

**Masarykova univerzita**

**Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

**Srovnávací uměnovědná studia**

Bc. Tereza Klečková

**Současné prezentační strategie videoartu  
v českém kontextu**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Marika Kupková

**2010**

*Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené  
prameny a literaturu.*

*Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Ústřední  
knihovně FF MU a používána ke studijním účelům.*

21. 5. 2010 v Brně

-----  
Bc. Tereza Klečková

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí práce Mgr. Marice Kupkové. Za odborné konzultace, vstřícný přístup a pomoc v oblasti studijních materiálů tímto děkuji Mgr. Viktorovi Pantůčkovi a Mgr. Sylvě Polákové (FF UK).

## **OBSAH**

<b>OBSAH .....</b>	<b>4</b>
<b>ÚVOD.....</b>	<b>5</b>
<b>1. SOUČASNÝ VIDEOART .....</b>	<b>6</b>
1. 1 GENEROVÁNÍ POJMU „VIDEOART“ .....	6
1. 2. „JINÉ“ FILMY? .....	7
1. 3 PŘESUN NA FILMOVÉ PLÁTNO.....	8
1. 4 „JINÉ“ FILMY V GALERII .....	8
1. 5 POJEM „INTERMEDIALITA“ SOUČASNÉHO VIDEOARTU – ROZŘEŠENÍ DEBATY.....	9
<b>2. PERCEPCE A PREZENTACE OBRAZU .....</b>	<b>12</b>
2. 1 VNÍMÁNÍ OBRAZU .....	12
2. 1. 1 Vnímání obrazu - podíl zraku.....	12
2. 1. 2 Vnímání obrazu – podíl pozorovatele .....	13
2. 1. 3 Vnímání obrazu – časoprostorový vztah mezi divákem a obrazem - podíl dispozitivu .....	14
2. 1. 4 Výtvarný prostor a prostor diváka .....	15
2. 1. 5 Čas v obraze a obraz v čase pozorovatele .....	16
2. 1. 6 Temporalizovaný obraz v prostoru - video a film – percepce a prezentace.....	17
2. 1. 7 Technologie a ideologie .....	19
2. 2 PREZENTACE SOUČASNÉHO UMĚNÍ - „INSTALACE“ .....	19
<b>3. PŘEHLÍDKY A VÝSTAVY .....</b>	<b>23</b>
3. 1 HLEDISKO POZOROVATELE.....	23
3. 2 FILM V GALERII, VIDEOART V KINĚ.....	24
3. 3 FILM NA VÝSTAVĚ.....	25
3. 3. 1 FRISBEE.....	25
3. 3. 2 DOBRÉ ZPRÁVY. SLABIKÁŘ .....	26
3. 3. 3 PUNCTUM.....	28
3. 3. 4 MULTIKINO .....	30
3. 3. 5 OBJEKT ANIMACE. TŘETÍ SMYSL .....	34
3. 3. 6 BAD FILMING .....	36
3. 4 VIDEOART V KINĚ.....	37
3. 4. 1 MFDF JIHLAVA (Mezinárodní festival dokumentárních filmů) .....	37
3. 4. 2 AUDIOVISUAL .....	38
Exkurz – projekce videoartu na filmologických pracovištích .....	41
3. 4. 3 VIEOKEMP.....	41
3. 4. 4 CINEPUR CHOICE 2008 .....	43
3. 4. 5 KAMERA OKO - MEZINÁRODNÍ FILMOVÝ FESTIVAL OSTRAVA .....	44
3. 4. 6 PŘEHLÍDKA ANIMOVANÉHO FILMU (PAF) .....	45
3. 4. 7 LETNÍ FILMOVÁ ŠKOLA UHERSKÉ HRADIŠTĚ (LFŠ UH) .....	47
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>49</b>
<b>RESUMÉ.....</b>	<b>51</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>52</b>
<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>53</b>
<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>54</b>
<b>FILMOGRAFIE:.....</b>	<b>56</b>

*„Umění je to, co dělá život zajímavější než umění.“*

(Robert Filliou)

## **Úvod**

Ve své diplomové práci se zaměřuji na aktuální tendence v uvádění videoartových děl u nás. Cílem mé práce je reflektovat vývoj a proměny prezentace současného videoartu při jeho uvedení v českých galeriích a na přehlídkách. Jedná se o příspěvek k institucionální historii současného výtvarného provozu. Její součástí je úvod do problematiky percepce videografického i filmového díla a hledisko pozorovatele obrazu. Při jejím zpracování jsem vycházela z teorií Petra Szczepanika a Jacquese Aumonta, které postihují přístupy nové filmové historie i estetiku nových médií.

Jak se ukázalo, hranice vzájemných vlivů mezi filmem a videoartem se může v současnosti jevit jako velice nejasná, bylo tedy na místě v počátku definovat také vymezení terminologie a klíčových pojmů, které by tuto oblast na pomezí výtvarného a filmového umění v kontextu mé práce zastřešovaly.

Otázky, které se pokouším v práci zodpovědět jsou následující: řeším, zda existuje v České republice trend vyvázání videoartu z galerijního prostoru. Současně pak, zda dochází také k jeho uvádění v kinosálech a na přehlídkách, dramaturgicky orientovaných na filmovou tvorbu v tradičním slova smyslu. V tomto kontextu často dochází nejen k prolínání dvou samostatných médií, leckdy také ke stírání pomyslných mezí, jež je vymezují. Touto cestou se pak dostávám k problematice prezentačních strategií videoartu. Existují v českém kontextu výstavy, které by vědomě balancovaly na hranici média videa a filmu? Existuje zároveň v České republice u videoartových děl trend vyvázat se z prostor galerií a intencí čistě výtvarného umění? Jak s tímto procesem pracují současní kurátoři a dramaturgové v kontextu prezentace těchto děl?

Tuto problematiku prezentuji na příkladech výstavních akcí a filmových přehlídek z posledních deseti let, které uvedly díla autorů etablovaných ve výtvarném prostředí. Rezignuji však na vyčerpávající výklad všech takových akcí, jež by vyžadovala hlubší dimenzi bádání, i z důvodu rozsahu práce, který je stanoven. Informace o těchto prezentacích čerpám zejména z tiskových zpráv, článků odborných periodik, propagačních materiálů a z dotazníků, se kterými jsem se na pořadatele obrátila.

Má práce by měla vnést náhled na problematiku současné prezentace videoartu v českém kontextu. Zároveň se snaží nalézt odpověď na otázku, zda je ještě aktuální zůstávat v intencích dvou samostatných médií, jejichž teoretická i technologická východiska se navzájem ovlivňují. Pokouší se také popsat, jakým směrem se trendy uvádění posunují. Jejím záměrem je nabídnout východisko k uchopení intermediálních procesů současného videoartu nejen v kontextu jeho prezentace, ale případně i v obecném měřítku.

## 1. SOUČASNÝ VIDEOART

### 1.1 Generování pojmu „videoart“

Videoart je obecně uchopen jako typ umění, jež se zakládá na pohyblivých obrazech a zahrnuje video a/nebo audio data. Pojem vznikl na konci šedesátých let, je však stále široce používán. Název je převzat z původního nosiče - videové pásky, s rozvojem technologií však hard disk, CD – ROM, DVD, aj. video pásku nahradily<sup>1</sup>.

Své místo si postupně vybudoval jako alternativa k profesionálnímu přístupu k pohyblivým obrazům filmové a televizní mašinerie<sup>2</sup>. Rozvoj tvorby videí související se zlevněním technologie vedl však k opačnému jevu, tedy k podpoře avantgardní a experimentální tvorby videoartu. Tato umělecká tvorba byla mezi lety 1967 až 1975 uváděna ve speciálně vyhrazeném vysílacím čase televizních stanic. Navíc se objevila také v galeriích jako součást instalovaných objektů, obrazů či soch, popřípadě happeningů<sup>3</sup>.

Daná díla vycházela z formálních i estetických možností technologie videa. Problematiku estetiky nového média definuje teoretik Jan Klívar: „(...) grafika vizuálních komunikací je užité umění vázané na účel a funkci společenského sdělování jakožto zprostředkovaný přenos grafických znaků – významů, vyznačujících se za prvé jednotou vědy, techniky a umění, za druhé – technickou zprostředkovaností médií masové komunikace 20. století.“<sup>4</sup> Nové médium je pak označované za nové, jelikož „specifickým způsobem remediuje starší média. Jedinečnost nového média je proto zároveň tím, co jeho (absolutní) jedinečnost popírá“.<sup>5</sup>

I přes mnoho existujících paralel a vztahů se videoart odlišuje od klasické televizní či filmové tvorby. Jedním z klíčových rozdílů mezi videoartem a klasickou filmovou produkcí je ten, že videoart se nutně nezakládá na množství konvencí, které platí u filmu. Videoartové dílo nemusí zařazovat herce, dialogy, nemusí mít žádný rozpoznatelný příběh nebo děj, nebo se držet jakékoliv jiné úmluvy platící pro kinematografický zábavní průmysl. Pomíjí také masový přístup filmové produkce a distribuce. Tento rozdíl může pomoci oddělit videoart od avantgardního či experimentálního filmu. Velice zjednodušujícím rozdělením by pak mohlo být označení, že cílem filmu je „pobavit“, kdežto záměry videoartu se mohou různit, ať už by šlo o tendence prozkoumat možnosti média samotného nebo důsledně zaútočit na diváka očekávajícího tradiční kinematografický zážitek<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Wikipedia, the free encyclopedia: heslo „Video art“.

<sup>2</sup> První instalace Nama Juna Paika nebo Wolfa Vostella byly koncipovány jako poruchy televizního vysílání. Byly odvozeny od nelibosti umělců, kterým se médium televize s velkým potenciálem vydalo.

<sup>3</sup> MAZANEC, Martin: *Výzkumný projekt: český videoart*. A2 – časopis kultury, č. 49, r. 2008. ISSN 1803-6635.

<sup>4</sup> KLÍVAR, Jan: *Estetika nových umění*. Praha, Svoboda, 1970, 89 s.

<sup>5</sup> Bolter, Jay David – Grusin, Richard (1999): *Remediation*. In SZCZEPANIK, Petr: *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2002, str. 32.

## 1. 2. „Jiné“ filmy?

Dnes je používání pojmu „videoart“ rozšířeno v podstatě do všech koutů, ve kterých jsou prezentována díla pohyblivých obrazů. *„Je možné se shodnout, že většinou se jedná o díla tzv. jiná než film‘, jsou příliš krátká, pracují s cykličností časových smyček, často jde o dokumentárně pořízené záběry, videa mají rysy performance, pokud se blíží k filmu svou strukturou, tak často působí amatérskou neohrabaností, anebo zaskočí svou prezentací. Ta je často spjata s prvky instalace, má tedy blíže než k filmu k soše, objektu či ke klasickému obrazu. Překvapivá je také novotvarovost a neobvyklost těchto děl při srovnání s průmyslovou produkcí ‚pohyblivých obrazů‘.“*, popisuje výstižně kurátor a dramaturg Martin Mazanec<sup>7</sup>.

S rozšířením digitálních technologií a snadnější finanční dostupností se postupně ještě ztenčila hranice mezi jasně vymezeným nástrojem v rukou umělce a volným či užitým uměním, o níž hovořil Jan Klivar. Videové obrazové umění se transformovalo do otevřené formy vyjádření, kterou používají více žánroví umělci, výtvarníci, sochaři i dramatikové. Prochází tak napříč různými disciplínami, jimiž mohou být sochařství, architektura, instalace, design a elektronická umění či divadlo. Také současné tendence uvádění videoartu sahají od galerií přes muzea až ke kinům a filmovým přehlídkám.

Speciální větví je tzv. „VJing“, tedy komponování promítaných skladeb v reálném čase, kdy současně dochází k hudební produkci, (hudba může být hraná na živo, nebo ze záznamu). Tvorbu VJ's lze považovat za přemostující prvek mezi amatérskou a uměleckou produkcí. Stejně k tomu dochází i u prezentace děl na internetových video kanálech<sup>8</sup>. Zde se nabízí otázka, do jaké míry je videoartové dílo dílem uměleckým při své prezentaci v síti Internetu.

O reprodukci pojednávali Javier Duero a Nicolas Bourriaud. Duero vyjadřuje názor, že současní tvůrci videoartu vyrůstali v běžném denním kontaktu s televizí, DVD přehrávači, Internetem a počítačovými hrami. *„Tito tvůrci přistoupili k videoartu jako nástroji potenciálně schopnému předávat sdělení, provádět společenskou analýzu a kritizovat uniformitu komerčních televizí v kontextu pasivní recepce, již dominují konvenční obrazy, stereotypy a voyeurismus“*<sup>9</sup>. O předmětu jejich zájmu hovoří Bourriaud, který zavádí pojem tzv. „užití světa“, které umělcům umožňuje tvorbu nových příběhů: *„Umělci produkují ony zvláštní narativní prostory, jež ve svých díle režírují, manipulací s roztržštěnými formami kolektivního scénáře. Nepovažují tyto formy za nezpochybnitelná fakta, nýbrž za jakési dočasné struktury, které lze používat jako nástroje.“*<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Wikipedia, the free encyclopedia: heslo „Video art“.

<sup>7</sup> Mazanec, Martin: *Výzkumný projekt: český videoart*. A2 – časopis kultury, č. 49, r. 2008. ISSN 1803-6635.

<sup>8</sup> Čermák, Jakub: *Vymezení pojmu videoart v kontextech české vizuální scény*. Masarykova universita, Brno, 2007.

<sup>9</sup> Duero, Javier: *Videoart ve věku dospělosti*. Film a doba, č. 2, r. 2007, str. 89.

<sup>10</sup> BOURRIAUD, Nicolas: *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha, Transit, 2004, str. 40.

### 1. 3 Přesun na filmové plátno

Nejistota, jež nastává při uvádění videí na Internetu, se naskýtá také při předvádění videoartu v kinosále. Dramaturg a kurátor Martin Mazanec se v roce 2008 k této tendenci vyjádřil: „V případě videoartu dochází k paradoxní situaci, kdy totéž dílo je považováno za film, zástupce kinematografie, a zároveň je vnímáno i jako videoart, jde tedy o „patrné schizma na poli umění pohyblivého obrazu.“<sup>11</sup>. Autoři experimentálního filmu leckdy vystavují díla videoartová, na druhé straně popisuje Mazanec princip tzv. „přátelského filmu“, na němž se shoduje s umělcem i kurátorem Michalem Pěchoučkem<sup>12</sup>. Jedná se o situaci, kdy je videoumění přeneseno do prostor kinosálu, což může způsobit efekt míšení těchto médií: „Princip a volba značně zjednodušuje situaci: jde o projekci pohyblivých obrazů filmů a videa v klasických kinosálech, kde dochází ke kýženému efektu divácké „zaujatosti filmem“.“

Jako řešení navrhuje Mazanec subjektivní přístup a volbu každého z nás, kdy se v kinosále rozhodujeme, zda se z videa stává film či nikoliv. Divák si zde sám zařadí autora do kategorie filmař – videoartista – vizuální umělec.

Martin Mazanec konkrétně jmenuje následující přehled osobností současné scény českého videa v abecedním pořadí, z nějž můžeme vycházet i v této práci: Jasper Alvaer, Danilela Baráčková, Ondřej Brody, Filip Cenek, Kateřina Držková Jiří Havlíček, Lukáš Kellner, David Landa, Václav Magid, Petr Marek, Dana Mokrošová, Olmo Omerzu, Michal Pěchouček, Pavel Ryška, Pavla Sceránková, Dušan Skala, Matěj Smetana, Pavel Sterec, Tereza Sochorová, Sláva Sobotovičová, Vít Soukup, Ivan Svoboda, Roman Štětina, Pavel Švec, Viktor Takáč, Klára Tasovská, Mark Ther, Viktor Vokjan.<sup>13</sup>

Mnozí z těchto autorů se často vymezují proti tradičním limitům klasického videoartu. Jejich díla pracují například s narací, přímo odkazují na filmové či televizní materiály, které varují a reprodukují.

### 1. 4 „Jiné“ filmy v galerii

Poněkud odlišný pohled na to, co se dnes v muzeích a galeriích promítá, předkládá Tomáš Pospiszyl: „Galerie a muzea po celém světě skutečně v nebývalé míře zatmívají svá okna, v prostorech určených původně pro sochy a obrazy se stále častěji setkáváme s hučícími projektory a pohyblivými obrazy“<sup>14</sup>. Podle Pospiszyla tento podnět přitom nevychází z produkce Hollywoodu, jež by přicházela s novinkou pro své diváky, aktuální trend označuje za reakci na současný stav ve výtvarném umění.

Tomáš Pospiszyl se vymezuje zejména proti označení této tvorby jako „videoart“ či „video“, které považuje v dané situaci za matoucí: „Videoart je určitě důležitým prvkem v genealogii diskutovaných

<sup>11</sup> MAZANEC, Martin: *Výzkumný projekt: český videoart*. A2 – časopis kultury, č. 49, r. 2008.

<sup>12</sup> **Michal Pěchouček** – výtvarný umělec (nar. 21. 2. 1973 v Duchově). V letech 1991-1993 studoval Výtvarnou školu Václava Hollara v Praze, v letech 1993-1999 AVU (Praha). Roku 2003 byl oceněn cenou Jindřicha Chaloupeckého. Nyní je jeho domovskou galerií pražská *Švestka*. Ačkoli se jedná převážně o malíře, jeho tvorba je různorodá. Přes foto romány, videa, obrazové novely, fotografie až k nápaditým instalacím.

<sup>13</sup> MAZANEC, Martin: *Výzkumný projekt: český videoart*. A2 – časopis kultury, č. 49, r. 2008.

<sup>14</sup> POSPISZYL, Tomáš: *Pohyblivé obrazy Michala Pěchoučka*. Cinepur, č. 44, r. 2006, str. 16.



uměleckých postupů, není ale určitě zdrojem jediným.“<sup>15</sup>. Za „videoart“ označuje Pospiszyl již zmíněný nástup videokamery, s ní spojenou disciplínu z poloviny sedmdesátých let 20. století. Největší rozdíl vidí právě v nezkušenosti těchto umělců s filmovou tvorbou, či v touze po odlišení se od estetiky soudobé kinematografie. V souvislosti s popisovanou digitalizací v druhé polovině devadesátých let však došlo k většímu prolínání tvorby umělců s klasickou kinematografií. Její díla jsou jim přístupnější, často je v rámci postprodukce variují. Pospiszyl se odkazuje na teoretický přístup Rosalind Kraussové, která o expanzi filmu do výtvarného umění hovoří jakožto o konci možnosti specifikovat umělecký druh daným médiem<sup>16</sup>. Umělci se dnes podle ní zaměřují, spíše než na rozšíření možností média, na co nejpresnější vyjádření myšlenek ve svém díle. V tom případě navrhuje uzavření kapitoly „videoart“. Tomáš Pospiszyl se tedy přiklání k termínu Michaela Rushe „filmové digitální umění“, respektive podle něj i zkráceněji „digitální filmy“.

### **1. 5 Pojem „intermedialita“ současného videoartu – rozřešení debaty**

Přístup této práce bych opřela o teorii Petra Szczepanika, který nastínil stírání rozdílů mezi videoartem a filmem z pohledu nové filmové historie<sup>17</sup>. Ve své antologii *„Nová filmová historie“* popisuje, jak užívání vyspělé technologie v klasické filmové tvorbě, (zejména u žánru sci - fi či fantasy), otevírá nové fikční postupy, jež přimějí diváka odstoupit od pasivního voyeurismu, jež je klasickému filmu vlastní. Z diváka se stává aktivní činitel, který vystupuje z diegeze a adoruje samotnou technologii, která obrazy na plátně vytvořila. Digitální triky, stejně jako díla videoartu, upozorňují na limity i možnosti svého média v rámci diegeze a stávají se autonomní složkou filmového díla.

Podle členění historie technické audiovizuality Siegfrieda Zielinského<sup>18</sup>, k níž se Szczepanik odkazuje, rozlišuje autor čtyři oblasti v kinematografickém uspořádání: „prekinematografické aparáty“, jež zaujaly svou iluzí pohybu; díla, jež „přizpůsobují iluzi pohybu lidskému vnímání“ a snaží se imitovat skutečný svět; televize, která „přesunuje centrum recepce do soukromí“; a konečně „vyspělá elektronická audiovize“, jež je ve svém uspořádání podobná první oblasti.

V posledním bodě vývoje Zielinski hovoří o postupech reprodukce, mixování, simulace, ukládání dat, síťových propojeních, což definitivně přirovnává k fázi první. V první i poslední fázi vývoje dochází k průniku různých druhů médií, což se uskutečňuje skrze obraz (v případě uměleckých experimentů), či prostřednictvím fikčního světa zmíněné diegeze (u filmů, které kladou důraz na využití digitálních triků).

---

<sup>15</sup> tamtéž

<sup>16</sup> Krauss, Rosalind: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames & Hodson, London, 2000.

