

Představy komunity

# VYSÍLÁME



# BROADCASTING

Imagined Community

12. 11. 2020 — 09. 12. 2020

Kurátoři:

Markéta Jonášová a Tomáš Kajánek

Čtvrtá část projektu *Představy komunity* se zabývá vztahem audiovizuálního umění a televizního vysílání. Rozvoj videoartu je již od 60. let minulého století úzce spojený s reflexí televizního média, ve kterém umělci a umělkyně spatřovali významnou platformu pro demokratizaci umělecké tvorby i šíření sociálně kritických sdělení. Jak ukazuje ve svém textu historička mediálního umění Dorothee Henschel, interakce umění a televize vždy spočívala v napětí mezi kooperací a subverzí. Při pohledu na historický vývoj tohoto napětí se ukazuje, že díla mohou vznikat na základě oficiální spolupráce s televizními společnostmi, ale také dochází k tomu, že umělci narušují mainstreamové televizní vysílání, přetvářejí původní televizní formáty či hledají nové možnosti nezávislé televizní produkce. To je také případ *Paper Tiger TV*, která byla založena v roce 1981 na základě spolupráce umělkyně, aktivistů a vědkyň. Cílem programů *Paper Tiger TV* bylo odkrývat vliv korporací na mainstreamová média ve Spojených státech, což je také námětem videa *Mládež a média – útěk před Tomem a Jerryem*, které uvádíme v našem vysílání.

Na rozdíl od *Paper Tiger TV* nepředstavují díla Laury Horelli a Jiřího Havlíčka alternativní způsob televizní produkce, ale soustředí se na přetváření materiálů vysílaných státními televizními stanicemi. Video esej Jiřího Havlíčka s názvem *Revue* problematizuje představu uniformní podoby normalizační žurnalistiky na příkladu kulturního pořadu *Kroky*, který běžel na televizních obrazovkách v Československu na přelomu 70. a 80. let. Práce *Newstime* Laury Horelli naopak ukazuje vliv finské státní televize na vytváření uniformního obrazu finské společnosti od 60. do 90. let. Umělkyně toho dosahuje kontrastem archivních televizních záběrů a komentáře akademičky Ellen Namhila, která získala ve Finsku studijní stipendium poté, co musela jako uprchlice opustit rodnou Namibii a získala azyl v Angole. Do původního televizního vysílání tak Horelli vkládá perspektivu osob, jejichž zkušenost nebyla ve finské televizi dostatečně reprezentována. Ať už umělci a umělkyně ve vysílaných dílech pracují s původním televizním materiálem či přímo vytvářejí nové televizní vysílání, spojuje je zájem o aktivní utváření obrazů společenské reality sdílených prostřednictvím různých televizních formátů.

etc. galerie, Sarajevská 16  
Praha 2 / Prague 2

Curators:

Markéta Jonášová and Tomáš Kajánek

The fourth part of the project *Imagined Community* is concerned with the relation of audiovisual art and television broadcasting. Since the 1960s, the development of video art has been closely related to the reflection of television as a medium that artists considered to be a significant platform for both the democratisation of art production and distribution of socially critical messages. In her essay, the media art scholar Dorothee Henschel demonstrates that the interaction between art and television has always been grounded in a tension between cooperation and subversion. Scrutinising the historical development of this tension, we can see that artworks might be produced based on an official collaboration with television companies. However, it might also happen that artists disrupt mainstream television broadcasting, recreate original television formats or search for new possibilities of independent television production, which is the case of *Paper Tiger TV*. The channel was founded in 1981 based on a cooperation of artists, activists, and researchers, whose aim was to uncover the influence of corporations on mainstream media in the United States. This is also the subject of the video *Youth and the Media – Escape from Tom and Jerry*, presented in our broadcast.

Unlike *Paper Tiger TV*, the works of Laura Horelli and Jiří Havlíček do not represent an alternative form of television productions but rather focus on the recreation of materials broadcasted by public television networks. The video essay of Jiří Havlíček titled *Revue* questions the idea of journalism being uniform during the so-called period of normalisation in socialist Czechoslovakia. To give an example, the work analyses the cultural revue *Steps*, broadcasted on Czechoslovak television at the turn of the 1970s and 1980s. On the contrary, Laura Horelli's work *Newstime* shows the influence of Finnish public television on the formation of a uniform image of Finnish society from the 1960s to 1990s. It does so by juxtaposing archival television footage with commentary by the academician Ellen Namhila, who received a scholarship to study in Finland after fleeing as a refugee from her native Namibia and acquiring asylum in Angola. In the original footage, Horelli inserts the perspective of persons, whose experience has not been sufficiently represented on Finnish television. Working with archival footage or producing new television broadcasting, the presented artists are actively engaged in the creation of images of social reality shared via a variety of television formats.

# Umělci a televize – mezi subverzí a kooperací

Dorothee Henschel

Nová média vždy rozpoutávala diskuze ve společnosti i mezi umělci a ani v případě televize tomu není jinak. V samých začátcích televizního vysílání se na toto nové médium nahlíželo s velkými nadějemi. Již italská futuristická se zabývali televizí jako uměleckým vyjadřovacím prostředkem, jako např. Marinetti ve futuristickém manifestu *La Radia*, který vyšel v novinách *Gazzetta del Popolo* v říjnu 1933. Lucio Fontana v roce 1952 poprvé využil televizní médium k vysílání o jím založeném hnutí *Spazialismo* [Prostorovost] a k tomu vytvořil *Manifest o hnutí prostorovosti pro televizi*. Na tento první umělecký přenos manifestu z roku 1952 však nenavázalo žádné další televizní vysílání. Lucio Fontana ve svém manifestu 17. května 1952 píše: „Televize je umělecký prostředek, na který jsme dlouho čekali a který integruje naši koncepci. Těší nás, že je tento manifest, který má obnovit všechny oblasti umění, vysílán italskou televizí. Je pravda, že umění je věčné, ale bylo vždy vázáno na hmotu. My ho chceme tohoto pouta zbavit, chceme, aby – a to platí pro každíčkou minutu vysílacího času – trvalo ve vesmíru tisíc let.“<sup>1</sup>

Lucio Fontana a skupina italských futuristů vkládali do televize naději, že „ve vesmírném a atomovém věku“ vznikne moderní umělecká forma, která se vzdá dosavadních uměleckých forem ve prospěch formy nové. Mělo to být umění, které „se zakládá na technikách našeho věku.“<sup>2</sup> V této fázi je třeba rozlišovat mezi umělci, kteří svá umělecká díla a výrazové strategie přizpůsobují novým médiím a jejich technice, a umělci, kteří nová média přijímají jako motivy tradičních uměleckých děl a zobrazují je např. na deskových malbách nebo sochách. Další strategie spočívá v tom, že se jako umělecký výrazový prostředek nebo prostředek tvorby využijí média a jejich aparáty samy o sobě. Z velké části jsou manifesty vizionářskými idejemi, se kterými umělci pracují až mnohem později – až když jsou splněny nutné technické předpoklady k jejich realizaci. Rozhodně však tyto umělecké traktáty vedly k intenzivnímu zaobírání se médiem a uměním i k otázce, jaký dopad mají média a umění na společnost.

Televize, která podněcovala naději v emancipovaný a demokratický přístup k veřejné komunikaci, byla

1 Fontana, Lucio a kol.: Manifest *Movimento Spaziale* pro televizi, 1952. In: Decker/Weibel: *Vom Verschwinden der Ferne* [O mizení dálky]. Köln: Dumont, 1990, s. 66.

2 Fontanovi se však nepodařilo představy, které v manifestu propagoval, realizovat i ve skutečnosti. Zůstal tedy u tradičního média malířství.

# Künstler und Fernsehen – zwischen Subversion und Kooperation

Dorothee Henschel

Neue Medien haben schon immer Diskussionen in der Gesellschaft und bei den Künstlern ausgelöst, so auch das Fernsehen. Zu Beginn des Fernsehens wurde das neue Medium als große Chance angesehen. Bereits die italienischen Futuristen beschäftigten sich mit dem Fernsehen als künstlerischem Ausdrucksmittel, so z.B. Marinetti im futuristischen Manifest „La Radia“, erschienen in der *Gazzetta del Popolo* im Oktober 1933. Lucio Fontana nutzte im Jahr 1952 erstmals das Medium Fernsehen für eine Sendung über den von ihm gegründeten „Spazialismo“ und verfasste dazu das „Manifest des Spazialismus für das Fernsehen“. Allerdings folgte dieser ersten künstlerischen Umsetzung des Manifests aus dem Jahr 1952 keine weitere Fernsehsendung. Lucio Fontana schreibt am 17. Mai 1952 in seinem Manifest: „Das Fernsehen ist ein von uns lange erwartetes künstlerisches Mittel, das unsere Konzeption integrieren wird. Wir freuen uns, dass dieses Manifest, das alle Bereiche der Kunst erneuern soll, vom italienischen Fernsehen gesendet wird. Es stimmt, dass die Kunst ewig ist, aber sie war immer an die Materie gebunden. Wir dagegen wollen sie von dieser Fessel befreien, wir wollen, dass sie – selbst bei einer einzigen Minute Sendezeit – im Weltraum tausend Jahre lang dauern soll.“<sup>1</sup>

Lucio Fontana und die Gruppe der italienischen Futuristen sahen im Fernsehen die Chance, im „Raum- und Atomzeitalter“ eine zeitgemäße Kunstform zu entwickeln, die die bisherigen Kunstformen zugunsten der neuen aufgegeben hat. Es sollte eine Kunst sein, die „auf den Techniken unserer Zeit beruht.“<sup>2</sup> Man muss in dieser Phase unterscheiden zwischen Künstlern, die ihre Kunstwerke und Ausdrucksstrategien auf die neuen Medien und deren Technik anpassen, und den Künstlern, die die neuen Medien als Motive in die traditionellen Kunstwerke übernehmen und so beispielsweise in einem Tafelbild oder einer Skulptur abbilden. Eine weitere Strategie besteht darin, die Medien und die Apparate selbst als künstlerisches Produktions- und Ausdrucksmittel zu verwenden. Zumeist sind die Manifeste visionäre Ideen, die oft erst viel später von Künstlern umgesetzt werden konnten, da meist die technischen Voraussetzungen noch nicht gegeben waren. Jedoch

1 Fontana, Lucio u.a.: Das Manifest des Movimento Spaziale für das Fernsehen, 1952. In: Decker/Weibel: *Vom Verschwinden der Ferne*. Köln: Dumont, 1990, S. 66.

