

# Aktivní videotechnologie: mediální studia, demokracie a video

I Pavlína Binková I

**Video či videotechnologii lze jako téma mediálních studií uchopit různě. Jednou z možností základní konceptualizace je rozdělení výzkumu videotechnologie do dvou hlavních skupin. Jedna větev výzkumu se zaměřuje na komunikační monopoly, na tzv. *hardware* a *software* videa. Sleduje procesy spojené s vytvářením videonahrávek a jejich šířením, způsoby a kanály distribuce a konzumace; klíčové jsou pro tento výzkum vztahy ekonomické produkce a v jejich rámci distribuce významů a moci. Podnětem druhému proudu výzkumů je přesun od pasivního využívání technologie (v tom smyslu, že od výrobce spolu s technologií nekriticky přejímáme i návod na její použití) k aktivnímu. V centru pozornosti se ocitají otázky alternativního užití videotechnologie, videoart či výzkum publik jako aktivních spoluvůrců významu.**

V následujícím textu se chci věnovat především druhému výzkumnému proudu. Široký okruh problémů, které s ním souvisí, zúžím tím, že se blíže soustředím na jednu z podob videoaktivismu, kterým jsou tzv. videosborníky. S odkazem na dva typy videosborníků se pokusím o uchopení dichotomie alternativní vs. mainstreamová kultura a na její vztah k jiné dvojici pojmů, jimiž jsou *demokracie* a *totalita*. Teoretik videa Sean Cubitt začíná svou první knihu zabývající se videotechnologií poukazem na „předurčení videa demokratickým principům“. (Cubitt 1991: 2) Jaká je tedy pozice videotechnologie jako média produkujícího alternativní mediální významy? A nakolik je video jako „alternativa“ rezistentní vůči dominantním (mainstreamovým) vzorcům produkce, distribuce, konzumace? Videosborníky, kterým se chci věnovat v dalším textu, jsou výjimečné právě tím, že se kromě produkce alternativních obsahů soustředily na budování alternativních kontextů, jimiž míním například alternativní kanály distribuce.

## Play... Historie a teorie videoaktivismu

Již na začátku je nutné předeslat, že historie videotechnologie je zakotvená v mainstreamu. První videokamery byly používány v televizních studiích, ve snaze rozšířit možnosti televizní technologie a umožnit její zlevnění a zjednodušení. Nešlo tedy o hledání „nového“ média (software), nýbrž o novou, levnější matérii, na kterou lze zaznamenávat dosavadní obsahy (hardware). (viz Armes 1988, Keen 1987; cit. in Cubitt 1991: 88) Avšak poté, co se v roce 1965 videokamera dostala mezi širší vrstvy občanů (Marshall 1979: 109, cit. in Kolar-Panov 1997: 14) a začala být využívána na „amatérském trhu“, stala se videotechnologie potenciální alternativou hegemonního televizního průmyslu. Právě její „...software se stal klíčovou oblastí zájmu celé sítě lidí s politickou nebo estetickou motivací do té míry, že tehdejší klíčový časopis věnovaný videu nesl název *Radical Software*“. (Cubitt 1991: 88)<sup>1</sup>

V mediální teorii i mezi materiály produkovanými skupinami videoaktivistů začala být tedy videotechnologie vnímána v první řadě jako protiváha dominujícímu systému televize.<sup>2</sup> Obzvláště zajímavou se v této souvislosti jeví úzká spojitost, kterou lze zaznamenat mezi pracemi zabývajícími se videotechnologií a charakteristikami připisovanými digitálním médiím. Jazyk, používaný pro popis videotechnologie například Seanem Cubitem (jehož kniha *Time Shift* z roku 1991 je z hlediska teorie videotechnologie „klasikou“), je jakousi ranou verzí jazyka nadšenců digitálními technologiemi. Video jako by v lecčems předjímalo internet, tuto „síť sítí“.<sup>3</sup> „...Videokultura jako taková nemá své centrum, a tedy ani periférie-okrajové body.“ (Cubitt 1991: 130) Video je Cubitem popisováno jako hlas ocitající se v dialogu s množstvím jiných hlasů. „Síla videa spočívá v jeho schopnosti zaplňovat trhliny,<sup>4</sup> těžit z protikladů vznikajících uvnitř režimů zraku a sluchu, které strukturují dominantní audiovizuální svět. Jeho největší slabost, jeho neukončenost, se pro něj stává možností: využívá rozmanitost taktik, neboť žádná mocenská struktura ho neobdaří strategií.“ (Cubitt 1991: 167)