<sup>17</sup> SZCZEPANIK, Petr: *Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií*. Nakladatelství Hermann & synové, Praha, 2004.

<sup>18</sup> Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Berlin: Spiess, 1989.

Toto pronikání má za následek efekt tzv. „intermediální reflexivity filmu“<sup>19,20</sup>. Tato pak funguje jako podmínka, která umožňuje v interakci dvou médií vytvořit intermediální hybridní formy.

Prvním klíčovým pojmem se v teorii Petra Szczepanika i této práce stává „intermedialita“, jakožto specifický vztah mezi médii, které fúzí. *„Intermediální formy nejsou bezproblémovým součtem či sousedstvím cizorodých prvků, nýbrž výsledkem jejich hluboké transformace. V intermedialitě nejde o hranice mezi obrazy, ale o obrazy těchto hranic.“*<sup>21</sup>, uvádí Szczepanik.

Ke druhému zmíněnému bodu, reflexivitě, dochází rovněž na poli videoartu, který pracuje s fascinací médii jako takovým, řeší médium samotné. Videoart měl již od svého počátku charakter nefalšovaného hybridu, jelikož se ustavil jakožto vymezení proti instituci televize. Umělci se hlásili k sebereflexivní tendenci média svého i jiných, sami si nejisti svým zařazením, zároveň se vědomě slučovali s již etablovanými uměleckými oblastmi. Přestože se na počátku sedmdesátých let videoart od média televize snaží oddálit, vycházejí jeho tři hlavní formy, (videopáska, videoinstalace, videoperformance), z ustavených forem umění – experimentálního filmu, sochařství, malířství, divadla, hudby, tance či performance. *„Obě tyto tendence předurčily video k tomu, aby dostalo status intermédia par excellence, které reflektuje povahu svého i jiných médií, uvádí média a formy do vzájemných dialogů, dodává jim novou energii, transformuje je. Proto dosud nejinvencivnější projevy intermediality ve filmu lze nalézt právě ve formách mísících kinematografický obraz s videografickým.“*<sup>22</sup>, shrnuje celou nastíněnou problematiku Szczepanik.

Hovoříme zde tedy o reflexivitě a intermedialitě samotného videoartu, ať už „klasického“ z let šedesátých a sedmdesátých minulého století, jehož hlavním cílem byl experiment, ale také i videoumění současného, například toho, které je v českém prostředí uváděno ve výstavních prostorách i kinosálech. V kontextu této práce je důležité, že videoart, jakožto intermédiu, (hybrid vycházející z televizní techniky), se zabývá reflexí média svého i dalších.

V konečném důsledku vymezuje uvedené pojetí intermedialilní reflexivity videa v této práci dva póly – film a videoart. Pomyslná hranice mezi nimi však zůstává stále zachována, na jejich obou stranách pak dochází k vzájemnému přibližování, přesněji řečeno videoart jako intermédiu pak reflektuje možnosti média filmu<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> *Intermediální reflexivita* – označuje strategii zviditelňování strukturních diferencí mezi různými médii v hybridních formách obrazu a v diegezi (ve smyslu reprezentovaného fikčního světa filmu). Mezi klíčové pojmy patří hybridní obraz a alegorizace cizích médií v diegezi.

<sup>20</sup> SZCZEPANIK, Petr: *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2002, str. 58.

<sup>21</sup> SZCZEPANIK, Petr. *Intermedialita*. Cinepur, č. 22, s. 56. ISSN 1213-516X. 2002.

<sup>22</sup> tamtéž

<sup>23</sup> Pokud bychom se zabírali fúzí média videoartu užívaného na poli Internetu, mohli bychom nalézt i odpověď na výše nadnesenou otázku při prezentování videa na Internetu. Video by se v kontextu webových stránek, či multimediálních disků proměnilo z nového média na médium „staré“ a hrálo by tak v nově ustavených intermediálních vazbách pozměněnou roli, jež bychom mohli označit jako „zdroj“.

Na základě tohoto přístupu jsem se pro kontext své práce rozhodla objekty prezentované v galeriích terminologicky vymezit pojmem „videoart“, díla, jež jsou dnes uváděna filmovými institucemi či na filmových přehlídkách pak definuji jako „filmy“, či „filmové obrazy“.

## **2. PERCEPCE A PREZENTACE OBRAZU**

Při psaní kapitoly o percepci a prezentaci jsem se rozhodla vycházet zejména z publikace Jacquese Aumonta „*Obraz*“<sup>24</sup> a eseje „*Topologie umění*“ od Borise Groyse<sup>25</sup>.

Aumont nazývá všechna díla souhrnně pojmem „obraz“, jeho dílo vychází právě z úvahy, že se dnes tyto obrazy navzájem ovlivňují a proměňují.

Autor se zde věnuje otázce, jakou roli hraje v teorii obrazu aspekt vidění, diváka, dispozitivu i významů, které dílo zobrazuje. Pro mou práci se jeví nejvýznamnější pasáže týkající se divácké percepce<sup>26</sup> a následně část pojednání věnovaná problematice dispozitivu<sup>27</sup>, jež může být jakýmsi překlenutím propasti mezi problematikou percepce a prezentace dnešního umění videoartu. Současně můžeme v obecné rovině zůstat u pojmenování díla jakožto „obrazu“, přičemž pokud k němu připojíme přívlástek videografický či filmografický, rozeznáme možná snadněji i nuance mezi oblastí výtvarného umění a filmu. Videoart je pak jakožto výtvarný směr posuzován z hlediska estetiky, vzhledem k technologii, kterou používá, a místě, kde bývá prezentován, pak také z pozic filmové teorie. Obě tyto teorie Aumontovo dílo spojuje.

Teorie Borise Groyse následně vnese náhled na situaci uvádění současného umění, tedy i na otázku prezentace českého videoartu, a to vzhledem k místu, kde je dílo uváděno. Zasazuje vztah diváka a obrazu do kontextu instalace.

### **2.1 Vnímání obrazu**

#### **2.1.1 Vnímání obrazu - podíl zraku**

Jak uvádí Jacques Aumont, je obraz předmětem, který hraje v naší společnosti svou významnou roli. Otázka jeho percepce je významná v kontextu každodenního kontaktu s ním i v měřítkách prezentace současného umění.

Bez samotného procesu vnímání by nikdy nebylo dílo dílem, ani videoartové.

K vizuálnímu vnímání existují dva přístupy. Analytický přístup popisuje vnímání jako „analýzu světelných podnětů“, je podpořen zjištěním, že existují buňky lidského mozku, které jsou vyvinuty speciálně pro vnímání okrajů, plynulých pohybů, linií atd. Přístup syntetický<sup>28</sup> „hledá prvky odpovídající vnímání viditelného světa pouze v samotném podnětu“. Jedná se o teorie vycházející z fyziologie lidské zrakového aparátu. Dalším prvkem je aspekt pohledu, který zahrnuje vizuální pozornost a hledání.

Při vnímání obrazů definujeme jejich tzv. „dvojitou perceptivní skutečnost“, což znamená, že je vnímáme současně jako součást rovinné plochy a navíc zpracováváme i informace o jeho trojrozměrné

---

<sup>24</sup> AUMONT, Jacques: *Obraz*. AMU, Praha, 2010, 319 s.

<sup>25</sup> GROYS, Boris: *Topologie der Kunst*. Hanser, Carl Hanser Verlag München Wien, 2003, 297 s.

<sup>26</sup> tamtéž - str. 13 - 128

<sup>27</sup> tamtéž - str. 129 - 190

<sup>28</sup> Tento přístup zastupuje nativismus v 19. století, tvarová psychologie na poč. 20. století a od jeho druhého poloviny pak J. J. Gibson.

skutečnosti<sup>29</sup>. S ní se pojí hypotéza kompenzace úhlu pohledu Maurice Pirenneho, která hovoří o tom, že právě schopnost vnímat obraz dvojrozměrně nám umožňuje vnímat jeho třetí rozměr. Kompenzace se násobí, pokud se vnímatel před obrazem přemísťuje a používá obě oči. Tato hypotéza má význam zjm. při percepci díla v muzeu, galerii, v kinosále či před televizní obrazovkou, kdy se vnímatel snaží nalézt vhodný úhel pohledu na obraz. Tuto schopnost získává člověk časem učením<sup>30</sup>.

Lidské vnímání zahrnuje také princip nejvyšší pravděpodobnosti, kdy si náš mozek vybírá nejvíce pravděpodobnou geometrickou konfiguraci. Obraz pracuje také s iluzí, (například iluze vzdálenosti a velikosti předmětů), a formou. Informace, které člověk potřebuje k vnímání formy, poskytují vizuální okraje podnětu<sup>31</sup>, což se využívá při oddělení figury a jejího pozadí. Tvarová psychologie popisuje také pravidelné struktury forem obrazu i informace, na něž se tyto formy soustřeďují.

V souhrnu je dokázáno, že lidský zrak je schopen vnímat předměty na obraze v případě, že k tomu má vhodné vzbuzující prostředky a informace o tom, co vlastně obraz je.

### **2. 1. 2 Vnímání obrazu – podíl pozorovatele**

V této části rezignuji na popis podílu obrazu, jeho vztahu ke skutečnosti, které detailně zpracoval Rudolf Arnheim<sup>32</sup>. Uvedu tato fakta přímo v psychologické terminologii výzkumu Ernsta H. Gombricha<sup>33</sup>, který uvádí, že hlavním účelem obrazu „*je zajistit, upevnit, usnadnit a upřesnit náš vztah k vizuálnímu světu*“<sup>34</sup>. Jeho hlavním smyslem je „objevování vizuálního světa“.

Gombrich dále uvádí, že v procesu vnímání jde pozorovateli zejména o sebe sama, což vychází ze snahy člověka hledat ve svém okolí věci, které s ním souvisejí, přičemž rezignuje na „nevinný pohled“ (Aumont) a pasivitu pozorovatele, jelikož naše pozorování i výběr objektů vždy ovlivňuje naše očekávání. Jedná se tedy vždy o interakci obrazu a pozorovatele. Tímto vztahem se zabývalo několik teorií, např. Gestalttheorie Rudolfa Arnheima, S. M. Ejzenštejn, který hovoří o „extatické“ výstavbě filmu, malby i díla literárního<sup>35</sup>, nebo Michel Colin.

Iluze zobrazení má u pozorovatele psychofyzilogický a sociokulturní základ, přičemž významnou roli zde hraje vnímání času, tzv. „psychická distance“ a věrohodnost (viz kapitola 2. 1. 3).

Z pohledu psychoanalýzy<sup>36</sup> je pozorovatel obrazu chápán jako subjekt, na který působí jeho vlastní city a pocity, které mají vliv na jeho vztah k obrazu. Obraz může být považován za „symptom“ autora (Sigmund Freud) či za zobrazení nevědomých procesů pozorovatele, tzv. „mentálních obrazů“<sup>37</sup>, nebo

---

<sup>29</sup> Pravidla shrnul Leonardo da Vinci ve svých *Úvahách o malířství*.

<sup>30</sup> Například děti do tří let vnímají pouze trojrozměrnou povahu obrazu.

<sup>31</sup> Teorii vnímání formy nejvíce rozpracovala Gestalttheorie

<sup>32</sup> Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt. Neuausgaben: 1974, 1979, 2002.

<sup>33</sup> Gombrich, Ernst Hans: *Umění a iluze*. Odeon, Praha 1985, 534 s.

<sup>34</sup> AUMONT, Jacques: *Obraz*. AMU, Praha, 2010, str. 72.

<sup>35</sup> V jeho tvorbě tuto teorii aplikoval na film *Ivan Hrozný*.

<sup>36</sup> Jedná se o přístup freudovsko – lacanovské psychoanalýzy, která v posledních dvaceti letech v teorii filmu převažuje.

<sup>37</sup> Zkoumání mentálních obrazů pochází z kognitivistického přístupu – Massachusetts Institute of Technology. Jde o kódování skrze zobrazení skutečnosti.

zpodobňuje jiný imaginární svět – diegezi (Jacques Lacan; Christian Metz). Může být zdrojem afektů<sup>38</sup>, emocí (Francis Vanoy)<sup>39</sup> i pudů (Freud; Lacan), divák tak může zažívat jakousi „slast“ z obrazu skrze jeho „punctum“ (Roland Barthes), či jej považovat za svůj fetiš (Christian Metz)<sup>40</sup>.

Potenciál pozorovatele i jeho zraku zůstává v průběhu vnímání videoartového díla stejný. Jejich projevy lze ovlivnit strategií, kterou dnes užívají současní kurátoři i dramaturgové, kteří vědomě pracují s uvedenými pojmy, a zakoušejí možnosti lidského vnímání skrze možnosti technologie, čím přikládají význam té či oné divácké reakci. Konkrétní příklady jsou uvedeny u charakteristik samotných přehlídek.

### **2. 1. 3 Vnímání obrazu – časoprostorový vztah mezi divákem a obrazem - podíl dispozitivu**

Uváděné uspořádání dějin kinematografie (v kapitole 1. 5) je v teorii Siegfrieda Zielinskeho ustaveno na základě přístupu k dispozitivu. O dispozitivu pojednává také citovaný Petr Szczepanik, v jiné formě i Nicolas Bourriaud. Je tedy na místě věnovat následující pojednání tomuto tématu, které je neodmyslitelnou součástí teorie o percepci (a současně i prezentaci) média videa a filmu.

Médium je podle Foucaultovy *Archeologie vědění*<sup>41</sup> zpřítomněno v historii nejen jako matérie či přístroj, ale zejména jakožto „diskurzivní objekt“. Zielinski o něm hovoří jako o „audiovizuálním diskurzu“, který je zakořeněn v obecnějším procesu „kulturně – industriálního formování a podrobování subjektů“. Tento se pak realizoval v konkrétním materiálním dispozitivu. Dispozitiv je definován jako množina specifických sociálních, kulturních, ekonomických, technických a jiných determinancí, s ohledem na jeho mnohostranné interakce<sup>42</sup>. Nejedná se tedy jen o společenské instituce, které se vztahují k lidské komunikaci, ale i naopak o média, která mají v sociální komunikaci své místo.

V případě tohoto pojednání o médiích je dispozitiv významný, jelikož zviditelňuje struktury percepce. Nelze však tvrdit, že je vnímání jen vnucován, sami jedinci mohou mít na něj zpětně vliv, jelikož jsou součástí daného diskurzu s médii a zejména pak prostřednictvím vlastního vnímateleho přístupu.

---

<sup>38</sup> Afekt není přímo psychoanalytický termín, používá jej např. už Kant. Je to „emocionální složka zkušenosti, jež je spojována či nespojována se zobrazením“ (Alain Dhote). „Teorie emocí“ při pozorování uměleckého díla nebyla dosud dopracována. Věnovali se jí například Wilhelm Worringer (*Abstrakce a vcítění*, 1913), Alois Reigl (*Kunstwollen – umělecká vůle*), Lipps (*Einfühlung – vcítění*).

<sup>39</sup> Velmi výrazné emoce, které se vztahují k přežití (strach, překvapení, nervozita) jsou spojeny s emočním „zablokováním“, emoce spojené s reprodukcí (smutek, touha, odmítnutí) zase s identifikací, čehož u svého diváka využívá médium filmu.

<sup>40</sup> Jedná se o vztah mezi záběrem a děním, která stojí mimo něj, což vyvolává propojení pohledu a fetišizace obrazu. Tato předpokládá popření skutečnosti.

<sup>41</sup> Foucault, Michel: *Archeologie vědění*, 2002. In SZCZEPANIK, Petr: *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2002, str. 33.

<sup>42</sup> Pojem „dispozitiv“ (franc. *dispositif*; angl. *apparatus*) zavedl Jean – Louis Baudry (1975), který jej používal k popisu média filmu, přičemž uváděl paralely s Platónovým mýtem *O jeskyni* (in *Ústava*, 4.st.př.n.l.) i freudovským *Výkladem snů* (1900). Propojil tak skrze dispozitiv rozměr lidského nevědomí a okolního světa. Pojmem dispozitiv se dále zabýval Michel Foucault (1978, 2000, 2002), Gilles Deleuze (2001), nebo Siegfried Zielinski (1989).

Dispozitiv je právě tím faktorem, který uspořádává vztah mezi zrakem pozorovatele a obrazem v čase a prostoru percepce (respektive během procesu produkce mezi obrazem a tvůrcem).

#### **2. 1. 4 Výtvarný prostor a prostor diváka**

Právě v oblasti dispozitivu se mohou setkat různé teorie obrazu, tedy i ta filmová a výtvarná, které jsou v dnešní době na velmi různé úrovni zkoumání. Nicméně právě na tomto poli dochází k jejich křížení, například na úrovni formy videa.

Pokud jsme hovořili o navázání vztahu mezi pozorovatelem a plochou obrazu, je pak dispozitiv faktorem, který umožňuje zvládnutí tohoto kontaktu.

V případě obrazu se vždy bude jednat o tzv. „výtvarný prostor“. Ten má několik prvků vztahujících se k vizuálnímu forem obrazu. Jedná se o jeho plochu, škálu odstínů a barev, grafické prvky a materie obrazu (i videa se může jednat např. o zrnitost).

Dále jsme výše zmiňovali tzv. „psychickou distanci“ mezi pozorovatelem a obrazem, jelikož každý z nich má svůj prostor. V této oblasti jsme zmínili vztah člověka k prostoru obrazu a pojem „dvojitá skutečnost“, které můžeme nyní pomocí dispozitivu propojit. Ten umožňuje pozorovateli vnímat výtvarný prostor obrazu. Vnímání je dvojitá (poněkud protikladná), vnímání prostoru genetického (uspořádání typologické) a sociálního (uspořádání perspektivní)<sup>43</sup>. Tuto tezi rozpracoval Heinrich Wölfflin<sup>44</sup>, který vzhledem k psychické distanci pojednává o paradigmatu vidění „taktilního“ (předmětů viděných zblízka) a „vizuálního“ (vzdálených předmětů).

V souvislostech dispozitivu hraje zásadní význam také velikost obrazu. U média filmového je to příklad detailního záběru a efekt tzv. „velkých hlav“, čehož se dá využít u speciálních efektů. Proměňuje také měřítko psychické distance (vycházející z ohromení a extrémní blízkosti) směrem k intimitě, nebo metaforizuje pojem „vizuálního hmatu“, (přičemž ale stále zobrazuje plochu obrazu). Stal se neodmyslitelnou součástí teoretického zkoumání filmu, Ejzenštejn jej ustavil za figur, která „ruinuje“ střih na úkor záběru, Dubois pak zdůrazňuje jeho pudové účinky.

Žádný reálný předmět, tedy ani obraz, neexistují neohrazené. Obraz je ohraničen rámem, který je dalším významným rysem jeho dispozitivu. Rám materiálního nosiče obrazu je pevný (filmové plátno, obrazovka), nebo má dílo určitou vnímatelnou hranici ukončenosti – ohraničení. Toto ohraničení určuje, co obraz je a co není, vztahuje se tedy také k oblasti mimo rám. Obě varianty určují formát obrazu. Rám má funkci vizuální, ekonomickou či symbolickou (rám je posuzován jako „index“, spojený s určitým způsobem, podle něž by měl být posuzován - například televizní obraz se zaměřuje na oslovení a plynulý tok). Dále lze hovořit o zobrazovací a narativní funkci (napodobování a narativní obraz jsou posíleny přístupem do imaginárního světa, který rám zprostředkovává), nebo o funkci rétorické (rám přímo promlouvá, je expresivní, což nemá přímou spojitost s diezeí, ale naznačuje přesah směrem k ní).

---

<sup>43</sup> Pierre Francastel

<sup>44</sup> Wölfflin, Heinrich: *Základní principy dějin umění* (1915).

Některé z těchto funkcí pracují se společenskými konvencemi, jakou je například střed obrazu. Rudolf Arnheim popisuje několik typů středů a čtení obrazu, které souvisí s jejich rozvržením vzhledem ke středu absolutnímu, kterým je jeho pozorovatel.

Pojem rámování je spojen zejména s filmem a označuje přesouvání rámu, jehož prostřednictvím vznikají obrazy, v nichž je určité obrazové pole viděno pod určitým úhlem (metafora tzv. „zrakové pyramidy“). Při změně smyslu se tímto pojmem skýtají i specifické polohy rámu vzhledem ke scéně. Film pak operuje s pojmy nadhled, podhled nebo šikmý záběr apod. Rámování reprezentuje vztah mezi neexistujícím okem autora (kamery) a mizanscénou, souvisí tedy i s otázkou kompozice. Ve filmu je zřejmý vztah mezi rámováním a centrováním, také se zde vyskytuje práce s pohybem rámu, nebo jeho zmnožení, respektive existují styly, které centrování potlačují (např. Antonioni). Rámování je založena na rovném přístupu mezi okem tvůrce i pozorovatele.

