



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

KATEDRA TEORIE A DĚJIN UMĚNÍ

DEPARTMENT OF ART HISTORY AND THEORY

ČESKÉ UMĚNÍ VIDEOA

CZECH VIDEO ART

DISERTAČNÍ PRÁCE

DOCTORAL THESIS

AUTOR PRÁCE

AUTHOR

MgA. Veronika Zajačiková

ŠKOLITEL

SUPERVISOR

prof.akad.soch. Tomáš Ruller

BRNO 2024

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně pouze s využitím uvedených a citovaných pramenů a literatury. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu v rámci jiného vysokoškolského studia.

I declare that I wrote the dissertation independently using only the listed and cited sources and literature. The work was not used to obtain another or the same degree within another university study.

V Kutné Hoře dne: 15. 9. 2024

MgA. Veronika Zajačiková

Mé poděkování za vedení práce patří Prof.akad.soch. Tomáši Rullerovi, za konzultace PhDr. Kataríně Rusnákové, Ph.D., Mgr. Petře Mazáčové, Ph.D., autorům za zprostředkování cenných informací a podkladů, mým nejbližším, rodině, přátelům.

I would like to express my gratitude to Prof. Tomáš Ruller for supervising my work, to PhDr. Katarína Rusnáková, Ph.D., and Mgr. Petra Mazáčová, Ph.D., for their consultations, to the authors for providing valuable information and materials, and to my closest ones, family, and friends.

Abstrakt

CZ / Disertační projekt *České umění videa* si klade za cíl komplexně zmapovat a vymezit kategorii videoart v českém kulturním kontextu, přičemž jej přirozeně zasazuje do mezinárodního rámce. Projekt se skládá ze tří samostatných, avšak vzájemně provázaných částí, jímž předchází exkurz do počátků západního a středoevropského videoartu. Teoretický výzkum směřuje k publikaci, která se pokusí zdokumentovat české umění videa vázané analogovou technologií. Tento výzkum zahrnuje období prvních průkopníků média videa ve světě v 60. letech, přes situaci na přelomu 70. a 80. let v Československu, až po 90. léta kdy tuto epochu uzavírá nástup digitálních technologií. Součástí práce je rovněž kurátorský projekt výstavy, který prakticky reflektuje výzkum.

Cílem disertační práce je zaujmout odborné stanovisko k českému umění videa z teoretického i historiografického hlediska a zároveň toto téma přiblížit širší veřejnosti prostřednictvím výstavního projektu. Současná doba je k takovému zhodnocení příhodná, zejména díky dostatečnému časovému odstupu, který umožňuje objektivní reflexi. K dispozici jsou navíc teoretické nástroje a metodologické přístupy, včetně zahraničních odborných zdrojů, které v českém prostředí dosud chyběly.

EN /The dissertation project "Czech Video Art" aims to comprehensively map and define the category of video art within the Czech cultural context, while naturally situating it within the international framework. The project consists of three separate, yet interrelated parts, preceded by an excursion into the origins of Western and Central European video art. The theoretical research is directed towards a publication that seeks to document Czech video art tied to analog technology. This research spans from the era of the first pioneers of video media worldwide in the 1960s, through the situation in Czechoslovakia at the turn of the 1970s and 1980s, up to the 1990s when this epoch was concluded by the rise of digital technologies. The dissertation also includes a curatorial exhibition project that practically reflects the research.

The aim of the dissertation is to formulate an academic perspective on the issues of Czech video art from both a theoretical and historiographical standpoint, while simultaneously bringing the topic closer to the general public through the exhibition project. The current period is particularly suitable for such an evaluation, mainly due to the sufficient time distance, allowing for a more objective reflection. Moreover, theoretical tools and methodological approaches, including foreign academic sources that were previously lacking in the Czech environment, are now available.

VYMEZENÍ TÉMATU: Tato disertační práce se zaměřuje na specifickou oblast umělecké tvorby, která pracuje s analogovým video signálem. Pojem „video“ v kontextu této práce odkazuje především na médium pohyblivého obrazu, které využívá elektronický přenos a záznam obrazu a zvuku. Od svého vzniku se video vyvinulo v rozmanité umělecké médium, které je úzce spjato s technologickými inovacemi. V této práci je však kladen důraz na jeho analogovou fázi, která předcházela nástupu digitální technologie.

DEFINITION OF THE TOPIC: This dissertation focuses on a specific area of artistic creation that utilizes analog video signals. The term "video" in the context of this work primarily refers to the medium of moving images that rely on the electronic transmission and recording of both image and sound. Since its inception, video has evolved into a diverse artistic medium, closely tied to technological innovations. However, this dissertation emphasizes its analog phase, which preceded the advent of digital technology.

Klíčová slova: video umění, umění nových médií, umění nových technologií

Key words: video art, new media art, new technology art

OBSAH

CHARAKTERISTIKA ZVOLENÝCH METOD ŘEŠENÍ	s. 10
ÚVOD	s. 11

I/ SVĚTOVÝ VIDEOART (DEFINICE A MOŽNOSTI KATEGORIZACE)

GENEALOGIE UMĚNÍ VIDEA	s. 12
Rozmanitá žánrovost	s. 12
John Cage	s. 14
Masové médium televize	s. 15
Wolf Vostell a TV Dé-collage	s. 15
Rámec happeningů a Fluxu	s. 16
Nam June Paik	s. 17
Robert Whitman	s. 19
Art & Technology	s. 20

POČÁTKY JEDNOKANÁLOVÉHO VIDEA

Testování video systému Norelco (Andy Warhol)	s. 22
Sony Portapak	s. 23
9 Evenings: Theatre and Engineering	s. 23

VZNIK NEZISKOVÝCH INSTITUCÍ

The Medium is The Medium	s. 25
TV as a Creative Medium	s. 26
The Kitchen (Woody a Steina Vašulkovi)	s. 29
Anthology film archives	s.31

INFILTRACE MASOVÉHO MÉDIA

James Lee Byars - konceptuální přístup	s. 32
Chris Burden - TV performance	s. 33

VIDEO KOLEKTIVY

Ant Farm	s. 34
TVTV	s. 35

STŘEDOEVRÓPSKÝ KONTEXT

Polsko	s. 37
Médium televize.	s. 38
Video performance	s. 39
Autoři v exilu	s. 39
Slovenský a maďarský kontext	s. 40
Jana Želibská	s. 40
Peter Rónai	s. 41

Richard Fajnor	s. 41
Janka Vidová-Žáčková	s. 42
Petronela Tančková	s. 42
Gábor Bódy	s. 43
Péter Forgács	s. 44
ZÁVĚR	s. 44
TYPOLOGIE A KATEGORIZACE	s.45
GLOSÁŘ - NÁZVOSLOVÍ	s.51

II/ ČESKÉ UMĚNÍ VIDEO

HISTORICKÝ KONTEXT	s. 55
DO SAMETOVÉ REVOLUCE	s. 56
DOSTUPNOST VIDEO TECHNIKY	s. 57
Fenomén Originálního videojournalu	s. 59
Problematika postprodukce	s. 60
ZJEVENÍ WOODYHO A STEINY VAŠULKOVÝCH	s. 61

1. OFICIÁLNÍ INSTITUCE A OKRUH ČESKÉ TELEVIZE

Independent Video Art Group a Centrum českého videoumění	s. 62
Video versus film	s. 63
Radek Pilař	s. 65
Experimenty s filmovým materiálem	s. 65
Pilařovo pojetí videa	s. 66
Pilař - první video záznamy	s. 67
Pilař - organizační činnost	s. 69
Den videa	s. 71

2. ALTERNATIVNÍ UMĚLECKÁ SCÉNA

České akční umění a video	s. 73
Role video dokumentace	s. 74
Vladimír Ambroz	
TV-Look	s. 75
Mediaman	s. 76
Nástup jednokanálového videa	s. 77
Tomáš Ruller	s. 78
Mezi-tím	s. 79
Živá smyčka	s. 80

Autorské video dokumentace	s. 80
Tomáš Ruller - konfrontace systémem	s. 82
Galerie drogerie - Zlevněné zboží	s. 83
Originální videojournal	s. 85
Miloš Šejn	s. 87

3. EXILOVÍ AUTOŘI

Michael Bielický	s. 90
Petr Vrána	s. 94
Vidox	s. 95
Malerei vs. video	s. 97

4. ČEŠTÍ AUTOŘI DEVADESÁTÝCH LET

Návrat exulantů	s. 99
Petr Vrána	s. 100
Michael Bielický	s. 101
Woody Vašulka	s. 102
Radek Pilař	s. 103
Tomáš Ruller - po roce 1989	s. 104
Miloš Šejn	s. 106
Videosonická instalace	s. 106
Cine-dance	s. 107

5. GENERACE 90. LET

Akademie výtvarných umění v Praze	s. 109
Ateliér Video plastiky Michaela Bielického	s. 109
Ateliér konceptuálních tendencí Miloše Šejna)	s. 110
FaVU VUT v Brně	s. 110
Ateliér video-multimédia-performance	s. 110

6. VÝSTAVY, FESTIVALY, SYMPOZIA

Media archiv	s. 112
Piazza virtuale	s. 113
Hermit	s. 113
Hi-tech / Umění	s. 114
Video-Art-Forum	s. 115
ARCO Madrid	s. 115
Český obraz elektronický	s. 115
Video Art 94'	s. 116
Video-Vidím-Ich-Sehe	s. 117
Orbis Fictus	s. 118

Jitro kouzelníků ?	s. 118
ZÁVĚR	s. 119

III/ VÝSTAVA ČESKÉ UMĚNÍ VIDEO s. 121

ÚVOD - Vstup / Zakladatelé	
Steina a Woody Vašulkovi	s. 122
Nam June Paik	s. 123
PROLOG / Oficiální institucionální scéna	s. 124
VIDEO V ČESKÉ ALTERNATIVĚ	s.126
OKRUH ČESKÉ TELEVIZE	s. 137
ČEŠTÍ AUTOŘI V EXILU	s. 139
PO SAMETOVÉ REVOLUCI	s. 144
GENERACE 90. LET / STUDENTI VYSOKÝCH ŠKOL	s. 162
ZÁVĚR VÝSTAVY	s. 167

ZÁVĚR	s. 168
-------	--------

ODKAZY V MÉDIÍCH	s. 171
------------------	--------

BIBLIOGRAFIE	s. 171
--------------	--------

PŘÍLOHY

1 / CHRONOLOGICKÝ PŘEHLED UMĚLECKÝCH DĚL

2 / PŘEHLED TECHNOLOGIE ANALOGOVÉHO VIDEO, TYPY VIDEO KAMER

CHARAKTERISTIKA ZVOLENÝCH METOD ŘEŠENÍ

Disertační práce na téma *České umění videa (v kontextu světového videoartu)* je kritickou sondou do světa analogových technologií. Je výsledkem faktografických postupů a čerpá z dostupných zdrojů - z bibliografických, orální historie a průzkumu univerzitních archivů, video archivů a databází umělců a teoretiků.

Prvním krokem bylo studium odborné literatury. Současný stav bádání zahraničního videoartu (euroamerický kontext) je kvalitně probádaný. Patří sem tituly Chris Meigh-Andrews - *A History of Video Art* (2014), Michael Rush - *Video Art* (2007), nebo Michael Rush - *New Media in Late 20-th Century Art* (1999), Barbara London - *Video/Art: The First Fifty Years*. Phaidon (2021) . Kromě premis Marshalla Mc Luhana se umění videa dotýkaly myšlenky Viléma Flussera. Dále publikace Leighton, Tanya (Ed.) *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. London: Tate Publishing (2008) a Spielmann, Yvonne: *Video. The Reflexive Medium*. The MIT Press (2008).

V českém prostředí jsou důležitým zdrojem informací katalogy výstav Jaroslav Vančát - *Český obraz elektronický „vnitřní zdroje“*. Praha: Studio DADA s.r.o. (1994), Vlasta Čiháková-Noshiro a Keiko Sei. *Video art '94. Příroda v pohybu*. Mánes (1994), Marta Smolíková (ed.). - *Orbis Fictus: nová média v současném umění*. Praha: Nakladatelství OSWALD (1996), starší nebo soudobé monografie Pavel Liška - *Janka Vidová*. Dům umění města Brna (1995), Tomáš Ruller - *Perform-Made*. Tomáš Ruller: *Odolné okamžiky/Resistant Moments*. KANT (2021), Tomáš Pospiszyl - *Vladimír Ambroz: Akce/Action*. BiggBoss (2017), Ladislav Kesner - *Miloš Šejn. Býti krajinou / Being Landscape*. Arbor vitae (2010). Z kritických sborníků a textů *Iluminace*. Praha: Národní filmový archiv (2006), *Dialog s démony nástrojů. Steina a Woody Vasulkovi*. Praha: NAMU (2011), Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Dušková - *České umění 1938 – 1989 / programy / kritické texty / dokumenty*. Praha: Academia (2001), Martin Mazanec a Sylva Poláková - *Mapování pohyblivého obrazu: média, aktéři a místa v českém prostředí*. Praha: Národní filmový archiv (2022) a online edice NFA, VVP AVU. Jako další odborná periodika a sborníky z konferencí.

ÚVOD

V době, kdy jsem začínala zpracovávat svou disertační práci, jsem se v dostupných textech setkávala s nepřehlédnutelnými nejasnostmi a zavádějícími informacemi, které byly často přejímány zejména v absolventských vysokoškolských pracích.

Výrazné nesrovnalosti se objevovaly především v publikacích, jako je *Nová umění v Čechách* od Miroslava Klivara (Regulus, 2001) a v textech Bohdany Kerbachové *Počátky českého videoartu*. (In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv 2006). Mezi převažující názory patřil například ten, který spojoval prvenství s osobností Radka Pilaře,¹ a také domněnka, že české umění videa je úzce spojeno s okruhem videistů.² Jedním z cílů této disertační práce bylo mimo jiné eliminovat nesrovnalosti a objektivně reflektovat tuto problematiku.

Cílem práce bylo na základě dostupných podkladů důkladně prozkoumat otázky spojené s uměním videa na české umělecké scéně, přičemž jako základní rámec byla zvolena analogová technologie.

¹ Pilař byl dlouhou dobu ve spřízněných kruzích označován za „otce českého videoartu“.

² Jejichž aktivity byly spojené s oficiální sférou, zejména filmovou a televizní produkcí.

I./ SVĚTOVÝ VIDEOART (DEFINICE A MOŽNOSTI KATEGORIZACE)

GENEALOGIE UMĚNÍ VIDEOA

Video lze definovat jako dynamickou formu vizuálního záznamu, která vzniká a existuje prostřednictvím elektronických procesů. Tento typ technického obrazu je charakterizován několika klíčovými vlastnostmi. Elektronický obraz je generován a zpracováván pomocí elektronických zařízení, jako jsou kamery, editory a monitory. Na rozdíl od tradičního filmového obrazu, který je zaznamenáván na filmový pás (celuloid), je video výsledkem analogového, později digitálního přenosu elektrických signálů. Video, stejně jako film a televize, může být sekvencí dynamických snímků, které vytvářejí iluzi pohybu. Narozdíl od statické podstaty fotografie (nebo malby), zachycuje skutečnost v pohybu a jako médium pohyblivých obrazů se svou podstatou blíží spíše uměním scénickým, jako je hudba, taneční pohybové divadlo, film nebo literatura, protože je schopné zachytit a prezentovat děj.

Videoart je pak z tohoto pohledu sérií elektronických variací na audiovizuální téma, které je od svého vzniku v neustálém progresivním proudu a rozvíjí se variabilně v kontextu vizuálního umění.³

První video umělci a umělkyně byli vlastně pionýry-samouky, protože neabsolvovali specializovaný obor na umělecké škole, jelikož tehdy ještě takové obory neexistovaly. Každý z autorů měl různorodý background a tím i vlastní originální přístup. Pocházeli z různých oblastí vizuálního umění – malířství, sochařství, akčního umění, happeningu, bodyartu, performance nebo z filmové a hudební oblasti. Videoumění bylo umění konceptuální povahy s intermediálními přesahy, kdy klíčovou roli hrálo hnutí Fluxus⁴.

Podle anglického video umělce, spisovatele a kurátora Chrise Meigh-Andrewse se pod názvem videoart rozvinula komplexní umělecká tvorba, která zahrnovala umělecké video, experimentální video, uměleckou televizi, „novou televizi“ (the new television) nebo také „Guerilla TV“. V kontextu uměleckých hnutí dokázala pojmut rozsáhlé spektrum žánrově zabarvených forem umění, včetně politického a sociálního aktivismu.⁵ Především však video představovalo významný a nezaměnitelný nástroj pro komunikaci a sdílení informací.

• ROZMANITÁ ŽÁNROVOST

Video umění se formovalo jako projev kontrakultury vůči klasickým druhům umění a mělo výrazně experimentální povahu.⁶

³ MAYER, Marc. Being and Time. In: MEIGH-ANDREWS, Chris. *A History of Videoart*. New York, 2006. s. 1.

⁴ Z e-mailové komunikace s Katarínou Rusnákovou, únor, 2024

⁵ MEIGH-ANDREWS, Chris. *A History of Videoart*. New York, 2006. s. 2.

⁶ Z e-mailové komunikace s Katarínou Rusnákovou, únor, 2024

Typickým rysem těchto uměleckých celků byla intermediálnost,⁷ která se již dříve objevila v hudebních kompozicích Johna Cage,⁸ dále se rozvinula v happeningových akcích mezinárodního hnutí Fluxus, raných performancích Nam June Paika a při zkoumání podstaty uměleckého díla Roberta Rauschenberga a Wolfa Vostella. Intermediálnost se stala také prostředkem k vyjádření konceptů. V průběhu druhé poloviny 20. století koncept postupně ovládl umělecký svět a získal převahu nad formou. Možná právě díky tomuto dočasnému vítězství myšlenky nad formou bylo umělcům umožněno ve své tvorbě volněji experimentovat.

Mezi klíčové události, které formovaly akční a performativní umění, patří aktivity na Black Mountain College v Severní Karolíně. Zde John Cage spolu s tanečníkem a choreografem Mercem Cunninghamem a pianistou Davidem Tudorem vytvořili jedny z prvních happeningů.⁹ Konkrétně hovoříme o tzv. *Theater Piece no. 1* (1952), je považován za „proto-happening”.

Cageův nekompromisní hudební koncept „tiché skladby” 4'33”, charakteristický absencí tónů, se stal vzorem, jenž zásadním způsobem ovlivnil další vývoj intelektuálního chápání uměleckého díla.¹⁰

První experimenty s televizní obrazovkou představil německý umělec Wolf Vostell již v roce 1958 ve svém díle *TV Décollage*. Vystavoval je v New Yorku i v německé Galerii Parnas, kde v roce 1963 připravil výstavu také Nam June Paik. *Exposition of Music - Electronic Television* představila třináct „pozměněných” televizních obrazovek, které byly součástí galerijního konceptu „totální instalace”.

Destrukci a dekonstrukci umělecké formy se kromě Wolfa Vostella zabýval také americký malíř Robert Rauschenberg ve svých *White Paintings*. Rauschenberg později hrál významnou roli v mezioborové spolupráci umělců a inženýrů z Bell Labs.¹¹ Pojetí „prázdné plochy“ reflektoval v *Zen for Film* (1962 - 1964) také Nam June Paik, který se stal klíčovou postavou formující videoart jako umělecké hnutí.

Mnoho umělců 50. a 60. let 20. století čerpalo inspiraci z myšlenek Marcela Duchampa. Významným tvůrčím impulzem se stal moment náhody a do popředí se dostal samotný tvůrčí proces. Experimentální přístup, vnímán jako hra sloužící k prozkoumávání nových metod, byl dále rozvíjen díky spolupráci s techniky a inženýry. Jedním z důležitých, avšak dlouho nedoceněných milníků interdisciplinární spolupráce byla událost *9 Evenings: Theater and Engineering*, iniciovaná Billym Klüverem. Představíme i další projekty, které formovaly některé z koncepcí prezentovaných v Armory Hall v New Yorku a následně je rozvedly.

⁷ Termínem intermédiá označil danou problematiku kombinování médií americký umělec, spisovatel a skladatel, spoluzakladatel Fluxu, Dick Higgins.

⁸ Např. jeho první intermediální skladbu 4'33” z roku 1952.

⁹ “Happening” je částečně improvizovaný nebo spontánní kus divadelního nebo jiného uměleckého představení, obvykle zahrnující účast publika, jako například „multimediální happening”.

¹⁰ Byly to mimo jiné také hudební experimenty Johna Cage, Nam June Paika a Wolfa Vostella, které můžeme právem označit jako výtvarné projevy formující základní předpoklady pro vznik videoartu.

¹¹ Bell Labs - Bell Telephone Laboratories (1925–1984), poté AT&T Bell Laboratories (1984–1996) a Bell Labs Innovations (1996–2007), je americká průmyslová výzkumná a vědecká vývojová společnost v současné době vlastněná nadnárodní společností Nokia. Od roku 1967 sídlí v Murray Hill v New Jersey.

Než se dostaneme k první video výstavě *TV as a Creative Medium* nebo k projektu *Medium is the Medium* a uzavřeme tuto kapitolu pohledem na The Kitchen, je nezbytné se vrátit k událostem, které položily základy vzniku videoartu.

• JOHN CAGE

Poté, co John Cage objevil filozofii Zen buddhismu, začal ve své hudbě pracovat s prvkem náhody a čerpal inspiraci z myšlenek čínské *Knihy proměn* (I-Čing). Snažil se prostřednictvím nových úhlů pohledu (a poslechu) nabídnout alternativní způsoby vnímání světa, zejména z hlediska prostoru a času.¹² Cageovy myšlenky začaly nabývat konkrétních podob již v roce 1948, kdy se poprvé zmínil o konceptu „tiché skladby“, kterou zamýšlel nazvat „*Tichá modlitba*“. Jeho skladbu 4'33"¹³, poprvé uvedl v roce 1952 pianista David Tudor. Z kompozičně rozvržené sonáty pro piano o třech větách, i přes pohyby interpreta, nezazněl jediný tón.¹⁴

V roce 1959 měla v Miláně televizní premiéru Cageova performance *Water Walk*, která stojí za pozornost i díky záznamu z americké televizní soutěže *Game Show* z roku 1960.¹⁵ V roce 1968 Cage uspořádal v Torontu veřejnou performanci šachové partie s Marcelem Duchampem nazvanou *Reunion*. Při této akci použil upravenou šachovnici, která díky zesíleným zvukům pohybů figurek vytvářela elektronickou hudbu. Na obou stranách scény byly umístěny televizní monitory, které přenášely obraz v uzavřeném okruhu. Dva z nejvýznamnějších umělců 20. století usedli uprostřed jeviště v Ryerson Theatre, osvětlení jasným světlem doprovázeny pohledy publika. Toronto Star označil toto představení za „křížence mezi továrnou na elektroniku a filmovou scénou.“¹⁶ Následující šachová partie mezi Cagem a Duchampovou ženou Teeny, nazvaná *Chesspiece*, byla v roce 1986 zaznamenána na video.¹⁷

¹² Více na: <https://www.classical-music.com/features/works/what-is-the-point-of-john-cage-433/> [cit. 2022_21_05]

¹³ GODFREY, Tony. *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited. 2011. s. 61.

¹⁴ V srpnu 1952 Cage nastudoval tzv. *Black Mountain Piece - Theater Piece no.1*. Interdisciplinární, mnohvrstevná, performance, s dnes již legendárními účastníky, včetně umělce Roberta Rauschenberga, skladatele Davida Tudora, básníků Charlese Olsona a M.C. Richards a choreografa a tanečníka Merce Cunninghama je považována za vůbec první „*happening*“. Tyto novodobé Gesamtkunstwerky se zapsaly do dějin umění jako zlomové události, bořící zavedená pravidla a postoje především na poli „klasického“ pojetí taneční choreografie nebo hudební kompozice. Improvizovaná představení probíhala bez scénáře, předchozího zkoušení, v neomezeném čase a odehrávala se přímo mezi diváky. Podobně jako Cage používal moment náhody a náhodnost tanečník a choreograf Merce Cunningham vnímal všechny pohyby těla jako potenciální taneční kreace. Cunninghamovi tanečníci se pohybovali po jevišti jako molekuly v toku - proudu kapaliny (FLUX).

¹⁵ Více na: <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U> [cit. 2022_25_11]

¹⁶ Více na: <https://www.openculture.com/2017/09/when-john-cage-marcel-duchamp-played-chess-on-a-chessboard-that-turned-chess-moves-into-electronic-music-1968.html> [cit. 2022_25_11]

¹⁷ Více na: <https://www.youtube.com/watch?v=9yysZTaaFQM> [cit. 2022_25_11]

• MASOVÉ MÉDIUM TELEVIZE

Televize měla hluboký dopad na světovou kulturu. Díky televiznímu vysílání se změnil způsob vnímání a zpracování informací. Elektronická média - rozhlas, film a televize - spolu s rozvojem tradičních tištěných médií vedly k informační explozi. Lidé, snažící se zpracovat velké množství přichozích informací, byli přitahováni neodolatelnými vizuálními a zvukovými podněty.¹⁸ V 50. letech měl průměrný americký domov více televizorů než běžných domácích spotřebičů. Televize se stala středobodem každodenního života.¹⁹ Videoart ve spojených státech byl formován dvěma klíčovými postoji: odporem ke komerční televizi a intertextuálními praktikami výtvarného umění konce 50. let a začátku 60. let. Významnou událostí pro identifikaci videoartu bylo představení přenosné videokamery Portapak, které uvedl Nam June Paik v New Yorku a praktiky uměleckého hnutí Fluxus.²⁰

• WOLF VOSTELL A TV Dé-collage

Německý malíř a sochař Wolf Vostell, pionýr happeningu a Fluxu, po té co v roce 1954 objevil při návštěvě francouzské metropole termín „décollage“²¹, začal ve své tvorbě rozvíjet proces dekonstrukce založený na destrukci. Jeho první happening *The Theater is on the Street* se konal v Paříži v roce 1958.

Ideově byla jeho tvorba ovlivněna brutalitou druhé světové války a jejího následného vývoje v Německu, svou uměleckou praxi zasvětil připomínání válečných zvěstev, násilí a genocidy, jaderné války, agresivity během studené války, hrozeb technologické katastrofy a ekologické devastace. Především genocidní činy nacistického režimu formovaly jeho chápání estetiky. Jako jeden z prvních německých umělců, kteří se po druhé světové válce zabývali holocaustem, cítil naléhavost, předcházení budoucím katastrofám. V různých médiích šokoval diváky a vytrhoval je z jejich pohodlnosti, rozebíral mechanismy manipulace masových médií a konzumerismu, které otupovaly jednotlivce vůči násilí a lidskému utrpení.

V roce 1958 představil *TV Dé-collage*,²² instalaci sestávající z šesti televizních obrazovek umístěných ve dvou řadách za sebou s montáží zpravodajských záběrů, přes které autor přehodil různě poškozená bílá plátna. Vostell představil nový koncept - televizi jako sochařský objekt, jako novodobou multimediální skulpturu. Televizní monitor se v rukou autora proměnil v symbol

¹⁸ MARGOLIES, John S. *TV - The Next Medium*. Více na: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archives-tvthe-next-medium-63050/> [cit. 2022_06_09]

¹⁹ Andy Warhol o médiu televize uvedl: „It's the new everything.“ In: MARGOLIES, John S. *TV - The Next Medium*. Více na: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archives-tvthe-next-medium-63050/> [cit. 2022_06_09]

²⁰ MEIGH-ANDREW. *A History of Videoart*. [pozn. 5] s.9

²¹ Na své první cestě do Paříže upoutal jeho pozornost termín, který si přečetl v novinách *Le Figaro*, „Décollage“, odkazující na havarované letadlo. Scéna ho uchvátila a vymyslel termín pro označení techniky, která je v rozporu s koláží: odpojit, roztrhnout, oddělit, vrátit zpět. Vostellovým plánem bylo v duchu „estetiky destrukce“ vytvořit odtržením/vyjmutím částí originálu dílo nové. GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. [pozn. 13] Ibid.

²² Mnoho jeho projektů a happeningů bylo připraveno jako série kreseb, koláží a skic nebo zůstalo v podobě textových fragmentů a poznámek, což je typickým projevem hnutí Fluxus.

industrializované společnosti. Od počáteční deformace, kdy byl vytržen z kontextu a zasazen do nových souvislostí, začal upravovat elektronický signál televizního vysílání - jeho rušením. Typickým znakem jeho tvorby se staly monitory zalité v betonu, čímž reflektoval politické události.

V květnu 1963 uspořádal svou první samostatnou výstavu ve Smolin Gallery v New Yorku, kde představil řadu televizorů umístěných na kancelářském nábytku.²³ Každá obrazovka byla nastavena na příjem různě upraveného signálu. Návštěvníci při vstupu na výstavu obdrželi lahvičky s tekutinou, aby se jejím použitím mohli podílet na tvorbě Décollage přímo na vernisáži. Vostellův koncept výstavy "v procesu" dosáhla absurdity trojrozměrnou malbou, která obsahovala šest grilovaných kuřat na plátně. Návštěvníci tak mohli konzumovat umění a současně tvořit umění konzumace.²⁴

Video *Sun in Your Head* bylo poprvé vystaveno v rámci happeningu *Neun Nein Dé-coll / agen* (9 No Dé-coll / age), který se konal na devíti místech ve Wuppertalu 14. listopadu 1963 a organizovala ho Galerie Parnass. Veřejnost se mezi místy přesouvala autobusem a jedním z nich bylo kino, kde se promítal film *Sun in Your Head*. Tento film byl reakcí na Vostellův princip *dé-coll / age*, založený na pohyblivém obraze. Zatímco do té doby Vostell upravoval televizní obrazy během jejich vysílání, nyní mohl komponovat časovou sekvenci. V roce 1963 Vostell pověřil kameramana Edo Jansena, aby natočil deformované televizní obrazy přímo z obrazovky. Film byl oficiálně uveden v roce 1964 v Leidseplein Theatre v Amsterdamu. V roce 1967 byl přepracován a zkopírován na video. Video ukazuje deformované, manipulované obrazy Johna F. Kennedyho, vojenské přehlídky, několik moderátorů zpráv a politiků, kteří si navzájem podávají ruce, doplněné o titulky jako *Magazin der Woche* a *Deutsches Fernsehen*, které odkazují na zdroje těchto sekvencí. Toto dílo je zřejmé i v dalších sbírkách a muzeích; v roce 2017 získalo muzeum současného umění Es Baluard sérii *Dé-coll / age Video Films 1963-1971*, která zahrnuje sedm videografických děl tohoto německého tvůrce.²⁵

• RÁMEC HAPPENINGŮ A FLUXU

Fluxus, založený v roce 1960 litevsko-americkým umělcem Georgem Maciunasem, začal jako malá, ale mezinárodní síť umělců a skladatelů a byl charakterizován spíše jako sdílený postoj než jako hnutí. Jeho kořeny sahají do experimentální hudby a jeho název pochází z časopisu, který představoval práci hudebníků a umělců kolem avantgardního skladatele Johna Cage.

Latinské slovo *Fluxus* znamená „plynoucí“ a v angličtině „flux“ označuje proudění. Zakladatel Fluxu Maciunas řekl, že cílem Fluxu bylo „podporovat revoluční příval a příliv v umění, podporovat živé umění, anti-umění“. To silně odkazuje na dada, umělecké hnutí z počátku 20. století.

²³ Výstava s názvem *Wolf Vostell & Television Decollage & Decollage Posters & Comestible Decollage1*, probíhala od 22.května do 8. června 1963.

²⁴ Ve výstavě se nacházelo: „6 televizních zařízení s různými programy, jejichž obraz je dekolážován; 6 směsicí hrnců s plastovými letadélky, které se ve vedru rozpouštěly; 6 grilovaných kuřat na plátně připravených k snědku přímo z obrazu; 6 kuřecích inkubátorů na plátně, kuřata se měla vylíhnout v den výstavy. Každý z návštěvníků obdržel ampuli s tekutinou, kterou mohl použít na rozmazání magazinů.“ Více na: <http://25fps.cz/2014/televize-umeni-ano-ci-ne-2/> [cit. 2022_09_09]

²⁵ Více na: <https://www.esbaluard.org/en/obras/collage-video-films-1963-1971-sun-in-your-head/> [cit. 18.7.2024]

První událost se konala v roce 1961 v AG Gallery v New Yorku a následovaly festivaly v Evropě v roce 1962.²⁶ Hlavními centry aktivit Fluxu byly New York, Německo a Japonsko.

Fluxus sehrál důležitou roli v rozšiřování definic toho, co umění může být. Od 60. let hluboce ovlivnil povahu umělecké tvorby a umožnil rozvoj a soužití různých uměleckých forem a přístupů. Fluxus neměl jednotný styl. Umělci používali různé média a postupy a přijali přístup „udělej si sám“ k tvůrčí činnosti, často pořádali náhodné performance a využívali dostupné materiály k tvorbě umění. Fluxus se viděl jako alternativa k akademickému umění a hudbě, byl demokratickou formou kreativity, otevřenou každému. Podporoval spolupráci mezi umělci, napříč uměleckými disciplínami, ale také s publikem či diváky. Fluxus oceňoval jednoduchost a anti-komericialismus, přičemž náhoda a nehoda hrály velkou roli při tvorbě děl, a humor byl také důležitým prvkem.

První veřejný festival Fluxus se konal v muzeu Wiesbaden v Německu v září 1962 a zahájil evropské koncertní turné, které cestovalo do Amsterdamu, Kodaně, Paříže, Düsseldorfu, Stockholmu, Osla a Nice a trvalo do jara 1963. Mezi hlavní účastníky patřili Maciunas, Benjamin Patterson, Emmett Williams, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik a Wolf Vostell.

V rámci Fluxu tvořilo mnoho klíčových avantgardních umělců 60. let, včetně Josepha Beuyse, Dicka Higginse, Alice Hutchins, Yoko Ono, Nama June Paika, Bena Vautiera, Roberta Wattse, Benjamin Pattersona a Emmetta Williamse.

• NAM JUNE PAIK

Teorii projekce myšlenek na prázdnou plochu bílého plátna dále rozvinul Nam June Paik ve svém díle *Zen for Film* (1962 - 1964), kdy promítal na bílou stěnu obraz neexponovaného průhledného celuloidového filmového pásu. Toto dílo se stalo paralelou Cageovy skladby *4' 33"* (1952). Lineární projekce prázdného 16mm filmu umožnila vyniknout jak kvalitám, tak nedostatkům samotného filmového materiálu. Zároveň se *Zen for Film* stalo událostí, která přehodnotila tradiční přesvědčení o neměnnosti uměleckého díla, a transformovala je v neopakovatelný zážitek - procesuální umění, tedy umělecké dílo v neustálém pohybu.²⁷

Nam June Paik studoval hudební vědu, filozofii a dějiny umění na německých univerzitách v Mnichově a v Kolíně nad Rýnem a poté na Akademii múzických umění ve Freiburgu. V roce 1959 začal pracovat v elektronickém zvukovém studiu WDR v Kolíně nad Rýnem, kde se rodily hudební novinky od mezinárodních autorů, které ihned pronikaly do éteru. Během tohoto období, plného osobních setkání s předními postavami současné hudební scény. Paika fascinovaly techniky hudební koláže a možnosti využití nahrávek jako základu hudebních kompozic.

²⁶ Fluxus, založený v roce 1960 litevsko-americkým umělcem Georgem Maciunasem, začal jako malá, ale mezinárodní síť umělců a skladatelů a byl charakterizován spíše jako sdílený postoj než hnutí. Má kořeny v experimentální hudbě a byl pojmenován po časopise, který představoval tvorbu hudebníků a umělců soustředěných kolem avantgardního skladatele Johna Cage.

²⁷ Tento prázdný 16 mm film zkoumal téma prázdnoty, nudy a náhodného rušení. Dílo bylo svým způsobem interaktivní, kdy do projekce vstupovaly vedle prachu a škrábanců přítomných na filmovém pásu i vedlejší události (jako stíny vržené diváky). Výsledná podoba díla tak byla utvářena v závislosti na aktuálních podmínkách, jako například přítomnosti návštěvníků, kteří svými stíny spoluvtvářeli originální podobu uměleckého projektu. Dílo, bylo definováno jednak určitým okamžikem - tady a teď - ale také závislé na rozhodnutí diváka, zdali se pokusí vstoupit do uměleckého díla. Více na: <https://bgcdml.net/revisions/app/zen-for-film/> [cit. 2022_15_09]

Pro Paikovu tvorbu bylo klíčové setkání s Karlheinz Stockhausenem a Johnem Cagem v roce 1958 na Darmstadt International Summer School Course for New Music, kde tito autoři experimentovali se zvukovými syntezátory.²⁸ Jejich radikální přístup k přednesu a improvizaci, zahrnující prvek náhody, tak jako znalost východní zenové filozofie a učení D.T. Suzukiho, pomohla Paikovi oprostit se od uctívání konvencí západní hudební tradice. Po setkání s Georgem Maciunasem v roce 1961 se Paik aktivně zapojil do mnoha evropských představení, akcí a událostí spojených s hnutím Fluxus.

Ve studiu WDR měl přístup k široké škále elektronických zařízení, původně určených k úpravě zvuku.²⁹ Jeho zájem se postupně rozšířil na zkoumání technické podstaty obrazovky, zaměřil se na zkoumání její audiovizuální složky a manipulaci obrazového zařízení.³⁰

V blízkosti Kolína nad Rýnem si tajně pronajal malý ateliér a zakoupil deset televizních přijímačů.³¹ Společně s několika přáteli a odborníkem na televizní techniku zde několik měsíců experimentoval. Během zkoumání dosud neprozkoumaných možností změny řádkování televizního obrazu objevil horizontální a vertikální modulaci, která umožňovala deformovat a natahovat promítané objekty. K televizi také připojil mikrofon, čímž dosáhl modulace televizního signálu zvukem a tím posunul hranice audiovizuální tvorby.

Paikova první samostatná výstava *Exposition of Music - Electronic Television* (1963)³² ve Wuppertalu je obecně považována za historický mezník vzniku videoartu, kdy televize získala status uměleckého artefaktu.³³ V Galerii Parnas Paik vystavil různé hudební a vizuální objekty, od preparovaných pianin po upravené televizní přijímače.³⁴ Tři patra Jährlingovy vily, přestavěné na galerijní prostor, byla po vzoru surrealistických a Fluxus přístupů transformována v „totální prostředí“. V jedné místnosti návštěvníky uvítala useknutá volská hlava, zatímco v koupelně byla ponořená figurína ve vaně. Instalace zahrnovala 13 televizních přijímačů, rozmístěných buď na podlaze, nebo naskládaných na sebe. Každý přístroj vysílal zkreslené signály – od pruhů, vlnovek,

²⁸ S experimentálním skladatelem Johnem Cagem se Paik setkal v roce 1958 v německém Darmstadtu. Cage měl tak významný vliv na jeho práci, že Paik popsal rok 1957 jako „B.C.“ (Before Cage). Cage inspiroval Paika, aby do své práce začlenil náhodu a ticho. Jejich rozhovory také prohloubily Cageův zájem o zen buddhismus a další východní Asii filozofii.

²⁹ Před svou první samostatnou výstavou, realizovanou v roce 1963 ve Wuppertalu, pravidelně experimentoval se zvukovým analogovým materiálem, který nahrával a mixoval na magnetofonech.

³⁰ Paik, který dosud neměl přístup k video systémům, aby záměrně zkreslil vysílání televizního programu, používal cenově dostupné použité televizní přijímače. Německo mělo do roku 1963 pouze jednu televizní stanici a vysílalo každý večer ne více než několik hodin - to by vysvětlovalo pozdní otevírací dobu Paikovy show. Název, který si Paik vybral, naznačuje jeho přechod od hudby k elektronickému obrazu. Celé prostředí Galerie Parnas vyzývalo návštěvníky k aktivní účasti.

³¹ „I knew there was something to be done in television and nobody else was doing it, so I said why not make it my job?“ Nam June Paik

³² Desetidenní výstava probíhala od 11. do 20. března 1963 v soukromé rezidenci architekta Rolfa Jährlinga a byla přístupná dvě hodiny denně (19:30 - 21:20).

³³ Paik rozšířil původní ideu konceptu projektu výstavy z roku 1961 nazývané pracovním *Symphony for 20 Rooms*.

³⁴ MEIGH-ANDREWS. *A history of Videoart*. [pozn. 5] s.12.

po překrývající se pohyblivé obrazy tvořící jeden celek.³⁵ Mezi klíčová díla výstavy patřila instalace *Zen for Wind* (1963), která sestávala z volně zavěšených předmětů, jež se samovolně pohybovaly vytvářely náhodné zvuky. Výstava byla interaktivní - návštěvníci mohli například vytvářet své vlastní skladby přehráváním upravených LP desek a kazet.³⁶ Jedna z místností byla věnována manipulovaným televizorům. Na jedné televizi bylo možné pomocí pedálu libovolným způsobem měnit obrazu vysílaný v reálném čase. Další televize, jako například *Zen for TV* (1963), byly vystaveny v klidném „zenovém“ stavu.

• ROBERT WHITMAN

Na počátku 60. let Robert Whitman začal začleňovat sochařské objekty do divadelního prostředí, čímž se staly nedílnou součástí představení. Filmový obraz promítal přímo na trojrozměrné plochy soch, čímž dosáhl nového prostorového vyjádření.³⁷ Ve svých *Theatre Pieces*, které představují novou imaginativní formu divadelních představení, poprvé použil prvky kinematografie. Od roku 1963 začal vytvářet sérii instalací v galerijním prostředí, nazvanou *Cinema Pieces*. Tyto environmentální prostorové koláže nabízely divákovi přímý, intenzivní zážitek, se vyznačovaly vzájemným dialogem mezi sochařskými objekty, malířskými materiály (jako zavěšené papíry a plátna), performancí a pohyblivým obrazem.³⁸

Pro newyorskou galerii Reuben připravil v roce 1960 environmentální instalaci s názvem *The American Moon*.³⁹ Halucinogenní a metamorfní atmosféru této abstraktně expresionistické koláže dotvářela podivná představení performerů, kteří se váleli jako klády, zběsile poskakovali nebo prolézali složitým systémem provazových stezek zavěšených u stropu galerie.⁴⁰ V podobném duchu byla koncipována i performance *Flower* z roku 1963, kterou Whitman zachytil na 16 mm kameru.

³⁵ Více na: <https://walkerart.org/magazine/nam-june-paik-golden-age-television> [cit. 2022_08_09]

³⁶ Umělec Joseph Beuys, během improvizované akce na výstavě zničil jeden z klavírů, což Paika zaujalo natolik, že rozbité torzo klavíru zůstalo vystavené.

³⁷ SCHWARZBACHEROVÁ, Karin. *Český videoart - vznik, vývoj a pošíké vplyvy na českú scénu od 70. rokov do konca 20. storočia*. s.14.

³⁸ Převažujícím prvkem Whitmanových akcí se stalo vytváření situací v reálném čase a prostoru, zaměřených na fyzickou zkušenost. Scénáře jednotlivých happeningů obsahovaly psané poznámky a akvarelové ilustrace s doprovodnými komentáři. Narozdíl od striktně daných předloh Alana Kaprowa nechával Whitman mnoho detailů vykristalizovat až během samotné realizace. Své akce také pravidelně dokumentoval, a to buď fotograficky, nebo pomocí 8 mm ruční filmové kamery.

³⁹ *The American Moon* byl poprvé představen 29. listopadu - 7. prosince 1960 v Reuben Gallery v New Yorku. A pak od 22.-24.dubna 1976 v retrospektivním projektu s názvem Robert Whitman: Theater Works, 1960 - 1976 (sponzorovaných Dia Art Foundation, New York.)

⁴⁰ Jednotlivé části instalace, kterou dotvářely cáry slepených a pomalovaných papírových rolí a pláten, byly ožiovány šesti performery. Hlavním motivem filmové projekce byly postavy zahalené v látkách, pobíhající v husté vegetaci lesa připomínající džungli. Instalace zahrnovala také vznášející se igelitovou hmotu obklopenou systémem tunelů.

Od poloviny 60. let se setkáváme s pozoruhodnými instalacemi Whitmana, jako jsou *Window* (1963), *Shower*⁴¹ (1964), *Bathroom Sink* (1964) a *Trash* (Garbage Bag, 1964), ve kterých zdánlivě banální každodenní činnosti získávají třetí rozměr. Ačkoli Whitman i nadále pracuje s 16mm filmem, projekce pohyblivého obrazu na specificky upravené prostředí povyšuje tato díla na úroveň video instalací. V případě *Bathroom Sink* je film promítán na zrcadlo umístěného nad umyvadlem, přičemž se odrazem ze zrcadla objevuje projekce na protější stěně instalace.⁴²

Whitman věřil v možnost spojení umění a technologie a ve spolupráci s inženýry zkoumal vztah mezi optickými efekty a zobrazením skutečnosti. Technologie však pro něj byla pouze prostředkem k realizaci jeho myšlenek. Jeho představy o mezioborové spolupráci vykrystalizovaly v projektu *9 Evenings: Theatre and Engineering*⁴³ a v pozdějších aktivitách E.A.T. (Experiments in Art and Technology). V rámci „devíti večerů“ představil auto-mobilní video performance s názvem *Two Holes of Water* (1966).⁴⁴

• ART & TECHNOLOGY

V roce 1961 kurátor Pontus Hultén připravil pro Stedelijk Muzeum v Amsterdamu výstavu s názvem *Bewogen Beweging* (Moving Movement). Projekt byl v Holandsku k vidění po dobu šesti týdnů, než se pod názvem *Rörelse i Konsten* (Movement in Art) přesunul do Moderna Museet ve Stockholmu. Později téhož roku putoval do Musea Louisiana nedaleko Kodaně. Tento projekt předznamenával intenzivní zájem umělců o spolupráci s techniky a inženýry, což je podstatné pro pochopení následující problematiky, zejména s přihlédnutím k dění kolem *9 Evenings* a E.A.T..

Na putovní výstavě byla prezentována díla z oblasti kinetického umění, performance, happeningů a filmu, spolu s řadou neodadaistických plastik.⁴⁵ Některá starší díla však bylo nutné technicky zprovoznit, na čemž se podílel švédský rodák Billy Klüver. Jeho význam v rámci mezioborové technologicko-umělecké spolupráce začal nabývat na důležitosti již jeho angažmá v

⁴¹ V díle *Shower* promítal film, s motivem sprchující se ženy, na závěs sprchového koutu. Promítací plátno se tak proměnilo v další výrazový prvek a vystoupilo ze své předurčené 2D plochy. SCHWARZBACHEROVÁ. *Český videoart* [pozn. 38] s.13-14.

⁴² Zobrazuje ženu, jak si češe vlasy, čistí si zuby, nanáší se atd. Chování modelky v koupelně připomíná výjevy z malby 19. století a jejich poetické, smyslné a touhy vzbuzující implikace. Whitmanem vytvořený filmový obraz však není erotický, ale spíše metodický a obsahuje rituální složku charakteristickou pro performance. Více na: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/bathroom-sink> [cit. 2022_11_11]

⁴³ V roce 1965 Billy Klüver s pomocí Roberta Rauschenberga oslovil umělce a třicet inženýrů z Bell Labs k účasti na interdisciplinárním projektu, který propojil výtvarné umění, avantgardní divadlo a tanec s novými technologiemi. Deset umělců žijících v New Yorku, které spojovala performance, hudba a tanec – John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor a Robert Whitman – uspořádalo ve zbrojnici 69. pluku v New Yorku projekt s názvem *9 Evenings: Theatre and Engineering*. Více na: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/9-evenings-theatre-engineering-two-holes-water-3> [cit. 2022_15_05]

⁴⁴ Společně s Robertem Rauschenbergem, Billym Klüverem a dalšími stál Whitman později v čele mezioborové spolupráce mezi umělci a vědci, která vyústila v přelomové výstavy jako *Art & Technology* v Los Angeles County Museum of Art v roce 1971 a *Pavillion (E.A.T.)* v pavilonu Pepsi - Expo 70 v japonské Ósace. Více na: <https://www.worldcat.org/title/820027409> [cit. 2022_20_08]

⁴⁵ Součástí instalace byla i díla předních světových autorů, jako je *Kinetic Construction (Standing Wave)* od ruského avantgardního umělce Nauma Gabo (1919-1920) nebo *Bicycle Wheel* (1913) a *Rotoreliéf* (1935) od představitele francouzského dadistického tvůrce Marcela Duchampa (1887 - 1968).

Bell Telephone Laboratories v New Yorku (dále jen Bell Labs). Klüver zde pracoval od roku 1958 jako vývojář nových technologií a zabýval se výzkumem konstrukcí elektronek s postupnou vlnou tzv. TWT (traveling-wave tubes). Později se věnoval vývojem laserové technologie.

Ve spojení s Bell Labs stojí za zmínku několik technologických objevů, které se objevily na umělecké scéně. Billy Klüver využil jedinečných vlastností stříbrné fólie Mylar od firmy 3M při realizaci Warholových létajících stříbrných mraků (*Silver Clouds*, 1966). Jeho kolegové z Bell Labs se zabývali otázkami, jak v obvodu multi-vibrátoru změnit proud ze stejnosměrného (DC) na střídavý (AC) při práci na neonovém písmenu R pro malbu Jaspera Johnese.⁴⁶

O nové technologie se zajímali také například tanečníci, kteří je integrovali do kontextu propojení pohybu a zvuku. Asistent Billyho Klüvera z Bell Labs, Harold Hodges, vyrobil pro tanečnici Yvonne Rainer malý FM vysílač, který nosila připevněný k opasku. Kontaktní mikrofon na jejím krku byl schopen zachytit při tanci zvuk jejího dýchání.⁴⁷ Rainer tak tančila v rytmu svého dechu.

Mezi významné experimentální scénické projekty patří rozsáhlá multimedialní skladba *Variations V*. První verze byla zkomponována v roce 1965 a její další varianty předznamenaly budoucí „video tance” newyorského tanečníka Merce Cunninghama. Významnou roli v tomto projektu sehrál interaktivní dialog tance a zvukového doprovodu, který inicioval John Cage.

Pod Cunninghamovým vedením vznikala taneční choreografie, kterou původně obklopovala projekce filmů amerického experimentálního filmaře Stan VanDerBeeka, později scénu doplnily Paikovy “pozměněné” televizní obrazovky s manipulovaným obrazem. Jevišť bylo vybaveno dvanácti zvukově citlivými elektronickými senzory ve formě kapacitních antén, které reagovaly na pohyby tanečníků. Výsledné zvuky byly měněny nebo zpoždovány přítomnými hudebníky Johnem Cagem a Davidem Tudorem, přičemž součástí byl i modulární syntezátor tzv. theremin Roberta Mooga.⁴⁸ V interdisciplinárním kontextu videoartu šlo o představení, díky němuž vstoupilo video na divadelní scénu.

V kontextu tance a pohybového umění došlo v transcendentním smyslu k rozšíření základních výrazových a prostorových projevů lidského těla - podobně jako později ve video dílech Bruce Naumana, Vita Acconciho.

⁴⁶ Původní Warholova myšlenka plovoucích žárovek “floating light bulb” získala nakonec podobu stříbrných létajících mraků *Silver Clouds* (1966).

⁴⁷ „Ve zvukové složce představení se odrážela jakási explicitní, tělesná interakce s videem jako médiem. Zvuk, podobně jako video, existuje v tomto tanci vizuálně a dokonce kineticky.” Yvonne Rainer. *At My Body's House* (1964). Více na: <https://www.experimentsinartandtechnology.org/yvonne-rainer>

⁴⁸ Robert Moog (známý pro svůj Mood synthesizer), Theremin - elektronický hudební nástroj, ve kterém je tón generován dvěma vysokofrekvenčními oscilátory, je tvořen tzv. kapacitní anténou (“capacitive antenna”). Výška a síla tónu je řízena pohyby rukou umělce směrem po obvodu a od něj. Při přiblížení tančících umělců k anténám tedy docházelo ke zvukovým reakcím a autoři s nimi v rámci taneční kompozice cíleně pracovali. Více na: <https://www.eai.org/titles/variations-v> [cit. 2022_16_05]

POČÁTKY JEDNOKANÁLOVÉHO VIDEOARTU

V létě roku 1965 byl Andy Warhol osloven nakladatelem časopisu *Tape Recording*, který připravoval prezentaci nového video zařízení společnosti Norelco. Dne 29. září 1965, během večírku v prostorách pod newyorským hotelem Waldorf Astoria, představil Warhol své první videozáznamy. O několik dní později, 4. října 1965, zakoupil Nam June Paik první videokameru Sony Portapak. Ten den Paik vezl kameru v taxíku, když ho zdržela dopravní zátka způsobená průvodem papeže Pavla VI. Paik natočil průvod a téhož odpoledne promítal dvacetiminutové záběry přátelům v Café a Go-Go ve čtvrti Greenwich Village. Někteří tento příběh zpochybňují, ale je nepopiratelné, že Paik sdílel rané okamžiky videoartu s méně známými tvůrci, jako byli Juan Downey, Frank Gillette, Les Levine a Ira Schneider, a také s Andym Warholem.⁴⁹

• TESTOVÁNÍ VIDEO SYSTÉMU NORELCO (ANDY WARHOL)

Dříve než Andy Warhol získal možnost objevovat možnosti nového média videa, rád pracoval s 16mm filmovou kamerou. Nezávislému filmu zůstal věrný po celý život, jak dokládají jeho legendární několika hodinové filmové záběry, jako například *Eat a Sleep* (1963, 321 min.). V lednu 1965 vznikl poslední snímek z původně plánované filmové trilogie s názvem *Drink*, který vznikl na základě výzvy amerického režiséra a producenta Emila de Antonia. Emile, přezdívaný „De“, se nechal slyšet, že dokáže vypít litr skotské whisky za dvacet minut. Během akce však omdlel a pod hrozbou soudního řízení zakázal Warholovi jakékoli veřejné předvádění záznamu.

Za první Warholův videoart byl dlouhou dobu považován video experiment *Outer and Inner Space* s modelkou Edie Sedgwick v hlavní roli. Tento názor vedl k diskuzi o „prvenství“ mezi Warholovými záběry a Paikovými záběry příjezdu papeže Pavla VI. do New Yorku.⁵⁰ Warhol však získal systém Norelco již v srpnu 1965, kdy mu redaktor video časopisu *Tape Recording* Richard Ekstrakt nabídl možnost testování tohoto zařízení.⁵¹

Video systém Norelco svou váhou a pevně ukotveným robustním podstavcem stále spadl do kategorie těžké techniky.⁵² To byl pravděpodobně, vedle dalších technických problémů s ovládáním, jeden z hlavních důvodů, které autory odradily od další práce se systémem. Dochovaly se tak pouze Warholovy krátké skici záběrů z večírků, videozáznamy tančících lidí nebo dění ve Warholově „Factory“. Jednou z mála dochovaných a stále přehratelných částí je scéna, na níž americký fotografa Billy Name stříhá vlasy Edie Sedgwick, zatímco spolu sedí na evakuačním

⁴⁹ Více na: <https://www.guggenheim.org/articles/the-take/the-year-video-art-was-born> [cit. 18.7.2024]

⁵⁰ Chybně určenou datací vzniku Warholova *Outer and Inner Space* na konec srpna 1965, byla dlouhou dobu za první videoart považována událost příjezdu papeže Pavla VI. do New Yorku, kterou Paik natočil na video systém Portapak.

⁵¹ S Warholem se Richard Ekstrakt potkal v době, kdy vydával časopis *Tape Recording*. Warhol společně s umělcem Henry Geldzahlerem souhlasili, že se jako porotci zúčastní soutěže „Pop Sounds“, akci sponzorovanou *Tape Recording*. Andy, nadšenec pro nahrávání na kazety, Ekstraktovi pravidelně volal, aby zdarma zajistil páskové zařízení na nahrávání zvuku a prázdné pásky. Více na: <https://www.nybooks.com/articles/2011/08/18/warhol-under-waldorf/> [cit. 2022_21_06]

⁵² „Nebylo to přenosné, jen to tam tak nějak sedělo. Sedělo to na stojanu a mělo to hlavu jako brouk a vy jste seděli u ovládacího panelu a kamera se napřímila jako had a nějakým způsobem se naklonila jako světlo na rýsovacím prkně ... chtěl jsem to ukrást ...“ (Andy Warhol, POP)

požárním schodišti vysoké budovy ateliéru. Často diskutovaný dvojportrét Warholovy POP Star Edie Sedgwick *Outer and Inner Space*⁵³ byl natočen ve Warholově ateliéru v srpnu 1965 a oslavil premiéru pod hotelem Waldorf Astoria.⁵⁴

• SONY PORTAPAK

Význam Paikovy akce relativizoval například profesor Tom Sherman z newyorské Syracuse University ve svém příspěvku *The Premature Birth of Video Art* z roku 2007. Na základě technického argumentu upozornil, že v roce 1965 sice mohl být k dispozici video systém SONY CV-2000, avšak ten ještě nefungoval na baterie. Sherman tak zcela vyvrátil tvrzení, že šlo o první přenosnou video kameru. Jak dále uvádí Lenka Dolanová, celek vážil přibližně dvaadvacet kilogramů a bylo jej možné přepravovat maximálně v kufru auta. Siegfried Zielinský ve své publikaci *Zur Geschichte des Videorecorders* (Berlín, 1986) upřesňuje, že lehčí přenosný půlpalcový (50mm) typ video kamery SONY Portapak, označený CV-2400, se na japonském a americkém trhu objevil až v roce 1967.⁵⁵

• 9 EVENINGS: THEATRE and ENGINEERING

Rok po Warholových prvních testech video systému Norelco a po Paikově použití video kamery Portapak v New Yorku vstoupil na uměleckou scénu ze světa technologického inženýrství Billy Klüver. The Music Society ve Stockholmu přišla s myšlenkou uspořádat festival zaměřený na propojení umění a technologie a pro realizaci americké verze oslovila Klüvera. Klüver následně zajistil spolupracovníky z Bell Labs a vyzval Roberta Rauschenberga, aby k projektu přizval své přátele a kolegy.⁵⁶

Deset uměleckých performancí vyžadovalo velmi rozmanité přístupy (outputy a inputy) a základním parametrem byla na tehdejší dobu téměř nepředstavitelná „bezdrátovost“ (wireless).

⁵³ Sekvence ukazuje modelku z profilu, která kouří cigaretu usazená před televizním monitorem. Na něm je přehráván modelčín portrét. V jednom jediném záběru tak Edie vede intimní rozhovor se svým vlastním pohyblivým elektronickým dvojčetem. Kurátor a teoretik John G. Hanhardt k nahrávce doplňuje, že Sedgwick konkrétně hovořila o tématu, kde iniciály AW (Andy Warhol) parafrázuje k příběhu „Alice in Wonderland“, podobně jako možnosti námětu k natočení filmu. Jiné zdroje však zastávají variantu, že zvuk byl natolik zkreslený, že monolog zůstal po většinu času nesrozumitelný. V *Outer and Inner Space* došlo zvláštním způsobem k propojení filmového světa a virtuálního prostředí videa. Toto téma Warhol rozvedl ve svých *Diaries* - kdy na 8 mm kameru nahrával portréty lidí a osobností, které mu později sloužily jako předloha při výrobě síťotiskových reprodukcí.

⁵⁴ J. Hoberman označil *Outer and Inner Space* v *The New York Times* za „mistrovský videoart vytvořený ještě předtím, než tento termín vůbec existoval.“

⁵⁵ MAZANEC, Martin. *Pohyblivý obraz filmu a videa 2*. Studijní text pro kombinované studium. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc: 2013

⁵⁶ Obsazení: Tanečníci (Deborah Hay, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton), hudebníci (John Cage, David Tudor), a vizuální umělci (Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Robert Whitman), spolupracovali s více jak 30ti inženýry z Bell Laboratories na vývoji performancí prezentovaných v rámci 9 Evenings v New Yorkské Armory Hall pro více jak 1500 diváků. Více na: https://www.academia.edu/5050887/9_Evenings_Theater_and_Engineering_1966_Reconsidered [cit. 2022_16_05]

Zesilovače, kodéry a dekodéry byly jen zlomkem technologických novinek, které bylo během časově omezeného období nutné doslova vynalézt.⁵⁷

Akce se stala důležitým milníkem zapojení média videa do multimediálního celku a multižánrových kompozic.

Sylvie Lacerte zpětně reflektuje 9 *Evenings* jako událost, která se objevila na správném místě ve správný čas,⁵⁸ popisy jednotlivých konceptuálních celků nalézáme v přednášce Julie Martin pro The Neukom Institute, and Studio Art, Film & Media Studies and Digital Music Departments v německém Hanoveru, která byla součástí *The Winter 2013 Donoho Colloquium* - přehlídka inovací⁵⁹ nebo také v přehledu autorských komentářů webových stránek Moderna Museet.⁶⁰ K diskuzi se vyjadřuje také Andrew Foster.⁶¹

Níže uvádíme přehled projektů, které pracují s televizním přenosem, projekcí, uzavřeným okruhem a videem. Alex Hay ve svém představení *Grass Field* využil živého televizního přenosu, kdy jeho sedící postava byla promítána na velkoformátovou projekci. Jednalo se o první použití uzavřeného okruhu ve scénickém představení. Yvonne Rainer v choreografii *Carriage Discreteness* použila sekvenci událostí, která zahrnovala detailní monitorování pohybů jednotlivých tanečníků prostřednictvím televizních záběrů. David Tudor vytvořil objekt *Bandoneon (Bandoneon Factorial)*, na tělo akordeonu nainstaloval kontaktní mikrofony napojené na modulační zvukový systém. Tento systém ovládal osvětlení v hale a ve spojení se zařízením Lowella Crosse umožnil pomocí Bandoneonu také generovat video obrazy. Lucinda Childs se ve své performanci *Vehicle* zkoumala Dopplerův jev, tedy změnu frekvence a vlnové délky mezi vysílacím a přijímacím zařízením. Její vystoupení byla širokému publiku prezentováno prostřednictvím velkoformátové projekce.

Robert Whitman přivezl do newyorské amory pojezdno kino. Sedm vozidel, každé zahalené do průhledného plastu, v průvodu vjíždělo na scénu a zastavila se až před 45 metrů dlouhou papírovou projekční plochou. Jedno z vozidel, vybavené kontaktním mikrofonom připojeným k tlumiči, zaparkovalo před projekční plochou, na níž se promítaly dokumentární záběry z Whitmanovy sbírky. Les Levine použil kameru s optickými vlákny k přiblížení drobných předmětů, které předtím vytáhl z kapsy, zatímco Suzanne de Maria symbolicky vylévala na podlahu vodu ze sklenic. Jednotlivé akce byly promítány na velkoformátovou plochu za nimi. Každý vůz vezl buď filmový nebo televizní projektor. Díky systému přepínání videa mohl Whitman přenášet buď komerční televizní vysílání, nebo živé televizní vystoupení, které probíhalo na balkóně, přímo na

⁵⁷ Celý projekt se ocitl v ohrožení, když švédská strana rozhodla, že nebude realizován. Organizátoři však podpořili realizaci v New Yorku. Série představení se odehrála v prostorách zbrojovky/zbrojnice (Armory) 69 regimentu na 25th street, Lexington Avenue a předcházela vlastnímu vzniku E.A.T.

⁵⁸ Text odkazuje na Jeanne Siegel: An Interview with Hans Hacke

⁵⁹ E.A.T.: Experiments in Art & Technology, 1960 - 2001; Více na: <https://neukom.dartmouth.edu/news/2013/02/donoho-colloquium-eat-experiments-art-technology-1960-2001> [cit. 2022_14_06]

⁶⁰ Moderna Museet. Více na: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/9-evenings-theatre-engineering/> [cit. 2022_14_06]

⁶¹ FOSTER, Andrew. Academia.edu. Více na: https://www.academia.edu/5050887/9_Evenings_Theater_and_Engineering_1966_Reconsidered [cit. 2022_14_06]

televizní projektory umístěné v autech,. *Two Holes of Water 3*, je právem označováno za “totální divadlo”.⁶² Televizní kamera zaznamenávala performance Trishy Brown a Mimi Miller. Zkreslené a pokřivené obrazy jejich pomalu se pohybujících těl byly přenášeny do televizního projektoru v jednom z vozů. Další kamera snímala Jackie Leavittovou, která na balkoně psala na psacím stroji vybaveném kontaktním mikrofonom. Zesílený zvuk úderů prstů do klávesnice se rozléhal po celé zbrojnici. Po dokončení psaní Leavittová vstala a jedna z televizních kamer zaostřila na horní polovinu jejího těla, zatímco druhá na spodní. Obrazy byly následně promítány ve dvou nad sebou umístěných projekcích.

Základem tenisové hry Roberta Rauschenberga *Open Score* byly technicky upravené tenisové rakety. Dav diváků, čítající asi 500 lidí, byl snímán infračervenou televizní technologií, což nebylo snadné zajistit, protože přístroje schopné snímat v noci vlastnila pouze armáda.

I když lze zpětně *9 Evenings* reflektovat jako událost, která stála na počátku nové éry, ve své době byly snahy o rozvíjení mezioborové spolupráce odbornou veřejností pod vlivem společenského dění přehlíženy.⁶³ V září 1966 založili technici Billy Klüver a Fred Waldhauer společně s umělci Robertem Rauschenbergem a Robertem Whitmanem organizaci *Experiments in Arts and Technology (E.A.T.)*.⁶⁴

VZNIK NEZISKOVÝCH INSTITUCÍ

V březnu 1969 byl mezinárodně vysílán program videokazet šesti umělců - *The Medium is the Medium*. V květnu 1969 se v galerii Howard Wise v New Yorku uskutečnila první velká přehlídka televizních umělců - *TV as a Creative Medium*, která představila jedenáct různých experimentálních projektů.

• THE MEDIUM IS THE MEDIUM

Pozoruhodný projekt *The Medium is the Medium* se významně zapsal do historie videoartu jako jeden z prvních a nejprozíravějších příkladů spolupráce mezi veřejnoprávní televizí a nově se rozvíjejícím oborem videoartu v USA. Šest umělců - Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock a Aldo Tambellini - bylo osloveno, aby vytvořili krátká videa

⁶² Realizaci třetí verze *Two Holes of Water* Roberta Whitmana předcházela dvě představení, která naznačila budoucí podobu jedné z nejmonumentálnějších výpravných show představených na *9 Evenings*. První, podle které vznikl název celého díla, byla realizována 26. srpna 1966 v rámci festivalu *Midsummer*. Součástí bylo vedle happeningových a performance akcí také zařazení filmové projekce.

⁶³ Jak uvádí Sylvie Lacerte: „... nepochopení akce, které i přes to vedlo následně k založení tvůrčí experimentální platformy E.A.T.: Experiments in Art & Technology.”

⁶⁴ Tato nezisková organizace vznikla pod záštitou Institute of Electrical and Electronic Engineers v New Yorku, měla za cíl podporovat spolupráci mezi umělci a inženýry. První oficiální setkání inženýrů a umělců, kteří se podíleli na projektu *9 Evenings*, se konalo v listopadu. Veřejně přístupné diskuze se zúčastnilo více než 300 umělců a bylo vneseno přes 80 dotazů týkajících se technické asistence. Tento zájem jasně signalizoval potřebu takovéto spolupráce. Dne 15. ledna 1967 vyšlo první číslo *E.A.T. News*. Klüver vedl diskuze v různých podnicích, například v IBM, a v roce 1968 začala E.A.T. pořádat tematické přednášky vědců a inženýrů pro umělce. Tématy byly například *computer speech*, *computer graphics*, papír, plasty a další. Harry Kogelnik například v loftu E.A.T. předváděl, jak fungují lasery nebo hologramy.

pro půlhodinovou prezentaci v živém televizním vysílání. Tento projekt, který byl celostátně vysílán v březnu 1969, zrealizovali Ann Gresser a Patricia Marx pro veřejnoprávní televizní WGBH-TV v Bostonu. Výsledky experimentu byly zklamáním, neboť každému umělci byla přidělena příliš krátká doba vysílacího času, během které nemohl plně využít potenciál manipulace prostřednictvím médií. Přesto některé z prezentace ukázaly značný potenciál. Bylo to poprvé, kdy umělci mohli oficiálně použít studiové vybavení.

Další významný experiment proběhl v San Francisku, kde nadace Dilexi ve spolupráci s KQED-TV uspořádala sérii třinácti programů. Tyto programy poskytly vybraným umělcům příležitost k přímému vyjádření jejich myšlenek v televizi. Mezi účastníky projektu byli Edwin Schlossberg, Philip Makanna, Robert Nelson, Ann Halprin, Julian Beck, Yvonne Rainer, Andy Warhol, Robert Frank, Ken Dewey, Walter de Maria, Frank Zappa a Terry Riley s Arlem Actonem. Kromě toho existují další rozmanité příklady, například programy na WCBS-TV v New Yorku od Alwina Nikolaise a Allana Kaprowa, Evropě na tuto linii navázala na WDR-TV v Kolíně nad Rýnem v Německu.

• TV AS A CREATIVE MEDIUM

V době, kdy se teorie Marshalla McLuhana staly všeobecně známými, si lidé začali uvědomovat skutečný i potenciální vliv, který televize má a bude mít na jejich životy. Televize se stala příčinou, ne-li kamenem úrazu, všech změn, které transformují naši civilizaci. Generace padesátých let byla vychována televizí, a umělci přirozeně vnímali potenciál tohoto média pro své vlastní vyjádření.⁶⁵ První americká výstava věnovaná videoartu, byla reakcí na televizní průmysl a zkoumala místo a hodnotu, jakou médium televize zaujímá v našem životě.

V roce 1968 představil Eric Siegel své video *Psychedelelevision* v Channel One Theater,⁶⁶ v New Yorku. Poté, co se o této skutečnosti dozvěděl prostřednictvím Thomase Tadlocka, přišel galerista Howard Wise video shlédnout. Siegel mu ukázal několik děl, ale pouze „*Einsteinův kousek*“⁶⁷ ho skutečně nadchl natolik, že autora požádal, zda by mohl vytvořit stejné video v barvě. Wise na koupi barevného televizoru a realizaci díla přispěl částkou 200 USD. Podobně jako Eric Siegel byli mnozí umělci, kteří připravili projekty pro výstavu *TV as a Creative Medium*, velmi překvapeni, že za dokončení obdrželi finanční odměnu. Pro některé to byla vůbec první zkušenost s honorářem.

⁶⁵ Překlad textu Howarda Wise z doprovodného materiálu výstavy *TV as a Creative Medium*, březen 2021. Vizuální stránku výstavy je možné shlédnout v dokumentu z roku 1984, například zde: <https://njp.ma/video/tv-as-a-creative-medium/play/BO> [cit. 2022_14_06]

⁶⁶ Ken Shapiro a Lane Sarasohn otevřeli Channel One v East Village v New Yorku v roce 1967. Projekt běžel pět let a objížděl také vysoké školy. Divadelní sály s uzavřeným okruhem, které uváděly Channel One, měly dlouhé představení také v Bostonu, Chicagu a San Francisku. V roce 1972 bylo to nejlepší z Channel One přetočeno na 35 mm barevný film a vydáno jako „The Groove Tube“. Více na: <http://www.lanesarasohn.com/channelone.html> [cit. 2022_14_06]

⁶⁷ Všechny citace Erica Siegela pochází z rozhovoru s autorem v září 1983. Viz také „Poznámky k historii obrazové zpracovaného videa“, od Lucindy Furlongové, *Afterimage*, Vol.11, č. 1 a 2 (léto 1983), s. 35.