2 Jedoch gelang es Fontana nicht, die im Manifest propagierten Vorstellungen auch in der Realität umzusetzen. So blieb Fontana weiterhin dem traditionellen Medium der Malerei verhaftet.

zároveň již během 60. let 20. století podrobena kulturní kritice. Někteří umělci jako např. Hans Magnus Enzensberger, Alexander Kluge nebo již dříve Walter Benjamin v televizi spatřovali projev třídní společnosti, ve které je vládnoucí třídou buržoazie a dělnická třída je jí podrobena. Buržoazní třída přitom vlastní komunikační médium, které tak může být využito k zachování třídní společnosti. Na nové televizní médium tak bylo od počátku nahlíženo stejně kriticky jako na buržoazní systém umění. Na základě toho bychom se vlastně mohli domnívat, že televize nespolupracovala s umělci, kteří v podstatě chtěli stávající společenský řád zničit. Tak tomu ovšem nebylo, neboť umělcům se opakovaně dařilo s televizí spolupracovat, pracovat v ní nebo se jí zabývat, a tím se ve většině případů dotýkat společensko-politických nebo sociologických otázek. To znamená, že se televize stala předmětem i vyjadřovacím prostředkem umělců kritizujících společnost.

Interakce mezi uměním a televizí přitom spočívá v napětí mezi kooperací a subverzí. Mezi televizními společnostmi a umělci tak mnohdy probíhá oficiální spolupráce, ale také dochází k tomu, že se umělci neustále pokoušejí systém televizního vysílání „rozvrátit“ nebo se televizí zabývat z uměleckého hlediska – a tak je tomu dodnes.

Taková činnost se přitom odehrává na rozličných rovinách. Na jedné straně jde o vypořádávání se s aparátem a produkty televizního média, tedy s vysílaným materiálem, na straně druhé s možností přenášet umělecká díla prostřednictvím televize, a tím produkovat umění pomocí televizních technik. Existují tedy umělecká díla o televizi, vysílání založená na spolupráci umělců a televizních stanic i subverzivní produkce umělců, kteří se pokoušejí systém televizního vysílání rozvrátit. Pro téměř všechna díla je charakteristické, že ve středu zájmu umělců stojí televize a její vliv na společnost a politiku. Takřka vždy se jedná o metadiskuzi o vztahu umění a televize ve společenském diskurzu.

Řada umělců se tedy nejprve zabývala televizním aparátem. Umělec Günther Uecker pracoval s televizním přístrojem tak, že ho začlenil do jedné ze svých soch z hřebíků. Dalším slavným příkladem je Nam June Paik a jeho *Doslov k výstavě experimentální televize* z roku 1964, ve kterém reflektoval svou výstavu *Exposition of Music – Electronic Television* [Expozice hudby – Elektronická televize]. Televizní přístroj se zde stává objektem umění, a to jak z hlediska obsahu, tak jako předmět sám o sobě.

První práci s názvem *Black Gate Cologne* vytvořili pro televizi a ve studiu s televizní technikou Aldo

fürhten diese künstlerischen Traktate zu einer intensiven Beschäftigung mit den Medien, der Kunst und deren Auswirkung auf die Gesellschaft.

Das Fernsehen, das also die Hoffnung auf einen emanzipatorischen und demokratisierten Zugang zur öffentlichen Kommunikation schürte, wurde gleichzeitig bereits im Laufe der 1960er-Jahre kulturkritisch betrachtet. So sahen einige Künstler und Philosophen wie Hans Magnus Enzensberger, Walter Benjamin oder Alexander Kluge im Fernsehen den Ausdruck einer Klassengesellschaft, in der die bürgerliche Klasse die beherrschende und die arbeitende Klasse die beherrschte sei. Die bürgerliche Klasse sei dabei im Besitz des Kommunikationsmediums, das so zum Erhalt der Klassengesellschaft genutzt werden könne. Das neue Medium Fernsehen wurde also von Anfang an genauso kritisch gesehen, wie auch das bürgerliche Kunstsystem. Dies ließe eigentlich vermuten, dass es im Fernsehen keine Zusammenarbeit mit Künstlern, die im Grunde genommen die bestehende bürgerliche Gesellschaftsordnung zerstören wollten, gegeben habe. Dem ist allerdings nicht so. Denn immer wieder gelang es Künstlern mit, im oder über das Fernsehen zu arbeiten und damit in den meisten Fällen gesellschaftspolitische oder soziologische Fragestellungen aufzugreifen. Das bedeutet: Das Fernsehen wurde Gegenstand und Mittel gesellschaftskritischer Künstler.

Die Interaktion zwischen Kunst und Fernsehen liegt dabei in einem Spannungsfeld zwischen Kooperation und Subversion. So gibt es zahlreiche offizielle Kooperationen zwischen den Sendeanstalten und Künstlern, aber auch immer wieder den Versuch, das Fernsehsystem von Seiten der Künstler zu „unterwandern“ oder sich künstlerisch mit dem Fernsehen zu beschäftigen – und das bis heute.

Diese Beschäftigung spielt sich dabei auf unterschiedlichen Ebenen ab. Zum einen in der Auseinandersetzung mit dem Apparat und den Produkten des Mediums Fernsehen, also mit dem gesendeten Material. Zum anderen mit der Möglichkeit, Kunstwerke über das Fernsehen zu senden und damit mit den Techniken des Fernsehens zu produzieren. Es gibt also analytische Kunstwerke über das Fernsehen, kooperative Sendungen von Künstlern und Fernsehsendern sowie subversive Produktionen von Künstlern, die versuchen, das Fernsehsystem zu unterwandern. Zu eigen ist fast allen Werken, dass das Fernsehen und sein Einfluss auf Gesellschaft und Politik im Fokus der Künstler steht. Es handelt sich fast immer um eine Meta-Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen im gesellschaftlichen Diskurs.

Zunächst beschäftigten sich Künstler mit dem Fernsehen als Apparat. Der Künstler Günther Uecker bearbeitete

Tambellini a Otto Piene. Toto multimediální představení se nahrávalo i střihalo v televizním studiu a poté bylo v televizi také odvysíláno. Televizní technika se tak stala nejen novým uměleckým médiem a objektem, ale na televizi se od počátku její existence nahlíželo také jako na nový muzeální prostor. Jak umělci, tak teoretici médií a televizní tvůrci v novém masmédiu viděli potenciál k vystavování, případně zpřístupňování umění zájemcům z řad veřejnosti, podobně jako se tomu děje v muzeích nebo galeriích.

Potenciál produkovat umění pomocí televize popisuje Jean Leering z Van Abbemuseum v Eindhovenu: „Umění nechce být televizi jen dokumentováno, ne, chce tohoto informačního prostředku využít jako prostředku uměleckého. Televize se přece nezapíná jen za tím účelem, aby informovala o umění, ale umělci používají televizi a projekci, aby realizovali umělecká díla, která by bez televize vůbec nemohla být koncipována. Takže umělecké dílo jako dílo televizní.“<sup>3</sup>

Už v letech 1968 a 1969 vznikají projekty jako *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum* [Televizní galerie Berlín Gerryho Schuma] nebo *Guerilla Television*. Jedná se o příklady projektů, které hledají vlastní televizní uměleckou formu. Teprve s pozměněným pojetím umění v 70. letech nastala změna také v televizních projektech. Umění ve stále vyšší míře přijímalo konceptuální formy, přičemž deklarace o umění a jeho prezentace v nějakém explicitním uměleckém prostoru už neměly žádnou váhu. Propojení umění a všedního dne se stalo uměleckým konceptem. Objekty se prezentovaly většinou bez předchozího vysvětlení nebo oznámení. Pořádaly se události, happeningy, které se již v okamžiku svého uskutečnění stávaly uměním. Lucy Lippard mluví také o dematerializaci umění.<sup>4</sup> Toto označení lze dobře přenést i na televizní umění, neboť ani v něm už nejde o objekty a nosný materiál, ale o vysílací čas a letmé obrazy stejně tak jako o jejich vztah k vysílateli a k divákovi. V tomto uměleckém klimatu se pohybovali umělci jako Jan Dibbets, Keith Arnatt, David Hall, Robert Wilson nebo Stan Douglas. I jejich performance byly vysílány bez nálepky „umění“ a prezentovány bez oznámení nebo vysvětlení. Vysílaly se v normálním sledu pořadů a někdy, jako v případě

ein Fernsehgerät und verwandelte es in eine seiner Nagelskulpturen. Ein weiteres berühmtes Beispiel ist Nam June Paik mit seinem „Nachspiel zur Ausstellung des Experimentellen Fernsehens“ von 1964, in dem er seine Ausstellung „Exposition of Music – Electronic Television“ reflektierte. Der Apparat Fernsehen wird hier zum Objekt der Kunst, sowohl inhaltlich als auch gegenständlich.

Eine erste Arbeit für das Fernsehen und mit der Fernsehtechnik im Studio war „Black Gate Cologne“ von Aldo Tambellini und Otto Piene. Diese Multimediaperformance wurde im Fernsehstudio aufgezeichnet, geschnitten und dann auch im Fernsehen gesendet. Die Fernsehtechnik wurde damit nicht nur zum neuen künstlerischen Medium und Objekt, sondern das Fernsehen wurde auch von Beginn seiner Existenz als neuer musealer Raum betrachtet. Sowohl Künstler als auch Medientheoretiker und Fernsehmacher sahen im neuen Massenmedium das Potential, einem Museum oder einer Galerie gleich, Kunst auszustellen bzw. dem interessierten Publikum zugänglich zu machen.

Das Potential, Kunst mit dem Fernsehen zu produzieren, beschreibt Jean Leering vom Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven folgendermaßen: „Sie [Die Kunst] will nicht nur vom Fernsehen dokumentiert werden, nein, sie will dieses Informationsmittel verwenden als künstlerisches Mittel. Und zwar wird das Fernsehen nicht eingeschaltet als eine Möglichkeit, um eine Information über Kunst zu geben, sondern die Künstler verwenden das Fernsehen und Projektion, um Kunstwerke zu realisieren, die ohne das Fernsehen überhaupt nicht konzipiert werden könnten. Also ein Kunstwerk als Fernsehwerk.“<sup>3</sup> Bereits in den Jahren 1968/69 entstehen Projekte wie die „Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum“ oder „Guerilla Television“. Diese Beispiele sind Projekte auf der Suche nach einer eigenen Kunstform des Fernsehens. Erst mit der veränderten Kunstauffassung der 1970er-Jahre hatte sich auch ein Wandel in den Fernsehprojekten ergeben, nachdem die Kunst in zunehmendem Maße Formen des Konzeptes annahm, wobei die Ankündigung als Kunst und ihre Präsentation in einem expliziten Kunstraum keine Rolle mehr spielten. Die Verbindung von Kunst und Alltag wurde zum Konzept der Künstler. Die Objekte wurden zumeist ohne vorherige Erklärung oder Ankündigung präsentiert; die Aktionen, das Happening, wurden abgehalten und wurden im

3 Leering, Jean: Redemanuskript: Einführungsrede zur Eröffnung der Fernsehausstellung Land Art [Rukopis k proslovu: Úvodní řeč k otevření televizní výstavy Land Art]. In Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (eds.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum* [Přípravení natáčet. Televizní galerie Gerryho Schuma]. Videogalerie Schum. Köln: Snoeck 2003, s. 73.