Pojem hledisko má tři významové varianty, přičemž důležitost je zde vzhledem k zařazení pohledu do určitého rámce přiložena jeho významu jakožto místa, z něž lze sledovat určitou scénu, což může činit obraz, přístroj nebo imaginární konstrukce – tedy postava ve filmu.

Pokud se rámování vědomě odlišuje od fyziologického pohledu, hovoříme o „odrámování“. Toto se může vztahovat vzhledem k centrální části obrazu, což vyvolá míru vizuálního napětí u pozorovatele, nebo k okrajům obrazu. Obě varianty mají za efekt zdůraznit funkci okrajů, čili oddělení scény obrazu a jejího okolí. Efekt odrámování se zvětšuje očekáváním návratu k „normálnosti“, například pohybu kamery zpět na střed. Ve filmu se jedná o vědomou snahu vyvolat skandál skrze únik od klasického zobrazení. Má poměrný vliv na dispozitiv, zejména skrze upozornění na vztah obrazu a jeho pozorovatele právě skrze prvek rámu.

## **2. 1. 5 Čas v obraze a obraz v čase pozorovatele**

Čas je z psychologického hlediska „zakoušené trvání“<sup>45</sup>. Film a video jsou v tomto kontextu obrazy „temporalizované“<sup>46</sup>. Obsahují toto trvání, mění se v průběhu času skrze dispozitiv své produkce i prezentace. Jejich pozorovateli je upřeno do tohoto procesu zasahovat.

Časovou dimenzi dispozitivu ovlivňují kategorie dalšího členění, obrazy fixní a mobilní (případ videa a filmu), zmnožené (mají několik částí v prostoru a násobí časovou náročnost vnímání) proti obrazu jedinému, obraz řádový (jako jedna z variant zmnoženého) a autonomní. Všechny tyto kategorie jsou k vidění na půdě muzeí současného umění.

Uvedená dimenze dispozitivu obrazu je uváděna v čase pozorovatele. Tyto případy nelze zaměnit, nicméně první ovlivňuje druhý, například divák setrvá v kině po čas promítání, zatímco před instalovaným televizním přijímačem stráví čas nevymezený. Druhý protichůdný pól je dán očekáváním pozorovatele, kdy

---

<sup>45</sup> AUMONT, Jacques: *Obraz*. AMU, Praha, 2010, str. 155.

<sup>46</sup> Opakem jsou obrazy „netemporalizované“ – zůstávají stejné, nebo u nich v čase dochází jen k malým změnám.



je volba stráveného času více méně na něm, nicméně je i přesto stále determinován svým viděním a nároky, které na něj obraz klade.

Obrazy samotné neobsahují čas, nicméně zahrnují implicitní časovou dimenzi, kterou mohou pozorovatelé za vhodných podmínek dispozitivu prezentace předat. Tato příležitost souvisí s předpokládaným věděním o způsobu vzniku obrazu. To je i případ filmu, jež je souhrnem velkého množství záběrů, které mají své trvání i uspořádání, což je vyjádřením metody střihu. Montáž pak sestavuje jednotlivé bloky, mezi nimiž existují významné vazby nejen v rovině časové. Metoda střihu zároveň předpokládá, že divák bude schopen spojit a oživit diegezi mezi jednotlivými bloky, (a s tím i její časovou dimenzi). Dále pak předpokládá na jeho straně míru vědění o procesu střihu, který mezi natáčením obrazu a jeho prezentací proběhl. Filmový střih ustavuje mezi záběry vztahy, které vytváří nový umělý čas.

### **2.1.6 Temporalizovaný obraz v prostoru - video a film – percepce a prezentace**

K temporalizovaným obrazům se řadí forma záznamu filmového i videa. Přestože je na první pohled těžké tyto dvě varianty odlišit, existuje mezi nimi několik technických rozdílů.

Film je záznam fotografický a probíhá najednou, videozáznam je zapisován na magnetický nosič skrze metodu elektronického snímání horizontálně postupujícího po řádcích („scanning“). Film je promítán na plátno v jistém rytmu, kdy jednotlivá okénka pásu odděluje vždy tmavá plocha (objektiv promítačky je při posunutí filmového pásu zakryt uzávěrkou), video je pouštěním jednoho světelného toku. Obraz filmu a videa je tedy různě pocitově vnímán, znatelný rozdíl je však zejména ve frekvenci promítání. U filmu je tato natolik vysoká, aby bylo zabráněno efektu mihotání, u videa je stanovena elektrickým proudem napájejícím aparát. Jde tedy o nejvýznamnější rozdíl na perceptivní úrovni. U zdánlivého pohybu není mezi záznamy vnímatelný rozdíl, i když u videa dochází k efektu stírání skrze „přelobrázky“, přechody jsou tedy poněkud jemnější.

Vědění o dispozitivu filmu a videa je však nezanedbatelný pro tvůrce, kteří s ním pracují záměrně, a je pro koncepci jejich díla rozhodující. Například videotriky staví na snímání řádků elektronického obrazu, nové postupy ve filmu zase manipulují s reálně dostupným filmovým pásem (lze jej například poškrábat, obarvit atp.). Tyto dvě roviny podstatně odlišuje zejména umělecký přístup jejich tvůrců.

Pokud pomineme uvedené mihotání obrazu, lze filmový i videový záznam považovat za obdobné varianty temporalizovaného obrazu. Při setkání diváka s tímto obrazem dochází k tzv. „filmové situaci“<sup>47</sup>. Je zde několik aspektů, které v tomto vztahu figurují. Jedná se o záležitost psychologickou (oddělení prostoru na plátně a v realitě), o výše zmíněnou časovou rovinu dispozitivu (efekt zdánlivého pohybu), technickou (efekt stírání a mihotání obrazu), ale také společensko - symbolickou, jelikož právě on ustavuje fakt, že se pozorovatel rozhodl obraz sledovat.

---

<sup>47</sup> Michotte, André: Le caractère de „réalité“ des projections cinématographiques. *Revue internationale de filmologie*, 1948, č.3 – 4, str. 249 – 261.

Další aspekt takového obrazu je efekt zjevení a zmizení. Ten se v procesu vnímání děje náhle a zakládá se na relativním pohybu vzhledem k jiným objektům. Obrysy plátna, na který se promítá, jsou tak vnímány jako součást obrazu, ale obraz samotný se zdá být připojen k plátnu. Z tohoto jevu vyplývá závěr, že se jedná o záležitost časovou i prostorovou, která předpokládá určité děje, které po sobě v čase následují (neexistence obrazu, obraz, mnoho obrazů). Je důležitý zejména u těch obrazů, které obsahují černé či neočekávané změny v záběrech, a divák je tím bere na vědomí.

Souhrn všech zmíněných jevů lze nazvat „spacializací“ („zprostorovnění“) času <sup>48</sup>, které vycházejí z intermediality videa a filmu. Tento pojem označuje formu organizace a recepce obrazu, (nikoliv absolutní splynutí času v prostoru), a jak uvidíme níže, stává se pro tuto práci východiskem k uchopení uvedených intermedálních procesů současného videoartu.

Jak bylo výše uvedeno, odehrává se vnímání obrazu navíc i v čase pozorovatele. Jedná se tedy o zprostorovnění v čase recepce i prezentace. Technologické rozdíly mezi videem a filmem však zajišťují vliv i na tyto procesy, film je v režimu reprezentace. Kdežto u videa se jedná při procesu tvorby o obraz v kameře, při zápisu dochází k jeho analýze na řádky, televizní přijímač tyto řádky opět spojí. *„Při televizní percepci je skenování na straně emitora a na straně příjemce časově synchronizováno a prostorově spjato krátkým spojením mezi dvěma místy a dvěma přítomnostmi, mezi děním analýzy a děním syntézy.“* <sup>49</sup>, shrnuje problematiku Petr Szczepanik. Při sledování videa dochází ke sladění dvou variant času a místa. Na jejich simultaneitě se zakládá časový dispozitiv, pozorovatel se tak stává příjemcem nově zrozeného obrazu, v tomto případě se tedy bude jednat o proces prezentace. Szczepanik cituje Couchotův pojem „inkrustace“ dispozitivu a obrazu v čase (přímý přenos obrazu, respektive televizní vysílání filmu) i v prostoru (obraz je v intencích prostředí recepce). Reprezentace je podle Couchota u filmu spojena s časem a otiskem, prezentace pak u videa (a televize) s procesem vzniku obrazu.

Nakonec definuje Couchot ještě obraz digitální, který zastupuje simulaci, jeho čas je virtuální a multiplicitní. Zavádí tak obrazy nové viditelnost, jelikož přechází od analogového k digitalizovanému a od lineárního k simultánnímu. Obraz filmový je podle něj definován temporalizací prostoru, při projekci uvádí na plátno pohyb vzniklý plynulými přechody mezi samostatnými okénky. Na obrazovce televize či monitoru nahrazuje jeden elektronický či digitální obraz druhý, nejedná se o samostatné jednotky, ale o uvedenou analýzu a syntézu. U konkrétních děl videoartu se jedná opět o příklad poukázání na existenci černých polí, kdy je kinematografická strategie převedena do intermediální formy. Zviditelňují se tak hranice a přechody mezi jednotlivými obrazy, jakož i přechody a hranice mezi jednotlivými médii.

---

<sup>48</sup> SZCZEPANIK, Petr: *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2002, str. 135.

<sup>49</sup> Tamtéž, Szczepanik zde vychází z estetiky Edmonda Couchota.

Film a video v souhrnu nejsou význačné jen proto, že zpodobňují pohyb, ale proto, že jsou sami v pohybu<sup>50</sup>. Navíc filmový dispozitiv nepředpokládá pouze čas reálný, ale také čas strukturovaný do několika rovin. Jeho definitivní moc však spočívá v jeho schopnosti v lidské bytosti (při poukázání na trvání události) vyvolat dojem, že této čas vnímá.

### **2. 1. 7 Technologie a ideologie**

Dispozitiv jakožto faktor, který hraje řídicí roli v procesu střetnutí pozorovatele s obrazem má nejen rovinu časoprostorovou, ale i symbolickou. Jedná se o techniku, kterou zahrnuje, a svou vlastní pozici v symbolické sféře obecně. Technika zahrnuje tři roviny, jedná se o nástroje (např. kamera, video, promítačka), způsob provedení činnosti (např. zoom), a nakonec diskurz o technice. Ve vztahu díla a pozorovatele je dispozitiv označen, že „zahaluje vztah ke skutečnosti“, či „přeměňuje vnímání na halucinaci“ (Baudry), či je „imaginárním signifikantem“ (Metz).

Na konec je potřeba uvést jeho rovinu ideologickou. V oblasti filmu byla problematika o tom, že se ideologie neobjevuje jen v obsahu, ale také ve formě a technice díla, významně zpracována zejména autory časopisů „*Cahiers du cinéma*“ a „*Cinéthique*“ sedmdesátých let minulého století. V pohledu hodnotící dispozitiv vycházejí z tezí, že je film oblastí hledání nepřetržitosti a středu, do nějž toto médium staví jedince a činí z něj „subjekt“. Při tom má dispozitiv být „neviditelným, které umožňuje vidět“, je zaměřen na optické nástroje a zejména na vidění. Divák je označen za „vševědoucího“ (Metz), nicméně toto je jediné, co může činit. Stává se z něj „centrovaný subjekt“ (Baudry), jež je pokračováním Descartesova a Kantova subjektu transcendentálního, a který je ve filmu reprezentován.

Dispozitiv řídí vztah obrazu a jeho pozorovatele v jistém symbolickém kontextu, který je zároveň i společenským, vzhledem k ukotvení symbolů v sociálním prostředí. Má vztah také k dějinám, vznikl v kontextu určitých dobových teorií. Závěrem lze říci, že přestože je teorie dispozitivu ve filmovém umění napřed, dispozitiv umění výtvarného má na druhou stranu větší přínos z pohledu historie. Oba se pak mohou setkat na poli videografického obrazu.

### **2. 2 Prezentace současného umění - „instalace“**

Teoretik Boris Groys se v roce 2003 věnoval otázce současného umění a jeho místa v prostoru instalace<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Tuto problematiku „samopohybu“ zpracoval Gilles Deleuze, který ustavil pojem „obraz – pohyb“ a následně „obraz – čas“: Deleuze, Gilles: *L'image – mouvement*. Paris, 1983; *L'image – temps*, Paříž, 1985.

<sup>51</sup> GROYS, Boris: *Topologie der Kunst*. Hanser, Carl Hanser Verlag München Wien, 2003, 297 s.

Zabývá se termínem „současné umění“ (*contemporary art*) a jeho vztahem k umění modernistickému s centrálním pojmem „kreativita“ a také k postmodernistické tendenci k „dekonstrukci“. Popisuje, jak mimetické umění vystřídal obrazoborectví, analýzy a redukce a zabývá se otázkou, jak lze vlastně posoudit, zda se jedná o dílo veskrze destruktivní. Dochází k závěru, že je to možné pouze až po porovnání tohoto díla s tradičními obrazy společně se znalostí kontextů, v nichž vznikaly. Tzv. „modernistická negace“ je tedy obnovením prostředků porovnání.

Groys navazuje na teorii Waltera Benjamina<sup>52</sup>, tedy na tvrzení, že reprodukce ubírá dílu jeho kulturní hodnotu ve prospěch té výstavní. Groys následně nastoluje otázku ne ztráty, ale naopak vzniku aury. Ten se váže stejně tak na proces zrodu originálu, jako i kopie. Tento proces uvádím do kontextu s reprodukcí a s užitím nových médií v současném umění, s jejich intermedialitou.

Za rozdíl mezi originálem a kopií označuje Groys „fixní kontext“, jež udává originálu jeho jedinečné místo v dějinách. *„Pokud je rozdíl mezi originálem a kopií rozdílem čistě topologickým – tj. pokud je to rozdíl mezi uzavřeným, fixovaným, označeným, aурou vládnoucím kontextem a otevřeným, neoznačeným, profánním prostorem anonymní masové cirkulace, - pak je možný nejen proces dislokace a deteritorializace originálu, ale i proces lokalizace a reteritorializace kopie.“*<sup>53</sup>, píše Groys ve své *„Topologii umění“*.

Boris Groys vyzdvihuje v tomto auratickém kontextu pojem instalace. Tato je podle něj prostředkem, jež dokáže učinit z kopie originál, je tedy v kontextu *contemporary art* opakem reprodukce. Veškerá díla jsou v rámci instalace považována za originální, a to jednoduše z důvodu umístění v rámci nového kontextu. Aby návštěvník shlédl dílo, musí instalaci navštívit. Podle Jacquese Aumonta má pak umění šanci splnit svůj účel pouze v případě, že jsme připraveni přijmout „auratickou hodnotu jeho projevů“<sup>54</sup>. U tohoto aspektu však v průběhu dějin dochází společně s dílem ke změně (např. dílo ve svých dobách považované za nezajímavé si dnes s sebou nese auru výjimečnosti). Umění tedy i v dobách své masové reprodukce nachází současně změněné hodnoty vlastní aury. Také Groys se ohraňuje proti vztahu k umění pouze skrze ztrátu aury, Aumontem definovaný jev pak popisuje jako proces jejího „odejmutí“ a následného „přidělení“. *„To, co odlišuje současné umění od umění dřívějších dob, je skutečnost, že originalita umění se neustanovuje prostřednictvím vlastních forem, ale skrze jeho zapojení do určitého kontextu, do jakési instalace, skrze jeho topologickou fixaci.“*<sup>55</sup>, specifikuje Boris Groys situaci, kterou Benjamin ilustroval poněkud jednostranně.

Tento názor sdílí také Nicolas Bourriaud, jež na místo označení „kontext“ či „aura“ používá termín „socius“. Definuje jej jako *„soubor všech kanálů, které distribuují a odrážejí informace“*. „Socius“ se podle Bourriauda *„v imaginaci umělců nové generace stává tím pravým místem pro výstavu“*<sup>56</sup>. Galerii

---

<sup>52</sup> Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti*, Praha, Odeon, 1979.

<sup>53</sup> tamtéž

<sup>54</sup> AUMONT, Jacques: *Obraz. AMU*, Praha, 2010, str. 304.

<sup>55</sup> tamtéž

<sup>56</sup> BOURRIAUD, Nicolas: *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha, Transit, 2004, str. 70.

popisuje jakožto specifický případ z této množiny, *jakýsi základní tábor*, který je ale pouze jedním z prvků, jež se nacházející v tzv. „veřejném prostoru“.

Boris Groys uvádí svá tvrzení v příklad popisem situace, kdy může být jedno a totéž dílo, (používá termín „film“), uveden v kině, v muzeu, na konferenci, v digitální podobě na Internetu či na domácí televizní obrazovce. Heterogenita prostoru prezentace díla ovlivňuje rovněž i variabilitu jeho kopií, přičemž jedinečnost reprodukováných děl je při neustavení stálého nového kontextu stejná, jako je tomu i u originálu. Díla ve stejném okamžiku pozbývají auru a zároveň docilují nové, kopie se stává v novém uvedení originálem.

Proto považuje Groys instalaci za hlavní formu v současném umění. Ta bez ohledu na tradiční umělecká média, (filmový pás, plátno, kov, kámen,...), poskytuje svůj prostor, který se sám stává jejím materiálním nosičem. *„Uměleckým prostorem instalace může být muzeum nebo galerie, ale také soukromé studio, dům, stavební parcela. Všechna tato místa můžou být přetvořena na prostor instalace dokumentací procesu výběru jak osobního, tak institucionálního.“*, píše Groys a následně přirovnává formu instalace k románu v devatenáctém století: *„Román byl literární formou, která do sebe zahrnovala jiné literární formy své doby, a instalace je formou vizuálního umění zahrnující do sebe jiné umělecké formy současného umění.“*<sup>57</sup>.

U takového díla, které je součástí umělecké instalace, dochází k procesu tzv. „sekularizace“, k němuž v kontextu změněných podmínek prezentace a recepce díla dochází. Jedná se například o změnu prostředí, jež se bude týkat světla (tmy), postoje diváka, nebo jeho pohybu v prostoru, což souvisí s jeho individuálním přístupem ke způsobu a času vnímání. I kdyby se jednalo o kopii, zůstává v těchto transformovaných podmínkách dílo jinou variací originálu.

Na závěr Groys ustavuje instalaci jako *„ohraničené prostranství přítomnosti, kde nejrůznější zobrazení a objekty jsou uspořádány a vystaveny. Tato zobrazení a objekty prezentují samy sebe bezprostředním způsobem“*.

Přesto mnohá tato díla vědomě poukazují na formu kopie či reprodukce, což bývá i tendencí současného umění videa a jeho intermediální reflexivity.

Instalace je pak klíčem k „pravdivosti“ daného díla, jež je prezentováno nově v originálním kontextu instalace. Je prostorem výběru mezi originálem a kopií, jež je zároveň otevřený vnějšími světu. *„Proto je instalace schopna názorně manifestovat konflikt mezi přítomností zobrazení a objektů uvnitř ohraničeného horizontu naší bezprostřední zkušenosti a jejích neviditelné, virtuální, nepřítomné cirkulaci v prostoru za hranicemi tohoto horizontu – konflikt, který určuje současnou kulturní praxi.“*<sup>58</sup>

### **Prozatímní shrnutí**

---

<sup>57</sup> Groys, Boris: *Topologie der Kunst*. Hanser, Carl Hanser Verlag München Wien, 2003, 297 s.

<sup>58</sup> tamtéž

Groys nabízí variantu, jak je dnes možno přistupovat k videoartu prezentovanému v galeriích i prostorách kina.

Organizátoři uváděných filmových přehlídek jsou si tenké linie vedené mezi médiem videa a filmu dobře vědomi, tedy i jejich výběr uváděných objektů bývá tomuto trendu často podřízen. Ubírají se k dílům tvůrců - výtvarníků, která byla původně určena pro prostory výstavní. Na výstavách jsou pak prezentováni zejména umělci, kteří se leckdy pohybují na hranici videoartu a klasické filmové tvorby.

Otázkou, kterou si v tomto kontextu klade Groys, však není to, jak prezentovaná díla žánrově vymezíme a kam je zařadíme, jako spíše situace a myšlenková konstituce, v níž se kurátoři či dramaturgové rozhodli svá díla prezentovat. Konkrétní specifikaci typu média lze následně ponechat, stejně jako to dělá Martin Mazanec, na osobním i institucionálním přístupu návštěvníka či diváka dané instalace. Pozorovatel obrazu je při návštěvě galerie či kina ostatně také součástí daného diskurzu, který se uváděného média týká. Auratický zážitek z percepce obrazu má být vždy spojen s prožitkem jeho tvůrce. V případě intermediálních přesahů se tedy otázka originality díla obrací na autory nových specifických kontextů, do nichž díla zasazují, na autory instalací – kurátory a dramaturgy.

