

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Karin Schwarzbacherová

**Český videoart - vznik, vývoj a polské
vplyvy na českú scénu od 70. rokov do konca
20. storočia**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

Praha 2018

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze 28. Juna 2018

Bibliografická citace

Český videoart - vznik, vývoj a poľské vplyvy na českú scénu od 70. rokov do konca 20. storočia [rukopis] / Karin Schwarzbacherová; vedúci práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D. -- Praha, 2018. -- 52 s..

Anotace

Bakalárska práca, sa bude zaoberať českým videoartom z obdobia 70. až 90. rokov 20. storočia. Bude sa venovať špecifikácií rozdielov v pojmoch video-inštalácia a video-performance a tiež priblíži podmienky vzniku videoartu, ako umeleckého oboru v Česku. Ďalším zo zámerov tejto práce je preskúmať aký vplyv malo Poľsko, ako centrum vzniku videoartu v krajinách bývalého východného bloku na české prostredie.

Klíčová slova

videoart, video-performance, video-installation, český videoart, poľský videoart

Abstract

The Diploma thesis „The bachelor thesis will deal with Czech videoart from the 70s to 90s of the 20th century. Will be inscribe the specification of the differences between the terms video-installation and video-performance and also to get closer the conditions of the creation of a videoart, as an artistic domain in the Czech Republic. Another of the aims of this work is to research how influenced Poland, as a center for the emergence of the videoart in the countries of the former East block on the Czech environment.“

Keywords

videoart, video-performance, video-instalation, Czech videoart, Polish videoart

Počet znaků (včetně mezer): 103 712

Poděkování

Ďakujem PhDr. Milanovi Pechovi, Ph.D. za odborné vedenie práce a cenné rady, ktoré mi pomohli túto prácu skompletizovať.

Ďalej ďakujem Bramborovi, Matke Emy, Mariške a Celerkovi.

Obsah

Úvod.....	6
1. Vznik videoart a špecifikácia pojmov video-performance a video- instalace.....	9
1.1. Okolnosti vzniku	9
1.2. Počiatky videoartu jeho šírenie a prvé umělecké skupiny	10
1.3. Video-performance	13
1.4. Video-inštalácia.....	14
2. Počiatky videoartu na území Československa	18
2.1. Radek Pilař	23
2.2. Petr Skala	25
2.3. Obor Video	27
2.4. Originální Videojournal	33
2.5. Fenomén Vasulka.....	35
2.6. Devět'desiate roky	40
3. Vplyv uměleckého diania v Poľsku na českú videoartovú scénu.....	52
3.1. Warzstat Formy Filmowej.....	52
3.1. Česko – poľské projekty a spolupráce	56
Závěr	61
Seznam literatury	62
Elektronické zdroje:.....	65

Úvod

Myslím si, že aj keď v dnešnej dobe v Českej republike viac menej nepôsobia umelci, ktorí by sa označovali primárne za video artistov, videoart je tu takpovediac v „kurze“. Dosvedčujú to výherné práce viacerých laureátov Ceny Jindřicha Chalupeckého posledných rokov, všetky zahrňujúce v inštalácií video (2017 Martin Kohout, 2016 Matyáš Chochola, 2015 Barbora Kleinhamplová), ale aj časté využívanie videa umelcami zastávajúcimi vo svojej tvorbe iné výtvarné formy a tiež dnešný trend intermediálneho charakteru v umeleckom vyjadrovaní sa. Aj napriek tomu mám pocit, že súčasný umelci nevychádzajú vo svojej videartovej tvorbe z odkazu ich českých predchodcov pracujúcich s pohyblivým obrazom, ale skôr zo zámorskej tradície. Preto je podľa môjho názoru dôležité reflektovať aj domáce východiská video tvorby.

Na druhú stranu je možno práve táto symptomatická neorganizovanosť a individualita pre český videoart typická a stáva sa tak teda spoločným znakom českých videoartistov. Na rozdiel od epicentra vzniku videoartu, Ameriky šesťdesiatych rokov, v našom prostredí umelci nepocit'ovali potrebu združovať sa do organizovaných spolkov či skupín. Prvé experimenty prebehli v izolovanosti a anonymite. Je to samozrejme dané aj prostredím v ktorom tvorili a atmosférou doby. Napriek tomu aj po vzniku prvej organizovanej skupiny, Oboru video, umelci v nej pôsobiaci nezdieľali žiaden spoločný program naopak, fungovali v nej ako solitéry. Pokiaľ si odmyslíme umelcov tvoriacich v exile, Woodyho Vasulku a Michaela Bielického, asi žiadneho z umelcov nemôžeme označiť jednoznačne za videoartistu. Možno by sa dalo dokonca povedať, že pre väčšinu z nich bolo video len jedným z viacerých partikulárnym vyjadrovacích prostriedkov.

Text mojej bakalárskej práce sa zaoberá videoartom v jeho rôznych podobách, na českom území, od úplných prvopočiatkov v rokoch sedemdesiatych až po koniec deväťdesiatych počas ktorých sa objavili prvý český umelci využívajúci médium videa ako svoj primárny prostriedok umeleckého vyjadrovania sa.

Prvú kapitolu som sa ale ešte rozhodla venovať zahraničnému videoartu, kde som priblížila atmosféru doby a prostredia kde toto médium vznikalo a uviedla do kontextu jeho rôznorodé formy využitia. Následne som sa v prvej kapitole rozhodla špecifikovať, na patologických príkladoch týchto dvoch foriem prezentácie, pojmy video-performance a video-inštalácia práve pre niekedy nejasný a ambivalentný charakter videoartových počínov. V druhej kapitole práce uvádzam obecné informácie o vznikajúcom videoartovom umení na území bývalého Československa a následne sa v ďalších podkapitolách zaoberám špeciálne najdôležitejšími jednotlivcami aj skupinami, ktoré sa o rozmach a propagáciu videoartu v ťažkých počiatkových dobách zaslúžili. Jednu z podkapitol som venovala Woodymu Vauslkovi a jeho žene Staine. Aj keď ich tvorba sa vyvíjala v emigrácii tento pojem sa v exkurze do histórie českého videoartu nedá vynechať. V predposlednej kapitole prinášam prehľad výstav a aktivít, ktoré sa po uvoľnení politických pomerov začali konečne slobodne organizovať, ďalej prehľad tvorcov staršej generácie, ktorý pri svojej tvorbe v deväťdesiatych rokoch k médiu videa dospeli a aj prehľad diania v tej dobe novovzniknutých ateliérov vysokých umeleckých škôl. Na záver tejto bakalárskej práce som nechala kapitolu v ktorej sa pokúsim poukázať na momenty spolupráce českých a poľských umelcov, ktoré mohli ich tvorbu ovplyvňovať a obohacovať. Keď som zamýšľala začlenenie tejto kapitoly do mojej bakalárskej práce vychádzala som z poznatkov o výrazne pokročilejšom štádiu poľského videoartu v dobe, keď v Čechách vznikali prvé rozpačité pokusy s týmto médium a tiež z vedomia, že český umelci boli častými

hostami na poľských umeleckých festivaloch a sympóziách. Zároveň som chcela do mojej práce vložiť aj nový aspekt, keď že niekoľko prác sumarizujúcich a reflektujúcich tému videoartu tohto obdobia už vzniklo.

V súvislosti s českým videoartom a hlavne k dobám jeho vzniku nie sú pramene bohužiaľ až tak vyčerpávajúce. Gro kapitoly pojednávajúcich o počiatkoch videoartu som postavila na textoch Lenky Dolanovej a Bohdany Kerbachovej, uverejnených v časopise *Illuminace* a z textov vydaných v katalógu k výstave *Orbis fictus*. Dolanovej články a publikácia boli zároveň výborným zdrojom ku kapitole venovanej Woodymu Vasulkovi.

Veľmi cennou mi tiež bola publikácia *České umění 1980–2010*. Texty a dokumenty, ktorá zhromažďuje dobové teoretické a filozofické texty, zásadne ovplyvňujúce umeleckú tvorbu.

Pre poslednú kapitolu skúmajúcu poľský videoart aj jeho dosah na českú scénu sa ukázali ako najzásadnejšie webové stránky umelca Tomáša Rullera a diplomová práca pojednávajúca o jeho medzinárodných umeleckých aktivitách od Jany Písařikovej. Ako výborný prehľad poľského videoartu, od sedemdesiatych rokov takmer do súčasnosti, mi tiež pomohla bakalárska práca *Poľský videoart v době totality* od Joanny Iwanowicz

1. Vznik videoart a špecifikácia pojmov video-performance a video-instalace

1.1. Okolnosti vzniku

Nesmierne dôležitým činiteľom, pre rozvoj videoartu, bol bezpochyby nový produkt firmy Sony, prenosná videokamera Protapak, ktorá bola uvedená na trh v roku 1965 a odštartovala tak realizáciu do tej doby utopistických vízií práce s pohyblivým obrazom. Na rozdiel od tenchonológií, ktorými disponovali komerčné televízie, obraz z kamery Protapak nebol esteticky čistým obrazom. Zrnenie a vady na obraze však umelcom neprekážali, naopak táto estetika im bola bližšia a hodila sa lepšie k ich umeleckým zámerom. Vďaka kamere od Sony mohol umelec každý záber jednoducho analyzovať, posúvať, editovať strihať, a mazať a v neposlednej rade upravovať.

Amerika na konci šesťdesiatych rokov bola miestom plným zvrátov, konfrontácií v súvislosti s ľudskými právami a radikálnych prehlásení. V tomto sociálne kultúrnom podhubí, nachádzame korene videoartu. Umelci a sociálni aktivisti vyhlásili video za súčasť kultúrnej praxe, ktorú pokladali za nutný krok k oživení demokracie. Video predstavovalo alternatívny informačný zdroj, nutný k vymaneniu sa zo stávajúcich informačných štruktúr. Ďalším z podnetov bola utopická túžba po rozširovaní ľudského vnímania, pomocou nových technológií elektronického pohyblivého obrazu. Začiatkom šesťdesiatych rokov skupina Fluxus vytvárala umelecké diela z televíznych obrazoviek, ktoré vyjadrovali pochybnosti o buržoázných konvenciách televízneho vysielania.¹

¹HILL1995, 1

Už pred nástupom kamery Protapak, koncom es'desiatych rokov začali sa maliari, sochári, experimentálni filmári a performer, brániť dlho pretrvávajúcej predstave o formálnom oddelení jednotlivých umeleckých disciplín a interpretačných postupov. Niektorí z nich sa potom rozhodli zaradiť video medzi disciplíny prostredníctvom ktorých sa chcú vyjadrovať. Koncom šesťdesiatych rokov niektorí z členov undergroundu zaoberajúci sa psychadelickou hudbou, experimentálnym filmom, divadlom a svetelnými show, objavili vo videu nové médium pohyblivého obrazu, vhodné pre inštalácie. Pre post-minimalistický sochárov bolo video médium umožňujúcim vyniknúť fenomenológií procesu vnímania vo vzťahu k estetike objektu. Umelci vystavujúci v múzeách a galériách, rovnako ako tí, ktorí pôsobili v prostredí klubov a koncertov, všetci si našli dôvod pre preskúmanie tohto nového média.² Historik Michael Rush delí oblasť videoartovej tvorby na základe autorského prístupu a rozlišuje:

1. Politicky motivovaných tvorcov
2. Dokumentaristov
3. Tvorcov vychádzajúcich z hnutia Fluxus
4. Experimentálnych filmárov, ktorý začali pri svojej práci využívať videotechnológiu.³

Toto rámcové rozdelenie sa dá dobre demonštrovať práve na tvorcoch videoartu ktorým sa budem venovať v nasledujúcich podkapitolách. Za prvú skupinu môžem menovať Ithacký umelecký kolektív, dokumentaristov zastupuje Bruce Newman, z Fluxu sa profilovala tvorba Vita Acconci a filmu sa zase venovala Shirley Clark.

1.2. Počiatky videoartu jeho šírenie a prvé umělecké skupiny

²HILL1995, 2

³MAZANEC 2013, 35

Za prvý počin vo sfére videoartu, sa považuje záznam jazdy Pápeža Pavla VI. bl. Po newyorskej avenue. Záznam bol vyhotvený 4. októbra roku 1965 výtvarníkom z Korei, Nam June Paikom (1932 - 2006).⁴ Záznam vyhotovený Nam June Paikom bol prezentovaný ešte večer toho istého dňa, v newyorskom podniku Café Au Go-Go, pod názvom Electronic Video Recorder za tonálneho doprovodu vlastnej Nam Jun Paikovej variácie. Týmto obohatil tradíciu improvizovanej performance o aktuálnu obrazovú zložku. Za videoart v tomto prípade nie je považovaná iba jej obrazová zložka, ale celý akt audiovizuálnej udalosti – performance, ktorá vznikla s prispením technológie videa.⁵

Kolektívy umelcov pracujúcich s videom, ktoré vznikli v rozmedzí rokov 1968 až 1970, prijali za svoju prenosnú video techniku a vieru v potrebu kultúrnych a spoločenských zmien. Jednotlivé skupiny spájalo aj to, že boli nútené zdieľať technické prostriedky a spolupracovať pri mnohých činnostiach, ktoré ich tvorba vyžadovala. Niektoré skupiny fungovali ako komunity a ich členovia žili pospolu a pravidelne pracovali s videom. Jeden z členov umeleckej skupiny Videofreex spomína, že médium videa bolo využívané k zábave, rovnako ako v tvorivým experimentom, umeleckej tvorbe rovnako ako k politicky zameraným činnostiam. New Yorský kolektív Raindance vydával časopis Radical Software (1970 – 1976), na ktorého stránkach zaznievali prvé zapálené hlasy, veriace vo využitie videa, ako umeleckého vyjadrovacieho prostriedku. Podľa ohlasu už z prvých čísiel magazínu, v rubrike venovanej názorom jeho čitateľov, je možné sledovať rozmach rôznych kolektívov vznikajúcich po celej zemi, až po vznik neoficiálnej celonárodnej siete výrobcov videa s rovnakými záujmami. V magazíne

⁴29. septembra roku 1965 bol Andy Warhol oslovený hudobným vydavateľstvom Type Recording, aby premietal behom „párty“ v priestoroch pod newyorským hotelom Waldorff-Astoria svoje prvé videosnímky. Predbehol tak NamJunPaika o päť dní.

⁵MAZANEC 2013, 32

Radical Software, ale aj v ďalších, boli zverejňované manifesty obsahujúce informácie ako točiť videa na prenosnú kameru Protopak, praktické užívateľské rady a iniciatívach využívajúcich video v oblasti umenia, vzdelávania, psychoterapie a zlepšenia komunitných vzťahov. Vznikali aj praktické technické pomôcky ako Spaghetti City Video Manula (1973), za ktorým stáli ľudia zo zoskupenia VideoFreeex a Independent Video (1974) Kena Marshe, spoluzakladateľa People's Video Theatre, ktoré nabádali k nezávislosti a sebestačnosti pri využívaní videa. Tieto publikácie zohrali nenahraditeľnú rolu v propagácii, vzdelávaní, informovaní a prepájali videoartových nadšencov.⁶ V roku 1972 sa kolektív umelcov Videofreeex presťahoval z New Yorku do Alapačaských hôr, kde začal každý týždeň vyselať zmes relácií ako predtočených tak aj na živo, pomocou pirátskeho televízneho vysieláča.