4 Lippard, Lucy: Interview mit Ursula Meyer und Nachwort zu Six Years [Rozhovor s Ursulou Meyer a doslov k Six Years]. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (eds.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews* [Teorie umění ve 20. století. Umělecké spisy, kritika umění, filozofie umění, manifesty, stanoviska, rozhovory], sv. 2, 1940–1991. Ostfildern-Ruit: Hatje Verlag 1998, s. 1103–1106.

3 Leering, Jean: Redemanuskript: Einführungsrede zur Eröffnung der Fernsehausstellung Land Art. In Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. Köln: Snoeck 2003, S. 73.*

díla *Self Burial* [Vlastní pohřeb] Keitha Arnatta, bylo až na druhý pohled, případně až během vysílání a jeho recepcí, možné zjistit, že se jedná o sérii nebo řadu. Arnatt v období od 11. do 18. října 1969 zařadil bez ohlášení nebo komentáře do probíhajícího televizního programu stanice WDR3 sérii devíti fotografií, na nichž sám postupně klesá do země. Každý večer se na dvě vteřiny objevily dva na sebe navazující snímky. První ve 20.15 přímo po *Tagesschau* a druhý ve 21.15 uprostřed televizního programu. Protože se v případě těchto předem neohlášených vsuvek jednalo o náhlé přerušování probíhajícího programu, dá se v této souvislosti mluvit o televizní intervenci, která nejenže zasahuje do probíhajícího televizního programu, ale také ho obsahově ovlivňuje a ve svém účinku má vliv na diváka. Po zveřejnění fotografií během prvního večera byl divák možná jen krátce podrážděn a snímek případně považoval za poruchu obrazu. Umělec však k odvysílání vědomě zvolil dvě sekundy v přímé návaznosti na *Tagesschau*, takže zřejmě vycházel z toho, že většinu diváků z prvního dne zastihne i v průběhu dne druhého až devátého. Na základě efektu sériovosti a opakování bylo jasné, že se zcela jistě jedná o záměrné narušení televizního programu. Teprve na konci týdenní řady snímků následovalo rozluštění hádanky v podobě rozhovoru s umělcem v magazínu *Spectrum*. Série snímků však nevznikla přímo za účelem televizního odvysílání,<sup>5</sup> ale podle Arnatta byla „původně komentářem k pojmu ‚mizení uměleckého objektu‘. Logickým důsledkem pak je, že má zmizet i umělec.“<sup>6</sup> Tento komentář ukazuje, že akce byla smíšenou formou uměleckého zpravodajství a televizní intervence, neboť obě části k sobě v tomto ohledu patří.

Na základě podobného principu pracuje Jan Dibbets, který v roce 1969 vystoupil v německé televizi v rámci *Televizní galerie Berlín Gerryho Schuma* se svou prací *TV as a Fireplace* [Televize jako krb]. Schumovi se podařilo tuto událost zařadit do programu mezi 24. 12. a 31. 12. 1969 v televizi WDR. Spolupráce mezi umělci a televizními společnostmi fungovala i v USA. Stanice WHGB-TV v Bostonu patří k veřejnoprávním televizním společnostem, které sice nemají dosah a finanční možnosti celostátních komerčních stanic, ale zato jsou ve svém programu otevřenější různému experimentování. Od roku 1967 se zmiňovaná společnost dostala dále než televize ve Spolkové republice Německo a s podporou Rockefellerovy nadace dala vzniknout pořadu *Artist-in-Television* [Umělec v televizi]. Kreativní producent Fred Barzyk si v něm do experimentálních projektů zval hudebníky, výtvarné umělce, spisovatele a tanečníky.

5 Série snímků se nachází ve sbírcce galerie Tate Modern v Londýně.

6 Přepis rozhovoru s Keithem Arnattem v pořadu *Spectrum*.

Moment des Events zur Kunst. Lucy Lippard spricht auch von einer Dematerialisierung der Kunst.<sup>4</sup> Diese Bezeichnung kann auch gut auf die Fernsehkunst übertragen werden, da es hier nicht mehr um Objekte und Trägermaterial geht, sondern um Sendezeit und flüchtige Bilder sowie deren Verhältnis zum Sender und zum Zuschauer. In diesem künstlerischen Klima bewegten sich nun Künstler wie Jan Dibbets, Keith Arnatt, David Hall, Robert Wilson oder Stan Douglas. Auch ihre Aktionen wurden ohne das Label „Kunst“ gesendet und ohne Ankündigung oder Erklärung präsentiert. Sie eigneten sich im normalen Sendeablauf und sind manchmal, so wie bei Keith Arnatts „Self Burial“, erst auf den zweiten Blick beziehungsweise in der Sendung und Rezeption als Serie oder Reihe zu erkennen. So blendete Arnatt im Zeitraum vom 11. bis zum 18. Oktober 1969 eine Serie von neun Fotos, auf denen Arnatt stückweise im Boden versinkt, im WDR3 ohne Ankündigung oder Kommentar in das laufende Fernsehprogramm ein. An jedem Abend wurden zwei aufeinander folgende Bilder für zwei Sekunden gezeigt. Das erste um 20.15 Uhr direkt nach der *tagesschau* und das zweite um 21.15 Uhr mitten im Programm. Da diese Einblendungen das laufende Programm mit einem harten Schnitt unterbrochen und zuvor nicht angekündigt wurden, kann man hier also von einer TV-Intervention sprechen, die nicht nur in das laufende Fernsehprogramm eingreift, sondern dieses inhaltlich und in seiner Wirkung den Zuschauer beeinflusst. Am ersten Tag der Serie wird der Betrachter wohl nur kurz irritiert gewesen sein und hat das Foto eventuell als eine Bildstörung interpretiert. Da der Künstler jedoch bewusst als Sendeplatz die zwei Sekunden im direkten Anschluss an die *tagesschau* wählte, konnte er davon ausgehen, dass die meisten Zuschauer des ersten Tages auch am zweiten bis neunten Tag erreicht würden. Durch den Effekt der Serialität und der Wiederholung wurde klar, dass es sich um eine bewusste Störung des Fernsehprogramms handeln musste. Erst am Schluss der einwöchigen Serie erfolgte die Auflösung des Rätsels durch ein Interview mit dem Künstler im Rahmen des Magazins *Spectrum*. Die Serie ist jedoch nicht direkt für eine Fernsehausstrahlung entstanden<sup>5</sup>, sondern war laut Arnatt „ursprünglich ein Kommentar zum Begriff des ‚Verschwindens des Kunst-Objekts‘. Es erschien als logische Folge, daß auch der Künstler verschwinden sollte.“<sup>6</sup> Durch diese Kommentierung der Aktion handelt es sich um eine Mischform aus Kunstberichterstattung und TV-Intervention, denn beide Teile gehören in der Betrachtung zusammen.

4 Lippard, Lucy: Interview mit Ursula Meyer und Nachwort zu Six Years. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 2 1940–1991. Ostfildern-Ruit: Hatje Verlag 1998, S. 1103–1106.

5 Die Serie befindet sich in der Sammlung der Tate Modern in London.

6 Transkription des Interviews mit Keith Arnatt in der Sendung „Spectrum“.

David Hall dal svému pořadu, který byl v roce 1971 představen ve skotské televizi, dokonce název *TV Interruptions: 7 TV Pieces* [Přerušeni televizního vysílání: 7 televizních kousků]. Tento titul ale v televizi odvysílán nebyl; namísto toho byly do pravidelného programu bez komentáře zařazeny krátké spoty o délce dvou až tří minut. Hall si často hrál s televizní obrazovkou – tedy s televizorem jako takovým, s televizním přístrojem jako objektem. V jeho přerušeni, *Interruptions*, šlo o vnímání diváka, který se pokouší dát si krátké spoty do souvislosti s televizním programem, ale také s médiem a materiální dimenzí televize. Po odvysílání spotu se televize a s ní i uklidněný divák vrací k pravidelnému vysílání a roli recipienta. Je znovunastolen „normální stav“, ale jisté znepokojení přetrvává, neboť recipientova očekávání nebyla kvůli přerušeni naplněna, a tento pocit netrvá jen během vysílání, ale působí i nadále. Tohoto principu se v roce 1978 chopil Robert Wilson se svou prací *Video 50* a v roce 1982 se *Stations* [Stanice]. Obě tyto práce pro televizi, dnes známé jako související videa, jsou pozdními příklady televizní intervence. Barbara Büscher tyto práce popisuje následujícím způsobem: „Obě díla vznikla v koprodukcí s ZDF, pocházejí tedy očividně z dávno zašlých časů. Je z toho ovšem patrné, jak moc je realizace takových prací odkázána na zájem televizních společností.“<sup>7</sup>

Jedno ještě pozdější dílo najdeme v *Television Spots* [Televizních spotech] Stana Douglase. Jde o dvanáct krátkých videosekvencí, které vznikly původně pro kanadskou televizi a byly zařazeny jako krátké vsuvky do běžných reklamních bloků. Spoty byly dlouhé 15 až 30 sekund, tedy podobně jako běžné reklamy. Sekvence ukazují krátké příběhy nebo části nějaké události. Douglas používá, i když ve zkrácené formě, prvky tradiční filmové a televizní dramaturgie. Po formální stránce se svými intervencemi tedy přizpůsobuje televizi, takže náhodný divák, který televizní médium používá jen jako kulisu, by tyto zásahy mohl přehlédnout, zatímco soustředěný pozorovatel si všimne, že obsah i obraz spotu se od obvyklých témat a obsahů odlišují. Yan Stanton k tomu píše: „Jejich obsah, dramaturgie děje a obrazy stojí v protikladu k očekáváním diváka, naráží na obvyklou konstrukci potřeb, a tím konečně i na [reprezentaci] identity publika jako veličiny, která je definována čistě tímto médiem.“<sup>8</sup> Rozpor mezi formou a obsahem ozřejmuje, že umělec diváka

7 Poznámky k divadelní práci Roberta Wilsona od Dr. Barbary Büscher k *Deafman's Glance* [Pohled hluchého muže] a *Einstein on the Beach* [Einstein na pláži]. Zdroj: [http://www.sk-kultur.de/vidoeotanz/deutsch/tanzgeschichten/tg\\_d14.htm](http://www.sk-kultur.de/vidoeotanz/deutsch/tanzgeschichten/tg_d14.htm) (stav k 18. 11. 2010).