První tematickou linkou následující kapitoly jsou způsoby, jak různé varianty instalace zakoušejí možnosti média videa, respektive samotné technologie, ze které videoart vychází. Tyto koncepce souvisí s estetikou i s filmovou teorií percepce obrazu, o níž jsme pojednávali. Prostřednictvím pokusů s možnostmi používané techniky ovlivňují prezentované obrazy linku druhou - způsoby lidského vnímání a jeho limity. Obě témata jsou však prostřednictvím dispozitivu neodmyslitelně propojena.

### 3. PŘEHLÍDKY A VÝSTAVY

#### 3. 1 Hledisko pozorovatele

V případě návštěvy videoartu se jedná již od počátků o poněkud specifickou variantu instalace, která souvisí se získaným věděním a očekáváním jejího návštěvníka.

Videoart, jakožto medium ovlivněné při svém vzniku novými technologiemi a televizní tvorbou, byl dlouhodobě prezentován zejména právě v galerijních či jiných výstavních prostorách. Již v té době byl galerijní způsob prezentace problematizován, např. Raymondem Bellourem. Lenka Dolanová o tom píše: „*Videoinstalace stojí na rozhraní mezi galerijním uměním a kontextem filmu a čistotu světa umění narušují rovněž svým přímým vztahováním se k širšímu mediálnímu prostředí.*“<sup>59</sup>.

V současnosti se však situace ještě více komplikuje. Jeden z proudů umělecké audiovizuální tvorby se vyvozuje z galerií, aktuálním se stává jeho uvádění v prostředí kinosálů, a zejména pak v samostatných sekcích některých filmových přehlídek. Díla se dnes odpoutali od intencí čistě estetického vnímání, obsahují navíc i příběh a jsou z hlediska divákovy recepce časově náročnější. „*Současné podoby instalací – přejímající tendence pionýrských počínů šedesátých a sedmdesátých let – využívají konjunkcí obrazu videa a filmu s novými technologiemi a v nových (interaktivních) prostorech zintenzivňují rozpouštění hranic uměleckých kategorií stejně jako hranic lidského těla*“<sup>60</sup>, popisuje daný jev Dolanová.

V procesu porovnání prezentace videoartového díla v galerii a v kinosále je potřeba brát v potaz aspekt změněné percepční zkušenosti diváka a návštěvníka instalace. V galerii jsou projekce videového obrazu rozmístěny do výstavního prostoru, mohou být různorodě žánrově vymezeny, mají odlišné velikosti, nosiče, které jsou součástí instalací. Mezi obrazy návštěvník volně prochází, každému z nich věnuje čas, který mu připadá dostatečný, aby jeho informace pojal. Při pozorování díla v galeriích zároveň dochází k prolínání dvou různých dispozitivů - zaujatého diváckého vhledu do jiné reality a každodenní skutečnosti. „*(...)můžete procházet kolem obrazů a hledat k nim svou vlastní cestu. Nemusíte chodit na žádné speciální místo typu kinosálu, jež existuje pouze za účelem předvádění filmu. Video může být všude*“<sup>61</sup>, charakterizuje svou návštěvu galerie Keiko Sei.

V pozici diváka je však původní návštěvník galerie pohodlně usazen v křesle kinosálu. Je zároveň znejistěn, zda má v této situaci využít své zkušenosti návštěvníka galerie se svým aktivním percepčním přístupem, respektive filmového diváka očekávající vtažení do diegeze na plátně. Divák bývá plně pohlcen děním, které se odehrává „mimo něj“. Je obklopen mnoha lidmi, kteří jsou však v obdobném „hypnotickém“ stavu, všechny pohlcuje pouze jedna promítaná skutečnost, své reálné okolí však nevnímají. Také pozorovatel videoartového obrazu v kině sedí ve tmě, je poněkud paralyzován, nekorzuje ani nehledá úhel pohledu, nevnímá projektor či filmový pás. Je vtažen do jiného časoprostoru, který mu promítá kužel světla, tento dispozitiv se jej ale přímo netýká.

<sup>59</sup> DOLANOVÁ, Lenka. *Vstup pohyblivých obrazů do galerie*. Iluminace č. 4, 2003, str. 99.

<sup>60</sup> tamtéž

<sup>61</sup> SEI, Keiko. *Rozhovor*. Cinepur, č. 23 - 24, 2002, str. 17.

Následně jsou tomuto pozorovateli videoartového obrazu vkládány překážky mezi jeho pohled a fikci, což směřuje jeho pozornost právě k těmto jevům - narušitelům. Takovým případem mohou být například přechody mezi okénky, jejichž zvýrazněním narušuje autor obrazu tradiční receptivní zkušenost vnímatele. Tímto procesem v důsledku obrací tvůrce divákovu pozornost právě na svůj vlastní akt percepce. Ocítá se tedy opět (jako v galerii) v situaci, v níž se střetává svět reálný (on sám a jeho zrak) a prostředí vykonstruované fikce. Jakmile si vnímatel tento vztah uvědomí, stává se opět aktivním činitelem v percepčním procesu videoartového díla, i v jeho změněných podmínkách prezentace. V tomto aspektu se opět generují dva různé dispozitivity.

### **3. 2 Film v galerii, videoart v kině**

V následující části se pokusím reflektovat tendence a proměny současného videoartu při jeho uvedení v českých galeriích a na přehlídkách.

V intencích mé práce se jedná o zaměření na díla tvůrců s výtvarným vzděláním, kteří již netouží vystavovat svá videová díla v muzeích, tvoří videoart v novém horizontu. Pro kontext této práce jsou z institucionálního hlediska pro výběr primárního materiálu vyňata díla amatérská, absolventská či jiné snímky studentů FAMU.

V tomto kontextu následuje intermedialita na obou stranách. Film již není vyráběn čistě pro produkci v kinech a masovou distribuci. Výtvarný provoz má zase snahu neomezovat se pouze na výstavy, ale projevuje zájem o prostředí filmové – filmového diváka, historii a teorii filmu, což v konečném důsledku směřuje k intermediálním formám audiovizuálního díla. Kromě galerií mají pak i samotní tvůrci ambice, aby byla jejich díla prezentována také jiných relacích. Tuto možnost nachází právě u filmových přehlídek, jejichž prostory nabízí také možnost většího ohlasu publika. Na druhou stranu jev, kdy by se díla, jež byla původně určena pro kinosály, přesouvali do prostor výstavních, obvykle nenastává, a to zejména ze zákonem regulovaných podmínek (autorský zákon č. 121/2000 Sb.). Přesto tvůrci videoartu pracují s originály filmových děl tak, aby je určitým způsobem modifikovali, jejich projekce se pak stává svým specifickým způsobem také nadčasovou. I filmům klasickým se tak nabízí nová možnost prezentace právě v galeriích.

Mým záměrem je sledovat vývoj této současné tendence v českém prostředí, její rysy a zejména záměry organizátorů, kteří s touto intermedialitou při sestavování koncepcí svých akcí vědomě pracují. Ovlivňují pak podmínky percepce a pozici pozorovatele obrazů při jejich vnímání. Dále se pokusím popsat současnou pozici videoartu v kinech a na přehlídkách, tedy to, jak jsou v programu umístěny. Tato zjištění se pokusím uvádět v příkladech konkrétních akcí, jež se konaly v Brně, Jihlavě, Olomouci, Ostravě či v Praze. Rezignuji však na vyčerpávající výklad všech takových akcí. U galerijního provozu se zaměřuji na kamenné instituce, jež v České republice převažují z hlediska četnosti a významu pořádání takovýchto kurátorských akcí. Z širokého spektra filmových přehlídek jsou vybrány ty, jež uvádějí videoart jako minoritní žánr v samostatné sekci.



### 3.3 Film na výstavě

#### 3.3.1 FRISBEE

Vernisáž: 7. 12. 2004, 18,00

Bukurešť (Rumunsko) – *Národní muzeum současného umění* (MNAC), 7. 12. 2004 – 10. 1. 2005

Brno - *Dům pánů z Kunštátu*, 7.2. – 12.3. 2006

Ostrava - *Sokolská 26*, 24. 8. – 29. 9. 2006

Vystavující umělci:

Jesper Alvaer, Zbyněk Baladrán, Filip Cenek a Jiří Havlíček, Jiří Černický, Milena Dopitová, Lukáš Hájek, Annetta Mona Chisa, Richard Fajnor, Guma Guar, Petr Lysáček a Denisa Fialová, David Možný, Pavel Markus, Jan Nálevka, Michal Pěchouček, Record, Pavel Ryška, Patrik Sedlaczek a Jiří Kotrla, Jan Stojín, Jiří Surůvka, Jan Šerých, Martin Zet, Petr Zubeck.

Kurátor: František Kowolowski

Výstava videoartu *FRISBEE* vznikla v roce 2004 jako projekt s podtitulem „Současný český videoart a nová media“ pro *Národní muzeum současného umění* (MNAC) v Bukurešti. Jeho upravená verze s obnovenou škálou videoprojekcí se představila také v roce 2006 v Brně (*Dům umění města Brna – Dům pánů z Kunštátu*) a v Ostravě (*Sokolská 26*). V těchto souvislostech doprovázela výstavu sekce „Současný rumunský videoart“ neboli *Cutia Neagra / Black Box*, umístěná do podzemní části *Domu pánů z Kunštátu*, jejímž kurátorem byl Florin Tudor z Bukurešti. Vernisáž doprovázelo DJ's a VJ's vystoupení umělecké a aktivistické skupiny *Guma Guar*.

Pro *Národní muzeum* v Bukurešti sestavil František Kowolowski sekci sedmnácti děl od českých autorů. Tato hlavní část měla pro nadcházející večery i svůj doprovodný program. Jednalo se o prezentace v podání Jiřího Surůvky, Martina Zeta, Davida Možného a o přednášku Jiřího Ptáčka, týkající se tématu současného dění na české výtvarné scéně. Výstava *FRISBEE* byla první samostatnou výstavou v prostorách muzea, jež bylo otevřeno na konci října 2004, a jež se nachází v prostorách paláce Parlamentu, známého jako tzv. „Ceauseskův palác“.

Kurátorským záměrem bylo ukázat možnosti a přesahy současného videoartu a nových médií. Kowolowski pro tuto příležitost vybíral díla tvůrců mladší či střední generace, výtvarníků či video – umělců vzešlých během devadesátých let minulého století. Právě autorům mladé generace přikládá František Kowolowski proměnu v myšlení a senzibilitě, i jinou formu jejich sdělování skrze médium videa, jakožto svobodně používaného nástroje. Přestože jsou tito autoři v mnohém poznamenáni kódy totalitního režimu let osmdesátých, nejednalo se v tomto případě již o vymezování se proti diktátu režimu, ale naopak o následnou snahu o znovunalezení své existence v nově ustavených společensko – kulturních

podmínkách. Umělci se poddávají vlivům nových médií, následně je využívají pro své záměry a snahu relativizovat a ironicky glosovat aktuální společenskou situaci. Balancují na hraně reality a fikce, osobního a veřejného, současného a minulého. Uchopují obrazy, jež jsou již součástí historie, a ilustrují s jejich pomocí fiktivní dojem dnešního dne. „*Mezní´ výklad je zaznamenán i v časoprostorové distanci obrazu a jeho zjevování. Obraz přilétne a zase zmizí v nekonečném prostoru. Je to svého druhu talíř (čti třeba jako U. F. O.), jenž se zjevuje znenadání, není ničím a nikým potvrzen a přece zanechává nekonečnou sedlinu v naší mysli. Je to samotný obraz, který je nekontrolovatelný, nebo se jedná spíš o uvolnění imaginace subjektu, který dává smysl těmto obrazům?*“<sup>62</sup>, pokládá si otázku sám autor instalace. Prezentovaní umělci se skrze nastolenou hru „na pomezí“ snaží o upevnění vazeb své existence v nejistotách systému. Zakoušejí práci s uzavřenou časovou smyčkou<sup>63</sup>, recyklaci a reinterpretaci filmového materiálu<sup>64</sup>, jeho dobového odkazu či jeho dialog s médiem videa. Zdůrazňují černé plochy a přechody mezi okénky filmového pásu, hranice mezi nimi i mezi médii. Vertikalizují jinak horizontálně postupující světelný tok videového obrazu jakoby se jednalo o film<sup>65</sup> (či o jízdu ve výtahu panelového domu). Ukazují možnosti střihu či naopak hrubého záznamu webových kamer<sup>66</sup>, digitalizace. A konečně problematizují používání médií v každodenní, stále se zrychlující, mezilidské komunikaci<sup>67</sup>. Všechny tyto prostředky jsou však soustředěny na práci s tímž shodným fenoménem. Záměrně manipulují s časoprostorem zpřítomněným v obraze, a to se snahou goliášsky zdůraznit procesy systému, v němž se nachází, a tím tak předkládat jejich pozorovateli zpětnou vazbu sebe sama i svého okolí.

Jak uvedl František Kowolowski je pro něj práce s prostorem instalace zásadní, pracuje „*s místem galerie či projekty šité na konkrétní mimo institucionální prostory*“<sup>68</sup>. V případě výstavy „*Frisbee*“ se jednalo o záměrné zatemnění galerie ve stylu promítacího sálu. Jen vynímečně byla díla uvedena na televizních obrazovkách, ve většině případů se jednalo o projekce na zeď. V instalaci byly umístěny pro větší pohodlí lavičky, na jednom projektoru se promítalo více děl. Uvedená díla vyžadovala větší trpělivost, limitovala jejich diváka v intencích filmu, ovlivňovala jejich pozornost časem svého promítání. Pokud se návštěvník galerie rozhodl korzovat, vystavil se tak nebezpečí, že mu unikne pointa.

Přehlídky videoartu v Kowolowského podání se těší stejnému zájmu jako výstavy médií jiných, v Brně při „*FRISBEE*“ uvádí například účast 1645 návštěvníků za měsíc.

### **3. 3. 2 DOBRÉ ZPRÁVY. SLABIKÁŘ**

*Pražákův palác, Moravská galerie města Brna*

Vernisáž: 6. 1. 2005 v 17.00

---

<sup>62</sup> Kowolowski, František: Tisková zpráva pro ostravskou přehlídku: *FRISBEE - Současný český videoart a nová média*, 2006.

<sup>63</sup> Např. Richard Fajnor: „*Tramdream*“.

<sup>64</sup> Např. Marin Zet: „*Taneček*“.

<sup>65</sup> Např. Michal Pěchouček: „*Kočárkárna*“.

<sup>66</sup> Např. Aneta Mona Chisa: „*Homevideo*“.

<sup>67</sup> Např. Guma Guar: „*2631 frames*“.

<sup>68</sup> Kowolowski, František: Osobní dotazník, březen 2010.

Výstava proběhla: 27.1. – 28. 3. 2005

Vystavující umělci: Filip Cenek, Jiří Havlíček, Magdaléna Hrubá, Antonín Koutný, Petr Strouhal, Jan Žalía.

Kurátor: Petr Ingerle (Moravská galerie) / Filip Cenek

Autoři výstavy a architektonické řešení: Filip Cenek a Jiří Havlíček

Koncepce a výroba DVD Malý slabikář: Filip Cenek a Petr Strouhal

Výstava *Dobré zprávy. Slabikář* se konala v atriu *Pražákova paláce Moravské galerie v Brně* (MGB) v lednu až březnu roku 2005. Odpověď na otázku jejího kurátorského řešení je zde poněkud rozpolcená. Za *Moravskou galerii* měl projekt na starosti kurátor Petr Ingerle, architektonické řešení pak měli v režii Filip Cenek a Jiří Havlíček. Cenkovi s Havlíčkem je v důsledku přisuzováno celé autorství výstavy. Potvrzuje to i situace, kdy Petr Ingerle dělá do katalogu k výstavě rozhovor s autory, kde se ptá Filipa Censka na původ vzniku názvu.

Filip Cenek je tedy (nejen) v tomto projektu jakousi zastřešující osobností, je autorem, vystavujícím umělcem, i výrobcem propagačních materiálů. Jak sám uvedl, rád se vždy podílí také na grafickém řešení výstupů k výstavě, „*pomáhá mi to s projasňováním vlastního myšlenkového a pocitového koridoru výstavy.*”<sup>69</sup>.

Projekt je společnou instalací animovaných prací umělců mladší generace, absolventů i studentů *Fakulty výtvarných umění v Brně*<sup>70</sup> a jedné studentky *Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze*<sup>71</sup>. Tito spřátelení autoři mají sklon ke stejnému způsobu tvůrčího myšlení. Při své tvorbě čerpají z analýzy forem lidského vnímání, perceptivních procesů, jež se odehrávají při sledování obrazu. Jsou shodně fascinováni médii obrazu obecně, jeho možnostmi a schopností utvářet fiktivní skutečnost. V oblasti percepce pak přikládají důležitost zejména faktoru kontextu, ve kterém se obraz i jeho vnímatel nacházejí<sup>72</sup>. To je také hlavním tématem výstavy *Dobré zprávy. Slabikář*.. Sami o něm hovoří jako o situaci, „*kdy nás zaujme pohled člověka stojícího před námi, který se dívá někam za nás, a kdy cokoli, co s tím uděláme, už nebude reakce, ale tvorba (když se my, analfabeti pohledu, v důvěře neotočíme.)*“<sup>73</sup>. Respektive za společný rys označují ambivalenci na úrovni technologické i tématické<sup>74</sup>.

Název výstavy „*Slabikář*“ nemá odkazovat ke gramatice. Má být pokusem o sjednocení různých podob animovaného obrazu<sup>75</sup>, které lze na výstavě shlédnout. „*Je to intuitivní výběr obrazových příloh slabikáře, který je pro mě důležitý, a který je trochu z kraje; obecně není moc vidět. Což určitě nevadí:*

---

<sup>69</sup> Filip Cenek: Osobní dotazník, březen 2010.

<sup>70</sup> Kromě uvedeného Cenka (\*1976) s Havlíčkem (\*1977) se jedná ještě o Antonína Koutného (\*1977), Petra Strouhala (\*1977) a Jana Žalii (\*1979).

<sup>71</sup> Magdaléna Hrubá (1978)

<sup>72</sup> viz kapitola 2.1.3

<sup>73</sup> Filip Cenek: Rozhovor k výstavě v Moravské galerii v Brně, katalog, prosinec 2004.

<sup>74</sup> Jiří Havlíček - tamtéž

<sup>75</sup> Filip Cenek používá výraz „pohyblivé obrazy“

*jsem pro menší náklady, pro pohraničí, periferii (kde stejně pro každý tvar dochází k tomu nejdůležitějšímu, k těm výměnám a pohybům, které tvary definují a jsou tím v tomto smyslu důležitější než co je uprostřed, kde je prostřednost a kompromisy).“, hovoří o výstavě Filip Cenek a na upřesnění druhé části názvu („Dobré zprávy“) dodává: „Periferní vidění je citlivější na pohyb než přímé vidění, což reflektoval nejen Purkyně v souvislosti s přežitím. A tenhle výběr videí v mých očích dává oblasti pohyblivých obrazů žít. Jsou to pro mě vlastně ‚dobré zprávy‘ a jedno větší přátelství.“<sup>76</sup>.*

Pro Magdalénu Hrubou odkazuje název na (ne)umění autorky při „práci s filmy“, svá díla označuje za „naivní a nevinná“. Jiří Havlíček pak posuzuje slabikář jako „*souhrn základních prvků (elementář) osobního znakového systému, s jehož pomocí si můžeme přečíst svůj vlastní příběh*“<sup>77</sup>. Po spojení těchto znakových prvků dochází ke vzniku jazyka, filmové řeči. To vše se má odehrávat v intencích dětského vnímání. Za námět děl označuje Havlíček vzpomínky z dětství a s nimi související nostalgii, o níž hovoří jako o „vizuálním sentimentu“.

Pro Filipa Cenka jsou prezentovaná díla charakteristická dětským zaujetím pro věc. Při procesu tvorby pracovali jejich autoři „bez znalosti, ale s jistotou a přesvědčivostí“. Dětský přístup i vzpomínky jsou pro něj inspirativní, nicméně na nostalgii či stesk spíše rezignuje. Ve své tvorbě tyto zdroje využívá, podle jeho slov, k progresivnímu přístupu.

Prostředek animace se autoři rozhodli využít, jelikož je pro ně metaforou paměti a vzpomínek, je jejich odkrýváním. Co se týče architektonického řešení instalace, považuje ji Filip Cenek za to, co práci akcentuje, když už ji přímo netvoří. S prostorem pracoval jako vždy i v tomto případě intuitivně na základě vlastních pocitů z „pohyblivých obrazů“. Instalaci, řekla bych, ušil „na míru“ prostorům atria. Na otázku návštěvnosti mi Filip Cenek neuvedl konkrétní počty: „*Nějaká čísla mám, ale v dnešní, vyľhané době nařaděných průzkumů a účelových statistik je to k ničemu, když nebývá zveřejněn konkrétní způsob výpočtu onoho konkrétního čísla. Některé výstavy byly školou povinné, některé zase dětem připomínaly animované večerníčky, takže návštěvnost byla větší spontánněji.*“<sup>78</sup>. Z hlediska úspěšnosti výstavy nepovažuje její autor použité médium za klíčové. Osobně považuje z diváckého pohledu zajímavější improvizální či tématické večery, respektive přehlídky menšího typu. Jako důvod uvádí nevyrovnanost na úrovni dramaturgie a předstírání úspěchu a růstu u větších akcí, což přikládá zejména špatně nastavenému grantovému systému financování kulturních aktivit.