Ďalšia plodná skupina sa vytvorila okolo filmárky a tanečnice Shirley Clark. Jej skupina T.P. Videospace Troupe vytvárala interaktívne udalosti pomocou videa a performancií, ktoré mali tiež slúžiť ako model nácviu práce s videom. Jedno z týchto praktických video cvičení, ktoré Shirley uskutočňovala vrcholilo tým, že sa počas svitania účastníci znovu zišli na streche hotela Chelsea, aby si prehrali videá dokumentujúce newyorský nočný život z predošlého večera. Ďalšia skupina fungovala v Ithace, kde v baroch a v kníhkupectvách premietala kontroverzné video nahrávky vyhotovované v spolupráci s miestnou opatrovateľskou službou, vďaka ktorým sa jej podarilo vyvolať diskusiu o miestnych aj celonárodných otázkach. V roku 1974 skupina založila Ithaca Video Festival, ktorý prebiehal až do roku 1984 a stal sa dôležitou prehliadkou ranného videartu a video dokumentov. Tento festival fungoval formou putovnej udalosti a bol prvým svojho druhu.⁷

⁶ HILL 1995, 4

⁷ HILL 1995, 6

1.3. Video-performance

Počas 60. rokov boli umelci okrem formy videa, tiež fascinovaný performance. Pojmom performance býva označované umenie v konkrétnom čase a priestore, ktoré využíva telo a gestá umelca. Gesto a pohyb sa premenili v umelecký nástroj. Video performance sa odlišuje použitím videa, ktoré je len ďalším vyjadrovacím nástrojom. Rovnako, ako video tvorba, performance tiež skúmala každodennosť aktívneho vnímania. Obe tieto formy dávali do popredia výrobcu, alebo účinkujúceho a jeho zachytenie, alebo prevedenie danej situácie často mimo priestor galérie, teda na ulici, alebo v štúdiu. Umelci využívajúci médium videa, rovnako ako prefromari, si kládli za cieľ vyvolať otázky ohľadne funkcie umenia v dobí, kedy bola modernistická estetická funkcia umenia spochybňovaná a rovnako bola podkopaná rola umeleckých kritikov.⁸ Video performance mení aj prístup k plátnu, na ktoré je obraz premietaný. Robert Whitan vytvoril v prvej polovici 60. rokov sochy, ktoré boli umiestnené na pódiu medzi hercami. Obraz potom projektoval priamo na trojrozmerné sochy, vďaka čomu dotal inak plochý obrazu ďalší priestorový rozmer. V diele Shower premietal video na ktorom bola sprchujúca sa žena na sprchový kút, respektíve na jeho záves. Premietacie plátno sa tak premenilo v ďalší výrazový prvok a vystúpilo zo svojej predurčenej role 2D plochy.

Performatívne umenie predpokladalo, že umelec pracuje so svojimi estetickými gestami a osobnými nástrojmi a že video je schopné fungovať ako jeden z týchto osobných nástrojov alebo ako záznamové zariadenie pre zdokumentovanie danej situácie. Video dokumentácia performance a nahrávky zamerané na proces tak ako performance, počítali s náhodnosťou udalosti. Videá boli zrnité a čiernobiele a dokonca sa v tej dobe ani nevedelo, ako dlho je možné ich skladovať. Pre umelecký trh predstavovali pochybnú investíciu.

⁸HILL1995, 13

Performance počíta zo vzťahom medzi performerom a divákmi a práve s týmto vzťahom pracoval obzvlášť intenzívne, pomocou svojich video-performance, umelec Vito Acconci. Môžeme ich považovať za systematickú štúdiu vzťahov vytvorených medzi umelcom a divákmi, ktorých priamo zapojoval do procesu, prostredníctvom monitoru. Americká umelkyňa a predstaviteľka performatívnych postupov v tvorbe Joan Jonasová popisuje využitie videa, kedy prestáva využívať fyzickej prítomnosti zrkadiel, ale využíva nástroj zobrazenia vo videu: „Mohla som si sadnúť pred obrazovku a pomocou technických prostriedkov videa vytvoriť closed-circuit systém. Pozorovala som sa, pohrávala som sa so svojim obrazom, menila som obleky, masky, gestá... Behom mojej prvej performance *Organic Honey's Visual Teleplay* som pretvorila osobu/osobnosť využitím erotickej masky, polopriehľadnej masky.“⁹

1.4. Video-inštalácia

Video-inštaláciu môžeme popísať ako fúziu video a umeleckého objektu. Termín video inštalácia sa objavuje u umeleckej kritiky až počas 70. rokov. Podľa teoretika R. W. Kluszcynskiego je umenie inštalácie spojené s dobovým smerovaním k dematerializácií videa v 2. polovici 20. storočia. Kluszcynski medzi vlastnosti, ktoré by malo inštalácia obsahovať, radí:

1. Efemérnosť alebo tiež prchavosť. Aj keď sa jedná o tú istú inštaláciu, po jej opakovanom umiestnení v inom priestore, vzniká vždy nové umelecké dielo odlišné od originálu.
2. Reakčnosť – inštalácia sa bezprostredne vzťahuje k svojmu okoliu a reaguje na neho.
3. Proto-interaktivita – existuje iba u tých inštalácií, ktoré majú interaktívny charakter. Kluszcynski reaguje na M. Morseovou, ktorá

⁹ HILL 1995, 16

vidí interaktivitu v samotnej podstate galerijného priestoru, kde si divák volí svoju cestu.

4. Intermedialita – inštalácia v sebe väčšinou spojuje niekoľko rôznych médií.
5. Prezentismus – inštalácia odkazuje iba na svoj vymedzený priestor a na seba samú.
6. Sémantičnosť

Video inštalácia sa od klasickej inštalácie ako ju opísal Kluszczyński odlišuje absenciou prezentizmu (vždy odkazuje mimo svoj vlastný fyzický priestor), protovirtuálnosťou (nachádza sa medzi reálnym a virtuálnym svetom) a naratívnosťou.¹⁰

Teoretik Noel Carroll vo svojom článku v časopise *Illuminace* upozorňuje na fakt, že existuje zhoda pri označovaní pojmom video inštalácia diela, ktoré nepoužívajú výlučne ako svoj materiál obraz videa, ale aj napríklad film, digitálne zobrazenie atď.¹¹ Dokonca formuluje otázku, či má zmysel rozlišovať na základe použitej technológie a predostiera úvahu o udržateľnosti pojmu videoartu ako takého vôbec. Pri tom štádiu intermediality v akom sa celkovo umenie posledných rokov nachádza by sa však takáto úvaha dala aplikovať na všetky umelecké disciplíny a tým sa podľa môjho názoru stáva bezpredmetnou.

Neoddeliteľným funkčným aspektom videoprojekcie je televízna obrazovka. Rakúsky umelec a teoretik Peter Weibel (1944) v dobovom článku z roku 1973, kde reflektuje nástup videoartu, uvádza televízor (the box), ako znak tzv. gramatiky videa. Televízor v galériách a múzeách má rovnakú funkčnú a estetickú hodnotu, ako prídavné funkčné elementy, napr. obrazové rámy, panely a podstavce. Všetky tieto prvky vymedzujú priestor výpovede umeleckého diela. Nefungujú iba ako prezentačné médiá, ale aj ako k sebe

¹⁰ DOLANOVÁ 2003, 87

¹¹ CAROLL 2011, 24

dokazujúci materiál. Objemové proporcie tohto materiálu, či už v podobe kvádrov alebo krychľý sú neodmysliteľnou kvalitou skulptúr, video stien a inštalácií.¹²

Nemecký umelec Wolf Vostell (1932 – 1998), člen Fluxu, vystavil v roku 1958 v Nemecku tzv. De-coll/age No.1. Išlo o šesť televíznych obrazoviek, v dvoch radách, cez ktoré bolo prehodené na určitých miestach zámerne poškodené biele plátno. Behom výstavy preniesol vetu, v ktorej prehlásil televízny prímač/sochou sochárskym materiálom 20. storočia.¹³ Vostell uplatnil iba element elektrického prenosu televízor v tvorbe, ktorá ešte nie je priamo spätá s technológiou videa. V roku 1963 vystavil Nam Jun Paik v Gallery Parnass v nemeckom Wuppertale inštaláciu zloženú z trinástich televíznych obrazoviek – Electronic TV. Sebareferenčné spojenie medzi snímaným obrazom a zobrazením – tzv. closed circuit installations (inštalácia uzavretého obvodu - okruhu) – bola rozvíjaná hlavne koncom 60. a behom 70. rokov 20. stoloetia. Americký vizuálny umelec Bruce Nauman (1941) vytvoril v rokoch 1968–1970 jednu z najznámejších sérií closed circuit installation, takzvaný Performance Corridor. Nauman na seba umiestnil dve televízne obrazovky na konci 5 m dlhej a 0,5 m širokej chodby. Pociť odcudzenia je tu ilustratívne dokonany pri odchode z chodby, od obrazoviek, kedy opúšťame sami seba a obraz na obrazovke za nami sa zväčšuje, zatiaľ čo my sa približujeme k východu. Live/Taped Video Corridor – na spodnom televízore bol pustený videozáznam obrazu chodby. Horná obrazovka bola prepojená s kamerou (closed-circuit tape recording) umiestnenou nad vchodom do chodby vo výške asi 3 metrov. Pri vstupe do chodby a behom postupného približovania k obrazovkám sa zároveň vzdalujeme od kamery, ktorú máme za chrbtom. Čím bližšie sme pri obrazovke, tým vzdialenejšia je naša pozícia od kamery

¹² MAZANEC 2013, 36

¹³ MAZANEC 2013, 36

a obraz je postupne menší a menší, pričom sa po celú dobu vidíme len zozadu.¹⁴

¹⁴ MAZANEC 2013, 38

2. Počiatky videoartu na území Československa

Izolovanosť umelcov v Československu za totalitného režimu a rovnako náročná dostupnosť techniky, mali za následok výrazne spomalený štart a prvé kroky videoartu. Existuje dokonca názor, že v dôsledku náročných spoločenských podmienok, český videoart žiadnu tunajšiu históriu nemá.¹⁵ Takýto názor však pokladám za zbytočne vyhranený a v nasledujúcej kapitole sa pokúsím zosumarizovať a priblížiť, ako vyzerali začiatky práce s médiom videa na sklonku sedemdesiatych. rokov až po jeho plnohodnotný a sebavedomý nástup v rokoch deväťdesiatych.

Za úplne prvý počin v oblasti videoartu na našom území môžeme považovať výstavu Video situace, uskutočnenú v roku 1975 v Prahe. Aj keď okolnosti tejto historickej videoartovej udalosti sú sporné a z úst teoretikov videa zaznievajú na jej adresu skôr nedôverčivé hlasy. Organizátormi boli umelci zo združenia Independent video art groupe na čele s Miroslavom Klivarom.¹⁶ Spolu s Klivarom do skupiny Independent video art group patrili napríklad umelci Zdeňka Čechová, Jaroslav Pavelka a ďalší. Skupina fungovala od roku 1972 až do roku 1990, najskôr pod Inštitutom priemyslového designu a neskôr pod záštitou Masarykovy akadémie umění v Prahe.¹⁷ Naozajstný prínos aktivít je však otázny, nie len z dôvodu kooperovania medzi vtedajším režimom a Miroslavom Klivarom (umelec býva často označovaný ako dozorca nad dodržiavaním režimovej ideológie), ale aj kvôli podozrivo veľkému výpočtu jeho zásluh vo vlastnej biografii, publikáciách, či článku, ktorý o ňom napísal jeho kolega Jaroslav Pavelka. Na viac sa v textoch nachádza celá rada nezrovnalostí a

¹⁵ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO 2011, 499

¹⁶ KLIVAR 2000, 66 - 73

¹⁷ MAZANEC 2008, <https://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart>

rozporov.¹⁸ Nič menej Jaroslav Pavelka v čísle časopisu *Ateliér*, z roku 1995 píše o Klivarovi, že sa už v roku 1972 zaoberal kritickou reflexiou televízneho média. Ďalej uvádza, že prvé centrum profesionálneho viedoumenia fungovalo v Prahe už v roku 1972 pod Inštitútom priemyslového designu,¹⁹ kde pracovali s kazetovým systémom VCR. Prvá neverejná prezentácia videoartu, sa potom mala odohrať v tom istom roku na pôde inštitútu a druhá, verejná potom v roku 1975 na tom rovnakom mieste pod už spomínaným názvom *Video situace*.²⁰ Jaroslav Pavelka v článku ďalej uvádza, že on sám sa pri videotvorbe dopracoval k videokresbe, videomalbe, videoplastike, videografike a videogeometrií a to bez animácie, s animáciou a kombinovane. Na základe týchto tvrdení kritizuje názory naprostej väčšiny autorov aj teoretikov ktorý sa aktívne videoartom zaoberajú a označuje ich za neinformovaných²¹

Na konci sedemdesiatych rokov už sa na scéne objavujú dva výrazné solitéry a predovšetkým nadšenci a protagonisti videoartu – Radek Pilař a Petr Skala. Umelci sa osobne spoznali až v roku 1985. Toto stretnutie sprostredkoval maliar Dimitrii Kadrnožka a odohralo sa na jednej z neverejných prezentácií Skalovej rannej videoartovej tvorby. Do tej doby sa ich tvorba vyvíjala separátne. Neskôr svoje aktivity spojili v umeleckej skupine nazvanej *Obor video*, ktorej sa budem v práci ešte venovať. V oboch prípadoch, ako u Radka Pilaře tak u Petra Skaly, ich vývin prešiel od experimentu s filmom k videoartu. Niektoré prvotné diela dokonca u oboch vznikli iba transponovaním pôvodného filmového pokusu do formy videa a pripojením akustickej zložky. Ďalším spoločným prvkom, boli očividné vplyvy existenciálne ladenej novej figurácie, na ich videotvorbu.

¹⁸ KERBACHOVÁ 2006, 138

¹⁹ Inštitút sídlil na Jeruzalmské ulici číslo 8 v Prahe

²⁰ PAVELKA 1995, 6

²¹ PAVELKA 1995, 6

Za ďalšie výtvarné inšpirácie sa dajú považovať, informel, tašizmus a akčná maľba.²²

Z dvoch hlavných príčin „zaostalosti“ československého videoartu je azda závažnejšou ako nedostupnosť technológií, nedostupnosť k informáciám. Kultúrny deficit československých umelcov sa zákonite prejavil v charaktere ranných prác, ktoré vo väčšine primárne vychádzali z osobných skúseností s animovaným, amatérskym, prípadne experimentálnym filmom. V miestnom pojatí sa rovnako prejavila neoboznámenosť s novými umeleckými disciplínami, etablujúcimi sa v kontexte svetového umenia od šesťdesiatych rokov. Na Západe bol videoart prepojený hlavne s východiskami štrukturálneho filmu, s intermediálnym akčným umením a jeho zásadnými artikuláciami v podobe happeningu a performance, s umením inštalácie, rovnako ako s neodadaistickými východiskami a antiestetickými deštruktívnymi tendenciami, ktoré na tunajšej umeleckej scéne síce fungovali v neoficiálnych kruhoch, ale s médium videa neboli nijak významnejšie prepojené. Za výnimku sa však s istotou dá považovať Tomáš Ruller, a jeho o intermediálna spolupráca so skupinou Via Lucis.²³ Médium videa sa do centra Rullerovej pozornosti dostalo v roku 1983, kedy sa začal venovať realizácií multimedialných inštalácií a performance (Mezi Tím 1983, Anti Anti Hudba 1983). Aj keď považoval video predovšetkým za záznamový prostriedok vlastného performatívneho výrazu, stal sa prvým, kto u nás anticipoval umelecké použitie techniky uzavretého televízneho okruhu v inštalácii Živá Smyčka v roku 1984.

