

# Pohyblivý obraz filmu a videa 2

Studijní text pro kombinované studium

**MARTIN MAZANEC**

OLOMOUC 2013

Oponenti: Mgr. Sylva Poláková  
Mgr. Jakub Korda, Ph.D.  
PhDr. Eva Klimentová, Ph.D.



evropský  
sociální  
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání  
pro konkurenceschopnost

## INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Zkvalitnění systému kombinované výuky na FF UP a inovace vybraných oborů v kombinované formě,  
reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0069

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní,  
správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Martin Mazanec, 2013

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2013

ISBN 978-80-244-4009-5

# Obsah

Úvod.....	5
1 Ve stanu a v krabici .....	6
1.1 Mezi filmem a videem .....	6
1.2 Amatérský a experimentální film .....	7
1.3 Periodizace filmové avantgardy .....	8
1.4 Příklady z „avantgardních“ měst .....	10
2 Ve stanu s filmovou avantgardou .....	13
2.1 Avantgarda.....	13
2.2 Umělecká avantgarda .....	14
2.2.1 Clement Greenberg: Avantgarda a kýč.....	15
2.2.2 Peter Bürger: Historická avantgarda.....	16
2.3 Vybrané avantgardní směry a film .....	17
2.3.1 Futurismus .....	17
2.3.2 Dadaismus.....	18
2.3.3 Surrealismus .....	20
2.4 Československo – fotografie a filmová avantgarda.....	21
2.5 Velká Británie – avantgarda v reklamním průmyslu .....	25
2.6 Francie – společnost čistého filmu .....	27
3 V krabici s videoartem .....	31
3.1 Dispozitiv videa .....	31
3.2 Videoartová událost .....	32
3.3 Videoart .....	33
3.4 Dostupnost portapaku .....	34
3.5 Video v galeriích .....	35
3.5.1 Televizor .....	36
3.5.2 Obousměrná komunikace .....	37
3.6 Videoart a televizní vysílání .....	38
3.7 V kostce československého videoartu .....	40
Závěr .....	43
Doporučená literatura .....	44

## Ve studijní opoře jsou pro vaši lepší orientaci v textu použity následující ikony



Požadované znalosti a dovednosti



Rozšiřující text



Shrnutí



Průvodce studiem



Otázky



Literatura, odkazy



Videoukázka

# Úvod

Obsahem skript je především oblast filmové avantgardy a videoartu, které jsou vymezeny historicky. Text skript je členěn do tří kapitol, které jsou pojmenovány podle prostorů prezentace mechanického či elektronického obrazu, čímž je odkazováno na první díl skript a dělení obrazu dle jeho technologické povahy.



Tato skripta jsou učební pomůckou jako mnoho dalších podobných textů kompilujících jisté penzum informací. Skripta proto berte jako pouhý rozcestník k textům odborným či samotným pramenům. Nejedná se o odbornou literaturu, obsah samotných skript necitujte ve svých odborných pracích, které mají být otiskem vašeho vědeckého bádání a práce s odbornou literaturou.

V rámci skript nenaleznete internetové adresy na konkrétní videa či filmy – důvodem je jejich prchavost a proměna v řádech měsíců. Namísto toho doporučuji pracovat na základě klíčových slov či názvů s obecnými vyhledávači a úložišti videí, jako je YouTube nebo Vimeo, z internetových „filmoték“ lze doporučit poté ubuweb ([www.ubu.com](http://www.ubu.com)).

Struktura skript není vyčerpávající v odkazech na filmovou avantgardu ani na videoart. Jedná se o naznačení východisek, se kterými vybraní tvůrci pracovali. K rozšíření znalostí vám má sloužit doporučená literatura a odkazy na povinné či doporučené projekce.

Přeji hezké studijní zážitky cestou mezi pohyblivými obrazy,

Martin Mazanec

# 1 Ve stanu a v krabici



Úvodní kapitola nazvaná „Ve stanu a v krabici“ se věnuje vymezení standardů produkce, distribuce a recepce pohyblivých obrazů na základě historických ukázek, které korespondují s tzv. avantgardním filmem nebo počátky videoartu.

Obecně lze mluvit o umění pohyblivého obrazu, které budeme reflektovat v galerijním i filmovém systému. Tím je rozuměn „*socio-kulturní kontext*“ filmu a videa, který je vymezen nejen na historické a teoretické úrovni uvažování o filmu, ale i prostorem a způsoby prezentace děl.

Stan je příznačně zvolen jako označení prvních svébytných prostorů určených ke „kinematografické projekci“, naopak krabice je parafrází na tvar televizní obrazovky, kde byly promítány první videoarty, a také na samotný prostor galerie, kam směřuje nezanedbatelná část produkce pohyblivých obrazů současnosti.

## Cíle kapitoly



- vymežit okruhy standardů, které jsou spjaty s prezentací, produkcí a recepcí pohyblivých obrazů,
- stanovit výchozí periodizaci historických epoch tvorby pohyblivého obrazu,
- představit příklad avantgardní tvorby založené na „foto-realistickém“ záznamu.

## 1.1 Mezi filmem a videem

V případě technologie filmu i videa dochází k možnosti manipulace s časem i prostorem. Film má obrazově totální povahu, vázanou na filmová políčka, jež jsou kontinuálně snímána, sekvenčně zaznamenávána a následně promítána pomocí mechanismu maltéžského kříže. Postupy fotografie a filmové montáže jsou ovlivněny malířstvím i sochařstvím, což se nejzřetelněji projevilo ve futurismu a kubismu, kde byl koncept reálného obrazu řídicího se systémem perspektivy a tzv. zlatým řezem rozbit do fragmentů původní předlohy výjevu skutečnosti.

Samotné médium filmu, dle německého teoretika a tvůrce Petera Weibela, nezasáhlo do proměny vnímání prostorové či časové perspektivy tak jako předešlá média. Proměnu vnímání ilustruje teze Waltera Benjamina o historii a vývoji uměleckých forem. *V dějinách každé umělecké formy se vyskytují kritická období, kdy forma usiluje o efekty, jež jsou však přirozeně dosažitelné teprve při změněném technickém stavu, tj. s nějakou novou uměleckou formou.* U narativního filmu je snaha o práci se simultaneitou perspektiv obrazu v čase i prostoru, což se ovšem uskutečňovalo pouze v rámci prostorové popisnosti hloubky ostroty. Jedná se zejména o psychologický realismus ve filmech Orsona Wellese a Jeana Renoira. Naopak Ejzenštejn, odmítající popisný realismus, by se svou dialektickou technikou montáže a možnostmi simultaneity obrazu u videa byl schopen dovést své teorie k dokonalosti.

Video je prvním záznamovým médiem, kde je umožněna široká škála postprodukčních postupů včetně možnosti zprostředkovávat obraz reálně v čase, což je způsobeno jeho povahou vázanou na základní charakteristiky typu pohyblivého obrazu. V případě záznamové technologie filmu se jedná o *mechanický pohyblivý obraz* založený na souslednosti po sobě jdoucích fotografií / filmových políček zachycených frekvencí 24 snímků za jednu vteřinu a konzervovaných chemickou cestou na filmový pás. Video je analogové nebo digitální povahy a na rozdíl od filmu zaznamenává *elektronický pohyblivý obraz*.

K vývoji a tendencím analogového a digitálního videoumění přispěl rozvoj mechanického pohyblivého obrazu stejně, jako vývoj elektronického pohyblivého obrazu ovlivnil obraz filmový. Oba typy pohyblivého obrazu, *mechanický* a *elektronický*, se vyvíjely paralelně v závislosti na dobové proměně vnímání prostoru a času. Masové rozšíření nejrůznějších transportních vehiklů, rozpořívování strojů využitím principu parního stroje, to vše v kombinaci s fotograficky realistickým záznamem skutečnosti se v důsledku projevuje proměnou vnímání obrazu a vývojem technologií pohyblivého obrazu a jeho záznamu.

Tak jako mají technologie a jejich mechanismy často přímý, analogický vztah k pochodům lidského těla, tak jsou také ovlivňovány systémy dobového pojmového myšlení. Zatímco Sigmund Freud hledal nevědomí v analogiích se škálou šedi halogenů stříbra na fotografických negativech, mezi čočkami fotoaparátu a v samotné vývojce, Marshall McLuhan, zaujat změnami ve způsobu komunikace a inspirován nástupem elektronických masových médií, mluvil o Guttenbergově galaxii, kterou historicky střídá galaxie elektronická. McLuhan předpověděl, že epochální změnu paradigmatu představují vždy rozdíly ve způsobu komunikace. Nástup videotechnologií je projevem elektronické galaxie, vývojově postupně střídá mechanickou éru umění pohyblivého obrazu, přičemž je přirozená jejich vzájemná koexistence. Videotechnologie a elektronický pohyblivý obraz nejsou jen nositelem technologické změny pohyblivého obrazu, ale představují i rozdíl ve způsobu komunikace v mcLuhanovském smyslu. Tato změna se odehrává na technologické rovině během konstituce obrazu a druhou úroveň je potom proměna prostorové dimenze vnímání obrazu, na kterou mají vliv socioekonomické faktory a kulturní tradice oblasti, ve které se elektronický obraz uplatňuje.

## 1.2 Amatérský a experimentální film

K definování filmové avantgardy se dostaneme ve druhé kapitole, předem podobnou tvorbu srovnáme s vymezením tvorby amatérské a s významem slova experimentální.

Počátky avantgardního či experimentálního filmu jsou v úzkém kontaktu s tvorbou amatérskou, jejíž okolnosti vzniku i úroveň jsou velmi často interpretovány zavádějícím způsobem. V případě filmu se rozhodně nejedná o pejorativní označení tvorby. Amatérský film je spjat velmi úzce s filmovou avantgardou i experimentálním filmem, jenž je povětšinou součástí amatérské tvorby nebo přinejmenším stojí na okraji hlavní filmové produkce.

*Amatérský film*



„Základem amatérského filmu je zájmová soukromá tvořivá činnost jednotlivců, kteří využívají kinematografických prostředků k tvorbě amatérských filmů jakožto výrazově a myšlenkově uzavřených celků, přičemž nikterak neusilují o materiální prospěch z provádění či výsledků této činnosti. Sám pojem amatérský film tedy nesmíme v žádném případě zaměňovat s prostým rodinným záznamem, který postrádá často jakoukoli skladebnou výstavbu a je omezen na rovinu pouhého mechanického záznamu předsnímací reality. (...) Amatérský film nemá nic do činění ani s diletantstvím či ‚neumětelstvím‘ (...). Zrod amatérské kinematografie je těsně svázán s rozšířením tzv. ‚úzkého‘ filmu, tedy formátů 16 mm, 9,5 mm a 8 mm, který je na rozdíl od klasického profesionálního formátu 35 mm levnější, a tudíž i dostupnější. Roku 1923 přináší na trh francouzská firma Pathé inverzní film formátu 9,5 mm, u něhož jsou perforační otvory umístěny uprostřed mezi políčky. Téhož roku přichází americká firma Kodak s filmem formátu 16 mm. V roce 1932 se objevuje první osmimilimetrová kamera a k ní inverzní jemnozrný film, rovněž od firmy Kodak.“ (Srov. Martin Čihák: *Amatérský film*. In: *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000.)

### Experimentální film

Odlišení experimentálního filmu od filmu avantgardního je dodnes velmi problematické. Proti označení *experimentální film* vystupoval například rakouský teoretik, filmař a představitel rakouského formálního filmu 50.–70. let 20. století Peter Kubelka. Hlavní výtkou je obecné užití a chápání adjektiva „experimentální“, jež je využíváno zejména ve spojení s vědeckými výzkumy a odbornými vědeckými disciplínami – experimentální psychologie, fyziologie apod. V případě filmové tvorby se nejedná dle Kubelky o vědecký experiment řízený rámcem hypotéz, cílů a pokusů, ale o tvůrčí počin, umělecké dílo. Na rozdíl od některých zemí, kde je silně zakořeněno užívání slova avantgardní ve významu progresivní v dané oblasti, je u nás obvyklejší označení „něčeho“ za experimentální, což se přenáší i na film, kde tím není nijak dementován případný koncept avantgard, neoavantgard. Nejedná se o dělicí čáru mezi obdobími avantgardního filmu, který by střídal film experimentální.

## 1.3 Periodizace filmové avantgardy

V rámci následující podkapitoly si velmi schematicky rozdělím dějiny filmové avantgardy a experimentálního filmu do tří období, která pro nás budou fungovat jako orientační body pro následující kapitoly.

### První filmová avantgarda

Dějištěm je Evropa v mezidobí počátku filmového umění a konce II. světové války. Nejčastěji bývá konec tohoto období vymezen filmem Němce Hanse Richtera. Film *Sny na prodej* (1944–47) vznikl již v exilu v USA. Je důležité zmínit, že v USA v tomto období vznikají filmy řazené k první vlně tzv. amerického avantgardního filmu. Na filmu *Sny na prodej / Dreams That Money Can Buy* (1944–47) se podíleli čelní představitelé evropských a amerických uměleckých komunit. Symbolicky se tak i mimo umělecká hnutí a manifesty setkali při práci na společném díle v USA. Většina z umělců se v USA ocitla zejména na základě emigrace před fašismem. Mezi zúčastněnými umělci byli kromě autora konceptu a spoluproducenta Hanse Richtera ještě Max Ernst, Man Ray, Marcel



Duchamp, Fernand Léger a Alexander Calder. V důsledku individuálnosti přístupů jednotlivých autorů vzniklo poměrně nesourodé dílo.

*Proměny mezi tzv. první a druhou avantgardou charakterizuje v jednom z rozhovorů rakouský filmař a vizuální umělec Martin Arnold:*

*„Postupem času se technologie stala přístupnější a začaly vznikat individuální projekty, které vybočovaly z řad ‚mainstreamu‘. Prvními tvůrci, kteří začali využívat médium filmu v uměleckém kontextu, byli malíři ve 20. letech 20. století. Řešili především otázky abstrakce – Viking Eggeling, Hans Richter, a obecně představitelé dadaismu, surrealismu nebo kubismu. Když si vezmete experimentální filmy z 20. let, jde v hodně případech o reklamy nebo o filmové novotvary, které byly financovány sponsorsy. Jedním z důvodů, proč netočili dlouhé filmy a proč je většina filmů z tohoto období spíše krátká, byl jediný dostupný, ale poměrně drahý 35 mm formát. A tržně nebyla šance tyto filmy pro krátkou délku prosadit do kin a samozřejmě ani do galerií.*

*Dobrym příkladem jsou 40. léta 20. století, kdy dochází ke změně a začalo se pracovat s termínem filmaře v oblasti experimentálního filmu. Již nešlo o výtvarné umělce, kteří pracují i s filmem, ale o svébytný přístup k filmu – sem lze řadit Mayu Deren, Gregoryho Markopoulose a další.“ (Úryvek z rozhovoru s Martinem Arnoldem, Cinepur, 2010.)*



### Druhá filmová avantgarda

V období druhé avantgardy se jedná především o vlnu americké avantgardní tvorby, zejména o filmy natočené v USA zhruba do konce 50. let nebo také do roku 1955, kdy začal vycházet časopis *Film Culture* zaměřený na oblast avantgardního/experimentálního filmu. Jedním ze stěžejních děl období druhé avantgardy je film *Odpolední osidla / Meshes of the Afternoon* (1943). Natočila jej Maya Deren společně s tehdejšími partnerem, českým filmařem a fotografem Alexandrem Hammidem. Mezi další tvůrce tohoto období patří Kenneth Anger, Marie Menken, James Broughton ad. Za typický žánr období druhé avantgardy můžeme považovat tzv. „trance film“, žánr popsany P. Adams Sitneym. *Filmy transu (trance film)* „zpřítomňují jisté snové vytržení a autor se cítí s myšlenkovým poselstvím snímku natolik svázán, že se ujímá i hlavní role“ (příkladem je i uvedený film Mayi Deren).

### Období třetí filmové avantgardy, tzv. undergroundu

Jedná se o filmy vznikající zejména v USA od 60. let až zhruba do poloviny 70. let. V avantgardním/experimentálním filmu se objevují i jinak okrajově zpracovávaná témata, která postupně ústí v samostatné „nadžánrové kinematografie“ – vzniká tzv. queer kinematografie, feministická kinematografie, zvláštní oblastí jsou tzv. punkové filmy. Subkultura umělců tvořící v „podzemí“ a postavení třetí avantgardy je díky popularitě tvůrců předchozích a technickým možnostem doby dosti nezávislá. Jejich tvorba je nedílnou součástí populární kultury 60.–70. let 20. století. Mezi nejznámější umělce/filmaře patří Andy Warhol, členové značně individualizovaného a mezinárodního hnutí Fluxus (Yoko Ono, Paul Sharitz, Nam June Paik), Ken Jacobs, Michael Snow, Stan Brakhage a mnoho dalších.



