

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Dominik Krutský

Petr Skala
Výtvarné experimenty ve filmové tvorbě

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech

Praha 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem Petr Skala – výtvarné experimenty ve filmové tvorbě napsal samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužil k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 13.12.2010

Dominik Krutský

Bibliografická citace

Petr Skala [rukopis] : Výtvarné experimenty ve filmové tvorbě : bakalářská práce / Dominik Krutský ; vedoucí práce: Mgr. Milan Pech. -- Praha, 2010. -- 83 s.

Anotace

Ojedinělá tvorba Petra Skaly v českém prostředí se v nedávné době dočkala alespoň částečného představení ve formě souborného DVD „Utajený experimentátor“ (2005). Cílem práce je souhrnný rozbor tvorby Petra Skaly v oblasti absolutního filmu s odkazem na jeho pozdější část tvorby – videoart. Tvorba Petra Skaly má nepochybné spojitosti jak s tvůrci českého informelu, tak i se zahraničními filmovými experimentátory (Len-Layem, Stan Brakaghem). Bakalářská práce se pokusí tuto souvislost rozvést detailněji a poukázat na konkrétní díla. Zároveň se bude zabývat vzájemným ovlivňováním technik výtvarného filmu výtvarným uměním a naopak.

Klíčová slova

Petr Skala, výtvarný film, informel, abstraktní expresionismus

Abstract

Petr Skala – fine art experiment in film creation

Petr Skala's Unique activity in Czech environment was recently presented at least by DVD release „Secret experimenter“ (2005). The aim of this work is Petr Skala's general study in absolut film specialization with reference to his later work – video art. The work of Petr Skala has undoubtedly connections with Czech informel, same as with foreign film experimenters (Len Lye, Stan Brakhage). This study attempt to extend more details of this connections and also refer to concrete production. It also concerned with interactions between fine art and visual art film.

Keywords

Petr Skala, fine art film, informel, abstract expressionism

Počet znaků (včetně mezer): 145 756

Obsah

1. ÚVOD	6
1.1 Vymezení “výtvarného filmu“	8
1.2 Vymezení Skalovy tvorby v rámci avantgardy	11
1.3 Definice základních pojmů	12
1.4 Stručný životopis Petra Skaly	14
2. Vývoj gestické malby, experimentální animace a hand-made filmu v USA	
2.1 Oskar Fischinger	16
2.2 Wachsexperimente	16
2.3 Nové způsoby vyjádření	18
2.4 Len Lye	19
2.5 Pohyb, Rytmus, Jazz	21
2.6 Utváření vlastních principů Jacksona Pollocka	22
2.7 Nástěnná malba	24
2.8 Rozvíjení abstrakce, formátu a techniky	25
2.9 Kolektivní podvědomí	26
2.10 Počátky amerického abstraktního filmu	27
2.11 Harry Smith a bratři Whitneyovi	29
2.12 Syntéza v díle Stana Brakhage	31
3. Český Informel jako výchozí bod	
3.1 Formování české abstrakce	34
3.2 Vladimír Boudník	37
3.3 Ztvárnění idejí	39

3.4	Rozpouštění formy Mikulášem Medkem	41
3.5	Malířské začátky	42
3.6	Preparované obrazy	43
3.7	Návrat k figuře	45
3.8	Od plátna k filmovému políčku	46
4.	Experimentální film Petra Skaly	
4.1	Informelní struktury	48
4.2	Partiturní rozčlenění záběrů	51
4.3	Barevná exprese – expresivnost barvy	52
4.5	Figurativní vývoj	55
5.	OD FILMU K VIDEU	
5.1	Počátky českého videoartu	60
5.2	Absolutní filmy a absolutismus videa	61
6.	ZÁVĚR	64
	Obrazová příloha	66
	Seznam vyobrazení	75
	Seznam použitých pramenů a literatury	77
	Filmografie Petra Skaly	80
	Seznam citovaných filmů	81
	Seznam filmů na DVD	83

1. Úvod

Jak vyplývá z názvu práce, jejím hlavním tématem je experimentální film Petra Skaly. Protože je tvorba tohoto českého tvůrce dlouhodobě opomíjena, považuji za vhodné, jí podrobit konfrontaci s umělci a díly jak tuzemskými tak i zahraničními a pokusit se zařadit Petra Skalu do kontextu českého a světového umění.

Hlavním důvodem malého povědomí o Skalově díle je, jak sám uvádí, především jeho uzavřenost vůči prezentování svých děl. Pokud se podíváme do minulosti a budeme vnímat Skalovu tvorbu v kontextu měnících se politicko-sociálních podmínek, bude jeho určitá introvertnost vůči svému okolí pochopitelná.

Zcela unikátním způsobem Skala implementoval výtvarné způsoby do své filmařské profese, z čehož vzniklo, v českém prostředí, zcela ojedinělé umělecké vyjádření. Což mne také vede k myšlence zabývat se podrobněji charakterem výtvarných postupů ve filmové tvorbě. Stejně tak z toho vyplývá otázka vzájemného ovlivnění výtvarného filmu a malířství.

Skalovy abstraktní filmy také nejsou bez návaznosti na výtvarnou uměleckou scénu, přestože Petr Skala mnohé z výtvarných i filmových technik objevoval zcela nezávisle na ostatní tvorbě. Svojí prací se tedy pokusím definovat a na konkrétních dílech ukázat, jednotlivé stupně vývoje a ovlivnění technik Petra Skaly tuzemskými i zahraničními díly.

Otázkou pak také bude paralelní vývoj umělců, včetně technik, bez jejich přímé konfrontace. Vývoj uměleckého stylu kromě postupného navazování na předchozí způsoby, může vyznít jako celospolečenský jev, bez geografického omezení. Ve své práci se pokusím tyto momenty, v rámci rozebíraných autorů, zvýraznit a dát do patřičných kulturně sociálních souvislostí.

V první kapitole vymezím okruh autorů a výtvarných technik, které souvisejí, nebo alespoň nějakým způsobem odkazují k tématu bakalářské práce. Pokusím se objasnit termín *Výtvarný film* a s ním související uměleckou tvorbu. Z obecnějšího hlediska se pak přesunu k Petru Skalovy a zařadím jeho tvorbu do celkového proudu avantgardních uměleckých tendencí. Následně považuji za nutné definovat některé z pojmů, které budu v práci používat. A to především z důvodu jejich ne vždy jednoznačného výkladu. Na závěr úvodní části jsem se rozhodl umístit stručný životopis Petra Skaly. Přestože je kapitola zabývající se jeho tvorbou zařazena až později, domnívám se, že je vhodné co nejdříve se seznámit alespoň

v historické zkratce s jeho životními osudy. Zároveň také bude jasnější časové zařazení Skalovy tvorby s ostatními rozebíranými umělci.

V druhé kapitole se budu zabývat vývojem filmových experimentů v době ke konci druhé světové války v USA, kdy se zde soustředila převážná většina umělců zkoumající možnosti výtvarného zpracování filmového pásu. S tím také souvisí výtvarní umělci, především malíři, kteří ve stejnou dobu přicházeli na nové možnosti výtvarného zpracování abstraktních vizí. Podrobněji v této kapitole poukáži na tři zásadní umělce tohoto směru: Oskara Fischingera, Lena Lye a Jacksona Pollocka. Z jejich tvůrčího vývoje bude zřetelný způsob, jakým se výtvarné techniky dostávaly na filmový pás. Budu tak sledovat paralelní vývoj abstraktního malířství a absolutního filmu. V závěru této kapitoly uvedu vícero příkladu umělců i konkrétních děl, na kterých lze vzájemné ovlivňování zřetelně vypořadovat.

Následující kapitola pojedná o českých předchůdcích tvorby Petra Skaly. Po stručném shrnutí základů abstraktního umění v Čechách se, obdobně, jako v předchozí kapitole, pokusím na dvou předních osobnostech českého abstraktního umění ukázat specifické rysy tehdejší výtvarné scény. Vladimír Boudník a Mikuláš Medek byli Skalovými předchůdci nejen v oblasti výtvarných prostředků, ale zároveň v unikátním vývoji jejich uměleckého vývoje. V závěru této kapitoly pak shrnu tvorbu která i podle Skalových slov byla inspirující pro jeho práci.

Ve čtvrté kapitole se budu zabývat samotnou tvorbou Petra Skaly. Namísto chronologického sledu se pokusím vyhledat charakteristické etapy v jeho výtvarném vývoji. Zaměřím se na jednotlivé výrazové prostředky, které Petr Skala využíval. Současně s tím se budu snažit vyhledat konkrétní díla ostatních umělců odkazující ke konkrétním Skalovým filmům.

Předposlední kapitola bude věnována Skalovu přechodu od filmu k videu. Uvedu také, co videoartové tvorbě v Čechách předcházelo. V závěru kapitoly nastíním rozdíly filmové a video experimentální tvorby a přiblížím současný stav tohoto uměleckého odvětví.

1.1 Vymezení “výtvarného filmu“

Předtím než se pokusím z mnoha různých interpretací definovat mnou používané pojmy, je třeba vymežit samotné odvětví umělecké tvorby, kterou se budu zabývat. Jak samotný název napovídá, jde mi především o filmovou tvorbu, využívající kromě samotných filmových prostředků i výtvarné postupy. V první řadě je tedy třeba specifikovat odlišnosti této tvorby od malby.

Malbu a film od sebe můžeme rozlišit především v pojetí statického a pohyblivého obrazu. Definice filmu jako pohyblivého obrazu je možné dohledat značné množství. Nechtěl bych se pouštět do složité debaty a striktního vymezení hranic, které lze vždy znovu a znovu zpochybňovat. Domnívám se, že pro účely této práce by měla postačit základní charakteristika filmu Noela Carrola, jakožto nespojitého zobrazení jednotlivých obrazů, nehledě na techniku jejich vlastního vzniku: „Běžný jazyk nás upozorňuje na nezbytnou charakteristiku filmů, mluví o něm jako o pohyblivých obrázcích. (motion picture)“¹ Ať již obraz vzniká osvětlením světlocitlivé vrstvy nebo výtvarnou technikou a nebo některou z kombinací obojího, je pro rozlišení mezi filmem a malbou podstatný rozdíl právě ve způsobu vnímání. Malba na pozorovatele působí přímo, v relativně stabilní, časově neproměnné podobě. Film, ať už využívající výtvarné prostředky, nebo jakékoliv jiné, působí vždy svou proměnou v čase. Film v čase probíhá, začíná a končí. Obraz lze pozorovat “libovolně“ dlouho.

A přestože malba může být vytvářena technikou, ve které se obraz svými technickými vlastnostmi mění přímo před divákem (pomocí zrcadel či optických klamů), stále ji nelze zařadit do oblasti filmu, jelikož se jedná o spojitě zobrazení. Obdobně i film dlouhý pouhých dvě okénka je stále filmem, neboť jej vnímáme právě změnou mezi předchozím a následujícím obrazem – nespojitě zobrazení.²

Pro ukázkou, jak lze postupovat v oddělení obojího, uvedu příklad z eseje Noela Carrola *Definování pohyblivého obrazu*: „x je pohyblivý obraz 1) jen tehdy, jde-li o nespojitě zobrazení 2) jen tehdy, náleží-li do třídy věcí, u nichž je dojem pohybu technicky možný 3) jen tehdy, nejsou-li příznaky provedení x vytvořeny šablonou, který je příznakem 4) jen

¹ CARROLL 2001 24

² Lze najít díla zasahující do obojího. Například film Paula Sharitse *Inferential Current* z roku 1971, ve kterém autor zcela rezignuje na filmové políčko jako základní technickou jednotku a promítá plynule běžící filmový pás bez pookénkového posunu. V tuto chvíli se ve své podstatě jedná o spojitě zobrazení, přestože v čase proměnné. Obdobně by tomu bylo s promítáním jednoho totožného obrazu dokola – obraz by byl neměnný, ale přesto nespojitý. V tuto chvíli by jsme museli jít dále do vlastností filmového media a malby a hledat přesné definice, které by stejně nejspíše nikdy nebyly všeplatné.

tehdy, nejsou-li příznaky provedení x uměleckého díla v pravém smyslu toho slova 5) x je pohyblivým obrazem jen tehdy ,je-li dvourozměrný“³

Přesnější oddělení malby od filmu, který využívá prostředky malby, je pochopitelně možné, avšak ne natolik podstatné z hlediska tématu práce. Ve své podstatě mi totiž nejde o oddělení “výtvarného filmu“ a malby, potažmo filmu a výtvarného umění obecně. Naopak se ve své práci pokusím zdůraznit kolektivní jednotu různorodých uměleckých vyjádření.

Následně je potřeba vymezit oblast filmů, které budu rozebírat a naznačit jejich odlišnosti od ostatní filmové tvorby, stejně jako uvedení základní terminologie. Vycházejí z tématu bakalářské práce – experimentální filmová tvorba Petra Skaly – je zřejmé, že se bude jednat o filmy k jeho tvorbě podobné, nebo alespoň nějakým způsobem související. První úskalí je už v samotném pojmenování jeho filmové tvorby jako experimentu.

Že se v první řadě jedná o experiment, je více než jasné. I v pozdějších dílech Petra Skaly, které byly již v mnohém technicky předpřipraveny předchozí tvorbou, hraje značnou roli náhoda. Ne snad náhoda ve výběru tématickém, ale především v několika stupních tvorby, kdy navazující jeden na druhý nikdy nemohlo být zcela zřejmé jaký bude výsledek. V tomto ohledu lze mluvit o experimentálních filmech (podobně by se dalo uvažovat i o ostatních tvůrcích nejen v Čechách, ale i v zahraničí). Na druhou stranu není snad každé dílo vznikající minimálně ve dvou stupních výroby – myšlenka a následná realizace – tak trochu experimentem? A pokud tvůrce již řadu let pracuje na vývoji své vlastní techniky, lze ještě tento postup považovat za experimentální v původním smyslu slova? Lépe by tedy bylo vyhledat vhodnější termín.

Velmi často se v tomto směru hovoří o filmech abstraktních. Toto označení, i vzhledem k jeho dlouhodobé tradici užívání, se zdá být již výstižnějším. Avšak „sám tento pojem je značně zavádějící, neboť vytváří dojem, že tyto filmy a v nich použité geometrické tvary jsou od něčeho abstrahovány, ale tomu tak vůbec není“⁴ Podle Martina Čiháka je toto mylné stanovisko zaviněno především v aristotelském výkladu geometrických objektů. Jak také uvádí Petr Vopěnka: „Podle Aristotela jsou geometrické objekty pouhými abstrakcemi z reálných objektů, při nichž abstrahujeme jen tvar a velikost tj. abstrahujeme od jejich tíže, látky barvy a podobně [...] jednotlivé geometrické objekty tak samostatnou osobnost nemají, pouze jim ji navíc přimýšlíme, chceme-li s nimi jako s objekty pracovat.“⁵ V tomto pojetí jsou geometrické objekty pouze velmi vzdálenými zástupnými symboly skutečného světa. Oproti

³ CARROLL 2001 25-31

⁴ ČIHÁK 2004 5

⁵ VOPĚNKA 1989 174

tomu v Platónském pojetí geometrických objektů se jedná o idealizované tvary ve skutečném světě nedosažitelné, (což lze dokázat na nejjednodušším příkladě bodu, který nikdy nebude jen bod, ale spíše plocha nebo přímky, která ani v nejpřesnějších podmínkách nebude v maximálním detailním zobrazení zcela přímá). Geometrické objekty by tak nebyly pouhými abstrakcemi skutečného světa, ale spíše jeho idealizovanou představou. V tomto pojetí by tak zmíněné filmy jen těžko mohly být označovány za abstraktní, jelikož svou povahou právě přesahují vnímatelný svět. Nelze je tedy chápat jako abstraktní, ale spíše jako filmy absolutní. „Geometrické objekty právě proto, že jsou ideální, jsou nejvhodnějším místem vstupu do světa idejí. Krok od geometrických k dalším idejím je již jen nepatrný.“⁶

Nelze také opomenout název první významné filmové přehlídky experimentálních tvůrců, která se konala roku 1925 v berlínském UFA Palastu, pod názvem „*DER ABSOLUTE FILM*“. Přesto je nutno dodat že následující rozebírané filmy s abstrakcí jako takovou také pracují, přestože to rozhodně není jejich hlavním tématem. Jednoznačného označení není možné objektivně dosáhnout. Proto bych navrhoval z průsečíku tří výše zmiňovaných množin udělat pomyslnou podmnožinu a tu považovat za nejbližší označení následujících rozebíraných filmů. Termíny experimentální, abstraktní a absolutní, se tedy celou prací budou prolínat a mezi sebou doplňovat.

Dále můžeme uvažovat v intencích následujících přístupů jak je popsal Martin Čihák:

„1. kamera a filmový pás slouží jako záznamové médium, přičemž abstraktní svět je vytvářen před kamerou a jí snímán (Walter Ruttmann, Hans Richter, Oskar Fischinger, bratři Whitneyové)

2. kamera jako nástroj je zcela z procesu vyloučena a autor vytváří svůj film nejrůznějšími výtvarnými postupy přímo na filmový pás – tzv. *hand-made film* – (Len Lye, Harry Smith, Stan Brakhage)⁷

Práce se bude zabývat především onou bezkamerovou technikou. Nutno však v tuto chvíli dodat, že všechny filmy Petra Skaly zcela do toho odvětví nespádají, spíše propojují obě zmíněné. Jeho filmy jsou často mylně uváděné jako bezkamerové. Je sice pravda, že stěžejní část Skalovy tvorby se odehrává přímo ve výtvarných postupech na filmovém pásu. Stejně tak ale využívá již naexponované filmové materiály, které zmíněnou technikou dovytváří. A v neposlední řadě, také jeho způsob duplikace a zasmyčkování určitých úseků vyžaduje techniku optického kopírování, což je ve své podstatě jeden ze způsobů využití filmové kamery.

⁶ VOPĚNKA 1989 103

⁷ ČIHÁK 2004 8

1.2 Vymezení Skalovy tvorby v rámci avantgardy

Ve většině případů každý autor zabývající se problematikou experimentálních filmů využívá jednotlivé pojmy ve svém vlastním výkladu, proto se pokusím jednotlivé pojmy popsat tak, aby nevznikaly mylné interpretace textu.

V první řadě je třeba se vypořádat s pojmem avantgardní film. A to především z důvodu zařazení rozebíraných filmů do tohoto proudu či nikoli. Jak se můžeme dočíst v mnoha odborných textech, pojem avantgardy je často různorodě interpretován. Avantgarda je slovo francouzského původu (avantgarde, avant = před, la garde = hlídka, stráž), které lze přeložit jako "předvoj". Jak píše Jaroslav Anděl, „vznik kinematografie je bez civilizačního pokroku nemyslitelný. Fotografie a film se pro uměleckou avantgardu staly nejprogresivnějším uměním, výrazem ducha nové doby, argumentem proti dosavadní umělecké tradici.“⁸ Pokud budeme postupovat dále do podrobnějšího definování, musíme zmínit že pojem avantgardy se od původního vojenského označení vztahoval na progresivní politické hnutí, a až na přelomu 19. a 20. století jím jsou označovány skupiny umělecké.

Avantgardu filmovou popisuje Stanislav Ulver tak, že se podle něj „rozchází s iluzivním realismem, podtrhává svůj experimentální charakter – a tak či onak zdůrazňuje specifičnost zvoleného uměleckého druhu. Jde tedy o díla stojící mimo estetický a komerční hlavní proud běžně hrané, animované, dokumentární kinematografie. (V této souvislosti se lze setkat s dalšími pojmy: například abstraktní, čistý, experimentální, strukturální, undergroundový ale také expresionistický nebo impresionistický film, dadaistický či surrealistický film.)“⁹ V tomto pohledu lze chápat avantgardní tendence ve smyslu navazování na starší progresivní a novátorské umělecké směry. Časově by v tomto případě avantgarda nebyla v zásadě omezena. Oproti tomu staví Mario de Micheli avantgardu do pozice skutečné revolty, nejen proti estetickým tendencím 19. století, ale také proti celému společenskému uspořádání. Časově toto období ohraničuje oběma světovými válkami.

Nejpřehlednější a nejsnáze aplikovatelnější mi však připadá koncepce Jonase Mekase doplněná Stanislavem Ulverem, tak jak jí uvádí ve své knize *Západní filmová avantgarda*. Ta v zásadě vychází z předchozích definic, ale přidává k nim své vlastní rozčlenění. Filmovou avantgardu lze podle ní vymezit do čtyř oddělených epoch. První filmová avantgarda je reprezentována evropskými experimentálními filmy zhruba do roku 1947. Mezním bodem je film Hanse Richtera *Dreams that money can buy* z roku 1947, o kterém ještě bude v

⁸ ANDĚL 2000 65

⁹ ULVER 1991 2

následujícím textu zmínka. Druhou filmovou avantgardu podle něj reprezentují americké avantgardní filmy natočené do roku 1956. Třetí filmová avantgarda představuje filmový underground, převážně americký, sedmdesátých a osmdesátých let. Čtvrtou skupinou, (kterou Jonas Mekas neuvádí a je tedy doplňkem Stanislava Ulvera), je pak označována semiavantgarda, do které spadají filmy vykazující určité avantgardní rysy, ale které nebyly natočeny v tzv. *nezávislých produkcích*.

V tomto vymezení jsou dle mého názoru lépe uchopitelné, značně odlišné vývojové stupně avantgardního filmu. Dohromady vytvářejí celek, ve kterém se lze lépe orientovat. Dílo Petra Skaly bychom mohli zařadit do třetí avantgardy, čímž ho lze následně lépe začlenit do celkového vývoje umělecké tvorby. Je hned zřejmé, co Skalově tvorbě předcházelo. A tak bude i pochopitelnější, proč porovnávám gestickou malbu a film pouze v americkém prostředí. Ne že by na evropském kontinentě v období po druhé světové válce nevznikaly vůbec žádné experimentální filmy, ale ve srovnání s tvorbou amerických umělců je tato oblast zanedbatelná.¹⁰ Filmové experimenty a avantgarda se v době rozkvětu abstraktního malířství rozvíjely především v Americe.¹¹

1.3 Definice základních pojmů

Co se týče významů jednotlivých pojmů, pokusím se v této části definovat ty, se kterými budu nadále pracovat, a to na základě použité literatury, i z vlastní zkušenosti. Po problematice "výtvarného filmu" jsme se dostali k filmům experimentálním, abstraktním a absolutním. Často se také mluví o čistém filmu - *Cinéma pur*. Tento pojem je však většinou teoretiků shodně používán k označení určité části francouzské filmové avangardy 20. a 30. let dvacátého století. Rovněž bývá směr *Cinema pur* uváděn jako paralelní linie k německým abstraktním filmařům, jejichž díla jsou označována jako *Der Absolute film*.

S těmito termíny je spjatý také pojem *non-objektivní film*. Ve své podstatě má stejný význam jako *non-objektivní malba*, jen vztažená k filmovému umění. *Non-objektivní* umění neobsahuje odkazy k reálným věcem tak, jak jsme je schopni pozorovat v běžném životě.

¹⁰ Je třeba poznamenat, že od padesátých let se v Evropě také vytváří skupiny experimentálních filmařů, i když v menší míře než v USA. A to ve Francii, *Lettristé* a v Rakousku *Vídeňská škola formálního filmu*, o které ještě bude zmínka v souvislosti se Skalovou tvorbou.

¹¹ Obdobně o této situaci hoří P.A. Sitney, který v šedesátých letech přivezl do Evropy první přehlídku americké avantgardní filmové tvorby. Údajně nepotkal téměř nikoho kdo by se zabýval experimentálním filmem. Viz ULVER 2008

Tento výraz je ve své podstatě nadřazený abstraktním absolutním a jiným filmům, které nepracují s předmětnou realitou.

Filmy označované jako surrealistické, dadaistické, impresionistické atd. bývají v převážné většině skutečně spjaté s některým z -ismů výtvarného umění počátku 20. století. Mnohdy je však takové označení zjednodušující a dle mého názoru by bylo vhodnější využívat spíše terminologii pro tyto filmy vytvořenou.