S výnimkou Tomáša Rullera československý autori využívali nové technológie ako nástroj k riešeniu tradičnej výtvarnej problematiky. Užite

²² KERBACHOVÁ 2006, 146

²³ KERBACHOVÁ 2006, 137

videa o Rullera je najbližšie tomu, ako ho poznáme jeho užitie v umeleckej tvorbe v zahraničí.²⁴ V centre záujmu sa ocitli vizuálne hodnoty elektronicke generovaného obrazu a možnosti jeho modifikácií spočiatku analógovou a neskôr aj digitálnou cestou. Výrazovosť nebola prednostne zameraná na aplikáciu inovatívnych prvkov, ktoré by analyzovali samotný charakter média. Nejednalo sa o tematizovanie vlastnej technológie, ktoré už od šesťdesiatych rokov tvorilo jeden z relevantných námetov západného elektronickeho umenia, ale o aplikáciu výtvarných, väčšinou maliarskych postupov do nového média. S prihliadnutím k absencii výstavných príležitostí, bolo logicky dočasne pozabúdané i na konceptuálne pojmá videotechniky a kategórie videoinštalácie. Niekoľko inštalácií, rozpracovávajúcich téma diferencie virtuálneho obrazu na monitore a jeho materiálneho okolia, bolo predstavených až na prvej kolektívnej prezentácii elektronickeho umenia, Deň Videá v lete 1989.

Ďalšou progresívnou osobnosťou je slovenský umelec Peter Rónai, ktorý sa do 70. rokov venuje možnostiam uplatnenia nových médií v umeleckej oblasti. Vo svojej tvorbe uplatňuje prvky konceptuálnych tendencií, performatívneho umenia a vizuálnej poézie. Je priekopníkom videoinštalácie v slovenskom kontexte a svojou činnosťou zasiahol taktiež do českého multimediálneho diania.²⁵ V Rónaiovej tvorbe sa odrážajú aspekty dadaizmu, Fluxu, hyperrealizmu i pop-artu. Autor nazerá s ironicko-kritickým ohľadom na problematiku masovej kultúry a reflektuje stieranie hraníc medzi vysokým a nízkym umením.²⁶

V polovici 80. rokov sa už venuje skromným experimentom s videom. Od roku 1985 začína vytvárať takzvané „antivideá“, v ktorých vizuálne zasahuje do programov vysielania Československej televízie tým, že

²⁴ VANČÁT 1991, 5

²⁵ KREMBACHOVÁ 2006, 139

²⁶ RUSNÁKOVÁ 2006, 74-75

prelepuje televízor fóliami s fotomontážami svojich obrazov. Podobným prípadom je preškrtnutie monitoru televízora lepiacou páskou, čo predstavovalo Rónaiovo odmietnutie televízneho vysielania a vtedajšej politickej ideológie prezentovanej v médiách.

V tej dobe Rónai podobne ako Ruller využíva video k dokumentácií akcií a k videoperformance, nie len svojich vlastných ale dokumentuje aj činnosti ďalších slovenských výtvarníkov. Zaujímavým a novátorským počinom na slovesnej výtvarnej scéne bola v roku 1988 Rónaiová vernisáž *In-formace* v Slovenskom rozhlase, celá pojatá ako umelecká preformance, ktorú zároveň umelec natáčal na video. Namiesto kurátorky Tamary Archlebovej predčítal kurátorský text po spiťatky Rónaiov priateľ. Text sa tak stal nezrozumiteľnou akustickou kuriozitou s nádychom dadaisticko-surrealistickej persifláže. Zachytenie výkonu performeru predčítajúceho text a nechápajúceho udiveného publika na videokameru Petrom Rónaiom, sa tak stalo samo o sebe autorovou video-performanc. Výtvarník tento akt nazval ako *Opačne Fungujúce Umenie (OFU)*.²⁷ Do kategórie „antivideoinštalácií“ spadá dielo prezentované v Galérii Cypriána Majerníka v roku 1989, *Objek/Subjekt*. Dielo je citáciou Malevičovho Čierneho štvorca a ide o minimalistickú podlahovú skulptúru, vytvorenú z ôsmich čiernych smaltových štvorcov. Pred ňou sa nachádza televízor s čiernym štvorcom namaľovaným na obrazovke. Podstatou bola dematerializácia maliarskeho obrazu na elektronický. V priebehu výstavy sa odohrala akcia, ktorej cieľom bolo dekonštruovať antivideoinštaláciu. Tá sa potom ocitla na inom mieste v galérii a jej pôvodnú podobu reprezentovala fotografia. Rónaiovi sa tak podarilo naznačiť mnohé z otázok, ktoré sú v diskurze moderných dejín umenia a vizuálnej kultúry.²⁸

²⁷ RUSNÁKOVÁ 2006, 76

²⁸ RUSNÁKOVÁ 2006, 77

2.1. Radek Pilař

V jednom z textov publikovaných Radkom Pilařom pri jeho neúnavnej propagácii videa napísal: „*Přichází video. Misto přepínání kanálu může ten přístroj zrychlit nudné scény, opakovat to, co je tak neuvěřitelně zajímavé, způsobit další devastaci obrazu, třeba řadou přepisů. Jaké možnosti zhýčkanému divákovi předkládá tento zázračný mlýnek na přípravu obrazových karbanátků! Když zvoláme video, z mnoha stran směrů slyšíme spoustu ozvěn jasných i nezřetelných. Nejsou to jenom opakující se ozvěny jako v Adrpašských skalách, nepřichází jen z výšky našeho horizontu, ale vrací se shora i zdola, ze vzduchu a z nebe, kam obracíme oči, abychom si tam představili ráj. Nahoře, kde je slunce a měsíc, život a báseň, už dávno visí vysílací družice skryté našim očím. Posílají nám pozemšťanům přilepeným k hlíně, sem dolů, své vesmírné pozdravy, abychom jim věřili. Vesmírné pozdravy jsou z nebe. Ty také natáčíme na video v době, kdy jsme úplně jinde. Na video, na přístroj, který umožňuje základní manipulaci s obrazem. Z dálky a slabým hlasem ozvěna na slovo video odpovídá: art.*“²⁹

Radek Pilař začal experimentovať s filmom na československé pomery veľmi skoro na počiatku 60. rokov. Jednalo sa o experiment s animovaným filmom, kedy inšpirovaný pop artom, použil techniku deštrukčnej kolážovej animácie. Pilař pokračoval v pokusoch s hand made filmom aj na naďalej, ešte umocnený pocitmi ktoré si priniesol z parížskeho bienále v roku 1963. Podľa jeho denníkového záznamu z roku 1975, sa pokúsil svoje

²⁹ PILAŘ 1992, 11

experimentálne filmy zverejniť oficiálnou cestou, kdeže doposiaľ ich mala možnosť vzhliadnuť iba hŕstka priateľov v Pilařovom ateliéry. Ale jeho pokusy boli ako inak dramaturgiou Krátkeho filmu zamietnuté. V polovici 80. rokov autor už úplne presedlal na video. Vzťahy s animáciou ale nezostávajú skryté ani vo video tvorbe Radka Pilaře. V diele *Musica Picta* (1985 – 1990) išlo o videoartovú vizualizáciu klasickej hudby. Formálne stvárnenie diela však naďalej zostalo silne zaťažené tradičnými ilustrátorskými postupmi.³⁰ Tento cyklus bol vytvorený na základe nadviazania spolupráce s hudobným vydavateľstvom Supraphon, s ktorým Pilař spolupracoval aj pri tvorbe prvého relevantného videoartového snímku *Zrcadlo Času* z roku 1985. Uplatňuje sa tu motív zrkadlenia vodnej hladiny, prevedený do elektronickej podoby a v kontexte Pilařovej tvorby toto dielo predstavuje neobvykle minimalistický prístup k obrazovej ploche.³¹ Pilařova koncentrácia na videoart vyvrcholila v deväťdesiatych rokoch, kedy úplne opustil ostatné formy výtvarného prejavu, ktorými sa doposiaľ zaoberal. V rovnakej dobe sa začal badateľne premieňať aj jeho umelecký rukopis. Jednak z dôvodu intenzívneho štúdia svetových dobových tendencií a jednak z návratu k vlastným umeleckým východiskám z rokov šesdesiatych. Úplne opustil svoju typickú dekoratívnosť a rozprávkovú ikonografiu a vymenil ju za sofistikovanú autorskú sebareflexiu. Tak isto jeho optimisticky pohľad na životnú realitu vystriedal triezvo kritický prístup.³² Za vrcholné práce Radka Pilaře sa všeobecne považuje trojica snímok zo začiatku deväťdesiatych rokov: *Malba* (1991), *Virtuální Opona* (1992) a *Ano Ne Ano* (1992). Tieto práce mal autor snahu uplatniť aj v medzinárodnom kontexte. Každé z videí sa zoberá inou témou a skúma rozličné formálne prístupy k video. *Malba* je

³⁰ KE KERBACHOVÁ 2006, 147

³¹ KERBACHOVÁ 2006, 148

³² KERBACHOVÁ 2006, 148

záznamom tancujúcej dvojice u autora v ateliéry, prekryvaný expresívnymi elektronickými nánosmi farby. Virtuálna opona pracuje s čisto abstraktnou polohou obrazu, narušovanou realisticky spracovanými nožmi. Poslednou a najvýznamnejšou prácou Radka Pilaře je dielo *Ano Ano Ne* (1992). *Ano Ano Ne* manifestuje rozpor medzi racionálnym a iracionálnym, formálne vyjadrený kombináciou abstraktných a realistických prvkov. Po stránke obsahovej je toto dielo, rovnako ako predošlé *Virtuální opona*, existenciálnou svedčou tematizujúcou nezvratnosť osudu a vymedzujúce situácie ľudského života.³³

Pojatie videa u Radka Pilaře je pojatím výtvarníka, ktorý kladie dôraz na dianie vo formáte, užívanom obdobne ako plocha, ktorou výtvarník zaplní svojimi prostriedkami. Preto jej do istej miery chýbajú výrazové prostriedky média ako je pohyb kamery, razantná strihová skladba a podobne, rovnako ako je dávaná prednosť výtvarnej artificite pred autenticitou spodobenja.³⁴

2.2. Petr Skala

Tento výtvarný názor je zrejmi aj pri tvorbe Petra Skalu.³⁵ Experimentálna filmová tvorba Petra Skalu mala dlhodobejší charakter, ako tomu bolo u Radka Pilaře. Počiatky Skálových experimentov sa takmer tesne kryjú s počiatkami normalizácie. Prvé filmy vytvárané hand made spadajú do roku 1967 a až v polovici 80. rokov s nástupom video techniky sa od neho odkláňa. Za takmer pätnásť ročné obdobie vytvoril okolo osemdesiat krátkych snímok, v ktorých uplatnil celú škálu výtvarných techník. Okrem kresby a maľby a rôznych, deštrukčných techník, používal často aj

³³ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO 1998, 4

³⁴ VANČÁT 1991, 3

³⁵ VANČÁT 1991, 3

chemické intervencie, alebo prepaľovanie. Tieto zásahy aplikoval v kombináciách aj na jedno filmové pole. Pri časti Skálových filmov nebola vôbec použitá kamera, v druhej časti je použitý natočený materiál ženského aktu, ktorý je následne podrobovaný výtvarným zákrokom. Vo videorate až do polovice 90. rokov neopúšťal antropocentrické formy. V prvom cykle nazvanom *Obraz Noci* sa prejavuje vplyv novej figurácie.

Petr Skala mal oproti Radkovi Pilařovi výhodu z toho dôvodu, že pracoval v oblasti masmédií, kde mal lepší prístup k novým technológiám. Z počiatku využíval zariadenie Československej televízie, vďaka ktorému mohol farbiť čiernobiely film pomocou elektronických procesov. Tomu predchádzalo prevedenie filmu do podoby videosignálu, v ranej fáze realizované zložitým postupom snímania filmovej projekcie videokamerou. Vizualne úpravy už potom prebiehali elektronicky, pomocou analógovej obrazovej réžie a televízneho titulkovacie prístroju.³⁶ Koncom osemdesiatych rokov začali do verejných výstavných priestorov prenikať ranné videoartové počiny Petra Skaly. Medzi významné, aj keď oficiálnymi kruhmi ignorované udalosti, patrili Skalove komorné prezentácie videoartu v českobudejovickej galérii Hroznová v máji 1988, v pražskom klube Amfora vo februári 1989 a v klube Gong a kultúrnom dome Prosek v Prahe, v marci toho istého roku.³⁷ Práca Petra Skalu sa hlavne v 90. rokoch stala dialógom medzi filmom a videom. Pracoval takmer výhradne metódou *found footage*, v rámci ktorej dochádza k aktualizácií autorových starších filmových obrazov aj náhodne získaného materiálu. V prácach z obdobia od 1988 až do 1994 je základom každého snímku jeden alebo viac filmových záberov. V snímku *Jen Smrt...* z roku 1988 je výsledný elektronický obraz vytvorený iba z niekoľkých dochovaných okienok

³⁶ KERBACHOVÁ 2006, 152

³⁷ KERBACHOVÁ 20006, 135

filmu, ktorý natočil pred viac ako dvadsiatimi rokmi. Základným stavebným prvkom filmu Pláč Země z roku 1993, je zase fragment vyhodneného záberu, náhodne nájdeného v koši strižne Krátkeho filmu. Prvým z jeho filmov, kde pracuje výhradne s videotechnikou, je až snímok Mřtvy Bod z roku 1994. Vplyvom Skalovej tvorby sa stala technika found footage jedným z dominantných výtvarných prostriedkov rodiaceho sa českého videoartu. Nepredstavovala však reakciu na súdobé tendencie v experimentálnom filme, ale vyrastala z potreby reinterpretovať skorší umelecký materiál. Z hľadiska formálneho stvárnenia, vykazujú autorove videoarty, zreteľnú kontinuitu s jeho experimentálnou filmovou tvorbou osemdesiatych rokov. Vo svojej video tvorbe však Petr Skala na rozdiel od filmových experimentov nestráca priami kontakt s objektívnou realitou. Síce aj vo svojej video tvrobe tiahne k organickej abstrakcii, často ju ale vyjadruje iba programovým rozbíjaním figuratívnosti.³⁸

2.3. Obor Video

Ďalším krokom v aktivitách Radka Pilaře i Petra Skalu bolo založenie umeleckej skupiny Obor Video v septembri roku 1987. Skupina sa vyčlenila v rámci inštitúcie Zväz českých výtvarných umelcov, ktorého úlohou bolo združovať a dohliadať na československých výtvarníkov. Zväz sa stal na dlhú dobu jedinou oficiálnou platformou združujúcou umelcov inklinujúcich k elektronickému umeniu. Zakladajúci umelci museli podstúpiť veľa legislatívnych prekážok, prípravných krokov a neúspešných pokusov. Obor Video sa prezentoval ako na tú dobu jedinečné, značne uvoľnené hnutie s uvoľnenou atmosférou a absenciou igerencie cenzúry vo vnútri skupiny. Z písomnej dokumentácie pozostalosti Radka Pilaře sa

³⁸ KERBACHOVÁ 2006, 153

dozvedáme, že už v samotných prvopočiatoch Oboru Video, bola vytýčená základná filozofia zakladajúca si na demokratickosti a vnútornej umeleckej tolerancii.³⁹ Kľúčovej organizátorskej role v skupine sa ujal práve Radek Pilař, ktorý si uvedomoval, že koncipovanie inštitucionálneho rámca takto technicky a finančne náročnej disciplíny sa v vtedajších politicko-spoločenských pomeroch nezaobíde bez podpory kultúrnych úradov. Preto pri prípravách počítal z obmedzeniami danými aktuálnou kultúrnou politikou a vytrvalo hľadal legitímne cesty k ich prekonaniu. Situáciu do istej miery uľahčovalo mierne uvoľnenie spoločenských pomerov a doznievanie restriktív v kultúrnej sfére súvisiace s takzvanou „perestrojkou“ i s tušením blížiacich sa politických zmien.⁴⁰ Aj napriek tomu, že sa dajú osemdesiate roky označiť po predchádzajúcom desaťročí za politicky uvoľnenejšie, v inštitúciách stále prevládal duch normalizačnej éry. Vytvorenie novej detašovanej skupiny bolo politickými orgánmi apriorne klasifikované ako podozrivé. V takýchto prípadoch nariaďovala štátna legislatíva fixný postup. Za členov skupiny bolo možné menovať iba osobnosti patriace k SČVU, ktoré však paradoxne nemuseli preukázať tvorbu v príslušnej oblasti. Ich mená mali byť zárukou serióznosti projektu. Pilařovi sa podarilo zaistiť účasť niekoľkých tvorivých osobností aj teoretikov, ktorí sa stali oficiálnymi zakladajúcimi členmi spolku. Figurovali tu sociológ Martin Matějů z FF UK, Josef Pecák z kabinetu obrazovej techniky FAMU, architekti Václav Hodan, Jindřich Smetana a Luděk Souček, fotograf Erich Einhorn, kameraman Zdenek Raiser a právnik SČVU Jan Kužel. Z týchto zakladajúcich členov sa iba meno Václava Hodana objavuje inde, ako na zakladajúcom dokumente Plán Oboru Video ÚP sekcie SČVU.⁴¹ Z toho sa dá vyvodiť, že uvedení