Dvě osobnosti – P. Adams Sitney a Jonas Mekas – důležité pro historické uchopení filmové avantgardy, organizaci či archivaci podobných děl si zde přiblížíme krátkým medailonkem.

**P. Adams Sitney** (1944) – filmový historik, organizátor a teoretik, jedna ze stěžejních postav amerického avantgardního filmu, ve velmi vlivné knize **Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–1978** (dodnes reviduje a rozšiřuje vydání) rozdělil avantgardní tvorbu na filmy transu, filmy lyrické, mytopoetické, strukturální a poetické.

**Jonas Mekas** (1922) – Newyorčan litevského původu, od roku 1955 vydavatel časopisu *Film Culture*, šlo o jeden z nejvýznamnějších časopisů spoluvytvářejících myšlenkovou platformu chápání experimentálního filmu. V roce 1962 stojí Mekas u vzniku *Film-Makers' Cooperative*, jde o dodnes fungující model nezávislé distribuce experimentálních filmů. Od roku 1970 je ředitelem *Anthology Film Archives*, přísně výběrové filmotéky, která se věnuje výhradně „filmu jako umění“. Na přípravě konceptu AFA se podílel například i P. Adams Sitney. Vedle množství organizační činnosti je Jonas Mekas především filmařem s osobitým dokumentárním stylem.

Předešlé dělení, které vzešlo zřejmě od amerického filmaře a organizátora Jonase Mekase, není zcela směrodatné a všezahrnující, ale pro základní orientaci poslouží zejména při dělení vývoje avantgardního filmu mezi **první a druhou** avantgardou a jejími hlavními proudy. Na třetí avantgardu, období undergroundu, postupně navazuje neprogramové hnutí **expanded cinema**. Jedná se o hnutí, jež se snažilo asi *nejvýrazněji* narušit **kinematografické „konvence“** na teoretické i praktické platformě tvorby pohyblivého obrazu. Tento proud vizuální tvorby se formuje zejména během 60. a 70. let 20. století (paralelně v Evropě i v USA). Vývoj a rozšíření experimentální tvorby dospěly v éře expanded cinema do stavu masového hnutí, jež je spjato i s vlnou *pop music*, s vývojem ve výtvarném umění, kde se formovalo množství nových směrů – conceptual art, land art, performance art, video art.

## 1.4 Příklady z „avantgardních“ měst

Vedle animované a „kombinované“ filmové tvorby byla pro avantgardní filmaře velkým tématem reflexe skutečnosti pomocí realistického oka kamery a stříhově skladebných postupů. Spektrum dokumentární tvorby, která je k avantgardnímu filmu řazena nebo, jinak řečeno, avantgardními filmaři tvořena, je opravdu velké. Od reportážní a reklamní tvorby, kterou reprezentuje například okruh filmařů vedených Johnem Griersonem v britské *GPO-Film Unit*, až po ideologicky znečištěné filmové opusy Němky Leni Riefenstahlové. Pohybujeme-li se v popisovaném období, tedy mezi avantgardní tvorbou vzniklou od začátku filmového umění do konce II. světové války, tak převažuje mezi dokumentárně koncipovanými filmy téma města.

Walter  
Ruttmann

Takzvané městské, urbanistické filmy označované i za symfonické nebo symfonizující dle názvu jednoho z nejznámějších z těchto děl, filmu **Waltera Ruttmanna** *Berlin-Die Sinfonie der Grossstadt / Berlín – Symfonie velkoměsta* (1927), jsou dokumentárním svědectvím, ale zejména specifickým a individuálním zpracováním tohoto tématu v perspektivě estetického i ideového přístupu každého z tvůrců.

Technické možnosti a fotograficky realistický záznam skutečnosti slouží k reflexi těkavosti vyvíjejících se velkoměst, kde se stává život čím dál více rozdílným pro různé sociální skupiny. Tématy vedle sociální diference a života společnosti jsou i všudypřítomná

mechanizace a obraz průmyslu. V USA natočili fotograf **Paul Strand** a výtvarný umělec **Charles Sheeler** film *Manhatta* (1921), což byl jeden z prvních avantgardních filmů v USA, ale i vůbec první avantgardní film tematizující městské prostředí, zde příznačně z newyorského Manhattanu v téměř abstraktních pohledech na město. Srovnání se nabízí například s „novou věcností“ ve fotografii.

*Paul Strand*  
*Charles Sheeler*

Scénář k Ruttmannovu filmu napsal Carl Mayer známý jako přední scenárista německého filmového expresionismu. Materiál k filmu byl natočen šesticí kameramanů. Walter Ruttmann získané záběry sestříhal do výsledné *symfonické* podoby, kde městské výjevy a děje mu byly více obrazovou než obsahovou motivací pro vizuální koncepci výsledného filmu.

„Berlín bývá velice často řazen vedle snímku Brazilčana **Alberta Cavalcantiho** *Rien que les heures / Nic než hodiny* (1926), který je považován za první městskou symfonii. Ruttmannůva a Cavalcantiho film se však výrazně liší.

Jestliže Ruttmann předsnímací realitu symfonizuje a vychází při tom z ryze výtvarných složek záběrů, pak Cavalcanti ji silně stylizuje a psychologizuje jako v hraném filmu. (...) *Nic než hodiny* lze považovat za první dokumentární film evropského avantgardního hnutí, a to právě proto, že si autor uvědomuje sociální povahu panujících rozporů. Ruttmann sice sociální protiklady, které chtěl scenárista Carl Mayer zdůraznit, ve filmu nijak nezastíral, ale stavěl je do vyhocených obrazových protikladů za účelem zobrazení výtvarných asociací.“ (Srov. Stanislav Ulver: *Západní filmová avantgarda*. Praha 1991.)

*Albert Cavalcanti*



Rus **Dziga Vertov** tematizuje ve svých filmech *Кино-глаз / Kino oko* (1924) a *Человек с киноаппаратом / Muž s kinoaparátom* (1928) město, i když samotné filmy jsou mnohovrstevnatější a město není ústředním, a tedy ani jediným tématem těchto filmů. Tvorba Dzigy Vertova je především vyústěním jeho teoretické činnosti věnované filmu. Vertov ve svém filmovém programu odmítal divadelnost, literárnost či jakoukoliv narativní stylizaci nezakládající se přímo na snímané skutečnosti. Ta měla být jediným objektem zájmu *filmového oka* (tj. kamery), které je ve své mechanické podstatě, dle Vertova, dokonalejší než oko lidské (ve smyslu schopnosti rozkladu pohybu – zrychlení, zpomalení apod).

*Dziga Vertov*

Francouz **Jean Vigo** přejal částečně Vertovova východiska, což se odráží v jeho dokumentární sérii věnované francouzskému městu Nice. Filmem *A Propos de Nice / Na slovíčko, Nice* (1929), na kterém se jako kameraman podílel bratr Dzigy Vertova Boris Kaufman, Vigo vytvořil sociálně kritický obraz tohoto letoviska. Kladen je důraz na cynické zobrazení společenských vrstev na škále vysoká/nízká, k čemuž slouží kontrastní mezi záběry.

*Jean Vigo*

Portrétem Paříže je *Paris Express* (1928), film, který natočil Piére Prévert ve spolupráci s Man Rayem. Mezi městské filmy můžeme řadit i „čisté filmy“ Henriho Chometta. Prahu zaznamenal ve stejném období Svatopluk Inneman *Praha v záři světél* (1928). Městská tematika se v různých podobách objevuje i v dalších avantgardních filmech, například Lászla Moholy-Nagyho *Berliner Stilleben* (1926), Hanse Richtera *Everyday* (1929) nebo holandského dokumentaristy Jorise Ivense *The Bridge* (1928), *Rain* (1929).

Mimo koncept městských filmů si v závěru výčtové kapitoly uvedeme film, který předznamenal specifický přístup k dokumentaci skutečnosti v avantgardním a experimentálním filmu 60. let 20. století. **Oskar Fischinger** v roce 1927 natočil během pěší cesty z Mnichova do Berlína ojedinělý film ve své jinak proanimované filmové tvorbě. Fischinger během chůze venkovem pookénkově snímal okolí nebo zaznamenával krátké záběry. Výsledný film nazvaný *München-Berlin Wanderung* tak celý vznikl v kameře a bez vnějšího stříhu. Nejedná se tedy o městský film, ale o druh subjektivní dokumentární

*Oskar Fischinger*

tvorby, která není ani tak záznamem okolní reality, jako spíše „prožitím“ cesty filmem. Ve svých *Diaries, Notes and Sketches* si podobně „zapisuje“ obrazové okolí o 40. let později například Jonas Mekas.

### Shrnutí kapitoly



V první kapitole jsme si vymezili základní odlišení mezi videem a filmem, pracovali jsme s kategoriemi amatérského a experimentálního filmu. Výchozí je pro nás periodizace na tři základní období dějin filmové avantgardy a v závěru kapitoly jsme si uvedli několik příkladů z dokumentárně zaměřené avantgardní tvorby.

### Doporučené projekce



Oskar Fischinger: *München-Berlin Wanderung*, 1927  
Paul Strand & Charles Sheeler: *Manhatta* (1921)  
Walter Ruttmann: *Symfonie velkoměsta* (1927)

### Doporučená literatura



Martin Čihák: *Amatérský film*. In: *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000.  
Stanislav Ulver: *Západní filmová avantgarda*. Praha 1991.

## 2 Ve stanu s filmovou avantgardou

Vývoj filmové technologie od svého počátku přímo nesměřoval jen k vzniku kinematografie. Film se vyvíjel v různých tvůrčích oblastech od poutové atrakce skryté v temném kočovném stanu přes vědecké experimenty spadající do prekinematografického období až do podob produkčních aktivit systému kinematografie. V následující kapitole skript se budeme věnovat **období avantgardní tvorby filmů do konce II. světové války**.

V následující kapitole by měli studenti získat základní přehled o představitelích a dílech tzv. filmové avantgardy – bude se jednat zejména o vybrané avantgardní směry, které se „promítly“ i do filmové tvorby. Po krátké ukázce z filmové avantgardy v prvním díle skript, kterou byla zejména německá odnož abstraktního filmu, tzv. absolutní film, bude poukázáno na další specifika z období filmové avantgardy.



### Cíle kapitoly

- definován bude termín avantgarda, potažmo umělecká avantgarda,
- představeny budou vybrané umělecké směry spjaté s klasickým modernismem a avantgardním filmem,
- naznačeny budou specifika filmové avantgardní tvorby v rámci národní produkce v Československu, Francii, Velké Británii.



### 2.1 Avantgarda

Fenomén uměleckých avantgard je významný pro 19. i 20. století. Avantgardní hnutí existují v mnoha různých podobách od francouzského surrealismu přes ruský konstruktivismus, německý či francouzský dadaismus, expresionismus a v některých koncepcích až po americký pop-art nebo evropský informel. Příkladem mohou být francouzští „prokletí“ básníci Arthur Rimbaud, Paul Verlaine či Charles Baudelaire, kteří se svou poetickou, ale i revoltující tvorbou vymezili vůči archetypům dobového romantismu. Život i dílo prokletých básníků v sobě nese oba aspekty umělecké avantgardy, které jsou z dnešního pohledu nejmarkantnější pro jejich popis i chápání.

Francouzské *l'avant-garde* znamená v českém překladu „předvoj“, anglické slovo *vanguard* nese stejný význam a *avant-garde* pak označuje něco ryze průkopnického neboli „avantgardního“. Původ termínu patří do francouzské vojenské terminologie 19. století. Ještě během 19. století je patrná politizace termínu. Avantgarda ve spojení s uměním se poprvé objevuje v politických programech, obzvláště v pracích evropských utopických socialistů Charlese Fouriera a zejména Henri de Saint-Simona.

Francouz, představitel socialistického utopismu **Henri de Saint-Simon** (1760–1825) pokládal společenský vývoj za přísně determinovaný a hnací sílu viděl v pokroku vědy, náboženství, morálky a potažmo i kultury v dnešním slova smyslu. Ve svém díle *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825) **připsal vůdčí roli ve společenském vývoji osobám umělců, intelektuálů a inženýrů**. Ti všichni mají společnost vést do stadia „zlatého věku“. Měl vzniknout nový společenský řád, v němž by zůstalo zachováno soukromé vlastnictví, politika by splynula s ekonomikou a plánovitě by organizovala vše, přičemž vládnoucí postavení by měli vědci, umělci a průmyslníci. **V Saint-Simonově utopické**

*Henri de  
Saint-Simon*



vizi měla oblast umění, vědy a průmyslu zaručovat prostřednictvím svých zástupců perspektivu neodkladného vývoje v rodícím se technokratickém světě.



*Avantgarda by byla nutná v případě, že není zajištěna prosperita a správný směr tohoto vývoje. U Saint-Simona byla dialektická povaha avantgardy funkční jen v případě, že se společnost nenacházela v onom „zlatém věku“ (v údobí doslovné společenské prosperity), ale naopak potřebovala v jeho utopické vizi onu skupinu umělců a vědců, kteří měli nastolit kýžený společenský řád. Ten měl zaručovat sociální spravedlnost, spočívající ve stejných možnostech všech lidí uplatnit své schopnosti a spoluúčastnit se na společenském vzestupu. Osoba umělce v rámci avantgardy byla pro Saint-Simona v celé jeho koncepci jedna z nejdůležitějších, protože umělec je pro něj nadán bezbřehou představivostí. Může tedy předvídat budoucnost a obezřetně společnost směřovat k jejímu ideálnímu uspořádání. Avantgarda je společensko-politický fenomén. Termín avantgarda je zejména na základě Saint-Simonovy teorie industrializace společnosti již neodlučně spjat s proměnou, novostí, vývojem a pokrokem. Avantgardu je možno chápat jako produkt rodícího se kapitalismu, industrialismu a buržoazie v pozici společenské třídy.*

Avantgarda má mít potenciál změny, je nositelem určitého zájmu, kterým má onen „předvoj“ vést k nastolení řádu nového. Ten může ústit v převrat revoltou, revolucí, jak tomu bylo později v marxistickém chápání fenoménu avantgardy, i když zde k přímému užití tohoto slova nedochází mimo uměleckou sféru.



- **Ve které zemi bylo avantgardní umění uznáno za oficiální? Zohledněte ve své odpovědi dobová a politická východiska – popište situaci v této zemi a uveďte příklady z výtvarného umění a kinematografie, které reprezentují avantgardní umění v rámci tohoto revolučního bdění.**

## 2.2 Umělecká avantgarda

Pro oblast výtvarného umění a literatury je typická mnohost avantgardních teorií, jež se vztahují k údobí konce 19. století a k počátku 20. století. Samostatná teorie avantgardního filmu v podstatě neexistuje, proto se obracíme k textu představitelů neomarxistických filozofů a sociologů tzv. frankfurtské školy, jako byl Theodor Adorno či Walter Benjamin, v českém kontextu se lze seznámit s texty Karla Teigehe nebo Jindřicha Chalupeckého.

Walter  
Benjamin

V rámci skript se budeme krátce věnovat fenoménu avantgardy a teorii modernismu, se kterou přišel na konci 30. let 20. století americký teoretik a kritik umění Clement Greenberg. Ve druhé části si nastíníme koncept „historické avantgardy“ ze 70. let 20. stol. německého teoretika Petera Bürgera. Pro zájemce o tuto oblast bádání lze ještě jmenovat badatele a historika umění německého původu Benjamina H. D. Buchloha, potažmo i text americké kritičky a teoretičky Rosalindy E. Krauss, která navazuje a zároveň se vymezuje vůči „greenbergovským“ východiskům.

Přečtěte a prostudujte si stať Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936). Zaměřte se na popis recepce uměleckého díla a její proměny v důsledku technické reprodukce – formulujte, co se skrývá za významem označení „zde a nyní“ uměleckého díla. Dále prostudujte význam dvou kategorií v tomto textu Waltera Benjamina – tzv. „umělecké aury“ a *l'art pour l'art* (umění pro umění). Stať Waltera Benjamina naleznete ve výboru z jeho díla: *Walter Benjamin: Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Praha 2009.



### 2.2.1 Clement Greenberg: Avantgarda a kýč

Americký teoretik a kritik výtvarného umění **Clement Greenberg** (1909–1994) je dodnes velmi diskutovanou osobou v souvislosti s jeho **teorií modernismu** i kritickou praxí, která často zasahovala do vznikající tvorby amerických výtvarníků. Greenberg publikoval na konci roku 1939 v americkém časopise *Partisan Review* svůj příspěvek *Avantgarda a kýč*. Ideově byl spjat s meziválečnou levicově orientovanou avantgardou a marxistickou ideologií. Později Greenberg nahradil marxistické pojetí vývoje společnosti hegelovským vývojem samotné umělecké formy. Pro Greenberga umění odkazuje samo k sobě a vyvíjí se od nedokonalých podob k podobám dokonalejším. Jedná se o neustálý vývoj, který zapříčinil i vymizení příběhovitosti, narativního obsahu z malby, což máme chápat jako vítězství modernismu.