Siegelova *Psychedelelevision in Color*⁶⁸ se skládala ze tří částí. *Einstein* představoval manipulované obrazové sekvence tváře Alberta Einsteina, jejíž kontury barevně světélkovaly a měnily se v abstraktní obrazy. Dvojice psychedelicky působících videí *Symphony of the Planet* a *Tomorrow Never Knows*, byla úzce spojená s hudbou a vizuálně doprovázela písně The Beatles. Siegel jimi vtipně odkazoval na „rané rockové video“. Jeho zkoumání vztahů mezi abstraktním obrazem a zvukem v sobě neslo sofistikovanost podobnou experimentálním filmům Oskara Fischingera.

Howard Wise hledal nové způsoby, jak podporovat uměleckou tvorbu na pomezí nových technologií. Považoval Siegela za klíčovou postavu malé, ale dynamické video komunity. Po účasti na výstavě *TV as a Creative Medium* odcestoval Siegel do Švédska, kde začal navrhovat video syntezátor.⁶⁹ Po návratu do USA oslovil s tímto nápadem Wise, který byl zpočátku skeptický, ale nakonec souhlasil s realizací prototypu a financování projektu. Jak Eric Siegel vzpomíná: „Byl jsem jedním z nejvlivnějších iniciátorů video hnutí a přijal jsem to jako svou roli. Nam June Paik a já jsme (Howardu Wiseovi) propagovali myšlenku, že teď přišlo na řadu video... Později, když jsem se po dokončení syntezátoru v San Franciscu vrátil do New Yorku tam už žádná Howard Wise Gallery nebyla. Velmi mne to překvapilo a cítil jsem se trochu provinile.“⁷⁰

V rámci výstavy se autoři snažili nalézt odpovědi na otázky týkajícího se smyslu umění, možnostmi nového elektronického média a role, kterou televizní vysílání hraje v našem životě. Eric Siegel kritizoval komerční vysílání za neochotu tvůrčím způsobem zkoumat nekonečné možnosti média, které bylo místo toho využíváno jako nástroj k ovládnutí společnosti. Siegel vnímal extatický potenciál televizního vysílání a tvrdil, že podobně jako umění dokáže zprostředkovat vzrušující zážitek. „Kladu si otázku, proč si divák po náročném dni nemůže sednout k televizi a poslouchat hudbu⁷¹ a přitom sledovat obrazovku plnou krásných barevných displejů? Tyto vizuální fantazie by vás uvolnily lépe než jakýkoli uklidňující prostředek a zároveň by úžasné vzpružily vašeho ducha.“⁷²

Možnost, jak uniknout „informačnímu“ tlaku komerční televize, aniž by se zcela vytratil původní obsah refletovali ve své instalaci pro devět monitorů *Wipe Cycle* Frank Gillete a Ira

⁶⁸ Siegel přidal do názvu kazety „v barvě“, protože barevné videokazety byly v té době neobvyklé.

⁶⁹ „Stále jsme nenašli Ala Phillipse, kterému Eric Siegel svěřil svůj jediný videosyntezátor. Ve srovnání s elektronickými zvukovými nástroji neexistuje žádný srovnatelný historický nebo intelektuální protokol, který by dokonce považoval video nástroje za kulturní artefakty. Zatímco Paikův první syntezátor je stále v suterénu MIT, první Buchla box právě koupila od Mills College francouzská instituce. Je opravdovým potěšením zvednout kus šrotu, oprášit ho, vrátit jeho jméno, restaurovat, pojistit na tisíce dolarů a publikovat v rakouském uměleckém katalogu!“ - Woody Vasulka, *Eigenwelt der Apparatewelt*, kurátorské prohlášení, 1992. Více: https://www.n3krozoft.com/_xxbcf67373.TMP/tv/eric_siegel.html

⁷⁰ Citace Erica Siegela pochází z rozhovoru s autorem v září 1983. Viz také „Poznámky k historii obrazové zpracované video“, od Lucindy Furlongové, *Afterimage*, Vol.11, č. 1 a 2 (léto 1983), s. 35./ viz. Marita Sturken, květen 1984, *Afterimage*, sv. 11, č. 10.

⁷¹ Nam June Paik v této souvislosti rovněž hovořil o krásném náladovém umění ve smyslu náladové hudby: „Navrhoval bych „Silent TV Station“ ... stanici, která „tam“ prostě jen bude... nebude se vměšovat do jiných aktivit... budeme se na ni dívat jako se díváme na krajinu... nebo na krásný koupající se akt od Renoira, a v tom případě si každý užije „originál“... a nikoli reprodukci...“.

⁷² Cit. Eric Siegel. *TV as a Creative Medium*, leták k výstavě. Howard Wise Gallery 50 W.57 ST. NYC 10019, First Class Mail, 1969.

Schneider. Formát TV stěny, stejně jako kombinace živého TV vysílání a videa, nalézáme rovněž v dalším zastoupeném díle *Telediscretion* Serge Boutourlina.⁷³

Nam June Paik původně zvažoval možnost vytvořit novou verzi *Participation TV* ⁷⁴ ve formátu televizní instalace složené ze tří nebo čtyř barevných obrazovek. Nakonec se však rozhodl pro jednu obrazovku a zaměřil se na zkoumání přenosu živého obrazu (z galerie) a jeho vrstvení. Spolu s hudebnicí Charlotte Moorman vytvořil jedno z nejznámějších děl, *TV Bra for Living Sculpture*, ve kterém zvuk hrajícího violoncella dokázal ovládat výsledný obraz na její mini „televizní podprsence“.

V očích Johna Seeryho představovala televizní obrazovka ikonický symbol doby. Barevný televizní přijímač zatavený v plastové krychli a zůstávající nedotčený lidskou rukou, vyjma nezbytnosti jej zapojit a odpojit, má být zachován budoucím generacím jako pozůstatek této civilizace. Zakonzervovaný a předem naprogramovaný k vlastnímu zániku, který skrze tvůrčí akt smrti vede ke změně stavu bytí.⁷⁵

Earl Reiback, bývalý jaderný inženýr z MIT, se zabýval generováním luminální podstaty uměleckého díla. Ve spolupráci s R.C.A. tube laboratories, zasahoval do procesu výroby televize, například tím, že „...maloval na stěny katodové trubice barevnými fosfory.“⁷⁶ V projektu *Three Experiments within The TV Tube* dochází k ohýbání paprsků elektronů, což se projevuje deformací obrazu přenášeného televizním vysíláním.

Archetron Thomase Tadlocka, složený ze tří malých televizních monitorů, systému zrcadel a barevných filtrů, vytváří na televizní obrazovce neustále se měnící barevné varianty kaleidoskopické mozaiky.⁷⁷ *Black Spiral* od Alda Tambelliniho, vzniklý ve spolupráci Tracey Kinsel a Hankem Reinboldem z Bell Labs, je charakterizován vysoce kontrastním spirálově bílým světlem, které se třpytí, vyzařuje, stahuje, kroutí se v orgastické extázi, zmenšuje se v nic a plápolá dále na černém poli videa. Černá spirála byla jedinou věcí, která zůstala po ostatních - poslední forma kosmické energie.

⁷³ V instalaci pro čtyři monitory byl na třech z nich zobrazen přenos živého vysílání tří aktuálně běžících programů. Na posledním monitoru běželo video *A Commercial for Life* vytvořené Wynnem Chamberlainem a Sergem Boutourlinem.

⁷⁴ Jedna z počátečních verzí *Participation TV 1* byla zastoupena na první Paikově výstavě *Exposition of Music—Electronic Television* ve Wuppertalu v roce 1963. Výslednou podobu televizního obrazu určovaly akustické signály. Další variantou, kde probíhala manipulace obrazu čistě zvukovou stopou, disponovala také integrovaným mikrofonom.

⁷⁵ Televizor byl naprogramován tak, že intenzita „televizního signálu“ postupně slábla, až se světelný obraz zcela vytratil a tv monitor tzv. „odešel“ do úplné tmy. Výraz používaný v angličtině „my TV went black“, nahrazuje český ekvivalent „odešla mi televize“.

⁷⁶ Reiback upravoval již při výrobě televizní obrazovky takovým způsobem, že na stínítko katodové trubice, ve které dochází k vychylování emitovaných elektronů, maloval své obrazce fosforovou iluminační barvou a tím docíloval efektovou změnu původního, televizí přenášeného obrazu. Cit. nejmenovaný zdroj autorky, listopad, 2022.

⁷⁷ Tadlockův *Archetron*, monumentální elektronická konzole s jedním černobílým monitorem, na kterém je viditelný zdrojový „neupravený“ obraz. Doplnují jej dva menší černobílé monitory, kde se objevuje stupňovitou segmentací permutovaný obraz. Celku dominuje velká barevná obrazovka, která vizualizuje ve své složitosti nekonečnou řadu zářivých radiálních odrazů, které pulzují, rozvíjejí se, splývají směrem a vycházejí ze středu mandalického obrazce.

Vnějšek je vnitřek. Vnitřek je vnějšek. *Everyman's Moebius Strip*⁷⁸ Paula Ryana odráží silný potenciál videokazety (VTR) jako prostředku pro dosažení hlubšího pohledu „dovnitř“. Když na videu sledujete sami sebe při pohledu na pásku, vidíte své skutečné já, své vnitřní já.

Joe Weintraub, inspirován zážitky ze svého dětství, kdy „viděl hudbu jako barevné vzory“, vytvořil předtím řadu elektronických světelných efektů řízených zvukem. Pracoval s barevnou televizí. V *AC/TV (Audio-Controlled Television)* bylo možné korigovat intenzitu světla a barevnost. Jas byl ovládán hlasitostí hudby a barva výškou tónu - obě složky fungovaly ve vzájemném souladu. Jak uvedl sám autor: „*Instalace je jednoduchá, protože AC/TV se připojuje k anténním svorkám libovolného barevného televizoru.*”⁷⁹

• THE KITCHEN (WOODY A STEINA VAŠULKOVI)

Woody a Steina Vašulkovi se potkali v Praze na začátku šedesátých let. Steina přijela z Reykjavíku studovat hru na housle, zatímco Woody přicestoval z Brna studovat dokumentární film. Oba se potkávali se na akademické půdě HAMU a FAMU. V roce 1965 společně odjeli přes Island do Spojených států amerických. V New Yorku Steina pokračovala ve studiu hudby, které se věnovala až do konce 60. let, kdy vyměnila smyčec za video. Woody pracoval jako nezávislý editor a designér průmyslových a multi-screenových projekcí pro Harvey Lloyd Productions, kde měl možnost experimentovat s elektronickým zvukem a stroboskopickými projekcemi.⁸⁰ Woody si uvědomoval, že video je ideálním řešením pro projekci na více obrazovkách a doporučil zadavateli, aby pro realizaci komerční výstavy *Generacan Company* (1969), zakoupil vybavení SONY.⁸¹

Vašulkovi propadli médiu videa na výstavě *TV as a Creative Medium*, v Howard Wise Gallery (květen 1969). Po prvních experimentech se zpětnou vazbou si o rok později pořídili svůj první SONY Portapak a audio syntezátor VCS3 (Putney).⁸² S přenosnou kamerou v ruce rychle

⁷⁸ „Otázku skutečnosti osoby, která se dívá zní: „Jsme živě tady nebo na pásce?“ Odpovědět můžeme tím, že „jsme“ oba - živě i na pásce. Ale to, co je na pásce, je naším zamýšleným obrazem, naší opicí. VTR nám ji sundat umožní ze zad - z místa, kde ji nevidíte, a na pásku, kde ji vidět můžete. I když si myslíte: 'Nemůžu uvěřit, že jsem to já!' Monkey bussines probíhá přímo před vámi. Vaší opici se podařilo uniknout svému podnikání, protože operuje z druhé strany vaší vnitřní/vnější bariéry. Möbiova páska odstřihne bariéru mezi vnitřkem a vnějškem. Nabízí vám jednu souvislou (povrchovou) plochu, kterou nelze skrýt. Máte možnost vzít si svou opici a naučit ji, co děláte, nebo ji nechat jít dál.”

⁷⁹ Cit. Joe Weintraub. *TV as a Creative Medium*, leták k výstavě. Howard Wise Gallery 50 W.57 ST. NYC 10019, First Class Mail, 1969.

⁸⁰ Woody se Steinou v té době také například natáčeli dokumentární filmy pro Alternate Media Center (New York). Více na: www.bergcontemporary.is [cit. 2022_10_12]

⁸¹ „... a pak jsme se začali poflakovat kolem a když se v noci studio zavřelo, sledovali jsme feedback a pozorovali sami sebe a všechny věci, které děláte s video vybavením, když je poprvé získáte.” Rozhovor Steiny a Chris Hill. Více na: <https://www.vasulka.org/archive/Contributors/ChrisHill/InterviewSteina.pdf> [cit. 2022_10_12]

⁸² Vašulkovi používali 1/2" palcový videorekordér s otevřenou cívkou (SONY Portapak, Open Reel Video), nejprve v monochromní black/white a později barevném záznamu. Tento typ byl představen společností Sony v roce 1967 a byl prvním přenosným systémem používaným mnoha americkými mediálními umělci a skupinami koncem 60. let.⁸ Video v rukou Vašulkových nejprve ožívalo jako dokumentační zařízení, pravděpodobně i proto, že Woody zde mohl skvěle uplatnit zkušenosti získané studiem na pražské FaMU. Steina zůstala také aktivní a zvědavá.

naskočili na vlnu newyorského kulturního dění. Toto období dokumentuje série nejstarších videí soustředěných v kompilaci nazvané *Participation*.^{6,7}

V tomto období začali experimentovat s manipulací elektronického obrazu a signálu. Humorné skici *Sketches* (1970)⁹ zachycovaly gesta jednotlivých performerů a zkoumaly rané způsoby manipulace obrazu pomocí prvních dostupných audio syntezátorů a oscilátorů. Podobně Joe experimentovalo v *Studies* (1970)¹⁰ a video dokumentu *The Jackie Curtis' First Television* (1970).

Od konce 60. let si pohrávali s myšlenkou o založení experimentálního prostoru, který by jim nabídl větší možnosti pro setkávání a práci s elektronickými nástroji. Stísněný prostor domácího studia loftu již delší dobu nedostačoval jejich potřebám. Klíčovým momentem se pro ně stalo setkání s Andy Mannickem, který se specializoval na technickou realizaci pódíí pro scénická, divadelní a taneční představení, specializoval se na výrobu pódiových podlah. Po tom co Vašulkovým zprostředkoval vhodný prostor v Hotelu Central, začali manželé společně s Manicem pracovat na realizaci konceptu elektronické kuchyně *The Kitchen*. Do nové laboratoře přestěhovali z loftu všechnu svou techniku a od majitele *Max's Kancas City* obdrželi zdarma šest monitorů. Jako oficiálně uznaný spolek *Vasulka inc.*, mohli žádat o finanční podporu od NYSCA (New York State Council on the Arts), od Ford Foundation a Rockefeller Foundation⁸³ a zároveň hledali podporu u Howard Wise Gallery. NYSCA oslovila galeristu Howarda Wise, zda by se nechtěl připojit k organizaci Electronic Arts Intermix (EAI).⁸⁴ Wise kontaktoval umělce Erica Siegla a zeptal se ho, s kým by rád ve skupině spolupracoval. Siegel jednoznačně doporučil Woodyho a Steina Vašulkovi.⁸⁵ O rok později, pod záštitou EAI, představila *The Kitchen* svou první dramaturgii.⁸⁶

Portapak, jehož cena se pohybovala kolem 1000 amerických dolarů, se stal dostupným, přičemž nezahrnoval VTR (video tape recorder) ani zařízení pro editaci. Získat peníze ze státního grantu na provoz uměleckých studií a zajištění techniky bylo podmíněno tím, že umělci vytvořili kolektivy a vytvoří neziskové organizace, protože dotace od NYSCA byly poskytovány pouze

⁸³ V archivu nadace Rockefeller Foundation nalézáme záznam, že v lednu 1967 začala financovat dílo experimentálního skladatele Nama June Paika grantem 550 USD na pokrytí základních životních nákladů a výdajů spojenými s uměleckým materiálem. V té době Paik experimentoval s novými formami spojujícími video, hudbu a performanci, která hrála vedoucí úlohu ve vznikající oblasti videoartu. Více na: <https://www.rockefellerfoundation.org/blog/ctl-stories/decade1960/> [cit. 2022_11_06]

⁸⁴ Electronic Arts Intermix (EAI) je významná nezisková organizace založená v roce 1971 v New Yorku, která se specializuje na podporu a prezentaci experimentálního videoartu a nových médií. EAI byla založena s cílem poskytovat platformu pro inovativní umělce pracující v oblasti videa a elektronických médií.

⁸⁵ HILL Chris. Interview with Steina. In: VASULKA, Woody a Peter WIEBEL (ed.). *Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973 – 1990. Buffalo Heads*. Germany: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe, 2008. s. 484

⁸⁶ Vašulkovi spolu s Ericem Siegelem založili v roce 1971 skupinu Perception a získali svůj první grant od Státní rady pro umění v New Yorku (NYSCA), který využili k vývoji nástrojů elektronických médií. Experimentální prostor věnovaný elektronickým médiím *The Kitchen* oficiálně otevřeli 15. června. Zde pořádali první ročník videofestivalu a spolupracovali s Davidem Bienstockem na organizaci speciální přehlídky videokazet ve Whitney Museum. Zúčastnili se některých z prvních výstav videoartu, jako je Continuous Video Environment ve WBAI Free Music Store v New Yorku a Transmitted Environment v Experimental Television Center Binghampton.

institucím. V roce 1971 tak vznikly neziskové organizace jako Global Village, People's Video Theater, Rainedance, Videofreex a Vasulka, inc.⁸⁷

Jedním z prvních, kdo zastával názor, že video je umění a mělo by být dotováno, byl Ken Dewey z Židovského muzea. Na rozdělování dotací měl dohlédnout Russel Connor z NYSCA. Právě tato organizace jako první uznala video jako legitimní médium. Connor se pravidelně setkával s umělci a pomáhal jim získat finanční podporu. Společně s Ralphem Hockingem pracoval na vývoji kolorizéru, což vedlo k založení organizaci ETC (Experimental Television Centre) v Binghamtonu.⁸⁸

• ANTHOLOGY FILM ARCHIVES

O videu se psalo jen zřídka. Více pozornosti získaly experimenty s videem pod kurátorským vedením Shigeo Kuboty vznikl program *Anthology Film Archives*.⁸⁹

Mezinárodní centrum pro uchování, studium a prezentaci filmu a videa se zaměřovalo na nezávislé, experimentální a avantgardní kino. Při otevření v roce 1970 byla představena původní koncepce výstavy kolekce *Essential Cinema Repertory*, kterou uvedli Jonas Mekas, Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka a Stan Brakhage. Cílem této kolekce bylo ambiciózním způsobem definovat umění kinematografie prostřednictvím nepřetržité projekce vybraných filmů. *Essential Cinema* měla podpořit studium mistrovských děl kinematografie jako autonomního uměleckého díla, nikoli jednorázové zábavy.

Anthology se stalo první muzeem videa a nahlíželo na video jako na uměleckou formu. Projekt nebyl nikdy dokončen, ale i v nedokončeném stavu představuje kritický přehled historie kinematografie a videa a zůstává zásadní součástí výstavního programu *Anthology Film Archives*.⁹⁰

⁸⁷ HILL. *Interview with Steina*. [pozn. 86] s. 482.

⁸⁸ Město ležící severozápadně od New Yorku. Experimentální televizní centrum bylo založeno v roce 1971 na základě programu pro přístup k médiím, který založil v roce 1969 na Binghamtonské univerzitě Ralph Hocking. Více na: <http://www.experimentaltvcenter.org/etc-history> [cit. 2022_12_10]

⁸⁹ Více na: <http://anthologyfilmarchives.org> [cit. 2022_11_11]

⁹⁰ Více na: <http://anthologyfilmarchives.org/about/about> [cit. 2022_11_11]

INFILTRACE MASOVÉHO MÉDIA

Akademické studie ze 70. let ukázaly, že intenzivní sledování televize škodí duševnímu vývoji a kreativitě a že podporuje klamné myšlení. Studie Dr. George Gerbnera a Dr. Larryho Grosse z Pensylvánské univerzity z roku 1975 zjistila, že “velcí diváci” televize v Americe spíše nadhodnocovali procento světové populace žijící v USA, procento populace s pracovních míst, počtu policistů v USA a množství násilí v USA. Jinými slovy, spíše uvěřili tomu, co jim ukazovali v televizi. Bývalý adman⁹¹ Jerry Mander ve svém útoku na médium *Four Arguments for the Elimination of Television* poznamenal, že začátkem 70. let se televize stala “hlavním přenašečem reality” a že jednotlivci, kteří si toho byli vědomi – prezidentem Richardem Nixonem počínaje a firemním inzerentům jako Symbionese Liberation Army konče – dokázali společnost odborně manipuloval za účelem politického a kapitálového zisku.

• JAMES LEE BYARS - konceptuální přístup

The World Question Center - představení, které v roce 1969 živě vysílala belgická televize BTR. James Lee Byars oslovil rozmanitou skupinu intelektuálů, aby mu „v přímém přenosu” položil otázku ohledně toho, co považují za velmi významné ve své dosavadní praxi. Mezi oslovenými byli umělci Marcel Broodthaers a John Cage, spisovatel Simon Vinkenoog, lékař Robert Jungk a člen Knessetu Uri Avnery. Témata vznesených otázek Byars rozebíral v diskuzi s limi přítomnými ve studiu. Ti seděli kolem něj v kruhu a měli na sobě speciálně navržený hábit od umělce. S jednotlivými intelektuály komunikoval přímo ve studiu nebo telefonicky. Celé vysílání režíroval Belgičan Jef Cornelis, který Byarse natáčel i při jeho dřívějších aktivitách ve Wide White Space Gallery. Takto vznikl dokument *James Lee Byars: een Amerikaans kunstenaar* (James Lee Byars: americký umělec), který byl vysílán ještě před živým vstupem *The World Question Center*.⁹² Program byl pravděpodobně nahrán současně na jednu 2” pásku a na dvě 1” pásky Philips (VPL 8 palců IC 1800 stop). V roce 2001 byla jedna z původních 1” pásek ze sbírky Hermana Daleda digitalizována a restaurována společností Argos and Packed - Centre of Expertise in Digital Heritage (Brusel) ve spolupráci s AV Works (Haarlem).⁹³

Dílo amerického umělce Jamese Lee Byarse (1932-1997) odolává jakékoli striktní definici či kategorizaci. Velký vliv na něj měly jeho četné cesty, ale také například zenová filozofie a divadlo “nó”, které objevil během let strávených v Japonsku. I když se jeho tvorba vztahuje ke konceptuálnímu, minimálnímu a performativnímu umění, neomezuje se na žádný z těchto žánrů.

⁹¹ Z angl. “adman” - hovorově, reklamní pracovník, člověk od reklamy.

⁹² *The World Question Center*, single-channel video, 1 hod. 2 min. 06 sec., 1969. Více na: <https://www.muhka.be/collections/artworks/j/item/1202-james-lee-byars-the-world-question-center> [cit. 2022_01_12]

⁹³ LORRAIN, Emanuel. Více na: https://2019.argosarts.org/work.jsp?p=work.jsp&workid=d834be368895473eae5d415862bdad13&lang=nl%20http://www.packed.be/nl/resources/detail/een_relikwie_gered_over_de_digitalisering_van_the_world_question_center/artikels/ [cit. 2022_01_12]

• CHRIS BURDEN - TV performance

Chris Burden (1946 - 2015) získal mezinárodní pozornost jako vlivná a často kontroverzní postava body artu, performance a konceptuálních uměleckých směrů západního pobřeží USA. Často byl přirovnáván k Evelu Knievalovi, kaskadérovi současného umění a jeho práce zahrnovaly řadu extrémních a provokativních činů. Nechal se zastřelit, ukřižovat, téměř utopit a usmrtit elektrickým proudem.

V roce 1974 začal Burden pracovat s videem, které používal jako nedílnou součást svých performancí, dokumentaci svých děl a k produkci koncepčních televizních „reklam“. Mezi jeho nejextrémnější projevy konceptuálního umění patří nechvalně známá akce *Shoot* (1971), ve které se nechal střílet do paže, a notoricky známá performance *Through the Night Softly* (1973), kde se téměř nahý, s rukama svázanýma za zády, plazil po střepech rozbitého skla. Další významné performance zahrnují *220* (1971), *Deadman* (1972), *Fire Roll* (1973), *Icarus* (1973), *B.C. Mexico* (1973), *TV Ad* (1973), *Back to You* (1974), *Velvet Water* (1974). Otázkou zůstává, zda byla některá z těchto děl nahrána na video.⁹⁴

Velvet Water je možné vnímat jako vyvrcholení tvůrčího vlákna, které začalo filmem *Shoot*. Tato performance sebedestruktivním způsobem ukázala na senzacechtivý efekt televizních dramát a nočních zpráv, a zároveň na hrdinský výkon Burdena v roli osamělého přeživšího.⁹⁵

Burden rozvíjel myšlenku o televizním vysílání jako mocné autoritě a její schopnosti vést k slepé víře mezi lety 1971 - 1977 a i když bagatelizoval jakoukoli souvislost s politickými tématy nebo záměry připomíná svým charakterem vojenský výcvik.^{96 97}

Nejvýznamnějším Burdenovým dílem, které „zneužilo“ živého přenosu televizního vysílání, je akce *TV Hijack*⁹⁸. Během probíhajícího rozhovoru Burden náhle vyskočil ze židle a přiložil televizní moderátorce Phyllis Lutjeansové z kabelové televize Channel 3 nůž na krk, čímž několik minut vážně ohrožoval její život.

⁹⁴ Více na: <https://www.eai.org/titles/documentation-of-selected-works-1971-74> [cit. 2022_01_12]

⁹⁵ Více na: <https://eastofborneo.org/articles/do-you-believe-in-television-chris-burden-and-tv/> [cit. 2022_01_12]

⁹⁶ Více na: <https://eastofborneo.org/articles/do-you-believe-in-television-chris-burden-and-tv/> [cit. 2022_01_12]

⁹⁷ „Během počátku sedmdesátých let jsem vymyslel způsob, jak prolomit všemocné sevření vln, které vysílala televize. Řešením bylo jednoduše zakoupit reklamní čas a nechat stanice přehrávat mé kazety spolu s jejich dalšími reklamami.“ Více na: <https://www.eai.org/titles/the-tv-commercials-1973-1977> [cit. 2022_01_12]

⁹⁸ „Čtrnáctého ledna mě požádala Phyllis Lutjeans, abych připravil piece pro místní televizní stanici. Poté, co stanice nebo Phyllis zcenzurovaly několik mých návrhů, souhlasil jsem s rozhovorem. Přijel jsem do studia se svým vlastním video štábem, abych mohl mít vlastní pásku. Zatímco natáčení probíhalo, požádal jsem o živé vysílání pořadu. Protože stanice v té době nevysílala, i přesto vyhověli. V průběhu rozhovoru mě Phyllis požádala, abych promluvil o některých kouscích, které mě napadlo udělat. Na živo jsem předvedl *TV Hijack*. Držel jsem jí nůž na krku a ohrožoval jsem ji na životě, pokud stanice zastaví živé vysílání. Řekl jsem jí, že jsem ji plánoval přimět provádět obscennosti. Na konci nahrávání jsem požádal o kazetu pořadu. Odmotal jsem cívku a zničil show politím pásky acetone. Vedoucí stanice byl naštvaný a nabídl jsem mu svou kazetu, která obsahovala show a její zničení, ale odmítl.“ Více na: <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-hijack/images/3/> [cit. 2022_01_12] (Chris Burden, *Beyond the Limits*, ed. by Peter Noever, MAK, Ostfildern: Cantz 1996, s. 132)

Burden si kupoval reklamní vysílací čas.⁹⁹ Patří sem podivná, mystifikující báseň ve stylu beatnické atmosféry pro Los Angeles *Poem for L.A.* (1975), třiceti sekundový textový spot *Chris Burden Promo* (1976),¹⁰⁰ který běžel 24krát na newyorském Channel 4 a Channel 9 a 21krát na losangeleských Channel 5, Channel 11 a Channel 13, *Full Financial Disclosure* (1977). Burdenova poslední reklama z roku 1977 *Full Financial Disclosure* ještě více umocnila svůj parodický potenciál. Podle svých slov se stal vůbec „...prvním umělcem, který učinil úplné veřejné finanční přiznání”.

Burdenova práce neměla aktivistický potenciál, jaký měly například aktivity Raindance Corporation a další kolektivy. Tyto skupiny se snažily umožnit lidem vybudovat vlastní televizní síť, přičemž věřily, že tím jim poskytnou nezbytné intelektuální nástroje k deklasování televizního vysílání. Na rozdíl od toho Burden využil televizní médium ke komunikaci s divákem, aby zdůraznil, jak televize ovlivňuje lidské chování. Tím položil nejpronikavější a nejfundamentálnější otázku: *Věříte v televizi?*¹⁰¹

VIDEO KOLEKTIVY

V 70. letech, kdy umělci, kolektivy a mediální kritici usilovali o odhalení skrytého nebezpečí za zdánlivě benigní podobu televizní obrazovky, se k nim přidala tvorba skupin, které podporovaly veřejný přístup k technologiím. Mezi tyto skupiny patřily Videofreex, People's Video Theater a Raindance Corporation. Zatímco někteří umělci se snažili dekonstruovat psychologickou přilnavost televize k divákům tím, že si přivlastnili jak její rám, tak její obsah. Mezi nejzajímavější příklady patří dezorientující instalace *Performance Corridor* Bruce Naumana, kde to, co je vidět na obrazovce, nekoresponduje s realitou nebo například apropriace televize Dary Birnbaum – *Technologie/Transformace, Wonder Woman* (1978–79) nebo *Kiss the Girls: Make ! em Cry* (1979) – které odhalují hypnotizující a umrtvující účinky tohoto média. Je důležité poznamenat, jak se tito výtvarní umělci, na rozdíl od předchozí generace, která byla ztělesněna například Warholovou značkou Pop Art, přistupovali k televizi.

• ANT FARM

Od svého vzniku se videoart nacházel v problematické pozici jakési odnože televize. Sdílel s ní stejnou technologii založenou na katodové trubici a částečně i průmyslovou estetiku. Mnozí video

⁹⁹ „Televizní reklama vznikla z dlouhodobé touhy být v televizi ... nejjednodušším způsobem, jak se tam dostat bylo koupit vysílací čas komerčního reklamního prostoru ... vytáhl jsem zlaté stránky a začal obvolávat televizní stanice, abych zjistil jejich sazby. Mohl jsem si koupit pouze deset sekund z ID spotu. Největším problémem bylo přesvědčit stanici, že mi to stojí za to - se obtěžovat, protože jsem byl legitimní umělec.” Více na: <https://eastofborneo.org/articles/do-you-believe-in-television-chris-burden-and-tv/> [cit. 2022_01_12]

¹⁰⁰ Video běželo v září 1976 v době nejvyšší sledovanosti. Prvních pět jmen (Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh a Pablo Picasso), bylo vybráno na základě výsledku celostátního průzkumu, který ukázal, že jde o nejznámější umělce široké veřejnosti. „Přesvědčil několik hlavních televizních stanic, že mé jméno Chris Burden bylo také jméno uměleckého obchodu a souhlasili, že mi prodají vysílací čas.” Více na: <https://www.eai.org/titles/the-tv-commercials-1973-1977> [cit. 2022_01_12]

¹⁰¹ Více na: <https://eastofborneo.org/articles/do-you-believe-in-television-chris-burden-and-tv/> [cit. 2022_01_12]

umělci, kteří se rozhodli postavit do opozice vůči masmédiím, si kladli za cíl kritizovat současnou roli televizních médií a zároveň usilovali o osvobození televize od této nechtěné role.¹⁰² Působivým vyjádřením nesouhlasu s televizní obrazovkou se stala performance *Media Burn* (1975) od Ant Farm, kdy upravený Cadillac vjel do pyramidy hořících televizních přijímačů, čímž symbolicky spalil několik zásadních amerických ikon.¹⁰³

Ant Farm byl inovativní kolektiv působící v oblastech médií, architektury a spektaklu, aktivní na přelomu 60. a 70. let 20. století. Jejich mediální akce, performance a video záznamy spojoval neuctivý pop-artový humor a kulturní a politická kritika.

Video *Dirty Dishes*¹⁰⁴ je volnoběžná časová kapsle natočená pomocí Portapak kamery, zachycující kolektivního ducha života a práce Ant Farm v Kalifornii na počátku 70. let. Tento původní půlpalcový záznam na otevřené cívice byl prvním dílem zařazeným do sbírky videí EAI pod katalogovým číslem „001”.¹⁰⁵

Media Van upravený Chevrolet, který Ant Farm používali při svých performancích, umožňoval natáčet a fotografovat během jízdy. Na střeše vozu vytvořili prostor pro kameramana s panoramatickým výhledem.¹⁰⁶ V roce 1970 se Ant Farm přestěhovala z Texasu a usídlila se v budově skladu na nábreží v Sausalito v Kalifornii. Joe Hall si zakoupil nový video rover Sony Portapak AV 3400, který se během následujících dvou let stal interaktivním nástrojem – nejen pro dokumentaci práce, ale také jako „skicák” pro kreativní komunikaci.

Záznamy z Portapaku často zůstávaly neupravené, protože členové skupiny věřili, že každý okamžik je plný humoru nebo moudrosti a není třeba nic upravovat. Tento postoj se změnil po návštěvě skupiny Media Access Center z Portola Institute v Menlo Parku, která Ant Farm představila myšlenku střihu a propojení se sítěmi video aktivistů a umělců. To nakonec vedlo k projektu TVTV.

• TVTV

Vlivný video kolektiv TVTV, který přijal ironické označení *Top Value Television*, definoval v 70. letech radikální videodokumentární hnutí známé jako „partyzánská televize“. TVTV narušila tradiční konvence televizního zpravodajství a dokumentární reportáže prostřednictvím svých alternativních žurnalistických technik, kontrakulturních principů a průkopnického využívání přenosných, low-tech video zařízení. S kořeny v politickém klimatu éry Vietnamu, byla filozofie

¹⁰² EAI a Ocularis promítaly program děl připomínajících přímé televizní zásahy v duchu Ant Farm's *Media Burn*. Toto klasické performativní dílo vidělo dva členy klíčového kolektivu projet přestavěné El Dorado z roku 1959 skrz hořící pyramidu televizorů 4. července 1975. Mezi další vystavená díla patřila *Facing a Family* od VALIE EXPORT, *Big Wrench* Chrise Burdena a videa Michaela Shambega a TVTV.

¹⁰³ SEID, Steve. Více na: <https://bampfa.org/event/feel-burn-video-art-and-television> [cit. 2022_01_12]

¹⁰⁴ Snímek *Dirty Dishes* od Ant Farm byl pravděpodobně sestříhán ve studiu Lanesville TV a následně znovu upraven na půlpalcovém systému v EAI.

¹⁰⁵ Ant Farm - *Media Burn* (1975) (Chip Lord is a founding member of Ant Farm and a present member of LST.) / *Ant Farm Eternal Frame* (1976) reperformance. Více na: <https://vimeo.com/447256571> [cit. 2022_01_12]

¹⁰⁶ Člen Ant Farm Chip Lord poznamenal: “Je to antologie klipů z prvního roku života s Portapakem a poměrně dobře znázorňuje způsob, jakým jsme v těch dobách žili – kolektivně, volně, improvizčně”.

TVTV formulována v manifestu *Guerrilla Television* (1971), který napsal zakládající člen Michael Shamberg. Tento text obhajoval video a kabelové systémy s veřejným přístupem jako nástroje opozice a aktivismu. Partyzánská televize byla chápána jako radikální odklon od ideologie a technokratické kontroly televizního vysílání, a byla prezentována jako prostředek k demonstraci potenciálu decentralizované videotvorby.

TVTV byla původně vytvořena za účelem poskytování alternativního zpravodajství o republikánských a demokratických prezidentských sjezdech v Miami v roce 1972. Tento ad hoc kolektiv, který zahrnoval tvůrce videa, jako byli Skip Blumberg, Nancy Cain, Allen Rucker, Hudson Marquez, Michael Shamberg a Megan Williams. Průlomové zpravodajství skupiny o těchto sjezdech, které přineslo inovativní využití přenosných zařízení Portapak pro sběr informací, vyústilo v oceněné programy *The World's Largest TV Studio* a *Four More Years*.

STŘEDOEVROPSKÝ KONTEXT

Ve srovnání s kontinuálním vývojem videoartu na Západě, videoart na Slovensku a v Polsku, tak jako v zemích bývalého východního bloku, vznikal v rámci omezených možností daných nepříznivými politicko-spoločenskými podmínkami.

Důležitou roli při formování středoevropského umění videa hrál avantgardní a nezávislý film. Kolem poloviny 60. let 20. století začaly vznikat předpoklady pro formování rozmanitých způsobů tvorby pohyblivých obrazů, zejména tvůrců „nové vlny“.

Nedostupnost video techniky suplovala experimentální narativní forma filmu nebo využití filmových postupů v divadelním a scénickém prostředí jako přirozená potřeba výtvarných umělců dokumentovat své akce. Za významného předchůdce pozdějších videoinstalací lze považovat tzv. „rozšířený film“ (expanded cinema), který se objevoval jako součást performance a scénického umění.

POLSKO

Videoart se v Polsku začal rozvíjet v 70. letech, kdy byla technologie dostupnější a umělci mohli experimentovat s médii mimo tradiční malbu a sochařství. Předtím k dokumentaci nejčastěji používali fotografii nebo film.

Od roku 1961 působila studentská skupina ZERO-61, jejíž spoluzakladatelem byl Józef Robakowski.¹⁰⁷ Skupina ZERO-61 se formovala v Toruni v roce 1961 se zaměřením na přesahy experimentální fotografie, ale také zkoumat nové techniky a koncepty stírání hranic mezi uměleckými přístupy v návaznosti na surrealismus a abstraktní malbu, až po performativní umění a instalace. Mezi její členy patřili významné osobnosti jako Józef Robakowski, Jerzy Wardak, Czesław Kuchta a Wiesław Michalak. Přelomovou událostí byla výstava v toruňské továrně, která vedla k vytváření interaktivních instalací (1969). Koncem šedesátých let se skupina rozpadla a mnoho z jejích členů společně založilo novou uměleckou formaci WARSZTAT FORMY FILMOWEJ, která svou činností v oblasti experimentálního filmu a videoartu započala novou éru mediálního umění v Polsku.

Warsztat Formy Filmowej (WFF) byl významným avantgardním uměleckým hnutím, které vzniklo v roce 1970 na Státní vysoké škole filmové, televizní a divadelní v polské Lodži. Skupina WFF sdružovala experimentální filmaře, kteří se zaměřovali na prozkoumávání nových forem vizuálního vyjádření mimo tradiční kinematografické postupy. Jejich tvorba byla charakteristická experimenty s filmovým materiálem, montáží, světlem a zvukem, často v kontextu performance a videoartu. Hlavním cílem WFF bylo rozšiřovat hranice filmu jako uměleckého média a narušovat zavedené konvence tradiční filmové produkce. Skupina kladla důraz na teoretické přístupy k filmu,

¹⁰⁷ Józef Robakowski studoval dějiny umění na Fakultě výtvarných umění Univerzity Mikuláše Koperníka v Toruni a na Katedře kameramanské tvorby na Státní vysoké škole filmové, televizní a divadelní (PWSFTviT) v Lodži. V Toruni založil umělecké skupiny: Oko (1960), Zero-61 (1961–1969) a Krąg (1965–1967), a byl členem Studentského tvůrčího filmového klubu "Pęta" (1960–1966). V Lodži spoluzakládal Warsztat Formy Filmowej (od roku 1970) a Televizní tvůrčí skupinu STACJA "Ł" (1991–1992). Více na: <https://culture.pl/pl/tworca/jozef-robakowski> [cit. 24.7.2024]

konceptualismus a propojení s vizuálním uměním. Mezi klíčové osobnosti tohoto hnutí patřili umělci jako Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Tadeusz Junak a Ryszard Waśko.

Příkladem rané tvorby Wojciecha Bruszewského je film založený na found footage s názvem *Klaskacz* (1971), což byl "videoklip" k písni *Summertime* od George Gershwin v podání Janis Joplin. Bruszewski v tomto díle prováděl různé manipulace s archivními záběry – měnil tempo, směr přehrávání, používal zastavení a opakování. *Język obrazowy* (1972), první realizace na video pásku v Polsku, vznikla za účasti Piotra Bernackého. Jednalo se o pokus o vizualizaci jazyka přiřazením jednotlivým písmenům abecedy odpovídající krajinné prvky (např. E – zorané pole). Na základě této metody byl následně přenesen text – informace o přepravě zavazadel leteckou společností LOT. Byly přitom použity čtyři kamery a přenosový vůz. Bruszewski se soustředil zejména na zkoumání vztahu mezi vizuální a zvukovou složkou filmu, experimentoval s vizuálními formami a snažil se odhalit nové způsoby, jak mohou obrazy sloužit jako nositelé významů a emocí mimo tradiční filmové narativy.¹⁰⁸

Dostupnost videotechniky v Polsku se začala výrazně měnit v druhé polovině 70. let, situace se začala zlepšovat až s nástupem přenosných videokamer v roce 1977, kdy se videotechnika dostala do širšího povědomí a stala se přístupnější i pro umělce mimo oficiální struktury.

V 80. letech, v období rostoucího politického napětí a boje proti komunistickému režimu, se videoart v Polsku stal výrazně politickým nástrojem. Umělci jako Józef Robakowski nebo Zygmunt Rytka používali video k vyjádření nesouhlasu s represivní politikou státu. Video, často amatérské a nekomerční, umožňovalo vytvářet díla mimo cenzuru oficiálních médií.

Józef Robakowski vedl od roku 1978 soukromou galerii současného umění pod názvem Galerie Wymiany (Galerie výměny), která soustředila tiskové materiály, filmy, videozáznamy, objekty, fotografie, knihy, plakáty, dokumentace a různá vydání, a to jak vlastní, tak dary od přátel – umělců. Myšlenkou galerie byla „výměna uměleckých myšlenek, vyvolávání fermentu a ožívování tvůrčích iniciativ“. V roce 1987 umělec fotografoval sebe (nebo přesněji svou hrud) s objekty z kolekce, čímž vytvořil cyklus *Fetysze*. Díky iniciativě Galerie Wymiany se konalo několik důležitých uměleckých událostí – výstav, setkání umělců, vydání publikací, zejména v osmdesátých letech. V rámci Kultury Zrzuty Robakowski organizoval například přehledy nezávislého kina Nieme Kino na lodžském Strychu (1983–1985) a Mezinárodní festival Video-Art-Clip (1987–1989). V roce 1989 v Lodži, na základě iniciativy umělce, probíhal cyklus každodenních událostí a prezentací Lochy Manhattanu, tedy umění nových médií.

• Médium televize

Narozdíl od situace v Československu, nabídka programů Polské televize (TVP) od konce 60. let zahrnovala kulturní a vzdělávací pořady, například „Studio 63“ (zaměřené na divadlo), „Kino krótkich filmów“ (včetně animací) a „Pegaz“ (kulturní zpravodajství). S rostoucí poptávkou vznikaly také regionální televize, které úzce spolupracovaly s umělci při tvorbě kulturních pořadů a zároveň jim umožňovaly využívat televizní techniku pro jejich vlastní umělecké projekty.

¹⁰⁸ Více na: <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-bruszewski> [cit. 24.7.2024]

Na konci sedmdesátých let začali aktivisté hnutí Solidarita organizovat protesty, během nichž se na ulicích objevovaly transparenty s nápisy jako „Už bylo dost TV lží!“ a „TV lže!“. Jedním z umělců, kteří se aktivně zabývali kritikou televizního vysílání a jeho manipulativními aspekty byl Józef Robakowski. Ve své tvorbě často využíval televizi jako médium nejen pro experimentování, ale také jako nástroj k vyjádření kritiky státní propagandy a manipulace informacemi. Robakowski například pracoval s technikou found footage, kde přetvářel a znovu interpretoval existující televizní materiál, čímž upozorňoval na jeho ideologickou manipulaci a klam.

• Video performance

Video performance v Polsku se začala rozvíjet v návaznosti na mezinárodní umělecké akce, jako byly *International Artists Meeting – I am* (1978) a *Performance and Body* (1978). Tyto události vytvořily platformu pro umělce, kteří chtěli prozkoumávat nové formy vyjádření spojené s tělem a performancí. Mezi významné polské umělce, kteří se věnovali videoperformanci, patřili kromě Zbigniewa Warpechowského také Paweł Kwiek a Artur Tajber.

První experimenty s video-performance byly realizovány umělci jako Tomasz Kwiek, Ewa Partum a skupinou Laboratorium Technik Prezentacyjnych. Tito tvůrci spojovali prvky performance a videozáznamu, čímž posouvali hranice tradičního pojetí performativního umění a přispěli k rozvoji tohoto média v Polsku.

• Autoři v exilu

Zbigniew Rybczyński, režisér, kameraman, průkopník experimentálního filmu a videoartu, se proslavil inovativními technikami a vizuálními experimenty. Je jedním z nejvýznamnějších představitelů polské avantgardní filmové scény a jeho tvorba měla vliv na rozvoj animace, speciálních efektů a digitálních technologií v kinematografii.

Rybczyński vystudoval Filmovou školu v Lodži, kde vytvořil své první experimentální filmy. Mezinárodní uznání získal v roce 1983, kdy obdržel Oscara za krátký animovaný film *Tango*, který vznikl ve Studiu malých filmových forem Se-ma-for¹⁰⁹ v roce 1980. Tento snímek je považován za mistrovské dílo, a to především díky své technické inovaci a složité choreografii obrazů. V *Tangu* se v jedné místnosti opakovaně objevuje řada postav, jejichž činnosti se prolínají, aniž by se vzájemně ovlivňovaly, což vytváří fascinující smyčku individuálních lidských příběhů.

Rybczyński natáčel krátké filmy na videopásku a vytvářel videoklipy na zakázku televizních stanic. Od roku 1986 se jeho oblíbenou technikou stalo video; systém vysokého rozlišení (High Definition - HD) mu umožňoval pracovat na filmu v úzkém propojení s počítačem. V roce 1987 otevřel vlastní studio (Zbig Vision Studio) v Hobokenu u New Yorku, kde produkoval filmy v systému HD. Získal velkou popularitu jako tvůrce hudebních videoklipů, během tří let jich vzniklo přibližně třicet. V tomto žánru vytvořil videoklip k písni Johna Lennona *Imagine*, který je považován za mistrovské dílo a často zařazován mezi filmová díla díky svému uměleckému

¹⁰⁹ Se-ma-for je polské filmové a animační studio, založené v roce 1947 v Lodži. Studio se proslavilo tvorbou řady animovaných filmů a stop-motion animací určených pro mladší i starší diváky. Název Se-ma-for, doslovně znamenající "Semafor," je akronymem pro Studio Małych Form Filmowych, tedy Studio malých filmových forem.

zpracování. Studio v Hobokenu rovněž produkovalo reklamní filmy, ale především zde vznikla nejzajímavější Rybczyńského díla v systému HD, jako například *Schody*, *Čtvrtá dymenze*, *The Orchestra* a *Kafka*. V tomto období úzce spolupracoval s již zesnulým malířem Miłoszem Benedyktowiczem, využívajíc jeho scénografické nápady. V roce 1992 byl nucen studio zavřít. Vzhledem k tomu, že se chtěl vyhnout komerci a věnovat se ambicióznější tvorbě, nebyl schopen udržet produkci.¹¹⁰

SLOVENSKÝ A MAĎARSKÝ KONTEXT

Na konci 60. a na začátku 70. let, v důsledku událostí po srpnu 1968 a návratu restriktivních opatření oficiálního socialistického realismu, byli umělci vytlačeni z galerií do ústraní a ilegality, a kontakty se zahraničím byly přerušeny. V rámci neoficiální sféry autoři prezentovali svou tvorbu například na výstavách pozdějšího uskupení *A-R (avance-retard)* na půdě Slovenské akademie věd v letech 1974–1976, na neveřejných akcích jako *Sympozia* (1974–1976) v Bratislavě, *Posuny* (1979–1986) a *Tereny* (1982–1985)¹¹¹ nebo festival ERSTE v Nových Zámcích. Od roku 1949 fungoval v Československu Kulturní spolek maďarských pracujících „Csemadok“, původně oficiálně maďarsky Csehszlovákiai Magyar Dolgozók Kultúregyesülete. Spolek zastřešoval kulturní nepolitické organizace maďarské národnostní menšiny, původně v celém Československu, od roku 1993 především na jižním Slovensku a byl důležitou platformou pro rozvoj mezinárodních aktivit včetně výtvarného umění.[cit. wiki]¹¹²

Umělci experimentovali s 8mm i s profesionálním 35mm filmem. Stano Filko například na filmovou kamerou dokumentoval své environmenty *Universal* a *Kosmos* (1966–1968) a v díle *Pomník hlasu, obrazu, zvuku* využil obraz a zvuk televizoru.

V roce 1991 byla v budapeštském Mücsarnoku vystavena kolekce s názvem *Sub Voce*, kde 16 maďarských tvůrců různých generací představilo 16 videoprezentací v kurátorské koncepci Suzanne Mészöly. Podle Rusnákové šlo o završení vývojového procesu v Maďarsku, který začal již v roce 1975 pod vedením Gábora Bódyho, jednoho z iniciátorů videoumění a zároveň jednoho z prvních videoteoretiků v zemi.[cit.]

Pro československý kontext je významnou teoretičkou a kurátorkou Katarína Rusnáková, která nejenže zmapovala slovenskou video scénu, ale také uspořádala jednu z prvních porevolučních výstav s mezinárodním zastoupení *Video-Vidím-Ich Sehe*.

• JANA ŽELIBSKÁ

Průkopnice česko-slovenského videoumění, narozená v Olomouci, se už koncem 60. let věnovala problematice tělesnosti a ženské erotiky. Její intermediální realizace ve formě objektů a

¹¹⁰ Více na: <https://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-rybczynski> [cit.24.7.2024]

¹¹¹ RUSNÁKOVÁ, Katarína. Videoumenie na Slovensku. Tri desaťročia: Východiská a perspektivy. In: *JUNGO, Esther Maria a Maria SMOLENICKÁ, Katarína RUSNÁKOVÁ. Video-Vidím-Ich Sehe*. 1994. s. 43

¹¹² V roce 1988 zde Tomáš Ruller představil *Pro-jev* s TV projekcí.

environmentů svým vyjadřovacím aparátem představovaly ojedinělou platformu pro domácí feministické umění. Zájem o tuto problematiku jí zůstal vlastní i v následujících desetiletích, kdy ji reflektovala zejména prostřednictvím akčních forem umění. Videoinstalace autorky z 90. let se zaměřují na reflexi atributů ženské tělesnosti a současně dekonstruují a relativizují tradiční způsoby vnímání žen. Poetika zobrazující dospívající dívky a jejich proměny na cestě k ženství, rezonuje ve videu *Zákaz dotyku* (1992) nebo ve video instalaci *Dialóg* (1993). V instalaci *Koncert pro činely a „prsia“* (1994), která byla zastoupena na výstavě *Video-Vidím-Ich Sehe*, rozšířila interpretační pole o možnosti nových médií. Základ díla tvoří aluze – podobnost mezi činely (zastoupenými zvukem ve videu), plexisklovými poklopy a ženskými prsy.

• PETER RÓNAI

Peter Rónai (*1953) je umělec maďarského původu, známý pro své multimediální práce, zejména v oblasti videoartu a instalací. Vystudoval malbu na Maďarské akademii výtvarných umění v Budapešti, a během své kariéry se zaměřil na konceptuální umění, kde často využívá ironii a parodii. Jeho tvorba propojuje prvky videa, fotografie, malby a počítačové grafiky, čímž přináší nové pohledy na umění a média.

Od roku 1992 se spolu s Tomášem Rullerem stal asistentem v nově založeném ateliéru Video-a elektronické animace Radka Pilaře na FaVU v Brně (1992/1993). Po Pilařově smrti (1993), přejmenoval Ruller ateliér na Video-multimédia-performance a druhým asistentem vedle Petra Rónaie se stal Marian Palla. Rónai se ještě ten rok, po odchodu doc. Chatrného, stal vedoucím Ateliéru konceptuálních tendencí. Později působil jako profesor v Košicích, v ateliéru Grafiky po Rudolfo Sikorovi.

V roce 1985 vytvořil *Akt zostupující zo schodov*. Velkoformátová fotografie je parodií na stejnojmenné dílo Shigeo Kuboty akorát, že Rónai zachytil chůzi nohou fotograficky a vytvořil z nich koláž, která trpce odkazovala k nedostupnosti techniky. Na zadní straně je vepsán nápis: Rónai Peter 1985 “AKT ZOSTUPUJICI ZO SCHODOV” - video (8 min a znak nekonečna). O dva roky později vytvořil dílo s názvem *Hľadač programu*, ve kterém fototgraficky zachytil televizní obrazovku umístěnou na dvorku, oblepenou dvěma pruhy lepicí pásky. Tyto asambláže, kam patří také dílo *Subjekt/Objekt* (1989), označuje za tzv. “antividea”.

Videozáznam instalace *Nová vážnosť*. představil v *Antiperformance* (1990) na festivalu Czmadok v Nových Zámčích. V akci kombinoval velkoformátovou předmětnou fotografii (zátiší s dvěma židlemi) s video záznamem prezentovaným na televizoru. *Cogito ergo kunst* (xerox, fotonapáje) - projekt TV akce, byl představen na výstavě Video-Vidím-Ich Sehe a ještě týž rok byl realizován jako fotoperformance (*Cogito ergo kunst*, 1990). Účastnil se také výstavy VIDEO ART '94 Na výstavě Video-Vidím-Ich Sehe v Brněnském domě umění byl Katarínou Rusnákovou prezentován také Peter Meluzin s dílem *Horor vacui* (1993).

• RICHARD FAJNOR

Richard Fajnor je slovenský vizuální umělec, který se věnuje především konceptuálnímu umění, instalacím a multimediálním projektům. Je známý svými experimenty s novými médii, včetně videa

a digitálních technologií, a jeho tvorba často zahrnuje reflexi společenských a kulturních témat. Studoval v ateliérech Miro Nicze a Petra Rónaie na VŠPg (dnes UKF) v Nitře (1989 - 1994). Po studiu se stal odborným asistentem v Ateliéru konceptuálních tendencí na FaVU u Petra Rónaie jako později v dalších ateliérech na FaVU i AVU, až se v roce 2002 stal vedoucím Ateliéru multimedia (FaVU).

V roce 1995 realizoval na mezinárodním festivalu Ostranenie performanci s velkoplošnou projekcí nazvanou *Cesta z obrazu do obrazu a zpět / Autobiografie*, při které mechanicky odříkával text charakterizující jeho autoportrét.

V celodenní performanci *InsitUtisni 1* (1997) poprvé experimentoval s uzavřením v omezeném prostoru. Celou akci monitoroval a komunikoval prostřednictvím televize v přímém přenosu. Zkušenosti s dobrovolnou izolací zužitkoval ve videoperformanci a instalaci *XXXIII / Kristovy roky II* (1999), kdy se nechal na třicet hodin zavřít do rakve. Samotné akci předcházela teoretická příprava, včetně studia psychologické literatury.

• JANKA VIDOVÁ ŽÁČKOVÁ

Janka Vidová-Žáčková pochází z Popradu a od roku 1984 žije v Praze. V roce 1991 se stala první studentkou nově založeného ateliéru Michaela Bielického na Akademii výtvarných umění v Praze, kam přešla ze zrušeného Ateliéru kresby a objektů vedeného prof. Karlem Malichem. Video se stalo médiem, které jí umožnilo pokračovat v tvorbě poté, co vyčerpala tvůrčí možnosti kresby.

Pro Janku Vidovou-Žáčkovou je charakteristická intuitivně ručně vedená kamera, což je patrné již v jejím prvním videu *Muránská Zdychava* (1991-1992).¹¹³ V počátečních experimentech natáčela zdánlivě náhodné záběry, které následně upravovala v pražském ateliéru na AVU pomocí mixážním pultu. Jednotlivé záběry dobarvovala, skládala do nových celků a experimentovala s časovou osou a tokem jednotlivých sekvencí.

V tvorbě Janky Vidové-Žáčkové se objevují výrazná témata, jako je studie ženského těla (*Meditace*, 1992; *Erotika*, 1996), hledání identity a smyslu života (*Vanitas - Pozdní večer*, 1996; *Otázky identity*, 1996, video pro více monitorů). V díle *Triptych* (1992) se autorka vrací k práci s uhlím a využívá prvky asambláže. V instalaci pro čtyři monitory *Denní vlny* (1994) pracuje s jednoduchým, nedramatickým vyprávěním. Mezi její reflexe totalitního systému patří videa *Rok 1965* a *Svět iluzí* (obě 1993). Koláže pohyblivých obrazů z autorčina rodinného archivu, jako například *Rok 1968*, reflektují události okupace a smrt Jana Palacha. Tvorba Janky Vidové-Žáčkové je koláží pohyblivých obrazů, které lze interpretovat jako videobásně. Jediným experimentálním pokusem o 3D animaci je *Černá a bílá* (1995).

• PETRONELA TANČEKOVÁ

Petronela Tančeková alias Nela Estrada (*1963 Šaľa) studovala v Ateliéru performance u Tomáše Rullera (1996 - 1998), v Ateliéru video u Keiko Sei (1999 - 2000) a od roku 2001 přestoupila k

¹¹³ „S těžkou SVHS kamerou na rameni, (to byla ještě analogová) jsem se procházela po okolí a natáčela jsem náhodně vybrané záběry, bez předchozího plánu, vše pocitově – to mi umožnilo volnost vlastního vyjádření“ Janka Vidová-Žáčková

Peterovi Rónaiovi na Multimédia. Za studií vytvořila video *I love you* (1998), které představuje radikálně feministicky akční hudební klip s halucinační atmosférou. Toto video bylo v roce 2002 uvedeno na výstavách v Galerii Medium VŠVU v Bratislavě, Galerii Kritiků v Praze a na Akademii für Bildende Kunst in Mainzu. Pro její tvorbu je charakteristická konfrontace a dialog mezi mužskou a ženskou energií¹¹⁴.

• GÁBOR BÓDY

Gábor Bódy (1946 – 1985 / Budapešť) byl filmový režisér, scenárista, teoretik a příležitostný herec. Jako pionýr experimentálního filmování a filmového jazyka je jednou z nejvýznamnějších postav maďarského filmu. Bódy studoval historii a filosofii na Eötvösově univerzitě a později filmovou režii na Akademii divadelního a filmového umění. Během svých studií se stal vlivným členem Béla Balázs Stúdió (BBS). V roce 1971 natočil svůj první film *A Harmadik* (Třetí), dokument o studentech připravujících adaptaci *Fausta* na jevišti. Na BBS založil různé experimentální a avantgardní projekty, včetně série Film Language v roce 1973 a skupiny K/3 v roce 1976, čímž přetvářel cestu poválečného maďarského avantgardního filmu. V roce 1975 dokončil svůj debutový celovečerní film na BBS, který byl také jeho závěrečnou prací na univerzitě. *Amerikai Anzix*.

V roce 1980 začal Bódy pracovat na prvním mezinárodním video magazínu *INFERMENTAL* a podařilo se mu vydat první z 10 čísel (plus jedno zvláštní číslo) během pobytu na DAAD Berliner Künstlerprogramm v roce 1982. Série obsahovala různé hostující editory a celkově zahrnovala práce více než 1500 umělců z 36 zemí, přičemž byla vydávána až do roku 1991.

INFERMENTAL (1982–1991) - International - Fermentum - Mental, iniciovaný maďarskými filmaři Gáborem Bódym a Věrou Bódyovou v roce 1980, byl prvním mezinárodním videočasopisem, který publikoval umělecká video díla vcelku nebo částečně, upoutávky a reportáže (v délce 1-20 minut) z celého světa. Vycházel každoročně s celkovou stopáží mezi čtyřmi a šesti hodinami a každé číslo bylo sestaveno a sestřiháno na jiném místě po celém světě. Od prvního čísla (Berlín, 1982), které bylo propagováno na masivním elektronickém billboardu během berlínského filmového festivalu a jehož spoluredaktory byli Astrid Heibachová a Gábor Bódy, který v roce 1980 inicioval „mezinárodní projekt zaznamenaných obrazů“, až po poslední číslo (Skopje a Osnabrück, 1991) se sešlo celkem 660 děl. 'Infermental' nebyl koncipován ani jako festival, ani jako galerie, ale jako 'běžící informační paměť' (Oliver Hirschbiegel), která sdružovala úryvky, dokumenty a události podle tematických a intelektuálních souvislostí.

Po mnoha neúspěšných projektech se Bódymu podařilo dokončit celovečerní film *Kutya éji dala* (Pesova noční píseň). Bódy se obsadil do hlavní role v tomto ambiciózním a vlivném filmu, který zahrnoval záběry ze Super8 a videa, stejně jako řadu maďarských undergroundových punkových kapel té doby, aby vytvořil film „hluboce zakořeněný v základech dnešní reality“.

¹¹⁴ Více na: <https://performance-archiv2020.ffa.vutbr.cz/ARCHIV/CDROM/inner/vids.htm> [cit. 15.7.2024]

V roce 1985 Bódy zemřel za nejasných okolností. Později publikované informace (2001) naznačují jeho předchozí spolupráci (1973-1983) s maďarskou tajnou policií, III/III. Úřady té doby prohlásily, že spáchal sebevraždu.

• PÉTER FORGÁCS

Forgács zahájil studium na Maďarské akademii umění v roce 1971, ale ještě téhož roku byl ze studia vyloučen. Od roku 1978 až do roku 1993 pracoval ve Filmovém studiu Béla Balázs v Budapešti; mezitím, od roku 1978 do roku 1986, se účastnil hudebních workshopů, které pořádal současný hudební soubor „Skupina 180“ (180-as Csoport). Od počátku 90. let byly jeho video instalace prezentovány v muzeích a galeriích po celé Evropě a v Americe. Od roku 1978 vytvořil Forgács více než třicet video filmů, z nichž nejznámější je oceněná série „*Private Hungary*“. Ta vychází ze záběrů natočených převážně maďarskými amatérskými kameramany od 30. let až do 80. let 20. století; jejich filmy zachycovaly každodenní životy, které byly brzy převráceny mimořádnými historickými událostmi, jež se během těchto desetiletí odehrály. Forgács získal mezinárodní uznání poprvé v roce 1988 za film *The Bartos Family*. Jako známku úcty k jeho umělecké práci na celém světě mu byla v roce 2007 udělena Erasmusova cena Nadací Praemium Erasmianum se sídlem v Amsterdamu.

ZÁVĚR

Tato stručná historická sonda provedená s pomocí nejdůležitějších kurátorských a teoretických zahraničních reflexí (viz zdroje v odkazech) představuje zásadní milníky a projekty z počátků videoartu ve světě a ukazuje ideové zdroje a kontexty vzniku video umění. Zde slouží jako podklad, na kterém na obdobných principech stavíme historii tohoto média u nás, zejména proto, že domácí teorie zatím obdobnou perspektivu a celistvý obraz neposkytuje.

TYPOLOGIE A KATEGORIZACE

Video jako médium svou podstatou spadá pod kategorii pohyblivého technického obrazu, přičemž autoři v jeho tvorbě zdůrazňovali jeho autonomní formu. K tomu patří také experimenty s televizní obrazovkou a manipulací televizního signálu, kde se monitor stal svébytným uměleckým objektem – takzvanou video sochou – a současně byl součástí multimediálních a intermediálních celků a instalací. V této roli bylo médium videa, stále více dostupné, zobrazováno jak na monitorech, tak prostřednictvím projekcí. Důležitým prvkem byla schopnost manipulace televizního nebo video signálu, využívající prvky živého přenosu, uzavřeného okruhu (closed circuit) nebo naopak televizního vysílání (broadcast).

Manipulace video signálu probíhala analogově nebo přímo v elektronickém prostředí a často byla kombinována s filmovou či jinou technologií, čemuž předcházely výtvarné experimenty s filmem, například v rámci tzv. expanded cinema.

Názory teoretiků a umělců na definici videoartu se často liší. John G. Hanhardt vidí formování videoartu v kontextu mezioborové spolupráce, která byla typická pro intermediální tvorbu konce 50. a začátku 60. let 20. století. Woody a Steina Vašulkovi zprvu používali video jako dokumentační nástroj, přičemž potřeba zaznamenávat akce, happeningy, performance či samotnou realitu hrála klíčovou roli při formování video performance.

Gene Youngblood, jeden z prvních teoretiků videoartu, zdůrazňoval revoluční povahu videa a jeho význam v socio-kulturně-politických sférách. Pro některé autory však video zůstalo především technologickou alternativou.

• MANIPULACE ELEKTRONICKÉHO OBRAZU¹¹⁵

Výzkumu a vývoji elektroniky posunuli za hranice běžného chápání světa zapálení průzkumníci a inovátoři, kteří experimentovali s možnostmi virtuálního prostředí. Mezi nejvýznamnější autory patří okruh kolem Woodyho Vašulky, průkopníka elektronických médií a robotiky.

• PROTI TELEVIZNÍMU VYSÍLÁNÍ¹¹⁶

Oficiální televizní programy, omezené vysílacím časem, závislé na hodnocení popularity a zejména finančně závislé na korporátních sponzorech a reklamním průmyslu, poskytovaly možnost manipulace veřejnosti. Divák se stal pouhým pasivním příjemcem předem připraveným ke konzumaci zkrácených obrazů reality, bez možnosti interakce. To vedlo k vzestupu odporu

¹¹⁵ „... z video signálu šlo udělat audio nebo z audio signálu video a přidáním externího zdroje jak audio tak video signál samy pohybovaly obrazem.“ Steina Vašulka z Islandsko-česko-švédský dokument. *The Vasulka Effect* (2019). Řežie: Hrafnhildur Gunnarsdóttir.

¹¹⁶ „Video was the most shared, the most democratic art form... Everybody believed deeply that he had invented feedback. Feedback was invented simultaneously.“ Woody Vašulka In: BRANSON GILL, Johanna. Video: State of the Art. In: VASULKA, Woody & Peter WEIBEL (eds.). *Ars Electronica. Eigenwelt der Apparatewelt / Pioniere der Elektronischen Kunst*. Oberösterreichisches Landmuseum Francisco Carolinum, Linz, © The Vasulkas, Inc., 1992. s. 63.

AGAINST BROADCAST TELEVISION! a k vytvoření alternativních iniciativ a soukromých televizních programů - následujících myšlenky Marshala McLuhana.¹¹⁷

Médium videa se stalo oblíbeným právě pro svou schopnost zprostředkovat reálný obraz společnosti a upozorňovat tím na sociální, společenské a genderové rozdíly. Těmito argumenty poskytla mediálním aktivistům silný komunikační nástroj.¹¹⁸

• VIDEO VERSUS FILM

Ve vztahu k filmu, televiznímu vysílání a kinematografii je toto téma dále rozvíjeno prostřednictvím hledání rozdílů mezi experimentálním filmem a videem. Dříve umělci pracovali s 8mm a 16mm filmovými kamerami a využívali techniky animace. Později se problematika vztahu mezi filmem a videem komplikuje vzhledem k jejich roli v divadelním a scénickém prostředí, jako je například koncept Expanded Cinema, který bravurně ve své tvorbě rozvedli vídeňští autoři Peter Weibel a VALIE EXPORT.

• SOCIÁLNÍ ZMĚNA

V tomto období plném dynamických sociálních, ekonomických a kulturních změn byly mnohé z nových uměleckých přístupů politicky radikální.¹¹⁹ Video, které původně bylo vnímáno jako skromná odnož filmu (cinema), se v rukou umělců proměnilo v nepřehlédnutelný nástroj, schopný zachytit a reagovat na soudobé revoluční dění. Stalo se vstupem do světa, který dosud ovládalo televizní vysílání a kinematografie, především Hollywoodská filmová produkce. Video se stalo revolučním médiem nejen v rukou aktivistů, ale získalo si i nezastupitelnou roli na poli výtvarného umění.¹²⁰

Co bylo tedy jeho největším přínosem? Stejně jako předchozí technologické inovace (zaměřené na zkoumání vztahu zvuku a pohybu) na poli scénického umění, médium videa nabízelo možnost svobodného a obrazově informačního vyjádření. Video vstoupilo na scénu právě včas, v momentě, kdy se Polaroidové instantní fotografie a Xeroxování staly běžnou součástí života (telefon v každé domácnosti byl normou).¹²¹ Toto specifické médium s jeho experimentální variabilitou rezonovalo také v sociálně-politickém a technologickém kontextu té doby.¹²²

• MEDIÁLNÍ AKTIVISMUS

Ač byla 60.léta obecně dobou vzkvétajícího technologického rozvoje, revoluční ráz doby včetně umění vybízel k masivním protestům proti válce ve Vietnamu a vše vedlo ke snaze distancovat se

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Výpovědní síla média se nejprve projevila v záznamech a zdokumentování aktuálních událostí a dění, které mnohdy mohlo obsahovat i politický kontext. Snahy autorů deklasifikovat televizní vysílání, dále vedla ke vzniku lokálních televizních stanic, které byla schopná ukázat reálný obraz společnosti.

¹¹⁹ MEIGH-ANDREWS. *History of Videoart*. [pozn. 5] Ibid.

¹²⁰ RUSH. *Video Art*. [pozn. 116] Ibid.

¹²¹ LONDON, Barbara. *Video/Art: The First Fifty Years*. Phaidon Press Limited. London: 2020. s. 5.

¹²² RUSH. *Video Art*. [pozn. 10] Ibid.

od korporátních institucí financovaných státem a soukromými segmenty. Podobně jako s vědomím všudypřítomné manipulace prostřednictvím televizního vysílání, to vše směřovalo ke svobodě a nezávislosti.

Vašulkovi se objevili v předních řadách umělecké scény po té, co prošli vlnou mediálního aktivismu. Vašulka nevnímal video jako intelektuální hnutí. Iluzi legitimacy, bez jakéhokoli vypořádání se nebo reflexe formálních problémů médií, dostal videoart až díky Nam June Paikovi a Franku Gilletovi. Vašulku, duší filmaře a dokumentaristu, zajímal především vzájemný syntax filmu s novým video obrazem, což umělecké hnutí tehdy neřešilo.