### **3.3.3 PUNCTUM**

*Futura, Praha*

Vernisáž: úterý 27. 2. od 18,00

Výstava proběhla: 28. 2. - 6. 5. 2007

---

<sup>76</sup> Filip Cenek, Jiří Havlíček, Magdaléna Hrubá: Rozhovor k výstavě v Moravské galerii v Brně, katalog, prosinec 2004.

<sup>77</sup> tamtéž

Vystavující umělci: Jesper Alvaer, Zbyněk Baladrán, Daniela Baráčková, Ondřej Brody a Kristofer Paetau, Milena Dopitová, Konstantinos-Antonios Goutos, Alena Kotzmannová, Radim Labuda, Ján Mančuška a Jonas Dahlberg, Michal Pěchouček, Pavla Sceranková, Sláva Sobotovičová, Ivan Svoboda, Jan Šerých, Mark Ther, Martin Zet.

Kurátor: Václav Magid

Výstava s názvem *Punctum* proběhla v roce 2007 v pražské galerii *Futura* v době do 28. 2. do 6. 5.. Kurátorem byl publicista a umělec Václav Magid, jehož koncepce je vyjádřena samotným názvem. Jedná se o pojem Rolanda Barthesa, jehož význam vyjadřuje autor slovy: „... *punctum* je také bodnutí, malá trhlina, malá skvrna, malý řez - a znamená též hod kostkou. *Punctum* nějakého snímku, toť ona náhoda, která mne v něm zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mne).“<sup>79</sup>(Roland Barthes: „Světlá komora“<sup>80</sup>).

Jedná se o přehlídku, která má být reprezentací soudobého českého umění pohyblivých obrazů. Od původní snahy o pokrytí všech variant práce s videem však Magid v průběhu času opustil a přiklonil se spíše ke svému osobnímu názoru na kvality samostatných děl. Ty nakonec utvářely onu celistvou jednotu, která byla více méně založena na vyhledávání náhody, co se práce s českým uměleckým videem týče.

„O upřednostnění té či oné práce nakonec vždy rozhodoval pocit, že mě v ní poutá jakýsi bod, detail, jenž je tu jakoby navíc. Něco, co se nepodílí na identitě díla, kterou by bylo možné vymezit kategoriemi média, žánru, tématu, tendence, kontextu apod., co však právě touto svou bezdůvodností činí z díla něco zvláštního.“ (Václav Magid)<sup>81</sup>.

Sám kurátor však přiznává limity k Barthesovu odkazu: „Odvolávat se na Barthesovo užití výrazu „*punctum*“ při formulování koncepce výstavy poskytuje značnou volnost, zároveň to ale vede k jistému rozporu. Není žádné pravidlo, které by zaručilo, že divák bude v daném díle vnímat „*punctum*“. Připadá mi však, že právě toto paradoxní úsilí tvoří jeden ze zajímavých aspektů současného konceptuálního přístupu - realizace předem daného schématu, při níž vzniká dodatečná hodnota, jež se vůči tomuto

---

<sup>78</sup> Filip Cenek: Osobní dotazník, březen 2010.

<sup>79</sup> Během své kariéry se Barthes zajímal o fotografii a její potenciál komentovat aktuální dění. Mnoho jeho článků z padesátých let dvacátého století o mýtech se pokoušely ukázat, jak fotografický obraz reprezentuje implicitní významy, jež byly následně označeny buržoazní kulturou za „naturalisticky pravdivé“. Ale stále zvažoval možnost, že fotograf má jedinečnou možnost prezentovat zcela reálnou reprezentaci světa. Když jeho matka v roce 1977 zemřela, začal psát dílo „*Camera Lucida*“ („Světlá komora“, což byl pokus o vysvětlení jedinečného významu fotografií, na nichž byla jako dítě, a které pro Barthesa uchovávala. Reflektoval zde vztah mezi zřejmým symbolickým významem fotografie (který nazýval „studium“), a tím, co je čistě osobní záležitostí, a co záleží na individuálním přístupu k fotografii, co „proniká do diváka“ (což pojmenoval „*punctum*“). Barthes zajímal fakt, že tyto rozdíly zmizí, když je osobní význam sdělen veřejnosti, což symbolickou logiku tohoto významu racionalizuje.

<sup>80</sup> Barthes, R.: *Světlá komora*. Překlad Miroslav Petříček. Bratislava, Archa 1994. Druhé upravené vyd. Praha, Agite / Fra, 2005. 124 s. ISBN: 80-86603-28-8.

<sup>81</sup> FUTURA – centrum současného umění: < <http://www.futuraproject.cz/centrum-pro-soucasne-umeni-futura/vystavy/2007/punctum/>>

*schématu jeví jako bezvýznamná; záměrné nastavování podmínek pro to, aby došlo ke zkratu; přivolávání náhody. Tento druh uvažování výstava chce zdůraznit.“<sup>82</sup>.*

Vystavující umělci<sup>83</sup> ze soudobé pražské scény se nezabývají výlučně videoartem, médium videa používají spíše jako jedno z mnoha.

Vystaveno bylo šestnáct děl, jejichž hlavním záměrem bylo poukázat na nové možnosti práce s videem, ale i na snahu umělce vnést do díla ono „punctum“. Václav Magid specifikuje díla takto: „*U vystavených prací převládají hraniční projevy mezi stylizovaným videem, dokumentárním záznamem skutečnosti, performancí a instalací. Expozice je členěna podle volného tématického klíče.*“<sup>84</sup>. Jedná se tedy o různé autorské přístupy a druhy sdělení.

O výstavě bylo napsáno několik recenzí, jež byly publikovány na Internetu i v periodikách, například v *Prague Post* (April 18), v časopise *Respekt* (číslo 13/ 07), v *Lidových novinách* (8. 3. 2007), nebo v *Reflexu* (číslo 11/ 07). Pro mne osobně přináší zajímavý pohled Jiří Ptáček v časopise *Nový prostor* (číslo 03/ 07), kde píše: „(...) Magid prokazuje svůj talent objevovat nové zákonitosti, v důsledku ‚punctum‘ mění v opak, Barthesovými slovy ve ‚studium‘. ‚Studium‘ je odkrývání obecných modelů a funkcí, v nichž můžeme nalézt zalíbení, ale jsou jaksí doslovné a rozumíme jim. Zasažení, otřes, ono osobní satori, je mu však cizí. Magidovu výstavu tak náhle opouští osobní téma (punctum) a překrývá ho obecný model: schématem ‚přivolávané náhody‘ (studium) (...) Magid jakoby nebyl spokojen pouze s ‚poraněním‘, jež mu díla způsobila, a výstavu potřeboval nějak spojit s kulturou – smlouvou ‚uzavřenou mezi tvůrci a konzumenty‘ (Barthes), která překvapuje, jenže také jí rozumíme, a tak námi nemůže otrást. Vysvětlují si to jedině tak, že ho původní zadání ‚přehlídka současného českého umění pohyblivých obrazů‘ zavazovalo tolik, až se neodvážil příběh svého osobního satori dotáhnout do konce.“<sup>85</sup>. Jednalo se tedy v důsledku o projekt kurátorský, z jehož původního tématického záměru o přehlídku variant současného videa nakonec sešlo. Autor se odvolával jen k hledisku náhodného výběru a osobního pohledu na „punctum“ děl.

### **3. 3. 4 MULTIKINO**

Brno, Olomouc, Praha, 10. 12. 2008 - 8. 2. 2009

Brno - *Moravská galerie v Brně*, 24. 11. - 7. 12. 2008

Olomouc - *Konvikt*, 8. - 10. 12. 2008

Praha – *tranzitdisplay*, (vernisaž 9. 12. 2008 v 18,00)

Vystavující umělci:

---

<sup>82</sup> tamtéž

<sup>83</sup> Jednalo se o jména jako Jesper Alvaer, Zbyněk Baladrán, Daniela Baráčková, Ondřej Brody a Kristofer Paetau, Milena Dopitová, Konstantinos-Antonios Goutos, Alena Kotzmannová, Radim Labuda, Ján Mančuška a Jonas Dahlberg, Michal Pěchouček, Pavla Sceranková, Sláva Sobotovičová, Ivan Svoboda, Jan Šerých, Mark Ther, Martin Zet.

<sup>84</sup> tamtéž

Samuel Beckett, Alan Schneider, Nam June Paik, Ryszard Wasko, Stephen E. Gebhardt, Robert Fries, Barbara Visser, Manon de Boer, Oskar Dawicki, Zbyněk Baladrán.

Kurátoři: Tomáš Pospiszyl a Zbyněk Baladrán

*Multikino* se konalo v rámci festivalu *Cinepur Choice*.

Výstava *Multikino* vznikala jakožto samostatná sekce filmového festivalu *Cinepur Choice*. V době od 9. 12. 2008 do 8. 2. 2009 byla prezentována v pražské galerii *tranzitdisplay* jako spektrum několika druhů projekcí (jako film i video, na televizní obrazovce nebo displeji). Tomu předcházely krátkodobější uvedení velkoplošné jednokanálové projekce v rámci festivalu od 24. 11. do 7. 12. 2008 v *Moravské galerii v Brně* a v době od 8. do 10. 12. 2008 v *Konviktu* v Olomouci.

Jejím hlavním cílem bylo prezentovat, jak s filmovým materiálem pracují umělci z řad výtvarníků. Na druhou stranu poukazuje také na změny, které souvisejí s promítáním filmu v galerii.

Výstava vycházela ze situace současného uměleckého prostředí, v němž jsou již velmi tenké hranice mezi oblastmi výtvarné produkce, divadla, videoartu i filmu. Tento jev souvisí zejména s rozvojem moderních technologií, což má za následek, že dnes běžně i výtvarníci prezentují svá díla na přehlídkách v kinech, filmaři naopak v galeriích. Konvence, jež byly v rámci jednotlivých uměleckých disciplín ještě nedávno uznávány, jsou nyní narušeny. Uvádění autoři svá díla nevymezují samostatným uměleckým druhem, obecně vzato se naopak nechávají inspirovat a samovolně přechází skrze jejich hranice.

Kurátor Tomáš Pospiszyl hovoří o koncepci výstavy, přičemž poukazuje na svůj náhled na problematiku terminologie a vymezení umění videa: „*Asi před rokem mě oslovili organizátoři filmového festivalu Cinepur Choice, abych pro ně uspořádal videoartovou sekci. A já jsem se s nimi hned začal hádat, že nevěřím, že v dnešní době existuje něco jako videoart, protože videoart je dneska už vlastně historická kategorie, která je definovaná použitím určité specifické technologie. A dneska jsme v době, kdy umělci, ať už filmaři nebo výtvarní umělci, používají daleko širší škálu technických přístupů, ať už klasický filmový materiál, nebo „háděčko“ a jiné různé technologie, které se od dob videoartu proměnily. A současně jsme v době, která znovu objevuje celou řadu kapitol experimentálního filmu, které najednou mají co říct k dějinám výtvarného umění.*“<sup>85</sup>

Výstava prezentuje osm děl od deseti autorů. Všichni jsou chápáni jakožto „kultovní“ bytosti či klasické svého druhu. Ale vzhledem ke koncepci přehlídky, ukazuje tato zmíněná osobnosti právě v pozici, která se typizací vymyká. Videoartista Nam June Paik je předkládán jakožto umělec uchopující filmový materiál, dramatik a spisovatel Samuel Beckett zase jako filmový tvůrce se specifickým revolučním přístupem.

V rámci přehlídky a celého festivalu vybrali kurátoři osm děl. Všechny lze zařadit na pomezí současného umění či experimentálního filmu. Práce jsou chronologicky rozprostřeny z doby od poloviny

---

<sup>85</sup> Ptáček, Jiří: Punctum: kultura a zapřené satori. *Nový prostor* 2007, č. 3, roč. XII, s..

<sup>86</sup> Tomáš Pospiszyl, rozhovor pro Artyčok.tv: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/multiplex-art/3837>>

let šedesátých až po současnost. Nejsou spojeny jedním zastřešujícím tématem, ale právě tendencí ukázat či překračovat limity pohyblivého obrazu. Každý z vystavujících tvůrců – výtvarníci, experimentální filmaři, a další autoři – se zaměřuje na možnosti filmové řeči, na způsoby zaznamenání věci, času, pohybu z hlediska pohyblivých obrazů. „*Jednotliví tvůrci, zastoupení v této festivalové sekci, zkoumají oblast, která se dá pojmenovat ontologií pohyblivého obrazu.*“ (Tomáš Pospiszl)<sup>87</sup>.

Zakoušejí například hru se zvukem, co se děje se zvukovým záznamem při natáčení hudebníka hrajícího na hudební nástroj. Nebo jaká změna se odehrává při natáčení v rušném prostředí. Polemizují i s vymezením začátku a konce filmu. Kladou si otázku, co vlastně film je, zda pro jeho definování stačí filmový pás procházející promítačkou bez ohledu na to, co je na něm zaznamenáno. Upozorňují také na paradoxy filmu jako uměleckého druhu, označují jej za předem pečlivě připravenou rekonstrukci. Narážejí například na jeho ekonomickou stránku. „*Oskar Dawicki, se nás snaží přesvědčit, že tím největším limitem, tím hybatelem celého průmyslu pohyblivých obrazů je rozpočet a peníze. A ty když dojdou, tak dojde k filmu.*“<sup>88</sup>, uvádí Tomáš Pospiszl v rozhovoru pro *Artyčok.tv*.

### **K prezentovaným dílům<sup>89</sup>**

V případě *Multikina* jsem se, vzhledem k menšímu počtu na něm uvedených děl, rozhodla přistoupit k jejich bližšímu nastínění. Mé záměry plynou zejména z faktu, že v ostatních částech práce popisují spíše obecnější záměry kurátorů a dramaturgů. Navíc se jedná v kontextu mé práce o vektor na spojnici výstav a přehlídek, videoartu a filmu, jelikož je výstavou, jež je zároveň samostatnou sekci videoartu v koncepci filmové přehlídky. Následující představení charakteru a obsahu samotných prezentovaných děl tak může významně dokreslit popisovanou situaci jejich uvádění.

### ***Zen pro film*<sup>90</sup>**

Uvedení snímku v prostoru klade větší důraz na artikl samotného promítání. „*Zen pro film*“ je film ve smyčce, přičemž promítačkou běží stále dokola neexponovaný filmový pás. Projekci narušují jen občasné škrábance či nečistoty na páse. Zde problematizuje autor otázku sdělení v jehož centru se v danou chvíli stává pouze akt samotného promítání.

### ***Film*<sup>91</sup>**

Dílo „*Film*“ režiséra Alana Schneidera vzniklo na motivy Samuela Becketta, jemuž je autorství snímku připisáno. V hlavních roli se představil Buster Keaton, jehož prostřednictvím dílo reflektuje až hrozivé stránky svého média. Filmové médium je zde použito jako metafora vnímání. Hlavní postava je od začátku ukázána skrze projekci těch, kdo jej vidí. Hrdina se při tom snaží „nebýt viděn“, odstraňuje ze

---

<sup>87</sup> Pospiszl, Tomáš: Tisková zpráva *Multikino*, 2008.

<sup>88</sup> Artyčok.tv: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/multiplex-art/3837>>

<sup>89</sup> Zdroje: Dolanová, Lenka: *Video na výstavě, nebo v Multikině?* A2 – časopis kultury, č. 49, r. 2008. a Pospiszl, Tomáš: Tisková zpráva *Multikino*, 2008.

<sup>90</sup> *Zen pro film* (*Zen for film*, Nam June Paik, USA, 1962 – 1964). 16mm, čb, 21 minut, bez dialogů.

<sup>91</sup> *Film* (*Film*, Alan Schneider, 1965, USA).



svého okolí vše co má oči. Tímto se film odkazuje k oku kamery, respektive někoho či něčeho, „kdo se dívá“.

### ***Legendární řeči a povídačky***<sup>92</sup>

Experimentální filmař Stan Brakhage (1933 – 2003) dostal od Stephen E. Gebhardta a Robertem Friese v rámci série rozhovorů s avantgardními osobnostmi prostor k vyjádření před kamerou. Byl s ní však v místnosti naprosto sám, mohl říci cokoliv. Při sledování díla si můžete položit otázku, jak by dopadl Váš monolog s kamerou? Stan Brakhage došel po sebereflexi situace ke zděšení, že zvuk ve filmu je zároveň jeho slepou ulicí.

### ***30 zvukových situací***<sup>93</sup>

Toto dílo je kurátory specifikováno jako „jednoduché cvičení demonstrující schopnost filmu zachytit pohyb i zvuk, a současně jak je tento pohyb a zvuk limitován prostředím, ve kterém se odehrává.“<sup>94</sup>

### ***Lekce o lekci s herečkou***<sup>95</sup>

Dílo vzniklo z performance z devadesátých let, kdy se holandská umělkyně Barbara Visser obrátila na určitou herečku, aby se za ni vydávala při veřejné debatě, přičemž jí odpoví. Tento proces se s jinou herečkou opakuje o několik let později při debatě o daném snímku. K sebereflexi média zde dochází v nárazce na zpřítomnění autorky v díle.

### ***Presto - dokonalý zvuk***<sup>96</sup>

Na rozdíl od Stana Brakhage, Manon de Boer poukazuje na přednost zvuku co do výskytu v audiovizuálním díle. Snímek „*Presto - Perfect Sound*“ zachycuje houslistu George van Dama při hře Bartókovy „*Sonáty pro housle*“. Zatímco obraz naznačuje pomocí střihu, že se jedná o různé části představení, zvuk se jeví zdánlivě spojitý, což může vést k mylnému přesvědčení diváka, že se jedná o neupravený záznam.

### ***Příběh rozpočtu***<sup>97</sup>

---

<sup>92</sup> ***Legendární řeči a povídačky*** (*Legendary Epic Yarns and Fables*, Stephen E. Gebhardt, Robert Fries, USA, 1971). 9 minut, DVD, anglicky.

<sup>93</sup> ***30 zvukových situací*** (*30 Sound Situations*, Ryszard Wasko, 1975, Polsko). DVD, 10 minut, projekce pouze v Praze, bez dialogů.

<sup>94</sup> Pospiszyl, Tomáš: Tisková zpráva *Multikino*, 2008.

<sup>95</sup> ***Lekce o lekci s herečkou*** (*Lecture on Lecture with Actress*, Barbara Visser, 2004, Nizozemí). 20 minut, DVD, anglicky.

<sup>96</sup> ***Presto - dokonalý zvuk*** (*Presto - Perfect Sound*, Manon de Boer, 2006, Belgie). 5 minut, DVD, bez dialogů, projekce pouze v Praze.

<sup>97</sup> ***Příběh rozpočtu*** (*Budget Story*, Oskar Dawicki, 2007, Polsko). Polsky, anglické titulky, 10 minut DVD.

Jak již název napovídá je tento snímek příběhem o ekonomické stránce kinematografie. Ve všech rozích obrazovky jsou jako tikající bomba odpočítávány peníze v různých měnách, což upoutává divákovu pozornost daleko více než narace v pozadí. Vše zakončí herec Jan Nowicki až hororovým smíchem: „*Už brzy nám dojdou peníze. Chachachacha.*“

### **Okamžik<sup>98</sup>**

Snímek „*Okamžik*“ je do celého konceptu výstavy zařazen poněkud dodatečně. Informace o něm nejsou ani v tiskové zprávě. Pochází z díla jednoho z kurátorů Zdeňka Baladrána a popisuje celý lidský život jako sled určitých okamžiků. Tím se také diametrálně oddaluje od jejich klasického vnímání a prožitku, který se v lidské psychice odehrává.

### **3.3.5 OBJEKT ANIMACE. TŘETÍ SMYSL**

*Dům umění, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně*

Vernisáž: 29. 9. 2009 v 17,00

Výstava proběhla: 30. 9. – 15. 11. 2009

Vystavující umělci: Filip Cenek a Jiří Havlíček, Martin Kohout, Roman Příkryl, Pavla Sceranková, Petr Strouhal, Jan Šrámek, Viktor Takáč, Martin Vančát, Vojtěch Vaněk, Jan Žalio

Kurátoři: Filip Cenek, Jiří Havlíček, Martin Mazanec

Produkce: Mílek — Stavba: Holomíček — Design: Cenek

*„Až se budou historici dívat zpátky na naši dobu, konstatují, že jsme sice žili za nadvlády království Pixar, ale že jsme zároveň všichni dostali do rukou nástroje ke kombinacím a rozhýbávání obrazů.“<sup>99</sup>*

(Jiří Ptáček)

Výstava *Objekt animace. Třetí smysl* se konala v loňském roce době od 30. 9. do 15. 11. V *Domě umění Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně*. Město Zlín, známé svými uměleckými školami i filmovým studiem, zdá se být pro tuto výstavu příhodné.

