

POČÁTKY ČESKÉHO VIDEOARTU

Bohdana Kerbachová

Aktivity sdružení Asociace videa a intermediální tvorby při Unii výtvarných umělců v Praze, patřící na přelomu osmdesátých a devadesátých let k průkopnickým platformám novomediálního umění u nás, představují v současnosti polozapomenutou kapitolu českého videoartu. Přestože tento spolek nadále existuje, počet jeho členů se radikálně zredukoval¹⁾ a nevyvíjí již žádnou prokazatelnou činnost. Do současnosti se o jeho působení dochovalo pouze malé množství roztroušených, fragmentárních, povětšinou bohužel nedatovaných záznamů, rukopisů či xeroxovaných kopií dokumentů i statí.²⁾ Tyto materiály bylo nutné shromáždit, utřídit a doplnit útržkovitými vzpomínkami zúčastněných osob. Nedostatek potřebné dokumentace zkomplikoval vznik přítomné studie, byl však kompenzován rozhovory s několika bývalými členy, mým poněkud nesystematicky, avšak dlouhodobě vedeným archivem, podobně chaotickým archivem Jaroslava Vančáta a vlastní pamětí. V řadě případů jsem musela vycházet z osobní zkušenosti, získané díky členství v Klubu videa, účasti na několika autorských setkáních, prezentacích i asistenci při instalacích výstav. Poděkování za ochotu při poskytování cenných informací i vzpomínek patří především Jaroslavu Vančátovi, Petru Skalovi a paní Lídě Pilařové.

„Protohistorie“

V září roku 1987 se v rámci instituce Svaz československých výtvarných umělců, sdružující a dohlížející na české výtvarníky, vyčlenila skupina nazvaná Obor video, jež se během následujících let stala jedinou oficiální platformou pro setkávání průkopníků našeho elektronického umění. Tomuto aktu předcházela řada přípravných kroků, neúspěšných pokusů, překonávání mnoha legislativních překážek a v neposlední řadě také několik osamocených experimentů s tvůrčím uplatněním videotechniky. Obor video se v dobovém kontextu prezentoval jako ojedinělé umělecké hnutí, charakteristické svobodnou

-
- 1) V současnosti patří ke členům Asociace videa a intermediální tvorby pouze tři tvůrci: Petr Skala, Věra Geislerová a Lucie Svobodová.
 - 2) Významným pramenem je také díl ČESKOSLOVENSKÉHO FILMOVÉHO TÝDENÍKU nazvaný VIDEOART, realizovaný v Krátkém filmu Praha v roce 1990 (rež. Petr Skala), který mimo jiné zprostředkovává vizuální informaci o tehdejší technologické zázemí průkopníků videoumění, včetně pohledu do přenosového vozu Supraphon, v němž vznikaly rané videopokusy Radka Pilaře.

atmosférou a absencí ingerence cenzury uvnitř skupiny. Již v samotných počátcích byla vytýčena základní filozofie Oboru, definovaná demokratičností a vnitřní uměleckou tolerancí.³⁾

Při formování skupiny se klíčové organizátorské role ujal výtvarník Radek Pilař, který se tvůrčím uchopením videotechniky soukromě zabýval od počátku osmdesátých let. Pilař si uvědomoval, že koncipování institucionálního rámce takto finančně i technologicky náročné disciplíny se ve stávajících politických a společenských podmínkách neobejde bez podpory kulturních úřadů. Proto při přípravě Oboru počítal s limity a omezeními, danými aktuální kulturní politikou, a vytrvale hledal legitimní a pokud možno nekonfliktní cesty k jejich překonání. Jeho strategie se pochopitelně neobešla bez nutných kompromisů a dlouhého, často neplodného vyjednávání. Pokud mělo mít uskutečnění tohoto záměru legální charakter, bylo zapotřebí vyhovět dobovým legislativním předpisům. Situaci mu do jisté míry usnadňovalo mírné uvolnění společenských poměrů a odeznívání restrikcí v kulturní sféře, souvisejících s takzvanou „perestrojkou“ i s tušením blížících se změn politického systému.⁴⁾

První pokus o aplikaci elektronických prostředků do tehdejších kulturních institucí uskutečnil Pilař v roce 1984, v době obsahové i formální regrese české animované tvorby, která byla, jak známo, doposud na relativně vysoké umělecké (i technické) úrovni. V Československé televizi tehdy předložil návrh na širší uplatnění aktuálně dostupných elektronických technologií v oblasti animovaného filmu kombinovaný s plánem konstituovat Centrum výzkumu elektronického obrazu. Návrh nebyl přijat a otázkou je, zda o něm vůbec někdy bylo jednáno.⁵⁾ O rok později vypracoval druhý záměr, navrhuující zřízení oboru „výtvarník animovaného filmu a videa“ na pražské FAMU. Okleštěný plán se nakonec musel omezit na založení kabinetu animované tvorby při katedře dokumentu.⁶⁾ Jistý krok vpřed však pro Pilaře znamenalo zahájení externí spolupráce s hudebním vydavatelstvím Supraphon, které disponovalo adekvátním technologickým zázemím⁷⁾ a dovolilo mu pracovat s videotechnikou relativně svobodně. V Supraphonu se Pilařovi podařilo realizovat několik videopokusů, z nichž během let 1985 až 1990 vznikl osmidílný cyklus *MUSICA PICTA*.

Koncem osmdesátých let začaly do veřejných výstavních prostorů pronikat rané videoartové počiny dalších pionýrů elektronického vizuálního umění, experimentálního filmaře a dokumentaristy Petra Skaly a režiséra, autora multimediálních projektů Tomáše Kepky. Mezi významné, i když oficiálními kruhy ignorované události patřily Skalovy komorní prezentace videoartu v českobudějovické galerii Hroznová v květnu 1988, v pražském

3) Nedatovaný dokument z písemné pozůstalosti R. Pilaře, pravděpodobně koncept návrhu Oboru video.

4) Teprve v roce 1989 byla po více než dvaceti letech obnovena tradice zakládání uměleckých skupin na výtvarné scéně. Na oficiální bázi mohla být založena skupina Tvrdohlaví, Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece, Nová skupina a skupina Zaostali.

5) Kolektiv autorů, *Radek Pilař*. Praha: Slovart 2003, s. 175.

6) Samostatná katedra mohla vzniknout až o pět let později, v roce 1990. Viz Jiří Kubíček, *Radek Pilař – animovaný film*. In: Tamtéž, s. 111.

7) Pilař dostal k dispozici upravený přenosový vůz JVC Supraphon, nazývaný „Autobus“, vybavený profesionální televizní technikou, analogovou střížnou a obrazovou režii. Viz blíže nedatovaný deníkový záznam R. Pilaře z roku 1986. In: Tamtéž, s. 175.

klubu Amfora v únoru 1989, v klubu Gong a kulturním domě Prosek v březnu téhož roku⁸⁾ a čtrnáctidenní expozice společného projektu Tomáše Kepky a Michala Paciny *POKUS O PORTRÉT*, která se uskutečnila v červenci 1988 na exponovaném místě v centru Prahy, ve výstavní síni Fotochema na Jungmannově náměstí.⁹⁾ Rovněž Pilař usiloval o zveřejnění své videotvorby a pokoušel se ji zařadit do vlastních výstav, věnovaných jiným výtvarným aktivitám, například ilustraci. Samostatnou prezentaci se mu podařilo realizovat až v roce 1988 ve Vsetíně.¹⁰⁾ Seznámení jmenovaných solitérních tvůrců bylo zásadním impulsem, vedoucím ke zintenzivnění snah o konstituování oficiální základny nového odvětví. Významný moment představovalo setkání Radka Pilaře s Petrem Skalou, zprostředkované malířem Dimitrijem Kadrnožkou, které se odehrálo v roce 1985 na jedné z neveřejných prezentací Skalovy rané videoartové tvorby. Na základě jejich kontaktu vznikl koncept budoucího *Oboru video*, jenž bylo možné vtěsnat do mantinelů tehdejších institucionálních podmínek. A tedy i úmysl prosadit jej na půdě Svazu československých výtvarných umělců, mezi jehož řádné členy Pilař jako renomovaná postava naší výtvarné scény patřil.¹¹⁾

Postnormalizační realita

Přestože lze osmdesátá léta ve srovnání s předchozím desetiletím označit za politicky uvolněnější období, v institucích stále přetrvával zatuchlý duch normalizační éry. Vytvoření nové, detašované skupiny bylo mocenskými orgány apriorně klasifikované jako podezřelé. Pro podobné případy diktovala státní legislativa fixní postup. Preskripce umožňovaly jmenovat za členy sekce pouze osobnosti patřící k SČVU, které však paradoxně nemusely prokázat tvorbu v příslušné oblasti. Jejich jména měla být zárukou serióznosti projektu. Pilařovi se podařilo zajistit účast několika tvůrčích pracovníků i teoretiků, kteří se stali oficiálními zakladateli *Oboru video*. Kromě něj jako předsedy zde figuroval sociolog Martin Matějů z FF UK, Josef Pecák z kabinetu obrazové techniky FAMU, architekti Václav Hodan, Jindřich Smetana a Luděk Souček, fotograf Erich Einhorn, kameraman Zdeněk Raiser a právník SČVU Jan Kužel.¹²⁾ Zajímavé a do jisté míry příznačné je, že Pilař nenalezl podporu mezi klasickými výtvarníky. Tvůrci, pracující s elektronickým obrazem dosud v amatérských a poloilegálních podmínkách, nebyli členy žádných oficiálních institucí a nemohli se tudíž stát zakládajícími osobnostmi.

8) Pozvánky na prezentace a programy uvedených kulturních institucí, archiv autorky.

9) *Pokus o portrét*. Praha : 5D STUDIO 1988 (katalog k výstavě).

10) Kolektiv autorů, *Radek Pilař*, s. 181.

11) Svědectví D. Kadrnožky a P. Skaly.

12) Zakládací dokument *Plán Oboru video UP sekce SČVU*, září 1987, s. 10. Z původních členů se pouze jméno architekta V. Hodana objevuje i v jiných dokumentech než *Plánu Oboru video*. Figuruje rovněž v blíže nedatovaném dokumentu *Účast Oboru video na Salonu užitého umění 89 v pražském PKOJF*. V rámci této interně významné akce prezentoval Hodan snímek *ŽIDLE*. Jeho jméno nalezneme rovněž spolu s Milošem Živcem a Janem Kotzmanem ve výčtu spolupracovníků na videoperformanci Radka Pilaře v Galerii Václava Špály v prosinci 1990. Viz leták k výstavě, prosinec 1990, xeroxovaný strojopis, archiv J. Vančáta. Dle dobových záznamů se Hodan již dalších akcí nezúčastnil. Jméno sociologa Martina Matějů je po určitý čas uváděno ve funkci zapisovatele průběhu schůzek.

„Pružnost“ soudobých schvalovacích orgánů dokumentuje skutečnost, že zaregistrování nového oboru trvalo téměř tři čtvrtě roku, od září 1987 do dubna 1988.¹³⁾

Plán Oboru video, zformulovaný Pilařem, se kromě nezbytného úvodu o úloze videotekniky v současné společnosti a potažmo v umění zabýval čistě organizačními záležitostmi. Součástí textu byla i charakteristika vznikající disciplíny, jež do jisté míry vykazovala poplatnost době i instituci, která ustavení skupiny umožnila. Při znalosti společensko-politických poměrů můžeme tento fakt považovat za druh úlitby či obranného mechanismu.¹⁴⁾ Kromě samotné tvorby a zdůrazňovaného rozvoje uměleckého experimentu bylo za primární aktivitu spolku označeno vytvoření videotéky SČVU a edukativní, metodická i teoretická činnost. Dalším záměrem pak bylo zajištění technické základny pro reálnou výtvarnou tvorbu. Tento bod ovšem nebyl, podobně jako mnohé z toho, co si skupina programově předsevzala, nikdy naplněn. Jelikož se vznik sekce odehrával na půdě výtvarné organizace, nechybělo v návrhu akcentování výtvarného charakteru videoobrazu, který se měl napříště stát specifikem tvorby jejích členů. Na tuto orientaci upozornil teoretik Jaroslav Vančát v úvodu k poslední společné prezentaci sdružení:

Pilařovo pojetí videa bylo pojetím výtvarníka, kladoucího důraz na dění ve formátu, užívaném obdobně jako plocha, již má výtvarník zaplnit svými prostředky, a teprve na dalším místě využívajícím specifické prostředky média, jako je pohyb kamery, rakursy, razantní stříhová skladba apod. Toto pojetí převládalo i v raných pracích dalších členů skupiny, Petra Skaly, Kateřiny a Pavla Scheuflerových či Lucie Svobodové, i tvůrců, kteří se věnovali computerové animaci, a dalo skupině specifický rys.¹⁵⁾

Jedním z předpokládaných záměrů Oboru video byla, kromě zajištění akceptace tohoto média jako uměleckého prostředku, extenze umělecké tvorby za dobově tolerované hranice a infiltrace experimentu do oficiálního kulturního prostoru.¹⁶⁾ Tyto plány mohly být ovšem v plné míře realizovány až s příchodem nových politických poměrů.