Po příjezdu do New Yorku v polovině 60.let formovalo tvorbu Woodyho a Steiny Vašulkových jednak Americké dekadentní hnutí a estetické využití technologie. Spoluprací s Georgem Brownem a Ericem Siegelem se "prokousali" instrumenty (organizací Času a Energie) a v podstatě díky neomezenému přístupu k technice, kterou nacházeli na různých místech přebíháním od loftu k loftu, pronikali stále hlouběji do světa elektronických zdrojů jako například driftových oscilátorů LaMonte Younga nebo Automation House.¹²³

Velkým fanouškem jim byl/a Warholova superstar, herečka divadla La Mama, transvestita Jackie Curtis, která Andyho Warhola přivedla do loftu autorů. V době, kdy New Yorkská scéna pulzovala sociálně-revolučním děním, které rezonovalo potřebou radikálních změn, Woody při spolupráci s filmaři a fotografy na průmyslové výstavě pro Generacan Company (1969) objevil video.¹²⁴

• VIDEOART A GENDER

Ženy umělkyně si rychle osvojily video jako své umělecké médium, protože oproti tradičním médiím, jako jsou malba a sochařství, nebylo video poznamenáno dlouhou historií tvorby mužských umělců.¹²⁵ Feministické hnutí jim umožnilo radikálně prosazovat své místo v uměleckém světě, dlouhodobě ovládaném muži, a odhalit skutečnost, že ženy byly nejen v umění často opomíjeny. V polovině šedesátých let začaly umělkyně bojovat proti tichu, které obklopovalo jejich životy a práci. Feministické protesty, zejména za právo na svobodnou volbu, probíhaly souběžně s dalšími projevy utlačovaných menšin, jako byli Afroameričané, gayové a lesbičky.

Jednou z předních postav videoartu byla Joan Jonas, která vytvořila unikátní slovník mediálního umění, jenž kombinoval zájem o feminismus, rituál, mytologii a sochařství. Video začala používat v roce 1970, když si při návštěvě Japonska pořídila přenosný video systém Portapak. Její raná práce s videem byla ovlivněna avantgardními filmovými technikami, zejména

¹²³ VASULKA. Curatorial statement. In: VASULKA, Woody & Peter WEIBEL (eds.). *Ars Electronica. Eigenwelt der Apparatewelt / Pioniere der Elektronischen Kunst*. Oberösterreichisches Landmuseum Francisco Carolinum, Linz, © The Vasulkas, Inc., 1992. s.13.

¹²⁴ „Když jsme měli první video-recorder Sony, začali jsme s ním pracovat na ulicích a v Off Broadway divadlech, skrze kameru jsme pozorovali společnost, například soudobou hudební generaci. Nashromáždili jsme tolik pásků, že najednou ti lidé k nám začali chodit jako do kina, dívat se na sebe, byl to pro ně zážitek se vidět a hned se integrovali, udělejte o nás víc, udělejte o nás film.“ Woody Vašulka. In: VASULKA, Woody a Peter WIEBEL (ed.). *Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973 – 1990*. Buffalo Heads. Germany: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe, 2008. s. 387.

¹²⁵ Cit. Katarína Rusnáková, **únor** 2024.

díly Dziga Vertova, Sergeje Eisensteina, Jeana Viga a Mayi Deren, a refletovala techniky jako desynchronizace obrazu a zvuku. Využívala video a film ve svých performancích, jak je patrné v dílech *Organic Honey Visual Telepathy* (1974) a *Mirage* (1976), které představovaly poetické a nenarativní prezentace spojené s rituálními a mytologickými prvky.¹²⁶

Významnou postavou byla fotografka, video umělkyně a tvůrkyně instalací Martha Rosler, která se stala klíčovou představitelkou druhé vlny feminismu. Její video *Semiotics of the Kitchen* (1975) ironicky refletovalo ženskou domestikaci. V tomto videu Roslerová prostřednictvím různých gest předváděla kuchyňské potřeby, čímž symbolicky znázorňovala roli žen v domácnosti. Její práce často obsahovala kousavou kritiku a humor, inspirovaný filmy Jeana-Luca Godarda a Roberta Rosselliniho. Roslerová ve své tvorbě rovněž odhalovala a kritizovala způsoby, jakými bylo ženské tělo objektivizováno a využíváno v reklamách a médiích. Její performance *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977), kde bylo její tělo měřeno a katalogizováno muži, vyjadřovala kritiku vůči měření a kontrole žen. Tento minimalistický přístup, kombinovaný s prvky fluxu, Roslerová integrovala do feministického kontextu a přinesla tak nové pojetí politicky angažovaného umění.¹²⁷

• ROZŠÍŘENÉ KINO

Vídeňští akcionisté, měli hluboký vliv na budoucí generace umělců tvořících na poli performance a nových médií nejen v Rakousku, ale po celém světě. Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus a Rudolf Schwarzkogler a kameraman Kurt Kren. Součástí jejich drastických performancí, které často obsahovaly krev, bylo zabíjení zvířat a dokonce i sado-masochistické sexuální projevy. Klíčovým prvkem uměleckého projevu se stala “destrukce”. Vídeňští akcionisté zaznamenávali své akce i na video. Nejstarší záznam pro televizi pochází z roku 1962. Ve filmografii Hermanna Nitsche nacházíme jedno z nejstarších videí *Aktion 58* (natočeno na formát ulb-ntsc-color v roce 1978) je záznamem akce z Western front Society ve Vancouveru, která v Kanadě zvedla vlnu odporu. Dále pak *Aktion 77* z nizozemského muzea moderního umění Van Abbe v Eindhovenu (vhs, color, 1983). Ostatní záznamy jsou remediací starších filmů.¹²⁸

Touha čelit nepřehlédnutelným misogynním taktikám Akcionistů proti ženám, se objevila v díle VALIE EXPORT. V rámci svých feministických postojů hledala novou identitu - bez vazeb na jméno jejího otce nebo na jméno jejího bývalého manžela¹²⁹ přijetím obchodního jména VALIE EXPORT. Její nejranější uměleckou tvorbou zastupovaly filmy a instalace, které nazývala projekty “rozšířeného kina”, které pojmenovala podle knihy amerického kritika Gene Youngblooda *Expanded Cinema* (1970), ve kterém popisuje, jak byl film vyhnán a nahrazen videem,

¹²⁶ VASULKA, Woody & Peter WEIBEL (eds.). *Ars Electronica. Eigenwelt der Apparatewelt / Pioniere der Elektronischen Kunst*. Oberösterreichisches Landmuseum Francisco Carolinum, Linz, © The Vasulkas, Inc., 1992. s. 87.

¹²⁷ RUSH. *Video Art*. [pozn. 116] s. 86.

¹²⁸ Více na: https://www.nitsch.org/en/publication_type/filmography-en/ [cit. 2022_30_11]

¹²⁹ Změnila své jméno z Waltraud na VALIE a jako příjmení si přivlastnila název populární značky cigaret EXPORT. Od začátku, při psaní svého nového brandu, používala velká písmena.

experimentálním filmem, instalací a mixmédii. V době “Vídeňských akcionistů” vyvinula vlastní výtvarný projev, který nazvala feministickým akcionismem.

Společně s mezinárodním ženským consilem, včetně Carolee Schneemann, Adrian Piper a Yoko Ono (Spojené státy), Ulrike Rosenbach (Německo), Friederike Pezold (Rakousko) a Lygia Clark (Brazílie) - se v rozvíjení feministických přístupů staly vzorem pro budoucí generace včetně mnoha umělkyní jako Janine Antoni, Pipilotti Rist, Mona Hatoum a Gillian Wearing.

Zatímco její rané performance řeší téma identity, filmové a video instalace jsou již osobními autoportréty, skrze které zkoumá mechanismy pohyblivého obrazu a kinematografie. VALIE EXPORT koncem 60. let spolu se zakládajícími členy Österreichische Filmschaffende Genossenschaft,¹³⁰ se zabývali Expanded Movie a Expanded Film. Chtěli divákům předvést nové možnosti filmového média. Podobně pak ve spolupráci s Peterem Weibelem na konci 60. a v 70. letech v oblasti Expanded Cinema podrobili radikální sociální kritice sdělovací prostředky a filmový průmysl. Odhalili principy, které náleží filmu, tak jako jeho propojení s komunikačními strategiemi a politickými mechanismy. Jako spoluzakladatelé organizace zvané “Multi media group” zorganizovali v roce 1969 *Publikum als Ausstellung*, jedno z prvních představení, ve kterém bylo video zastoupeno jako nové médium. Ve svých Expanded Cinema spojili analýzu filmového média s procesem otevírání se novým výrazovým možnostem jako zpochybňování jeho podstaty v kombinaci s řadou happeningových intervencí.¹³¹

Autorčin zájem o Expanded Cinema zastoupený například dílem *Splitscreen: Solipsismus* (1968), kde se promítaný obraz odráží od kusu hliníkové fólie umístěné v pravém úhlu k projekčnímu plátnu a vytváří tak optickou iluzi zdvojené projekce. Z jednoho boxera se stanou dva, jeden boxer bojuje sám se sebou, sám proti sobě. Splitscreen je redukce duplicit, kdy použitím jednoho projektoru vzniknou projekce dvě. Mezi nejznámější formy rozšířeného kina patří *Tapp und Tastkino* (1968), nebo *Instant Film* (1968).

S videem EXPORT pracuje od druhé poloviny šedesátých let (1968). Jako příklad konceptuálního videa můžeme uvést sérii s názvem *Body Tape* (1970), která obsahovala sedm částí jako: *Touching - mit Händen auf Glas*, *Boxing*, *Feeling - Gesicht auf Glas*, *Hearing - Ohr auf Glas*, *Tasting - Zunge auf Glas*, *Pushing - mit Kopf auf Glasplatte schlagend*, *Walking - Füße auf Glas gehend*.¹³²

Mezi video instalace, které často vyžadovaly účast diváka, patří například raná “interaktivní” instalace *Split Reality* (1970), která “rozděluje” vizuální a zvukovou realitu pomocí gramofonu, video rekordéru – v té době stále běžného zařízení s otevřenou cívkou – a televizoru. Před televizorem je přehráván záznam. Zvuk je vypnutý. Poslouchám záznam přes sluchátka v televizi a zpívám spolu s neslyšitelným záznamem.¹³³ První interaktivní video instalace

¹³⁰ Dalšími členy Rakouského filmového družstva byli: K. Kren, G. Schlemmer, H. Scheugl, E. Schmidt, P. Weibel.

¹³¹ Více na: <http://foundation.generali.at/en/collection/artist/export-valiepeter-weibel.html> [cit. 2022_30_11]

¹³² Více na: https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820358&year=1970&tt_news_cat_id=100 [cit. 2022_30_11]

¹³³ Více na: <http://www.medienkunstnetz.de/works/split-reality/> [cit. 2022_30_11]

Autohypnosis, vznikla ve spolupráci s Peterem Weibelem v letech 1969/1973). V zpracované interaktivní video instalaci, pro čtyři monitory, které návštěvník našlápnutím konkrétního místa na podlaze vyše impuls ke spuštění signálu video rekordéru, který pak na monitoru přehraje zvolený motiv. Televizní monitory uspořádané v kruhu jsou elektronicky přednastaveny tak, aby přehrávaly záznam hlasitě tleskajících lidí. Návštěvníci byli vyzváni vstoupit na “mapu” diamantového tvaru posázenou slovy jako „já“, „posedlost“, „rozvoj“, „láska“ atd. Návštěvník mohl sešlápnutím aktivovat senzory, prostřednictvím které jsou spouštěny jednotlivé monitory s potleskem.¹³⁴

¹³⁴ „Videosystémy mají socioterapeutickou dimenzi založenou, technologicky řečeno, na zpětné vazbě, psychologicky aplikované při pozorování vlastního chování, tedy sledování a korekce chování. Zde uvádím tento rozměr v maticích odvozených z psychologie učení: trest a odměna, desenzibilizace a posílení chování jako kroky, jimiž lze sledovat linii zaručující sociální přizpůsobení prostřednictvím sociálního kodexu mezi myšlením a skutkem.” VALIE EXPORT. Více na: <http://www.medienkunstnetz.de/works/autohypnose/> [cit. 2022_30_11]

GLOSÁŘ - NÁZVOSLOVÍ

Autoři, kteří pracovali s videem, nejprve převzali slovník a názvosloví používané ve filmové oblasti. Týkající se například výstavby kompozice či příběhové linky, zda jde o dokument, reportáž, či esej. To se týkalo například kompozice a struktury, nebo případně příběhové linky. Byli si vědomi narativní stránky natočeného materiálu. I když se nová terminologie vyvíjela paralelně s technologickým pokrokem a novými uměleckými přístupy, v názvosloví dále přetrvávaly modernistické postoje a snaha o uchování různých “-ismů”. K počátkům se váže například filmový experiment, ale také autonomní video.

• Video tape / Autonomní video

• Video recording / video dokument / autorský dokument

Video dokument vznikl z potřeby zaznamenat a uchovat průběh akce či vystoupení, nahrazující statický záznam fotografie a technologii filmové kamery. Teoretik a kurátor Michael Rush zdůraznil, že video umožňuje zachytit aktuální politické dění i zkoumat umělecké postupy, například v rámci konceptuálních přístupů hnutí Fluxus.¹³⁵

Raná videa Woodyho a Steiny Vašulkových dokumentují newyorskou pouliční a alternativní uměleckou scénu, jako koncert Jimiho Hendrix ve Fillmore East (1969/1970) či nahrávky *Don Cherry* (1970) a *Participation* (1971).¹³⁶ Tomáš Ruller se zaměřuje na autorský přínos při postprodukci hrubého materiálu, kdy původní záznamy získávají díky střihu a úpravám další vrstvu umělecké hodnoty.

• Expanded cinema / Rozšířené kino

Brilantním příkladem Expanded Cinema může být zařazení filmové video-projekce do galerijních a scénických celků v díle amerického autora Roberta Whitmana. Environmentální charakter výstavy *The American moon* (1960) stojí na pomezí multi-mediálního představení a “totálního prostředí”. Sám autor tyto projekty označoval názvem *Cinema Pieces* pro galerijní prostředí a v prostředí divadelním jako vizuální součást scény pak *Theatre Pieces*. Oboje vrcholí v jeho díle *Two Holes of Water 3*, realizované pro 9 Evenings v roce 1966. Automobilové procesí během jehož jízdy byly ze střech aut promítány buď dokumenty různorodého obsahu nebo video kamery přenášely živý obraz představení, které se odehrávaly na balkoně v Armory Hall.

Tvorba Roberta Whitmana byla dlouhou dobu pozapomenutou spojnicí vedoucí k rozvíjejícím se poválečným žánrům a “dematerializaci” uměleckých forem 60. a 70. let 20. století.

¹³⁵ RUSH, Michael. *Video Art*. London: Thames & Hudson, 2003. s. 14.

¹³⁶ Kritické reakce na filmovou a televizní produkci byly jen důsledkem dlouho trvající a zjevné situace. Manipulaci prostřednictvím médií dále rozvíjí ve svých teziích Marshal McLuhan.

Jeho dílo vznikalo nejprve pod vlivem happeningů Allana Kaprowa a označujeme je pojem “environment” (prostředí).¹³⁷

• **Single channel video / Jednokanálové video**

Termín “single channel video” označuje díla, která zahrnují jediný elektronický zdroj (např. VHS), prezentované na jednom přehrávacím zařízení (video rekordér) a vystavené pomocí jediného režimu zobrazení (televizní monitor nebo projekce). Od prvního promítání videa v alternativních prostorech jsou nyní jednokanálová díla prezentována na různých místech a nosičích od galerií, muzeí, kin, divadelních sálů, od televize, přes projekci až pod současné technologie a sociální sítě.¹³⁸

Single channel (jednokanálové) video se odkazuje na formu videa, která je prezentována na jednom monitoru, obrazovce nebo velkoformátové projekci. Jedná se o tradiční a nejčastěji používaný formát pro prezentaci videa, který využívá jediný elektronický zdroj, přičemž jeho obsah je přehráván z jednoho zařízení.

• **Multi channel video / Multikanálové video**

Multichannel video posílá obraz z několika zdrojů dvěma a více kanály na dva a více displejů. Na více monitorech běží odlišná videa.

Nam June Paik rozvíjel multikanálové principy ve svých prostorově rozměrných TV sochách a instalacích. Jeho sestavy televizorů se poprvé objevily ve výstavě *Medium is the Message* (New York).

• **Multi screen / Multi obrazovka**

Multiscreen video označuje formu videa, kde je jeden obrazový obsah prezentován na více monitorech nebo obrazovkách současně. Tento formát rozděluje video na různé obrazové kanály, synchronizovaně přehrávané na oddělených zařízeních, což umožňuje vytvářet jednotný obraz nebo sérii obrazů. Každý monitor zobrazuje unikátní vizuální prvek, což umožňuje složitější vizuální kompozice a experimenty s prostorovou prezentací.

Woody Vasulka doporučil multiscreen video pro realizaci zadavatelské představy o znásobené projekci, což umožnilo vysílat jeden obraz na více monitorů na průmyslové výstavě pro Generacian Company (1969).

• **Video objekt**

Video objekt se skládá z fyzického objektu (ready-made) a integrovaného video prvku. Video je zobrazeno na obrazovce, která je součástí objektu nebo s ním spojena. Fyzický objekt slouží jako nosič pro promítaný obraz a poskytuje prostorový kontext. Video obsah může být vytvořen umělcem, může být záznamem události nebo převzatým materiálem.

¹³⁷ Více na: <https://www.worldcat.org/title/820027409> [cit. 2022_01_10]

¹³⁸ Více na: <https://www.eai.org/resourceguide/exhibition/singlechannel.html> [cit. 2022_09_09]

Umělci používají video objekty k vytváření nových zážitků a vizuálních kombinací. Video může doplňovat nebo transformovat fyzický objekt, čímž přidává nové vrstvy významu. Video objekt může zahrnovat i manipulovaný televizor. Manipulované televizní monitory poprvé vystavili ve svých “décollagích” Wolf Vostell a u nás Vladimír Ambroz.

• Video skulptura

Video skulptura je umělecká forma, která kombinuje video a sochařství. Tento interdisciplinární přístup spojuje obrazové záznamy a fyzické objekty do jednoho díla. Video skulptura často zahrnuje prostorovou strukturu, která slouží jako podpora pro promítání videa. Tato struktura může obsahovat sochařské prvky, jako jsou tvarované objekty, konstrukce a instalace.

Umělci integrovali promítání videa do fyzických objektů, čímž vytvářejí zajímavé vizuální a prostorové interakce. Video může být promítáno na povrch sochařského objektu, vytvářející iluzi pohyblivého se obrazu, nebo se může jednat o vícekanálovou instalaci s různými částmi videa promítanými na různé objekty či plochy.

Video skulptura poskytuje umělcům možnost kombinovat různé výtvarné prvky, jako jsou formy, textury, světlo a pohyb s promítaným obrazem, čímž vznikají nové prostorové a vizuální zážitky. Tímto způsobem rozšiřuje možnosti uměleckého vyjádření a interakce mezi fyzickými objekty a projekcí videa. Příklady zahrnují díla Tonyho Ourslera a Michaela Bielického.

• Video instalace

Videoinstalace je umělecká forma kombinující video projekce a prostorovou instalaci, která využívá video jako hlavní médium pro vyjádření uměleckého konceptu. Vytváří prostředí, kde divák zažívá jedinečný zážitek. Typicky zahrnuje jeden nebo více video projektorů, které promítají obrazy na stěny, plátna, podlahy nebo objekty ve výstavním prostoru.

Videoinstalace často používá opakování, smyčky, promítání na různé plochy nebo rozdělení obrazu do více kanálů, což umožňuje divákům prozkoumávat různé perspektivy. Umělci mohou experimentovat s interakcí mezi diváky a instalací pomocí senzorů nebo interaktivních prvků.

Podle badatele R.W. Kluszczynského videoinstalace vždy odkazuje k něčemu mimo svůj vlastní fyzický prostor a často využívá technologie uzavřeného okruhu a zpětnou vazbu. Bruce Nauman je typický představitel videoperformancí, které uskutečňoval bez publika v komorním prostředí, kde realizoval bodyartové performance snímané videokamerou na stativu.

• Video performance

Video performance je forma akčního umění, ve kterém je video využito jako prostředek pro vyjádření a prezentaci živého vystoupení. Umělec performuje před kamerou a záznam je přenášen pomocí projekce nebo přehrávání.

Video performance obohacuje běžnou scénu o vizuální a prostorový zážitek. Může obsahovat záznamy předchozích vystoupení, grafické efekty, animace nebo zvukové prvky. Umělci často využívají video pro vizuální manipulaci, experimentování s časem a prostorovými efekty.

Video performance je dynamickou formou umění kombinující živou interakci s promítaným obrazem. Různé techniky umožňují umělcům vyjádřit své myšlenky, emoce a koncepty. Příkladem může být *Mediaman* Vladimíra Ambroze nebo práce amerického umělce Vita Acconciho, který komunikuje s divákem prostřednictvím kamery.

• **Broadcast / Vysílání**

Broadcast je termín označující přenos a distribuci audiovizuálního obsahu, jako jsou televizní programy, prostřednictvím různých médií a technologií. Umožňuje širokému publiku přístup k informacím, zprávám a zábavě.

Televizní signál byl vysílán přes televizní vysílače a konečný signál přijímán anténou. Později se rozšířil na kabelovou televizi a mobilní přenosy. Broadcast může zahrnovat jak živé přenosy událostí, tak předem nahraný obsah, vytvářený profesionálními médii nebo amatéry.

Televizní vysílání je klíčovým nástrojem masové komunikace, šíří informace a kulturu mezi veřejnost a umožňuje divákům sledovat obsah kdekoli a kdykoli, čímž dosahuje globálního dosahu. Rozlišujeme mezi předem připraveným vysíláním a živým přenosem, jak to demonstrují například práce Jamese Lee Byarse a Chrise Burdena.

• **Closed circuit / Uzavřený okruh**

Video v reálném čase, přenos elektronického obrazu na televizní monitor, který je zprostředkovaný videokamerou, jedná se o elementární interaktivitu.

S možnostmi uzavřeného okruhu pracoval nejčastěji ve svých sériích instalací s názvem *Coridor* Bruce Nauman.

• **Stage video / Scénické video**

Stage video označuje využití média videa v divadelních nebo scénických představeních. Zahrnuje integraci video projekcí, předem natočených videí nebo živých přenosů do divadelní produkce, tanečních vystoupení, oper či jiných forem scénických prezentací. Video prvky obohacují živé vystoupení a vytvářejí více dimenzionální zážitek. Projekce mohou sloužit jako scénické pozadí nebo interaktivní prvky reagující na akce herců či zpětnou vazbu diváků. Stage video stírá hranice mezi tradičním divadlem, výtvarným uměním a novými médii.

II./ ČESKÉ UMĚNÍ VIDEOA

Na české výtvarné a filmové scéně nenalezneme ustálený názor, který by jednoznačně definoval uměleckou tvorbu známou pod pojmem videoart. Interpretace českého uměleckého videa se odvíjí v závislosti na kontextu, do kterého je tento termín zasazen. Pokusíme-li se o kontextualizaci média videa, otevírají se nám mnohem širší možnosti zkoumání. Přesnějšimu vymezení mohou pomoci otázky typu „Čím je video?“ (vůči něčemu) nebo „Čím videoart není?“ Podobné je to s tematickým zaměřením této disertační práce na díla analogové povahy, které nám ze specifického hlediska pomáhá snadněji uchopit proměnlivou podstatu uměleckého videa.

HISTORICKÝ KONTEXT

Před Pražským jarem v roce 1968 Československo zažilo období politického uvolnění, které podporovalo rozvoj neoavantgardních směrů v umění. Tato doba umožnila umělcům experimentovat s konceptuálním, akčním uměním, happeningy, performance, eventy, asamblážemi a environmenty. Umělci jako Milan Knížák a Jiří Kolář se zaměřili na kritiku společnosti a politiky prostřednictvím nových forem výrazu, akční umění a happeningy zdůrazňovaly performativní a politický aspekt umění.

S okupací Československa vojsky Varšavské smlouvy (21. srpna 1968), období politického uvolnění vystřídala normalizace, která přinesla cenzuru, potlačování disentu a posílení komunistické kontroly. Normalizace znamenala návrat k rigidním ideologickým normám a omezila prostor pro experimenty a inovace, což mělo za důsledek rozvoj neoficiálního a undergroundového umění.¹³⁹ V tomto období došlo k výraznému rozdělení mezi oficiální a neoficiální kulturou. Oficiální a neoficiální umění během normalizace odráželo složité politické, ekonomické a socio-kulturní kontexty této doby. Zatímco oficiální umění bylo nástrojem státní propagandy a povrchní zábavy, neoficiální umění poskytovalo prostor pro svobodné vyjádření a experimentaci. Umělci se scházeli v soukromých bytech, ateliérech a na neoficiálních výstavách.¹⁴⁰

Prostor mezi oficiálním a neoficiálním uměním, kde umělci tvořili na hranici mezi povoleným a zakázaným, se označuje pojmem *šedá zóna*.¹⁴¹

V polovině 80. let (1985 - 1989), kdy se v Sovětském svazu ujal moci Michail Gorbačov, došlo vlivem perestrojky a glasnosti k zásadním změnám v politickém klimatu i v Československu.

¹³⁹ Mnoho pronásledovaných umělců bylo nakonec nuceno emigrovat, a mnohé neoavantgardní aktivity se musely stáhnout do podzemí nebo zcela zaniknout. Období po roce 1968, označované jako normalizace, se vyznačovalo tvrdou politickou kontrolou a represí komunistického režimu. Po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968, která ukončila reformní proces Pražského jara, došlo k zásadním změnám: politická svoboda byla potlačena, cenzura byla znovu zavedena a mnoho reformních politiků bylo odstraněno z veřejného života.

¹⁴⁰ Toto umění bylo často experimentální a konceptuální, zahrnující různé formy vyjádření, jako jsou happeningy, performance, asambláže a environmenty.

¹⁴¹ Někteří autoři využívali k šíření svých děl oficiální kanály, i když se angažovali v neoficiálních aktivitách. To umožňovalo určitou míru svobody, ale zároveň riziko represivních opatření.

Modernizace a liberalizace centrálně plánované ekonomiky vedly k částečnému uvolnění ekonomického tlaku na umělce, kterým umožnilo větší finanční nezávislost a možnost experimentovat s novými médii a technikami. Politika transparentnosti ve vládě a společnosti umožnila širší veřejnou debatu o politických a kulturních otázkách. Umělci se začali vyjadřovat mnohem otevřeněji a experimentovat s novými formami umění.

DO SAMETOVÉ REVOLUCE

Umění videa v Československu, podobně jako ve Spojených státech, začalo krystalizovat v alternativním uměleckém prostředí a bylo schopno uspět i za obtížných podmínek totalitního systému. Vycházelo z performativních forem akčního umění a bylo zároveň velmi individuální záležitostí. Tento soukromý aspekt tvorby vedl umělce k neveřejným experimentům a zkoumání virtuálních video-realit.

Narozdíl od světa nevzniklo v českém prostředí komplexní umělecké hnutí, ani se zde neobjevilo více autorů s Vašulkovským zápalem pro zkoumání elektronického obrazu. I přesto se video stalo nosičem myšlenek reflektujících politickou situaci v zemi a před rokem 1989 se stalo důležitým komunikačním nástrojem, který se významným způsobem podílel na destabilizaci totalitního systému.

V českém prostředí je problematické vzhledem k politické situaci označovat tvorbu uměleckého videa termínem poplatným dílům světového formátu. Video nikdy nezískalo status samostatné umělecké disciplíny a z dnešní perspektivy, na základě výzkumu problematiky mediálního umění v Čechách v období totality, nám nezbývá než aplikovat terminologii, která byla kodifikovaná na Západě, s přihlédnutím k lokálním specifikům.¹⁴²

Video je zde často řazeno do sféry filmu, ačkoli hlavním cílem umění videa bylo distancovat se od tradičního filmového a televizního průmyslu. Tato specifická je dána tím, že v českých archivech se video nachází především pod kolonkou „pohyblivý obraz“. Video přitom stálo v opozici k mainstreamu a kriticky reagovalo na jeho manipulativní aspekty - a to nejen v zahraničí, ale i v České republice, přičemž mnohé z těchto aktivit probíhaly v soukromém prostředí uměleckých ateliérů.

Hovoříme-li o uměleckém videu, které navazuje na výtvarné experimenty s filmem, lze na ně nahlížet z několika perspektiv. Jako záznamové zařízení video, hned po fotografii a filmové kameře, rozšířilo paletu dokumentačních nástrojů. V rukou filmařů se stalo další technologickou možností pro zachycení reality elektronickým obrazem. I tvůrci zvyklí pracovat s filmovým

¹⁴² Z konverzace s Katarínou Rusnákovou: „Rovnako používame readymade, asambláž, environment, inštalácia, performancia, happening. Ak práce nesú tieto znaky a vyplýva to z ich analýzy, nevidím dôvod hľadať nejaké špecifické pomenovanie. Všetky aspekty pop-artu a konceptuálneho umenia sa infiltrovali do českého umenia, majú svoje lokálne špecifiká, hoci vtedy bola ČSSR. To bolo liberálne obdobie pred Pražskou jarou. To isté platí aj pre Poľsko, bývalú Jugosláviu. Akurát NDR bola mimoriadne poplatná ZSSR aj v umení a takmer žiadne videoumenie sa tam nerozvíjalo.“ Cit. Leden 2024.

materiálem později využívali video k remediaci starších prací, přičemž tento materiál dále kreativně rozvíjeli.

Tvůrčí potenciál videa byl v českém kontextu lépe uchopen autory spjatými s alternativní uměleckou scénou, především v oblastech akčního umění a performance. Ačkoli tito umělci dále hojně využívali primární funkci video záznamu, častěji rozvíjeli kreativní aspekt média prostřednictvím instalací, nenarativních postupů, interaktivních projektů a intervencí. Využívali přímý přenos a různé techniky způsobů manipulace s elektronickým obrazem.

Video bylo rovněž použito jako prostředek pro šíření informací, což v českém kontextu probíhalo v rámci neoficiální utajené protistátní činnosti.

Obecně lze české video umění rozdělit na:

- Dokumentaristy: Používali video jako dokumentační zařízení, například Michal Švarc.
- Interdisciplinární umělce: Například Michael Bielický, Tomáš Ruller, Miloš Šejn, kteří tvořili objekty a instalace, a využívali je pro interakce.
- Filmaře: Používali video jako nástroj k zachycení toku pohyblivých scén filmovým jazykem, například Tatíček.
- Experimentátory s elektronickým signálem, Woody Vašulka.

DOSTUPNOST VIDEO TECHNIKY

“... umělec si ještě před několika lety nemohl koupit ani 16mm film pro svou práci, natož videokamery, pásky a přehrávače, kvůli nadhodnocení a nesvobodě poptávky na trhu. Tak jako nemohl volně pracovat ani ve státních laboratořích, natož soukromých studiích.”

_Vlasta Čiháková-Noshiro¹⁴³

Video technika se v oficiálních státních organizacích začala objevovat již na začátku 70. let 20. století jako součást technického vybavení Československé socialistické televize. Televizní vysílání, které bylo centralizované, podléhalo kontrole státního aparátu, jenž upravoval obsah zpráv a určoval vhodnost vysílaného programu. Československý politický systém, ze strachu ze zneužití, neumožňoval svobodně využívat potenciál sdělovacích prostředků.

Médium videa, se svým subverzivním potenciálem stát se revolučním nástrojem, který mohl ve „správných“ rukou iniciovat politický převrat, bylo oprávněně vnímáno jako velké nebezpečí. Tato obava se před rokem 1989 naplnila. Osoby s oficiálním přístupem k novým video systémům měly oproti umělcům z alternativní kultury výhodu snadnější dostupnosti techniky. Většina z nich však využívala pouze základní funkce video systému a jeho experimentální potenciál dále kreativně nerozvíjela .

¹⁴³ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO. Příroda v pohybu aneb o virtuální realitě. In: ŠEVČÍK, Jiří et al. *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze. Vědecko výzkumné pracoviště, 2011. s. 4.

Získat v politicky kontrolovaném státě nezbytnou techniku bylo velmi obtížné. Půjčování zařízení bylo nelegální. Některé organizace, jako například SVAZARM,¹⁴⁴ spadaly přímo pod bezpečnostní složky. Navzdory těmto překážkám se právě zde, podobně jako v Klubu mládeže, video zařízení tajně půjčovalo.¹⁴⁵ První dostupné video systémy VCR (videorekordéry) byly zavedeny v roce 1972. Byly k dispozici například na městském výboru Československé tělovýchovy (ČSTV), který je používal k nahrávání fotbalových přenosů. Tento fakt potvrzuje nepříjemnou skutečnost, že nahrávací technika byla během spartakiády Spřátelených armád, konané v Praze na Strahově, odcizována. Technické vybavení VCR bylo také dostupné ve vědeckém výzkumném pracovišti Institutu průmyslového designu v Praze a výzkumném pracovišti Akademie věd.¹⁴⁶

V druhé polovině 70. let se video technika objevila na brněnské Janáčkově akademii múzických umění (JAMU), kde se dostala do rukou kameramana Karla Slacha.¹⁴⁷

V 80. letech začalo Vysoké Učení Technické v Brně ve spolupráci s armádou budovat audiovizuální centrum Na Květné. Centrum disponovalo přenosnými kamerami a dalším vybavením. V té době se Michal Švarc, jeden z členů volného uskupení My a Co. (Loučanská, Ruller, Švarc, Zaoralová), seznámil s místním technikem a skupina tak získala možnost nelegálně pracovat s kvalitní U-Matic kamerou.¹⁴⁸

Vzdělávací nadace Jana Husa z Velké Británie věnovala v polovině 80. let videokameru Aleši Zábojovi. Tato nadace systematicky podporovala od roku 1980 bytové semináře v komunistickém Československu. Od roku 1984 začal získávat podporu bytový seminář Petra Oslzlého. Od roku 1985 nadace rozšiřovala svůj projekt zaměřený na rozvoj video technologií pro bytová promítání a záznamy událostí s osobnostmi československé nezávislé kultury.¹⁴⁹ Z dalších zdrojů se dozvídáme zlomkovité informace o tom, že někdy v první polovině 80. let Miloš Forman věnoval bratrům Šimonovi a Michalovi Cabanovým (umělecké duo CABANI), režisérům, scénografům a choreografům, video kameru Beta Max (americký formát NTSC).¹⁵⁰

Od poloviny 80. let lidé začali také pravidelněji dovážet kamery ze zahraničí pro soukromé účely. Umělcům však bylo obtížné si tyto kamery půjčovat kvůli možnému riziku problémů ze strany Státní bezpečnosti (STB). Z tohoto důvodu se často nahrávání akcí ujímali náhodní amatérští

¹⁴⁴ Svaz pro spolupráci s armádou (SVAZARM), původně známý jako SARM, měl být organizací, která byla navázána na Lidovou milici a Československý svaz mládeže. Inspirací pro vznik Svazu pro spolupráci s armádou byl sovětský DOSAAF (Svaz pro spolupráci s armádou, letectvem a námořnictvem). Více na: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Svazarm>; [cit. 2022_09_10]

¹⁴⁵ Zajímavostí je, že Ivan Kafka tiskl neoficiální katalog z Malostranských dvorků v Pankrácké věznici.

¹⁴⁶ KLIVAR, Miroslav. *Nová umění v Čechách*. Regulus. 2001. s. 66.

¹⁴⁷ POSPISZYL, Tomáš ed. Vladimír Ambroz AKCE / ACTIONS, BiggBossBooks, 2017. s.120.

¹⁴⁸ ŠEVČÍKOVÁ, Veronika. *České videoumění do roku 2000*. Brno, 2014. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. s. 29.

¹⁴⁹ viz vzdělávací nadace Jana Husa. Více na: <https://www.vnjh.cz/o-nadaci/historie-od-1980/> [cit. 2022_21_07]

¹⁵⁰ Ruller na tuto kameru natočil v roce 1985 akci s názvem *S kůží na trh*.

nadšenci¹⁵¹ nebo v krajním případě agenti v utajení.¹⁵² Radek Pilař od roku 1986 disponoval videokamerou Betamax, kterou si koupil za honorář za realizaci pro I.V.O.S. ve Stockholmu. Vizuální umělec a performer Miloš Šejn od roku 1988 nechal natáčet své akce na soukromé video kamery z dovozu, přátel Ivo Sehnoutky, Jiřího Novotného, konkrétně Panasonic VHS.¹⁵³ Michal Hýbek a Aleš Záboj natáčeli na video kameru Hi8. Přes Daniela Šperla byl tajně zapůjčován systém Betacam přímo ze zájmových kroužků Svazarmu. Základní technikou pro zpracování videosignálu a elektronické zpracování obrazu disponovala na konci 80. let také Střední průmyslová škola sdělovací techniky v Praze.¹⁵⁴ Technické zázemí pro výrobu a distribuci do zahraničí našli autoři kolem Jiřiny Šiklové i ve státní reklamní agentuře *Merkuria*.¹⁵⁵ V 80. letech bylo možné v jižních oblastech Čech a Moravy zachytit signál televizního vysílání rakouských stanic, díky nimž autoři dostávali informace o existenci Video Artu v zahraničí.¹⁵⁶

• FENOMÉN ORIGINÁLNÍ VIDEOJOURNAL

Zakladatel *Charty 77*, František Janouch, posílal ze Stockholmu přes Tuzex videorekordéry a televizory, aby mohla vzniknout síť domácích videí. Pomocí diplomanta Wolfganga Scheuera přes různé pašovací kanály, (ve švédských kamionech, díky ochotným turistům vyjíždějícím na rekreaci o Jugoslávii, poštou přes neznámé lidi na Slovensko nebo například oklikou přes Finsko či přímo z moskevského tranzitu aj.), k nám putovaly také například videokazety s nedostupnými filmy. Západní média měla velký zájem o tajně vyvážené informace (v podobě rukopisů, fotografií, filmů) a nabízela za ně honoráře, které umožňovaly financovat další techniku. Nadace *Charty 77* získávala finance prostřednictvím grantů evropských kulturních fondů. Výraznou pomoc také poskytovali například manželé Tigridovi, Jiří Pelikán, Tomáš Baťa a další.¹⁵⁷

Technické vybavení samizdatové televize *Originální videojournal* bylo z počátku velmi omezené. Z dopisu Václava Havla Františku Janouchovi z června roku 1985 se dozvídáme, že: „...Na Západě je už v prodeji nový systém videokamer Sony Video 8. Je to mnohem menší a

¹⁵¹ „... většinu svých performancí jsem natočil na kamery, které jsem si vypůjčil od soukromých osob, které ji měly doma. Jen zřídka měl někdo kameru doma. Vždycky to bylo těžké; báli se, samozřejmě. Ale později jsme natočili 8.8.88. kamerami Originálního Videojournalu.” HILL. *Rozhovor s Tomášem Rullerem*. [pozn. 168] Ibid.

¹⁵² ŠEVČÍKOVÁ. *České videoumění*. [pozn. 149] Ibid.

¹⁵³ První video záznam Miloše Šejna datujeme rokem 1988. Dokumentaci performance s názvem *Na vrcholu - Zebín*, natočil autorův známý Ivo Sehnoutka. Šejn dříve zaznamenával své performance pomocí 8 mm černo-bílé filmové kamery BOLEX Super 8, kterou v roce 1976 obdržel jako vánoční dárek. Více na: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/milos-sejn-v-me-praci-jde-v-podstate-o-vytrzeni>> [cit. 2022_09_12]

¹⁵⁴ Z rozhovoru s Petrem Skalou, 2015.

¹⁵⁵ RŮŽIČKOVÁ, Alice. *Český dokumentární film v 80. letech „Originální Videojournal“*. Filmová akademie múzických umění. Praha, 2001. s. 9. Materiál natočený v roce 1987 českými autory, putoval do československého exilového vydavatelství Palach Press v Londýně, s ústřední postavou Jana Kavana.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibidem. s. 5.

praktičtější a dokonalejší, než všechno dosud. A není to prý drahé, relativně.”¹⁵⁸ Na konci roku, tedy disponovali jednou videokamerou Sony Video 8 s mikrofonom na umístěném kameře. Natočený materiál stříhali na rekordéru Sony 8 tzv. „letmým stříhem”. První „dizi aktuality” - výsledky práce teamu *Originálního videojournalu*, odeslali do zahraničí v období před Vánocemi: „...Nebude to zatím moc dokonalé, Čeňek se zatím učí, ale je učenlivý a brzy se to zlepší.”¹⁵⁹ O dva roky později, v roce 1987, byl natočen Davidem Schmoranzem (režie a stříh Andrej Krob) 130 minutový video záznam představení Václava Havla *Pokušení*, které od roku 1985 uvádělo alternativní *Divadlo Na tahu* v Praze. Premiéru měl 16. dubna 1988. Na jaře téhož roku získali díky podpoře ze zahraničí kameru Sony 100, v zimě už natáčeli na Handycam Fuji Hitachi a koncem roku už měli k dispozici videokameru se zatím nejlepším čipem, Sony 200.¹⁶⁰ V lednu 1989 obdrželi pro další zpracování záznamů „stříhátko” Sony, stolní video Sony a starý televizní mikrofón typ 421”.¹⁶¹

Na počátku 80. let se kolem Jana Rumla soustředila skupina lidí, kteří se postupně učili zacházet s kamerou, nejprve filmovou (16 mm). Natočený materiál, pod krycím názvem „Čeňek”, posílali na vyvolání a k distribuci do zahraničí. Jan Kašpar, Andrej Krob, Ivan Kyncl, Stanislav Milota a další měli za úkol natáčet drobné šoty zaměřené na politické dění v Československu. Jednodušší materiál natáčeli samostatně, na složitější reportáže jezdili ve dvojicích nebo trojicích s redaktory. Důležité události se pro jistotu zaznamenávaly na dvě kamery (například pohřeb Pavla Wonky natáčel Schmoranz 16mm filmovou kamerou Admira, zatímco druhý člověk šel za ním s videotechnikou). Pomocníci měli úkol kameramana chránit a natočené kazety odnášet do bezpečí. Největším uměním bylo vymyslet, jak nejchytřeji uniknout pozornosti StB jako zamaskovat techniku tak, aby nebyla vidět. Používali princip skryté kamery.¹⁶²

• PROBLEMATIKA POSTPRODUKCE

„Postprodukce se tehdy dělala, bez možnosti přístupu ke střížně, manuálním stříhem při přepisu z přehrávače na rekordér. Z hrubého materiálu tedy vznikala přímo originální stříhaná verze a ta se dál kopírovala. Některé záznamy jsem v první půli 90. let z originálů znovu postprodukoval na U-

¹⁵⁸ Celé znění korespondence mezi Havlem a Janouchem z 21.6. 1985: „...Na Západě je už v prodeji nový systém videokamer Sony Video8. Je to mnohem menší a praktičtější a dokonalejší, než všechno dosud. A není to prý drahé, relativně. Má-li Leopold venku nějaké peníze a stačí-li na to, pak by rozhodně o tu věcičku stál. Jeho činnost je sice prozatím ze známých důvodů umrtvena, ale až se věci vyjasní, je kdykoli připraven se ze svého zimního spánku probudit. Kdyby u svého lůžka našel zmíněnou věc plus příslušné kazety, bylo by to skvělé...” In: RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film*. s.5

¹⁵⁹ Z dopisu Václava Havla Františku Janouchovi z konce roku 1985. Ibid. s.6

¹⁶⁰ V letech 90. let bylo možné pracovat se systémy V-8, Hi-8, které později nahradilo digitální video.

¹⁶¹ RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film*. s.15

¹⁶² Kameru například nosili v igelitové tašce, kterou ve správný okamžik natočili daným směrem. Měli také speciální kufřík s vyříznutou dírou a se sklem. David Schmoranz o Palachově týdnu v lednu 1989 natočil škvírou ve dveřích přes ulici zatýkání disidentských špiček a zachytil tváře tajných policistů v civilu a čísla jejich aut. Ibid.

maticu, některé jsem podle původních verzí z původních materiálů znovu zpracoval až po digitalizaci.“¹⁶³

Střih videa se často prováděl doma na amatérsky sestavených, technicky nedokonalých zařízeních nebo v noci v oficiálních institucích, jako například ve střižně ministerstva vnitra. Roman Milerský to popisuje jako “partyzánskou věc”, protože získání přístupu k jakémukoli video zařízení bylo riskantní. Estébáci totiž hlídali, aby se tato technika nepoužívala k protistátním aktivitám.¹⁶⁴ Běžně se používal analogový střih, který spočíval v manuálním přepisu z přehrávače na rekordér (z přehrávače na záznamové zařízení). Ačkoli existovaly také digitální nebo hybridní střižny, vzhledem k všeobecnému zákazu, se v domácím prostředí příliš nevyskytovaly. Natočený materiál *Originálního videojournalu* se shromáždřoval u Pavla Kačírka, který tajně stříhal na erárním zařízení podniku zahraničního obchodu. Postprodukce mu trvala asi jeden měsíc. Délka každého příspěvku závisela na obsahu.

Tomáš Ruller postprodukčně upravoval většinu záznamů svých akcí z 80. let, které na video natáčeli například Karel Slach, Michal Hýbek, Tomáš Kepka, Michal Pacina, Jana Preková, Pavel Liška, Aleš Záboj, Tomáš Zika, Tomáš Kočis, DJ Rachec, i řada neznámých či náhodně oslovených osob. Například u známého performance *Padání* (1985), realizované v polské Maximal Art Gallery v Poznani a dalších festivalech, není kameraman znám. Z hrubého materiálu byla manuálním střihem, přepisem z přehrávače na rekordér, bez přístupu ke střižně, vytvořena originální verze, která se dále rozmnožovala a kopírovala. Výsledkem byl autorský dokument nesoucí osobní rukopis a uměleckou hodnotou.

ZJEVENÍ WOODYHO A STEINY VAŠULKOVÝCH

V roce 1974 navštívili Woody a Steina Československo. Z této krátké zastávky vznikla dvě videa, která jsou pravděpodobně prvními díly vytvořenými na našem území. Jedná se o *Reminiscenci a Telč*, natočené přenosnou kamerou SONY Portapak. Pořízené záběry byly transformovány pomocí Rutt/Etra Scan procesoru a barevnost byla upravena kolorizérem Erica Siegla. Výsledná modulace a modifikace elektronického obrazu, kterou Woody nazýval „topografickou mapou jasnosti“, vznikla svislým vychýlením a vertikálním natahováním řádků (rastrových čar). Energie abstrahovaného obrazu města a lidí byla převedena do elektronických řádků skenování, přičemž jedinou spojnici s reálným světem zůstala zvuková linka, která nás vede abstraktním prostorem. Podobně byla upravena nahrávka *C-Trend* (1974). Vašulkovi tak prostřednictvím Rutt/Etra efektů oživují dávno zapomenuté fragmenty blednoucích vzpomínek.

¹⁶³ V 80. letech byly dostupné video systémy VHS a Beta Max. Střih probíhal manuálně (analogově) z playeru na rekordér. Digitální střih byl dostupný až od 90.let.

¹⁶⁴ Více na: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1118517-kdepak-rumcajs-pilar-se-predstavuje-jako-videoartista> [cit. 2020_02_03]

1. OFICIÁLNÍ INSTITUTE A OKRUH ČESKÉ TELEVIZE

INDEPENDENT VIDEO ART GROUP A CENTRUM ČESKÉHO VIDEOUMĚNÍ

Miroslav Klivar, teoretik, kurátor a kritik výtvarného umění, je spojen s několika kontroverzními a nedostatečně podloženými událostmi. Působil jako pedagog a teoretik v oficiálních strukturách totalitního režimu. Vyučoval marxismus-leninismus a později dějiny umění na Akademii výtvarných umění (AVU) a Akademii múzických umění (AMU). V archivech Státní bezpečnosti (STB) byl veden jako tajný spolupracovník pod krycím jménem "Miroslav". Kromě toho organizoval odborná školení zaměřená na západní umění, což v daném kontextu přispělo k jeho sporné reputaci.

V 70. letech působil Klivar ve vědecko-výzkumném pracovišti Institutu průmyslového designu (IPD) v Praze, jehož cílem bylo podporovat kvalitu průmyslového designu. IPD, dříve známý jako Institut plánovaného tvarování, byl součástí plánovaného ekonomického systému v Československu a fungoval v letech 1972 až 1990. Byl začleněn do Federálního ministerstva pro technický a investiční rozvoj. Před IPD existovala Rada výtvarné kultury výroby (1964-1972), se kterou IPD spolupracovalo a společně vydávalo časopis *Czechoslovak Industrial Design* (CID).¹⁶⁵ Během působení v IPD se Miroslav Klivar poprvé setkal s kazetovým systémem VCR (video cassette recorder) a začal experimentovat s tvorbou svých prvních video děl. Spolu s kolegy Zdenkou Čechovou a Jaroslavem Pavelkou z IPD založil tzv. Independent Video Art Group a Centrum českého video umění, o kterém však není dostupná bližší specifikace. V roce 1995 Jaroslav Pavelka ve svém příspěvku k dějinám českého videoartu zmínil vznik prvního centra "profesionálního" videoartu na IPD v roce 1972 a práci s kazetovým systémem VCR.¹⁶⁶ Pavelka dále popsal aktivity spojené s počátky videoartu v Československu v 70. letech. Skupina i Centrum fungovaly nejprve pod záštitou IPD a později Masarykovy akademie v Praze, přičemž během tohoto období vzniklo několik experimentálních děl.¹⁶⁷

Miroslav Klivar zmiňuje svou první veřejnou prezentaci s názvem *Video situace (videovize)*, která se uskutečnila v březnu roku 1975 v knihovně IPD v Jeruzalémské ulici. Z této události se dochoval plakát. Během představení, zaměřeného na téma "člověk-stroj", pravděpodobně promítl dílo, ve kterém kombinoval písmena s videoobrazem. Tento přístup označoval jako video poezii či (video) lettrismus díky použití písmen. V díle *Videopoetry* (1977) pokračoval v experimentování s přednesem poezie prostřednictvím pohyblivého obrazu a aplikoval principy konceptuálního umění a vizuální poezie. Tato díla vytvářel pomocí nespecifikované techniky, která kombinovala čísla a písmena s televizním obrazem uvnitř i vně obrazovky.¹⁶⁸ O rok dříve, v roce 1976, dokonce vydal

¹⁶⁵ Více na: <http://www.badatelna.eu/fond/902/> [cit. 2021_06_02]

¹⁶⁶ PAVELKA, Jaroslav. K dějinám českého videoartu. In: *Ateliér* č. 26. 1995, s. 6.

¹⁶⁷ Více na: <http://vvp.avu.cz/bibliobaze/20768/> [cit. 2021_06_02]

¹⁶⁸ KLIVAR. Nová umění v Čechách [pozn. 147] s. 67.

stejnoujmennou publikaci *Video Poetry*, kterou v roce 1978 prezentoval formou body-artu na mezinárodním sympoziu v rakouském Grazu (1978).¹⁶⁹

Uměleckou tvorbu Zdeňky Čechové významně ovlivnilo její odborné vzdělání a specializace v oblasti počítačových systémů. Mezi klíčové projekty, ve kterých kombinovala videokameru s denzitometrem, patří videa *Bouře* a *Lodě*. Abstraktní grafické obrazy těchto videí byly vytvořeny vytvořené v letech 1976 a 1978 v laboratořích Československé akademie věd. S pomocí fotoaparátu a makroskopu experimentovala s barevnou modulací záběrů, jež dotvářela počítačovou kresbou. Modulátoru jí umožnil vyhledávat a vytvářet nejvhodnější barevné variace, které následně nahrávala videokamerou obrazovky.¹⁷⁰

V 80. letech se její tvorba zaměřila na počítačem generované *Autoportréty*. V dílech *Fontána I.* a *Fontána II.* (1983) a *Metamorfóza I.* (1985) využívala techniku klíčování k vytvoření barevné textury a světla elektronických obrazů, čímž dosáhla tajemné atmosféry podpořené hudebním podkresem. V druhé video koláži ze série vizuálních autoportrétů z cyklu *Proměny (Metamorfóza II., 1988)* Čechová pracovala s duplikací video procesů, čímž vznikla vizuální koláž zobrazující několik podob autorky v jedné scéně, která se pohybuje v tančící záplavě květín a listů. Hlavním tématem těchto videí je propojení člověka s krásou přírody, což je podtrženo i zvolenou zvukovou stopou.¹⁷¹

VIDEO VERSUS FILM

Problematika spojená s rozlišováním mezi videem a filmem, stejně jako s definováním umění videa, je velmi citlivou otázkou. Hlavní obtíže vznikají v diskuzích mezi tvůrci filmu a výtvarnými umělci. Názory se liší nejen v obsahu této problematiky, ale především v důvodu odlišných tvůrčích zkušeností jednotlivých autorů. Tuto otázku se pokusil objasnit i Woody Vašulka ve svém rozhovoru s Geneem Youngbloodem, když se přesunul z pozice filmaře k videu. Jako filmař byl zvyklý na rámec (frame), který omezoval jeho práci s pohyblivým obrazem, ať už v podobě filmového plátna nebo video obrazovky. Podobně k této problematice přistupoval a o rozměr představy prázdného malířského plátna ji rozvinul i Radek Pilař.

Vašulka se zabýval otázkou chování a vlastností média. Filmový obraz nebo filmová sekvence se chová specifickým způsobem a zaujal určitou generaci tvůrců, kteří se věnovali filmovým experimentům. Pro tyto tvůrce existuje termín "strukturalisté" (například filmaři), kteří byli fascinováni filmovou strukturou. Stejně tak fotografie přinesla svůj vlastní výraz a okouzila generace lidí, kteří se spřátelili s touto tradicí. Nový fenomén zobrazování - video - se však chová odlišným způsobem než film a každý tvůrce se snaží najít způsob, jak s tímto médiem pracovat.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Více na: <http://ewva.ac.uk/cechova-works.html> [cit. 2021_06_02]

¹⁷¹ Více na: <http://ewva.ac.uk/cechova-works.html> [cit. 2021_06_02]

Nicméně dochází k tomu, že nové médium “demytizuje” předchozí médium, když se objeví po něm a přináší svou vlastní systémovou interpretaci.¹⁷²

Příkladem tvůrců, kteří využili technologické možnosti videa, jsou filmaři Petr Skala a Ivan Tatíček. Ačkoli se tato práce zaměřuje na video, je důležité zmínit jejich filmovou zkušenost pro lepší pochopení kontextu. Petr Skala vytvářel od roku 1967 do poloviny 80. let filmové smyčky pomocí techniky “přímé animace” a klíčkoval původní filmový obraz pomocí televizních titulkovačů Československé televize. Později převedl tyto strukturální experimentální snímky, inspirované informální malbou, na video.¹⁷³ Tuto přeměnu umožnila oficiální televizní technika, která umožňovala složité snímání filmové projekce videokamerou.¹⁷⁴ Například na výstavě *Den videa* představil video cyklus s názvem *Obrazy noci* (1989). V době, kdy byl svobodný projev utlačován, autoři nebyli primárně zaměřeni na odhalování potenciálu nového média, ale oceňovali každou možnost svobodného tvůrčího vyjádření. V roce 1994 vytvořil Petr Skala své první experimentální video s názvem *Mrtvý bod*. Podobně jako v předchozím filmovém materiálu rád pracoval s technikou “found footage”. Mezi jeho videografické práce patří přepisy černobílých filmových záběrů z let 1971 a 1978, jako například *Jen smrt* (1988), *Felicitas* (1992) a *Stín času* (1992).

Někteří autoři, ovlivnění zkušenostmi s filmem, toužili najít v médiu videa čistý a ostrý obraz, který by se přibližoval filmové projekci, a to nejlépe ve vysokém rozlišení. A tak byla pro některé nedokonalost video obrazu nevyhnutelnou výzvou: “... pak přišly VHS kamery, ale pořád to byl takový chlupatý, neostrý a hnusný obrázek”.¹⁷⁵ Ivan Tatíček své první experimentální filmy točil ještě během svého studia na Stavební fakultě ČVUT v Praze. Je známý především díky své práci na alternativních filmových a hudebních dokumentech (například z roku 1984 *Metrofilm*, film, Super 8). Po neúspěchu ve snaze dostat se na FAMU, Ivan Tatíček začal pracovat v Armabetonu. Zde se nacházelo vzdělávací středisko a video studio. Na začátku měl k dispozici kameru Video 2000 a od roku 1986 přešel na formát VHS. Kromě toho měl k dispozici dva rekordéry pro rychlý střih. V těchto podmínkách natočil různé projekty, včetně Miss Rock'n'Roll, několik věcí pro Vojtu Lindaura, koncerty Vltavy, Zuby nehty, Nahoru po schodišti, Aleše Drvotu a Pere Ubu pro Lindaura na Opatově. Spolupracoval také s výtvarníky, například sochařem Jiřím Beránkem, Alešem Veselým a Kurtem Gebauerem. Ke konci roku 1988 bylo již možné pracovat nezávisle bez nutnosti být členem nějakého uměleckého sdružení. V lednu nebo v únoru 1989 si Ivan Tatíček nechal složit peníze v bance (nejprve musel směnit marky, které mu poté jeden zahraniční student uložil na účet), a poté odjel do Mnichova pro novou kameru.

¹⁷² YOUNGBLOOD, Gene. *Interview with the Vasulkas*. In: VASULKA, Woody a Peter WIEBEL (ed.). *Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973 – 1990. Buffalo Heads*. Germany: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe, 2008. s. 447.

¹⁷³ „... prvotním důvodem použití videa (byla) představa o “věčnosti” magnetického záznamu.” KERBACHOVÁ, Bohdana. První schůzky naplňovalo snění. Rozhovor s Petrem Skalou. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. R. 18, č. 2, s. 197.

¹⁷⁴ Československá televize vlastnila filmové snímáče, které snímání filmové projekce video kamerou usnadňovaly. KERBACHOVÁ, Bohdana. Počátky českého videoartu. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. R. 18, č. 2, s. 153.

¹⁷⁵ Cit. Ivan Tatíček. In: ŠRŮMOVÁ, Blanka. *Ivan Tatíček a první český hudební Blu-Ray Disc*.

Radek Pilař byl mistrem ilustrace, animované tvorby a zapáleným „videistou“. Pohyboval se v rozmezí výtvarných technik od kresby, malby, grafiky po experimenty s filmovým materiálem, avšak nakonec zůstal věrný elektronickému pohyblivému obrazu. V letech 1950–1955 studoval postupy malby na Akademii výtvarných umění v Praze v malířské škole Vlastimila Rady. Inspirován tašismem a akční malbou se zajímal o techniky koláže a možnosti vrstvení. Vedle malířství se osudově věnoval dětské ilustraci a animaci.

Narodil se v Písku v rodině továrníka galantérního zboží. První roky života prožil se sestrou a matkou v chudobě. Až mnohem později se na charakteru jeho tvorby výrazně promítl návrat otce, který domů nosil rozmanitý krejčovský materiál. Na narativní stránce jeho díla se podepsal Pilařův dědeček, skvělý vypravěč

• EXPERIMENTY S FILMOVÝM MATERIÁLEM

V době, kdy se ve světě začínaly rozvíjet principy happeningu a fluxu, a Nam June Paik promítl na bílé projekční plátno prázdný neexponovaný film (1962), se Pilařův zájem ubíral cestou experimentu s filmovým materiálem.¹⁷⁶ Inspirován animačními a filmovými postupy autorů tzv. „historické avantgardy“¹⁷⁷ počátku 20. století, kam patřili například Len Lye, Norman McLaren nebo Oskar Fischinger,¹⁷⁸ pracoval s filmovou surovinou technikami „hand-made“, „found-footage“¹⁷⁹ nebo tzv. „přímou animací“ - malbou na filmový materiál.¹⁸⁰

V této době vzniká dvojice animací *Pin-Up* (1961)¹⁸¹ a *Botička* (1964), které byly v polovině osmdesátých let převedeny na video (1984).

¹⁷⁶ KERBACHOVÁ. Počátky českého videoartu. [pozn. 175] s. 146.

¹⁷⁷ Jinak také označované jako tzv. první avantgarda, experimentální filmová díla, která vznikala v rukou umělců výtvarných avantgardních hnutí -ismů.

¹⁷⁸ I uprostřed vřavy druhé světové války se těchto pět umělců – Němci Lotte Reiniger (1899–1981) a Oskar Fischinger (1900–67), Novozélandan Len Lye (1901–80), Čech Karel Zeman (1910–89) a Skotsko-kanadský Norman McLaren (1914–1987) — neúnavně pracovali na vytvoření nového díla plného inovací, tak jako na dosažení efektu realističtějšího pohybu. Jejich filmy zobrazují fantazijní světy použitím omezených nástrojů, materiálů a manuálních postupů. Metody animace, které se v oblasti filmových speciálních efektů staly klasikou. Díla, která zahájila vlnu transformace historie animace a posloužila jako zdroj inspirace pro další generace. Více na: <https://www.e-flux.com/announcements/387087/lotte-reiniger-oskar-fischinger-len-lye-karel-zeman-and-norman-mclarenmovement-making-movement/>

¹⁷⁹ „Found footage“ je filmová technika, ve které je celé dílo nebo jeho podstatná část prezentováno tak, jako by šlo o objevený film nebo videozáznam.

¹⁸⁰ I přes Pilařovy snahy dostat svou volnou abstraktní tvorbu přes Krátké studio a.s. do podvědomí veřejnosti, zůstalo pouze u soukromých projekcí v ateliéru. Viz autorovy deníkové záznamy a KERBACHOVÁ. Počátky českého videoartu. [pozn. 175] s. 149.

¹⁸¹ Autorskou animaci *Pin-up*, později Pilař převedl na video a hudebně doplnil o výňatek skladby skupiny Rezident (1961, režie R.Pilař, vlastní produkce, jednokanálové video v roce 1983 převedeno na video).

Pilař v roce 1963 vycestoval do Paříže,¹⁸² načerpat nové umělecké podněty, především z pop-artu, světelně-kinetického umění a op-artu, což se stalo základem pro jeho další filmové experimenty.¹⁸³ Psal scénáře ke svým animovaným pohádkám, komponovat časovou linku děje a při výstavbě obrazu, ať statického nebo kinetického, pracoval s výběrem barevných plánů, které řadil do kompozičně sladěné směsi abstraktních a figurálních prvků. Fascinovaly ho techniky koláže¹⁸⁴ - materiálová destrukce nejen animovaných předmětů, ale i filmového a později video obrazu. Podobně jako ve svých malbách, i ve videu komunikoval s divákem prostřednictvím svého specifického výrazového slovníku, který zahrnoval mix zdánlivě právě nalezených částí maleb, ilustrací, grafik, objektů, fotografií, textových úryvků, kusů látek apod., a vrcholil v kompozičním pojetí asambláže.¹⁸⁵ Někdy mu bylo vyčítáno, že se poetika jeho videí příliš podobá jeho volné animované tvorbě, což bylo patrné i v technice vrstvení a překrývání vizuálních i významových plánů často používané v novém médiu.¹⁸⁶

I přes rozmanitost jeho práce, zůstávala východiskem jeho volné tvorby malba, jak ilustruje dvojice filmových záznamů *Malování do vzduchu* a *Barvy (Fleky)* z roku 1965.¹⁸⁷ Ve stejné době se nezávisle na Pilařovi technikou "hand-made" filmu zabýval také Petr Skala.¹⁸⁸

• PILAŘOVO POJETÍ VIDEO

"Elektronický obraz, tak nehmotný a tak důvěryhodný, tak svobodný a tak zotročený, obraz v pohybu, křehký a silný, existující i neexistující, bohatý a chudý, demokratizující kulturu, obraz závislý na svém divákovi, na tom, který rozhoduje zmáčknutím tlačítka o jeho bytí."¹⁸⁹

¹⁸² S generací mladých Československých výtvarníků navštívil III. ročník Bienále v Paříži, kde byla například zastoupena díla trojice francouzských umělců, vystupujících pod názvem GRAV - Groupe de Recherche d'Art Visuel, kteří ve svých instalacích polemizovali se světelně-kinetickými postupy a optickými iluzemi op-artu.

¹⁸³ Pilař začal v této době spolupracovat se Státním nakladatelstvím dětské knihy. Odtud navázal spolupráci s Českou televizí a Krátkým filmem.

¹⁸⁴ Jak uvádí Martin Blažiček z Národního filmového archivu.

¹⁸⁵ Tyto tendence se odrážejí v prvních filmových animovaných experimentech vznikajících pod vlivem tašismu, akční malby, strukturální abstrakce, nové figurace, pop artu. Viz KERBACHOVÁ.

¹⁸⁶ Což Kerbachová popisuje jako jistý druh spacio-temporální koláže. KERBACHOVÁ, Bohdana. Počátky českého videoartu. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. s. 149.

¹⁸⁷ Filmy, dotvářené ručně malovanými abstraktními motivy přímo na jednotlivá políčka filmového pásu, byly později použity jako základ pro stejnojmenné video experimenty.

¹⁸⁸ S technikou "hand made" filmu v 60. letech nezávisle na sobě pracoval také Petr Skala. S Pilařem je svedl dohromady až v 80. letech právě zájem o video.

¹⁸⁹ PILAŘ, Radek. Viva video, video viva. Celý text je přetištěn v plném znění z časopisu Prostor Zlín, 1993, roč.1, č.5, s.16. Publikováno též: Radek Pilař, Viva video, video viva, bulletin Les Prototypes, Montbeliard, bez datace; Radek Pilař, Viva video, video viva, Video Revue, 1992, roč.1, č.2, s.11 [zkrácená verze]; Jan Kříž a kol., Radek Pilař, Slovart, Praha 2003, s.157-159. © Radek Pilař - dědicové c/o DILIA, 1992 - nebo také - ŠEVČÍK, Jiří et al. České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko výzkumné pracoviště, 2011. s. 494 (vlastní text s.495-497).

Pilařův autorský text *Viva video, Video viva* představuje poetický popis elektronického obrazu, zdůrazňuje jeho pomíjivost, neuchopitelnost a zranitelnost. Vyzdvihuje jeho přednosti - video vnímá jako cestu ke "svobodě", nejen té tvůrčí, ale i sdělování a sdílení informací. Ve správných rukou, zejména v dobách revolučních změn, video zastávalo demokratizující princip a mělo potenciál sesadit televizi z role mocenského média. Pilař vytýkal televizi její roli v totalitní společnosti, vnímal ji jako modlu, která láká diváka do syntetické a lživé reality televizního vysílání. Naštěstí se objevilo video jako nová forma, která přináší rychlý příliv informací. Video bylo všudypřítomné a představalo svobodnou volbu a nezávislou tvůrčí možnost. Video dokázalo zrychlit nudné scény, opakovat to, co je zajímavé, a prostřednictvím různých prepisů způsobit devastaci obrazu.¹⁹⁰

Radek Pilař vnímal virtuální prostředí videa z pozice svých malířských zkušeností jako další možnost rozšiřování svého malířského nadání - v jiné dimenzi, a to prostřednictvím elektronické malby. Stejně jako Woody Vašulka byl i Pilař nadšen filmovým viděním. Rámec filmového políčka "frame" vnímali jako prostor pro kreativní vyjádření a představoval si jej jako čistou plochu (plátno), na kterou je možné elektronickými nástroji vytvářet virtuální malbu.

Vašulka, původně strojní inženýr, se nakonec vydal cestou zkoumání technické podstaty média, které vnímal jako druh umělé inteligence. U Pilaře, jako u malíře, kreslíře a ilustrátora, převládá přístup z pozice tradice animovaného filmu a animačních postupů. V technice elektronické malby viděl velký potenciál.

Byl nadšeným "videistou" (toto označení sám definoval). S ohledem na dosud neroztříděný materiál uchovaný v soukromém rodinném videoarchivu a dostupným výčtem děl analogové podstaty, stále dominují jeho organizátorské schopnosti a počiny. Přestože se mu nepodařilo naplnit ideální představu Video klubu, jako platformy, která by technicky i profesionálně zajišťovala vznikající oborové trendy nových médií, významným způsobem se podílel na vzniku a dalším směřování mnoha důležitých institucí.¹⁹¹

• PILAŘ - PRVNÍ VIDEO ZÁZNAMY

V roce 1984 odjel na pozvání přátel do Stockholmu, kde ve spolupráci se Švédským filmovým institutem a produkcí I.V.O.S.,¹⁹² vznikly tři snímky na motivy hudebních kompozic J.S.Bacha, A.Vivaldiho a V.V.Maška. Z komerční spolupráce vznikla například *I ett Äpple Bor i Docka*. Za

¹⁹⁰ ŠEVČÍK, Jiří et al. *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko výzkumné pracoviště, 2011. s.494 (vlastní text *Viva video, video viva* Ibid. s.495-497).

¹⁹¹ V roce 1985 byl jednou ze zakládajících osobností Kabinetu animované tvorby na FAMU, která se o pět let později za jeho přítomnosti mění v plnohodnotnou katedru. V roce 1992-1993 se také podílel na vzniku Ateliéru video a multimediální animace na FAVU VUT v Brně.

¹⁹² Byli to Ivana Valterssonová a Otto Sedlář.

honorář si pořídil první videokameru Sony Betamovie s kazetovým systémem Betamax a video recordér,¹⁹³ což mu umožnilo intenzivně se věnovat svobodné tvorbě.¹⁹⁴

To, že byl Pilař novým médiem zcela pohlcen a fascinován svobodou, kterou nabízelo, dokládá následující: “Když mám v ruce kameru, můžu točit co chci. Nikdo mi neříká, co mám dělat. (natáčím) po svém a svýma očima. Dokonce mohu své oči půjčit druhým.”¹⁹⁵

První snímek zachycený novou technologií video *Země, světlo, vzduch* (chybně datované rokem 1982),¹⁹⁶ je studií přírodních a figurálních motivů. Detailní záběry rostlin a tráv jsou prostřednictvím barevné korekce obrazu převedeny do negativu, a tím vizuálně posunuty do roviny abstraktních obrazů.¹⁹⁷ Podle dostupných informací bylo video vytvořeno v Pilařově vlastní produkci a elektronický obraz doprovázela (nespecifikovaná) elektronická hudba.¹⁹⁸

Remediací filmového záznamu *Pin-Up* (z roku 1961) do formátu jednokanálového videa vzniklo v roce 1984 autorské video, které je hudebně podkresleno skladbou skupiny The Residents *The Evil Disposer* (1982).¹⁹⁹ V roce 1985 začal externí komerční spolupráci s hudebním vydavatelstvím Supraphon, která vedla ke vzniku osmidílného cyklu *Musica Picta*.¹⁹⁹ Pilař měl k dispozici plně vybavený pojízdný televizní přenosový vůz, jehož součástí byla i video technika, se kterou mohl poměrně volně experimentovat.²⁰⁰ Výsledná podoba výtvarně ztvárněných hudebních kompozic se dále nese v duchu Pilařova výtvarného jazyka. Ačkoli video může na první pohled působit vesele, v podtextu je zachycena depresivní nálada, patrná v motivech skládaných technikou destruktivní animace. Projekt pro českou televizi vznikl v letech 1985-1990.²⁰¹

¹⁹³ Systém Beta vyvinula firma SONY v letech 1976 - 1978. Po té byl nahrazen rozšířenějším formátem VHS společnosti JVC. KERBACHOVÁ, Počátky českého videoartu.[pozn. 175] s. 150.