8 Stanton, Yan: *Seeing Time* [Vidět čas], Kramlich Collection, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. Zdroj: <http://on1.zkm.de/kramlich/douglas> (stav k 22. 11. 2010).

Nach einem ähnlichen Prinzip arbeitet Jan Dibbets, der 1969 mit seiner Arbeit „TV as a Fireplace“ im Rahmen der „Fernsehalerie Berlin Gerry Schum“ im deutschen Fernsehen in Aktion trat. Schum gelang es, diese Aktion zwischen dem 24. 12. und 31. 12. 1969 im WDR zu platzieren. Auch in den USA gab es Kooperationen zwischen Künstlern und Fernsehanstalten. Die Station WHGB-TV in Boston gehört zu den öffentlichen TV-Sendern, die zwar nicht die Reichweite und Finanzkraft der nationalen kommerziellen Networks haben, aber dafür mehr Experimente in ihrem Programm erlauben. Seit 1967 ging der Sender noch weiter als das Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland und rief mit Unterstützung der Rockefeller Foundation ein „Artist-in-Television“-Programm ins Leben. Fred Barzyk, der kreative Produzent, lud Musiker, bildende Künstler, Schriftsteller und Tänzer zu experimentellen Projekten ein.

David Hall stellte seine Aktion, die 1971 im schottischen Fernsehen präsentiert wurde, sogar unter den Titel „TV Interruptions: 7 TV Pieces“. Dieser Titel wurde jedoch nicht im Fernsehen ausgestrahlt; vielmehr wurden die kurzen Spots mit einer Länge von zwei bis drei Minuten kommentarlos in das reguläre Programm eingespeist. Oft spielte Hall mit der Fernsehoberfläche, also mit der Mattscheibe oder mit dem Apparat als Kiste. Es ging ihm mit seinen „Interruptions“ um die Wahrnehmung durch den Betrachter, der die kurzen Spots in einen Zusammenhang mit dem Fernsehprogramm zu bringen versucht, andererseits aber auch mit dem Medium und der materiellen Dimension des Fernsehens. Nach dem Spot kehrt das Fernsehen und damit auch der Betrachter beruhigt in den regulären Sendebetrieb und die Rezipientenrolle zurück. Der „Normalzustand“ wird wiederhergestellt, eine Verunsicherung bleibt jedoch bestehen, denn die Erwartungshaltung des Rezipienten ist durch die Interruption gestört, die nicht nur für die Zeit der Sendung anhält, sondern weiter nachwirkt. 1978 greift Robert Wilson mit seiner Arbeit „Video 50“ und 1982 mit „Stations“ dieses Prinzip wieder auf. Diese beiden, heute als zusammenhängende Videobänder bekannten Fernseharbeiten sind späte Beispiele für TV-Interventionen im Fernsehen. So beschreibt Barbara Büscher diese Fernseharbeiten folgendermaßen: „Sie sind beide übrigens mit dem ZDF koproduziert worden, eine Erscheinung offenbar aus längst vergangenen Zeiten, die aber deutlich macht, wie sehr die Realisierung solcher Arbeiten auf das Interesse der Fernsehanstalten angewiesen ist.“<sup>7</sup>

7 Anmerkungen zu Robert Wilsons Theaterarbeit von Frau Dr. Barbara Büscher zu „Deafman's Glance“ und „Einstein on the Beach“. Quelle: [http://www.sk-kultur.de/vidoeotanz/deutsch/tanzgeschichten/tg\\_d14.htm](http://www.sk-kultur.de/vidoeotanz/deutsch/tanzgeschichten/tg_d14.htm) (Stand 18. 11. 2010).

vyzývá k ostráživosti, ale také si hraje s pozměněnými formami televizního chování, vznikajícími právě v 70. a 80. letech 20. století. Taková intervence se tedy nezdá být tak zřejmou jako u Arnatta nebo Dibbetse.

Chris Burden tuto hru posouvá ještě o krok dál. Ve svém díle *Chris Burden Promo* z roku 1976 nepřijímá jen formu reklamního spotu, ale také funkci televizní reklamy. Podobně jako firma, která by chtěla vytvořit televizní reklamu na své výrobky, získal umělec Chris Burden v roce 1976 v americké televizi několik 30sekundových segmentů, ve kterých odvysílal své *Chris Burden Promo*, jinými slovy propagoval sám sebe jako umělce. Protože však vysílací čas nemohou získat soukromé osoby, založil pro tento účel obecně prospěšný spolek. Ve svém pořadu odvysílal sled jmen umělců, kteří byli v anketě označeni jako nejznámější. Žlutým písmem na modrém pozadí tvořila tato jména jediný obraz. Řadu umělců otevírala jména jako Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh a Pablo Picasso a zakončilo ji jméno samotného Chris Burdena. V závěrečném textovém poli stál nápis *paid for and by Chris Burden – artist ©1976* [zaplatil Chris Burden, umělec, za Chris Burdena, umělce ©1976].

I přes rozdílnou práci s významem a formální tvárnost mají takové televizní intervence jednu věc společnou. Pracují s televizním médiem tak, že se přizpůsobují jeho dispozitivu, využívají sériový princip, televizní formáty a žánry jako předlohu nebo celé umělecké dílo přetvářejí na televizní formát. Tyto intervence jsou typické pro počátky televizního umění, dobu, ve které stálo v centru pozornosti překvapování a rušení televizního diváka v jeho každodenním životě. Díky tomu, že chování diváků jako recipientů bylo relativně jednotné, dalo se počítat s velkým dosahem a účinkem intervencí.

Později využívají umělci k umělecké produkci televizní žánr magazínu. Začínají integrovat umění do televizního vysílání, případně využívat jeho jazyk pro sebe. Díla vznikají většinou v úzké spolupráci s televizními společnostmi a redakcemi. Vedle produkcí takových pořadů, které do své práce zahrnují vlastní estetiku televizního média ve formě sledu programů nebo struktury vysílání, existovaly a existují pokusy umělců a televizních tvůrců, kteří se snaží vytvořit nezávislé pořady bez vztahu ke stávajícím formátům, žánrům nebo programům. Iniciátory jsou většinou umělci, kteří už v normálním uměleckém světě šli vlastními cestami, jako např. Otto Piene nebo Aldo Tambellini. Podnětem pro samostatné produkce je přitom stále zavádění nových technik, ať už se jedná o techniku videa, zavedení duálního systému, digitální

Eine noch spätere Arbeit findet man in Stan Douglas „Television Spots“, 12 kurze Videosequenzen, die ursprünglich für das kanadische Fernsehen entstanden und als Inserts in die herkömmlichen Werbeblöcke integriert wurden. Die Spots hatten eine Länge von 15 bis 30 Sekunden und passten sich so den herkömmlichen Werbespots an. Die Sequenzen zeigen kurze Geschichten oder Teile eines Ereignisses. Douglas verwendet, wenn auch in verkürzter Form, Elemente der traditionellen Film- und Fernseh dramaturgie. Auf formaler Ebene passt er sich mit seinen Interventionen also dem Fernsehen an, sodass der beiläufige Betrachter, der das Medium als „Nebenbeimedium“ nutzt, diese Eingriffe übersehen könnte, während der aufmerksame Betrachter bemerkt, dass Inhalt und Abbild der Spots den gängigen Themen und Inhalten widersprechen. So schreibt Yan Stanton: „Ihr Inhalt jedoch, die Handlungs dramaturgie, das Abgebildete stehen konträr zur Erwartungshaltung der Zuschauer, unterlaufen die gängige Konstruktion von Bedürfnissen und damit auch letztendlich der [Repräsentation der] Identität des Publikums als rein einer durch das Medium definierten Größe.“<sup>8</sup> Diese Diskrepanz zwischen Form und Inhalt verdeutlicht, dass der Künstler den Betrachter, den Rezipienten, zur Achtsamkeit aufruft, aber auch mit den, gerade in den 1970er- und 1980er-Jahren entstehenden veränderten Formen des Fernsehverhaltens spielt. Die Intervention erscheint also nicht so deutlich wie bei Arnatt oder Dibbets.

Chris Burden treibt dieses Spiel noch einen Schritt weiter. In seiner Arbeit „Chris Burden Promo“ aus dem Jahr 1976 übernimmt er nicht nur die Form eines Werbespots für seine „Promotion“, sondern auch die Funktionsweise der Fernsehwerbung. Einem Unternehmen gleich, welches für sein Produkt Werbung im Fernsehen machen möchte, erwarb der Künstler Chris Burden 1976 mehrere 30-Sekunden-Segmente im amerikanischen Fernsehen, in denen er seine „Chris Burden Promo“, also Werbung für sich als Künstler, sendete. Da der Erwerb von Sendezeit Einzelpersonen nicht gestattet ist, gründete er einen gemeinnützigen Verein. Er zeigte in seiner Sendezeit eine Abfolge von Künstlernamen, die in einer Umfrage als die bekanntesten Künstlernamen ermittelt worden waren. In gelber Schrift auf blauem Grund stellten nur diese Namen das einzige Bild dar. Die Reihe begann mit Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh sowie Pablo Picasso und endete mit „Chris Burden“. Die letzte Texttafel zeigte die Aufschrift „paid for and by Chris Burden – artist ©1976“.

Diese TV-Interventionen haben in ihrer unterschiedlichen Bedeutungsstrategie und formalen Gestaltung eines gemeinsamen. Sie arbeiten mit dem Medium Fernsehen,

<sup>8</sup> Stanton, Yan: „Seeing Time“, Kramlich collection am ZKM Karlsruhe. Quelle: <http://on1.zkm.de/kramlich/douglas> (Stand 22. 11. 2010).



vysílače, nebo *zapping*, tedy neustálé přepínání programů.

