

¹ Guy Brett, Movement among movements. In: *Witte de With* 1997, sešit 6, červenec, s. 5. Podle Bretta se kinetické umění z těchto důvodů také nezapsalo do hlavního proudu umělecké diskuse, jako například pop art nebo minimální či konceptuální umění. – Základní literaturu k našemu tématu přinášejí především tyto stati a publikace: Frank Popper, *Art of the Electronic Age*. New York 1993. – *Český obraz elektronický*. Katalog výstavy. Mánes, Praha 1994. – Miroslav Klivar, České laserové umění. *Ateliér VII*, 1994, č. 13,

Od luminodynamismu k médiu videa

Druhá polovina padesátých let a léta šedesátá znovuoživila výzkum vztahů umění, vědy a techniky. V šedesátých letech se v pravém slova smyslu etabloval koncept kinetické tvorby založený na skutečném pohybu a na zdrojích reálné energie. Interaktivní a interferenční povaha tohoto druhu umění, těsně napojeného na jiné umělecké tendence své doby, však poněkud rozostřovala čitelnost jeho kontur. Dobový teoretik a propagátor kinetického umění Guy Brett o tom výstižně napsal, že výzva kinetismu umění statickému je jen jedním příkladem daleko širšího směřování „k dynamickému náhledu skutečnosti“ ve dvacátém století.¹ Tento širší kontext musíme mít na paměti i při interpretaci a hodnocení modů kinetického umění v sedmdesátých a osmdesátých letech v bývalém Československu.²

Luminodynamismus

Nástup elektronického kinetického umění u nás souvisel s krátkým obdobím relativně svobodné umělecké tvorby šedesátých let.³ V rámci tohoto proudu se na české výtvarné scéně objevilo několik umělců, kteří si svým dílem dokázali získat věhlas na mezinárodním fóru. Byl to autor pozoruhodných luminodynamických objektů Milan Dobeš, tvůrce *Laterny magiky*, *Polykránu* a *Polyvize* na světových výstavách EXPO v Bruselu (1958) a v Montrealu (1967) Josef Svoboda, který avantgardní tradici českého světelného divadla rozvinul ve světově vysoce ceněný fenomén;⁴ a dále Radúz Činčera se svým průkopnickým interaktivním projektem *Kinoautomatu* na EXPO v Montrealu, v němž předjímal dnešní problematiku hypertextu i počítačového programování. Můžeme sem přiřadit i Woodyho Vasulku, pokládaného dnes za jednoho ze světových pionýrů video artu. V polovině šedesátých let Vasulka emigroval z Čech do USA, kde začal experimentovat s elektronickým zvukem, stroboskopickými světly a od roku 1969 také s videem. V roce 1971 společně se svou ženou Steinou a Andreasem Mannikem založili v New Yorku slavné centrum mediálního umění The Kitchen.⁵

Po potlačení demokratizačních snah Pražského jara komunistickou státní mocí se na počátku sedmdesátých let politická, společenská a kulturní situace v tehdejší Československu opět zakonzervovala. Pro většinu zdejších umělců to znamenalo přerušování vazeb a kontaktů s mezinárodní uměleckou scénou. Zvláště neblahý dopad to mělo na tvorbu autorů věnujících se takovému typu experimentálního a internacionálně založeného umění, jakým je kinetismus a obecně elektronické umění, které pro své uplatnění potřebuje svobodný komunikační prostor a závisí na náročném materiálním a technickém zázemí a na uplatňování nejnovějších poznatků vědeckého výzkumu. Podvázalo to rozvoj jejich tvorby i realizace připravených projektů a prakticky je to zcela vyřadilo z mezinárodní diskuse.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dospívají zdejší stoupenci kinetismu Milan Dobeš a Stanislav Zippe společně s Václavem Ciglerem a Alexem Mlynářčíkem k velkorysému rozvinutí svých představ otevřeného kinetického díla do monumentálního měřítka architektury a do veřejného prostoru městské i volné krajiny. Nad jejich projekty můžeme mluvit o kosmickém vizionářství, oscilujícím mezi novým civilizačním mýtem o vstupu lidstva do vesmíru a niterně prožívanou transcendencí (Cigler, Mlynářčík). Jestliže Dobešova a Zippeho tvůrba bezprostředně souvisela s internacionálním proudem

518 Stanislav Zippe, světelná instalace, 1978, Divadlo v Nerudovce, Praha

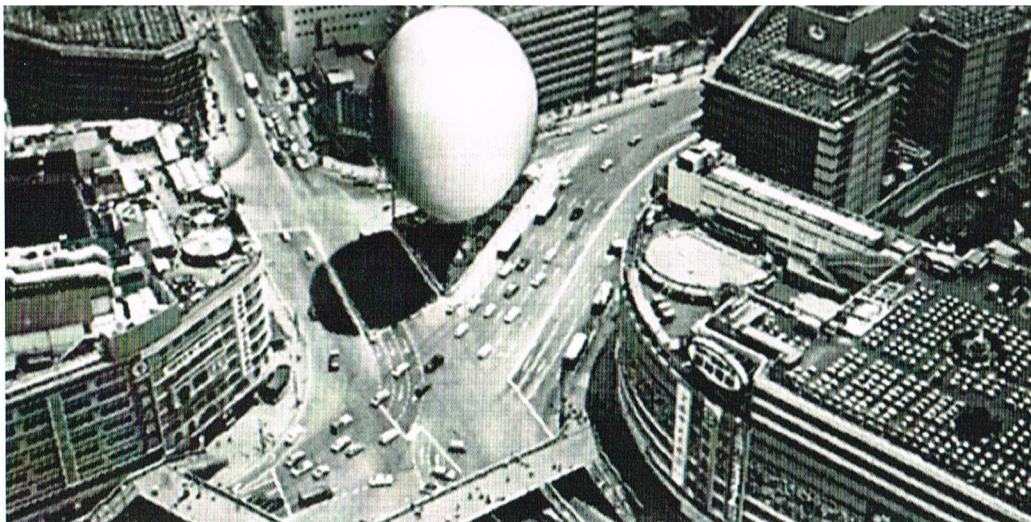
s. 1. – *Video Art 94 – Nature in motion / příroda v pohybu*. Katalog výstavy. Mánes, Praha 1994. – *Orbis Fictus – nová média v současném umění*. Katalog výstavy. Valdštejnská jizdárna, Praha 1995. – Jaroslav Pavelka, *K dějinám českého video artu*. *Ateliér VIII*, 1995, č. 26, s. 6. – Vít Havránek

lace – například díla Radka Kratiny, řadící se do kontextu op artu, či mobily Vratislava Karla Nováka.

³ Viz o tom zde kapitola Neokonstruktivismus a kinetismus od Josefa Hlaváčka.

⁴ Počátky této tradice se spojují se scénografií Burianova Děč-

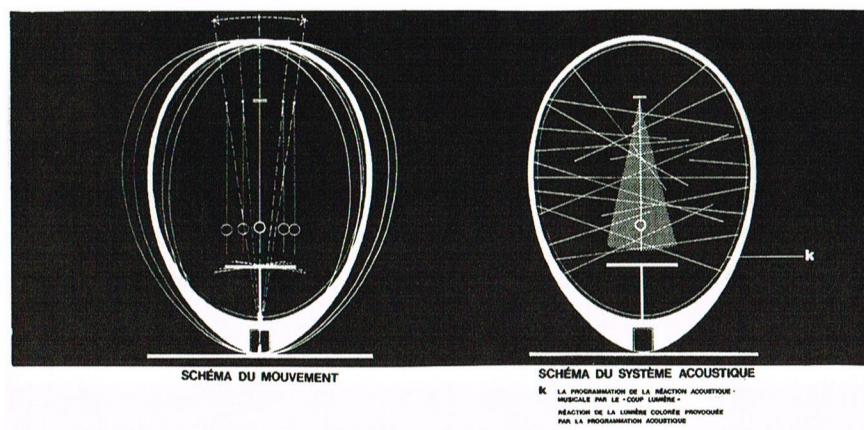
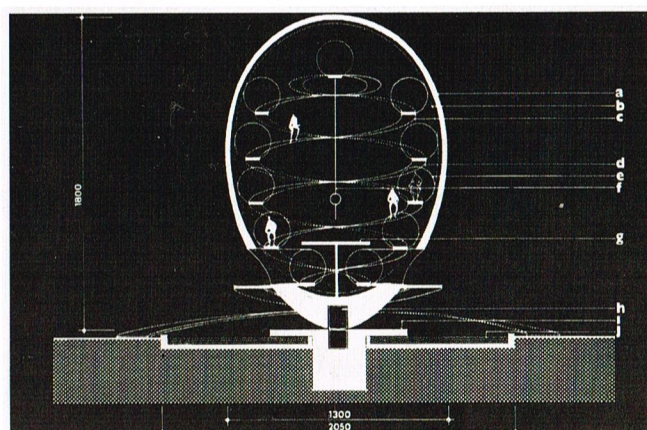
⁵ Woody Vasulka (původním jménem Bohuslav Petr) se narodil v roce 1937 v Brně. Před svým odchodem do USA vystudoval Akademii výtvarných umění a Filmovou a televizní fakultu v Praze, kde vytvořil několik krátkých filmů.