¹⁹⁴ „Kameru vláčel neustále s sebou a natáčel všechno, všude a všechny.“ Takto na svého otce zapomíná Martina Odvárková Pilařová. Více na: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1118517-kdepak-rumcajs-pilar-se-predstavuje-jako-videoartista>.

¹⁹⁵ Více na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/0-vecernicek/5630-zivotopisna-data/> a <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribeh-slavy/411235100211004-velky-maly-kluk/>

¹⁹⁶ K chybné dataci mnohokrát docházelo například při remediaci staršího filmového nebo video materiálu.

¹⁹⁷ Více na: <https://videoarchiv-nfa.cz/authors/>

¹⁹⁸ Mezi lety 1982 - 1989 byl ve videostudiu ČVUT zaměstnán například filmový dokumentarista a scénárista Pavel Koutecký.

¹⁹⁹ BRUCKNER, Josef. Radek Pilař: obrazy, ilustrace, animovaný film, video 1931-1993. Praha: Slovart, 2003. s. 260.

²⁰⁰ Se kterým často parkoval před svým domem.

²⁰¹ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta. Videoumění v Čechách. In: *Video vidím ich sehe*. Bern, 1994, s. 51.

Hudba se stala přirozenou součástí Pilařových videí, což je patrné již v dílech *Barvy (Fleky)*²⁰² a *Malování do vzduchu*.²⁰³ Oboje doplnil skladbami skupiny Pink Floyd a Supertramp. V českém kontextu lze zmínit například *Zrcadlo času*. Původně plánoval vytvořit obrazovou skladbu k hudbě Miroslava Vitouše,²⁰⁴ nakonec však video použil v instalaci *Zpráva o stavu vod na českých tocích* (1989) s hudbou Michala Pavlíčka a Michaela Kocába.

• PILAŘ - ORGANIZAČNÍ ČINNOST

Radek Pilař je považován za jednoho z průkopníků českého umění videa, především díky četným pokusům o uznání videa jako autonomního výrazového média. Jeho snahy o prosazení elektronické tvorby jako svébytné výtvarné formy v oficiálních kruzích a institucích byly doprovázeny jeho bohatou organizační činností.²⁰⁵

Již v roce 1984 podal návrh pro širší uplatnění nejnovějších technologií v animované tvorbě.²⁰⁶ Součástí tzv. "plánu" byla i vize Centra výzkumu elektronického obrazu (někdy také uváděného jako Národní centrum tvorby videa v Praze)²⁰⁷, které mělo vzniknout při Československé televizi. V roce 1985 se jako jedna ze zakládajících osobností zasloužil o vznik Kabinetu animované tvorby na FAMU v Praze. Tomu předcházela návrh na zřízení pozice Výtvarník animovaného filmu a videa. V devadesátých letech se kabinet animace za jeho přítomnosti stal plnohodnotnou vysokoškolskou katedrou (1990).²⁰⁸

²⁰² V roce 1984 vznikla první verze videa s názvem „Pink Floyd“. Více na: <https://videoarchiv-nfa.cz/authors/> [cit. 2022_05_04]

²⁰³ Krátký rodinný film natočený v barokním areálu Skalka v Mníšku pod Brdy s rodinou básníka Václava Fišera. Film byl později doplněn o barevné malby na povrch pásu, které korespondují s kompozicí a pohybem postav. Muž maluje štětcem do vzduchu barevné objekty. Bezejmenný 16mm film z roku 1965 byl v roce 1984 reprodukován jako videoscreener na formátu Betamax a doplněn hudbou skupiny Supertramp (*Child of Vision*, 1979) a titulkem *Filmová skica* 1965. Více na: <https://videoarchiv-nfa.cz/authors/> [cit. 2022_05_04]

²⁰⁴ Více na: https://videoarchiv-nfa.cz/authors/?list_page=0#grid-links [cit. 2022_05_04]

²⁰⁵ BRUCKNER. Radek Pilař. [pozn. 200] s. 260.

²⁰⁶ Pilař uvedl: „Dal jsem podnět k založení Oboru animovaného filmu a videa ve snaze bránit institucionalizování monopolizace videa, která hrozila.“ Ibid.

²⁰⁷ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO. Video, vidím. [pozn. 202] s. 7

²⁰⁸ KERBACHOVÁ. Počátky českého videoartu. [pozn. 175] s. 134.

Roku 1988 vznikla při Svazu československých výtvarných umělců (SČVU) *Sekce Video*,²⁰⁹ také nazývaná *Videoklub* nebo *Klub videistů*.²¹⁰ Jedním z nejdůležitějších postojů tohoto uskupení byla obhajoba videa jako svobodného tvůrčího výrazového prostředku.²¹¹ Sekce video bylo volné uskupení výtvarníků z řad filmových příznivců, animátorů, grafických designérů a autorů pracujících s prvními dostupnými počítači. Hlavním programem byla experimentální filmová a video tvorba nesoucí se v duchu animačních postupů. Cílem bylo obhajovat svobodnou tvorbu v nesvobodné zemi.

Aby spolek získal v očích oficiálních orgánů věrohodnost, byl Pilař nucen ke členství přizvat uznávané osobnosti, jako byli architekti Václav Hodan, Jindřich Smetana a Luděk Souček, sociolog Martin Matějů, fotograf Erich Einhorn, kameraman Zdenek Raiser, Josef Pecák z FAMU, právník Jan Kužel a z novějších autorů Petr Skala, Lucie Svobodová, Ivan Tatíček - pozdější členové Asociace videa a intermediální tvorby AVIT.²¹² Původní Asociace videa a intermediální tvorby (AVIT) byla po roce 1990 prvním oficiálním sdružením, které se zaměřovalo na experimentální filmovou a video tvorbu. Jejím hlavním programem byl elektronický obraz, který měl moc vyrovnat neustálý tlak oficiální produkce.²¹³ Další autoři se profilovali na výstavě Den videa (1989).

V příběhu českého umění videa Pilař vystupuje jako schopný organizátor a svébytný tvůrce. Jeho balancování na tenkém ledě mezi oficiálním a neoficiálním uměním lze vnímat jako dobrodružství, doprovázené notnou dávkou odvahy. Svou roli, při snaze obhájit video jako svobodné tvůrčí médium, zastával s maximálním nasazením, což dokládá také jeho (většinou neúspěšný) boj s byrokratickými postupy totalitních úřadů. Jako tvůrce byl médiem videa zcela pohlcen a fascinován svobodou, kterou nabízel,²¹⁴ i přesto rád dál pracoval s původním filmovým materiálem, ze kterého pořizoval tzv. "screener" - "rip" na svou první video kameru Betamax., ten dále upravoval různými video efekty.

²⁰⁹ „Kdybych měla zavzpomínat na schůzky videistů, tak to co mi nejvíc utkvělo v paměti byl nádherný pocit tvůrčího zápalu, který šlo sdílet ve skupině skvělých a příjemných lidí. Konkrétní jednotlivce si přesně nepamatuji, kromě výrazných osobností, jako byl Radek Pilař a Petr Skala, Věra Geislerová, Roman Milerský a Ivan Tatíček, Petr Scheufler, René Slauka, Kepka, občas Miro Dopita. Všechno se míchalo, tvořily se skupinky podle směřování i věku, mě nejvíc táhly počítače, což jsem hodně sdílela s Věrou a Reném. Lidí, kteří přišli jen jednou nebo málo si vůbec nepamatuji. Vybavuje se mi, když nás dost bylo na festivalu Querspur 1990 v Linci. Byl tam Kepka, Michal Pacina a další (mám i katalog). Byla to dost důležitá společná aktivita naší skupiny, promítaly se věci, které jsme tvořili ještě během totality a najednou jsme se s nimi ocitli společně ve svobodném světě. Naše poslední větší výstava proběhla v Mánesu a jmenovala se Český obraz elektronický.” _Lucie Svobodová, 2023;

²¹⁰ Plán Oboru video UP sekce SČVU byl podán v září 1987 a úřady uznán až v dubnu 1988 a byl v pořadí druhým předloženým návrhem, ve kterém Pilař usiloval o oficiální začlenění nových technologií do oblasti výtvarného a filmového umění.

²¹¹ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO. Video, vidím, Ich Sehe.[pozn. 202] s. 51.

²¹² KERBACHOVÁ. Počátky českého videoartu. [pozn. 175]. s.135.

²¹³ Členové: Jaroslav Vančát, Petr Skala, Stanislav Miler, Roman Milerský, Ivan Tatíček, Scheuflerovi.

²¹⁴ V Pilařově archivu se dochovalo velké množství video nahrávek a záznamů, což nejlépe vystihuje citace z dokumentu české televize Příběhy slavných: Velký malý kluk: „Když mám v ruce kameru, můžu točit co chci. Nikdo mi neříká, co mám dělat. (natáčím) po svém a svýma očima. Dokonce mohu své oči půjčit druhým.” Online: Více na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/0-vecernicek/5630- zivotopisna-data/> a <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/411235100211004-velky-maly-kluk/>

• DEN VIDEA

V červenci roku 1989, krátce před Sametovou revolucí, se v pražském Parku kultury a oddechu Julia Fučíka v rámci Salonu výtvarníků uskutečnila jedna z prvních oficiálních skupinových výstav, která opět vzešla z iniciativy Radka Pilaře, s názvem *Den Videá*. Mezi vystavujícími autory se objevili „videisté“, animátoři a nadšenci počítačového umění - Ondřej Černý, Věra Geislerová & René Slauka, Václav Hodan, Romana Milerský, 5 D STUDIO (Tomáš Kepka, Michal Pacina, Marta Karoliová), Pavel Scheufler, Petra Skala, Lucie Svobodová, Lenka Štarmanová, Ivan Tatíček, Petr Trojan, Jaroslav Vančát. Architektonickou podobu výstavy zajistil Miroslav Dopita. Přípravám prvního setkání tvůrců videa a počítačové animace v Praze a účasti na realizaci *Dne videa* v Mánesu (u příležitosti výstavy *Pražský salon 88*)²¹⁵ předcházely výstavy *Radek Pilař: Video* v okresním muzeu ve Vsetíně (1988), *Radek Pilař Video* (Svitavy, 1988). Multimediální a multikanálová instalace s názvem *Pokus o portrét* vytvořená Tomášem Kepkou, Michalem Pacinou a Martou Karoliovou (5D Studio). Instalace, která přeměňuje autentický záznam reality zachycením lidských tváří, byla poprvé představena ve výstavní síni Fotochemy na Jungmanově náměstí v Praze v červenci 1988.²¹⁶ Komorní prezentace videoartu Petra Skaly proběhla hned na několika místech. V galerii Hroznová v Českých Budějovicích, v klubu Amfora, Gong a kulturním domě Prosek v Praze (1998 - 1999).

Kvůli zdravotním problémům se Pilař nemohl osobně zúčastnit výstavy a byl tedy zastoupen multikanálovou instalací se třemi monitory s názvem *Zpráva o stavu vod na českých tocích*, Ve výtvarně-hudební kompozici, která čerpala inspiraci z rytmu vln a dechu přírody, kombinoval video s malbou a fotografiemi. Z nemocnice poslal výstižnou zprávu: „Jsem tady za správného videistu. Mám na monitoru připojený srdce. To připojený srdce na monitor je ten nejlepší příklad užitého a užitečného videa – videa pro výstavu.“

²¹⁵ BRUKNER. Radek Pilař. [pozn.200] s.175. a také KERBACHOVÁ. Počátky českého videoartu. [pozn. 175] s. 135.

²¹⁶ Doprovodný leták k výstavě *Den Videá*, 2018.

2. ALTERNATIVNÍ UMĚLECKÁ SCÉNA

Paralelní, alternativní, nezávislá kultura vzkvétala v závislosti s prohlubujícími se rozdíly a postoji k oficiální, politicky striktní, korigované organizaci státu. K největší aktivitě “spodního proudu” došlo v druhé polovině 80. let, kdy vznikaly samizdatové edice a periodika, filmy v amatérské produkci, bytová divadla nebo semináře a nezávislé galerie. Ve veřejném prostoru probíhaly happeningové a environmentální intervence a performance. Přibývaly nejrůznější občanské iniciativy a spolky lidí, které usilovaly o svobodu sdílení informací a možnost nekontrolovaného uměleckého, politického i vědeckého smýšlení, nezávislého na vládnoucí ideologii. Kromě fenoménu kulturního undergroundu, jehož kořeny sahají až do padesátých let,²¹⁷ postupně mizela komunikační bariéra mezi oficiální kulturou a disentem a vznikla tzv. šedá zóna.²¹⁸ Přestože na Západě již technický vývoj přinesl xeroxy, počítače a video, do Československa tyto zázraky techniky pronikaly jen velmi omezeně, navíc byly státem přísně kontrolovány.²¹⁹ Informace o aktuálních trendech a dění v zahraničí se získávaly tzv. podpultově, korespondencí. Petr Štembera si například dopisoval s Chrisem Burdenem, představitelem amerického bodyartu nebo Milan Knížák udržoval kontakt s Georgem Maciunasem z hnutí Fluxus. Velmi vzácným příkladem je, že na jihu Čech a Moravy bylo možné naladit signál rakouské televize.

Na podpoře vzniku subkultury a nezávislé komunikační sítě, se významným způsobem podílela Charta 77. Občanská iniciativa, která významně přispěla k ekonomické podpoře československého disentu, poskytovala stipendia místním umělcům, pořizovala kopírovací stroje, videotechniku, magnetofony a počítače, založila literární cenu Jaroslava Seiferta a finančně podporovala vydávání mnoha knih a časopisů. Dala vzniknout také *Originálnímu videojournalu*, videomagazínu, který významnou měrou přispěl k pádu totalitního režimu.²²⁰

Mezi lety 1979 a 1981 se objevily první autorské experimenty s médiem televize, většinou vázané v úzkém kruhu soukromých ateliérů. Akční umělci vnímali nekorektnost a manipulaci informací šířených propagandou prostřednictvím sdělovacích prostředků, jako byly Rudé Právo, první a druhý program Československé televize a rozhlas.

Původní dokumentace byla často později remediována. Konceptuální umělec Vladimír Ambroz, podobně jako například Wolf Vostell ve světě, přisuzuje TV obrazovce zvláštní význam a staví ji do popředí.

Umění performance je umělecká forma odehrávající se v čase (probíhající v čase). Je živým představením či uměleckým výstupem a je charakterizována pomíjivou nestálostí uměleckého

²¹⁷ RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 156] s. 4.

²¹⁸ Sociologický koncept čes. socioložky Jiřiny Šiklové, který vyjadřuje specif. rys rozvrstvení čl.společnosti v období od r. 1968 do r. 1989 a který vychází z analýzy disentu i ostatních, zejm. kvalifikovanějších soc. vrstev. Online: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/„šedá_zóna“

²¹⁹ RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 156] s. 4.

²²⁰ Ibid.

zážitku., což ji činí obtížně uchopitelnou. Prchavou podstatu performance lze zachytit prostřednictvím fotografie, filmového nebo video záznamu, tak jako lze situaci (dění) zpřítomnit uchováním různých artefaktů, případně slovem - textem. Video vstupuje do této komplexní disciplíny podobně jako film z pozice záznamového média tedy pohyblivého obrazu.²²¹

ČESKÉ AKČNÍ UMĚNÍ A VIDEO

Video, zasazené do kontextu akčních forem, zahrnuje živé video (bezprostřední přenos obrazu nebo s patrným posunem) nebo zprostředkovaný záznam události (video dokument). Přirozená potřeba dokumentovat představení, v rámci umění akčních forem jako happeningová setkání, bodyartové akce a performance, je zde projevem nehmotné podstaty těchto děl. Jediným obrazovým důkazem jejich existence byly nejprve fotografie (fotodokumentace) nebo záznamy na ruční filmovou kameru. Průběh události byl také uchován v textové podobě. Současně autoři začlenili televizní obrazovku do většího multimediálního celku své tvorby, kde často kritizovali masová média jako rozhlas a noviny, a reflektovali obsah zpráv a kvalitu poskytovaných informací. Televizní obrazovka se objevila jako součást multimediálních představení a prostřednictvím jednokanálových videí, a to často v uzavřených okruzích (closed circuit). Video nejprve zastávalo pozici dokumentace, poté se stalo součástí multimediálních akcí a nakonec se vyvinulo jako samostatné výrazové médium. Přirozená potřeba přesnějšího a syntetického záznamu pro širší publikum přivedla video do hry jako prostředek pro zprostředkování umělcových sdělení, aniž by bylo náročné na složitou technickou manipulaci. Video tak slouží umělcům jako forma, která zprostředkovává jejich sdělení a vyjadřuje osobní svobodu.²²²

Snahy zachytit tekutou podstatu přítomnosti a tok plynoucího času prostřednictvím média videa jsou někdy označovány jako "živé video".²²³ Toto označení se vztahuje k přímému záznamu události bez postprodukčních úprav, jako je střih, což umožňuje zachovat autentičnost a nepřetržitost dění a minimalizovat manipulaci obrazu. Autory motivovala potřeba co nejautentičtěji zachytit prchavost a pomíjivost okamžiku, a proto toužili po zdokumentování aktuálního dění. Lze na to nahlížet z dvou perspektiv. První je médium videa jako prostředek pro dokumentaci **konkrétní akce, s cílem zprostředkovat zážitky, myšlenky a poselství širšímu publiku nebo budoucím generacím** v podobě audiovizuálního záznamu. Podobně jako dříve sloužila fotografie jako důkaz o uskutečnění nějaké události, videokamera s oblíbeným 16mm filmem představuje pohyblivý důkaz o konání akcí. Takto využitě médium videa umožňuje zaznamenat konkrétní akce a momenty, přičemž zůstává autentickým svědectvím o průběhu událostí. Díky tomuto zachycení lze sdílet zážitky a myšlenky s širší veřejností a zajistit, že důležité události nebudou zapomenuty, ale budou mít své místo v historii a paměti budoucích generací.

²²¹ Více na: <https://www.amosdesign.cz/img/content/rozhovor.pdf> [cit. 2022_08_05]

²²² Tomášek - diplomová práce, 2000/poznámky: 27 - POSPISZYL, Tomáš. Dějiny českého umění v obrysech II. Umění po roce 1989. Časopis umělec 2008/1. [online] [vid. 2016-07-21] 28 - Ibid.

²²³ KAYE, Nick. Multi-Media - Video - Installation - Performance. Routledge. 2007. s. 9.

Potřeba dokumentace soukromých a kolektivních akcí, happeningových setkání nebo performancí vedla ve svých počátcích přirozeně k záznamům fotografickou cestou. V závislosti na dostupnosti techniky autoři používali 8mm, někdy i 16mm ruční filmovou kameru, výjimečně i formát 35mm. Mezi dokumentaristy, kteří stanuli za filmovou kamerou byli například Jaromír Pergler (tvorba Vladimíra Boudníka), Dobroslav Sborník (díla Milana Grygara), Rudolf Němec (Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu), nebo Jan SágI (akce Zorky Ságlové). Rudolf Němec, člen neformální skupiny Křižovnické školy, který byl zároveň malířem, básníkem a sochařem si pořídil filmovou kameru na přelomu 60. a 70. let. V okruhu blízkých přátel dokumentoval akce, zejména své ženy Zorky Ságlové, Jan SágI (například *Pocta Fafejtovi* z roku 1970).²²⁴

Vtipnou historku s 8mm filmem zažil Vladimír Ambroz, když ve svém archivu uchovával záznam performance *Air* z roku 1976. Po digitalizaci filmového materiálu se ukázalo, že na něm jsou zcela jiné záběry, které Tomáš Pospiszyl popsal jako unikátní nevědomou verzi performance amerického umělce Vita Acconciho *Following Piece* z roku 1969. Kamera sledovala kroky neznámého muže, až později se ukázalo, že šlo o postavu samotného Vladimíra Ambroze.²²⁵

Environmentální dílo Roberta Wittmanna nazvané *Výstava skutečností ulice* (1966), které realizoval v Praze na Malé Straně, je významné vizuálním přístupem k běžné realitě. Jak píše Pavlína Morganová, Wittmann zde přiložením obrazového rámu k vnější skutečnosti navázal na dřívější akce Vladimíra Boudníka, který ve svém "explosionalismu" zhmotňoval abstraktní struktury starých pražských zdí. Wittmann v jedné z bočních uliček nedaleko dnešní ulice Na tržišti zavěsil do prostoru několik obrazových rámců. Nešlo ani tak o rámy samotné, jako o to, že se v nich objevovaly výjevy pouličního dění. V konturách prázdných rámců ožívaly pohyblivé obrazy reálného světa. Wittmann byl v té době fascinován způsoby bezprostředního vnímání reality. Stanul nikoli daleko od myšlenek experimentálního hudebníka Johna Cage, když vyzýval: "*Otevři okno a poslouchej skladbu samotného života*".²²⁶

Petr Štembera realizoval mezi lety 1976-1979 několik akcí, které byly zřejmě zaznamenány na video. Mezi nejstarší patří *Přednáška - Zsolnay Museum, Maďarsko*, která je datována 7.červencem 1976, dále pak *Cesta pro Galerii Repassage* ve Varšavě (1977), *akce bez názvu* v Jankowicích u Poznaně (1978), *LAICA performance* v Los Angeles (1978), 3-dílná performance

²²⁴ MORGANOVÁ, Pavlína. Terezie NEKVINDOVÁ, Sláva SOBOTOVIČOVÁ, eds. *České akční umění. Filmy a videa, 1956 - 1989*. DVD kompilace vydaná jako v řadě pátá edice videa VVP AVU. 2015. ISBN 978-80-87108-58-1;

²²⁵ „Na počátku 6 minut a 16 vteřin záznamu vidíme tematicky a formálně sjednocené záběry. Kamera sleduje chůzi muže, z něž vidíme jen záda a nohy. Kamera jej provází po městské ulici, v průjezdu, na dvoře a opět na ulici. Po dvou minutách je prozrazena identita natáčené osoby: je to sám Vladimír Ambroz, který něco povídá kameramanovi. Sledování jeho chůze pokračuje i poté, co se k němu připojují další postavy. Záznam se po chvíli přenáší do interiéru a do zřejmě úmyslného rozostření, sledujeme běžné činnosti a ženu, která vypadá jako Ambrozova partnerka a pozdější manželka. Konec filmu se opět odehrává částečně v exteriéru a na jeho konci vidíme náznak erotické agrese vůči filmované ženě, zřejmě inspirovaný nápisem „Síla chtivosti“ na dveřích.“ POSPISZYL, Tomáš. Více na: <https://artycok.tv/cs/post/vladimir-ambroz-bez-nazvu-8mm-film> [cit. 2022_23_10]

²²⁶ Více na: <https://tranzit.org/exhibitionarchive/street-reality/> [cit. 2022_23_10]

v Lodži (1979) a *Dějiny Polska* (kurátor Jaroslav Anděl) ve Wroclavi (1979) - žádný ze záznamů zahraniční kamery však neměl Štembera k dispozici.²²⁷

Akce *Bez názvu (Kuře)* se uskutečnila v roce 1979 ve Vratislavi. S ohledem na dobu vzniku se v kontextu českého výtvarného umění jeví jako zcela radikální událost.²²⁸ Autor umístil doprostřed "mediální situace" živé kuře. Toto kuře, fyzicky "lapeno do sítě", bylo vystaveno hlasitému přednesu vyhrávajícího rozhlasu a televize, přičemž autor sám četl úryvky z denního tisku. Ubohé kuře se pokoušelo novinovým, rozhlasovým a televizním zprávám uniknout, avšak vždy bylo chyceno a vráceno zpět na své místo posluchače. Nakonec, vysíleno, lhostejně rezignovalo. Tato performance symbolicky vystihuje nelehkou situaci člověka 20. století a jeho snahu o únik od všudypřítomného vlivu informací šířených prostřednictvím masmédií.²²⁹

VLADIMÍR AMBROZ

„Na televizi jste se nemuseli dívat, Rudé právo jste nemuseli číst, když jste přišli do práce a školili vás tam, tak jste to nemuseli poslouchat. Ale teď tomu neuniknete. Každou pitomost se dozvíte prakticky ihned. To je globální vesnice.“²³⁰

Práce Vladimíra Ambroze specifickým způsobem reflektují fenomén vlivu sdělovacích prostředků na diváka v totalitním prostředí.²³¹

• TV-LOOK

Jako jeden z prvních umělců, vedle Štembery, který začlenil televizní obrazovku do svých akčních intervencí, byl architekt, designér a konceptuální umělec Vladimír Ambroz. Jeho aktivity z období mezi lety 1976 a 1981, kdy se věnoval performanci, jsou detailně popsány v publikaci kurátora a teoretika Tomáše Pospiszyla. Ambroz se pohyboval v brněnské alternativní umělecké scéně a v roce 1976, prostřednictvím časopisu současného umění *Flash Art*, který odebíral v Domě umění města Brna, se napojil na skupinu pražských performerů.²³² V tomto kreativně plodném období přelomu 70. a 80. let si Ambroz začal klást otázky o manipulaci prostřednictvím médií a jejich

²²⁷ Z rozhovoru Petra Štembery a Tomáše Rullera, jaro 2023.

²²⁸ ... v této souvislosti je zajímavé zmínit, že Štembera pobýval v roce 1978 pár měsíců v Los Angeles nebo v San Franciscu. Tedy se mohl osobně setkat s americkým výtvarným uměním. MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J. Vacl, 2009. s. 257.

²²⁹ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J. Vacl, 2009. s. 118.

²³⁰ Pojem "globální vesnice" vzešel z myšlenek kanadského filozofa a teoretika médií Marshalla McLuhana. Teorie, že se svět nástupem elektronických médií změní v "global village" souvisí s možností neomezené komunikace a je poplatná spíš dnešní době v čele s aplikacemi sociálních sítí (člověk je dostupný téměř kdekoli a kdykoli).

²³¹ BUDDEUS, Hana. *Jak byla možnost a příležitost. Rozhovor s Vladimírem Ambrozem*. Více na: <https://www.amosdesign.cz/img/content/rozhovor.pdf> [cit. 2022_01_09]

²³² Jan Mlčoch, Petr Štembera, Karel Miler.

odpovědnosti. Zajímal se o vliv mediálního obsahu na naše jednání a rozhodování, což reflektoval v duchu myšlenek Marshalla McLuhana.²³³ Ve svém díle *TV-Look* (1977) se Ambroz spolu s několika přáteli posadil ve svém ateliéru před televizní obrazovku. Za ztížených zvukových a vizuálních podmínek „sledovali“ vysílání 1. programu Československé televize. Zajímavostí této akce bylo, že přihlízející postavy měly nasazeny tmavé brýle. Problikávající záblesky televizního obrazu, doprovázené absencí zvuku, umožňovaly účastníkům poddat se tiché kontemplaci svých vlastních myšlenek. *TV-Look* je v českém kontextu zcela jedinečnou akcí, která se vyznačuje minimalistickým provedením a odkazuje na konceptuální přístupy charakteristické pro umění Fluxu. Dílo Vladimíra Ambroze rezonuje stále aktuální otázky spojené s konzumací obsahu a kvalitou přijímaných zpráv a informací.²³⁴

• MEDIAMAN

Na začátku 80. let se video stalo součástí audiovizuálního studia Janáčkovy Akademie Múzických Umění v Brně. Karel Slach, nezávislý kameraman, se stal jedním z mála odborníků, kteří ovládali tuto novou technologii. V roce 1980 byl pozván, aby natočil jednu z prvních video akcí Vladimíra Ambroze, nazvanou *Mediaman*, která se konala v rámci komorního ateliérového setkání. Kameru pro tuto příležitost vynesla ze studia JAMU Ambrozova žena, která zde pracovala. Společně vytvořili jeden z prvních uzavřených okruhů. Záznamy se však nedochovaly kvůli nedostatku nahrávacího materiálu; studio mělo k dispozici pouze asi pět kazet, které se neustále přepisovaly. V důsledku toho se z akce zachovaly pouze fotografie. Původně nezamýšlený uzavřený okruh vznikl náhodným zapojením techniky a neplánovaným experimentováním s možnostmi nového média.²³⁵ Kamera snímala rozmanitou mediální scénu, v jejímž centru ležel autor, obklopen novinami rozprostřenými na podlaze a televizním monitorem. Díky připojení kamery k televizní obrazovce docházelo s mírným časovým zpožděním k přímému přenosu živého výjevu. Tento moment ukazoval odraz reálného a nerealistického svět na monitoru. Příchozí návštěvníci byli konfrontováni nejen se skutečným výjevem, ale také s jeho elektronickým odrazem na televizní obrazovce.

Téma manipulace prostřednictvím schváleného a cenzurovaného vysílání komunistické televize reflektoval Ambroz v díle *TV-Piece* (1981). Autor strávil celý sobotní den sledováním programu Československé televize, včetně přenosu stranických konferencí KSČ. Během dne měli jeho přátelé možnost kontrolovat, zda Ambroz tuto činnost svědomitě vykonává.

V nerealizovaném projektu *Videohabitation* (1981) plánoval Ambroz uzavřít se v prostoru přilehlém k jeho ateliéru, takže by neměl žádný výhled ven. Jediným vizuálním kontaktem se světem by byla pevně umístěná kamera za oknem, která by přenášela venkovní dění dovnitř prostoru, pravděpodobně na televizní obrazovku. Autor by byl zcela izolován od médií, včetně rádia, novin, televize a dalších komunikačních prostředků, a to i bez telefonu a hodin. Jídlo by mu

²³³ „Jsme skutečně schopni analyzovat obsah toho, co sledujeme na obrazovce? Nejsme ovlivněni do té míry, že to mění naše názory?“ Vladimír Ambroz. Více na: <http://artikl.org/vizualni/vladimir-ambroz-v-akci>

²³⁴ Více na: <http://artikl.org/vizualni/vladimir-ambroz-v-akci>

²³⁵ Více na: <https://www.artlist.cz/vladimir-ambroz-108710/> [cit. 2022_01_09]

přátelé náhodně donášeli ke dveřím. Cílem tohoto pokusu bylo ztratit pojem o čase a o dění ve světě. Po jednom měsíci by autora osvobodil přítel.²³⁶

V roce 1983 Vladimír Ambroz realizoval akci s vyřazenými televizními obrazovkami, které získal z opravných televizorů. Instalace *Electric Café* se konala v rámci festivalu Divadlo v pohybu II., organizovaného Divadlem na provázku v Brně. Ambroz vyzýval kolemjdoucí diváky, aby se chránili před „zbytným“ zářením obrazovek umístěných pod širým nebem, a to pomocí černých brýlí. Cílem instalace bylo upozornit nejen na negativní vliv masmédií na veřejnost, ale také ukázat rozpor mezi propagandistickou fikcí a drsnou realitou, kterou vnímají jednotlivci vyřazení ze systému.

NÁSTUP JEDNOKANÁLOVÉHO VIDEO

Počáteční snahy o reflexi televizního vysílání a zapojení televizní obrazovky do většího multi-mediálního celku nebo instalace záhy vystřídal zájem o pohyblivý obraz jako takový. Nejstarší Rullerem aranžovaný záznam domácí situace skupiny My a Co. S názvem *MY* (1983), pořízený s pomocí Karla Slacha na kameru VHS vypůjčenou ze studia JAMU, zachycuje životní styl autorů.

Inscenovaný dokument na téma *Jídlo, Práce, Domácí situace*²³⁷ vypovídá o touze objevit ve zdánlivě banálních a obyčejných gestech poetiku jedinečnosti života v komunitním společenství.²³⁸

V téže roce Ruller připravil výlučně pro pohled video kamery dvojici rituálních performancí *Rozbívám své sochy, Pálím své kresby*, které později za doprovodu zmíněného video-dyptychu naživo předváděl v alternativním prostředí brněnských a pražských hudebních klubů, a *Hudbu pro nůžky*. Kontemplativně až obřadně uchopený proces stříhání vlasů (Marcelou Zaoralovou, další členkou skupiny) - umocněný skrze pravidelné pohyby zvukem nůžek dává svou rytmizací tušit abstraktně meditační polohu scény odrážející se v poetice rituálně-očistného příběhu. Tematicky připomíná jeden z Warholových prvních dochovaných záběrů, když testoval video systém Norelco. Konkrétně hovoříme o scéně, kde americký fotograf Billy Name stříhá vlasy modelce Edie Sedgwick. Zatímco Name a Sedgwick společně sedí na evakuačním požárním schodišti vysoké budovy ateliéru v New Yorku, Rullerova scéna se odehrává na terase brněnského domu.

Na tutéž video kameru U-matic, nelegálně zapůjčenou z audiovizuálního centra VUT na Květné (které se v 90. letech stalo základem nového atelieru FaVU), je v roce 1983 natočena také tvorba Michala Švarce a Aleny Loučanské. Břicho, vousy, záda nebo ústa, se ve videích Michala

²³⁶ POSPISZYL. Vladimír Ambroz [pozn. 148] s. 114.

²³⁷ Na VHS kazetě je uchován také dosud nepromítaný, nedatovaný záznam domácí hudební improvizace My & Co. Z e-mailové konverzace s TR ze dne 20.2.2021.

²³⁸ Podobně byl například postaven koncept Galerie Drogerie - Zlevněné zboží, byl založen na spotřebním zboží - běžných věcech denní spotřeby: Reflektoval každodenní situace (česká obdoba arte povera) - konkrétní, figurální kompozice, zátiší.

Švarce proměňují v hudební nástroje. V jednotlivých sekvencích série bodyartových akcí soustředěných v kompilaci *Hudba pro mé "Tělonástroje"* a *Hudba pro Ruce* zkoumal autor zvukový potenciál lidského těla. Jejich melodické kvality se pokouší nalézt prostřednictvím způsobu rezonance. Nejen že tak odkazuje na tvorbu amerického umělce Bruce Naumana - konkrétně například video *Lip Sync* (1969) (ve kterém sice zkoumá mimo jiné synchronizaci obrazu a zvuku), ale také *Bouncing Balls* (1969), ve Švarcově vtipně pojatém videu *Hudba pro dva zadky*, které je také posledním ze série.

Z produkce volného uskupení My a Co. je v archivu Tomáše Rullera dostupné také ranné ženské video *Úklid* Aleny Loučanské. Ve sluncem zalité místnosti s tikáním hodin a vzdálenou hudbou Beatles je zachyceno kontemplativní sklízení hlíny a střepů rozbitého květináče ozvláštěné rozmanitou hrou stínů na podlaze.²³⁹

TOMÁŠ RULLER

Uchopit rozmanitou a rozsáhlou tvorbu Tomáše Rullera je poměrně náročný úkol. Z hlediska média videa lze jeho díla kategorizovat chronologicky, jak to činí teoretičky Chris Hill, Katarína Rusnáková a Pavlína Morganová, nebo podle technologie a způsobu vizualizace elektronického obrazu jako jednokanálové video, uzavřený okruh či video performance. Ruller pracuje s videem variabilně a vytváří i originální formáty jako video enkaustika či video sprcha. Termín "autorské video" definoval s ohledem na autorskou postprodukcí dokumentačního záznamu.²⁴⁰

Od roku 1974 experimentoval s procesuálními²⁴¹ formami umění, inspirován skupinou Miłoch - Štembera - Miler,²⁴² a zahraničními body artovými a land artovými autory. Analogové video se poprvé objevilo v Rullerově tvorbě již roku 1983, s vrcholem v letech devadesátých. Jeho tvorbu ovlivnily myšlenky Jerzyho Grotowského, Tadeusze Kantora, Lva Nusberga,²⁴³ Zen buddhismus, happeningy Allana Kaprowa, aktivismus a šamanismus Josepha Beuyse, a performance Mariny Abramović a Ulaye. Typická je práce s hmotou, prostorem a časem, kterou provází performativní ráz. I když primárně vychází z akčního umění a performance, formovala je především sochařská a architektonická praxe, s důrazem na materiály jako pigment, sádra a hlína.²⁴⁴ Navzdory intelektuálnímu přístupu však nechává událostem volný průběh.

²³⁹ Tomáš Ruller. Z e-mailové komunikace ze dne 1.4.2021.

²⁴⁰ ŠEVČÍKOVÁ. *České videoumění*. [pozn. 149] s.28

²⁴¹ V procesuálním umění není středem zájmu předmětné dílo, ale samotný proces utváření (vzniku), který může být sám o sobě uměleckým dílem. Charakteristickým znakem je, změna v čase.

²⁴² Trojice autorů (Karel Miler, Jan Miłoch, Petr Štembera), kteří se v letech 1970-1980 věnovali akčnímu umění, performanci a body artu, jsou často označovány za "Pražskou skupinu"

²⁴³ ŠEVČÍKOVÁ. *České videoumění*. [pozn. 149] s. 28.

²⁴⁴ BROZMAN, Dušan a Pavel LIŠKA (ed.) *Perform-Made. Tomáš Ruller: Odolné okamžiky / Resistant Moments*. KANT, 2021. s. 249.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se Ruller vedle svého působení v Divadle na provázku, poprvé seznámil s laserovou technologií ve spolupráci s předním odborníkem a vynálezcem českého laseru Janem Doubkem. Se skupinou Via Lucis²⁴⁵ dlouhodobě spolupracoval a realizoval zde nejprve kinetickou scénu s video a dia projekcí na pohyblivý objekt pro představení *Člověk, svět, vynálezy* (1979), dále světelné představení *Oslava...* (1981).

• MEZI-TÍM

Multimediální performance, třetí a zároveň poslední umělecká spolupráce s Via Lucis, byla poprvé uvedena 26. března 1983 v Klubu Mládeže Křenová.²⁴⁶ Téměř dvou hodinové rituální představení hry se světlem a velkoformátovou projekcí doplňovalo použití luminiscenčních barev, a “malování” laserovým paprskem do tmy. Za hudebního doprovodu byly přednášeny básně. Multimediální scéna propojovala laser, film a dia projekce a byla završena přehráním výběru scén domácího videa MY, které autor “... pouštěl na televizoru umístěném na šasi kočárku.”²⁴⁷ Bylo to u nás zřejmě poprvé, kdy autor zapojil do hrané scény video-objekt. Následná realizace tohoto „gesamtkunstwerku” jako totálního otevřeného dramatického vystoupení se uskutečnila o rok později v Modrém pavilonu v Praze. Další repríza však byla úřady zakázána a měla nečekanou dohru. Ruller obdržel usnesení o zahájení trestního stíhání podle § výtržnictví. Podle orgánů státní bezpečnosti se autor během představení dopustil hrubé neslušnosti ve veřejném prostoru a k realizaci neměl oficiální povolení Záminkou a hlavním předmětem soudního líčení se, kromě použití pyrotechniky, stala aktérova nahota. Autor byl nucen podstoupit mnoha hodinové výslechy, a byl souzen pod hrozbou tří let odnětí svobody! Díky intenzivnímu nasazení řady významných teoretiků umění, mezi nimi i Jindřicha Chalupického, ale také díky změně politické atmosféry nástupem Gorbačovovy perestrojky, se nakonec akci podařilo obhájit jako umělecké dílo.^{248/249}

²⁴⁵ Via Lucis (založeno v roce 1976/77) - seskupení autorů kolem Jana Doubka (1926 - 1981), jejíž společným zájmem byl pokus o splynutí techniky a umění. Vedle Doubkových dětí (Jan a Barbara) jsou uváděna jména jako Miroslav Nýdl nebo Jiří Novotný. Autoři dokázali postupem času laserový paprsek ovládat a využívat v rámci divadelních a multimediálních představeních.

²⁴⁶ PŘICHYSTALOVÁ, Denisa. *V zajetí světla: užití laseru v české scénografii a umění 20.století*. Brno, 2020. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. s.19-20.

²⁴⁷ Z e-mailové komunikace s Tomášem Rullerem, 20.2.2021.

²⁴⁸ „K soudnímu procesu ve věci představení jsem jako důkazní materiál (v r. 1985) použil barevné i černobílé fotografie od Jiřího Dobrovolného a technické reprinty z negativů Bohdana Holomíčka. Soudní spis obsahuje unikátní znalecký posudek, který s odvoláním na publikaci RoseLee Goldberg ověřuje, že představení bylo uměleckým dílem. Mám také korespondenci s J. Chalupickým, který byl navržen jako svědek, ale nebyl připuštěn. Rose Lee Goldberg příběh zpětně zachycuje v novém vydání své knihy *Performance Art: from Futurism to the Present* (Thames and Hudson, London 2001).” In: KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, Eds. Buddeus, Havlík, Kovanda, Mlčoch, Pospiszyl, Ruller Šejn. *Dokumentace umění*. s.113.

²⁴⁹ Z e-mailové konverzace s Tomášem Rullerem ze dne 20.2.2021.

• ŽIVÁ SMYČKA

Jakkoli může být *Živá smyčka* (1983) vnímána jako jeden z nejpozoruhodnějších konceptuálních projektů osmdesátých let,²⁵⁰ v zásadě, jak uvádí sám autor: „Šlo o zcela přirozené využití vlastnosti, kterou video (oproti filmu) nabízelo - živé propojení kamery a monitoru.”²⁵¹ Interaktivní video-instalace v uzavřeném okruhu přenáší aktuální obraz živé scény na obrazovku televizního monitoru. Divák je konfrontován se svým vlastním mediálním obrazem, který “běží” v přímém přenosu v přítomné televizi. Jeho činnost (opakující se přesýpání šterku) dále umocňuje (mikrofonem snímaný) zesílený zvuk. S uzavřeným okruhem a pravděpodobně touž kamerou pracoval již dříve Vladimír Ambroz s tím rozdílem, že objektiv kamery cílil na sebe (na celou scénu). Zde je pohled kamery nasměrován na konkrétní místo - desku pracovního stolu. Poodstoupíme-li několik kroků od instalace dojde nám, že je to past - nastražená na náhodného kolemjdoucího. Bude pracovat, rád a ještě pod dohledem? Nabídka formou hry je více než lákavá, ale za jakou cenu. To, co se na počátku zdálo jako nevinná interaktivní zábava se v mžiku mění na důmyslně promyšlenou lest, z takto uchopené myšlenky více než mrazí.

• AUTORSKÉ VIDEO DOKUMENTACE

V roce 1984 natočil v ateliéru na Biskupcové v Praze, v rámci série uměleckých medailonů, (Mainer, Róna, Titlová, Merta, Ruller) kterou pomáhal produkovat pro arch. Noru Halatovou k vyvezení do Británie, na B-max video *Autoportrét* jako záznam akční malby.

Z roku 1985 z festivalu Expanded Theatre v polské Poznani pochází Rullerův autorský sestřih VHS záznamu performance *Padání*, pořízeného neznámým kameramanem. Videozáznam odvysílaný Polskou televizí má Ruller zachycený jen ve fragmentu natočeném kamerou z televizní obrazovky.²⁵²

Akci *S kůží na trh* (1985) v Junior Klubu Na chmelnici zaznamenal pro Rullera na rekordér (údajně darem od Miloše Formana) v u nás tehdy nedostupné americké normě B-max NTSC, Michal Caban. Přehratelnou kopii pořídil Ruller v osmdesátých letech na VHS PAL nasnímáním z obrazovky. Originál je pravděpodobně ztracen. Záznam skupinové performance *Black Market* (1986)²⁵³, v Lapidáriu ve Stuttgartu, Ruller ad hoc zkopíroval v Künstlerhausu Stuttgart (kde by mohl být archivován původní záznam), a z tohoto hrubého materiálu, následně post- produkčně upravil.

Z roku 1986 je také Rullerem postprodukovaný originální záznam performance *Ve dvou* z galerie Moltkerei Werkstatt v Kolíně nad Rýnem, kde kameru a rekordér zajistil a akci v interiéru pravděpodobně i natáčel teoretik a kurátor Pavel Liška. (První část probíhala v exteriéru galerie a

²⁵⁰ UHLÍŘOVÁ, Martina. Rozhovor s Tomášem Rullerem. Nedatováno. Archiv Tomáše Rullera.

²⁵¹ Z komentáře Tomáše Rullera k disertační práci, září 2021.

²⁵² Protože fotografovi během akce došel materiál a kameramanovi se vybila baterie, nechal se přesvědčit k reperformanci druhé části akce následující den pro média. Změna atmosféry je natolik patrná, takže Ruller už tuto negativní zkušenost s reperformancí pro média vícekrát nezopakoval.

²⁵³ Originální ručně vedený VHS videozáznam akce, je nyní pravděpodobně uložen pouze v archivu Stuttgartského Künstlerhaus, autor jím nedisponuje.

celý záznam nebyl dosud zpracován). Na základě této umělecké události byl Ruller pozván kurátorkou Elisabeth Jappe v roce 1987 na Documenta 8 v Kasselu, kde měl při zahájení realizovat obdobnou performanci.

V rámci symposia Spotkanie Suwalskie na sympoziu s ve Wigrach v Polsku, autor uskutečnil autorský extrakt video-dokumentu *K* (1987), jako finální výstup z kopie amatérského VHS záznamu. Na videu je přitom vidět štáb polské televize, jehož profesionální záznam nebyl autorovi poskytnut (ale možná se nachází v archivech symposia nebo Polské televize).

V osmdesátých letech bylo Rullerovi tvůrčím zázemím brněnské Divadlo na provázku. V roce 1987 pro třetí ročník festivalu *Divadlo v pohybu* Ruller připravil akci s názvem *Re-prezentace*. Dramaturg a režiséri byli ovšem oficiálně z ředitelství vyzváni, s “nepohodlným” Tomášem Rullerem nespolupracovat. Autor byl i přes písemný zákaz režisérem Petrem Scherhauserem pozván k účasti. Situace dokonce vyústila v hrozbu ze strany vedení divadla o rozvázání pracovního poměru s konkrétními režiséry. Eva Tálská, Petr Oslzlý a Petr Scherhauser nakonec zakázanou akci bez účasti autora osobně re-performovali. Ze záznamu pořízeného Alešem Zábojem, Ruller později postprodukoval pěti minutový extrakt.

Z pětidenní *Prezentace /5 dní* v Galerii mladých v Brně se zachovala opotřebovaná kopie původního autorského video-dokumentu. Akce byla původně natočena dvěma videokamerami, první záznam pořídil Aleš Záboj z Galerie Drogerie a druhý „... bůh ví s kým spolupracující“²⁵⁴ DJ Rachec. Celý původní hrubý materiál pořízený na 2 kamery VHS je také uchován v archivu autora. Zmiňovaný provizorní manuálně vytvořený autorský sestřih (z přehrazače na rekordér) z roku 1988 byl nejprve bez úprav po roce 2000 převedený na DVD a v roce 2018 znovu re- editován z digitalizovaných zdrojových materiálů.

Když Ústřední výbor Socialistického Svazu Mládeže v rámci Perestrojky pořádal v budově Paláce kultury na pražském Vyšehradě festival alternativních hudebních skupin Rockfest a kurátorka Ivona Raimanová sem pozvala alternativní výtvarníky, videozáznam Rullerovy performance *Pakulení* pořídil Tomáš Zika jako člen zájmového kroužku na dvě kamery Beta-max zapůjčené z pražské pobočky SVAZARMU. Obsahuje také kuriózní záznam zadržení autora státní bezpečností. (Po vyjednávání s organizátory Rockfestu bylo umožněno v omezeném formátu přece jen akci dokončit.) Původní více jak hodinový záznam na 2 kazetách Betamax byl hned v roce 1987 autorem analogově sestřihán na VHS.²⁵⁵

Důležitou platformou pro realizaci alternativních projektů v Praze byl Junior klub Na Chmelnici. Ten je také spjat s jeho kontinuální 72 hodinovou performancí s multimediálním přesahem *Ve třech dnech / 72 hodin* (1987). Na dvou televizních monitorech byly paralelně promítány živé záběry i záznamy probíhající akce, v jiných časových fázích. Jedna a tatáž akce vázána k danému místu se zde objevila současně jako doprovod stále probíhající živé akce. Jak je patrné z fotodokumentace, vedle pořízené video-dokumentace je tato multimediální video-performance provázena video-instalací a uzavřeným okruhem. Volně přístupnou strukturu scény

²⁵⁴ Z rozhovorů s Tomášem Rullerem, 2021.

²⁵⁵ Více na: <https://vvp.avu.cz/videoarchiv/2475/?table=artvideoarchiv>, online, 29.1.2021.

otevřené participaci publika, podtrhovala přítomnost živé projekce. Hrubý materiál záznamu byl původně natočen na vypůjčenou techniku Beta-max. Za kamerou se vystřídali mimo autora Jana Preková, Tomáš Kepka, Michal Pacina a další.

Z roku 1987 je i performance *Moje škola/Mai Juku*, kterou autor předvedl spolu s japonským tanečníkem butó Minem Tanakou a jeho Mai Juku skupinou, tamtéž. Záznam představení na VHS nahrával majitel kamery Jordi Niubo, Ruller jej postprodukoval.

Fotografie Ľuba Stacha z akce *PRO-JEV* (1988) v Czemadoku v Bratislavě, zachycuje Rullera performujícího spolu s televizorem přehrávajícím vlastní videa.

Unikátní kompletní konvolut dokumentárních záznamů pořídil Ruller z Festivalu Open Situation - East-West European Performance Project (Black Market, Stuart Brisley, Alastair MacLennan, Zygmunt Pitrowski, Monty Cantsin, Tomáš Ruller) v Praze v létě 1989 na kameru VHS s pomocí amatérského kameramana Tomáše Kočiše a autorsky jej ještě v témže roce postprodukoval.

• TOMÁŠ RULLER - KONFRONTACE SYSTÉMEM

Jak samotná “nestabilně hmotná” forma Rullerovy tvorby tak široké performativní aktivity byly již od počátku trnem v oku nejprve profesním představitelům (i pro jeho mezinárodní rozhled) později i státním represivním složkám. Jakoby se v atmosféře totality nacházel v určité mezní vrstvě. Svým rituálně transcendentním návratem k lidské přirozenosti a tedy performancí “nahých forem” byl v již zmiňované multimediální performanci *Mezi-tím* (1983-1984) obviněn a souzen z výtržnictví.

V roce 1986 mu byla umožněna cesta na Západ, s předpokladem, že se nevrátí. Po návratu mu již nebylo dovoleno vycestovat k účasti na kasselských Documenta (1987).

Do vyhocenějšího kontextu se dostal díky akci 8.8.88 (1988), která byla reakcí na zakázanou výstavu v galerii Opatov a byla zaznamenána díky Michalu Hýbkovi na VHS a VHSc kamery patřící Originálnímu Videojournalu. “Palachovský záběr” hořícího těla autora padajícího do “kaluže” s bahnitou vodou byl použit v úvodníku srpnového vydání Originálního Videojournalu 88. Rullerův původní manuální autorský sestřih celé akce (z playeru na recordér) existuje nyní jen ve druhé VHS kopii, originál je ztracen. (V roce 2010 byl autorem z původního digitalizovaného materiálu znovu rekonstruován autorský digitální sestřih).

K dalšímu střetu s režimem došlo v tzv. „kauze Lubenec“. Rullerova zahajovací performance výstavy v Lubenci byla bez jeho vědomí zaznamenána přenosnou video kamerou orgány STB a záznam následně použit jako důkazní a edukační materiál - jako odstrašující příklad „nepřátelské kultury“, při školení spolupracovníků státní bezpečnosti. O jeho akci byl napsán denuncující článek v týdeníku *Hlas* vydávaném Komunistickou stranou. Šéfredaktor a autor článku se o pravosti svých tvrzení odvolával u soudu na zmíněný video záznam. Žádosti ze strany Rullera o zařazení video materiálu do soudního spisu však nebylo vyhověno a materiál tak zůstal autorovi nepřístupný. V průběhu Sametové revoluce bylo video STB skartováno stejně jako spis vedený na autora jako na “nepřátelskou osobu”. Podobný osud asi stihl i videozáznam pořízený STB z akce *Mezi vrstvami* (1986).

Natur Mort (1988) na výstavě *12/15 – Starší/mladší* v Lidovém domě v Praze byl plánován jako video-performance, cenzurním zásahem ale nebyla na vernisáži povolena živá akce a mohla být vystavena jen pro akci připravená video-instalace s adjustovaným televizorem promítajícím šum - namísto záznamu performance má Ruller video-dokument vernisáže. Z *Tableaux Vivent* (1988) na druhém *Rockfestu* v Paláci kultury v Praze, cenzurním zásahem nebyla povolena živá akce - mohla zůstat jen místně specifická video-instalace (ve velké žardiniéře) s adjustovaným televizorem promítajícím šum - existuje pouze fotodokumentace. Na výstavě *Generace 80. let* na Staroměstské radnici, Galerie hlavního města Prahy, byla Rullerovi cenzurována zahajovací performance *Do-Stavba* (stihl nicméně natočit před zahájením bez publika její variantu), podařilo se však uhájit video-prezentaci výběru jednoknálových videí a video-dokumentů performancí na televizních monitorech.

VHS kopie dokumentu *Dialog* z produkce dokumentaristy Jaroslava Göbla (původně na U-maticu), ukazuje Rullerovo první využití velkoplošné video-projekce při video-performanci *Velká transformace* (1989) na Sympoziu *Otevřený dialog* v Pražském vysočanském divadle Gong. *Trikolóra* (1989) je původně filmový záznam (dnes nezvěstný) převedený ještě před Sametovou revolucí v Barrandovských studiích na video U-matic, během revoluce považovaný za ztracený, postprodukovaný až po nalezení v 90. letech.

GALERIE DROGERIE - ZLEVNĚNÉ ZBOŽÍ

Pokud se zamyslíme nad fungováním alternativních výstavních prostor, v dostupných pramenech můžeme najít fenomén nazývaný "hospodská kultura", skrze kterou se nejvíce šířily a sdělovaly dostupné "aktualizované" informace. Probíhaly také tajné filozofické a uměnovědné přednášky tzv. "podzemní univerzity", uskutečňované od konce roku 1984 za podpory Husovy nadace. Mezi místa, kde vzkvétala neoficiální kultura patřil pražský *Junior klub*, který fungoval jako nezávislé hudební, divadelní a výtvarné kulturní centrum pod vedením Josky Skalníka. Umělci a chartisté se pravidelně scházeli v hospodě *U Pošty* (nyní Palác Akropolis), Pražská galerie (studio) *Opatov*, řízená kurátorem Jaroslavem Krbůškem, vystavovala neoficiální výtvarnou tvorbu. Z rozhovorů s pořadateli však vyplynulo, že žádný z těchto prostor neměl žádnou spojitost s médiem videa, pravděpodobně kvůli obavám z oficiálních restrikcí. Důležitým aspektem ilegálního umění byla komunikace, která probíhala prostřednictvím osobních setkání a šířením textů prepisovaných ručně na psacím stroji. Komunikace nebyla omezena pouze na pražskou a brněnskou výtvarnou scénu, ale zahrnovala také zahraniční autory.²⁵⁶

V létě roku 1986 začaly první tajné přípravy na vytvoření malé galerie "pařížského" typu, která by byla svobodná, nezávislá a zároveň přístupná široké veřejnosti, a umožnila tak i nerezimním výtvarníkům pořádat výstavy mimo soukromé akce konané většinou za dveřmi ateliérů pro pozvané přátele. Drahoš Svatoň, prodavač v obchodě se zlevněným drogistickým

²⁵⁶ FAJKUSOVÁ, Eliška. s.13 /HORÁČEK, 1992. s. 168-169 .

zbožím, společně s umělci - malířem a kreslířem Rostislavem Pospíšilem a režisérem experimentálního divadla *Husa na provázku* Petrem Oslzlým - založili platformu Galerie Drogerie - Zlevněné zboží, aby úspěšně sabotovala zásahy činitelů státní bezpečnosti. Sídliila v konstruktivistickém domě z dvacátých let na rohu Kotlářské a Bayerovy ulice. První výstava v nezávislém výstavním prostoru brněnského obchodu proběhla 12. listopadu 1986. Vystavující umělec hodinu před zavírací dobou navlékl bílý pracovní plášť a pomáhal s distribucí zboží, což vedlo ke výšení prodeje. Zahájení výstavy proběhlo v obchodě. Návštěvníci se po té přesunuli do salonku nedaleké restaurace Praha, kde následovalo promítání medailonu, třicetiminutového videoportrétu, které mělo přiblížit tvorbu aktuálně vystavujícího autora. Medailony natáčeli především Aleš Záboj, Milan Maryška, Jaroslav Kořán nebo Michal Hýbek.²⁵⁷ Mezi zastoupenými autory byla řada zajímavých jmen jako: Petr Baran, Josef Daněk, Helen Gangly, Jan Dungal, Václav Houf, Milivoj Husák, J.H.Kocman, Vladimír Kokolia, Jaroslav Kořán, Jef Kratochvil, Aleš Lamr, Bob Pacholík, Rostislav Pospíšil, Karel Rechlík, Krzysztof Rynkiewicz, Zorka Ságlová, Joska Skalník, Jan Steklík, Jan Šimek, Tomáš Ruller. Autorské video medailony jsou dnes uloženy na DIFA brněnské JAMU jako součást archivu Aleše Záboje. Galerie - Drogerie zlevněného zboží fungovala do roku 1989.²⁵⁸

Galerie Drogerie - Zlevněné zboží, fungovala podle následovně definovaných pravidel neměnného řádu:

- § I - galerie se nazývá "drogerie Zlevněné zboží" podle obchodu, v němž se odehrává;
 - § II - malý prostor - jediná stěna, strop a zadní plocha otevřeného výkladu - nepředurčuje vystavování větších souborů;
 - § III - malý reálný výstavní prostor obchodu je doplněn velkým imaginárním prostorem videoportrétů autorů, děl a prostředí, v němž vznikají;
 - § IV - videoportrét musí být natočen a vytvořen v jediném dnu metodou: občas přerušovaný dokumentární záznam toku času;
 - § V - galerie má svou fixní hlavičku, která je součástí pozvánky na výstavu, tištěného „grafického listu“ formátu A4, jehož předlohu napíše výtvarník ručně jako nabídkový list rozmanitého zlevněného drogistického zboží;
 - § VI - otevření výstavy se odehrává jako sténávaná událost - free performance:
- * doba: v den otevření v obchodě hodina před uzavřením - 16:00 až 17:00 hod., v pivnici tentýž den od 17:00 do 22:00 hod.
 - * pozvaní lidé i náhodní chodci přicházejí nakupovat
 - * autor v bílém plášti prodává spolu s prodávčem
 - * za prodejním pultem je spolu s nimi živý hudebník, který zde po celou hodinu muzicíruje

²⁵⁷ ... Video portréty jsou pravděpodobně uloženy v archivu Aleše Záboje na DIFA JAMU. Záboj se jako pedagog také mimo jiné věnoval tematickým přednáškám zkoumajícím vztah "tvůrčí práce a médií". In: FAJKUSOVÁ, Eliška. *Výstavy a symposia "Hi-Tech umění" v Brně v letech 1992 - 1997 v kontextu výstav umění nových médií v České republice*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Management v kultuře. Brno 2012. s. 8.

²⁵⁸ Ibid. s.13.

- * postupně v průběhu hodiny a po uzavření obchodu všichni pozvaní odcházejí do blízké lidové pivnice Praha, do salónku, v němž byla založena brněnské sekce uměleckého sdružení meziválečné české avantgardy Devětsil
- * v salónku se od počátku podává pivo
- * Je sem pro tuto příležitost těsně před zahájením druhé části akce přinesen videorekordér a televizor, který je instalován na židli postavené na hospodský stůl
- * první umělecký realizátor - autor esejů uvítá hosty, nabádá je, aby svobodně konzumovali a aby sami za sebe zaplatili, neboť galerie je sponzorována jen ze soukromých prostředků samotných realizátorů
- * poté čte vlastní text - básnický esej či esejistickou báseň
- * poté je promítnut video portrét, jehož délka se pohybuje v těsném rozmezí kolem 30 minut
- * druhý umělecký realizátor pečuje o hosty a hlavně o to, aby zaplatili
- * akce pokračuje zábavou v klasickém bohémském rytmu až do uzavření hospody - absint zastupuje česká náhražka: Tuzemský rum
- * výstava je nejméně jeden měsíc volně přístupna veřejnosti ve dnech pondělí až pátek v době, kdy je otevřen obchod; díla nejsou prodejná²⁵⁹

Z dochovaných záznamů pro výstavu vybírám video parodii *Andy Warhol ve video sérii „zlevněné zboží“* (1987)²⁶⁰ a tří hodinový záznam akce *Ambrož, svátek svátků* uskutečněné v bytě Josefa Daňka (1988, s první, bez záznamu 7.12.1979). Aneb školení o tom, jak lze oslavit všechny svátky roku v jeden den. Oba díly série *Zlevněné zboží* zaznamenal Aleš Záboj.

ORIGINÁLNÍ VIDEOJOURNAL

Samizdatových aktivit a neoficiálních akcí v alternativní kulturní sféře v 80. letech stále přibývalo, a bylo jen otázkou času, kdy se video stane novým sdělovacím prostředkem, aby přinášelo objektivní zprávy o aktuálním dění paralelní kultury.²⁶¹ Při formování projektu československého disidentského zpravodajství hrály významnou roli předchozí aktivity a podpora ze zahraničí. Tyto aktivity byly motivovány potřebou nevzdat se a hledat způsoby kultivace intelektuálního myšlení v nesvobodné zemi. Významně přispěl František Janouch, česko-švédský jaderný fyzik, který prostřednictvím Charty 77 ze Stockholmu finančně a materiálně podporoval místní aktivity. Důležitou roli sehrál také Vilém Prečan, historik a znalec soudobých českých dějin, který v roce 1986 založil v Hannoveru s exilovými kulturními atašé *Československé dokumentační středisko*

²⁵⁹ RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 156] s. 7-8.

²⁶⁰ Kamera, zvuk, editace: Aleš Záboj Účinkují: Petr Oslzlý, Rostislav Pospíšil, Andy Warhol; Překlad: Adéla Dörnerová. Nesly se v humorném parodickém duchu. Fiktivní rozhovor s Andy Warholem o jeho budoucí výstavě v Galerii-drogerii *Zlevněné zboží* v Brně.

²⁶¹ "... není náhodou, že nultá čísla budoucích nejdůležitějších periodik „Lidové noviny“ a „OVJ“ vyšla téměř zároveň koncem roku 1987" In: RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 156] s. 3

nezávislé literatury.²⁶² Intenzivní zájem a podpora projevů paralelní kultury, přicházela také od knížete Karla Schwarzenberga.²⁶³

I když je vznik audiovizuální samizdatové televize datován koncem roku 1987,²⁶⁴ „video projekt” se začínal formovat už v první polovině 80. let intenzivní korespondencí mezi Vilémem Prečanem, Františkem Janouchem a Václavem Havlem.²⁶⁵ Na začátku skupina fungující pod označením „Čeněk” používala pouze 16mm filmovou kameru a většinu natočených filmů museli komplikovaně zasílat na vyvolání do zahraničí.²⁶⁶ Janouch a Prečan společně pořídili v Hannoveru první videokameru, která se v září 1985 objevila ve fotografické brašně v Havlově pražském bytě. Tím se podstatně usnadnilo zpracovávání materiálu a poskytly se lepší možnosti pro vlastní natáčení. Další techniku jako videokamery a televize, posílal různými pašovacími kanály přes Tuzex František Janouch.

Originální videojournal ideově navázal na exilový čtvrtletník *Videomagazín*, který od roku 1985 vydával Karel Kyncl v Londýně. Ještě před tím, se však vydavatel časopisu *Vokno* František Stárek, známý pod pseudonymem Čuňas, chopil příležitosti a vytvořil dvě vydání *Videomagazínu Vokna* č.1 (138 min., jaro 1987) a *Videomagazín Vokno* č.2: *deset let Vokno* (165 min., jaro 1988). V lednu 1989 Státní bezpečnost zabavila Stárkovi videokameru a následně mu zkonfiskovala i hudební archiv. Čuňas byl poté uvězněn a další videomagazín již nevyšel.²⁶⁷

Originální videojournal (dále *OVJ*) vznikl z potřeby informovat o zajímavém dění u nás zasíláním natočeného materiálu za hranice a šířením v zahraničí, ale především pro informovanost a osvětu místního publika. Samizdatové audiovizuální periodikum na VHS kazetách chtěl původně tým *OVJ* vydávat a distribuovat dvakrát až třikrát do roka. Kromě politických témat, které se vázaly k Chartě 77, reflektovali ekologii a českou alternativní kulturu.²⁶⁸ Název vymyslela Olga Havlová²⁶⁹ společně s Pavlem Kačírkem, který připojil dovětek „originální” proto, že v socialistickém Československu nebylo protizákonné dílo vytvořit, ale dále šířit jeho kopie. Redakce *Originálního videojournalu* měla k dispozici videomagnetofon Sony Video8. Stopáž každého vydání měla přibližně dvě hodiny a videokazety s ilegálně pořízeným obsahem, byly

²⁶² RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 156] s. 4

²⁶³ Na zámku Scheinfeldu-Schwarzenbergu v Bavorsku, vzniklo badatelské centrum a archiv exilových i samizdatových periodik a rukopisů, které soustavně shromažďovalo a zpracovalo veškerou dokumentaci projevů československé paralelní kultury.

²⁶⁴ ŠEVČÍK, Jiří et al. *České umění* [pozn. 191] s. 816.

²⁶⁵ První diskuze o potřebě zpravodajského videoprojektu probíhaly na přelomu roku 1983/1984.

²⁶⁶ Skupina *Čeněk* bylo krycí jméno pro společenství lidí, mezi nimi například Jan Ruml, Jan Kašpar, Andrej Krob, Ivan Kyncl nebo Stanislav Milota, kteří se podíleli na natáčení krátkých záběrů z politického života, které posílali tajně do zahraničí.

²⁶⁷ RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 156] s. 12.

²⁶⁸ RŮŽIČKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 156] s. 10.

²⁶⁹ Václav Havel chtěl stát mimo *Originální videojournal*, a tak péči o organizaci Olga Havlová.

distribučovány ve dvaceti kopiích.²⁷⁰ Lidé si přirozeně vyráběli dostupnými prostředky další kopie kopií. Existovaly i kazety, které byly kopiemi čtvrté nebo páté generace.²⁷¹

I když si to zpočátku neuvědomovali, lidé kolem OVJ se ve skutečnosti pokoušeli vytvořit konkurenční samizdatovou televizi s danou strukturou. Disidentské zpravodajství začínalo vlastní originální znělkou Jana Holuba s komentářem Andreje Kroba, který v čteném textu upřesňuje, že se jedná pouze o „jeden!“ originál.²⁷² Náplň pravidelných rubrik doplňovaly redakčně zpracované obrazové materiály a vznikla tak rozmanitá mozaika, která zpravodajskou formou předkládala divákovi pravdivé informace a reálný pohled na situaci u nás. Na realizaci OVJ se podílelo značné množství lidí, ochotných riskovat odhalení ze strany StB. Alice Růžicková je dělí do tří skupin na úzký okruh redakční rady, která vymýšlela dramaturgickou koncepci, náplň rubrik a výslednou podobu jednotlivých čísel,²⁷³ dále na širší okruh externích spolupracovníků²⁷⁴ a ty, kteří pomáhali s financováním techniky a distribucí do zahraničí.²⁷⁵

Na jaře roku 1990 byla videa *Originálního videojournalu* prezentována formou video instalace na výstavě *Historie československé demokracie* v Praze.

MILOŠ ŠEJN

Miloš Šejn se poprvé setkal s videem v roce 1988, když realizoval jednu ze svých procesuálních frotážových kreseb na oblíbeném kopci nedaleko Jičína. Celou akci nazvanou *Na vrcholu - Zebín* natočil jeho známý na VHS kameru. Půlhodinový video záznam byl následně použit na Šejnově fotograficky zaměřené výstavě v Malé galerii v Liberci. Videozáznam běžel na televizní obrazovce přítomné na výstavě. Z této výstavy se dochoval také skoro dvouhodinový záznam vernisáže, ve

²⁷⁰ Videokazety byly upravovány a tajně kopírovány na školní vybavení. Od podzimu 1987 do listopadu 1989 vzniklo sedm pravidelných a dva tematické pořady, po nichž následovalo devět speciálních svazků vyrobených během revoluce 1989 a krátce po ní.

²⁷¹ Rozhovor Pavla Kačírky s Chris Hill, Praha únor 1996.

²⁷² „Originální Videojournal, originální rozhovory, originální výstavy, s originálními lidmi originální pohledy na banální skutečnosti divadelní inscenace, hudební nahrávky, vše na pásce VHS - originální zprávy z domova a ze světa, který je nám též domovem originální, neboť co čekáte nenajdete a naopak originální, protože od tohoto Videojournalu existuje pouze originál, kopírování a další rozšiřování jen na vlastní vrub.“ In: RŮŽICKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 156] s. 14.

²⁷³ Patří sem: Olga Havlová (redaktorka), Michal Hýbek (kameraman, střiháč, rozmnožování hotových čísel), Pavel Kačírek (šéf-režisér, kameraman, střiháč, který zodpovídal za celkovou kompletaci), Jan Kašpar (kameraman, redaktor), Andrej Krob (kameraman, redaktor), Jan Ruml (šéf politické rubriky, redaktor), Joska Skalník (šéf kulturní rubriky, redaktor), Andrej Stankovič (redaktor). In: RŮŽICKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 156] s. 10.

²⁷⁴ Patří sem: Jarmila Bělíková (redaktorka), Přemysl Fialka (kameraman, fotograf), Aleš Havlíček (kameraman, který s OVJ spolupracoval zejména na začátku), Jiří Kantůrek (redaktor, moderátor diskusí), Jaroslav Kořán (redaktor, fotograf), Jaroslav Kukul (kameraman, fotograf), Milan Maryška (kameraman, redaktor), Petr Oslzlý (redaktor), Jiří Reichl (redaktor), Jiří Mergl (kameraman, zvukař), David Schmoranz (kameraman). In: RŮŽICKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 156] s. 10 - 11.

²⁷⁵ Patří sem: Karel Freund (spojka), František Janouch (Nadace Charty 77 - Stockholm, Švédsko), Vilém Prečan (archiv Č.S.D.S. - Scheinfeld, NSR), Jiřina Šiklová (spojka), Pavel Tigrid (vydavatelství Svědectví Paříž, Francie). In: RŮŽICKOVÁ. *Český dokumentární film*. [pozn. 156] s. 11.

kterém je zachycen jeden z prvních projevů Jiřího Valocha. Stejně jako další autoři, i Šejn dříve natáčel na filmovou kameru Super 8 nebo později na Bolex. Avšak na konci osmdesátých a začátkem devadesátých let začal používat video techniku. Jak se jeho způsob práce změnil, když začal používat videokameru? Nejdůsledněji pravděpodobně použil přenosnou kameru JVC v roce 1993. Jednalo se o typ se samostatným nahrávacím zařízením, které celou dobu nesl v batohu při své cestě Javořím potokem v Krkonoších. Podle autorových slov mu videokamera umožnila dělat věci, které především kvůli své „neohrabanosti“ profesionální šestnáctka neumožňovala. Šejn poznamenal, že kdyby tehdy měl možnost používat obě technologie zároveň, možná by začal řešit kombinace záznamu na světlocitlivou vrstvu s video obrazem, který má řádkování a naprosto jinou organizaci.²⁷⁶ Práce s videem mu poskytla vedle základní schopnosti dokumentovat události také příležitost využít efekty prolínání a vrstvení obrazů přes sebe, což umožňovalo daleko složitější konstrukci příběhu a prohloubení prožitku autora.