V 80. letech vzniklo v úzké spolupráci mezi umělci a televizním médiem mnoho projektů. Souvisí to se změnami v mediálním systému. Soukromé společnosti, kterým byla mnohdy vytýkána nedostatečná kvalita, se pokoušely vylepšit svou pověst tím, že budou spolupracovat s umělci. Soukromá televize *RTLplus* tak už v roce 1989 umožnila vznik osmidenního projektu věnovaného televiznímu umění *Kunstkanal* [Kanál umění]. V tomto případě se jednalo o povedenou spolupráci mezi umělci a televizí, přičemž umělci jednak využili televizi k realizaci svého umění, jednak se řídili běžnými pravidly televize. *Kunstkanal* nepředstavuje rušivý faktor v televizním programu, nýbrž je jeho součástí, ale má jiný obsah. Srovnatelný s tímto počinem je v 80. letech projekt *MTV Artbreaks* [Umělecké přestávky na MTV], v němž americký hudební kanál MTV (v Německu dostupný od roku 1987 přes kabelovou televizi) poskytl umělcům čas k odvysílání krátkých spotů. Tento projekt propojil populární kulturu a vysoké umění, přičemž hudebními spoty se rozuměly reklamní spoty na nová alba a singly z hudební branže. Spoty uměloř, jakými byli např. Dara Birnbaum nebo Jean-Michel Basquiat, se z hlediska jejich konceptu k hudebnímu kanálu MTV, na kterém v 80. letech běžela ještě výlučně hudební videa, dobře hodily. Umělecké spoty měly vyplnit přestávky mezi hudebními videy, byly tedy, jak je patrné z názvu, uměleckými přestávkami. Kanál MTV zpočátku představoval vlastní uměleckou formu. Hudební videa, ve kterých byly na začátku k vidění většinou jen sestříhané záznamy z koncertů, postupně nabývala na náročnosti, neboť se v nich zkoušely nové videotechniky a daly se zde nalézt i prvky videoartu.<sup>9</sup> Z nich se však stále častěji stávaly show určené výhradně mladému publiku a hudba čím dál více ustupovala do pozadí. Takže i projekt *Artbreaks*, realizovaný mezi lety 1985 a 1987, byl myslitelný pouze v experimentálních počátcích tohoto hudebního kanálu.

Oba tyto pořady jsou typickou ukázkou vztahu umění a uměloř k televizi. Umělci i televizní tvůrci vždy v začátcích některé z nových technik spatřovali v televizi velký umělecký potenciál – z pohledu televizních tvůroř to byla v oblasti televizního umění především velká šance pro marketing a reklamu. Projekty upozorňovaly na novou, vylepšenou techniku televizního vysílání a rozváděly její možnosti i dál,

9 Srov. Höller, Christian: Popkunstfernsehen. MTV als kreativer künstlerischer Rahmen in den 1980er-Jahren [Televize populárního umění. MTV jako kreativní umělecký rámec v 80. letech 20. století]. In: Michalka, Michael [ed.]: *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963–1987* [Přepínání kanálů. Umění a televize 1963–1987]. Köln: Verlag Buchhandlung Walther König 2010, s. 261–269.

indem sie sich an das Dispositiv anpassen, das Prinzip der Serie aufgreifen, Sendeformate und Genres als Vorlage nutzen oder gar das Kunstwerk zum Sendeformat verwandeln. Die Interventionen sind typisch für die Anfangszeit der Fernsehkunst, eine Zeit, in der die Überraschung und Störung des Fernsehzuschauers in seinem Alltag im Zentrum stand. Durch das relativ einheitliche Rezeptionsverhalten der Zuschauer konnte mit einer großen Reichweite und Wirkung der Interventionen gerechnet werden.

In der Folgezeit nutzen viele Künstler das Genre des Magazins für ihre Kunst. Sie beginnen, Kunst in eine Fernsehsendung zu integrieren beziehungsweise deren Sprache für sich zu nutzen. Diese Werke entstehen meist in enger Kooperation mit den Sendeanstalten und Redaktionen. Neben Produktionen im Rahmen von Sendungen, die die eigene Ästhetik des Mediums Fernsehen in Form von Programmablauf oder Sendestruktur in ihre Arbeit einbeziehen, gab und gibt es auch immer wieder den Versuch von Künstlern und Fernsehmachern, eigenständige Sendungen ohne Bezug auf bestehende Formate, Genres oder Sendeabläufe zu entwickeln. Zumeist handelt es sich bei den Initiatoren um Künstler, die bereits im normalen Kunstbetrieb eigene Wege gegangen sind, so beispielsweise Otto Piene und Aldo Tambellini. Dabei sind die Einführung neuer Techniken wie z.B. die Videotechnik, die Einführung des Dualen Systems, die digitalen Sender, das Zapping, immer wieder Anlässe für eigenständige Produktionen.

In den 1980er-Jahren entstanden viele Projekte in enger Kooperation zwischen Künstlern und Medium. Dies hängt mit den Veränderungen im Mediensystem zusammen. Die privaten Sender, denen oft mangelnde Qualität nachgesagt wurde, versuchten durch Kooperationen mit Künstlern ihr Image zu verbessern. So ermöglichte der private Sender *RTLplus* bereits 1989 das achttägige Fernsehkunstprojekt „*Kunstkanal*“. Der „*Kunstkanal*“ stellte eine gelungene Kooperation zwischen Künstlern und Fernsehen dar, wobei die Künstler sowohl das Fernsehen für ihre Kunst nutzen als auch den normalen Regeln des Fernsehens folgen. Der „*Kunstkanal*“ ist nicht Störfaktor im Fernsehprogramm, sondern ist Teil des Programms mit anderen Inhalten. Vergleichbar mit dem „*Kunstkanal*“ ist in den 1980er-Jahren das Projekt „*MTV Artbreaks*“, bei dem der amerikanische Musiksender MTV (in Deutschland ab 1987 per Kabelfernsehen zu empfangen) Künstlern Zeit zur Ausstrahlung kurzer Spots zur Verfügung stellte. Dieses Angebot schuf eine Verbindung zwischen der Populärkultur und der Hochkunst, wobei die Musikspots als Werbespots für die neuen Alben und Singles der Musikbranche verstanden werden müssen. Die

mimo oblast umění. S nástupem nové techniky vždy dochází mezi uměním a televizí ke zvýšené spolupráci a tyto projekty mají dobré technické zázemí, většinou to ale končí pouze ojedinělými událostmi. Michael Giesecke mluví o přizpůsobení technologií kolektivním sociálním očekáváním a o jím způsobených proměnách lidského vědomí.<sup>10</sup>

Podobný vývoj lze pozorovat s nástupem satelitní televize a později i digitálního televizního vysílání. Vedle počtu televizních společností a jejich diverzifikace hrají zásadní roli mj. takové aspekty jako souběžnost vysílání a příjem signálu i napříč kontinenty, tedy možnost vysílat pořady po celém světě zároveň, bez časového posunu. Hranice států jsou čím dál méně významné a satelitní televize předpokládá globalizaci vysílání. Tohoto aspektu se chopil umělec Nam June Paik. V několika pořadech udělal ze satelitní televize téma i tvůrčí prvek. Zmínit lze kromě jiného *Global Groove* [Globální vzrůšo] z roku 1973 a *Good Morning, Mr. Orwell* [Dobré ráno, pane Orwelle] z roku 1984 nebo *Wrap around the World* [Obal kolem světa.] z roku 1988. Všechny tři pořady si hrají se satelitní technikou a využívají ji k proměně televizního umění.

Dalším partnerem, se kterým mnozí umělci spolupracují, je takzvaná občanská televize. Protože je nezávislá na veřejnoprávním i soukromém televizním vysílání, nabízí umělcům volnost v tvorbě jejich pořadů. Příkladem je pirátský televizní kanál ATV. V 70. letech tento kanál založili Marcel Odenbach, Ulrike Rosenbach a Klaus vom Bruch jako první pirátskou televizi v Kolíně nad Rýnem. I když ATV měla dosah pouhých několik stovek metrů, dost dobře poukazuje na možnosti nových technologií i na aktuálnost starých ideálů – všichni se mohou nejen dívat, ale mohou i vysílat. ATV přitom není jen ukázkou těchto nových možností, ale také protestem a opozicí vůči etablované televizi a umění v tradičním slova smyslu.<sup>11</sup>

Srovnatelným projektem na mezinárodní úrovni je *Paper Tiger TV*, založená v roce 1981. Nejedná se o oficiální spolupráci mezi státním a soukromým kanálem, nýbrž o obecně prospěšný, veřejně přístupný televizní program a otevřené médium.

*Paper Tiger Television* byla původně založena proto, aby umožnila demokratický přístup ke komunikačním prostředkům. To zhruba odpovídá myšlenkám Gerryho Schuma, který mluvil o demokratizaci

Künstlerspots, u.a. von Dara Birnbaum oder Jean-Michel Basquiat, passten vom Konzept her zum Musiksender MTV, der in den 1980er-Jahren noch ausschließlich aus Musikvideos bestand. Die Künstlerspots sollten die Pausen zwischen den Musikvideos füllen, waren also, wie der Titel sagt, Kunstpausen. Zu Beginn stellte MTV eine eigene Kunstform dar. Die anfangs meist aus wilden Konzertmitschnitten bestehenden Musikvideos wurden immer anspruchsvoller, indem neue Videotechniken ausprobiert wurden und sich viele Stilelemente der Videokunst in den Musikvideos wiederfinden.<sup>9</sup> Jedoch wurden die Musikvideos immer stärker von eigens für das jugendliche Publikum konzipierten Shows abgelöst, bei denen die Musik immer mehr in den Hintergrund trat. So ist auch das Projekt „Artbreaks“, welches zwischen 1985 und 1987 durchgeführt wurde, nur in der experimentellen Anfangszeit dieses Musiksenders denkbar.

Diese beiden Sendungen sind geradezu typisch für das Verhältnis von Kunst und Künstlern zum Fernsehsystem. Die Künstler und auch die Fernsehmacher sahen stets zu Beginn einer neuen Technik ein großes künstlerisches Potential im Fernsehen – aus Sicht der Fernsehmacher vor allem die große Marketing- und Werbechance in der Fernsehkunst. Die Projekte machten aufmerksam auf die neue, verbesserte Technik des Fernsehens und spiegelten deren Möglichkeiten auch über die Kunst hinaus wider. So lassen sich stets mit dem Aufkommen einer neuen Technik Kooperationen zwischen Kunst und Fernsehen verzeichnen, die mit großem technischem Aufwand betrieben wurden, meist aber Einzelaktionen blieben. Michael Giesecke spricht von der Anpassung der Technologien an kollektive soziale Erwartungen und von den dadurch bewirkten Veränderungen auf das menschliche Bewusstsein.<sup>10</sup>

Ähnliche Entwicklungen lassen sich mit dem Aufkommen des Satellitenfernsehens und später den digitalen Fernsehsendern beobachten. Dabei spielen neben der Anzahl der Sender und deren Diversifikation u.a. Aspekte wie die Gleichzeitigkeit von Senden und Empfangen auch interkontinental, das heißt die Möglichkeit Sendungen weltweit gleichzeitig ohne Zeitverzögerung ausstrahlen zu können, eine große Rolle. Die nationalen Grenzen werden immer stärker aufgehoben, und das Satellitenfernsehen fördert eine Globalisierung des Fernsehens. Diesen Aspekt greift ein Künstler wie Nam June Paik auf. In mehreren Sendungen macht er das Satellitenfernsehen sowohl zum Thema als auch zum gestalterischen Element. Zu nennen sind u.a. „Global Groove“ aus dem Jahr 1973 und „Good Morning, Mr. Orwell“ aus dem Jahr 1984 oder „Wrap around the

<sup>10</sup> Bleiche, Joan Kristin: *Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems* [Televize jako mýtus. Poetika narativního systému poznání]. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, s. 76.