* * *

Do okamžiku vzniku Oboru video jako registrovaného subjektu se české elektronické umění v řadě případů pohybovalo na víceméně poloilegální bázi. Tato skutečnost

13) *Plán Oboru video UP sekce SČVU* byl zformulován v září 1987, datum registrace na jeho titulní straně je 19. 4. 1988.

14) V *Plánu Oboru video* narazíme na odstavec: „Video lze v určitém smyslu chápat jako druh umění, které je schopno nejen vytvořit novou řeč uměleckého sdělení, ale je schopno i více než některé jiné druhy umění stát se nositelem demokratizace kultury a kultivace člověka. V této alternativě rozšíření a uplatnění videa ve společnosti je šance socialistické společnosti adekvátněji využít této technické inovace a čelit tak nežádoucí komercializaci videa [...], jak je možné pozorovat v některých kapitalistických státech.“ Z krkolomné formulace je patrné, že pojmy „socialistická společnost“ a „kapitalistické státy“ byly zařazené bez vztahu k ostatnímu textu a tedy pravděpodobně vynucené shora nebo v anticipaci reakce úřadů. In: *Plán Oboru video UP sekce SČVU*, září 1987, registrace 19. 4. 1988.

15) Jaroslav Vančát, *Český obraz elektronický*. In: *Český obraz elektronický – vnitřní zdroje*. Praha : Studio DADA 1994 (katalog k výstavě), s. 12.

16) Srov. *Plán Oboru video UP sekce SČVU*.

vyplývala z komplikovaného přístupu k technologiím, které zde tvoří stěžejní podmínku práce. Moderní elektronické prostředky nebyly běžně přístupné a podléhaly přísné a systematické kontrole uvnitř institucí veřejné masové komunikace, zejména Československé televize, odborných vzdělávacích zařízení, některých podniků zahraničního obchodu atd. Hlídači režimu si navíc dobře uvědomovali demokratizační potenciál nového média, které se mimochodem o několik let později nemalou měrou podílelo na bourání totalitního politického systému. Řadě autorů usnadňovala situaci jejich původní profese, díky níž mohli volně pracovat s videotechnikou v době, kdy z veřejných institucí již odešel ostatní personál.¹⁷⁾

Mnohem závažnější a zhoubnější než technologická izolace však byla izolace informační, způsobená na jedné straně programovým odtržením českých umělců od dění ve světě a komunistickou selekcí kulturního dědictví na straně druhé. Kulturní deficit českých umělců se zákonitě projevil v charakteru raných prací, které ve většině případů primárně vycházely z osobních zkušeností s animovaným, amatérským, případně experimentálním filmem. V místním pojetí se rovněž projevila neobeznámenost s novými uměleckými disciplínami, etabloujícími se v kontextu světového umění od šedesátých let. Na Západě byl videoart konceptuálně propojený zejména s východisky strukturálního filmu, s intermediálním akčním uměním a jeho stěžejními artikulacemi v podobě happeningu a performance,¹⁸⁾ s uměním instalace, stejně jako s neodadaistickými východisky a antiestetickými destruktivními tendencemi, které zdejší uměleckou scénu prakticky nezasáhly, alespoň ne v oficiální rovině.

Za výjimku lze považovat široké umělecké aktivity performerů Tomáše Rullera a jeho skupiny MY & CO. Řadu významných impulsů přinesla zejména jeho tříletá spolupráce (1981–1984) s tvůrčím uskupením Via Lucis,¹⁹⁾ v jejímž rámci docházelo ke kombinaci Rullerovy výrazně ritualizované performance s vizuálním efektem laserového paprsku. Tyto akce, prezentované povětšinou v intimním prostředí pražských či brněnských klubů nebo ve veřejném prostoru,²⁰⁾ byly násilně ukončeny zásahem ze strany mocenských orgánů.²¹⁾ Médium videa se do centra Rullerovy pozornosti dostalo v roce 1983, kdy se začal věnovat realizacím multimediálních instalací (multimediální performance MEZI TÍM /1983/ či instalace ANTI ANTI HUDBA /1983/). Přestože video

17) Jedinými přístroji, které si mohla soukromá osoba zhruba od poloviny 80. let za příznivých okolností převést přes západní hranice, byla videokamera a videopřehrávač. Nekvalitní videokazety pak byly za nemalý peníz k dispozici i na domácím trhu, většinou v síti TUZEX. Jedinci, kteří si finančně nákladnou techniku mohli pořídit, však většinou nepatřili k průkopníkům nových uměleckých forem. Osamocená a komplikovaná tvorba měla navíc mizivé šance na veřejnou prezentaci, nutnou pro zhodnocení a kritickou reflexi. Popsaná situace se vyjeví ještě tristněji, uvědomíme-li si, s jakými špičkovými technologiemi renomovaných elektronických firem a za jakých podmínek pracovali ve stejné době zahraniční videoumělci.

18) Tyto umělecké formy u nás existovaly v neoficiálních kruzích – mezi nejvýraznější představitele patřil Milan Knížík a skupina Aktual (1964) –, nebyly však spojeny s médiem videa přímo, ani vzdáleně.

19) Skupinu založil Jan Doubek jako tvůrčí sdružení, pionýrsky využívající laseru v umělecké tvorbě. Byla zaregistrována na podzim 1977 pod Krajským kulturním střediskem v Brně.

20) Např. Malostranské dvorky Praha, Stromovka Praha, Chmelnice Mutějovice atd.

21) Srov. Jiří Valoch, Tvůrce českého laseru a další. In: *Orbis Fictus – nová média v současném umění*. Praha: SCCA 1995 (katalog k výstavě), s. 95.

pojímá především jako záznamový prostředek vlastního performativního výrazu (ROZBÍJÍM SVÉ SOCHY, PÁLÍM SVÉ KRESBY /1984/, AUTOPORTRÉT /1985/, TV – PERFORMANCE /1991/, NEHYBNOST /1991/ ad.), stal se pravděpodobně prvním, kdo u nás anticipoval umělecké použití techniky uzavřeného televizního okruhu (videoperformance ŽIVÁ SMYČKA /1984/).²²⁾

V popisované době nemělo video v našem veřejném povědomí status potenciálního uměleckého nástroje. Bylo spíše považováno za techniku, určenou k přehrávání nekvalitně zkopírovaných filmů, v lepším případě vhodnou k amatérské dokumentaci významných událostí. Jistou negativní roli hrály i estetické bariéry domácího prostředí, spjaté s hluboce zakořeněnou představou o tradiční podobě uměleckého díla. Oproti zahraničnímu přístupu nebyla v tvorbě českých průkopníků uplatňována programová kritika televizního média²³⁾ a jeho manipulace divákem. Veřejný protest proti propagandisticky orientovaným totalitním médiím byl nepřijatelný a probíhal tedy pouze na neveřejné bázi.²⁴⁾ První oficiální pokusy o kritickou reflexi televize byly ze strany Oboru video zformulovány až počátkem devadesátých let, čili ve zcela odlišném politickém kontextu. Jejich autorem byl Radek Pilar:

22) Tomáš Ruller se k Oboru video, respektive k Asociaci videa a intermediální tvorby připojil až v první polovině 90. let.

23) Výjimku by v tomto ohledu mohla tvořit činnost poněkud problematické postavy naší předlistopadové výtvarné scény Miroslava Klivara, pokud by se ovšem v jeho biografii i ve výčtu profesionálního (teoretického i uměleckého) působení nenacházela celá řada nesrovnalostí a rozporů. Dle článku jeho kolegy Jaroslava Pavelky, uveřejněného v tématickém čísle časopisu *Ateliér* roku 1995, se Klivar již v roce 1972 zabýval kritickou reflexí televizního média: „První centrum profesionálního videoumění u nás existovalo již od roku 1972 na půdě Institutu průmyslového designu v Praze, kde se pracovalo s kazetovým systémem VCR zaváděným v roce 1972. První neveřejná prezentace tohoto umění se konala v roce 1972 ve zmíněném Institutu a první veřejná prezentace videoumění se konala v březnu 1975 tamtéž pod názvem *Video situace*. Zachoval se plakát. [Jeho reprodukce ilustruje citovaný text – pozn.aut.] Byla to autorská prezentace Miroslava Klivara.“ Viz Jaroslav Pavelka, K dějinám českého videoartu (rubrika „Došlo do redakce“). *Ateliér* 1995, č. 26, s. 6. Rovněž dle Klivarova vlastního nedatovaného strojopisu, nalezeného ve Vančátově archivu, založil tento zcestovalý a na onu dobu neobvykle informovaný teoretik roku 1972 centrum s názvem *Independent video art Prague*, v jehož rámci studoval kreativní možnosti videa v souvislosti s konceptuálním uměním. Údajně byl také autorem prvních pokusů s aplikací technických poruch televizního signálu v tvůrčí oblasti u nás. Viz také Miroslav Klivar, *Nová umění v Čechách*. Praha: Regulus 2000. M. Klivar se víceméně nepravděpodobně objevoval na setkáních skupiny Obor video, nikdy se však nestal jejím oficiálním, řádným, ani mimořádným členem. Podle svědectví řady kulturních osobností byl již od 60. let v uměleckých kruzích známý jako ideologický dozor, bedlivě střežící obsahovou nezávadnost tvorby. Viz Krystyna Wanatowiczová, Ten, který přežije vše. *Týden* 2006, č. 5; online: www.tyden.cz/text.asp?rid=5&show=text&tid=19319.

24) Za pokus o implicitní kritiku tehdejších médií můžeme považovat samizdatové periodikum ORIGINÁLNÍ VIDEOJOURNAL. Nulté číslo tohoto nezávislého zpravodajského videomagazínu vyšlo na jaře 1988. V jeho obsahové struktuře bylo mimo jiné vyhrazeno místo pro informace o dění v oblasti neoficiální kultury. Videokazety s příspěvky, jejichž dramaturgy byli Pavel Kačírek a Andrej Krob a kameramany a režiséry Jarmila Bělíková, Přemysl Fialka, Olga Havlová, Michal Hýbek, Pavel Kačírek, Jan Kašpar, Jaroslav Kořán, Andrej Krob, Jan Ruml, Joska Skalník, Andrej Stankovič a David Schmoranz, vznikaly téměř na koleně v amatérských podmínkách a představovaly alternativní informační kanál, na nějž byli napojeni převážně představitelé a sympatizanti disentu. Srov. Alice Růžičková, Originální Videojournal. In.: Kolektiv autorů, *Alternativní kultura*. Praha: NLN 2001, s. 475–491.

V pohodlných křeslech sedáme před obrazovkou, ze které teče krev až do chvíle vypnutí televizoru dálkovým ovladačem. Potom můžeme něco zakousnout a něco vypít, proměnit ve svém svědomí skutečnost za obraz skutečnosti, autentičnost s nedůvěrou již dávno pěstovanou za inscenaci a inscenaci za skutečnost. Kolik lží jsme již viděli a slyšeli z nenáviděné a milované televize. Všichni už o nich víme, nevěříme, ale zase znovu poklekáme před modlou a nabízíme jí rozum i cit, mozek a srdce, ze kterých chladně užívá...²⁵⁾

Kromě Tomáše Rullera pojímali čeští autoři nové technologie vesměs jako nástroje k řešení tradiční výtvarné problematiky. V centru zájmu se octly vizuální hodnoty elektronicky generovaného obrazu a možnosti jeho modifikací, zpočátku analogovou a později i digitální cestou. Výrazivost nebyla přednostně zaměřena na aplikaci inovativních prvků, která by analyzovala samotný charakter média. Nejednalo se o tematizování vlastní technologie, které již od šedesátých let tvořilo jeden z relevantních námětů západního elektronického umění, ale o aplikaci výtvarných, většinou malířských postupů do nového média. S přihlédnutím k absenci výstavních příležitostí bylo logicky dočasně opomíjeno i konceptuální pojetí videotekniky a kategorie videoinstalace.²⁶⁾ Několik instalací, rozpracovávajících téma difference virtuálního obrazu na monitoru a jeho materiálního okolí, bylo představeno až na první kolektivní prezentaci elektronického umění *Den videa* v létě 1989. Do té doby však základní inspirační zdroje tvořila domácí verze pop artu (Radek Pilař), abstraktní malířství (Petr Skala), estetické postuláty fotografie (Pavel Scheufler, Pavel Jasanský, Tomáš Kepka, Michal Pacina) a především vyjadřovací prostředky animovaného filmu (Lucie Svobodová, Radek Pilař).