Kurátoři *Objektu animace*, trio Cenek – Havlíček – Mazanec, se snažili postihnout principy animace v současném umění. Jejich záměrem bylo na škále deseti děl prezentovat aktuální možnosti přístupu k tomuto médiu na pomezí filmového a vizuálního umění. Tento rozptyl byl představen v objektech, videích, i v instalacích a architektonickém řešení výstavy do podoby projekčních kójí. Jednalo

<sup>98</sup> **Okamžik** (*Okamžik*, Zbyněk Baladrán, 2007, ČR). 5 minut, DVD, česky.

<sup>99</sup> Ptáček, Jiří: Recenze k výstavě - *Animaci můžeš nahmatat*. Nový prostor. Č. 339, Říjen 2009.

se o animace samotné, ale i o objekty, které stály umělcům modelem. Ne vždy ale o obě, mohlo se jednat například jen o část modelu. Každopádně ve vzduchu visela otázka, do jaké míry je ještě návštěvník schopen k objektu animaci přiřadit<sup>100</sup>.

Právě princip vyhledávání, vynechání a doplnění vytvářel napětí mezi modelem a výsledným dílem, následně i mezi autorem díla a návštěvníkem instalace. „Už ve známé McLarenově definici se o animaci přemýšlí jako o umění zacházení s neviditelnými mezerami mezi jednotlivými obrazovými políčky, o ožívování atd., což může být východiskem k přístupu, který v otázce popisuješ. Obecně je to přece přirozeně žitý princip, pokud člověk chce u sebe i druhých vyvolat nějakou aktivitu, dát druhému prostor, zapojit ho do hry. Vynecháním dáš druhému možnost vyprolnout v chybějícím sebe (jeho paměť) a ve výsledném obraze vidět něco, co bude spíš nečekané (pro tebe i pro něj).“<sup>101</sup>, komentoval autorský přístup instalace Filip Cenek. Martin Mazanec k tomu v katalogu k výstavě uvedl: „V rámci výstavy je ponechán animaci statut poněkud efemérního pojmu, jakéhosi „posuvného znaku“. Ten ztrácí a znovu nachází své opodstatnění skrze referent, kterým může být technologie a její procesy, stejně jako předmět animace, kterým je „neživý materiál“ animovaného obrazu.“<sup>102</sup>

Proces animace zde vystupoval jako umění zpracování přechodů mezi filmovými políčky obrazu. Jako jakási neurčitá oblast chybějících znaků, kterou doplňuje právě tento „třetí smysl“<sup>103</sup>. V procesu propojení objektu a jeho animací měla být právě tato výstava oním dalším, třetím, smyslem.

Co se týče výběru autorů vystavovaných děl, jedná se opět o generaci absolventů *Fakulty výtvarných umění v Brně*, narozených na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Jejich počet byl limitován rozměry výstavních prostor (dvacet tři na sedmnáct metrů), ale i tendencí kurátorů zaměřit se na otisk animace do jiného média – prostorového objektu, sochy, Internetu, instalace. Přestože prostředek animace dnes využívá velká řada autorů, hlavním kritériem se ukázalo být právě toto měřítko pestrosti na škále přesahů k dalším kontextům. Prostory byly vyřešeny ve stylu „black box“, které měly poskytovat vystaveným animovaným objektům míru autonomie. Středem bodem instalace pak byla zavěšená políčka Petra Strouhala, jež je pro výstavu do jisté míry jejím symbolem. Způsob prezentace děl byl opět upraven podle architektonických možností galerie, měl odkazovat ke tmě vlastní kinosálu, jakožto protiklad prosvětleného prostoru. Galerie *Domu umění* ve Zlíně je přitom po všech čtyřech stranách prosklená, což zajišťuje celodenní příliv slunečního světla do výstavních prostor.

Návrh výstavy byl kromě tří kurátorů schválen také kanadskou teoretičkou filmu a nových médií Laurou U. Marks, jejíž dílo o sémiotických vlastnostech digitálního obrazu vychází poprvé v českém překladu jako součást katalogu k výstavě<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup> Například dílo Cenka s Havlíčkem -miniaturní modelem běžecké dráhy - představovalo extrémní přístup, kdy došlo až k postrádání principu animace. Autoři jev označují za „splnutí“.

<sup>101</sup> Filip Cenek - *Objekt animace. Třetí smysl* - rozhovor k výstavě. *Prostor*, č. 4, r. 2009.

<sup>102</sup> Martin Mazanec: Úvod publikace k výstavě *Objekt animace. Třetí smysl*, Dům umění ve Zlíně, září 2009.

<sup>103</sup> Jedná se o pojem Rolanda Barthes (Barthes, Roland: *Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*)

### 3. 3. 6 BAD FILMING

Galerie u Dobrého pastýře, Brno

Vernisáž: 4. 8. 2009

Výstava proběhla: 5. 8. – 29. 9. 2009

Vystavující umělci: Adéla Babanová, Ondřej Brody, Jan Bušta, Petra Hermanová, David Landa, Michal Pěchouček, Patrick Sedlacek, Ivan Svoboda, Adéla Svobodová, Viktor Takáč, Mark Ther, Kateřina Tmějová, Marcela Vorlíčková, Dušan Zahoranský a Kateřina Zochová.

Kurátor: Marika Kupková

Výstava s názvem *Bad Filming* se uskutečnila v loňském roce v *Galerii u Dobrého pastýře Brněnského kulturního centra* (BKC). Název je záměrnou parafrází sousloví „Bad Painting“, odkazuje tím na oblast výtvarného umění, V tomto případě se však nejedná o malířskou, ale o audiovizuální tvorbu. Na pozadí výstavy stála snaha o komentář současné umělecké tvorby, která se často pohybuje na hraně rozličných tvůrčích konvencí. Téma celého projektu se od svého názvu odvíjí, „Bad Filming“, je tzv. „špatné filmování“ videoartu, které se proti médiu filmu sice staví, nicméně na něj sám odkazuje<sup>105</sup>. Nastává paradoxní situace, kdy se jedno médium snaží odlišit od druhého, přesto však využívá jeho tvůrčí prostředky a postupy. Tato „hra“ vyžaduje od svého návštěvníka předem získanou míru vědění o obou médiích. Při vnímání obrazu pak člověk zakouší obě jeho tendenční varianty, pohybuje se v intencích videografických i filmových. Obraz spouští u návštěvníka výstavy proces sledování, jeho pozornost zaměřuje na umělecké dílo, ale i na sebe sama – na své vlastní percepční schopnosti. V těchto se musí pozorovatel pohybovat volně, přecházet meze média videa a filmu a využívat svých zkušeností filmového diváka jakož i návštěvníka galerie.

---

<sup>104</sup> Marks, Laura U.: *Elektrony mají paměť* (How Electrons Remember, 1999), překlad Ateliér intermédii FaVU Brno, 2009 in *Doprovodná publikace k výstavě Objekt animace. Třetí smysl* (Dům umění ve Zlíně, 2009).

<sup>105</sup> „Bad Painting“ je styl surové, hrubé obrazové malby. V raných sedmdesátých letech jej umělec Nel Jenney označil za „špatný výkres“. Výstavu „*Bad Painting*“ sestavila v roce 1978 kurátorka Marcia Tucker pro *New Museum of Contemporary Art*, která byla určena pro tzv. „špatné“ či „ošklivé“ trendy v malířství, jež stály v opozici proti klasickým kánonům „dobrého vkusu“. Na výstavě se prezentovali například William Wegman, Joan Brown, William N. Copley, a Neil Jenney, kteří se snažili o oživení soudobé obrazové malby.

V roce 2008 se v *Muzeu moderního umění* ve Vídni konala výstava „*Bad Painting – good painting*“ pod vedením ředitele muzea, která byla věnována historickému přehledu fenoménu, jemuž je do dnešního dne věnována jen malá pozornost. Součástí výstavy byla díla René Magritta, Francis Picabia, George Baselitze či Asgera Jorna.

Další umělci, jež jsou spjatí s tímto stylem jsou například Philip Guston, Julian Schnabel nebo Albert Oehlen. – Zdroj Wikipedia – the Free Encyclopedia.

Poutem mezi videem a jeho filmem, filmem a jeho videem, jsou v této výstavě kinematografické tvůrčí postupy, jež zde operují na poli videoartu. Vystavená díla jsou leckdy narativní, odvolávají se na konkrétní osoby či díla z filmové historie, popřípadě odkazují ke konkrétním žánrům či výrazovým prostředkům.

Přestože se původně mělo jednat o výstavu výtvarně vzdělaných umělců, objevila se i „černá ovce“ – Jan Bušta - absolvent katedry režie FAMU. V jeho díle nalezla kurátorka trend působící v opačném směru – zatímco ostatní videová díla se přibližují k filmu, jeho upoutávka k narativnímu snímku mohla být řazena mezi díla videoartu.

V důsledku začlenění Bušty do koncepce výstavy, se u *Bad Filming* nakonec nejednalo jen o popis jednoho vybraného vlivu, naopak bylo záměrem poukázat na vzájemné prolínání dvou médií, které probíhá v obou směrech, kdy jedno ovlivňuje druhé a naopak<sup>106</sup>. Speciální hybridní forma média umožňuje pak právě videoartu tyto průniky zviditelnit.

Přestože považují kurátoři *Brněnského kulturního centra* práci s prostorem z hlediska návštěvníka za významnou, jsou, co se týče výraznějších zásahů do prostorových dispozic galerie, po této stránce opatrnější. Limitující je pro ně záležitost omezeného rozpočtu, dále pak i důvod, že je budova památkově chráněná. Nová média začleňuje BKC do svého programu pravidelně při každé výstavní akci, přičemž prezentace videoartu se uskutečňují stejně často jako instalace jiných médií výtvarného umění. Jejich návštěvnost však podle Mariky Kupkové neovlivňují samotná média, nýbrž tematické zaměření instalací a renomé prezentovaných autorů<sup>107</sup>.

### **3. 4 Videoart v kině**

#### **3. 4. 1 MFDF JIHLAVA (Mezinárodní festival dokumentárních filmů)**

Festival se konal: 1997 – 2009

*Dům kultury odborů* (DKO), *Kino Dukla*, Tyršovy sady (stan), Masarykovo náměstí (doprovodné projekce)

*Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava* vznikl v roce 1997 a koná se každým rokem. Je věnován autorskému dokumentu, původně byl založen studenty místního gymnázia, od roku 2001 je spravován občanským sdružením Jihlavská spolek amatérských filmařů. Koná se tradičně na konci října. Má tři soutěžní sekce, „Českou radost“<sup>108</sup>, „Mezi moři“<sup>109</sup> a „Dobré dílo“, které v roce 2006, a který je zaměřen na světový dokumentární film. Má také doprovodný program, jehož součástí je tzv. „Burza námětů“, kde se setkávají tvůrci dokumentů s jejich producenty. Je jednou z přehlídek, která do svého programu zařazuje v posledních letech i díla, respektive tvůrce, videoartu.

---

<sup>106</sup> Viz intermediální reflexivita média – kapitola 3.

<sup>107</sup> Kupková, Marika: Osobní dotazník, květen 2010.

<sup>108</sup> od roku 2001, soutěž českého dokumentárního filmu

<sup>109</sup> od roku 2003, soutěž středoevropského dokumentárního filmu

V letech 2003 až 2007 zde byl hostem například Mike Hoolboom, jehož dílo „*Fascination*“ je biografií kanadského zesnulého videoartisty Colina Campbella<sup>110</sup> a bylo uvedeno na MFDF v roce 2006. Jedná se o experimentální film a do kontextu festivalu byl zařazen jako „vrstevnatý esej o televizi a válce“. V tomto roce byly navíc v rámci tří denního doprovodného programu festivalu uvedeny tématické bloky videoprojekcí. Svá videa zde představili například Dominik Lang a Evžen Šimera.

V roce 2007 představil v „Dobrému díle“ svůj výběr ze současného videoartu také (hlavní a jediný) porotce této sekce festivalu - Woody Vasulka. Navázal na něj i v roce 2008, kdy vybíral a následně komentoval video - díla studentů českých výtvarných škol.

Kurátorka Barbora Klímová sestavila v jedenáctém ročníku festivalu pro *Galerii Vysočiny* díla autorů<sup>111</sup>, kteří do svých videových děl zapojují principy dokumentárního filmu. Barbora Klímová se zabývala otázkami, jež jsem pokládala i já v úvodu této práce. Tyto pak zapojila do souvislosti s tvorbou dokumentu: „*Napadla mě otázka, kde je hranice mezi některými projevy v současném 'výtvarném umění' a 'dokumentárním filmem'. Je to, kromě rozdílů v médiích a různé míry profesionality jejich použití, také otázka vymezení rolí v současné kultuře? Je to otázka kontextu prezentace – Kdo? Kde? Kdy? Za jakých okolností? Nebo tyto práce odlišuje jiný přístup, jiné charakteristiky?*“<sup>112</sup>. V tomto ročníku byla také retrospektivní část věnovaná životu a dílu Chrise Markera. Ve výběru nejlepších českých dokumentů z posledního desetiletí se představil také například snímek „*Nonstop*“ Jana Gogoly, ml.

Součástí doprovodného programu dvanáctého ročníku v roce 2008 byla také konference na téma „Otevřené archívy“. V prvním panelu diskuse se hovořilo na téma archívů současného audiovizuálního umění, (i videoartu) ve výuce a vzdělávání. Představili se zde jejich tvůrci, poté vždy následovala konstruktivní debata.

Prozatím poslední třináctý ročník se konal v říjnu 2009. Českou experimentální tvorbu zde představoval blok zvaný „EXPRMNTL.CZ“, jehož součástí bylo například také dílo Martina Blažíčka a Kateřiny Zochové „42:43“<sup>113</sup>.

MFDM Jihlava zapojuje díla videoartu do svého programu často a vědomě, v jeho různorodých variantách. Leckdy zde může dojít také k jeho záměně s experimentálním filmovým dílem dokumentu<sup>114</sup>. Významným tahem ve hře s návštěvností je pak osobnost videoartového umělce a místního porotce a udělovatele své vlastní hlavní ceny - Woodyho Wasulky.

### **3. 4. 2 AUDIOVISUAL**

*Světlozor, Praha*

Akce proběhla: Únor 2005 až prosinec 2008

---

<sup>110</sup> Colin Campbell (1942 – 2001) – pionýr kanadského undergroundového videoartu

<sup>111</sup> Například Jesper Alvaer, Stefaan Dheedene nebo Jasmina Fekovic

<sup>112</sup> MFDF Jihlava – archív - panelové diskuse a dílny

<sup>113</sup> **42:43**: hudebně - vizuální improvizace, která spojuje Vjing deníkových filmů s živou hrou na harfu

<sup>114</sup> viz kapitola „*Současný videoart*“.

Prezentovaní umělci: Eija - Liisa Ahtila, Jesper Alvaer, Adéla Babanová, Daniela Baráčková, Ondřej Brody, Tanja Dabo, Jonas Dahlberg, Guy Debord, Goran Dević, Tim Digulla, Haruna Farocki, Peter Fischli a David Weiss, Fluxus, Jean – Luc Godard, Guma Guar, Inger Lise Hansen, Ivo Hoš, Ana Hušman, Aneta Mona Chisa, Sanja Iveković, Lukáš Kellner, Joe King, Radim Labuda, David Lamelas, Kristina Leko, Hrvoj Mabić, Václav Magid, David Maljković, Ján Mančuška, Chris Marker, Rosie Pedlow, Miranda Pennell, Renata Poljak, Pavel Magda Pražák, Lala Rašić, Emily Richardson, Rock Ross, Michael Rudnick, Pavla Sceránková, Michelle Silva, Dušan Skala, John Smith, Dean Snider, Mladen Stilinović, Pavel Švec, Mika Taanila, Viktor Takáč, Masako Tanaka, Marek Thér, Slaven Tolj, Sally Tykkä, Peter Watkins, Clemens von Wedemayer, Lawrence Werner a Dan Graham, aj.

Dramaturg: Sylva Poláková

*Audiovisual* je projekt Sylvy Polákové, které jej v letech 2005 až 2008 pořádala jako autorka projektu, dramaturgyně, koordinátora a lektorka pro kino *Světlozor*.

Jednalo se o pravidelné sešlosti nad projekty audiovizuální z oblastí videoartu, animovaného, experimentálního a studentského filmu, přičemž videoart tvořil dominantní obsahovou náplň. Program doprovázely také přednášky a debaty s tvůrci, kritiky, teoretiky a jinými hosty.

Cílem projektu bylo přivést do kin audiovizuální formy, jež nejsou k vidění v klasické filmové distribuci kin. Záměrem bylo také vytvořit určitou platformu pro kontinuální sledování českého a světového experimentálního filmu, videoartu, animací apod., a také pro vedení debat na toto téma. „*Audiovisual reflektoval videoart z několika perspektiv, které určovala snaha přinášet do Čech zahraniční umělce a umělkyně a jejich díla (současné i zásadní z historie).*“<sup>115</sup>, hovoří o svém projektu Sylva Poláková. V tomto směru obstarávali organizaci především kurátoři tzv. *tranzit*<sup>116</sup> (dnes patří pod galerii *tranzitdisplay*), tedy zejména Vít Havránek, Vjera Borozan, David Kulhánek, aj. Témata sekcí *tranzitu* byla věnovaná videoartu (popřípadě experimentálnímu filmu) z České republiky, dále například Chorvatska, Finska, Rakouska, Švýcarska, USA, Velké Británie, aj.

Dalším přínosem měla být reflexe českého videoartu v kontextu sledování tvorby na jednotlivých výukových pracovištích (AVU, VŠUP, FaVU,...). Zde byla zodpovědnost přidělena konkrétnímu lektorovi (pedagog, studenti, respektive vyučující dramaturgové či kurátoři<sup>117</sup>).

Sylva Poláková v tomto celku figurovala jako iniciátor, předkladatel témat, jež by podle ní měly v daném měsíci zaznít, s nimi pak oslovovala konkrétní lidi. V některých případech se mezi sebou dopředu dohodli na pokračování.

---

<sup>115</sup> Sylva Poláková – osobní dotazník, březen 2010.

<sup>116</sup> *tranzit.cz, o.s.* – vznikla roku 2002, je to dlouhodobá iniciativa zaměřená na současné umění zemí střední Evropy (Česká republika, Maďarsko, Rakousko, Slovenská republika). Jejím snahou je vytvořit mezioborovou platformu, která by umožnila dialog mezi umělci, kurátory, kritiky a dalšími uměleckými profesemi a mezi veřejností.

<sup>117</sup> Například Jiří Barta, Filip Ceněk, David Čeněk, Jana Dlouhá, Lenka Dolanová, Jiří Janda, David Kulhánek, Adéla Matasová, Pavlína Míčová, Sylva Poláková, Tomáš Pospiszl, Vladimír Skrepl, aj.

Případem takovéto dvoudílné sekce byla například tzv. „Přátelská kinematografie“ kurátorů Michala Pěchoučka a Martina Mazance, vedená 20. října 2006. Jednalo se o díla současných českých videoartistů<sup>118</sup> z léta 2006, kteří si umělci sami uvedli. Podtitulem sekce i tématickou linkou mezi díly bylo „hledání pokladu“, jeho podoby, díla spojoval navíc motiv cesty časoprostorem a návratu zpět. V intencích napůl profesionální produkce, v níž díla vznikala, se autoři rozhodli opustit pole výtvarné scény, na němž dosud působili, a vstoupit se svými „amatérskými“ díly do kin. Tato, kurátory pojmenovaná „přátelská kinematografie“, se dočkala svého pokračování v dubnu roku 2007, tentokrát pod názvem „Přátelský film II“. Nesla podtitul „kamerová zkouška“, odkaz videoartu ke kontextu kinematografie se měl promítnout v zaměření na tzv. „vidění kamer“. Zastřešujícím tématem všech děl byl samotný aparát - „pohyblivé obrazy“ v jejich vztahu ke kameře, kamerová zkouška, nebo celý proces vzniku obrazu<sup>119</sup>. Idea této sekce vzešla z projektu společnosti „Přátelského filmu“, která se prezentovala v červenci 2006 na 45. ročníku Mezinárodního Filmového Festivalu v Karlových Varech<sup>120</sup>.