<sup>11</sup> <http://www.videonale.org/en/artikel/307-juni-2005> (stav k 17. 3. 2012).

<sup>9</sup> Vgl. Höller, Christian: Popkunstfernsehen. MTV als kreativer künstlerischer Rahmen in den 1980er-Jahren. In: Michalka, Michael [Hrsg.]: *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963–1987*. Köln: Verlag Buchhandlung Walther König 2010, S. 261–269.

<sup>10</sup> Bleiche, Joan Kristin: *Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 76.

komunikačních prostředků a neomezeném přístupu ke světu umění. Veřejně přístupné televizní programy *Paper Tiger Television* jsou směrodatné pro videoart a alternativní média. Pro odvysílaná díla je charakteristické, že experimentují s televizním médiem i expresivní estetikou. *Paper Tiger Television* často kritizovala televizi coby médium a v ní panující mocenské struktury. V roce 2007 tento kanál oslavil 25 let své existence. Členové vedení jsou stále aktivní, věnují se kritice společnosti a vyjadřují se k aktuálnímu politickému i společenskému diskurzu. V roce 2018 zveřejnili desetidílnou řadu videí o odporu proti pravicově extremistickým politickým hnutím.

Tuto formu televizního vysílání a umění umožnil teprve nástup videotechniky Portapak a s tím spojené možnosti natáčet televizní obsah na magnetické pásky. Započala tak nová forma umělecké práce s televizí. Umělci se mohli zabývat přímo televizními pořady a jejich obrazovým materiálem, tento materiál zpracovávat a využívat pro svá vlastní díla.

Jak důležitá je pro umělce tato práce s televizním médiem, je dobře vidět na skutečnosti, že téměř všechna díla tematizují televizi. Vzniká tak metadiskurz týkající se jednak vztahu umění a televize, jednak společnosti a televize. Tento metadiskurz je poměrně vyostřený, neboť televize mu slouží jako médium i jako místo uvedení.

Předpokladem pro všechny tyto interakce a kooperace mezi uměním a televizí, které můžeme nazvat také televizním uměním, je skutečnost, že umělci mají přístup k televiznímu systému, jeho technice a programu. Zástupci televize poskytují umělcům vysílací čas buď zdarma formou spolupráce, nebo za poplatek, jako tomu bylo v případě Chrise Burdena. Avšak ne vždy a také ne v každém systému byli provozovatelé televizních stanic myšlenkám na umělecké projekty nakloněni. Televize v Německu měla zákonem předepsaný tzv. *Kulturauftrag* [kulturní závazek]. Tento závazek plnily mnohé kanály televizními inscenacemi, informačními pořady, ale také spoluprací s umělci. Televiznímu umění je však stále vyčítáno, že pořady nemají dostatečnou úroveň sledovanosti. I přes konkurenci mezi veřejnoprávními televizí a soukromými televizními společnostmi se však projekty televizního umění dostávají na program i dnes.

V dobách a zemích, ve kterých nebyla možná přímá spolupráce s provozovateli televizních stanic, vznikaly alternativní strategie, díky kterým se umělci mohli televizí zabývat. Vyráběli videa, která byla zveřejňována na festivalech, v galeriích a muzeích – nezávisle na televizním vysílání.

World“ von 1988. Alle drei Sendungen spielen mit der Satellitentechnik und nutzen diese zur Umsetzung der Fernsehkunst.

Ein weiterer Kooperationspartner vieler Künstler ist das sogenannte Bürgerfernsehen. Dieser vom öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehbetrieb unabhängiger Bereich bietet den Künstlern freie Gestaltungsmöglichkeiten für ihre Sendungen. Ein Beispiel ist der Piratensender „ATV“. Marcel Odenbach gründete gemeinsam mit Ulrike Rosenbach und Klaus vom Bruch in den 1970er-Jahren „ATV“, den ersten Kölner Piratensender. Wenn „ATV“ auch lediglich wenige hundert Meter Reichweite hat, so verweist er gleichermaßen auf die Möglichkeiten neuer Technologien wie auf die Aktualität alter Ideale: Alle könnten nicht nur empfangen, sondern auch senden. „ATV“ ist dabei nicht nur Ausdruck dieser neuen Möglichkeiten, sondern Protest und eine Gegenposition zum etablierten Fernsehen und zum tradierten Kunstbegriff.<sup>11</sup>

Auf internationaler Ebene ist „Paper Tiger TV“ (gegründet 1981) ein vergleichbares Projekt. Hierbei handelt es sich nicht um eine offizielle Kooperation zwischen einer staatlichen oder privaten Medienanstalt, sondern um ein gemeinnütziges, öffentlich zugängliches Fernsehprogramm und ein Open Media-Kollektiv.

„Paper Tiger Television“ wurde ursprünglich gegründet, um einen demokratischen Zugang zu Kommunikationsmitteln zu ermöglichen. Das entspricht etwa den Ideen von Gerry Schum, der von einer Demokratisierung der Kommunikationsmittel und dem unbeschränkten Zugang zur Kunstöffentlichkeit gesprochen hat. Die öffentlich zugänglichen Fernsehprogramme von „Paper Tiger Television“ sind wegweisend für die Videokunst und alternative Medien. Typisch für die gesendeten Werke ist ein experimenteller Umgang mit dem Medium Fernsehen sowie eine expressive Ästhetik. „Paper Tiger Television“ übte dabei oft Kritik am Medium Fernsehen und den herrschenden Machtstrukturen. „Paper Tiger Television“ feierte 2007 sein 25-jähriges Jubiläum. Die Aktiven sind immer noch gesellschaftskritisch tätig und machen aktuelle politische und gesellschaftliche Diskurse und Ereignisse zu ihrem Thema. 2018 veröffentlichte das Kollektiv eine 10-teilige Videoserie über den Widerstand gegen rechtsextreme politische Bewegungen.

Möglich wurde diese Form des Fernsehens und Fernsehkunst erst durch das Aufkommen

<sup>11</sup> <http://www.videonale.org/en/artikel/307-juni-2005> (Stand 17. 3. 2012).

Pirátské kanály jako *ATV* nebo *Paper Tiger TV* se pokusily umění do televize propašovat takřka zadními vrátky. Častěji je však televizní obsah pro umělce tématem, a především výchozím materiálem. Televize se na základě událostí, jako byly americké volby, přistání na Měsíci a zpravodajství z Vietnamu, etablovala jako masmédiu, ke kterému umělci zaujali odmítavý postoj. Vzniklý a odvysílaný materiál jim sloužil jako umělecký výrazový prostředek. Za první umělecké dílo s nahranými televizními obrazy lze považovat film *Sun in Your Head* [Slunce v tvé hlavě] Wolfa Vostella. Německý umělec Wolf Vostell byl v 60. letech 20. století společně s Nam June Paikem prvním umělcem, který pro své performance využíval televizní obrazy. Byl spoluzakladatelem hnutí Fluxus z počátku 60. let a ve svých pracích využíval velké množství médií a materiálů. Jeho televizní dekoláže narušovaly stávající obrazové struktury. Vostell ukazoval televizní obrazy, které byly rušeny pomocí chybného nastavení antény, a tím se přibližoval skutečným poruchám obrazu. V těchto obrazech rozpoznali umělci možnost, jak diváka upozornit na jeho vlastní chování v pozici recipienta. Film *Sun in Your Head* vznikl v roce 1963 jako první filmová montáž. Vostell zde využíval horizontálních zkreslení a amorfních deformací televizního obrazu. Tyto efekty vytvořil pomocí externích přístrojů, tak jak to později dělal i Nam June Paik. Rytmus, hudba, střih a montáž vyžadují plnou soustředěnost pozorovatele, takže televize už nefunguje jako pouhá kulisa. Vostellovy filmy ovšem nevysílá televize, ale jsou prezentovány v uměleckém kontextu, tedy během výstav v galeriích.

Podobně pracuje Nam June Paik, jehož videa *Global Groove* a *Good Morning, Mr. Orwell* však byla vysílána v televizi. Televizní produkce *Global Groove* z roku 1973 představuje video, které začíná následujícím výrokem: „Toto je pohled na videokrajinu zítřka, kdy si budete moci pustit jakoukoli televizní stanici na světě a televizní program bude tlustý jako manhattanský telefonní seznam.“ Tím je představena Paikova vize celosvětového přepínání mezi televizními kanály, tedy princip, který je v roce 1973 ještě utopií. Video kombinuje výňatky z televizních pořadů, děl a výstupů sprátelených umělců, jako jsou John Cage, Charlotte Moorman nebo Karlheinz Stockhausen, materiál jiných umělců věnujících se videoartu a ukázky z vlastních starších videí. Kombinace televizních ukázek a avantgardního umění měla oslovit široké publikum. Video bylo odvysíláno 30. 1. 1974 v televizi WNET.

Zmíněná díla se televizním médiem zabývají také z obsahového hlediska, neboť Vostell i Paik ve svých

der Portapak Videotechnik und damit verbunden der Möglichkeit, die Inhalte des Fernsehens auf Magnetbänder aufzuzeichnen. Es begann eine neue Form der künstlerischen Beschäftigung mit dem Fernsehen. Die Künstler hatten die Möglichkeit, sich direkt mit den Sendungen und dem Bildmaterial des Mediums Fernsehen auseinanderzusetzen, dieses Material zu bearbeiten und für die eigenen Werke zu verwenden.

Wie wichtig die Auseinandersetzung mit dem Medium Fernsehen für die Künstler ist, zeigt sich daran, dass fast alle Arbeiten das Fernsehen zum Thema haben. Hier wird ein Meta-Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen einerseits und Gesellschaft und Fernsehen andererseits geführt, der durch das Fernsehen als Medium und Aufführungsort eine besondere Brisanz erhält.