* * *

Přípravné období bylo završeno registrací plánu *Oboru video* v instituci Československý fond výtvarného umění.²⁷⁾ Poté již Pilař mohl integrovat dosud atomizovanou scénu a oficiálně kontaktovat jednotlivé izolované autory, kteří následně vytvořili tvůrčí jádro skupiny. Členy sekce se stali filmaři Petr Skala, Tomáš Kepka a Ivan Tatíček, fotografové Pavel Scheufler, Pavel Jasanský²⁸⁾, Michal Pacina a Jasoň Šilhan, výtvarníci Lucie Svobodová, Věra Geislerová, Lenka Štarmanová, Kateřina Scheuflerová, Roman Milerský, René Slauka a architekt Miro Dopita. Za technika skupiny a posléze i tvůrce byl přijat Martin Hřebačka. Ještě v roce 1988 navázal *Obor video* kontakt s Jaroslavem Vančátem,

25) Radek Pilař, *Viva video, video viva. Video Revue* 1992, č. 1, s. 5.

26) Tento přístup rozpracoval například slovenský umělec maďarského původu Peter Rónai, který se od 70. let věnuje možnostem uplatnění nových médií v umělecké oblasti. Ve své tvorbě kombinuje prvky konceptuálních tendencí, performativního umění a vizuální poezie. Je průkopníkem videoinstalace ve slovenském kontextu a (nejen) svou pedagogickou činností zasáhl rovněž do vývoje českého multimediálního umění.

27) K registraci došlo dne 19. 4. 1988. Viz razítko na obálce *Plánu Oboru video sekce UP SČVU*.

28) Jasanského „videoinstalace“ *TĚLA*, pracující prozatím s filmovým obrazem, byla nezávisle na aktivitách *Oboru videa* uvedena ve výstavní síni Fotochema v roce 1989 a téhož roku ve Francouzském kulturním institutu. Spoluauctory projektu byli Jan Vaniš a Vladimír Cabalka. Viz pozvánka na prezentaci (archiv aut.).

který se záhy etabloval jako teoretik a kurátor kolektivních výstav. Vančát v té době působil v oddělení vědeckých informací Národní galerie a z této pozice pomohl podpořit návrh, jenž byl jedním z užitných kroků k legitimizaci skupiny a týkal se předpokládané produkce videokazet s dokumentací galerijních sbírek. Vančát konstatoval příbuznost s plánem pro rozvoj videotechniky NG, který osobně zkoncipoval počátkem roku 1987, a připojil návrh na pravidelná představení pro oborové pracovníky, studenty uměleckých škol i veřejnost, jež by umožnila začít se studiem specifík videoartu.²⁹⁾ Čestným členem skupiny byl jmenován tehdy téměř osmdesátiletý režisér Jiří Lehovec, v jehož postavě se konkretizovala latentní návaznost na střety pohyblivého obrazu a výtvarného umění v rámci meziválečné avantgardy.

Skupina Obor video vystupovala navenek velmi nenápadně, až komorně. Neustanovila se na základě žádného manifestu ani formulace jednotného uměleckého programu, ale na základě společného zájmu o elektronický obraz a analogických tvůrčích postupů. Neexistenci kolektivního programu lze chápat jako výraz nechuti k manifestačním prohlášením a zároveň jako vyjádření snahy o zachování individuální umělecké svobody jednotlivých autorů. Pro členy formace byla podstatná především možnost dosud nepoznané konfrontace vlastní tvorby v kolektivním prostředí.³⁰⁾ Jejich profesní heterogenita představovala v tomto směru jeden z pozitivních faktorů. Manifest, který v pravém slova smyslu nikdy nevznikl, nahrazovaly Pilařovy texty, sporadicky uveřejňované v dobovém periodickém tisku.³¹⁾ Skupinu nepoutala ani generační spřízněnost. Nejstarším členem byl téměř šedesátiletý Radek Pilař, benjamínkem čerstvá absolventka animovaného filmu VŠUP Lucie Svobodová. Přes veškerou demokratičnost se v osobě Radka Pilaře zrodila autorita, která vyžadovala jistou skupinovou kázeň, týkající se zejména účasti na setkáních, a současně svým nakažlivým elánem stimulovala tvůrčí i organizační aktivity druhých.³²⁾

V rámci Oboru se záhy projevila výtvarná kontiguita jednotlivých prací, vykazující se příklonem k figurativně-abstraktnímu výrazu. Hlavním rysem raných pokusů byla subjektivizace výpovědi, vycházející z uchopení média jako prostředku sebevyjádření, stejně

29) Ve *Stanovisku k plánu Oboru video SČVU v souvislosti s uplatněním videotechniky v Národní galerii* ze dne 5. 5. 1988 Vančát uvádí: „Vzhledem k tomu, že i NG stojí před otázkou uplatnění videotechniky ve své činnosti, představuje plán Oboru video SČVU podnětný materiál. Blízkost s plánem pro rozvoj videotechniky v NG, předloženým mnou v lednu 1987, je v bodech 1) dokumentační, studijní a propagační činnost, 2) edukativní činnost.“ Pro ucelenou představu je nutné připomenout, že teprve v roce 1988 začala NG uvažovat o prvním zakoupení šesti kusů videopřehrávačů a televizorů a jednoho velkoplošného videoprojektoru.

30) Svědectví P. Skaly.

31) Některé Pilařovy texty se dochovaly pouze ve formě strojopisu, např. *Video na ostří nože* (strojopis, archiv aut.); R. P i l a ř, *Možnost jménem videoart. Občanský deník* 1990, č. 7, s. 5; R. Pilař, *Viva video. Ateliér* 1989, č. 25, s. 3.

32) Skupina měla k dispozici prostor zasedací místnosti spolku Mánes, techniku k projekcím ovšem používala vypůjčenou. V archivním zápisu schůze spolku ze dne 10. 10. 1989 je uvedeno: „Stále chybí monitor a videopřehrávač. Půjčovně již několikanásobně překročilo pořizovací cenu.“ Schůzky se konaly minimálně jednou měsíčně. Dokumentace o konkrétní činnosti skupiny má fragmentární charakter, zachovalo se pouze několik zápisů ze setkání. I z nich vyplývá, že neuskutečněných plánů, zejména pokud se týče prezentace tvorby, bylo podstatně více než realizovaných.

relevantního jako štětec, filmová kamera či například sochařské dláto. Podobně jako v západním umění šedesátých let ani zde nedocházelo ke striktní technologické diferenciaci mezi filmovým a video obrazem. Videoartové artikulace operovaly na rozhraní filmového a klasicky výtvarného vyjádření a termín videoart se postupně stal střešním pojmem nejenom pro veškeré experimenty s novou technologií, ale i pro pouhé přepisy snímků z původně filmového média.

K iniciativám skupiny od počátku patřilo zajištění adekvátního a plnohodnotného prezentačního kontextu. Přesto se však ve veřejném výstavním prostoru prosadila až po dvou letech své existence. První kolektivní prezentace českého videoartu se uskutečnila v červenci 1989. Jednodenní expozice s názvem *Den videa* byla uvedena jako součást *Výstavy užitého umění* v tehdejší PKOJF v Praze.³³⁾ Za příčinu krátkého trvání přehlídky označila oficiální místa nedostupnost techniky, ovšem při obeznámenosti s dobovými poměry můžeme objektivní důvody hledat spíše v relativní nekontrolovatelnosti obsahu. Nejednalo se o případnou přítomnost politicky motivovaných jinotajů (skupina byla z principu apolitická), šlo o míru mnohoznačné, nesnadno uchopitelné abstrakce. Ideologický dozor se zmohl pouze na jeden cenzurní zásah; videosnímek ZPRÁVA O STAVU VOD NA ČESKÝCH TOCÍCH Radka Pilaře musel být uveden v torzovitém stavu, bez hudebního doprovodu tehdy zakázaného Michaela Kocába.

Výstava představovala estetickou alternativu k dobové produkci a do jisté míry se jí podařilo zrelativizovat tradiční pasivní pozici diváka. Její koncepce měla charakter „salonu nezávislých“, poskytující prostor pro tvorbu veškerých členů videoformace. Počátky počítačové animace reprezentovaly práce Romana Milerského, Lenky Šarmanové, Lucie Svobodové, Věry Geislerové a Reného Slauky. Tito autoři uvedli příklady formálních experimentů, často rezignujících na lineární, z filmu odvozený dramaturgický vývoj, z nichž některé vycházely z lyrické polohy abstrakce, jiné vykazovaly prvky geometricky-konstruktivistického „počítačového“ tvarosloví.³⁴⁾ Na přehlídce se objevily také první videoinstalace. Ojedinělým počinem byl exponát Jaroslava Vančáta DIALOG, využívající tzv. *closed-circuit*, uzavřený televizní okruh, jehož tématem se stala vlastní videotechnologie. Vančát se svým koncepčním gestem pokusil o distanci vůči tradičnímu pojetí plošného i prostorového výtvarného výrazu. U ostatních videoinstalací, které pro tuto příležitost vytvořili Tomáš Kepka a Michal Pacina (POKUS O PORTRÉT), Radek Pilař (ZPRÁVA O STAVU VOD NA ČESKÝCH TOCÍCH) a Petr Skala (OBRAZY NOCI), neměla instalace rámuující videoobraz na monitoru rozšiřovat konotační potenciál uváděného videopásku, relevantní byla její dekorativní funkce, analogická ozdobnému rámu u klasického obrazu. Pilařovi primárně šlo o kontrast mezi pohyblivým obrazem, jehož různé polohy vzájemně konfrontoval na třech monitorech, a statickými asamblážemi na paravánu z černé drapérie.

33) Podle dokumentu *Přehled programu na dnu Oboru video SČVU na Salonu užitého umění 1988 v PKOJF* se skupina neúspěšně pokoušela prosadit na této periodické prezentaci již o rok dříve. U expozice byl předpokládán stejný obsah jako u realizované v roce 1989. V dokumentu *Zápis ze schůze oborové komise video UP SČVU* ze dne 6. 9. 1988 je uveden záměr na uspořádání videofestivalu v rámci následujícího ročníku Salonu užitého umění v roce 1990. Rovněž tento záměr se projevil jako neprůchodný. Dalším zdrojem informací je dokument z archivu J. Vančáta *Organizace účasti Oboru video na Salonu 1989 – rozhodnutí dramaturgické rady „Salonu 89“* ze dne 20. 6. 1989.

34) Srov. J. Vančát, Video a výtvarná tvorba. *Film a doba* 35, 1989, č. 12, s. 708.

Instalaci doplnil horizontálně umístěným zrcadlem, symbolizujícím hlavní vizuální motiv videosnímku – vodní hladinu.³⁵⁾ Kepka se rozhodl těžit z napětí mezi filmovou a fotografickou formou téhož obrazu a Skala reflektoval dialektiku materiálního a imateriálního kódu pomocí konfrontace kinetického videosnímku s třídimenzionálním objektem přírodního původu.³⁶⁾ Hudební doprovod jeho spektaklu tvořila živá basklarinetová improvizace komponisty Lukáše Matouška.³⁷⁾ Všechny zmíněné práce měly efemérní povahu, byly tudíž zkoncipované pouze pro tuto konkrétní prezentační situaci. V jiném kontextu autoři uváděli prezentované videosnímky zcela samostatně nebo je doplnili novými statickými strukturami, jejichž prostřednictvím redefinovali časoprostorové vztahy či obohatili dílo o další konotační dimenze.³⁸⁾

Klíčová osobnost Oboru Radek Pilař se vinou srdečního selhání *Dne videa* nemohl osobně zúčastnit. Svou situaci komentoval slovy: „Tak teď už jsem konečně ten správný videista. Ležím na jednotce intenzivní péče a dívám se na tep svého srdce na monitoru.“³⁹⁾

Realita nové doby

Po první kolektivní výstavě zbývalo již pouhých několik měsíců do změny politického režimu. Do listopadových revolučních aktivit se členové skupiny zapojili kopírováním videokazet s dokumentací aktuálních událostí a jejich promítáním na monitorech umístěných ve výlohách výstavní síně Mánes.⁴⁰⁾ Kromě umělecké svobody a dostupnosti moderních technologií přinesla popřevratová doba Oboru video i nutnost řešení řady problémů spojených s existencí spolku v nových ekonomických podmínkách. V souvislosti se vznikem Unie výtvarných umělců v roce 1990, která nahradila někdejší SČVU, se dosavadní skupina transformovala ve sdružení s názvem Obor video a intermediální tvorby UVU, posléze přejmenované na Asociaci videa a intermediální tvorby (AVaIT).⁴¹⁾ Mezi významné polistopadové počiny patřilo založení Klubu videa Mánes,⁴²⁾ určeného zájemcům o elektronický obraz z řad veřejnosti, který pořádá pravidelné projekce, diskuse, semináře a přednášky, v některých případech s účastí zahraničních hostů. Aktivita Klubu

35) Pilařova instalace využívala snímek ZRCADLO ČASU (1985).