Dalším případem bloku na pokračování byl „Současný český videoart I. až III.“, který proběhl v letech 2005 až 2006. Spravovala jej Pavlína Míčová, jejíž snahou bylo zpřehlednit živou sféru českého umění videa, pokusit se o určitou typologii a specifičnost. První z večerů se zaměřil na prezentaci děl tvůrců mladé generace. Jednalo se o studenty, respektive čerstvé absolventy uměleckých výtvarných škol, zejména z pražské *Akademie výtvarných umění*. Pavlína Míčová zde uvedla mnoho variant videoartu, tedy nejen videoinstalace, ale také videoperformance, či konceptuální a politická videa, které uvedla do kontextu s konkrétními tvůrci či uměleckými skupinami<sup>121</sup>. Ti poté představili svá díla osobně. Přehlídka v souhrnu reprezentovala žánry i témata soudobé scény, ale i záměry, inspirace a náměty českých autorů.

Ve druhém díle, s generačně stejným vymezením, se jednalo o tvůrce mimo pražské, zejména pak studenty brněnské *Fakulty výtvarných umění*<sup>122</sup>. Kromě rozšíření tématického přehledu, měl tento večer nastolit také otázky institucionální. Autorka se snažila zodpovědět otázku, zda existují mezi přístupy českých vysokých škol a mezi jejich ateliéry významnější odlišnosti v přístupu k videoartu.

Třetí díl byl opět přesunem zpátky do Prahy. Míčová se zaměřila na mladé absolventy *Vysoké školy uměleckoprůmyslové*<sup>123</sup>, která v té době neměla přímo ateliér zaměřený na nová média. Nicméně i tito výtvarní umělci ve svých dílech přistupují k uvedeným formám vyjádření. Hlavním cílem „Současného českého videoartu III.“ bylo tedy posoudit, do jaké míry jsou jejich díla odlišná od umění tvůrců prezentovaných na předchozích večerech.

---

<sup>118</sup> „Čestná stráž“ Michala Pěchoučka, „Vesmír“ Pavla Magdy Pražáka, „Life on Other Planets“ Pavla Švece, „Zahrádka“ Dušana Skaly

<sup>119</sup> Na toto téma zde prezentovali svá díla Jesper Alvaer, Daniela Baráčková, Ivo Hoš, Lukáš Kellner, Viktor Takáč, Václav Magid a Petra Marka, jehož kurátoři označili za „ideového tvůrce přátelského filmu“.

<sup>120</sup> Společnost „Přátelský film“ založili a vedou Michal Pěchouček a Martin Mazanec. „Přátelský film“ popisují jako ten, jež nese společné rysy s filmem amatérským (soběstačná produkce), experimentálním (formální postupy), narativním, s videoartem a s projevy „expanded cinema“ (přehodnocení základních charakteristik filmového umění).

<sup>121</sup> Představili se např. Adéla Babanová, Ondřej Brody, Aneta Mona Chisa, Guma Guar, Radim Labuda, Pavla Sceránková, Marek Thér, aj.

<sup>122</sup> Např. Filip Cenek, Jiří Havlíček, David Možný, Pavel Ryška, Petr Strouhal, aj.



Výběr prostor k uvádění videoartu považuje Sylva Poláková za zásadní. Za jeho tendenčním uváděním v kinosálech stojí podle ní zejména sblížení s digitálními technologiemi a také iniciativa kin, která se snaží o jeho zapojení do programu s cílem přilákat nové obecnstvo. U *Audiovisualu* statistiku návštěvnosti neprováděla, uvádí k tomu: „*Odhaduji, že videoart si stál v porovnání s dalšími programy v rámci Audiovisualu poměrně dobře. Faktorů, které to mohly ovlivnit, bylo mnoho: známost autora/autorky (a možná přítomnost), známost lektora, atraktivnost zvoleného titulu, jiná kulturní nabídka téhož večera (např. důležité vernisáže, ale třeba i fotbalové utkání). Audiovisual probíhal v malém sále, který má 55 míst a v průměru jej navštěvovalo přes 30 diváků (tj. někdy bylo narváno, jindy třeba 5 lidí). Fungoval do jisté míry také jako komunita.*“<sup>124</sup>.

### **Exkurz – projekce videoartu na filmologických pracovištích**

Sekundárním projevem prezentace videa v kinech jsou také jeho debaty na filmologických školách. Na Sylvu Polákovou jsem se v dotazníku obracela také s otázkou, zda pracoviště filmové vědy, na němž působí, zapojuje do své výuky projekce videoartu. Stejný dotaz jsem položila také Pavlíně Míčové, jež v projektu *Audiovisual* organizovala některé sekce a moderovala i jejich diskuse.

Sylva Poláková je interní doktorandkou Katedry filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. O světovém videoartu vedla semestrální přednášku v zimě 2007. Byla zároveň iniciátorkou začlenění videoartu do výuky filmových studií, která se dosud věnovala pouze filmu hranému, respektive v menší míře filmu hranému a animovanému. Záměrem byla snaha o určitou vyváženost, byla navíc přesvědčena o nutnosti žánrové i mediální interdisciplinarity. Závěrečné vyhodnocení a uzavření přínosu pro obor však na fakultě neproběhlo. Sylva Poláková popisuje situaci takto: „*Pamatuji si, že videoart na svých přednáškách okrajově zmiňovala i Petra Hanáková a předpokládám, že s ním pracoval i Václav Hájek. (...) Na mou přednášku chodili i studenti a studentky z katedry dějin umění a estetiky. (...) Nicméně jsem nepozorovala ‚odliv‘ posluchačů během semestru. Studentka z katedry estetiky mě dokonce později kontaktovala s prosbou o konzultaci její diplomové práce věnující se videoartu.*“<sup>125</sup>.

Za brněnská filmová studia odpovídala v tomto kontextu přednášející Pavlína Míčová z oboru Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy university, která vedla opět jednosemestrální předměty věnované videoartu na podzim 2008 a na jaře 2009. Tyto předměty byly studentům filmové vědy sice nabízeny, do stabilních osnov však prozatím zařazeny nebyly.

### **3. 4. 3 VIEOKEMP**

park u pražské galerie *Altán Klamovka*, u zámku *Třebešice u Čáslavi*, *Letenské pláně*

---

<sup>123</sup> Např. Pavel Abrahám, Daniela Baráčková, Denis Dallen, Tereza Janečková, Tereza Severová, Tereza P. Velíková, aj.

<sup>124</sup> Sylva Poláková : Osobní dotazník, březen 2010.

Akce proběhla:

31. 7. 2005, 17,00 – 21,00, park u galerie *Altán Klamovka*, Praha

21. 5. 2006, 12,00 – 21,00 park u galerie *Altán Klamovka*, Praha

11. 8. 2007, 12,00 – 24,00, areálu třebešického zámku

9. 8. 2008, 12,00 – 24,00, park na Letné, Praha

22. 8. 2009, 12,00 – 22,00, park na Letné, Praha

Pořadatelé a kurátoři: Viktor Čech (2005 – 2009), Milan Salák (2005 - 2007), Lenka Sýkorová (2005 - 2007), Klára Žaludová (2008), Eva Riebová (2009)

Prezentovaní umělci: Silvina Arismendi, Vasil Artamonov, Adéla Babanová, Zbyněk Baladrán, Daniela Baráčková, Markéta Bendová – Filin Krug, Ondřej Brody, Marek Bureš, Linda Čihařová, Denis Dallen, Jiří David, Pavla Gajdošíková – Petra Pětiletá, Guma Guar, Sabina Hašková, Petra Herotová, Aneta Mona Chisa, Eva Jiříčka, Gabriela Jurkovičová, Jan Kadlec, Alexej Klyukov, Eva Kořátková, Radim Labuda, Dominik Lang, Jitka Mikulicová, Tamara Moyzes, Klára Nejezchlebová, Michal Panoch, Editta Pattová, Eugenio Percossi, Michal Pěchouček, Martin Pokorný, Luděk Rathouský, Jolana Ruchařová, Milan Salák, Pavla Sceranková, Tereza Severová, Sláva Sobotovičová, Vít Soukup, Evžen Šimera, Marek Ther, Tereza Velíková, Diana Vinklerová, Dušan Zahoranský, a další.

Jednodenní přehlídka současného videoartu *Videokemp* se konala celkem pětkrát. Bylo to vždy v letních měsících, jako nabízená alternativa utichlých prostor galerijních „prázdnin“. Jednalo se o projekt kurátora Viktora Čecha, jehož záměrem bylo prezentovat tvorbu videoartu invenčním způsobem, tedy v prostorách postaveného stanového městečka. Vhodné prostory nabídly v letech 2005 až 2006 park u pražské galerie *Altán Klamovka*, v roce 2007 galerie *Futura*, která je propojena s prostorami zámku Třebešice u Čáslavi, poslední dva ročníky se konaly nezávisle na jakýchkoliv galeriích v parku na Letné v Praze. V těchto prostorách dostali účastníci kempu možnost se usídlit se svým stanem, napojit se na přívod elektrického proudu hostitelské instituce a prezentovat zde svá díla.

Všichni kolemjdoucí se pak mohou setkat s vybranými díly současné videoartové tvorby i jejími autory, otevřeně s nimi hovořit. Jedná se o interaktivní formu, jež směřuje k překlenutí bariéry, kterou mohou dnes návštěvníci galerií (ale i samotní autoři mezi sebou navzájem) pociťovat. Díla jsou v podstatě kurátorsky necenzurovaná, záměrem bylo zejména seznámit návštěvníky s co nejširším spektrem prací, jež by vypovídaly o současném stavu mnohotvárné práce s videem. Kurátor vychází zejména z tendence, kdy během posledních deseti let se toto médium stalo až „univerzálním“ prostředkem, k němuž sáhli mnozí umělci různých zaměření. Dotýká se filmové tvorby, nových médií, výtvarníků. „*Tato tvorba se pohybuje v rozmezí od virtuózních výkonů pracujících s precizností konkurující efektní vizuální řeči filmového světa, až po zdánlivě amatérsky vyznívající projevy, pracující s bezprostředností a antiestetismem domácího*

---

<sup>125</sup> tamtéž

video. Důležitým aspektem je i role videa jako prostředku prezentujícímu konceptuálně orientované umělecké projekty.“<sup>126</sup>, popisuje tendenční jevy Viktor Čech. Následně uvádí svůj pohled na výše zmíněnou debatu o současném videoartu: „Videoart se už prostě dostal v rejstříku médií moderního umění z pubertální avantgardní fáze do středního věku, ve kterém se stal vhodným univerzálním nástrojem v širokém spektru možností současné intermedie orientované umělecké scény.“

Celkem se v pěti ročnících představilo přibližně sedmdesát autorů, videoartistů, výtvarných umělců či studentů těchto uměleckých oborů. „S dalšími ročníky již nepočítáme – spíše se snažíme o jakési završení projektu prostřednictvím menších prezentací komorních výběrů videí – a to hlavně do zahraničí (Berlín, v přípravě účast na videoartové přehlídce v Marseille a výstavní prezentacev Italské Carraře).“<sup>127</sup>, popisuje své záměry pořadatel.

Celá koncepce vycházela ze specifik média videoartu, v počátku se jednalo o televizní obrazovky a VHS, v posledních ročnících je často nahradily projektory, monitory, DVD nosiče a počítače. Jednalo se vždy o prostředí sportovních stanů rozestavených v parku, vymezení se proti standardní formě prezentace v galeriích (respektive i v kinech). Výběr místa prezentace videoartu pokládá Viktor Čech také za zásadní, přičemž se přiklání k názoru, že je nutné vždy postupovat jednotlivě případ od případu: „Některá díla jsou svou technickou stránkou a narativním pojetím vyloženě vhodná i pro kinosál, jiná musí zůstat součástí instalace, nebo jim prostě vyhovuje specifičtější způsob prezentace – viz například videa pracující se smyčkou atd.... V našem případě jsme ovšem spíše řešili alternativní možnosti vůči galerijním prezentacím videoartu.“<sup>128</sup>. Při změně klasického formátu, kdy bylo dílo určené pro menší promítací rámec, navrhuje Čech přepracování díla autorem, který je přizpůsobí novému kontextu prezentace. Jsou však také případy, kdy by z hlediska divácké recepce přenos do velkého formátu nedoporučoval – např. u starších videí z devadesátých let minulého století.

Z hlediska návštěvnosti *Videokempu* nelze uvažovat o možnosti případné masovosti. Proti té se akce svou specifičností od svých počátků vymezovala, (snahou bylo zejména oslovení kolemjdoucích). Nicméně v posledních dvou ročnících uvedl kurátor přibližně 200 až 300 návštěvníků, přičemž přibližně 25 z nich představovali autoři prezentovaných děl.

### **3. 4. 4 CINEPUR CHOICE 2008**

II. ročník festivalu, Brno, Olomouc, Praha

Festival proběhl: 1. – 14. prosince 2008

Brno – Kino Scala, Kino Art, Pražákův palác, 1. 12. – 6. 12. 2008

Olomouc – Kino Metropol, Konvikt, 8. 12. – 10. 12. 2008

Praha – Kino Světozor, tranzitdiplay, 11. 12. – 14. 12. 2008

---

<sup>126</sup> FUTURA – centrum současného umění: Rajc, *Videokemp*.

<sup>127</sup> Viktor Čech: Osobní dotazník, březen 2010.

<sup>128</sup> tamtéž

Ředitel festivalu: Otto Bohuš (*Studio 19*)

Programový ředitel: Zdeněk Holý (*Cinepur*)

V roce 2008 se pořadatelé festivalu *Cinepur Choice* rozhodli přistoupit k rozšíření programu na pět sekcí. Tento druhý (a prozatím poslední) ročník se uskutečnil v prvních dvou prosincových týdnech v Brně, Olomouci a Praze. Festival časopisu *Cinepur*<sup>129</sup> a *Studio 19*<sup>130</sup> se programově orientoval na nejprogresivnější trendy, hlavní ideou bylo prezentovat filmy a díla audiovizuální produkce, které byly vybrány na základě své estetické kvality, tedy bez ohledu na míru uspokojení strany diváka, sponzorů či z hlediska obchodu. Vše vyjadřují Otto Bohuš a Zdeněk Holý na webových stránkách festivalu mottem: „*Donkichotství není náš životní program, někdy je ale úlevné zjistit, že ne vše musí řídit marketing.*“<sup>131</sup>

Jednou z novinek měla být také sekce věnovaná videoartu. Došlo tedy na realizaci dvou speciálních kurátorských výběrů. První z nich, český filmový „Experiment“, sestavil Martin Blažíček, který jej věnoval tématu audiovizuální performance v kontextu počítačových programů a jejímu hraničení s tvorbou VJ's, vizuální hudbou či experimentálním filmem. Tato díla byla ke shlédnutí v bloku „Dělený obraz“ a jednalo se o interaktivní kompozice, do kterých během realizace zasahovali.<sup>132</sup> Druhým blokem byly „Zápisky z cest“, které prezentovaly experimentální díla odkazující k žánru road – movie.

V sekci Tomáše Pospiszyla *Multikino* se v intencích sbližování filmu a videoartu představila jím vybraná díla<sup>133</sup>. Výběr byl realizován v galeriích třech univerzitních měst, ve kterých se *Cinepur Choice* konal. Toto uvedení nabízelo alternativu k tradičnímu přístupu filmových festivalů, které prezentují videa v kinosálech. Diváci, kteří navštívili filmy jiných sekcí měli na „*Multikino*“ vstup zdarma.

Část věnovaná videoartu zaujímala v programu celého festivalu postavení rovnocenné s jinými. K dílům uvedených v galerii uvedl programový ředitel Zdeněk Holý svůj názor, v němž se vymezuje proti prezentaci videa v kinech: „*Většinou je to paskvil, galerijní způsob prezentace je inherentní vlastností většiny těchto děl.*“<sup>134</sup>,<sup>135</sup>. K návštěvnosti této sekce na *Cinepur Choice* pak Holý, také poněkud skepticky, uvedl: „*Čísla neznám, ale tristní, často jednotlivci. Dobře funguje jen experimentální film spojený s experimentální hudební produkcí.*“.

### **3. 4. 5 KAMERA OKO - MEZINÁRODNÍ FILMOVÝ FESTIVAL OSTRAVA**

*Minikino, kino Vesmír, Art, Luna, kinosály klubu Atlantik a Stará Aréna*

<sup>129</sup> *Cinepur* – filmový dvouměsíčník, jeho šéfredaktorem je Zdeněk Holý

<sup>130</sup> *Studio 19* – brněnské občanské sdružení

<sup>131</sup> Otto Bohuš, Zdeněk Holý: *Cinepur Choice – O festivalu*: <<http://www.cinepurchoice.cz/2008/cs/o-festivalu>>

<sup>132</sup> Video byla záznamem koncertů či studiových improvizací a byla promítána na plátno, které poutalo divákovu pozornost, nicméně vzhledem k jejich charakteru, umožňovaly také zpětné reakce hudebníků na obraz.

<sup>133</sup> Viz „*Multikino*“

<sup>134</sup> Zdeněk Holý: Osobní dotazník, duben 2010.

25. 9. – 4. 10. 2009

Prezentovaní umělci: Jakub Adamec, Denisa Fialová, Petra Filipovská, Martin Froulík Petr Štark, Jan Vytiska, Kateřina Sudolská, Barbora Tichá, Zdenek Vichr, aj.

První ročník mezinárodního filmového festivalu Ostrava *Kamera Oko* se konal na podzim roku 2009. Je součástí projektu *Ostrava - Kandidát na titul Evropské hlavní město kultury 2015* a byl zaměřen na kameramanskou tvorbu. Jedna z částí programu - „Ostrava ve filmu“ – byla věnována vizuálním podobám města v hledáčku jejich aparátu.

Jednalo se o rozsáhlou sekci, v níž se představila filmová Ostrava od dvacátých let minulého století, přes padesátá léta až k těm devadesátým, a konečně také v tvorbě z posledních deseti let. Nejednalo se však pouze o díla narativní s tématy hornictví a „budování socialismu“. Samostatný blok tvořila také díla dokumentární a videoartová.

Večer s názvem „Ostravský videoart“ se konal 1. 10. 2009 v prostorách klubu *Atlantik*. Měl představit „to nejlepší z ostravského videoartu nejen posledních let“<sup>136</sup>. Programovou dramaturgyní byla Denisa Fialová, projekci uváděl Jiří Surůvka, vedoucí ateliéru *Nová média Fakulty umění Ostravské univerzity*. Ti zde představili výběr prací ostravských studentů nových médií a intermediálního ateliéru Pavla Lysáčka. Večer se účastnili také sami autoři, což poskytovalo možnost zpětné vazby od publika.

Ostravskému videoartu se v posledních letech nenabídlo mnoho příležitostí k prezentaci na domácí scéně. Variantu kinosálu, kterou nabízel festival *Kamera Oko*, nelze tedy považovat za netradiční, jelikož v Ostravě tradice jeho uvádění v galeriích schází. Jistou alternativu dnes poskytují prostory bývalého dolu *Hlubina*, jež se k 1. květnu 2010 otevřely současnému nekomerčnímu umění a jeho příznivcům. Jakákoliv možnost uvádění tomuto médiu v Ostravě jen prospěje. Než si však vytvoří své věrné příznivce, zřejmě to chvíli potrvá. Návštěvnost celého festivalu, (tedy i této sekce), byla i přes zvukná jména prezentovaných i fyzicky přítomných umělců z oblasti českého filmu, velice chabá.

### **3. 4. 6 PŘEHLÍDKA ANIMOVANÉHO FILMU (PAF)**

Umělecké centrum *Univerzity Palackého v Olomouci* (UC UP, *Konvikt*)

2000 – 2009

*Přehlídka animovaného filmu* (PAF) se koná tradičně v olomouckém konviktu. Tato akce se zaměřuje na druh filmu animovaného, jeho historii i současnou tvorbu v českém i zahraničním kontextu, prezentuje aktuální teoretické i praktické přístupy, jež se k němu vztahují. Zaměřuje se na jeho možnosti v minulosti i dnes, na jeho hranice s jinými formami, například při využívání nových médií. V programu se

---

<sup>135</sup> V tomto kontextu se mi nepodařilo přesně zjistit, zda tedy zvolený způsob uvádění a práce s publikem vycházel z pohnutek Holého či spíše Pospiszyla, respektive obou.

<sup>136</sup> Film Festival Ostrava: <http://www.filmfestivalostrava.com>

objevuje několik tématických bloků, věnovaných historii, významným tvůrcům, ale i novým postupům animovaného filmu. Speciální soutěžní sekci představují tzv. „Jiné vize“, což je kurátory navržený výběr děl, jež vznikly v posledních osmnácti měsících. Cílem je zaměřit se na tvorbu amatérů i profesionálů s originálním přístupem k filmu a videu. Díla z této sekce se pohybují na pomezí výtvarného umění, videoartu a animace, využívají invenčním způsobem animační postupy a technologie, jsou vizuálně i narativně zajímavá.

První ročník této soutěže proběhl v roce 2007, jeho kurátory byli Martina Mazanec a Michal Pěchouček. Vítězným se stalo desetiminutové video „*Mr. Möbius Lives on the 2nd Floor*“ Viktora Takáče, který porota označila za „jasný, sofistikovaně minimalistický, mezinárodně srozumitelný jazyk, kterým je zachycen významově bohatý a tajemně zacyklený příběh večerní ulice“<sup>137</sup>.