Alle diese Interaktionen und Kooperationen von Kunst und Fernsehen, die auch als Fernsehkunst bezeichnet werden können, haben zur Voraussetzung, dass die Künstler Zugang zum Fernsehsystem, dessen Technik und Programm haben. Den Künstlern wird, kostenlos in Form von Kooperationen oder gegen Bezahlung, wie z.B. bei Chris Burden, Sendezeit von den Fernsehverantwortlichen zur Verfügung gestellt. Doch nicht zu jeder Zeit und auch nicht in jedem System waren die Fernsehsender und -verantwortlichen den künstlerischen Projektideen gleich aufgeschlossen. In Deutschland war dem Fernsehen per Gesetz der sogenannte Kulturauftrag vorgeschrieben. Diesen deckten viele Sender über Fernsehspiele, Informationssendungen, aber auch über Kooperationen mit Künstlern. Der Fernsehkunst lastet jedoch immer der Ruf an, dass die Sendungen nicht genügend Einschaltquote hätten. Trotz der Konkurrenz zwischen dem öffentlich-rechtlichen Fernsehsystem und den privaten Fernsehanstalten schafften es jedoch bis heute immer wieder Fernsehkunstprojekte ins Programm.

In Zeiten und Ländern, in denen keine direkte Kooperation mit den Fernsehsendern möglich ist, entstanden alternative Strategien in der Beschäftigung von Künstlern mit dem Fernsehen. Sie produzierten Videobänder, die auf Festivals, in Galerien oder Museen gezeigt wurden – unabhängig von der Sendung im Fernsehen.

Piratensender wie „ATV“ oder „Paper Tiger TV“ versuchten Kunst quasi durch die Hintertür ins Fernsehen einzuschleusen. Häufiger jedoch werden die Inhalte des Fernsehens zum Thema und vor allem zum Ausgangsmaterial der Künstler. Das Fernsehen hatte sich mit Ereignissen wie dem US-amerikanischen Wahlkampf, der Mondlandung und der Berichterstattung über den Vietnamkrieg zum Massenmedium etabliert,

pracích tematizují společenský význam televize a další sociologické otázky.

Mnohem dále zašli umělci Richard Hamilton nebo Karl-Josef Pazzini, kteří pomocí nahrávaného televizního materiálu vytvářeli veskrze politicky motivovaná videa. V práci s videem a televizí spatřovali možnost, jak vznášet sociální i politické otázky a kritizovat současné poměry. Dále se umělci jako Klaus Staeck ve Spolkové republice Německo nebo Richard Serra v USA svými díly *Wir garantieren Meinungsvielfalt durch Ausgewogenheit* [Zaručujeme rozmanitost názorů vyvážeností] z roku 1975 a *Television Delivers People* [Televize dodává lidi] z roku 1973 snažili varovat před politickou manipulací pomocí televize. Videoprodukce založené na originálním televizním materiálu byly stále více zaměřeny politicky a společensko-kriticky. V této fázi mediálního umění byli hlavními aktéry Rodney King, opět Nam June Paik a Wolf Vostell. V roce 1969 zveřejnil Stan VanDerBeek svou práci *A History of Violence in America* [Dějiny násilí v Americe]. Toto dílo, paralelně vysílané na dvou televizních kanálech, podalo znepokojivý obraz násilí, válek, cest do vesmíru a sportu v Americe. VanDerBeek do své práce zapojil diváky ve studiu a před televizními obrazovkami, aby podnítil komunikaci – šlo tedy o sociálně-politickou televizní intervenci. V 80. letech, v období studené války, se umělci stále silněji politizovali. Martha Rosler v *If It's Too Bad To Be True, It Could Be Desinformation* [Pokud je to tak zlé, že to nemůže být pravda, tak by to mohla být dezinformace] kombinuje v jedné montáži výňatky ze zpravodajských pořadů se zcižujícími informacemi z různých textů a upozorňuje na záměrné dezinformace v informační politice o guerillové válce v Nikaragui. Originální televizní nahrávky představují pro zmíněné umělce a umělkyni hlavní tvůrčí prostředek. Obzvláště často je využíván materiál ze zpravodajského vysílání, jehož domnělý pravdivý a informační obsah je v těchto uměleckých dílech přezkoumáván, nebo dokonce i zpochybňován.

Mnozí umělci tímto způsobem pracují i dnes. Taková forma uměleckého vypořádávání se s televizí a jejími obsahy je nezávislá na televizních společnostech. Umělecká díla nejsou odkázána na odvysílání v televizi, ale pracují s audiovizuálním materiálem – nezávisle na původním dispozitivu televize. Díla méně reflektují mediální realitu, spíše jsou kritikou společenských a politických událostí a poměrů.

Patří sem i práce Laury Horelli. Její koláže z plakátů *Namibia Today* [Namibie dnes] ve stanici berlínského metra Schillingstraße z roku 2017 tematizují odkaz socialistické solidarity. Jedná

dem die Künstler ablehnend gegenüberstanden. Das produzierte und gesendete Material diente ihnen jedoch als künstlerisches Ausdrucksmittel. Der Film „Sun in Your Head“ von Wolf Vostell kann als erste künstlerische Arbeit mit aufgezeichneten Fernsehbildern betrachtet werden. Der deutsche Künstler Wolf Vostell ist in den 1960er-Jahren zusammen mit Nam June Paik der erste Künstler, der in einem Happening Fernsehbilder einsetzt. Er ist Mitbegründer der Fluxus-Bewegung Anfang der 1960er-Jahre. Er setzt eine Vielzahl von Medien und Materialien in seinen Arbeiten ein. Seine TV-Décoll/agen zerstören vorgefundene Bildstrukturen. Die gezeigten Fernsehbilder werden durch Fehleinstellungen der Antennenanlagen gestört. Damit nahm Vostell Bezug auf reale Bildstörungen. In diesen erkannten die Künstler Möglichkeiten, den Zuschauer auf sein eigenes Rezeptionsverhalten aufmerksam zu machen. 1963 entstand „Sun in Your Head“, die erste Filmmontage. Vostell setzt horizontale Verzerrungen und amorphe Verformungen des Fernsehbildes ein. Diese Effekte wurden durch externe Geräte erzeugt, so wie dies später auch Nam June Paik macht. Rhythmus, Musik, Schnitt und Montage fordern die volle Aufmerksamkeit des Betrachters, sodass das Fernsehen nicht mehr als Nebenmedium funktioniert. Jedoch werden die Filme Vostells nicht im Fernsehen gesendet, sondern werden noch im Kunstkontext, also während Ausstellungen und in Galerien gezeigt.

Ähnlich arbeitet Nam June Paik, jedoch werden seine Videos „Global Groove“ und „Good Morning, Mr. Orwell“ im Fernsehen gesendet. Die Fernsehproduktion „Global Groove“ aus dem Jahr 1973 ist ein Videotape, beginnend mit folgendem Statement: „This is a glimpse of a video landscape of tomorrow when you will be able to switch on any TV station on the earth and TV guides will be as fat as the Manhattan telephone book.“ Es steht für Paiks Vision eines weltweiten Zappens durch die Fernsehsender, ein Prinzip, das 1973 noch Utopie ist. Das Videoband kombiniert Ausschnitte aus Fernsehsendungen, Werke und Auftritte von befreundeten Künstlern wie John Cage, Charlotte Moorman oder Karlheinz Stockhausen sowie Material anderer Videokünstler und aus eigenen älteren Videos. Die Kombination aus Fernsehzitate und Avantgardekunst soll ein breites Publikum ansprechen. Das Video wurde am 30. 1. 1974 auf WNET-TV gesendet.

Diese Arbeiten beschäftigen sich auch inhaltlich mit dem Medium Fernsehen. Vostell und Paik thematisieren die gesellschaftliche Bedeutung des Fernsehens sowie soziologische Fragestellungen in ihren Arbeiten.

se o kolážované reprinty z anglického magazínu namibijského osvobozenického hnutí SWAPO *Namibia Today*, financované a vytištěné v NDR. Námětem plakátů je narůstající nenávisť vůči cizincům a ekonomická krize. Ve filmu *Newstime* [Čas na zprávy] z roku 2019 si Horelli všímá finsko-namibijských vztahů a objasňuje témata jako cizost, kulturní rozdíly, ale také dlouholetou finskou podporu namibijského hnutí za nezávislost. Horelli využívá originální televizní materiál jako umělecký tvůrčí prostředek. Srovnatelné práce pocházejí od Carolyn Lazard (*A Recipe for Disaster* [Recept na neštěstí]) nebo Britty Thie (*Favorites* [Oblíbené], *Powerbanks* [Powerbanky]), které se zabývají lidmi, médii a veřejností, přičemž využívají televizní estetiku.

Je zajímavé, že mnohé výrazové prostředky, které vznikly na základě umělecké práce s televizním médiem, patří dnes k televiznímu kánonu – umění a televize se vzájemně ovlivňují. V roce 2020 prorazilo s několika svými akcemi populární, zvláště u mladého publika oblíbené moderátorské duo Joko Winterscheidt (\*1979) a Klaas Heufer-Umlauf (\*1983), známé svými zábavnými pořady v německé soukromé televizi. V show *Jako & Klaas gegen Pro 7* [Jako & Klaas proti Pro 7] mají moderátoři možnost vyhrát 15 minut vysílacího času, který mohou využít zcela podle svého uvážení. Po jejich vyjádření ke kampani #metoo a interview se zasaženými k situaci v uprchlickém táboře Moria na Lesbu, tedy akcích, které lze interpretovat jednoznačně politicky a společensko-kriticky, využívají baviči svých 15 minut v hlavním vysílacím čase k persifláži německých televizních pořadů a parodiím na jejich upadající kvalitu. Zatímco v konkurenční televizi RTL běžela reality show *Das Sommerhaus der Stars* [Letní dům hvězd], přiměli Joko a Klaas opravdové prase jménem Paul, aby proběhlo renomovanou galerií König v Berlíně. Poté divákům položili následující otázku: „Prase proti Letnímu domu na RTL – kdo dělá lepší televizi?“ Jejich akce mají silný sociálně-politický záměr a lze je interpretovat jako umělecké komentáře. Vychází z mediálního systému, který si přisvojuje jazyk dřívějších projektů televizního umění. Uvedeným pracím pro televizi i uměleckým produkcím s televizním materiálem je společné, že si všímají současných národních i globálních sociálně-politických otázek a kriticky na ně nahlíží.