36) Jednalo o vyplavený a působením vody opracovaný kus dřeva.

37) Podle svědectví P. Skaly tvořila hudební improvizace součást všech jeho dosavadních, veřejných i neveřejných prezentací.

38) Veškeré práce byly uvedeny na souborné výstavě *Český obraz elektronický – vnitřní zdroje*, Výstavní síň Mánes, Praha 1994. Jako autonomní videopásky byly některé dále prezentovány na expozici *Výtvarníci sekce video*, Sokolov 1990, videofestivalu *Qerspuer*, Linz 1990, *Vidéoformes*, Festival de la Creation Video, Clermont-Ferrand 1990, *Videoarco*, Madrid 1993, a *Rendes vous*, Nimes 1995.

39) Ze soukromého dopisu R. Pilaře P. Skalovi, 12. 7. 1989.

40) Mimo aktuální zpravodajství byl vyslán i dokumentární snímek R. Pilaře a I. Tatíčka MÁNES V LISTOPADU, realizovaný v improvizovaném studiu Michala Cabana. Videosnímek zprostředkovával stanoviska českých výtvarníků (Sopko, Demartini, Nešleha, Šuhájek, Kolíbal, Viková, Trubáček, Cajthaml, Milkov ad.) k listopadovým událostem.

41) Název Asociace videa a intermediální tvorby byl na Ministerstvu vnitra zaregistrován dne 29. 11. 1990.

42) Konstituování Klubu videa bylo odhlasováno členy Oboru video. Registrován byl u MV ČR souběžně s registrací Asociace videa a intermediální tvorby UVU dne 29. 11. 1990.

video doplňovaly činnost Goethe institutu, jenž se ve stejné době začal systematicky zabývat problematikou nových médií.⁴³⁾ Českým průkopníkům videoartu se poprvé v historii podařilo vytvořit veřejný konfrontační prostor, v němž byla jejich práce uváděna po boku tvorby světových videoumělců, pracujících v naprosto odlišných tvůrčích, technologických i ekonomických podmínkách. Mezi hosty se objevili například Steina a Woody Vasulkovi, Eva Königová, Steve Fagin nebo proslulý rakouský umělec Peter Weibel.

Nemenší význam mělo ustavení Media archivu v klubu Rock café na Národní třídě, kterého se v roce 1991 ujal nový člen Asociace Petr Vrána. V rámci Media archivu probíhaly až do konce devadesátých let pravidelné projekce českého i zahraničního videoartu a zároveň fungoval jako alternativní prostor pro skupinové schůzky. K protagonistům proudu se po revoluci kromě zmíněného Vrány připojili výtvarnice Zdeňka Čechová,⁴⁴⁾ hudební skladatel Hynek Schneider a posléze i performer Tomáš Ruller. Aktivita vide skupiny kulminovaly v polovině prvního desetiletí nového režimu. Kromě konstituování fundovanějšího teoretického rámce pokračovalo intenzivní rozšiřování výstavního a distribučního kontextu, překračujícího i hranice země.⁴⁵⁾ Díky Pilařovu neúnavnému organizátorství došlo k založení nových studijních oborů na českých vysokých uměleckých školách.⁴⁶⁾ Mezi úspěchy českého videoartu patřila Pilařova hlavní cena na šestém

43) Mezi nejvýznamnější aktivity Goethe institutu patřilo uvedení díla Josepha Beuyse (1991) či založení *Mezinárodního sympozia Viléma Flussera* (1992). Goethe institut vyvinul formu úzké spolupráce s multimedialním ateliérem AVU (ved. Michael Bielický), ale také s renomovanou Vysokou školou výtvarných umění v Karlsruhe.

44) Čechová přišla z oblasti užitého textilního umění. S počítačovými technologiemi pracovala od počátku 80. let, mj. je i autorkou výtvarné koncepce *Zpívající fontány* na pražském Výstavišti.

45) V září 1990 se Obor video představil na výstavě *Výtvarníci sekce video* v Klubu přátel výtvarného umění Okresního muzea v Sokolově. První zahraniční prezentace českého videoartu – konkrétně snímků R. Pilaře, P. Skaly, L. Svobodové, M. Paciny a T. Kepky – proběhla na videofestivalu *Qerspuer* v Linci v květnu 1990. Ve stejném roce byla uvedena Pilařova tvorba na *Vidéoformes*, Festival de la Creation Video v Clermont-Ferrand, o rok později na čtvrtém videobienále ve Fukui a v roce 1992 na Festivalu *Nouvelles Images* v Locarnu a na Video Channel 52 v San Francisku. V prosinci 1990 se uskutečnila videoperformance R. Pilaře pro dvacet monitorů, videokameru, violu da gamba, violoncello a cing a gong Ireny a Vojtěcha Havlových v galerii Václava Špály na Národní třídě. Syntézou umělcova uměleckého směřování se stala expozice *Absolutní opona* v někdejší Galerii bratří Čapků na Vinohradech, konaná v říjnu 1991. Při této příležitosti se Pilař ujal role interiérového architekta vlastní výstavy a propojil všechny složky galerijního prostoru v celistvý, esteticky i významově kompatibilní celek. Český videoart byl komplexně prezentovaný také na festivalu *Videoarco* Madrid v březnu 1993 a na přehlídce *Rendes vous* v lednu 1995 v Nimes. Na začátku roku 1993 Radek Pilař náhle zemřel a vedoucím videosekce byl zvolen P. Skala. Za jeho působení proběhla významná akce *Video – Art – Forum Praha* 1993 v Media archivu Rock café, navazující na sympozium *Interakce s digitálními médii* v Goethe institutu Praha.

46) Samostatná katedra animované tvorby s ateliérem nových médií na FAMU, o jejíž založení Pilař usiloval od roku 1985, byla otevřena v roce 1990. V roce 1992 se významně zasadil o vznik FaVU v Brně, především dílny Elektronická multimedialní tvorba (videoart). Na založení tohoto pracoviště vzpomíná Tomáš Ruller takto: „V návaznosti na moji práci v kulturní a školské komisi Občanského fóra a předsednictví Spolku výtvarných umělců a teoretiků v Brně jsem se na půdě Unie výtvarných umělců setkal s Radkem Pilařem, zakladatelem Sekce video a multimedialní tvorby. Zde jsme od roku 1990 v širším fóru (s Petrem Sládečkem, Petrem Vránou, Stanislavem Milerem, Tomášem Kepkou, Jaroslavem Vančátem a dalšími) koncipovali strategii zavedení nových disciplín i do oblasti školství. Vladimír Preclík, toho času předseda Unie, nás proto oslovil ve věci založení ateliéru nových médií. Radek Pilař, přicházející

ročníku berlínského Video Festu v roce 1993 a zařazení díla JEN SMRT... (1988) Petra Skaly do padesáti nejvýznamnějších videoartových počinů světa na Deutscher Video-kunst Preis v Karlsruhe ve stejném roce.

Poslední společnou akcí skupiny byla souborná výstava *Český obraz elektronický – vnitřní zdroje* v červenci 1994, která konfrontovala retrospektivní část, obsahující domácí pionýrské aktivity, se současným stavem, a to na příkladě prací více než dvou desítek autorů.⁴⁷⁾

Velkoryse koncipovaná prezentace, jejíž kurátorství se ujal Jaroslav Vančát, měla být impulsem k rekapitulaci dosavadního vývoje a vést ke zhodnocení místní situace v oblasti umění elektronického obrazu. Jejím klíčovým záměrem bylo mapování výsledků činnosti čtyř nejdůležitějších center, které se tehdy elektronickým uměním v Čechách zabývaly. Spolu s pořádající Asociací videa a intermediální tvorby se autorsky zúčastnili pedagogové a studenti AVU, FAMU a FaVU. Současně s výstavou probíhaly v Media archivu a v Národním technickém muzeu paralelní programy.⁴⁸⁾ Kromě tiskové konference se uskutečnila řada projekcí, diskusní dílna a několik přednášek, věnovaných novým technologiím a možnostem jejich aplikace v umělecké tvorbě. Druhá část výstavy probíhala v Národním technickém muzeu, kde byly představeny zejména videoinstalace a objekty.⁴⁹⁾

Vlivem několika destabilizujících činitelů začaly v druhé polovině devadesátých let aktivity Asociace videa a intermediální tvorby pozvolna stagnovat. Řada členů našla profesionální uplatnění v masmediální audiovizuální oblasti, někteří zakládali vlastní studia, v nichž mohli aplikovat a ekonomicky zhodnotit zkušenosti s počítačovou animací. Přestože tím přispěli ke zvýšení vizuální úrovně tehdejších médií, jejich adaptace na novou situaci, spojená s rezignací na volnou tvorbu, vedla k jisté chudokrevnosti a postupné diskreditaci Asociace jako uměleckého spolku. Další autoři se naopak navrátili

z televizního a filmového prostředí definoval svoji představu jako „školu výtvarně elektronické a multimediální animace, filmu, fotografie, audiovize, počítačové grafiky a televizní tvorby“, zatímco mně byla nabídnuta v roli asistenta reprezentace domény interaktivního a akčního umění, „multimediální performance“. [...] Poté co Milan Knížák přivedl na Akademii výtvarných umění Michaela Bielického, který tam založil „školu videoplastiky“, zformulovali jsme v Praze během jara 1992 spolu s Radkem Pilařem, jenž v té době již působil na FAMU, první program pro nový ateliér, stručně charakterizovaný názvem „Ateliér video a multimediální animace“. Doménu multimediální animace jsme chápali v nejširším slova smyslu, zahrnujícím interaktivní a akční umění až po performance. [...] V konkurzu se mezi uchazeči nečekaně objevil Peter Rónai, kterého přijal Radek Pilař jako druhého odborného asistenta.“ Viz www.performance.ffa.vutbr.cz/cd/inner/sub/pribeh.htm.

47) Kromě všech členů AVaIT zde vystavoval také Michael Bielicky a Woody Vasulka. Viz *Český obraz elektronický – vnitřní zdroje*. Praha: Studio DADA 1994.

48) Po celý první týden trvání expozice se v Media archivu konal *Art video workshop*, určený nejen tvůrčím pracovníkům a studentům uměleckých či pedagogických škol, ale i širší veřejnosti. Jeho náplní byly přednášky, projekce a demonstrace techniky firem Softir, Media Port, Digital Distribution, Macron, A-B Graph, PAR ad.