Podobně psal o videu v roce 1988 Manuel Alvarado ve své studii pro UNESCO, jež patří mezi první ucelené pokusy o uchopení „podstaty“ videotechnologie. Video popisuje jako „úplně nové komunikační médium, které je zcela individualistické, anarchické a ve většině případů se vymyká kontrole institucionálních organizací“. (cit. in Kolar-Panov 1997: 19) Video na rozdíl od televize nepracuje s předpokladem, že jeho signál (poselství) je jedinečný a že divák ho nekriticky přijímá. Rozvíjí tak koncept aktivního diváka, hledajícího v množství informací ty své. „Video předpokládá vaše partyzánské záměry, to, že máte k médiím plurální přístup, to, že váš vztah k němu a naopak jeho k vám je mimo jakékoliv centrum, [...] v tom smyslu, že videokultura postrádá centrum, neboť je tvořena množstvím dialogů nesourodých diváků s jejich videorekordéry i mezi nimi samými.“ (Cubitt 1991: 139) Televize je oproti tomu popisována jako „totalitní médium“ ve smyslu produkce uzavře-

ného množství významů a osobování si jedinečnosti nároku na sdělení (pravdu).<sup>5</sup> Televizi tito autoři také charakterizují v protikladu k videu jako médium svázané s přítomností. Podle nich se její funkce zakládá na naplnění a rozšíření přítomného okamžiku.<sup>6</sup> Pro (aktivistické) video znamená jeho existence v přítomnosti pouze „závazek do budoucnosti, svědectví o mizející minulosti“. (Cubitt 1991: 144)

Videotechnologie byla vynášena za to, že „porazila televizi jejími vlastními zbraněmi. Smazala onen rozdíl mezi centrem a periferií, na němž je založeno vysílání, narušila moc, kterou si obrazovka nad diváky získala, a tak se soustředila na přiblížení vztahu mezi producentem a divákem“. (Cubitt 1991: 88) Právě nerovnoprávné postavení producenta a diváka, či – širěji – zdůraznění potřeby rovnosti všech, kteří se podílejí na procesu utváření významů, bylo jedním z hlavních předmětů kritiky dominantních médií. Videá měla zrušit bariéry nejen mezi tvůrci textů (nahrávek) a jejich čtenáři (diváky), ale i distributory, recenzenty, překladateli, cenzory, techniky či inženýry.<sup>7</sup>

Alternativní média ve snaze dostat tomuto ideálnímu (idealistickému?) schématu rovnosti však narážejí na množství překážek. Jedním ze základních problémů je fakt, že určitá nerovnost je zakódovaná už v samotném systému technologické produkce. Průmyslová výroba jenom prohlubuje propast mezi bohatým Severem a chudým Jihem. Tato témata sice otevírala debata týkající se kulturního (a tedy i televizního) imperialismu, avšak menšinové etnické skupiny platily z hlediska používání technologií až do poloviny devadesátých let za víceméně neprobádaná publika – pro většinu výzkumů orientovaných a organizovaných zájmy (video-)průmyslu zůstávaly totiž tyto menšinové/etnické divácké komunity „neviditelné“. (Kolar-Panov 1997: 19)

Jiné omezení představuje otázka míry autonomie při nakládání s novým médiem. Podle Ien Ang se sice „s každou novou vlnou kapitalismu předchozí oblast otevírá alternativním způsobům využití... Avšak zdá se, že ti, kteří se pokoušejí využít nově dostupnou technologii pro nové účely, jsou nuceni k reprodukci onoho způsobu produkce textů, které si dané médium vynucuje.“ (Ang 1987, cit in Cubitt 1991: 19) Otázkou, která je nasnadě, je míra alternativy, kterou může video nabízet. Jeho formát je určitým způsobem daný, neboli s pomocí videa „máme možnost vytvářet své vlastní významy, i když se to pravděpodobně neděje za podmínek, které jsme si sami vybrali“. (Cubitt 1991: 20) V důsledku úsilí o „profesionalismus“ (zhusta ve snaze získat-neodradit publikum zvyklé na jistý typ audiovizuální estetiky) tak dochází nejen k reprodukci stejných typů programů, ale především rozhodovacích struktur, struktur financování apod.

Od devadesátých let 20. století tak mnozí autoři upozorňují na problematiku dělení médií na „dominantní“ a „alternativní“. (viz Zimmermann 1998, Juhász 2002) Možností, jak se vymanit z nekonečného kruhu nadvlády dominujících významů či nepřenosného rozlišování mainstreamu a alternativy, je přesunutí důrazu z toho, co „je vepsáno v podstatě média“, na kontext a možnosti využití média. I konzumní technologie má podle těchto autorů a autorek svůj radikální potenciál, pokud ji vní-

máme jako síť a funkci vzájemně propojených diskurzů – vzdělávacího, právního, sociokulturního či vědeckého. „Videotvůrce se tak jeví jako svého druhu poutník mezi diskurzů a činnostmi, je tkalcem, který spojuje roztržité oblasti sociální a estetické, tvůrcem nových hranic.“ (Zimmermann 1998: 255)