Pojem *spontánní film* lze často nalézt také v překladové podobě *deníkový film* (*diary film*). Zjednodušeně by se tyto filmy mohly definovat jako sestříhané již v kameře – montáž jednotlivých záběrů se omezuje na výběr autora, jakožto kameramana. Nebo jak lépe tyto filmy vystihuje Martin Blažíček. Termín *spontánní film* vyjadřuje „spontánní členění předsnímací reality a montáž spjatou bezprostředně s aktem natáčení.“¹²

Informelní animace je termín vycházející z *informelní malby* vztahovaný k filmovému umění, potažmo animaci. Poprvé byl termín *informel* použit francouzským uměleckým kritikem Michele Tapié okolo roku 1952. Rozsáhlé interpretace a mnoho odlišných uměleckých děl spadajících do okruhu *informelní tvorby* jsou dány základním charakterizováním tohoto směru jako “umění netvárnosti“. Je zřejmé že stejně jako ve výtvarném umění měly *informelní* projevy značně různorodé výsledky, lze v souvislosti s filmem nalézt mnoho odlišných způsobů *informelní tvorby*. Z hlediska této práce považuji *informelní film* za takový, který nepracuje s tvary odvozenými z reálného světa ani s tvary geometrickými a který byl vytvářen technikou *hand-made* filmu.¹³

Následující pojem *hand-made film*, je zcela zřejmý již ze svého překladu. Méně užívaný český název *rukodělný film* vyjadřuje film, který nevznikal pomocí kamery, ale přímým zasahováním autora na povrch filmového pásu.

Co se týče pojmů *gestická malba* a *action-painting*, chápu je jako zcela rovnocenné jak pro výtvarné umění, tak i pro filmové experimenty. Ve své podstatě jsou tyto termíny obdobou k *informelu* a potažmo k *tašismu*, který je však více vztahován na evropské umělce. *Gestická malba* a *action-painting* jsou vztahované více k umělcům na americkém kontinentě. Jediný zřejmý rozdíl mezi těmito projevy v malbě a filmu je ve formátu obrazové plochy. Zatímco ve výtvarném umění jsou upřednostňována rozměrná plátna, filmové políčko

¹² BLAŽÍČEK 2010

¹³ Dalo by se jistě teoretizovat o *informelních* projevech filmařů využívající čistě filmové kamery jako záznamového media.

je široké 35 mm, 16 mm nebo i 8 mm. S tím však že výsledný obraz je zvětšen zhruba 10000 krát.¹⁴

S pojmem *pookénkového snímání* je spojená technika animace neživých předmětů, objektů a obrazů. Každá fáze změny vyžaduje určitý čas pro její realizaci, a tak nemůže být snímání kontinuální. Obecněji však lze říci, že se jedná o techniku natáčení, při kterém se nevyužívá plynulého chodu kamery, ale snímání jednotlivých oken v závislosti na záměrech autora. Tímto způsobem lze dosáhnout značně odlišných výsledků od klasického natáčení. Z pozorovatelné skutečnosti jsou vybírány pouze fragmenty, mnohdy záměrně znejasněné, a vytváří se tak nový časoprostor. Často je tento způsob využíván ve *spontánních filmech* a výsledky, které se tímto způsobem dosahují, nemají daleko k výtvarné technice *action-painting*.

1.4 Stručný životopis Petra Skaly

Petr Skala se narodil roku 1947 v Písku. Po studiu na gymnáziu absolvoval střední průmyslovou školu filmovou v Čimelicích. Následné studium na FAMU úspěšně zakončil roku 1975. Absolvoval v oboru dokumentární tvorby, jelikož byl během studia kvůli politické "nespolehlivosti" přeřazen z katedry hrané režie. Tyto represivní způsoby tehdejšího režimu měly určovat i nadále společenské i profesionální postavení Petra Skaly.

Počátky Skalova experimentování s výtvarnými technikami aplikovanými na filmový pás spadají zhruba do doby počátků jeho studia na FAMU. Systematicky se této metodě věnoval až do počátku devadesátých let, kdy jeho tvorba plynule přešla do oblasti videa.

V roce 1977, po povinné vojenské službě, se Skala marně snažil sehnat stálé zaměstnání ve filmovém oboru. Externě sice spolupracoval s Krátkým filmem, ale stejně jako při studiu na škole byl shledán politicky nespolehlivým, a tak pro Petra Skalu znamenalo shánění zakázek na dokumentární filmy každodenní boj. Podle Skalových vlastních slov byl také za svou oficiální tvorbu často nařčen z prorežimně nevyhovujícího díla. Z formalismu.

Přes nelehkou profesní situaci v sedmdesátých letech se pro Skalu měla stát osmdesátá léta ještě obtížnější. Mezi léty 1982 a 1984 již nedostával žádné zakázky v oblasti filmové

¹⁴ Tato hodnota je v závislosti na rozměrech promítacího plátna, 10000 násobné zvětšení platí pro 35 mm film a plátno 3,5 metru. Pro porovnání k výtvarnému umění by takto zvětšené Pollockovo plátno *Nástěnná malba*, mělo rozměry zhruba 250 x 600 m.

tvorby. Jedinou stálější příležitostí výdělků se tak stala spolupráce s Československým rozhlasem.

V tomtéž roce nastává další etapa ve vývoji umělecké formy Petra Skaly. Původním záměrem využití videa byla pro Skalu archivace křehkého celuloidového pásu. Avšak během let, se tento utilitární zájem proměnil do uměleckého způsobu vyjádření. Zajímavé je, že přestože videotechnika byla v československém totalitním státě bedlivě střežená, mohl se člověk, který byl politicky omezován, dostat k zařízením pro mnohé jiné lidi zcela nedostupným. Nebylo tomu však díky Československé státní televizi, ve které se soustředila většina moderní technologie. Skala se seznamoval s elektronickým zpracováním obrazu po nocích ve Střední průmyslové škole sdělovací techniky, která disponovala alespoň základními technologiemi pro zpracování videosignálu. Zajímavostí přitom je fakt, že to byla stejná střední škola, kterou Skala studoval v Čimelicích, avšak přesunutá do Prahy.

V polovině osmdesátých let se z rakouského televizního vysílání, které bylo možno naladit v některých lokalitách jižních Čech, Petr Skala dozvěděl o existenci světového videoartu. A to byl snad impuls pro jeho snahu o zveřejnění filmového experimentování alespoň v okruhu blízkých přátel. Z tohoto impulsu tedy vznikly tři veřejné projekce. Petr Skala se tak poprvé dostal do povědomí jako autor experimentálních filmů.

Díky těmto projekcím se také seznámil s Radkem Pilařem (Radek Pilař se také narodil a studoval gymnázium v Písku, avšak byl o generaci starší než Skala), který měl podobný zájem o filmové experimenty a videoart. Z tohoto seznámení vyplynulo mnoho pozitivních záměrů, mezi kterými bylo založení oboru videa při svazu výtvarných umělců, po roce 1990 přejmenováno na Asociaci videa a intermediální tvorby.

Jak již bylo řečeno od devadesátých let se Skala zabývá stále více videoartem. Od roku 1993 působil jako pedagog na FAMU. Mezi léty 2002 – 2005 vedl dílnu alternativní tvorby pod katedrou animace. Vzhledem k vývoji situace českého videoartu a experimentálních filmů obecně koncem devadesátých let a především v průběhu prvního desetiletí 21. století upadá zájem o tento způsob tvorby. Zásadním důvodem pro tento útlum je především nekomerční způsob tvorby experimentálních filmů v době, kdy komercializace všeho druhu dosahuje na všechny sociální i kulturní aspekty. V druhé řadě je to také rozplynutí forem v nekonečných technických možnostech. I v této době však Petr Skala nadále vytváří pozoruhodná díla.

2. Vývoj gestické malby, experimentální animace a hand-made filmu v USA

2.1 Oskar Fischinger

Cílem práce není celkový vývoj absolutního filmu, a tak nechám počátky této tvorby stranou a budu se zabývat jen umělci přímo souvisejícími s gestickou malbou a hand-made filmem. Vynechávám tedy celé období prvního rozkvětu absolutního filmu, které se odehrálo ve 20. letech v Německu přestože určitým způsobem (především experimentem s novými formami zobrazení) připravovalo podmínky pro pozdější tvorbu v této oblasti. Jejimi představiteli byli tvůrci v naprosté většině využívající přístup ke kameře a filmovému materiálu jako záznamovému médiu, přičemž samotný abstraktní film byl vytvářen před kamerou a jí snímán. Ve stejných intencích postupoval i Oskar Fischinger. V jeho díle však lze oproti ostatním tehdejším tvůrcům vysledovat právě postupy blízké k technice gestické malby. Dalo by se říci, že ji ve svých filmech předznamenal, přestože vytvářel abstraktní obraz před kamerou a ne přímo na filmový pás.

Podle Martina Čiháka se „Oskar Fischinger výrazně liší od trojlístku německých absolutních filmařů (Rutmann, Eggeling, Richter), neboť před tím, než se začal věnovat filmu, jako jediný nebyl zapojen do abstraktních tendencí v malířství.“¹⁵ Tato skutečnost Fischingerovi zřejmě také usnadnila cestu k experimentování s různými tvůrčími přístupy, které byly někdy zcela odlišné od klasického absolutního filmu.

2.2 Wachsexperimente

Ve svých začátcích experimentoval Oskar Fischinger s tavením různobarevných vosků a pookénkovou animací snímal jednotlivé fáze míchání barev a struktur. Jako vyučený varhaník měl jistě blízko k různým mechanismům, a tak i pro své *Wachsexperimente*, jak je sám nazýval, vytvořil tzv. voskový stroj. Jako výchozí materiál používal předem připravené voskové koule, vytvořené z různobarevných vosků. Po ztuhnutí Fischinger kouli rozřízl a takto vzniklý tvar s několika odlišnými „slupkami“ pomalu taval na svém voskovém stroji. Při

¹⁵ ČIHÁK 2004 s.21

pookénkovém natáčení tak vznikaly různé amorfní tvary v závislosti na rychlosti tavení použitých barevných vosků¹⁶ a na způsobu snímání. Fischinger totiž nepoužíval konstantní frekvenci snímání, nýbrž využíval i proměnné zrychlování a zpomalování, stejně jako zpětný chod kamery. Vznikaly tak dynamicky se měnící kruhy voskových odřezků. Následně využíval i vícero vrstev obrazů a kombinoval je mezi sebou. V neposlední řadě doplňoval své voskové obrazce o geometrické útvary, které vícenásobnou expozicí vkopíroval na film.

Výsledná díla se dají označit za předchůdce informelní abstrakce, která je formálně i ideově s Fischingerovými filmy podobná. [film1] Datace těchto filmů je však v rozmezí let 1921 až 1927, což je více než o dvě desetiletí dříve, než se tento proud abstrakce rozvinul naplno.

Fischinger v roce 1927 utekl před věřiteli z Mnichova do Berlína. Cestu absolvoval pěšky a natočil přitom zcela ojedinělý "deníkový" film *Munchem-Berlin Wanderung*. [film2] (Tímto filmem se stal předchůdcem mnoha pozdějších filmařů tvořících "spontánní film".) Různé rychlosti snímání (především pookénkové), stejně jako využití principu náhody se zachycením autentické atmosféry předchází o mnoho let to, jak později točili Jonas Mekas nebo Stan Brakhage.

Domnívám se, že pokud bychom srovnávali formální postupy ve Fischingerově tvorbě, nelze si nevšimnout analogie k výtvarnému postupu action-painting, ke gestické malbě. Pokud zhlédneme *Munchem-Berlin Wanderung* a představíme si, jak asi Oskar Fischinger tento film natáčel, nebude to daleko od přístupu Jacksona Pollocka. Action-shooting je sice nesmyslný pojem, nicméně pouze pro názorný příklad analogických postupů by se dal použít.¹⁷

Dostávám se tedy k hlavnímu důvodu pro uvedení Oskara Fischingera v této práci. A to především pro značnou analogii jeho tvorby s tvorbou Jacksona Pollocka. V polovině čtyřicátých let, po emigraci do USA, dostal Fischinger od Gugenheimovy nadace prostředky na vytvoření svého stěžejního díla *Motion Paintig no.1*. Díla v mnohém předznamenávající následnou tvorbu Jacksona Pollocka.¹⁸

¹⁶ v té době samozřejmě ještě nebyl k dispozici barevný materiál, a tak se různobarevnost projevovala v různých odstínech šedi, případně některé ze svých filmů ručně dokoloroval

¹⁷ Ještě markantnější je tento způsob tvorby patrný u Stana Brakhage.

¹⁸ jen ve zkratce připomenu některé z různorodých Fischingerových experimentů – jako první tvůrce avantgardních filmů využíval již v roce 1933 barevný film. Obdobně jako Len Lye využil své experimentální techniky pro reklamní tvorbu. V roce 1935 vytvořil film *Komposition in Blau*, kterým svou koncepcí pohybujících se třírozměrných objektů na motivy *Veselých paniček Windsorských*, upoutal pozornost širokého publika. Zároveň s mnoha oceněními dostal i nabídku od firmy Paramount a mohl roku 1937 emigrovat z Německa, kde byla jeho tvorba zařazena mezi zvrhlé umění - entartete Kunst

2.3 Nové způsoby vyjádření

Oskar Fischinger se v polovině čtyřicátých let setkal s kurátorkou Guggenheimovy nadace Hillou Rebay . Ve stejné době se od této organizace dostávalo podpory i Jacksonu Pollockovi. Nakolik se přímo oba tvůrci konfrontovali zřejmě nelze jednoznačně určit. Fakt, že Oskar Fischinger pobýval v Los Angeles a Jackson Pollock v New Yorku, tuto hypotézu částečně omezuje. Avšak jisté je, že oba tvůrci v této době dospěli k podobné výtvarné technice. Film *Motion Painting no.1* [film3] realizoval Oskar Fischinger v roce 1947. Tedy ve stejné době, kdy Jackson Pollock přechází k technice rozlévání barev přes sebe na převážně horizontálně orientované plátno. *Motion Paintig no.1* Fischinger vytvořil jako jedenáctiminutovou "filmovou malbu". Ta vznikla postupným nanášením barev na plexisklovou desku, čímž vznikaly pohyblivé obrazce.¹⁹ [film4] Narozdíl od Jacksona Pollocka ovšem Fischinger používal desku pouze o rozměrech 45 x 60 cm, zatímco Pollock používal plátna větší než lidská postava. Obdobně je tomu i s rozdílem v procesu realizace a výsledného díla. Zatímco Fischinger tvořil své dílo namáhavě po velmi malých úsecích, každou vteřinu musel vytvořit dvanáct fází pohybu, Pollock, alespoň v prvních malbách tohoto období, používal energických, dynamických pohybů při rozlévání barvy. Fischingerův film je ve své podstatě zcela statický. Pohyb, směrem k divákovi, vytváří pouze nové barvy nanášené na sebe. Pollock dynamizoval proces tvorby ve všech směrech a uzavřel všechny pohyb do statické podoby obrazu.

Souvislost mezi oběma umělci je, myslím, do značné míry zřetelná. Oba docílili podobných výsledků analogickými postupy, přestože využívali rozdílné výtvarné média.

Oba byli rovněž nesmírně zaujati myšlenkou zhmotnění hudby ve výtvarném umění. Martin Čihák o Fischingerově zájmu o problematiku hudby říká: „Studium choreografie i zákonitostí hudební kompozice bylo pro Fischingera vždy vedeno snahou o nalezení časové gramatiky či syntaxe (*Zeit-Gramatik*) pro nepředemětné optické události. Fischingerovi tedy nejde o ilustraci hudby, ale spíše o vytvoření vizuálního ekvivalentu hudby“.²⁰ *Motion Painting no.1* komponoval Fischinger na podkladě Bachova Braniborského koncert č.3. Jak již bylo řečeno, ne ve smyslu kopírování hudby obrazem, ale spíše jako „paralelně jdoucí linie, svázané vnitřním vývojem tématu a nikoli vnější prvoplánovou proměnou rytmickou.“²¹ Pollock se inspiroval americkou hudební tradicí ve které vyrůstal, čili energickým

¹⁹ Pro srovnání - Hans Namuth natočil v padesátých letech Pollocka při práci na jeho *akčních malbách*, mimo jiné i přes plexisklovou desku. Tato analogie může přiblížit způsob, kterým pracoval Oskar Fischinger.

²⁰ ČIHÁK 2004 26

²¹ ČIHÁK 2004 33

synkopickým hudebním projevem jazzu. Manželka Jacksona Pollocka jeho přístup přibližuje následovně: „Během tvorby se dostával do stejného rytmu jazzových nahrávek, které poslouchal donekonečna. Ne snad jen několik dní, ale také v noci, až jste měli pocit, že se vám musí rozskočit hlava... Jazz? Podle jeho názoru to byla jediná skutečně kreativní věc, vznikající na tomto kontinentě.“²²

Ještě s přihlédnutím k hlubokému filosofickému základu tvorby obou umělců lze spatřit paralely ve vývoji jejich osobnosti. Fischiger se mezi léty 1942 -1943 zabýval theosofickými koncepcemi Rudolfa Steinera a tibetským mysticismem, z čehož *Motion Painting* vlastně vychází. Pollock se od filosofie Johna Dewey dostal ke studiu Junga. Z jeho myšlenek převzal především úlohu umělců jako vizionářů, kteří mohou odkrývat skryté procesy podvědomí a svou spontánní tvorbou je nechat vycházet na povrch, na což reagoval právě ve svých *action-painting*.

Je pak zcela zřejmé, že i pokud bychom nebrali v potaz přímé Pollockovo ovlivnění Fischigerovým *Motion Painting no.1*, musíme brát v potaz umělecké projevy jako celek. Jako celospolečenský obraz bez rozdílu v technice či způsobu projevu.

2.4 Len Lye

„Len Lye je, jak uvádí David Curtis, pro *informelní* animaci právě tak důležitý jako Griffith pro tradiční hraný film.“²³ Napsal Stanislav Ulver ve své knize o dějinách západní filmové avantgardy.

Původem Novozéland'an, začal svou uměleckou tvorbu v Anglii v polovině třicátých let ve filmovém oddělení General Post Office. Své pokusy s možnostmi nových výtvarných postupů, aplikovaných na filmový pás údajně zkoušel již na Novém Zélandu a v Austrálii před tím, než se dostal do Británie. Jeho zásadní tvorba však vznikala až v zakázkách pro zmíněnou General Post Office (GPO). Značná část jeho tvorby, jsou svým způsobem zakázky sponzorských společností. To však nijak neubírá na jejich kvalitě.²⁴ Naopak díky finančním prostředkům, které od GPO získal, mohl realizovat jinak nepředstavitelné experimenty. V

²² KASHMERE 2010

²³ ULVER 1991 94

²⁴ Lye měl volný prostor pro svou tvorbu, jediná podmínka byla určitý reklamní slogan v rámci filmu

dnešní době digitální techniky se jeho postupy mohou zdát jednoduché, až banální, avšak před sedmdesáti lety byl jeho způsob práce zcela unikátní.

Len Lye bývá označován především jako vynálezce *hand-made* nebo *hand-painted* filmu. To je principu přímého nanášení barev na filmový pás. Kreslení, rytí, obtiskávání a všech možných dalších způsobů vytváření abstraktních, geometrických a jakýchkoliv jiných obrazů. Je zřejmé, že základ Lyeovy tvorby spočívá ve využívání samotného filmového pásu bez použití kamery. Nelze však opomenout optické experimenty, které jsou nedílnou součástí mnoha jeho filmů. Stejně tak využívání nalezených dokumentárních záběrů. Lyeův největší přínos není ani tak v rukodělné práci s filmem ani v experimentech vycházejících z povahy filmové techniky. Skutečně novátorským přístupem byla rezignace na základní filmovou jednotku, na filmové políčko. Podle Martina Čiháka, „Len Lye nanáší barvy napříč filmovým pásem – informelní animace. Lye začíná pracovat gestickou metodou, opouštějíce svět geometrických tvarů, otvírá nový prostor nejen nefigurativního, ale přímo informelního filmu. Tímto svým přístupem předbílá vývoj, který nastane v poválečném malířství (absraktní expresionismus, action-painting aj.) o více jak celé desetiletí.“²⁵

Pro Genral Post Office vytvořil mezi léty 1935 a 1937 tři zásadní díla, které se od sebe navzájem značně odlišují a je v nich tedy rozpoznatelný tvůrčí vývoj, jímž Len Lye v té době prošel. *Colour Box* [film5] z roku 1935 je první film ryze využívající techniku přímého vytváření maleb na filmový pás. Jde také o první film, ve kterém není brán zřetel na jednotlivá filmová políčka. Film je vytvořen čistou malbou na filmový pás s využitím následného proškrabávání již nanesených barev. Následující film pro GPO, *Rainbow dance* [film6], vytvořil Lye v roce 1936. Tentokrát je základním výrazovým prostředkem použití pohyblivých masek a jejich pomocí překopírovávání proměňující se postavy (zobrazené pouze v siluetě). Základem této techniky je tedy laboratorní zpracování, ve kterém se vytváří nejen vizuální vzhled díla, ale také samotný princip Lyeova vyjádření. Výrazné je použití barevné odlišnosti jednotlivých fází proměn. Zároveň jsou do siluet postav vkládány nejrůznější obrazce. Martin Čihák píše: „Použitím řady masek a barevných separací v systému Gasparcolor tak vytváří nový typ filmového obrazu [...] v oblasti výtvarné spočívá Len Lyeův průkopnický čin především v možnosti přechodu od realismu k subjektivní práci s barvou, díky jejímu oddělení od předmětu. Cílem *Rainbow dance* nebyla pouze atraktivnost výsledného obrazu, ale experimentátorská práce v oblasti technologického zpracování filmového materiálu.“²⁶

²⁵ ČIHÁK 2004 36

²⁶ ČIHÁK 2004 38

Třetím inovativním dílem vytvořeným pro General Post Office byl *Trade tattoo* [film7] z roku 1937. V tomto filmu Lye propojil abstraktní motivy s reálnými dokumentárními záběry čímž dosáhl zcela nového pojetí filmového jazyka. Metodou *found-footage*²⁷ zpracovával materiál stejným způsobem jako svoje ostatní hand-made filmy. Vedle skutečných situací (davy lidí, pouliční život, pracovní směny aj.) se uplatňují namalované a vyškrabané abstraktní motivy. Tyto tři filmy ukazují odlišné tvůrčí postupy Lena Lye. Jako nejčastější a nejvýznamnější prostředek mu však zůstala rukodělná technika využívající informelní animace (*Kaleidoscope* 1935, *Color Flight* 1938, *Color Cry* 1952) nebo již čisté rytí obrazců do filmového pásu (*Free Radicals* 1958, *Particles in Space* 1961-66, *Tal Farlow* 1980)

Lye se v roce 1944 přestěhoval do New Yorku, kde se hned zapojil mezi tehdejší tvůrce experimentálního filmu. Dostává se do blízkého kontaktu s výtvarnými umělci, především s budoucími představiteli abstraktního expresionismu, ve kterém spatřoval ekvivalent k jeho vlastním tvůrčím tendencím. Jak o tomto jeho období také píše Govet Brewster: „Ve čtyřicátých a padesátých letech se Lye seznámil s New Yorkskými abstraktními expresionisty. Mnohdy jim také promítal své filmy a celkově vnímal svou tvorbu silně spřízněnou s jejich obrazy.“²⁸

2.5 Pohyb, Rytmus, Jazz

Ve způsobu Lyeovy filmové tvorby není znát přímé ovlivnění abstraktním expresionismem, což jen potvrzuje, že principy jeho tvorby byly již dostatečně pevně utvořené. Oproti tomu hlavní představitel abstraktního expresionismu Jackson Pollock v té době stál na rozhraní mezi figurativními motivy a zcela abstraktní tvorbou. Když pak ještě přihlédneme k analogickému přístupu využívání jazzového rytmu v jeho tvorbě, nelze ovlivnění Jacksona Pollocka projekcemi filmových abstrakcí Lena Lye zamítnout. Obdobně o této problematice píše Brett Kashmere: „Pollock dosahoval iluzivního ztvárnění skutečnosti imitací expresivní energie, emocí a bezprostředností jazzu. Což je identické ke způsobu práce Lena Lye. Mnoho jeho filmů, včetně *N.* nebo *N.W.* (1937, s hudbou Fatse Wallera, Boba

²⁷ *Found-footage* – podle překladu “nalezený filmový záznam“. Vyjadřuje techniku autorovy práce s neznámým filmovým materiálem, nalezeným povětšinou mezi vyřazenými a vyhozenými filmovými záběry.

²⁸ BREWSTER 2010

Howarda a Bennyho Goodmana), *Colour Flight* (1938, hudba - Red Nichols a jeho Five Pennies) a *Tal Farlow* (1980, uvádějící hudbu předních kytaristů) si vypůjčovalo rytmy z jazzových kompozic, se kterými byly svázány dohromady.²⁹

V průběhu padesátých let, kdy se Lyeovi nedařilo sehnat zakázky na tvorbu abstraktních animací, se postupně dostával k tvorbě kinetických skulptur. Nelze se však domnívat, že by se k této činnosti dostal jen díky nedostatku pracovních příležitostí. Promyšlené koncepce několikametrových pohyblivých skulptur vyžadovaly od tvůrce značné úsilí i odhodlání, nehledě na to, že se sochařskou tvorbou zabýval již na Novém Zélandě. Nejvýraznějším motivem, který při tom používá, je pak spojení pohybu s vytvářením nejrůznějších zvuků.