49) Výstavu doplňovala přednáška Jiřího Lehovce „Filmová avantgarda 30. let“ s projekcí sedmnácti filmů, zapůjčených NFA, přednáška Radúze Činčery „Multimédia 50. a 70. let – Laterna Magika, Kinoautomat, multimediální výstavní projekty“, dále přednášky Jaroslava Vančáta „Gnoseologické a komunikační aspekty zobrazování“, Michaela Bielického „Nová média v komunikaci“ a Tomáše Rullera a Woodyho Vasulky „Koncepty a instalace“. V NTM byl také představen společný projekt FAMU, School of Arts Utrecht a Animation Workshop Viborg s názvem LOCOMOTIVE, který vznikl z iniciativy Stanislava Milera.

ke své dřívější profesi a původním tvůrčím postupům, nebo se začali systematicky věnovat pedagogické činnosti. Jedním z neoddiskutovatelných decimujících faktorů byl odchod Radka Pilaře, který zemřel na začátku roku 1993. Jeho nástupce Petr Skala si sice získal autoritu svou osobností a tvorbou, ovšem role iniciátora a organizátora kolektivních akcí mu nebyla příliš vlastní.⁵⁰⁾ Navíc se v letech 1995 až 1998 přestal dočasně věnovat volné tvorbě a svou pozornost obrátil k pedagogické praxi a realizaci televizních magazínů a uměleckých dokumentů. V současnosti organizace existuje spíše jen formálně a plodné tvůrčí období z přelomu osmdesátých a devadesátých let se již pravděpodobně nepodaří obnovit. Po neúspěšných pokusech uspořádat po deseti letech pokračování výstavy *Český obraz elektronický* bylo nutné přiznat, že rozmach Asociace jako kolektivní organizace je uzavřenou kapitolou, patřící minulosti.⁵¹⁾

Inspirační zdroje raného českého videoumění

Období prvních videopokusů bylo často dáváno do souvislosti s českou prvorepublikovou avantgardou a jejími formálními koncepty. Afinity se hledaly v luminokinetismu Zdeňka Pešánka, intermediálních představeních divadelní scény E. F. Buriana, anticipujících poválečné koncepce Laterny Magiky a Kinoautomatu, nebo v domácí filmové či fotografické avantgardě.⁵²⁾ Některá novodobá elektronická díla, zejména videoinstalace, emblematicky uplatňující monitor jako symbol světla a pohybu uvnitř statických struktur, skutečně implicitně navazují na tradici luminokinetismu.⁵³⁾ Početné zastoupení fotografů ve videosekci UVU (Pavel Scheufler, který se kromě vlastní tvorby věnuje i rozsáhlé teoretické a kurátorské činnosti, dále Jasoň Šilhan, Michal Pacina, Pavel Jasanský ad.) zároveň vedlo ke spekulacím o spřízněnosti rodícího se českého videoartu s dlouhodobě kanonizovanou meziválečnou fotografickou školou, v jejímž rámci figurovalo několik výrazných osobností aktivně zasahujících i do oblasti pohyblivého obrazu.⁵⁴⁾ Přesto bychom formální či obsahovou spojitost avantgardního filmu dvacátých a třicátých let s neformulovaným, avšak při seznámení s jednotlivými pracemi prokazatelným výtvarným konceptem Oboru video hledali jen velmi obtížně.

Za jeden z nejdůležitějších inspiračních zdrojů českého videoartu, alespoň té jeho odnože, která se konstituovala v rámci Oboru video, můžeme považovat filmový experiment šedesátých a sedmdesátých let, v jehož domácím vývoji sehráli klíčovou roli i dva

50) Svědectví bývalých kolegů z Asociace videa a intermediální tvorby UVU.

51) V roce 2003 byl ze strany Ivana Tatíčka a Petra Skaly učiněn pokus uspořádat pokračování výstavy *Český obraz elektronický*, který ztroskotal na nezájmu velké většiny ostatních, většinou již bývalých členů skupiny a v neposlední řadě na absenci materiálu vhodného k prezentaci. (Osobní svědectví jmenovaných autorů a autorky článku.)

52) Srov. např.: Pavel Scheufler, *Od české fotografické avantgardy k multimédiím*. In: *Český obraz elektronický – vnitřní zdroje*, s. 2; Radúz Činčera, *České podněty ve vývoji audiovizuálních forem*. In: *Tamtéž*, s. 6.; *Orbis Fictus – nová média v současném umění*; Jiří Zemanek, Zdeněk Pešánek a kinetika světla v českém umění 30.–70. let. In: *Tamtéž*, s. 53.

53) Za luminokinetický environment můžeme považovat Pilařovu instalaci *ABSOLUTNÍ OPONA*, realizovanou v roce 1991 v pražské Galerii bratří Čapků.

54) Jednalo se především o Alexandra Hackenschmieda a Jiřího Lehovce.

pozdější videoumělci, výtvarník Radek Pilař a filmař Petr Skala. Tyto kořeny, jakkoli dosud nedocenené a v širším kontextu neznámé, byly relevantní v procesu sebedefinování nové umělecké discipliny v českém prostředí. Zmínění autoři se osobně poznali až v polovině osmdesátých let a do té doby se jejich tvorba utvářela zcela autonomně. Přes veškeré difference u nich můžeme pozorovat paralelní vývoj, na jehož počátku stojí experimentální film a na konci videoart. Pro oba umělce se základním stavebním elementem raných videosnímků staly fragmenty vlastních filmových experimentů. Některá díla vznikla dokonce pouhým transponováním původního filmového pokusu do formy videa a připojením akustické složky. Charakteristickou výtvarnou orientaci českého videoumění anticipovalo několik zdánlivě heterogenních proudů, z nichž se nejvýrazněji prosadila existenciálně laděná nová figurace. Její prvky ovládaly Pilařův i Skalův projev více než jedno desetiletí a do jisté míry determinovala i tvorbu dalších členů video skupiny (například Kateřiny a Pavla Scheuflerových, Tomáše Kepky či Lucie Svobodové). K dalším výtvarným inspiracím videoartu patřila strukturální (informelní) abstrakce, tašismus a akční malba.

Všeobecně nejznámější filmovou aktivitou Radka Pilaře je animovaná tvorba pro dětského diváka. Jeho vztah k filmu byl však mnohem složitější a měl několik podob. Autorovy první tvůrčí kontakty s filmovým médiem představovaly experimenty z počátku šedesátých let. Rané snímky byly poznamenány pop artovým výrazivem; ve filmech PIN-UP (1961) a BOTIČKA (1964) například použil techniku destrukční kolážové animace.⁵⁵⁾ V roce 1963 na III. bienále mladých v Paříži natočil záběry pro experimentální snímek PÍSEŇ HLEMYŽDŮ (1965), inspirovaný postavou a dílem Roberta Desnose.⁵⁶⁾ Následující pokusy s filmovou surovinou již byly výsledkem práce bytostného výtvarníka, dočasně ignorujícího kameru i obvykle registrovanou sféru předmětné reality. Pilař podobně jako o několik let později Skala zvolil metodu *hand made* filmu, v jehož rámci inklinoval k barvitému kinetickému výrazu, kulminující o více než dvacet let později ve vyzrálém videoartovém projevu. Uplatnění manuálních výtvarných zásahů do filmu bylo u nás naprosto izolovanou tvůrčí tendencí. Oba jmenovaní autoři se na jedné straně nechali inspirovat dílem Normana McLarena a Lena Lye, průkopníků *hand made* filmu, jejichž tvorba byla částečně dostupná i našemu publiku, na straně druhé reagovali na surrealistické experimentování s fotografickým materiálem v kontextu české avantgardy třicátých let.⁵⁷⁾ Své počátky komentoval Pilař v deníku:

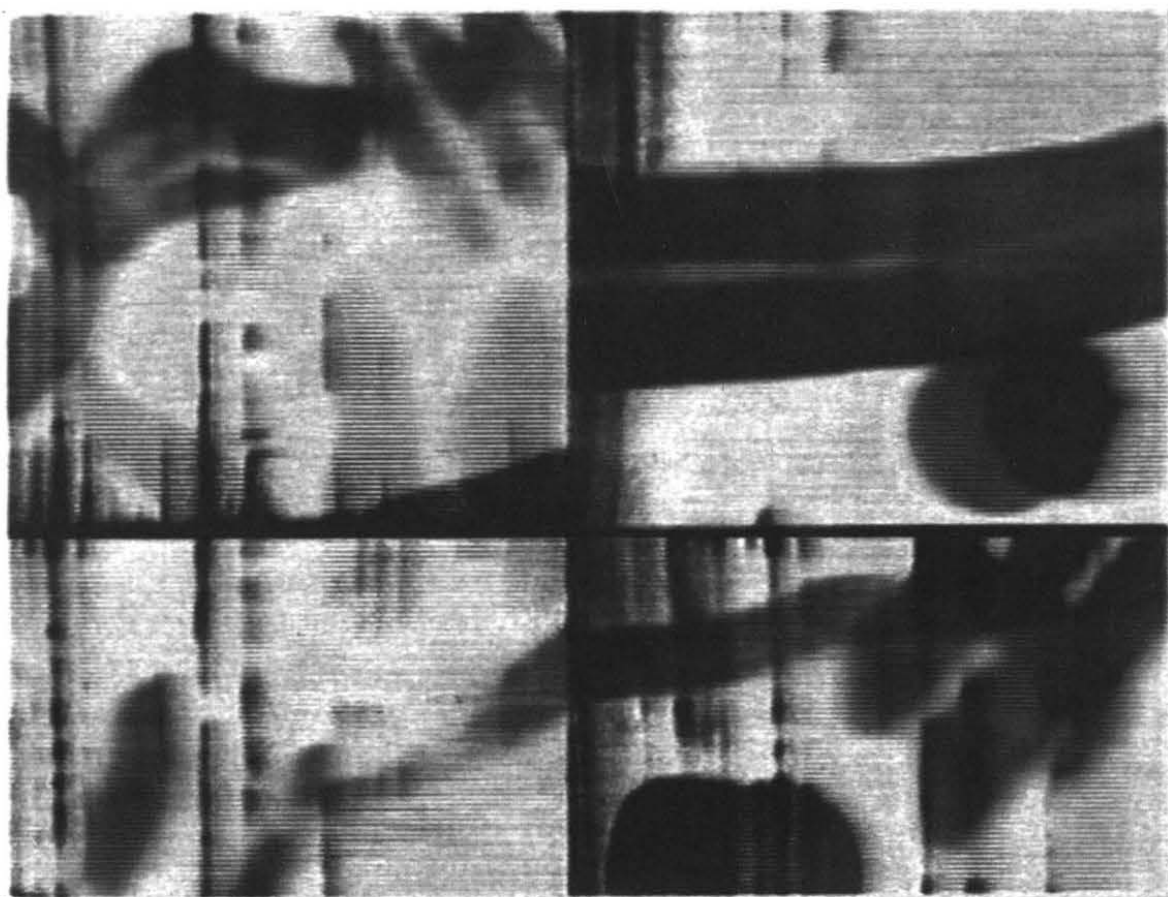
Když jsem se vrátil z bienále, začal jsem malovat film. Koupil jsem si projektor, magneťák a maloval jsem na film obrazy v proměnách. Dělal jsem filmové experimenty na různém levném a odpadovém materiálu. Příležitost vidět je mělo jen několik přátel při projekci v mém ateliéru.⁵⁸⁾

55) Oba snímky byly přepsány na video roku 1983.

56) O jeho úzkém vztahu k tvorbě tohoto básníka vypovídají surrealistické ilustrace Desnosových básní z roku 1958.

57) Manuálními zásahy do fotografické citlivé vrstvy se věnovali především umělci náležející ke skupinám f5 a Ra: František Hudeček, Ada Novák, Miloš Koreček, Miroslav Hák, Bohumil Němec ad.

58) Deníkový záznam R. Pilaře z roku 1963, blíže nedatováno. Deník se nachází ve vlastnictví paní L. Pilařové.



Barvy (Radek Pilař, 1965)

Foto archiv

Podle jiného deníkového záznamu učinil v roce 1975 jediný a samozřejmě neúspěšný pokus zveřejnit své experimentální filmy oficiální cestou:

Nacházím smysl své práce v návaznosti na pop art v animovaném filmu. [...] Pokusy o experimentální film jsou zamítnuty dramaturgií Krátkého filmu.⁵⁹⁾

V kompletním tvaru se do současnosti dochovalo pouze několik Pilařových snímků. Dva z nich, film MALOVÁNÍ DO VZDUCHU a BARVY (oba 1965), autor přepsal v polovině osmdesátých let na video a veřejně je uváděl v rámci přehlídek své videotvorby.

Vlivem Pilařovy práce pronikaly do raného českého elektronického umění intertextové vztahy s animovaným filmem, které byly v plné míře manifestovány v rámci série MUSICA PICTA (1985–1990)⁶⁰⁾. Cyklus měl představovat videoartovou vizualizaci klasické hudby. Jeho formální ztvárnění ovšem zůstalo zatížené tradičními ilustrativními postupy.

59) Deníkový záznam R. Pilaře z roku 1975, blíže nedatováno.

60) Cyklus tvoří snímky ČAS RADOVÁNÍ (1985), ČAS SMUTKU (1987), HODINA SLAVNOSTI (1987), CHVÍLE NĚHY (1988), VELKÁ DĚTSKÁ SYMFONIE (1989), ČAS TANCE (1989), ČAS VESELOSTI (1988) a MINUTY STRACHU (1990).