Tvorba Miloše Šejna²⁷⁷ se pohybuje na tenké hranici mezi environmentálním a výtvarným prostředím. Ladislav Kesner poukázal na poněkud povrchní přístup interpretovat dílo Miloše Šejna ve vztahu ke konceptuálnímu a akčnímu umění. Šejnův tvůrčí projev staví na smyslovém prožitku, stejně tak jako na intenzivním vnímání podstaty okolního světa. Hlavním komunikačním a výrazovým prostředkem se stává „dotyk“. Nikoli mířený směrem k divákovi, ale k hmotné podstatě masy země, k její struktuře, živoucím zákonitostem přírody. Šejn, prostřednictvím procesuálních svitků (podobně jako deníkových záznamů), snímá tvář krajiny, zaznamenává otisk přírody v duchu *šan-šuej*²⁷⁸ (tradičního čínského termínu pro krajinomalbu), který označuje dichotomii a prolínání základních krajinných principů.²⁷⁹ Jeho tvorba není popisná, ale spíš deskriptivní. Krajina a příroda je v jeho díle zachycena jako živoucí entita, jako příroda v pohybu. Pojem, který výstižně charakterizuje tvorbu Miloše Šejna je „býti krajinou“.²⁸⁰

²⁷⁶ Více na: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/milos-sejn-v-me-praci-jde-v-podstate-o-vytrzeni> [cit. 2022_23_06]

²⁷⁷ Miloš Šejn je český umělec a pedagog, narozen 1947 v Jablonci nad Nisou. Pracuje v oblastech vizuálního umění, performance, zabývá se problematikou vizuálního vnímání a organizuje workshopy, jako je Bohemiae Rosa. Jeho umělecký koncept byl formován od mládí, kdy vykonal množství cest divočinou jako reflexe vnitřní potřeby přiblížit se tajemství přírody a sledování zázračnosti, k níž zde dochází. Od počátku šedesátých let dvacátého století během putování fotografoval, kreslil, sbíral a popisoval svá pozorování přírody. V současnosti se zaměřuje na okamžité kreativní možnosti, vycházející ze vztahů historické humanizované krajiny a celistvé přírody. Vědomě laboruje oblastmi expresivního jazyka mezi textem, výtvarnou stopou, tělovým pohybem, hlasem a expanzí do prostoru. Absolvoval filosofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze v roce 1975. Roku 1976 získal doktorát filozofie, v roce 1991 jmenován profesorem malířství. V letech 1990–2011 působil jako vedoucí pedagog intermedialního ateliéru na Akademii výtvarných umění v Praze a jako hostující pedagog na Akademii v Aix-en-Provence, Carrare, Haagu, Ljubljani, Stuttgartu a Vídni. Více na: https://www.sejn.cz/MODULES/CATALOG/PDF/sejn_CV_selected.pdf

²⁷⁸ Význam čínského slova pro krajinu *šan-šuej* znamená v překlad hory a voda.

²⁷⁹ KESNER, Ladislav ml. Archivy vnímání. Krajina v procesuálních svitcích Miloše Šejna. In: *Umění. Časopis Ústavu dějin umění AVČR České republiky*. LIII/2005. s. 52–53.

²⁸⁰ Podle stejnojmenného katalogu KESNER, Ladislav. *Miloš Šejn. Býti krajinou / Being Landscape*. Vydavatelství Arbor vitae v Řeznicích a Západočeská galerie v Plzni, 2010.

„ ... maximální oproštění výtvarných prostředků (kontakt s přírodou, práce s přírodou) vede k podstatě ... elementarizace výtvarných prostředků vrací člověka zpět ”²⁸¹

Miloš Šejn vytvořil v letech 1983 až 1989 soubor o asi 50ti procesuálních svitků. Na dlouhých rolích papíru nebo textilu otiskoval přírodní povrchy nebo jejich strukturu kresebně zaznamenával pomocí nalezených lokálních materiálů a pigmentů. Proces “interakce s krajinou” formou soukromého rituálu - dialogu s přírodou, vykrystalizoval v bytostné souznění. Výsledná plátina nelze číst jako běžné obrazy, autor nás učí vnímat krajinu sochařsky. Snaží se divákovi zprostředkovat subjektivní zkušenost.²⁸² V roce 1988 vznikají jedny z jeho nejlepších svitků (Javoří potok). Ve stejném roce vzniká vůbec první dokumentační video *Na vrcholu / Zebín 10.9.1988*. Záznam performance pořídil na ruční kameru Panasonic VHS Šejnův známý Ivo Sehnoutka (do té doby autor dokumentoval své akce fotograficky a na filmovou kameru). O dva měsíce později bylo video prezentováno jako jednodenní monitorová instalace na autorské výstavě *Práce z let 1984–1988* v Malé výstavní síni v Liberci, kde v rámci zahájení výstavy natočili také performance a ohňovou instalaci *Trhlina* (10.11.1988).

²⁸¹ ŠEJN, Miloš. *Možnost dotyku* (autorský text), 1984.

²⁸² KESNER, Ladislav ml. Archivy vnímání. Krajina v procesuálních svitcích Miloše Šejna. In: *Umění. Časopis Ústavu dějin umění AVČR České republiky. LIII/2005*, s. 52-53.

3. EXILOVÍ AUTOŘI

MICHAEL BIELICKÝ²⁸³

Michael Bielický se narodil v pražské židovské rodině. Pod vlivem politických událostí srpna 1968 emigrovali o rok později do západního Německa, kde začal studovat medicínu (1975). Na začátku 80. let se vydal s myšlenkou uchytit se jako fotograf na volné noze do New Yorku.²⁸⁴ Žil v legendárním ateliéru, domě postaveném Richardem Meyerem, přestavěném továrně jako první loftové budově pro umělce, u řeky Hudson v okrese Mead. Fotografiemi z Christopher Street a dění v americké metropoli byl přijat do Ateliéru Berndta Bechera na Akademii umění v Düsseldorfu (1983), kde dlouho nezůstal, protože potkal Nam-June Paika.²⁸⁵ Ateliérová výuka probíhala takřikajíc absenční formou, nikoli studentů, ale samotným profesorem, který byl doslova „nejlepším virtuálním pedagogem na světě”.²⁸⁶

Mezi Bielického první ateliérové studie, ve kterých studenti spolu s možnostmi videa zkoumali také základní filmové postupy, řadíme *Four Seasons* (1984), *Perpetuum Mobile I.* (1986) nebo *Im Herbst* (1986).²⁸⁷ Výstavbu kompozice, úhel záběru, střih, časování nebo použití zvukové stopy se učili technikou pookénkové - fázové Stop Motion animace.²⁸⁸ Bielický na filmový formát Double Super 8 (dvojitý 8mm film) zachytil život a dění v düsseldorfském ateliéru, původní nahrávku následně převedl na video a využil efekt nekonečného ubíhání filmového pásu. Tím vznikl mezi jednotlivými políčky a zaznamenanými akcemi specifický prostorový dialog. Ve *Four Seasons* Bielický uchopuje téma čtyř ročních období, která zasadil do městského prostředí. Jaro,

²⁸³ Informace v medailonu primárně vychází z on-line rozhovoru vedeného s autorem v červnu 2024.

²⁸⁴ Na zkušenou se vydal v roce 1987. Před neúspěchem jej nezastavila ani nutnost, vydělávat si na živobytí jako vozka v Central Parku. Více na: <https://www.bielicky.net/about> [cit. 2022_20_10]

²⁸⁵ Bielický byl v letech 1989 - 1990 Paikovým asistentem.

²⁸⁶ DOLANOVÁ, Lenka. Michael Bielický. Artlist - Centrum pro současné umění. 2011.

²⁸⁷ „As the spring symbolizes awakening and formation, so in fall comes the time of disappearance and of farewell.” Michael Bielicky. Online: <https://www.bielicky.net/projects/im-herbst-1986>;

²⁸⁸ Nebo například také technika korekce časové základny s DOC (kompenzátor výpadků) neboli - oprava časové základny. Jedná se o techniku, která dokáže snížit nebo odstranit chyby způsobené mechanickou nestabilitou v systému (Windows) analogové nahrávky na mechanických médiích. Bez korekce časové základny nelze signál - videorekordéru (VTR) nebo videorekordéru (VCR) kombinovat s jinými časově stabilnějšími zařízeními, které byly dostupné v televizních studiích post-produkčních zařízení. Většina videorekordérů měla zabudované jednoduché korektory časové základny, i když se často používaly externí korektory časové základny (TBC). Některé špičkové domácí analogové videorekordéry a videokamery také obsahují obvod TBC, který lze v případě potřeby obvykle vypnout. Více na: https://wikijii.com/wiki/time_base_correction [cit. 2022_22_10]

léto, podzim a zimu střídá chaos, jehož pravidelnost mizí v hektickém způsobu života.²⁸⁹ S otázkami bytí a elementárními principy přírody se vyrovnává v *Perpetuum mobile I.*, kde znovu využil efektu nekonečné pásky.²⁹⁰ Cykličnost života rozvíjí ve videu *Circulus Viciosus* (*Začarovaný kruh*, 1985), je meditací o začarovaných kruzích jako životním vzoru na mnoha úrovních: v kultuře, biologii, psychologii a tak dále. Vesmír, galaxie a celá sluneční soustava se pohybují v kruzích, život se točí v kruzích, tak jako my.²⁹¹ Klíčovou postavou videa je muž, který se točí na kancelářské židli. Obklopuje ho množství televizních monitorů, na kterých ve virtuálním video prostředí běží a celou ústřední scénu v televizní dimenzi obíhá sám autor. Společně s trefně vybranou zvukovou složkou video navozuje divákovi pocit rotace. Točení vrcholí v momentě, kdy se muži z točení zamotá hlava a skácí se i se židlí k zemi. Bielický ve videu rozdělil fyzický pohyb “běh” na několik vertikálních polí a tuto členitost zároveň zdůraznil zdvojením, když vedle sebe umístil televizní obrazovky. Jednotlivé fáze pohybu rozfázoval na několik monitorů nebo je dekonstruoval rychlým střihem a narušením videosignálu. Tím vznikl zvláštní typ video těla.²⁹² Bielického prostorové pojetí videoartu přímo ovlivnily myšlenky a dílo Nam June Paika, podobně jako video skulptura *Duchampmania: Nude Descending a Staircase* japonské video umělkyně Shigeo Kuboty. Bielický jeho prostřednictvím zkoumá možnosti zachycení pohybu s přesahem do trojdimenzionálního prostoru. Ve *Four Seasons* se mu podařilo přenést fyzický pohyb (běh) do virtuálního prostoru TV reality.

Autorův tvůrčí přístup k médiím, inspirovaný Josephem Beuysem, který v Düsseldorfu založil Freie Internationale Universität (FIU) jako alternativu k akademické struktuře, doplňuje série video dokumentů o Nam June Paikovi (*Paik (Nein, Ich bin ein Experimentalist)*, 1986) a Vilému Flussrovi (*Vilém Flussers Fluss*, 1994) následovaná záznamy uměleckých akcí jako *Paik Hut* (1986) nebo *Die Fettecke* (1987).

Čtyř minutový video portrét *Paik (Nein, Ich bin ein Experimentalist)* oslavuje nejen videoart, ale především “jednoho starého mistra.”²⁹³ Paik svým upřeným pohledem vytrvale konfrontuje

²⁸⁹ „Zajímavé na tomto filmu je, že byl natáčen dvakrát stejnou kamerou. Nebyl rozdělen, jak se tento formát obecně zpracovával v laboratoři. Promítal jsem ho pomocí 16mm projektoru, ne 8mm, takže jste museli natočit jednu scénu dopředu vpravo a druhou pozpátku, takže jste si museli vytvořit jakousi knihu scén, aby vše nakonec sedělo. Jmenuje se Čtvero ročních období, ale nejsou to tradiční roční období jako jaro, léto, podzim a zima, ale období lásky, období deprese, období zmizení a podobně – tedy jiná roční období.” Bielický, online: <https://www.bielicky.net/projects/perpetuum-mobile-exhibition---section-02-photography-video-works-nam-june-paik-masterclass>

²⁹⁰ *Perpetuum Mobile I* bylo v roce 1987 promítáno jako součást Paikovy videosochy *Fish Flies on Sky*. V roce 1990 vznikla verze *Perpetuum Mobile 2*.

²⁹¹ „The Universe Moves In A Circle. The Galaxies Move In A Circle. The Solar system Moves In A Circle. The Earth Moves In A Circle. Even WE Move In A Circle.” BIELICKÝ, Michael. Více na: <https://www.bielicky.net/projects/circulus-viciosus-1985> [cit. 2022_22_10]

²⁹² Více na: <https://www.ji-hlava.cz/filmy/circulus-viciosus> [cit. 2022_22_10]

²⁹³ „Ano, nyní oslavujeme video umění! Tady je jeden pro toho “starého mistra” ve stylu pozdního, velkého Paik-Abe barevného syntetizátoru.” Michael Bielický

objektiv kamery připojené na video syntezátor Paik-Abe. Mistrova tvář se rozpouští v mutujícím videosignálu.²⁹⁴

Video *Paik Hut* dokumentuje performaci pálení typických Beuysových klobouků na půdě Kunstakademie v Düsseldorfu. Akce iniciovaná Paikem, Richardem Peredem a Bielickým, navazovala na Paikovy a Bielického oblíbené satirické skandování: "*Ticho Josepha Beuyse je přeceňováno*," které deklasovalo Beuysův umělecký egoistický postoj. Video záznam je potopen do nepřírozeného, jasně žlutého odstínu, aby ještě více zdůraznil absurditu této akce.²⁹⁵ Beuysův kult umělecké osobnosti a "poctu" autorovi vyznává Bielický také ve video instalaci, která oslavuje skandální proces odstranění Beuysova *Tukového rohu*, jenž byl umístěn v mistrově bývalé pracovně. Aby divák mohl sledovat nahrávku na nakloněném monitoru, musí zaujmout "jiný" úhel pohledu, než na který je při sledování televize zvyklý a který je mu běžně vnucován. Absurdnost zveličení uměleckého skandálu podtrhují efekty prvních digitálních video nástrojů Time Base Correction a Drop-Out Compensation. Ve slavné nahrávce "zničení Josepha Beuyse" vystupuje mnoho významných osobností té doby, jako Kasper König, Nam-June Paik, Harald Naegeli, slavný sprejer a mnoho dalších, kteří se objevují a diskutují, co bylo správné a co špatné, je to částečně vtipná, částečně vážná diskuse o ničení umění.²⁹⁶

Vnucováním "správného" životního stylu a rychlost šíření informací prostřednictvím televizního vysílání, se špetkou sarkazmu a ironie, sledujeme v díle inspirovaného *Fontánou* Marcela Duchampa (1917). Kompoziční volnost v uspořádání malých televizních obrazovek umístěných v záchodové míse, typický Bielického ready-made *Toilette* (1987), díky způsobu využití přenosu analogového signálu z vysílače na přijímač, předurčily další jeho směřování. Tyto tendence rezonují a vrcholí ve video skulpturách *Staffelei* (1987), *Menora / Inventur* (1989), *Der Name* (1990) nebo *Sefirot Tree* (1990).

Před *Memory Void* židovského muzea v Berlíně stojí video instalace *Menora (Inventur)* (1989) Místo plamenů korunuje svícen sedm monitorů, na kterých blikají ohnivé signály. Televize přijímají signál z vysílače ukrytého ve stálé expozici, takto schován připomíná, že kořeny života, a tedy i judaismu, jsou vždy skryté. Video socha vyzývá návštěvníky, aby přemýšleli o závislosti a posedlosti médií, přičemž televizi vykresluje jako náboženský kultovní objekt. *Menora (Inventur)* vznikla v kontextu otázky židovské identity v německém prostředí.

Bielického židovský původ významně formoval ranou fází jeho tvorby. Inspiroval se židovskou historií, filozofií a symbolikou. Příběhy tak znovu ožívají ve vizuálně rozmanitém prostředí současných technologií. Dále sem patří *Next Year in Jerusalem (Homage to Rabbi Löw)*

²⁹⁴ Více na: <https://www.bielicky.net/projects/paik-nein-ich-bin-ein-experimentalist-1986> [cit. 2022_22_10]

²⁹⁵ Paik a Bielický tuto frázi v rámci svého ateliérového působení často nečekaně vykřikovali. Více na: <https://www.bielicky.net/projects/die-fettecke-ricardo-peredo-1987> [cit. 2022_22_10]

²⁹⁶ Více na: <https://www.bielicky.net/projects/perpetuum-mobile-exhibition---section-02-photography-video-works-nam-june-paik-masterclass> [cit. 2022_22_10]

(1988) a *Golem is Alive!* (1988) nebo v pozdější interaktivní instalace *Next Year in Jerusalem*, která roku 2001 propojila v reálném čase Prahu a Jeruzalém.²⁹⁷

V českém kontextu je vedle jeho pedagogického působení na Akademii výtvarného umění v Praze asi nejznámější video skulptura *Der Name* (1990), která se nachází ve stálé sbírce Národní galerie v Praze. Ve video soše šroubovitého tvaru vrcholí principy použité poprvé o rok dříve v realizaci šestiramenné *Menora/Inventur*. Klíčovou roli zde opět hraje bezdrátový přenos informací. Tvarová symbolika odkazující ke spirálové struktuře genetického kódu podtrhuje také vlastní uspořádání médií v pevné struktuře zdvojených kovových ramen konstrukce. Symboliku sedmi malých černobílých televizí, na jejichž monitoru plápolá plamen jako zdroj “informací”, odkazuje k podstatě lidského DNA jako nosiče informace. Obraz je přenášen prostřednictvím černé reflexní koule, která je umístěna na konci tunelu, kterým je možné procházet.²⁹⁸ V podobném duchu se nesla pozdější realizace video objektu *Der Innere Beobachter* (Vnitřní pozorovatel, 1992) nebo virtuální tele-performance *Exodus* (1995).

V letech 1991 - 1994 vznikl experimentální časosběrný video dokument o pražském teoretikovi fotografie a nových médií Vilému Flussrovi *Vilém Flussers Fluss*, který tvoří záznamy Flussrových úvah o životě a filozofii.

Michael Bielický se sám označuje za umělce-iluzionistu, který navazuje na tradici českých průkopníků interaktivního umění.²⁹⁹ Inspiraci pro svou tvorbu čerpal z prožitků svého mládí. Byl ovlivněn filmy Karla Zemana, a získal povědomí o trojrozměrném prostoru při návštěvách Maroldova panoramatického ztvárnění bitvy u Lipan (1898), kde reálné prostředí přechází do fikce. V zábavním parku v Holešovicích, kde: “... na plátně běžela 360° projekce, diváci stáli uprostřed, nad jejich hlavami se promítaly záběry z letadel”, se poprvé setkal s panoramatickým kinem.³⁰⁰

Ve spojitosti s filmy Karla Zemana Bielický zmiňuje výukovou metodu tzv. “virtual set” (virtuální studio), technologii, která umožňovala propojit reálné hrané akce herců s virtuálně komponovanými kulisami což připomíná principy polyekránu a Laterny magiky. Výrazný vliv na Bielického tvorbu měla energie a inovativní přístup Nam June Paika, který byl součástí hnutí Fluxus. Paikova propojení umění s technologiemi podnítila Bielického k neustálému dialogu s digitálními daty a k experimentování s technologiemi, které reflektují jeho zájem o židovskou mystiku, historii a kabalistické magické praktiky, stejně jako o neomezené možnosti matematického myšlení. Tyto prvky tvoří základ jeho artefaktů, které se pohybují na pomezí reality a virtuálního světa a nesou s sebou sociální, filozofické i politické důsledky.

²⁹⁷ Instalace propojovala Prahu s Jeruzalémem a byla vytvořena pro Galerii Roberta Guttmanna. Infračervené paprsky, které se odrážely od objektů pohybujících se v prostoru, snímaly postavy návštěvníků. Detekovaný tvar byl převáděn jako 3D model na projekční plochu, kde se mísila se záběry snímanými webovou kamerou nainstalovanou u západní zdi v Jeruzalémě. Kompozitní obraz videa byl k vidění na webových stránkách galerie.

²⁹⁸ Více na: <https://www.bielicky.net/projects/name-1990> [cit. 2022_22_10]

²⁹⁹ HÁJKOVÁ, Michaela. Bielický / Michael Bielický (angl. překl. Howard Sidenberg). Praha, 2005. Židovské muzeum v Praze.

³⁰⁰ Ibid. a z rozhovorů s autorem.

Bielický kriticky zkoumal nové technologie z hlediska jejich materiální i nemateriální povahy a jejich vliv na naše životy, vnímání a každodenní chování. V polovině 90. let začal experimentovat s technologiemi, jako je GPS.

Po svém návratu do Prahy v roce 1991, na pozvání tehdejšího rektora Milana Knížíka, založil na Akademii výtvarných umění Ateliér video plastiky, také známý jako Ateliér video sochy nebo video skulptury, čímž významně přispěl k rozvoji českého video umění.³⁰¹

PETR VRÁNA

Petr Vrána se narodil v pražských Modřanech. Po absolvování Střední průmyslové školy stavební opustil v červnu 1981 se svou ženou totalitní Československo. Prchali oklikou přes Maďarsko do německého Kasselu, kde se Vrána přihlásil na kurz německého jazyka v místní umělecké Kunsthochschule. Jako externí posluchač navštěvoval přednášky o umění³⁰² a postupně směřoval ke splnění svého životního snu studovat malířství.

Začínal v ateliéru Volného umění profesora Manfreda Blutha.³⁰³ Uvědomoval si však, že malbou svou rodinu neuživí, a vzhledem rozvoji nových technologií přestoupil na animaci k Janu Lenicovi.³⁰⁴ Studenti měli k dispozici animační filmovou kameru Crass (16mm),³⁰⁵ na které Vrána technikou stop-motion animace realizoval krátké tři minutové snímky s názvem *Exhibition I., II., III.* (1985) a angažovaný film *Schornsteine (Komíny)* s tematikou životního prostředí.

V roce 1985 odjel na stáž do Frankfurtu nad Mohanem na Hochschule für Bildende Künste - Städelschule, kde potkal významného amerického experimentálního filmaře a animátora Roberta Breera.³⁰⁶ O rok později začal na kasselské Kunsthochschule pedagogicky působit rakouský audiovizuální umělec a teoretik nových médií Peter Weibel.

³⁰¹ Podle výpisů dostupných v databázi archivu AVU, se rok od roku název ateliéru proměňoval. V počátcích byl označován jako Ateliér videoplastiky (akad.r. 1991/1992), později jako Ateliér video/art (akad.r. 1992/1993) až se nakonec ustáli jako Ateliér Nových médií (od akad.r. 1993/1994).

³⁰² Petr Vrána se ještě v Čechách hlásil se na pražskou Akademii výtvarných umění, ale místo klasické malby mu bylo doporučeno přihlásit se do Ateliéru restaurování. Z rozhovoru 13.1.2021, Praha - Modřany.

³⁰³ Atelier Freie Kunst "für Malerei an der Gesamthochschule", Kunsthochschule, Kassel.

³⁰⁴ Jan Lenica (1928, Poznań, Polsko - 2001, Berlín) byl grafik a animátor původem z Polska. Spolupracoval na ranných animovaných filmech s filmovým režisérem Walerianem Borowczykem, žil ve Francii a v 80. letech v Německu, působil na univerzitách v Berlíně a Kasselu. Vymyslel techniku animace. Více na: https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Lenica [cit. 2021_11_12]

³⁰⁵ Filmová animační kamera CRASS byla speciálně upravena pro snímání animace snímek po snímku. Byla vyrobena v Berlíně v roce 1957. Skládá se z těla fotoaparátu s objektivy a filmovými časopisy a je nejčastěji umístěn na stojanu, který umožňuje zvedání a spouštění fotoaparátu nad stůl, který má často osvětlení nahoře i dole. Umělecká díla, která mají být vyfotografována, jsou umístěna na tomto stole. Více na: https://en.wikipedia.org/wiki/Animation_camera [cit. 2021_11_12]

³⁰⁶ Breer působil ve Frankfurtu jako hostující pedagog v ateliéru profesora Petera Kubelky (Freie Filmkunst). Jeho domovskou institucí byla New Yorkská univerzita Cooper Union.

Po návratu z Frankfurtu si Vrána pořídl video kameru HIGH BAND U-matic s ovládacím panelem JVC. Tento typ videokamery se vyznačoval dvěma hlavními verzemi: 3/4 U-matic HIGH Band (s rozlišením 4MHz), které bylo dostatečně kvalitní pro vysílání v televizi, a 3/4 U-matic LOW Band portable (s rozlišením asi 2,2 až 2,8 MHz). HIGH Band, které bylo dostačující pro prezentaci videa na filmových festivalech. Na technické vybavení si Vrána musel půjčit z banky.³⁰⁷

V roce 1986 byl v Hannoveru otevřen nový veletrh s informační technikou CEBit. Firma SONY zde představila termotiskárnu VIDEO GRAPHIC PRINTER, která tiskla před návštěvníky z videozáznamu či živý obraz přímo z kamery nebo z počítače na termo papír formátu A6.³⁰⁸ Původně byla termotiskárna určena pro tisk ultrazvukových snímků v nemocnicích na roli termálního papíru. Vrána však tiskárnu propojil kabelem s video rekordérem. Na jednu roli papíru bylo možné vytisknout černobíle až 160 snímků o velikosti pohlednice, které dále ručně koloroval a překresloval. Autorsky upravené tisky pak snímal políčko za políčkem videokamerou zavěšenou ke stropu ateliéru. Tímto způsobem zvolil postup klasické animace, nyní ale převedené do analogového videosignálu.³⁰⁹

• VIDOX

“Má touha po plastickém 3D ztvárnění plynulosti pohybu nabyla díky VIDOXU konkrétní podoby.” VIDOX je analogová obdoba filmové rotoskopie KINOX, kde se namísto magnetické pásky používá celuloid. KINOX můžeme popsat jako postup přenosu filmového obrazu, kdy se požadovaný záznam, vybraný pro překreslení, promítá odrazem přes zrcadlo na prosvětlovací stůl. Na něm se pak jednotlivé snímky - fáze pohybu - ručně překreslují.³¹⁰ Petr Vrána nejprve s VIDOXem experimentoval v okruhu spolužáků v Ateliéru Gunthera Rambowa. První snímky, jako *Logotape* (Vidox, 15 min, 1986) a *Medienpornesie* (Vidox, Trickmischer, jednopalcová, 4 min, 1986), vznikly ve spolupráci s hostujícím pedagogem Peterem Weibelem.³¹¹

Koncem osmdesátých let začaly být udělovány vysílací licence soukromým subjektům. Do té doby v Německu běželo pouze veřejnoprávní vysílání prvního a druhého programu. Nově vznikaly RTL, SAT 1 nebo PRO 7. V devadesátých letech pak soukromé vysílací stanice zabíraly z původních 10% až 70% trhu, což vedlo k obrovskému boom reklamy. Kritiku soukromých komerčních televizních stanic reflektuje ve videu realizovaném na přelomu let 1986 a 1987 *Ich*

³⁰⁷ Proto, aby jste si mohli v německu půjčit od banky bylo nutné zaregistrovat se jako BDR - to je varianta české živnosti. Výše půjčky byla 70.000,- německých marek.

³⁰⁸ Z e-mailové konverzace s Petrem Vránou, 2022.

³⁰⁹ Vrána dokázal velmi rychle skicovat - figury, portréty, město, krajinu podobně jako profesor Robert Breer, jeho práce se stala významným inspiračním zdrojem ke vzniku Vidoxu.

³¹⁰ ... “políčko za políčkem”

³¹¹ Na základě toho jej vzali na festival animace v ANNECY (obdoba Zlaté palmy v Cannes) - Výjimečné novátorské dílo díky technologii - experimentální, hudebně-výtvarná kompozice, volná výtvarná forma - základem malba.

wollte ich wäre ein Kleid (Přál bych si být šaty), které je vizualizací textu Petra Weibela.³¹² Weibel předčítá svým oscilograficky modifikovaným hlasem “manifest proti očním lízátkům” (*augen lutscher*), pojmu, který vyjadřuje závislost na televizním vysílání a schopnost manipulace prostřednictvím reklamy. Ústřední postavou narativního videa je člověk, který oblékne šaty-monitor a stane se sám sobě reklamou - reklamním předmětem: “Jako monitor v pěší zóně, jsi monitorem.”

Osobnost Petera Weibela byla pro Vránu inspirativním zdrojem. Jako pedagog vedl studenty k schopnosti pracovat a efektivně využívat vizuální řeč ve veřejném prostoru a kladl velký důraz na sémiotiku. Weibela a Vránu spojoval zájem a přátelství s Woodym a Steinou Vašulkovými, které Weibel často zval k realizaci mezinárodních projektů. Na doporučení prof. Lenici odletěl Vrána do New Yorku (1987), kde se ve filmovém štábu Zbigniewa Rybczyńského *Zbig Vision Studios N.Y.* podílel na realizaci světově proslulého videofilmu *The Orchestra* (1988).³¹³ Za toto výpravné videodílo, natočené v tehdy nejvyšším možném rozlišení HDTV (High Definition), získal Rybczyńský kromě ceny Emmy řadu dalších ocenění.³¹⁴ Unikátnost *The Orchestra* spočívala v tom, že díky analogovému překrývání jednotlivých záběrů bylo možné rychle vytvářet komplikované speciální efekty a dosáhnout výjimečně kvalitního obrazu ve vysokém rozlišení (1125 řádků oproti běžným 600-800 řádkům).³¹⁵ Vrána se na projektu podílel mezi lety 1987 - 1991 a také účinkoval v efektu překrývání scén v pochodu revolucionářů po nekonečných schodech.³¹⁶ Později, ve spolupráci s Niké Papadopulosovou, připravil na pražské FAMU workshop se Zbigniewem Rybczyńským (1998).

Díky zkušenostem z New Yorku a technice VIDOX, která výrazně zrychlila proces realizace ručně malované animace, byl Vrána přizván profesorem Rambowem ke spolupráci na vizuální stránce německé televize Hessen 3. Rambow zde pracoval jako art director a producent. Vrána tak mohl využít metodu VIDOX v praxi a podílet se na vzniku tzv. identů (abdikativů), grafické podobě televizních pohyblivých znělek.³¹⁷

³¹² Kritika a reflexe zinscenovaného veřejnoprávního vysílání.

³¹³ Více na: <https://www.csfd.cz/tvurce/23892-zbigniew-rybczynski/> [cit. 2021_11_12]

³¹⁴ Rybczyńského první Hi-definition video snímalo obraz ve vysokém rozlišení. Výrobce NHK Japan nabízel tuto techniku za cenu 6.000.000 USD.

³¹⁵ Více na: <https://www.csfd.cz/tvurce/23892-zbigniew-rybczynski/> [cit. 2021_11_12]

³¹⁶ Později efekt překrývání scén a tedy pocit “plynulého záběru” použil ruský filmový režisér Alexander Sokurov ve svém filmu *Arca Russa*.

³¹⁷ Abdikativ - z latiny *abdicare* 'osvobodit se'; Zvukový nebo vizuální prvek, který označuje konec programu v televizi. Metaforicky naznačuje, že mezi divákem a představením je vytvořeno komunikační pouto.

• MALEREI VS VIDEO

„Návštěvník dříve věnoval závěsnému obrazu asi 3 sekundy své pozornosti, instalace útočí na první signální (nervovou) soustavu, když ti obraz před očima vypnou, můžeš o něm přemýšlet.”³¹⁸

V roce 1988 byla ve Foyer Kasselské opery vystavena video-instalace *Malerei versus Video*. Rondel sestavený z panelů, které tvořily obdélníkové plochy světlo propustných zrcadel, za něž autor umístil malířská plátna. Na plátnech byly vytištěné černobílé figurativní motivy - výňatky detailů přenesených z videa. Některé části obrazů Vrána domaloval RGB barvami. Jednotlivé panely, podsvícené led osvětlením, se rozsvěcovaly podle rytmu časového spínání. Díky použití efektu Red-Green-Blue se malby s ohledem na druh spuštěného světla variabilně proměňovaly.³¹⁹ Jak se objevily, tak zmizely, aniž by si je divák stihl prohlédnout.

V interaktivní instalaci *Malerei versus Video* tematizoval Vrána nebezpečí závislosti na televizním vysílání (elektronickými impulzy televizního nebo video obrazu) a zároveň se ptal po smyslu závěsného obrazu - ať už je statické, nebo kinetické povahy.³²⁰ Za tuto instalaci získal cenu Industrie Kultur.

Music video *Microwaved Hot Dog* vzniklo jako vizuální doprovod hudby Jana Hammera a odkazuje ke skutečné události.³²¹ Paní Virginia Astley z Ohia vyhrála soudní spor s výrobcem mikrovlnných trub, když v jedné z nich nechala po koupání “dosušit” svého psa tak, jak to byla dříve zvyklá dělat v otevřené plynové troubě. Video, ve kterém byly použity techniky Harry, Paintbox, Mirage a D1, bylo natočeno v roce 1988 v New Yorku a získalo řadu mezinárodních ocenění. V České televizi byl klip odvysílán až roku 1991.

V roce 1987 připravil Vrána spolu se členy skupiny 2B Kasseler *Performance Documenta Kassel*. Před budovu Fridericianu přijeli stříbrnou limuzínou Mercedes-Benz 350 SE, která symbolicky zastupovala automobilový průmysl. “*Student černé pleti z Nambie převlečen v domorodého muže poslal 20 cm dlouhou čepel oštěpu na vůz jako na symbol západní kultury.*” Demonstrativní akce navázala na dílo korsického umělce Ange Leccia, který ve Fridericianu vystavil zbrusu nový modrý Mercedes 300 CE jako prodejní artikl na otáčejícím se kruhovém zrcadle.³²² Ožehavou tematiku automobilového průmyslu ve své instalaci reflektoval v rámci Documenta 8 také Hans Haacke v *Kontinuität* (Continuity, 1987). Konkrétně událost, kdy Deutsche Bank a Mercedes-Benz odmítly vyhovět mezinárodním výzvám k bojkotu Jižní Afriky během 80.

³¹⁸ Z osobního rozhovoru s Petrem Vránou, 24.1.2021, Dolní Bezděkov.

³¹⁹ Barevný model RGB neboli červená-zelená-modrá je aditivní způsob míchání barev, kdy se jednotlivé složky barev sčítají a vytváří světlo větší intenzity. Výsledná intenzita se rovná součtu intenzit jednotlivých složek.

³²⁰ Vnímání uměleckého díla.

³²¹ Na trubku skladbu doprovodil Laco Decì.

³²² Více na: <https://www.artforum.com/print/198708/at-documenta-8-curators-with-causes-but-art-is-more-than-effect-part-ii-34821> [cit. 2021_11_12]

let. Namísto očekávaného distance upřednostnili zásadu “byznys především“, která pouze potvrdila bezohlednost jejich obchodní politiky.³²³ V rámci happeningu se do ničení “naleštěného kusu plechu“ zapojili i kolemjdoucí návštěvníci.³²⁴

³²³ Více na: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_8 [cit. 2021_11_12]

³²⁴ Tuto problematiku Vrána dále rozvíjel v auto-mobilní video instalaci *Alegorický vůz*, se kterou mezi lety 1993 - 1995 objížděl Evropu (Praha-Kassel-Malmö).

4. ČEŠTÍ AUTOŘI DEVADESÁTÝCH LET

V devadesátých letech se hovoří o nástupu „informační společnosti“. Porevoluční léta umožnila umělcům volně se scházet a vstupovat do veřejného prostoru. Vznikaly nové umělecké ateliéry, galerie, výstavy a festivaly, dokonce byly akreditovány nové studijní obory na vysokých školách a dostávaly se k nám nejnovější technologické poznatky. Vznikaly první neziskové instituce a české umění bylo prezentováno na zahraničních festivalech.³²⁵

NÁVRAT EXULANTŮ

Autoři, kteří se po roce 1989 vrátili z exilu, hráli důležitou roli při formování a rozvoji uměleckého odvětví videa v porevoluční éře. Woody Vašulka, Michael Bielický, Petr Vrána, Miloš Vojtěchovský, Pavel Smetana a Stanislav Miler, se do československého kulturního dění zapojili nejen jako tvůrci (například Bielického *Menora/Invenur*, 1990), ale také zužitkovali své zkušenosti v oboru a zprostředkovali zahraniční kontakty. Jednou z nejdůležitějších podmínek bylo zajistit techniku pro nově vznikající ateliéry a audiovizuální centra. Díky tomu pomohli významným způsobem rozvinout nově vznikající uměleckou disciplínu. Spolu s politickými změnami přišla potřeba oboustranné komunikace mezi divákem a médií, zejména televizí. Keiko Sei, kurátorka, mediální aktivistka a teoretička nových médií, se zabývala východoevropským používáním mediálních technologií a zprostředkováváním vládnoucími strukturami.³²⁶ Od raných osmdesátých let vedla v Japonsku nezávislou organizaci zaměřenou na video a video art. Intenzivní zájmem o používání elektronických médií v disentu ji vedl v roce 1988 k přesídlení do zemí východní Evropy. Své texty publikovala v řadě časopisů a sborníků po celém světě, například v *Art & Text* (Austrálie), *Hanatsubaki* (Japonsko), *Springerin* (Rakousko). Pro české čtenáře v časopisu *Umělec* a několika výstavních katalozích. V letech 1998 – 2001 vedla ateliér videa na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně. Kurátorsky se podílela na výstavách jako *Orbis Fictus* (1995, Praha), *Politik-um/New Engagement* (2002, Praha).³²⁷ V letech 1988 – 1999 shromáždila rozsáhlý (dnes už neexistující) video archiv, který byl veřejnosti zpřístupněn roku 1999 Nadací Generale ve Vídni. Její kniha studií *Konečná krajina* vyšla v nakladatelství One Woman Press v roce 2003.³²⁸

³²⁵ BOBČÍKOVÁ, Radka. *Brněnské přehlídky a festivaly digitálního umění v 90. letech*. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2015. s. 6.

³²⁶ SZCZEPANIK. Média mezi kulturami a žánry. Rozhovor s Keiko Sei. In: *Cinepur*, 2002, č. 23-24. s. 16.

³²⁷ Dále se podílela na projektech jako: *Post-89: Retrospective – Independent Media Culture in Eastern Europe* (Ohio, USA), *Semtex, Radar and V.R. A Pardubice Model* (Osnabrück, Německo), *Eastern Europe TV & Politics* (Buffalo, New York, USA), *Extra Sense and Computer – Bulgaria, the Country of Future* (Osnabrück, Německo), *The Age of Nikola Tesla* (Osnabrück, Německo), *The Media Are With Us! The Role of Television in the Romanian Revolution – International Symposium* (Budapešť) a další.

³²⁸ Více na: <https://agosto-foundation.org/cs/keiko-sei> [cit. 2022_01_09]

Podle Keiko Sei byla tím nejlepším, co se v Čechách z nové oblasti umění videa po roce 1989 objevilo, první veřejná projekce ilegálního samizdatového magazínu *Originální videojournal*. Video instalace byla součástí výstavy s názvem *Historie československé demokracie*, která proběhla na jaře 1990 v pražském domě U Hybernů. Videožurnál měl přinášet informace a zprávy nedostupné z oficiálních zdrojů. Také ukazoval, že video může být užitečným nástrojem podzemního hnutí, což dokládaly obrazovky, které byly během revoluce rozmístěné po Praze.³²⁹ Projekt tak symbolicky uzavřel jednu kapitolu československých dějin.³³⁰

Umělecká scéna se po radikálním politickém přelomu rychle změnila. Mladší generace autorů, která své zkušenosti s videem získala v nově vznikajících ateliérech, překračovala hranice (nejen v duchu cestování). Účastnili se živoucí mezinárodní kulturní diskuze a svébytně - inspirování filozofií, estetikou a etikou, utvářeli svůj individuální výrazový slovník.

• PETR VRÁNA

V roce 1991 vznikl v koprodukcí s Českou televizí projekt *Perumos (Bomba)* a federální happening *Dost bolo, dost*. Realizace proběhla velmi rychle, během tří měsíců. Vrána z Německa oslovil faxem, v podobě kresleného scénáře a otázky “pojdme bádát, co se stalo s naší republikou”, přibližně 200 osobností slovenské, moravské, romské a české hudební a umělecké scény. Na spolupráci kývlo kolem 80 lidí. Scény inspirované Rybczynského dílem *The Orchestra* reflektovaly spory a nesnášenlivost mezi rasami, národy a zrcadlily události související s blížícím se rozpadem Československé Republiky. poznámka (Československo se rozpadlo ke dni 31.12.1992) Premiéra music videa, které vzniklo ve spolupráci s hudebníky Romanem Holým a Emilem Viklickým, proběhla 8. března 1992 ve večerním vysílání České televize. Vrána tak rok a půl po spolupráci s Rybczynským použil techniku vrstvení obrazu.³³¹ *Federální happening* byl jako aktualita vysílán v zahraničí na programech ARD, ZDF, SAT 1 a nebo RTL.

Ústředním motivem *Altamiry* (1992) je televizní obrazovka levitující volně v prostoru.³³² Tanečníci, jako opolidé, rituálně tančí, přitahování obrazem plamenů na monitoru. Vizuální afirmace ohně jako zdroje tepla a obživy je nahrazena televizním zářením, televizí jako novodobou modlou současné společnosti. *Altamira* vznikla v koprodukcí s Českou televizí a je vizualizací hudební kompozice českého soudobého skladatele Jana Jirásky, kterou pohybově ztvárnili mimo

³²⁹ SEI, Keiko. Po stopách médií: pohled na mezinárodní scénu mediálního umění z Čech. In *Orbis Fictus: nová média v současném umění*. eds. Ludvík Hlaváček and Marta Smolíková, Prague: Sorosovo centrum současného umění, 1995, s. 148.

³³⁰ SCHWARZBACHEROVÁ. *Český videoart*. [pozn. 37] s. 40.

³³¹ Zbig používal jako první High Definition Video, NHK z Japonska. Sendvičový systém rozložení obrazu měl nevýhodu v rozmazávání a rozpadu spodních překrývaných vrstev. Tento problém vyřešila v 90. letech digitální práce v počítači, kde spodní vrstvy obrazu zůstávaly ve stále vysokém rozlišení.

³³² *Altamira* (video, 1-inch reel to reel, 1992), premiéra proběhla v San Franciscu. Jeden natáčecí den, dvě natáčecí sekvence ve Studiu České televize na Kavčích horách. Zkoušelo se předchozí den tamtéž.

jiné členové Hessovy baletní skupiny a tanečníci scény Národního divadla.³³³ Petr Vrána je držitelem zahraničních práv, a proto bylo možné video odvysílat na německých stanicích RTL, SAT 1, ARD nebo ZDF. V České televizi běžela *Altamira* na Nový rok 1993 v “prime time” ve 21 hodin.³³⁴ Tentýž rok byla zastoupena na přehlídce současného umění ARCO v Madridu v sekci Ministerio de Cultura, Checo, Madrid, Videoarco 5, s premiérou v San Franciscu.³³⁵

O rok později vzniká v česko-americké spolupráci video *Angels are Wired (Andělská spojení)*. Scénář napsal íránský filmový režisér, scénárista a herec Daryusch Shokof, režie se ujal společně s Petrem Vránou a produkci zajistila Monika Effenbergová. Autoři si pronajali televizní studio na Kavčích horách a pozvali komparzisty. Video příběh, jehož hlavním motivem se staly dvě televizní plochy monitoru umístěné na ramenou vah, symbolicky vyjadřuje boj mezi dobrem a zlem, sexuálním chtíčem mužské a ženské polarity. Video běželo ve vysílání public TV Channel 13.³³⁶

K 3D technologii se Petr Vrána dostává ve spolupráci na projektu Ralfa Werchohlada *The Picture of Dorian Today* (1988/1989). Ralf pracoval pro britsko-německou firmu ECG v nejlépe vybaveném studiu ve Frankfurtu nad Mohanem a měl tak přístup k nejnovějším technologiím. Projekt, s Vránovým scénářem a produkcí, vytvářený v 3D počítačové animaci v programu Intelligent Light a Apollo Domain, s výstupem na 1-inch U-matic (music video, 4 min. 30 sec.), rendroval Ralf po nocích právě zde. Kdyby šlo o běžnou zakázku, museli by rendrování a práci na strojích zaplatit, ale vzhledem k tomu, že šlo o výtvarný projekt, vedení firmy umožnilo realizaci zdarma. Samotný děj se odehrává ve virtuálním 3D městě, kde karikovaná postava Dorian, modelována s ohledem na tehdejší technologické možnosti, kráčí virtuálním prostředím, míjí obchody, kanceláře a lidi. Ve vztahu k Vránovi předznamenává tento projekt pozdější realizaci série počítačových her (prostředí) s názvem *Artificial Life: Avataria* z roku 1998.³³⁷

• MICHAEL BIELICKÝ

V českém kontextu je vedle jeho pedagogického působení na Akademii výtvarného umění v Praze asi nejznámější video skulptura *Der Name* (1990), která se nachází ve stálé sbírce Národní galerie v Praze. Ve video soše šroubovitého tvaru vrcholí principy použité poprvé o rok dříve v realizaci šestiramenné *Menora/Inventur*. Klíčovou roli zde opět hraje bezdrátový přenos informací. Tvarová symbolika odkazující ke spirálové struktuře genetického kódu podtrhuje také vlastní uspořádání

³³³ Jirásek v 90. letech pracoval v hudební redakci Českého rozhlasu Praha a přirozeně znal kolegy z hudební redakce České televize (Smetana-Balvín).

³³⁴ Z telefonického rozhovoru s Petrem Vránou, 6.1.2021, Kassel-Dolní Bezděkov.

³³⁵ Dokument ARCO aneb český videoart proniká do světa, Madrid, 12.-17.2.1993. Vyrobito Studio DADA, 1993.

³³⁶ *Angels are Wired / Andělská spojení* (video, původně 25 min., 1992/1993), Daryush Shokof, Petr Vrána, New York/Prague.

³³⁷ Z telefonického rozhovoru s Petrem Vránou, 4.1.2021, Kassel-Dolní Bezděkov. Online: <http://petrvrana.eu/old/html/en/promo.html> [cit. 2021_02_01]

médií v pevné struktuře zdvojených kovových ramen konstrukce. Symboliku sedmi malých černobílých televizí, na jejichž monitoru plápolá plamen jako zdroj “informací”, odkazuje k podstatě lidského DNA jako nosiče informace. Obraz je přenášen prostřednictvím černé reflexní koule, která je umístěna na konci tunelu, kterým je možné procházet.³³⁸ V podobném duchu se nesla pozdější realizace video objektu *Der Innere Beobachter (Vnitřní pozorovatel, 1992)*, nebo virtuální tele-performance *Exodus (1995)*,

Internetová instalace *Falling Times*, přetváří v reálném čase zpravodajské titulky do podoby všeobecně srozumitelných piktogramů, vzniká jako kolektivní dílo internetových uživatelů. Působil také jako profesor mediálního umění na Staatliche Hochschule für Gestaltung v Karlsruhe.³³⁹

• WOODY VAŠULKA

S rozvojem digitálního videa a generováním algoritmického obrazu se Woody stále více věnoval trojrozměrnou mechanickou modulací a robotice. V sérii *The Brotherhood (Bratrstvo, 1990-1998)* vytvořil interaktivní zvukové, obrazové a robotické instalace, které vizualizovali polaritu mezi realitou (divadlo, instalační prostor) a virtuálním prostorem (počítač, video, zvuk). Nikdo nepochopil strukturu a potenciál digitálního obrazu tak hluboce jako Vašulka. Jeho neustálý výzkum a experimentování vedl od technologických inovací manipulace obrazu v analogových a digitálních médiích až k interaktivním prostorovým instalacím řízeným strojem. Woody Vašulka stále zůstává ústřední postavou nekončícího příběhu umění elektronických pohyblivých obrazů, které se od svých analogových začátků rozplynulo v bezbřehých vodách digitálního věku.³⁴⁰

Ústředním motivem počítačově generované video instalace *Light Revisited (Znovu navštívené světlo, 2001)* je jednokanálové video *Noisefields (Pole šumu)*, z roku 1974. V tomto raném technickém experimentu, který rozděluje obraz na dvě části (středový kruh a pozadí), využili Vašulkovi videosekvencér George Browna. Plochy, na nichž střídavě problikává barevný obraz a šum, synchronně pulzují a v dynamickém rytmu rezonují se zvukovou složkou. Elektronický signál je prostřednictvím obrazu vizualizován jako energie.³⁴¹ V *Light Revisited* dochází k prostorové projekci původního snímku. Video environment je tvořen soustavou polopropustných chromatických zrcadel, která rozkládají obraz na RGB barevném spektru a vynikají v trojrozměrném prostoru.³⁴²

³³⁸ Více na: <https://www.bielicky.net/projects/name-1990> [cit. 2022_22_10]

³³⁹ Více na: <https://www.artlist.cz/michael-bielicky-1803/> [cit. 2022_22_10]

³⁴⁰ VASULKA, WEIBEL (ed). *Media Study*. [pozn. 131] s. 389.

³⁴¹ Více na: <https://zkm.de/en/artwork/light-revisited> [cit. 2022_02_08]

³⁴² Více na: <https://vasulkakitchen.org/cs/sbirka> [cit. 2022_02_08]

Pilař usiloval o uznání média videa prostřednictvím podávání návrhů a plánů. Jeho psaný projev, vrcholí textem *Viva Video, Video Viva*, který je označován za manifest českého umění videa. Tento nedatovaný a nepublikovaný text znění je uchován v Pilařově pozůstalosti a jeho plné znění lze nalézt v kompilaci textů a dokumentů *České umění 1980 – 2010*, vydané v edici Vědecko-výzkumného pracoviště AVU.³⁴³ Tento text obecně pojednává o tendencích světového videoartu a zmiňuje osobní zkušenosti s médiem videa.

Pilař dále rozvíjel principy kolážové animace, kaleidoskopického efektu nebo dodatečné použití efektu polarizace barev a dekonstrukcí hudebních skladeb známých autorů jako Johanna Sebastiana Bacha, které umocňují dynamičnost a rytmičnost příběhu. V té době vzniklo několik výpravných videí s rozdílnou tematikou *Flare up* (1991), *Paintintg* (1991), *Virtuální opona* (1992) a *Yes No Yes* (1992).

Video *Flare up* zachycuje studiový záznam hudebního představení Ireny a Vojtěcha Havlových doplněný úryvky z dřívějších animací *V jablíčku žije panenka* (1984) a *Písnička pro sklíčka* (1967). Autorské video *Paintintg* (1991) je výtvarným zpracováním taneční improvizace Evy Černé a Karla Vaňka v Galerii bratří Čapků. Pilař zde použil řadu efektů, jako například solarizaci, zpomalení a přebarvení. *Virtuální opona* (1992) vizualizuje prolínání a vrstvení 2D a 3D ploch a materiálů. Ukazuje různé formy techniky malby, jak reálné, zastoupené pastózní hmotou malířské barvy, která stéká po ploše skla, tak virtuální v podobě 3D animovaného modelu bazénu. Pilař si pohrával s myšlenkou výstavby obrazu pomocí jednotlivých plánů a uvažoval o destrukčních technikách, které jsou ve videu zastoupeny létajícím objektem nože, který prostupuje jednotlivé obrazové vrstvy.³⁴⁴

Poslední Pilařovo video *Yes No Yes* (1992) je existenciální zpovědí, symbolicky odkazující na mezní životní situace a výzvu jednotlivce se správně rozhodnout, s odkazem na složité podmínky normalizačních 80. let.¹⁴⁹ Video patří do tzv. "video integra art" - označení, kterým Pilař nazýval techniku "totálního" uměleckého díla. Ústředním motivem je výstava Josky Skalníka s názvem *Přímá cesta*, která byla v roce 1992 představena v galerii Nová síň v Praze. Radek Pilař náhle umírá na konci roku 1992, v čase nedokončeného prvního semestru svého působení na FaVU.

³⁴³ ŠEVČÍK. *České umění*. [pozn. 191] s.494 (vlastní text *Viva video, video viva* Ibid. s.495-497).

³⁴⁴ Více na: https://videoarchiv-nfa.cz/authors/?list_page=0#grid-links [cit. 2021_11_12]

Po revoluci nacházíme četné multimediální realizace v zahraničí. Ruller využívá nabyté svobody jak v rámci své tvorby, tak v možnostech konečně volně cestovat (bylo to jakýmsi zadostiučiněním). Otevřenými hranicemi se nezávislým autorům naskytly šance využívat zahraniční stáže a rezidence, v 90. letech byly hojně finančně podporovány (především umělcům z bývalých východoevropských totalitních zemí). Pro postmoderní přístupy typickou kombinací technologií (video projekci, closed circuit, dvojici monitorů), představuje video-performance *In-ter-vence* (1990) realizovaná v kanadském Quebecu. Autor zde použil dvojici kamer, jedna snímala detaily akce a druhá celek. Projekt byl představen v rámci festivalu v *Inter - Le v Lieu* (1990).³⁴⁵

Vize přístupnosti mainstreamových televizních médií, u nás konkrétně České televize, nepřinesla autorovi předpokládanou lehkost spolupráce, (podobně jako Chris Burden) naráží na stále zkostnatělé struktury a organizaci ČT, to dokládá dvojice projektů živých TV performancí *Výskok* a *Nehybnost* (obě 1991). Autorský sestřih TV-performance *Nehybnost* (1991) pro pořad *Možné cesty pohybu* v ČT, vznikl ve spolupráci s Michalem Cabanem z kontinuálních záznamů tří kamer v televizním studiu.^{346 / 347}

Mezi modelové příklady Rullerových děl, v nichž destruuje (na kameni z Dógenova zenového kláštera Eihei-ji) televizor jako reprezentanta masové kultury a nástroj nejrůznějších manipulací, řadíme také tzv. video obřad *TV-obřad* předvedený na zahájení Video-bienále v japonském Fukui.³⁴⁸ Pro *Bauhaus Ceremoniál* (1993) video-obřad na Ost-ranenie festivalu v Bauhausu v Dessau, video přímo při performanci nechal živě editovat přes mixpult a projektovat i v uzavřeném okruhu na plátno v pozadí. Podobně v media-situ-akci *Transit* (1993) v Hugenotten House v Kasselu využil tři paralelní živé a manipulované projekce ze tří kamer.

„Existují pracovní fragmenty videí ze dvou VHS recorderů a několik použitých objektů. O celku prostorové složitosti akce ve 3 místnostech pozorovatelných kukátky z chodby s troj-projekcí v baru o patro níž, nejvíce vypovídá schéma propojení.”³⁴⁹ A to platí i o dvoukanálové video-situ-akci *Monitor-ring* (1993) z *Relikte & Sedimente* v Offenes Kulturhausu v Linci, kde využil pro živý přenos celé video studio.

V roce 1994 následovala řada místně specifických video-instalací: video sprcha *Na vodě*, (*Příroda v pohybu*, Mánes, Praha), *Video-bazén*, (Hi-tech/Umění, Moravská galerie, Brno), *Místnost-okno* v uzavřeném okruhu (*Wechselspiel*, Kunstraum, Mnichov), a pro putovní výstavu

³⁴⁵ *In-ter-vence*, VHS video: dokument z jedné kamery, 19 min. 43 s.

³⁴⁶ „Když mi nepovolili záměr jít s akcí přímo do živého vysílání, odmítl jsem alespoň zavedený režijní postup klapka-střih. Do živého vysílání z Kavčích Hor se mi podařilo dostat jedinou krátkou akci *VÝSKOK* (1991), v rámci živého interview nezaznamenanou.“ S rozhovoru s Tomášem Rullerem, 2021.

³⁴⁷ „Po neochotě ČT povolit do třetice živou akci do živého vysílání (argumentovala nebezpečností destrukce TV monitoru v televizním studiu) jsem natočil a ve studiu na FaVU sestříhal na tehdy již standardní U-matic Video-Performance & Black Hole (1992) s podmínkou vysílat ze závěrečné části (Černá díra) alespoň 1 min. černého signálu. ČT nepřijala ani toto a tím skončily mé pokusy o spolupráci.” RULLER. *Peripetie dokumentace*. [pozn. 245] s. 125.

³⁴⁸ BROZMAN, LIŠKA (ed.) *Perform-Made*. [pozn. 245] s. 262.

³⁴⁹ RULLER, Tomáš. *Peripetie dokumentace* (akčního umění). In: BUDDEUS, Hana, HAVLÍK, Vladimír, MLČOCH, Jan, KOVANDA, Jiří, POSPISZYL, Tomáš, RULLER, Tomáš, ŠEJN, Miloš, EDS. KRTIČKA, JAN, PROŠEK, Jan. *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2013. s. 125.

Video-vidím-ich sehe *Okno-Vize* (Považská galerie umění, Žilina), *Obraz-Okno*, (Městská galéria Bratislava), *Okno-Zeď*, (Kunstmuseum, Thun, CH), a *Virtuální okno*, (Dům umění města Brna) v témže roce ještě *Mánes v Mánesu - Živý obraz*, video enkaustiku pro výstavu *Mánes Mánesu*, (Galerie Mánes, Praha).

V roce 1995 realizuje *Tele-Presence / Display* video-performanci – mediaci (*Chassie Post Galerie*, Atlanta, a *Galerie Behemót*, Praha), *Shopping Dis-Play* video-telefonní- performanci (*Performance Art Festival*, Colonial Arcade, Cleveland, USA), video-demonstraci *Incident* (Art, Technology and Phenomena, Belluard Bolwerk, Fribourg, CH), akční video *24H Belfast* (Exchange Resources, Catalyst Arts, Belfast, GB).

V roce 1996 vedle místně specifické video-instalace *Video-Nebe* (pro *Opakované příběhy* v Moravské galerii v Brně a ve Šternberském paláci Národní galerie v Praze), realizuje několik manipulovaných televizí - objektů pro výstavu *Orbis Fictus* (ve Valdštejnské jízdárně v Praze): *Lahvované* reprezentuje „*Lahvované (tele)vize - Lahvované (in)formace*“ a *Ruční Práce* „Staro-nový českomoravský tradiční rukodělný úsporný technický řemeslný styl“. Vkládáním rukou manipulované obrazovky ve výrobě Tesla Color Television Rožnov při nanášení a exponování barevných luminiscenčních vrstev před spojením s elektronikou, vakuováním a zatavením plně funkční obrazovky s barevnými stopami rukou vznikly jako náhradní varianta konceptu „lahvovaných televizí“, obrazovek z pivních a vinných lahví. Jedna ze série obrazovek naopak obsahuje uvnitř pivní láhev, která stíní toku elektronů.³⁵⁰

V roce 1997 realizuje performanci s video instalací *Peep Art* (pro výstavu Hi-tech/Art – Symptoms a domácí léčebné prostředky v Domě umění v Brně) kde je video záznam akce pozorovatelný přes hledáček videokamery umístěné na stativu.

Videoprojekci *Osvěcování* (pro vlastní výstavu z tvorby 90. let *Per-form Dis-play* v Mánesu 1999), tvoří zpomalený několikasekundový fragment se zábleskem fotoaparátu osvětlujícím už pro video nerozeznatelnou noční situaci, z Rullerova videozáznamu akce s Alastaiem MacLennanem, (z projektu Open Situation 1989 v Praze), postprodukovaný po deseti letech. Obraz bouře, kde se mísí blesky s fotoblesky, které prosvětlují temnotu pouze v momentě záblesku, evokuje stroboskopické efekty, často využívané v experimentálních filmech a videích.³⁵¹

Reálná virtualita (pro *Per-Form Dis-Play* v Mánesu Praha, 1999), byl RGB projektor vnímaný diváky skrze okno galerie, obrácený do volného prostoru ulice, projektující její obraz snímáný kamerou. Skutečný projektovaný obraz byl fakticky neviditelný, pouze v odrazech ze skla, fragmentárně na lidech, autech, stromech a protějších budovách - popisně nedokumentovatelná situace - existuje také ve schématu této varianty uzavřeného okruhu.³⁵²

Na závěr uvádíme ještě unikátní situ-akční video-instalaci *Špehýrka* (pro Sziget festival v Budapešti, 2003), a zřejmě poslední v analogu vytvořenou výjimečnou rozměrnou mediální realizaci *UFO* (ve veřejném prostoru Gödelovy budovy Technologického parku v Brně, 2006).

³⁵⁰ Ibid. s. 110.

³⁵¹ RUSNÁKOVÁ, Katarína: Vztah videoumění a performativity. In PERFORM-MADE Odolné okamžiky Tomáš Ruller, s. 255-256.

³⁵² RULLER. Peripetie dokumentace. [pozn. 351] s. 127.

Ohňová akce byla také součástí autorské výstavy v Galerii na Bidýlku v Brně. Na ruční kameru Hi8 zachytil Aleš Záboj paralelně probíhající vstup Mariana Pally a vernisážové úvodní slovo Jiřího Valocha (*Viděno v ohni*, 31.8.1990). Šedesátiminutový záznam happeningu *Autodafé Měkkohlavých*, který byl zachycen Jiřím Novotným na vrcholu Zebín pomocí ruční kamery Panasonic VHS, byl prezentován jako zkrácený sestřih na mnoha výstavách skupiny *Měkkohlavých*, a to bude na televizním monitoru, nebo formou video projekce. Dokumentace neveřejné akce s názvem *Místo* autorské výstavy *Čára*, která se konala v pražské Galerii Pi-Pi-Art, byla také pořízena na Panasonic VHS v roce 1991. K roku 1991 rovněž náleží záznam zvukově kresebné, ritualizované práce v prostoru autorova studia na AVU, známé jako *V rohu*. Tento záznam byl následně uveden jako součást televizního živého přenosu *Umění akce* (Šejn, Palla, Maur).

• VIDEOSONICKÁ INSTALACE

V rámci IX Festival Internazionale di Poesia, Musica, Performance, Danza e Teatro v Miláně uvedl Šejn kus s názvem *Space of the Memories and an Immediately Space* (říjen 1991), který jako videosonickou performanci představil v rámci prvního ročníku mezinárodního festivalu *HERMIT I* v klášteře v Plasích (duben 1992). Podruhé přijel na sympozium *HERMIT III: PRŮSVITNÝ POSEL* 1994 a tentýž rok na podzim pracoval i na mezinárodním setkání *FUNGUS: PRŮZKUM MÍSTA* (1145–1995).³⁵³ Záznam performance a on-line videosonické instalace, podobně jako intervence (nad vodním zrcadlem) s názvem *Body Videosonic Lightning* (1994), pořízený stativovou kamerou Panasonic S-VHS, byl prezentován ex-post následující noc.³⁵⁴

Práci *Body Videosonic Lightning* ovšem předcházela ještě instalace *Grand G / Sol* a blesková instalace *ML* v rámci výstavy *ZEMI* (1993) v Galerii umění středočeského kraje v Praze (dnešní GASK). Již zde byl zvuk živě generován z miniaturního JVC monitoru, upevněného na kamerovém masivním stativu a samo video pracovalo se zpoždovacím efektem jasných světelných oblastí obrazu tehdejších kamerových čipů. Také zde zvuk prostřednictvím čidel, zesilovače a reproduktorů zabudovaných do stěn, proudil celým prostorem románského podzemí domu 156/21 v Husově ulici a blesková instalace část tohoto prostoru občas vynořila z jinak téměř absolutní temnoty.

V roce 1997 s holandským tanečníkem Frankem van de Venem uspořádali v klášteře Plasy mezinárodní interdisciplinární dílnu pro výtvarné umělce a tanečníky BOHEMIAE ROSA, během níž

³⁵³ Více na: <https://www.agosto-foundation.org/cs/milos-sejn> [cit. 2022_01_12]

³⁵⁴ „Šlo mi tenkrát o totální uchopení prostoru kláštera, a to od vodního podzemí (to mne asi fascinovalo nejvíc) přes patro s kaplemi až po střechu. Moje tělová akce ve vodním zrcadle byla obrazově snímána a zároveň zvukově dekodována a následně on-line prezentována jako videoinstalace v kapli sv. Benedikta. Zvuk z dalších reproduktorů byl veden celou budovou kláštera. Nikdo z návštěvníků tedy tehdy nemohl vidět nebo zažít vše naráz, ale pouze částečně během procházení budovou. O několik dní později pak při úplňku jsme vše ještě jednou opakovali ze záznamu, tedy s absencí tělové intervence. (...) Název této práce jsem v průběhu let měnil a stále jej nepovažuji za ukončený: *Mercurial Traveller*, *Body Videosonic Lightning*, *FVNGVS*, *AQVA SPECVLVM* / *Videosonic Body Screening*, *Grand G / Monastery*.” Více na: <https://www.agosto-foundation.org/cs/milos-sejn> [cit. 2022_01_12]

natočili i video o tanečnickově projektu pro Plasy (Dancing Plasy Times 8, Rolf Meesters, Miloš Šejn, 1997).³⁵⁵

Videosonická instalace *Grand G / Sol* (1993) byla prezentována na výstavě *Zemi* v Českém muzeu výtvarných umění v Praze. Součástí video instalace JVC VHS-C byl také v živém přenosu analogově generovaný zvuk (JVC monitor, stativ, převodník, zesilovač, reproduktory, prostory románského podzemí). Práce byla poté prezentována na řadě dalších míst, buď jako monitorová instalace, projekce či dokumentace. Od roku 1995 je součástí stálé expozice v NG Praha.³⁵⁶ On-line sonická instalace a intervence *Five Pieces* (1995) v prostoru bývalého centrálního okna Galerie J. Krále v Domě umění města Brna byla společně s performancí snímána Martinem Janíčkem na stativovou kameru Panasonic SVHS.

• CINE-DANCE

Miloš Šejn při svých toulkách přírodou v Krkonoších používal ruční kameru (JVC VHS-C/Video 8) na principu cine-dance. Kamera je součástí těla performerera a z této pozice zaznamenává pohyb krajinou. Konkrétně hovoříme o videu *Javořím potokem* (JVC VHS-C, 1993), jehož následný záznam byl prezentován jako zvukově obrazová instalace s názvem *Krajina* na menze oltáře v kapli sv. Benedikta kláštera v Plasích v rámci symposia *Transparent messenger* (1994).³⁵⁷

Na tomto principu vznikla pozdější realizace *Bílá skála* (1996), kde pracoval s typem ruční kamery Video8.³⁵⁸

V rámci festivalu *Factum I* pořádaným Národní galerií na zámku Zbraslav předvedl performance *Chození* (1992), kde záznam na Betacam pořídil Daniel Šperl. Ve videoinstalaci *Vidoucí věž / Valdická brána* (Jičín, 1993) využil on-line přenosu video obrazu z jednoho místa stavby na druhé v kombinaci s akční vodní prací a s principy camery obscury. Na záznam neveřejného závěrečného představení v Divadle ARCHA, choreografovaného hostujícími tanečnicí: Christina Bakatsaki & Frank van de Ven *Cesta k tanci I / Body Weather Laboratory* (1994) navázal o rok později na stejném místě a stejném obsazení záznam závěrečného představení *Bez data, 3., 4. a 5. 3. 1995* (1995).³⁵⁹ Ve spolupráci s holandským autorem dále pod názvem *DUO – Frank Van de Ven & Miloš Šejn, 11.9.1995* vznikla otevřená situace v lesním divadle Debř u Mšena, natočená na ruční kameru Panasonic S-VHS.³⁶⁰ Následoval záznam performance *Viděno v ohni 16.11.1995* v rámci zahájení autorovy výstavy v Ifa Galerii v Berlíně, kde video bylo následně promítáno jako součást výstavy na instalovaném monitoru. Vystřídala jej otevřená situace v krajině *CORPS PAYSAGE III 15.8.1997 / Sers*, poblíž Le Hameau de la Brousse,

³⁵⁵ Více na: <https://www.agosto-foundation.org/cs/milos-sejn> [cit. 2022_01_12]

³⁵⁶ Více na: https://www.youtube.com/watch?v=B492npHit_k [cit. 2022_01_12]

³⁵⁷ Více na: <https://agosto-foundation.org/cs/milos-sejn-krajina> [cit. 2022_01_12]

³⁵⁸ Více na: <https://www.youtube.com/watch?v=MRcvyfwsdJc> [cit. 2022_01_12]

³⁵⁹ Více na: <https://www.youtube.com/watch?v=dhaSNaUlna0> [cit. 2022_01_12]

³⁶⁰ Více na: https://www.youtube.com/watch?v=_0tplsC9bzg [cit. 2022_01_12]

Sers, France. Součástí bylo také pracovní setkání a prezentace Studia Qu'Es, členů Mai Juku a hostů.

Jako poslední můžeme uvést záznam soukromé akce *Vodopád 10.8.1998 / Javoří potok v Krkonoších*³⁶¹ a *Tvář 7.11.1999 / Krkonoše*. Video nasnímané pod hladinou Javořího potoku v Krkonoších, bylo o několik let později prezentováno na výstavě *TVÁŘE* v Galerii Rudolfinum v Praze (2012).

Zcela mimo soupis je řada pracovních tělových videí a záznamů výstav z let 1994–1999, zahrnující cca 50 hodin materiálu ve formátech VHS, S-VHS, Hi8 a Video8. Totéž se týká materiálů, dokumentujících aktivity mezinárodních setkání Bohemiae Rosa z let 1995–1999. Cca 50 hodin materiálu. Od roku 2000 až dosud dokumentace přechází na digitální média – od Digital8 po 4K. Počátkem 90. let byly rovněž převedeny do formátu VHS autorovy starší filmové práce z let 1969–1986. S těmi pak bylo dále pracováno, nejsou však v soupisu zahrnuty.

Důležitou součástí materiálů je rovněž autorova pedagogická činnost na Akademii výtvarných umění v Praze. V letech 1990 - 2011 vedl ateliér Konceptuálních tendencí.

³⁶¹ Více na: <https://www.youtube.com/watch?v=JOSQNrvrr1I> [cit. 2022_01_12]

5. GENERACE 90.LET

Vliv na formování tvůrčího potenciálu nové generace autorů měl vznik nových kateder a ateliérů. Významným způsobem k tomu přispěly předchozí organizační aktivity Radka Pilaře, který inicioval oddělení Katedry animované tvorby a videa Filmové a televizní fakulty FAMU. Stalo se tak v roce 1990. V témž roce přednesl Michael Bielický na Akademii výtvarných umění v Praze (pod vedením nového rektora Milana Knížíka) přednášku o *Nových médiích*.³⁶² V roce 1991 vznikly na AVU Ateliér video plastiky Michaela Bielického a Ateliér konceptuálních tendencí Miloše Šejna.³⁶³ Studenti přecházeli mezi jednotlivými ateliéry, včetně ateliéru Milana Knížíka, kde získávali cenné zkušenosti a vzájemně se obohacovali. Na jaře 1992, za přítomnosti Radka Pilaře, se formovaly plány na nový ateliér video a elektronické multimediální animace v Brně. V následujícím roce byla založena Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického (FaVU). Po smrti Radka Pilaře na jaře 1993 byl ateliér přejmenován na Video-multimédia-performance novým vedoucím Tomášem Rullerem.³⁶⁴

AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ V PRAZE

• Ateliér video plastiky Michaela Bielického

V kontextu českého umění videa je významné přímé propojení Michaela Bielického s Nam June Paikem. Po svém návratu do Prahy v roce 1991, na pozvání tehdejšího rektora Milana Knížíka, zakládá Bielický na Akademii výtvarných umění Ateliér video plastiky, který je rovněž někdy označován jako Ateliér video sochy nebo video skulptury.³⁶⁵ Počátky spjaté s nejistotou a poháněné vírou v nové začátky, se nesly v duchu “co nejrychleji získat co nejvíce techniky”. V této souvislosti je často citovaná událost, kdy Michael Bielický navštívil Nam June Paika a sdělil mu své plány. Paik, nadšený tímto projektem, vytáhl z kapsy pět tisíc marek a položil je na stůl s instrukcí, aby je Bielický použil na nákup techniky.³⁶⁶ Díky této finanční podpoře a dalším darům

³⁶² Je třeba zmínit, že na začátku prosince uspořádal Bielický na AVU *Seminář s praktickým a teoretickým využitím videa* (10.-12.12.1990).