kinetického a konstruktivního umění, pak Mlynářčík a Cigler se prezentovali jako typičtí solitéři a především romantičtí vizionáři, překračující hranice dobových estetik. Odvážné, často utopické představy těchto čtyř umělců zůstaly v naprosté většině toliko ve stadiu návrhů. Jednu z mála výjimek představuje *Kinetická věž*, kterou vytvořil Milan Dobeš v roce 1970 pro Polymúzický priestor v Piešťanech. Měla charakter signálního kinetického objektu ve volné krajině. Její pohyblivá červenožlutá struktura fungovala během dne jako mobil uváděný do pohybu větrem, který komunikoval s pestrými barevnými a tvarovými proměnami prostředí tohoto živého lázeňského sídla a vytvářel v něm optimistický slavnostní akcent. V noci se *Kinetická věž* proměňovala v nástroj Dobešova interaktivního světelně-kinetického programu *Pulsující rytmus XXII*, jenž evokoval představu komunikace s vesmírem. Umělec pro něj používal vojenské reflektory, jejichž lineární světelné prameny, procházející staticky nasvícenou a ve vodě se zrcadlící konstrukcí plastiky, vytvářely na noční obloze měnící se světelné reflexy. Do tohoto kontextu patří i Dobešův monumentální interaktivní světelně-kinetický instrument,⁶ s nímž v roce 1971 doprovázel hudební vystoupení American Windsymphony Orchestra na jejich turné po USA, a jeho dvě další

519 Alex Mlynářčík (spolupráce Viera Mecková, Miroslav Filip), *Akustikon*, 1969–1971, auditorium – programovaná hudební struktura

520 a, b Alex Mlynářčík (spolupráce Viera Mecková, Miroslav Filip), *Akustikon*, 1969–1971, auditorium – programovaná hudební struktura



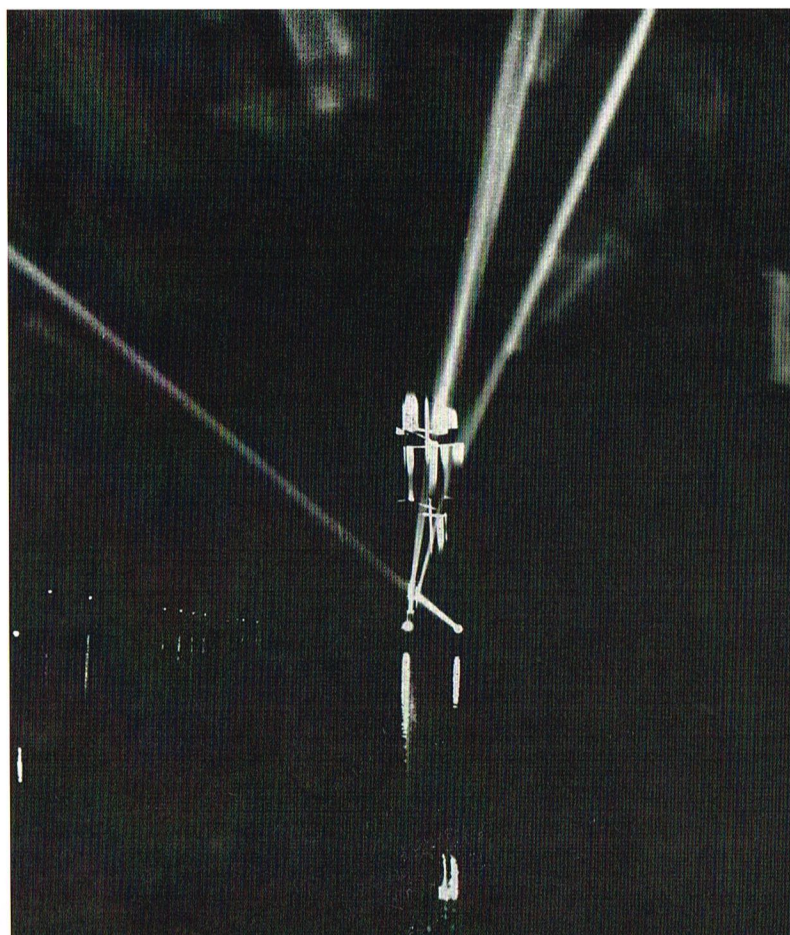
- ⁶ Zjevná je souvislost tohoto Dobešova instrumentu s tradicí kinetických aparátů tzv. barevných klavírů, které měly v českém umění svého velkého stoupence ve Zdeňku Pešánkovi.
- ⁷ V osmdesátých letech Dobeš objevil výtvarné možnosti reliéfně zpracované (většinou zvlněné) reflexní kovové fólie, která mu umožnila dosáhnout v objektech větší dynamiky výrazu.
- ⁸ Viz Ludovít Kupkovič – Viera Mecková – Alex Mlynářčík, *VAL – cesty a aspekty zajtrajška*. Žilina 1996.

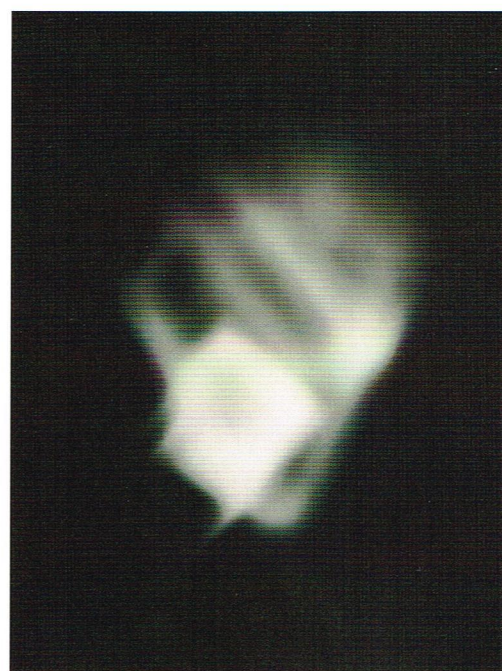
nerealizované práce: landartový projekt *Světlo – voda – světlo* (1973) a architektonický projekt *Památníku Thomase Alvy Edisona* z téhož roku. V posledním díle zamýšlel Milan Dobeš transformovat výtvarný princip svých kinetických objektů *Pulsujících rytmů*, zhodnocujících dynamické optické vztahy světla, pohybu a prostoru, do měřítká velké architektury v podobě obrovské miskovité kupole, asociující nebeskou klenbu.

Uvedené projekty Milana Dobeše naznačují, jakým směrem by se za příznivějších společenských podmínek mohla jeho tvorba rozvíjet. Jako jeden z mála tehdejších československých výtvarníků se dokázal v šedesátých let prosadit na mezinárodní umělecké scéně. V důsledku společenské a kulturní izolace Československa se však od poloviny sedmdesátých let z tohoto mezinárodního povědomí postupně vytratil. Ve svých kinetických objektech realizovaných v posledních pětadvaceti letech dále kultivoval a do nových podob rozvíjel své charakteristické propojování opartových a kinetických výrazových prostředků.⁷ K transformaci seriální opartové estetiky do luminodynamických objektů dospěl v letech 1973–1974 také Jaroslav Malina.

Slovenská skupina tvůrců prospektivní architektury VAL (*Voies et Aspects de Lendemain*), v čele s Alexem Mlynárčikem, jednou z vůdčích postav akčního a konceptuálního umění šedesátých let u nás, se podobně jako v Čechách Václav Cigler soustředila na vizionářská řešení aktuálních otázek nové ekologické a kosmické dimenze architektury a urbanismu. Mezi čtyřmi projekty, které skupina VAL vytvořila v letech 1968–1976,⁸ vyniká pozoruhodný návrh audiovizuální „koncertní“ síně *Akusticon* (1969–1971), na němž se s Mlynárčikem a architektkou Vierou Meckovou podílel akustik Miroslav Filip. Mlynárčik v něm transformoval interaktivní princip své tvorby do svrchovaně poetické multi-mediální koncepce. K jejím hlavním inspiračním pramenům patřila Brăncușiho plastika

521 Milan Dobeš, *Kinetická věž*, 1970, polymúžický priestor, Piešťany





Spící múzy (1909–1910) i dětské kinetické hračky „zpívajících“ vajíček a panenek. Vztyčený ovoidní tvar osmnáct metrů vysoké architektury *Akusticonu* odkazuje k symbolice kosmického vejce, která rezonuje s představou univerzální harmonie.⁹ Tu lze, tak jako „spící múzu“, probudit či rozeznít dotekem – akcí návštěvníků, kteří do *Akusticonu* vstoupí. Zvukové (hudební) i barevně světelné dění uvnitř architektury by mělo vytvářet samotné publikum: konstantní hluboké tóny by vznikaly rozkýváním objektu při vstupu diváka do jeho prostoru prostřednictvím kyvadla a světelných elektronických čidel; pohyby osob uvnitř objektu po vzestupné a sestupné spirále by zase přerušováním svazků světelných paprsků modulovaly různé výšky a barvy tónů, programovaných hudebním skladatelem, a spolu s tím by se barevně i světelně proměňoval celý interiér.¹⁰ Tento pozoruhodný

522 a,b,c,d Milan Dobeš, Kinetická věž, světelně-kinetický program „Pulsující rytmus XXII“, 1970

⁹ Rozboru symboliky Mlynářčikova *Akusticonu* se věnoval František Šmejkal ve studii *Kosmické vejce. Příspěvek k problému archetypální symboliky*. *Umění XXIII*, 1975, s. 226–258.

¹⁰ K podobným akčním konsekvencím kinetismu dospěl v sedmdesátých letech ve svých projektech také Stanislav Zippe.

¹¹ Řešení vnitřní prostorové struktury Mlynářčikova *Akusticonu* a jeho funkčního pojetí je blízké Moholy-Nagyovu projektu *Světelného stroje pro Totální divadlo* z roku 1922.

¹² V Malichově i Ciglerově tvorbě se navíc setkáváme s podobným archetypálním motivem kosmického vejce.