³⁹ KERBACHOVÁ 2006, 134

⁴⁰ KERBACHOVÁ 2006, 134

⁴¹ KERBACHOVÁ 2006, 135

členovia boli vybraní na listinu naozaj iba proforma, pre vyhovie nie požiadavkov inštitúcie. Zaujímavé je, že Radek Pilař nenašiel podporu medzi klasickými výtvarníkmi. Umelci pracujúci s elektronickým obrazom tvorili často v amatérskych a poloilegálnych podmienkach a neboli členmi SČVU, nemohli sa teda stať zakladajúcimi osobnosťami. Okrem samotnej tvorby a zdôrazňovaného rozvoju umeleckého experimentu bolo za primárnu aktivitu spolu označené vytvorenie videotéky SČVU a edukatívna a metodická i teoretická činnosť. Ďalším zámerom potom bolo zaistenie technickej základne pre reálnu výtvarnú tvorbu. Tento bod však nebol nikdy naplnený podobne ako ďalšie, ktoré si skupina predsavzala.⁴² Keďže sa vznik sekcie konal na pôde výtvarnej organizácie, nechýbalo v návrhu akcentovanie výtvarného charakteru videoobrazu, ktorý sa mal do budúca stať špecifikom tvorby členov skupiny. Na túto orientáciu upozornil teoretik Jaroslav Vančát v úvode k poslednej spoločnej prezentácii združenia.⁴³ Jedným z predpokladaných zámerov Oboru video, bola okrem zaistenia akceptácie tohto média ako umeleckého prostriedku, extanzia umeleckej tvorby za dobovo tolerované hranice a infiltrácia experimentu do oficiálneho kultúrneho priestoru. Tieto plány mohli byť ale naplnené v plnej miere až so zmenou politických pomerov.

Po dokončení procesu príprav a registrácií Oboru video v rámci Československého fondu výtvarného umenia už mohol Radek Pilař do skupiny integrovať doposiaľ izolovaných umelcov, ktorý vytvorili tvorcovské jadro skupiny. Členmi sekcie sa stali filmári Petr Skala, Ivan Tatíček, fotografi Pavel Scheufler, Pavel Jasanský, Michal Pacina, Jasoň Šilhan, výtvarníci Lucie Svobodová, Věra Geislerová, Lenka Štarmanová, Kateřina Scheuflerová, Roman Milerský, René Slauka, architekt Miro

⁴² KERBACHOVÁ 2006, 136

⁴³ VANČÁT 1991, 2

Dopita a režisér Tomáš Kepka. Kepka mal za sebou v tej dobe už jeden významný počin z roku 1986 a to založenie realizačného tímu 5D STUDIO. Produkcia štúdia sa zameriavala na fúziu najrozličnejších médií a výrazových polôh a organizovala radu audiovizuálnych projektov, dokonca aj v zahraničí. Tomáš Kepka sa angažoval aj v oblasti výstavníctva, v rámci ktorého uplatňoval intermediálne prelínanie sa statického výtvarného prejavu s kinetickou, video či filmovou projekciou. Najvýznamnejším počinom sa stal snímok Pokus o portrét s dĺžkou až tri hodiny. Témou mu bolo odcudzenie a anonymita davu. Množstvo záberov zachycujúcich tváre a postavy ľudí v chaose veľkomesta, pretvoril elektronickými procesmi, solarizáciou a kľúčovaním.⁴⁴ Za technika skupiny a o niečo neskôr aj ako tvorcu, bol prijatý Martin Hřebačka. Ešte v roku 1988 naviazal Obro Video kontakt s Jaroslavom Vančátom, ktorý sa etabloval ako teoretik a kurátor kolektívnych výstav. Vančát v tej dobe pôsobil v oddelení vedeckých informácií v Národnej Galérii. Jedným z krokov k legitimizácii skupiny bolo vytvoriť video dokumentáciu zbierok NG. Vančát konštatoval príbuznosť s plánom pre rozvoj videotechniky NG, ktorý sám koncipoval v roku 1987 a podporil tak návrh skupiny. Pripojil ešte návrh na pravidelné premietania pre oborových pracovníkov, študentov umeleckých škôl aj verejnosť. Tu treba pripomenúť, že až v roku 1988 začala NG uvažovať o zakúpení prvých šiestich kusov videoprehrávačov a televízorov a jedného veľkoplošného video projektoru.⁴⁵

Skupina vystupovala veľmi nenápadne, neprezentovala sa žiadnym spoločným manifestom alebo formuláciou jednotného umeleckého programu, ale na základe záujmu o elektronický obraz a analogických tvorivých postupov. Neexistencia manifestu poukazuje na snahu zachovať

⁴⁴ KERBACHOVÁ 2006, 155

⁴⁵ KERBACHOVÁ 2006, 139 – 140

individuálnu umeleckú slobodu jednotlivých autorov. Pre členov bola zaujímavá a podstatná hlavne konfrontácia vlastnej tvorby v kolektívnom prostredí, s ktorou zatiaľ nemali skúsenosti. Manifest ktorý nikdy nevznikol z časti nahradzovali texty Radka Pilaře, sporadicky uverejňované v dobovej tlači.⁴⁶

Prvú spoločnú verejnú prezentáciu sa Oboru Video podarilo uskutočniť až po dvoch rokoch svojej existencie. Jednalo sa o jednodennú expozíciu s názvom Deň Videá, ktorá sa odohralo v roku 1989 ako súčasť Výstavy užitého umenia, vo vtedajšom Parku kultúry a oddychu Julia Fučíka (PKJOF) dnešnom Výstavišti v Prahe v Holešovicích. Z oficiálnych miest označili za príčinu krátkej doby trvania nedostačujúcu dostupnosť techniky, skôr ale išlo o strach z nekontrolovateľnosti obsahu. Aj keď skupina bola z princípu apolitická, cenzúra sa obávala mnohoznačnej, náročne uchopiteľnej abstrakcie. Cenzúre sa nevyhlo dielo Radka Pilaře – Správa o stavu českých vod, ktoré muselo byť uverejnené iba v torzovitej podobe a bez hudobného sprievodu vtedy zakázaného Michaela Kocába. Výstava predstavovala estetickú alternatívu k dobovej produkcii a do istej miery sa jej podarilo zrelativizovať tradičnú pasívnu pozíciu diváka. Jej koncepcia mala charakter „salonu nezávislých“, poskytujúcu priestor pre všetkých členov videoformácie.⁴⁷ Počiatky počítačovej animácie reprezentovali práce Romana Milerského, Lenky Štarmanovej, Lucie Svobodovej, Věry Geislerovej a Reného Slauky. Títo autori uviedli príklady formálnych experimentov, často rezignujúcich na lineárny, z filmu odvodený dramaturgický vývoj. Niektoré z prezentovaných prác vychádzali z abstrakcie. iné vykazovali prvky geometriko-konstruktivistického počítačového tvaroslovía.⁴⁸ Na prehliadke sa objavili tiež prvé video

⁴⁶ KERBACHOVÁ 2006, 140

⁴⁷ KERBACHOVÁ 2006, 141

⁴⁸ VANČÁT 1991, 4

inštalácie. Ojedinelí bol exponát Jaroslava Vančáta Dialóg, využívajúci princíp uzavretého obvodu. Vančát sa pokúsil o dištanciu voči tradičnému poňatiu plošného i priestorového výtvarného výrazu. U video inštalácií Tomáša Kepky v spolupráci s Michalom Pacinom, Radka Pilaře či Petra Skalu, nemala inštalácia rámujúca video na monitore rozširovať významový potenciál diela, relevantná bola jej dekoratívna funkcia, podobná ozdobnému rámu pri klasickom obraze. Pilařovi išlo o kontrast medzi pohyblivým obrazom, ktorého rôzne polohy vzájomne konfrontoval na troch monitoroch a statickými asamblážami na paraváne s čiernej drapérie. Inštaláciu doplnil horizontálne umiestneným zrkadlom, symbolizujúcim hlavný vizuálny motív videosnímku – vodnú hladinu. Kepka s Pacinom ťažili z napätia medzi filmovou a fotografickou formou toho istého obrazu. Trojhodinová inštalácia mohla viesť u diváka k pocitom nudy. Autori si boli vedomí tejto skutočnosti a rátali s inštaláciou ako časovo neohraničením dielom bez lineárneho dejú do ktorého môže divák kedykoľvek vstúpiť a znova z neho vystúpiť bez dopadu na výsledný dojem zo vzhliadnutého videa.⁴⁹ z a Skala konfrontoval kinetický video snímok s prírodným objektom. Hudobný sprievod tvorila živá improvizácia na klarinete. Všetky prezentované video inštalácie boli koncipované špeciálne pre túto príležitosť, v inom kontexte autori uvádzali video samostatne alebo s novým inštalačným riešením.⁵⁰

Krátko po prvej kolektívnej výstave sa rozbehla revolúcia. Skupina sa do novembrových aktivít zapojila kopírovaním video kaziet s dokumentáciou udalostí a ich premietaním vo výkladoch výstavnej siene Mánes. Po revolúcií nasledovalo pretransformovanie sa skupiny, na združenie nazvané Obor videa a intermediální tvorby a neskôr na Asociaci videa

⁴⁹ VANČÁT 1991, 4

⁵⁰ KERBCHOVÁ 2006, 141 – 142

a intermediální tvorby, ktorá si vytvorila platformu pre rozvoj videoartu v galérii Mánes.

2.4. Originální Videojournal

V druhej polovici osemdesiatych rokov začali vrcholiť aktivity alternatívnej kultúry v Československu a s tým bola spojená potreba vytvorenia kvalitnej nezávislej publicistickej, ktorá by informovala o dianí v neoficiálnych kruhoch. V roku 1987 vznikla z iniciatívy skupiny disidentov okolo Václava Havla samizdatová televízia, OVJ.⁵¹ Už v rokoch 1983–1984 sa v korešpondencií medzi Havlom a Františkom Janouchom z Nadace Charta 77 píše o rozbiehajúcim sa „videoprojekte“ ako ho nazývali. Janouch posielala do Československa cez Tuzex videorekordéri a televízory, aby tu mohla vzniknúť sieť domácich videí.⁵² Najskôr natočený materiál skupina posielala za hranice k ďalšiemu spracovaniu tamojším antikomunistickým organizáciám a nápad vytvoriť zo záberov vlastný vysielaný program vznikol až druhotne. Behom jesene 1987 sa na schôdkach dohodne cieľ vydávať dva až tri krát ročne na VHS kazetách samizdatové periodikum, mapujúce nie len témy politické, ale aj široké pole alternatívnej kultúry a problémy ekológie. Václav Havel postupne preniesol povinnosti za organizáciu a chod OVJ na Olgu Havlovú, ktorej s prípravou programu pomáhalo veľké množstvo spolupracovníkov. Za všetkých môžeme menovať napríklad Pavla Kačírka a Josku Skalníka, ktorí boli najintenzívnejšie zainteresovaný a fungovali spolu s Olgou ako redakčná rada zodpovedná za dramaturgiu programu. Externými spolupracovníkmi, ktorí prinášali námety a podieľali sa na realizácii boli Petr Oslzlý, Jiří Kantúrek či Jaroslav Kořán. Ďalej tu bola skupina ľudí

⁵¹ RŮŽIČKOVÁ 2001, 47

⁵² RŮŽIČKOVÁ 2001, 477

vd'aka ktorým sa OVJ dostalo do zahraničia a tiež vd'aka ktorým putovali do OVJ financie na technické vybavenie a to Pavel Tigrid, František Janouch, Jiřina Šiklová, Karel Freund a Vilém Prečan.⁵³

Pavel Kačírek sa stáva zároveň hlavným režisérom vd'aka svojim predchádzajúcim skúsenostiam s réžiou, strihá a kompletizuje všetky čísla OVJ. Pri každom novom vydaní je poznať vzrastajúca kvalita videojournálu. Od počiatku sa stanovujú pravidelné rubriky, ktoré bude každé číslo OVJ obsahovať a majú aj pomerne pevnú žánrovú dramaturgiu. Bolo ich deväť: Malý spravodaj (politicky zamerané aktuality), Náš host (predstavenie zaujímavej osobnosti v krátkom portréte), Dokumenty (dlhší príspevok na politické, či ekologické téma), Reportáž (správy z dôležitých akcií), Spoločenská kronika (príspevky zo spoločensky závažného diania), Interview (zachytenie dôležitých myšlienok v rozhovore so zaujímavou osobnosťou), Dĺna (predstavenie výtvarnej tvorby väčšinou v ateliéry výtvarníka), Fotogalerie (koláž z práci fotografov s odbornými citátmi Anny Fárovovej), Slovo pro Jiřího Kantúrka (okienko pre úvahy a politické komentáre).⁵⁴ Výsledný program mal až dve hodiny a aj napriek častej zlej obrazovej či zvukovej kvalite natočených príspevkov, dokázal Kačírk zosstrihať ucelené dielo, ktoré pôsobilo neotrelým a formálne zaujímavým výsledkom.⁵⁵ Po záverečných titulkoch nasledovala ešte Príloha, ktorá mala sama o sebe často aj ďalších 60 minút. Najskôr pracovali tvorcovia programu iba s jednou kamerou Sony Video 8 a s jedným mikrofónom a pracovať s nimi sa učili postupne za chodu, pričom počiatočný boj museli zvädzať už len pri takej banalite ako je pokus kameru zapnúť. Neskôr, keď dostali aj druhú kameru, točili dôležité reportáže vždy pre istotu na obe a pomocníci, ktorí sa natáčania zúčastňovali, mali za úlohu kameru aj

⁵³ RŮŽIČKOVÁ 2001, 478

⁵⁴ RŮŽIČKOVÁ 2001, 480

⁵⁵ RŮŽIČKOVÁ 2001, 481

pásky chrániť vlastným telom. Pri demonštráciách dokonca používali kufrík s vyrezaným otvorom do ktorého kameru ukrývali, z opodstatneného strachu pred ŠtB. Asi najpovestnejší záber zachytil David Schmoranz, ktorému sa podarilo štrbinou v dverách natočiť tváre a poznávacie značky áut tajných policajtov, pri zatýkaní disidentskej špičky.⁵⁶ V titulkoch OVJ sa z pravidla objavovali iba mená autorov, ktorým už táto aktivita aj tak nemohla ublížiť.⁵⁷

Počas novembrovej revolúcie sa členovia OVJ zhostili úlohy spravodajcov prinášajúcich zábery priamo z diania v uliciach. Hlavným štábom sa im stal byt Michala Hýbka, kam nosili všetky materiály nielen oni ale aj študenti FAMU, zamestnanci ČST, podnikové videoštúdiá ale aj amatéri ktorí disponovali domácou videokamerou. Krízový tím pracoval bez ustania a snažil sa bleskovo šíriť nahraté kazety. Týmto spôsob OVJ úplne prebralo funkciu oficiálneho spravodajstva. Počas revolúcie vzniklo deväť čísiel zvláštnych vydaní vieojournálu. Zábery majú predovšetkým dokumentačnú funkciu, občas je vidno v dolnom rohu dátum, čo ešte umocňuje surovo archivačný dojem. Jednotlivé historické akcie sú oddelené medzititulkami, napísanými fixkou na papier, alebo vkopírované priamo na obraz.⁵⁸

V deväťdesiatych rokoch už pôvodná funkcia OVJ postráda svoj význam, ale skupina nezaniká. OVJ sa počas rokov rôzne transformovalo a dnes slúži hlavne ako archív historicky cenných materiálov a offline strižňa.⁵⁹

2.5. Fenomén Vasulka

⁵⁶ RŮŽIČKOVÁ 2001, 481

⁵⁷ RŮŽIČKOVÁ 2001, 482

⁵⁸ RŮŽIČKOVÁ 2001, 483

⁵⁹ RŮŽIČKOVÁ 2001, 484

Woodymu Vasulkvi jeho žene Steine a ich spoločnému „dieťaťu“ The Kitchen, by sa bez pochyb dalo venovať oveľa obširnejšie, ako sa im budem venovať ja v tejto podkapitole. Ale keďže ich tvorba, aj keď sú pôvodne umelcami českými a po revolúcií vystavovali a pôsobili aj tu, sa prevažne odohrávala za hranicami rozhodla som sa venovať sa im iba kratším exkurz do ich spôsobu tvorby a prístupu k videoartu.

