert
Inferi

Printing and Binding

Prentun og bókkband

Tisk a vazba

Prentmet Oddi

Publisher

Gefið út af

Vydavatel

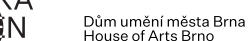
Listasafn Árnésinga - LÁ Art Museum
& Vařulka Kitchen Brno, Center for New Media Art

© LISTASAFN ÁRNESINGA, höfundir texta, 2022

LÁ ART MUSEUM, WRITERS, 2022

Hveragerði 2022

ISBN 978-9935-9527-6-9





*Gary Hill
Steina
Woody Vasulka*