Clement  
Greenberg

„Někteří marxističtí teoretici modernismu aplikovali na umění dialektický materialismus a snažili se objasnit historický vznik avantgardy a její vztah k různým společenským vrstvám. Chtěli se dobrat toho, čí zájmy avantgarda reprezentuje. Jejich závěry se většinou v základních bodech shodovaly. Těmto otázkám se v úvodní kapitole knihy *Jarmark umění* věnoval i Karel Teige (1900–1951). Avantgardu tu popsal jako produkt buržoazie z dob jejího boje proti feudalismu. Podle Teigeho však nelze pozdější umění pařížské školy považovat za autentické buržoazní umění, protože permanentně vystupovalo proti oficiální buržoazní ideologii. Vzhledem ke kapitalizaci tržních vztahů a komercializaci umění byli umělci pařížské školy k buržoazní třídě připoutáni prostřednictvím sběratelů, na nichž byli ekonomicky závislí. V kapitalistické společnosti, píše Teige, však existují i jiná umění, ‚prokletá poezie avantgard‘, která je na buržoazii doopravdy nezávislá a předznamenává nejen neburžoazní kulturu, ale i nový druh uspořádání společnosti.



Karel Teige

I Clement Greenberg v eseji *Avantgarda a kýč* nahlíží na modernistickou avantgardu jako na umělecký projev původně stvořený buržoazií, jenž se ale třídě svých tvůrců odcizil. Proletariát, očekávaný nositel nadcházejících společenských změn, který měl buržoazii v pozici vedoucí společenské síly nahradit, je však plně v područí kýče, a proto není avantgardní umění spojeno s žádnou společenskou třídou. To ho podle Greenberga nijak zásadně nediskriminuje, nýbrž mu to naopak umožňuje nezávislý vývoj. Clement Greenberg poukazoval podobně jako Karel Teige na dvojí kulturu ve společnosti – vysokou a nízkou. Tato diference je dle obou produktem kapitalismu. Elitářství avantgardy považoval Greenberg za jedinou možnost, jak může umění přežít. Společenský převrat nepovažoval za řešení a cestu k vymýcení kýče ve společnosti. Příkladem byla situace v Sovětském svazu, kde kýč existoval v masovém měřítku, i přesto, že se jednalo o stát proletariátu. Umění se podle Greenberga musí vyvíjet od nižších forem k vyšším bez

ohledu na společenské podmínky. Avantgarda byla pro Greenberga prostředím, „oázou“, kde se tak může dít.



**Citace pochází ze studie českého teoretika umění a kurátora Tomáše Pospiszyla, doporučuji blížeji se seznámit s jeho knihou. Popřípadě ještě můžete rozšířit znalosti o sociálněpsychologickou teorii italského teoretika umění Renato Poggioliho, kterou ve své knize věnované filmovým avantgardám zevrubně předkládá český historik a teoretik filmu Stanislav Ulver.**

**Tomáš Pospiszyl: Modernistická rozcestí. In: Tomáš Pospiszyl: Srovnávací studie. Praha 2006.**

**Stanislav Ulver: Západní filmová avantgarda. Praha 1991.**

### 2.2.2 Peter Bürger: Historická avantgarda

Peter Bürger

Historická  
avantgarda

Německý literární historik **Peter Bürger** (1936) během 70. let 20. století přišel asi s nejam-bicióznější teorií uměleckých avantgard. Základní kategorie této teorie, tzv. „**historická avantgarda**“, je dnes velmi polemicky diskutována. Bürger se snažil „rehabilitovat“ marxistické pojetí avantgardy. Ve své práci vycházel zejména z děl Georga Lukácse a představitelů frankfurtské školy (Theodora W. Adorna, Waltra Benjamina a Jürgena Habermase). Pro tuto skupinu filozofů a sociologů představovala kultura potenciální sílu ve smyslu hrozby a nástroje v rámci rozvíjející se kapitalistické společnosti.

Peter Bürger reflektuje ve své teorii rozšiřující se propast mezi světem umění a životem společnosti. K této propasti došlo během 19. století a obrazem stavu, jenž nastal, je umění fungující v rámci buržoazní společnosti. Motivem, který má být hnacím motorem avantgardy počátku 20. století, je úsilí „zničit“ tzv. oficiální umění a pomocí umění avantgard transformovat i společnost.

Základní východiska Petera Bürgera při definování avantgardy si můžeme charakterizovat následovně. Avantgarda má integrovat umění do skutečného života společnosti. Má se jednat o transformaci společnosti v marxistickém slova smyslu. Avantgarda zasahuje do společnosti na estetické i politické úrovni. Umění je namířeno proti totalitě dominantní buržoazní kultury. Nezdár v procesu transformace společnosti znamenal i konec pro avantgardu. Peter Bürger v této souvislosti zavádí termín historická avantgarda.

Bürgerovi je často vytýkána velmi omezená oblast, na niž aplikuje svou teorii. **Předpoklady interpretace fungování a zániku avantgard jsou autorem odvozovány z analýzy dadaismu a jeho manifestů, raných surrealistických manifestů a ruské porevoluční avantgardy.** (Bürger naprosto pomíjí umělecká a ideová hnutí, která spoluformovala avantgardy. Přehlížen je tak futurismus, kubismus, expresionismus nebo konstruktivismus.)

Oblast nonkonformního a anarchisticky vyhlížejícího dadaismu a surrealismu, politická angažovanost ruského porevolučního umění utváří pro Bürgerovu teorii poměrně homogenní rámec, kde „umění se stává autentickým“ a alespoň na čas zasahuje do života společnosti.

Vyvrácení nepoměrně složitější teorie Petera Bürgera je součástí mnoha konceptů a knih popisujících formování tzv. neoavantgard 50. a 60. let 20. století. Toto období pro samotného Bürgera ztrácí svou autentičnost, proto je nelze považovat za avantgardu, jež je v pravém slova smyslu už jen historickou avantgardou. Avantgardou, které se podařilo integrovat autentičnost života do umění, ale nikoli v plné míře umění integrovat do společnosti. Avantgarda byla během 30. let 20. století udušena fašismem a nastupujícím stalinismem.



Přečtěte si a prostudujte krátký text Clementa Greenberga pod názvem *Avantgarda a kýč*.

Clement Greenberg: *Avantgarda a kýč*. In: *Labyrinth revue*, č. 7–8. Praha 2000.



## 2.3 Vybrané avantgardní směry a film

Období „historické avantgardy“ či první avantgardy ve smyslu filmové historie je často pojímáno jako vedlejší produkt výtvarných hnutí počátku 20. století. Avantgardní filmy vznikaly jako součást vizuální tvorby umělců a začínajících filmařů, jejichž východiska sahala k impresionismu, kubismu, futurismu, suprematismu, konstruktivismu, dadaismu či surrealismu. V následujících kapitolách se seznámíte s některými z těchto směrů v kontextu dějin avantgardního filmu.

### 2.3.1 Futurismus

Pravděpodobně prvními avantgardními abstraktními filmy je tvorba představitelů italského futurismu. **Bruno Corra** (1892–1976) a **Arnaldo Ginna** (1890–1982) vytvářeli mezi lety 1910–1912 své první tzv. *hand-made filmy*, když nanášeli na průhledný celuloid barvy. Bohužel žádné z těchto experimentů se nedochovaly. K motivům jejich tvorby nás odkazují futuristické manifesty a texty samotných autorů. Bruno Corra v roce 1912 napsal text *Abstract Cinema – Chromatic Music*, což je dnes svědectví o filmech i tvůrčích ambicích autorů. „Chromatická“ – pultónová hudba odkazovala k barevné škále a analogii mezi hudbou a obrazem – barvou. Film byl pro futuristy nejvyšší a nejdokonalejší z umění, měl sloužit jako princip naplnění tohoto asociativního spojení mezi hudbou a jejím obrazem. Corra a Ginna se zabývali tzv. „barevným slyšením“, a dříve než začali pokoušet film, zkonstruovali jedno z *barevných pian*, jejichž vývoj a historie sahá až do 18. století.

Bruno Corra  
Arnaldo Ginna

*Teorie barevného slyšení byla rozvíjena například ruským skladatelem Alexandrem Skrjabinem (1872–1915). Ten na okraj svých hudebních partitur zapisoval i barvu, která se mu vyjevuje během komponování. Asociativní propojení hudby a barvy popisuje například i český filmař Alexander Hackenschmied jako vliv tónu různé výšky, zbarvení a síly na relativní prostorové uspořádání. U nás se konstrukcí barevných pian „výtvarnou kinetikou“ zabýval významný avantgardní umělec, člen Devětsilu, Zdeněk Pešánek. Ve světě o podobný nástroj „zvukomalebné“ syntézy usilovali například skladatel Alexander Lászlo (ten v letech 1926–27 použil některé z Fischingerových filmů pro své koncerty „barevné hudby“), L. Hirschfeld-Mack, K. Schwendtfleger nebo německý avantgardní filmař Oskar Fischinger.*



Tedy nefigurativní, nýbrž **abstraktní** uvažování o barvě ve spojitosti se zvukem vedlo i italské tvůrce k využití technologie filmu k jejich experimentům. Nejprve neúspěšně usilovali o kontinuální, nesegmentovaný „barevný tok“ tím, že se snažili odblokovat, dnes bychom řekli, mechanismus maltézskeho kříže v promítačce. Posléze pracovali s povahou jednoho filmového políčka ve smyslu jedné barvy nebo jejich kombinace. Počet děl není zcela znám, Corra píše ovšem nejméně o pěti. Na rozdíl od německých abstraktních filmů, kde docházelo k animaci pomocí kamery, nanášeli Corra a Ginna barvu ručně přímo na celuloid, vznikaly tak první **hand-made filmy**. Jedná se o techniku, která byla

Hand-made  
filmy

dovedena k dokonalosti ve filmech Novozélandčana Lena Lye (1901–1980), Kanadana Normana McLarena (1914–1987), Američana Harryho Smithe (1923–1991) nebo Stana Brakhage (1933–2003).

V rámci velmi nacionalisticky vystupujícího italského futurismu rámovaného Marinettiho manifestem z roku 1909 a nakonec otevřeného tendováním k fašismu v roce 1924 vzniklo i několik dalších avantgardních filmů odlišných autorů, kteří se snažili naplňovat v manifestech předjímané doktríny umělecké tvorby. Film jako nové médium, médium budoucnosti, měl veškerá privilegia a byl futuristy odmítajícími veškeré výtvarné hodnoty a tradice využít i jako nástroj zatracení všech předchozích médií (knihy, malby, sochy ad.).

### 2.3.2 Dadaismus

Dadaismus, avantgardní umělecký směr, se zrodil během války v neutrálním Švýcarsku, útočišti emigrantů a dezertérů z mnoha zemí; Alsasan Arp, Němci Ball a Hülsenbeck, Rumuni Janco a Tzara založili roku 1916 v Curychu proslulý kabaret Voltaire. Dadaismus byl výsledkem zmatku a obav z války – protiválečná prohlášení, antimilitarismus vyústily v nihilismus v celkovém náhledu na život i umění. Jejich díla měla být uměním antiestetickým, neměla mít žádný význam, a naopak měla ve své vyhrocené formě potencionálního diváka programově urážet. Převládala nelogičnost, absurdita a provokace. Dadaismus byl předstupeň surrealismu a jeho myšlenková náplň ovlivnila spoustu uměleckých hnutí a uměleckých skupin 20. století (např. Fluxus).

V rámci dadaismu lze stěží nalézt jakoukoli chronologii ve vzniku „dadaistických“ filmů. Někdy jsou za dadaistické považovány filmy berlínského matiné. V tomto případě by dadaismus ve filmu byl započat zhruba rokem 1920, kdy Hans Richter a Viking Eggeling začali pracovat na svých abstraktních „absolutních filmech“. Ve Francii obdobné úsilí o tzv. čistý film – *cinéma pur* – vyústilo ve filmy kombinující dokumentární tematiku s inscenovaným, stylizovaným obrazem. Různorodost formálních postupů je jeden ze znaků dadaistické tvorby, stejně tak ovšem i surrealismu.

Dadaismus se iniciuje v době naprosté technické reprodukovatelnosti obrazu skutečnosti, zmatek doby byl pro dadaisty podnětným inspiračním materiálem. Protikladnost a rozporuplnost zobrazovaného, nonsens a absurdita je součástí dadaistického přístupu k filmu i obecně k umění. Dadaisté se především zajímali o reakce diváků, jejichž vnímání filmů a umění obecně se snažili všemožně narušovat, degradovat, dekonstruovat. Neexistuje příliš zdrojů, svědectví o průběhu promítání těchto filmů, proto jako příklad bude uvedeno jen několik filmů, kde se uplatňuje dadaistický přístup k umění i ve filmu. **Dadaistické filmy jsou představením, představením ve smyslu dnešní performance. Do jisté míry se jedná o předchůdce expanded cinema, neprogramového filmového hnutí 60. a 70. let 20. století.**

Réné Clair

Film **Réného Claira** (1898–1981) a Francise Picabii *Entr'acte/Mezihra* (1923) byl promítán jako součást Picabiova baletu *Relâche / „Představení zrušeno“*, kde kuželky světel dráždily zorničky diváků a pauza mezi výstupy byla vyplněna filmem – mezihrou. Hudbu k filmu složil Erik Satie, ten společně s Picabiou počítal s externí zvukovou složkou. Tou měl být divácký pískot, hluk, nespokojené výkřiky a šramot během projekce filmu. Namísto toho diváci v přítomné sálu v tichosti sledovali film, který je kombinací animovaných, trikových a hraných částí a ve výsledku je sledem protikladných obrazů a „scének“, jež vrcholí pohřebním průvodem s ujíždějící rakví. Samotný film měl premiéru o rok později v již institucionalizované síti pařížských kin, čímž byly upřednostněny jeho obrazové kvality před buřičským, dadaismem nasátým konceptem projekce v rámci Picabiova baletu.

**Man Ray** (1890–1976) – americký umělec, známý především jako fotograf a tvůrce několika avantgardních filmů. „Již od mládí projevoval značné umělecké sklony, které později projevil prakticky ve všech oborech umění, malířstvím počínaje přes sochařství, fotografii až po avantgardní film. Rozhodující vliv na jeho tvorbu mělo setkání s moderním evropským uměním ve slavné newyorské galerii ‚291‘, kterou vedl významný americký fotograf a propagátor moderního umění Alfred Stieglitz. Ten byl rovněž vydavatelem časopisu *Camera Work*, který byl věnován nejen fotografii, ale i modernímu výtvarnému umění. Do okruhu Stieglitzových spolupracovníků náležel i Francis Picabia.

V roce 1913 je Man Ray na proslulé výstavě *Armory Show* uchvácen obrazem Marcela Duchampa *Akt sestupující ze schodů* a právě pod jeho vlivem se Man Ray začíná věnovat asamblážím, kolážím a tvorbě dadaistických objektů. Spolu s Francisem Picabiou a Marcellem Duchampem tak tvoří jakýsi ‚triumvirát‘ dadaistického hnutí newyorského, které se tu nesetkává s příliš kladnou odezvou u publika, a proto Man Ray odchází roku 1921 do Paříže.“ (Srov. Martin Čihák: *Experimentální film*. Sborníky pro LFŠ v Uherském Hradišti.)

**La Retour a la raison / Návrat k rozumu** (1923) je prvním filmem Mana Raye. Film vznikl na popud Tristana Tzary pro jím organizovaný dadaistický večer *Le Coeur à Barbe / Vousaté srdce*. Tzara údajně přesvědčil Man Raye, aby na tuto manifestaci dadaismu vytvořil do druhého dne film. Šlo svým způsobem o pokus, náplní večera mohlo být vedle „skřehotajících“ básníků cokoli, šlo o *trpělivost obecenstva*. Man Ray svůj film poprvé promítl během onoho večera, kdy film šokoval protikladností střídajících se krátkých a nesouvisajících záběrů. Film se během projekce několikrát přetrhl a diváci ve tmě rozrušeně mluvili a čekali na pokračování, které tři minuty dlouhý film neměl.

Film je výsledkem kombinace dříve pořízených záběrů, které Man Ray náhodně natáčel (louka s chudobkami, torzo nahého těla pohybujiícího se před záclonou, otáčející se krabice od vajec ad.) Man Ray zde poprvé ve filmu využil techniku rayogramu, se kterou úspěšně pracoval ve fotografii. V temné komoře na filmový pás nasypal sůl, rozházel špendlíky a rýsováčky. Veškerý filmový obrazový materiál pospojoval do tvaru výsledného filmu, který můžeme řadit i mezi tzv. čistý film.

Vizuální umělec **Marcel Duchamp** (1887–1968) natočil ve spolupráci s Man Rayem kinetický film **Anémic Cinéma** (1924–1926) – (*Bledničkové kino* – „Anémic“ je přesmyčka ze „Cinéma“, zdánlivá přesmyčka). Předmětem je vytváření optické iluze, ilustrace „čtvrtého rozměru“, což bylo jedním z ústředních témat Duchampovy tvorby.