¹³ Její předobrazy nacházím v díle Caspara Davida Friedricha a Pieta Mondriana. V této souvislosti Ciglerovo dílo představuje přímo symbol jednoho z podstatných témat, z něhož kinetické umění ve 20. století vyrůstalo. Jde v něm o průnik otevřeného nekonečného prostoru do struktury uměleckého díla, což mělo za následek vzájemnou výměnu kvalit a energií mezi oběma složkami této nové flexibilní konceptuální umělecké struktury. Za její inkunábuli považuje Guy Brett (viz pozn. 1), s. 7, obraz Pieta Mondriana *Molo a oceán* (1915), který je signifikantní i pro interpretaci Ciglerových děl. Viz

Jiří Zemánek, K prostorovému konceptu Václava Ciglera. In: *Václav Cigler / realizace – projekty – kresby*. Katalog výstavy. Národní galerie v Praze (zámek Zbraslav) 1993, s. 16–18.

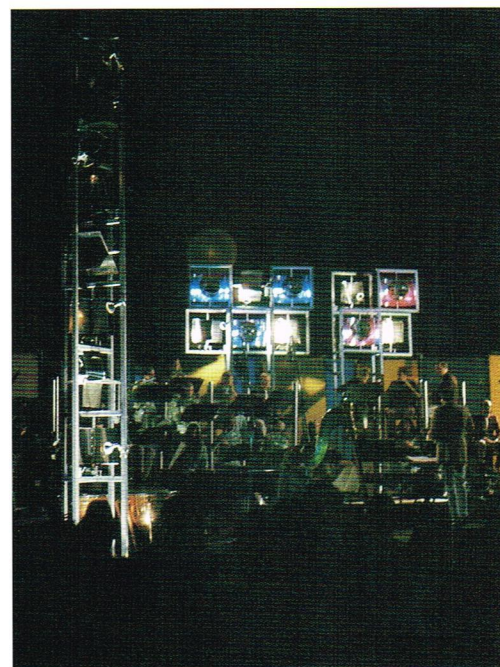
¹⁴ S motivem světelné duhy se v podobném symbolickém významu setkáváme také v dílech Karla Malicha. Se zmíněným projektem plastiky se Václav Cigler v roce 1983 úspěšně zúčastnil mezinárodní soutěže na vodní plastiku na téma „Svět řek – čistá voda jako pramen života“ pro světovou výstavu v St. Louis v roce 1984. Viz Jiří Zemánek, K prostorovému konceptu Václava Ciglera (cit. v pozn. 13), s. 16–18.

vizionářský a zároveň hravý projekt, vyrůstající ze snivé atmosféry šedesátých let, se vyznačuje hlavně tím, že propojuje sféru „vysokého“ a „nízkého“: oblast každodennosti s kosmickou dimenzí, pop art s konstruktivní estetikou a technologií,¹¹ poetickou představivost s transcendencí. V této obsahové ambivalentnosti se zároveň obráží cosi specifického pro zdejší kulturní prostředí. S podobnou ambivalentností se setkáváme již v pracích Zdeňka Pešánka, v šedesátých a sedmdesátých letech pak v tvorbě Karla Malicha nebo Václava Ciglera.¹²

Také Cigler pojímal již od počátku šedesátých let své skleněné plastiky a nerealizované projekty krajinných a kinetických děl jako nástroje meditace. Sklo a voda, odkrývající divákovi skutečnost v její sublimní podstatě jako nehmotné energetické dění, jehož živlem je smyslové a zároveň i kosmické a duchovní světlo, se v nich stávají médium, ve kterém se lidská psychika a tělesnost propojuje s kontemplovanou přírodou. Ciglerova díla představují romanticko-utopickou projekci lidského ducha i těla do univerza přírody. Umělcova vize, kterou bychom mohli charakterizovat jako „otevírání se“ a „rozpuštění“ v prázdnu,¹³ je blízká Malichovu panteistickému idealismu a spoluutváří kosmogonickou a transcendentní poetiku světla v českém umění dvacátého století. Jde u ní, podobně jako u vizí Malichových nebo Boštitkových, o spiritualizaci abstraktní výtvarné formy. Z řady Ciglerových projektů vodních děl je třeba uvést především nerealizovaný velkorysý projekt kinetické vodní plastiky pro New Orleans, v níž se uplatnil kruhový motiv typicky světelné duhy¹⁴ jako znamení nebeské aury. Symbolicky se tak zviditelnila příslušnost člověka a světa k božskému logu.

Václav Cigler byl u nás jedním z prvních, kdo začali v šedesátých letech jako výrazový prostředek používat neon. Uvažoval také o uplatnění laseru. Ciglerova poetika či strategie úžasu je patrná i v jeho projektech a realizacích kinetických světelných instalací a programovaných osvětlovacích těles pro architekturu, které koncipoval v sedmdesátých letech za svého působení na Slovensku. Připomeňme z nich kulovité osvětlovací těleso pro Národní divadlo v Bratislavě (1967–1972), složené z více než dvou tisíc žárovek. Šlo vlastně o programovanou světelně-kinetickou plastiku, která se připodobňovala dýchajícímu slunci. Svou koncepcí je analogická světelné plastice Otto Pieneho *Corona Borealis* (1965). Cigler vytvořil také původní symbolicky koncipovaný kinetický světelný program pro Památník Slovenského národního povstání v Banské Bystrici (1975) od architekta Dušana Kuzmy. Kompozice této stavby sestává ze dvou dynamizovaných polokulovitých útvarů, oddělených od sebe úzkým koridorem. Ciglerův světelný program, později změněný, spočíval v rytmickém rozšiřování světla z vnitřku polokoulí do prostoru koridoru. Tam se světlo setkávalo a násobilo a následně pak pohasínalo do tmy. Tento jednoduchý kinetický děj vyjadřoval ideu střídání života a smrti, naděje a tragiky, a to v rytmu podobném pulzaci lidského srdce. Evokoval tak emocionální hladinu pocitů válečných zážitků, které památník připomíná.¹⁵

Také v pozadí projektů kinetických a zároveň multimediálních děl od Stanislava Zippeho z počátku sedmdesátých let nacházíme ony kosmické spekulace. Umělec v nich zkoumal dynamické systémy proudění obarvených zářících plynů ve volném prostoru a zamýšlel v nich využít „vůní a zvuků, které měly být konkrétní a elektronické“.¹⁶ Koncipoval

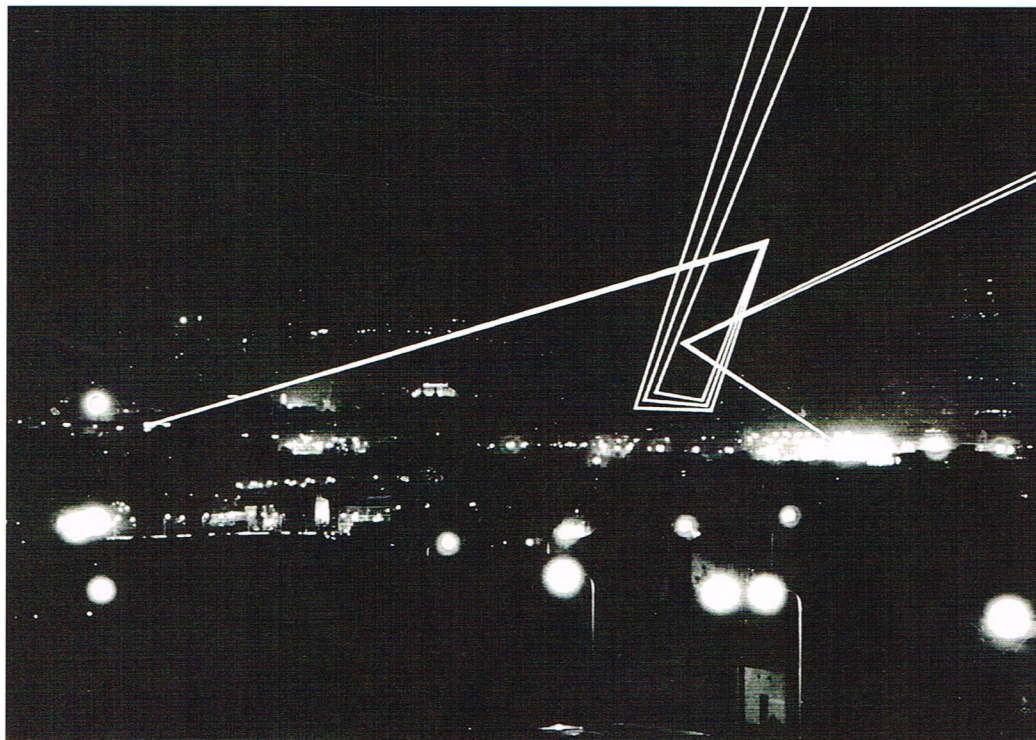


523 Milan Dobeš, světelně-kinetický instrument na koncertě American Windsymphony Orchestra, 1971

¹⁵ Ve svých dalších projektech světelných instalací pro Banskou Bystrici, dóm sv. Martina v Bratislavě a československé velvyslanectví v Ulanbátaru uvažoval Václav Cigler o uplatnění laseru a světelných stěn. Viz Jiří Zemánek, *K prostorovému konceptu Václava Ciglera* (cit. v pozn. 13), s. 20. – V kontextu projektů a děl tohoto typu je třeba zmínit rovněž *Světelnou plastiku* od Vratislava Karla Nováka pro elektrárnu v Pruněřově z roku 1985 v podobě osmnácti metrů dlouhého nakloněného tubusu s rubínovými neonovými trubicemi a světelnou fontánou pro stanici metra

Národní třída v Praze od Pavla Trnky a Jana Bendy, která vznikla o rok později.