³⁶³ Podle výpisů dostupných v databázi archivu AVU, se rok od roku název ateliéru proměňoval. V počátcích byl označován jako Ateliér videoplastiky (akad.r. 1991/1992), později jako Ateliér video/art (akad.r. 1992/1993) až se nakonec ustálil jako Ateliér Nových médií (od akad.r. 1993/1994).

³⁶⁴ Více na: <http://performance.fva.vutbr.cz/ARCHIV/CDROM/inner/sub/pribeh.htm> [cit. 2021_21_11]

³⁶⁵ Podle výpisů dostupných v databázi archivu AVU, se rok od roku název ateliéru proměňoval. V počátcích byl označován jako Ateliér videoplastiky (akad.r. 1991/1992), později jako Ateliér video/art (akad.r. 1992/1993) až se nakonec ustálil jako Ateliér Nových médií (od akad.r. 1993/1994).

³⁶⁶ „Tak jsem šel za Paikem a říkám mu to a on, že to je skvělé a z kapsy jen tak vytáhl pět tisíc marek - “pět tisíc marek”!!!, položil je přede mne na stůl ať nakoupím techniku.” Z osobního rozhovoru s Michaelem Bielickým realizovaného prostřednictvím Skype aplikace na jaře 2021, nebo dostupné také ve video dokumentu ARCO z roku 1994.

od zahraničních osobností, včetně německé nadaci DAAD (Německá akademická výměnná služba), mohl Ateliér video skulptury mohl několik let úspěšně fungovat.³⁶⁷

Prvními studenty, kteří přešli k Bielickému ze zrušeného Ateliéru kresby a objektů prof. Karla Malicha, byli Lubomír Čermák, Federico Díaz, David Christoff, Tomáš Mašín, David Saudek, Petr Svárovský, Janka Vidová Žáčková (dříve studentka Ateliéru kresby Jitky Svobodové). Asistenty v novém ateliéru byli nejprve David Saudek a později Janka Vidová-Žáčková. V roce 1992 se ateliér AVU zúčastnil komunikačních projektů a byl pozván na Dokumenta v Kasselu, kde spolupracoval na projektu *Piazza Virtuale* skupiny umělců Van Gogh TV. V rámci tohoto projektu reprezentoval *Piazzetu Prague* a prostřednictvím video telefonu bylo možné uskutečnit několik vysílání, která byla přenášena satelitem do celého světa.³⁶⁸

• Ateliér konceptuálních tendencí Miloše Šejna

Na Akademii výtvarných umění v Praze měl významný vliv také ateliér Konceptuálních tendencí, který vedl Miloš Šejn v letech 1990 - 2011. V oblasti analogového videa je důležité zmínit, že v tomto ateliéru vznikala řada raných video prací autorů jako Tomáš Mašín, Tomáš Veškrna, Siri Austeen, Petra Vargová, Adéla Babanová, Denise Pelikan, Dean Ivandič, Mario Chromý, Sláva Sobotovičová, Radim Labuda, Daniel Pitín, Pavla Sceranková, Linda Mikolášková, Martin Velíšek, Petr Skala, Darina Alster, Vojtěch Fröhlich, Silvia Siminiatti, Anders Grønlien, Kateřina Závodová, Kateřina Fojtíková, Johana Strážková, Jana Kapelová. Studenti si video techniku často sháněli sami; například Tomáš Mašín byl asistentem v ateliéru Bielického ještě během studia u Šejna.³⁶⁹

FAVU VUT V BRNĚ

• Ateliér video-multimedia-performance

V létě roku 1992 byl pod vedením Vladimíra Preclíka vypsan konkurz na místa pedagogů pro ateliéry nově vznikající fakulty transformovaného Ústavu výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně. Pod odborným vedením Igora Zhoře, byly specifikovány dosud chybějícími obory "videoart a multimedia" a "akční umění a performance". Měly tak naplnit představu Radka Pilaře o škole výtvarně elektronické a multimediální animace, filmu, fotografie, audiovize, počítačové grafiky a televizní tvorby. Novými asistenty se stali Tomáš Ruller a Peter Rónai a jako technik kameraman Aleš Záboj. Po smrti Radka Pilaře (1993), přejmenoval Ruller ateliér na Video-multimédia-performance, druhým asistentem vedle Petra Rónaie se stal Marian Palla.

Pod záštitou VUT fungovalo od 80. let Audiovizuální centrum na Květné, které disponovalo na tehdejší dobu špičkovou profesionální televizní a analogovou technikou, konkrétně ve formátu U-matic. O kterou nyní vedli boj s komerčními firmami, které se snažili zprivatizovat nejen budovu,

³⁶⁷ HLAVÁČEK, Ludvík a Marta SMOLÍKOVÁ (ed.). *Orbis Fictus / Nová média v současném umění*. Praha: Soros Center of Contemporary Art, 1995. s. 159.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Z rozhovoru s Milošem Šejnem, Praha, duben 2023.

ale i technické vybavení studia, které nakonec získalo zpět. Jako hostující profesor působil na škole Woody Vašulka, který díky grantové podpoře začal budovat první lokální počítačovou síť. Mezi prvními studenty se objevili Nadja Slovak představila svou práci v galerii Ambrosiana, Zdeněk Mezihorák. Mezi dalšími asistenty Richard Fajnor, Petr Váša, Lubor Benda. Osobnosti Po něm se v ateliéru vystřídali v různém zařazení Dana Recmanová, Jaroslav Vančát, Miloš Vojtěchovský a Keiko Sei. V tomto období sem opakovaně přijížděla Chris Hill, workshopy vedl Michael Delia, ateliér navštívili Nick Collins, Phill Niblock, Maria Thereza Alves a další. Na místo manažerky nastoupila Daniela Veškrnová.

Koncem roku 1997 náhle zemřel děkan Igor Zhoř a na jeho místo byl vybrán Tomáš Ruller, který oba dva obory rozdělil na tři ateliéry. VMP na Video, Multimédia a Performance, konceptuální tendence na Intermédia, Environment a Fotografie. Pro vedení nově založeného ateliéru Video získal Keiko Sei (která také přijala funkci proděkanky pro mezinárodní vztahy) a na Multimedia nastoupila Lucie Svobodová.

6. VÝSTAVY, FESTIVALY, SYMPOZIA

Jedním z prvních projektů, který bezprostředně reagoval na revoluční události, byla pražská výstava *Historie československé demokracie* (jaro 1990). V rámci této rozsáhlé instalace v domě U Hybernů byla poprvé veřejně představena videa *Originálního videojournalu*. V této době se také objevily intervence ve veřejném prostoru s revolučním nádechem, například televizní obrazovky rozmístěné po Praze.³⁷⁰

V Mánesu se konala první setkání pražských „videistů“, která návazovala na výstavu *Den videa* (1989), a zabývala se teoretickými úvahami a vizemi budoucího směřování.³⁷¹ Pilařova *Videoperformance pro 20 monitorů* (Galerie Václava Špály, Praha, 1990) dokazuje, že autoři plně využívali dostupnost tehdejší techniky.³⁷²

V Mánesu svou tvorbu představil také Woody Vašulka, který společně se Stanislavem Milerem a Petrem Vránou vystoupil v diskuzním pořadu vedeném Romanem Šmuclerem. Významnou roli v dalším rozvoji českého elektronického umění sehráli zahraniční autoři. Michael Bielický prezentoval své zkušenosti v přednášce o *Nových médiích* (1990), po níž následoval seminář zaměřený na praktické využití videa.³⁷³

Na počátku roku 1990 předložil prezident Václav Havel parlamentu návrh na odstranění přídavného jména „socialistická“ z názvu země (ČSSR). Diskuze o novém pojmenování „federace“ vyvolala intenzivní emoce a přispěla k tzv. *pomlčkové válce*, která nepřímo vedla k rozdělení Československa na konci roku 1992. V tomto období realizoval Petr Vrána v koprodukcí s Českou

³⁷⁰ SCHWARZBACHEROVÁ. *Český videoart*. [pozn. 37] s. 40.

³⁷¹ SEI. *Po stopách médií*. [pozn. 330] s. 145.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Přednáška i seminář (10. - 12.12.1990) byl realizován ve spolupráci s rektorem AVU Milanem Knížákem.

televizí a za účasti asi 200 známých osobností projekty *Perumos (Bomba)* a *Dost bolo, dost!* (1992), které reflektovaly spory a nesnášenlivost mezi národy a rasami.³⁷⁴

V listopadu 1991 se pod záštitou pražského Goethe Institutu konala přednáška významného filozofa Viléma Flussera na téma *Změna paradigmát*. Flusser se ve své přednášce zabýval budoucností médií, posthistorickým obdobím a novou formou dialogu, kterou nazýval *komunikologie*.

Následovaly prezentace ateliérových prací na místní i mezinárodní úrovni, například: *Školní výstava U Hybernů* (4.7.-28.7.1991), *Germinationsm Aachen* (1991), *Caspari – Portréty umělců* (28.5.-22.6.1992), *Istropolitana* v Bratislavě (28.6.-12.7.1992), Demonstrace proti devastaci kubistického domu v Neklanově ulici (18.12.1992), Výstava AVU na Zámku Slatiňany (2.7.-28.8.1993), výstava *Magická Praha* v Betlémské kapli (2.-6.8.1993), *Stockholm a AVU* v Galerii Médium a *Sochařská škola II. Huga Demartiniho* (12.-30.10.1993).

• Media archiv

Z iniciativy Petra Vrány bylo 4. února 1992 v Praze na Národní třídě otevřeno audiovizuální centrum *Media archiv*, jehož hlavním cílem bylo seznamovat veřejnost s domácí a světovou tvorbou. Media Archiv, fungující díky práci dobrovolníků a nadšenců, se specializoval na shromažďování děl z oblasti umění videa a později nových médií. Archiv zahrnoval videokazety s tvorbou jednotlivých autorů a záznamy z festivalů a přehlídek, převážně z evropských zemí.

Součástí Archivu byla galerie *Nový horizont*, která nabízela projekce v samostatném sále a fungovala jako součást klubu Rock Café, který vedl Pavel Zvolenský se svými spolupracovníky.³⁷⁵ Bezprostředně po otevření centra přivezl Vrána do Brna Woodyho Vašulku, přičemž byly součástí akce i kazety z Media Archivu. V Brně, na Květné ulici, byla zároveň založena odnož pražského spolku.

Dne 28. září 1992 se v Media Archivu uskutečnil diskuzní večer na téma *Svět jako globální vesnice - a co Československo?*, jehož hostem byl autor projektu *Piazza Virtuale* Karel Dudešek. Součástí akce byl také křest videokazety *Dost bolo dost*. Projekt *Piazza Virtuale*, interaktivní televize, byl přenášán stanicí 3 SAT „od severní Afriky přes celou Evropu až po ruskou televizi“, přičemž jeho vysílání proběhlo v noci na OK3.³⁷⁶

Dne 29. listopadu 1992 se v Media Archivu uskutečnil autorský večer průkopníka světového videoartu Bohuslava Woodyho Vašulky. V rámci programu byla představena performance Steiny Vašulky *Violin Power*, která kombinovala housle, laserový přehrávač a videoprojekci. Zároveň byly promítány video dokumenty z New Yorku 60. let, včetně záznamu koncertu Jimmiho Hendrix z nahrávání alba *Band of Gypsies* ve Filmore East.

³⁷⁴ Premiéra proběhla revolučního music videa 8.3.1992 ve večerním vysílání České televize. Projekt vzniká ve spolupráci s Romanem Holým a textařem Danielem Miklitičem.

³⁷⁵ VANČÁT, Jaroslav. Český obraz elektronický „vnitřní zdroje!“. Praha: Studio DADA s.r.o. 1994.

³⁷⁶ Z rozhovorů s Petrem Vránou (2020-2022).

• *Piazza Virtuale*

V polovině osmdesátých let začala hamburská skupina *Van Gogh TV* experimentovat s novými médii, což umožnilo konfrontaci názorů prostřednictvím virtuálního prostředí. Na výzvu mezinárodní přehlídky současného umění *Documenta 9 v Kasselu* připravili projekt s názvem *Piazza Virtuale* (1992), který lze považovat za jednu z prvních „sociálních“ sítí. Autoři projektu oslovili umělecké ateliéry, včetně Michaela Bielického na Akademii výtvarných umění (AVU) v Praze, který společně s Tomášem Mašínem přenesl tuto interaktivní televizi v českém prostředí.

Van Gogh TV začali s vytvářením subjektivní televizní program, jehož vysílání bylo původně pirátské, dokud nedošlo k prolomení monopolu soukromých, národních a alternativních televizí. Projekt *Piazza Virtuale* umožňoval přímou, oboustrannou obrazovou i zvukovou komunikaci s diváky a byl otevřeným interaktivním projektem, do kterého mohl kdokoli vstoupit prostřednictvím telefonního spojení. Tento projekt narušil ustálená klíše výtvarné tvorby a kontinuální performance, přičemž platforma byla dostupná nepřetržitě 24/7 hodin denně po celou dobu trvání kasselské *Documenty*.³⁷⁷

• *Hermit*

„Hermetický může v myšlenkovém systému zbaveném jakékoliv úcty k tajemství, úžasu, zázraku, hloubce a intimitě paradoxně znamenat právě otevřenost k prostoru mezi lidmi. Hermeneutika takové "autonomní zóny" se vyznačuje tichem, které umožňuje naslouchat zvukům okolí a vnímat slovo a jeho ozvěnu.“³⁷⁸

„Centrum pro Metamedia“ bylo založeno z iniciativy Jiřího Kornatovského, Miloše Vojtěchovského a kastelánky Jany Šilýřové v prostorách bývalého cisterciáckého kláštera v Plasích. Program a projekty, realizované v letech 1992 - 1999, byly zaměřeny na neformální organické propojení tzv. tradičních a nových médií v oblastech jako hudba, performance, divadlo a výtvarné umění.

Od roku 1992 se letních sympozií, výstav, festivalů a setkání zúčastnilo přibližně 350 umělců, teoretiků a studentů z různých oborů. Prvotní myšlenka projektu Nadace Hermit nespočívala v útěku před realitou či vytvoření tajné esoterickou společností, ale v nalezení odstupu od banality postindustriální, neurotizované a konzumní společnosti. Cílem bylo vytvořit tiché místo pro přirozený mezilidský dialog, vzdálené od hluku reklamy, masových médií a rychlého informačního tempa městského života.

Archivy *Hermitu* zahrnují publikace, texty, fotografie, zvukové nahrávky a videa, které dokumentují povahu a průběh jednotlivých akcí, včetně kontextuálních zpráv o fotografické výstavě 9x9, která se v Plasích konala v roce 1981, a odkazů na paralelní aktivity v Evropě.³⁷⁹

³⁷⁷ PILAŘ, Radek. *Piazza virtuale, dokumenta 9, Kassel*. In: *Ateliér*, 14/1992.

³⁷⁸ Více na: <http://www.hermit.cz/docscz/cec.htm> [cit. 2022_01_12]

³⁷⁹ Více na: <https://www.agosto-foundation.org/cs/nadace-hermit-a-centrum-pro-metamedia-plasy> [cit. 2022_01_12]

• HI-Tech / Umění

Na podzim roku 1992 proběhla v Media archivu (Ateliéru Video a multimediální animace FaVU VUT na Květné) v Brně prezentace projektu *Hi-Tech/Umění*, za účasti Woodyho a Steiny Vašulkových. Úvodní téma *Pioneers of Electronic Art* o rok později vedlo k realizaci projektu *Theater of Hybrid Automata (Divadlo hybridních automatů)* pro brněnský počítačový veletrh INVEX BVV (1993). Následující ročník, *Hi-Tech/Umění / Virtual Museum / Third Hand* (Virtuální muzeum / Třetí ruka, 1994), již nesl znaky mezinárodního dialogu. Díla českých umělců (Michael Bielický, Lubomír Čermák, Tomáš Ruller, Lucie Svobodová, Woody Vašulka, Radek Pilař, Martin Hřebačka) se úspěšně srovnávala se světovými jmény jako Stelarc (performance), Jeffrey Shaw a Peter Weibel (instalace) nebo Jan Hammer. Výstavu doplnily retrospektivní projekce Woodyho Vašulky, prezentace děl studentů Ateliéru Video-Multimedia-Performance FaVU a sympozium, na kterém svou tvorbu a myšlenky představili například Gideon May a Marcus Fix.³⁸⁰

Hi-Tech/Umění / Display - Performance (1995) vedle významných jmen jako The Residents, Steina Vašulka, Michal Gabriel, Tomáš Ruller, Martin Spanjaard a Lucie Svobodová poskytla prostor mladší generaci umělců, mezi kterými se objevili Lubor Benda, Petr Bradáček, David Burk, Filip Cenek, Maurice Clifford, Federico Díaz, Jennifer De Felice, Stanislav Filip a Zdeněk Mezihorák. V rámci sympozia vystoupili Chris Hill, Michael Klein, Keiko Sei, Martin Spanjaard nebo Steina Vašulka.³⁸¹

Centrem dění *Hi-Tech/Umění / ALLVISION* (1996) se stal brněnský Dům umění pod vedením Pavla Lišky. Hlavní část instalace v horním patře budovy byla věnována retrospektivě Steiny Vašulky, jejíž část byla o rok později, díky Miloši Vojtěchovskému, převezena do Veletržního paláce v Praze. V přízemí byly vystaveny interaktivní instalace Stanislava Filipa, Jennifer de Felice, Lucie Svobodové, Pavla Kopřivy, Martina Janíčka, prostorové objekty Petera Rónaie a Mariana Pally, digitální tisky Nadji Slovak, projekce Moniky Karasové, Federica Diaze, Pavla Harta a Marka Mařana. Sympozia se účastnili Josef Kelemen, Martin Šperka, Terminal Bar a časopis *Živel*. Poslední ročník *Hi-Tech/Umění / SYMPTOMY* (Příznaky nemoci a domácí léčebné prostředky, 1997) byl tematicky a kurátorsky zpracován Jennifer de Felice.³⁸²

³⁸⁰ V roce 1994 poprvé do ČR přivezli Stelarca, který na vernisáži v Moravské galerii performoval svoji *Třetí ruku*. Dále bylo možné shlédnout interaktivní instalaci Petera Weibela *Čtyři světy*, *Virtuální muzeum* Jeffryho Shawa a interaktivní environmentem *Bratrství* Woodyho Vašulky, z AVU Michaela Bielického, Petra Čermáka, z FAMU Lucii Svobodovou a Jana Hammera. Proběhla retrospektiva tvorby Woodyho Vašulky a Radka Pilaře. Video instalaci *Řeka v moři* (video-bazén) Tomáše Rullera, doprovodil průřez studentských prací ateliéru Video-multimédia-performance. Sympozia se účastnili Gideon May (ZKM, Karlsruhe), Marcus Fix (INM, Frankfurt nad Mohanem), Stelarc a Vašulka. Výstavu dotovali SGI a zapůjčili několik tehdy nejvýkonnějších stanic typu ONYX.

³⁸¹ V roce 1995 v Moravském muzeu a Centru experimentálního divadla živě performovala Steina a Homer Flynn za Residents prezentoval CD-ROM *Freak Show*, performance se softwarovou chybou představili studenti Petr Bradáček a Zdeněk Mezihorák. Vedle robota Martina Spanjaarda (NJ) a VR Maurice Clifforda (USA) vystavovali své instalace Lucie Svobodová a Michal Gabriel, Stanislav Filip, Lubor Benda, Tomáš Ruller a také všichni studenti VMP spolu s vybranými studenty ateliéru Michaela Bielického. Na sympoziu vystoupila dále Chris Hill (USA), Keiko Sei (JAP) a Michael Klein (D).

³⁸² V roce 1997 pozměnili koncepci na tematickou výstavu, tentokrát pod kurátorským dohledem Jennifer de Felice. Pod názvem *Symptoms* s podtitulem *Příznaky nemoci a domácí léčebné prostředky* zde vystavovali Orlan (F), Vergessen (international), Markus Kaech (CH), Paul Johnson (USA), Harwood (GB), Lubo Stacho (SK), Veronika Bromová (CZ) a další představitelé aktuálních trendů a nejmladší generace, včetně studentů.

• Video-Art-Forum

Sympozium pořádané pražský Goethe Institutem v roce 1993 volně navazovalo na *Video-Art-Forum*, mezinárodní setkání tvůrců a teoretiků intermediální tvorby. Vedle Media Archivu se na organizaci akce podílela také Asociace videa a intermediální tvorby (AVIT UVU). Mezi přednášejícími byli významné osobnosti jako Alfred Rotert (ředitel festivalu Media Art Osnabruck), Karel Dudešek (umělecký šéf van Gogh TV a projektu *Piazza Virtuale*), Woody Vašulka nebo Petr Skala.

Součástí programu byly projekce video projektů studentů pražské FAMU, AVU a brněnské FaVU, stejně jako videa a filmy od Zbigniewa Rybczyńského (včetně děl *Musicvideos*, *Steps*, *The Orchestra*, *Kafka*), Oskara Fischingera (abstraktní filmy z let 1925 - 1955), Normana McLarena (experimentální filmy z let 1930 - 1970). V rámci sympozia se také uskutečnila evropská premiéra videa *Andělské spojení* od Daria Shokofa a Petra Vrány.

• ARCO Madrid

V roce 1993 se čeští autoři zúčastnili veletrhu současného umění ARCO v Madridu, který považovali za klíčovou událost umožňující prezentovat jejich tvorbu v zahraničí. Cestu do Madridu inicioval a zorganizoval Radek Pilař, přičemž český stánek na veletrhu byl financován Ministerstvem kultury. Zbylé náklady byly pokryty díky sponzorství mladoboleslavské Škodovky a Telexportu. Na veletrhu ARCO český videoart reprezentovali umělci jako Zdeňka Čechová, Federico Díaz, Věra Geislerová, Roman Milerský, Tomáš Ruller, Petr Skala, Ivan Tatíček a Petr Vrána. Symbolicky zde byla zastoupena také poslední práce Radka Pilaře s názvem *Yes No Yes*, který bohužel zemřel krátce před odjezdem do Madridu.³⁸³

• Český obraz elektronický

Pod kurátorským vedením Jaroslava Vančáta byla uspořádána výstava *Český obraz elektronický* (s podtitulem *Vnitřní zdroje*), která probíhala v dolním patře Galerie Mánes a v Media Archivu na Národní třídě.³⁸⁴ Vančát se zaměřil na otázky týkající se smyslu zapojení - video jako součást života, manipulace a estetické kvality média, které předznamenaly digitální věk.

Český obraz elektronický byl jedním z prvních projektů, který komplexně mapoval dosavadní tvorbu s médiem videa. Výstava zahrnovala nejen kolektiv autorů z Asociace videa a multimediální tvorby (AVIT), ale i mezinárodně uznávané umělce, jako jsou Woody Vašulka, Michael Bielický, Tomáš Ruller, Petr Vrána. Rovněž se na výstavě podíleli studenti pražské Akademie výtvarných umění, FAMU a brněnské FaVU VUT. Kromě video a multimediálních

³⁸³ Více na: <https://videoarchiv.nfa.cz/katalog/arco>

³⁸⁴ *Český obraz elektronický (Vnitřní zdroje)* probíhal v termínu: 12.7. - 7.8.1994 v autorském zastoupení: Michael Bielický, Petr Bradáček, Zdeňka Čechová, Lubomír Čermák, Miro Dopita, Jennifer De Felice, Věra Geislerová, Radek Hanák, Pavel Hart, Martin Hřebačka, Pavel Jasanský, Tomáš Kepka, Světlana Kulíšková, Marek Mařan, Tomáš Mašín, Roman Milerský, Michal Pacina, Marian Palla, Radek Pilař, Tomáš Ruller, Kateřina Scheuflerová, Pavel Scheufler, Petr Skala, René Slauka, Josefína Slezáková, Lucie Svobodová, Jasoň Šilhan, Ivan Tatíček, Vladimír Vaca, Jaroslav Vančát, Woody Vašulka, Petr Váša, Tomáš Veškna, Petr Vrána, Janka Žáčková. Studenti ateliéru elektronické animace a multimediální tvorby FAMU Praha: Aurel Klimt, Stanislav Miler, Ondřej Nývlt, Niké Papadopulosová, Patrik Paš, Michaela Pohořelá, Dominika Randílková.

instalací byly k vidění i počítačové animace od Lucie Svobodové, Zdeňky Čechové, Věry Geislerové, Romana Milerského, René Slauky a Martina Hřebačky.

Z badatelského hlediska je velmi cenným artefaktem katalog výstavy, v němž Vančát formou autorských medailonů, faktograficky zachytil historii českého umění videa. Katalog obsahuje teoretické texty, které zohledňují předchůdce - od fotografické a filmové avantgardy, přes audiovizuální projekty Emila Radoka a Radůze Činčery až po současný pohled na médium televize.

• VIDEO ART '94

Vlasta Čiháková-Noshiro připravila výstavu *VIDEO ART '94 / Příroda v pohybu*, která se vyznačovala úzkým, avšak mezinárodním zastoupením. Horní patro výstavní síně Mánes hostilo přední osobnosti domácí i světové videoartové scény,³⁸⁵ včetně Bettiny Gruber, Garyho Hilla, Christy Sommererové a Laurenta Miguonneaua, stejně jako Woodyho Vašulky, Petera Weibela, Michaela Bielického, Tomáše Mašína, Vladimíra Mertý, Jiřího Příhody, Petera Rónaie, Tomáše Rullera nebo Jany Želibské. Tito autoři ve svých video instalacích zkoumali možnosti zachycení hlubších světů virtuální reality.

Čiháková přirovnává koncepci výstavy k přírodě v pohybu a vyzdvihuje osobní přístupy autorů, které vychází ze sochařských, akčních a konceptuálních zkušeností, stejně jako smysl pro sociální kritiku, jenž je patrný v jejich dílech.³⁸⁶ Součástí katalogu byl také překlad textu významné kritičky mediálního umění Keiko Sei s názvem *Towards a better understanding of Real-time media (Jak lépe porozumět médiím reálného času)*.³⁸⁷

Mezi nejzajímavější exponáty patří jednokanálové video *Site Recite* (1989)³⁸⁸ od Garyho Hilla, uzavřený okruh *Kapr (Ryba)* (1994) od Tomáše Mašinu, nástěnná video instalace *Letní spánek* (1994) od Vladimíra Mertý, video sprcha *Na vodě* (1994)³⁸⁹ Tomáše Rullera a *Divadlo hybridních automatů* (1993)³⁹⁰ od Woodyho Vašulky.

³⁸⁵ Výstava probíhala v pražské výstavní síni Mánes od 14.7. do 7.8.1994 v zastoupení: Michael Bielický, Bettina Gruber, Gary Hill, Tomáš Mašín, Vladimír Merta, Jiří Příhoda, Peter Rónai, Tomáš Ruller, Christa Sommerer and Laurent Miguonneau, Woody Vašulka, Peter Wiebel, Jana Želibská.

³⁸⁶ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO. *Příroda v pohybu*. [pozn. 144] s. 5.

³⁸⁷ SEI, Keiko. *Towards a better understanding of Real-time media*. In: *Video art '94. Nature in Motion / Příroda v pohybu. Katalog výstavy*. Praha, 1994. s. 11 - 12.

³⁸⁸ Více na: <http://garyhill.com/work/video/site-recite.html> [cit. 2022_12_12]

³⁸⁹ Více na: <https://www.ruller.cz/interview.pdf> [cit. 2022_12_12]

³⁹⁰ Více na: <https://vasulkakitchen.org/cs/vasulkovi> [cit. 2022_12_12]

• Video - Vidím - Ich Sehe

Kurátorky Esther Maria Jungo, Maria Smolenicka a Katarína Rusnáková připravily putovní výstavu *Video - Vidím - Ich Sehe*.³⁹¹ Tento slovensko-švýcarský projekt je zajímavý svou schopností konfrontovat videoart a kulturní mediální kontext česko-slovenských autorů se situací ve Švýcarsku, konkrétně v Ženevě. Vlasta Čiháková-Noshiro v textu katalogu představila tvorbu Tomáše Mašína a Tomáše Rullera, kteří byli zastoupeni video-instalacemi *Na Věčnost (To Eternity, 1994)* a *Virtuální okno (Window, 1994)*. Pro výstavu byl v produkci Tomáše Rullera a FaVU v Brně vytvořen videosampler obsahující díla *Litanie* (T.Mašín, 1993), *The City* (T.Mašín, 1993), *Horor Vacui* (I.P.Meluzin, 1993), *Video-Performance* (T.Ruller, Fukui, 1992), video-dyptych *Rozbívám své sochy, Pálím své kresby* (T.Ruller, 1984) a nebo *Rok 1965* (J.Vidová-Žáčková, 1993).³⁹²

Jedním z hlavních podnětů vzniku výstavy byla snaha uvést do souvislosti velmi odlišné situace na Východě a Západě a ukázat vývoj videoumění v historických podmínkách, které jsou obtížně srovnatelné. Na Slovensku a v Čechách se video dostalo do popředí až po roce 1989, kdy padly ideologické bariéry, které jej předtím potlačily. Pět let možností tzv. svobodného vývoje představovalo relativně krátké, avšak v daných okolnostech velmi důležité časové období.³⁹³

Putovní výstava *Video-Vidím-Ich Sehe (slovenské, české a švýcarské videoumění)* s mezinárodním zastoupením probíhala v roce 1994 v Považské Galerii umění v Žilině a v Domě umění v Brně. V únoru a březnu 1995 byla prezentována v Galerii města Bratislavy a na konci dubna byla přesunuta do Kunstmusea v Thun. Výstavy se zúčastnili autoři jako Alexander Hahn, Simon Lamunière, Muda Mathis, Tomáš Mašín, Peter Meluzin, René Pulfer, Peter Rónai, Tomáš Ruller, Anna Winteler, Jana Želibská. Na zajištění brněnské části výstavy v Domě umění v Brně (1994) se rovněž podílel Ateliér Video-Multimédia-Performance.

³⁹¹ Výstava *Video-Vidím-Ich Sehe* probíhala: Považská galerie umění, Žilina, Slovensko (14.9. - 30.10.1994, Dům umění, Brno, Čechy (15.12.1994 - 22.1.1995), Galerie města Bratislavy, Bratislava, Slovensko (10.2. - 26.3.1995), Kunstmuseum Thun, Švýcarsko (27.4. - 5.6.1995)

³⁹² Videosampler k výstavě *Video-Vidím-Ich Sehe* vznikl pod vedením Tomáše Rullera na FaVU v Brně. Zastoupení umělci: Tomáš Mašín, Igor Peter Meluzin, Tomáš Ruller, Jana Žáčková (videotape, 31 min. 47 sec., 1994). Více na: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:PGU.I_13 [cit. 2022_01_12]

³⁹³ JUNGO, Esther Maria a Maria SMOLENICKÁ, Katarína RUSNÁKOVÁ. *Video-Vidím-Ich Sehe*. Katalog výstavy. s. 9.

• Orbis Fictus

Na přelomu let 1995 a 1996 uspořádalo Sorosovo centrum současného umění³⁹⁴ v Praze výstavu s názvem *Orbis Fictus: Nová média v současném umění*.³⁹⁵ Sál Valdštejnské jízdárny, pod kurátorským vedením Ludvíka Hlaváčka a Marty Smolíkové, ožil video instalacemi a počítačem řízenými projekty. K výstavě byl vydán přehledný katalog českého umění nových médií, obsahující texty od Ludvíka Hlaváčka, Geralda O'Gradyho, Jiřího Zemánka, Jiřího Valocha, Michala Breganta, Karla Pecha, Radúze Činčery, Woodyho Vašulky, Andrease Ströhla, Keiko Sei, Michaela Bielického a Marty Smolíkové.

Mezi zastoupenými autory lze vyzdvihnout několik děl, jejichž základ tvoří analogová média. Video objekt *Vyjevení vln* (1994) Lubomíra Čermáka zaznamenal vlnění na malých obrazovkách umístěných v dřevěných konstrukcích připomínajících „kosmické“ klece, které nás chrání před nežádoucím zářením. David Černý ve svých „mrchách“ (*Mrchy*, 1994) zkoumal sílu vizuální informace, která nedosahuje svého adresáta, kladouc si otázku: „Žije (si) médium televize svým autonomním životem? Není to trochu nepatřičné přijít domů a zapnout si sochu?“³⁹⁶ Martin Janíček v instalaci *Obraz světa* (1993-1994) pomocí videa a dia projekce promítal na oválný objekt se středovou částí tvořenou kovovými sítý hesla: „Ulice, město, periferie ... je to hledání současné podoby mandaly, duchovní mapy světa.“³⁹⁷ Ve spolupráci s Tesla Color Television, a.s. vytvořil Tomáš Ruller unikátní sérii manipulovaných obrazovek *Lahvované & Ruční práce* (1995).

• Jitro kouzelníků?

V roce 1996 se kurátor a teoretik Jaroslav Anděl stal ředitelem sbírky moderního a současného umění Národní Galerie v Praze. V rámci transformace Veletržního paláce inicioval dvouletý projekt výstavy *Jitro kouzelníků?*, na kterém paralelně s aktivitami na Sympozii v Plasích intenzivně pracoval Miloš Vojtěchovský.³⁹⁸ Rozsáhlá multimediální expozice zahraničních a českých autorů

³⁹⁴ Miloš Vojtěchovský začínal jako kurátor Národního muzea Strahovské knihovny v Praze. Po roce 1989 pracoval jako manažer galerie *Oko* v Amsterdamu (1989-1992). Od roku 1991 inicioval a organizoval vznik mezinárodního sympozia *Nadace Hermit*. Kromě toho se stal kurátorem *Sorosova centra současného umění v Praze*. Mezi zásadní skupinové výstavy v českém zastoupení patří například *Orbis Fictus - Nová média v současném umění* (Národní galerie, Valdštejnská jízdárna, Praha. Sorosovo centrum současného umění. 30. 11. – 1. 1. 1996, (kurátoři: Ludvík Hlaváček a Marta Smolíková).

³⁹⁵ Výstava *Orbis Fictus* probíhala od 30.11.1995 do 1.1.1996. Architektonické řešení výstavy se ujal Pavel Kolíbal, technická podpora Milan Guštar. Odborná rada: Michael Bielický, Keiko Sei, Woody Vašulka. Zastoupení autoři: Lubor Benda, Veronika Bromová, David Cajthaml, Lubomír Čermák, David Černý, Federico Díaz, Vojtěch Dukát, Friedrich Förster, Michal Gabriel, Milan Guštar, Martin Janíček, Monika Karasová, Pavel Kopřiva, Tomáš Mašín, Robert Novák, Tomáš Ruller, Elen Řádová, Šárka Sedláčková, Petr Svárovský, Lucie Svobodová, Zdeněk Sýkora, Tjebbe van Tijen, Jan Trnka, Janka Vidová-Žáčková, Miloš Vojtěchovský.

³⁹⁶ ČERNÝ, David. Cit. In: HLAVÁČEK, Ludvík a Marta SMOLÍKOVÁ (ed.). *Orbis Fictus / Nová média v současném umění*. Praha: Soros Center of Contemporary Art, 1995. s. 178.

³⁹⁷ JANÍČEK, Martin. Cit. HLAVÁČEK, Ludvík a Marta SMOLÍKOVÁ (ed.). *Orbis Fictus / Nová média v současném umění*. Praha: Soros Center of Contemporary Art, 1995. s. 188.

³⁹⁸ Miloš Vojtěchovský se podílel na první expozici současného umění ve Veletržním paláci (spolu s Jaroslavem Andělem a Jiřím Zemánkem) a také na výstavě *Jitro kouzelníků ?* (1996).

byla plánována ve čtyřech celcích, které se měly obměňovat každých šest měsíců.³⁹⁹ Tento projekt měl za cíl přetvořit zaběhnutou koncepci dosavadního galerijního systému v Národní galerii a představit současné a moderní umění v kontextu s politiky, vědy a techniky.

Původní myšlenka propojení „velkých“ témat, jako jsou kosmologie, spiritualita, věda a příroda, se současným uměním a hledání afinity mezi uměleckými díly vysokého, populárního, či marginálního umění se však nesetkala s nadšenými ohlasy. Realizovány byly pouze dvě části projektu: „Kapitola první“ - *Od mediálních kreseb ke kyberprostoru*⁴⁰⁰ a „Kapitola druhá“ - *Ztráty a nálezy*,⁴⁰¹ která se zabývala tématem paměti, zapomínání a dystopie.

Tento zcela ojedinělý a ambiciózní projekt, bohužel, narazil v českém institucionálním prostředí na mnoho překážek v podobě přetrvávajících konvencí a zkostnatělých struktur. Jedním z důvodů neúspěchu bylo nedostatečné finanční zajištění technicky i organizačně velmi nákladné realizace, stejně jako nepochopení ze strany vedení Národní galerie.

V roce 1997 Miloš Vojtěchovský do Národní galerie v Praze převezl v omezeném rozsahu první soubornou výstavu Steiny Vašulky z Domu umění v Brně, která byla uspořádána v roce 1996 kurátory Tomášem Rullerem a Jennifer DeFelice.

ZÁVĚR

Umění videa v Čechách a na Moravě, podobně jako ve Spojených státech, začalo vznikat v prostředí alternativní kultury a dokázalo se prosadit i navzdory represivním podmínkám totalitního režimu. Z počátku se vyvíjelo především z performativních forem akčního umění a jeho tvorba měla spíše individuální a soukromý charakter. Atmosféra tehdejší doby a její omezení se výrazně odrazily na způsobu setkávání autorů a jejich spolupráce ve spolcích a skupinách, což bylo velmi obtížné. Navzdory těmto překážkám umělci našli způsoby, jak prostřednictvím videa vyjadřovat své myšlenky a vize, a to i přes riziko konfliktu s režimem. Díky jejich odvaze a úsilí se videoart stal nejen prostředkem uměleckého vyjádření, ale také klíčovým nástrojem disentu a významným médiem procesu politické transformace.

³⁹⁹ Výstava měla být během 2 let čtyřikrát obměněna, měl k ní vyjít obsáhlý katalog a měla uvést řadu českých i zahraničních autorů. To se podařilo jen částečně: ředitel Sbírky zabředával postupně do sporů s vedením NG, hlavně s generálním ředitelem Martinem Zlatohlávkem. Více na: <https://agosto-foundation.org/cs/jitro-kouzelniku-umeni-veda-spolecnost-na-prelomu-tisicileti> [cit. 2022_12_12]

⁴⁰⁰ *Od mediálních kreseb ke kyberprostoru*. Vystavující: Michael Bielický; Lubor Benda, Ladislav Čarný; Jiří Černický; Peter Fischli-David Weiss; Martin Janíček; Jan Jedlička; Beneš Knüpfer; Vladimír Kokolia; Jiří Kornatovský; Matej Krén; František Kupka; Karel Malich; Frank Josef Malina; Paul Demarinis; Julius Edvard Mařák; Jiří Matoušek; Ilona Németh; Petr Nikl; Jiří Příhoda, Roman Signer; B.K.S.; Martin Spanjaard; Zdeněk Sýkora; Miloš Šejn; Josef Váchal; Rudolf Dzurko, Pavel Brázda, Janka Vidová; Martin Zet, sbírka mediálních kreseb z muzea Nová Paka.

⁴⁰¹ *Ztráty a nálezy*. Vystavující: Jiří Bartůněk, Pavel Brázda, Peter Campus, Atilla Czörgö, Arnold Dreyblatt, Eye Scratch, Graham Harwood, Nan Hoover, Cindy Sherman, Andreas Serrano, Surrealistická skupina, Dalibor Chatrný, Jiří David, Otis Laubert, Tomáš Ruller, Daniel Fischer, Barbara Benish, Gerco de Ruijter, Jiří Příhoda, František Drtikol, Vladimír Škoda, Pavel Kopřiva, Tennessee Rice Dixon / Jim Gaperini, Joan Jonas, George Legrady, exponáty z Hrdličkova muzea člověka.

VÝSTAVA “ČESKÉ UMĚNÍ VIDEOA”

Tato výstava je plánována jako historický průzkum práce umělců, kteří používali video v raném období před sametovou revolucí (70. a 80. léta), po léta 90, než digitální technologie začaly stírat rozdíly a prolomily hranice mezi filmem a videem. V sekci “analogového média” se hlavní témata zabývala zpochybněním zavedeného autoritářského řádu sociálních a politických struktur.

Díla zastoupená na výstavě ČESKÉ UMĚNÍ VIDEOA se váží k technologii analogového média. Pojem "videoart" v českém prostředí nahrazujeme relevantnějším pojmem "umění videa". Řadíme sem původní práce na videokazetách, záznamy akcí, instalace, které začleňují do celku přímý přenos, manipulace a deformace televizního a video signálu, práce s televizní obrazovkou i jako symbolem mediálního kolosu.

Příběh videoartu se začal psát v polovině 60. let 20. století, když se videokamera Portapak a videorekordér staly finančně dostupnými širší veřejnosti, podobně jako masový rozvoj televize v 50. letech v USA a Západní Evropě. V době, kdy docházelo k rozsáhlým společenským a kulturním změnám, se na scéně objevilo médium, které mělo schopnost zaznamenat veškeré dění. Rozvoj technologie a formování nového sociálního prostředí umožnilo být jeho prostřednictvím “tady a teď!” Video, které původně bylo vnímáno jako skromná odnož filmu, se brzy vyvinulo v samostatné a výrazné médium. Poskytovalo umělcům možnost vstoupit do světa filmu a televize, který jim byl dlouho odepírán. Video ožilo v rukou umělců jako nástroj sociálně-politické revoluce v období “média aktivismu”, proměnilo se v účinnou zbraň v boji proti šíření klamavých informací a představování falešného obrazu společnosti prostřednictvím televizního vysílání. Stalo se symbolem svobodného tvůrčího vyjádření.

Elektronický obraz bylo možné rozšířit, opakovat, přetočit, zpomalit, zrychlit nebo zcela zastavit. Tyto efekty bylo možné kombinovat pomocí post-produkčních postupů. Někteří autoři se začali více zajímat o různorodou paletu funkcí manipulace obrazu, zatímco jiní se věnovali video performanci a mediálnímu aktivismu, nebo se snažili využít vlastnosti “technologického unikátu” ve výtvarném umění. Díky stále hlubšímu zkoumání technické podstaty videa se autoři postupně přiblížili technologicko-výzkumnému přístupu. S vývojem technologie videa se také vyvinulo specifické technické názvosloví, které autoři nejprve převzali z oblasti filmu. Samotný název videoart přejímá označení původního analogového záznamového média, tzv. magnetických video pásek (videotape). Ve videoartu rozlišujeme několik přístupů respektive kategorií podle použití média videa:

- jednokanálové video – dochází k záznamu děje, který se odehrává před kamerou nebo momentu, kdy umělec klade důraz na práci s kamerou a způsob natáčení videa a zpracování obrazu (image processing)
- videoinstalace – specifická oblast umění instalace. Díla často přesahují vlastní fyzický prostor a je pro ně typické použití uzavřeného okruhu a zpětné vazby v přímém přenosu. Při vystavování videoinstalace může, ale nemusí vznikat záznam.
- videoperformance – živá performance, během níž umělec pracuje s přímým přenosem, promítá předtočený záznam nebo pracuje specificky s videokamerou (např. cine-dance).
- videoskulptura
- multiscreenové video – na několika monitorech nebo projekcích běží stejný, nebo jeden rozdělený motiv
- multikanálové video – na více monitorech běží rozdílná videa (obrazy)

Výběr děl reflektuje nejen historii tohoto média v českém prostředí, ale také mapuje práci klíčových autorů a prezentuje různé způsoby, formáty a varianty využití.

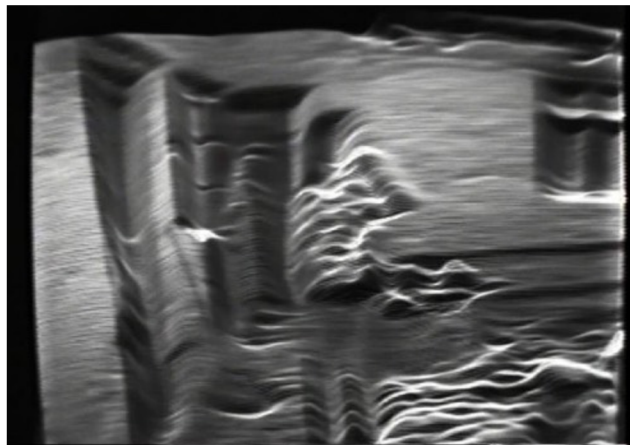
ÚVOD

Reminiscence spolu s *Telčí* vstupní video celé výstavy - na velkoplošné projekci.

VSTUP / ZAKLADATELÉ - Steina a Woody Vašulkovi / Nam June Paik

Text do expozice:

Woody a Steina Vašulkovi emigrovali z bývalého Československa přes Island a dorazili v sedmdesátých letech do New Yorku. Tam se podobně jako Nam June Paik zajímali o známou Howard Wise Art gallery, která se specializovala na kinetické umění a světelné skulptury. V roce 1971 Vašulkovi založili na horním Manhattanu platformu experimentálního multimediálního centra The Kitchen (1971), kam se na první záznamy akcí chodily dívat významné osobnosti jako Jimi Hendrix, John Lennon nebo Andy Warhol. The Kitchen se stala významným uměleckým hubem spojujícím výtvarné umění, divadlo a hudbu.



Název díla: *Reminiscence*

Autoři: Steina a Woody Vašulka

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 4 min. 48 sec.

Datace: 1974

Nosič: Sony Portapak, 1/2 Open Reel Video, color, sound /
Scan Processor: Rutt/Etra. **Colorizer:** Eric Siegel.

Provenience: Vasulka Kitchen Brno

Forma prezentace: (spolu s *Telčí*) - vstupní video celé výstavy
- na velkoplošné projekci

- *Reminiscence* je elektronickou vizualizací video záznamu venkovského statku zachyceném na přenosnou video kameru Portapak a následně transformován pomocí Rutt / Etra Scan procesoru. Výsledný obraz vzpomínky na místo dětství, se mění v abstraktní krajinu. Topografická mapa skutečnosti, jak je dílo nazýváno, je příkladem zájmu Vašulkových o interferenci a transformaci daného prostředí, které upřednostňovali před lineárností děje. Vychýlení z rámce abstraktně vyhlížejícího virtuálního prostředí nemění měřítko obrazu a stále si uchovává propustný vztah k realitě.
- Spolu s *Telčí* se jedná o nejstarší umělecká videa zaznamenaná na území bývalého Československa.



Název díla: *Telčí*

Autoři: Steina a Woody Vašulka

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 5 min. 10 sec.

Datace: 1974

Nosič: Sony Portapak, 1/2 Open Reel Video, color, sound /
Scan Processor: Rutt/Etra. **Colorizer:** Eric Siegel.

Provenience: Vasulka Kitchen Brno

Forma prezentace: (spolu s *Reminiscencí*) - vstupní video celé výstavy - na velkoplošné projekci

- Podobně jako v *Reminiscenci* i v *Telčí* dochází k transformaci obrazů pomocí Rutt / Etra Scan Procesoru. Vybledlé vzpomínky na výlet do města v jižních Čechách jsou zachyceny transformací pulzující energie prostředí a lidí, která je abstrahována a tvarována převedením do elektronických řádků skenování.
- Spolu s *Reminiscencí* se jedná o nejstarší umělecká videa zaznamenaná na území bývalého Československa.

ÚVOD

Nam June Paik

Text do expozice:

Průkopník a iniciátor světového videoartu, autor korejského původu Nam June Paik, po studiích estetiky, vzdělán v klasické hudební kompozici, nejprve experimentoval na poli hudby.

Významnou akcí je happening převrácení klavíru jako symbolu dekonstrukce tradičních hodnot v hudbě. Paik jako první připustil možnost hudebních mixů a postmoderních zvukových koláží. Propojil tak hudbu s akcí a položil základy performativnímu umění. Ve formě mediálních mixů pak přistupoval i k médiu televize. Vytvářel televizní skulptury a roboty sestavené z mnoha televizních obrazovek. V 90. letech skrze Michaela Bielického na AVU významně podpořil výuku nového média a podepsal se na jeho rozvoji v Čechách. spojujícím výtvarné umění, divadlo a hudbu.



Název díla: Paik (Nein, Ich bin ein Experimentalist)

Autor: Michael Bielický

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 4 min. 9 sec.

Datace: 1986

Nosič: U-matic

Provenience: -

Zastoupení: Sbírka pohyblivého obrazu GMU, Hradec Králové

Forma prezentace: na monitoru

- Video portrét Nam June Paika vznikl v době Bielického studií na škole v Düsseldorfu. Paik svým pohledem vytvrle konfrontuje objektiv kamery připojené na ikonický video syntezátor Paik-Abe a jeho tvář se rozpouští v mutujícím videosignálu. Oslavujme video umění! “starého mistra” ve stylu velkého Paik-Abe barevného syntezátoru.

PROLOG / Oficiální institucionální scéna

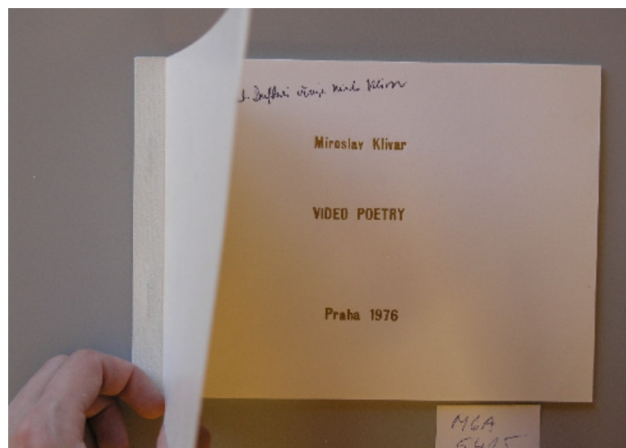
1976/1978 Centrum českého video umění,

Miroslav Klivar, Zdeňka Čechová

Text do expozice:

V 70. letech působil v Institutu průmyslového designu (IPD) v Praze Miroslav Klivar. Společně s kolegy Zdeňkou Čechovou a Jaroslavem Pavelkou založili při IPD tzv. Independent Video Art Group a Centrum českého videoumění. V "centru profesionálního videoartu" začali v roce 1972 experimentovat s kazetovým systémem VCR (video cassette recorder). Avšak s ohledem na Klivarovu roli agenta Státní bezpečnosti (STB) zůstávají tyto informace nepodložené a z etického a uměleckého hlediska problematické.

V rámci IPD existovala STB řízená organizace známá jako Art Centrum, která fungovala jako státem kontrolovaná instituce spolupracující s českými výtvarníky. Tato organizace zajišťovala legální rámec pro kulturní činnost, přičemž byla napojena na struktury kontrolované STB. Klivarovo časté nasazování proti "nepohodlným" osobám ukazuje jeho vliv na vytváření nepravdivých narativů, manipulaci historických událostí a šíření zkresleného obrazu skutečnosti.



Název díla: *Video Poetry*

Autor: Miroslav Klivar

Kategorie: fotografická publikace

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1976 Nosič: kniha fotografií

Provenience: Moravská galerie v Brně

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: prezentace publikace

- Miroslav Klivar publikoval v roce 1976 dílo s názvem *Video Poetry*, které prezentoval také formou body-artu na mezinárodním sympoziu v rakouském Grazu v roce 1978. Publikaci předcházela bližší nespecifikovaný videofilm *Videopoetry*, ve kterém Klivar kombinoval čísla a písmena umístěná uvnitř a vně televizní obrazovky.

PROLOG / Oficiální institucionální scéna

Zdeňka Čechová

Text do expozice:

Uměleckou tvorbu Zdeňky Čechové významně ovlivnilo její odborné vzdělání a specializace v oblasti počítačových systémů. Ve svých projektech, které vznikaly v laboratořích Československé akademie věd, kombinovala videokameru s denzitometrem. S pomocí fotoaparátu a makroskopu ladila barevnou modulací záběrů a dotvářela je počítačovou kresbou. Vzniklé barevné variace následně nahrávala videokamerou z obrazovky. Tvorba Čechové je příkladem rané kombinace videa a počítačů.



Název díla: *Lodě*

Autor: Zdeňka Čechová

Kategorie: videografika

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1978

Nosič: grafický list

Provenience: archiv autorky

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: prezentace grafického listu

- Videografika *Lodě* byla podobně jako dříve *Bouře* (1976) vytvořena pomocí videokamery umístěné na denzitometru v laboratořích ČSAV. Kamera, propojená s makroskopem, umožňovala různé barevné úpravy původního počítačového návrhu. Zařízení umělkyni umožňovalo hledat a vytvářet nejvhodnější barevné a abstraktní obrazové variace přímo na počítači. Výsledné snímky byly zaznamenány snímáním obrazovky.



Název díla: *Metamorphosis I.*

Autor: Zdeňka Čechová

Kategorie: video koláž

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1985

Nosič: jednokanálové video

Provenience: archiv autorky

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: na monitoru

- Počítačem generovaná autoportrétní video koláž. Autorka použila klíčovací techniky, které se používají ke zdůraznění barevného lemování textur a světla, překrývajících se portrétů. Hudební stopa dodává dílu tajemný nádech. Sérii videí doplňuje *Metamorphosis II.* (1988), kde se umělkyně objevuje v různých statických portrétních pohledech, které byly společně s pohybujícími se a kroužícími vrstvami květů a listů, duplikovány video procesy.

VIDEO V ČESKÉ ALTERNATIVĚ

Okruh českého bodyartu

Text do expozice:

Dokumentace soukromých a kolektivních akcí, happeningových setkání nebo performancí vedla ve svých počátcích přirozeně k záznamům fotografickou cestou. V závislosti na dostupnosti techniky autoři používali 8mm, někdy i 16mm ruční filmovou kameru, výjimečně i formát 35mm. Mezi dokumentaristy, kteří stanuli za filmovou kamerou byli například Jaromír Pergler (tvorba Vladimíra Boudníka), Dobroslav Sborník (díla Milana Grygara), Rudolf Němec (Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu), nebo Jan Ság (akce Zorky Ságlové). Autoři, kteří se účastnili akcí a festivalů v Polsku v druhé polovině 70. let, měli tu výhodu, že jejich díla byla dokumentována na video, ačkoli samotné záznamy zůstaly v archivech zahraničních institucí. I přesto ve svých akcích reflektovali vliv sdělovacích prostředků na diváka. Tzv. media-akce se objevují například v okruhu performerů pražské skupiny bodyartistů - Milera, Mlčocha a Štembera - a také na setkáních pořádaných v ateliéru Vladimíra Ambroze.



Název díla: *Bez názvu (Kuře)*
Autor (autoři): Petr Štembera
Kategorie: media performance
Délka videa (stopáž): -
Datace: 1979

Nosič: televizní obrazovka, denní tisk, rádio,
živé kuře lapené do sítě
Zastoupení na výstavách: Polsko
Forma prezentace: re-performance

- V roce 1979 ve Vratislavi realizoval Štembera akci Bez názvu (Kuře), která originálním způsobem tematizuje ohrožení člověka masovými médii. Mezi naplno hrající rozhlas a televizi umístil kuře a zabalil je do sítě. Během performance Štembera předčítal noviny a zároveň sledoval eventuální pokusy kuřete o únik. Jakmile se pokusilo uniknout, lapil jej a znovu do sítě a opět je umístil mezi televizi a rádio. To opakoval tak dlouho, dokud kuře totálně nerezignovalo. Uvězněné kuře, které se snažilo uniknout přívalu informací z rádia, televize a novin, je symbolem situace člověka 20. století.
- Na video byly zřejmě zaznamenány i další Štemberovy akce: Cesta v Galerii Repassage ve Varšavě (1977), akce bez názvu v Jankowicích u Poznaně (1978), LAICA performance v Los Angeles (1978), 3-dílná performance Lodž (1979) a Dějiny Polska (kurátor Jaroslav Anděl) ve Wroclavi (1979), žádný ze záznamů však Štembera neměl k dispozici.



Název díla: *Paříž*
Autor (autoři): Jan Mlčoch
Kategorie: media performance
Datace: 30. září 1977
Nosič: textový záznam
Provenience: Jan Mlčoch
Zastoupení: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Francie
Forma prezentace: textový záznam

- V přepaženém výstavním sále muzea umělec ve 13.30 vstoupil do záběru kamery, která přenášela obraz do prostoru publika. Druhá kamera zachycovala reakce diváků na projektor v jeho části. Poté, co si lehl na podlahu a pod hlavu si položil tašku s osobními věcmi, použil žiletku k otevření žíly na levé ruce a pohodlně se usadil, nechával plynout krev. Ve 14.30 si posbíral své věci, a bez ohledu na kamery a monitor, odešel postranním vchodem, aniž by se s kýmkoli setkal. Akce nebyla obrazově dokumentována.

Vladimír Ambroz

Text do expozice:

Jako jeden z prvních umělců, vedle Štembery, který začlenil televizní obrazovku do svých akčních intervencí, byl architekt, designér a konceptuální umělec Vladimír Ambroz. Ambroz se pohyboval v brněnské alternativní umělecké scéně a v roce 1976, prostřednictvím časopisu současného umění Flash Art, který odebíral v Domě umění města Brna, se napojil na skupinu pražských performerů. V tomto kreativně plodném období přelomu 70. a 80. let si Ambroz začal klást otázky o manipulaci prostřednictvím médií a jejich odpovědnosti. Zajímal se o vliv mediálního obsahu na naše jednání a rozhodování, v duchu teorií Marshalla McLuhana.



Název díla: *TV-LOOK*

Autor: Vladimír Ambroz

Kategorie: videoperformance / TV-performance

Délka videa (stopáž): -

Datace: léto 1977

Nosič: televizní monitor, vysílání a "sledování programu"

Československé televize

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: fotodokumentace s popisem

- „Jsme skutečně schopni analyzovat obsah toho, co sledujeme na obrazovce? Nejsme ovlivněni do té míry, že to mění naše názory?“ Vladimír Ambroz sledoval sám nebo s dalšími umělci vysílání Československé televize, která s ohledem na tehdejší situaci přenášela třeba stranické konference KSČ, a i když jsme v dnešní době těchto přenosů ušetřeni, je otázka vnímání mediálního obsahu a jeho vlivu na nás a naše rozhodování boletně aktuální. Stejně tak jako otázka jeho kvality, kdy i přes vypuštění politické agitace je představa celodenního sledo-

- vání televizního programu (zvláště soukromých televizí) jemně řečeno nelákavá. A tak proč nevypnout
- zvuk, nenasadit si na nos černé brýle a jen tak nesesedět před obrazovkou? A namísto toho, abychom se nechali ovládat televizním programem, oddáme se vlastním představám a fantazii.



Název díla: *Mediaman*

Autor (autoři): Vladimír Ambroz

Kategorie: video performance, uzavřený okruh - televizní obrazovka, video

Datace: léto 1977

Nosič: Původní záznam byl pro nedostatek kazet přetočen jinými záběry, dochovala se fotodokumentace.

Provenience: autor

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: fotodokumentace s popisem

- V roce 1980 uspořádal Vladimír Ambroz setkání ve svém ateliéru v Brně, takový malý festival performance. Na akci byli přítomní umělci jako Petr Štembera, který předvedl svou akci Žít, jak se má, a Milan Kozelka. Pro záznam své vlastní akce s názvem *Mediaman* si autor půjčil videokameru z JAMU, tehdy jedinou v Brně, a natočil to kameraman Karel Slach. Průběh akce spočíval v tom, že autor ležel v místnosti, jejíž podlaha byla pokryta novinami, a na stěně byl umístěn televizní přijímač vysílající program s reklamami. Diváci postupně vstupovali na plochu. Po určité době autor vstal a odešel. Celá akce byla zaznamenána na video.



Název díla: *TV-Piece*

Autor (autoři): Vladimír Ambroz

Kategorie: video performance, uzavřený okruh - televizní obrazovka, video

Datace: leden 1981

Nosič: -

Provenience: autor

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: fotodokumentace

- V akci TV Piece šlo právě o vymývání hlav nepřetržitým vysíláním. Tehdy měli jen omezený počet programů, ale vysílání bylo cenzurováno. Všechno bylo dopředu promítnuto a schváleno. Struktura médií je nyní daleko účinnější a různorodější než dříve. Lidé se tehdy mohli vyhnout televizi nebo Rudému právu, když přišli do práce, nemuseli to poslouchat. Ale teď tomu neuniknete. Každou pitomost se dozvíte prakticky ihned. To je globální vesnice. Autor informoval své přátele, že bude sledovat kompletní televizní program jednoho kanálu Československé televize. Vysílání začalo v sobotu v 7.30 ráno a skončilo tradičně hymnou a vlajkou v 0.35 následujícího dne. Během dne přišli někteří lidé podívat se, jestli tam skutečně je. S ohledem na povzbuzující program (přenos ze stranických konferencí KSČ) si buď seděli nebo popijeli čaj. Celý den se nevzdálil z místnosti a po ukončení akce si musel vzít prášky na spaní, aby vůbec dokázal usnout.



Název díla: *Electric Café* - Festival Divadlo v pohybu Divadla na provázku v Brně

Autor (autoři): Vladimír Ambroz

Kategorie: video happening (akce s vyřazenými televizními obrazovkami)

Datace: 1983

Nosič: vyřazené televizní obrazovky

Provenience: autor

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: rekonstrukce happeningu

- Akce Electric Café probíhala v rámci Divadla na provázku festivalu Divadla v pohybu. Pro tuto akci autor využil řadu vyřazených televizních obrazovek, získaných z opravy televizorů. Diváci byli vyzváni k nasazení černých brýlí, aby byli chráněni před nadměrným zářením těchto obrazovek, což symbolizovalo vliv masmédií na veřejnost. Hlavním záměrem autora bylo ukázat rozpor mezi propagandou a realitou formou vyřazení (ze systému a společnosti).

VIDEO V ČESKÉ ALTERNATIVĚ

Tomáš Ruller & MY a CO.

Text do expozice:

Díky angažmá v Divadle na provázku se Tomáš Ruller seznámil s kameramanem Karlem Slachem a získal přístup k první video kameře, neoficiálně zapůjčené od technika audio-vizuálního studia JAMU Jiřího Dostála. Později se členy skupiny My a co. vynesli nelegálně U-maticovou kameru a přenosný rekordér z Audiovizuálního centra VUT a na ni zaznamenali sérii performancí pro kameru. Originální záznam (U-matic) je ztracen, k dispozici jsou jen VHS kopie, ze kterých videa v 80. letech promítali.



Název díla: MY

Autor: Tomáš Ruller (& My a co.)

Kategorie: video-záznam / video-objekt

Délka videa (stopáž): re-edit 10 min. 59 sec.

Datace: 1983

Nosič: VHS (za kamerou z audiovizuálního studia JAMU stál Karel Slach), digitalizováno 2017

Provenience: autor

Zastoupení: Tomáš Ruller: Perform-Made, GHMP (2018)

Forma prezentace: video-objekt - vintage TV na šasi kočárku

- Série sekvencí, která byla prezentována na monitoru televizoru umístěného na konstrukci dětského kočárku jako mobilní součást scény *Mezi-Tím*, zachycuje aranžovaný záznam životního stylu autorů (My & Co.) V inscenovaném dokumentu se objevují motivy běžného života. Na téma *Jídlo*, *Práce*, *Domácí situace* a vypovídají o snaze objevit ve zcela obyčejných zdánlivě banálních gestech nádech jedinečnosti. Jednoduchost formy a poetiku života v komunitním společenství.



Název díla: performance *Mezi-Tím*

Autor: Tomáš Ruller (& My a co. & Via Lucis)

Kategorie: multimediální performance

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1983 -1984

Nosič: fotodokumentace na barevných (od Jiřího Dobrovolného)

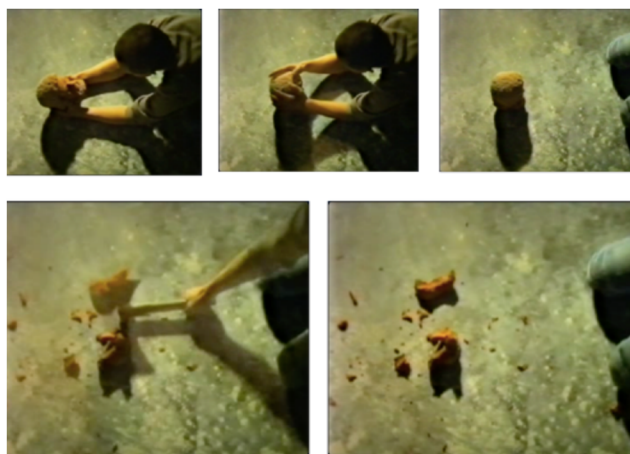
a černobílých fotografiích

Provenience: autor

Zastoupení: Tomáš Ruller: Perform-Made, GHMP (2018)

Forma prezentace: fotodokumentace (série 12 vintage barevných fotografií 18 x 24 z Klubu na Křenové v Brně, případně i černobílé fotografie z Modrého pavilonu v Praze)

- Multimediální performance umělecké skupiny My a Co. (Ruller, Loučanská, Švarc, Zaoralová) spolu s Via Lucis (Ruller, Doubek a další), které bylo uvedeno v brněnském Klubu mládeže na Křenové ulici v roce 1983 a v roce 1984 v Modrém pavilonu v Praze Krči. Bylo v Československu první, kdy se součástí scény stal video objekt. Na monitoru "mobilního" televizoru umístěného na šasi dětského kočárku běželo video *MY*. Ruller je během představení přehrál a přetáčel.



Název díla: *Rozbívám své sochy / Pálím své kresby*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video dyptych / jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 7 min. 12 sec.

Datace: 1983

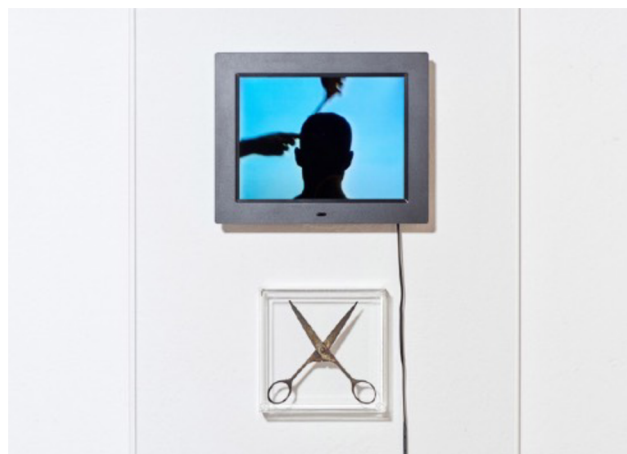
Nosič: původně U-matic, k dispozici jen VHS kopie, digitalizováno 2017

Provenience: GMU Hradec Králové

Zastoupení na výstavách: *Český obraz elektronický (1994), Copy It Right (2015), Tomáš Ruller: PERFORM-MADE Brno, Praha (2018);*

Forma prezentace: video-dyptych / jednokanálové video

- Video dyptych *Pálím své kresby, Rozbívám své sochy* byl natočen na nelegálně vypůjčenou techniku z audio-vizuálního centra VUT v Brně. Záběry byly pořízeny ve sklepení rodinného domu v Kalvodově ulici a doprovází je specifický zvuk plynoměru. Součástí stávající instalace jsou nyní také artefakty v podobě lahvovaných částí popela z pálených kreseb. Pozůstatky rozbíjených soch jsou uchovávány v různých velikostech a strukturách, ve formě střepů. Při živých akcích bylo původně promítáno na monitoru hudebního programu "pálení kreseb" jako součást Anti-anti hudba (Rullerova spolupráce s My a co.). Představení bylo realizováno v brněnských klubech a také na pražských Strahovských kolejkách.



Název díla: *Hudba pro nůžky*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 3 min. 33 sec.

Datace: 1983

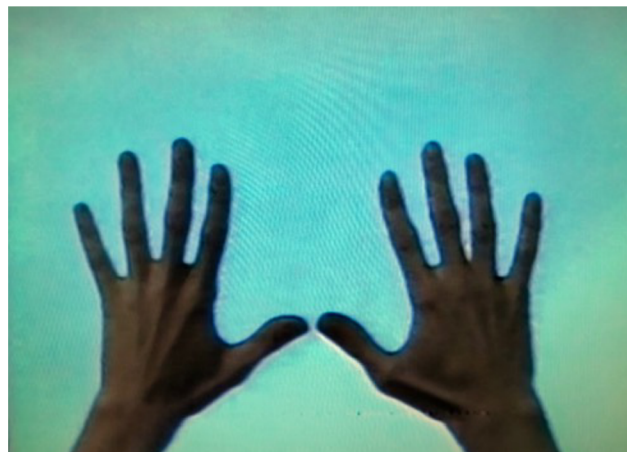
Nosič: původně U-matic, digitalizováno z VHS kopie

Zastoupení na výstavách: -

Provenience: Fait Gallery Brno

Forma prezentace: videorámeček + nůžky v plexi boxu (autorská adjustace z roku 2022)

- Video *Hudba pro nůžky* navazuje na sérii videí *Pálím své kresby, Rozbívám své sochy*. Scéna zachycuje proces stříhání vlasů (autora Marcelou Zaoralovou) s oblohou azurové modři v pozadí a působí se zvukem nůžek meditativně přímo abstraktně. Kamera snímá v detailu hlavu autora a ruce stříhající "kadeřnice". Ve stejné době natočil Michal Švarc sérii videí s názvy *Hudba pro Ruce, Hudba pro mé "Tělonástroje"*.



Název díla: *Hudba pro mé "Tělonástroje"*

Autor: Michal Švarc

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1983

Nosič: původně U-matic, digitalizace z VHS kopie v roce 2017

Zastoupení na výstavách: -

Provenience: archiv Tomáše Rullera

Forma prezentace: na monitoru

- Pokus o hledání vnější a vnitřní rezonance těla jako zvukového nástroje zachycuje série sekvencí zaměřených na *Ústa, Břicho, Záda, Vousy*. Společně s *Hudbou pro nůžky* (Ruller) *Hudbou pro ruce*, *Hudbou pro dva zadky* (Švarc) a *Úklid* (Loučanská), Video byla zaznamenána na U-matic, který je ztracený.