Duchampovo *Anémic Cinéma* je kinetickým filmovým obrazem. Duchampovy obrazy pohybujiící se rotoreliéfů, budování trojrozměrné perspektivy v dvojrozměrném prostoru obrazu projekce je dílčí součástí aktu promítání. Ten je rozšířen o upravený projekční prostor plátna. Na dynamické kvality filmu je zde poukázáno jejich objektovou podobou ve formě modifikace světelných paprsků během dvoufázové odrazové „kresby“ filmového obrazu mezi plátny.

**Obdobné postupy jsou typické pro instalace uskutečněné v rámci *expanded cinema* v 70. letech 20. století a v současně vznikajících videoartech nazývaných *closed circuit installations*, ty byly založeny na přímém přenosu obrazu ve specificky upraveném prostoru.**

Mezi dadaistické a zároveň i mezi surrealistické filmy řadíme „kombinované filmy“ **Hanse Richtera**, který po období abstraktních „absolutních filmů“ začal *kombinovat* abstraktní obrazové motivy s fotograficky realistickým obrazem, což činí ve filmové studii *Filmstudie*

(1925–26). Následující film **Vormittagspuk / Odpolední strašidlo** (1927) je zřejmě nejznámějším Richterovým filmem.

V následujících letech před emigrací do USA se Hans Richter věnoval tzv. *filmovým esejům*, žánru, jenž sám svou tvorbou definoval. Formálně byla tato díla založena na asociativní montáži, pomocí níž se snažil formulovat předem danou myšlenku, téma filmového obrazu. Richter pracoval jak s animací, tak s dokumentárními či inscenovanými záběry. První z těchto filmů *Inflation/Inflace* (1927–28) pomocí obrazových vícenásobných expozic reflektoval pád německé měny, v následujícím filmu *Rennsymphonie* (1928) pracoval víceméně s dokumentárním materiálem z dostihového prostředí, o kterém tato filmová esej vypovídala. Hans Richter odešel z Německa, kde natočil ještě několik filmů roku 1932, před svou emigrací do USA v roce 1941 pobýval v Holandsku a Švýcarsku.

### 2.3.3 Surrealismus

Skrze osobnost Man Raye bude nastíněna vazba mezi surrealismem a filmem. Man Ray popisuje „nástup“ surrealismu a postupný odklon od dadaismu jako přirozený vývoj dobového myšlenkového proudu, který v případě dadaismu v určitém bodě ustrnul.



„To, čeho dada dosáhlo, bylo čistě negativní, jeho básně a obrazy byly nelogické, bezbožné, irrelevantní. Aby mohlo ve své propagandě pokračovat, potřebovalo konstruktivnější program (...). André Breton přišel se surrealismem, slovo samo bylo převzato z básně zemřelého básníka Apollinaira. Dada nezemřelo, bylo prostě přetvořeno, nové hnutí se skládalo ze všech členů původní dadaistické skupiny. Tristan Tzara šel chvíli s novým hnutím, až ho osobní rivalita znovu přiměla k ústupu. Breton vzal věci do svých rukou a vydal svůj první Surrealistický manifest. Konstruktivním prvkem této deklarace bylo volání po nových pramenech inspirace v literatuře a v ostatních uměleckých odvětvích, jako podvědomí, automatický, to jest logikou nekontrolovatelný výraz a svět snů. Breton navštívil před několika lety ve Vídni Sigmunda Freuda, udržoval s ním korespondenci a našel v psychologii plodné pole pro své myšlenky.“

#### Man Ray

**Man Ray** již svůj druhý film *Emak Bakia* (1927) autorsky koncipoval jako surrealistický, ale přesto jej surrealisté nepřijali za svůj a byl považován za dadaistický, což svědčí o rozporuplnosti a možná zbytečné snaze označovat film na základě obrazových a tematických kvalit za dadaistický či surrealistický.

Jednou z výtek ze strany surrealistů byl i příliš individualistický přístup Mana Raye – autor se obešel bez „nutných“ skupinových konzultací. *Emak Bakia* má v mnohém rysy předchozího filmu, ale skladebně je film výsledkem promyšlenější práce s obrazem, kdy motivy jsou řazeny od jednodušších ke složitějším a montáž záběrů má kontinuální charakter v zobrazených motivech. Ani dva následující a zároveň i poslední autorské filmy Man Raye nejsou surrealismu na estetické rovině obrazů zcela blízké, i přes symbolické tematizování jeho ideových východisek. Film *L'Etoile de mer / Mořská hvězdička* (1928) vznikl podle básně surrealistického básníka Roberta Desnosa. Man Ray zde užívá předsádek pro změkčení obrazu a vytrácí se abstraktní a kinetické prvky typické pro předchozí filmy, ve výsledku je toto dílo svojí poetikou blíže lyrice impresionistické než surrealistické.

*Les Mysteres du Château de Dés / Tajemství zámku kostka* (1929) je velmi stylizovaným filmem, který vznikl ve vile uměleckého mecenáše vikomta de Noailles (financoval i vznik



filmů *L'age d'or / Zlatý věk* (1930) Louise Buñuela a Salvadora Dalího nebo *Le Sang d'un poète / Krev básníka* (1920) Jeana Cocteaua, jehož přátelé a hosté byli anonymní součástí filmu, jenž vznikl na základě asociativně se tvořícího konceptu tohoto „dokumentu“, jehož mottem je Mallarméův citát *hod kostky nikdy nezruší náhodu*.

Naproti tomu se surrealismus v rámci vývoje a etap kinematografie usazuje jako epocha „obrazové analýzy lidské duše“ a s filmem je surrealismus na úrovni obrazové symbolistické plně spjat dodnes. Surrealistická avantgardní filmová tvorba 20. a 30. let 20. století začala postupně inklinovat k narativním tvarům a k výkladu symbolických jnotajů psychického automatismu, snů, vědomí, nevědomí a „sexuálního zatemnění“. Za tímto účelem začal být využíván kriticky nahlížený všemocný nástroj v podobě psychoanalytické terminologie.

Surrealismus ve filmu je spjat s obrazem jako nositelem symbolických významů, tvůrci se soustředili na obsah výsledného filmu. Naopak dadaisté se ve filmu soustředili spíše na průběh projekce, reakce obecnstva, lidově by se dalo říci „na podívanou“. Film je tedy dadaistický, vnímáme-li jej jako projev dada.

- Uvedte další představitele tzv. surrealistického filmu a popište způsob výstavby jejich filmů.



## 2.4 Československo – fotografie a filmová avantgarda

České avantgardní filmy vznikaly zhruba o deset až patnáct let později než první filmy podobného druhu ve Francii, Německu či Rusku. V okruhu českých avantgardních umělců, zejména literátů a výtvarníků, například ve svazu moderní kultury v *Devětsilu*, se rodila během 20. let nikdy nerealizovaná „filmová libreta“. Mezi spisovateli inklinujícími k filmu byl i autor scénářů a článků o filmu Vítězslav Nezval. Další z členů *Devětsilu*, spisovatel Vladislav Vančura natočil během 30. let hrané filmy, ve kterých se snažil uplatnit avantgardní postupy, což je příznačné i pro některé další hrané filmy v Československu.

Z teoretických i formálních hledisek pohyblivého obrazu se jedná víceméně jen o reflexivní tvorbu, která odráží a osvojuje si postupy evropských filmových avantgard – nelze hovořit o výrazných výbojích na tomto poli. Z českých hraných filmů se avantgardní postupy objevují v některých filmech Martina Friče, Gustava Machatého, Josefa Rovenského, zmíněného Vladislava Vančury, Otakara Vávry ad. Většinou se jedná o řešení scén nebo jednotlivých záběrů, nikdy se nejedná o výchozí koncepci filmu.

Avantgardní tendence ve filmové tvorbě se v Československu svébytně rozvíjejí spíše než v oficiální hrané tvorbě především v příznačných oblastech pro avantgardní a experimentální film – v animované, amatérské a dokumentární tvorbě. **Otakar Vávra společně s Františkem Pilátem natočili avantgardní film *Světlo proniká tmou* (1931)**, tématem byl, jak název napovídá, opět světelný zdroj, tentokrát ovšem světelná plastika výtvarníka, **představitele světelného a kinetického umění Zdeňka Pešánka.**

*Světlo proniká tmou*

### Doporučená literatura

Josef Vojvodík, Jan Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha 2011. Vyberte si kapitolu k tématu a tu si prostudujte.



*Filmové  
ateliéry Baťa*

Doslovně organizovaným „centrem české filmové avantgardy“, na rozdíl od individualizovaných profesí filmového kritika či teoretika, byl zlínský podnik pro výrobu obuvi, kde byly roku 1936 založeny tzv. **Filmové ateliéry Baťa. FAB** během 30. let svedly dohromady přední avantgardní filmaře a fotografy. **Pracovali/tvořili zde po určitou dobu vedle Jiřího Lehovce i Otakar Vávra, František Pilát, Elmar Klos, Josef Sudek nebo Alexandr Hackenschmied.**

„Koncentrace avantgardních umělců v Baťově Zlíně v druhé polovině 30. let neznamenala, že by zde přímo vznikalo hnutí české filmové avantgardy. Filmaři FAB přišli do Zlína většinou v době, kdy již měli za sebou první tvůrčí pokusy a měli vybudováno určité kulturní zázemí v kontextu českého moderního umění. Zlín jim kromě značných materiálních výhod sloužil především jako laboratoř pro sebezdokonalení v řemeslných dovednostech, seznámení se s nejnovější filmovou technikou a únik z outsiderské pozice – v níž byli udržováni vzhledem k pražskému mainstreamovému filmu – do prostředí intenzivní týmové práce. Profesionalizace, disciplína a služebnost praktickým účelům byly v širším smyslu také způsobem, jak zachránit dědictví filmové avantgardy, jejíž první vlna ve světě již odeznívala. (...)

Filmový ateliér, laboratoře i kina měly sice relativní autonomii a vlastní právní subjektivitu, ale de facto byly integrální součástí hospodářské struktury Baťova koncernu a musely se řídit stejnými ekonomickými principy (jednotné řízení, plánování a účetnictví, týdenní kontroly hospodaření, podíl zaměstnanců na zisku a na ztrátě atd.) jako výroba a prodej bot, punčoch či pneumatik. V rámci vnitřního oběhu v závodech a pobočkách průmyslové filmy plnily funkce informační, zaškolovací a standardizační. Mnohé z nich ale měly současně oslovovat také nejširší veřejnost.“

Paradoxně povětšinou k politické levici inklinující umělci této doby zde byli ideově v kontrastu s vlastním zaměstnavatelem, obuvnickým závodem, fungujícím na manažerských a ekonomických principech taylorismu. Z filmové tvorby zde vzniklo množství reklam, dokumentů – reportáží a cestopisů. Nejvýznamnější osobností českého avantgardního filmu, jež působila i v Baťových ateliérech, byl Alexandr Hackenschmied.



### Doporučená literatura

Petr Sczapanik: Filmová avantgarda ve službách průmyslu a obchodu. In: Literární noviny 2006/23.

*Alexandr  
Hackenschmied*

**Alexandr Hackenschmied (1907–2004)** – význačná osobnost české i světové kinematografie, avantgardního filmu a fotografie. Podobně jako Jonas Mekas v USA od 50. let, Malcolm LeGrice v Anglii od 60. let nebo Peter Kubelka v Rakousku a mnoho dalších v jiných zemích byl Alexandr Hackenschmied během 30. let v Československu pilířem avantgardní tvorby i její propagace v této zemi. Hackenschmied byl filmovým kritikem, organizátorem fotografických výstav a filmových přehlídek, tvůrcem pohybujícím se jak v oficiální, tak v amatérské kinematografii.

Během studia architektury v Praze se intenzivně zabýval fotografií i filmem. Jako výtvarný poradce/architekt spolupracoval na filmech Gustava Machatého *Erotikon* (1929) a *Ze soboty na neděli* (1931). Během let 1930 a 1931 zorganizoval dvě výstavy *Nové fotografie* a uspořádal „první, druhý a třetí“ týden avantgardního filmu v kině Kotva. Poprvé zde mohli diváci vidět například tvorbu Mana Raye a filmy dalších francouzských, německých a ruských filmařů. Hackenschmied během těchto let publikuje v několika periodících své články věnované filmovému umění *Avantgarda žije* a *Nezávislý film – světové hnutí*.

*Bezúčelná procházka* (1930) je prvním Hackenschmiedovým filmem. Příběh muže cestujícího tramvají kamsi na periferii města. Hlavním motivem filmu je rozdvojení osoby o obrazy jeho zrcadlení. Jedná se o motivy, které Hackenschmied rozvíjí i v další filmové či fotografické tvorbě.

*Na Pražském hradě* (1932) – nejedná se o dokumentární film o Pražském hradu, ale o formální obrazovou dokumentaci. Hackenschmied se pokoušel ve formálně stylizovaných fotografických záběrech a v jejich stříhové kombinaci nacházet vnitřní řád, který by souzněl s hudebním doprovodem k filmu.

Ve svém článku *Film a hudba* se k této problematice vyjádřil: „Ve spolupráci se skladatelem Františkem Bartošem jsem se v experimentálním filmu o Pražském hradu pokusil najít vztah mezi architektonickou formou a hudbou, mezi obrazem a tónem, obrazovým pohybem a hudebním pohybem, a mezi obrazovým prostorem a tonálním prostorem.“ Téma bylo podníceno nástupem zvuku v kinematografii, jehož byl i Hackenschmied, alespoň z počátku, odpůrcem. Upozorňoval na znakový, a nikoli pouze ilustrativní charakter zvuku ve filmu.

„Zmíněné filmy vymezily póly, mezi nimiž se Hackenschmiedova tvorba bude pohybovat – pól psychologický a pól formální. Zatímco *Bezúčelná procházka* svým motivem optické reflexe evokuje zrcadlo jako model obrazu s jeho psychologickými implikacemi, jako jsou narcismus či veyeurství, pak film *Na Pražském hradě* a jeho motiv pravouhlé sítě odkazují k jinému modelu obrazu – k oknu jako obrazovému rámci, který determinuje strukturální či formální elementy.“ (Srov. Jaroslav Anděl: Alexandr Hackenschmied. Praha 2000.)

Na podobném principu jako film *Na Pražském hradě* je založena práce na filmu *Zem spívea* (1932), na kterém jako střihač spolupracuje s režisérem Karlem Plickou. Alexandr Hackenschmied natáčí od roku 1934 první dokumentární filmy o českých lázeňských městech. O rok později odešel do Zlína, kde začal pracovat pro Baťovy filmové ateliéry, se kterými cestuje po celém světě a natáčí reklamní propagační filmy a dokumenty. Zaznamenal cestu Jana Bati do Indie a na Cejlon, později byl tento materiál sestříhán do dokumentárních filmů *Chudí lidé, Řeka života a smrti, Vzpomínka na ráj*. Společně s americkým producentem Herbertem Klinem pracoval na filmech reflektujících vyhraněnou politickou situaci v Evropě v předvečer druhé světové války.

Po přesunu na sklonku roku 1939 z Anglie do USA pracuje jako technický poradce ve filmovém studiu Paramount v Los Angeles. Zásadní je setkání s první manželkou, tanečnicí Eleanorou Derenowsky, známou jako Maya Deren. Alexandr Hackenschmied si v USA změnil/zkrátil jméno na Alexandr/Saša Hammid. Se svou ženou nafotil množství fotografických sérií a seznámil ji i s filmovou tvorbou. Společně natočili i několik filmů, přičemž hned první, který vzešel z jejich spolupráce, **Meshes of the Afternoon / Odpolední osidla** (1943) je považován za stěžejní dílo amerického avantgardního filmu, tzv. druhé avantgardy (viz I. kapitola). Tematicky film navazuje na *Bezúčelnou procházku*, rozvíjí motiv zrcadlení a rozdvojení osobnosti jako imaginativního prvku obrazového příběhu filmu, kde hlavní role ztvárnila Maya Deren. Alexandr Hammid tak inicioval filmovou tvorbu jedné z nejvýznamnějších filmařek amerického avantgardního filmu.

- Zvolte si jeden z filmů české oficiální filmové tvorby období 30. let 20. století (*Erotikon, Extase, Řeka, Lidé na kře, Panenství*) a podrobte jej analýze formálních postupů. Která řešení byste považovali za avantgardní? A z jakého důvodu?

Odpolední osidla



Karel Dodal

**Karel Dodal** (1900–1986) je ojedinělým tvůrcem **animovaných** abstraktních filmů v Československu. Se svou ženou Irenou založili v roce 1934 produkční firmu IRE-film. Jednalo se o umělecké filmové studio „pro kreslené barevné grotesky, avantgardní krátké filmy, průmyslové a kulturní filmy“. Irena Dodalová měla velký vliv na podobu produkováných filmů a v titulcích filmů je povětšinou uváděna jako spoluautorka. Do roku 1938, než Dodalovi emigrovali do Jižní Ameriky, vyrobila firma více než 25 reklamních či experimentálních snímků, přičemž ne všechny jsou dnes dochovány.