¹⁶ Uvádí to Karel Srp, in: *Stanislav Zippe. Katalog výstavy. Galerie hlavního města Prahy (Staroměstská radnice), 1996, s. 23.*



524 Stanislav Zippe, projekt světelné instalace v otevřeném prostoru, 1977

také *Kouřové plastiky*, svou poetikou příbuzné například slavnému *Bublinkovému stroji* od Davida Medally (1964). Zmíněné Zippeho a Ciglerovy projekty byly součástí širšího proudu v českém výtvarném umění šedesátých a sedmdesátých let, který se soustřeďoval na průzkum skutečnosti jako svou povahou nehmotného energetického pole a vedl k různým koncepcím dematerializace uměleckého díla. Karel Malich zkoumal ve svých vizionářských postkonstruktivistických plastikách z počátku sedmdesátých let chaotické energetické struktury přírodních živlů a prvků. Zobrazování vnějšího kosmu mu zároveň otevíralo cestu k obrazům enigmatických archetypálních struktur vlastního vnitřního kosmu a odkrylo mu spirituální vizi života jako sama sebe utvářejícího a proměňujícího celku. Do tohoto kontextu náleží i studium energie magnetismu, jež ve svých objektech a fotograficky zaznamenaných akcích a kresbách prováděl od počátku sedmdesátých let Dalibor Chatrný. A v neposlední řadě sem můžeme zařadit i průzkum procesuality kreslení (času a rytmu) v tvorbě Milana Grygara, založený na vzájemnosti kresby (linie v ploše) a zvuku (prostoru), o němž se ještě zmíním v souvislosti s akčním uměním.

Linie se stala hlavním výrazovým prostředkem i pro Stanislava Zippeho. Od roku 1973 projektoval i realizoval řadu světelných instalací v uzavřeném i otevřeném veřejném prostoru. Použil v nich soustavy různě obarvených světelných linií, zalamujících se v ostrých úhlech; zpočátku šlo o nitě kolorované luminiscenčními barvami a nasvícené ultrafialovým světlem, od devadesátých let pak vytvářel linie pomocí laseru. Lomící se světelná linie se stala pro Zippeho prostředkem subjektivní interpretace prostoru, který byl jinak zcela

¹⁷ V devadesátých letech pak Zippe pomocí počítače programoval podobné lineární kompozice jako kontinuálně se proměňující kinetické obrazy na televizní obrazovce. K novým ziskům Zippeho poslední tvorby patří instalace *Světelných polí*, tzn. pozvolně probíhající barevně světelné proměny interiérů, realizovaná pomocí programovaných reflektorů.

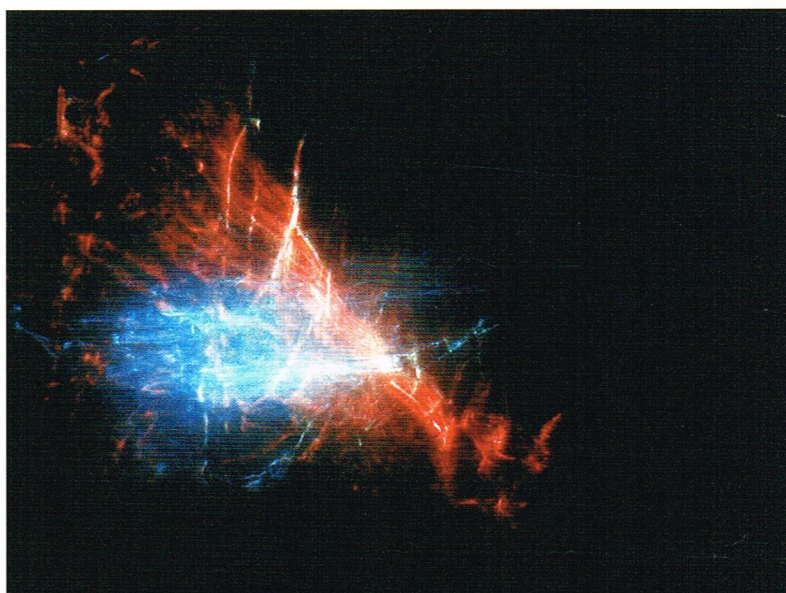
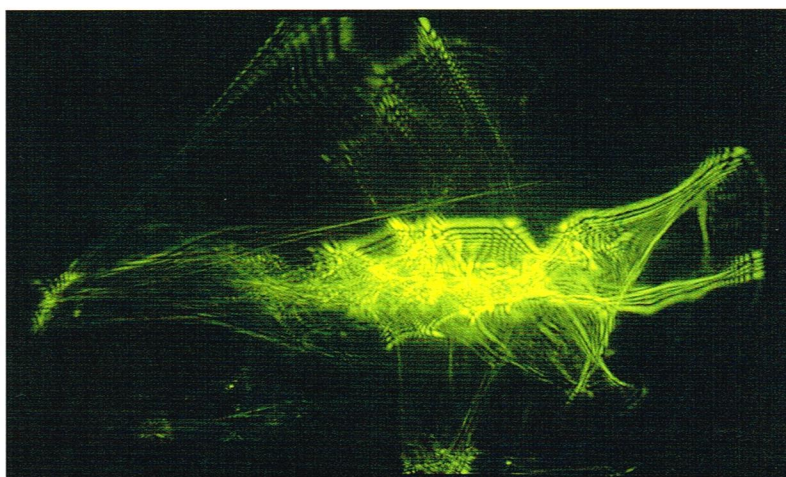
¹⁸ To se týká Ciglerova projektu vodní plastiky pro New Orleans a Mlynářčikova návrhu *Akusticonu*. Z dalších umělců, kteří se v osmdesátých letech věnovali experimentaci s umělými

zdroji světla (především laserem a neonem), je vedle Vratislava Karla Nováka a Pavla Trnky (viz pozn. 15) třeba zmínit ještě Jaroslava Severovou.

ponořen do tmy. Z umělcových meditativně laděných interiérových instalací je třeba zmínit tu v Divadle v Nerudovce v Praze v roce 1978, na niž navázal laserovými instalacemi v Galerii Vincence Kramáře (1991) a v Českém muzeu výtvarných umění v Praze (1993), ve kterých světelnými liniemi navzájem propojil různé prostory. Na témž výtvarném principu koncipoval koncem sedmdesátých let projekty environmentálních laserových instalací do urbánní krajiny Prahy. V návrzích zalamovaných a zdvojujících se až ztrojujících se různobarevných světelných linií, které vytvářejí dynamické konfigurace nad krajinou nočního města, se Stanislav Zípe projevoval jako pravý utopista, snící o nových výtvarných, technicky však zatím neuskutečnitelných možnostech využití tohoto světelného zdroje.¹⁷ Vzdor nepřiznivým politickým poměrům se Alex Mlynářčík, Václav Cigler, Milan Dobeš i Stanislav Zípe dopracovali ve svých projektech k výsledkům srovnatelným s tehdejší světovou scénou a ojedinele se jim podařilo vstoupit se svými díly i do mezinárodní debaty.¹⁸

Architekt a scénograf pražského Národního divadla Josef Svoboda se od šedesátých let stal celosvětově uznávaným mágem kinetické světelné scénografie. Vedle *Laterny magiky* spojil své scénografické kouzelnictví především s mélosem klasického divadla, klasické opery a muzikálu. Pro náročnou realizaci svých představ dokázal využívat nejnovější techniku s vynálezeckou invencí a podařilo se mu tak uskutečnit zdánlivě nemožné. Vedle filmové a televizní projekce, pohyblivých zrcadel a pohyblivých světelných prostorů a stěn, v nichž dosahoval efektu naprosto bílého světla beze stínů, vytvářejícího sugestivní atmosféru snu, zařadil do repertoáru svých scénografických technik velice záhy také video a laser. Možnosti videa využil poprvé už v roce 1968 v inscenaci opery Carla Orffa *Prométheus* ve Staatsoper v Mnichově. O dva roky později pak na téže operní scéně uplat-

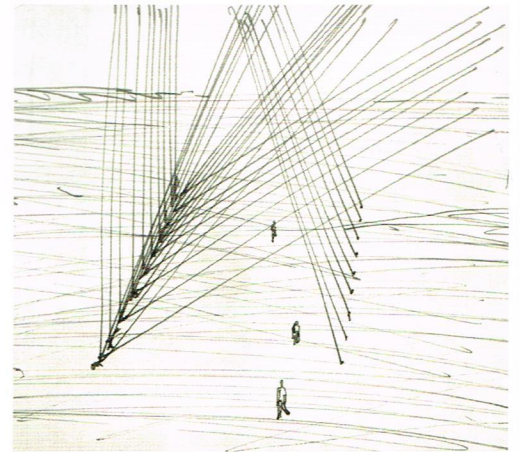
525 a,b Josef Svoboda, barevné prostory, vytvořené rozkladem paprsku laseru v představení *Kouzelná flétna* W. A. Mozarta, 1970, Staatsoper Mnichov



nil poprvé laser, a to v inscenaci Mozartovy *Kouzelné flétny*. Pomocí speciálních zařízení, která si sám vyráběl, dociloval Svoboda rozkladu koncentrovaných paprsků laseru do pohybujících se a měnících se světelných prostorových přeludů, v nichž se vyjadřovala psychologická povaha děje. Frank Popper o tom uvádí, že Svoboda svou experimentací s laserem vzbudil na počátku sedmdesátých let zájem o výtvarné využití tohoto nového fenoménu i u Daniho Karavana,¹⁹ který se společně s Rocknem Krebsem a Horstem H. Baumannem zařadil k nejvýznamnějším světovým tvůrcům environmentálních laserových instalací sedmdesátých a osmdesátých let.