### Rewind... Originální Videojournal

„Svezl sedm videorekordérů zapůjčených od přátel do své garsonky, propojil všechny se svým přístrojem, nařídil si budíka a přes noc kopíroval. Tak vyrobil první generaci asi dvaadvaceti kazet. Minimálně dvě kazety VHS šly ihned do zahraničí a zbytek se distribuoval v Čechách a na Slovensku... Kulturychtiví diváci si kazety mezi sebou půjčovali, svolávali přátele na hromadná promítání a kazety si rovněž samostatně kopírovali (až do páté, takřka nečitelné generace)... Hlavní smysl OJV byl tedy nikoli v natáčení unikátních záběrů pro archiv, ale v hledání a upozorňování na živé projevy nezávislého myšlení.“ (Růžičková 2002: 482)

Originální Videojournal je jedním z příkladů fungování občanské kultury v totalitním, normalizovaném Československu. Podobné disidentské aktivity představovaly v socialistických režimech jakési zárodky občanské společnosti. Videosamizdat, který skupina disidentů utvářela, se tak zdá být jak demokratickým, tak silně autentickým médiem. Je to dané kontextem – dobou, okolnostmi, lidmi – tvůrci i diváky, multiplicitou dávající dohromady konečnou podobu videosborníku, nebo se na jeho „demokratické“ podobě nějakým způsobem podílí i sama technologie?

Síť videotechnologie se začala v Československu utvářet na počátku osmdesátých let. Videorekordéry sloužily jako prostředek šíření zakázané zahraniční filmové produkce, videokamery byly prostřednictvím několika skupin amatérských i profesionálních filmařů využívány k informovanosti zahraničí o fungování protikomunistického odboje v Československu a k jeho propagaci za hranicemi ČSSR. V polovině osmdesátých let přišla skupina disidentů s návrhem zpravodajského videoformátu, který by byl nejen posílán do zahraničí, ale především distribuován i v rámci Československa. Na vzniku tohoto videosborníku se podíleli jak filmoví profesionálové, tak amatéři.<sup>8</sup> Zaměřoval se na aktuální politická (činnost disentu), kulturní (alternativní kultura) a ekologická témata. Vznikající celek disponoval určitou strukturou (znělka, pravidelné rubriky, víceméně pravidelná periodicitu...), která měla za cíl vnést do činnosti určitý řád a zabránit tvůrci „anarchii“, avšak ve svém „amatérském“ provedení nebyl svázaný pravidly publicistických či zpravodajských žánrů. (Zde měl Originální Videojournal navíc tu „výhodu“, že stávající domácí publicistika či zpravodajství mu opravdu nemohly sloužit za vzor profesionality, a tedy tvůrce svazovat, nabízejíce zavedená schémata.)

Václav Havel v jednom ze svých esejů definuje samizdatovou kulturu jako paralelní. Podle něj je ona „paralelnost“ „vymezena zcela vnějškově a nic dalšího z ní přímo nevyplývá, tedy ani kvalita, ani estetika, ani nějaká ideologie... Ze své samé

podstaty nic takového paralelní kultura mít nemůže. Protože ty stovky a snad tisíce nejruznějších lidí, mladých, starých, talentovaných, netaentovaných, věřících, nevěřících, které svedla pod jedinou střechu paralelnosti vlastně jen neuvěřitelná úzkoprstost moci, jež nesnese už téměř nic, nemohou se přece nikdy na žádném společném programu domluvit, protože vlastně to jediné, co je spojuje..., je jejich rozmanitost a jejich lpění na ní, totiž na tom, čím každý z nich je – a kdyby se přeci jen na společném programu domluvili, pak by to bylo asi vůbec to nejspitnější, co by se mohl stát: proti jedné uniformě by stanula uniforma druhá.“ (Havel 1989: 146) Alternativa tak v jeho definici znamená především různost. Jako by přitom opomíjel dvojznačnost alternativy spočívající mimo jiné v jejím materiálním ukotvení: technologie může být nástrojem diverzity; stejně tak je potenciálně onou uniformou, která se (z vnějšku) oné diverzité vtiskuje.

Zdá se však, že právě širší neobeznámenost s technologií videa mohla vést ke svébytnému uchopení „úkolů“ tvorby videozpravodajství, bez napodobování existujících vzorů. Rozdělení na mainstream a alternativu v případě Originálního Videojournalu zcela nefunguje. Je otázkou, do jaké míry bylo oficiální zpravodajství skutečně sledované – aby mohlo být nazváno mainstreamem. Originální Videojournal byl navíc jakýmsi hybridním útvarem. Motorem vzniku celého formátu sice bylo úsilí o otevřenou a necenzurovanou publicistiku, výsledný projekt měl však mnohdy podobu alternativy celého televizního vysílacího schématu. (Součástí jednotlivých, zhruba dvouhodinových záznamů tvořily například záznamy divadelních představení či videoklipy.) Jeho forma je alternativní do určité míry díky nedostatečnému zázemí a finančním podmínkám. Tvorba vycházela z mnoha kontextů a nebyla svazována vzory, ať už se to týká obsahů, financování či distribuce. Originální Videojournal jako by tak umožňoval příměr k postmoderním vizím aktivistického videa, v předchozím textu zastoupený například Patricií Zimmermann.