Umění, které s televizí spolupracuje nebo se v ní objevuje, si už od počátku 30. let hýčká naději na společenský vliv a emancipovaný a demokratický přístup ke komunikačním prostředkům. Naděje, že umělci a média budou i nadále v interakci – ať už díky

Deutlich weiter gehen Künstler wie Richard Hamilton oder Karl-Josef Pazzini, die durchweg politisch motivierte Videotapes mit Hilfe aufgezeichneten Fernsehmaterials produzieren. Sie sehen in der Beschäftigung mit Video und dem Fernsehen die Möglichkeit soziale sowie politische Fragen aufzuwerfen und die gegenwärtigen Zustände zu kritisieren. Zudem versuchen Künstler wie Klaus Staack in der Bundesrepublik oder Richard Serra in den USA mit ihren Werken „Wir garantieren Meinungsvielfalt durch Ausgewogenheit“ aus dem Jahr 1975 und „Television Delivers People“ von 1973 vor den politischen Manipulationen durch das Fernsehen zu warnen. Die Videoproduktionen auf Basis des originalen Fernsehmaterials werden zunehmend politisch und gesellschaftskritisch. Namen wie Rodney King, immer wieder Nam June Paik, Wolf Vostell waren Akteure in dieser Phase der Medienkunst. 1969 veröffentlichte Stan VanDerBeek seine Arbeit „A History of Violence in America“. Die Arbeit, parallel ausgestrahlt auf zwei Fernsehkanälen, gab einen verstörenden Abriss über Gewalt, Krieg, Raumfahrt und Sport in Amerika. VanDerBeek bezog die Zuschauer im Studio und vor den Fernsehgeräten in seine Arbeit mit ein um zur Kommunikation anzuregen – eine deutlich soziopolitische TV-Intervention. In den 1980er-Jahren, zu Zeiten des Kalten Krieges, politisieren sich die Künstler immer stärker. Martha Rosler überlagert in „If It's Too Bad To Be True, It Could Be Desinformation“ in einer Montage Ausschnitte aus Nachrichtensendungen mit verfremdenden Textinformationen und machte so auf die bewusste Desinformation in der Informationspolitik über den Guerillakrieg in Nicaragua aufmerksam. Die originalen Fernsehaufnahmen sind dabei zentrales gestalterisches Mittel. Besonders oft kommt Material aus Nachrichtensendungen zum Einsatz. Dessen vermeintlicher Wahrheits- und Informationsgehalt werden dabei in den künstlerischen Arbeiten auf die Probe oder gar in Frage gestellt.

Diese Arbeitsweise verfolgen auch heute noch zahlreiche Künstler. Diese Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Fernsehen und dessen Inhalten ist unabhängig von den Fernsehkanälen. Die Kunstwerke sind nicht auf eine Sendung im Fernsehen angewiesen, sondern arbeiten mit dem audiovisuellen Material – unabhängig vom ursprünglichen Dispositiv des Fernsehens. Die Werke reflektieren weniger die Medienrealität, sondern sind Kritik an den gesellschaftlichen und politischen Ereignissen und Zuständen.

So auch Laura Horellis Arbeiten. Horellis Plakat-Collagen „Namibia Today“ am U-Bahnhof Schillingstraße aus dem Jahr 2017 thematisierten das Vermächtnis sozialistischer Solidarität: Sie zeigen collagierte Reprints aus dem englischen Magazin der namibischen Befreiungsbewegung SWAPO „Namibia Today“ – finanziert und gedruckt von der DDR. Diese Plakate thematisieren die zunehmende

vzájemné spolupráci, nebo subverzivním akcím – tak nadále přetrvává.

Z německého originálu přeložila Věra Kloudová.

Fremdenfeindlichkeit und ökonomische Krisen. Horellis Film „Newstime“ aus dem Jahr 2019 nimmt die finnisch-namibischen Beziehungen in den Blick und beleuchtet damit Themen wie das Fremdsein, kulturelle Differenz, aber auch die langjährige finnische Unterstützung der namibischen Unabhängigkeitsbewegung. Hierbei nutzt sie originales Fernsehmaterial als künstlerisches Gestaltungsmittel. Vergleichbare Arbeiten stammen von Carolyn Lazard („A Recipe for Disaster“) oder Britta Thie („Favorites“ und „Powerbanks“), die sich mit Menschen, Medien und der Öffentlichkeit beschäftigen und dabei die Ästhetik des Fernsehens nutzen.

Eine interessante Entwicklung ist, dass viele Stilmittel, die in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Medium Fernsehen entstanden sind, heute zum Fernsehkanon dazugehören. Kunst und Fernsehen beeinflussen sich gegenseitig. 2020 wird das populäre, besonders beim jungen Publikum für ihre Unterhaltungsshow im deutschen Privatfernsehen bekannte Moderatoren-Duo Joko Winterscheidt (41) und Klaas Heufer-Umlauf (37) mit mehreren Aktionen bekannt. In der Unterhaltungsshow „Jako & Klaas gegen Pro 7“ haben die Moderatoren die Möglichkeit 15 Minuten Sendezeit als Gewinn zu erspielen. Diese 15 Minuten zur Primetime können von den Moderatoren frei genutzt werden. Nach einem Statement zur #Metoo-Debatte und einem Betroffeneninterview zur Situation im Flüchtlingslager Moria auf Lesbos, beides Aktionen, die eindeutig politisch und gesellschaftskritisch zu deuten sind, nutzen die Entertainer ihr 15 Minuten für eine Persiflage auf das deutsche Fernsehprogramm und die nachlassende Qualität. Während beim Konkurrenzsender RTL die Realityshow „Das Sommerhaus der Stars“ lief, ließen Joko und Klaas ein echtes Schwein namens Paul durch die renommierte Galerie König in Berlin laufen. Über ein Laufband wurde unter anderem die Frage eingeblendet: „Schwein gegen RTL-Sommerhaus – wer macht das bessere Fernsehen?“. Die Aktionen haben einen starken soziopolitischen Anspruch und können als künstlerische Kommentare gedeutet werden. Dieser erfolgt hier aus dem Mediensystem heraus, das sich die Sprache früherer Fernsehkunstprojekte aneignet. Den Arbeiten im Fernsehen sowie den Videoproduktionen mit TV-Material ist gemeinsam, dass sie die bestehenden nationalen und globalen soziopolitischen Fragen in den Blick nehmen und kritisch beleuchten.

Die Kunst mit und im Fernsehen hegt weiterhin die seit Anfang der 1930er-Jahre bestehende Hoffnung auf gesellschaftliche Mitbestimmung und einen emanzipatorischen und demokratischen Zugang zu den Kommunikationsmitteln. Bleibt die Hoffnung, dass Künstler und Medien weiterhin in Austausch stehen – sei es durch Kooperationen oder subversive Aktionen.

## Dorothee Henschel (\*1980)

Dr. Dorothee Henschel je teoretička a historička umění žijící v Trevíru. Studia na univerzitě v Paříži zakončila prací věnovanou německému filmaři Gerrymu Schumovi, který na přelomu 60. a 70. let působil jako televizní producent v Berlíně a společně s Ursulou Wevers založil Fernsehgalerie, kde v rámci televizního vysílání prezentovali díla raného videoartu. Ve výzkumu tohoto tématu Henschel pokračovala i ve své disertaci nazvané Televizní umění – vztah umění a televize v uměleckém a společenském diskurzu. Od roku 2008 působí ve Stadtmuseum Trier, kde se podílela na koncepci stálé expozice a řady dalších výstav.

Dr Dorothee Henschel is a theoretician and art historian based in Trier. She graduated from university in Paris with her thesis dedicated to German filmmaker Gerry Schum, who in the late 1960s and early 1970s worked as a TV producer in Berlin and together with Ursula Wevers established Fernsehgalerie through which they broadcasted works of early video artists. Henschel continued researching this topic in her PhD dissertation on Television art – the relationship between art and television in artistic and social discourse. Since 2008, she has worked at Stadtmuseum Trier, where she took part in the conception of the permanent exhibition, as well as in numerous exhibitions.

## Laura Horelli (\*1976)

Laura Horelli je umělkyně původem z Finska žijící v Berlíně. Studovala na Akademii výtvarných umění v Helsinkách a na Städelschule Frankfurt. Pracuje převážně s médiem videa, fotografie a instalace. Její díla, převážně digitální filmy, zkoumají průsečíky soukromého a veřejného. Film Newstime sestává kompletně z archivních televizních záznamů od 60. do počátku 90. let minulého století, v nichž jsou probírána témata kulturních rozdílů, namibijský boj o nezávislost a dlouhodobé vazby Finska k této jihoafrické zemi.

Laura Horelli is a Finnish artist based in Berlin. She studied at the Academy of Fine Arts in Helsinki and Städelschule Frankfurt. She often works in the medium of video, photography and installation. Her works, mainly digital films, explore the intersection of the private and public spheres. The film Newstime is a found footage work consisting entirely of archival material from the late 1960s to the early 1990s, which discusses cultural differences, the Namibian independence struggle, and Finland's long-term ties with the southern African country.

## Jiří Havlíček (\*1977)

Jiří Havlíček je umělec a kurátor žijící v Praze. Ve své umělecké tvorbě se věnuje médiím fotografie a filmu, jež dekonstruuje, rekontextualizuje a analyzuje. Často pracuje s nalezenými materiály. Od roku 2017 provádí umělecký výzkum v rámci doktorského studia na Akademii výtvarných umění v Praze, ve kterém se zabývá televizním kulturním pořadem Kroky z doby normalizace. Ve video eseji s názvem Revue popisuje experimentální aspekty pořadu, který čerpal z formálních postupů čs. nové vlny, a narušoval tak představu homogenní normalizační žurnalistiky.

Jiří Havlíček is an artist and curator based in Prague. In his artistic practice, he works with the medium of photography and film, which he deconstructs, recontextualizes and analyzes. He often uses found footage. Since 2017, he conducts artistic research within his PhD at the Academy of Fine Arts in Prague concerned with the television cultural revue Kroky (Steps), which was produced in Czechoslovakia during the so-called period of normalisation in the 1970s and 1980s. The revue was drawing on formal strategies of the Czech New Wave, subverting the idea of journalism being homogenous in the period.

## Paper Tiger TV

Alternativní americká televize vznikla ze spolupráce umělců, aktivistů a vědců. PTTV je mezinárodně uznávaná za svůj přínos videoartu, video aktivismu a dokumentárním formám ve veřejné televizi. Prostřednictvím výroby a distribuce pořadů pracuje na odkrývání korporátního vlivu na mainstreamová média. PTTV věří, že zvyšování povědomí veřejnosti o negativním vlivu hromadných sdělovacích prostředků a zapojení lidí do procesu vytváření médií je pro dlouhodobý cíl informační spravedlnosti nezbytné.

Alternative American television Paper Tiger TV was founded in 1981 by a group of artists, activists and scientists. PTTV is widely recognized for their contribution to video art, video activism and documentary forms on public television. Through their production and distribution of TV shows, they try to uncover the corporate influence on mainstream media. PTTV believes that spreading information about the negative impact of mass media together with engaging people in the production of broadcasting is necessary to preserve information justice.