V podobném duchu jako Svoboda se experimentací s laserem a navíc také s holografii zabýval už od roku 1964 Jan Doubek.²⁰ Také Doubek zajímal především optický efekt rozkladu a transformace laserového paprsku prostřednictvím různých druhů skel s porušenou strukturou. Nejprve tyto možnosti zkoumal v médiu fotografie. Od roku 1971 začal využívat laser přímo v komponovaných optofonních skladbách, v interpretacích básnických děl a pantomimických vystoupení. Přitom laser kombinoval s diaprojekcí, filmovou projekcí, modifikovaným světlem a hudbou. V článku pro časopis *Leonardo* z roku 1976 popisuje Doubek různé typy modulátorů, jež za tímto účelem vyvinul a které mu umožňovaly korelaci intenzity a trvání kinetických projekcí s intenzitou a rytmem hudby. „In order to produce a program of kinetic images correlated with music, the joint efforts of artistic and technical experts are required,” napsal o tom.²¹ V polovině sedmdesátých let to Doubek přivedlo k založení skupiny Via Lucis v Brně.²² Od prvního optofonetického pořadu s laserem v Třebíči v srpnu 1971 uskutečnil umělec se svými přáteli celou řadu podobných produkcí v Brně, Olomouci, Varšavě a Praze.²³ V roce 1979 byl skupině Via Lucis zadán návrh na slavnostní osvětlení Prahy. Tato šance na realizaci jedné z vůbec prvních environmentálních laserových instalací v Čechách zůstala tehdy bohužel nevyužita. Podle Jiřího Valocha „podrobně zpracovaný projekt, navrhuující použití tříbarevných laserů umístěných na třech stanovištích v Praze a paprsky spojujících nejvýznamnější historická i tehdy aktuální místa, byl pro technickou náročnost i pro radikálnost a novost řešení nejprve oklešťován a nakonec zcela zavržen“.²⁴

Po Doubkově smrti v roce 1981 vnesla do činnosti skupiny Via Lucis novou dynamiku spolupráce s mladým brněnským performerem Tomášem Rullerem a jeho divadelní skupinou My & Co. Ruller využil kinetické výtvarné prostředky, jimiž Via Lucis disponovala, pro realizaci své představy multimediálního a rituálního akčního divadla, do něhož zahrnul prvky happeningu a performance. Tímto žánrovým přesahem předjímal pozdější postmoderní zdivadelnění akčního umění v devadesátých letech. Ruller realizoval s Via Lucis dvě dnes již legendární představení, *Oslava přeletu ptáků* (1981 v Operním studiu JAMU v Brně) a *Mezi tím* (premiéra 11. června 1983 v Klubu mládeže v Brně na Křenové). V intenci své osobní tvůrčí poetiky se v nich dotýkal elementárních existenciálních otázek lidského života, které se v kontextu normalizační nesvobody proměňovaly v aktuální apely a výzvy.²⁵ Nekonvenční akcionisticky pojímanou hereckou akci, jejímž hlavním výrazovým prostředkem bylo „osvobozené“ lidské tělo, v *Mezi tím* navíc nahé, syntetizoval s diaprojekcí, filmovou a laserovou projekcí a hudbou. Na rozdíl od běžné poetiky Via Lucis přitom Rullera zajímaly výrazové možnosti zfokusovaného červeného paprsku rubínového



526 Václav Cigler, krajinný projekt s pohyblivými světelnými stěnami, 1964, tužka, papír

¹⁹ Frank Popper, *Art of the Electronic Age* (cit. v pozn. 1), s. 30.

²⁰ Zatím nejzevrubněji se tvorbou Jana Doubka zabýval Jiří Valoch, *Tvůrce českého laseru a další*. In: *Orbis Fictus – nová média v současném umění* (cit. v pozn. 1), s. 89–96. – Další informace o historii uplatnění laseru v českém výtvarném umění, ve scénografii a v užitém umění přináší stať Miroslava Klivara *České laserové umění* (cit. v pozn. 1), s. 1.

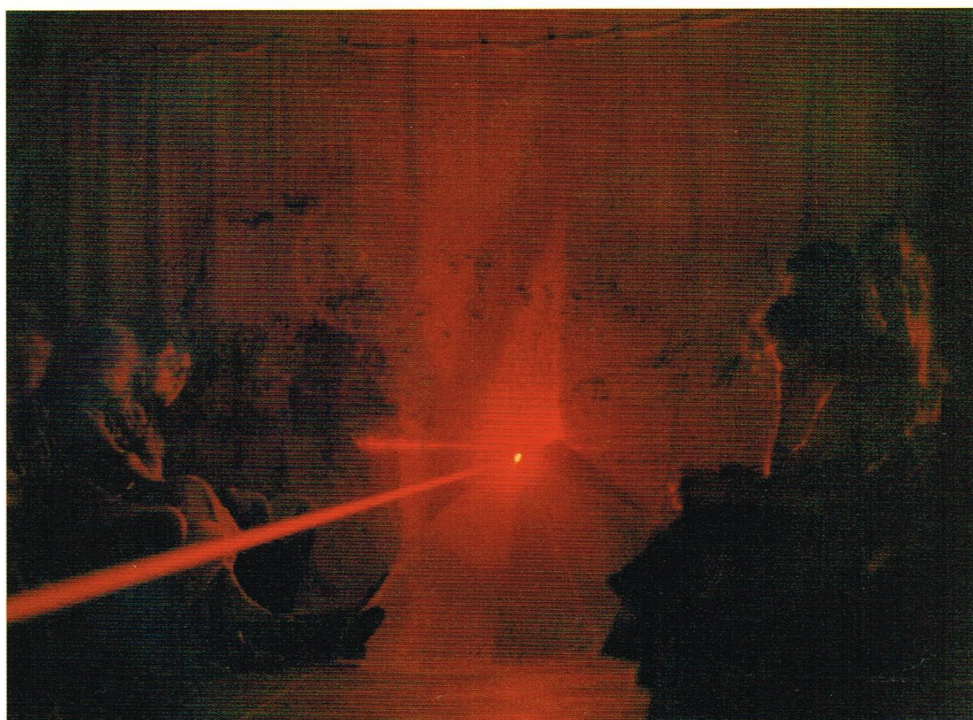
²¹ „Abychom vytvořili program kinetických obrazů korelovaný s hudbou, vyžaduje to spojené úsilí uměleckých a technic-

kých odborníků.“ – Viz Jan Doubek, *Applications of Lasers to Kinetic Art for the theatre and cinema*. *Leonardo X*, 1976, s. 99. Doubek v tomto článku rekapituloval svou dosavadní zkušenost s výzkumem laserové techniky. Provedl v něm klasifikaci jejího uplatnění v oblasti kinetického umění, se zřetelem k aplikaci především v divadle, do celkem šesti metod: 1. laserový environment; 2. laserová projekce a laserová iluminace; 3. laserová grafika; 4. laserová kinetická projekce; 5. laserová malba; 6. laserová holografie (s. 95–100).

²² Jádrem skupiny tvořili Jan Doubek, Miroslav Nýdl a Jiří Novotný. Úloha operátora, který pomocí zmíněných Doubkových modulátorů spontánně interpretoval hudební partituru, připadla ve skupině Jiřímu Novotnému.

²³ V roce 1978 vystoupila Via Lucis na pražských jazzových dnech s optofonní skladbou *Laserová pauza*, k níž složil hudbu Daniel Fikejz. O rok později pak ve spolupráci s Krátkým filmem realizovala optofonní pořad pro památník na Dukle, rovněž s využitím laseru.

527 a,b,c Tomáš Ruller (Karel Slach – video, Vladimír Křepelka – film, Josef Kratochvíl – diapositivy, Rudolf Růžička – hudba), představení *Mezi tím*, Klub mládeže, Brno, 1. 6. 1983, realizovala skupina My&Co. ve spolupráci se skupinou Via Lucis (laser, světelná technika)



- Jiří Valoch (cit. v pozn. 20), s. 96, uvádí ještě jeden velkorysý laserový projekt, a to od Stanislava Zipseho pro Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech v roce 1978, který prý neměl daleko k realizaci.
- To mělo při pražské repríze *Mezi tím* (26. 3. 1985 v Modrém pavilonu) dohru v policejním zásahu proti hlavním aktérům představení Tomáši Rullerovi a Marcelu Zaoralové.

laseru. V *Mezi tím* svůj multimediální koncept rozšířil ještě o video a ultrafialové světlo ve spojení s luminiscenčními barvami. Tehdy u nás ojedinělý projekt divadla-akce jako obřadu a slavnosti otevíral svým až hybridním mísením výrazových prostředků a poloh nové možnosti, které pak byly využity až později.

Video

Jako prostředek uměleckého vyjadřování a komunikace se video v českém a slovenském prostředí prosazovalo velmi obtížně. V rámci svých zahraničních scénografických projektů si je mohl dovolit svobodně používat toliko scénograf Josef Svoboda. V samotných Čechách se v sedmdesátých letech objevuje jen ojediněle, a to v kontextu různorodých výtvarných aktivit Miroslava Klivara, který se v Institutu průmyslového designu v Praze společně s Jaroslavem Pavelkou věnoval počítačové grafice a videoanimaci a v roce 1975 zde uspořádal prezentaci svých prací *Video situace*. Od Klivara pocházejí vůbec první české výtvarné videosnímky *Videopoezie* a *Video Dim Art* (1977).²⁶

Vlastní nástup videa přichází u nás až v letech 1982–1983 – ve srovnání například s Polskem nebo Maďarskem tedy s téměř desetiletým zpožděním. Spíše než nedostatečnými materiálními a technickými podmínkami to lze vysvětlit na základě kombinace zdejší nepříznivé politicko-společenské situace s určitou specifickou naladěností českého umění. Naděje, které vzbuzovaly reformní snahy Pražského jara ve svém otevírání veřejného prostoru pro společenskou komunikaci a v demokratizaci veřejných médií, skončily na počátku

528 Záběr z realizace akustické kresby Milana Grygara ve filmu Josefa Kořána a Jaroslava Kořána *Černobílé kontrapunky*, 1971



²⁶ Ve *Video Dim Art* uplatnil Klivar modulaci obrazu podle stochastických poruch. Jaroslav Pavelka ve svém článku *K dějinám českého videoartu* (cit. v pozn. 1), s. 6, spojuje počátky videoumění v Čechách s aktivitami Klivarovými a svými vlastními v Institutu průmyslového designu (skupina Independent video art Prague), které však zůstaly v izolaci a nevytvořily organizační platformu ani potřebný teoretický diskurs pro jeho další šíření. K tomu se díky Radku Pilařovi dospělo až v polovině osmdesátých let.