Reklamní film *Hra bublinek* (1936) je barevnou animovanou abstraktní variací na motiv shlukujících se koleček, bublinek. Tato variace v závěru přímočaře odkazuje svou „očisťující“ geometrickou formou na mýdlo, výrobek nejmenované drogistické firmy.

*Myšlenka hledající světlo* (1937) je jedním z realizovaných experimentálních filmů.



### Doporučená literatura

Eva Strusková: Dodalovi / Průkopníci českého animovaného filmu. Praha 2013.

Čeněk  
Zahradníček

**Čeněk Zahradníček** (1900–1989) – představitel amatérské tvorby 30. let v Československu navazoval na odkaz evropské avantgardy předešlého desetiletí. Ve filmu *Město jak ho vidí pes* transformoval obraz „života“ města do výšky zorného pole psa. Na dalších filmech spolupracoval se scenáristou Vladimírem Šmejkaem. Ve filmech *Ruce v úterý* (1934), *Atom věčnosti* (1934) či *Příběh vojáka* (1935) pracoval Zahradníček například neobvyklým způsobem s funkcí detailních záběrů ve filmu, kterými nahrazoval záběry celkové. Čeněk Zahradníček se postupně profesionalizoval a od roku 1937 se stal kameramanem *Aktualit* pod vedením Jana Kučery. Zahradníček mimo jiné natočil i filmové záběry pro ekranové projekce divadelních představení E. F. Buriana – *Máj* v D-35, *Evžen Oněgin* v D-37, *Pročitnutí jara* v D-36.

Na tvorbě českých avantgardních filmů se invenčně podíleli, někdy i vlastní filmovou tvorbou, **představitelé české filmové kritiky a teorie 20. a 30. let 20. století**. Filmová kritika v těchto letech byla na nebývalém vzestupu a její zdejší rozpuk byl podnícen estetickým prizmatem formujícího se *poetického* vnímání umění. Podstata poetismu, jak píše český výtvarný kritik a historik Miroslav Lamač, spočívala, podobně jako v případě surrealismu, v nazírání reality skrze poezii, v hledání „univerzální a totální poezie“ zahrnující všechny umělecké projevy a smazávající jejich vzájemné hranice.

Přínosem byla i obeznámenost českých filmových kritiků a teoretiků s dobovou myšlenkovou reflexí fenoménu filmu v okolních zemích. Předním filmovým teoretikem, avantgardistou v českém prostředí byl Karel Teige, který v rámci poetismu rozvíjel fotogenickou linii uvažování o filmu jako o vizuální básni. Po návštěvě Sovětského svazu v roce 1925 se zabíral více ideologickými aspekty v umění, přičemž „světovým názorem“ mu byl marxismus.

Jan Kučera

**Jan Kučera** (1908–1977) – filmový kritik a teoretik dokončil pouze jeden ze tří zamýšlených avantgardních filmů. V groteskní *Burlesce* (1933) využil archivních materiálů, které kombinoval s trikovými záběry. (Jako nedokončené skončily filmy *Pražské baroko* a *Stavba*.) Jan Kučera vedl od roku 1937 natáčení filmových týdeníků v rámci *Aktualit*. Od 40. let se věnoval zejména filmové teorii a ve svých knihách rozvíjel teorii stříhové skladby: *Knihy o filmu* (1941), *Základy filmové skladby* (1949), *Stříhová skladba ve filmu a v televizi* (1969).



**Seznamte se blíže s teoretickým uvažováním Jana Kučery ve skriptech Zdeňka Hudce: Základní tendence v dějinách filmové teorie 1910–1960, Olomouc 2005.**



*Jiří Lehovec*

**Jiří Lehovec** (1909–1995) byl filmovým kritikem, kameramanem, fotografem a posléze i režisérem dokumentárních filmů ve Filmových ateliérech Zlín, kam v roce 1938 nastoupil jako kameraman. Během okupace začal režisérsky zpracovávat technologická a průmyslová témata (výroba gramofonových desek, práce v huti, elektrifikace apod.). Lehovec vnesl těmto „anorganickým“ tématům nezvyklou poetičnost, když obraz doplnil mluveným slovem, čtenou básní nebo se nezvyklým způsobem soustředil na výpověď samotných filmových obrazů. V *Divotvorném oku* (1939) byly námětem předměty každodenního života, které jsou zobrazovány v makrodetailech. Za vrchol v tvorbě Jiřího Lehovce můžeme považovat experimentální film *Rytmus* (1941). Jedná se o vizualizaci hudby, která je zde zobrazována na třech úrovních: tanec, asociativní kresba, strojové vidění hudby.

## 2.5 Velká Británie – avantgarda v reklamním průmyslu

Vznik experimentálních filmů na zakázku firem, státních podniků či jiného zadavatelského subjektu byl často jedinou možností, jak jinak časově i finančně nákladnou tvorbu financovat. Tvorba některých experimentálních filmů vznikala ve Velké Británii pod záštitou a na objednávku GPO (General Post Office). Podnik převzal skupinu filmařů od britské obchodní komory EFB (Empire Marketing Board), pro kterou v letech 1929–33 pracovalo množství významných tvůrců, zejména dokumentaristů (Alberto Cavalcanti, Robert Flaherty, John Grierson, Paul Rotha, Basil Wright, Harry Watt ad.).

Vzniklé oddělení *GPO Film Unit* vedl do roku 1937 dokumentarista **John Grierson**, podnik byl otevřen novým postupům při práci s filmem. Ve filmech zobrazujících činnost pošty tvůrci experimentují se střihem, soustředí se i na důmyslnou práci se zvukem. Pomocí ruchů, hudby a hovorů se tvůrci pokoušeli navozovat ve filmech pocit skutečnosti reálného života. Šlo samozřejmě o propagaci nových komunikačních technologií, služeb, jež pošta nabízí, a zároveň i o reflexi dobového života. Postupně se tak nacházely ve filmech vzniklých pod GPO i volnější témata. Pod Griersonovým vedením pracovali určitou dobu i dva tvůrci, v jejichž filmech se můžeme setkat s velmi novátorskými animačními postupy. Jedná se především o tzv. „ruční filmy“ – *handmade filmy*, které jsou vytvářeny přímým zásahem do struktury filmového pásu.

*John Grierson*

Novozélandčan **Len Lye** (1901–1980) byl stejně významným filmařem jako malířem, spisovatelem a sochařem, vytvářejícím kinetické sochy, které vlastní přední světová muzea moderního umění. Údajně již během studií animace v Austrálii kolem roku 1921 vyzkoušel techniku ruční animace/malby, kresby či vyškrabávání do filmového pásu. V roce 1927 se přesunul do Anglie, kde s podporou *London Film Society* vznikl první čb film *Tusalava* (1929). Zde se nechal Len Lye inspirovat uměním domorodců z jižního Tichomoří. Film byl animován pomocí filmové kamery a abstraktní motivy jsou rozvíjeny na základě domorodého umění. Film byl paradoxně shledán britskou cenzurní radou za příliš sexuálně otevřený.

*Len Lye*

Další film Len Lye byl veřejně promítán až roku 1935, je jím *Colour Box / Barevná skříňka*. Lye demonstroval Griersonovy pokusy s ruční animací, ta bývá někdy označována za animaci přímou. Len Lye animoval průsvitný filmový pás, jde zřejmě o vůbec první film tohoto druhu. Na zakázku GPO vzniklý film byl doplněn populární skladbou,

i díky tomu byl film přijat širokou veřejností. Len Lye upozornil na základní kvality, možnosti filmové suroviny, techniky filmové projekce. Abstraktní film vznikl v podstatě primitivní metodou nanášení barev a zásahy pomocí různých předmětů do prostoru jednotlivých filmových políček. Lye ve svých komerčních zakázkách kombinuje několik animačních technik, pracuje se šablonami, animuje loutky, koloruje pozadí. Vznikl tak film *Kaleidoscope* (1935), na zakázku tabákové společnosti vytvořil Len Lye reklamní *handmade film*, kde využil šablon. (Při první projekci vyřezal tvary cigaret do filmového pásu, během projekce tak zářilo na plátno přímé světlo.)

V roce 1936 Len Lye osobitě experimentoval s barevným systémem Gasparcolour, který využíval po svém i Oskar Fischinger. V produkci GPO vznikl film **Rainbow Dance / Duhový tanec** (1936), jenž je výsledkem kombinace fotograficky realistického čb záznamu tanečnicka a převodu tohoto obrazu do barevného systému Gasparcolour. Ten je založen na postupném míchání tří barevných složek, kamera při snímání zaznamenává obraz na tři monochromatické cívky. Syntéza znamenala získání a namíchání přirozených barev snímaných objektů. Oskar Fischinger i Len Lye postupovali každý jinou cestou při práci s touto technologií, ale zjednodušeně byl jejich postup spíše analytický, čímž docílili nezvyklé kombinace barev a dalších efektů. Obdobným způsobem kolorování byl vytvořen i další film *Trade Tattoo* (1937), kde Len Lye pracoval s obrazovým filmovým odpadem, odstřížky pocházely z dokumentů GPO Film Unit. Len Lye heterogenní obrazový materiál stmelil pomocí šablonových motivů, animace slov a synchronizoval jej s hudbou.

*Found footage film*

Způsob práce s nalezeným filmovým obrazem – **found footage film** – je technikou, která se hojně vyskytuje v experimentálním filmu v USA i v Evropě zejména od 60. let 20. století.

Rozdíl v práci s barvou u filmu *Colour Box* a *Rainbow Dance* popisuje Len Lye následovně: „Ve filmu *Colour Box* byla barva ‚na povrchu‘ a stala se výtvarným ornamentem (...). Jakýkoliv pohyb, který vzniká, je pohybem obrazu barvy. Ve filmu *Rainbow Dance* je barva užita v ‚prostorovém‘ významu, vynořuje se, vzdaluje, mizí nebo se znovu objevuje v rytmu, který je výsledkem barevné kombinace. (...) Pohyb barvy je zde v protikladu k pohybujícímu se barevnému předmětu, objektu na plátně – (...) pohyb barvy zde ovládá všechny ostatní pohyby (je jim nadřazen), jak pohybu obrazovému, tak pohybu filmovému.“ (Srov: Birgit Hein & Wulf Herzogenrath: *Film als Film 1910 bis heute*. Cologne 1977. )

V roce 1944 se Len Lye přesunul do New Yorku, kde stál velmi blízko vlně masivního přílivu experimentální tvorby, abstraktního expresionismu a dalších směrů či stylů obrazu závěsného či pohyblivého.

*Norman McLaren*

Ve Skotsku narozený **Norman McLaren** (1914–1987) je znám především pro tvorbu experimentálních animovaných filmů, které vznikly v Kanadě, kam doputoval z Anglie přes USA (1939). Norman McLaren na určitý čas působil v područí londýnské *GPO Film Unit* pod vedením Johna Griersona, se kterým se později McLaren setkal i v *National Board of Canada*.

McLaren už během studia výtvarné školy experimentoval s filmem. Nedochovaný abstraktní film *Colour Cocktail*, který mu vynesl ocenění na skotském festivalu amatérských filmů v roce 1935, zaujal i Johna Griersona, který Normana McLarena přijal mezi členy GPO Film Unit. Před dokumenty a několika animovanými filmy pro GPO natočil Norman McLaren jako příznivec Komunistické strany Velké Británie společně se sochařkou Helen Biggarovou aktivistický snímek *Hell Unltd.* (1936). Ve filmu využívá nalezeného obrazového materiálu (*found footage*), animace, grafických obrazových motivů a asociativní montáže ve stylu ruských avantgardistů. V roce 1938 vytvořil pro

GPO propagační snímek poštovních služeb, animovaný film *Love on the Wing* (1937–38). Film vytvářel, podobně jako Len Lye, přímými zásahy na filmový pás.

Počáteční tvorba Normana McLarena byla značně ovlivněna filmy Ejzenštejna, dialektickou montážní technikou a obecně celou ruskou filmovou avantgardou, dále pak animačními technikami Oskara Fischingera a Lena Lye. K rozvinutí jeho specifických technik animace mechanického, ale i elektronického pohyblivého obrazu došlo až po jeho přestěhování do Kanady. Dnes jsou filmy Normana McLarena dostupnější a v širším povědomí než průkopnické a velmi originální filmy Lena Lye.

- **Popište způsob filmové tvorby Lena Lye a Oskara Fischingera. Co je podstatou přímé animace?**



## 2.6 Francie – společnost čistého filmu

V následující kapitole bude vyložen koncept „čistých“ filmů ze strany zejména francouzských filmařů a výtvarníků, dále bude rozvedena myšlenka dadaistických filmových konceptů a nakonec bude podhalen ústup filmové avantgardy v rámci surrealistických filmů 20. a 30. let 20. století.

Dadaismus i surrealismus jsou umělecké modernistické směry, které přesahují rozsah výtvarného umění a jejich vliv je patrný i v literatuře nebo hudbě. Naproti tomu *absolutní film* nebo *cinéma pur* („čistý film“) jsou kategorie, které byly vytvořeny víceméně k označení filmů inklinujících v dané době k nenarativnímu filmu, filmů „revoltujících“ proti filmovému vyprávění příběhů. Mezi tvůrci nejde jen o tvorbu „čistých“ filmů, ale i o teoretické uchopení fenoménu filmu.

Směrodatná byla snaha definovat specifika filmového umění a jeho absolutizace na teoretické úrovni jako samostatného umění. Představitelé filmové avantgardy jsou často i teoretiky pohyblivého obrazu filmu. „Teorie filmového rytmu“ byla rozvíjena nejen Hansem Richterem, ale i René Clairem nebo Germain Dullacovou. Podobně otázka *fotogenie* ve filmu, ve smyslu obecné estetické kvality filmu, se stala předmětem pro množství pluralitně vznikajících teoretických koncepcí. *Fotogenie* byla v důsledku i předmětem nepříliš čitelného zobrazení v mnoha filmech.

**S kategorií fotogenie se blíže seznamte ve skriptech Zdeňka Hudce: Základní tendence v dějinách filmové teorie 1910–1960. Olomouc 2005.**



Označení filmu za „absolutní nebo čistý“ svědčí o formálních postupech, naopak modernistické směry jsou ideovými pilíři pro dané tvůrce. Filmy „čisté nebo absolutní“ mohou být tedy stejně tak i dadaistické nebo surrealistické. Následnost těchto dvou směrů, dadaismu a surrealismu, a jejich prolínání na úrovni personální i ideové je částečně i důvodem, proč se s některými filmy setkáváme v rámci několika „zaškatulkování“.

### **Čistý film**

Označení „čistý film“, *cinéma pur* ve Francii můžeme považovat za částečně synonymní období absolutního filmu v Německu. Jedná se o pojmenování nenarativní filmové tvorby. Opět se nejedná o filmový či výtvarný směr. Na rozdíl od převažujících „německých“ animačních technik kreslených a malovaných obrazů se filmy řazené k „čistému filmu“ vyznačují kombinací fotograficky realistického obrazu.

*Cinéma pur*

Tendování k „čistému“, tzv. dějem nepřikrášlenému filmu měli již francouzští impresionisté, zde ovšem nikdy nebyl naplněn koncept jakéhosi zatracení narace ve prospěch pouhé vizuální složky zobrazení pomocí filmu. „Čistý film je ryze *fotogenický*; ve smyslu, jak se tento pojem objevil u Delliuca: tedy jako „vlastní poetický aspekt věci a lidí, který může být odhalen výhradně řečí fotografie nebo kinematografu“. Čistý film tedy rozhodně nehledá abstraktní prvky v realitě, ale naopak hledá hodnoty bezprostředně v realitě přítomné, a to takové, které lze vytěžit pouze využitím vlastností světlocitlivé filmové vrstvy, použitých optických prostředků a vlastního pohybu filmového pásu.“ (Srov. Martin Čihák: Experimentální film. LFŠ Uherské Hradiště.)

Henri Chomett

**Henri Chomett** (1896–1941), bratr Reného Claira, natočil dva avantgardní filmy, jež jsou „nejčistšími“ reprezentanty *cinéma pur* – označení, jež nese v názvu i jeden z dvojice filmů. Chomettova avantgardní tvorba byla předstupněm jeho následující komerční filmařské kariéry.