Je to stále táž stejná myšlenka, využitá v naprosto odlišném mediu. Zhmotnění zvukové složky se v rámci kinetického objektu stává ještě výraznější. Mimoto Lye zcela nerezignoval na svou filmovou tvorbu a vytvořil ještě několik krátkých hand-made filmů. Zcela však vypustil používání barvy a své filmy už vytvářel jen vyškrabáváním do černého filmového pásu.

Tvorba Lena Lye otevřela cestu řadě dalších autorů, a to nejen po technické stránce, ale také v ideové rovině. Lye, vyrůstající na Novém Zélandě, byl od dětství obkloповán živými mýty a tradičními uměleckými projevy. Jak napsal David Curtis Svou tvorbu vnímal jako „akt impulsivní sebeprojekce, spojený s pocitem nezadržitelného návalu přesnosti v prstech [...] tedy jako něco náhodného i striktně určeného zároveň“³⁰ Vyzdvihoval tak spontánní tvorbu tichomořských domorodců, ke kterým se hlásil ve svých teoretických koncepcích.

2.6 Utváření vlastních výtvarných principů Jacksona Pollocka

„Jackson Pollock byl člověk uzavřený a od přírody kontemplativní. [...] vnitřní popudy a tlak jeho divokého jednání, stejně jako herecká póza ho podněcovaly a tak vybudily jeho imaginaci“³¹, jak o něm napsal Bryan Robertson.

²⁹ KASHMERE 2010

³⁰ doprovodný text Davida Curtise ke kazetě Len Lye-Rhythms

³¹ ROBERTSON 1960 11

Již od mládí se vyznačoval značně rebelantským duchem, což se kromě jeho výtvarné dráhy projevilo především v alkoholismu. Ten se mu přes různé léčebné pokusy stal nakonec osudným při automobilové nehodě. Silný temperament v kombinaci s energickými "výbuchy" osobnosti jistě vytvářely ideální podmínky pro jeho vlastní umělecký vývoj, který vrcholil zjevně ve výtvarném projevu action-painting. Přes tuto jednoduchou analogii měla cesta, kterou Pollock prošel, daleko sofistikovanější základy, než by se na první pohled dalo usuzovat.

Jeho zájem o teosofii a ezoterické nauky vyústil v zájem o malířství. V počátcích měli na jeho tvorbu vliv jak velcí evropští modernisté, tak i mexické nástěnné umění. To mu imponovalo především měřítkem, ale také sociálním obsahem. Do New Yorku, kam se přestěhoval z rodného Wyomingu roku 1929, přicházel již s myšlenkou stát se moderním malířem. Jak uvádí Bryan Robertson, „následující čtyři roky Pollock tvořil přímo pod vlivem mexického umění.“³²

Začal studovat u Thomase Harta Bentona, jehož prostřednictvím se dostal do bližšího kontaktu s vyznavači psychologie Karla Gustava Junga. Podle Johna Goldinga, „věřil ve společenskou funkci umění a tak jako mnoho jiných z jeho generace byl ovlivněn filozofií Johna Deweyho, který chápal umění jako způsob komunikace mezi člověkem a prostředím.“³³ Pollock prohluboval svůj zájem o umění směrem k jeho duševním základům. Současně v rámci tehdejšího celospolečenského vzestupu zájmu o antropologii se i Pollock zabýval historickými a prehistorickými kulturami. V tomto směru byl ovlivněn i svým velkým přítelem Johnem Grahamem, který ho přivedl na myšlenku vážně se zabývat uměním severoamerických indiánů. Od figurativně pojatých expresivních maleb měnil svůj styl směrem k symbolickému pojetí abstraktních motivů primitivního umění. Stejně chápal i Jungovo učení, totiž tak, že „rasy a národy obecně rozvíjejí kulturu podle toho, jak volný mají přístup ke své folklorní minulosti.“³⁴

V létě roku 1938 Pollock podstoupil psychiatrickou léčbu z důvodu již zmíněného alkoholismu. Oba jeho terapeuti, Joseph Handerson i Violet de Laszlo, byli zastánci jungovské psychoanalýzy, a jak uvádí Michael Leja, „pod vlivem Hendersona a de Laszla, Pollockovo mínění o lidském vědomí a nevědomí získalo jasně jungovskou formu.“³⁵

Toto období reprezentují například obrazy: *Měsíční žena krájí kruh* 1943 [obr1], *Muž a žena hledající symbol* 1943, *Strážci tajemství* 1943.

³² ROBERTSON 1960 79

³³ GOLDING 2003 106

³⁴ GRAHAM 1971 110

³⁵ LEJA 1993 149

Příbuznost těchto děl s tvorbou Joana Miróa není náhodná. Pollocka velmi poznamenala velká retrospektivní výstava Joana Míroa, která se konala v USA roku 1941. Miró byl Pollockovi velice blízký především svými „asociačními postupy, ve kterých se vracel zpátky k prehistorickým jeskynním malbám a naučil se využívat symbolické, kaligrafické obrazce neolitického umění takovým způsobem, že skrze ně mohl vést dialog se svými uměleckými vzory všech dob.“³⁶ Vrcholem tohoto období byla pro Pollocka nepochybně samostatná výstava v galerii Peggy Guggenheimové na konci roku 1943. S tímto úspěchem se Jackson Pollock od symbolických motivů začíná odpoutávat. A tak ještě téhož roku začal realizovat plátno, se značně odlišným výtvarným přístupem.

2.7 Nástěnná malba

Co přesně vedlo myšlenky Jacksona Pollocka při realizaci *Nástěnné malby* [obr2.] není zcela zřejmé. Vnější podobnost jednotlivých prvků tohoto díla lze vysledovat jak v nejrůznějších moderních malířských postupech, tak jako v klasičtější pojeté malbě. Formát tohoto obrazu (247 x 605 cm) přesahuje velikostí běžný závěsný obraz. Od velkých pláten manýristických mistrů, ze kterých podle Johna Goldinga také čerpal inspiraci, je zase vzdálen velikostí jednotlivých obrazových prvků (v tomto případě abstraktně pojetých figurativních motivů). Údajně také malý prostor, pro který tento obraz vytvářel, z něj činí spíše součást prostředí než obraz ohraničený rámem. Vzhledem k umístění nástěnné malby se tak vzdaluje i monumentálnímu malířství, které Jacksona Pollocka ze začátku velmi ovlivnilo. V monumentálním malířství se využívají velké plochy pro malby v nadživotních velikostech. S tím, že divák je obrazu natolik vzdálen, že menší měřítko by bylo pro rozlišovací schopnost člověka nepoužitelné. To však pro *Nástěnnou malbu* neplatí.

Syntézou různých tvůrčích přístupů Pollock vytváří nový druh nástěnného malířství.

Obdobně je tomu s jednotlivými obrazovými elementy - abstraktně pojetými postavami. Figury jsou již podány spíše jako kaligrafické objekty než abstrahovaná lidská těla. Pokud bychom na plátně rozeznali davovou scénu, co by vlastně měla zobrazovat? Je zřejmé, že tímto dílem Pollock více než kdy předtím směřoval k cílenému využití automatismu. (což je výhodné i pro zhotovení rozměrného plátna v krátké době)

³⁶ GOLDING 2003 118

Pozorovatel při pohledu na *Nástěnnou malbu* nepochybně musí sám sebe konfrontovat s tvůrčím procesem autora. Jak obdobně poznamenává John Golding: „Případný divák by zažil dokonalý dojem fyzického aktu malby, vytváření obrazových stop odpovídajících rozměrům lidského těla.“³⁷ V tomto bodě se Pollock značně přibližuje tvorbě abstraktních filmařů, jejichž tvůrčí proces je ve své podstatě při každé projekci znovuožíván a znovuprožíván všemi zúčastněnými. Což je jeden z hlavních výrazových aspektů abstraktních filmů.

2.8 Rozvíjení abstrakce, formátu a techniky

Mezi léty 1944 a 1947 se tvorba Jacksona Pollocka pohybuje v mezích vytyčených *Nástěnnou malbou*. Přes značné posílení nekonkrétních obrazových prvků (figury i konkrétní jevy na obraze stále více ztrácejí rozpoznatelné kontury), lze stále v obrazech tohoto období vyzorovat figurativní motivy. Pollock se tak dále přibližuje zcela abstraktnímu pojetí obrazu. Tyto momenty jsou ještě zřetelnější při zkoumání jeho pokusů s automatismem. „Tyto menší práce jsou důležitými mezníky na Pollockově cestě ke stále volnějším, gestičtějším stylu.“³⁸ Co se týče formátu jeho obrazů, již nikdy nepřekročil hranici nastavenou *Nástěnnou malbou*.

Rok 1947 pak znamenal pro Pollocka celkový převrat v jeho dosavadní umělecké činnosti. Tehdy rozpustil historické odkazy primitivního umění v informelní struktuře obrazu a stejně tak všechny ostatní rozpoznatelné prvky. Veškeré čitelné symboly se vytrácejí pod nánosy gestického nanášení barev. Svým novým pojetím odvrátil pozornost od výsledného díla k tvůrčímu aktu malby. [obr.3] Sám popsal svou metodu: „Má malba nevzniká na stojanu. Zřídka se stává, že dřív než začnu malovat, napnu plátno. Raději je připevním na stěnu nebo na zem. Lépe se mi pracuje na zemi. Cítím se tak blíže k malbě, jako bych byl její součástí, protože kolem ní mohu chodit, pracovat ze všech čtyř stran a doslova do ní vkročit ... Když jsem uvnitř malby, neuvědomuji si, co dělám. [...] Nebojím se dělat změny, zničit určitý obraz atd., protože malba má svůj vlastní život. Snažím se ji nechat, ať se sama prosadí. [...] mezi námi je čistá harmonie, snadné vzájemné porozumění.“³⁹

³⁷ GOLDING 2003 119

³⁸ GOLDING 2003 120

³⁹ POLLOCK 2009 15

Domnívám se, že z těchto Pollockových slov je zřetelnější způsob jeho uvažování o umělecké tvorbě. Ta, kromě zřejmých výchozích premis, vyžaduje svůj vlastní tvůrčí proces, který se mnohdy stává samotnou podstatou uměleckého vyjádření. Jak se pokusím dále ukázat, je tento princip ještě více zřetelnější právě u ručně vytvářených filmů. V jejich mikroskopických rozměrech výtvarného gesta v kombinaci s nesmírně zdlouhavou prací se ve výsledném díle koncentruje veškerá nastrádaná energie uvolňující se opakovaně při každé projekci.

2.9 Kolektivní podvědomí

Nikoliv náhodně jsem se zabýval podrobněji výše zmíněnými třemi umělci. V následném souhrnu se pokusím konfrontovat další umělce z obou technologicky rozdílných médií a Jackson Pollock i Len Lye jsou z mého pohledu ukázkovými osobnostmi, na kterých lze vývoj jejich výtvarného projevu zřetelně vysledovat a aplikovat na další umělce. Oskar Fischinger pak představuje odlišný způsob tvorby s ideově stejnými výsledky. Zároveň byla také velmi podstatná jeho přítomnost ve Spojených státech pro rozvíjející se americkou experimentální filmovou tvorbu.

Přímá návaznost na Fischingerova díla však v Americe není zcela jednoznačná. Přestože se mnoho tvůrců hlásilo k jeho osobnosti jako inspirátorovi abstraktní tvorby, nelze ve Spojených státech na jeho tvorbu vysledovat jasnou formální návaznost díla na jiné umělce. Fischinger se nikdy neodpoutal od pookénkové kamerové animace a snad i proto byla jeho tvorba koncem čtyřicátých, a také v padesátých letech, považována za příliš ilustrativní formu abstraktního projevu.⁴⁰ Přesto se domnívám, že Oskar Fischinger může být objektivně považován za jednoho z hlavních tvůrců formující americký absolutní film. A to nejen z důvodu jeho přítomnosti v americkém prostředí již od roku 1937, ale především pro způsob jeho tvorby, která zahrnovala několik odlišných fází vývoje, což je pro vytváření nových výrazových postupů nepostradatelné.⁴¹

⁴⁰ Někteří tvůrci dokonce hovoří o tvorbě Oskara Fischingera jako o *mickey-mousingu*, což je ve své podstatě zcela paradoxní. Fischinger totiž mimo jiné od Disneyho dostal nabídku ke spolupráci, avšak pro jeho vyhraněné názory na abstraktní animaci od této komerční zakázky odstoupil.

⁴¹ Za zmínku stojí i fakt, že Fischingerova tvorba byla v povědomí nejen nekomerční filmové produkce, ale jak již bylo zmíněno o spolupráci s Fischingerem usilovala i velkoprodukční firma Paramount

Jedním z podstatných tvůrčích počinů, který formoval americkou avatgardní filmovou scénu (její hrané experimentální filmy např. Sidney Peterson) se stal film Hanse Richtera *Dreams That Money can buy* z roku 1947. Na tomto Richterově filmu spolupracovalo mnoho výtvarníků, převážně emigrantů z Hitlerem okupované Evropy. Z těch nejznámějších to byli – Marcel Duchamp, Max Ernst, Fernand Leger, Man Ray a Alexander Calder.⁴² Velmi výrazným prvkem tohoto snímku jsou optické experimenty Marcela Duchampa, který svými rotořeliéfy inspiroval mnohé abstraktní filmaře. Richterův film, který vznikl v polovině čtyřicátých let se podle Stanislava Ulvera stal „representativní ukázkou amerického surrealismu“⁴³. Tento film také znamenal konec jednoho a začátek nového pojetí avantgardních filmů. A přestože nespadá do skupiny ryze abstraktních filmů, navazoval spíše na Richterovy předválečné hrané experimenty, je názornou ukázkou koexistence a spolupráce výtvarných umělců a filmařů. Jak dokládá i citace známého amerického teoretika umění Clementa Greenberga: „Přiliv předních osobností evropského moderního umění na americký kontinent, v době druhé světové války, byl katalyzátorem pro podstatnou část vývoje ve filmu i malířství.“⁴⁴

2.10 Počátky amerického abstraktního filmu

Co se pak týče začátků amerického absolutního filmu, není mezi autory zabývajícími se tímto odvětvím jednotný názor. Podle Martina Čiháka lze za počátek považovat tvorbu Johna a Jamese Whitneyových, kteří tvořili svá díla již v průběhu druhé světové války. Oproti tomu Peter Adams Sitney označuje za počátek ryze americké abstraktní filmové tvorby dílo Harryho Smitha a bratry Whitneyovy posouvá ve své knize *Visionary Film* až do padesátých let, kdy zmiňuje pouze díla *Yantra* (1950-55) a *Lapis* (1963-66). Sitney tak zcela vynechává i předválečnou tvorbu Johna Whitneyho, který v té době za pobytu v Paříži vytvořil svá první abstraktní díla, údajně na 8 mm formát. Jak uvádí Martin Čihák, vytvářel tyto filmy „aniž by tehdy cokoli věděl o abstraktních tendencích předválečné evropské avantgardy. Teprve po návratu do USA se seznámil s díly Mana Raye a Oskara Fischingera i s jejich autory

⁴² pozoruhodné je že na tomto filmu odmítl pracovat Richterův krajan Oskar Fischinger, který ze všech jmenovaných umělců měl k tvorbě Hanse Richtera nejbližší

⁴³ ULVER 1991 129

⁴⁴ GREENBERG 1965 218

osobně.“⁴⁵ Přestože tedy první film Harryho Smithe *No.1* vznikal již v letech 1939-1940, nelze ho považovat za průkopníka amerických abstraktních filmů. Oproti oběma tvrzením však Stanislav Ulver uvádí ještě dřívější tvorbu abstraktních děl na americkém kontinentě.

Poukazuje na osobnost Mary Ellen Buteové, „která již roku 1934 natočila ve spolupráci s Lewisem Jacobsonem a Josephem Schillingerem *Synchronization* a v polovině třicátých let spolu se svým manželem, kameramanem Tedem Nemetem několik dalších "vizuálních symfonií" (*Rhythm in Light, Synchrony No.2, Anitra's Dance* – všechny 1936). V tvorbě filmů, které vystavovaly zrak kombinaci výtvarných forem, rozvíjejících se spolu s hudebním tématem a jeho rytmickými kadencemi, pak pokračovali až do poloviny šedesátých let.“⁴⁶ Na tvorbu Mary Ellen Buteové, pak navazovali oba bratři Whitneyové, pro které byla přímým zdrojem inspirací, stejně jako evropská tradice abstraktního filmu.

Není zcela podstatné, kdo byl skutečně prvním americkým tvůrcem abstraktních filmů. Tuto otázku jsem zde řešil především proto, abych ukázal postupný vývoj celého směru americké abstraktní tvorby. Ta především čerpala z evropských základů, ale měla také své vlastní osobnosti, z nichž někteří svou tvorbu začínali čistě intuitivně. Vynikajícím příkladem by mohl být John Whitney. Ten přestože pobýval v Paříži v době, kdy byla ještě považována za centrum moderního umění, intuitivně začínal sám experimentovat s abstraktními vzorci a filmovým pásem. Kontinuální vývoj veškeré umělecké tvorby i bez fyzického kontaktu jednotlivých umělců, pak vychází jako zcela přirozený jev.

Pokud se tedy podíváme znovu na vývoj abstraktního expresionismu, jehož vývojovým předstupněm je většinou uváděno pouze výtvarné umění, musíme si uvědomit, že abstraktní tendence ke kterým došli američtí výtvarní umělci zhruba až po roce 1947, byly již dobrých deset let zaběhlé v tehdejší filmové tvorbě. Také v Evropě již v roce 1936 Len Lye využívá techniky informelní animace a vytváří díla předcházející abstraktnímu expresionismu, stejně jako gestické malbě. Filmové experimenty tak lze dle mého názoru zařadit mezi jedny z hlavních předchůdců abstraktního expresionismu stejně jako informelního malířství.

⁴⁵ ČIHÁK 2004 49

⁴⁶ ULVER 1991 129

2.11 Harry Smith a bratři Whitneyovi

Když roku 1942 Harry Smith vytvořil svůj první film hand-made technikou, domníval se, že jako vůbec první na světě objevil tuto možnost tvorby filmů. Vytvořil ho pomocí obtiskávání korkového víčka doplněného ruční kresbou přímo na filmový pás. Názvy Harry Smith přímo neuváděl, namísto toho používal pro označení svých filmů prostou číselnou řadu. Svůj *No.1* pak charakterizoval jako "Historii geologických epoch, redukovanou na délku trvání orgasmu". O několik let později se pochopitelně seznámil s Lenem Lyem, který pobýval v Americe od roku 1944, a zjistil, že jeho objev rukodělného filmu již téměř o deset let dříve praktikoval Lye v Anglii. Jak sám prozradil v rozhovoru s Peterem Sitneyem: „Později jsem byl velmi zklamaný, když jsem se dozvěděl, že cosi podobného udělal už Len Lye. A přirozeně jsem byl úplně bez sebe ,když jsem zjistil, že Len Lye nejen dělal hand-painted filmy, ale že dělal některé i na šestnáctku.“⁴⁷ Své abstraktní filmy vytvářel Smith pookénkovou animací ve smyslu Fischingerových filmů. Avšak unikátní, nesmírně složitá rukodělná technika, kterou si Smith osvojil, pochopitelně vytváří zcela jiný druh filmu.

Zastavím se nyní u jeho filmu *No.3*[film8], který je jistě nejpropracovanější hand-made abstraktní animací, která kdy vznikla. Mnohostupňovým procesem barvení, maskování páskou nebo vazelínou, následného přebarvení maskovaných míst atd. vznikl film pulsující barvami, spíše než geometrickými objekty. Toto dílo, které vznikalo okolo let 1946-1949, mne zcela jistě zavádí ke konfrontaci s Rothkovými *Multiformami* [obr4], jež shodou okolností vznikaly ve stejném období. Není to však podobnost sytých barevných objektů, jež v obou případech nápaditě upoutávají pozornost hned při prvním pohledu. Podobnost obou děl vidím spíše v "barevném rytmu", kterým oba umělci dosahovali unikátního pohybu prostoru před divákem/pozorovatelem. Samozřejmě s tím rozdílem, že zatímco Smithovo dílo je silně dynamické a svým pohybem vytváří pulzující časoprostor, do kterého je divák vtažen, *Multiformy* Marka Rothka svými velkými, statickými, barevnými plochami přelévajícími se jedna přes druhou, jakoby zpomalovaly čas i světlo, jež umožňuje tyto obrazy pozorovat. Jak uvádí John Golding: „také v Rothkově díle se divák stává , i když jiným způsobem, integrální součástí malby. Já sám mám podivný, avšak neodolatelný pocit, že Rothkův obraz, když se naň nikdo nedívá, přestává existovat.“⁴⁸ Životní rytmus Rothkova obrazu velmi pomalu rozpohybovává teprve divákův pohled. Oba dva, Rothko i Smith, tak pomocí barevných objektů vytváří zcela nový osobitý časoprostor, i když s odlišnou rychlostí plynutí času. Ve

⁴⁷ SITNEY 1970 260-261

⁴⁸ GOLDING 2003 199

Smithově *No.3* jakoby proběhly všechny Rothkovy *Multiformy*, zatímco v rothkově *Multiformě* se zdánlivě navěky zastavily všechny políčka Smithova filmu *No.3* najednou.

V rámci hledání styčných bodů mezi filmovou avantgardou a abstraktním expresionismem bych rád poukázal na Smithův film *No.4* [film9] z roku 1947. Ten je hned z několika důvodů v jeho tvorbě ojedinělý. Především oproti běžně zdlouhavé, několikaleté práci na svých filmech, byl film *No.4*, z roku 1947, natočen za jedinou noc. Navíc se jedná, jak píše Martin Čihák, o „abstraktní film v aristotelském slova smyslu. Natočený několikanásobnou expozicí nočních světél, ruční gesticky vedenou kamerou s častými protisměrnými pohyby, [...] vytvářený čistě spontánně a intuitivně již během natáčení přímo v kameře.“⁴⁹ V postupu, který zvolil Harry Smith, nelze nepozorovat analogii ke způsobu práce Jacksna Pollocka, který obdobně spontánně a intuitivně pracoval s barvami na plátně.

Bratři John a James Whitneyovi, o kterých jsem se již zmínil, ve čtyřicátých letech tvořili svá abstraktní díla výhradně v duchu "konkrétní abstrakce" – pracují výhradně s abstraktními tvary a využívají pookénkovou animaci ve stylu německých abstrakcionistů, potažmo Oskara Fischingera. Mohlo by se zdát, že se tedy spíše než experimentům věnovali rozvíjení již "zaběhlých technik". Ve skutečnosti však oba postupovali dále v objevování možností abstrakce, a to především v technických aspektech.⁵⁰ K jejich společným *Film Exercises* vytvořených v letech 1942-1944 například zkonstruoval John Whitney speciální zařízení na vytváření syntetického zvuku (tzv. infrasonic sound). Kromě výroby svého vlastního animačního zařízení (použil k tomu vyřazený protiletadlový kanón M5 včetně řídicí jednotky) a vytvoření prvních animací za pomoci analogového pra-computeru – *Catalogue* 1961– se nakonec dostal ke společnosti IBM. Od roku 1966 se zabýval počítačovou grafikou a její možnosti ukázal v díle *Permutations*.

Samostatné filmy Jamese Whitneyho, jsou více prostoupeny mystikou a východními spirituálními proudy. Jeho díla *Yantra* 1950-57 a *Lapis* 1963-66 jsou příkladem meditativního kosmologického pohybu nedefinovatelných forem. Více než konkrétní abstraktní tvary je ve tvorbě Jamese Whitneyho podstatný stále těkající pohyb. Ať už je to usměrňovaný chaotický pohyb ve filmu *Yantra*, nebo plynulý meditativní pohyb filmové mandaly v díle *Lapis* [film10], vždy se jedná o událost v původním smyslu slova. Nejedná se o estetickou podívanou, ani o technickou zajímavost. Obdobně jako tomu bylo v tvorbě abstraktních expresionistů, se James Whitney vracel k počátkům lidského uvědomění si sebe sama, a to

⁴⁹ ČIHÁK 2004 49

⁵⁰ Významnou roli v jejich tvorbě měla také kombinatorika abstraktních vzorců, vytvářející pokaždé nový obraz ze stejného základu.

způsobem, který byl jemu vlastní – filmovou abstrakcí. „V určitém okamžiku se plátno pro jednoho amerického malíře za druhým stávalo arénou, v níž bylo třeba jednat... To, co se dělo na plátně již nebyl obraz, nýbrž událost.“⁵¹ Domnívám se, že tato myšlenka Herolda Rossenberga o amerických výtvarných umělcích je zcela platná i pro filmové tvůrce a jejich díla.