²⁷ Jde o filmy *Černobílé kontrapunky* z roku (1971, režie Josef

Kořán a Jaroslav Kořán), *Prstová partitura* (1982), *Hmatová kresba* (1983) a *Živá kresba* (1983). Poslední tři režíroval Dobroslav Zborník.

²⁸ Ve spojitosti s fotografickou kamerou se s podobným přístupem setkáváme například u Dalibora Chatrného, Karla Milera a J. H. Kocmana, kteří některé své akce vytvářeli specificky pro fotografické médium.

²⁹ Viz o tom zde v kapitole *Od ideologie reality k pluralitním modelům. České umění elektronických médií v devadesátých letech* od téhož autora.

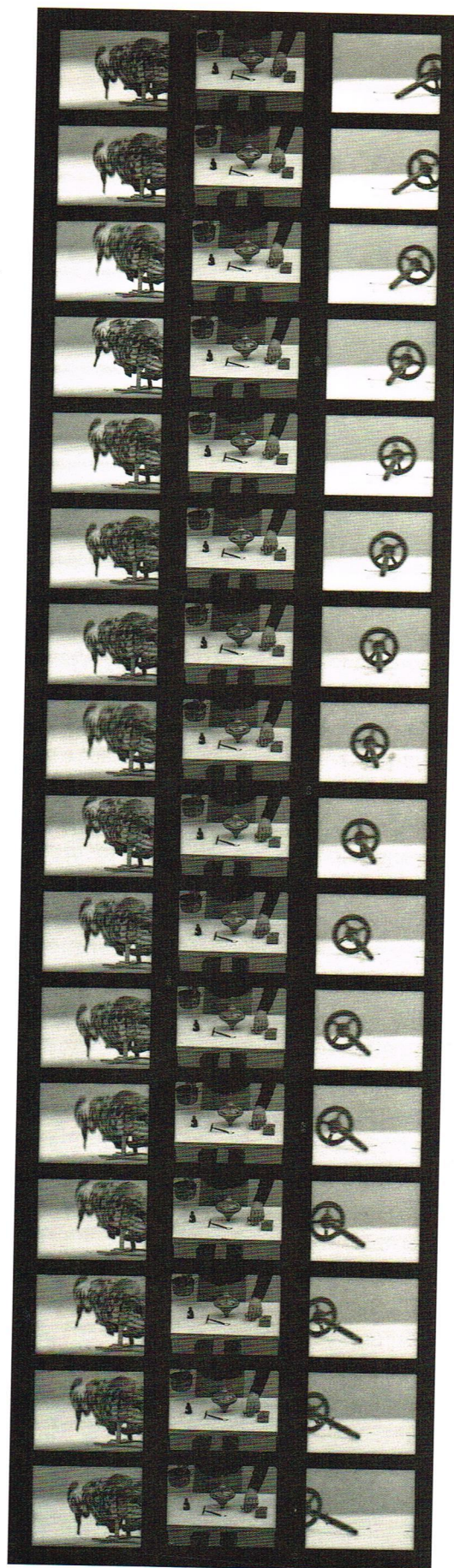
sedmdesátých let nastolením nového politického totalitarismu. Tato traumatická situace zastavených dějin, manipulovaných mocí, u umělců přirozeně posilovala inklinaci k transcendentnímu prožívání skutečnosti a času, které ostatně patří k charakteristickým a tudíž stále přítomným rysům českého umění a filozofie. Ve svých důsledcích vedla pak často až k obecněji patrnému obratu v orientaci zdejšího umění „od vnějšího světa ke světu vnitřnímu“. Takovým zaměřením se ostatně vyznačovalo i filozoficky a eticky motivované opoziční hnutí českého disentu a undergroundu, jehož hlavním výrazovým prostředkem se stalo především slovo. Moc pohyblivého videoobrazu jako prostředku politického boje byla u nás objevena až v roce 1987 v podobě tzv. Originálního videojournalu, disidentského videosamizdatu, u jehož zrodu stáli Andrej Krob, Andrej Stankovič, Joska Skalník a Olga Havlová.

Toto opožděné objevení videa souviselo, zdá se, také s neblahou cézurou v historii českého experimentálního filmu, který v poválečné době téměř přestal existovat. K využití filmové kamery jako média nahrazujícího video tehdy inklinovali jen někteří tvůrci z okruhu akčního a konceptuálního umění, především Milan Grygar, Tomáš Ruller a Miloš Šejn.²⁴ Milan Grygar využil filmovou kameru pro svůj průzkum procesuality kreslení jako dvojjedinného aktu, v němž jde o vznik kresby a o zvuk způsobený kreslícím nástrojem. Zvuk kresby Grygar zachycoval na magnetofonový pás a nahrávku pak prezentoval buď samostatně, nebo společně s kresbou, anebo své zvukové kresby pojímal jako performance svého druhu. Některé z nich v letech 1971, 1982 a 1983 nafilmovali Josef a Jaroslav Kořánovi s Dobroslavem Zborníkem.²⁷ Důležitá a v kontextu tehdejšího českého akčního a konceptuálního umění ojedinělá zde byla skutečnost, že tato představení Grygar vytvářel specificky pro filmové médium.²⁸ Škoda že v důsledku především ekonomických omezení nemohl namísto filmové kamery použít videokameru, která by audiovizuální povahu jeho zvukových kreseb mohla odhalit nejlépe.

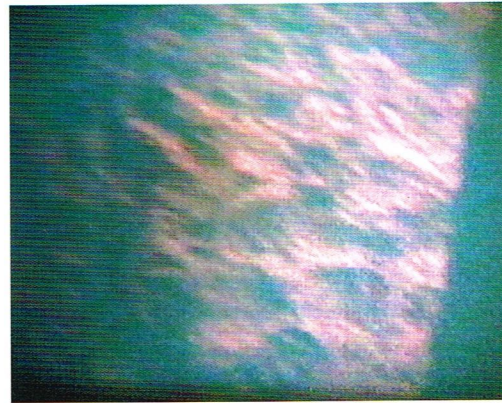
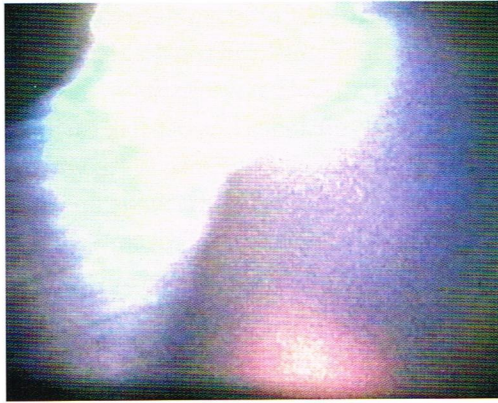
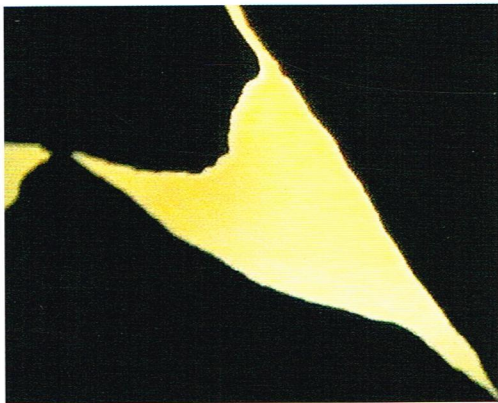
Vůbec prvním českým akčním umělcem, který začal video systematicky používat pro záznamy svých akcí, se stal Tomáš Ruller. Divadelně scénické pojetí performance, poučené jazykem divadla i moderního tance, vybavilo Rullera citlivostí pro možnosti tohoto média. Můžeme to pozorovat na videozáznamech umělcových akcí *Rozbívám své sochy, pálím své kresby* (1984) a *Autoportrét* (1985).