Název díla: *Úklid*

Autor: Alena Loučanská

Kategorie: jednonábové video

Délka videa (stopáž): 1 min. 50 sec.

Datace: 1983

Nosič: původně U-matic, digitalizace z kopie VHS v roce 2017

Zastoupení na výstavách: -

Provenience: archiv Tomáše Rullera

Forma prezentace: na monitoru

- Kontemplativní, emotivně laděné video Aleny Loučanské zachycuje scénu zametání střepe rozbitého květináče, za pravidelného tikotu hodin. V pozadí tiše zní píseň od Beatles, čímž se umocňuje intimní atmosféra. Toto dílo představuje raný příklad ženského senzitivní tvorby.



Název díla: *Živá smyčka*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: interaktivní video-instalace / uzavřený okruh

Délka videa (stopáž): 1 min. (záznam původní realizace pro klub Křenová v Brně)

Datace: 1983

Nosič: televizní monitor, video kamera, mikrofony, reproduktory, deska stolu, kýbl se štěrkem, smetáček a lopatka

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: *Copy It Right (2015)*, *Tomáš Ruller: Perform-Made, GHMP (2018)*.

Forma prezentace: rekonstruovaná interaktivní instalace

- Interaktivní video instalace, jejímž základem je uzavřený okruh, pracuje s principem přímého přenosu. Video kamera snímá "živou" akci, která se odehrává na desce stolu, kde se nachází hromádka štěrku, lopatka a smetáček, a divák je vyzván ke spontánnímu zapojení. Tento proces je v reálném čase přenášán na přítomnou televizní obrazovku, čímž vzniká iluze bezprostřední interakce. Efekt teatrálnosti je podpořen použitím dvojice mikrofonů, které výrazně zesilují zvuk vznikající manipulací s předměty. Z původní realizace pro klub Křenová v Brně se dochoval originální minutový videozáznam.



Název díla: *Autoportrét*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: jednonábové video / video záznam performance

Délka videa (stopáž): 2 min. 17 min.

Datace: 1984

Nosič: B-max

Provenience: GMU Hradec Králové

Zastoupení na výstavách: *Tomáš Ruller: Perform-Made-Udržitelné záblesky (Dům umění města Brna, GHMP, 2018)*.

Zastoupení ve sbírkách: GMU Hradec Králové

Forma prezentace: video na monitoru doplňuje vintage objekt-fetiš (košile)

- Část autorského medailonu, který Ruller natočil pro projekt architektky Nory Halatové. Halatová se formou video-medailonů snažila vyvézt práci generace výtvarných autorů 80.let a oslovila Rullera k produkci. Rullerův medailon byl natočen v jeho ateliéru v Biskupcově ulici v Praze, proběhlo natáčení také v ateliéru Jaroslava Róny na Olšanských hřbitovech nebo, Martina Mainera ve Stromovce nebo u Margity Titlové a Vladimíra Mertý. Halatová emigrovala a odvezla celý video-dokument do Londýna. Jeho další osud není znám. Původní hrubé materiály jsou k dispozici v Rullerově archivu.

VIDEO V ČESKÉ ALTERNATIVĚ

Okruh Galerie drogerie - zlevněné zboží

Text do expozice:

Alternativní výstavní prostory hrály klíčovou roli jako platformy pro sdílení nejnovějších informací. Nejefektivnějším způsobem udržování těchto kontaktů byla tzv. "hospodská kultura". Tajné filozofické a uměnovědné přednášky probíhaly v rámci tzv. "podzemních univerzit", které od konce roku 1984 podporovala Husova nadace. Mezi významná místa neoficiální kultury patřil pražský Junior klub, který jako nezávislé kulturní centrum zaměřené na hudbu, divadlo a výtvarné umění vedl Joska Skalník. Umělci a chartisté se pravidelně scházeli v hospodě U Pošty (dnešní Palác Akropolis). Pražská galerie Opatov, pod vedením kurátora Jaroslava Krbůška se rovněž podílela na propagaci neoficiální výtvarné tvorby. Tato alternativní centra ovlivnila vznik brněnské Galerie Drogerie - Zlevněné zboží.



Název díla: O galerii-drogerii "zlevněné zboží"

Autor: Aleš Záboj

Kategorie: video dokument

Délka videa (stopáž): 12 min. 14 sec.

Datace: 1987

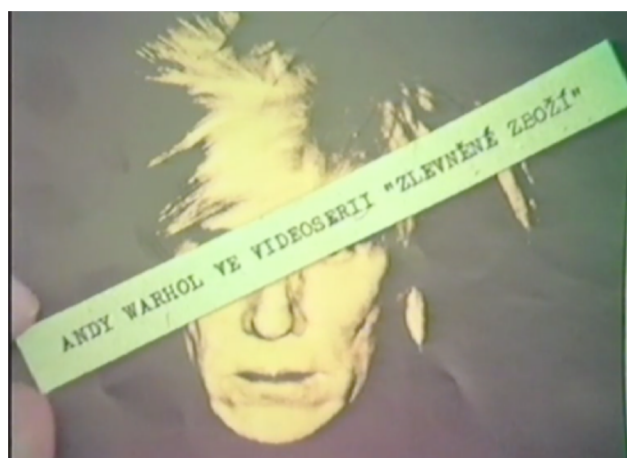
Nosič: jednokanálové video

Kamera, zvuk, editace: Aleš Záboj

Účinkují: Petr Oslzlý, Rostislav Pospíšil, Drahomír Svatoň

Forma prezentace: na monitoru

- Na konci osmdesátých let se Petr Oslzlý a Rostislav Pospíšil rozhodli založit nezávislou galerii s názvem Drogerie Zlevněné zboží. Tuto galerii, kterou Oslzlý považuje za konceptuální umělecké dílo, neomezovali pouze na undergroundové nebo disidentské prostředí. Galerie se nacházela na Kotlářské ulici v prostorách malé konstruktivistické drogerie, kde působil prodáváč Drahomír Svatoň. Výtvarníci zde nejen vystavovali svá díla, ale zároveň se podíleli na provozu obchodu, včetně práce za pultem. Po konci akcí se účastníci pravidelně setkávali v nedaleké hospodě Praha. Toto místo, které v minulosti sloužilo jako brněnská sekce uměleckého sdružení Devětsil, se znovu stalo centrem svobodomyslné společnosti – výtvarníků, fotografů, aktivistů a dalších tvůrčích osobností.



Název díla: Andy Warhol ve videosérii "zlevněné zboží"

Autor: Aleš Záboj

Kategorie: fiktivní video-rozhovor

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1987

Nosič: televizní monitor, video kamera, mikrofony, reproduktory, deska stolu, štěrka, smetáček a lopatka

Kamera, zvuk, editace: Aleš Záboj

Účinkují: Petr Oslzlý, Rostislav Pospíšil, Andy Warhol;

Překlad: Adéla Dörnerová; Andyho Warhola daboval Rostislav Pospíšil, reportéra Petr Oslzlý.

Forma prezentace: na monitoru

- Obchod s levným drogistickým zbožím na Bayerově ulici v Brně sloužil v letech 1986–1989 jako nezávislý výstavní prostor. Výstavy zde byly úzce propojeny s dalšími neoficiálními a polooficiálními aktivitami brněnské umělecké scény. V roce 1987 vznikl fiktivní rozhovor s Andy Warholem, který údajně plánoval výstavu v Galerii-drogerii Zlevněné zboží v Brně. Video obsahuje záznam rozhovoru s umělcem na jeho londýnské výstavě, který byl nadabován do češtiny a upraven tak, aby reflektoval fiktivní výstavu v Brně.



Název díla: *Prezentace/5 dní* (autorská video dokumentace, záznam Aleš Záboj a DJ Rachec, autorský střih Tomáš Ruller, instalace pro 5 monitorů.)

Nic než čaj (16min. 4sec.)

Teorie a praxe (10min. 34sec.)

Tvorba především grafická (13min.55sec.)

Tvorba víceméně architektonická (13min. 47sec.)

Tvorba přinejmenším malířská (37min. 49sec.)

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: autorská video dokumentace / video záznam performance

Délka videa (stopáž): 1 hod. 50min.

Datec: 1987

Nosič: VHS, verze player-recorder střih 1987, po roce 2000 převedeno na DVD, pro výstavu v GHMP digitalizováno z původního materiálu a rekonstruováno na 5 kanálů

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: *Tomáš Ruller: Perform-Made* (Galerie Hlavního města Prahy, 2018).

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: video-instalace pro pět monitorů

- Záznam Rullerovy pětidenní prezentace v Galerii mladých v Brně, který byl zachycen pomocí dvou video kamer. Jednu obsluhoval Aleš Záboj z Galerie Drogerie a druhou DJ Rachec. Hrubý materiál byl archivován na VHS kazetách a roku 1988 provizorně sestříhán (player-recorder).



VIDEO V ČESKÉ ALTERNATIVĚ

Okruh Originálního videojournalu 1986 - 1989

Výběr vydání Originálního videojournalu - na velkoplošné projekci.

Text do expozice:

Projekt audiovizuální samizdatové televize iniciovala od konce roku 1987 skupina přátel kolem Olgy Havlové a režiséra Andreje Kroba. Obsah byl distribuován na videokazetách ve formě ilegálně pořízených záběrů. Originální Video Journal (OVJ) však vznikl od roku 1986 jako video magazín. Každé vydání trvalo zhruba dvě hodiny a vzniklo dvacet kopií, které byly dále distribuovány. Podle tehdejších komunistických zákonů byla výroba originálu povolena, avšak jeho množení a šíření bylo zakázáno. Název magazínu je tedy lehce ironický. Lidé si také pořizovali podomácku vytvořené kopie, což vedlo k vytváření kopií kopií. Dochovaly se dokonce kazety páté generace původního záznamu.

Název díla: *8.8.88 - Bývalá betonárka, sídliště Opatov.*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: autorský video dokument / záznam natočen na dvě kamery kameramany Originálního videojournalu

Délka videa (stopáž): autorský sestřih 45 min.

Datec: 8.8.1988

Nosič: VHS a VHS-c

Provenience: Národní Galerie v Praze

Zastoupení: *Tomáš Ruller: Perform-Made-Udržitelné záblesky* (Dům umění města Brna, Galerie Hlavního města Prahy, 2018), ad. Nyní součástí stálé expozice v NG Praha

Forma prezentace: na projekci

- Akce byla reakcí na zrušenou výstavu kreseb v Galerii Opatov. Videozáznam byl natočen na dvě kamery (VHS a VHS-c) Originálním videojournalem. Palachovský záběr byl použit v úvodníku srpnového vydání Originálního videojournalu 88. Rullerův původní manuální autorský sestřih (z playeru na recordér) existuje jen ve druhé VHS kopii, originál je ztracen. Z digitalizovaného původního materiálu byl znovu rekonstruován autorský digitální sestřih v roce 2010.

VIDEO V ČESKÉ ALTERNATIVĚ

Druhá polovina osmdesátých let



Název díla: *Ve třech dnech / 72 hod.*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video performance, manipulovaná TV s neonem + 2 TV v kovové konstrukci v uzavřeném okruhu

Délka videa (stopáž): jednokanálový extrakt 1. dne - 5 min. 25 sec.

Datace: 1988

Nosič: B-max

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: *Výstava patnácti - generace 80. let, GHMP v Praze, Staroměstská radnice (1988), Tomáš Ruller: Perform-Made-Udržitelné záblesky (Dům umění města Brna, 2018).*

Forma prezentace: dvoukanálové video na 2 vintage televizorech v autentické kovové konstrukci + fotodokumentace

- V rámci této performance Ruller použil uzavřený okruh živé projekce (ve spolupráci s kameramany) a také projekci předem natočených částí akce, které promítal v různých časových fázích na dvou televizních monitorech umístěných na kovové konstrukci doplněné neonovým světlem. Za kamerou kromě autora stáli Jana Preková, Tomáš Kepka, Michal Pacina a další.



Název díla: *Blankyt*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: TV instalace / akční prostor

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1988

Nosič: Televizní přijímač "Blankyt" v instalaci, fotodokumentace,

Provenience: COLLETT Jirny

Zastoupení na výstavách: COLLETT Jirny

Zastoupení ve sbírkách: COLLETT Jirny

Forma prezentace: rekonstruovaná TV instalace / akční prostor

- Akční prostor *Blankyt* je pozůstatek po zakázané živé video performanci *Natur Mort* pro výstavu 12/15 Starší/ Mladší v Lidovém domě na Vysočanech.
- Namísto záznamu performance Ruller po cenzurnám zákazu pořídil video dokument z vernisáže (v jeho archivu - lze také prezentovat). Původní televizor Blankyt je ztracen (Blankyt byl dvanáctikanálový televizní přijímač-superhet se zpracováním zvuku dle normy OIRT 6,5 MHz, obrazovka s úhlopříčkou 59 cm, ovládání jasu, kontrastu, hlasitosti a tónové clony, výstup pro nahrávání zvuku na magnetofon - dnes mezi sběrateli nazýván "modrý Mauritius" - nedostupný). Zrnící šum obrazovky i zvuku tvoří základní motiv environmentální instalace.



Název díla: *Na vrcholu - Zebín*
Autor: Miloš Šejn (Ivo Sehnoutka)
Kategorie: performance / video záznam
Délka videa (stopáž): 30 min. / autorská digitalizovaná verze 7 min. 11 sec.
Datace: 10. 9. 1988
Nosič: Panasonic VHS
Provenience: archiv autora
Zastoupení na výstavách: Miloš Šejn, výstava v Malé galerii v Liberci (1988)
Zastoupení ve sbírkách: -
Forma prezentace: video na monitoru nebo projekci doplněna pigmentovými obrazy a video dokumentem z vernisáže
Forma prezentace: na projekci

- Jeden z prvních video záznamů Šejnova působení v krajině natočil autorův známý Ivo Sehnoutka. Pod názvem *Na vrcholu - Zebín* bylo video použito jako součást výstavy v Malé galerii v Liberci. V instalaci převládaly fotografie doplněné pigmentovými obrazy. Z vernisáže je dochován dvouhodinový záznam s hovory Jiřího Valocha.



Název díla: *Divák (Těla)*
Autor: Pavel Jasanský
Kategorie: video skulptura
Délka videa (stopáž): -
Datace: 1989
Nosič: TV monitor, figurální socha
Provenience: -
Zastoupení na výstavách: -
Zastoupení ve sbírkách: -
Forma prezentace: rekonstrukce objektu (figura, TV monitor)

- Pavel Jasanský, známý především svou dokumentární fotografií, se rovněž věnoval multimedialní tvorbě. Jeho první významný projekt tohoto druhu byl *Most* (1981–82), na který navázal přemalbami fotografií a multimedialními instalacemi. Vrcholem jeho intermediálního úsilí byla videosocha – monumentální instalace *Divák* (1989).

Název díla: *Ambrož, svátek svátků*
Autoři: Josef Daněk, Blahoslav Rozbořil, Aleš Záboj
Kategorie: jednokanálové video / video dokumentace
Délka videa (stopáž): 3 hod. / zkrácená verze 32 min. 30 sec.
Datace: 1989
Nosič: VHS
Provenience: archiv autorů
Zastoupení na výstavách: -
Zastoupení ve sbírkách: -
Forma prezentace: na monitoru

- Tří hodinový záznam akce v bytě Josefa Daňky (první uvedení 7.12.1979), po deseti letech první záznam na pohyblivém obrazu. *Ambrož, svátek svátků* aneb školení o tom, jak lze oslavit všechny svátky roku v jeden den. Aleš Záboj natáčel akce na kameru darovanou britskou Husovou nadací.



Název díla: *Velká Transformace*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video performance s velkoplošnou projekcí (tehdy poprvé veřejně použita při performanci a v uzavřeném okruhu)

Délka videa (stopáž): autorský video-dokument 5 min. 7 sec.

Datace: 1989

Nosič: původní U-matic nedostupný, digitalizace z VHS kopie + fotodokumentace

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Dialog L.A./Praha - Symposium

Otevřený dialog, Gong, Praha 1989

Zastoupení ve sbírkách: Dialog L.A./Praha - Nadace Art Mill

Forma prezentace: velkoplošná projekce

- Živou velkoplošnou projekci (detailu z akce) poprvé prezentoval Tomáš Ruller v rámci performance Velká Transformace (1989). na sympoziu Otevřeného dialogu v Gongu v Praze. Dostupný autorský video-dokument je extrakt z video-dokumentu Jaroslava Göbla (z původního formátu U-matic realizovaný na VHS) s fragmenty performance Beze slov na zahájení výstavy, performance Dialog s Habibem Kheradyarem Zamanim před kulturním domem Gong a z prezentace Velká transformace na sympoziu Otevřeného dialogu v Gongu. Hovoří Barbara Benish, Kim Levin, Karl Matson, Habib Kheradyar, Vladimír Kokolia, Jana Preková a Tomáš Ruller.



Název díla: *Osvěcování*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: velkoplošná projekce / zpomalený video záznam

Délka videa (stopáž): smyčka 7 min.

Datace: záznam 1989, projekce 1999

Nosič: VHS, digitalizováno

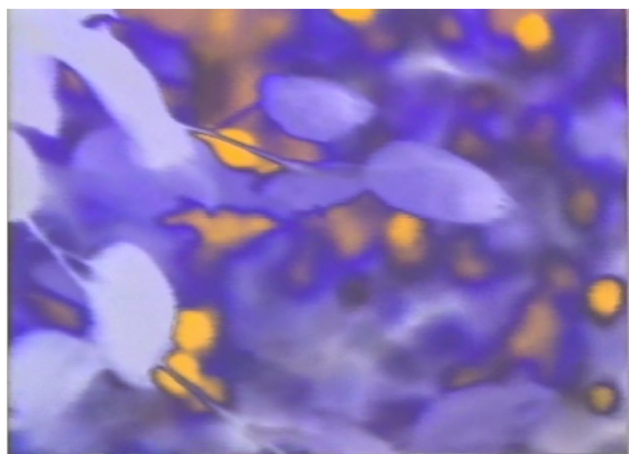
Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Otevřená situace - Východo-Západní Evropský projekt, Praha 1989; Per-form Dis-play, Mánes (1999)

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: velkoplošná projekce

- Video projekce videozáznamu z akce s Alastaiem MacLennanem, vystavená v galerii Mánes, Praha, 1999. Blýskání fotoaparátů a blesků v bouři. Video, které Ruller zaznamenal v roce 1989 v rámci projektu Open Situation v Parku kultury a oddechu v Praze, po deseti letech postprodukčně upravil a představil na své samostatné výstavě v pražském Mánesu (1999). Podstata práce spočívá ve zpomaleném záběru obrazu bouře, kde se mísí blesky s fotoblesky, které prosvětlují temnotu pouze v momentě záblesku. Svým způsobem to evokuje stroboskopické efekty, často využívané v experimentálních filmech a videích.



Název díla: *Země, světlo, vzduch*

Autor: Radek Pilař

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 1 min. 33 sec.

Datace: 1984 (v úvodním titulku uvedena pravděpodobná antidatace 1982)

Nosič: Sony Betamovie, záznam na kazetu Betamax

Provenience: archiv rodiny Radka Pilaře

Zastoupení na výstavách: Český obraz elektronický (Mánes, Praha 1994). Festival TINA B. – Art & Happiness (Praha 2012). Mezinárodním festival dokumentárních filmů Jihlava (Jihlava 2021). Kino Ponrepo (Praha 2021). Radek Pilař 90 (Villa Pellé, Praha 2021).

Forma prezentace: na projekci

- Jeden z prvních výtvarných experimentů Radka Pilaře, realizovaný s novou videokamerou Betamovie se záznamem na kazetu Betamax, představuje autorské video, které kombinuje elektronický obraz s elektronickou hudbou. Video zachycuje přírodní kompozice, jako jsou části rostlin, tráva, a detail obličeje dítěte, motivy zachycené v letním ateliéru v Jarkovicích. Pomocí barevných korekcí a převedení do negativu Pilař transformuje tyto motivy do abstraktních obrazů. Mezi první videostudie patří Grafika podzimu a hudební video Zrcadlo času z roku 1985.



Text do expozice:

V červenci roku 1989, krátce před Sametovou revolucí, se v pražském Parku kultury a oddechu Julia Fučíka v rámci Salonu výtvarníků uskutečnila jedna z prvních oficiálních skupinových výstav, která opět vzešla z iniciativy Radka Pilaře, s názvem Den Videa. Mezi vystavujícími autory se objevili „videisté“, animátoři a nadšenci počítačového umění - Ondřej Černý, Věra Geislerová & René Slauka, Václav Hodan, Romana Milerský, 5 D STUDIO (Tomáš Kepka, Michal Pacina, Marta Karoliová), Pavel Scheufler, Petra Skala, Lucie Svobodová, Lenka Štarmánová, Ivan Tatíček, Petr Trojan, Jaroslav Vančát. Architektonickou podobu výstavy zajistil Miroslav Dopita.

Připravám prvního setkání tvůrců videa a počítačové animace v Praze a účasti na realizaci Dne videa v Mánesu (u příležitosti výstavy Pražský salon 88) předcházely výstavy Radek Pilař: Video v okresním muzeu ve Vsetíně (1988), Radek Pilař Video (Svitavy, 1988). Multimedialní a multikanálová instalace s názvem Pokus o portrét vytvořená Tomášem Kepkou, Michalem Pacinou a Martou Karoliovou (5D Studio). Instalace, která přeměňuje autentický záznam reality zachycením lidských tváří, byla poprvé představena ve výstavní síni Fotochemy na Jungmanově náměstí v Praze v červenci 1988.

Název díla: *Pokus o portrét / Výstavní síň Fotochemy, Jungmanovo náměstí, Praha.*

Autor (autoři): Tomáš Kepka, Michal Pacina, Marta Karoliová (5D Studio - katalog)

Kategorie: multikanálové video

Délka videa (stopáž): 120 min.

Datace: 1988

Nosič: -

Provenience: Tomáš Kepka

Forma prezentace: fotodokumentace, rekonstrukce

- Ústředním motivem multikanálové instalace je portrét, lidská tvář, která v hmotném světě zanechává emocionální stopu. Video autenticky transformuje zachycenou skutečnost, aby vyjádřila podstatu duše.

Název díla: *Židle*

Autor: Václav Hodan

Kategorie: jednonábové video

Délka videa (stopáž): 4 min.

Datace: 1989

Nosič: -

Provenience: autor

Forma prezentace: na monitoru

- Architektonické video pojetí objektu židle.



Název díla: *Obrazy noci*

Autor: Petr Skala

Kategorie: multikanábové video

Délka videa (stopáž): 7 min. 30. sec.

Datace: 1989

Nosič: video, živý doprovod na klarinet

Provenience: autor

Forma prezentace: re-design na monitoru

- Ve videoinstalaci *Obrazy noci* Petr Skala zkoumal vztah mezi pohyblivým obrazem a fyzickým prostorem, čímž dosáhl výrazné interakce mezi vizuálním vjemem a hmatatelnou realitou.



Název díla: *Motýl v tunelu*

Autor: Ivan Tatíček

Kategorie: jednonábové video

Délka videa (stopáž): 9 min.

Datace: 1989

Nosič: VHS PAL

Nosič: VHS PAL

Provenience: autor

Forma prezentace: na monitoru

- Minimalistická video studie s hudebním doprovodem zkoumá možnosti děleného obrazu. Video, inspirované pop-artem, zachycuje napětí mezi inscenací a autenticitou, kombinované s lehkým, ale zároveň sociálně kritickým tónem.



Název díla: *Dialog / Diskuze*

Autor: Jaroslav Vančát

Kategorie: video instalace, uzavřený okruh,

Délka videa (stopáž): -

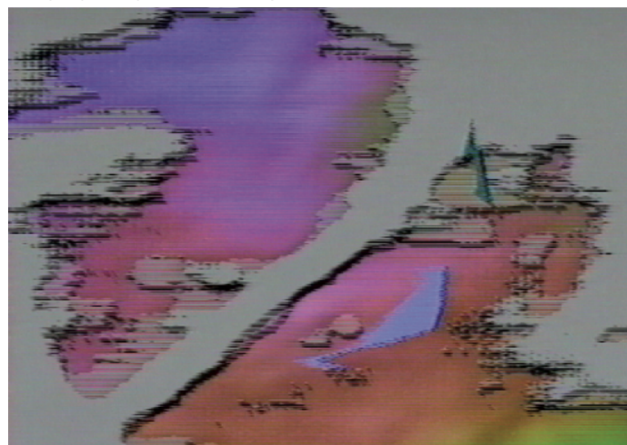
Datace: 1989

Nosič: 3 kamery, 3 objekty, 3 monitory

Provenience: autor

Forma prezentace: rekonstrukce instalace

- Videoinstalace je tvořena třemi kamerami a třemi monitory a zaměřuje se na vztah mezi nazíráním a interpretací. Skici k projektu jsou datovány rokem 1988.



Název díla: *Obrázky*

Autor: Lucie Svobodová, hudba manželé Havlovi

Kategorie: počítačová animace remediovaná na jednonábové video

Délka videa (stopáž): 6 min.

Datace: 1989

Nosič: VHS PAL

Provenience: autorka

Forma prezentace: na vintage počítačovém monitoru

ČEŠTÍ AUTOŘI V EXILU



Název díla: *Participation*

Autor: Woody Vašulka

Kategorie: video-dokument

Délka videa (stopáž): 63 min.

Datace: 1969 - 1971

Nosič: open-reel video

Provenience: Vašulka Kitchen Brno

Zastoupení ve sbírkách: Vašulka Kitchen Brno ad.

Forma prezentace: na monitoru

- Ve videu *Participation* rezonují zkušenosti Steiny a Woodyho Vašulkových s newyorskou uměleckou scénou přelomu 60. a 70. let. V tomto fascinujícím portrétu divoce kreativních osobností, míst a atmosféry zachycené na Portapak, sledujeme například vystoupení trumpetisty Dona Cherryho na Washington Square, Warholovy Superstars na jevišti a koncert Jimiho Hendrixe.
- Vašulkovi začali zaznamenávat podzemní divadelní a hudební scény krátce po svém příjezdu do Spojených států v roce 1965. Pro Steinu to byla příležitost osvojit si kameramanské řemeslo jako dokumentaristka kontrakulturních scén tzv. „sexuální avantgardy“. V ukázkách z *Participation* jsou zaznamenána vystoupení anonymní rhythm and bluesové skupiny vedené mladým, charismatickým zpěvákem, pulzující světelná show v klubu Fillmore East a scéna z drag divadla Off-Broadway.



Název díla: *Vocabulary*

Autor: Woody Vašulka

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 4 min. 30 sec.

Datace: 1973

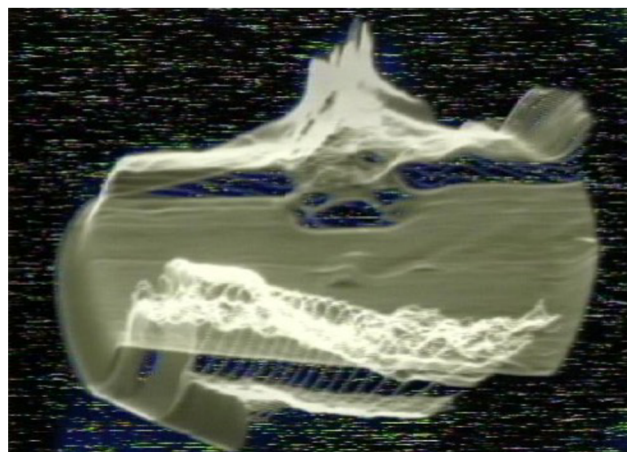
Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: Muzeum města Brna

Zastoupení ve sbírkách: Muzeum města Brna.

Forma prezentace: na monitoru nebo projekci

- *Vocabulary* je „koncipováno tak, aby didaktickou formou převedlo základní energetické zákony elektronickém zobrazování.“ Ruka zde slouží jako metafora pro výraz a gesto, zatímco sféra, která symbolizuje tvar, je modulována pomocí technologií Multikeyeru, Scan Processoru a Dual Colorizeru.
- Dva trojrozměrné "objekty" jsou zasazeny do nové prostorové souvislosti, čímž vzniká nová forma elektronických informací s vlastní, neviditelnou prostorovou hierarchií, která se liší od reálného prostorového uspořádání mezi objekty. *Vocabulary* tak zobrazuje interakci mezi technikami klíčování a systémového feedbacku.



Název díla: *C-Trend*

Autor: Woody Vašulka

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 8 min. 30 sec.

Datace: 1974

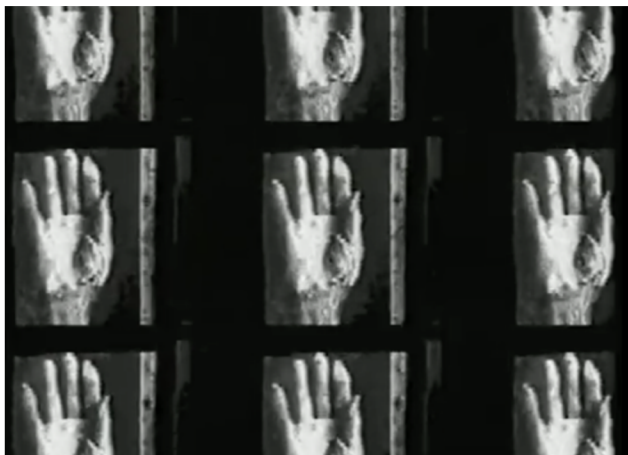
Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: Vašulka Kitchen Brno

Zastoupení ve sbírkách: Vašulka Kitchen Brno ad.

Forma prezentace: na monitoru

- Modifikovaný obraz městského prostředí, upravený pomocí Rutt-Etra Scan Processoru, je díky synchronní zvukové stopě jasně čitelný. Na záznamu jsou zřetelné dvě klíčové modifikace elektronického obrazu, které vedou k nové konfiguraci jasu a video obrazu. Jednotlivé vodorovné čáry jsou převedeny do pohyblivého grafického zobrazení ve tvaru vlny, což vytváří dynamický vizuální efekt. Obraz je skosen a vychýlen mimo rámeček, přičemž dochází k matematickému překódování analogových informací.



Název díla: *The Commission*

Autor: Woody Vašulka, Ernest Gusella, Robert Ashley, Cosimo Corsano, Ben Harris, Andrea Harris, David Ossman, Bradford Smith, Peter Kirby;

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 39 min. 15 sec.

Datace: 1983

Nosič: 3/4" U-matic video

Zastoupení ve sbírkách: Vašulka Kitchen Brno ad.

Forma prezentace: na monitoru nebo projekci

- *The Commission* je ambiciózní elektronický operní příběh, který kombinuje video efekty a elektronicky manipulovaný zvuk se stylizovaným dokumentárním dramatem. Dílo je inspirováno skutečným dramatem houslisty a skladatele 19. století, Nicolò Paganini a jeho současníka Hectorem Berliozem. Práce zkoumá hranice využití geniality umělců a tragických hrdinů. Inspiraci hledá v romantické tradici.



Název díla: *Four Seasons*

Autor: Michael Bielický

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 3 min.

Datace: 1984

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: autor

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru (spolu s *Circulus Viciosus*)

- Jedno z prvních Bielického videí vzniklo během studia v Düsseldorfu a zachycuje spontánně vznikající situace v ateliéru na filmový formát Double Super 8. Při pozdějším převedení na video, zůstal filmový pás nerozdělený, což způsobilo rozdílnou komunikaci mezi jednotlivými políčky filmu a zachycenými akcemi. Téma ročních období je pojato z pohledu života ve městě jako období hektického podnikání, chaosu, fiktivní lásky a spotřeby.



Název díla: *Circulus Viciosus*

Autor: Michael Bielický

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): 4 min.

Datace: 1985

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: autor

Zastoupení: Sbírka pohyblivého obrazu GMU, Hradec Králové

Forma prezentace: na monitoru (spolu s *Four Seasons*)

- V jedné z prvních videostudií Bielický zkoumá fyzické hranice reprezentace videa. Vesmír se pohybuje v kruhu / Galaxie se pohybují v kruhu / Sluneční soustava se pohybuje v kruhu / Země se pohybuje v kruhu / Dokonce i MY se pohybujeme v kruhu. Tělesné pohyby rozdělují na několik monitorů, nebo dochází k dekonstrukci montáží a naruše-ním signálu videa, čímž vytváří zvláštní typ video-těla.



Název díla: *Paik Hut*

Autor: Michael Bielický

Kategorie: jednonábové video

Délka videa (stopáž): 14 min. 40 sec.

Datace: 1986

Nosič: U-matic

Provenience: autor

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru

- Video *Paik Hut* dokumentuje performaci Nam June Paika, Ricarda Pereda a Michaela Bielického, při které spálili typické Beuysovy klobouky na pozemku Kunstakademie Düsseldorf. Paik a Bielický byli známi tím, že neočekávaně vykřikovali frázi: "Ticho Josepha Beuyse je přeceňováno." Bielického dokumentární záznam je ponořen do nepřirozeného, jasně žlutého odstínu, aby ještě více zvýraznil absurditu celé akce.



Název díla: *Medienpornesie (Sex in der Stadt)*

Autoři: Petr Vrána, Peter Weibel

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 4 min.

Datace: 1986

Nosič: Vidox, Trickmischer, 1-inch U-matic

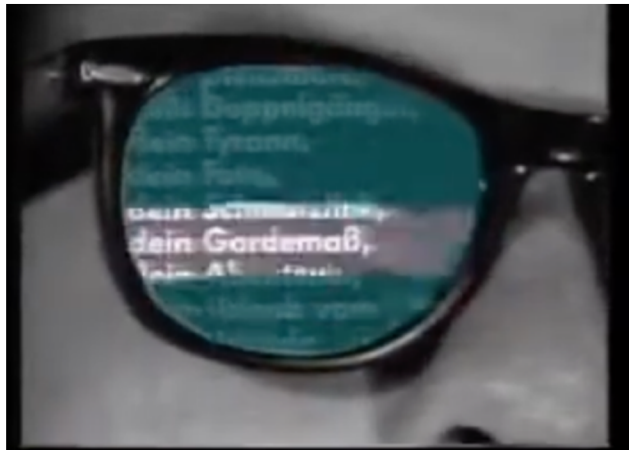
Provenience: archiv autora

Forma prezentace: na velkoformátovém TV monitoru společně

s *Ich wollte ich wäre ein Kleid*

- Sémiotická vizualizace zpráv z vídeňských novin, kterou doprovází hra se slovy a významy. Člověk lačně dychtí

- po novinkách z denního tisku je připodobněn k jedinci poháněného sexuálními chťičem, ženoucí se za informací jako za obětí sexuální touhy. Souhra videotechniky a ruční kresby dává klipu estetickou přisnost i přes koláži podobnou rozmanitost a zdánlivou nesourodost obrazových motivů.



Název díla: *Ich wollte ich wäre ein Kleid*

Autoři: Petr Vrána, Friedemann Baader

Kategorie: elektronický obraz

Délka videa (stopáž): 2 min. 38 sec.

Datace: 1986 - 1987

Nosič: Bluebox, Vidox, Magic High Band

Provenience: archiv autora

Forma prezentace: na velkoformátovém TV monitoru společně

s *Medienpornesie (Sex in der Stadt)*

- Video *Ich wollte ich wäre ein Kleid*, je kritikou soukromých komerčních televizních stanic. Zároveň je vizualizací textu Petra Weibela. Ve videu realizovaném na přelomu roku 1986 a 1987, jehož název v překladu zní *Přál bych si být šaty* Petr Weibel svým oscilograficky modifikovaným hlasem předčítá "manifest proti augen lutscher" - očním lizátkům. Výraz je asociací závislosti na televizním vysílání, útočné formě a schopnosti manipulace prostřednictvím reklamy.
- Nápodoba - člověk, který oblékne šaty-monitor je sám sobě reklamou: "Jako monitor v pěší zóně, jsi monitorem."



Název díla: *Art of Memory*
Autor: Woody Vašulka
Kategorie: elektronický obraz
Délka videa (stopáž): 36 min. 30 sec.
Datace: 1987
Nosič: 3/4" U-matic video
Provenience: -
Forma prezentace: na monitoru

- *Art of Memory* je úvahou o významu obrazů. Ve videu, Vašulka zachycuje v enigmatickém prostředí prostor a čas - kolektivní paměť a historii. Příběh je zasazen do monumentální krajiny amerického jihozápadu. Vašulka lokalizuje trauma 20. století skrze filmové obrazy násilných událostí, včetně španělské občanské války, ruské revoluce, druhé světové války a nástupu atomové bomby. Historie a paměť jsou zde střeženy okřídlenou bytostí svědomí, jejíž podoba a vliv jsou formovány právě těmito obrazy minulosti.



Název díla: *Toilette*
Autor: Michael Bielický
Kategorie: video socha / ready-made
Délka videa (stopáž): -
Datace: 1987
Nosič: 3/4" U-matic video
Provenience: autor
Zastoupení: Pro výstavu Videosculptures Exhibition v Cité Internationale des Arts v Paříži
Forma prezentace: objekt v podobě toalety s CRT, TV magazín, vysílač

- Jak je pro Bielického tvorbu typické, i tato práce s ironií a vtipem Nam June Paika, reflektuje zpomalenost televizního vysílání. V díle, inspirovaném Duchampovou *Fontánou*, jsou poprvé sjednoceny všechny prvky, které později tvoří základ Bielického video soch, jako například volné uspořádání malých CRT obrazovek a strukturu vysílače a přijímače. Tyto prvky se dále objevují ve videoskulpturách *Menora / Inventur*, *Der Name* a *Exodus*.



Název díla: *Staffellei*
Autor: Michael Bielický
Kategorie: video socha / ready-made
Délka videa (stopáž): -
Datace: 1987
Nosič: 3/4" U-matic video
Provenience: autor
Zastoupení: Pro výstavu Videosculptures Exhibition v Cité Internationale des Arts v Paříži
Forma prezentace: objekt v podobě štaflí s CRT, vysílač

- Podobně jako v předchozí práci *Toilette*, i zde jsou sjednoceny všechny prvky pozdějších video soch, které Bielický vytvořil. S tímto dílem se Bielický více distancuje od vlivu Nam June Paika – je méně ironické a sarkastické – a více konceptuální.

Název díla: *Malerei versus Video / Foyer Kasselské opery*
Autor: Petr Vrána
Kategorie: video instalace
Délka videa (stopáž): -
Datace: 1988
Nosič: video instalace
Provenience: archiv autora
Forma prezentace: video instalace

- Rondel sestavený z panelů, do kterých autor za plochy světla propustných zrcadel umístil malířská plátna, na kterých byly vytištěny figurativní černobílé záběry z videa. Části obrazů domaloval RGB barvami. Časování rozsvěcelo jednotlivé panely podsvícené led osvětlením. Díky red-green-blue efektu se malby s ohledem na druh světla divákovi proměňovaly, ale také v mžiku mizely. Video instalace je kritikou možné závislosti na televizním vysílání.



Název díla: *Menora / Inventur*

Autor: Michael Bielický

Kategorie: video skulptura (CRT, vysílač)

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1989

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: autor

Zastoupení: Vytvořeno pro MultiMediale 2, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Opelgelände, Karlsruhe;

Forma prezentace: zápujčka skulptury

- Základem video skulptury je ocelová konstrukce sedmi-ramenného svícnu, na jehož koncích jsou umístěny televizní obrazovky blikajících CRT monitorů. Skulptura je ironickou úvahou o náboženství a jeho významu v mediálním věku. Bielický využívá techniky bezdrátového přenosu a volného uspořádání médií v rámci pevné struktury, které tvoří základ pro další díla. Na sedmi CRT monitorech neviditelný vysílač vysílá video zobrazující plamen (svíčky). Při světové premiéře na vstupním schodišti düsseldorfské akademie zasadil Bielický *Menoru* mezi prázdné hasicí přístroje a povýšil sochu na svou první video instalaci.



Název díla: *Microwaved Hot Dog*

Autor (autoři): Petr Vrána, J.Hammer (hudba), L.Deczi (trubka), Monika Kroll (jako Virginia Astley z Lumbertonu)

Kategorie: music video

Délka videa (stopáž): 3,5 min. / 4 min.

Datace: 1989/1990

Nosič: Harry, Paintbox, Mirage, D1

Provenience: archiv autora

Forma prezentace: na samostatném TV monitoru

- Music video *Microwaved Hot Dog* vzniklo jako vizuální doprovod hudby Jana Hammera a odkazuje ke skutečné události. Paní Virginia Astley z Ohia vyhrála soudní spor s výrobcem mikrovlnných trub, když v jedné z nich nechala po koupání dosušit svého psa tak, jak to byla dříve zvyklá dělat v otevřené plynové troubě. Video, ve kterém byly použity techniky Harry, Paintbox, Mirage a D1, získalo řadu mezinárodních ocenění a bylo vysíláno i v České televizi.

PO SAMETOVÉ REVOLUCI



Název díla: *Der Name*

Autor: Michael Bielický

Kategorie: video skulptura / interaktivní instalace (ocelový rám, CRT, vysílač)

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1990

Nosič: 3/4" U-matic video

Provenience: Národní Galerie v Praze

Zastoupení na výstavách: Discover European Video, Anthology Film Archives v New York / (1994, Český obraz elektronický - vnitřní zdroje, Galerie Mánes, Praha)

Zastoupení ve sbírkách: Národní Galerie v Praze;

Forma prezentace: zápůjčka skulptury

- V *Der Name* zkoumal Bielický možnosti bezdrátového přenosu a symbolikou tvaru objektu. Zabýval se také prostorovým uspořádáním médií v pevné struktuře a jejím vyzněním ve výstavní síni. Na sedmi CRT monitorech je z černé reflexní koule vysílán signál, který přenáší obraz plamene. Koule může být samostatným uměleckým objektem, ale je televizním vysílačem. Symbol spirály, nosiče informací, lze chápat v mnoha různých kontextech. Video skulptura *Der Name* je prvním proto-interaktivním dílem typu „walk-in“, objektem, do kterého může divák vstoupit.



Název díla: *In-ter-venge*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video performance, dva uzavřené okruhy na dva monitory

Délka videa: dokument z jedné kamery, 19 min. 43 sec.

Datace: 1990

Nosič: VHS - NTSC

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Biennale d'Art Actuel, Le Lieu (1990) Québec, CA, Per-form Dis-play, Mánes (1999), Perform-Made, DU Brno, GHMP Praha;

Zastoupení ve sbírkách: Biennale d'Art Actuel, Le Lieu, Québec, CA

Forma prezentace: 1 video-displej, 2x fotoprint + objekt (zvonkohra) + schéma

- Na festivalu Inter-Le v Lieu v kanadském Québecu Ruller v performanci použil videoprojekci, uzavřený okruh a dva monitory, kdy první kamera snímala akci a druhá celek instalace.



Název díla: *TV-Obřad*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video performance + relikt (TV na kameni)

Délka videa (stopáž): 20 min.

Datace: 1991

Nosič: VHS - NTSC

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Video Biennale v japonském Fukui, Japonsko (1991); Per-form Dis-play, Mánes (1999); Perform-Made, Dům umění města Brna, GHMP Praha;

Zastoupení ve sbírkách: Video Biennale, Fukui, Japonsko

Forma prezentace: (Adjustace z GHMP Praha) video na projekci + objekt-relikt (SONY TV na originálním kameni)

- Video performance představená na bienále v japonském Fukui. Ruller demonstrativně na proces proti vlivu masmédií rozbil na pódiu televizní obrazovku. Dvacetiminutový záznam vznikl na VHS video NTSC. Z akce je uchován objekt - televize na kameni z Dógenova zenového kláštera v Eihei-ji.



Název díla: *Flare Up*

Autor: Radek Pilař

Kategorie: jednonábové video, zvuk

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1991

Nosič: Betamax

Provenience: archiv rodiny autora

Zastoupení na výstavách: -

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru

- Video před-stavuje studiový záznam koncertu Ireny a Vojtěcha Havlových, který probíhá před jednou z rozměrných Pilařových asamblážů. Pomocí klíčování jsou do obrazu vkládány fragmenty z Pilařova filmu *V jablčku bydlí panenka* (1984). V úvodu se také objevuje upravená sekvence z filmu Václava Bedřicha *Písnička pro sklíčka* (1967), jehož byl Pilař výtvarníkem. V závěrečné části je použita geometrická animace od Martina Hřebačky. Video *Flare Up* vychází z Pilařovy vize "totální malby", která spojuje scénický, výtvarný a elektronický prostor. Zároveň se jedná o jednu z mnoha jeho prací, v nichž se pokouší o vizuální vyjádření hudby.



Název díla: *Painting*

Autor: Radek Pilař

Kategorie: jednonábové video, zvuk

Délka videa (stopáž): 8 min. 55 sec.

Datace: 1991

Nosič: video

Provenience: archiv rodiny autora

Zastoupení na výstavách: Český obraz elektronický (Výstavní síň Mánes, Praha 1994), v Galerii Restart (Praha 2013), na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů Jihlava (Jihlava 2021), v Kině Ponrepo (Praha 2021) a na výstavě Radek Pilař 90 (Villa Pellé, Praha 2022)

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru

- Autorské video s výtvarným zpracováním taneční improvizace Evy Černé a Karla Vaňka realizované v Galerii bratří Čapků. Hudbu vytvořil S.Havelka.



Název díla: *YES NO YES a Virtuální opona*

Autor: Radek Pilař

Kategorie: video

Délka videa (stopáž): 10 min. / 7 min.

Datace: 1992

Nosič: jednonábové video, zvuk

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: na monitoru

- Video je existenciální zpověď, symbolicky odkazující na mezní životní situace a výzvu jednotlivce se správně rozhodnout, přičemž reflektuje složité podmínky normalizač-ních 80. let. Tento snímek spadá do tzv. „video integra art“ - označení, kterým Pilař nazýval techniku „totálního“ uměleckého díla. Ústředním motivem je výstava Josky Skalníka s názvem *Přímá cesta*, která byla představena v roce 1992 v galerii Nová síň v Praze. Video doprovází hudba Havelky. Prostorová instalace byla vytvořena Joskou Skalníkem, na umělecké a technické realizaci se podílel M.Hřebačka, 3D animace, D.Váňa. Účinkují: J.Skalník a M.Cihla.



Prezentace společně s dokumentací Media archivu (založený 4.2.1992).

Název díla: *Perumos (Bomba)*
a federální happening *Dost' bolo, dost'!*

Autor: Petr Vrána

Kategorie: video happening

Délka videa (stopáž): 04 min. 11 sec.

Datace: 1992

Nosič: jednonábové video, zvuk

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: -

Forma prezentace: na monitoru, s odkazem na videofilm Zbigniewa Rybczyńského *The Orchestra*.

- *Perumos (Bomba)* a federální happening *Dost' bolo, dost'!* vznikl ve spolupráci s Českou televizí během velmi krátké doby tři měsíců. Přibližně 200 účinkujících autorů bylo osloveno dopisy nebo faxem z Německa. Scény byly inspirovány dílem Zbigniewa Rybczyńského *The Orchestra* a událostmi spojenými s blížícím se rozpadem Československé federativní republiky, který nastal 31. prosince 1992. Obsah videa reflektuje spory a nesnášenlivost mezi národy a rasami. Premiéra tohoto revolučního hudebního videa proběhla 8. března 1992 ve večerním vysílání České televize. Projekt vznikl ve spolupráci s Romanem Holým a textařem Danielem Mikletičem. Video bylo v roce 1993 nominováno na festivalu Deutscher/Internationaler Videokunstpreis & Internationaler Medienkunstpreis.



Název díla: *Altamira*

Autor: Petr Vrána

Kategorie: jednonábové video, zvuk

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1992

Nosič: -

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách:

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru

- *Altamira* vznikla v koprodukcii s Českou televizí a představuje vizualizaci hudební kompozice českého soudobého skladatele Jana Jiráka. Příběh o pravěké společnosti, kde zdroj života v podobě ohně zastupuje médium televize, pohybově ztvárnili členové Hessovy baletní skupiny a tanečníci Národního divadla.



Název díla: *Piazza Virtuale*

Autor: Karel Dudešek & Van Gogh TV

Kategorie: interaktivní televize

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1992

Nosič: -

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Dokumenta 9, Kassel, 1992.

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: dobová dokumentace

- *Piazza Virtuale* byl interaktivní mediální experiment vedený skupinou Van Gogh TV – uměleckým kolektivem, který založili Mike Hentz, Karel Dudešek, Benjamin Heiderberger a Salvatore Vanasco. Tento experiment, jehož cílem bylo re-interpretovat vztah mezi vysílatelem a divákem, který je tradičně spojen s televizí. Projekt, který vyzýval sto dní návštěvníky, aby se pomocí videotelefonů a kamer přenesli k televiznímu publiku, probíhal během kasselských Documenta IX v roce 1992.



Název díla: *Der Innere Beobachter*

Autor: Michael Bielický

Kategorie: videoskulptura

Délka videa (stopáž):

Date: 1992 (verze 2001)

Nosič: ocelový rám (pouze Linz), ocelové koule, kamery, CRT monitory, vysílač, fluorescenční barva

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Endo und Nano: Die Welt von Innen,

Ars Electronica, Linz (1992). *Der Innere Beobachter*, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg (2001)

Forma prezentace: zápůjčka skulptury

- Výchozím prvkem této práce je světlo ve svém elementární formě. Co se dnes jeví jako jednoduchá digitální textová animace, je ve skutečnosti výsledkem složitého analogového procesu uvnitř koulí. Zde jsou instalovány infračervené kamery, které na jejich vnitřek promítají fluorescenční barvu. Bielický vepsal „světlo“ do ponurých sfér a jeho technický výklad promítá navenek. Tato komplikovaná konstrukce nabízí nejen prostor pro interpretaci technického výkladu Platónovy jeskyně, ale také další směřování autora. Od této chvíle už Bielický nepoužíval technologii jako médium pro vyjádření magického a symbolického, zabývá se interpretační schopností technologie v naší společnosti jako takové.



Název díla: *Video-performance / Černá díra*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: postprodukovaný video záznam + relikt

Délka videa (stopáž): 8 min. 37 sec.

Date: 1992

Nosič: U-matic

Provenience: archiv autora

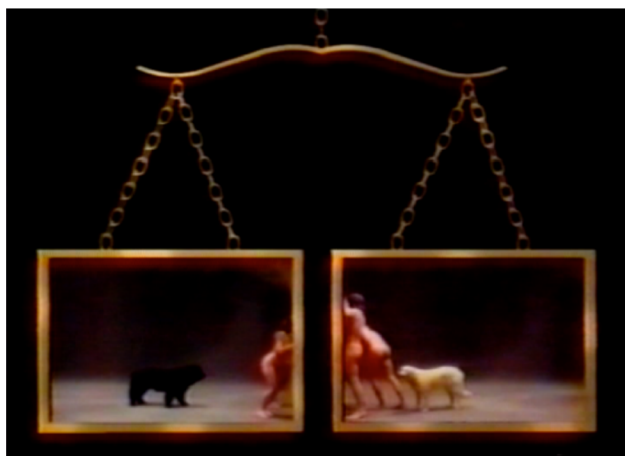
Zastoupení na výstavách: Per-form Dis-play, Mánes (1999);

Perform-Made, Dům umění města Brna, GHMP Praha;

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: (Adjustace z GHMP Praha) na displeji + objekty-relikty: 3D brýle + Kačer Donald

- Po odmítnutí českou televizí zařadit živou akci do živého vysílání, bylo video natočeno na U-matic pásku a sestříháno ve studiu na FaVU. Autor požadoval, aby se odvysílala alespoň 1 minuta „černého signálu“ v závěrečné části vysílání (Black Hole). Česká televize však tuto podmínku neakceptovala, což ukončilo Rullerovy pokusy o spolupráci.



Název díla: *Angels Are Wired*

Autor: Daryusch Shokof, Petr Vrána

Kategorie: jednonábové video

Délka videa (stopáž): 13 min. 44 sec.

Date: 1992

Nosič: -

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Dokumenta 9, Kassel

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: dobová dokumentace

- Scénář napsal íránský filmový režisér, scénárista a herec Daryusch Shokof, režie se ujal společně s Petrem Vránou a produkci zajistila Monika Effenbergová. Autoři si pronajali televizní studio na Kavčích horách a pozvali komparzisty. Video příběh, jehož hlavním motivem se staly dvě televizní plochy monitoru umístěné na ramenou vah, symbolicky vyjadřuje boj mezi dobrem a zlem, sexuálním chťicem mužské a ženské polaritu. Video běželo ve vysílání public TV Channel 13.



MEDIA ARCHIV

Organizátor: Petr Vrána

Lokace: Národní 20, prostory klubu Rock Café, Praha

Termín: 4. února 1992 - prosinec 1995

- Z iniciativy Petra Vrány bylo 4. února 1992 v Praze na Národní třídě otevřeno audiovizuální centrum Media archiv, jehož hlavním cílem bylo seznamovat veřejnost s domácí a světovou tvorbou. Media Archiv, fungující díky práci dobrovolníků a nadšenců, se specializoval na shromažďování děl z oblasti umění videa a později nových médií. Archiv zahrnoval videokazety s tvorbou jednotlivých autorů a záznamy z festivalů a přehlídek, převážně z evropských zemí.
- Součástí Archivu byla galerie Nový horizont, která nabízela projekce v samostatném sále a fungovala jako součást klubu Rock Café, který vedl Pavel Zvolenský se svými spolu-pracovníky. Bezprostředně po otevření centra přivezl Vrána do Brna Woodyho Vašulku, přičemž byly součástí akce i kazety z Media Archivu. V Brně, na Květné ulici, byla zároveň založena odnož pražského spolku. V září 1992 proběhl diskuzní večer na téma Svět jako globální vesnice s Karlem Dudeškem (umělecký šéf Van Gogh TV) a v listopadu Media Archiv hostil Woodyho a Steinu Vašulku.
- Během čtyřletého fungování, proběhlo mezinárodní setkání tvůrců a teoretiků intermediální tvorby Video-Art-Forum (1993). Mezi přednášejícími se objevili Alfred Rotert (ředitel festivalu Media Art Osnabruck), Karel Dudešek, Woody Vašulka, Petr Skala. Zároveň probíhaly projekce video tvorby studentů pražské FAMU, AVU a brněnské FaVU, jako videa a filmy Zbige Rybczynského (Music videos, *Steps*, *The Orchestra*, *Kafka*), autorů meziválečné avantgardy Oskara Fischingera (abstraktní filmy 1925-1955), Normana McLarena (experimentální filmy 1930-1970) a také evropská premiéra *Andělského spojení* (Shokof/Vrána, audiovizuální kompozice). Probíhaly zde autorské prezentace výstavy Český obraz elektronický, projekce filmů Chrise Burdena, Andy Warhola a kompilace videí zahraničních festivalů a autorů, Petrem Vránou dovezených z Německa.

Součástí programu *Media Archivu* byly prezentace s projekcemi. K dispozici je kulturní přehled z roku 1995 a částečně z roku Veškerá dokumentace byla po zápůjčce ztracena při stěhování.

- 16.2.1995 17:00 Český obraz elektronický - Žáčková
- 24.2.1995 17:00 Der Mann ohne kamera - von Egon Bunhe und Oliver Held
- 28.2.1995 17:00 Chris Burden: Documentation selected works 1971 - 1974
- 7.3.1995 17:00 Český obraz elektronický - Vrána, Tatiček
- 17.3.1995 17:00 Český obraz elektronický - Bielický
- 20.3.1995 17:00 Český obraz elektronický - Petr Skala
- 24.3.1995 17:00 Freistil oder Der Seinsmaschine
- 31.3.1995 17:00 Ulrike Rosenbach: Osho-samadhi
- 1.4.1995 17:00 For sale a Toyen
- 4.4.1995 17:00 Cabani production. Baletní jednotka Křeč...
- 7.4.1995 17:00 Documenta 9 "Weltreise zur Kunst"
- 10.4.1995 17:00 Video congress "Acquaintance of a journey"
- 11.4.1995 17:00 Jimi Hendrix at Woodstock
- 12.4.1995 17:00 John Lennon "One to One"
- 14.4.1995 17:00 Installation & Experimentation Excerptés
- 17.4.1995 17:00 Ozvěny výstavy Český obraz elektronický - L.Svobodová
- 21.4.1995 17:00 Ozvěny výstavy Český obraz elektronický - T.Ruller
- 25.4.1995 17:00 Švankmajer - filmy
- 26.4.1995 17:00 Oceán, Lucie - video
- 27.4.1995 17:00 Projekce nejl. českých reklamních spotů za r.1994
- 28.4.1995 17:00 Videocongress Metasprache II.
- 2.5.1995 16:00 Cesta - Lucie Svobodová
- 5.5.1995 16:00 Chris Burden: Documentation selected works 1971 - 1974
- 12.5.1995 16:00 Český obraz elektronický - Vrána, Tatiček
- 16.5.1995 16:00 Karel Dudešek - rozhovor 56 min.
- 19.5.1995 16:00 Ozvěny výstavy Český obraz elektronický - Kepka, Scheuflerová, Čechová, Jasanský
- 26.5.1995 16:00 Anna Winteler: Der Aufstieg/Der Abstieg
- 30.5.1995 16:00 Ozvěny výstavy Český obraz elektronický - Žáčková, Klimt, Hanák
- 31.5.1995 16:00 Dissedenten im Exil
- 2.6.1995 16:00 Lucie Svobodová - Vteřina za Vteřinou
- 5.6.1995 16:00 Showreel - reklamní show
- 6.6.1995 16:00 Andy Warhol
- 9.6.1995 16:00 Videocongress - Metasprache II.
- 12.6.1995 16:00 Jak se točil Rob Roy
- 13.6.1995 16:00 Ivan Král - Dancing Barefoot
- 15.6.1995 16:00 Michael Jackson - Dangerous
- 16.6.1995 16:00 Woody Vasulka "The Art of Memory"
- 19.6.1995 16:00 Dick Yorks' Wardrobe
- 21.6.1995 16:00 Dissedenten im Exil
- 25.6.1995 16:00 České reklamy roku 1994
- 27.6.1995 16:00 Švankmajer
- 30.6.1995 16:00 Freistil oder der garten des nights
- 5.7.1995 16:00 Green Jelly: Cereal Killer
- 6.7.1995 16:00 Freistil oder Virgo Dei Genetrix
- 7.7.1995 16:00 Petr Skala Český obraz elektronický
- 13.7.1995 16:00 Ulrike Rosenbach: Osho-samadhi
- 14.7.1995 16:00 Der Mann ohne kamera - von Egon Bunhe und Oliver Held
- 20.7.1995 16:00 Documenta 9 "Weltreise zur Kunst"
- 21.7.1995 16:00 Freistil oder Krieg und Fliegen
- 27.7.1995 16:00 Videocongress - Metasprache II.



Název díla: *Grand G / Sol a blesková instalace ML*

Autor: Miloš Šejn

Kategorie: video instalace

Délka videa (stopáž): 15 min. 05 sec.

Datace: 1993

Nosič: ruční kamera JVC VHS-C, zvuk generovaný analogově v live-přenosu

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: *TO THE EARTH*, Středočeská galerie v Praze (1993). Národní galerie v Praze, Benátky, Budapešť, Karlsruhe, Hongkong, Buenos Aires.

Zastoupení ve sbírkách: Národní galerie Praha

Forma prezentace: rekonstrukce instalace (JVC monitor, stativ, převodník, zesilovač, reproduktory, prostor)

- Halucinační prostorová video instalace, zvuk je generován elektronicky z přenosového obrazu.

Název díla: *Javořím potokem, Krkonoše*

Autor: Miloš Šejn

Kategorie: video cine-dance

Délka videa (stopáž): 30 min.

Datace: 1993

Nosič: JVC VHS-C použitá na principu cine-dance

Provenience: autor

Zastoupení na výstavách: Během symposia *Transparent messenger* v roce 1994 v klášteře v Plasích bylo toto video prezentováno na menze oltáře v kapli sv. Benedikta 23.10. v 18.15 – 18.45 hodin jako zvukově obrazová instalace s názvem *Krajina*.

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: rekonstrukce instalace

- Šejn poprvé využil principu CINE DANCE v roce 1993, kdy prošel celým Javořím potokem v Krkonoších. Díky video kameře bylo možné získat záběry, které by kvůli své neohrabanosti nedokázala pořídit ani profesionální 16mm kamera. Šejn použil kameru JVC, která byla přes kabel propojená s nahrávacím zařízením uloženým v batohu. Pokud by měl možnost používat obě technologie současně, pravděpodobně by experimentoval s kombinací záznamu na světlocitlivou vrstvu s videoobrazem, který se vyznačuje řádkováním a zcela odlišnou organizací.



Název díla: *Bauhaus Ceremony*

Autoři: Tomáš Ruller

Kategorie: video-obřad

Délka videa: editovaný mix obou kanálů 11 min. 23 sec

Datace: 1993

Nosič: VHS, 2 samostatné záznamy (celek + detaily)

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Ost-ranenie, Bauhaus, Dessau, Německo (1993); Per-form Dis-play, Mánes (1999); Perform-Made, DU Brno, GHMP Praha ;

Zastoupení ve sbírkách: archiv Bauhaus, Dessau, Německo

Forma prezentace: dvoukanálové video na dvou displejích + schéma

- Video-obřad *Bauhaus Ceremony* je živou performancí editované v přímém přenosu přes mixpult v uzavřeném okruhu s projekcí na plátno v pozadí akce.



Název díla: *Transit*

Autoři: Tomáš Ruller

Kategorie: video-situ-akce, tři paralelní živé a manipulované projekce ze tří kamer

Délka videa: dvoukanálové video – celek 2 h. 22 min. 41 sec. – mix 1 h. 57 min. 35 sec.

Datace: 1993

Nosič: VHS, 3 samostatné záznamy

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Transit, Hugenotten House, Kassel (1993); Per-form Dis-play, Mánes (1999), Perform-Made, DU Brno, GHMP Praha;

Zastoupení ve sbírkách: Transit, Hugenotten House, Kassel

Forma prezentace: dvoukanálové video na 2 displejích + 3 fotoprinty z akce + schéma; Původní 3 kanálová video-performance, tři paralelní živě manipulovaných projekce ze tří kamer, pro výstavu Perform-made adjustovaná na dvou displejích, jeden kanál nahrazen fotodokumentací

- Původní tři kanálová video-performance *Transit* tři paralelní živě manipulovaných projekcí ze tří kamer, bude adjustována na dvou displejích, kdy jeden kanál bude nahrazen fotodokumentací.



Název díla: *Monitor-ring*

Autoři: Tomáš Ruller

Kategorie: video-situ-akce

Délka videa (stopáž): mix 55 min. 54 sec.

Datace: 1993

Nosič: VHS, 2 samostatné záznamy

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Relikte & Sedimente, Offenes Kulturhaus, Linz, A (1993) Per-form Dis-play, Mánes (1999), Perform-Made, DU Brno, GHMP Praha

Zastoupení ve sbírkách: Relikte & Sedimente, Offenes Kulturhaus, Linz, A

Forma prezentace: dvoukanálové video na 2 displejích + 3 fotoprinty + schéma + sklenička

- Živý přenos situ-akce *Monitor-ring* a záznam ze dvou místností, ve kterých Ruller performoval, byl dostupný ke shlédnutí na dvou monitorech umístěných na baru (Linz). Ruller také do přenosu mixoval předem natočené sekvence, které na místě upravoval díky přítomnému videostudia.



Název díla: *Alegorický vůz / Demonstrating New Icons*
Autor: Petr Vrána, akce Petr Vrána a Milan Kunc
Kategorie: mobilní video skulptura se čtyřmi monitory
Délka videa (stopáž): -
Datace: 1993
Nosič: osobní vůz řady Mercedes Benz s vestavěnými televizními monitory
Provenience: archiv autora
Forma prezentace: instalace objektu - upraveného automobilu

- Alegorický vůz jel v čele průvodu *Demonstrating New Icons* - demonstrace mobilních soch. Pro tento umělecký projekt, realizovaný s Milanem Kuncem, Vrána upravil Tatra 603, typickou východoevropskou limuzínu z 50. let. Během malířské akce autoři pozměnili nápis umístěný na kapotě vozu: "Prawda-Coca-Cola" a "Cola-Loca-Car". Tím chtěli upozornit na úskalí konzumního světa. Na zadních sedadlech auta seděly dvě figuríny, které pomocí elektropneumatického mechanismu dýchaly, čímž vytvářely dojem živých lidí. Během performance je střídali herci, kteří byli stejně oblečení. Z reproduktorů uvnitř vozu zněla budovatelská píseň nazpívaná Vránou, zatímco na čtyřech monitorech byla promítána koláž symbolů a log nejmnějších světových korporací, doprovázená reklamním soundtrackem.



SYMPOZIUM HERMIT

Organizátor: Jiří Kornatovský, Miloš Vojtěchovský a Jana Šilýřová, Nadace Hermit
Lokace: klášter Plasy
Termín: 1992 - 1999

Symposium HERMIT I. (1992)

Symposium HERMIT II. / *Letokruhy* (1993)

Symposium HERMIT III. / *Průsvitný posel* (1994)

Symposium HERMIT IV. / *Fungus* (Průzkum místa) (1995)

Symposium HERMIT V. / *Křížení poledníků* (1996)

- „Centrum pro Metamedia“ bylo založeno z iniciativy Jiřího Kornatovského, Miloše Vojtěchovského a kastelánky Jany Šilýřové v prostorách bývalého cisterciáckého kláštera v Plasích. Program a projekty, realizované v letech 1992 - 1999, byly zaměřeny na neformální organické propojení tradičních a nových médií v oblastech hudby, performance, divadla a výtvarného umění. Od roku 1992 se letních sympozií, výstav a festivalů zúčastnilo na 350 umělců, teoretiků a studentů z různých oborů. Cílem projektu bylo vytvořit tiché místo pro přirozený mezilidský dialog, vzdálené od hluku reklamy, masových médií a rychlého informačního tempa městského života.



HI-TECH / UMĚNÍ

Organizátor: FaVU VUT - Tomáš Ruller, Pavel Liška,

Jennifer Helia de Felice

Lokace: Brněnské výstaviště, veletrh INVEX BVV / Dům umění města Brna

Termín: 1992 - 1997

Hi-Tech/Umění (1992)

Hi-Tech/Umění / Theater of Hybrid Automata (1993)

Hi-Tech/Umění / Virtual Museum / Third Hand (1994)

Hi-Tech/Umění / Display - Performance (1995)

Hi-Tech/Umění / ALLVISION (1996)

Hi-Tech/Umění / SYMPTOMY (1997)

- Na podzim roku 1992 proběhla v Media archivu (Ateliéru Video a multimediální animace FaVU VUT na Květné) v Brně prezentace projektu *Hi-Tech/Umění*, za účasti Woodyho a Steiny Vašulkových. Úvodní téma *Pioneers of Electronic Art* o rok později vedlo k realizaci projektu *Theater of Hybrid Automata* (Divadlo hybridních automatů) pro brněnský počítačový veletrh INVEX BVV (1993). Následující ročník, *Hi-Tech/Umění / Virtual Museum / Third Hand* (Virtuální muzeum / Třetí ruka, 1994), již nesl znaky mezinárodního dialogu.
- Na sympoziu *Hi-Tech/Umění / Display - Performance* (1995) vystoupily osobnosti světového formátu jako Chris Hill, Michael Klein, Keiko Sei, Martin Spanjaard a Steina Vašulka.
- V roce 1996 se ročník s názvem *Hi-Tech/Umění / ALLVISION* uskutečnil v brněnském Domě umění pod vedením kurátora Pavla Lišky. Hlavní část instalace v horním patře budovy byla věnována retrospektivě Steiny Vašulky, jejíž část byla o rok později, díky Miloši Vojtěchovskému, převezena do Veletržního paláce v Praze. V přízemí byly vystaveny interaktivní instalace vystavujících autorů. Symposia se účastnili Josef Kelemen, Martin Šperka, Terminal Bar a časopis *Živel*.
- Poslední ročník *Hi-Tech/Umění / SYMPTOMY* (Příznaky nemoci a domácí léčebné prostředky, 1997) byl tématicky a kurátorsky zpracován Jennifer de Felice.

Název díla: *Očistné syndromy elektromolekulární tritonomie*

Autor: Lubomír Čermák

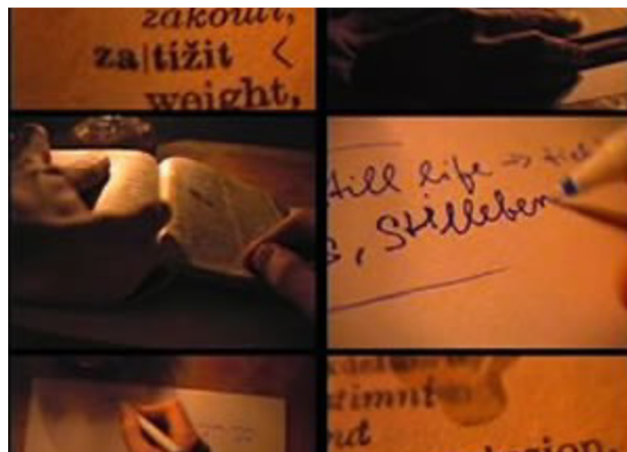
Kategorie: video interaktivní instalace, TV skulptura

Délka videa (stopáž): 4 min. 45 sec.

Datace: 1992

Zastoupení na výstavě: *Hi-Tech/Umění / Virtual Museum / Third Hand* (1994)

- Pohybem procházejícího se diváka se měnily monochromatické barvy na vodorovně umístěné televizní obrazovce



Název díla: *Zátíší*

Autor: Filip Cenek

Kategorie: textově analytická studie

Délka videa (stopáž): 4 min. 38 sec.

Datace: 1994

- Ranná textově analytická studie zadaného tématu, která předchází jeho pozdější experimenty s hypertextovým videem.



Název díla: *Bez masek*

Autor: Jennifer de Felice

Kategorie: video, barva, zvuk

Délka videa (stopáž): 1 min.

Datace: 1994



Název díla: *Inglau in Blau*

Autor: Petr Bradáček

Kategorie: video, barva, zvuk (undergroundový klip)

Délka videa (stopáž): 2 min. 6 sec.

Datace: 1994



Název díla: *Kolo*

Autor: Marek Mařan

Kategorie: video, barva, zvuk

Délka videa (stopáž): 5 min. 35 sec.

Datace: 1995

- Jeden z prvních absolventů ateliéru Marek Mařan se zabýval robotikou a virtuální realitou. Video *Kolo* je čistý formálně optický experiment.



Název díla: *Lampa*

Autor: Zdeněk Mezihorák

Kategorie: video, barva, zvuk

Délka videa (stopáž): 2 min. 1 sec.

Datace: 1995



Název díla: *Look*

Autor: Nadia Slovak

Kategorie: video, čb, zvuk

Délka videa (stopáž): 2 min. 3 sec.

Datace: 1996

- *Look* (Dívej se) je rozfázovaným záznamem sociální sondy lidí vycházejících z jedoucích eskalátorů. S ženskou citlivostí odhaluje lidské charaktery. Žánrově balancuje na pomezí fotografie a pohyblivého obrazu.