2.12 Syntéza v díle Stana Brakhage

Není mým cílem zkoumat veškerou abstraktní filmovou tvorbu, a tak si nyní dovoluji přeskóčit mnohé umělce a dostat se až do padesátých let k jednomu z nejvýraznějších filmových experimentátorů vůbec.

Stanley Brakhage ve svém uměleckém vývoji prošel mnoha fázemi a vzhledem k jeho zájmu o teoretickou stránku lze dobře postupovat ve stopách jeho myšlení. Snad i proto byl a je stále citován a napodobován, stejně jako jeho tvorba inspiruje mnoho dalších tvůrců. Počínaje jeho pokusy o "klasickou" narativní filmovou tvorbu se Brakhage stal především avantgardním filmařem a filmovým teoretikem se svými vlastními postupy.

Charakterizovat souhrnně tvorbu Stana Brakhage by bylo dle mého názoru dosti neobratné. V rámci rozdílnosti jeho tvůrčích postupů, ve kterých vytvořil více než čtyři sta filmů, by celková charakteristika byla i značně zavádějící. Přesto bych si dovolil zdůraznit alespoň jeden prvek Brakhagovy tvorby, a tím je jeho snaha o znovuobjevování světa skrze vizuální percepci. Jak napsal Fred Camper zabývající se podrobněji jeho tvorbou: „Brakhage vám chce otevírat oči“⁵² Snažil se vytvořit takový obraz světa, který by nebyl zatěžkaný vývojem civilizačních premis, vkládaných stále znovu a znovu do lidského vědomí od dětského věku. Pro ukázkou zde ocituji úvod Brakhagovy knihy *Methaphores on Vision*. Zde snad zjevněji vyloupe hlavní směr, kterým se Stan Brakhage ubíral, ať už vytvářel svá díla přímým zasahováním na filmový pás nebo natáčel svým osobitým způsobem.

„Představte si oko, které by nebylo zatěžkáno lidskými zákony perspektivy, oko nepředpojaté logickým komponováním objektů, oko, které by nereagovalo na názvy jednotlivých předmětů, ale které by se muselo seznámit s každým objektem, se kterým by se v životě setkalo. Kolik odstínů zelené asi tak může mít tráva pro čerstvě narozené dítě, které nic

⁵¹ HESSOVÁ 2005 98

⁵² CAMPER 2010

netuší o charakteru “zelené“? Kolik druhů duhy může vzniknout pro nevzdělané oko? Představte si živý svět s neurčenými a tedy nesrozumitelnými objekty a s mlhavými, nekonečnými pohyby nesčetných barevných odstínů. Představte si svět předtím, než “na počátku bylo slovo“⁵³

Tímto zaměřením a také svou inspirací lze Brakhagovo dílo považovat za blízké dílům abstraktních expresionistů. Brakhage z jejich tvorby čerpal mnoho. Nejde tu však jen o inspiraci formální. Je zjevné, že pokud si zvětšíme některá z políček Brakhagových filmů, nebudeme daleko od výsledků, jichž dosahoval například Jackson Pollock. Stejně tak příbuznost v používání materiálů, které s obrazovou tvorbou nemají mnoho společného a využívání těchto struktur jako výtvarných elementů obrazu je spíše vnějškovým projevem⁵⁴. Tato skutečnost ale jasně ukazuje na podobné výchozí postoje Brakhage a abstraktních expresionistů, kde gestický zásah do struktury obrazu (ať už šlo o vyrývání, proškrabování či vkládání cizích objektů) propojuje automatismus psychických pochodů s předem stanovenou myšlenkou. Jak píše Stanislav Ulver, „Cílem takových zásahů je sám tvůrčí proces. Jedná se tedy zejména o "vstup do uměleckého díla", o němž hovoří už Jackson Pollock. Očekává se, že obdobně jako umělec "vstoupí" pak do díla i vnímatel, přizpůsobí se jeho vnějším i vnitřním rytmům a bude jím absorbován, rozpustí se v něm.“⁵⁵

Peter Adams Sitney ukazuje například na podobnost gestického výrazu v dílech *Thigh Line Lyre Triangular* [film11] Stana Brakhage a *Woman with a Green and Beige Background* [obr5] Willema de Kooninga. V díle Willema de Kooninga můžeme expresivní barevné kontury snadno dávat do souvislosti s Brakhagovým rapidním kolážovitým stříhem a Lyeovským principem nanášení barvy na filmový pás. Obdobně porovnává sekvence negativu a pozitivu Brakhageova *Dog Star Man* [film12] s Pollockovými “výřezovými“ malbami. Konkrétně s dílem *Výřez* [obr6]. Tím se však staví více k formálnímu připodobnění tvorby Stana Brakhage a abstraktních expresionistů. Proti tomuto formálnímu připodobnění však píše následující: „Byl to právě Brakhage, mezi všemi ostatními hlavními americkými avantgardními filmaři, kdo se první odpoutal od formální podobnosti a verbální estetiky abstraktního expresionismu. S jeho “létající kamerou“ a rapidním stříhem a s pokrýváním povrchu celuloidového pásu barvou či vyškrabáváním informálních struktur Brakhage přesunul kinematografický obraz do samotného prostoru abstraktního expresionismu.“⁵⁶

⁵³ BRAKHAGE 2010

⁵⁴ např. Brakhagovo používání motýlích křídel, které lepil přímo na filmový pás jako obdobné vkládání hřebíků provázků kamínků a jiných materiálů do samotného obrazu Jacksonem Pollockem

⁵⁵ ULVER 1991 158

⁵⁶ SITNEY 1974 236

Hlubší propojení mezi Brakhagem a abstraktními expresionisty vidí Peter Adams Sitney také v mnohostranném využití mythologie. Jak již bylo mnohokrát zmíněno, drtivá většina tvůrců čtyřicátých a padesátých let vnímala mythologii jako svůj prapůvod tvořivé energie. Přestože se od mýtů porůznu odkláněli a zase navraceli, není možné toto období ukázat bez odkazu k mýtické minulosti. Brakhage podle Sitneyho byl nejbližší pojetí Clifforda Stilla, kterého i několikrát citoval. Ve výsledném pojetí pak Brakhage viděl svůj postoj k mythologii takto: „Je nevhodné vysvětlovat svou tvorbu ilustrací zastaralých mýtů stejně jako výmluv na současné tendence. Člověk je plně zodpovědný za své činy. Hodnota jeho práce bude měřena hloubkou jeho vlastního porozumění předcházejících děl stejně jako odvahou v realizaci svých vlastních vizí. Nároky na srozumitelnost a originalitu jsou irelevantní.“⁵⁷

Brakhagem a jeho tvorbou se tak uzavírá kruh inspirací a ovlivnění mezi filmem a výtvarným uměním na americkém kontinentě, mezi kterými se od konce čtyřicátých let vyvíjel živý dialog. Brakhage sám pak představuje určitou syntézu celého tohoto kulturního dění. Což v podobném duchu píše i Peter Adams Sitney: „V Brakhagově tvorbě, pravděpodobně více než kde jinde, se soustředí veškerá americká romantická a post-romantická poezie s estetikou abstraktního expresionismu.“⁵⁸

⁵⁷ BRAKHAGE 1963 72

⁵⁸ SITNEY 1974 233

3. Český Informel jako výchozí bod

3.1 Formování české abstrakce

Stejně jako každý výtvarný projev, měla i česká abstraktní tvorba své dlouholeté předstupy. Jedním z prvních a nejvýraznějších českých umělců směřujících vědomě od figurativní malby k non-objektivnímu zobrazení byl nepochybně František Kupka. Jeho tvorba abstraktních děl spadá již na přelom prvního a druhého desetiletí dvacátého století. Na vývoj české abstrakce však neměl přímý vliv, a to především z důvodu jeho působení ve Francii. Nicméně Kupkova díla byla v Čechách známá a nepochybně pomohla formovat tehdejší výtvarnou avantgardu. Pokud se tedy posuneme dále a přeskočíme všechny -ismy, jejichž tvorba se většinou pohybovala na hranici mezi abstrakcí a konkrétní malbou, dostaneme se k tvorbě Jindřicha Štýrského a Toyen. Oba tito umělci vycházeli ze surrealismu a již na konci dvacátých let vytvářejí abstraktní díla. V období mezi světovými válkami se k nim pak přidávají výtvarníci jako například Vojtěch Preissig, František Foltýn nebo i Vincenc Makovský, kteří se v určité fázi abstrakcí zabývali.

Nutno říci, že tedy v Čechách nebyla tendence vyjadřovat se abstraktní tvorbou cizí. Přesto se názory na meziválečné abstraktní tendence a jejich rozvinutí v poválečném umění mnohdy liší. Na jedné straně je postupný vývoj výtvarných vyjadřovacích technik snadno obhajitelný. Na straně druhé uvádí například Zdeněk Primus, že meziválečné abstraktní umění vycházelo z jiného kontextu a ke konci padesátých let, kdy se informelní tendence prosazovaly naplno, nebyla jejich díla aktuální ani dostupná.

Nicméně autoři, zabývající se vývojem a samotnou kapitolou české abstrakce, se shodují, že k plně rozvinuté technice abstrakce – českému informelu – značně přispěla surrealistická skupina Ra, zformovaná již v době druhé světové války. A jak uvádí Zdeněk Primus, „byl to především Josef Istler, který přes surrealistickou orientaci již tehdy maloval abstraktně, a věnoval se této tvorbě i v průběhu padesátých let.“⁵⁹ O vlivu tohoto umělce na formující se novou výtvarnou řeč snad není pochyb. S jeho tvorbou se mohli výtvarníci mladší generace seznámit přímo v jeho ateliéru.

Do stejné doby lze zařadit i Jana Kotíka. Kotík, člen Skupiny 42, která také vznikala již za druhé světové války, více tíhnul k expresivnímu vyjadřování. Oproti Istlerovi se

⁵⁹ PRIMUS 2003 10

figurativních tendencí zcela zbavil až ke konci čtyřicátých let. Přesto však byl výraznou osobností směřující ke svému vlastnímu pojetí abstraktního expresionismu. Byl také hlavní osobností zprostředkující kontakt s cizinou a informace o zahraničních výtvarných tendencích.

Po roce 1948 se pochopitelně celá situace vývoje nového výtvarného vyjádření pozastavila. Avantgardní projevy se v důsledku hlásání socialistického realismu stáhly do ústraní. Domnívám se, že ještě nelze mluvit o vnitřní emigraci českých umělců sedmdesátých a osmdesátých let. I přes velmi obtížnou situaci zde stále ještě byly k dispozici (samozřejmě velmi skromné) informace o aktuálním dění světového umění. Umělci mezi sebou vedli dialogy a v době, kdy se abstraktní tendence uplatňovaly naplno, na přelomu padesátých a šedesátých let, bylo již i snazší vycestovat do zahraničí.

Další podnět k většímu zájmu o abstraktní umění vyvolal článek Jiřího Padrtovy *Umění nezobrazující a neobjektivní* otištěný v časopise *Výtvarné umění*, v první polovině roku 1957. Způsob Padrtova uvažování o výtvarném umění lze nejlépe vyzorovat na tvorbě jeho ženy, malířky Ludmily Padrtové [obr7]. Ta se údajně, pod vlivem svého manžela, již v polovině padesátých let přesunula od volného malování krajin k lyrické abstrakci, potažmo abstraktnímu expresionismu. Podobně jako Vladimír Boudník, se kterým se znala, neměla Padrtová akademické vzdělání. Proto lze snáze pochopit vliv jejího manžela, historika umění, Jiřího Padrtovy a zpětně i jeho článek *Umění nezobrazující a neobjektivní*.

Významnou měrou pro ukotvení abstraktního umění v Čechách měla světová výstava Expo 58 v Bruselu. Kromě neuvěřitelného úspěchu českých exponátů přihlášených do soutěže a nejvyššího bodového ohodnocení celého pavilonu, vidí Daniela Kramerová přínos v tom, že „mnoha našim umělcům poskytlo neocenitelnou a pro mnohé vůbec první příležitost vycestovat mimo komunistický blok a seznámit se se soudobou kulturou a vývojem.“⁶⁰

Celková nálada Expo 58 byla v duchu moderní doby. V rámci zastoupení většiny významných států od konce druhé světové války byl také optimistický výhled do budoucího sjednocení ideálů lidstva. Význam této výstavy nebyl jen československý, ale celosvětový. Výstižně tuto situaci v rámci výtvarného umění popisuje jeden z českých účastníků Václav Boštík: „Ať to již byla Itálie, Francie nebo třeba Venezuela, všude byla vystavena jen abstrakce. [...] konečně jsem měl pocit, že tento svět našel společnou řeč.“⁶¹ (zajímavá by byla v tomto směru charakteristika současného stavu umění a lidstva padesát let poté...)

⁶⁰ KRAMEROVÁ 2007 72

⁶¹ PRIMUS 2003 10

Naprosto autentickým iniciačním a inspiračním zdrojem českého informelu, byla osobnost Vladimíra Boudníka. Ten již ke konci čtyřicátých let překresloval struktury popraskaných zdí a následně z nich vytvářel svá ojedinělá abstraktní díla. Blízkost k tomuto přístupu měl snad jen Max Ernst, který o dvacet let dříve vytvářel frotáže ze starých dřevěných podlah. Boudník ještě kromě výtvarného projevu zároveň promýšlel a manifesty definoval umělecký směr, který nazval *explosionalismus*. Spíše než umělecký manifest by však bylo lépe říci že šlo o Boudníkův postoj ke smyslu tvořivé práce. Ke způsobu, kterým se tento tvůrčí moment může prosazovat skrze každého jedince. Skrze asociativnost ze které „vnitřní explozí“ vzniká tvůrčí metoda. Pro názorný příklad uvádím závěr jeho prvního manifestu *explosionalismu*: „obraz musí být filmovým pásem o nesčíselném množství napětí a psychických explozí zhuštěných do nehybné plochy a předvedených v nekonečně krátkém čase, za součinnosti divákovy pohybové fantazie“⁶²

Vladimír Boudník se tak značně podílel na novém způsobu výtvarného myšlení, které cíleně předával dál.

Všechny tyto skutečnosti vyvrcholily na přelomu padesátých a šedesátých let. Jako mezník uvádí Mahulena Nešlehová rok 1959, kdy se již styl mnoha umělců radikálně změnil. V roce 1960 pak byla tato kolektivní proměna stylu demonstrována na neveřejné výstavě pod názvem *Konfrontace*. Ta se konala ve dvou termínech v ateliérech Jiřího Valenty a Aleše Veselého. Výstavy se účastnil mimo jiné i Vladimír Boudník, z mladší generace pak například Jan Koblasa, Antonín Tomalík nebo Karel Kuklík. Pro konfrontaci a vytříbení stylu byla takováto setkání nepochybně velmi inspirační. Momenty ovlivnění mezi umělci té doby jsou také patrné. A je tedy i pochopitelné, že se jsou mnohá díla podobná.

Počátkem šedesátých let již bylo abstraktní umění v Čechách ukotvené. Změna výtvarného vyjádření tak dosáhla, i když s určitým zpožděním, stejného výrazu jako zahraniční umělecká tvorba. V Čechách však byly tyto nové tendence přeci jenom odlišné a to nejen díky nucené izolaci, do které se čeští umělci po roce 1948 dostali. Česká abstraktní tvorba totiž v sobě citlivě zahrnovala předchozí kulturní vývojové etapy, které se v českém prostředí vyvíjely již od středověku. Jak také napsala Mahulena Nešlehová: „ve svých poselstvích spěla zdejší nefigurativní tvorba k syntetické interpretaci světa a zároveň souzněla s magičností Prahy, jež byla materií i domovem Kafkových děl, v té době znovu objevovaných. Nejednou v ní rezonoval vliv spirituality české gotiky, expresivní drama barokní hybnosti i tajemství alchymie rudolfínské doby.“⁶³

⁶² NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991 249

⁶³ NEŠLEHOVÁ 2007b 127

Američtí abstrakcionisté nečerpali ze svých vlastních kořenů, nýbrž z převzatého primitivního umění původních domorodců. A tak jejich návaznost nebyla zcela autentická. Domnívám se, že je tento fakt poměrně zřetelný na odklonu od používání domorodých symbolů v pokročilé fázi vývoje téměř všech moderních amerických umělců. Oproti tomu v Čechách, kromě již zmíněné duchovní tradice v umění, nutila nemožnost přímého obrácení umělce na diváka k jeho vlastní „introvertnosti a tudíž k užívání osobitých symbolů a jinotajů [...] byl to podstatný rozdíl oproti situaci západního tvůrce, na což již před lety upozornil Jindřich Chaloupecký. Nelze opomenout ani podíl úsilí vymezit se vůči aktualitám i vůči místní duchovní tradici.“⁶⁴

Nutno ještě dodat, že přestože na počátku šedesátých let byly nejvýraznějším výtvarným projevem informelní postupy a abstraktní tvorba byla v plném vývoji, již v polovině tohoto desetiletí se mnozí umělci navraceli k využívání objektivních prvků v obraze – směr nazývaný *nová figurace*. Ne snad že by opustili abstraktní způsob vyjádření, ale spíše ho doplňovali o odkazy k reálnému světu. Tímto svým abstraktně-figurativním zaměřením se čeští umělci nejvíce odlišovali od zahraničních tvůrců, kteří mnohdy věnovali absolutní abstrakci celý život.⁶⁵

3.2 Vladimír Boudník

O Vladimíru Boudníkovi jsem se již zmínil v předchozí kapitole, jako o autentickém zdroji inspirací pro české abstraktní umění. Rád bych nyní uvedl několik výchozích momentů pro Boudníkovu tvorbu samotnou. Mnohé z těchto momentů pak jasněji ozřejmí směr, kterým svou uměleckou tvorbu orientoval.

Vladimír Boudník se narodil roku 1924 v Praze, avšak dětství až do osmi let, strávil u své babičky na Moravě v Toveři. Život na venkovském prostředí, kde se tradice lidových zvyků stejně jako mýtické pověsti udržují živěji, nepochybně působil na rozvoj dětské fantazie. A polohou Toveře přímo pod poutním místem Svatého kopečku u Olomouce, dostával mladý Vladimír Boudník také duchovní rozměr v tradičních hodnotách. První velká změna v Boudníkově životě přišla při stěhování do Prahy v roce 1932.

⁶⁴ NEŠLEHOVÁ 2007a 127

⁶⁵ Zajímavá je skutečnost že tendence doplňovat abstraktní tvorbu figurativními prvky není zcela jen česká, ale jak uvádí Mahulena Nešlehová spíše středoevropská – obdobné vývojové procesy můžeme vyzorovat jak v Německu tak i například v Polsku

Další moment, u kterého bych se rád pozastavil, nastává roku 1942, kdy byl Boudník přijat na vyšší strojní průmyslovou školu. Na škole zůstal až do roku 1945, kdy byl v rámci totálního nasazení poslán do Německa. Kromě jeho pozdějšího povolání ve strojírenských podnicích mu kontakt s technickým prostředím otevřel cestu k mnoha různým tvůrčím metodám, využívajících právě strojírenského odpadu. (grafiky z poškozených plechů, "magnetická grafika" vytvořená z železných zmagnetovaných pilin apod.)

Na zkušenost se strojírenskou školou časově přímo navazuje zkušenost z totálního nasazení. Oproti tvůrčí a řemeslné zkušenosti však byla zkušenost z Německa daleko více psychologického charakteru. Hluboký otřes, který vyvolává celá druhá světová válka ještě dnes, musela na jednadvacetiletého Boudníka zapůsobit ve své přímé konfrontaci ještě hlouběji.

Po návratu z Německa opouští vyšší strojírenskou průmyslovku a hned po skončení války, ještě v roce 1945, začíná studovat na státní grafické škole. Co Vladimíra Boudníka přesně vedlo k této orientaci, může ozřejmit například jeden z jeho pozdějších dopisů Antonínu Hartmanovi: „již za války, po náletech, kdy jsem viděl desítky rozbořených chrámů, sta zničených obrazů a soch, shořelé knihovny, snil jsem o tom vytvořit takové umění, které by přetrvalo veškeré katastrofy, přežije-li člověk.“⁶⁶ Boudník však neměl na mysli konkrétní nesmrtelné materiální dílo.⁶⁷ V jeho pojetí byl základ uměleckého díla určen lidskou představivostí. Každý člověk v sobě má kreativní potenciál a úkolem umělce není jen využívat tento potenciál, ale také vyprovokovat a probouzet ostatní lidi k využívání jejich vlastní imaginace. „Chápete, že i když teoreticky budou zničeny všechny hodnoty, člověk s obrazotvorností bude mít vždy sílu si vytvořit vlastní galerii?“⁶⁸

Z těchto myšlenek také vychází prvotní idea explosionismu. Nesmí se však zapomínat na to co explosionismu předcházelo a tím jsou Boudníkovy mírové manifesty *Národům!*, psané mezi léty 1947 a 1948. Jak samotný název napovídá, jednalo se o pacifistické literární statě apelující přímo na lidskou agresivitu, vystupňovanou k absurdnosti v druhé světové válce.

Tyto podněty v životě Vladimíra Boudníka jsou pro mne důležité především pro svědectví o jeho ojedinělých inspiračních zdrojích. Myslím, že je tím patrný značně odlišný

⁶⁶ PRIMUS 2004 289

⁶⁷ Pro názorný příklad bych uvedl opak k tomuto pojetí ve filmovém experimentu Petera Kubelky – v díle *Arnulf Rainer*. Přes značnou nestálost filmového materiálu se Kubelka dovolává nesmrtelného filmu a to v podobě partiturního záznamu, ze kterého lze film vždy znovu zrekonstruovat bez změny. To lze díky tomu, že *Arnulf Reiner* využívá jen černá a bílá filmová políčka. Kubelka pak sám říká: “Tento film (*Arnulf Reiner*) přežije celé dějiny filmu, protože ho může každý zopakovat. [...] Někdy bych chtěl vytesat tu partituru do kamene, do žuly. Potom vydrží 200000 tisíc let.“ Kubelka Peter in: Experimentální film – sborník textů k 27. letní filmové škole v Uherském Hradišti

⁶⁸ PRIMUS 2004 289

depresivní způsob střeoevropského poválečného myšlení od klimatu americké umělecké scény ve stejné době. Boudníkův pacifismus s jeho vlastním pojetím umělecké tvorby pak dle mého názoru zřetelně přibližuje následující citát: „Dnešnímu uspořádání světa odpovídá jedině explosionalismus. Směr, který povýší každého člena kolektivu na absolutně všemohoucího člověka, neboť jeho výboje půjdou na úkor vesmíru a nikoliv člověka. Každý z vás bude umělcem, zbaví-li se předsudků a netečnosti. Většina z vás za pomoci fantazie vytvoří z mraků, skal nebo olova litého o vánocích různé světské podoby. Právě tak je tomu zahledíte-li se na oprýskanou zeď, žíly mramoru. [...] Zmocňujte se svého nitra a tím jej automaticky činíte srozumitelným široké veřejnosti.“⁶⁹

3.3 Ztvárnění idejí

Od roku 1949 začíná Vladimír Boudník tvořit v intencích svých manifestů. Vyhledává staré oprýskané zdi v pražských ulicích a překresluje jednotlivé defekty na papír. Asociační metodou pak dovytváří z takto získaného originálního materiálu obrazové kompozice.

Z počátku vkládá do obrazů figurativní motivy, postupem času mu však postačí jednotlivé motivy poskládat vedle sebe a nechat pracovat lidskou představivost pro dotvoření obrazu. Vyvrcholení této metody pak spočívalo v “pouhém“ přiložení rámu na nějakým způsobem zajímavou porušenou zeď. Případně ještě Boudník tuší domaloval některou část popraskaného zdiva [obr8]. Celé dílo, stejně jako jeho výklad, patřilo ulici. V rámci své snahy o zapojení co nejvíce lidí do tvůrčí činnosti celého universa⁷⁰ podával kolemjdoucím chodcům přímo v ulicích ke svým dílům přednášky. Skopický pud nenechával ani tenkrát lidi lhostejnými a tak bylo posluchačů vždy dostatek.⁷¹

Asociační metoda, stejně jako divákova fantazie je velmi důležitá i pro schopnost vnímání Skalových abstraktních filmů. Ne snad, že by divák měl za každou cenu hledat v prezentovaném díle konkrétní předměty nebo konkrétní situace, ale je potřeba, aby divák nebyl lhostejný k tomu, co vidí. Aby byl schopen sám vlastní iniciativou “vstupovat do díla“

⁶⁹ NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991 249

⁷⁰ ve svých myšlenkách se Boudník rozhodně neobracel jen na Prahu nebo na Čechy, což dokazují manifesty *Národům*)

⁷¹ Jen pro doplnění ještě připomenu společné působení Vladimíra Boudníka a Bohumila Hrabala při těchto akcích. Seznámili se již v roce 1950 na brigádě na Kladně a zatímco Boudník vytvářel svá díla, Hrabal vysvětloval jejich počínání kolemjdoucím. Z těchto situací vzniklo mnoho podnětných a mnohdy i komických situací zachycených v Boudníkově Literární pozůstalosti.

obdobně jako do něj vstupoval autor. Vladimír Boudník tak svou osvětovou iniciativou v oblasti rozšiřování lidské imaginace, veřejně předvedl velmi důležitý krok, potřebný nejen pro tvorbu non-objektivních děl, ale stejně tak i pro jejich následnou percepci.