V tomto smyslu se jedná o skutečný alternativní formát, mísící množství diskurzů ve svébytný celek. „OJV vznikl v samotném epicentru dění. Byl sycen proudem hudebního undergroundu, psaného samizdatu i politického disentu z okruhu Charty 77. Spojení se světem zajišťovala česká emigrantská centra, vyživován byl svobodným myšlením domácích umělců, filosofů a žurnalistů, ale zároveň sytil a pomáhal v Československu burcovat široké spektrum lidí, kterým byl určen. Nebyl totiž ani žánrově, ani sociálně vymezen pro určitou skupinu diváků, byl prostě důstojným a inteligentním výtvorem pro všechny, kdo ještě normalizační nezakrneli a strachy nezcepeněli.“ (Růžičková 2001: 484)

## Record... Undercurrents

Přestaňte hltat mainstream! – to je jedno z hesel aktivistů sdružených v britské skupině Undercurrents. Jejimi zakladateli byli v roce 1993 dva bývalí televizní producenti a dva environmentální a sociálněprávní aktivisté, rozčarování ze způsobu televizní

práce s environmetální a sociální tematikou. U zrodu tohoto videosborníku tedy byla snaha o zpochybnění dominantních zpravodajských hodnot, o vytvoření „britské alternativní zpravodajské služby“.

Hlavním úkolem lidí sdružených pod nálepkou Undercurrents bylo po několik let vydávání dvou nízkorozpočtových videokazet alternativního zpravodajství ročně. Později přidali ke svým „službám“ rozvoje občanské společnosti tréninkový program pro ty, kteří chtějí vytvářet vlastní zpravodajství. Avšak proto, aby se video stalo nástrojem skutečné změny, a tedy aby měli šanci ovlivnit podobu mainstreamu, se museli stát jeho součástí. Sociální moc Undercurrents umožnilo zprostředkovat až mnohem hustší zasítování sociální reality spojené s nástupem digitálních technologií. Od roku 1999 přešli tvůrci sborníku z formátu Hi-8 na digitální technologie – v tomto roce také vyšlo desáté, poslední číslo sborníku. Od té doby se tým Undercurrents soustředil na rovině audiovizuální produkce na výrobu dokumentárních filmů – tedy na formát, který se už nespolehá pouze na alternativní distribuční kanály, ale snáze se začlení do vysílacích schémat mainstreamových televizí.<sup>9</sup> Vznikly tak tituly *Breaking News*, *War Within*, *Globalisation and the Media*, *Evolving Minds* či *The Village*. Film *Life Before Death* byl v roce 2004 vytvořen přímo pro filmovou distribuci. Původně „disidentský“ formát se tak zprofesionalizoval. Produkce dokumentárních filmů s sebou nese zavedené standardy promotion a distribuce, počítá s uvedením na všech pěti kontinentech, vynucuje si též přechod od lokálních témat ke globální problematice.

Stále stěžejnější rovinou působení je vyjednávání sociálního statusu organizace. Od roku 1998 byly pořádány workshopy a přednášky, důraz byl postupně přesunut z natáčení vlastního materiálu ke školení ostatních a k distribuci existujícího materiálu. Aktivisté z Undercurrents začali usilovat o jednání s *Národním svazem novinářů* (*National Union of Journalists*) a o zahájení právního řízení s policií za její neoprávněné zásahy proti demonstrantům. Podařilo se jim také zahájit jednání se samotnými zástupci policie. Undercurrents stáli též u zrodu projektu *Indymedia*, když v roce 1999 spolupracovali s ostatními mediálními skupinami na koordinaci zpravodajství z akce *J18 – Carnival against Capitalism*. Již několik let je jejich hlavní aktivitou pořádání festivalu videoaktivismu *BeyondTV*, který dnes probíhá ve Velké Británii, Austrálii a Irsku. Těžiště aktivit organizace leží po zbytek roku v jeho archivu a na internetu. Ukázky z videonahrávek byly vystaveny v Tate Modern v Londýně, od roku 2003 je videoaktivismus součástí kurikula výuky na universitě ve Swansea ve Velké Británii. Přibližují se tak Undercurrents mainstreamu?