Bosuslav Vašulka sa narodil v roku 1937 na brnenskom predmestí. Po dokončení štúdií na priemyslovke v roku 1956 sa rozhodol prihlásiť na FAMU, prijatý však nebol. Nešlo však o neprijatie z dôvodu nedostatku talentu, ale ako dôvod bolo uvedené, že je Vasulka ešte príliš mladý a že potrebuje skúsenosti z vojny aby dozrel. Ešte počas priemyslovky si Vasulka spravil radiotelegrafický kurz a to mu umožnilo vyhnúť sa krutej vojne a pôsobiť počas výcviku ako čatár rádiotelegrafista. Spolu s Jiřím Dostálem, ktorý sa staral o rádiové zariadenia, dokonca pobývali mimo kasární v dome s elektrotechnickou dielňou a tam sa im podarilo vytvoriť si takpovediac vlastný svet. Práve vďaka tomu to obdobiu, počas základného vojenského výcviku, sa Vasulka zdokonalil v znalosti procesovaného elektronického zvuku.⁶⁰

Po jeho ukončení sa Vasulka vrátil do TOS Kuřim, kde už pracoval aj pred nástupom na vojenský výcvik, ale toto zamestnanie ho nenapĺňalo. Vo voľnom čase sa učil fotiť, dokonca si zaobstaral 16mm kameru a po dvoch rokoch to znova skúša na FAMU kde bol aj prijatý a to na katedru réžie. Nastupuje v roku 1959 a v roku 1962 už získava svoje prvé ocenenie, na festivale Den krátkého filmu Karlovy Vary, za dokumentárny film Ve dvě odpoledne v kategórii mladých režisérov. Počas štúdia sa Vasulka často zúčastňoval aj na kameramanských cvičeniach svojich kolegov. Dokument U Pana Čapka, ktorý je krátkym portrétom známeho pražského vetešníka,

⁶⁰ JANEČEK 2001, 92-94

natočil v rámci kameramanského cvičenia Wiliama Lysického. Práve motív zberateľstva – archívnicva svojho druhu a s ním spojeného zručia a schopnosti vyhľadávať veci v archeologických vrstvách – predznamenáva siný motív Vasulkovej následnej tvorby.⁶¹

Zo svojou manželkou Steinou sa Vasulka zoznámil počas štúdií, keď pobývali v rovnakom internáte na Hradební ulici. Steina študovala hru na husle na pražskej HAMU a vďaka sobášu s ňou sa uskutočnilo Vasulkove legálne vysťahovanie z Československa. Odchádzajú na Island, odkiaľ Steina pochádzala a po pár návratoch do Československa sa trvalo usídlil v New Yorku v roku 1965.⁶²

Po príchode do New Yorku Vasulka ešte experimentuje s filmom, keď upravuje 16mm kameru a snaží sa natočiť 360 stupňové zábery, v roku 1969 už začína používať pri svojej tvorbe video. Do najväčšej miery ho ovplyvnilo dielo Alda Tambelliniho, ktorému sa podarilo zmeniť chápanie rámu (frame) vo videu. Problematika frameu vo videu sa stane jednou z kľúčových v tvorbe aj teórii Woodyho a Steiny Vasulkových.⁶³

Prvé samostatné verejné projekcie Vasulkových sa uskutočnili 8. až 10. februára v klube Max v Kansas City v East Village. Tri čiernobiele monitory Woody a Steina nafarbili a postavili vedľa seba do rady. Predstavili tu troje zameranie svojej rannej tvorby: abstraktné elektronické experimenty, záznamy rockových koncertov a predstavenia gay kabaretov. V roku 1971 zakladajú skupinu Perception a darí sa im získať grant, ktorý použili na vybavenie, programy, vývoj nástrojov a prenájom priestorov pre novo založenú The Kitchen. The Kitchen sídlila v bývalej kuchyni hotelu Broadway Central, pretvoreného na Mercer Arts Center, dôležité centrum umeleckých experimentálnych aktivít. Od počiatku svoj život v The

⁶¹ JANEČEK 2001, 97-98

⁶² JANEČEK 2001, 100

⁶³ DOLANOVÁ 2001, 103-110

Kitchen zaznamenávajú, čím sa dostávajú ako archivátori vlastných životov do ďalšej roviny. Od počiatku sa jednalo o intermediálny priestor, miesto tu našla okrem videa hlavne elektronická hudba. Vasulkovým išlo o zdôraznenie prepojenia videa s ďalšími umeleckými formami.⁶⁴ V The Kitchen sa snažili podporovať hlavne smer, ktorý bol blízky aj im samotným a teda formalistické experimenty vychádzajúce s manipulácie elektronickým signálom a často využívajúce vzájomné ovplyvnenie zvuku a obrazu a zdôrazňovali inštalačný aspekt videa. Zaujímal ich tiež dokumentárny smer, spojený hlavne s okrajovými kultúrnymi žánrami a undergroundom.⁶⁵

Otvorenosť a spontánny prístup boli v súlade s precíznosťou formulácie a potrebou preniknúť k podstate média v čo najväčšej miere. Kládli dôraz na kvalitu technického vybavenia, čím sa líšili do ostatných umeleckých kolektívov. Prvým nástrojom s ktorým Vasulka pracoval bola protapaková kamera, nasledoval zvukový syntetizátor a tri identické monitory. Množstvo ďalšieho vybavenia na zákazku pre Vasulkových upravovali a konštruovali ich spolupracovníci umelcami-inžiniermi, priamo na mieru umeleckým experimentom. Medzi menej známu oblasť tvorby Vasulkových patrí skúmanie optických ilúzií s využitím videa. Pre tieto experimenty si nechali skonštruovať takzvaný „video sequencer“, umožňujúci digitálne riadené prepínanie medzi dva zdrojmi videa. Chceli docieľiť vizuálneho efektu, aký vytváral nástroj „Pulfrich“, ktorý pomocou nižšej hladiny osvetlenia prichádzajúcej k jednému oku vyzvára v mozgu ilúziu hĺbky, ktorá pôsobí akoby sa pohyblivý objekt oneskoroval za obrazom, pozorovaným druhým okom.⁶⁶

⁶⁴ DOLANOVÁ 2001, 110-112

⁶⁵ DOLANOVÁ 2001, 114

⁶⁶ DOLANOVÁ 2001, 115-116

Paradoxne v dobe keď sa The Kitchen stáva vyhláseným miestom, sú publikované pochvalné recenzie a stúpa každoročný počet divákov, Vasulkovy svoju kuchyňu opúšťajú. Deje sa tak v roku 1973 a komentujú to slovami, že vo chvíli keď sa niečo stane úspešným a serióznym a je potreba dať veciam štrukturujúci poriadok, stráca sa hravosť a v tom momente ich záujem o danú vec končí. Woody a Steina odchádzajú do Bufala, kde pôsobia v novo založenom centre Media Study. Tu sa po šesťročnej skúsenosti s pôsobením na univerzitnej pôde ešte viac utvrdia v názore, že je potreba nachádzať alternatívne spôsoby umeleckej existencie úplne mimo inštitúcie.⁶⁷

Smer, ktorý vo svojej tvorbe reprezentujú Vasulkovi je niekedy nazývaný ako „image processing“ a chápaný ako samostatný žáner, či prúd v rámci video artu a od počiatku sa vymyká galerijnej prezentácii. Charakterizuje ho používanie vlastností jedinečných pre médium, teda experimentovanie s parametrami elektronického signálu. Aj keď sú výsledky ich formalistického skúmania elektronického materiálu primárne abstraktné a zdanlivo odtrhnuté od známej vizuality, nesú v sebe odkazy na širší umelecký kontext a obsahujú na viac dôležité autobiografické aspekty prepojovania tvorby a života. Snaha objaviť a vyjadriť primárne kódy elektronického obrazu, aj keď zdanlivo apolitická, obsahuje vo svojej túhe rozšifrovať sféru poznania dôležitý spoločensko-kritický a teda politický potenciál.⁶⁸

Celá Vasulkových práca nesie znaky sebaironizácie a odkazy k amatérstvu, nie je však znevážením prístupu k umeleckému hľadaniu, ale je špecifickým výrazom tvorivej slobody.⁶⁹

⁶⁷ DOLANOVÁ 2001, 119-120

⁶⁸ DOLANOVÁ 2001, 124

⁶⁹ JANÁČEK 2001, 87

2.6. Deväťdesiate roky

Počiatok deväťdesiatych rokov sa nesie v znamení výrazného obratu na videoartovej scéne u nás a výstavná činnosť naberá na obrátkach. Hneď na jar v roku 1990 sa uskutočnila výstava Historie české demokracie. Teoretička médií Keiko Sei sa vyjadruje, že video inštalácia ktorá bola súčasťou tejto výstavy pre ňu vyjadruje to najlepšie čo vôbec v Čechách v tejto oblasti videla. Videá boli svojou bezprostrednosťou tak účinné, že každý kto ich vzhladol zdieľal dobré aj zlé zážitky a všetky emócie spolu s ľuďmi tejto krajiny. Inštalácia uzatvárala jednu kapitolu dejín a zároveň nadväzovala na aktivity, ktoré tu prebiehali v osemdesiatych rokoch a to na Originální Videojournál a aktivity Oboru Video.⁷⁰

V Mánese sa v roku 1990 sformoval Klub videa Mánés, určený záujemcom o elektronický obraz z radov verejnosti. Klub usporiadal projekcie, diskusie, a prednášky, niekedy za účasti zahraničných hostí. Aktivity klubu dopĺňoval Goethe inštitut, ktorý sa začal zaoberať problematikou nových médií. Medzi jeho významné aktivity tej doby patria uvedenie diela Josepha Beuyse či založenie Medzinárodného sympózia Viliama Flussera. Vyvinula sa taktiež úzka forma spolupráce s multimediálnym ateliérom AVU. Českým priekopníkom videoartu sa po prvý krát podarilo vytvoriť verejný konfrontačný priestor. V ňom bola ich práca uvádzaná spolu so svetovými menami videoartistov, pracujúcich s technikou na úplne inej úrovni a v nezrovnateľných podmienkach. Medzi hosťami sa objavili napríklad Steina a Woody Vasulkovi, Eva Königová, Steve Fagin, alebo Peter Weibel.⁷¹

Rovnako dôležité bolo aj ustanovenie Media Archivu v pražskom Rock Cafe na Národní třide v roku 1991, za ktorým stál nový člen asociácie Petr

⁷⁰ SEI 1995, 141-156

⁷¹ KERBACHOVÁ 2006, 143

Vrána spolu s Woody Vasulkom. V rámci Media archivu prebiehali až do konca deväťdesiatych rokov projekcie českého aj zahraničného videoartu a zároveň fungoval ako alternatívny priestor pre skupinové schôdzky.

K Asociácii videa sa po revolúcii pripojili textilná výtvarníčka Zdeňka Čechová, skladateľ Hynek Schneider a performer Tomáš Ruller. V deväťdesiatych rokoch Asociácia videa a intermediálnej tvorby so svojou tvorbou expandovala aj do zahraničných výstavných priestorov. Umelci predstavili svoju tvorbu napríklad na videofestivale v Linci, San Franciscu, videobienále vo Fukui. Český videoart bol komplexne prezentovaný na festivale Videarco v Madride v roku 1993. Mimo to je pozornosti hodná neúnavná protagonistická činnosť Radka Pilaře, ktorý sa zaslúžil za vznik nových štúdijných oborov na vysokých umeleckých školách. Medzi mimoriadne úspechy českého videoartu, patria ocenenie Radka Pilaře hlavnou cenou na berlínskom Video Feste v roku 1993 a zaradenie diela Petra Skaly, *Jen smrt...*, do zoznamu päťdesiatich najvýznamnejších videoartových počinov sveta, na Deutscher Video-kunst Preis v Karlsruhe v tom istom roku.⁷²

Posledným spoločným počinom skupiny Asociácie videa, bola výstava Český obraz elektronický – vnitřní zdroje v roku 1994, ktorá konfrontovala retrospektívnu časť s aktuálnym stavom na prácach viac než dvoch desiatok autorov. Okrem členov tu vystavovali aj Michal Bielický a Woody Vasulka. Kurátorsky sa na výstave podieľal Jaroslav Vančát. Výstava mala ambíciu zmapovať činnosť štyroch najdôležitejších centier, ktoré sa v Čechách v tej dobe videoartom zaoberali. Autorsky sa zúčastnili aj pedagógovia a študenti FAMU, AVU a FaVU. Súčasne s výstavou

⁷² KERBACHOVÁ 2006, 143

prebiehali aktivity aj v Media centre a Národnom technickom múzeu, kde bola zároveň umiestnená video inštalácie a objekty.⁷³

V druhej polovici deväťdesiatych rokov však začala aktivita Asociácie videa opadať. Niektorí z členov zakladali nové štúdiá, iní našli uplatnenie v masmediálnej audiovizuálnej oblasti, ďalší zhodnotili skúsenosti s počítačovou animáciou a niekoľko z členov sa venovalo pedagogickej činnosti. V súčasnosti organizácia funguje takpovediac len formálne a aj keď boli pokusy a ďalšie pokračovanie výstavy Český obraz elektronický, nezdarili sa a v jej ďalšie vzkriesenie pravdepodobne nemôžeme dúfať.⁷⁴

Okrem spomínanej poslednej spoločnej výstavy Oboru video sa zároveň a ňou v roku 1994 konala aj výstava Video Art '94 – Příroda v pohybu, taktiež v Mánese. Pripravili ju Vlasta Čiháková-Noshiro spolu s Keiko Sei. Ťažiskom výstavy bola predovšetkým video-inštalácie a konfrontácia rôznych individuálnych prístupov k médiu videa. Vlasta Čiháková-Noshiro sa v texte Příroda v pohybu aneb o virtuální realite, snaží kategorizovať video ako multimediálnu disciplínu, nový umelecký obor, ktorý sa postupne na domácej scéne etabluje. V exkurze k situácií nedávno minulého obdobia počiatku českej mediálneho umenia poukazuje na to, že prvé video pokusy oproti zahraničiu majú celkom odlišné zázemie a vychádzajú z domácej tradície.⁷⁵ Názov Příroda v pohybu niesol význam presahu prirodzenosti, ktorý sa inak ako videom nedá zachytiť. Paralelne s výstavou pražskou Příroda v pohybu prebiehala aj výstava Video – vidím – ich sehe v Žiline, ktorá neskôr putovala do Brna. Aj na výstave Video – vidím – ich sehe, rovnako ako v pražskom Mánese, sa objavili umelci Tomáš Ruller a Tomáš Mašín, spolu s textami teoretičky Vlasty Čihakovej-Noshiro

⁷³ KERBACHOVÁ 2006, 144

⁷⁴ KERBACHOVÁ 2006, 145

Ale i tu v prvej polovici deväťdesiatych rokov je stále cítiť tunajšiu technickú zaostalosť. Z dôvodu nedostačujúceho technické zariadenia nebolo možné na výstave prezentovať živú video-performance Mariny Abramovič. Vlasta Čiháková – Noshiro na toto upozorňuje aj v príspevku časopisu Ateliér z roku 1995, kde uvádza že umelci museli pracovať v neľudských podmienkach a apeluje na verejných činiteľov, aby vytvorili v spoločnosti podmienky pre kultúrnosť⁷⁶

Inštaláciu z kovovej špirály na ktorej boli umiestnené monitory a na konci ktorej spočívala železná guľa, vytvoril umelec Michael Bielický. Inštalácia predstavovala tok energie prúdiaci vesmírom. Bielický, ktorý sa po návrate z emigrácie v deväťdesiatych rokoch stal vedúcim ateliéru mediálnej tvorby na AVU, bol v zahraničí etablovaným umelcom, pracujúcim s médiom videa do konca po boku osobností, akým bol zakladateľ videoartu Nam Jun Paik. Jiří Příhoda vo svojej projekcii rozprúdil sekvenciu fotografických záberov dokumentujúcich o tornáda v Amerike. Inštalácia Petra Rónaia so sebaironickým nádychom znázorňovala spáča ako analógiu k „živému“ Novému slovenskému snu. Tomáš Ruller projekciou vodného toku Vltavy na podlahu galérie navodil pocit, že rieka preteká návštevníkom priamo pod nohami.