Roku 1952 začíná Boudník pracovat jako dílenský rýsovač ve strojárnách Aero Vysočany. Tovární prostředí, jemu vždy blízké, mu nyní poskytlo významný prostředek pro svou vlastní tvorbu – satinýrku, na které mohl vytvářet své grafiky. Jako podklad mu pro jeho matrici sloužily poškozené duralové desky, na které obtiskuje nejružnější továrenské odpadky. Železné piliny, hřebíky, kovové špony, ústřížky plechů a jiné. V drtivé většině případů jsou tyto grafiky zcela bez vazby k reálnému světu. Pouze některé z prvních grafik vykazují figurativní prvky a také několik pozdějších grafických listů doplnil kolážemi ženských postav [obr9]. Tyto *aktivní grafiky*, jak je Boudník pojmenoval, do značné míry předznamenávají techniku, kterou vytváří Petr Skala své absolutní filmy. Obdobně nanášel na filmový pás materiály nikdy k tomuto účelu nedefinované.⁷²

V závěru shrnutí tvorby Vladimíra Boudníka korespondující s tvorbou Petra Skaly, bych rád uvedl experimenty se světlocitlivým materiálem. Boudník kromě klasických fotografií, které používal převážně pro své asociační obrazy pouličních zdí (v tomto směru měl Boudník mnohé následovatele. např: Emilie Medková, Jan Kubíček, Karel Kuklík), vytvářel zcela ojedinělé fotogramy. Jeho metoda je však podobná technice fotogramu pouze ve využití stejného podkladového materiálu – fotografického papíru. Svá díla nevytváří Boudník za pomoci materiálů stínících přímému osvětlení světlocitlivé vrstvy. Štětečkem namočeným do vývojky přímo zasahuje na nevyvolaný fotografický papír, následně jej osvětluje a z hotového fotogramu vystřihuje nejzajímavější části. Pozoruhodná je velikost takto vytvořených děl, ve většině případů okolo 3 x 3 cm [obr10]. Nakolik vědomě se Boudník přibližoval velikosti filmového políčka je nejasné a z mého pohledu nepodstatné. Významným je v tomto případě Boudníkuv posun směrem k podstatě filmové tvorby. Ta ať už jakýmkoliv tvůrčím principem, vždy nakonec funguje v závislosti na světle prostupujícím, pohlceným či odraženým od filmového plátna. Tímto aktem tedy se Vladimír Boudník nejvíce přiblížil filmovým rukodělným experimentům, které byly v padesátých letech v českém prostředí zcela neznámé.

⁷² Později Boudník objevil možnosti využití reliéfního doplnění *Aktivní grafiky* a tak začali vznikat jeho nejproslulejší *Strukturální grafiky*. V tomto směru je však filmová tvorba značně omezena, jelikož výsledná projekce je – zatím – ve většině případů na dvourozměrnou plochu. Přesto lze poukázat přinejmenším na film Stana Brakhage *Mothlight*, kde alespoň při tvorbě využívá prostorových předmětů, a to motýlích křídel, které lepí přímo na filmový pás.

Jen pro doplnění ještě připomenu rozšířenou metodu Boudníkových fotogramů pomocí baterky. Jak o ní píše Zdeněk Primus: „Vývojkou lehce potřísněný či potřený fotografický papír byl osvícen pohybem baterky. Vedení ruky se tedy příliš nelišilo od držení štětce“⁷³ Tato technika samozřejmě vyžadovala větší prostor, a tak kromě fotogramových miniatur vytvořil Boudník i několik větších formátů. Na nich již více vyniká gesto umělceva tahu štětcem, zde baterkou. Princip řízené náhody se dostává ke své vlastní manifestaci – v temném prostoru Vladimír Boudník téměř poslepu vytváří svá latentní díla, přivedená k životu teprve chemickou reakcí.

Autodidaktika, stejně jako nezměrná vůle k experimentování a vytváření nových výrazových možností, ho vedle jeho vlastní praktické činnosti řadí mezi umělce, ze kterých lze čerpat inspiraci stále. Zároveň svými technickými inovacemi navazuje na starší generace umělců a otevírá v českém prostředí nové možnosti kreativity.

3.4 Rozpouštění formy Mikulášem Medkem

Osobnost Mikuláše Medka a jeho tvorba má v mnoha aspektech blízko filmovým experimentům Petra Skaly. Jak z hlediska sociálně lidského tak i výtvarně technického. A to ne na úrovni pouhé analogie životních osudů i tvůrčí vynalézavosti, ale především v rozměru, který byli oba schopni vložit do své tvorby. Není to estetická ani inovativní hodnota, která by jejich díla řadila mezi nejzásadnější tvorbu v českém prostředí. Spíše způsob, kterým byli oba schopni dosáhnout, ze svého pohledu, na “ideál“ uměleckého vyjádření.

Přestože na první pohled Medkovy malby upoutají pozornost svou sytou barevností a výraznými povrchovými strukturami, není precizně vypracovaná technika hlavní předností jeho tvorby. Ta spočívá podle Bohumíra Mráze „v pronikavém a přesném postižení situace člověka ve světě, samozřejmě člověka zcela konkrétního, určeného v čase a prostoru, to znamená v současnosti a v Praze. Medkovo malířské dílo je umělcovou zповědí, svědectvím a poselstvím.“⁷⁴

Aby bylo pochopitelnější, které poselství mohl mít Mikuláš Medek na mysli, je potřeba se alespoň krátce vrátit k počátkům jeho tvorby ve kterých se formovalo jeho umělecké zaměření, stejně jako životní postoje v rámci soudobého dění.

⁷³ PRIMUS 2003 210

⁷⁴ MRÁZ 1970 9

Fakt, že Medkova rodina byla vesměs celá zaujatá uměním, předurčovala minimálně jeho vlastní konfrontaci s rodinnou tradicí. Dědečkem Mikuláše Medka byl Antonín Slavíček. Tyto skutečnosti však rozhodně neznamenají automatické vyústění v geniální Medkovu tvorbu. V mnoha případech jsou rodinné předpoklady naopak na obtíž. Podle literární pozůstalosti Mikuláše Medka i podle slov jeho bratra, byla navíc výchozím bodem pro jeho tvorbu literatura, kterou měli dostupnou v otcově knihovně.⁷⁵ Mnoho obrazů také doprovází text, nebo i opačně, některé z Medkových textů jsou literárními předlohami jeho obrazů [obr11 a 12].

Na poetické texty navazují také teoretické úvahy Mikuláše Medka, které prokazují jeho zájem o hlubší propojení teorie a praxe. Své myšlenky směřuje jak k obecné problematice uměleckých směrů, výrazových prostředků a tendencí, tak i k reflexi své vlastní tvorby.⁷⁶

3.5 Malířské začátky

Podle Ivana Medka, jeho bratr začal kreslit v období druhé světové války. V té době překresloval ilustrace moderních malířů z otcovy knihovny. Systematickou přípravu pak začal v roce 1942, kdy přešel na grafickou školu. Poslední rok války strávil v totálním nasazení v pražské továrně. Po válce začal studovat na Akademii výtvarných umění, ze které však již roku 1946 přešel na Vysokou školu umělecko průmyslovou k Františkovi Muzikovi a následně k Františkovi Tichému. Roku 1949 byl kvůli rodinnému původu při prověrkách z vysoké školy vyloučen.⁷⁷

Tato nedobrovolná izolace znamenala pro Mikuláše Medka mnoho. Především v kombinaci s jeho výtvarným zaměřením, které se s nastávajícím oficiálním uměním socialistického realismu nemělo nic společného, byl Medek nucen opustit představu reálného

⁷⁵ Otec Mikuláše a Ivana Medkových, Rudolf Medek, byl činným v oblasti poezie. Mezi jeho blízké přátele patří například: Viktor Dyk, Julius Fučík, Vítězslav Nezval

⁷⁶ V tomto porovnávání textu a obrazu vidím zřejmou paralelu mezi časovým omezením obrazu, a možností zachytit jeho plynutí pomocí jakékoliv literární podoby nebo filmu. Z textové pozůstalosti po Mikuláši Medkovi vyznívá, že si toho byl i on dobře vědom. Myslím, že je však zjednodušující říci že malbě schází rozměr času, přestože nelze popřít její statickou polohu. Obdobně se nedomnívám, že lze na báseň a malbu pohlížet jako na dva odlišné světy, jak o této problematice píše B. Mráz. Z mého pohledu je důležitější si uvědomit specifické výhody, které skýtá jak využívání malby, tak působení medií textu/řeči a filmu. Lidské podstatě, která v největší míře existuje v rámci časového plynutí, jsou samozřejmě bližší v čase fungující media. Oproti tomu statická malba, ve své téměř neměnné pozici, musí nutně působit pravým opakem.

⁷⁷ Otec Rudolf Medek byl zasloužilý legionář z první světové války

zaměstnání jako výtvarný umělec. Na druhou stranu znamenalo vyčlenění se z kolektivu naprostou tvůrčí autenticitu pro jeho vývoj. Ve velmi podobné situaci se při následujícím převratu roku 1968 ocitl i Petr Skala. Přestože dokumentaristiku na FAMU dostudoval, svou marnou snahou o stálé začlenění do tehdejšího filmového průmyslu, dostal "více prostoru" k tvorbě svých vlastních, zcela autentických děl.⁷⁸

Pro Mikuláše Medka musela být z existenčního hlediska padesátá léta těžkým obdobím.⁷⁹ Přesto však tato situace nijak nezabránila rozvoji Medkovy osobnosti a jeho postupování v odhalování výtvarného vyjádření. Během padesátých let se tedy propracoval od surrealismu, ze kterého vycházel a který velice brzy sám podrobil kritice, až k prvním kompozicím, ve kterých jsou figurativní prvky nahrazovány abstrahovanými tvary. Zřetelně je tento posun znázorněn v několika obrazech z cyklu *Venuše*. Například na obraze *Modrá Venuše* z roku 1958 jsme ještě schopni rozpoznat určitou figurativní kompozici, zatímco na obraze z roku 1959 *Červená Venuše* již převládá výrazové upřednostnění informelní barevné struktury.

Mikuláš Medek patří společně s Vladimírem Boudníkem a Josefem Istlerem k hlavním představitelům využívající materiální struktury k vyobrazení svých vědomě nevědomých asociačních představ. Hmota informelních struktur, rozprostírající se na plátně, na sebe brala i úlohu významovou.

3.6 Preparované obrazy

V období na přelomu padesátých a šedesátých let se tedy Mikuláš Medek dostává k tvorbě obrazů, ve kterých je materiální zpracování hierarchicky rovnocennou složkou s obsahem i kompozicí. Samotný proces vytváření se stává jeho živoucí etapou, zřetelně působící ve výsledném obraze. Medek si v této době vypracoval několikvrstvou techniku podmaleb a různými způsoby proškrabávání a opětovného přemalovávání vytvářel skutečný barevný prostor.

⁷⁸ Podle vlastních slov Petra Skaly, ani neměl nikdy v úmyslu své filmy někomu ukazovat. A to především z důvodu celkového klimatu doby, která již nedávala žádnou naději na zlepšení. Jak uvádí i Zdeňek Primus v souvislosti s totální stagnací na české výtvarné scéně: „Po roce 1972 většina umělců změnila styl, doba již definitivně pohřbila iluze o svobodném Československu.“ PRIMUS 2003 11

⁷⁹ Na pohřeb své matky prodali poslední obraz Antonína Slavíčka z rodinné pozůstalosti. Rodinu Mikuláše Medka živila především jeho manželka Emilie

V tuto chvíli nemohu nepřipomenout výraznou paralelu s tímto způsobem tvorby v díle Harryho Smithe. Výsledný obraz je spíše formálně podobný – výrazné syté barevné elementy, strukturami rozrušená podkladová plocha. Pocit úzkosti a tajemnosti v Medkových obrazech je však dosti vzdálený uvolněné atmosféře Smithových barevných etud. Avšak technika a způsob, kterým oba tvůrci postupovali je téměř identický. Oba si vytvořili své vlastní pracovní mechanismy, ve kterých s jistotou určovali výsledný tvar. Způsobem, kterým svá díla vytvářeli, se tak automatismus redukoval na fyzikální a chemické reakce mezi jednotlivými fázemi tvorby. Tento způsob tvorby je velmi důležitý i pro Petra Skalu, kde byl moment náhody také v jeho tvůrčím procesu vědomě řízen.

Nastává tedy otázka, nakolik lze označovat tento výtvarný projev za "gestický" nebo "akční". Odpověď snadno najdeme v tvorbě Mikuláše Medka, jak ji popsal Bohumír Mráz. Medek sice „maluje na zemi jako Pollock, při práci vyžaduje maximální pohybové uvolnění, zdůrazňuje gesta v podobě vrypů, nepřichází s předem hotovou představou, modelem obrazu“.⁸⁰ Avšak mnoho jeho zásad tvorby je také naprosto odlišných. Kromě již zmíněného, propracovaného technického postupu tvorby, ve kterém umělec mohl strávit celé týdny (u výtvarného zpracování filmu nejméně měsíce) je to především odklon od automatismu, jakožto již „historicky překonané etapu ve vývoji“⁸¹ výtvarné techniky i poesie.

Gestická malba se dle mého názoru nemůže redukovat na jeden určitý způsob s pravidly, jak je vytýčil například George Mathieu. Nelze ho ani ztotožňovat s jedním jediným umělcem. Způsob a výsledky Pollockovy tvorby byly do značné míry odlišné i od jeho New Yorkských vrstevníků. A přesto když se mluví o Rothkově nebo Stillově abstraktní tvorbě, je zdůrazňováno jejich výrazné "gestické" výtvarné podání.

Dle mého názoru tedy nezáleží na tom, jak tvůrce své "gesto" uchová v nehybnosti materie, ale zda vůbec lze hovořit o znehybnění takového momentu ve výtvarném díle. V tomto pohledu lze pak výrazněji vidět paralely mezi "gestickým" projevem malířů, nebo i výtvarníků obecně, a filmových experimentátorů. Pokud si znovu připomeneme rozsah plochy, na kterém má umělec své dílo vyjádřit, již nebude problém mezi sebou porovnávat například Pollockova nebo Rothkova rozměrná plátna s 35 mm okénkem filmového pásu, na němž pracovali například Len Lye nebo Harry Smith. A samozřejmě můžeme jít ještě k menším rozměrům 16 mm a 8 mm filmového pásu.

Tím se dostávám k filmovým experimentům Petra Skaly, které se dle mého názoru jednoznačně zařazují k tomuto způsobu tvorby. Jeho zásahy špendlíky, různými chemickými

⁸⁰ MRÁZ 1970 47

⁸¹ MEDEK 1995 93

látkami barvami, očním skalpelem a jinými nástroji, nejsou vytvářením malířského díla na filmový pás. Daleko více se připodobňují právě výtvarnému "gestu", zachycujícímu stopy po umělcově imaginaci a uspořádávání materie.

3.7 Návrat k figurě

Zhruba v polovině šedesátých let, kdy se Medek dostává k hranici čistě abstraktní tvorby – cykly: *Náhlé příhody*, *Senzitivní manifestace*, *Senzitivní signály*, *Kříže* aj. - se v jeho tvorbě začínají objevovat motivy z předcházejících vývojových stádií. Výrazný je návrat k figurativním prvkům i kompozicím. Pokud však mluvíme o návratu, jde spíše o znovuuvedení a přehodnocení dosavadních umělcových výrazových prostředků. Svou technickou preciznost a propracovaný systém jednotlivých vrstev malby, stejně jako využívání prostorových struktur, kloubí dohromady s dřívějšími obrazovými náměty. Výsledný dojem obrazů z tohoto období je znásobením všech dosavadních Medkových uměleckých účinků.

Tento převrat, nebo spíše, přerod v myšlení a tvorbě, znamenal pro Mikuláše Medka možnost v živém pokračování svého uměleckého vývoje. Na rozdíl od Pollocka neznamenal jeho návrat variování dosavadních uměleckých výrazových prostředků. Na rozdíl od Newmanna, Rothka nebo Stilla, kteří se po vyvrcholení svých abstraktních tendencí ocitli ve slepé uličce, pokračoval Medek v kontinuálním vývoji výtvarných výrazových možností.

Mikuláš Medek ani neměl podle svých vlastních slov v úmyslu tvořit v tendencích abstrakce. Jak je také patrné z jeho literární pozůstalosti. „Abstraktní malířství nás staví do nulového postavení vůči světu reality. Abstraktní malířství asi nikdy nepozbude společenské funkce, je v jistém smyslu odrazným zrcadlem pocitu neutra, odtud jeho všeobecná obliba“⁸²

V jistém smyslu můžeme tuto sebereflexi a kontinuální vývoj osobnosti vysledovat i u Petra Skaly. A stejně jako je vyzdvihována Medkova nepřerušovaná umělecká tradice v období pro plynulý vývoj velmi nepříznivém, je až s podivem, že Skala dokázal překonat ne jeden převrat ideologický i technologický. Což nevím zda-li u některého současného umělce lze konstatovat.

⁸² MEDEK 1995 94

3.8 Od plátna k filmovému políčku

Avantgardní filmová tvorba 20. a 30. let nebyla pro Čechy zcela cizí, přestože oproti ostatním evropským zemím, byla zastoupená menším počtem tvůrců. Přímo abstraktní filmovou tvorbu zastupují v Čechách manželé Karel a Irena Dodalovi. Původně skrze komerční zakázky se tito tvůrci propracovávali k vlastním autorským filmovým experimentům. Ve své podstatě se však nedostali příliš daleko za vytváření bezduchých rozpohybovaných obrazců.

Počátky filmových experimentů Petra Skaly spadají do druhé poloviny šedesátých let. Přes své filmové zaměření, nacházel velkou inspiraci nejen v oboru filmové tvorby, ale také ve výtvarném umění. Mezi přední osobnosti, kterými byl ovlivněn patří Oskar Fischinger a to, podle jeho vlastních slov, především pro „silný spirituální náboj“⁸³ Filmy Normana McLarana⁸⁴ považoval spíše za zajímavé, technicky invenční filmy, ale přímé ovlivnění McLaranem ve Skalových filmech nelze dohledat. Otázkou zůstává, zda-li Skala věděl o tvorbě Lena Lye, když sám uvádí, že meziválečnou avantgardu znal.

Z klasičtější kinematografie, která byla Skalovi blízká, jmenujme alespoň Luise Buñuela. Jeho tvorba je však natolik vzdálená Skalovým filmovým experimentům, že tento směr zcela vypustím. Z českých výtvarných umělců, jejichž tvorbu měl možnost Petr Skala poznat nezprostředkovaně z originálů, byli podstatní především autoři zabývající se abstraktní tvorbou. Ale nejen umělci, kteří v té době ještě tvořili, jako například Mikuláš Medek, Robert Piesen, Karel Malich, Jan Kotík, nebo Vladimír Boudník. Za velmi blízkého své tvorbě považoval Františka Kupku a v neposlední řadě také Zdeňka Pešánka, jehož tvorbu však znal pouze minimálně. Zprostředkovaně měl možnost vidět jeho plastiku na Edisonově transformační stanici, která je zachycena ve filmu Otakara Vávry *Světlo proniká tmou*. Skalovým velkým inspiračním zdrojem se tak stala především Pešánkova kniha *Kinetismus*, kterou údajně četl několikrát.

První Skalova díla vytvářená na filmový pás, navazují přímo na výtvarné tendence v Čechách té doby. Informel, dosahoval na počátku šedesátých let podoby kolektivní vyjadřovací abstraktní metody (samozřejmě mimo oficiální umění, které ale bylo tímto směrem také alespoň zčásti poznamenáno). Skala tak následoval živou tradici českého umění,

⁸³ KERBACHOVÁ 2006b 191

⁸⁴ Norman McLaran – Skotský experimentální animátor, který se proslavil především zpopularizováním metody tvorby Lena Lye. Ve svých polonarativních filmech využíval novými způsoby metodu hand-made filmu.

kteřou vřak záhy proměňuje vlastníř třeřčím přístupeř. Nezůstává teřy jen ve využívaní převzatých vyjadřovacích prostředků, ale vytváří nové způsoby uměleckých projevů.

Co se týče Skalovy tvorby v oblasti dokumentárního filmu, je třeba poznamenat, že šlo v první řadě o způsob obřivy.⁸⁵ V rámci doby, ve které byl tento řánř používán mnohdy k propagandistickým účelům a svobodný projev byl zcela eliminován, je to docela pochopitelné. Nejspíše také z tohoto důvodu, se v tvorbě, která Skalu vnitřně naplňovala, vyhýbal zobrazování konkrétní reality. Coř potvrzuje Bohdana Kerbachová: „Zaměřil se na zviditelňování nekonečného horizontu individuálního světa, nabitého spirituálním nábojem, který byl mimochodem v době, o níř je řeč, naprosto zapovězenou půdou. Oblast dokumentu a experimentu přísně odděloval až do popřevratového období, kdy již zcela volně prolíná experimentální videoartové postupy i své vnitřní přesvědčení do uměleckých dokumentů.“⁸⁶

⁸⁵ Nutno podotknout, že ani ve školních filmech se nijak neprojevily Skalovy tendence k experimentu – v té době nebyla možnost svobodné tvorby ani na FAMU

⁸⁶ KERBACHOVÁ 2010

4. Experimentální film Petra Skaly

4.1 Informelní struktury

První tvůrčí období Petra Skaly v oblasti experimentálního filmu se vyznačuje přímou kresbou, černou či hnědou tuší na filmový pás a následným rytím a proškrabováním takto vzniklého obrazu. Tuš nanášel Skala jak v rámci jednotlivých filmových okének tak i napříč filmovým pásem. Vznikal tak dvojí princip obrazu. Obrazové prvky napříč filmovým pásem vytvářejí při následné projekci kontinuální jednotu plochy pohybující se ve vertikálním směru dolů, s pohybem filmového pásu. Obrazové prvky v rozmezí filmových okének naopak rozbíjejí kontinuitu a vytváří spíše sítnicovou obrazovou koláž. V závislosti na frekvenci promítaných obrazů, kterou Skala využívá ve velkém rozmezí, se pak i tato koláž mění od vjemu jednotlivých obrazů až po stroboskopický efekt.

Prolínáním obou principů, s kombinací rozdílných frekvencí posunu filmu, pak vzniká unikátní synkopický rytmus.

Pokud porovnáme tyto filmy s díly Lena Lye, nebo i Harryho Smithe, zjistíme rozdíl především v pojetí obrazového prostoru. Zatímco Skalovy filmy jsou ohraničené fyzickou materií filmového pásu, využívají oba výše zmínění autoři možnosti iluzivního prostoru ve všech směrech obrazu. Zároveň Lye i Smith iluzivně vytváří opačný vertikální pohyb filmového pásu. Dosahují toho především obtiskáváním připravených šablon na jednotlivá políčka filmu, směřující od spodní části k vrchní. Skala, pokud je mi známo, tuto techniku ani nepoužíval. Absence iluzivního filmového prostoru, stejně jako materiální a mechanická ukotvenost v reálném prostoru – pohyb obrazu se shoduje s fyzickým pohybem filmového pásu – odkazuje více k výtvarným projevům.

Přesto Skala využívá zcela unikátně pohybu filmového pásu. A to nejen ve smyslu různých frekvencí počtu snímků za vteřinu, ale také v různé délce pohybu rezignující na posun filmu v řádu filmových okének. Posun o třetinu, polovinu i jiné délky filmového okénka, je ve své podstatě v klasickém filmu nemožný. Základním principem projekce je právě posun filmu vždy o jedno filmové políčko. Drapákový mechanismus nebo mechanismus maltézského kříže⁸⁷ vylučuje posun filmu o jinou než stanovenou délku. Skala

⁸⁷ Mechanismy, které zaručují přesný posun filmového pásu vždy o jedno filmové políčko. Filmový pás se nepohybuje plynule, ale po skocích, po jednotlivých filmových okénkách. Tento posun bývá také nazýván *strhem* filmového pásu.

tento zcela ojedinělý přístup k filmovému rytmu mohl vytvořit jedině díky zkonstruování vlastního kopírovacího mechanismu, který na straně duplikátu dodržoval stanovený strh filmu o jedno políčko, zatímco na straně promítaného filmu mohl film posouvat zcela libovolně.