Do značné míry ano. Profesionalizace znamená uzpůsobování alternativního formátu standardům a normám zavedených žánrů (televizního vysílání). Undercurrents tak sice i dnes přinášejí nová témata, formálně se však přizpůsobují dominantním žánrům a zpravodajským a publicistickým normám.<sup>10</sup> V jednom z rozhovorů to zakládající člen Undercurrents Paul O'Connor pojmenovává zcela jasně: „Dneska nemá žádný smysl natáčet



foto Magda Kucharičová

deseti- nebo patnáctiminutový rozhovor. To snad bylo možné v roce 1960. Dnes je všechno mnohem rychlejší. A proč bych měl narušovat navykklé způsoby vnímání, když by to vedlo k tomu, že by se na naše videa nikdo nedíval? Nechceme, aby naši diváci říkali: Díky bohu, že už to video skončilo. Chceme, aby se lidé stali politicky aktivní. Chceme probouzet emoce.“ (Does 1999) Avšak nabízí se i jinak položená otázka: do jaké míry není nutné mluvit o pohlcení alternativy mainstreamem – nezůstává i zde paralelní charakter kultur, či spíše estetik, zachován?

Ve svých začátcích se Undercurrents představovali následovně: „Undercurrents Productions je organizace vedoucí kampaně, stvořená pro věk videokamery. Neexistovala by bez videa, které využívá jako ‚zákonného svědka‘, jenž zamezuje policejnímu násilí, slouží k prokázání znečištění nebo pouze k dokumentaci událostí, kterým by se jinak nedostalo televizního pokrytí.“ (www.undercurrents.org) Jsme svědky vítězství alternativního pohledu na svět, či pouze nenaplněného potenciálu jedné technologie? Příklad Undercurrents jako by potvrzoval nedostatečnost videa dostát požadavku společenské změny, který je na ni kladen. Digitální technologie jako by přišly „právě včas“, aby svým příchodem proměnily aktivistická sdružení v rovnoprávné

hráče globálních mocenských her.<sup>11</sup> Videosborníky byly určitým shlukem témat, ne vždy představující téma do hloubky a už vůbec ne usilující o představení diskuze, mnohosti úhlů pohledu. Mnohem spíše šlo o jakési promo jednotlivým projektům občanského aktivismu. Pokud však i dnes nabízí organizace díky působení na síti a díky svým mnoha centrům/odnožím různorodost materiálů, jde do jisté míry o zachování a rozvíjení původní myšlenky decentralizace (moci).

### Stop... ?

Nízká cena a flexibilita přenosné videokamery proměnily videozáznam z reproduktivní technologie v „první postmoderní široce rozšířené komunikační médium“. (Kolar-Panov 1998: 14)<sup>12</sup> V pojetí jakýchsi první „ontologů“ videa, mezi něž patří v předchozím textu často citovaný Sean Cubitt, umožňuje video vyvážení ze společenských systémů kontroly, a to dokonce i v rámci instituce rodiny – videonahrávka atomizuje domácí publika, dává volbu sledování kdykoliv a kdekoliv, ruší obrázek „rodiny u gauče“. Svou estetikou útočí na dominantní způsoby poznání. „Zdá se, že estetika videa poukazuje na neexistenci (či ztrátu?) obecné, neredukovatelné zkušenosti lidského vědomí, a trvá na

historické a náhodné, zprostředkované a zrádné imanenci těla, na zásadní osamocenosti jedince.“ (Cubitt 1991: 167)

Naopak podle Patricie R. Zimmermann závisí funkce VCR technologie na způsobu užití – neexistuje tedy něco jako „demokratická esence“ videa. Přesto i ona dochází k podobnému optimistickému závěru: „Amatérská videokamera může být osvobozena z prostoru buržoazní nukleární rodiny, který ji zprivatizoval – z tohoto gulagu, v němž jsou skladovány všechny amatérské mediální technologie za účelem ochromení jejich demokratického potenciálu...“ (Zimmerman: 255)

Jaká omezení se ovšem tomuto někdy až bezbřezě optimistickému náhledu nabízejí? Ze zkušenosti víme, že se videoaktivismus nestal žádným přelomem sociokulturních dějin. Osvobodivý potenciál videotechnologie jaksi zanikl v záplavě digitální produkce. Alternativní video ve skutečnosti čelilo reálným těžkostem spojeným s výrobou a distribucí (komunitních, angažovaných, aktivistických apod.) videonahrávek. „Autorská práva, cenzura, zdroje veřejného financování a možnosti distribuce utvářejí chmurnou antitezi k prorockým vizím fungování tohoto

média.“ (Cubitt 1991: 165) Pokud má k alternativním videonahrávkám přístup pouze malé množství lidí, kolik z nich jimi může být ovlivněno, ptá se Cubitt. Odpovídá si ovšem, jak jinak, než optimisticky: „Je nám dovolena úchylnka v podobě videoartu, protože tento je považován za úchylnku, za luxusní zboží, za výstřelek. Přesto má tato přinejmenším potenciální výzva daná televiznímu příjemci... obrovský význam.“ (167) Ponechme mu jeho optimismus. A sami si na závěr spolu s Erikem Barnouem dovolme jistý luxus odstupů: „Všechny nové technologie našeho století – film, rádio, televize, 16mm kamera, video a nyní digitální technologie – byly přijaty se stejnou mírou naděje a zoufalství, optimismu a pesimismu.“ (cit. in Hess, Zimmermann 1999: 149)