Absence inovativních prvků, které by mohly eventuálně přispět k relevantnímu výzkumu interaktivních vztahů mezi hudbou a obrazem, spolu s lineárním odvíjením děje způsobily opakování dobově ustáleného modu a konvencí animovaného filmu. Jeden z dominantních inspiračních zdrojů zde tvořila tradice lidového umění, kombinovaná s kolážově pop artovou, poetickou intonací. Symbolickou dimenzi naplňovala ikonografie pouti, loutkového divadla a světa dětských her, zapůjčená ze sféry animovaného filmu sedmdesátých let. Výstižnou charakteristiku podal Jaroslav Vančát:

Od proslulých ilustrací a večerníčků vstupuje Radek Pilař skrze techniku elektronického klíčování, věren své estetice, do rurální, idylicky pojímané české krajiny, oživované pestrými barvami jím okostýmovaných postav a výtvarných rekvizit, parafrázujících lidovou tradici v modernistické výtvarné syntaxi.⁶¹⁾

Pilařova proslulá barokizující dekorativnost se definitivně projevila v ornamentálnosti vizuálních prvků a v jejich multiplikacích. Tato signifikantní orientace jeho tvorby byla příznačně eliminována teprve vyzrálým videoartovým výrazem na počátku let devadesátých. S videoartem poutá zmíněných osm snímků použité médium a typické metody elektronického barvení a klíčování, přesto bychom v tomto případě mohli autorovu strategii definovat spíše jako praktické využití média videa než jako pokus o výzkum jeho specifických výrazových kódů.

Pilařův přístup k filmové surovině byl zpočátku determinovaný především pop artem. Ovšem v oblasti *hand made* filmu se pohyboval většinou v poloze tašistické artikulace a jeho snímky do jisté míry konvenovaly s tendencemi dematerializace vizuálního umění, a to zejména použitím odhmotněného, transparentního rukopisu. Experiment BARVY (1965) zasvětil problematice plošně rozvržených, průsvitných barevných skvrn, zastupujících ekvivalent světelně optického jevu. V tomto kontextu ponechal stranou i téma barevné symboliky, kterou rozpracoval v následující tvorbě. V MALOVÁNÍ DO VZDUCHU (1965) volil podobný koncept. Konkrétně se jednalo o kombinaci regulovaného pohybu kolorovaných amorfních útvarů s černobílým amatérským záznamem performance básníka Václava Fischera,⁶²⁾ obsahujícím viditelné stopy působení času. Od poloviny šedesátých let začala Pilaře zaměstnávat práce na animovaných filmech a experiment načas opustil. Přestože ve své malířské tvorbě nadále uplatňoval principy nové figurace a postsurrealistické prvky, v rámci pohyblivého obrazu se k nim navrátil až v souvislosti s videotvorbou. Nefigurativní kompozici, užitou ve snímku BARVY, aplikoval po dvaceti letech do videoartů ZRCADLO ČASU (1985) a VIRTUÁLNÍ OPONA (1992). Ve své následující výtvarné tvorbě (malba, ilustrace, animace) již nikdy neztrácel existenciální vazbu s objektivní realitou.

Radek Pilař nepatřil k umělcům, kteří by se v období normalizace stáhli do tzv. vnitřní emigrace. Chtěl alespoň zčásti tvořit veřejně a zachovat si tak jistý (i když v kontextu doby pofidérní) konfrontační prostor. Brzy po neúspěšných pokusech prezentovat své filmové experimenty pochopil, že je ve stávajících podmínkách nemůže oficiálně uplatnit.

61) J. V a n č á t, První kroky videoartu. *Panorama* 1991, č. 2, s. 3.

62) Performance proběhla v Mníšku roku 1965.



Ano ne ano (Radek Pilař, 1992)

Foto archiv

V soukromí svého ateliéru však soustavně usiloval o redefinici tradičního statického projevu, zejména v tvorbě asambláží a později i fotoasambláží. Tato originální umělecká forma mu do jisté míry simulovala filmový výraz.⁶³⁾ Pilařova fotoasambláž úzce konvenovala s principy materiálové abstrakce a vycházela z komplikované kombinace fotografie a malby. Jednou z tvůrčích strategií zde bylo uplatnění metody *found footage*, založené na přepracovávání starých rodinných či anonymních fotografií. Reálné artefakty (ready-made, ale např. i fotografie) nejprve výtvarně upravil malbou, škrábáním i taktilními technikami. Poté je vyfotografoval a diapozitivy podrobil dalším výtvarným zásahům. Fragmenty vzniklých fotografií následně zakomponoval do plátna obrazu a některé opět překryl malbou. Analogické postupy vrstvení, protínání a překrývání vizuálních i významových plánů později aplikoval do videoartu, který v jistém smyslu pojímal jako druh spacio-temporální koláže.⁶⁴⁾

Video se stalo předmětem Pilařova tvůrčího zájmu v roce 1982. První experimentaci s novou technologií mu umožnila komerční spolupráce se švédskou produkční firmou

63) Ve stejné době vytvářel své první „dotýkané“ fotografie, realizované výtvarnou úpravou fotografického obrazu, také další člen skupiny kameraman Jason Šilhan.

64) Srov. Jan Kříž, Radek Pilař – malíř. In: Kolektiv autorů, *Radek Pilař*, s. 18.

IVOS Stockholm. Za honorář si pořídil videokameru Beta a rekordér⁶⁵⁾ a začal intenzivně prozkoumávat jejich kreativní potenciál. Momentem konfrontace s videem nastala nová epocha jeho tvorby, v níž plodně zúročil veškeré dosavadní zkušenosti.⁶⁶⁾ V roce 1985 navázal spolupráci s hudebním vydavatelstvím Supraphon. Kromě cyklu *MUSICA PICTA* zde realizoval pravděpodobně první relevantní český videoartový snímek *ZRCADLO ČASU* (1985), uplatňující ikonografický motiv zrcadlení vodní hladiny. Tato elektronická modifikace jediného vizuálního tématu, pracující s kontrapozicí abstraktních a realistických prvků, představuje v kontextu Pilařovy tvorby neobvykle minimalistický přístup k obrazové ploše. Přestože se počítačové zásahy, vřazené do tohoto snímku koncem osmdesátých let,⁶⁷⁾ s odstupem času jeví jako víceméně formalistické a jejich aplikace postrádá užší vztah k obsahovému konceptu, pro jejich experimentální rozměr je můžeme označit za přípravnou skicu autorových následujících děl. Komparace několika vizuálních verzí této práce, uložených v Pilařově videoarchivu⁶⁸⁾, přesvědčivě dokumentuje, že procesy kumulace a alternace počítačových úprav měly evidentně výzkumný charakter a výslednou podobu sdělení ovlivňovaly pouze v minimální míře.

Pilařova koncentrace na videoobraz kulminovala počátkem devadesátých let, kdy téměř opustil ostatní polohy výtvarného projevu, kterými se doposud zabýval. Ve stejné době se jeho tvůrčí rukopis začal radikálně proměňovat. A to jednak v souvislosti s intenzivním studiem a vstřebáváním světového dobového diskursu, jednak s návratem k vlastním uměleckým východiskům a experimentaci let šedesátých. Video Pilařovi zprostředkovalo možnost syntetického výrazu a zároveň jej dovedlo k formální, tematické i obsahové inovaci. Pop artový výraz, signovaný romantickou tradicí, nahradila počátkem devadesátých let mnohotvárnost vyjadřovacích poloh a formální vytríbenost. Zcela opustil svou typickou dekorativnost a pohádkovou ikonografii a vyměnil je za exaktně umělecky definovanou a sofistikovanou autorskou sebereflexi. Totéž lze říct o jeho dosavadním, optimisticky deklarovaném souznění s životní realitou, které vystřídal střízlivě kritický pohled.

Za Pilařovy vrcholné práce lze oprávněně považovat trojici snímků z počátku devadesátých let: *MALBA* (1991), *VIRTUÁLNÍ OPONA* (1992) a *ANO NE ANO* (1992).⁶⁹⁾ Každé z jmenovaných videí je příspěvkem k odlišnému tématu a představuje výzkum jiných způsobů formálního ztvárnění. Ve videografickém bodyartu *MALBA* je původní záznam tance dvojice v autorově ateliéru překrývaný expresivními elektronickými nánosy barev. Naopak meditativní *VIRTUÁLNÍ OPONA* pracuje s ryze abstraktní polohou obrazu, narušovanou realisticky zpodobnými noži. Ztrátu atributů reálnosti zde autor vykompenzoval vřazením kontemplativní dimenze, v níž usiloval o zobrazení jisté vnitřní, intimní události. Poslední a nejvýznamnější práce Radka Pilaře *ANO NE ANO* manifestuje svár mezi racionálním

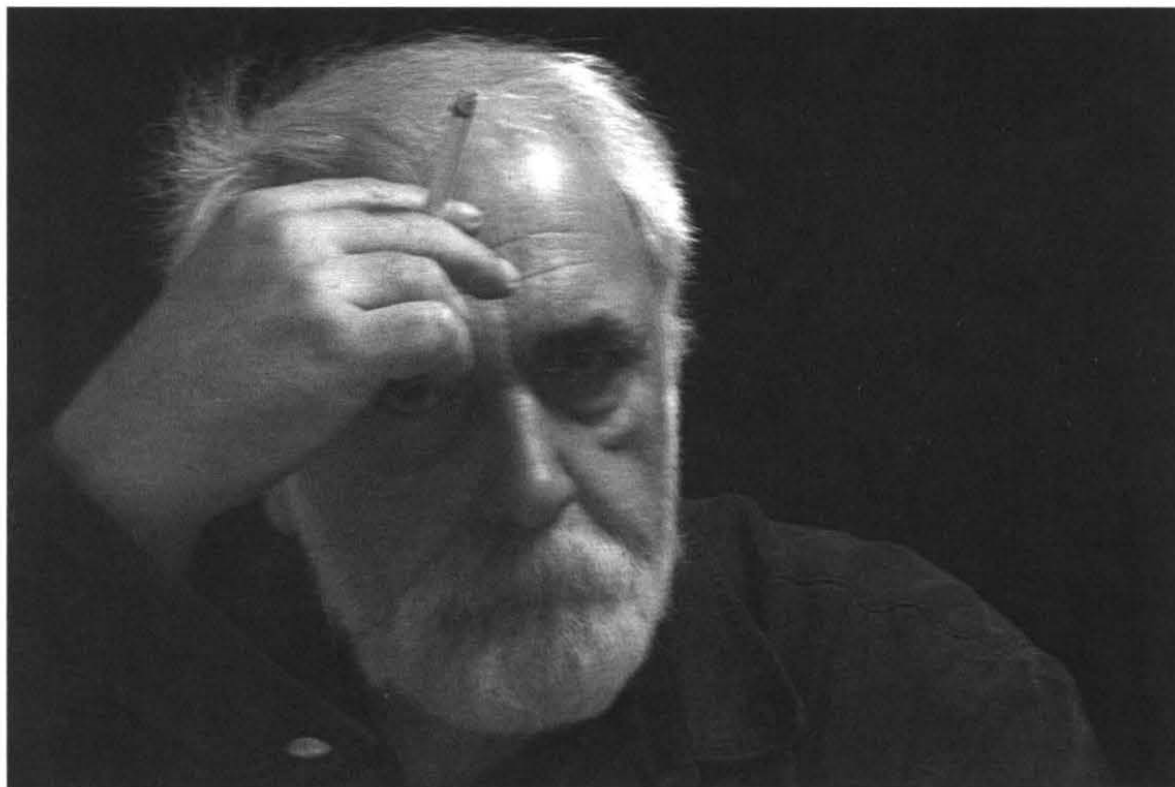
65) Systém Beta vyvinula firma SONY v letech 1976–1978. Záhy byl nahrazen rozšířením formátu VHS společností JVC.

66) Prvním Pilařovým videoartovým počinem byl snímek *ZEMĚ, SVĚTLO, VZDUCH* (1982).

67) V dané době pracoval Pilař převážně s počítačem SILVER DE GRAFE a základním programem GRAF 65 000.

68) Vlastníkem veškeré pozůstalosti R. Pilaře (deníkové záznamy, videoarchiv atd.) je paní Lída Pilařová.

69) V některých pramenech se můžeme setkat s anglickou transkripcí názvů, způsobenou autorovou snahou uplatnit své práce v mezinárodním kontextu.