V tuto chvíli jsem tedy také nucen přehodnotit pojem filmové políčko⁸⁸. Tento termín, který označuje základní jednotku filmového pásu a tedy základní jednotku pro filmové umění obecně, již z třicetiletým předstihem ignoroval Len Lye když začal nanášet barvy a kreslit obrazce napříč filmovým pásem. Výsledné dílo však bylo vždy promítáno v klasické technice strhu filmového pásu vždy o jedno okénko. Skala tedy v tomto směru pokračuje a k přístupu Lena Lye, který sám používá, přidává ještě vícenásobné rozdělení vlastního strhu filmového políčka.⁸⁹ Je to ve své podstatě podobný přístup jako u filmu Paula Sharitse *Inferential Current* z roku 1971. V tomto filmu, jak jsem již zmínil v úvodu práce, autor zcela rezignuje na filmové políčko i v rámci projekce a promítá plynule běžící filmový pás. Skala však používá sofistikovanější metodu a posun filmu o zcela libovolnou délku překopírovává na nový filmový pás. Tímto způsobem je mu umožněno využívání klasické filmové projekce s tím, že nemusí dodržovat jinak neměnitelný strh filmu o jedno okénko. Pojem filmové políčko tedy budu nadále využívat stejně jako předtím i pro Skalovu tvorbu. Jen je třeba si uvědomit, že ne vždy se při promítnutí nového okénka jedná o filmové okénko posunutě přesně o svou velikost.

Jak již bylo uvedeno, ve svých prvních filmech Skala využíval převážně malbu černou a hnědou tuší. Dle mého názoru však nelze o prvních Skalových filmech mluvit jako o filmech černobílých. Je v nich zřetelný rozdíl od pozdějších filmů zářících barvami. Přesto bez využití barev, kombinace černé a hnědě tuše vytváří zcela jemné, ale tím více sítnici provokující, "barevné" odstíny. Formálně tato "barevnost" připomíná kolorované grafiky Vladimíra Boudníka využívající většinou jednobarevnou tonalitu [obr13]. Ale je to ve své podstatě také celkový charakter filmových obrazů, připomínající více grafiku, nežli malbu. Důvod pro tuto analogii je kromě samotného výrazného využití linií a kontur a také v použití zcela čírého filmového pásu jako podkladu. Ten není pokryt podkladovou vrstvou malby, a tak z velké části prosvítá přímý proud světla a vytváří na promítacím plátně dojem čistého papíru, na který byla tuší vylisována obrazová vrstva.

⁸⁸ nebo filmové okénko což je ve své podstatě synonymem

⁸⁹ Základní princip kinematografu – vytváření iluze kontinuálního pohybu pomocí jednotlivých statických obrazů je umožněna projekcí zastavených filmových políček. Strh filmu je fáze ve které se vymění aktuální filmové políčko za nové. Skala tento způsob výměny jednotlivých filmových políček dále rozdělil na předem neurčený počet mezipohybů jednotlivých políček.

Z českých informelních projevů jsou Skalovým prvním filmovým experimentům blízké také expresivně laděné obrazy tohoto období. A to především pro výrazně dynamická gesta zachycená v těchto dílech. Jako například v tvorbě Antonína Tomalíka [obr14] nebo Jana Kotíka [obr15], kteří především využívali expresivní gestickou malbu.

Co se však týče celkového dojmu ze Skalových děl ovlivněných informelem, přirovnal bych je k obrazům Josefa Istlera z počátku šedesátých let. Istlerem použitá kombinovaná technika prolíná v sobě zřetelné linie, rozpité kruhové obrazce a jiné amorfní tvary, které jsou také hlavními prvky Skalových děl. Sjednocené na jemně odstupňovaném zvrásněném podkladu navozují pocit nekonečné proměny obrazu v sobě samotném. Jakoby se neustále obraz proměňoval svou vlastní energií, kterou se udržuje pohromadě [obr16]. Obdobně působí i filmy Petra Skaly z jeho prvního tvůrčího období. *Struktura* [film13], *Magické písmo*, *Hieroglyfy* působí dojmem vybraných detailů z Istlerových obrazů, promítaných ve vertikálním pohybu dolů. K této analogii přispívá nepochybně i výrazné popraskání barevných ploch v dílech obou autorů. Skala tento efekt využíval zcela záměrně a povětšinou jej umisťoval v dominantní linii vizuálního pole. Podle Bohdany Kerbachové (jejíž text o Petru Skalovy bude v celé kapitole o jeho experimentálních filmech jediným citačním zdrojem) „pro popraskání barevné vrstvy využíval tuš smíchanou s cukrem či medem.“⁹⁰ Podstatný rozdíl mezi díly obou zmíněných autorů je v syté barevné podkladové vrstvě Istlerových obrazů. Oproti tomu Skala využíval jako podklad čirý filmový pás.

Přesto si jsou z mého pohledu oba přístupy velmi podobné, a výsledný dojem z jejich přímého působení na diváka je do jisté míry stejný. S tímto bych uvedl ještě jeden faktor velmi podstatný pro celkové vyznění těchto Skalových děl. A tím jsou barevné chyby použitých optických členů při kopírování filmového materiálu. V okrajových částech obrazového políčka, kde se chyby optických členů projevují nejvíce, vznikají jemné žlutočervené a modré kontury.⁹¹ Tyto nevýrazné, avšak všudypřítomné "barevné" elementy, vyvolávají dojem barevné duhy v černobílém obrazu. V podvědomí diváka tak nastává neurčitý, ale zřejmý rozpor mezi viděným a vnímaným. To jen prohlubuje magii promítaného kinetického obrazu. Je zřejmé že značný podíl na tomto výrazovém efektu, měla vlastnost zvoleného média. Avšak i s tímto faktorem musí autor počítat.

⁹⁰ KERBACHOVÁ 2010

⁹¹ Otázkou však je zda tyto elementy vznikly ještě na filmovém pásu nebo až při převedení filmu do digitální podoby. V druhém případě by jsme byli nuceni přehodnotit rozdíly filmových originálů a elektronické kopie. Avšak vzhledem k tomu, že tyto "optické chyby" se nacházejí pouze v prvních dílech Petra Skaly, lze předpokládat, že šlo o technologický "nedostatek" jeho tehdejších zařízení.

S tím jde ruku v ruce rozostřenost okrajových částí filmového políčka. Stejně jako v předešlém případě, jde o nedokonalost optických členů. V rychlém sledu filmových okének za sebou je tento efekt vnímán spíše podprahově, ale zato značně přispívá k falešnému vytvoření hloubky jinak zcela plochého obrazu.⁹²

Názvy jednotlivých děl prvního tvůrčího období Petra Skaly, jako jsou *Hieroglify*, *Magické písmo*, *Tajemné vzkazy*, chápu jako autorovo otevírání možností vyjádření v abstraktní animaci. Vzhledem k tomu, že jde o první Skalovy filmy tohoto druhu, nebude snad mylná domněnka autorova definování vlastního unikátního jazyka, kterým promlouvá k divákovi. Obdobně toto období charakterizuje také text připojený k samotnému DVD: „Prostřednictvím promyšleného rytmického opakování struktur autor zachycuje jedinečnou „událost“ v její celistvosti a promlouvá na téma souvislosti veškerých organických i duchovních součástí vesmíru.“⁹³

4.2 Partiturní rozčlenění záběrů

Již od prvních Skalových děl je velmi podstatným prvkem určujícím výslednou podobu, partiturní předloha vytvořená pro každý film zvlášť. Ve své podstatě se jedná o obdobu partiturního záznamu hudby, s tím rozdílem, že jej Skala využíval jen pro rytmus. Hudební melodie pochopitelně nemohla být zohledněna. Přesto se Skala pokouší svými rytmy a barevnou složkou zvukový vjem evokovat, o čemž ještě bude zmínka v následné podkapitole.

Ruční technikou Skala vytvářel vždy jen krátké úseky filmu. To bylo dáno technickými možnostmi, ve kterých by delší úsek filmu nemohl být zpracován. Plocha filmu pro výtvarné zásahy je velmi malá. A naopak délka 16 mm filmového pásu roste s každou vteřinou o zhruba 18 cm. Úsek 16 mm filmu, který trvá třicet vteřin, pak přesahuje půl metru. Není tedy reálné vytvářet celý hand-made film najednou. Skala tedy postupoval tak, že vytvořil vždy část filmu, většinou do třiceti vteřin, ve které následně označil jednotlivá políčka (pochopitelně v místě perforace, která není při projekci vidět) číselnou řadou. Takto vytvořený a označený úsek filmu překopíroval podle předem vytvořené partitury na výsledný filmový pás. V kombinaci s několika dalšími částmi filmu tak postupně vznikalo

⁹² Jen pro zajímavost dodám, že tento efekt "starých objektivů" je v současné době s oblibou využíván, a pochopitelně zcela uměle dodáván do velkého množství komerční audiovizuální produkce.

⁹³ KERBACHOVÁ 2010

výsledné dílo. Partiturní záznam tedy obsahoval počet jednotlivých filmových políček, která se měla optickou cestou překopírovávat. Takto Skala dopředu určoval vzhled svého díla, které jinak vznikalo velmi spontánně. Zároveň tímto způsobem ovlivňoval jeden z nejdůležitějších výrazových prvků audiovizuálního díla, kterým je rytmus. Ten i podle Skalových slov byl základem jeho tvorby. Na první pohled je tato rytmická struktura patrná i ze samotných filmů.

Zajímavostí pak je obdoba tohoto přístupu s tvorbou *Rakouské školy formálního filmu*. Od padesátých let lze vyzorovat obdobnou techniku u filmových experimentátorů ve Vídni. Kurt Kren, a Peter Kubelka jsou hlavními představiteli tohoto směru. Výchozí bod jejich filmů byl také v partiturním schématu, podle kterého následně natáčeli jednotlivé filmy. Variacemi jednotlivých záběrů, stejně jako opakováním určitého pohledu, vytvářeli rytmus podobný rytmu Skalových filmů. S tím rozdílem, že ve většině případů využívali natočené reálné situace.

Skala se s tvorbou *Vídeňské školy formálního filmu* seznámil náhodou teprve v osmdesátých letech. V rozhovoru sám říká, že byl tímto zjištěním nadšen, jelikož nevěděl vůbec o nikom kdo by tvořil podobným způsobem. Nápadně mi pak tato situace připomíná počátky hand-made filmu, Harryho Smithe a Lena Lye. Jejich umělecký projev se také vyvíjel zcela odděleně, se stejnou technikou a podobnými výsledky.

4.3 Barevná exprese – expresivnost barvy

Přestože v prvních Skalových filmech jde o práci s černou a hnědou tuší, a jimi vytvářenými odstíny, nelze říci, že by se autor barvě programově vyhýbal. Experimenty s barvou Skala zkoušel již v počátku své tvorby *Bloudění nocí* - 1969, *Tajemné vzkazy* - 1969, *Obrazy duše* - 1970. Pro seznámení se s výtvarnými možnostmi tvorby na filmovém pásu však bylo nepochybně snazší barevnou složku vynechat. Zároveň dostatečně kvalitní barvy, které by splňovaly technické požadavky jejich aplikace na filmový pás, (transparentnost při dostatečné sytosti barvy, pružnost pro ohýbání filmového pásu aj.) byly v té době nedostupným zbožím.

Během prvních let svých filmových experimentů byl tedy Skala nucen vytvořit si vlastní techniku práce s barvami. Pochopitelně to znamenalo nejen vlastní míchání barevných odstínů, ale především přidávání nejrůznějších chemikálií, které by napomohly k vytvoření potřebných vlastností pro použití v hand-made technice. Nejvhodnější počáteční surovinou se z tohoto pohledu, podle Skalových vlastních slov, staly těžko sehnatelné anilínové barvy.

Základní průpravu na zpracování filmového materiálu dostal Petr Skala již na střední průmyslové škole filmové. Pochopitelně se však do osnov této vzdělávací instituce nedostaly předměty zabývající se hand-made technikou. Výtvarné zpracování filmové suroviny tak musel Skala provádět postupem pokus-omyl. Z tohoto způsobu se tak stala Skalova proslulá metoda, využívající snad všechny domácí prostředky, stejně tak jako nástroje k výrobě rukodělných filmů neurčené. Staly se jimi například jehly na manikúru, lupa, smíchané domácí chemikálie s různými barvami, jemné zubařské nástroje, které byly dostatečně malé, aby se s nimi dalo pracovat na ploše 16 mm filmu. Filmovou kopírku si zhotovil sám z vyřazeného lékařského projektoru. V rámci zdokonalování své výtvarné techniky, vylepšoval Skala i technologické postupy. To znamenalo například výměnu zubařských skalpelů za skalpel k operaci oční rohovky, který dostal od očního chirurga. I ve zcela skromných podmínkách se tak Skalovi dařilo vyvíjet své technologické vybavení.

Pokud se podíváme na první barevné experimenty Petra Skaly, je na první pohled zřejmé, že rozdíl oproti předchozím experimentům není pouze v přidání barevné složky do obrazu. Barva znamenala pro Skalu zcela nový přístup k vyjádření svých záměrů. „Neustálé přeskupování, prostupování a prolínání obrazů i forem symbolizuje působení energie v prostoru a pohyb kosmické hmoty. Obrazy, kterými Skala pokrýval plochu filmového pole, nabývají podoby živého organismu.“⁹⁴

Obrazové pole se v barevných experimentech sjednocuje, a to buď v rámci jednotného barevného pozadí (*Obrazy duše, Zeď času*) nebo zaplněním filmového políčka sytými barevnými plochami. (*Vejce, Obrazové deformace*). „Plochu filmového políčka pojal jako homogenní, celistvé pole, naplněné prostupujícími se, amorfními shluky barev.“⁹⁵ S tím souvisí i vymizení čirého filmového pásu jako podkladu. V první řadě netransparentní podklad zvýrazňuje použité barvy - v tomto směru lze vypořádat zřetelný vývoj. Od jemného zeleného odstínu použitého v *Obrazech duše-1970* [film14], až po *Geometrii paměti-1975* nebo *Izolaci-1977* [film15], ve kterých je použité, světlo neprostupující, černé pozadí. Autor tak více kontroluje průchod světla skrze filmový pás, které vždy filtruje přes barevné amorfní tvary. Skala tak propracovával dále synestetické vlastnosti svého díla. Vzhledem k tomu, že se stále jednalo o filmové experimenty bez zvukového či hudebního doprovodu, stala se barva, vedle rytmu, výrazovým prostředkem vytváření ekvivalentu pro sluchové ústrojí.

Obdobně se pro Skalu stala práce s barvou místem pro hledání jejich vizuálních vlastností aplikovaných na lidské vědomí. „Při aplikaci barev nepracoval s obvyklou

⁹⁴ KERBACHOVÁ 2010

⁹⁵ KERBACHOVÁ 2010

barevnou symbolikou, ale sledoval především jejich emocionální a estetické působení. Dominantním tématem tohoto období se stalo světlo a jeho schopnost rozkládat se v nekonečné spektrum barev“.⁹⁶

Zkoumání možností barevného vyjádření samozřejmě není bez odkazu k dílům jiných umělců. A to jak v oblasti filmu (především Stan Brakhage) tak i ve výtvarném umění, kde od Henriho Mattise, přes osobnosti americké abstraktní tvorby – Mark Rothko, Clifford Still, lze zřetelně vypořádat tento způsob u Mikuláše Medka, v jehož díle, se na počátku šedesátých let stává barevná hmota samostatným výrazovým prostředkem. S počátkem cyklu *Preparovaných obrazů* můžeme sledovat, jak barva přebírá hlavní vyjadřovací linii. Kompozice i jednotlivé abstraktní prvky obrazu ztrácí svou výraznost a stávají se spíše autorovými poloautomatizovanými gesty, jež zachycují jeho momentální duševní stavy, jako například v *Utrpení 16000 červených cm²* [obr17]. Obdobně s prvními barevnými kompozicemi je také zřejmý odklon od grafické podoby Skalova výtvarného výrazu. Vytrácí se dominantní linie ve středu obrazu, která spojovala roztroušené amorfní tvary. Zároveň byla i vedoucí linkou, která jasně určovala směr fyzického pohybu filmového pásu. Tím se pochopitelně film začíná stávat více statickým, než tomu bylo doposud.

Ve vývoji Skalových filmových experimentů je tak zřejmý posun od informálních animací, využívající filmový pás napříč jako podlouhlé malířské plátno, směrem ke striktnímu dodržování filmového okénka. Postupné mizení tohoto fyzického pohybu je pak ještě zřetelnější u figurativních kompozic, kde by byl fyzický pohyb pásu spíše rušivým elementem. Ještě stále je sice pohyb filmu zřetelný, a to především díky Skalovu využívání posuvu filmu o méně než jedno políčko, čímž rozhybává obrazce ve směru posunu. Výrazné využití vertikálních linií však s barevnou složkou zřejmě nedosahovalo autorem zamýšleného vyznění. A tak již jen odkaz k tomuto dynamickému prvku, vertikálně rozpočívajícímu filmový pás, můžeme vidět například v díle *Pomatená noc* z roku 1973. Tento rok je také uváděn v přebalu DVD jako úplný přechod k barevnému vyjadřování: „Kolem roku 1973 se Petr Skala odvrátil od černobílé abstrakce, která v mnohém připomínala grafiku, a začal vytvářet své kinetické kompozice výhradně v barvách.“⁹⁷

Základní stavební prvek, rytmizování obrazu dle předem vytvořených partitur, však nejen že zůstává, ale s barevnou složkou získává zcela nový rozměr. Prolínání barev do sebe, stejně jako frekvenční proměny, vytvářejí setrvačností oční sítnice dojem barevného prostoru

⁹⁶ KERBACHOVÁ 2010

⁹⁷ KERBACHOVÁ 2010

vystupujícího z plochy plátna. V kombinaci s tmavým pozadím, které ruší zřetelnou prostorovou hranici, je tak divák vtažen do unikátního, autorem světlem vytvořeného světa.

Celý tento směr barevné exprese vrcholí koncem sedmdesátých let v „sérii tašistických formálních experimentů (*Porušený klid*, *Prostorová deformace*, *Arytmie* ad.), oproštěných od jakýchkoli znaků vnější empirické reality.“⁹⁸ Oproti dřívějším obrazům s určitými abstraktními prvky, se expresivní barevné kompozice z konce sedmdesátých let vyznačují uplatněním spontánní gestické malby, snad nejhluběji pronikající do autorova psychického rozpoložení.

Jako u celé předchozí i následující tvorby Petra Skaly, jsou velmi podstatné názvy jednotlivých děl. Ne snad z důvodu popisu jinak těžko popsatečných obrazů,⁹⁹ ale především pro přiblížení se k autorovu psychickému stavu v době vytváření díla. To v sobě absorbuje veškerý intelekt i duševní procesy tvůrce, avšak vždy vzniká v konkrétním čase a tudíž odkaz vložený do názvu daného díla může značně podpořit jeho emocionální vyznění. Dramatičnost vrcholných barevných expresí Petra Skaly, tak koresponduje i s názvy, kterými jsou například – *Izolace* 1977, *Záblesk světla* 1977, *Porušený klid* 1978 aj. „Dočasně opustil polohu lyrické, organické abstrakce, aby se začal věnovat spontánnímu, bezprostřednímu a velmi temperamentnímu výrazu.“¹⁰⁰ Jak je také uváděno na přebalu DVD *Utajený experimentátor*, vznikal tento autorův neklid nejen z jeho vlastních niterných popudů, ale především také v rámci doby sílících represí proti svobodným projevům, jak v umění tak i ve všech ostatních společenských sférách.

4.5 Figurativní vývoj

Významné postavení ve Skalově experimentální tvorbě má začlenění, lépe řečeno společné využívání figury a abstraktního obrazu. Kombinovaná technika ručních zásahů přímo na filmový pás s již exponovanými ženskými postavami vytváří zcela unikátní spojení vnitřního autorova světa s objektivní realitou každého diváka. Vzniká tak prostor, kde se střetávají slovy nepopsatelné a nevystihnutečné principy, vytvářející celé universum se základy lidské existence. Je to již na dosah Platónova světa idejí, který nevzniká

⁹⁸ KERBACHOVÁ 2010

⁹⁹ výklad abstraktního obrazu na základě rozumem uchopitelných jevů je dle mého názoru v podstatě nesmyslný

¹⁰⁰ KERBACHOVÁ 2010

abstrahováním nebo doplňováním popsatelné reality, ale stojí jako samostatný prostor za hranicemi lidského vjemu.

Již v úvodu jsem popisoval rozdílnosti abstraktních projevů. Domnívám se, že v tomto momentě Skalovy tvorby je velice dobře viditelný rozdíl mezi pojmem absolutní film a abstraktní film, stejně tak jejich vzájemné propojení v jednom díle. Ručními zásahy na film Skala nijak neodkazuje k objektivní realitě, ani nijak neabstrahuje jakékoliv reálné tvary, nýbrž vytváří zcela unikátní vlastní časoprostor. V práci s figurativními motivy pak postupuje v aristotelském smyslu odnímání a schematizování popsatelných fenoménů. Naexponované ženské postavy skutečně abstrahuje od detailů, využívá jejich zobrazení pouze v siluetě. „Přítomnost ženské postavy vizuálními úpravami nabývá podoby jakéhosi astrálního těla, klade otázky vztahu člověka a jeho okolí, nebo chceme-li postavení lidské bytosti v nekonečném vesmíru. V tomto momentě autor zcela vědomě navázal na hermetickou a esoterickou tradici.“¹⁰¹ Skala tak vytváří univerzální princip lidské existence. V jeho figurativních kompozicích se spojují absolutní ideje s abstrahovaným a tedy univerzálním vnímáním skutečnosti.

V textech, zabývajících se Skalovou tvorbou, je jeho používání naexponovaných záběrů ztotožňováno téměř vždy s metodou found-footage. Již při podrobnějším pohledu na jeho díla obsahující figurativní kompozice, je však zřejmé, že s termínem found-footage v klasickém slova smyslu se nedá Skalova tvorba zcela ztotožnit. Metoda found-footage neměla pro Skalu zcela stejný význam jak je uplatňován v běžné praxi. Sám uvádí: „v mém případě se vlastně ani nejedná o nalezený materiál v pravém slova smyslu, protože já ho důvěrně znám, dokonce k němu mám intimní vztah.“¹⁰² Skala výjimečně používal nalezený materiál, ale jen v minimální míře. Drtivou většinou zpracovávaných reálných záběrů byly fragmenty jeho vlastních natočených sekvencí.

Příkladem v tomto pohledu může být jeden záběr ze Skalova jinak ztraceného filmu, který sloužil jako základ pro videoart *Jen smrt...* [film19] Jedná se o dílo, založené na opakování několika políček, na kterých je zachyceno otočení dívčí hlavy z ánfasu do profilu.¹⁰³

Způsob Skalovy filmové experimentální figurativní tvorby prošel během let, ve kterých se jí věnoval, značné obměny. Nejenže Skala proměňoval způsob výtvarného vyjádření. Ve své podstatě právě Skalova figurativní tvorba znamenala také plynulý přechod

¹⁰¹ KERBACHOVÁ 2010

¹⁰² KERBACHOVÁ 2006b

¹⁰³ Vysvětlení tohoto filmu Skala také uvedl v úvodních titulcích: „Zemřela před mnoha lety... Několik políček filmu znovu a znovu vyvolává magický fragment jejího živoucího pohybu... Znovu a znovu zaklíná zmizelý čas.“

od media filmu k elektronickému záznamu obrazu. Zajímavé také je, že první experimenty s figurativními vzorci vznikaly již záhy po Skalově seznámení se s hand-made technikou. V jeho tvorbě se tedy jednalo o několik paralelně jdoucích výrazových linií, postupem času mezi sebou velice odlišných. Nelze tedy striktně oddělovat období informelních struktur, barevných expresí a figurativních kompozic od sebe.