## Forward... Go digital...

Pavlaína Binková (\*1977)

autorka je doktorandskou studentkou Katedry sociologie FSS MU v Brně

### Poznámky:

1) Historie audiovizuálního aktivismu však nezačala s vynálezem a rozšířením videokamery. Videoaktivismu předcházela filmový aktivismus, naplňující potřebu vytvářet alternativní významy a zachycovat projevy občanského hnutí. Zrod tradice občanské angažovanosti využívající audiovizuálních médií se datuje do třicátých let 20. století. Kamera byla nástrojem v boji proti nezaměstnanosti, chudobě či fašismu, již tehdy zachycovala zásahy vojenských jednotek proti protestujícím občanům. (Paton 2003)

2) Podobně užívá video často právě v opozici k televizi videoart – jako svobodnější prostředek vyjádření, sociální kritiky. Video je v poukazu na hegemonní funkci televize a všudypřítomnost televizní obrazovky ve veřejném prostoru vnímáno jako demokratické médium, jež umožňuje kritickou reflexi a sociální změnu. „Některé rané zásahy skupiny Fluxus do veřejného prostoru v podobě videoartu jsou učebnicovými příklady útoků na Společnost Podrobnou Pohledu, útočícími na televizi jako na degradovaný artefakt konzumerismu,“ píše Anna McCarthy v knize *Ambient Television*. (McCarthy 2001: 235)

3) Především, že právě díky existenci digitálních médií zní dnes mnohé z následujícího velmi anachronicky – především myšlenka videa jako potenciálu demokratické kultury, víra v jeho budoucí rozvoj. Video založené na analogové informaci by mohlo být naopak vnímáno jako slepá ulička. Na druhou stranu se lze ptát, do jaké míry předjalo video ve své sociální funkci digitální kulturu. Respektive, do jaké míry umožnila digitální média či internet (konečně?) naplnění požadavků kladených na stále ještě velmi omezenou, analogově založenou videotechnologii devadesátých let. Je přechod k digitálnímu videozáznamu součástí historie videa, nebo je svědectvím jeho konce?

4) Video funguje jako svého druhu „stínový systém“, využívající jiné typy komunikace: „Skryté za televizní a filmovou technologií, včleněné do fotografie či zvukového záznamu (fonografu), přivlastňuje si jejich vlastnosti a v každém momentu uniká způsobem vlastním pro šíření dané technologie.“ (Kolar-Panov 1998: 32)

5) Zajímavou souvislost nabízí exkurze do jiné oblasti rozmachu videa, kterým je populární hudba. Videoklip je vydělován z proudu televizního vysílání jako žánr „osvobozující“ televizního diváka, podřívající funkci televize jako ztělesnění diskurzivní moci. „Styl videoklipů spočívá v ‚recyklování obrazů, které obrazy vytrhává pryč z jejich původního kontextu, který jim umožňoval vytvářet smysl, redukuje je na volně plynoucí signifikáty, svobodně ve svém označování, mimo kontrolu normálního smyslu a které jsou schopny vniknout do světa rozkoše, kde jejich materialita může pracovat přímo pro smyslné oko, rozpouští hranici mezi kulturou a přírodou, ideologií a její nepřítomností [...] Jsou to sice obrazy patriarchálního kapitalismu, ale jsou to také signifikanty distancující se od svých ideologických signifikátů, zkoumající hranici mezi

smyslem a ne-smyslem, mezi svobodou a kontrolou...“ (Fiske 1992: 250, 251; cit in Szczepanik 1998: 75) Dotažením této svobody do konce se zdá být převrácení vztahu. Nabízí se souvislost mezi mnohotvárným sociálním aktivismem a svobodně „rozšířeným“ vnímáním sociální reality, kterou nabízí videoklip. V tomto převráceném (či rozšířeném, obousměrném, dialektickém) pojetí jako by tedy technologie (videoklipu, videa) zpětně určovala podobu sociální reality, formovala nový typ sociální akce či sociálního aktéra. Generace dospívající v devadesátých letech, „odkojená videoklipy na MTV“, se formuje jako generace, jejímiž nástroji a způsoby uvažování je nentralizovaná, nehierarchizovaná akce. „Jsou to aktivisté odkojení MTV, bezmála slyšíte starého hlídače říkat: rozptýlení, nejednoznační, těkající.“ (Klein 2002: 266)