*Jeux des reflets et de la vitesse / Hra reflexí a rychlosti* (1925) – Chomette umístil kameru do okna jedoucího vlaku pařížského metra a nechal stroj zaznamenávat pohyblivý obraz okolí. Zobrazenými ulicemi, auty, mosty a domy rytmizoval dynamičnost samotného obrazu. *Cinq minutes de cinéma pur / Pět minut čistého filmu* (1926) – „Rychlost, tvary, povrchy, film, ve kterém pohyb není představován, ale který je sám pohybem. Chomette ho nazývá čistým nebo podstatným filmem. Není to obraz pro obraz, nýbrž expozice vedle sebe řazených předmětů a krajin, čehož je dosaženo filmovými postupy (časoběrným natáčením, krátkými prostřihy, přechody mezi pozitivem a negativem). Cílem je odtrhnout nás od významu, od zobrazování, od intelektuálního filmového uvažování. Má to být film pocitů fyzických, zrakových, tedy přesně toho zrakového vjemu, o němž mluví Germaine Dulacová. Film jako přenos. Film oka a srdce – film-pocit (*cinémotion*).“ (Prosper Hillairet)

Eugène Deslaw

**Eugène Deslaw** (1900–1966), vlastním jménem Jevgenij Stavčenko, natočil svůj první avantgardní film *Vieux châteaux / Starý zámek* (1927) v Československu s českou režisérkou Zet Molas (Zdenou Smolovou). Další dva snímky vznikly o rok později ve Francii: *La Marche des machines / Pochod strojů* a *Les Nuits électriques / Elektrické noci*. Tyto filmy se vyznačují výraznou rytmizací obrazu jak zobrazených objektů a geometrických „dějů“, tak samotných pohybů kamery v prostředí strojů či světelných reklam.

Fernand Léger

Malíř, představitel syntetického kubismu a abstrakce **Fernand Léger** (1881–1955) je autorem filmu *Le Ballet Mécanique / Mechanický balet* (1924). Vznik filmu byl podnícen Američanem Dudleym Murphym, který je spoluautorem filmu. Murphy nejprve oslovil v Paříži žijícího krajana fotografa Man Raye, ten ovšem od projektu ustoupil. Dudley Murphy byl již autorem filmu *Danse Macabre* (1922), ve kterém se pokusil vizualizovat filmovými prostředky pohyby tanečnicka. Údajně pod vlivem Ezry Pounda se snažil zrealizovat další film, který by byl více „abstraktní“, výsledkem byla spolupráce s Fernandem Légerem.

Přínosem Fernanda Légera byla práce s objektem / vizualizovaným předmětem a následný skladebný postup při práci se záběry. „Zatímco u Ejzenštejna slouží srážka záběrů především k vyvolání nového významu, u Légera je střet záběrů (např. trojúhelníku a kruhu, klobouku a boty atp.) zdrojem ryze filmového pohybu, který je zakoušen divákem při sledování filmu. Právě toto obrácení pozornosti k aktu vnímání filmu a jeho uskutečnění teprve v aktu projekce činí z filmu ‚Mechanický balet‘ jednoho z předchůdců strukturálního filmu let šedesátých (např. Kubelka, Kren, Sharitz). (...) Nejvýznamnějším Légerovým přínosem pro film je zdůraznění hodnoty samotného věcného předmětu, důraz na dynamickou montáž a osvobození filmového obrazu z pout služebnosti nejen vůči příběhu, ale i vůči jakékoli jeho reprezentativní funkci.“



Nastudujte si kapitolu „Čistý film“ z knihy Martina Čiháka: *Ponorná řeka kinematografie*. Praha 2013.



Fernand Léger je autorem tohoto jediného dokončeného filmu, rozpracovaná část jeho animovaného filmu, kubistického Chaplina, *Charlot cubiste* (1921) ve výsledku rámuje dynamický sled obrazů v *Mechanickém baletu*. Přístup Fernanda Légera k zobrazovacím možnostem pohyblivého obrazu a samotných optických kvalit fotografie svědčí o jeho touze abstrahovat jednotlivosti skutečnosti a nacházet v jejich neidentifikovatelných detailech krásu zobrazovaného, což přenáší i do skladebných postupů filmu.

Americký fotograf **Ralph Steiner** (1889–1986) tvořil příznačně v USA. Jeho film **H2O** (1929), kde na rozdíl od dynamické konstituce pohyblivých obrazů u filmů popsaných v předešlých odstavcích, jež byly výsledkem důrazu na skladebnou nebo obrazovou kompozici pohybu a rytmu, se Ralph Steiner soustředil na lyrizující transformaci obrazu reality. V *H2O* i následujícím snímku *Surf and Seaweed* (1931) šlo o vizualizaci forem vody (deště, řek, potoků, moře). Způsob práce zde rozšiřuje o aspekt pohybu v obraze, o východiska fotografického směru „nové věcnosti“, kde poetičnost a fotogeničnost zobrazení byla kýženým úsilím. Steiner obdobným způsobem postupoval i v dalším experimentálním filmu *Mechanical Principles* (1933), kde je zpracován motiv strojů.

Ralph Steiner

Čistým filmem je možno nazvat období *fotogenického úsilí* ve filmovém umění zejména 20. let 20. století. Vedle filmů předního představitele Henriho Chometta jím můžeme označit v širokém slova smyslu i ostatní filmy, ve kterých dochází k transformaci reálné fotografie ve specificky filmový obraz na úrovni skladebné či obrazové. Z francouzských tvůrců sem můžeme řadit ještě některé filmy novinářky a teoretičky Germaine Dulacové, jedná se o její tvorbu z konce 20. let, kdy usilovala o vizuální doprovod hudby pomocí filmu *Disque 927* (1928), *Thème et variations* (1928).

### Shrnutí

Definována byla kategorie avantgardy a umělecké avantgardy na základě srovnání teoretických přístupů Clementa Greenberga, Karla Teigeho a Petera Bürgera. Představeny byly vybrané umělecké směry spjaté s klasickým modernismem a avantgardním filmem, naznačena byla specifika filmové avantgardní tvorby v rámci národní produkce v Československu, Francii, Velké Británii. Na základě této kapitoly by měli studentka i student získat základní přehled o představitelích a dílech tzv. filmové avantgardy.



### Doporučené projekce

René Clair: *Mezihra* (1923)  
 Man Ray: *Návrat k rozumu* (1923)  
 Fernand Léger: *Mechanický balet* (1924)  
 Marcel Duchamp: *Anémic Cinéma* (1924–1926)  
 Hans Richter: *Odpolední strašidlo* (1927)  
 Len Lye: *Tusalava* (1929)  
 Alexandr Hackenschmied: *Bezúčelná procházka* (1930)





### Doporučená literatura

- Jaroslav Anděl: Alexandr Hackenschmied. Praha 2000.
- Walter Benjamin: Výbor z díla I: Literárněvědné studie. Praha 2009.
- Martin Čihák: Ponorná řeka kinematografie. Praha 2013.
- Martin Čihák: Experimentální film. LFŠ Uherské Hradiště.
- Thomas Elsaesser: Dada/Cinema? In: Kvenzli, Rudolf. E. (ed.) Dada and surrealist film. 1996.
- Clement Greenberg: Avantgarda a kýč. In: Labyrint revue č. 7–8. Praha 2000.
- Birgit Hein & Wulf Herzogenrath: Film als Film 1910 bis heute. Cologne 1977.
- Malcolm LeGrice: Abstract film and beyond. London 1977.
- Tomáš Pospiszyl: Modernistická rozcestí. In: Tomáš Pospiszyl: Srovnávací studie. Praha 2006.
- Man Ray: Vlastní portrét. Praha 2002.
- Josef Vojvodík, Jan Wiendl (eds.): Heslář české avantgardy. Praha 2011.
- Stanislav Ulver: Západní filmová avantgarda. Praha 1991.

## 3 V krabici s videoartem

V této části skript se zaměříme na kategorii **videoartu** a dispozitiv videa z pozice jím utvořené prostorové dimenze. K ilustraci fenoménu videoartu slouží popis a ukázky různých děl, které se vztahují k danému způsobu zprostředkování elektronického pohyblivého obrazu v rámci této historické epochy.

Krabice v názvu kapitoly je připodobněním podobně jako stan v názvu předešlé kapitoly. Vychází z reálného základu, protože galerijní prostor je často nazýván jako bílá krychle – „**white cube**“, kde je umění a umění pohyblivého obrazu prezentováno vedle kina – „**black box**“, televize či veřejného prostoru.



### Cíle kapitoly

- zavedení kategorie dispozitivu, která nám umožní metodologicky zkoumat oblast videoartu ve vztahu ke kinematografii,
- představeny budou historické počátky videoartu, jak ve vztahu k televiznímu vysílání, tak galerijnímu uplatnění.



### 3.1 Dispozitiv videa

Se způsobem **filmové projekce** jsou nedílně spojeny určité technické předpoklady: tmavá promítací místnost, filmová promítačka a projekční plátno. Divák zaujímá místo v hledišti, sám je usazen mezi obraz a jeho zdroj. Charakter rozmístění techniky i uspořádání promítacích sálů spoluurčuje roli diváka, a to roli, z hlediska tělesné aktivity, zcela pasivní.

Umění videa, videoart, nevzniká jako protireakce na kinematografii, ale na základě vlastních technologických dispozic videa. Projevy videoartu budou analyzovány zejména na základě prostorové dimenze, jež se liší od projevů filmu. Film je spjat s kinosálem, tmavou místností či skříňkou, tzv. „**black boxem**“, video s prostorem galerie a muzea. Při aplikaci kategorie **dispozitivu** na oblast filmu, videa a televize jsou až dosud oddělované aspekty technologie, způsobů zpracování obrazu, psychických procesů vnímání a například kulturních tradic posuzovány v rámci jednoho celku.

*Black box*

**Dispozitivu filmu a videa budeme vymezovat na základě analýzy technologie pohyblivého, materiálními vlastnostmi daného média a prostorové dimenze, jež vymezuje ve vztahu dílo a jeho pozorovatele.** Od technologie se odvíjí onen symbolický odraz sociálně kulturního determinačního kontextu, který řídí vztah pozorovatele k umění. Variabilita dispozitivů v sociokulturním prostoru je vlastní každé technologii, na základě ní se tento prostor vymezuje.

**Dispozitiv chápeme jako síť ustanovující vztahy mezi různorodými prvky. Vedle technologických dispozic se jedná o velmi heterogenní celek, do kterého zahrnujeme jednotlivé myšlenkové diskurzy dané oblasti.** To vše je reglementováno hodnotami a normami, které se projevují jako zákony, konvence a zájmy. Ty se následně vztahují k uspořádání komplexu vztahů nejrůznějších prvků v rámci specificky utvářené prostorové dimenze.

Za dva obrazové systémy stylistických i formálních prostředků budu považovat kinematografii jako projev dispozitivu filmu a videoart jako projev dispozitivu videa. Pro některé z oblastí videoartu zmíníme i průniky či zastřešení určitých děl dispozitivem televize. V této části skript se budeme zabývat zejména rozdílem mezi řízenou filmovou projekcí a nově utvořenou prostorovou dimenzí, v jejímž rámci vnímáme projekce videoartů.



*Koncepci a termín dispozitivu rozpracoval pro oblast médií v roce 1975 Jean-Louis Baudry. „Baudry konstatuje, že filmový dispozitiv determinuje umělý regresivní stav, provázený tím, čemu říká ‚zahalující vztah ke skutečnosti‘. (...) Baudry tedy zdůrazňuje podíl nostalgie, jenž je tomuto dispozitivu vlastní a který se projevuje v několika směrech: v narcistní regresi, asimilaci snu, ale také v návratu k mytické minulosti, případně až k platónskému mýtu jeskyně.“ (Jacques Aumont, s. 190) Jacques Aumont posunuje význam dispozitivu na řídicí princip individuálního vztahu k obrazům, „k popisu celého komplikovaného vztahu, který je součástí souhrnu determinací, jež obklopují a ovlivňují každý individuální vztah k obrazům. Mezi tyto sociální determinace patří zejména prostředky a techniky produkce, místa, kde jsou dostupné, a nosiče, které slouží k jejich šíření.“ (Jacques Aumont, s. 134)*



**Prostudujte si kapitulu „Podíl dispozitivu“ z knihy francouzského teoretika filmu a médií Jacquese Aumonta.**

**Jacques Aumont: *Obraz*. NAMU, Praha 2010, s. 129–193.**

### 3.2 Videoartová událost

Počátek videoartu je historicky spjat s datem takzvané první projekce či události podobně jako v případě kinematografie. První filmová projekce je spojována s *Příjezdem vlaku*, který nasnímala a projekci na Bulváru kapucínů v Paříži uskutečnila francouzská bratrská dvojice 28. prosince roku 1895. Jednalo se o první veřejnou projekci. Proslulému úleku diváků před hrnoucím se „ohnivým strojem“ předcházelo promítnutí vůbec prvního filmu zvaného *Odchod z továrny* (1894). Tento film byl před prosincovou projekcí promítán průmyslníkům už 22. 3. 1895.

U videoartu nebyl objektem vyzdvižení záznam jízdy vlaku, ale přesto obdobný akt pohybujícího se stroje. Natočena byla jízda vehiklu s hlavou římskokatolické církve po newyorské avenue. Záznam byl pořízen na jeden z prvních „portapaků“ (ruční videokameru) 4. října roku 1965 výtvarníkem a hudebníkem z Koreje **Nam June Paikem** (1932–2006).

*Nam June Paikem*

Tentýž den prezentoval Nam June Paik v newyorském podniku Café Au Go-Go tento pohyblivý obraz pod názvem *Electronic Video Recorder* za doprovodu vlastní tonální variace. Tímto obrazovou aktualitu zasadil do zcela nového kontextu a současně obohatil tradici improvizované performance o aktuální obrazovou složku. **Za videoart v tomto případě není proto považována jen obrazová složka, ale celý akt audiovizuální události – performance, která vznikla s přispěním technologie videa.**



Podobně jako v případě filmu, kdy se nejednalo o úplně první filmovou projekci, tak i prezentace elektronického pohyblivého obrazu Nam June Paikem má své předchůdce. Ovšem charakter, jakým se tyto dvě události zapsaly do historie kinematografie i videoartu, ilustruje v dějinách umění pohyblivého obrazu i sociálně kulturní charakter jeho dvou oblastí.

**Zopakujte si z prvního dílu skript, co se rozumí událostí v oblasti prezentace filmu a vizuálního umění.**



*V roce 1963 vystavil Nam June Paik v Galerii Parnass v německém městě Wuppertal instalaci složenou z třinácti televizních obrazovek – Electronic TV. Wolf Vostell od konce 50. let rozvíjí koncept TV Dé-coll/age, který vystavuje v New Yorku i v Galerii Parnass v Německu. V roce 1965 byl Andy Warhol osloven nakladatelem časopisu Tape Recording, který připravoval prezentaci firmy Norelco a jejího nového videozařízení. Warhol tak o pět dní „předběhl“ Nam June Paika, když 29. září roku 1965 během „párty“ v prostorech pod newyorským hotelem Waldorff-Astoria předvedl své první videosnímky.*



Kinematografie se od první projekce soustředí na početné publikum. Jedná se o nepejorativně myšlenou, komerční sféru obrazové produkce, které se využívá k transformaci idejí, hodnot a norem technických prostředků téměř všech technologických forem pohyblivého obrazu. Na úrovni prostorové dimenze je společným jmenovatelem kino, kinosál, centrálně perspektivní způsob vymezení prostoru mezi divákem a dílem. Filmy, ale i videosnímky jsou vázány na ekonomický, sociální a kulturní celek kinematografické instituce (produkce, distribuce, recepce), vůči kterému se vymezují avantgardní filmy, přičemž i ty zůstávají součástí dispozitivu filmu a dominance kinematografie.

### 3.3 Videoart

**Videoart – umění elektronického pohyblivého obrazu;** za tímto slovem je skryto množství rozličné vizuální tvorby. Společným jmenovatelem je médium záznamu a archivace – **video** (z latiny *vidím*). Dvě základní vývojová stadia u analogové i digitální technologie videa (záznam elektronického pohyblivého obrazu) se stala signifikantními pro povahu a chápání videoartu.

*Videoart*

Mezi videoarty nejsou výjimkou projekty, které z hlediska poměrně puristicky zvoleného názvu mají až hybridně multitechnologickou podstatu. Jedná se zejména o muzejní či galerijní instalace, ve kterých kombinace videa a například filmu dotváří expozice či je zásadním stavebním prvkem instalací a soch.

O tom, zda se jedná o projev kinematografie, či videoartu, v mnoha případech rozhoduje institucionální či produkční zázemí a východiska tvůrce. Problematika hranice mezi videoartem a kinematografií je dána povahou dispozitivů technologií videa a filmu a zejména jeho historickým vymezením, podobně jako je tomu v případě filmové avantgardy, která spadá v mnoha případech do dějin moderního umění. V případě videoartu v jeho

počátcích lze nacházet styčné body s projevy tzv. rozšířeného kina (expanded cinema), kdy tvůrci usilovali o „osvobození“ obrazu, který byl vázán pouze na kinosály nebo na televizní obrazovky.