Petr Skala

Foto archiv

a iracionálním, formálně vyjádřený kombinací abstraktních a reálných prvků. Přestože se v tomto snímku dotýká narativní oblasti, záměrně ignoruje principy běžné časoprostorové kauzální logiky. Po stránce obsahového konceptu je ANO NE ANO stejně jako předchozí VIRTUÁLNÍ OPONA formulací metafyzické existenciální zpovědi; autoanalýzou, definující téma nezvratnosti osudu a reflektující mezní situace lidského života.⁷⁰⁾

Skalova experimentální filmová tvorba měla dlouhodobější a systematický charakter. Na rozdíl od Pilaře, který se zmíněným *hand made* postupům věnoval v uvolněné atmosféře šedesátých let, se počátky Skalova experimentování téměř těsně kryjí s počátkem normalizace. První filmy, vytvářené manuální metodou, realizoval v roce 1967 a tuto činnost postupně opouštěl až v polovině osmdesátých let v souvislosti s nástupem videotekniky.⁷¹⁾ Za více než patnáctileté období vytvořil kolem osmdesáti krátkých snímků, v nichž uplatnil celou škálu výtvarných technik. Kromě malby, kresby a rytých i škrábaných struktur často využíval rozličné chemické intervence, ale i destruktivní metody,

70) Vlasta Čiháková - Noshiro, Pohyb obrazů a obrazy pohybu Radka Pilaře. In: *Radek Pilař, obrazy 1960–1993*. Praha : Mánes 1998, s. 4 (katalog k výstavě); *Radek Pilař. Absolutní opona*. Praha 1991 (katalog k výstavě); *Radek Pilař. Výběr z díla*. Ostrava 1994 (katalog k výstavě); Kolektiv autorů, *Radek Pilař*. Praha : Slovart 2003. *Querspur*. Linz 1990, s. 57 (katalog k výstavě); *Český obraz elektronický – vnitřní zdroje*, s. 17; J. Vančát, První kroky videoartu, s. 2.; J. Vančát, Úvahy nad (českým) obrazem elektronickým. *Ateliér* 1995, č. 26, s. 7.; J. Vančát, Video a výtvarná tvorba, s. 708.

71) Skala aplikoval výtvarné zásahy výhradně na 16mm filmový formát. Teprve koncem 80. let měl příležitost pracovat s formátem 35 mm (PŘÍZRAK SVOBODY).

propalování a pikáž. Tyto techniky nekombinoval pouze v kontextu jednoho snímku, ale i v rámci jediného obrazového pole. Zhruba polovina Skalových filmů byla realizována bez použití kamery pouze výtvarnými zásahy do čistého blanku, druhá polovina využívala natočený materiál s ženským aktem, posléze podrobovaný popsáním výtvarným zákrokům. Většinu jeho raných experimentálních filmů charakterizuje čistě abstraktní, non-objektivní výraz. Po informelních počátcích (STRUKTURA 1969, HIEROGLIFY, 1969 ad.) dospěl v první polovině sedmdesátých let k aplikaci taštických principů (ZEĎ ČASU, 1972, DIES IRAE, 1972 ad.) a ve stejné době se některými snímky (HLEDÁNÍ ROVNOVÁHY, 1973, STÍNY NA ZDI, 1975 ad.) přiblížil i východiskům nové figurace. Ve videoartu potom až do poloviny devadesátých let téměř neopouštěl antropocentrické formy. Afinity s novou figurací se projevila zejména v prvním cyklu videí, souhrnně nazvaném OBRAZY NOCI.

Skala pracoval s videotechnikou zhruba ve stejné době jako Pilař, pouze v poněkud jiném prostředí a za jiných okolností. Přístup k novým technologiím mu usnadňoval pohyb v pracovištích tehdejších oficiálních masových médií. Zpočátku využíval zařízení Československé televize, na němž mohl barvit černobílý film pomocí elektronických procesů. Tomu předcházelo převedení filmu do formy videosignálu, v rané fázi realizované složitým postupem snímání filmové projekce videokamerou.⁷²⁾ Klíčování barvy, prolínání a další vizuální úpravy probíhaly již elektronicky, pomocí analogové obrazové režie a televizního titulkovacího zařízení. Prvotním, víceméně utilitárním impulsem pro uplatnění moderních technologií byla snaha o fyzické uchování ručně vytvořených filmových obrazů, vyznačujících se silnými vrstvami barev, tuše, lepidel a fixativů na citlivé vrstvě, a rovněž nedostupnost barevného filmového materiálu a nemožnost jej následně vyvolat a zkopírovat.⁷³⁾

Pro Skalu představoval nový nástroj východisko k videografické analýze filmového obrazu i kinematografického způsobu syntaxe. Zejména v devadesátých letech se jeho práce stala dialogem mezi médii videa a filmu. Jeho videoarty téměř výhradně uplatňují metodu *found footage*, v jejímž rámci dochází k aktualizaci autorových starších filmových obrazů i náhodně získaného materiálu. Základ každého snímku z období let 1988 až 1994 tvoří jeden či několik filmových záběrů. Ve snímku JEN SMRT... (1988) je výsledný elektronický obraz vytvořen z pouhých několika dochovaných okének filmu, který natočil před více než dvaceti lety. Stejně tak snímky FELICITAS (1992) a STÍN ČASU (1992) jsou videografickou reprezentací původně černobílých záběrů, pořízených v letech 1971 a 1978. Naopak základním stavebním prvkem videoartu PLÁČ ZEMĚ (1993) se stal fragment vyhozeného záběru, náhodně nalezeného v koši střížny Krátkého filmu. Prvním z jeho snímků pracujících výhradně s videotechnikou, tedy i s videokamerou, byl až MRTVÝ BOD z roku 1994. Vlivem Skalovy a částečně i Pilařovy tvorby (BOTIČKA, BARVY, PIN-UP, MALOVÁNÍ DO VZDUCHU ad.) se technika *found footage* stala jedním z dominantních výrazových prostředků rodícího se českého videoartu. Nepředstavovala však vědomou reakci na podobné tendence v soudobém filmovém experimentu, ale vyrůstala z potřeby umělecky reinterpretovat dřívější filmový materiál.

72) Československá televize vlastnila filmové snímáče, které by tento komplikovaný postup usnadnily. Přístup k nim byl umožněn pouze řádně prověřeným osobám.

73) Svědectví P. Skaly.



Jen smrt... (Petr Skala, 1988)

Foto archiv

Z hlediska formálního ztvárnění vykazují autorovy videoarty zřejmou kontinuitu s jeho experimentální filmovou tvorbou osmdesátých let. Již tam těžil ze zdánlivě neslučitelné duality mezi abstraktním tvaroslovím a realistickými motivy, ze střetů amorfních a figurativních prvků a potažmo z napětí chaosu a řádu uvnitř obrazového pole. I ve videoartovém výrazu tíhne k organické abstrakci, často ji ovšem vyjadřuje pouze programovým rozbíjením figurativnosti, jakýmsi destruktivně-analytickým kompozičním gestem, jímž promítá abstraktní prvky do figury, obličeje či jejich bezprostředního okolí. Na rozdíl od ryze informelních experimentů sedmdesátých let však ve videu neztrácí přímý kontakt s objektivní realitou. Nejedná se mu o ontologický nexus mezi videografickým obrazem a skutečností, ale naopak o dekonstrukci kinematograficky vytvářeného dojmu reálnosti. Dramaturgie raných videoprací byla ovlivněna skladebnou koncepcí filmových experimentů, založenou na repetitivních principech.⁷⁴⁾ Koncem osmdesátých let začal do jeho práce postupně pronikat lineární dramaturgický vývoj, který nebyl reprezentovaný

74) Realizace Skalových experimentů sestávala ze dvou částí. V první fázi vytvářel ručně malované záběry, které rozkopíroval, ve fázi druhé je řadil a skládal na základě souběžně vznikajícího číselného schématu. To udávalo pořadí záběrů, délku jejich trvání v počtu okének a případnou délku prolnutí jednotlivých obrazů.



Pláč země (Petr Skala, 1993)

Foto archiv

klasickým narativním modelem, ale spíše vizuální simultánností a vrstvením, překrýváním, transformací i násobením času snímku.⁷⁵⁾

K protagonistům skupiny patřil také režisér Tomáš Kepka, který se k médiu videa dostal profesionální cestou. Mezi jeho významné průkopnické počiny patřilo založení realizačního týmu 5D STUDIO v roce 1986.⁷⁶⁾ Produkce, jejímiž členy byli kromě Kepky fotograf Michal Pacina a scenáristka Marta Karoliová, se primárně zaměřila na fúze nejrozličnějších médií a výrazových poloh. Ve spolupráci s podnikem Art Centrum Praha realizovala v druhé polovině osmdesátých let řadu audiovizuálních projektů prezentovaných nejen u nás, ale i v zahraničí. Kepka zasáhl svými aktivitami rovněž do oblasti výstavnictví, v jehož rámci uplatňoval intermediální protnutí statického výtvarného projevu

75) Agáta Pilátová, O posedlosti amatérské i profesionální. *Amatérský film* 1987, č. 3, s. 58; Jana Tichá, Rozhovor s Petrem Skalou. *Ateliér* 1995, č. 26, s. 6; J. Vančát, Úvahy nad (českým) obrazem elektronickým. *Ateliér* 1995, č. 26, s. 7; *Český obraz elektronický – vnitřní zdroje*, s. 18; J. Vančát, První kroky videoartu, s. 2; J. Vančát, Video a výtvarná tvorba, s. 708; Bohdana Kerbachová, *Utajený experimentátor*. Praha: NFA 2005 (booklet k DVD).

76) Název odkazuje k pěti dimenzím tvorby, s nimiž chtěli pracovat – obraz, prostor, zvuk, čas, myšlenka. In: *Pokus o portrét*, s. 4.

s kinetickou, video či filmovou projekcí. Nejvýznamnějším experimentálním počinem byl tříhodinový snímek POKUS O PORTRÉT (1988), tematizující odcizenost a anonymnost davu. Jeho materiálním východiskem bylo značné množství záběrů, zachycujících tváře a postavy lidí ve velkoměstském shonu. Tento materiál byl posléze přetvářen elektronickými procesy, solarizací, klíčováním a změnou barevnosti. Finální vizuální podobu snímku tvořily shluky amorfních i figurálních tvarů v rozmanitých tonálních konfiguracích. Jeho prezentace formou videoinstalace, k níž došlo v polovině roku 1988, představovala zajímavý pokus o přehodnocení tradiční divácké pozice.⁷⁷⁾

Plodným prostředím, alternativním k oficiální filmové produkci osmdesátých let, byla oblast amatérského filmu. Z tohoto relativně svobodného a především tvůrčího prostoru se rekrutoval jeden z prvních členů Oboru video Ivan Tatíček. Jeho autorský projev nebyl determinovaný žádnou profesionální zátěží (je původně stavební inženýr), o to více jej mohl charakterizovat spontánní, improvizací a hravě kreativní přístup. Do sféry videa přenesl svůj zájem o vlastnosti pohyblivého obrazu spojeného s hudbou, jemuž se věnoval již na poli amatérské kinematografie.⁷⁸⁾ Tatíčkův první kontakt s videem se uskutečnil v roce 1984 v tehdejší státní podniku Armabeton a od té doby zůstal tomuto médiu věrný. Jeho prvním videoartem byl dynamický snímek MOTÝL V TUNELU (1989), poprvé představený na *Dnu videa* v Praze. V následujících pracích TLAČENKA I, II (1992), TLAČENKA III (1994) a ČESKÁ BŘICHA (1994) se v ironické poloze vyjadřoval k typicky českému syndromu obžerství. Do sféry videoprojevu vnesl tento autor lehkost a zejména smysl pro recesi.⁷⁹⁾

Průkopníci českého umění elektronického obrazu, sdružení v Oboru video, většinou neusilovali o interaktivní integraci diváka do uměleckého projektu. Výjimku v tomto směru představuje práce jedné z prvních členek skupiny Lucie Svobodové, která se jako jediná systematicky vzdaluje estetice filmu a artikulačním modům tohoto média. V rané počítačové tvorbě⁸⁰⁾ se orientovala na dva druhy projektů. Bylo to v první řadě vytváření iluzivních prostorů prostřednictvím výtvarné strategie optického klamu (OBRÁZKY, 1989,

77) *Pokus o portrét; Český obraz elektronický – vnitřní zdroje*, s. 27; Radana Ulverová, Oba stejně, každý ve svém monitoru, dotkli jsme se obrazovkou (rozhovor s Tomášem Kepkou). *Film a doba* 2001, č. 4, s. 199; *Querspur*. Linz 1990, s. 55.; J. Vančát, První kroky videoartu, s. 2.; J. Vančát, Úvahy nad (českým) obrazem elektronickým, s. 7; J. Vančát, Video a výtvarná tvorba, s. 708.