6) Pojetí televizního média jako toku informací zakotvených v přítomném okamžiku do mediálních studií zavádí už klasická práce R. Williamse *Television: Technology and Cultural Form* (původní vydání 1974). Podobnou metaforu toku však vyvolává například uvažování o televizi jako o „ústřední ikoně reproductivního řetězce kapitálu“. (Cubitt 1991)

7) Vztah mezi tvůrci a konzumenty je v případě videoaktivismu přímým odkazem na komunitu. (Cubitt 1991: 88) Komunita je zde klíčovou sociální jednotkou, a to jak v procesu produkce, tak konzumace mediálních obsahů – společně sledování a diskuse slouží jako argument proti zažitému obrazu osamělého nekomunikujícího diváka vystaveného nekonečnému proudu televizního vysílání. Podobně je díky svému komunitnímu charakteru videoaktivismus vymezován vůči moderním formám protestu a občanské angažovanosti, které nabízí internet – jako je například blogging. „Celá historie filmového a video-aktivismu je o komunitě – místní, průmyslové, rasové a politické.“ (Paton 2003) Přínos videa komunitnímu životu vyjmenovávají autoři publikace *Participatory Video*: „Z hlediska rozvoje komunity může video sloužit jako prostředek: participace, osobního rozvoje, komunikace, upevňování komunity, utváření kritického uvědomění a názoru, učení se prosazování vlastních zájmů a sebereprezentace, rozvoje schopností a sebedůvěry, posílení postavení jednotlivce/skupiny/uschnopnění (empowerment).“ (Shaw, Robertson 1997: 19)

8) Mezi amatéry práce s filmem patřila více než polovina členů úzké redakční rady – Jan Ruml, Olga Havlová, Joska Skalník, Andrej Stankovič. Určitou zkušenost s prací s kamerou měli Michal Hýbek, Pavel Kačárek, Jan Kašpar, Andrej Krob. „Kameramani“ se své řemeslo učili postupně. Jestliže zpočátku měli problém kameru i jen uvést do chodu, během natáčení získávali potřebnou zručnost.“ (Růžičková 2000: 15)

9) Je však pravdou, že projekt Undercurrents si získal popularitu a podporu už díky videosborníkům. V roce 1997 odvysílal dvě třicetiminutové kompilace britský Channel 4. V roce 1999 vysílalo přes třicet kabelových televizí v USA a Austrálii deset výborů z dosavadních videosborníků. Avšak k roku 2005 je bi-

lance několikánásobná: jejich nahrávky se objevily na sto televizních stanicích v šestnácti zemích. (viz [www.undercurrents.org](http://www.undercurrents.org))

10) V panelové debatě rádia Akropolis uvedl Vít Janeček následující příklad „nenápadného“ přizpůsobování původně alternativních forem mainstreamu: „Richard Leacock vypráví, že když začínali v 60. letech dnes již historický fenomén direct cinema, začala parta lidí po velkém dvacetiletém úsilí natáčet na šestnáctku a pouze s kontaktním zvukem bez komentáře. Své dokumenty vysílali v televizi ABC – byl to od ní experiment, dělala něco, co do ní ‚nepatřilo‘. Trvalo to asi dva tři roky a pak se opět začal přidávat komentář. Zvuková stopa, která ‚nese‘ vizuální obrazy a situace, to zase převálcovala. Takže důvod potlačení dokumentu je vlastně i v panující estetice.“ (Blažek 2004)

11) „Všechno je to o redistribuci moci,“ říká Paul O'Connor (jeden ze zakladatelů Undercurrents). „Lidé touží po tom poznat, co se děje v zákulisí mainstreamových médií; perfektním příkladem bylo jedenácté září. Dostávali jsme množství telefonátů a e-mailů s otázkami: Jak se můžeme dozvědět víc? Týká se to také mě?“ (Paton 2003)

12) Navzdory tomu, co zatím bylo v tomto textu napsáno, spočívala tedy hlavní funkce videa v jeho komerčním využití. Proto se prvotní teoretický zájem soustředil na videoprodukcí, na fungování videoprůmyslu, na témata pirátských videí či copyrightu, případně, v rovině „aktivní funkce videa“, na dopad videa na televizní publika. Na konci osmdesátých let tak neměla debata nad tím, zda VCR znamená osvobození a emancipaci, či zda je jen prostředkem rozvíjení kultury televizních povalečů, zdaleka jednoznačnou odpověď. Video tak bylo mediálními studii vnímáno jako významná součást každodennosti, života v domácnosti. V tomto duchu etnografických výzkumů a aktivity publika provedla výzkum používání VCR technologie Anne Gray. Avšak sepětí videa čistě jen s prostorem domácností, a tedy se soukromou sférou, by bylo neúplné. Výzkum Anne Gray přesahuje do sféry veřejnosti poukazem na distribuci mužských a ženských rolích a jejich vyjednávání právě skrze domácí technologie. Video, médium zdánlivě výlučně soukromé, má podíl na redistribuci mocenských vztahů veřejné sféry.