Ako uvádza Jaroslav Vančát, vo vydaní Ateliéru z roku 1995 venovanému hlavne video artu, pluralita diel vystavených na výstave bola do očí bijúca. Je ťažké a zrejme aj zbytočné hodnotiť kvalitatívne jednotlivé diela. Výrazné rozdiely napríklad medzi tvorbou členov Asociácie videa, Rullerovými dokumentáciami akcií, inštaláciami Jaroslava Merty, či štýlom autorov z ateliéru Michaela Bielického na AVU jasne ukazujú na odlišnosť chápania a využitia tohto média medzi umelcami. Široké spektrum autorov

⁷⁶ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO 1995, 4

zahrňovalo tendencie, ktoré je ťažko aj pri spoločnej výstave spojovať do jednej platformy.⁷⁷

Vyššie spomínaný Michael Bielický prežil značnú časť svojho života za hranicami. V roku 1968 emigroval spolu s rodičmi do Dusseldorfu. Do Československa sa vracia až v roku 1989. Bielický bol židovského pôvodu čo sa vo veľkej miere odráža aj v jeho umeleckej tvorbe, v ktorej pracuje so symbolmi židovstva a venuje sa aj židovskej filozofii. Od roku 1987 pracuje na videoskulpturách a v deväťdesiatych rokoch sa začal venovať video inštaláciám a nahráva video pásky. Na dusseldorfskej akadémii študoval najskôr fotografiu a neskôr prešiel do ateliéru k majstrovi videoartu Nam Jun Paikovi. V tomto období vznikajú Bielického nahrávky ako napríklad Štyri sezóny (1984), Inka a Naty (1985), Zobudil som sa a som umelec (1988) a video inštalácie Next year in Jerusalem (1987), Perpetum Mobile (1988), Hommage a J.L.B (1989). V roku 1987 natočil krátky dokument o svojom učiteľovi, Nam Jun Paik. Neskôr v Paríži dokonca pôsobil ako Paikov asistent. Okrem vplyvu Nam Jun Paika bol Bielický ovplyvnený tiež Marcelom Duchampom a Josephom Beuysom. Po návrate do Prahy sa venuje pedagogickej činnosti a zakladá na AVU ateliér Videoplastiky. Pokračuje aj vo svojich tvorivých umeleckých aktivitách a začiatkom deväťdesiatych rokov vytvára video inštalácie napríklad Perpetum mobile II (1991) a Šiesty zmysel (1993-4).

Prvá generácia študentov z ateliéru Michaela Bielického sa postavila k tvorbe s médium videa sviežim a originálnym prístupom a podarilo sa jej vytvoriť vlastnú vyjadrovaciu reč s prekvapivou citlivosťou pre nové médium. Uznanie aj na medzinárodnej úrovni získali v krátkom čase poetické práce Jany Vidovej-Žáčkovej. Žáčková prezentovala svoje práce aj na už spomenutých sťažijných výstavách v tom období Český obraz

⁷⁷ VANČÁT 1995, 26

elektronický a Orbis Fictus, kde vystavila dielo Bílá-Černá. Medzi jej tvorbu patria video nahrávky Muránska Zdychava (1992), Svět Iluzí (1992) a videodokument Olga Karlíková (1993).⁷⁸ Dalšími studentmi schopnými bez problému obstát' so svojou tvorbou aj v zahraničí boli Lubomír Čermák a Tomáš Mašín. Čermák sa v roku 1994 stal Bielického asistentom v Ateliéry nových médií na AVU. Okrem tvorby videoinštalácií sa venoval aj dielam kedy spájal nové média s tvorbou hudobníkov a tanečníkov v kratších predstaveniach. Taktiež sa podieľal na výstavách Český obraz elektronický a Orbis Fictus a to dielom Vyjevení vln. Diela Tomáša Mašína sú nabité socio-kritizmom, veľkou fantáziou v obraze a silnou víziou.⁷⁹ Jeho najvýznamnejšími inštaláciami sú Mesto (1993), ktorú tvoria konštrukcia na nej pripevnené monitory a zrkadlové plechy, ktoré odrážajú podobizne divákov podobne ako to robia výkladné skrine v uliciach. Ďalej je to inštalácia pracujúca s princípom voyerizmu Video story (1993), video nahrávka Značky (1992), video inštalácie a počítačové animácie Radio Freedom alebo Příběh obe v roku 1992.⁸⁰

Aktivity, ktoré mali za cieľ dostať videoart na akademickú pôdu prebiehali aj v Brne a tak sa v roku 1992 podarilo Radkovi Pilařovi spolu s Tomášom Rullerom založiť na novo vzniknutej FaVU Ateliér video a multimedialní animace, pričom Pilař bol vedúcim ateliéru a asistentmi Ruller spolu s už spomínaným slovenským video umelcom Petrom Rónaiom. Rónai v deväťdesiatych rokoch pokračoval vo svojich videopreformáciách. Niekoľko z nich uskutočnil aj s konceptuálnym umelcom Júliusom Kollerom napríklad reinterpretáciu diela Jospeha Koshuta, Tri stoličky prostredníctvom média videa, vrátane nasnímania príprav na umeleckú akciu, až po videointerpretáciu Koshutovej práce. V niekoľkých

⁷⁸ VANČÁT 1995, 26

⁷⁹ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO 1994, 129

⁸⁰ VANČÁT 1995, 227

videopreformenc v spolupráci s Mirom Niczom, zase Rónai ironicky komentuje politicko-sociálnu situáciu na Slovensku, od prechodu zo socializmu ku kapitalizmu. Vo videopreformancií Acylpirín z roku 1993 si Rónai berie na paškál liečiteľa Kašpirovského, ktorý sľuboval ľuďom uzdravenie cez televíznu obrazovku. Pre umelcovu tvorbu je typické využívanie metaforických skratiek a poukazovanie na paradoxy každodenného života, ktorý prináša stále nové, bizarné situácie a absurdné náhody. Opakovane sa vracia k niektorým motívom, ktoré komentuje v nových podaniach v duchu vlastnej individuálnej mytológie.⁸¹

Študenti ateliéru sa zúčastňovali sympózií venovaným novým médiám v Goethe inštitúte, workshopov na AVU, na medzinárodných sympóziách prebiehajúcich v kláštore v Plasoch a rovnako sa prezentovali na výstavách Český obraz elektronický a Příroda v pohybu. Ateliér sa tiež podieľal na zaistení brnenskej časti expozície výstavy Video – vidím – ich sehe. V roku 1993 ateliér navštívili Woody a Steina Vasulkovi a rozhodli sa s nadšením venovať mu kópie archívnych nahrávok, ktoré so sebou priniesli. V roku 1993 sem do konca bola presunutá časť ich laboratória zo Snta Fe a s ňou do ateliéru prišiel aj jeden z asistentov Woodyho Vasulku, Bruce Hamilton a tak položil základy Multimediálnej laboratória ako výskumného centra. Vasulka s multimediálnou dielňou tu dokončil aj svoje Divadlo Hybridných automatov. Ateliér v deväťdesiatych rokoch spolupracoval nesmiernym množstvom českých, slovenských aj zahraničných osobností a participoval na nespočetných projektoch. Za najvýznamnejšiu sa dá považovať prvá verejná prezentácia celej Fakulty výtvarných umení v roku 1999, FaVU – súčasná tvorba. Na výstave sa prezentovali všetci pedagógovia s výberom študentov. Z študentov ateliéru po vedením Tomáša Rullera tu boli zastúpený Milan Kincl, Zdeněk Závodný, Petr Šesták, Ladislav Železný,

⁸¹ RUSNÁKOVÁ 2006, 89-91

Vladimír Vaca, Jana Macenauerová, Marek Mařan, Jiří Havlíček, Vít Kraus a projekt FILUM/IVL.⁸²

Absolvent ateliéru Keiko Sei na FaVU Filip Cenek je tvorcom veľmi zaujímavého počinu vo sfére českého videoartu – 3 x 2 minuty po atentátu z roku 1998. Ako základ v ňom použil dvojminútový fragment z filmu Jiřího Sequense Atentát, z roku 1964. Tento film sa pseudodokumentárnym spôsobom snažil vylíčiť priebeh okolnosti atentátu na Heydricha. Vyhádzal pri tom ale z pozície jedného možného výkladu danej historickej udalosti. Film bol často premietaný v školách a využívaný ako pomôcka k výučbe aj keď išlo iba jednu z možných variant udalosti a výkladu historických faktov. Cenek vybraný fragment z filmu prerozprával troma rôznymi spôsobmi. Pomocou zásahu počítačového programu sa po scéne pohybuje v oveľa väčšom detaily a všima si výrazov postáv v pozadí, drobných zátiší a spája tváre a pohľady aktérov scény do nonverbálnej komunikácie, akú režisér iste nemal na mysli. Cenek sa snaží preskúmať, ako bol film skonštruovaný a či je možné túto stavbu podrobiť kritike a vystavať znova a inak. Zdanlivo formálne cvičenie tu môže mať hlbší podtext. Aká bola štruktúra filmovej propagandy a môžeme dnes vďaka novým technológiám vyvíjať dialóg, ktorý prekračuj niekoľko desaťročí?⁸³

Veľmi účinným prostriedkom pre prenos do nostalgickej minulosti je médium starých amatérskych či rodinných filmov. V českom videoarte a s ním stretávame vo viacerých prípadoch. Ukážkovou je v tomto smere práca Jiřího Davida z roku 1994 nazvaná Pro mého otce. Ide o prvý pokus toho umelca v médiu videa. Vznik diela bol neplánovaná. David chcel pôvodne iba prehrať staré rodinné filmy na video, aby si ich mohol je chorý

⁸² <http://performance.ffa.vutbr.cz/ARCHIV/CDROM/inner/vids.htm>

⁸³ POSPISZYL 2002, 163-172

otec púšťať počas hospitalizácie v nemocnici. Spravil tak tým najrýchlejším spôsob, film premietaný na plátno prostre len natočil na video kameru. V nahrávke ale objavil nečakanú silu a tak ju zostrihal na trinásť minútové video, určené k verejnej prezentácii, ktoré doplnil hudobnou zložkou piesní Michaela Jacksona a skupiny Enigma. Zábery ukazujú bežné reálie z každodenného života v rodine Jiřího Davida, ale tak isto by mohlo ísť o spomienky kohokoľvek narodeného v rokoch 1950-1980. Súčasná hudba mala pôsobiť v konfrontácii so zábermi minulosti, Aj keď boli použité technické prostriedky primitívne a nedokonalé, krátke video si zachováva výnimočnú emotívnu silu prenosnú nie len na príslušníkov Davidovej rodiny alebo na pamätníkov zachytených rokov ale pôsobí aj na cudzincov prichádzajúcich z odlišného kultúrneho prostredia. Ľudia na videu sú na viac vďaka nechcenému rozostreniu bez tvári a tak si môžeme ich spomienky jednoducho prijať sa svoje.⁸⁴

Aj keď video Jany Vidovej z roku 1998 nazvané O veľkosti významu obsahuje taktiež historické filmové zábery, je na ňom oproti práci Jiřího Davida badateľný veľký posun. Za štyri roky sa udial veľký skok v rozvoji a dostupnosti technológií ale stihla sa objaviť aj nová generácia umelcov, ktorá uvažuje priamo v jazyku média videa. Dielo Vidovej je spracované s oveľa väčšou technickou a kompozičnou sofistikovanosťou, aj keď tiež vznikalo bez dopredu pripraveného scenára ako to Davidove. Projekčná plocha je rozdelená do troch vedľa seba ležiacich polí s nesúvisiacimi zábermi, ktoré sú voľne konfrontované. Sú to autorkou natočené a počítačovo manipulované detaily obyčajných predmetov ako kľúče alebo lyžička miešajúca tekutiny v šálke a historické filmové zábery všedného charakteru. Zvuková stopa, niečo ako spomalené šumenie vody, videa je samostatným autorským dielom. Na záberoch sú cudzí ľudia

⁸⁴ POSPISZYL 2002, 163-167

nijako spojený s autorkou. Vidová si uvedomuje silu historických amatérskych záznamov, nepotrebuje však pracovať so skutočným autobiografickým materiálom. Film je pre ňu jeden z kompozičných prvkov, ktorý dokáže dobre využiť k celkovej skladbe videa. Názov tohto diela bol inšpirovaný textom jedného zo zakladateľov konceptuálneho umenia Josepha Koshuta. V obecnej rovine sa video zamýšľa nad otázkami, čo je a čo nie je v živote dôležité, ako vnímame veci a čas.⁸⁵

Taktiež umelkyňa Milena Dopitová začala vo svojich inštaláciách koncom deväťdesiatych rokov stále častejšie využívať video. Ako sama hovorí v rozhovore s Milenou Kalinovskou, princíp kombinovania pohyblivého obrazu s fotografiou, objektom a hudobnou zložkou je jej od počiatku tvorby blízky a prepojením týchto médií vzniká dokonalý celok.⁸⁶ Tento posun k videu sa dá demonštrovať na diele Sixtysomething. Statický objekt a fotografiu začali stále častejšie dopĺňať pohyblivý obraz a zvuková stopa. Na pozadí autorkinho siliacieho záujmu o kolobeh života, sa tento vývoj zdá byť logický, akoby komplexné skúmanie premenlivosti ľudskej identity samo žiadalo novú dimenziu – pohyb a čas. Tanec dvoch sestier v sprievode melódie evergreenu Zelené pláne, ktorú v Sixtysomething spoločne prehrávajú na klavír, boli v istom ohľade iniciačné. Dopitová hudbu vnímala ako ďalšiu významovú rovinu vizuálneho obrazu, ktorá dokresľuje celkovú myšlienku alebo atmosféru. Svoju prácu s obrazom Dopitová navzdory nezameniteľnej estetike od počiatku koncipovala ako svojho druhu sociálnu sondu. Ani v projektoch primárne skúmajúcich jazykové konvencie, axiomy, a medziľudskú komunikáciu sa autorka neobracala iba k genderu, ale sústredila sa ja na ďalšie aspekty politiky identity súvisiace so sexuálnou orientáciou či vekom. Vo výstavnom