78) Prvním videodokumentem Ivana Tatíčka byl záznam koncertu Marka Brodského a skupiny Nahoru po schodišti dolu band v Desné a představení divadelní skupiny Vrata VŠUDE DOMA DOBŘE NEJLÍP (1984). Mezi další snímky mapující naši alternativní hudební scénu patřil film MISS ROCK'N'ROLL. Tehdy nekonvenční formu videoklipu realizoval ve spolupráci se skupinami Kalinovy sestry, Tichá dohoda (první český hudební CD-ROM TULÁK PO HVĚZDÁCH 1994), BAROCK a Odvážná srdce. V roce 1992 natočil dokument DIVNÁ ČTVRTĚ o amatérské hudební skupině Sto zvířat a v roce 1993 subjektivní aranžovaný dokument VÍTR FIČÍ V POHRANIČÍ.

79) Martin Čihák, Skutečnější než realita. In: Kolektiv autorů, *Alternativní kultura*, s. 434; *Český obraz elektronický – vnitřní zdroje*, s. 22; Pavel Scheufler, Ivan Tatíček (Představujeme multimediální umělce). *AV Revue* 1995, č. 2, s. 15; J. Vančát, První kroky videoartu, s. 2.; J. Vančát, Úvahy nad (českým) obrazem elektronickým, s. 7; J. Vančát, Video a výtvarná tvorba, s. 708.

80) Počítačová prvotina OBRÁZKY (1989) byla kombinace kreseb, klasické animace, počítačové animace a reálného videa, při jejíž realizaci autorka používala počítače Commodore Amiga s Deluxe Paintem. Snímky CESTA a VTEŘINA ZA VTEŘINOU vznikly na zařízení Silicon Graphics pomocí softwaru Wavefront.

CESTA, 1993, VTEŘINA ZA VTEŘINOU, 1994), v nichž formální koncept osciloval – jako u většiny veškerých prvních videopokusů – mezi stylizovaným figurálním projevem a abstrakcí. Zajímavé je zejména Svobodové pojetí temporality, v jehož rámci konstruuje labyrint opakovaných dějů, konvenující s nelineárním, cyklickým pojetím času.⁸¹⁾ V další části tvorby přistoupila k náročnému konstruování virtuálních prostředí v uměleckých projektech interaktivní povahy, předpokládajících aktivní účast diváka. Průkopnický počín v oblasti virtuální reality představoval Svobodové experimentální projekt NEBE, PEKLO, RÁJ (1995), prezentovaný na výstavě *Nová média v současném umění* v Praze. Instalace prozkoumávala možnosti kreativní komunikace člověka s počítačem prostřednictvím mozkových vln a dalších, lékařskými nástroji měřitelných tělesných hodnot, tlaku a teploty. Aktuální informace o konkrétním divákovi, získané pomocí speciálních čidel, byly v reálném čase transformovány do číselných hodnot a dále zpracovávány grafickou jednotkou ONYX v počítači Silicon Graphics. Pocity diváka tak byly vztažené k virtuálnímu prostoru a následně manipulovaly podobou obrazu na velkoplošném monitoru. Výsledné barevně i tvarově proměnlivé formy, pohybující se různými rychlostmi a směry, byly generované do animovaného průletu virtuálním prostředím, znázorňujícím peklo, očištěc a nebe. Mezi obrazem na monitoru a divákem navíc fungovala další zpětná vazba, při níž mohl pohybem ruky ovládat směr a rychlost průletu. Jeho zážitek násobila aplikace virtuálních brýlí. Instalace, která prostředkovala průnik za meze běžného vnímání, představovala příspěvek k tématu nehmotnosti lidské duše a vycházela zejména z vizuální podoby psychedelických vizí, tedy ze zážitků lidí experimentujících s holotropním dýcháním či s užíváním halucinogenních látek. Umělecká strategie Lucie Svobodové⁸²⁾ byla charakterizována v katalogu zmíněné výstavy:

...v několika svých posledních dílech se snaží uměleckými postupy vést diváka stezkami, které jsou staré mnoho tisíciletí. Stále z nových úhlů a pomocí moderní technologie interpretuje po svém dávné lidské tušení, že věci a myšlenky nejsou jen tím, čím se zdají být, ale že pod jejich povrchem se skrývají další vrstvy, prostory a světy.⁸³⁾

* * *

Průkopnická role představené videosekce je do jisté míry opomíjena a prozatím zůstává osamocenou kapitolou, nevřazenou ani do kontextu experimentálního filmu, ani do dějin výtvarného umění. Tato skutečnost je způsobena řadou faktorů, z nichž nejdůležitější lze nalézt v charakteru jednotlivých prací. Jak bylo řečeno, první videoarty, zejména

81) Lucie Svobodová byla součástí týmu mladých, dosud neznámých výtvarníků, kteří zdarma a téměř anonymně pracovali na vlastních počítačích Commodore Amiga a vytvářeli novátorské klíčované znělky, předděly a pozadí pro televizní pořad KONTAKT. Z těchto počínů byl z iniciativy Romana Milerského vytvořen minimalistický meditativní snímek BACKGROUNDS, s úspěchem prezentovaný na několika festivalech.

82) *Český obraz elektronický – vnitřní zdroje*, s. 21; *Orbis Fictus – nová média v současném umění*, s. 204; J. V a n ě á t, První kroky videoartu, s. 2.; J. V a n ě á t, Úvahy nad (českým) obrazem elektronickým, s. 7.; J. V a n ě á t, Video a výtvarná tvorba, s. 708.; Joachim D v o ř á k, Virtuální imaginace Lucie Svobodové. *Labyrint* 1997, č. 1/2, s. 137.

83) Alexandr N e u m a n, Nebe, peklo, ráj. In: *Orbis Fictus – nová média v současném umění*, s. 204.

snímky Petra Skaly a Radka Pilaře, jsou původně experimentální filmy, transformované do média videa. Přestože autory zaujaly nové technologické možnosti a využívali tudíž elektronických úprav vizuálního materiálu, v první fázi se jim nejednalo o video samotné, ale spíše o alternativní koncept pohyblivého obrazu. Jelikož se nezabývali programovým hledáním specifických vlastností média s cílem je odlišit od již etablovaných forem, jejich práce neobsahovala aspekty reflexe mediální identity videografického obrazu, relevantní v dobovém světovém kontextu. Za další faktor přispívající k opomíjení skupiny můžeme považovat nesnadnou klasifikaci těchto počinů, vyplývající z jejich působení v hraničním meziprostoru dvou médií – filmu a výtvarného umění. Ovšem na druhou stranu je díky tomu můžeme označit za intermediální díla, která sice do určité míry reflektují povahu fúzujících médií, nesnaží se však od nich emancipovat či je dekonstruovat. Z hlediska „ortodoxního“ filmového experimentátorství mohou být hodnocena jako heretické gesto, zpronevěřující se samotné materiální podstatě filmu, z pozic novomediálního umění se jedná o aplikaci estetických modů filmového experimentu, v níž je médium videa využito víceméně utilitárně, jako prostředek realizace a nosič.

Mgr. Bohdana Kerbachová (1970)

Vystudovala katedry filmové vědy a kulturologie FFUK. V současnosti působí jako pedagog FAMU, kde přednáší mj. dějiny výtvarného experimentálního filmu a videoartu. Příležitostně se věnuje publikační činnosti. Je dcerou Petra Skaly a příležitostně s ním spolupracuje na jeho tvůrčích projektech.

(Adresa: bohdana.kerbachova@seznam.cz)

Citované filmy a videodíla:

Ano ne ano (Radek Pilař, 1992) *Anti anti hudba* (Tomáš Ruller, 1983) *Autoportrét* (Tomáš Ruller, 1985) *Barvy* (Radek Pilař, 1965) *Botička* (Radek Pilař, 1964) *Čas radování* (Radek Pilař, 1985) *Čas smutku* (Radek Pilař, 1987) *Čas tance* (Radek Pilař, 1989) *Čas veselosti* (Radek Pilař, 1988) *Cesta* (Lucie Svobodová, 1993) *Česká břícha* (Ivan Tatíček, 1994) *Dialog* (Jaroslav Vančát, 1988) *Dies Irae* (Petr Skala, 1972) *Divná čtvrt* (Ivan Tatíček, 1992) *Felicitas* (Petr Skala, 1992) *Hieroglyfy* (Petr Skala, 1969) *Hledání rovnováhy* (Petr Skala, 1973) *Hodina slavnosti* (Radek Pilař, 1987) *Chvilé něhy* (Radek Pilař, 1988) *Jen smrt...* (Petr Skala, 1988) *Malba* (Radek Pilař, 1991) *Malování do vzduchu* (Radek Pilař, 1965) *Mezi tím* (Tomáš Ruller, 1983) *Minuty strachu* (Radek Pilař, 1990) *Miss Rock'n'Roll* (Ivan Tatíček, 1988) *Motýl v tunelu* (Ivan Tatíček, 1989) *Mrtvý bod* (Petr Skala, 1994) *Musica Picta* (Radek Pilař, 1985–1990) *Nebe, peklo, ráj* (Lucie Svobodová, 1995) *Nehybnost* (Tomáš Ruller, 1991) *Obrázky* (Lucie Svobodová, 1989) *Obrázky noci* (Petr Skala, 1979) *Pin-up* (Radek Pilař, 1961) *Píseň hlemýžďů* (Radek Pilař, 1965) *Pláč země* (Petr Skala, 1993) *Pokus o portrét* (Tomáš Kepka, Michal Pacina, 1988) *Rozbívám své sochy, pálím své kresby* (Tomáš Ruller, 1984) *Stín času* (Petr Skala, 1992) *Stíny na zdi* (Petr Skala, 1975) *Struktura* (Petr Skala, 1969) *Tlačénka I* (Ivan Tatíček, 1992) *Tlačénka II* (Ivan Tatíček, 1992) *Tlačénka III* (Ivan Tatíček, 1994) *Tulák po hvězdách* (Ivan Tatíček, 1994) *TV – performance* (Tomáš Ruller, 1991) *Velká dětská symfonie* (Radek Pilař, 1989) *Videoart* (Petr Skala, 1990) *Virtuální opona* (Radek Pilař, 1992) *Vítr fíčí v pohraničí* (Ivan Tatíček, 1993) *Všude doma dobře nejíp* (Ivan Tatíček, 1984) *Vteřina za vteřinou* (Lucie Svobodová, 1994) *Zed' času* (Petr Skala, 1972) *Země, světlo, vzduch* (Radek Pilař, 1982) *Zpráva o stavu vod na českých tocích* (Radek Pilař, 1989) *Zrcadlo času* (Radek Pilař, 1985) *Židle* (Václav Hodan, 1989) *Živá smyčka* (Tomáš Ruller, 1984).

SUMMARY

THE BEGINNINGS OF CZECH VIDEO ART

Bohdana Kerbachová

The art of the electronic picture experienced a somewhat complicated beginning in Czechoslovakia, and one that came later than in other parts of the world. The reasons were on the one hand the difficulty of gaining access to the modern technological instruments that are a necessary precondition for creating this type of art, and on the other the deliberate policy of the regime to keep Czech artists isolated from information technology. In tracing the beginning of video art two lines can be followed, the official and the unofficial one. The official line was represented in particular by the work of Radek Pilař and his organising initiatives, leading to the founding of the Video Section of the Union of Czechoslovak Artists in 1987. Setting up an institutional framework for the emerging art video form was complicated by the legislative procedures of the time and the mistrust of the official institutions. The unofficial line was represented by isolated activity by individual artists, which occurred from the beginning of the 1980s and to a greater extent at the end of the decade. The first initiatives were influenced primarily by the formal devices of animated and experimental films and did not make any great distinction between the film and video art forms. This fact was in part due to the absence of a conceptual apparatus and theoretical background for the new direction. The Video Section actively influenced the Czech artistic scene for roughly a decade, from the second half of the 1980s until the mid-1990s.

An explicit source for Czech video art can be found in Czech experimental film in the second half of the 20th century, whose representatives were the pioneers of video Radek Pilař and Petr Skala. It was through the influence of these artists, in particular, that videographic morphology came to incorporate the principles of post-war modernist artistic tendencies, new figuration, informal and textural abstractions, action painting and abstract expressionism. The activity of the pioneers of the Czech video, associated together in the Association of Video and Inter-Media Art, remains an unclassified chapter, which has recently become forgotten. The reasons for this are to be found in the nature of the work produced, which occupies the border area between film and purely artistic expression, and intentionally neglects an analysis of the specific qualities of the new media.

Translated by Linda Paukertová