Pro počátek figurativních kompozic je příznačná podobnost ke zcela abstraktním a absolutním Skalovým filmům. Tak například díla *Terč* z roku 1972 [film16] nebo formálně velice podobné *Hledání rovnováhy* z roku 1973, která ještě spíše zachycují pohyby postavy než postavu samotnou. Ruční zásahy do obrazu pak zcela korespondují s barevnými experimenty stejného období. Zřetelný odklon od dosavadní tvorby je v těchto dílech patrný jen na uzavřeném obrazovém poli. To již přestává být vertikálně pohyblivé a pozornost diváka se tedy koncentruje do statické polohy jednotlivých filmových políček. Jinými slovy viditelný fyzický pohyb filmového pásu, který by neumožňoval iluzi pohybu uvnitř filmového obrazu, se pochopitelně redukuje na minimum. Postupem času se figura začíná z abstraktního obrazu vyčleňovat a stává se stále dominantnějším prvkem obrazu. Figurativní kompozice sedmdesátých let jsou velmi členité a těžko je lze postihnout jednotnou zobecňující charakteristikou. Objektivně snad lze konstatovat, že se postupem času Skalovy experimentální filmy stále více stávají statickými. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let již lze Skalovu metodu charakterizovat jako prolínání statických obrazů dle předem dané partitury. Pohyb postav v obraze je vytvářen jen několika fázemi, proměňujícími se mezi sebou. Výrazně dynamické změny ve vertikálním směru již zcela mizí.

Bod zvratu nastává na začátku osmdesátých let, kdy se pracovní příležitosti a s tím i finanční situace stávala neúnosnou pro Skalovu práci s barvami. Také nedostupnost barevného filmového materiálu, na který by své krátké smyčky mohl překopírovávat, ovlivnila jeho následující tvorbu. Znalost technologických inovací ve video technice mu umožnila vymyslet nový způsob zpracovávání svých filmových experimentů. Navíc díky přátelství s lidmi, kteří k novým technologiím měli přístup, mohl Skala dále prakticky rozvíjet svou tvorbu.

V první fázi se navrátil k fyzickému zpracování filmového materiálu pomocí tuše a následného proškrábávání. Upravoval tak ale již jen filmy s naexponovanou ženskou figurou. Ve své podstatě tedy šlo o pokračování figurativních kompozic. Takto připravené smyčky však nekopíroval pomocí podomácku vyrobené optické kopírky, nýbrž převedl do video signálu a následně obraz obarvil elektronickým procesem. Partiturní schémata, kterým zůstal stále věrný uplatnil až zcela na závěr, kdy již nabarvený videosignál sestříhával a prolínal

elektronickou cestou. Takto vytvořená barevnost se diametrálně odlišuje od Skalových závěrečných barevných expresí. Ve své podstatě bylo elektronickou cestou možné vytvořit dvě odlišné barvy a pomocí diferenciálních klíčů je vložit do patřičných částí obrazu, jako například v díle *Probuzená sfinga* z roku 1981 [film17].

Se změnou barev je ve Skalových filmech z osmdesátých let ukončena kapitola informelní animace a s ní dynamického pohybu filmového pásu. Filmový obraz je již pevně ukotven v rámu filmového plátna a zcela mizí jakýkoliv přesah do oblastí mimo pozorovatelné plochy. Pohyb v rámci filmového obrazu je pak vytvářen jen strukturálním prolínání jednotlivých obrazů. Z obrazů také mizí ručně vytvářené, dominantní amorfní tvary. Tato absence výrazných nekonkrétních způsobů projevu pokračovala i dále do Skalovy videotvorby. „Během první poloviny osmdesátých let skutečně došlo k odklonu od čistě abstraktních výrazových prostředků, k nimž se autor mimochodem do dnešní doby nevrátil.“¹⁰⁴

Nejpodstatnější změnu v tomto období však představuje vytvoření a přiřazení zvukové stopy. Do té doby němé filmové experimenty byly komponované tak, aby v co největší míře zvuk evokovaly. Od osmdesátých let se tento způsob vytrácí pod skutečnou zvukovou stopou. Obraz a zvuk tak začínají tvořit dvě paralelně jdoucí linie.

Všechny tyto změny však v žádném případě neznamenají jakoukoliv ztrátu uměleckého vyjádření. Naopak stálá snaha vyjádřit co nejpřesněji vlastní postavení ve světě a s ním spojených emocí a určitým způsobem všechno zaznamenat, nutí tvůrce, aby hledal stále přesnější způsob vyjádření. Nepochybně tomu tak bylo i v případě Petra Skaly, což jen dokazují poslední z jeho prací vytvářených ještě na filmovém pásu. Pocházejí z poloviny osmdesátých let a jsou již zcela na hranici se Skalovou videotvorbou. Autorovi se podařilo v těchto experimentech zachytit základní princip existence – *Zemská tíže* [film18]: „Do jeho tvorby pronikl meditativní, kontemplativní podtext, jehož prostřednictvím se pokusil vyjádřit vlastní metafyzickou zkušenost. Již se nejednalo pouze o tajemství ženského těla a postavení člověka v kosmu.“¹⁰⁵ Skala tak završil svou filmovou experimentální tvorbu návratem k prapočátku. Zacyklenost výtvarného projevu, ruční manipulace s filmovým pásem, stejně jako nové postupy s technologickou přeměnou znamenalo dovršení jednoho a počátek nového uměleckého vyjádření. Skala jako jeden z mála umělců zcela plynule a přirozeně přestál technologický zvrát přelomu tisíciletí. O udržení si vlastní identity v rámci převratu sociálního systému ani nemluvě.

¹⁰⁴ KERBACHOVÁ 2010

¹⁰⁵ KERBACHOVÁ 2010

5. OD FILMU K VIDEOU

Největší rozmach absolutního (abstraktního) filmu nastal téměř před sto lety v Německu, kde tvůrci jako Walter Ruttmann, Hans Richter, Oskar Fischinger vytvářeli své první pokusy s možnostmi s pohyblivým obrazem. Později, především díky emigraci předních německých tvůrců do USA, se hlavním centrem absolutních filmů stává západní pobřeží severní Ameriky. V těchto místech, v období okolo druhé světové války, lze vidět nový proud experimentální tvorby, který znovu dostal výjimečných kvalit. Od padesátých let dále zájem o absolutní film spíše upadá.¹⁰⁶ Vývoj techniky, který většinou znamená oživení všech starších způsobů tvorby, ovlivnil částečně i tvůrce absolutních filmů. S příchodem elektronických medií můžeme sledovat částečný vzestup zájmu v oblasti filmových experimentů, který jak uvádí Martin Čihák, „bude ovšem spíše nemilosrdnou ránou z milosti ... s využitím technických novinek – nejprve osciloskopů a jimi vytvářených křivek a posléze s příchodem pra-computerů, kdy se většina absolutních filmů odtrhne od svého původního imaginativního podloží a utone ve svobodě možností nabízených strojem“¹⁰⁷

Tento stav ve své podstatě přetrvává do současné doby, kdy naprostá většina veškeré experimentální tvorby upadá právě pro nekonečné možnosti digitální techniky. Je nepochybně vícero důvodů pro tento odklon k povrchním a banálním způsobům filmové tvorby, zaměřeným především na formální stránku. Opouštěje svět idejí vytrácí se i hlubší smysl celé tvůrčí činnosti. Domnívám se, že právě ona omezenost, kterou byli limitováni tvůrci dříve, jim dávala jasnější směr cesty za jejich ideálem – za jejich cestou k vytvoření díla. Neomezené technické možnosti jsou nyní natolik vábivé, že se tvůrci zabývají více myšlenkou, jak konkrétní věc udělat, bez uvědomění si ,co vlastně vytváří.

Z tohoto důvodu mi přijde velmi podnětný způsob, kterým Skala přešel od experimentování s filmem k videu. Skala se v tomto směru dokázal nejen distancovat od všemožností videa, ale také tvůrčím způsobem využít technologických inovací.

¹⁰⁶ jak příznačné že o dvacet let později se v Čechách Petr Skala stává navazujícím solitérem, přestože sám nevěděl co všechno se v tomto směru odehrálo

¹⁰⁷ ČIHÁK 2004 8

5.1 Počátky českého videoartu

Jako předobraz českých videoartistů byli často uváděni umělci z dvacátých a třicátých let minulého století. Období prvních videopokusů bylo často dáváno do souvislosti s českou prvorepublikovou avantgardou a jejími formálními koncepty. Díla jako, *Intermediální představení E.F.Burian*, nebo časově pozdější, *Laterna magika a Kinoautomat* jsou spíše ojedinělými případy. Zásadním předvojem českého videoartu tak byly nepochybně filmové experimenty 60. a 70. let Radka Pilaře a Petra Skaly. Přestože jsou oba (především Petr Skala) široké veřejnosti téměř neznámými umělci, podíl, který měli na formování začátku experimentu nových uměleckých disciplín je zcela zásadní. Stejně tak lze uvažovat i o současné estetice televizní, filmové i jiných odvětví využívající audiovizuálních medií, ve kterých se stále více tyto principy uplatňují¹⁰⁸ (ať už jde o klipovitost, záměrnou destrukci obrazu různými způsoby aj., utvářené zmíněnými tvůrci již před třiceti lety.

Přestože Petr Skala i Radek Pilař jsou písečtí rodáci, potkali se až v polovině 80. let, kdy již oba dva odděleně měli za sebou svůj vlastní autonomní vývoj. Je zajímavé, že bez jakéhokoliv vědomí o sobě navzájem, stejně jako bez poznání výtvarných postupů a výsledných děl, lze u nich vystopovat paralelní vývoj. Což i potvrzuje počátky jejich zájmu – filmový experiment, který se u obou během jejich vývoje proměnil ve videoart. Jak potvrzuje i myšlenka Bohdany Kerbachové: „Pro oba umělce se základním stavebním elementem raných videosnímků staly fragmenty vlastních filmových experimentů.“¹⁰⁹ Přes používání nových technologií se Radek Pilař ani Petr Skala nevzdálili svým výchozím výtvarným postupům. Jejich pojetí videa bylo i nadále v intencích výtvarného umění „...kladoucím důraz na dění ve formátu, užívaném obdobně jako plocha, již má výtvarník zaplnit svými prostředky...“¹¹⁰ specifické výrazové prostředky filmu i nových médií kladli až na druhé místo. Pohyby kamery, rakursy¹¹¹, střih jsou v jejich dílech “jen nadstavbou“ podřazenou uzavřenému rámu obrazu.

Jedním z prvních “videopokusů“ byl osmidílný cyklus Radka Pilaře *Musica Picta* vznikající od roku 1985 až do roku 1990. Jedny z prvních veřejných prezentací videoartu v Čechách (přesto pro úzký okruh lidí) vznikaly z iniciativy Petra Skaly. Roku 1988 v českobudějovické galerii Hroznová, dále pak o rok později v pražském klubu Amfora a klubu

¹⁰⁸ Je však třeba podotknout, že se jedná jen o aplikaci vnějších formálních postupů. Vnitřní princip zůstává stále přehlížen.

¹⁰⁹ KERBACHOVÁ 2006a 147

¹¹⁰ KERBACHOVÁ 2006a 147

¹¹¹ vertikální úhly kamerového záběru

Gong. Podobně se snažil přiblížit tuto technologii i Radek Pilař, kterému se podařilo realizovat samostatnou prezentaci v roce 1988 ve Vsetíně.

Ve své podstatě jsou začátky videoartu Petra Skaly především jeho reinterpetací filmových experimentů. Až do roku 1994 používal Skala přetočené části, kratší úseky i jednotlivá políčka již naexponovaného materiálu a v podobě videosignálu ho následně zpracovával stříhem, klíčováním, multiplikací a jinými způsoby. „Pro Skalu představoval nový nástroj východisko k videografické analýze filmového obrazu i kinematografického způsobu syntaxe.“¹¹² V devadesátých letech lze označit dílo Petra Skaly jako dialog mezi filmem a, nově se deroucím do popředí, mediem videa [film19]. Je to ve své podstatě také navazování na filmové experimenty z poloviny osmdesátých let, ve kterých Skala sice video technologii využíval jen utilitárně avšak s vědomím dalších možností nového média.

5.2 Absolutní filmy a absolutismus videa

Videoexperimenty oproti filmovým experimentům mají dle Skalova názoru výhodu v jejich možnosti bezprostřední interaktivnosti. Autor je tak schopen ihned korigovat předešlé kroky. Tyto průběžné úpravy byly možné i ve filmové tvorbě, avšak s nesrovnatelně zdouhavějším procesem. Zajímavostí je, že právě tato vlastnost dle jiných umělců i teoretiků zabývající se filmovou a video experimentální tvorbou, zapříčiňuje zřetelný úpadek tohoto uměleckého směru. Jelikož většina potenciálních tvůrců se právě v nekonečných možnostech digitálního zpracování utápí, v době, kdy již lze s videem experimentovat naprosto libovolně, nevytváří téměř nikdo nic. Určité omezení tvůrčích možností tak paradoxně vyznívá ve prospěch autorské tvorby více než neomezené možnosti technologické i sociální. Příměrem k tomuto faktu bych uvedl jak Petr Skala popisuje rozpad Asociace videa a intermediální tvorby: „Je to možná trochu trapné, ale důvodem k vystoupení většiny členů byl požadavek placení pravidelného ročního příspěvku Unii výtvarných umělců. Řada lidí nechtěla platit pouze za ten fakt, že se scházíme. Argumentem bylo, že se dneska můžeme scházet kdekoliv, kdykoliv, s kýmkoliv a říkat si cokoliv. No – a tak se už nescházíme.“¹¹³

Nicméně v rámci doby, ve které se dennodenně video a film porovnává, potažmo se řeší přechod od videa k filmu, je názor Petra Skaly na tuto problematiku přinejmenším velmi

¹¹² KERBACHOVÁ 2006a 152

¹¹³ KERBACHOVÁ 2006a 193

inspirativní: „Já bych ten proces přirovnal k vynálezu olejomalby, nebo k přechodu od používání dřevěných desek k rámu s napnutým plátnem. [...] To byly také ve své době revoluční technologie. Nemyslím si ale, že by tyto a mnohé další změny nějak zásadně ovlivnily charakter výtvarného umění. Ovlivnili ovšem způsob tvorby, protože každá z nich přinesla větší množství svobodnějšího výrazu. A v tom všeobecně cítím analogii s videem a všeobecně i rozdíl mezi videem a filmem.“¹¹⁴ Jak sám Skala uznává, je s tímto názorem možno polemizovat v mnoha pohledech. Jemu jako autorovi však nejde tolik o teoretický rozbor této problematiky, jako spíše o praktické zkoumání možností nového média, obdobně jako hledání vlastních nových vyjadřovacích způsobů.

Pro srovnání uvedu myšlenku již citovaného teoretika umění, především v oblasti nových médií, Noela Carrola. Ta nejen že svým způsobem koresponduje se Skalovým vnímáním elektronických médií, ale představuje i náhled do možného budoucího postavení tohoto uměleckého směru: „Budoucnost filmu se do značné míry může stát budoucností digitálně syntetizovaných obrazů, kde představa přímého vidění má malý nebo vůbec žádný význam, protože takové obrazy nemusejí mít skutečný model, který lze přímo vidět. V zásadě není důvodu, proč by k tomu nemohlo dojít. Epocha fotografického filmu pak možná bude představovat jen krátkou mezihru tohoto uměleckého druhu. [...] není v zásadě důvod proč by plně vykonstruovaný matricový záběr nebo obrazová montáž (v tomto případě má autor na mysli nejspíše digitální upravení obrazu než filmovou montáž v původním českém významu) nemohly platit za případ filmu tak, jak jej

známe.“¹¹⁵

Můj osobní názor v této problematice se shoduje s oběma citovanými autory. Jen bych ho ještě doplnil o tři další skutečnosti. A to za prvé, přestože lze video chápat jako pokračování média filmu, je třeba si uvědomit fyzikální rozdílnost obojího. Stejně jako podstatu a základní principy. Video pak nebude vycházet ani tolik jako pokračování filmu, ale spíše jako zcela nový vyjadřovací prostředek využívající podobných způsobů tvorby.

Druhá věc se týká samotné tvorby, která v současné situaci nejen přináší množství svobodnějšího výrazu. Ve své podstatě přinesla “neomezené” možnosti pro autorovo ztvárnění představ, a tím ho také ubíjí. Nakolik bude člověk schopen tohoto nového fenoménu využít, je otázka do budoucna. A nemohu v tuto chvíli opomenout otázku, zda-li to ještě vůbec bude člověk v takové podobě, kterou známe dnes. To však je zamyšlení pro zcela jinou práci.

¹¹⁴ KERBACHOVÁ 2006a 197

¹¹⁵ CAROLL 2001 19

V neposlední řadě bych také zpochybnil tvrzení Petra Skaly, že jsou pro video experimenty, nebo i celkově pro celou audiovizuální tvorbu výhodné „demokratizační vlastnosti“¹¹⁶ Z mého pohledu tento fakt nijak výrazně nové podněty z řad laiků a amatérů nepřinesl. Naopak se spíše celá úroveň audiovizuální produkce značně posunula směrem k bezduchým a obsahově vyprázdněným brakům. A to jednak na úrovni profesionální, na kterou již nejsou od diváků kladeny takové nároky jako dříve. Ale stejně tak i v prostředí amatérů a laiků, kde v množství průměrných prací kolísá úroveň tohoto odvětví směrem k serveru *youtube.com*, až po procentuálně nejpočetnější audiovizuální tvorbu současnosti – pornovideo

V souvislosti s vývojem podmínek pro nezávislou tvorbu se v současné době začíná opakovat situace ve které se octl Petr Skala v sedmdesátých letech. Z mně nepochopitelných důvodů byla na FAMU zrušena dílna experimentální animace, pročez ji Skala opouští. Svá díla opět tvoří spíše sám pro sebe, bez vyhlídek na změnu situace. Jak sám říká, neměl nikdy potřebu svá díla příliš výrazně prosazovat na veřejnosti. V tomto ohledu byl odlišný od Radka Pilaře, díky kterému se údajně jeho díla v devadesátých letech vůbec dostávala na veřejnost. Jaký bude tedy následující vývoj nejen Petra Skaly, ale experimentálního a nezávislého filmu v budoucnosti, zůstává velkou neznámou. Jediná jistotou (alespoň prozatím) tak zůstává v uplatnění vlastních autorových myšlenek a principů pro něj samotného.

¹¹⁶ KERBACHOVÁ 2006a 197

6. Závěr

Domnívám se, že v rámci hlavního tématu se potvrdila myšlenka o zcela unikátním způsobu tvorby Petra Skaly. V porovnání se světovými tvůrci využívajícími podobné výtvarné principy, vychází Skalovo dílo jako plnohodnotné a s nimi rovnocenné. Izolace totalitního systému, ještě podpořená Skalovou uzavřeností, s největší pravděpodobností způsobila, že se jeho tvorba stala známou jen pro úzký okruh přátel. Paradoxem se nakonec stalo samotné zveřejnění Skalovy tvorby v rámci uvedení DVD *Utajený experimentátor*. Na jednu stranu se zviditelnila jeho autentická tvorba. Na druhou stranu se ukázalo, jak malý je v současné době zájem o nekomerční umělecké projevy, které nejsou založeny na principu masové zábavy. Skala tak opět, po padesáti letech, vytváří svá díla především pro sebe.

Rozbor konkrétních děl Petra Skaly, stejně jako ostatních umělců zmíněných v této práci ukázal, že jednotlivé techniky a způsoby výtvarného zpracování se mezi malbou a výtvarným zpracováním filmu plynule prolínaly. Na Skalovu tvorbu nelze nahlížet jako na chronologický sled jednotlivých tvůrčích údobí. Z jeho jednotlivých děl je možné vyzorovat různé techniky zpracování filmového materiálu, která se navzájem prolínají a paralelně směřují k novým výrazovým možnostem. Ve výsledku působí Skalova experimentální filmová tvorba jako harmonický celek s několika odlišnými způsoby jeho tvůrčího vyjádření.

Chtěl bych poukázat na několik úskalí, které vyplynuly ze zvoleného tématu. V první řadě to byl problém obrazové přílohy. Přestože žádná reprodukce malby nebude nikdy působit stejně jako originál ve svém původním prostředí, má film oproti tomu o mnoho těžší postavení. V zásadě lze říci, že na papír nelze zaznamenat jakoukoliv reprodukci filmu. Ve chvíli, kdy vezmeme jedno filmové políčko, sebecke reprezentující daný film, stává se z něho obraz, který o samotném filmu mnoho neříká. Jak jsem se již zmínil na začátku, proto abychom o zkoumaném díle mohli mluvit jako o filmu, je zapotřebí jeho nespojitě zobrazení s minimálním počtem dvou obrazů. Nespojitým, pookénkovým posunem jednotlivých obrazů, ze kterých vzniká na sítnici diváka iluze kontinuálního pohybu. Z toho důvodu bylo k práci zařazeno DVD s filmy, ke kterým se text v potřebných místech odkazuje.

Dalším úskalím tohoto tématu byla absence odborných textů zabývajících se experimentální filmovou tvorbou Petra Skaly. Jedinou rozsáhlejší prací je text Bohdany Kerbachové doplňující DVD *Petr Skala – Utajený experimentátor* a webové stránky Petra

Skaly. Z tohoto důvodu jsem zvolil metodu komparace děl Petra Skaly s dalšími díly autorů zahraničních i domácích.

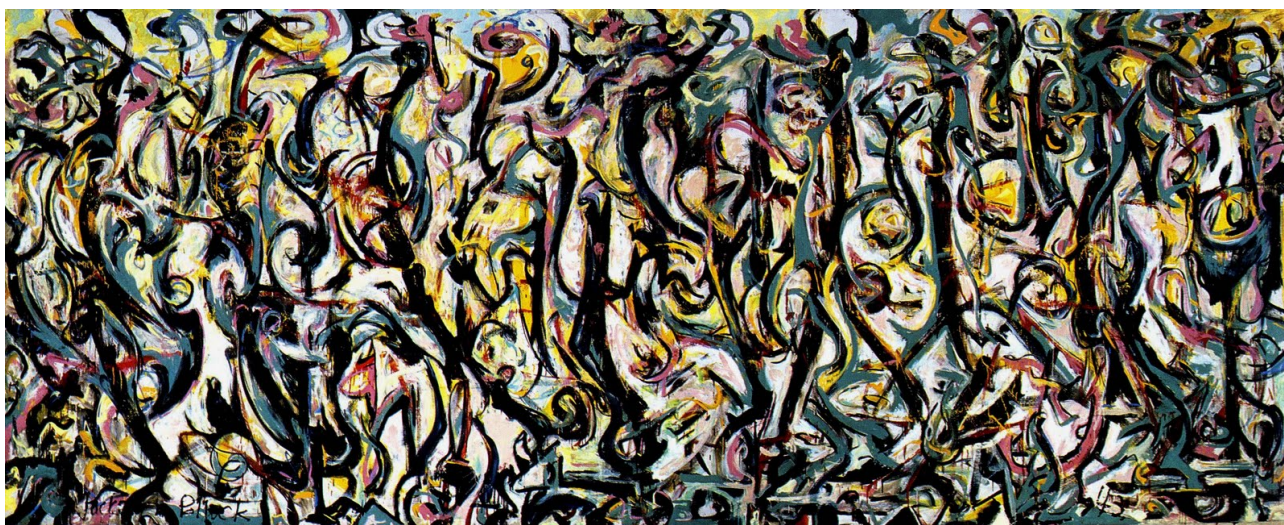
Poslední překážkou při práci se ukázalo technologické omezení. Vzhledem k nedostupnosti originálních filmových kopií, jsem byl nucen pracovat jen s DVD Utajený experimentátor. Rozdílnost filmové a DVD projekce je evidentní. Počínaje technologickými nedostatky digitálního záznamu – rozlišovací schopnost, světelný rozsah - až po subjektivně rozdílný dojem z prosvětlovaného filmového obrazu oproti postupnému zobrazování jednotlivých pixelů. Avšak vzhledem k tomu, že se Petr Skala ztotožnil s díly vydanými na DVD, považoval jsem tento nedostatek práce s originály za nutnou, ale ne zásadní odchylku od skutečné povahy těchto uměleckých děl.

Výtvarné experimenty ve filmové tvorbě Petra Skaly ukazují, že nezáleží ani tak na formě, technice nebo způsobu uměleckého vyjádření. Propojením různých druhů umělecké tvorby, stejně jako různých médií, Skala vytvořil zcela unikátní výrazový systém implementující dosavadní vývoj ve kterém následně sám pokračoval. Ve své podstatě totiž nezáleží na tom, jak se daný umělec vyjadřuje, ale především s jakým úmyslem své dílo vytváří.