⁸⁵ POSPISZYL 2002, 163-172

⁸⁶ KALINOVSKÁ 2017, 248

projekte z roku 1999, Hádej, jestli si můj přítel, který sa pohyboval na pomedzí antropologického výskumu, špekulatívnej sociológie a dokumentarizmu, akoby mimochodom, citlivo a láskyplne zachytávala život vlastných študentov pred prahom dospelosti. Otvorila otázku často traumatizujúceho hľadania vlastného ja u teenagerov, v dobe kedy homosexualita bola ešte silne tabuizovaná. Téma smrti sa Dopitová venovala vo viacerom dielach. Rozporuplné reakcie vyvolalo video Oholit, nalíčit, kde zachytáva úkony pracovníka pohrebnej služby pri príprave mŕtvol do rakve a na poslednú rozlúčku. Dopitová ukázala smrť ako neoddeliteľnú súčasť života, ako niečo čo sa bezprostredne dotýka nás všetkých a o čom je potreba hovoriť, ale zároveň tiež ako niečo čo danému maskérovi zaisťuje jeho príjem a teda existenciu a v tretej rovine vystihla strach západnej spoločnosti zo smrti a nutkanie človeka aspoň fiktívne premôcť smrť kozmetickými prostriedkami.⁸⁷

Oblasťou záujmu slovenského umelca Michala Murina je spochybňovanie pohlavnej identity, ktorú formuluje v zmysle neurčitosti pohlavia a poukazuje na prítomnosť dvojpólových aspektov ženského aj mužského v každom subjekte. Vo pre neho typicky využíva ako hlavný vyjadrovací prostriedok svoje telo a jeho gestikuláciu. V roku 1998 sa na sympóziu V Plasoch odohrala v priestoroch barokovej sýpky videoperformance LSSD (Lacunar – Scrum – Sacrum – Desacrum). Slovesný umelec Michal Murin leží nahý na podlahe medzi rozloženými drevenými článkami stropu v kosoštvorcovom tvare pripomínajúcom vagínu a prezentuje bodyartové kreácie. Video sníma performerovo telo bez toho, aby sa vizuálne uplatnilo jeho pohlavie. Umelec hovorí o rituáli ako koncentrácii všetkých deistických systémov a prechodových rituálov ako sú

⁸⁷ PACHMANOVÁ 2017, 24-25

pôrod, tehotenstvo, deflorácia, obriezka, smrť a komunikácia s kozmickým svetom.⁸⁸

Skúsenosť s performance, ktorej podstata je v práci s vlastným telom ako objektom je blízka aj Richardovi Fajnorvi. Telo mu slúži nie len ako médium pre vyjadrenie rôznych viacvrstvových posolstiev, ale stáva sa preňho objektom introspekcie a komplexnej analýzy fyzických daností a psychických vlastností. Vo video-performance XXXIII/Kristove roky II, ktorú uskutočnil v roku 1999 v pražskej Galérii NOD, vo veku 33 rokov strávil autor uzatvorený v truhlici po starej mame tridsaťtri hodín. Zamknutý v truhlici kde ho nonstop snímala priemyselná kamera prežil vyhrotenú existencialistickú situáciu. Snímaný obraz sa projektoval na monitor v galérii a Fajnor mohol komunikovať s divákmi pomocou mobilného telefónu, alebo napísaných lístočkov. Počas pobytu v truhlici si umelec kompletne ostrihal vlasy, oholil tvár a nakoniec celé telo, čo bolo výrazom kompletnej vonkajšej očisty, signalizujúcej proces vnútornej zmeny.⁸⁹

⁸⁸ RUSNÁKOVÁ 2006, 99

⁸⁹ RUSNÁKOVÁ 2006, 103-105

3. Vplyv uměleckého diania v Poľsku na českú videoartovú scénu

3.1. Warzstat Formy Filmowej

V Poľsku, aj keď z najrôznejšími ťažkosťami, fungoval experimentálny film a video už od šesťdesiatych rokov.⁹⁰ Tradícia poľského experimentálneho filmu predstavuje neobvyklú kontinuitu vývoju od predvojnovnej avantgardy až do súčasnosti. V poľskom prostredí zohrala veľmi dôležitú, aj keď od úlohy akú mala FAMU v Čechách odlišnú, úlohu filmová škola v Lodži. Práve tu vznikla už v roku 1974 videopáska *Obrazový Jazyk*, označovaná za vôbec prvé videoartové dielo v Poľsku. Jej autorom bol Wojciech Brzuszewski. Táto práca je výnimočná nie len pre svoje prvenstvo, ktorým ho označuje teoretička Janowska, ale zároveň úrovňou techniky, ktorá bola využitá. Brzuszewsky na tejto video páske vytvoril vlastný jazyk v kóde kedy používal pre označenie rôznych vecí v plenéri písmená. Ním potom odoslal správu a preprave batožiny leteckej spoločnosti. K realizácii bolo potreba vysielacieho televízneho vozu, štyroch kamier a videorekordéru. Brzuszewsky podobne ako u nás Pilař a skala prešiel k videu od experimentovania s filmom. Medzi jeho práce zo sedemdesiatich rokov patria napríklad video-inštalácie *Outside*, *Televizní hudb* a *From X to X*.⁹¹ V období 1970 až 1977 pri Lodžskej filmovej škole fungoval Warsztat Formy Filmowej (WFF), kde pôsobili umelci ako Józef Rabakowski, Ryszard Wasko, Wojciech Brzuszewski, alebo Pawel Kwiek. Spojenie so školou bolo voľné, ale členovia dielne mohli využívať školské zariadenie a materiál a dostávali od školy aj finančný príspevok. Vznikla tak skupina zameriavajúca sa na štrukturálny a konceptuálny film, ktorá sa

⁹⁰ POSPISZYL 2014, 159

⁹¹ IWANOWICZ 2007, 8

vymedzila voči štandardnej poľskej kinematografii, jej formálnym postupom aj produkčným zvykom. Prvá verejná výstava na ktorej boli prezentované práce členov WWF, konaná taktiež v Lodži niesla názov Akcia Warsztat a odohrala sa v roku 1973. Tu bola prezentovaná aj videoinštalácia Transmisja Telewizyjna, ktorá je považovaná teoretikom Ryszardom W. Kluczyńskim za prvý poľský videoart na rozdiel od názoru Janowskej, ktorá pripisuje prvenstvom až Obrazovému jazyku o rok neskôr. V socialistickom Poľsku považovali za nutné zdôrazniť nekomerčnosť svojej tvorby. V kontraste s prostredím vo vtedajšom Československu, poľskí tvorcovia vedome odmietali ekonomické a spoločenské privilégia vyplývajúce z práce vo filmovom priemysle. Väčšinu filmov, ktoré vo WWF vznikli charakterizuje redukcia filmového jazyka a neprijatie expresivity naratívneho filmu. Chceli nadviazať na tradíciu formálne analytického umenia a zaujímali sa o dobové konceptuálne tendencie, ako v o filme, tak vo výtvarnom umení. Predovšetkým Józef Rabakowski bol v kontakte s širokou škálou osobností svetovej avantgardnej kultúry. Predstavitelia Dielne filmovej formy netvorili v izolácii a v roku 1977 sa im dokonca podarilo vystavovať na Documenta 6, v Kassel.⁹² Do centra záujmu WWF spadali priami televízny prenos, ktorý skúmali konfrontáciou medzi realitou a vysielaným obrazom. Umelci sa snažili demonštrovať autonómne postavenie videa voči komerčnému televíznemu prenosu. Na tomto princípe negácie komerčného systému televízie, stála aj vyššie spomínaná poľská videoartová prvotina Transmisja telewizyjna,. Umelci WWF sa snažili používaním neupraveného priameho prenosu poukázať na to, že s televíznym

⁹² Zahraniční umelci boli zaskočení pre nich nepredstaviteľným prístupom k 35mm filmu na ktorý poľiaci natáčali.

záznamom je pred jeho odvysielaním do značnej miery manipulované a tým ho podrobiť kritike.

Okrem absolventov a študentov filmovej školy do skupiny WWF patrili aj umelci pracujúci s fotografiou, sochou, performerami, ale aj básnici a hudobníci. V sedemdesiatich rokoch bola WWF dokonca najväčšia poľská avantgardná a analytická umelecká skupina.⁹³ Na poľskej scéne však bola ich tvorba ignorovaná, či priamo odmietaná ako svetom filmu, tak čiastočne aj tým výtvarným.⁹⁴ Do konca sedemdesiatych rokov už v Poľsku fungovala celá škála videoartistov s rôznymi prístupmi k médiu. Kým jedni sa zapodievali skôr analytickou a technickou stránkou média druhý si využili jeho potenciál na konceptuálne formy či rituálne pojaté akcie.

Józef Robakowski tvoril jadro skupiny WWF a bol organizátorom dôležitých multimedialných umeleckých akcií. Uvedomoval si silnú moc televízie a bol ňou znechutený, preto chcel vo svojich dielach na túto moc poukázať a demaskovať tieto manipulatívne princípy. Ďalším častým námetom jeho tvorby je ironizácia politického diania a boj proti cenzúre. Skúmal médium videa, riešil otázky technického charakteru ale aj vzťahy medzi divákom a autorom. V jeho tvorbe je cítiť silnú konceptuálnu tradíciu, osobitý ráz a jednoduchosť zdelenia keď vynecháva postprodukčné efekty a často aj strih, využíva pôvodného zápisu a obraz upravuje len minimálne. Pre Robakowského je videoart umeleckou disciplínou, ktorá vznikla ako opozícia voči televízií a zároveň pre potreby skúmania jej princípu. Video dáva možnosť každému pozerať sa na realitu vlastným pohľadom a vytvárať tak svoj subjektívny obraz sveta. Vďaka video tak môžeme skúmať aj sami seba.

⁹³ IWANOWICZ 2007, 37

⁹⁴ POSPISZYL 2014, 161

Robakowski vytvoril schému rozdelenia videoartu do niekoľkých skupín:

- Nahrávka ako dokument konkrétnej umeleckej akcie
- Priami zápis vlastného myslenia
- Rozširovanie technických možností
- Skúmanie televíznej štruktúry⁹⁵

Ak by sme chceli toto delenie aplikovať na české prostredie do prvej skupiny môžeme radiť Rullera, v druhej by sa nachádzal napríklad Tomáš Kepka, tretia skupina má zastúpenie v osobe Petra Skaly a do štvrtej spadá OVJ.

Príkladom Robakovsekeho práce zameriavajúcej sa nie na politické a spoločenské problémy ale naopak artikulujúcej otázky intímnejšieho charakter je séria nahrávok *Z mojeho okna* z roku 1978-1985. S video kamerou v ruke sleduje dianie a osoby na ulici za oknom svojho bytu. Výber situácií a objektov nie je náhodný, spolu s komentárom umelca tvoria príbeh každodenného života a zároveň diania v Poľsku, keďže umelec zachycuje aj pochody, demonštrácie a verejné zhromaždenia.⁹⁶

Veľmi zaujímavou osobnosťou poľského videoartu je Zbigniew Libera aj keď nedosiahol žiadneho umeleckého vzdelania a vyvíjal sa iba ako „samouk“. Sústreďuje sa na zmeny v chovaní jednotlivca i v mentalite spoločnosti a ich príčiny a taktiež na vzťah človeka k jeho telesnej schránke. Dielo *Intímne obrady* natáčané medzi rokmi 1984 až 1985 je veľmi silným záznamom postupného psychického aj fyzického chradnutia človeka. Liber natáčal rutinné úkony pri starostlivosti o svoju ťažko chorú babičku. Extrémne naturalistické až drsné zábery, navodzujú pocit úzkosti, strachu z podobného osudu a zároveň ľútosti k osobe, ktorá deň za dňom

⁹⁵ IWANOWICZ 2007, 40

⁹⁶ IWANOWICZ 2007. 42

stráca vládu nad svojim telom a s ňou aj ľudskú dôstojnosť. Celé video je doplnené o agresívne hudbu a bolestné výkriky Liberovej babičky.⁹⁷

Libera sa nezaobrá iba témou odchodu z tohto sveta ale zaujíma ho celý cyklus života. V nahrávke Jak vycvičit holčičky, ktorej základ tvorí technika found footage doplnená o obrazové manipulácie, ukazuje prípravu dievčatka na rolu ženy, Video pôsobí ako inštruktáž. Dievčatko dostane rekvizity ako make-up, spony do vlasov, šperky, ktoré znázorňujú atribúty dospelaj ženy a následne sa pod ich vplyvom začína meniť jej chovanie a prispôsobuje sa roli, ktorá jej bola predurčená.⁹⁸

3.1. Česko – poľské projekty a spolupráce

Vďaka hlbšiemu ukotveniu videa v Poľsku bolo pre poľských umelcov prirodzenejšie a jednoduchšie využívať toto médium pri záznamoch svojich akcií a preformance či už len ako záznamový prostriedok alebo priamo ako hlavného nositeľa umeleckej formy a zámeru. Dôležitosť a hodnotnosť archivácie a dokumentácie práve prostredníctvom videa si ako jeden z mála českých umelcov uvedomoval Tomáš Ruller, ktorý udržiaval azda najsilnejšie vzťahy s poľskými susedmi. V Poľsku prezentoval svoju tvorbu napríklad v roku 1982 akciou Sem a tam, v roku 1983 realizoval dve akcie na festivale Expandet Theatre, v roku 1984 akciou Kreativní párty, v roku 1985 akciami Dialog, Zahrada a Padání, v roku 1986 performance Shun a v roku 1987 performance K. Ruller v rozhovore s Karlom Zavadilom pre časopis Ateliér uvádza, že medzinárodné festivaly konané v osemdesiatych rokoch v Poľsku, na ktorých sa český umelci zúčastnili, boli miestom, kde mali možnosť stretnúť sa s množstvom podobne mysliacich a tvorivých osobností. Postupne pri týchto stretnutiach vzniklo v roku 1983 hnutie

⁹⁷ IWANOWICZ 2007, 44

⁹⁸ IWANOWICZ 2007, 45

Škola Pozornosti, nazývané tiež Aufmerksamkeitschule – East West Study Project, ako výsledok spolupráce Rullera so Zygmuntom Piotrowskim.⁹⁹

Zygmunt Piotrowski je absolventom Akadémie výtvarných umení vo Varšave. V sedemdesiatych rokoch začal s pouličnými akciami a organizoval mnoho kolektívnych projektov študentskom centre Dziekanka vo Varšave, kde sa tiež staral o vzdelávaciu činnosť. V roku 1974 a 1978 navštívil Japonsko kde sa začal vzdelávať vo filozofii, ktorá citeľne zasiahla do jeho tvorby. V tomto období rozvinul projekt Alternative Education, vzdelávací systém, pôvodne vytvorený pre študentov Varšavskej akadémie. Z východisiek Aufmerksamkeitschule vytvoril v roku 1986 svoj vlastný štýl performance nazvaný Shan disciplína. Piotrowského tvorba sa často pohybuje na hraniciach filozofickej náuky, meditácie a osobných mystických rituálov. Najčastejšie pracoval s témou tela, energií, priestoru a rovnováhy medzi týmito troma faktormi. Špecifikom jeho tvorby je premietnutie štúdia typografie do jeho performance, kde pracoval s telom ako s grafickým znakom a práca s dychom ako s hudobným nástrojom.