Už od šedesátých let projevoval zájem o využití specifických možností filmového jazyka Miloš Šejn. Na konci let sedmdesátých se zabýval projekty experimentálních filmů, z nichž některé také uskutečnil; například *Rokli* a *Pramen* z roku 1979. Tematizovaly jeho hluboký vztah k univerzu přírody. Těmito Šejnovými filmovými projekty se nám připomíná ona ztracená linie českého experimentálního filmu, na niž se od roku 1979 snažil navazovat také Petr Skala. Ve změněných podmínkách umění po roce 1989 umožnilo video Tomáši Rullerovi i Miloši Šejnovi integrovat jejich zkušenost z akčního umění jednak do různých typů videoinstalací, ale především videoperformancí.²⁹

Objev videokamery – nástroje pro svobodné a široce medializovatelné vyjádření umělcovy subjektivity – v českém umění první poloviny osmdesátých let souvisel s jistým uvolňováním zdejší společenské situace od tlaku politických poměrů. Bylo to právě výtvarné umění, které se od počátku této dekády výrazně podílelo na postupné rekonstrukci veřejného prostoru pro otevřenou komunikaci. Osobnost Radka Pilaře, který bývá



529 Josef Kořán – Jaroslav Kořán, Černobílé kontrasty, realizace akustické kresby Milana Grygara, 1971



pokládán za patrona českého videoumění, vystupuje v procesu hledání nového mediálního konceptu domácí umělecké tvorby jako symbol či ztělesnění oné specifické české situace, kterou poznamenala nedobrovolnost. Namísto volné tvorby v oblasti experimentálního filmu či videa, k níž od počátku směřoval, byl Pilař nucen se dvacet let pohybovat téměř výhradně v *mainstreamu* českého animovaného filmu, v němž proslul jako tvůrce seriálu pro děti o loupežníku Rumcajsovi.³⁰ Dominantní postavení animovaného filmu nesouviselo jen s jeho státním monopolem; vyplývalo také z určitých inklinací zdejšího umění. Řada umělců u nás dávala a dosud dává přednost filmové animaci před počítačovou videoanimací, a to především pro její magičnost, spojenou s ožíváním materie a předmětu, zejména loutky. Názorně to dokládá filmová tvorba Jana Švankmajera, jedné z nejvýraznějších osobností českého animovaného filmu v sedmdesátých a osmdesátých letech. Švankmajerova poetika magického a záračného spoluutváří třetí vlnu domácího surrealistického hnutí. Objevně zhodnocuje představy z dětství, ale především taktilní smyslovou zkušenost. Je v pravém smyslu sněním ve hmotě, projevem oné materiální obraznosti, o níž píše Gaston Bachelard. Naproti tomu poetika videoobrazu směřuje k různým modům dematerializace obrazu skutečnosti.

Český animovaný film, který si získal na mezinárodním fóru mimořádnou prestiž, tak paradoxně znesnadnil zdejším umělcům přístup k videu a k pochopení specifických možností tohoto média. Ze zorného úhlu propracované estetiky a řemeslné techniky animovaného filmu se video vnímalo jako příliš technický či surový nástroj, umožňující příliš snadnou manipulaci s obrazem a časem. To budilo u řady umělců nedůvěru, jak si toho povšimla Keiko Sei.³¹ Počáteční přístupy k médiu videa se u nás proto odehrávaly ve znamení jeho zušlechťování, podřizování poměrně vyhraněným výtvarným záměrům. To vedlo na jedné straně k tomu, že se do videa vnášely estetické postupy z jiných oborů, především z malby a animovaného filmu, a na straně druhé k jistému přehlížení specifických materiálních a strukturálních kvalit videoobrazu samotného.³²

Hybridní jazyk Pilařových fotosambláží (1980) a na ně navazujících videosnímků (například *Čas slavnosti*, 1987, *Čas radování*, 1990) syntetizoval autorovu dvojedinou tvůrčí zkušenost malíře, ovlivněného v počátcích informelem a pop artem, a tvůrce ani-

530 a–f Miloš Šejn, Rokle, 1979,
sekvence z filmu

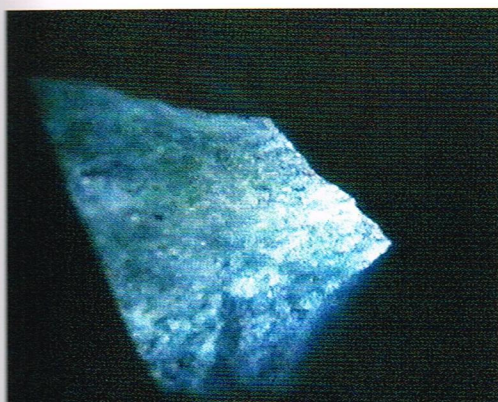
³⁰ Literární předlohu Rumcajse vytvořil Václav Čtvrtek. – Pilařovy zajímavé experimentální filmy z poloviny šedesátých let, inspirované McLarenem, nebyly přijaty a jeho snahy o experimentální film definitivně zamítl podnik Krátký film v polovině sedmdesátých let. Umělec to uvádí ve svém strojopisném životopise (s. 3), za jehož zapůjčení děkují paní Lídě Pilařové.

³¹ Viz Keiko Sei, Jak lépe porozumět médiím reálného času. In: *Video Art 94 – Nature in motion / příroda v pohybu* (cit. v pozn. 1), s. 9.

³² Tento přístup byl zcela opačný než ten, který zvolil Woody Vasulka. Toho zajímaly především specifické materiální a strukturální vlastnosti videoobrazu. Uvádí, že tuto jeho snahu motivovala mimo jiné potřeba vymanit se ze zajetí onou „poetickou esencí“, charakteristickou pro české umění. Viz Woody Vasulka, *Galerie: místo pro pohyblivý obraz. Orbis Fictus* (cit. v pozn. 20), s. 132.

³³ Viz Možnost jménem videoart (rozhovor Petra Sládečka s Radkem Pilařem). *Občanský deník*, 13. října 1990.

³⁴ Radek Pilař, *Viva video, video viva*. Rukopis (otištěno v bulletinu *Les Prototypes*, Montbeliard, b. d.).

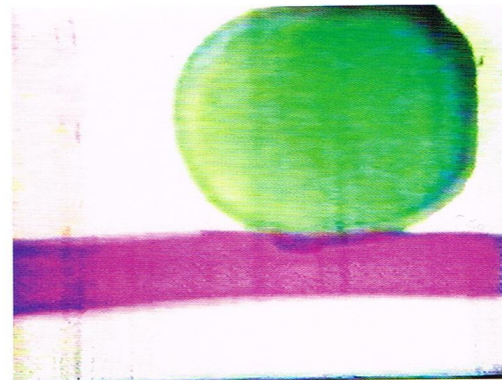
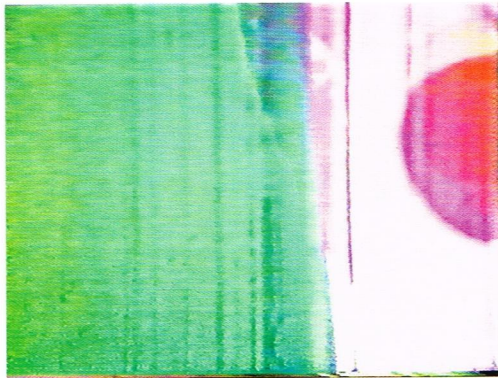


movaných filmů. Proto se také umělec občas nevyhnul manýře obrazových klišé. Přinesl nicméně klíčový podnět v samotné ideji multimediality. Pilařův vitální a spontánní projev, ať malířský nebo filmařský, obsahově čerpal z archetypu rajskeho světa dětství. Metafora „ráje“ však u něj hlouběji vyrůstala z procesuality samotné „malby“ a on ji také uložil do samých základů svého pojetí videoobrazu. Hlásal zde estetiku „zastaveného času“.³³ Pro dosažení hledané poetiky účinně spojoval vizualitu obrazu s hudebními prostředky do jednotného audiovizuálního celku; zejména mu vyhovovaly postupy minimalistické hudby. Poetika videoobrazu, kterou Pilař stavěl proti nivelizující moci televize, byla svou povahou idylická: „Video nabízí svému zkaženému příbuznému, tedy televizi, čistotu pohledu dětského věku.“³⁴ K nejzdařilejším patří především některé umělcovy rané experimentální filmy, ovlivněné McLarenem a blízké estetice pop artu: *Malováno do mraků*, *Barvy na hudbu Pink Floyd* (1965) a *Pinup* (1962). Na počátku osmdesátých let je umělec všechny přepracoval do média videa. Vyznačují se jednoduchostí, materiální přímočarostí a pádností v použití filmových prostředků. Podobně jednoduché jsou i autorovy první videosnímky jako *Země, světlo, vzduch* (1982), v němž technikou barevné transkripce docílil účinku „dýchajícího“ barevného světla, nebo *Videograf* (1984), ve kterém barevně graficky zpracoval proud tekoucí vody.

Z dalších tvůrců z Pilařova okruhu se musíme zmínit o Petru Skalovi a Tomáši Kepkovi. I ve Skalových a částečně také v Kepkových videosnímcích se setkáváme s poetikou „zastaveného času“. U Skaly, který k videu kontinuálně dospěl od svých experimentálních filmů (1979), se tato poetika často odvíjí v poloze *vanitas*, vyjadřující marnou touhu čas

531 Jan Švankmajer, *Možnosti dialogu*, 1982, film





zastavit. Smrt, toto Skalovo utkvělé téma, prolíná většinou jeho známých existenciálně laděných videosnímků (*Jen smrt*, 1992, *Stín času*, 1993, *Felicitas*, 1992). Umělec si osobitě počíná v barevné transkripci obrazu. Jeho estetika expresivních kontrastů strukturálně cítěných černých a barevných ploch, založená na oscilaci mezi obrazem reality a její abstrakcí, čerpá z tradice zdejší informelní abstrakce. V celkovém výrazu však jeho lyrické práce trpí někdy mnohomluvností, což je i případ Pilařův.³⁵

Na rozdíl od Pilařova a Skalova lyrismu se přístup Tomáše Kepky vyznačuje civilností a věcností, jež souvisí s celkovým zaměřením jeho tvorby na téma život ve velkoměstě. Kepka své téma zkoumá záměrně neosobní zpomalenou kamerou (*Pokus o portrét*, 1988 – s Michalem Pacinou). Jeho obrazové ztvárnění všedních opakujících se činností masy lidí uvnitř města navozuje monumentalizující výtvarný účín. Tematizovaná „mechaničnost“ tu, zdá se, zároveň odkazuje k situaci oněch „zastavených dějin“.