Peter  
Schjeldahl

**Videoart vzniká v důsledku specializace ve výtvarném umění a řadí se mezi ostatní směry 70. let 20. století.** Americký výtvarný kritik **Peter Schjeldahl** se k danému období vyjádřil následovně: (...) vznikají všechna ta umění se dvěma slovy v názvu. Umění, kde je podstatné jméno užito jako přídavné jméno – video art, performance art, concept art, narrative art. Videoart je přisvojován výtvarníky i filmaři a stává se čím dál častěji výrazovou platformou pro obě skupiny, přičemž filmaři využívají k osvojení videa odlišných, kulturně symbolických předností (pro práci bude nejdůležitější způsob projekce filmu v jím ustanovené prostorové dimenzi) vlastní historické tradice.

Ta se odlišuje od výtvarného umění v tom, že zde projevy umění pohyblivého obrazu, kromě kontaktu mezi směry klasického modernismu a filmových avantgard, nebyly výrazněji prohlubovány až do 60. let 20. století. V případě videoartu dokonce dochází k zajímavé, paradoxní situaci, kdy totéž dílo je považováno za film, zástupce kinematografie (narativního nebo experimentálního filmu), a zároveň je vnímáno jako videoart.



**Doporučuji si pročíst krátký text Petera Schjeldahla „Jen propojit: Bruce Nauman“, který představuje zásadního umělce pracujícího s filmem a videem v rámci své sochařské tvorby. Peter Schjeldahl: Jen propojit: Bruce Nauman; O umění a umělcích (rozhovor vedl Robert Storr). In: Tomáš Pospiszyl: Před obrazem. Praha 1998.**

### 3.4 Dostupnost portapaků

Způsob, jak technicky prezentovat videonahrávku, byl od počátku existence videa spjat se samotnou institucí televize a potažmo i s televizorem. **Video nenahradilo, ani nemělo nahradit technologii filmu. Naopak jeho primární úlohou a jedním z vývojových cílů bylo zlevnění televizní produkce, zjednodušení zápisu a archivace televizních programů, což značně limitovalo dramaturgii veškerých televizních společností. Nová technologie se zprvu od televizních profesionálů přes vývoj prvních přenosných videokamer, tzv. portapaků, a změnu videoformátu postupně dostala i k širšímu spektru uživatelů.** V USA bylo během 60. let 20. století možné pořizovat techniku z grantových fondů, což se stalo vůbec nejrozšířenější formou „zabezpečení“ umělecké tvorby.



*Například Nam June Paik v roce 1965 pořídil svou první videokameru z peněz Rockefellerovy nadace. Siegfried Zielinski v knize Zur Geschichte des Videorecorders (Berlin 1986) poukazuje na skutečnost, že dějiny videa jsou historií vývoje technologií elektronického pohyblivého obrazu, v níž přetrvává několik mýtů. Počátek videoartu je úzce spjat s rokem 1965 a s využitím legendární přenosné videokamery Sony Portapak (half-inch/ 50mm). Zielinski během své „heuristické praxe“ zjistil, že onen výrobek Sony byl v Japonsku i v USA k dispozici až v roce 1967. Nam June Paik tedy musel při záznamu i následné projekci jízdy papeže po Páté avenú 4. října 1965 v Café Au Go-Go použít jiný, zřejmě zapomenutý model videokamery.*

**Revolučnost portapaků (model ruční videokamery, která využívá nový záznamový formát 50mm magnetické pásky namísto profesionálních 5 cm) je srovnávána s nástupem filmové kamery Bolex (16 mm) ve 40. letech 20. století.** Ta obdobně poskytla nové možnosti nezávislým filmařům, experimentátorům a amatérům. Přenosné videokamery byly v době svého uvedení na trh levnější než profesionální výbava (\$10 000–20 000), ale jejich koupě ještě zdaleka nebyla v možnostech americké středostavovské rodiny (cena se pohybovala mezi \$1000–3000). Na počátku „videověku“ byly na trhu videokamery značek Concord, Grundig, Norelco, Philips a Sony.

**Michael Rush**, autor věnující se zejména historii videoartu, spatřuje jeho vznik ve střetu několika tendencí americké neoficiální kultury 60. let 20. století. Podnětem byla **uto-pická touha rozšiřovat lidské vnímání pomocí nových technologií** elektronického pohyblivého obrazu – televize a videa. Další podnětnou oblastí byla **dokumentaristicky motivovaná tvorba soustředěná na boj za základní lidská práva**. V neposlední řadě byla **impulsem k videoartové tvorbě také válka ve Vietnamu a obecně zvýšená pozornost vůči dění uvnitř minoritních skupin ve společnosti**. Formující se sociální hnutí se postupně institucionalizovala, a zakládala tak řízené aktivistické organizace, v jejichž rámci se rozšířilo i uplatnění technologií videa, a to především z důvodu „plošnosti“ televizního vysílání, zejména satelitních kanálů.

*Michael Rush*

Michael Rush dále dělí oblasti videoartové tvorby na základě autorského přístupu, rozlišuje:

1. politicky motivované tvůrce
2. dokumentaristy a filmaře využívající předností technologie videa
3. dále tvůrce vycházející z hnutí Fluxus a konceptuálního umění
4. experimentální filmaře, kteří při své práci začali využívat i videotechnologii.

Čtyři „kategorie autorů“ jsou velmi rámcové a pro následující rozbor videoartové tvorby je zůžím pouze na již předeslané dvě základní oblasti práce s technologií videa a formování tzv. prostorové dimenze video umění. První oblastí je produkce velmi úzce spjatá s televizními stanicemi a se snahou rozvíjet komunikační možnosti média televize a přenos elektronického pohyblivého obrazu. Druhá oblast se týká procesu osvojení prostorové dimenze videa v rámci muzejní a galerijní tvorby. Video tvorba, dispozitiv videa, se tak nepřímou vymezuje i v rámci dispozitivů filmu a televize.

### 3.5 Video v galeriích

Nam June Paik se s průkopnickým nadšením vyjádřil o elektronickém paprsku jako o principu zobrazení, jež nahradí klasické malířské plátno. Přesto do nástupu videoprojektorů byla televizní obrazovka jediným způsobem, jak prezentovat tvorbu videoartistů. Hlavní předností videotechnologie byl přímý přenos a různé způsoby zpracování elektronického, aktuálně přenášeného pohyblivého obrazu pomocí efektů. Tvůrci se často s nadšením vyjadřovali o videoprojekci jako o prostoru obrazu zrcadla či okna.

### 3.5.1 Televizor

Peter Weibel

Nedílným funkčním aspektem videoprojekce je televizní obrazovka. Rakouský umělec a teoretik **Peter Weibel** (1944) v dobovém článku z roku 1973, kde reflektuje nástup videoartu, uvádí **televizor (the box)** jako znak tzv. gramatiky videa. Televizor (the box) v galeriích a muzeích má stejnou funkční i estetickou hodnotu jako přídavné funkční elementy, např. obrazové rámy, panely a podstavce. Všechny tyto prvky vymezují prostor výpovědi uměleckého díla. Nefungují pouze jako prezentační média, ale i jako k sobě odkazující materiál. Objemové proporce tohoto materiálu, ať už v podobě kvádrů, či krychlí jsou neodmyslitelnou kvalitou skulptur, videostěn a instalací.



*Německý umělec Wolf Vostell (1932–1998), člen Fluxu, vystavil v roce 1958 v Německu tzv. TV De-coll/age No.1. Šlo o šest ve dvou řadách na sobě zapojených televizních obrazovek, přes které bylo přehozeno na určitých místech záměrně poškozené bílé plátno. Během výstavy pronesl větu, ve které prohlásil televizní přijímač sochou / sochařským materiálem 20. století. Vostell uplatnil pouze element elektronického přenosu, televizor, v tvorbě, která ještě není přímo spjata s technologií videa.*



**Prostudujte si více o hnutí Fluxus z dostupné literatury – slovníků výtvarného umění, internetových encyklopedií nebo z publikace H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. H. D. Buchloh: Umění po roce 1900. Slovart, Praha 2007.**

Při zpracování elektronického obrazu se během videověku 70.–90. let 20. století hojně užívalo nejrůznějších „obrazových modulátorů“. Jejich pestrost je možno rozdělit do několika rámcových kategorií:

*Snímání obrazu*

1. Zpracování obrazu, které je založeno na **snímání obrazu pomocí kamery**. Sem patří nejrůznější přístroje ke klíčování, převaděče obrazu, které rozdělují obraz na separované části, modifikátory sloužící k zpracovávání textury obrazového zrna a nakonec i obrazové mixy.

*Syntežátory*

2. **Syntežátory** – videosyntežátory jsou **specifické v možnostech pracovat bez obrazu kamery**. Patří sem množství generátorů barev, tvarů či modulátory pohybu.

*Externí zdroje*

3. **Přístroje rozkládající obraz z odlišného, externího zdroje**. Pomocí televizní kamery je snímán obraz na projekční obrazovku, se získaným obrazem poté může být geometricky manipulováno a dále pracováno jako u prvního příkladu obrazových modulátorů. Specifikem je, že se zde nemusí zpracovávat jen příchozí obraz, ale i samotný rastr bez obrazového zdroje.



*V roce 1969 Nam June Paik společně s inženýrem Shuya Abem zkonstruovali tzv. Paik-Abe videosyntežátor. Přístroj, pomocí kterého mohl umělec přidávat barvy do standardně černobílého videoobrazu. Zvuk i obraz při tvorbě videa jsou determinovány stejnými analogovými – elektronickými procesy, proto i nejrůznější audiomodulátory a syntežátory vyvinuté na začátku 60. let Robertem Moogem a Donem Buchlaem mohly být výchozími modely pro vývoj videosyntežátorů.*

Český emigrant **Woody Vašulka** je vedle **Eda Emshwillera**, Nam June Paika a své ženy **Steiny** nejvýraznějším představitelem počáteční fáze formalistně směřované videotvorby založené na *dialogu mezi tvůrcem a strojem*. Při práci s novou technologií videa postupují tito tvůrci jako průkopníci tzv. kinetického umění ve 20. a 30. letech 20. století, kteří při práci s filmem věnovali pozornost čistě funkcionálním principům. Woody a Steina Vašulka označili svou práci v polovině 70. let 20. století za primárně „didaktickou“, za bádání ve vývoji základních pojmů, doslova základní slovní zásoby elektronických procesů, které jsou jedinečné pro vznik/konstrukci „time/energy objects“. Videokamera transformuje světelné a zvukové informace do audio- a videosignálů, ty jsou nám známy v podobě vlnění, frekvence a napětí, které mohou být zobrazeny na televizní obrazovce anebo magneticky překódovány a uloženy na videopásce.

*Woody Vašulka,  
Ed Emshwiller,  
Steina Vašulka*

S elektronickým pohyblivým obrazem bylo možné pracovat obdobně jako při experimentech s elektronickým komponováním hudby. Styčné body se soudobou hudbou nejsou pro počátky videoartu jen formální, neboť mnoho z hudebníků (např. John Cage, Nam June Paik) se prací s videem intenzivně zabývalo.

### 3.5.2 Obousměrná komunikace

Mezi hlavní rysy videa patří **možnost transformace** nasnímaného obrazu (postprodukční úpravy obrazu), **okamžitá projekce** pomocí obousměrného komunikačního obrazového systému. Video je technologickým systémem obousměrné komunikace. Film je naproti tomu jednosměrným systémem, kdy je obraz (jde od tvůrce ke konzumentovi) přenášen procesem projekce.

*Možnost  
transformace*

Sebereferenční spojení mezi snímaným obrazem a zobrazením – tzv. **closed circuit installations** (instalace uzavřeného obvodu-okruhu) – byla rozvíjena zejména koncem 60. a během 70. let 20. století. S obdobami těchto instalací se dnes setkáváme na mnoha všednodenních místech i mimo galerie či muzea – ve výlohách obchodů, ve věznicích, v recepcích hotelů, na policejních stanicích. Poskytují v reálném čase přenesený obraz místa a času, přičemž se objektem obrazu může stát kdokoli. (V obchodech tak kromě nakupování můžeme i narcisticky zírat na svůj obraz ve stěně televizorů).

*Closed circuit  
installations*

Americký vizuální umělec **Bruce Nauman** (1941) vytvořil v letech 1968–70 jednu z nejznámějších sérií *closed circuit installation*, takzvaný *Performance Corridor*. Nauman na sebe umístil dvě televizní obrazovky na konci 5 m dlouhé a 0,5 m široké chodby. Pocit *odcizení* je zde ilustrativně dokonán při odchodu z chodby, od obrazovek, kdy opouštíme sami sebe a obraz na obrazovce za námi se zvětšuje, zatímco my se přibližujeme k východu.

*Bruce Nauman*

*Live/Taped Video Corridor* – na spodním televizoru byl puštěn videozáznam obrazu chodby. Horní obrazovka byla propojena s kamerou (closed-circuit tape recording) umístěnou nad vchodem do chodby ve výšce asi 3 metrů. Při vstupu do chodby a během postupného přibližování k obrazovkám se zároveň vzdalujeme od kamery, kterou máme v zádech. Čím blíže jsme u obrazovek, tím vzdálenější je naše pozice od kamery a obraz je postupně menší a menší. Navíc se vidíme jen zezadu.

**Peter Weibel** při instalaci *Observation of the observation: Uncertainty* využil kruhového půdorysu a v něm vepsané šesticípé hvězdy. V protilehlých cípech je vždy kamera a s ní propojená televizní obrazovka. Při vstupu do kruhu je pro nás jako pozorovatele objektem

*Peter Weibel*



na obraze tří obrazovek vždy někdo jiný než my sami ve frontálním pohledu. Ve videu *The Endless Sandwich* (1969) Weibel vyšel ze vztahu mezi divákem a televizorem. Divák zákonitě televizi vypíná a zapíná, případně opravuje. Základním výjevem je divák sedící před televizí, ve které se donekonečna opakuje stejný výjev, žádá diváka sedícího před televizí. V posledním, nejvzdálenějším „naklonovaném“ výjevu nastane porucha v televizoru, kterou se rozhodne divák z (opticky) bližšího obrazu opravit, nastane porucha v dalším obraze, až postupně dojde k akci samotné reálné postavy. Časové zpoždění (*delay*): reálná akce je uzavřením namnoženého aktu.

Joan Jonasová

Americká umělkyně a představitelka performativních postupů v tvorbě **Joan Jonasová** (1936) popisuje využití videa, kdy přestává využívat fyzické přítomnosti zrcadel, ale využívá nástroj zobrazení ve videu. „Mohla jsem si sednout před obrazovku a pomocí technických prostředků videa vytvořit closed-circuit system. Pozorovala jsem se, pohrávala jsem si se svým obrazem, měnila jsem obleky, masky, gesta... Během mé první performance *Organic Honey's Visual Teleplay* jsem přetvořila osobu/osobnost využitím erotické masky, poloprůhledné masky.“

**Narcistický obsah v pozorování sebe samotného je nenuceným důsledkem technologie videa, což je patrné u dalších tvůrců, jako je Vito Acconci, částečně Dan Graham ad.**



**Prostudujte analýzu narcismu v autorském zobrazování pomocí videa v textu americké teoretičky Rosalindny Krauss. Video: The Aesthetics of Narcissism. In: R. E. Krauss: Perpetual Inventory. MIT, Cambridge, MA 2010. s. 3–19.**

### 3.6 Videoart a televizní vysílání

**S nástupem videoartu se nedílně pojí využití televizního vysílání, a to jak ve smyslu přijímače (televizoru), tak i samotné zdrojové instituce vytvářející vlastní programovou náplň.**

S masivním rozšířením televizorů v USA během 50. let 20. století (v roce 1953 vlastnily v USA televizi dvě třetiny amerických domácností, v roce 1960 90 % domácností s průměrnou denní sledovaností 7 hodin) měli mnozí tvůrci tendenci oslovovat diváky, potažmo společnost skrze nové médium, které ve své podstatě nabízelo dokonalou formu dialogu.

**Rozšířením a zlevněním videotechnologie se objevil zjevný entuziasmus mezi tvůrci i produkčními skupinami. Rozmach videotvorby vedl k podpoře nejen mainstreamové produkce ze strany samotných televizí, ale zprvu i k podporovanému rozvoji z dnešního pohledu okrajové tvorby umělců, avantgardních filmařů a experimentátorů, jimž se v televizním vysílání dostává minimálního prostoru. Od roku 1967 do poloviny 70. let některé z televizních stanic zejména v USA, ale i v Evropě věnovaly vysílací čas právě se vyvíjejícímu fenoménu videoartu.**

WGBH Boston, WNET New York nebo KQED TV San Francisco založily rezidentní pracoviště pro umělce (potencionální tvůrce videa). V roce 1969 WGBH, podporována Rockefellerovou nadací, přišla s prvním pořadem video umělců: *The Medium is the Medium*, šest tvůrců (Nam June Paik, Allan Kaprow, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock, Aldo Tambellini) využilo vybavení WGBH a připravilo pořad, který byl vysílán mezinárodně. Švédští umělci Ture Sjölander, Lars Weck a Bengt Modin vytvořili v roce 1967 program *Monument* určený pro experimentální televizi. Podstata tohoto programu spočívala v kombinaci předtočených filmů s diapozitivy a videi v procesu zkreslení obrazu, které se uskutečňovalo během přenosu. To lze z dnešního hlediska považovat za období „streamování“ dat pomocí internetu, u něhož se při tvůrčích ambicích namísto s reálným časem kalkuluje s důsledkem minimálního opoždění během přenosu dat.