V roku 1983 sa na festivale Expandet Theater v Poľsku Ruller účastnil Piotrowskeho workshopu Creative Party a Piotrowski zase participoval v Rullerovej akcii Still Standing.¹⁰⁰ V tom istom roku potom vo Varšave založili East-West Study Project. V roku 1985 vyšiel v rámci vystúpenia vo Friebrzgu text, ktorý charakterizoval Školu pozornosti ako úplné fyzické a duševné prepojenie s okolím a jeho využitie k umeleckej tvorbe. Piotrowski projekt popisuje ako: „*Svazek umělců různých národností založený v roce 1983. Sílu percepce, která vytváří skutečnost, považuje za mezioborový princip umění. Postuluje Pozornost jako interdisciplinární*

⁹⁹ PÍSAŘÍKOVÁ 2011, 10

¹⁰⁰ PÍSAŘÍKOVÁ 2011, 16

princip, jako znak filosofickodidaktického konceptu, jako návod k činnosti. Možnost duchovního vývoje člověka nalézá ve zkoumání vztahů mezi tvůrčím procesem a sebevýchovou. Výchozím bodem představení je Otevřená situace, která je ztvárňována minimálními akcemi“¹⁰¹ Už tu sa spomína „Otevřená situace“ teda „Open Situation“, ktorú Ruller neskôr rozvinie vo svojich samostatných aktivitách.

Zo Školy pozornosti sa v roku 1986 vyvinul projekt Black Market, ktorý do roku 1988 fungoval ešte ako jej súčasť.¹⁰² Jedným z princípov, na ktorých stál Black Market bolo prekračovanie železnej opony a ďalším, typicky postmoderným princípom, bola formálna otvorenosť. Jediné čo pri spoločných akciách mali umelci dohodnuté bolo miesto a čas, inak všetko ostatné bola čistá improvizácia. Myšlienka ktorú umelci v tomto zoskupení zdieľali bolo stretávanie sa postavené na vzájomnom rešpekte a otvorenosti voči názorom a skutkom druhých. Stretávanie sa vôbec malo samo o sebe pre nich primárny význam. Na základe filozofie Martina Bubera ponímali dialóg medzi autonómnymi bytosťami za tvorivý akt. Princíp stretávania odkazoval na fakt, že cieľom nebola produkcia umenia ale snaha o nájdenie experimentálnej formy komunikácie ako tvorivého procesu. Ďalšou myšlienkou ovplyvňujúcou celkovú podobu Black Market bol koncept pozornosti ako nástroju umeleckej tvorby. V ranných performance skupiny sa stav pozornosti prejavovala cez minimalizované pohyby, skúmanie priestoru a schopnosťou okamžitej reakcie a prímania podnetov¹⁰³. Zakladajúcimi postavami v tomto zoskupení boli okrem Tomáša Rullera a Zigmunta Piotrowskeho, Boris Nielson z Kolína nad Rýnom a Jurgen Fritz z Kasselu. Zvláštnosťou je, že po deväťdesiatych rokoch bol projekt zredukovaný a Ruller s Piotrowskim boli ako zástupcovia východnej Európy

¹⁰¹ PÍSAŘÍKOVÁ 2011, 20

¹⁰² PÍSAŘÍKOVÁ 2011, 20

¹⁰³ PÍSAŘÍKOVÁ 2011, 21

z projektu exkomunikovaní, kvôli názorovým nezhodám so zvyškom skupiny. Hnutie tak stratilo celoeurópsky rozmer.¹⁰⁴ Na svojom počiatku bolo hnutie Black Market ojedinelé v tom, že predstavovalo umelecký dialóg medzi slobodnou a totalitnou Európou. Jedným z jeho prehlásení bola snaha o prekonávanie železnej opony a o spojenie rozdelenej Európy a obnovenie humanity. Black market zohrával teda aj dôležitý politickú úlohu aj keď samotne performance boli vždy apolitické. Pre umelcov z totalitného Poľska a Československa, na rozdiel od umelcov zo Západu, bolo rozhodnutie o podobe ich tvorby často závažným existenčným rozhodnutím, ktoré určovalo podobu ich života v totalitnom systéme. Odlišný bol aj spôsob prezentácie, ktorá sa odohrávala mimo oficiálne inštitúcie. Určitú výnimku tvorila scéna niektorých divadiel ako napríklad brnenská Husa na provázku a poľské festivaly alternatívneho divadla.

Po odchode z Black Market Ruller pokračoval v aktivitách projektu Open situation, ktoré začali už počas fungovania s Black Market. Aj tento projekt vychádzal z myšlienok Školy pozornosti. V júli roku 1989 sa odohral festival Open Situation – European Project v Prahe. Názov reagoval na pretvorenie totalitného systému na demokratický. Tento festival tesne pred pádom železnej opony bol prvým festivalom performance art so zahraničnou účasťou na území Československa. V roku 1999 sa na Palmovke uskutočnilo ďalšie pražské pokračovanie Open Situation v rámci festivalu Serpense 2.

Piotrowski vytvoril po odchode z Black Market projekt Groundwork, ktorý sa zaoberal hľadaním duchovného a filozofického základu našej civilizácie. Činil tak pomocou zabudnutého gesta modlitby často prevádzanej na významných historických a kultúrnych miestach. Týmto aktivitám sa Piotrowski venoval pod pseudonymom Noah Warshaw. Pre účelý spojené

¹⁰⁴ ZAVADIL 2008, 61-62

s Open Situation bol názov zmenený na Groundworks. Spoločné znaky týchto dvoch projektov, napriek tomu, že sa jedná o kolektívne projekty, sú eliminácia skupinovej štruktúry a dôraz na individualitu. Spoločné bolo iba zdieľanie priestoru a času.

Open Situation mohla byť vnímaná ako gesto, pozvanie, ktoré sa dáva ostatným aby prejavili svoj názor a stali sa súčasťou otvoreného dialógu. Bola označením situácie, ktorá by okrem samotnej umeleckej tvorby mala vystihovať podstatu každého stretnutia. Označovala základné podmienky umeleckej tvorby, vychádzajúce s predchádzajúcich spoločných projektov Rullera s Piotrowskim.

Piotrowski si pre svoj projekt Groundwork odniesol druhý odkaz postavený na základoch Školy pozornosti a to vnímanie priestoru s jeho históriou a energiou tvarovanou časom. Tie dávajú priestoru ďalšie špecifické kvality. Každá z performance uskutočnených počas spoločných akcií potom predviedla iný spôsob hľadania týchto kvalít.¹⁰⁵

Na základe veľmi častých a úzko prepojených aktivít medzi Tomášom Rullerom a Zigmuntom Pitrowskim popísaných v tejto kapitole a na zdieľaní rovnakých umeleckých postojov a filozofie tvorby týchto umelcov sa prirodzene domnievam, že o vzájomnom vplyve na ich umeleckú a teda aj videoartovú tvorbu sa dá len s ťažkosťou pochybovať.

¹⁰⁵ PÍSAŘÍKOVÁ 2011, 59

Závěr

Myslím, že prvý zo zámerov mojej bakalárskej práce a to osvetliť históriu vývoja experimentov s médiom videa a zreflektovať jeho následné pevné uchopenie generáciou deväťdesiatych rokov sa mi podarilo naplniť. Z predkladanej práce je vidieť, že aj keď začiatky neboli pre videoart v politicko-spoločenskej situácii aká v Československu vládla jednoduché, neúnavné snahy Radka Pilaře mu zaručili postupnom času stal legitímnym umeleckým oborom, nie len vášňou anonymných jednotlivcov. Nemenej dôležitými boli na vtedajšie pomery veľmi pokrokové aktivity Tomáša Rullera a jeho osvietení prístup pri archivácii materiálov, ktoré sú z hľadiska výskumu histórie českého videoartu jedným z najdôležitejších prameňov. Druhým zámerom tejto práce bolo rozklúčovať možno doposiaľ nie úplne jasné väzby a vplyvy česko-poľskej videoartovej scény. Túto súvislosť, ktorú som v poslednej kapitole práce nastienila by podľa mňa stála za pozornosť a hlbšie preskúmanie. Veľmi cenným zdrojom pri ďalšom bádani by mohol byť zatiaľ nepublikovaný rozhovor Rullera so Zigmuntom Piotrowskim, ktorý sa uskutočnil 17.11.2010, cestou vlakom do Lublinu. Veď výpočet performance, akcií a situácií podnikaných Rullerom po boku poľských umelcov a projekty filozoficko-umelecké rozsahu a významu ako bola Škola pozornosti, East-West project a Black Market sú jasnými argumentmi a podnetmi, ktoré hovoria pre túto načatú tému.

To s akou samozrejmosťou video preniklo do všetkých umeleckých disciplín má za následok, že ho hlavne našich končinách vnímame skôr ako jeden z prvkov fúzie umeleckých postupov, než ako samostatnú disciplínu. Potreba reflektovať a vymedziť korene tohto média u nás je podľa môjho názoru veľmi aktuálna. Aktuálnosti problematiky nasvedčuje aj fakt, že v dobe

keď píšem záver mojej práce, zahajuje sa v Galerii Hlavního města Prahy výstava Tomáša Rullera Perform-Made – Udržiteľné záblesky, zameraná na autorové práce v oblasti pohyblivého obrazu. Výstav predstaví dve hlavné polohy Rullerovej tvorby. Performance v autentickom časopriestorov kontexte a zachádzanie so video záznamom ako s živým materiálom pre stále aktualizované dielo a jeho skúmanie nových foriem rekontextualizácie a reprezentácie. Dovolím si tvrdiť, že video je jednou z umeleckých foriem, ktoré majú na diváka najväčší dopad. Nesie v sebe veľký potenciál presne tak, ako to predpokladali prvý experimentátori a aktivisti, ktorý v šesťdesiatych rokoch s kamerou Protapak v ruke zaznamenávali kultúrne a spoločenské zmeny, dianie v new yorských nočných kluboch, či vlastné umelecké aktivity. Jeho silnú efektivitu súčasný český umelci využívajú radi, často a so samozrejmosťou. Teoretickému a historickému aspektu českého videoartu sa však zatiaľ nedostáva veľkej pozornosti a preto som sa snažila tento stav napraviť aj ja v prekladanej bakalárskej práci.

Seznam literatury

BITRICH 2001 — Tomáš BITRICH (ed.): Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989. Praha 2001

BUDEUS 2017 — Hana BUDEUS: Zobrazení bez reprodukce?: fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. Století, Praha 2017

CARROLL 1996 — Noel CARROLL: Theorizing movieng image, Cambridge 1996

ČERVINKA 2008 — Pavel ČERVINKA: Vznik a vývoj českého videoartu (diplomová práce na Fakultě sociálních studií Masarykovy Univerzity v Brně) Brno 2008

DELEUZE — Gilles DELEUZE: Film. 1, Obraz – pohyb, Praha 2000

DOLANOVÁ 2011 — Lenka DOLANOVÁ: Steina a Woody Vasulkovi: dialog s démony nástrojů, Praha 2011

DOLANOVÁ 2006 — Lenka DOLANOVÁ: Woody Vašulka a tradice českého umění elektronického obrazu. In: Iluminace č. 2, 2006.

FOSTER — Hall FOSTER (ed.): Umění po roce 1900. Praha 2007

IWANOWICZ 2007 — Jolana IWANOWICZ: Polský videoart v době totality (diplomová práce na Fylozofickej fakulte Masarykovej Univezity v Brne) Brno 2007

KLIVAR 2001 — Miroslav KLIVAR: Nová umění v Čechách, Praha 2001

KLUSCZYNSKY 1999 — Ryszard W. KLUSCZYNSKY: Film – video – multimédia. Szuka ruchanego obrazu v ere elektronitznej, Varšava 1999

KRTIČKA — Jan KRATIČKA (ed.): Dokumentace umění. Ústí nad Labem 2013

KRUTSKÝ 2010 — Dominik KRUTSKÝ: Petr Skala : Výtvarné experimenty ve filmové tvorbě (diplomová práce na Katolickej Teologickej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe) Praha 2010

MORGANOVÁ — Pavlína MORGANOVÁ (ed.): České umění 1938-1989: (programy, kritické texty, dokumenty). Praha 2001.

- PACHMANOVÁ 2017 — Martina PACHMANOVÁ: Milena Dopitová: i stejné je jiné, Praha 2017
- PÍSAŘÍKOVÁ 2011 — Jana PÍSAŘÍKOVÁ: Black Market Historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny performance art 1985-2011 (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně) Brno 2011
- POSPISZYL 2014 — Tomáš POSPISZYL: Asociativní dějepis umění Praha 2014
- POSPISZYL 1998 — Tomáš POSPISZYL (ed.): Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky. Praha 1998
- RUSH 2003 — Michael RUSH: Video Art, London 2003.
- RUSNÁKOVÁ 2006 — Katarína RUSNÁKOVÁ: História a teória mediálneho umenia na Slovensku, Bratislava 2006
- RUSNÁKOVÁ 2005 — Katarína RUSNÁKOVÁ: V toku pohyblivých obrazov, Bratislava 2005
- SMOLÍKOVÁ 1995 — Marta SMOLÍKOVÁ (ed.): Orbis Fictus: nová média v současném umění: new media in contemporary arts. (kat. výst.) Praha 1995
- ŠEVČÍK — Jiří ŠEVČÍK (ed.): České umění 1980-2010: texty a dokumenty. Praha 2011
- VANČÁT 1995a — Jaroslav VANČÁT (ed.): Český obraz elektronický - Vnitřní zdroje. (kat. výst.) Praha 1994
- VANČÁT 1995b — Jaroslav VANČÁT: Multimédia a místo dotyku se skutečností. In: Ateliér, roč. VIII, 1995

VANČÁT 1991 — Jaroslav VANČÁT: První kroky videoartu. In: Panorama č. 2, 1991

VANČÁT 1995 — Jaroslav VANČÁT: Úvahy nad (Českým) obrazem elektronickým. In: Ateliér, roč. VIII, 1995

VANČÁT 1989a — Jaroslav VANČÁT: Video a výtvarná tvorba. In: Film a doba č. 12, 1989

VANČÁT 1989b — Jaroslav VANČÁT: Proměny chápání prostoru z hlediska uměleckého vyjádření výtvarného umění a filmu. In: Film a doba č. 4, 1989

Elektronické zdroje:

DOLANOVÁ 2008 — Lenka DOLANOVÁ: Video na výstavě, nebo v mutikine?
In: Advojka, <https://www.advojka.cz/archiv/2008/49/video-na-vystave-nebo-v-multikine>

DOLANOVÁ 2010 — Lenka DOLANOVÁ: Srovnávací audiovize. In:
Advojka,
<https://www.advojka.cz/archiv/2010/4/srovnavaci-audiovize>

SOCHACÍ 2016 — Kateřina SOCHACÍ: Videoart. Zábava pro excentriky?. In:
Artalk, <http://artalk.cz/2016/06/03/videoart-zabava-pro-excentriky/>

VANČÁT 1995 — Jaroslav VANČÁT: Multomédiá a místo dotyku se skutečností. In: Vancat,

<http://vancat.cz/jv/JaVaBiblMultimediaAMistoMe.htm>

ZAVADIL 2006 — Karel ZAVADIL: Tomáš Ruller. In: Ruller,

<http://www.ruller.cz/interview.pdf>

RULLER 2002 — Tomáš RULLER: Příběh ateliéru. In: performance.ffa.vutbr,

<http://performance.ffa.vutbr.cz/ARCHIV/CDROM/inner/sub/pribeh.htm>

RULLER 2002 — Tomáš RULLER: Video-výběr. In: performance.ffa.vutbr,

<http://performance.ffa.vutbr.cz/ARCHIV/CDROM/inner/vids.htm>

HILL 1995 — Chris HILL: První desetiletí videa. In: Is.muni,

https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/IM099a/um/Prvni__desetileti__videa.pdf