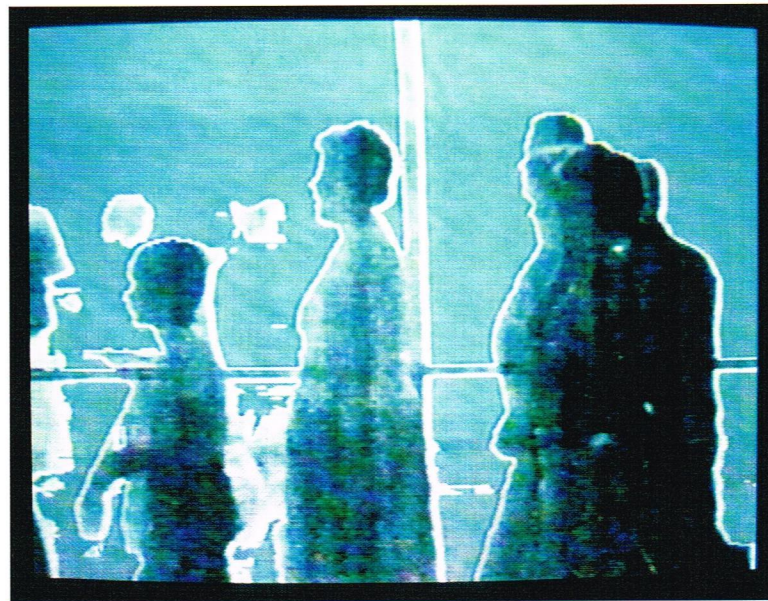
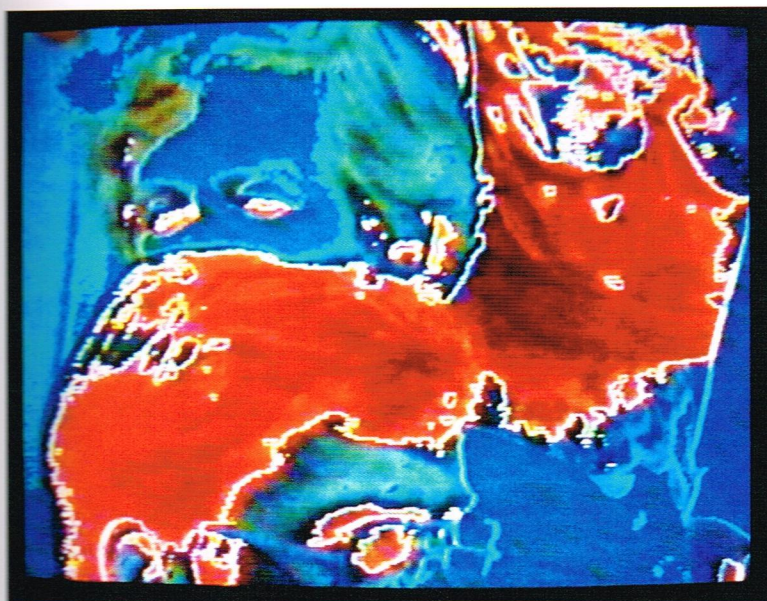
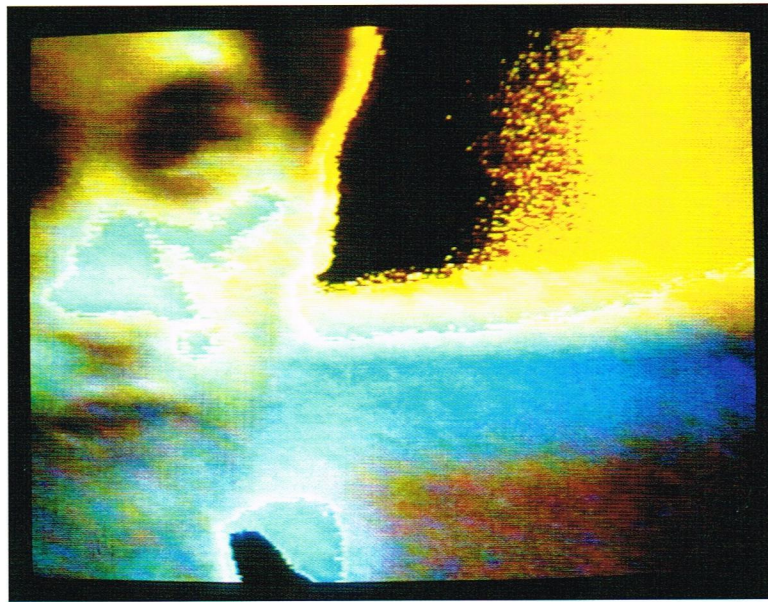
K uvedeným autorům se postupně připojili další. Je třeba se zmínit o Romanu Miler-ském, tvůrci vůbec prvního videoklipu s počítačovou animací u nás (*Sbal si to svý ráno*, 1988 – skupina Výběr a Michael Kocáb), o Jaroslavu Vančátovi a Pavlu Jasanském, kteří otevřeli problematiku videoinstalací, a o Lucii Svobodové, která od roku 1988 zaměřila svou tvorbu na techniku počítačové animace.

To, že se počátky videoumění v Čechách soustředily spíše na pojetí „obrazu jako artefaktu“ než jako „obrazu světa“, jak to charakterizoval Jaroslav Vančát, vyplývalo ze specifických společenských podmínek tehdejšího totalitního státu. Jak Vančát uvedl, „kontrola nešla pouze po obsahu vysílání médií, jež po právu dostala jméno masová, ale také po technickém vybavení, na něž byl stejný státní monopol jako na sám obsah“.³⁶ Meritem opozice proti šedi televizního obrazu podřízeného státní ideologii se tedy v této linii, působící v rámci stávajících institucionálních struktur, stává zpočátku koncept primárně výtvarného a svým obsahem lyrického videoumění. Hlavním organizátorem těchto snah byl neúnavný Radek Pilař. Již v roce 1984 podal v Československé televizi návrh na založení Centra obrazového výzkumu a využití elektroniky při animaci. V roce 1987 dal podnět k založení oboru animovaného filmu a videa ve snaze zabránit institucionální monopolizaci videa. Obor videa se ustavil při Svazu českých výtvarných umělců a jeho programovou tezí se stal příznačně „výtvarný obraz“. Skupina začala intenzivně

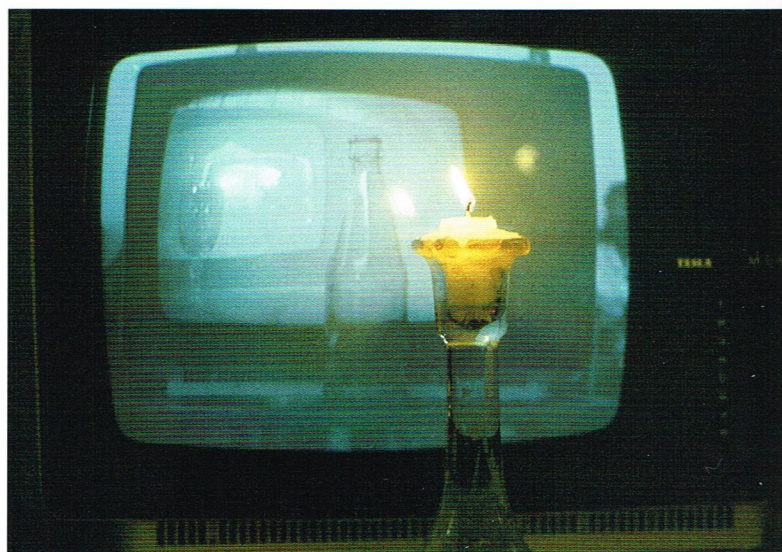
532 a,b,c Radek Pilař, *Země, světlo, vzduch*, 1982, sekvence záběrů z videa

³⁵ Jak uvádí Jaroslav Vančát, *Český obraz elektronický*. In: *Český obraz elektronický* (cit. v pozn. 1), Petr Skala zpracovával své „šestnáctkové“ filmy „solarizací, překopírováním a ručním dobarvováním, a dospěl tak k obdobnému porušení figurace jako Radek Pilař“. Později řadu z těchto filmů převedl do videa.

³⁶ Tamtéž.



533 a,b,c,d Tomáš Kepka – Miroslav Pacina, Pokus o portrét, 1988, sekvence záběrů z videa



propagovat video u veřejnosti a komunikovat s ní. Pilař zorganizoval první vystoupení skupiny na Salonu užité tvorby v Parku kultury a oddechu v Praze, kde bylo na takzvaném *Dni videa* 11. července 1989 vystaveno celkem třináct prací od sedmnácti autorů, z toho čtyři videoinstalace.

Přelomový rok 1989 přirozeně akcentoval dosud opomíjenou etickou, sociální, politickou a obecně komunikační dimenzi média videa, což vedlo k propojování dosud navzájem oddělených oblastí, v nichž video fungovalo. Stejně významnou a v politickém smyslu ještě významnější akcí, než byl *Den videa*, se stala výstava *Historie československé demokracie* na jaře 1990 v domě U hybernů v Praze, jejíž součástí tvořily instalace z videí, která natočili občané naší země o svém vlastním životě. Tyto instalace, zastupující u nás polohu *guerillavidea*, v návaznosti na disidentský Originální videojournal v jistém smyslu završovaly jednu etapu cesty zdejší společnosti k občanské svobodě a odpovědnosti.

Snahy o uplatnění videa v českém kulturním a politickém kontextu osmdesátých let znamenaly první kroky na cestě k nové podobě mediální kultury. V rovině praxe i teorie je omezovala nesvoboda domácích politických poměrů a specificky je modeloval horizont zdejších kulturních tradic. Až nová politická situace po roce 1989 vytvořila u nás předpoklady pro otevírání oken do světa a přivedla k nám informace i konkrétní osobnosti umělců a teoretiků médií v čele s Vilémem Flusserem, Woodym Vasulkou nebo Michaelem Bielickým. Tím zde mohla začít nová etapa elektronického umění

534 a, b Jaroslav Vančát, *Dialog*, 1989, videoinstalace

535 a, b, c Originální videojournal,
1989