## Literatura:

Blažek, Bohuslav. 2004. „Dimenze dokumentárnosti (o dokumentárním filmu s Janem Gogolou ml., Erikou Hníkovou, Vitem Janečkem, Martinem Marečkem a Alicí Růžičkovou).“ *Souvislosti* 1/2004. <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=182>

Cubitt, Sean. 1991. *Time Shift*. London, New York: Routledge.

Does, Karsten. 1999. *Interview mit Paul O'Connors, Undercurrents-Gründungsmitglied*. <http://www.hybridvideotracks.org/2001/archiv/underc.pdf>

Gray, Ann. 1992. *Video Playtime. The Gendering of a Leisure Technology*. London, New York: Routledge.

Havel, Václav. 1989. *Do různých stran*. Praha: Knihovna Lidových novin.

Hess, John; Zimmermann, Patricia R. 1999. „Transnational Digital Imaginaries.“ *Wide Angle*, No. 1, Vol. 21: 149-167.

Juhász, Alexandra. 2002. „So many alternatives‘. The alternative AIDS video movement.“ S. 298-304 in Benjamin Shepard, Ronald Hayduk (eds.) *From ACT-UP to the WTO. Urban Protest and Community Building in the Era of Globalisation*. London, New York: Verso.

Klein, Naomi. 2002. „The vision thing: were the DC and Seattle protests unfocused, or are critics missing the point?“ S. 265-273 in Benjamin Shepard, Ronald Hayduk (eds.) *From ACT-UP to the WTO. Urban Protest and Community Building in the Era of Globalisation*. London, New York: Verso.

Kolar-Panov, Dona. 1998. *Video, War and the Diasporic Imagination*. London, New York: Routledge.

Machalická, Jana. 2005. „Vadí mi to příšerné dojmání.“ Rozhovor s V. Havlem. *Lidové noviny*. Příloha Kulturní revue, 17. 9. 2005. [http://lidovky.zpravy.cz/ln\\_noviny.asp?r=ln\\_noviny&c=A20050917\\_000063\\_ln\\_noviny\\_sko&klic=209011&mes=20050917](http://lidovky.zpravy.cz/ln_noviny.asp?r=ln_noviny&c=A20050917_000063_ln_noviny_sko&klic=209011&mes=20050917)

McCarthy, Anne. 2001. *Ambient Television. Visual Culture and Public Space*. Durham, London: Duke University Press.

Nogueira, Ana. 2002. „The birth and promise of the Indymedia revolution.“ S. 290-297 in Benjamin Shepard, Ronald Hayduk (eds.) *From ACT-UP to the WTO. Urban Protest and Community Building in the Era of Globalisation*. London, New York: Verso.

Paton, Maureen. „Reel politik.“ *The Guardian*. 6. 8. 2003. <http://society.guardian.co.uk/societyguardian/story/0,7843,1012593,00.html>

Růžičková, Alice. 2000. *Český dokumentární film v 80. letech. „Originální Videojournal“*. Diplomová práce. 78 s. Praha: KDT FAMU.

Růžičková, Alice. 2001. „Originální Videojournal. Pokus o samizdatovou televizi.“ S. 474-491 in *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Nakladatelství Lidové noviny.

Shaw, Jackie; Robertson, Clive. 1997. *Participatory Video*. Routledge.

Shepard, Benjamin; Hayduk, Ronald (eds.) 2002. *From ACT-UP to the WTO. Urban Protest and Community Building in the Era of Globalisation*. London, New York: Verso.

Szczepanik, Petr. 1998. „Videoklip – proměna diváka a elektronická tělesnost. Pragmatický obrat v teorii filmu a populární kultury (dokončení).“ *Biograph* č. 6: 68-86.

Zimmermann, Patricia R. 1998. „Fetal Tissue: Reproductive Rights and Activist Video.“ S. 248-267 in Grant H. Kester (ed.) *Art, Activism, and Oppositionality. Essays from Afterimage*. Durham, London: Duke University Press.

## Internetové odkazy:

*Indymedia*. <http://www.indymedia.org> (1. 11. 2005).

*Libri prohibiti*: <http://libpro.cts.cuni.cz/> (1. 11. 2005).

*Mediachannel*: <http://www.mediachannel.org> (1. 11. 2005).

*Undercurrents*: <http://www.undercurrents.org> (1. 11. 2005).