Obrazová příloha:



1. Jackson Pollock: Měsíční žena krájí kruh, kolem r.1943, olej na plátně, 106,7 x 101,6 cm.



2. Jackson Pollock: Nástěnná malba, 1943, olej na plátně, 247 x 605 cm.



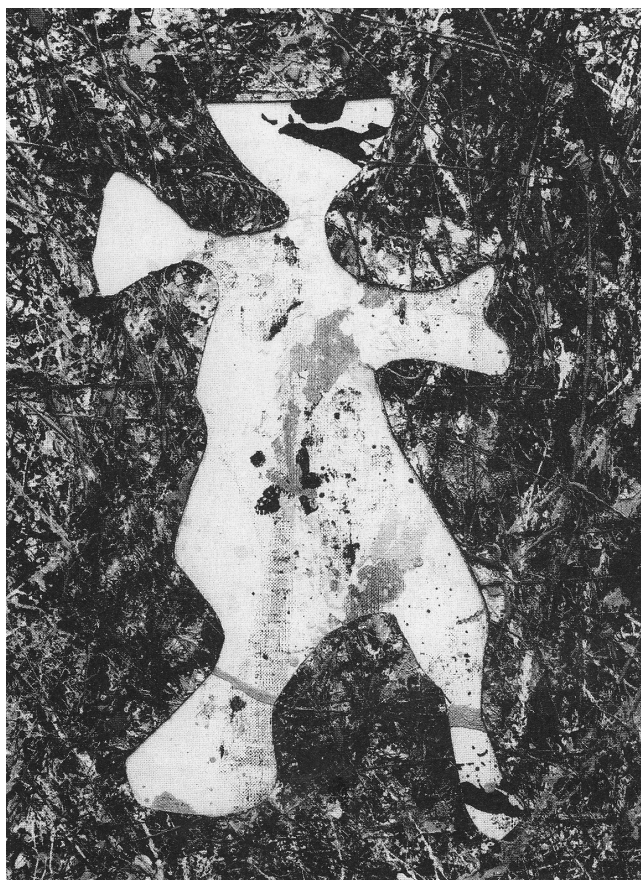
3. Hans Namuth: Jackson Pollock při práci, 1950, černobílá fotografie



4. Mark Rothko: Bez názvu (*Multiforma*), 1948, olej na plátně, 225,7 x 165,1 cm.



5. Willem de Kooning: Woman with a Green and Beige Background, 1966, olej na papíře,
72,4 x 57,8 cm.



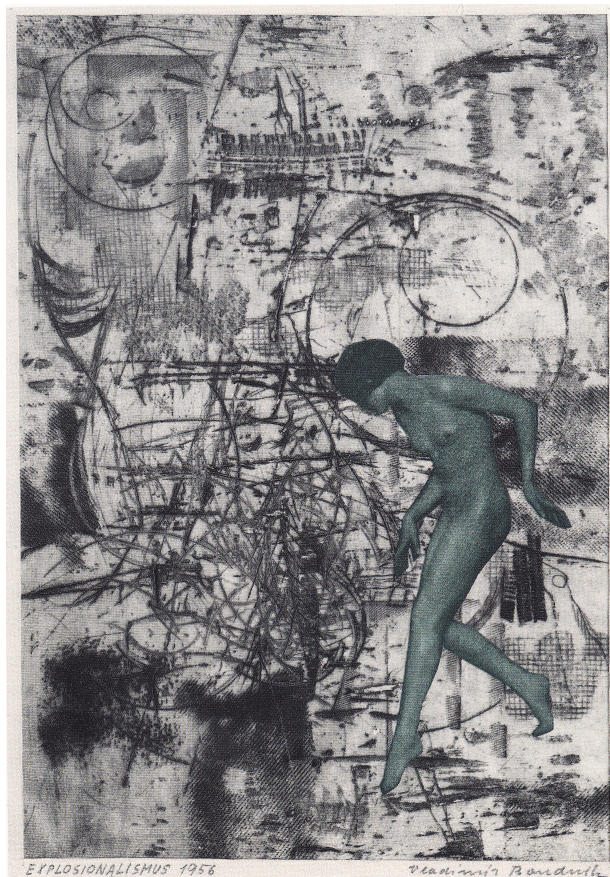
6. Jackson Pollock: Výřez, 1948, olej na vyřezaném papíru naneseném na plátně,
77,5 x 59,7 cm.



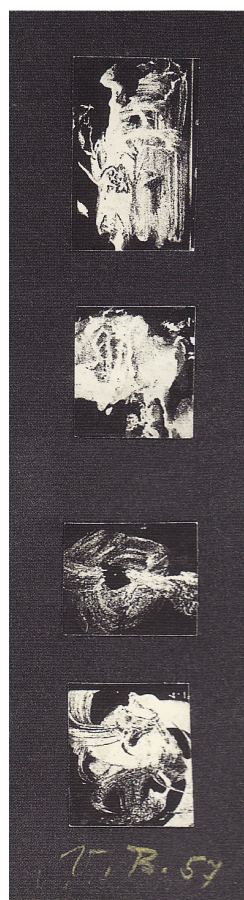
7. Ludmila Padrťová: Bez označení, 1957-1960, tuš, akvarel, anilinové barvy, kresby na papíře různé velikosti nalepené na kartonu.



8. Fotografická dokumentace jedné z interpretací Vladimíra Boudníka na pražských zdech, 1. pol 50.let



9. Vladimír Boudník: Explosionismus, aktivní grafika / koláž, 1956, 18,1 x 12 cm.



10. Vladimír Boudník: 4 miniaturní fotografie nalepené na papíře, 1957, okolo 2 x 2,5 cm.

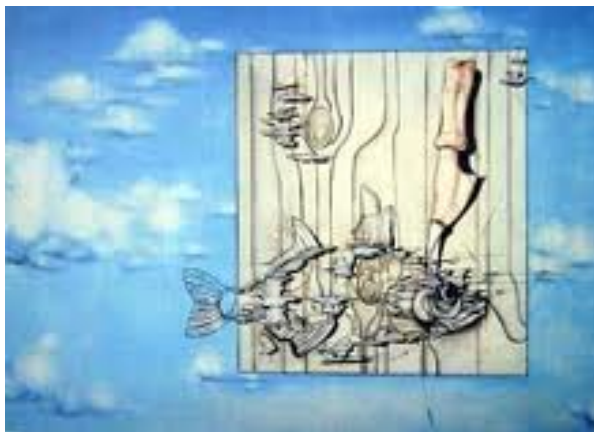
Magnetická ryba
magnetic - antimagnetic
Ruka - nůž a nůž - ruka

Piliny na magnetické desce vytvoří rybu -
rybu viditelnou, magnetickou, chladnokrevně
přemýšlející.
V koutě magnetické desky přijímá potravu
antimagnetická ruka,
která atomickým tikem uvedena v pohyb,
namíří nůž na viditelnou, magnetickou, chladnokrevně
přemýšlející rybu.
Ruka která zabíjí opustila nůž
Nůž zabíjí
Nůž jenž pohltil antimagnetickou ruku
nahradí ruku která zabíjí.
A tento emancipovaný nůž a jeho nitro, kde pulsuje
krev
antimagnetické ruky, která nasycena zabíjí,
tento nůž - ruka
zabodne se do viditelného, magnetického,
chladnokrevně
přemýšlejícího hřbetu ryby,
kterou nezabije,
protože ryba ač viditelná, živá, a chladnokrevně
přemýšlející,
je magnetická.

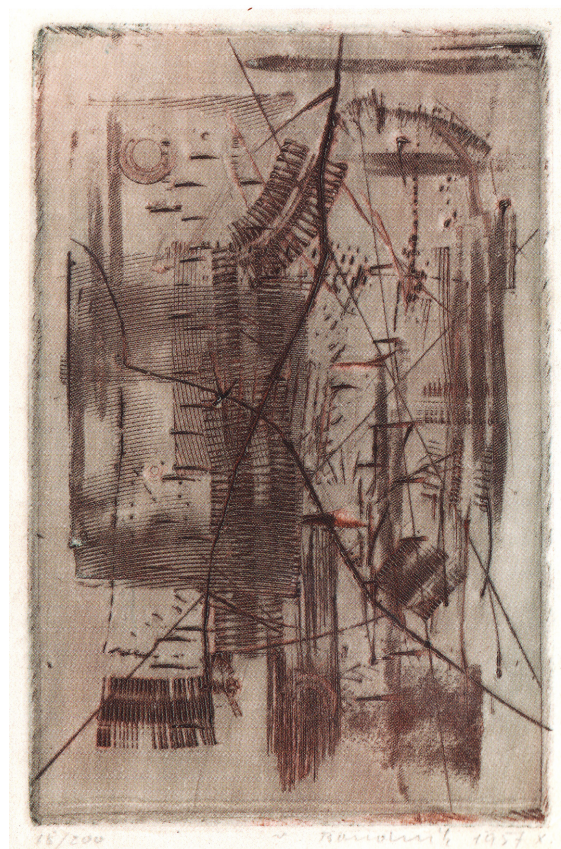
(1949)

Zjevná byrokracie tohoto textu, byrokracie ve smyslu absolutní přesnosti převodu funkcí, se vyčerpávajícím způsobem vyrovnává s méně zjevnou byrokracií snu a navazuje tím přímo na přepis Lionardovy poznámky „Jak znázorňovati noc“ pořízený Emilou a mnou před časem. Byrokracie a logická demagogie vztahů a převodů funkcí a povah vytváří spolehlivé kritérium pro popření tvrzení, že „krása je nepřenosná“. S jistotou, která se rovná ve stejné míře mému přesvědčení, tvrdím, že krása je přenosná a mimo této krásy jiné není, protože, jestliže není přenosná krása, neexistuje poesie.

11. Mikuláš Medek: Báseň která byl předlohou obrazu *Magnetická ryba*, 1949



12. Mikuláš Medek: Magnetická ryba, 1949, olej na plátně, 55 x 77 cm.



13. Vladimír Boudník: Explosionismus, 1957, kolorovaná aktivní grafika, 10,5 x 6,8 cm.



14. Antonín Tomalík: Bez názvu, 1959, tuš na papíře, 33 x 22,5 cm.



15. Jan Kotík: Antarktida, 1960, olej na plátně, 130 x 162 cm.



16. Josef Istler: Obraz, 1962, kombinovaná technika na desce, 64 x 47 cm.



17. Mikuláš Medek: Utrpení 16000 cm², 1962, olej na plátně

Seznam vyobrazení:

1. Jackson Pollock: Měsíční žena krájí kruh, kolem r.1943, olej na plátně, 106,7 x 101,6 cm.
Reprodukce z: GOLDING 2003, 130, obr.26

2. Jackson Pollock: Nástěnná malba,1943, olej na plátně, 247 x 605 cm.
Reprodukce z: <http://counterlightsrantsandblather1.blogspot.com/2010/08/jack-dripper.html>

3. Hans Namuth: Jackson Pollock při práci, 1950, černobílá fotografie
Reprodukce z: <http://www.goldbergmcduffie.com/projects/artnews/exhibit.html>

4. Mark Rothko: Bez názvu (*Multiforma*), 1948, olej na plátně, 225,7 x 165,1 cm.
Reprodukce z: GOLDING 2003, 178, obr. XXXIV

5. Willem de Kooning: Woman with a Green and Beige Background, 1966, olej na papíře,
72,4 x 57,8 cm. Reprodukce z: <http://www.nyu.edu/greyart/exhibits/nycool/6wdekooning>

6. Jackson Pollock: Výřez, 1948, olej na vyřezaném papíru naneseném na plátně, 77,5 x 59,7
cm. Reprodukce z: GOLDING 2003, 131, obr. 67

7. Ludmila Pádrtová: Bez označení, 1957-1960, tuš, akvarel, anilinové barvy, kresby na
papíře různé velikosti nalepené na kartonu. Reprodukce z: PRIMUS 2003, 22

8. Fotografická dokumentace jedné z interpretací Vladimíra Boudníka na pražských zdech, 1.
pol 50.let Reprodukce z: PRIMUS 2004, 54

9. Vladimír Boudník: Explosionalismus, aktivní grafika / koláž, 1956, 18,1 x 12 cm.
Reprodukce z: PRIMUS 2004, 47, obr. XXXV

10. Vladimír Boudník: 4 miniaturní fotogramy nalepené na papíře, 1957, okolo 2 x 2,5 cm.
Reprodukce z: PRIMUS 2003, 209

11. Mikuláš Medek: Báseň která byl předlohou obrazu *Magnetická ryba*, 1949
Reprodukce z: MEDEK1995, 45

12. Mikuláš Medek: Magnetická ryba, 1949, olej na plátně, 55 x 77 cm.
Reprodukce z: <http://aplikace.mvcr.cz/archiv2008/casopisy/s/2002/0027/medek.html>

13. Vladimír Boudník: Explosionalismus, 1957, kolorovaná aktivní grafika, 10,5 x 6,8 cm.
Reprodukce z: PRIMUS 2004, 72, obr. 12

14. Antonín Tomalík: Bez názvu, 1959, tuš na papíře, 33 x 22,5 cm.
Reprodukce z: <http://www.transars.cz/aukcnikatalogy/katalog17/1strana21.html>

15. Jan Kotík: Antarktida, 1960, olej na plátně, 130 x 162 cm.
Reprodukce z: NEŠLEHOVÁ 2006, 125, obr. 125

16. Josef Istler: Obraz, 1962, kombinovaná technika na desce, 64 x 47 cm.
Reprodukce z: NEŠLEHOVÁ 2006, 126, obr. 126

17. Mikuláš Medek: Utrpení 16000 cm², 1962, olej na plátně
Reprodukce z: MRÁZ 1970, 96, obr.24

Seznam použitých pramenů a literatury:

Prameny:

Vladimír BOUDNÍK: Z korespondence I (1949-1956). Pražská Imaginace, Praha 1994

Vladimír BOUDNÍK: Z korespondence II (1957-1968). Pražská Imaginace, Praha 1994

Vladimír BOUDNÍK: Corpus Delicti. Pražská Imaginace, Praha 1990

Mikuláš MEDEK: Texty. Torst, Praha 1995

Jackson POLLOCK: Výroky a rozhovory. Arbor vitae, Praha 2009

Stat' ve sborníku:

Jaroslav ANDĚL: Česká meziválečná avantgarda. Film a doba 46, 2000, č. 2, 65-68

Michal BREGANT / Martin ČIHÁK : Skutečnější než realita. S. 421–443. In: Alan, Josef, ed: Alternativní kultura. Jihlava, Nakladatelství Lidové noviny 2001

Noël CAROLL: Definování pohyblivého obrazu. In: Iluminace 2001, č. 2, 5-31

Martin ČIHÁK: K teorii strukturálního filmu. In: Iluminace 11, 1999, č. 3, 49-67

Martin ČIHÁK: Absolutní film. In: Kino-Ikon 8/2004, Asociácia Slovenských filmových klubov, Bratislava, 2004

Martin ČIHÁK: Experimentální film. Sborník textů k 27. Letní filmové škole v Uherském Hradišti. (ed.). Uherské Hradiště 2001

Lenka DOLANOVÁ: Vstup pohyblivých obrazů do galerie. In: Iluminace 15, 2003, č. 4., 2003, 85-100

Lenka DOLANOVÁ: Co to tam vařili. In: Iluminace 18, 2006, č. 2, 103-132

Peter GIDAL: Teorie a definice strukturálního/materiálního filmu. In: Iluminace 11, 1999 29-47

Roger HORROCKS: Len Ley: Reading with the body. In: STAIGER Janet / GERSTNER David A. (ed.): Authorship and Film. London / New York 2003, 175-192

Paolo CHERCHI : Petr Skala: utajený experimentátor. In: Film a doba 52, 2006

Vít JANEČEK: A my jsme byli modernisti. In: Iluminace 18, č. 2/2006

Bohdana KERBACHOVÁ: Počátky českého videoartu. In: Iluminace 18, č. 2/2006a

Bohdana KERBACHOVÁ: První schůzky naplňovalo snění. In: Iluminace 18, č. 2/2006b

Daniela KRAMEROVÁ : Otevírání cesty – světová výstava EXPO 58 v Bruselu. In: Dějiny Českého výtvarného umění [VI/1] Academi, Český Těšín, 2007

Mahulena NEŠLEHOVÁ: Racionální a přeludová obrazivost. In: Dějiny Českého výtvarného umění [VI/1] Academi, Český Těšín, 2007a

Mahulena NEŠLEHOVÁ: Informelní projevy. In: Dějiny Českého výtvarného umění [VI/1] Academi, Český Těšín, 2007b

Stanislav ULVER: Rozhovor s P.A. Sitney. In: Film a doba č. 3/2008

Pete Adams SITNEY: Harry Smith interview by P.A.Sitney. In: Film Cultur 37/1965, Praeger Publishers, New York-Washington 1970

Internetové zdroje:

Fred CAMPER: By Brakhage: The Act of Seeing. In: The Criterion Collection <http://www.criterion.com/current/posts/272-stan-brakhage> vyhledáno 26.9.2010

Martin BLAŽÍČEK: Spontání film. In: Cinepur <http://cinepur.cz/article.php?article=1062> vyhledáno 30.10.10

Govett BREWSTER: Len Lye biography. In: Govett Brewster art galery <http://www.govettbrewster.com/LenLye/about/biography.htm> vyhledáno 15.8.2010

Stan BRAKHAGE: The opening paragraph of Methapores on vision. In: <http://www.fredcamper.com/Brakhage/Metaphors.html> vyhledáno 13.10.2010

Brett KASHMERE: Len Lye. In: Sense of cinema <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/07/lye.html> vyhledáno 5.9.2010

Bohdana KERBACHOVÁ: Petr Skala. In: <http://petrskala.o2bar.cz/dv dutajeny.htm> vyhledáno 5.9.2010

Monografie/katalogy:

Stan BRAKHAGE: Methaphors on vision. Film Cultur 1963

John GOLDING: Cesty k abstraktnímu umění. Barrister & Principal, Praha 2003

John GRAHAM: Systems and Dialectics of Art. Baltimore, London 1971

Victor GRAUER: Brakhage a teorie filmové montáže. Iluminace 11, 1999, č.3, 69 – 91

Clement GREENBERG: American-Type Painting In: Art and Cultur Beacon, Boston 1965

Barbara HESSOVÁ : Abstraktní expresionismus. Slovart, Praha 2005

Luboš HLAVÁČEK: Řeč tvarů - umění vnímat umění. Praha 1984

Bohdana KERBACHOVÁ: Petr Skala – Utajený experimentátor (příloha stejnojmenného DVD). Praha 2005

Michael LEJA: Reframing abstract expresionism Yale university, Michigan 1993

Bohumír MRÁZ: Mikuláš Medek. Obelisk, Praha 1970

Mahulena NEŠLEHOVÁ / Antonín DUFEK / Jiří VALOCH: Český informel. Galerie hlavního města Prahy, Praha, 1991

Mahulena NEŠLEHOVÁ: Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957-1964 (kat. výst.). Praha 1991

Zdeněk PRIMUS: Umění je abstrakce. Kant, Praha 2003

Zdeněk PRIMUS (ed.): Vladimír Boudník, Mezi avanantgardou a andrgroundem. Gallery, Praha 2004

Bryan ROBERTSON: Jackson Pollock. Thames and Hudson, Great Britain 1960

Robert RUSSET / Cecile STARR: Experimental Animation. New York 1976

Rostislav ŠVÁCHA/ Marie PLATOVSKÁ: Dějiny českého výtvarného umění 6. Praha 2007

Pete Adams SITNEY: Visionary Film. Oxford University Press, New York 1974

Kristin THOMPSONOVÁ / David BORDWELL: Dějiny filmy. Praha 2007

Stanislav ULVER: Západní filmová avantgarda. Český filmový ústav, Praha 1991

Petr VOPĚNKA: Rozpravy s geometrií. Panorama, Praha 1989

Filmografie Petra Skaly:

(omezená na experimentální tvorbu založenou na práci s filmovým materiálem)

1967 : Znamení

1968 : Krev v srpnu; Pařížské zdi

1969 : Blízkost smrti; Bloudění nocí; Geometrie citu; Hieroglyfy; Láokoón; Protest; Rakovina moci; Struktura; Tajemné vzkazy

1970 : Krev; Magické písmo; Obrazy duše; Vrypy času

1971 : Řev ticha; Šepot hvězd

1972 : Nicota (Vyhaslý věk); Krev na zdi; Stínohra; Terč; Zeď času

1973 : Hledání rovnováhy; Íris; Neznámý rozměr; Noční obloha; Pomatená noc; Provazochodci

1974 : Hvězdný prach; Pulsar; Šum hvězd; Vyhaslá hvězda

1975 : Anděl smrti; Geometrie paměti; Stíny na zdi; Tvář v kameni

1977 : Expanze; Izolace; Magie času; Mínótauros; Postavy v nás; Tajemné signály; Tichý výkřik; Záblesk světla

1978 : Aritmie; Noční výkřik; Porušený klid

1979 : Obrazy noci; Ozvěna krve; Prostorová deformace; Rozmezí

1980 : Čas bez touhy; Dávná znamení; Éós; Genesis; Horoskop; Krajina krve; Kus vyprahlé země; Labyrint duše; Lethe; Modlitba; Neznámý břeh; Práh; Periody; Tabu; Tušení tmy; Věštba; Zámotek; Zelený stín

1981 : Probuzená sfinga

1983 : Dlouhá noc; Míjení; Noční múza

1984 : Dva vesmíry; Dvojí puls; Silokřivky; Uzavřené nekonečno; Zemská tíže

Seznam citovaných filmů:

Arnulf Rainer (Petr Kubelka, Rakousko, 1960)

Bloudění nocí (Petr Skala, Čechy, 1969)

Catalogue (John Whitney, USA, 1961)

Color Cry (Len Lye, USA, 1952)

Color Flight (Len Lye, Anglie, 1938)

Colour Box (Len Lye, Anglie, 1935)

Dog Star Man (Stan Brakhage, USA, 1961-64)

Film Exercises (John a James Whitney, USA, 1942-44)

Free Radicals (Len Lye, Anglie, 1958)

Geometrie paměti (Petr Skala, Čechy, 1975)

Hieroglyfy (Petr Skala, Čechy, 1969)

Hledání rovnováhy (Petr Skala, Čechy, 1973)

Jen smrt... (Petr Skala, Čechy, 1988)

Kaleidoscope (Len Lye, Anglie, 1935)

Komposition in Blau (Oskar Fischinger, Německo, 1935)

Lapis (James Whitney, USA, 1960-66)

Magické písmo (Petr Skala, Čechy, 1970)

München Berlin Wanderung (Oskar Fischinger, Německo, 1927)

Motion Paintig no.1 (Oskar Fischinger, USA, 1947)

Mothligh (Stan Brakhage, USA, 1963)

Musica Picta (Radek Pilař, Čechy, 1985-90)

No.1 (Harry Smith, USA, 1939-40)

No.3 (Harry Smith, USA, 1946-49)

No.4 (Harry Smith, USA, 1947)

Izolace (Petr Skala, Čechy, 1977)

Inferential Current (Paul Sharits, USA, 1971)

Obrazy duše (Petr Skala, Čechy, 1970)

Particles in Space (Len Lye, Anglie, 1961-66)

Pomatená noc (Petr Skala, Čechy, 1973)

Porušený klid (Petr Skala, Čechy, 1978)

Pollock 51 (Hans Namuth, USA, 1951)

Rainbow dance (Len Lye, Anglie, 1936)

Světlo proniká tmou (Otakar Vávra, Čechy, 1931)

Struktura (Petr Skala, Čechy, 1969)

Tal Farlow (Len Lye, Anglie, 1980)

Tajmené vzkazy (Petr Skala, Čechy, 1969)

Terč (Petr Skala, Čechy, 1972)

Thigh Line Lyre Triangular (Stan Brakhage, USA, 1961)

Trade tattoo (Len Lye, Anglie, 1937)

Wachsexperimente (Oskar Fischinger, Německo, 1921-26)

Yantra (James Whitney, USA, 1950-55)

Záblesk světla (Petr Skala, Čechy, 1977)

Zemská tíže (Petr Skala, Čechy, 1984)

Seznam filmů na DVD:

- 1. Oskar Fischinger:** Wachsexperimente, 1921 – 1926
- 2. Oskar Fischinger:** Munchen Berlin Wanderung, 1927
- 3. Oskar Fischinger:** Motion painting no.1, 1921 – 1926
- 4. Hans Namuth:** Jackson Pollock 51, 1951
- 5. Len Lye:** Colour Box, 1935
- 6. Len Lye:** Rainbow dance, 1936
- 7. Len Lye:** Trade tattoo, 1937
- 8. Harry Smith:** No.3, 1946 -1949
- 9. Harry Smith:** No.4, 1947
- 10. James Whitney:** Lapis, 1963 - 1966
- 11. Stan Brakhage:** Thigh line lyre triangular, 1961
- 12. Stan Brakhage:** Dog star man - Prelude, 1961
- 13. Petr Skala:** Struktura, 1961
- 14. Petr Skala:** Obrazy duše, 1970
- 15. Petr Skala:** Izolace, 1977
- 16. Petr Skala:** Terč, 1972
- 17. Petr Skala:** Probuzená sfinga, 1981
- 18. Petr Skala:** Zemská tíže, 1984
- 19. Petr Skala:** Jen Smrt... 1988