Se zvětšujícím se množstvím televizních kanálů v USA se rozšiřovalo i spektrum televizní nabídky. Vedle profesionálů fungují i amatérské televizní týmy, které uplatňují svůj potenciál při tvorbě obrazové náplně pro první formy satelitního vysílání. Pozornost je věnována tvorbě stoupenců nejrůznějších sociálních hnutí. **Aktivisté za lidská práva, zejména v oblasti rasové a sexuální svobody, získali díky možnostem videa do rukou „zbraň“, pomocí které mohli bezprostředně zaznamenávat všednodenní události a během velmi krátkého času vše prezentovat prostřednictvím televizního vysílání.** V rámci televizních vysílání vznikaly nejrůznější druhy vizuálních komentářů, často s politickým obsahem či alespoň latentně apelačním podtextem proti válečně naladěné Americe 60. let 20. století.

Některé tvůrčí skupiny se snažily pomocí videa a televize vyvinout alternativní systém sociálních vztahů. **Ovlivněny teoriemi Marshalla McLuhana a Buckminstera Fullera využívaly videa jako nového komunikačního nástroje ve smyslu extenze lidské komunikace.** Mezi další myslitele, kteří svými teoriemi ovlivnili videotvůrce, patřili Herbert Marcuse nebo Němec Hans Magnus Enzensberger, který v 70. letech rozpracovával „**brechtovskou teorii rozhlasu**“. Kritizoval asymetrii mezi producenty/tvůrci mediálních informací a jejich příjemci. Zabýval se centralizovanou strukturou rádií a televizí, která limituje jak individuální projev diváka/posluchače, tak jednotlivých pracovníků dané instituce.

Rozvojem komunikačních procesů se zabývaly tvůrčí umělecké skupiny jako *Raindance* (1969/70), *Ant Farm* (1968), *TVTV* (1972), *Videofreex* (1969/71). Ti například založili experimentální televizní centrum *Lanesville TV*. Ve videokolektivech působilo i mnoho umělců, kteří se později prosadili s vlastní, individuální tvorbou (*Les Levine, Frank Gillette, Ira Schneider ad.*). V Evropě díky nedostupnosti techniky a centralizaci mnohých televizí jsou projevy tvůrčích skupin a tvůrců videoartu zprvu limitovány. Ve Francii vznikají ovšem již začátkem 70. let umělecká seskupení vycházející z obdobných pozic jako v USA (mezi jinými *Immedia, Vidéo Out, Vidéo Oo ad.*).



Snahou demytizovat princip ovládnutí ze strany televizního kanálu a narušení jednosměrného proudu informací mezi divákem a produkční stanicí jsou tzv. „veřejně přístupné televize“, do nichž může přispívat v podstatě kdokoli. V Československu,

později České republiky, je využití videa pozdrženo díky politickému klimatu, proto v 90. letech můžeme sledovat trendy obdobné 70. letům v USA nebo západní Evropě.



*V polovině 90. let se český mediální expert Petr Sládeček o takové televizi vyjádřil jako o instituci, která zapůjčí profesionální vybavení, a jedinou podmínkou je, že to, co natočíte, musíte také odvysílat. Tím se vytváří přístup k této technologii širší skupině lidí, čímž se vlastně demytizuje. Jakmile máte informace, které jiní nemají, tak je ovládáte. Jakmile máte technologii, k níž jiní nemají přístup, tak je ovládáte. V uvedené foucaultovsko-orwellovsky zabarvené citaci je v podstatě prezentován záměr Stanislava Millera, který se pokoušel podobně orientovanou televizi založit na pražském Jižním Městě počátkem 90. let 20. století. Ve světě využívají obdobnou programovou platformu televize, fungující téměř od počátku videa nikoli s neomezeným spektrem tvůrců, ale v rámci tematicky či názorově spřízněných tvůrčích skupin.*

Propojení televizní produkce s tvorbou videoartistů pramenilo zejména z dostupnosti techniky na těchto profesionalizovaných, soukromých i veřejnoprávních pracovištích. Impulzem pro spolupráci s televizemi byla možnost plošného televizního vysílání a zprostředkování toku informací do domácností. O tom, že se v plné míře nepodařilo naplnit tyto záměry v dostupnosti a v dosahu, svědčí skutečnost, že dnes jsou zmíněné formy televizního vysílání na komerčním trhu celoplošných televizních stanic velmi ojedinělé. Jinou možností jsou satelitní vysílání s různými lokalizacemi, ale i v tomto případě je dnes nejvhodnější formou pro přenos vizuálních informací podobného charakteru internet.



- **Srovnajte počátky dokumentárních tendencí ve videoartu s filmovým proudem nazývaným „Direct Cinema“. V čem byla zásadní proměna v dokumentární tvorbě díky 16mm kamerám a jak se proměnila s dostupností přenosných videokamer (portapaků)?**

### 3.7 V kostce československého videoartu

Vývoj českého/československého videoartu byl na rozdíl od hranicemi odděleného západního světa, kde tvorba videí plnila prostory galerií a čas televizního vysílání od 60. let, poměrně skryt. Od počátku 70. let vznikala na některých profesionálních pracovištích a v ateliérech či bytech jednotlivých tvůrců. Vzhledem k rozšíření a charakteru videoartové tvorby ve světě je v Čechách za počátek videoartu považován, vedle průkopnické a organizačně-propagátorské práce **Radka Pilaře** (1931–1993) během 80. let, i návrat českých umělců z emigrace po roce 1989.

*Radek Pilař*

V dalších zemích tzv. východního bloku (zvláště Polsko a Maďarsko) vznikají během 70. a 80. let 20. století vrcholná videoartová díla (tvorba Zbigniewa Rybczynského) a mediální projekty (v Maďarsku zorganizoval filmař Gábor Bódy s německými a polskými kolegy ojedinělý projekt tzv. „infomagnetického životního prostoru“. Pod hlavičkou **Infermantal** /information, ferment, experimental/ vydávali od roku 1980 videokazetu, která obsahovala porotou vybrané snímky z celého světa, což značně přispělo k propagaci videoartu a experimentálního filmu). Naopak videoartová tvorba v Československu byla

*Gábor Bódy*



do začátku 80. let spíše jen ojedinělým a uskrovněným tvůrčím projevem v důsledku nedostupnosti potřebné techniky. A i poté, kdy se rozvíjí obor počítačové animace, má tato tvorba hodnotu spíše dobového svědectví než průkopnictví na poli práce s elektronickým pohyblivým obrazem.

Cesta k uvolnění české videoartové tvorby se ubírala od 70. let do počátku 80. let v intencích soukromé tvorby jednotlivců nebo vědecké činnosti, jež v několika případech vyústila ve výtvarné počiny umění pohyblivého obrazu. Tvůrčí skupina **Independent video art Prague** fungovala v letech 1972 až 1990 pod Institutem průmyslového designu a později pod záštitou Masarykovy akademie umění v Praze. Mezi členy patřili **Miroslav Klivar**, **Jaroslav Pavelka**, **Zdenka Čechová**. Miroslav Klivar je považován za průkopníka českého videoartu, který již během 70. let vytváří díla (*Videopoezie*, *Video dim art*) navazující na experimentální film, vizuální poezii a lettrismus, účastní se i různých mezinárodních festivalů. Jaroslav Pavelka se zabýval novými formami video–kresby–malby, první videoarty tvoří během 70. let. **Petr Skala** pomocí vyrobené optické kopírky zpracovával 16mm ručně malované a škrábané filmové smyčky. Během 70. let pomocí prvních televizních titulkovačů, které se nacházely na pracovištích Československé televize, začal klíčovat obrazy a proměňovat charakter původně filmového obrazu. Výsledné dílo začal archivovat na video.

*Independent  
video art  
Prague*

*Petr Skala*

Od roku 1982 realizuje první pokusy s videem Radek Pilař, který do té doby tvoří s 16mm filmem. Získává finanční podporu od švédského Filmového institutu na realizaci čtyř videí. Jeho zaujetí videem je příznačně ilustrováno poměrně soukromou notickou z článku Josefa Kořána: *Všechny prostředky, které pan Radek Pilař získal za publikování svých ilustrací a honoráře z animovaných filmů, obětuje, aby mohl vytvářet videoart. Jeho rodina se musela uskrovnit v zájezdech do hor za lyžováním a do Jugoslávie za koupáním. Má pochopení pro otcovu posedlost videoartem.* Mezi další tvůrce tohoto období patří umělci i amatérští filmaři **Kateřina a Pavel Scheuflerovi**, **Tomáš Kepka**, **Miro Dopita**, **Lucie Svobodová**, **Ivan Tatíček**, **René Slauka**, **Tomáš Ruller** ad.

Uzavřením „normalizační etapy“ české videotvorby byla na jaře 1990 výstava **Historie československé demokracie**. Teoretička a historička nových médií Keiko Sei se v polovině 90. let o výstavě vyjádřila jako o nejlepším počínu, jaký v této oblasti v České republice viděla: *„Tyto instalace snad uzavíraly jednu kapitolu, zároveň však navazovaly na videoaktivity, jež v České republice probíhaly v 80. letech. Jednou z nich byl ‚Originální videojournal‘, disidentský pořad, který začal vznikat v polovině 80. let., jeho geniální název vycházel ze zákona zakazujícího jakékoli kopírování, sám videožurnál pak měl přinést informace a zprávy nedostupné z oficiálních zdrojů. (...) Další videoartová aktivita vycházela ze skupiny výtvarníků kolem Radka Pilaře.“* Ti založili v roce 1987 **Obor videa při Svazu českých výtvarných umělců**, neúspěšně se pokoušeli získat potřebné technické vybavení. První společné vystoupení skupiny se uskutečnilo na Salonu užité tvorby 11. července 1989, pro nedostatek techniky se výstava konala pouhý jeden den.

*Obor videa při  
Svazu českých  
výtvarných  
umělců*

Ke změně došlo až během 90. let se zpřístupněním potřebné techniky a zavedením oboru videa i na českých uměleckých školách. Po roce 1989 Radek Pilař založil dvě pracoviště pro výuku studentů.

V roce 1990 došlo k oddělení elektronické animace a multimediální tvorby na pražské FAMU, v roce 1992 ateliér videa na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně, kde později

působí i **Woody Vašulka**, **Petr Vrána** nebo **Tomáš Ruller**. Na přelomu let 1990 a 1991 vybudoval ateliér nových médií na pražské AVU **Michael Bielický**, ateliér vznikl za přispění německé vlády, Nam June Paika a dalších osobností. Od roku 1992 se po několik let čeští videoartisté scházeli na pravidelných projekcích v pražském Rock Café, při němž fungoval i dnes neexistující a rozebraný **Mediaarchiv** (jeho vznik iniciovali Petr Vrána, Woody Vašulka ad.; jednalo se o společné zařízení Asociace video a Rock Café, původně mělo jít i o propagaci videoartu v rámci vysílání České televize).

Český obraz  
elektronický

Úsilí této „první generace“ českého videoartu a generace prvních absolventů nových oborů na uměleckých školách bylo zúročeno na společné výstavě v Mánesu roku 1994, jež byla příznačně nazvána **Český obraz elektronický**. Jednalo se o výstavu kurátorovanou Jaroslavem Vančátem, kde vystavovalo 42 autorů.



**V rámci přípravy na zkoušku z tohoto předmětu připravte rešerše, kdy předmětem vašeho bádání bude výstava Český obraz elektronický – sestavte seznam dostupných pramenů a sekundární literatury, která se váže k této události z roku 1994.**

### Shrnutí kapitoly



V rámci třetí kapitoly skript jsme se zaměřili na kategorii **videoartu** a obecně dispozitiv videa. Videoart je pojímán jako historická etapa, proto jeho rámcové představení je definováno nejen technologickými, ale i společenskými východisky. K představení fenoménu videoartu slouží popis jeho počátečních etap vázaných na technologii videa – elektronického pohyblivého obrazu. Videoart je představen ve vztahu k televiznímu vysílání a galerijnímu provozu.

### Doporučené projekce



Zvolte si jakékoli video od pěti vybraných autorů Vitto Acconci, Bruce Nauman, Nam June Paik, Petr Skala, Woody Vašulka. Pokuste se zjistit způsob prezentace vybraných děl.

Zdroje:

[www.ubu.com](http://www.ubu.com)

Petr Skala: Utajený experimentátor (DVD). Praha 2005.

Woody Vašulka: Virtuální houbaření (DVD). Praha 2006.

### Doporučená literatura



Jacques Aumont: Obraz. Praha 2010.

H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. H. D. Buchloh: Umění po roce 1900. Praha 2007.

R. E. Krauss: Perpetual Inventory. MA 2010.

Tomáš Pospizsyl (ed.): Před obrazem. Praha 1998.

Michael Rush: Video Art. London 2003.

Woody Vašulka a tradice českého umění elektronického obrazu. Iluminace č. 2, 2006.

## Závěr

Vývoj filmové technologie od svého počátku přímo nesměřoval jen k vzniku kinematografie. Film se vyvíjel v různorodých tvůrčích oblastech od pouťové atrakce skryté v temném kočovném stanu přes vědecké experimenty spadající do prekinematografického období až do podob produkčních aktivit systému kinematografie. Obsahem skript je především oblast filmové avantgardy a videoartu, které jsou vymezeny historicky. Skripta jsou členěna do tří kapitol, které jsou pojmenovány podle prostorů prezentace mechanického či elektronického obrazu, čímž je odkazováno na první díl skript a dělení obrazu dle jejich technologické povahy. Po krátké ukázce z filmové avantgardy v prvním díle skript, kterou byla zejména německá odnož abstraktního filmu, je zde poukázáno na další specifika z období filmové avantgardy, což je obsahem zejména prvních dvou kapitol. V poslední části skript jsme se zaměřili na kategorii videoartu a dispozitiv videa z pozice jím utvořené prostorové dimenze. K ilustraci fenoménu videoartu slouží popis a ukázky různých děl, které se vztahují k danému způsobu zprostředkování elektronického pohyblivého obrazu v rámci této historické epochy.



## Doporučená literatura



- Jaroslav Anděl: *Alexandr Hackenschmied*. Praha 2000.
- Jacques Aumont: *Obraz*. Praha 2010.
- Walter Benjamin: *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Praha 2009.
- Birgit Hein & Wulf Herzogenrath: *Film als Film 1910 bis heute*. Cologne 1977.
- Martin Čihák: *Amatérský film*. In: *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000.
- Martin Čihák: *Experimentální film*. LFŠ Uherské Hradiště.
- Martin Čihák: *Ponorná řeka kinematografie*. Praha 2013.
- Thomas Elsaesser: *Dada/Cinema?* In: Kvenzli, Rudolf. E. (ed.): *Dada and surrealist film*. 1996.
- Clement Greenberg: *Avantgarda a kýč*. In: *Labyrint revue* č. 7–8. Praha 2000.
- R. E. Krauss: *Perpetual Inventory*. MA 2010.
- H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. H. D. Buchloh: *Umění po roce 1900*. Praha 2007.
- Malcolm LeGrice: *Abstract film and beyond*. London 1977.
- Tomáš Pospiszyl: *Modernistická rozcestí*. In: Tomáš Pospiszyl: *Srovnávací studie*. Praha 2006.
- Tomáš Pospiszyl (ed.): *Před obrazem*. Praha 1998.
- Man Ray: *Vlastní portrét*. Praha 2002.
- Michael Rush: *Video Art*. London 2003.
- Stanislav Ulver: *Západní filmová avantgarda*. Praha 1991.
- Woody Vašulka a tradice českého umění elektronického obrazu. *Iluminace* č. 2, 2006.
- Josef Vojvodík, Jan Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha 2011.



Mgr. Martin Mazanec, Ph.D.

## **Pohyblivý obraz filmu a videa 2**

Určeno pro formu studia a studijní program (obor):  
Divadelní věda a Filmová věda, kombinované studium

Výkonný redaktor doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.  
Odpovědná redaktorka Mgr. Jana Kreiselová  
Návrh sazby Vydavatelství UP  
Technická redakce VUP  
Návrh obálky agentura TAH  
Úprava obálky Jiří Jurečka

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci  
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc  
[www.vydavatelstvi.upol.cz](http://www.vydavatelstvi.upol.cz)  
[www.e-shop.upol.cz](http://www.e-shop.upol.cz)  
[vup@upol.cz](mailto:vup@upol.cz)

1. vydání

Olomouc 2013

Ediční řada – Studijní opory

ISBN 978-80-244-4009-5

Neprodejná publikace

VUP 2014/162