ARCO 93'

Organizátor: Ministerstvo kultury, AVIT, Radek Pilař

Lokace: Madrid

Termín: 12. - 17. února 1993

- V roce 1993 se čeští autoři zúčastnili veletrhu současného umění ARCO v Madridu, který považovali za klíčovou událost umožňující prezentovat jejich tvorbu v zahraničí. Cestu do Madridu inicioval a zorganizoval Radek Pilař, přičemž český stánek na veletrhu byl financován Ministerstvem kultury. Zbylé náklady byly pokryty díky

- sponzorství mladoboleslavské Škodovky a Telexportu. Na veletrhu ARCO český videoart reprezentovali umělci jako Zdeňka Čechová, Federico Díaz, Věra Geislerová, Roman Milerský, Tomáš Ruller, Petr Skala, Ivan Tatiček a Petr Vrána. Symbolicky zde byla zastoupena také poslední práce Radka Pilaře s názvem Yes No Yes, který bohužel zemřel krátce před odjezdem do Madridu.
- Z veletrhu vznikl video dokument ARCO. Aneb český videoart proniká do světa (video dokument, Betacam SP, 20 min.), který natočil Ivan Tatiček. Hudební podkres reportáži vtiskl František Svačina.

Název díla: *Tlačenka III. / Žilo se nám dobře*

Autor: Ivan Tatiček, Roman Milerský

Kategorie: jednonábové video

Délka videa (stopáž): 4 min., hudba: František Svačina

Datace: 1993

Nosič: video, Betacam SP, počítačová grafika

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: ARCO 93' Madrid Forma

prezentace: na monitoru společně s další dokumentací z veletrhu

- Tatiček představil na madridském veletrhu ARCO video *Tlačenka III. – Žilo se nám dobře*, které reflektuje téma české pohodlnosti a konzumerismu. Tatiček popsal video slovy: „*Jak málo leckomu stačilo k radosti: Startky, tlačenka a lahvičky. Vše bylo prosté a jasné. Budoucnost a přítomnost, koupená a nezpochybněná*“. Autor ve videu experimentoval s kompozicí obrazu složeného z více záběrů a využíval počítačovou grafiku, čímž posunul hranice audiovizuálního vyjádření.



ČESKÝ OBRAZ ELEKTRONICKÝ / VNITŘNÍ ZDROJE

Kurátor: Jaroslav Vančát

Lokace: Galerie Mánes a Media Archiv - Národní třída, Praha

Termín: 12.7. - 7.8.1994

- Výstava *Český obraz elektronický* probíhala v dolním patře Galerie Mánes s doprovodným programem v Media

- Archivu a v Národním technickém muzeu. Vančát se věnoval zkoumání videa jako nedílné součásti života, nástroje manipulace a nositele estetických kvalit, které předznamenal příchod digitálního věku.
- *Český obraz elektronický* byl jedním z prvních projektů, který komplexně mapoval dosavadní video tvorbu. Kromě kolektivu autorů kolem Asociace videa a multimediální tvorby (AVIT) byli na výstavě zastoupeni autoři s mezinárodním přesahem jako Woody Vašulka, Michael Bielický, Tomáš Ruller, Petr Vrána, a také studenti pražské Akademie výtvarných umění, FAMU a brněnské FaVU VUT. Kromě video a multimediálních instalací byly k vidění i počítačové animace od Lucie Svobodové, Zdeňky Čechové, Věry Geislerové, Romana Milerského, René Slauky a Martina Hřebačky.
- Výstava představila nejen současnou videoartovou scénu (42 autorů, při vstupu interaktivní videotéka a samostatné monitory Michaela Bielického, Radka Pilaře, Petra Skaly, Lucie Svobodové, Tomáše Rullera, Woodyho Vašulky), ale zároveň i nové médium videa prostřednictvím přednášek v NTM, které prezentovaly nejnovější videotechniku a nová média (Radúz Činčera: 'Multimédia 50. a 70. let'; Jaroslav Vančát: 'Gnoseolo-gické a komunikační aspekty zobrazování'; Michael Bielický: 'Nová média komunikací' a další). Zpětná vazba účastníků výstavy nepřímou dokumentuje nezvyklost podobného projektu v českém prostředí, a to jak nepřipravenost diváků na sledování video prací, tak i na jejich časový rozsah (video Woodyho Vašulky trvalo přes 80 min.). Výstavu spolupořádalo Národní technické muzeum, Media archiv a televize Nova s.r.o.. Finančně byla podpořena společností Philips a dalšími.
- K výstavě vznikl cenný katalog, mapující tvorbu jednotlivých autorů a zastoupení na výstavách.



Název díla: *Větev*

Autor: Marian Palla, Petr Váša, Jennifer de Felice

Kategorie: jednonábové video

Délka videa (stopáž): 11 min.

Datace: 1994

Forma prezentace: na monitoru



VIDEO ART 1994 / NAURE IN MOTION / PŘÍRODA V POHYBU

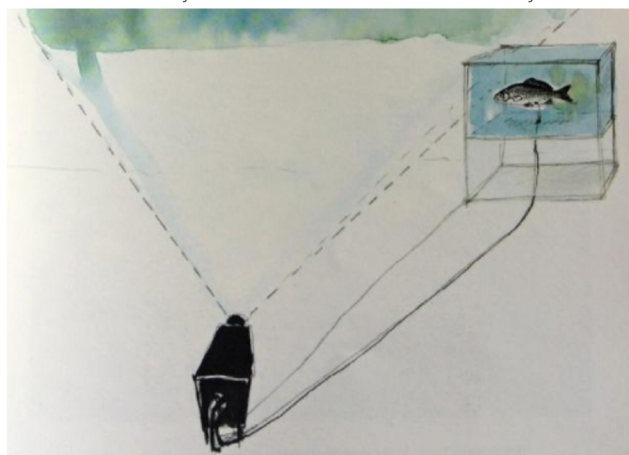
Kurátorka: Vlasta Čiháková Noshiro a Keiko Sei

Lokace: Horní patro Galerie Mánes, Praha

Termín: 14.7. - 7.8.1994

Za podpory: Ministerstva kultury České republiky, Svazu českých výtvarných umělců, České sekce AICA;

- Vlasta Čiháková-Noshiro připravila výstavu *VIDEO ART '94 / Příroda v pohybu*, která se vyznačovala úzkým, avšak mezinárodním zastoupením. Horní patro výstav-ní síně Mánes hostilo přední osobnosti domácí i světové videoartové scény, včetně Bettiny Gruber, Garyho Hilla, Christy Sommererové a Laurenta Miguonneaua, stejně jako Woodyho Vašulky, Petera Weibela, Michaela Bielického, Tomáše Mašína, Vladimíra Mertý, Jiřího Příhody, Petera Rónaie, Tomáše Rullera nebo Jany Želibské. Tito autoři ve svých video instalacích zkoumali možnosti zachycení hlubších světů virtuální reality.



Název díla: *Ryba*

Autor: Tomáš Mašín

Kategorie: video instalace, projekce

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1994

Nosič: -

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: VIDEO ART '94 / Příroda v pohybu

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: rekonstrukce instalace

- Video-instalace vytvořená pro výstavu VideoArt '94 v pražském Mánesu, se přizpůsobuje kulturně-ekologické motivaci této akce s podtitulem Příroda v pohybu, a zobrazuje neživého kapra v akváriu, oživovaného velkoplošnou projekcí na plátně.



Název díla: *Na vodě - video sprcha*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video instalace

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1994

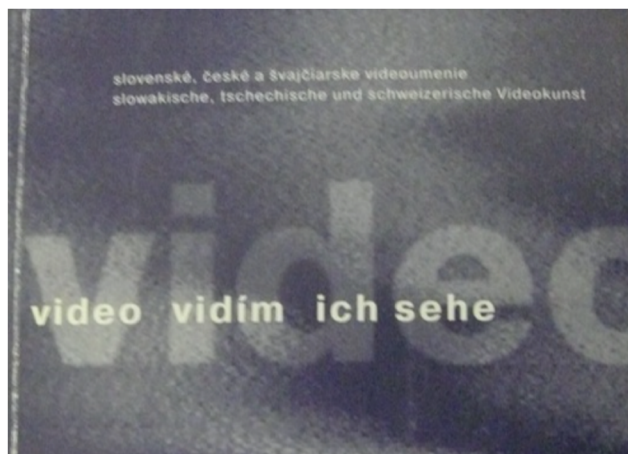
Nosič: projekce ze stropu na podlahu

Provenience: autor

Zastoupení na výstavách: VIDEO ART '94 - Příroda v pohybu, Mánes, Praha.

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: rekonstrukce instalace

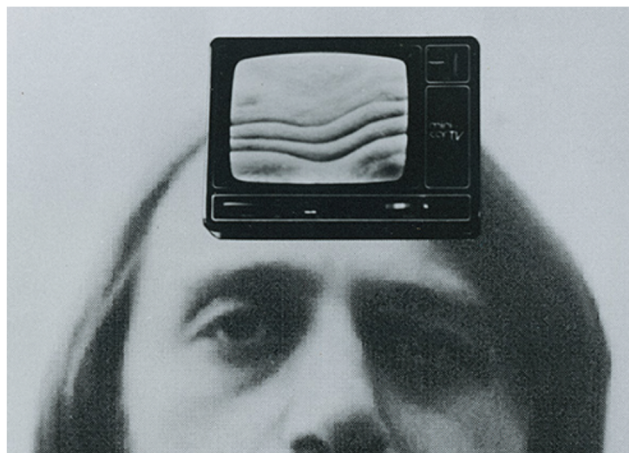


VIDEO - VIDÍM - ICH SEHE

Kurátorka: Esther Maria Jungo, Maria Smolenicka, Katarína Rusnáková

Lokace/termín: Považská galerie umění, Žilina, Slovensko (14.9. - 30.10.1994, Dům umění, Brno, Čechy (15.12.1994 - 22.1.1995), Galerie města Bratislavy, Bratislava, Slovensko (10.2. - 26.3.1995), Kunstmuseum Thun, Švýcarsko (27.4. - 5.6.1995)

- Tento slovensko-švýcarský projekt je zajímavý svou schopností konfrontovat videoart a kulturní mediální kontext česko-slovenských autorů se situací ve Švýcarsku, konkrétně v Ženevě. Vlasta Čiháková-Noshiro v textu katalogu představila tvorbu Tomáše Mašína a Tomáše Rullera, kteří byli zastoupeni video-instalacemi Na Věčnost (To Eternity, 1994) a Virtuální okno (Window, 1994). Pro výstavu byl v produkci Tomáše Rullera a FaVU v Brně vytvořen videosampler obsahující díla *Litanie* (T.Mašín, 1993), *The City* (T.Mašín, 1993), *Horor Vacui* (I.P.Meluzin, 1993), *Video-Performance* (T.Ruller, Fukui, 1992), video-dyptych *Rozbívám své sochy, Pálím své kresby* (T.Ruller, 1984) a *Rok 1965* (J.Vidová-Žáčková, 1993).



Název díla: *Cogito ergo kunst*

Autor: Peter Rónai

Kategorie: video instalace

Nosič: jiná média / ready made

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1994

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Video - vidím - Ich sehe

Forma prezentace: zápůjčka tisku

- Ve videoinstalaci *Cogito ergo kunst*, se Rónai vrací k racionálnímu pozadí výtvarného myšlení, konceptuálním a minimalistickým přístupem.



Název díla: *Koncert pro činely a „prsia“*

Autor: Jana Želibská

Kategorie: videoinstalace, televizory, video, barva, zvuk

Délka videa (stopáž): smyčka 5min. 9 sec.

Datace: 1994

Nosič: video, skleněné poklopy, sokly, 2xTV

Provenience: Prvé múzeum intermédií, Považská galéria umenia, Žilina, SK

Zastoupení na výstavách: Video -Vidím - Ich Sehe

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: zápůjčka instalace

- Videoinstalace autorky z 90. let se zaměřují na reflexi atributů ženské tělesnosti a současně dekonstruují a relativizují tradiční způsoby vnímání žen. Charakteristickým rysem její tvorby je poetika ve videích zobrazujících dospívající dívky a jejich proměny na cestě k ženství, se zaměřením na nuance a peripetie tohoto procesu. V instalaci *Koncert pro činely a „prsia“* rozšiřuje interpretační pole o možnosti nových médií. Základ díla tvoří aluze – podobnost mezi činely (zastoupenými zvukem ve videu), plexisklovými poklopy a ženskými prsy.



Název díla: Rok 1965

Autor: Janka Lidová Žáčková

Kategorie: jednokanálové video

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1993

Nosič: Sony

Provenience: archiv autora

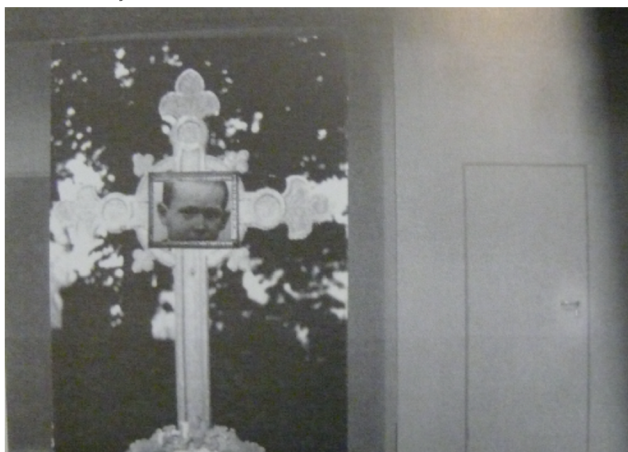
Zastoupení na výstavách: Video -Vidím - Ich Sehe

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru nebo projekci

- Koláž pohyblivých obrazů z rodinného archivu autorky, nazvaná Rok 1965 (1993), je tvořena převážně černobílými snímky zachycujícími nenápadné momenty běžného života. Tyto poklidné scény jsou však náhle narušovány prudkým nástupem agresivně zbarvených vizí totalitní reality. Poslední černobílý záběr, kde mladý pár cestuje vlakem, je nečekaně nahrazen pestrobarevnými záběry spartakiádního šílenství z roku 1956 na Strahově. Pochod socialistické mládeže je děsivě podtržen zesilujícím zvukem pravidelného rytmu železniční jízdy. Záběry tělocvičné hysterie komunistického Československa, podbarvené surrealistickými barvami, jsou střídány černobílým detailem květin na Palachově hrobu, načež následuje návrat na Strahov s krvavě rudou antukou.

- Na výstavě Video-Vidím- Ich Sehe také vystavili svá díla Tomáš Mašin - video instalaci *Na věčnost* (To Eternity), Tomáš Ruller video instalaci ze živé bezpečnostní kamery *Virtuální okno*.



ORBIS FICTUS / Nová média v současném umění

Kurátoři: Ludvík Hlaváček a Marta Smolíková

Lokace: Národní galerie, Valdštejnská jízdárna, Praha

Termín: 30. 11. – 1. 1. 1996

- Na přelomu let 1995 a 1996 uspořádalo Sorosovo centrum současného umění ve Valdštejnské jízdárně v Praze výstavu s názvem *Orbis Fictus: Nová média v současném umění*. Jednalo se o první výstavu v Česku zaměřenou na umění nových médií. *Orbis Fictus* představil 24 uměleckých projektů, které pomocí nových technologií reflektovaly masová média (televize, internet). Kromě videa tvůrci pracovali na počítačích - od virtuálních prostředí interaktivních instalací přes digitálně manipulovaný obraz po laserové technologie. Klíčovým prvkem výstavy byla interaktivita, která podněcovala dialog mezi umělci a diváky. V rámci doprovodného programu se v Goethe institutu v Praze konala mezinárodní konference s názvem *Umělé životní prostředí jako umělecké dílo*. Cenu Sorosovy nadace získala Elen Řádová za instalaci *Sbližení*, která jí přinesla stipendium na dvouměsíční tvůrčí pobyt v Exploratoriu v San Francisku v USA. Část výstavy *Orbis Fictus* byla představena také v Poličce a v Liberci.



Název díla: Vyjevení vln

Autor: Lubomír Čermák

Kategorie: video instalace, 2x2m, dřevo, dýha, 4 TV

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1994

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Orbis fictus: Nová média v současném umění (1995)

Forma prezentace: rekonstrukce instalace

- V tomto projektu se autor zabývá "přenosem vln", které nás obklopují všude kolem. Jejich "vyjevení" probíhá prostřednictvím televizních přijímačů umístěných v ochranných "kosmických" klecích, jejichž funkcí je chránit nás. Vejcovité konstrukce se volně vznášejí prostorem a při dotyku se pohybují, nezávislé na zemské přitažlivosti. „Jsou zároveň zázračné, vyjevují řadu obrazů a dějů plynoucích v čase a hlubokém prostoru. Nejsou-li "vyjevené vlny" zachyceny v kleci, může se člověk stát pouhým přijímačem příběhů a vykonavatelem příkazů.“



Název díla: *Triptych*

Autor: Janka Vidová Žáčková

Kategorie: video objekt

Délka videa (stopáž): -

Date: 1992

Nosič: mixmédiá

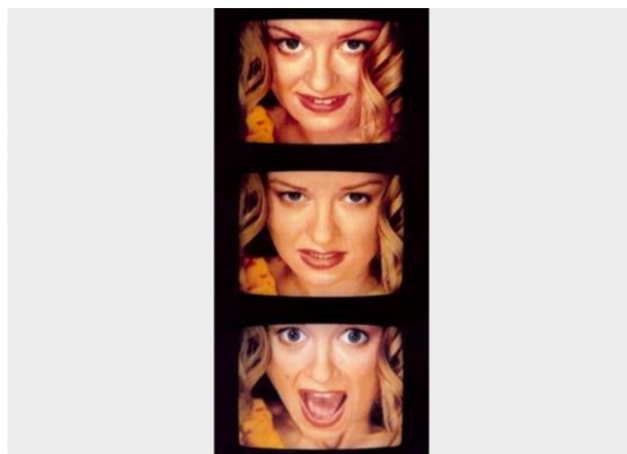
Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: ročníková výstava AVU, Sorosovo centrum, Praha; *Orbis Fictus: Nová média v současném umění* (1995)

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: zápůjčka díla

- Ve video objektu *Triptych* z roku 1992, který byl o několik let později prezentován na výstavě *Orbis Fictus* v pražské Valdštejnské jízdárně, se autorka vrací k práci s uhem. Kresebně ztvárňuje trojici obrazů televizních přijímačů, které působí téměř reálně. Vlastní kresbu doplňuje reálnými dráty antén, čímž diváka zavádí k dojmu, že jde o skutečné televize. Teprve při druhém pohledu je patrné, že televize a satelitní prvky jsou ve skutečnosti precizně provedené kresby, mistrovsky zpracované tak, ani klamaly zrak.
- Freskový obraz se třemi televizemi s dlouhou pohybující se anténou s jemnými kresbami satelitních stanic a parabol. Vizuální zachycení archeologie média televize.



Název díla: *Sblížení*

Autor: Elen Řádová

Kategorie: velkoformátová interaktivní video instalace

Délka videa (stopáž): 1 min. 48 sec.

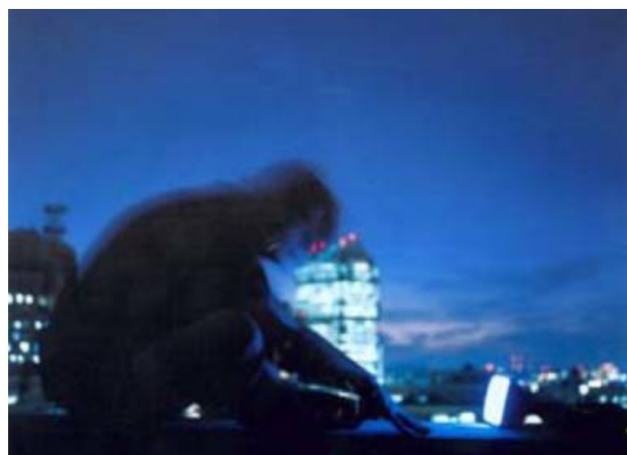
Date: 1995

Provenience: archiv autorky

Zastoupení na výstavách: Orbis fictus: Nová média v současném umění (1995), *Někdy v sukni / Umění 90. let*, v Moravské galerii v Brně (2014), *Někdy v sukni / Umění 90. let*, Dům U Zlatého prstenu, GHMP v Praze (2014/2015)

Forma prezentace: rekonstrukce instalace

- Interaktivní video *Sblížení* zve návštěvníky blíž k obra-zu mezitím, co na stěnách umístěná čidla zaznamenávají pohyb. „Když se přiblížíte až k ní, tak tvář ženy začne křičet. Postupně se začíná mračit, vidíme tu výrazné pixely a následuje křik.“



Název díla: *Mrchy*

Autor: David Černý

Kategorie: interaktivní video instalace, mini CTR

Délka videa (stopáž): 1 min. 48 sec.

Date: 1996

Nosič: Ultrazvukové snímače vzdálenosti, řídicí elektronika, software

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: *Orbis fictus: Nová média v současném umění* (1995)

Forma prezentace: rekonstrukce instalace



Název díla: *Živý obraz*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video-enkaustika, instalace

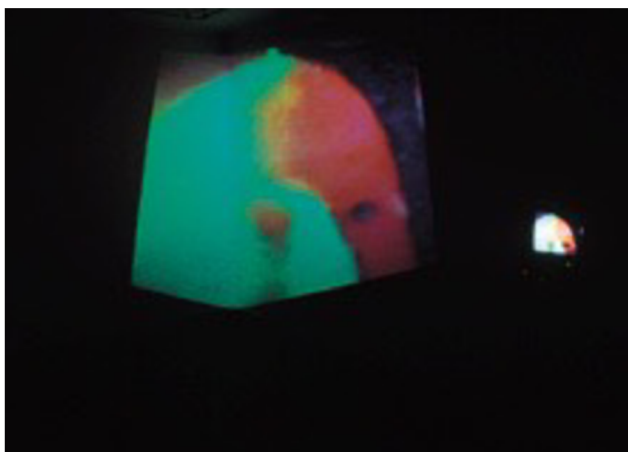
Délka videa: statický záběr ve smyčce, 2 h. 1 min. 30 sec.

Datace: 1994

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Mánes Mánesu, Galerie Mánes, Praha. (1994)

Forma prezentace: objekty: zlacený dřevěný rám, monitor, vosk na skle



Název díla: *Tele-Presence Dis-Play*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: živý přenos, AT&T analogový video telefon

Délka videa (stopáž): záznam VHS, 1 h 35 min. / záznam VHS, 17 min. 18 sec.

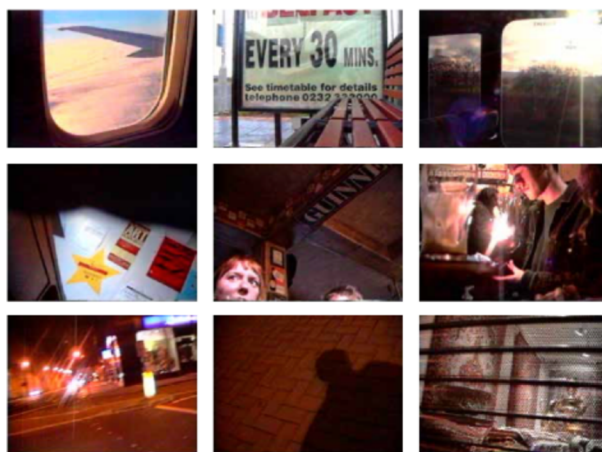
Datace: 1995

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Chassie Post Atlanta -Behémot Praha

Forma prezentace: jednokanálová projekce + vintage reliкty: video-telefon, VHS rekorder, kamera na stativu + schéma

- Živý přenos akce z ateliéru do galerie, tehdy ještě analogovým signálem přes telefonní síť s pomocí AT&T video-telefonu, který neměl výstupní konektor, takže obraz byl do projektoru snímán kamerou z displeje telefonu (pomocí telefonu probíhala také komunikace s diváky)



Název díla: *24 hod/In Belfast*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video-akce

Délka videa: statický záběr ve smyčce, 2 h. 1 min. 30 sec.

Datace: 1995

Provenience: Národní galerie v Praze

Zastoupení na výstavách: Exchange Resources Belfast

Forma prezentace: jednokanálová prezentace na displeji

- Automatický časosběrný video-záznam (na Hi-8) jednoho dne festivalu - od příletu do odletu.



Název díla: *Hotel*

Autor: Tomáš Mašín

Kategorie: jednokanálové video, počítačová grafika

Délka videa (stopáž): 9 min. 20 sec.

Datace: 1995

Nosič: video v kombinaci s počítačovými efekty

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Orbis fictus: Nová média v současném umění (1995)

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: na monitoru



Název díla: *Lahvované & Ruční práce*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: velkoformátová interaktivní video instalace

Délka videa (stopáž): 1 min. 48 sec.

Datace: 1995/1996

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Orbis Fictus: Nová média v současném umění (1995), CopylRight!, Galerie NOD (2015);

Forma prezentace: rekonstrukce instalace

- Ruční práce - "Staro-nový českomoravský tradiční rukodělný úsporný technický řemeslný styl" Televizní obrazovky manipulované ve výrobě "vkládáním rukou" při exponování barevných luminiscenčních vrstev před spojením vnitřku televize s elektronikou, po kterém následovalo vakuování a zatavení již s patrnými barevnými stopami rukou. Obrazovky vznikly jako náhradní varianta konceptu *Lahvované* "*Lahvované televize / Lahvované (in)formace*", obrazovek z pivních a vinných lahví - viz makety. Jedna obrazovka uvnitř obsahuje pivní láhev, která stíní toku elektronů. Vyrobeno ve spolupráci s firmou Tesla Color Television, a.s. Rožnov pod Radhoštěm pro výstavu *Orbis Fictus*.





JITRO KOUZELNÍKŮ?

Kurátoři: Jaroslav Anděl, Miloš Vojtěchovský, Ivona Raimanová

Lokace: Národní galerie, Veletržní palác, Praha

Termín: 17. 10. 1996 – 28. 9. 1997

- V roce 1996 se kurátor a teoretik Jaroslav Anděl stal ředitelem sbírky moderního a současného umění Národní Galerie v Praze. V rámci transformace Veletržního paláce inicioval dvouletý projekt výstavy *Jitro kouzelníků?*, na kterém paralelně s aktivitami na Symposiích v Plasích intenzivně pracoval Miloš Vojtěchovský.
- Rozsáhlá multimediální expozice zahraničních a českých autorů byla plánována ve čtyřech celcích, které se měly obměňovat každých šest měsíců. Tento projekt měl za cíl přetvořit zaběhnutou koncepci dosavadního galerijního systému v Národní galerii a představit současné a moderní umění v kontextu politiky, vědy a techniky.
- Realizovány byly pouze dvě části projektu: „*Kapitola první*“ - *Od mediálních kreseb ke kyberprostoru* a „*Kapitola druhá*“ - *Ztráty a nálezy*, která se zabývala tématem paměti, zapomínání a dystopie.

Kapitola 1 - Od mediálních kreseb ke kyberprostoru

- Vystavující: Michael Bielický; Lubor Benda, Ladislav Čarný; Jiří Černický; Peter Fischli-David Weiss; Martin Janíček; Jan Jedlička; Beneš Knüpfer; Vladimír Kokolia; Jiří Kornatovský; Matej Krén; František Kupka; Karel Malich; Frank Josef Malina; Paul Demarinis; Julius Edvard Mařák; Jiří Matoušek; Ilona Németh; Petr Nikl; Jiří Přihoda, Roman Signer; B.K.S.; Martin Spanjaard; Zdeněk Sýkora; Miloš Šejn; Josef Váchal; Rudolf Dzurko, Pavel Brázda, Janka Vidová; Martin Zet, sbírka mediálních kreseb z muzea Nová Paka.

Kapitola 2 - Ztracené a nalezené

- Vystavující: Jiří Bartůněk, Pavel Brázda, Peter Campus, Atilla Czörgö, Arnold Dreyblatt, Eye Scratch, Graham Harwood, Nan Hoover, Cindy Sherman, Andreas Serrano, Surrealis-tická skupina, Dalibor Chatrný, Jiří David, Otis Laubert, Tomáš Ruller, Daniel Fischer, Barbara Benish, Gerco de Ruijter, Jiří Přihoda, František Drtíkol, Vladimír Škoda, Pavel Kopřiva, Tennessee Rice Dixon / Jim Gaperini, Joan Jonas, George Legrady, exponáty z Hrdličkova muzea člověka.



Název díla: *Pozdní večer*

Autor: Janka Vidová Žáčková

Kategorie: jednokanálové video na téma vanitas

Délka videa (stopáž): 4 min.

Datace: 1995

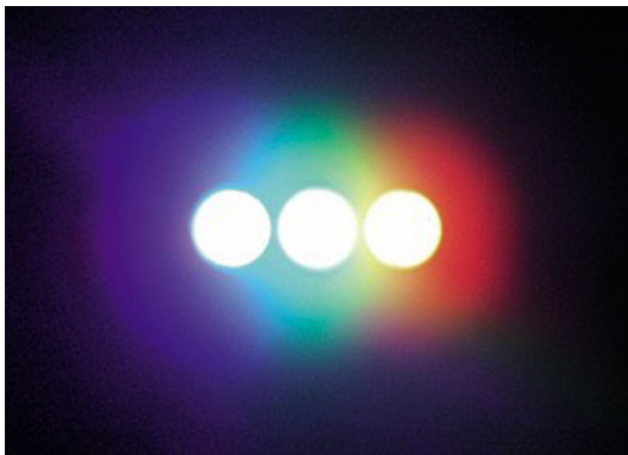
Nosič: dvě videa pro dva monitory

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: *Jitro kouzelníků?* (1995)

Zastoupení ve sbírkách: -

Forma prezentace: rekonstrukce instalace



Název díla: *Reálná virtualita*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: video instalace

Délka videa (stopáž): 1 min. 48 sec.

Datace: 1999

Provenience: archiv autora

Zastoupení na výstavách: Orbis fictus: Nová média v současném umění (1995)

Forma prezentace: video-kamera + RGB projektor (namířené z okna / do diváků) + schéma uzavřeného okruhu

- Záběr RGB projektoru, jak jej diváci vnímali skrze okno galerie, byl obrácen do volného prostoru ulice, přičemž projektoval obraz snímáný kamerou. Skutečný projektovaný obraz byl ve své podstatě neviditelný, patrný pouze v odrazech na skle, fragmentálně na kolemjdoucích, automobilech, stromech a protějších budovách. Tato situace byla popisně nedokumentovatelná a bylo ji možné pochopit pouze prostřednictvím schématu této varianty uzavřeného okruhu).

- Na trojdimenzionální projekční plochy dvou komplementárních tvarů ženské a mužské formy (4 m. vysoké a 6 m dlouhé) z umělé tkaniny vypjaté v nerezových konstrukcích, byly z kompatibilně zavěšených videoprojektorů promítány kontrastní barevné dynamické projekce ze dvou různých kanálů televizního vysílání (bez zvuku). Projekce mediálního toku obrazových informací reprezentovala civilizaci nových technologií nejen jako dekorativní světelný designový objekt, ale také jako vizuální poselství: neidentifikovatelný létající objekt „snášející se shůry“ nás upozorňoval, že vše nové co se zde objevuje, k nám vysílá zprávy ve svém informačním kódu a současně transformuje naše signály do svého jazyka (v tomto případě podobného světélkování podmořských živočichů), že tyto „netuzemské“ civilizační entity přinášejí svoji kulturu a hodnoty, a pro vzájemné pochopení je třeba adaptace komunikačních zvyklostí.



Název díla: *UFO*

Autor: Tomáš Ruller

Kategorie: mediální analogová instalace pro veřejný prostor

Délka videa (stopáž): 1 min. 48 sec.

Datace: 2009

Provenience: archiv autora

Zastoupení: Gödelova budova, Technologický park, Brno

Forma prezentace: video-objekty s projekcemi zavěšené pod stropem + schéma + fotodokumentace realizace

GENERACE 90. LET / STUDENTI VYSOKÝCH ŠKOL

PRAŽSKÝ OKRUH

Název díla: *Liška obecná*

Autor: Tomáš Veškrna

Kategorie: video instalace

Délka videa (stopáž):-

Datace: 1992

Název díla: *Díra*

Autor: Lubomír Čermák a Vojtěch Havel

Kategorie: video instalace, TV monitory zakopané na zahradě
AVU

Délka videa (stopáž):-

Datace: 1992



Název díla: *Betlehem Village*

Autor: David Saudek

Kategorie: video instalace, xerox, TV, video rekordér

Délka videa (stopáž):-

Datace: 1992



Název díla: *Litanie*

Autor: Elen Řádová, Tomáš Mašín

Kategorie: video, zvuk

Délka videa (stopáž): 4 min. 45 sec.

Datace: 1992



Název díla: *V měkkém světle*

Autor: Elen Řádová

Kategorie: video, zvuk

Délka videa (stopáž): 6 min. 5 sec.

Datace: 1993



Název díla: *Sv. Theresa*

Autor: Kamila B. Richter

Kategorie: video, zvuk

Délka videa (stopáž): 6 min. 5 sec.

Datace: 1996

- Video *Saint Theresa* dramatizuje abstraktní okamžik, kdy jedinec vstoupí do systému. Theresa se nechce nastoupit do soupravy metra, protože zná budoucnost formovanou totalitním systémem. Na konci se přece jen tlaku systému podvolí a nastoupí. Jede vstříc slepému tunelu, na jehož konci vlak exploduje. Videozáznamy jsou opakovaně zaznamenávány z televizní obrazovky, dokud se některé obrazy nerozpadnou, zatímco některé z nich si zachovají formu rozpoznatelnosti stop reality.



Název díla: *Plumbař*

Autor: Krištof Kintera

Kategorie: instalace, video performance

Délka videa (stopáž): 16 min., 10 sec.

Datace: 1995 - 1998

- *Plumbař* je fiktivně reálná bytost uzavřená v olověné uliti, obklopená olověnými předměty; jako by se vše, čeho se dotkne, navždy proměnilo v olovo. Ze svého olověného světa však Plumbař vychází mezi nás, neohrabaně chodí po ulicích, svými olověnými brýlemi pozoruje náš shon. Videozáznam z Plumbařových procházek běží v televizi v jeho olověném příbytku, takže se performance stává nedílnou součástí instalace.



Název díla: *Live Broadcast*

Autor: Krištof Kintera

Kategorie: video instalace

Délka videa (stopáž): -

Datace: 1998

- Videoinstalace ve veřejném prostoru. Bezdrátové vysílání situace ze soukromého bytu na monitor, který byl jeden měsíc umístěný na ulici.



Název díla: *Velikost významu*

Autor: Janka Vidová-Žáčková

Kategorie: video, barva, zvuk

Délka videa (stopáž): 4 min.

Datace: 1998

- Video je charakteristické výrazně barevným laděním snímků spolu s černobílým a barevným stínováním při spojení několika různých záběrů v jeden pás.

-
- Vedle studentských realizací vytvořených v ateliéru Video plastiky jsou dostupné také práce studentů z ateliéru Konceptuálních tendencí. Z rozhovorů s Milošem Šejnem jsem získala popisy děl, podrobnější informace je třeba dohledat. Jmenovitě alespoň: Kateřina Vincourová, Tomáš Mašin, Petra Vargová nebo Tomáš Veškrna.

GENERACE 90. LET / STUDENTI VYSOKÝCH ŠKOL

BRNĚNSKÝ OKRUH

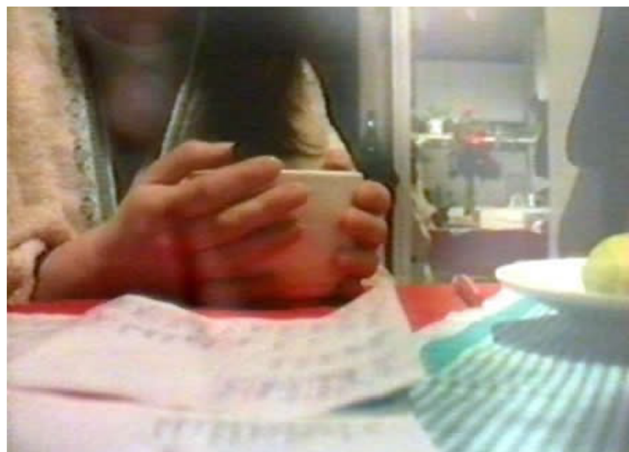
Název díla: *Zátiší - Nature Morte*

Autor: Vladimír Vaca

Kategorie: video

Délka videa (stopáž): 6 min.

Datace: 1994



Název díla: *Chlapi si myslí divný věci*

Autor: Světlana Kulíšková

Kategorie: video, barva, zvuk

Délka videa (stopáž): 5 min. 59 sec.

Datace: 1996

- Genderově angažovaný, až sociálně-politicky kritický pohled ve složitě komponovaných strukturách. Autorka se vyjadřuje pomocí střihu živých dialogů a paradoxních společenských situací.



Název díla: *Spejbl & Hurvínek*

Autor: Zdeněk Mezihořák

Kategorie: video, čb, zvuk

Délka videa (stopáž): 1 min. 29 sec.

Datace: 1998

- Video záznam rozladěného černobílého televizního signálu z loutkové pohádky Spejbla a Hurvínka připomíná dříve běžnou praxi "chytání" signálu manuálním nastavením antény umístěné většinou na střeše domu.



Název díla: *OEDIV*

Autor: Zdeněk Závodný

Kategorie: video, čb

Délka videa (stopáž): 2 min. 32 sec.

Datace: 1998

- V akčním videu Oediv hraje klíčovou roli optický a světelný princip. Průběh akce je definován formálním trikem, podobně jako v případě Jakuba Demla v díle Někde, kde je akčnost zdůrazněna dalším zpracováním.

Název díla: *JÁ & TY Inkognito*

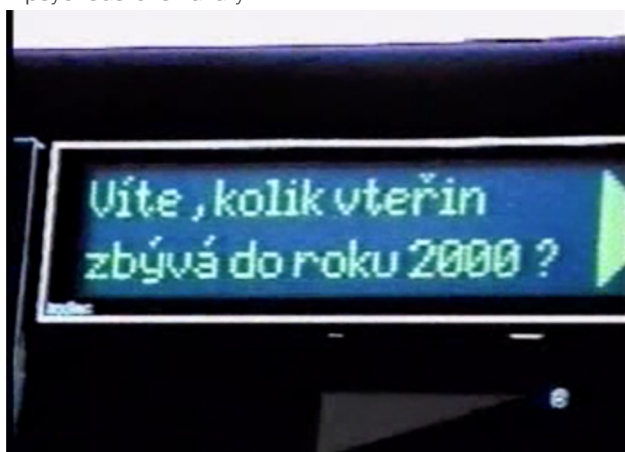
Autor: Zuzana Růžičková, Ladislav Železný

Kategorie: video, čb, barva, zvuk

Délka videa (stopáž): 3 min. 17 sec.

Datace: 1998

- Vztahově prožitkové road movie (Itálie), pod vlivem psychedelické kultury.



Název díla: *Poslední vteřiny tisíciletí*

Autor: Matěj Kolář

Kategorie: video, barva, zvuk

Délka videa (stopáž): 3 min. 48 sec.

Datace: 1999

- Kontextuální video–akce Poslední vteřiny tisíciletí, s použitím časosběrné kamery s výraznou audio-vizuální rytmizací je v závěru retrospektivně zrekapitulována zpomalenou zpětnou projekcí.



Název díla: *TV-čaj*

Autor: Petr Dvořák

Kategorie: video, barva, zvuk

Délka videa (stopáž): 5 min. 13 sec.

Datace: 2002

- Zenově minimalistická meditativní reflexe televizního obrazu. Kamera snímá obraz z odražející se plochy hladiny v šálku s čajem za zvuku orientální hudby.

Název: *Melanie Envoie des Fuseé des Yeux et Sauve le Soleil*

Autor: Jiří Havlíček, Filip Cenek

Kategorie: video, barva, zvuk

Délka videa (stopáž): 2 min. 14 sec.

Datace: 2002

ZÁVĚR VÝSTAVY

Koncept výstavy zúročuje důkladný historický průzkum a zaměřuje se na díla umělců, kteří využívali video v raném období před sametovou revolucí (70. a 80. léta), v celé analogové fázi, digitální technologie v 90. létech začaly stírat rozdíly a prolomily hranice mezi filmem a videem. V průzkumu tohoto média se hlavní témata týkala také zpochybnění zavedeného autoritářského řádu sociálních a politických struktur.

Pojem "videoart" je v českém prostředí nahrazen adekvátnějším označením "umění videa". Do této kategorie řadíme původní práce na videokazetách, záznamy akcí, instalace, které začleňují do celku přímý přenos, manipulace a deformace televizního a video signálu, práce s televizní obrazovkou jako symbolem masmediálního kolosu.

• EPILOG

V roce 1974 přijeli Woody a Steina Vašulkovi na návštěvu do Československa. Z návštěvy Vašulkova rodného domu v Brně a výletem do Telče vznikla dvojice video záznamů na Portapak. Natočené záběry Vašulkovi v New Yorku postprodukčně upravili pomocí Rutt/Etra Scan procesoru a kolorizéru Erica Siegla. Virtuálně-reálné skicy s názvy *Reminiscence a Telč*, jsou nyní pravděpodobně nejstaršími díly natočenými na našem území. Spolu s analogovou instalací *Light Revisited*, kterou Woody realizoval v závěru své tvůrčí kariéry v Santa Fe v roce 2001, a která tvoří základ kolekce jeho děl ve Vašulka Kitchen v Brně, tvoří rámec celého výstavního projektu.



Název díla: *Light Revisited - Noisfields*

Autor: Woody Vašulka

Kategorie: video instalace

Délka videa (stopáž): smyčka 10 min.

Datace: 2001

Nosič: -

Provenience: Vašulka Kitchen Brno

Zastoupení ve sbírkách: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Vašulka Kitchen Brno.

Forma prezentace: realizace video instalace (video projekce z jednoho projektoru; hliníkové stojany, 2 dichroická zrcadla, aktivní reproduktory, SD média přehrávač

- Výchozím dílem pro počítačem generovanou video projekci *Light Revisited* je experiment *Noisefield*, vytvořený v roce 1974. Video sekvencer přepíná mezi dvěma zdroji videa, což vytváří efekt blikání. Při tomto procesu colorizer přidává barevné variace. Kruhový tvar rozděluje video na vnitřní a vnější pole, která obě pulzují. Obrazy zachycují elektronické signály, jejichž materiálnost a energii ilustrují. Odhalují zdroj elektronického vstupu. Výsledkem je audiovizuální modulace videošumu, která je přenášena do výstavního prostoru pod názvem *Light Fields* formou trojprojekce v RGB barevném spektru rozloženém dvěma dichroickými polopropustnými zrcadly z jediného projekčního zdroje.

ZÁVĚR

Od svého vzniku v 60. letech 20. století se umělecké video rozvinulo v rozmanitou disciplínu, úzce propojenou s vývojem nových technologií. Video lze chápat jako dynamickou formu vizuálního záznamu, která vzniká a existuje prostřednictvím elektronických procesů. Tato práce klade důraz na analogovou fázi vývoje, která předcházela nástupu digitálních technologií.

Analogový elektronický signál má specifické vlastnosti, které se - narozdíl od filmu - vyznačují jistou nedokonalostí pohyblivého obrazu. Po prvních pokusech s dokumentací akcí a událostí, které později vyústily v boj proti televiznímu vysílání, začali umělci experimentovat se samotným videosignálem. Jedním z nejvýznamnějších světových představitelů tohoto přístupu se stal brněnský rodák Woody Vašulka, který spolu se svou manželkou Steinou, tvořili autorské duo excelující po emigraci v New Yorku.

V českém kontextu se video v rukou filmařů (P. Skala, I. Tatíček) stalo jednou z technologických možností záznamu obrazu a zvuku. Na domácí scéně však, i vzhledem k nedostupnosti techniky a faktu, že video bylo státem zakázaným médiem, převládly konceptuální tendence.

Performativní a akční formy umění mají v českém prostředí silnou tradici. Jako jeden z prostředků „svobodného“ vyjádření nabízely v totalitním režimu skromné, ale zcela soukromé možnosti organizace uměleckých činností. Nejprve probíhaly formou setkání, později se vyvinuly v happeningy, které byly realizovány před malými skupinami diváků či přátel. Nicméně jsou známy i veřejné projevy, které byly často považovány za trestné činy a následně stíhány. Video se v těchto počátcích objevovalo zejména jako dokumentační médium, později se stalo součástí větších uměleckých celků, například video instalací v rámci performance. Reflexe veřejných médií, zejména televizního vysílání, je patrná už v díle Petra Štembery.

Vladimír Ambroz vedl kritický dialog s televizním médiem, v opozici vůči manipulovanému televiznímu vysílání. Tvůrcem s největším počtem projektů je Tomáš Ruller, který ve své tvorbě uplatňoval široké spektrum přístupů – od video dokumentace, kde definoval tzv. „autorské video“, až po jednokanálová videa až po multimediální představení a interaktivní instalace s uzavřeným okruhem. Jeho akce se často ocitaly na hranici zákona a paradoxně byly zaznamenávány i Státní bezpečností právě na video. Po roce 1989 se Ruller, podobně jako Chris Burden v USA, pokusil navázat spolupráci s Českou televizí. V živých televizních performancích však narazil na zkostnatělé struktury instituce. Televizor jako symbol masové kultury, zničil Ruller při vernisáži Video bienále v japonském Fukui (1992).⁴⁰²

⁴⁰² Nelze opomenout jeho video instalace a video objekty s uzavřeným okruhem: video sprcha *Na vodě* (1994), *Okno-vize* (1994) nebo video enkaustika *Mánes v Mánesu – Živý obraz* (1994). Z video objektů stojí za uvedení *Lahvované (tele)vize – Lahvované (in)formace a RUČNÍ PRÁCE* (1995).

Video, jako záznamové médium, nachází uplatnění také v tvorbě Miloše Šejna. Jeho první videozáznam performance *Na vrcholu / Zebín* z roku 1988. V rámci mezinárodního festivalu HERMIT, který se konal v klášteře Plasy, předváděl tzv. „videosonické“ performance, při nichž využíval přenos zkráceného video obrazu do různých částí budovy. Šejn rovněž používá video systém na principu „cine-dance“, kdy technika, která je součástí těla performerů, putuje spolu s ním krajinou.

Výčet děl dokazuje, že ač v menší míře vůči zahraničí, bylo umění videa žádaným uměleckým médiem, které nebylo jen výsadou autorů okruhu československé televize, tedy autorů sdružených kolem Radka Pilaře.

Cílem disertační práce bylo:

- zmapovat a vymezit kategorii videoart v mezinárodním kontextu a aplikovat ji v českém kulturním rámci
- zaujmout odborné stanovisko k tématu českého umění videa z teoretického i historiografického hlediska a pokusit se je komplexně zpracovat
- přiblížit toto téma širší veřejnosti prostřednictvím výstavního projektu

Výše citované cíle se podařilo naplnit následujícími postupy. Studium relevantní literatury (viz. bibliografie), bádáním ve videoarchivech a databázích (například v archivu VVP AVU, videoarchivu NFA, ZKM Karlsruhe, archivech autorů apod.). Velmi cenné byly rozhovory vedené se samotnými umělci, které v první fázi vedly ke vzniku autorských medailonů.⁴⁰³

Pro pochopení mezinárodního kontextu bylo nezbytné nastudovat zahraniční publikace.⁴⁰⁴ A také samozřejmě českou odbornou literaturu.⁴⁰⁵

• VÝSTAVNÍ PROJEKT “ČESKÉ UMĚNÍ VIDEOA”

Koncept výstavy zúročuje důkladný historický průzkum a zaměřuje se na díla umělců, kteří využívali video v raném období před sametovou revolucí (70. a 80. léta), v celé analogové fázi, než digitální technologie začaly v 90. letech stírat rozdíly a prolomily hranice mezi filmem a videem. V průzkumu

⁴⁰³ Osobně jsem hovořila s Michaelem Bielickým, Zdeňkou Čechovou, Vlastou Čihákovou-Noshiro, Jennifer Helia de Felice, Chris Hill, Tomášem Rullerem, Elen Řádovou, Petrem Skalou, Milošem Šejnem, Ivanem Tatičkem, Woodym a Steinou Vašulkovými, Lucií Svobodovou, Petrem Vránou, Jaroslavem Vančátem, Jankou Vidovou-Žáčkovou ad.

⁴⁰⁴ Mezi nejdůležitější patří: RUSH, Michael. Video Art. London: Thames & Hudson (2003), MEIGH-ANDREWS, Chris. A history of Videoart. New York (2006). LEIGHTON, Tanya (Ed.) Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing (2008) a SPIELMANN, Yvonne: Video. The Reflexive Medium. The MIT Press (2008), VASULKA, Woody a Peter WIEBEL (ed.). Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973 – 1990. Buffalo Heads. Germany: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe (2008), LONDON, Barbara. Video/Art: The First Fifty Years. Phaidon Press Limited. London (2020).

⁴⁰⁵ Kromě katalogů z výstav (viz. bibliografie) Dialog s démony nástrojů. Steina a Woody Vasulkovi. Praha: NAMU (2011), Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Dušková - České umění 1938 – 1989 / programy / kritické texty / dokumenty. Praha: Academia (2001), Martin Mazanec a Sylva Poláková - Mapování pohyblivého obrazu: Média, aktéři a místa v českém prostředí. Praha: Národní filmový archiv (2022).

tohoto média se hlavní témata týkala také zpochybnění zavedeného autoritářského řádu sociálních a politických struktur.

Pojem "videoart" je v českém prostředí nahrazován adekvátnějším označením "umění videa". Do této kategorie řadíme původní práce na videokazetách, záznamy akcí, instalace, které začleňují do celku přímý přenos, manipulace a deformace televizní-ho a video signálu, práce s televizní obrazovkou jako symbolem masmediálního kolosu.

• EPILOG

V roce 1974 přijeli Woody a Steina Vašulkovi na návštěvu do Československa. Z návštěvy Vašulkova rodného domu v Brně a výletem do Telče vznikla dvojice video záznamů na Portapak. Natočené záběry Vašulkovi v New Yorku postprodukčně upravili pomocí Rutt/Etra Scan procesoru a kolorizéru Erica Siegla.⁴⁰⁶ Virtuálně-reálné skicy s názvy *Reminiscence* a *Telč*, jsou nyní pravděpodobně nejstaršími díly natočenými na našem území. Spolu s analogovou instalací *Light Revisited*, kterou Woody realizoval v závěru své tvůrčí kariéry v Santa Fe v roce 2001, a která tvoří základ kolekce jeho děl ve Vašulka Kitchen v Brně, tvoří rámec celého výstavního projektu.

⁴⁰⁶ Výsledná modulace elektronického obrazu, kterou Woody nazýval „topografickou mapou jasnosti“, vznikla svislým vychýlením a vertikálním natažením rastrových řádků. Energie abstrahovaného obrazu města a lidí byla převedena do elektronických skenovacích čar, přičemž jediným spojením s reálným světem zůstala zvuková linka, která diváka prováděla abstraktním prostorem. Podobný přístup byl použit i při úpravě nahrávky *C-Trend* (1974). Vašulkovi tak prostřednictvím efektů Rutt/Etra oživilí dávno zapomenuté fragmenty blednoucích vzpomínek.

ODKAZY V MÉDIÍCH

České noviny: <http://www.ceskenoviny.cz/zpravy/vystava-predstavuje-prukopnika-videoartu-woodyho-vasulku/1259722>

Art ihned: <http://art.ihned.cz/umeni/c1-64619550-nod-woody-vasulka>

Udalosti v Praze: <http://udalostivpraze.cz/copy-it-right/9299>

Artalk: <http://artalk.cz/2015/09/16/tz-copy-it-right/>

Artmap: <http://www.artmap.cz/symposium-videoart-no2-special>

Artalk: <http://artalk.cz/2015/09/25/tz-legendy-svetoveho-videoartu-the-vasulkas-se-osobne-predstavi-v-nod-na-sympoziu-videoartu-no-2-special/>

Kdykde: <http://www.kdykde.cz/calendar/kdykde/966464-symposium-videoartu-no-2-special>

Cinepur: <http://cinepur.cz/article.php?article=3454>

Literární noviny: <http://www.literarky.cz/politika/rozhovory/20732-woody-vasulka-umla-inteligence-vi-o-budoucnosti-vic-ne-my>

Sportovní noviny / sportovní server ČTK: <http://www.sportovninoviny.cz/zpravy/vystava-predstavuje-prukopnika-videoartu-woodyho-vasulku/1259722>

Hospodářské noviny: <http://art.ihned.cz/umeni/c1-64619550-nod-woody-vasulka>

Taneční magazín: <http://www.tanecnimagazin.cz/2015/09/30/symposium-videoart-no-2-special/>

BIBLIOGRAFIE

BELTING, Hans. Čas v mediálním umění a čas dějin. In: *Konec dějin umění*. Praha, 2000. s. 93. ISBN 80-204-0856-8;

BENSINGER, Charles. *The Video Guide*. Video-info publications, Santa Barbara, 1981. ISBN 0-931294-03-7;

BRANSON GILL, Johanna. Video: State of the Art. In: VASULKA, Woody & Peter WEIBEL (eds.). *Ars Electronica. Eigenwelt der Apparatewelt / Pioniere der Elektronischen Kunst*. Oberösterreichisches Landmuseum Francisco Carolinum, Linz, © The Vasulkas, Inc., 1992.

DIETZ, Steve. *Steina: 1970-2000*. Chicago: Site Santa Fe, 2008. ISBN 9780976449270;

FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. OSVU, 2002. ISBN 80-238-7569-8;

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Phaidon Press Limited. 2011. ISBN 978-0-7148-3388-0;

GOLDSMITH, Kenneth (ed.). *I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews: 1962 - 1987*. Carroll&Graf, 2004.

IMMISCH, Theo O. & John P. JACOB. *Chimaera. Aktuelle Photokunst aus Mitteleuropa*. Leipzig: Connewitzer Verlagsbuchhandlung, 1997. ISBN 9783928833974;

KAYE, Nick. *Multi-media: Video – Installation – Performance*. Milton Park, Abingdon, Oxon: 2007. ISBN 978-0-415-28381-6;

LONDON, Barbara. *Video/Art: The First Fifty Years*. Phaidon Press Limited. London: 2020. ISBN 978-0-7148-7759-4;

McLUHAN, Marchall. *Člověk, média a elektronická kultura*. Praha: Jota, s.r.o., 2000. ISBN 80- 7217-128-3;

- McLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 978-80-204-2409-9;
- MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of Videoart*. New York, 2006. ISBN-13-978-1-84520- 218-7;
- MORGAN, Robert C (ed). *Bruce Nauman*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002. ISBN 0-8018-6906-4;
- MOVIN, Lars. *Nam June Paik – Video Sculptures. Electronic undercurrents*. Kodaň: Statens Museum for Kunst, 1996. ISBN 8875510812;
- PAIK, Nam June and John G. HANHARDT. *The Worlds of Nam June Paik*. New York, 2000. ISBN-0-8109-6925-4;
- PAIK, Nam June, HANHARDT, John G. and Caitlin JONES. *Global Groove 2004*. Guggenheim Museum Publications, New York, 2004. ISBN 0-89207-310-1;
- PIJNAPPEL, Johan (ed.). *World Wide Video*. John Wiley & Sons, 1995. ISBN 1854902148;
- RUSH, Michael. *Video Art*. London: Thames & Hudson, 2003. ISBN 978-0500237984;
- STURKEN, Marita (ed.) *Steina and Woody Vasulka: Machine Media*. SAMOMA, 1996. ISBN 0- 918471-35-4;
- VASULKA, Woody & Peter WEIBEL (eds.). *Ars Electronica. Eigenwelt der Apparatewelt / Pioniere der Elektronischen Kunst*. Oberösterreichisches Landmuseum Francisco Carolinum, Linz, © The Vasulkas, Inc., 1992.
- VASULKA, Woody a Peter WIEBEL (ed.). *Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973 – 1990. Buffalo Heads*. Germany: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe, 2008. ISBN 978-0-262- 72050-2;
-
- BROZMAN, Dušan a Pavel LIŠKA (ed.) *Perform-Made. Tomáš Ruller: Odolné okamžiky / Resistant Moments*. KANT, 2021. ISBN 978-80-7437-337-4;
- BUDDEUS, Hana. Jak byla možnost a příležitost. Rozhovor s Vladimírem Ambrozem. In: *Art Antiques*. Březen, 2018;
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta. Pohyb obrazů a obrazy pohybu Radka Pilaře. In: *Radek Pilař, obrazy 1960-1993*. Praha: Mánes, 1998.
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta. Příroda v pohybu aneb o virtuální realitě. In: ŠEVČÍK, Jiří et al. *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze. Vědecko výzkumné pracoviště, 2011.
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta a Keiko SEI. *Video art '94. Nature in Motion / Příroda v pohybu*. Mánes, 1994;
- DOLANOVÁ, Lenka. CO TO TAM VAŘILI? Kuchaři, jejich kitchen a chuť čerstvého videa. In: *Illuminace*. 2006, . 2.
- DOLANOVÁ, Lenka. *Dialog s démony nástrojů. Steina a Woody Vasulkovi*. Praha: NAMU, 2011. ISBN 978-80-7331-317-3;
- DOLANOVÁ, Lenka. Vstup pohyblivých obrazů do galerie. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2003a. R. 15, . 4. s. 85 – 99.

- DOLANOVÁ, Lenka. *Bohuslav Woody Vašulka. Mystery of Memory / Mystérium paměti*. Katalog výstavy. Muzeum města Brna. 2016. ISBN: 978-80-86549-69-9;
- HÁJKOVÁ, Michaela. *Bielicky / Michael Bielicky* (angl. překl. Howard Sidenberg). Praha, 2005. Židovské muzeum v Praze. ISBN 80-86889-99-8;
- HILL, Chris. *První desetiletí videa: 1968 - 1980*. Nedatováno, kopie článku.
- HLAVÁČEK, Ludvík. Umění, technika a otevřená společnost: komunikace jako transcendence. In: *Orbis Fictus: nová média v současném umění*. Praha: Nakladatelství OSWALD, 1996. s.8. ISBN 80-85433-26-5;
- HLAVÁČEK, Ludvík a Marta SMOLÍKOVÁ (ed.). *Orbis Fictus / Nová média v současném umění*. Praha: Soros Center of Contemporary Art, 1995. ISBN 9788085433265;
- JUNGO, Esther Maria a Maria SMOLENICKÁ, Katarína RUSNÁKOVÁ. *Video-Vidím-Ich Sehe*. Katalog výstavy. Bern, 1994. ISBN 3-9520689;
- KAYE, Nick. *Multi-Media - Video - Installation - Performance*. Routledge. 2007. ISBN 978-0-415-28381-6;
- KESNER, Ladislav ml. Archivy vnímání. Krajina v procesuálních svitcích Miloše Šejna. In: *Umění*. Časopis Ústavu dějin umění AVČR České republiky. LIII/2005. s. 44 - 60.
- KESNER, Ladislav. *Miloš Šejn. Býti krajinou / Being Landscape*. Vydavatelství Arbor vitae v Řevnicích a Západočeská galerie v Plzni, 2010. ISBN 978-80-87164-31-0 (Arbor Vitae) / ISBN 978-80-86415-70-3 (Západočeská galerie v Plzni)
- KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie*. H + H, 1997. ISBN 80-7319-054-0;
- KERBACHOVÁ, Bohdana. Počátky českého videoartu. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. R. 18, . 2. s. 133 – 158. ISSN 0862-397X.
- KERBACHOVÁ, Bohdana. *Petr Skala - Utajený experimentátor*. Praha: Národní filmový archiv, 2005. Booklet k DVD.
- KLIVAR, Miroslav. *Nová umění v Čechách*. Regulus. 2001. ISBN 80-86279-16-2;
- Kolektiv autorů. *Bohuslav Woody Vašulka. Mystery of Memory/Mystérium paměti*. Katalog výstavy. Muzeum města Brna. 2016. ISBN: 978-80-86549-69-9.
- KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, Eds. Buddeus, Havlík, Kovanda, Mlčoch, Pospiszył, Ruller Šejn. *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2013, s. 108-113. ISBN 123456789-0;
- LIŠKA, Pavel. *Janka Vidová*. Brno: Dům umění města Brna, 1995. ISBN 80-7009-111-8;
- MARIA JUNGO, Esther a Maria SMOLENICKÁ, Gerhard BLÄTTLER. *Video Vidim Ich Sehe: Slovenské, české a švajciarske videoumenie / Slowakische, Tschechische und Schweizerische Videokunst*. Bern, 1994. ISBN 3-9520689;
- MAZANEC, Martin a Sylva POLÁKOVÁ (eds.). *Mapování pohyblivého obrazu: Média, aktéři a místa v českém prostředí*. Praha: Národní filmový archiv, 2022. ISBN 978-80-7004-199-4
- MAZANEC, Martin. *Pohyblivý obraz filmu a videa 2*. Studijní text pro kombinované studium. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc: 2013. ISBN 978-80-224-4009-5;
- MAZANEC, Martin. *Výzkumný projekt: Český videoart*. Dostupné na: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart> [cit. 6. 10. 2011];
- MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J.Vačl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4;

PAVELKA, Jaroslav. K dějinám českého videoartu. In: *Ateliér* č. 26. 1995.

PILAŘ, Radek. Piazza virtuale, dokumenta 9, Kassel. In: *Ateliér*, 14/1992.

PILAŘ, Radek. *Viva video, Video viva*, nedatovaný autorský text. Celý text je přetištěn v plném znění z časopisu *Prostor Zlín*, 1993, roč.1, č.5, s.16. Publikováno též: PILAŘ, Radek. *Viva video, video viva*. In: *bulletin Les Prototypes*, Montbeliard, bez datace; PILAŘ, Radek. *Viva video, video viva*. In: *Video Revue*, 1992, roč.1, č.2, s.11 [zkrácená verze]; KŘÍŽ, Jan a kol. *Radek Pilař*, Slovart, Praha 2003, s.157-159. © Radek Pilař - dědicové c/o DILIA, 1992 - nebo také: ŠEVČÍK, Jiří et al. *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko výzkumné pracoviště, 2011. s. 494 (vlastní text s. 495-497).

POSPISZYL, Tomáš ed. *Vladimír Ambroz AKCE ACTIONS*, BiggBossBooks, 2017. ISBN 978-80-906817-0-5;

RULLER, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: BUDDEUS, Hana, HAVLÍK, Vladimír, MLČOCH, Jan, KOVANDA, Jiří, POSPISZYL, Tomáš, RULLER, Tomáš, ŠEJN, Miloš, EDS. KRČIČKA, JAN, PROŠEK, Jan. *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2013, s. 108-113. ISBN 123456789-0;

RUSNÁKOVÁ, Katarína. *História a teória mediálneho umenia na slovensku*. Bratislava: VŠVU- Afad Press, 2005. ISBN 80-89259-04-9;

RUSNÁKOVÁ, Katarína. Videoumenie na Slovensku. Tri desaťročia: Východiská a perspektivy. In: JUNGO, Esther Maria a Maria SMOLENICKÁ, Katarína RUSNÁKOVÁ. *Video-Vidím-Ich Sehe*. Katalog výstavy.

RUSNÁKOVÁ, Katarína (ed.). *V toku pohyblivých obrazov: Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry*. Akademia výtvarných umenia, Bratislava, 2005. ISBN 9788088675976;

SEI, Keiko. *Konečná krajina*. One Woman Press, 2004. ISBN 80-86356-28-0;

SEI, Keiko. Po stopách médií: pohled na mezinárodní scénu mediálního umění z Čech. In *Orbis Fictus: nová média v současném umění*. eds. Ludvík Hlaváček and Marta Smolíková, Prague: Sorosovo centrum současného umění, 1995, s. 141-156.

SEI, Keiko. Towards a better understanding of Real-time media. In: *Video art '94. Nature in Motion / Příroda v pohybu*. Katalog výstavy. Praha, 1994. s. 11 - 12.

SPIELMANNOVÁ, Yvonne. Video a počítač. Estetika Steiny a Woodyho Vasulkových. In: *Iluminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. R. 18, . 2. s. 71 - 86. ISSN 0862-397X.

SZCZEPANIK, Petr. Média mezi kulturami a žánry. Rozhovor s Keiko Sei. In: *Cinepur*, 2002, č. 23-24, s. 16 - 19.

ŠEVČÍK, Jiří a Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ. *České umění 1938 – 1989 / programy / kritické texty / dokumenty*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0930-2;

ŠEVČÍK, Jiří et al. *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko výzkumné pracoviště, 2011. ISBN 978-80-87108-27-7;

ŠVÁCHA, Rostislav a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění VI / 1, 2 – 1958– 2000*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1489-6;

VALOCH, Jiří. *Miloš Šejn. Práce z let 1984 - 1988*. Doprovodný leták výstavě. Malá Galerie, Liberec. 1988.

VANČÁT, Jaroslav. *Český obraz elektronický „vnitřní zdroje“*. Praha: Studio DADA s.r.o. 1994. © Asociace videa a intermediální tvorby UVU Praha;

VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš. Poznámky k současnému českému videoartu. In: *Film a Doba*. 2007, .2.

ZAJAČIKOVÁ, Veronika. Katalog výstavy © *copy it right!*. Experimentální prostor NOD. Praha. 2015.

Diplomové práce:

ANDRÝSEK, Marek. *Diferenciace experimentálního filmu a videoartu*. Magisterská diplomová práce. Hudební fakulta. Katedra kompozice, dirigování a operní režie. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Multimediální kompozice. Brno, 2018.

ČERMÁK, Jakub. *Vymezení pojmu 'videoart' v kontextech české vizuální scény*. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Ústav hudební vědy. Brno, 2008.

ČERVINKA, Pavel. *Vznik a vývoj českého videoartu*. Bakalářská diplomová práce. Katedra mediálních studií a žurnalistiky Masarykovy univerzity v Brně. Fakulta sociálních studií. Brno, 2008.

FAJKUSOVÁ, Eliška. *Výstavy a symposia "Hi-Tech umění" v Brně v letech 1992 - 1997 v kontextu výstav umění nových médií v České republice*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Management v kultuře. Brno 2012.

IWANOWICZ, Joanna. *Polský videoart v době totality*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Teorie interaktivních médií. Brno, 2007.

LUSTIGOVÁ, Petra. *Umění nových médií v České republice do roku 2000*. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2014.

MENŠÍKOVÁ, Tereza. *Filmové experimenty Petra Skaly v kontextu soudobého vizuálního umění*. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2012.

PÍSAŘÍKOVÁ, Jana. *Black Market, Historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny performance art 1985-2011*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Brno, 2011.

PŘICHYSTALOVÁ, Denisa. *V zajetí světla: užití laseru v české scénografii a umění 20. století*. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2020.

RŮŽIČKOVÁ, Alice. *Český dokumentární film v 80. letech „Originální Videojournal“*. Filmová akademie múzických umění. Praha, 2001.

SCHWARZBACHEROVÁ, Karin. *Český videoart - vznik, vývoj a polské vlivy na českou scénu od 70. roků do konce 20. století*. Bakalářská práce. Katolická Teologická Fakulta. Univerzita Karlova v Praze, Ústav dějin křesťanského umění. Praha 2018.

SUCHÁNKOVÁ, Kristýna. *Definování jednotlivých proudů, komunit, skupin a manifestů v rámci videoartu v období let 1970 - 1990 v Čechách*. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2017.

ŠEVČÍKOVÁ, Veronika. *České videoumění do roku 2000*. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2014.

VASS, Vojtěch. *Video-performace – vývojové etapy*. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Ústav hudební vědy. Teorie interaktivních médií. Brno, 2012.

Dostupné online:

ARTLIST: Michael Bielický. Online: <https://www.artlist.cz/michael-bielicky-1803/>

BEWOGEN BEWEGING. Online: <https://henry-moore.org/henry-moore-institute/research-library-and-archive/research-library-special-collections/bewogen-beweging-stedelijk-museum-1961/>

BUDDEUS, Hana. Jak byla možnost a příležitost. Rozhovor s Vladimírem Ambrozem. In: *Art Antiques*. Březen, 2018; Online: <https://www.artantiques.cz/jak-byla-moznost-a-prilezitost>

DORMENT, Richard. *Warhol Under the Waldorf*. Rozhovor s Richardem Ekstractem, 18.srpna 2011. Více na: <https://www.nybooks.com/articles/2011/08/18/warhol-under-waldorf/> [cit. 2021_29_06]

EAI - Electronic Arts Intermix. *Variations V.*, Merce Cunningham; Online: <https://www.eai.org/titles/variations-v>

EAT - Experiments in Art and Technology. *At My Body's House*, Yvonne Rainer; Online: <https://www.experimentsinartandtechnology.org/yvonne-rainer>

ELLENGALLERY: <http://ellengallery.concordia.ca/piste-de-reflexion/9-evenings-reconsidered-art-theatre-and-engineering-1966/?lang=en>
academia.edu: https://www.academia.edu/5050887/9_Evenings_Theater_and_Engineering_1966_Reconsidered

FOSTER, Andrew. *9 Evenings: Theater and Engineering, 1966 - Reconsidered*; Online: https://www.academia.edu/5050887/9_Evenings_Theater_and_Engineering_1966_Reconsidered

HILL, Chris. *Rozhovor s Tomášem Rullerem*, listopad 1995, Brno. Více na: <https://hill.fcca.cz/Pages/ruller.htm#Czech> [cit. 2021_15_11]

MARTIN, Julie. *E.A.T.: Experiments in Art & Technology, 1960 - 2001*; Online: <https://neukom.dartmouth.edu/news/2013/02/donoho-colloquium-eat-experiments-art-technology-1960-2001>

McLUHAN, Marshal. *The Medium is The Message*. Online: Part 1.: <https://www.youtube.com/watch?v=ImaH51F4HBw>; Part 2.: <https://www.youtube.com/watch?v=a11DEFm0WCw>; Part 3.: <https://www.youtube.com/watch?v=CtpX8A7Q2pE&t=730s>; [cit. 2022_01_09]

MODERNA MUSEET. *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Online: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/9-evenings-theatre-engineering/>

NOEVEK, Peter (ed). *Chris Burden, Beyond the Limits*. MAK, Ostfildern: Cantz 1996, s. 132. Online: <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-hijack/images/3/> [cit. 2022_01_12]

POSPISZYL, Tomáš. *Vladimír Ambroz Akce Actions. 2017*; Online: https://www.academia.edu/42856331/Vladim%C3%ADr_Ambroz_Akce_Actions

POSPISZYL, Tomáš. Vladimír Ambroz. Artlist - Centrum pro současné umění Praha. 2018; Online: <https://www.artlist.cz/vladimir-ambroz-108710/>

POSPISZYL, Tomáš. Vladimír Ambroz - Bez názvu (8mm film), VVP AVU, Praha. 2018; Online: <https://artycok.tv/41648/vladimir-ambroz-bez-nazvu-8mm-film>

SHERMAN, Tom. *The Premature Birth of Video Art*. Online: <https://mailman.thing.net/pipermail/idc/2007-January/000949.html>