V dalším ročníku na PAF 2008 byla soutěž v režii kurátorů Martina Fišra a Martina Mazance. Vítězným snímkem se stalo internetové video Martina Kohouta „*Moonwalk*“.

Při osmém ročníku přehlídky v roce 2009 se „Jiná vize“ prezentovala, kromě projekčních místností tradičního *Konviktu*, také v *Galerii Podkroví*. V *Konviktu* se, na rozdíl od galerie (white cube), přistoupilo k temnému prostředí tří instalovaných dřevěných budek, které evokovaly tmu v kinosálu (black box). Tato variace se snaží poukázat na prezentaci videoartu v těchto dvou různorodých prostředích. Díla instalace „Black box“ jsou propojena tématem „recyklace“ a přepracování filmového materiálu. K tomuto kroku její organizátoři přistoupili zejména z důvodů, aby upozornili také na výtvarné hledisko své soutěžní sekce.

Výběr soutěžních děl měla v loňském roce na starosti Lenka Dolanová. Z deseti audiovizí z posledních osmnácti měsíců označila tentokrát porota za nejlepší dílo „*Ztracený architekt*“ Daniela Pitína. Všichni tři vítězové měli možnost se společně setkat na konci února 2010, kdy se konala prezentace festivalu PAF v pražském centru současného umění *DOX*. Zde se promítli všechny tři vítězné filmy za účasti svých autorů a jejich výkladů principů užitých při tvorbě. Jako bonus byl zařazen ještě „*Návod 2: Trilobit*“ Matěje Smetany, vítěze divácké ceny posledního ročníku.

V sekci „PAF KULT“ představil tento (prozatím poslední) ročník filmové a videové dílo chorvatského tvůrce a vedoucího katedry animace ze Záhřebu Ivana Ladislava Galety. Tento experimentátor se festivalu nejen účastnil, měl zde několik přednášek, navíc připravil také samostatný blok tvorby současné chorvatské animace.

Po dobu trvání celého festivalu mohli jeho návštěvníci navštívit instalaci Martina Blažíčka *SWING(1)*. Interaktivní dílo bylo umístěno v *Konviktu*, a jednalo se o instalovaný snímač, který zaznamenával návštěvníky. Na principu rozkladu a generování následně vytvořil nově ustavený obraz.

PAF Olomouc přikládá důraz zejména kvalitě představovaných děl, dramaturgii vytvářejí absolventi uměnovědných oborů, kteří se v dané problematice orientují. V kontextu animovaného díla nerezignuje však ani na dětského diváka. Celkem na svůj program přilákala v loňském ročníku 2138 návštěvníků.

### **3. 4. 7 LETNÍ FILMOVÁ ŠKOLA UHERSKÉ HRADIŠTĚ (LFŠ UH)**

Uherské Hradiště (v minulých letech Písek / Hořovice / Jihlava)

1975 – 2009

34. Letní filmová škola Uherské Hradiště – 25. 7. – 3. 8. 2008

35. Letní filmová škola Uherské Hradiště – 24. 7. – 2. 8. 2009

Letní filmový seminář, jež vznikl pro návštěvníky z filmových klubů má dlouholetou tradici. Postupně se rozrůstal, zvětšoval své kapacity, a přemísťoval se z Písku do Jihlavy, Hovořic až do Uherského Hradiště. Přestože se do roku 1989 potýkala tato akce s možností zákazu ze strany Komunistické strany, po revoluci začala postupně ztrácet na návštěvnosti, organizátoři nakonec v roce 1993 přistoupili ke změně koncepce. Úzký okruh členů filmových klubů se rozšířil na kohokoliv, kdo má zájem přehlídku navštívit. Rozrostly se promítací kapacity, počet zvaných hostů i doprovodný program.

V posledních několika letech zapojuje tato nesoutěžní přehlídka do svého programu také hosty a díla videoartu. Na 34. *Letní filmové škole* v roce 2008 vznikla přímo sekce věnovaná experimentálnímu filmu a videoartu, kterou spravoval dramaturg Martin Mazanec.

Jednalo se o pět „laboratorních nocí“ s názvem „Mír LAB“. V pěti večerech se v klubu *Mír* představilo několik audiovizuálních děl. Jednalo se o živé koncerty<sup>137</sup>, audiové improvizace, vizuální kreace<sup>139</sup>, které se pokoušely odkázat na mnohostrannost v tradici „filmových“ projekcí videoartu, na možnosti prostupování hranic, které se na LFŠ stírají prostřednictvím spolupráci autorů různého zaměření. Odehrály se živé produkce zvuku i obrazu, performance, které organizátoři souhrnně nazvali „variace“.<sup>140</sup>

Tento blok zařazený v doprovodném programu vznikl ve spolupráci s „*Přehlídkou animovaného filmu Olomouc*“ a *Experimentálním prostorem Roxy/NoD*, který v rámci cyklu „impro“ uvedl v Praze několik obdobných volných improvizací českých i zahraničních umělců.

35. LFŠ se zaměřila na výběr rakouského experimentálního filmu, který prezentovala v deseti blocích. Do této sekce s názvem „Fokus: Rakousko“ patřila i tzv. „Krátká spojení“, zabývající se experimentálním filmem v digitálním prostoru. Program se zaměřoval na propojení tvorby rakouských videoartistů a experimentálních hudebníků. Kurátor Martin Blažíček k tomu uvedl: „*Současné práce mnohdy volně přechází mezi uzavřenou audiovizuální strukturou, otevřeným algoritmem a improvizací. Dílo samo sleduje parametry zvuku a obrazu a jednotlivé výstupy přizpůsobuje tak, jak je vyvozuje ze svého vlastního průběhu. O mnoho větší důraz je kladen na percepci ve smyslu fyziologickém. Stroboskopické montážní techniky, práce na samotné hranici toho, co ještě oko dokáže vnímat, proměny*

---

<sup>137</sup> PAF – CENU JINÉ VIZE ZÍSKAL MR. MOBIUS: < [www.pifpaf.cz](http://www.pifpaf.cz) >

<sup>138</sup> Např. MIDI LIDI, OTK

<sup>139</sup> Např. Martin Blažíček nebo Filip Ceněk

<sup>140</sup> Dále se představili např. Stanislav Abrahám, Cassete, Michaela Dáňová, Jiří Havlíček, Mateřídouška, Mikroloops, Pjoni, DJ Ventolín, Kateřina Zochová.

*prostoru na základě iluzivního vnímání, pohyb mezi dekonstrukcí a okamžitou rekonstitucí obrazu jsou nedílnou součástí práce soudobých autorů. Kromě praxe VJingu je zřejmou inspirací i hudba, řada videí vzniká ve spolupráci s hudebníky, nebo přímo jako živé video pro hudbu“<sup>141</sup>. Výběr děl uvedla jedna z autorek<sup>142</sup> prezentovaných vizuálních obrazů Michaela Schwentner<sup>143</sup>.*

Součástí tohoto ročníku byla také výstava „Zevnitř ven“, na níž se prezentovaly díla mladé nezávislé videoartové tvorby. Ve dvou výlohách v centru města, v prodejně *Record*<sup>144</sup> a v *Domě knihy Portal*<sup>145</sup>, byly umístěny monitory, kde se celou noc promítaly tématicky nevymezené filmy ve smyčce, animace, záznamy performance, videoartové projekce.

Původní akce kterou navštěvovalo 250 členů filmových klubů se od roku 1993 rozrostla, po rozšíření oblasti svého zájmu je dnes přehlídkou s návštěvníky v podobě tícihlavého davu. Viedoartovou sekci jsem však v publikačních materiálech pro letošní ročník prozatím nenalezla.

---

<sup>141</sup> 35. Letní filmová škola Uherské Hradiště – 24. 7. – 2. 8. 2009: <<http://2009.lfs.cz>>

<sup>142</sup> Dále se prezentovali Siegfried A. Fruhauf, Manuel Knapp, Annja Krautgasser, Dariusz Kowalski, Timo Novotny/Nik Thoenen, Norbert Pfaffenbichler, Billy Roisz, stadtmusik

<sup>143</sup> Aka VJ Jade

<sup>144</sup> výtvarná skupinou Anymade

<sup>145</sup> umělecká skupina Puk-puk Crew a autoři komiksových filmů sdružení Sequence



## ***Závěr***

Existuje jistý rozpor mezi Michalem Pěchoučkem a Václavem Magidem o umístění videoartového díla v prostoru. Michal Pěchouček prezentuje svým divákům „Přátelský film“, podle Václava Magida patří „Punctum“ díla do výstavních prostor galerií.

Princip přenesení videoartu do kin je tendencí několika posledních let. Pokud ale hovoříme o videoartu, jeho „domovem“ zůstává galerie a s ním související volný pohyb návštěvníka v prostoru, hledajícího si své „point of view“, vztahy mezi objekty v instalaci, které měl na mysli kurátor, a jež se snažil zpřítomnit.

Uvádění videoartu v kinosálech může dnes částečně vycházet z dlouhodobého procesu přibližování tohoto média směrem k narativním formám. Nemalou roli hrají v tomto procesu digitální média, která žánr filmu a videoartu sblížují. Jsou to také kina, která v současnosti ztrácí v některých aspektech své zázemí, snaží se tak otevírat i jiným praxím uvádění, případně si přímo uvědomují svou spojitost s médiem videoartu. Podle mého názoru však není možné dopředu určit, zda změna klasického formátu u děl, která byla původně určena pro menší promítací rámec, snímku prospěje či uškodí, nebo zcela promění jeho charakter. Je to vždy individuální záležitost, a to jak na straně díla, tak i jeho pozorovatele, se svými očekáváními a zkušenostmi. Existují také umělci, kteří svá videa vytvářejí přímo pro kina, i tito však vycházejí ze své zkušenosti uvádění v galerii. Debatu nelze rozřešit ani na základě čísel počtu návštěvníků, která je u kin velmi různorodá, u galerií pak záleží zejména na konceptu celé výstavy, popřípadě na renomé kurátora nebo vystavujících umělců.

Těžištěm práce byl reprezentativní vhled do tendence uvádění videoartu. Jeho výsledkem bylo nastínění jevu porušování hranice mezi jednotlivými obory v této oblasti. Se změněnými podmínkami prezentace obrazu souvisí také proměna intencí jeho vnímání. Návštěvník galerie se svou zkušeností korzování po výstavních prostorách zde vstupoval do nových podmínek kinosálu. Byl v nich usazen a znejistěn, kolik času musí promítanému obrazu věnovat, co má činit s problematičtější přístupem výkladu v předkládaném díle. Bylo mu odňato aktivní zapojení do perceptivního procesu, jediné, co mohl činit, bylo vnímat. Netradiční technologické postupy však upoutaly jeho pozornost natolik, že se zaměřil na své vlastní možnosti vnímání promítaných obrazů. Stal se opět aktivním pozorovatelem, nikoliv však jen pozorovatelem obrazu, ale vztahu obrazu a sebe sama. Přesto lze říci, že byl interaktivně zapojen do procesu percepce videoartu v kinosále.

Pro kontext této práce jsem zvolila prezentaci umění videoartu, který interaktivně zakouší možnosti a technologie jiných uměleckých druhů. Druhotně pak odhaluje také limity percepce svého pozorovatele. Také samotní autoři instalací vyjadřují svůj přístup k tomuto intermédiu. Uvádí jej podle tendencí, jež se rozhodli zviditelnit, v galerii či na filmové přehlídce. Ráda bych ještě uvedla, že cílem práce nebylo uvést vyčerpávající výklad, respektive vyhodnocení všech současně existujících přístupů k dané problematice. (Nicméně, právě to však může být zajímavým námětem pro další práci, která by vyžadovala prozkoumání této oblasti na pomezí mezi několika uměnovědnými obory). Snahou bylo poukázat na aktuální jev interakce různých uměleckých druhů, který se promítá také do strategií jejich prezentaci.

Z hlediska historického vývoje médií tedy přestává být aktuální striktně rozdělovat jednotlivé umělecké obory a tím i jejich prezentační strategie. Videoart i film směřují k různým tendencím, nechávají se jimi volně inspirovat a ovlivňovat. To je také příklad situace kdy se teorie filmu na vysokých školách stáčí i k oblasti videoartu, nepojednává již pouze o dějinách kinematografie. Jak jsme mohli sledovat na příkladech z posledních deseti let, od této interakce se prozatím neopouští. Naopak, řekla bych, je stále více intenzivnější. Nedochází totiž k jevu, kdy by prezentace filmu měla zastoupit videoartovou či naopak. V současné audiovizuální kultuře fungují paralelně vedle sebe. V procesu intermediální reflexivity se totiž tyto média opakovaně sbližují, pomyslná hranice mezi strategiemi jejich uvádění se tak neustále ztenčuje. A umění, je stále více tím, „co dělá život zajímavější než umění“<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> Robert Filliou

## **RESUMÉ**

Cílem mé diplomové práce je reflektovat tendence a proměny současného videoartu při uvedení v českých galeriích a na filmových přehlídkách. Její součástí je úvod do problematiky percepce díla videografického i filmového charakteru, a také hledisko pozorovatele obrazu. V tomto směru jsem se pokusila zohlednit teoretické přístupy filmové historie i estetiky nových médií. Jak se ukázalo, pomezí, na němž se oblast videoartu a filmu dnes setkává, má velice nezřetelné hranice. Bylo tedy na místě v počátku definovat také vymezení terminologie a klíčových pojmů, které by tuto oblast konfrontace výtvarného a filmového umění v kontextu této práce zastřešovaly.

Videoart jakožto medium ovlivněné při svém vzniku novými technologiemi a televizní tvorbou, byl dlouhodobě prezentován zejména v galerijních či jiných výstavních prostorách. V současnosti se však umělecká audiovizuální tvorba vyvozuje z galerií a trendem se stává její uvádění v prostředí kinosálů, a zejména pak v samostatných sekcích některých filmových přehlídek.

Tuto problematiku jsem se rozhodla uvést na příkladech konkrétních výstavních akcí a filmových přehlídek z posledních deseti let, na nichž jsou prezentovaná díla autorů, jež se etablovali ve výtvarném prostředí, a to z důvodu snahy o zachování pomezí mezi uměním videoartu a filmu. Tyto prezentace jsou sestaveny kurátory a dramaturgy v českém kontextu, nejedná se však o jejich vyčerpávající soupis.

Má práce by měla vnést náhled na problematiku současné prezentace videoartu v českém kontextu. Zároveň se snaží nalézt odpověď na otázku, zda je ještě aktuální zůstat v intencích dvou samostatných médií, jejichž teoretická i technologická východiska se navzájem ovlivňují. Snaží se také popsat, jakým směrem se trendy uvádění posunují, zda například nedochází u jednotlivých médií k jejich naprosté difúzi. Může tak nabídnout východisko k uchopení intermediálních procesů současného videoartu nejen v kontextu práce, ale i v obecném měřítku.

## ***SUMMARY***

The aim of my thesis is to reflect the trends and changes in contemporary video art in Czech galleries and the film shows. This includes an introduction to problems of perception of videographic and film works, and perspective of observer's view point. In this direction, I have tried to consider theoretical approaches of the new film history and of the new media aesthetics. As it turned out, boundary on which the field of video art and film now facing, has got a very indistinct borders. So first of all I had to define the terminology and definition of the key concepts of this area of confrontation of visual and film contexts. Video art at its beginning had been affected by technology and television production. It was usually presented in particular in the gallery or other exhibition premises in the past. At present, however, art audio-visual formation derives from the galleries and the trend is placing in the cinema environment, and especially in individual sections of some film festivals. I've decided to give examples to this issue. In this work I have indicated specific exhibitions and film shows of the last ten years period. In those examples, there are presented authors who had established themselves in the visual environment. The reason for it is to maintain the border between video art and the art of the film. These presentations are established by curators and dramaturgs in the Czech context, but it is not their exhaustive list.

My work should contribute to describe the issues in contemporary Czech visual arts. Simultaneously, it is trying to stay along the lines of two separate media. In spite of their theoretical and technological bases are influencing each other, they are not coalescing. This diploma paper may offer a starting point for how to purchase the intermedia processes of contemporary video art, not only in the context of work, but even in the general scale.

## **RÉSUMÉ**

L'objectif de mon mémoire de diplôme est de refléter les tendances et les transformations de l'art vidéo contemporain lors de son lancement dans les galeries d'art tchèques et pendant les festivals de cinéma. La partie intégrante du mémoire comprend l'introduction à la problématique de la perception de l'œuvre vidéo-graphique et de l'œuvre à caractère cinématographique et aussi le point de vue du spectateur. En ce sens, j'ai essayé d'envisager les approches théoriques de l'histoire du cinéma et de l'esthétique de nouveaux médias. En fait, le domaine dans lequel l'art vidéo et le film se confrontent actuellement, a les limites très abstraites. Alors, tout d'abord, dans le contexte du mémoire il était pertinent de définir la terminologie et les notions clés fondamentales dans ce domaine de la confrontation des beaux-arts et de l'art du cinéma.

A l'origine, l'art vidéo a été influencé par les nouvelles technologies et la production télévisuelle en étant généralement présenté dans les galeries d'art ou des autres salles d'exposition. De nos jours, l'œuvre artistique et audio-visuelle sort des galeries et la tendance repose plutôt sur son introduction aux salles de cinéma et en particulier, aux sections individuelles de certains festivals de cinéma.

En effet, j'ai décidé de présenter cette problématique à prendre en exemple les différentes expositions et festivals de cinéma des dix dernières années sur lesquels les auteurs bien intégrés dans un monde d'art se représentent par leurs œuvres. C'est pour les raisons de la confrontation aux limites entre l'art vidéo et l'art du film. Ces présentations sont mises en place par les curateurs et les responsables de répertoire dans le contexte tchèque, pourtant il ne s'agit pas de leur liste exhaustive.

Mon étude devrait contribuer au point de vue de la description des enjeux dans l'art visuel contemporain tchèque. En même temps, cette dernière tente de rester dans les intentions de deux médias différents dont les bases théoriques et technologiques s'influencent, mais pourtant ils ne parviennent pas à leur fusion. Ce document devrait offrir un point de départ pour la préhension des procès intermédiaires de l'art vidéo contemporain, non seulement dans le contexte de travail, mais aussi à l'échelle générale.

## **BIBLIOGRAFIE**

### **Monografie:**

- AUMONT, Jacques: *Obraz*. AMU, Praha, 2010, 319 s.  
BARTHES, Roland: *Světlá komora*. Přel. Miroslav Petříček. Bratislava, Archa 1994. Druhé upravené vyd. Praha, Agite / Fra, 2005. 124 s.  
BOURRIAUD, Nicolas: *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha, Tranzit, 2004.  
ČERMÁK, Jakub: *Vymezení pojmu videoart v kontextech české vizuální scény*. Masarykova universita, Brno, 2007  
GROYS, Boris: *Topologie der Kunst*. Hanser, Carl Hanser Verlag München Wien, 2003, 297 s.  
KLIVAR, Jan: *Estetika nových umění*. Praha, Svoboda, 1970.  
SZCZEPANIK, Petr: *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2002, 190 s.  
SZCZEPANIK, Petr: *Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií*. Nakladatelství Herrmann & synové, Praha, 2004.

### **Články a programy:**

- CENEK, Filip: Doprovodná publikace k výstavě *Objekt animace. Třetí smysl*. Dům umění ve Zlíně, 2009.  
ČECHLOVSKÁ, Magdalena: *Brněnská Frisbee je výstava k posezení*, Hospodářské noviny, únor 2004.  
DOLANOVÁ, Lenka: *Video na výstavě, nebo v Multikině?* A2 – časopis kultury, č. 49, r. 2008. ISSN 1803-6635.  
DUERO, Javier: *Videoart ve věku dospělosti*. Film a doba, č. 2, r. 2007, str. 89.  
MAZANEC, Martin: *Výzkumný projekt: český videoart*. A2 – časopis kultury, č. 49, r. 2008.  
POLÁKOVÁ, Sylva: Programové materiály k projektu *Audiovisual* - únor 2005 až prosinec 2008.  
POSPISZYL, Tomáš: *Pohyblivé obrazy Michala Pěchoučka*. Cinepur, č. 44, r. 2006, str. 16.  
PTÁČEK, Jiří: *Animaci můžeš nahmatat*. Nový prostor, č. 339, Říjen 2009, roč. XIV.  
PTÁČEK, Jiří: *Punctum: kultura a zapřené satori*. Nový prostor 2007, č. 3, roč. XII.  
SEI, Keiko. *Rozhovor*. Cinepur, č. 23 - 24, 2002, str. 17.  
SZCZEPANIK, Petr. *Intermedialita*. Cinepur, č. 22, s. 56.

### **Tiskové zprávy:**

- Cinepur Choice: *tisková zpráva*, 22. 10. 2008  
Cinepur Choice: *tisková zpráva*, 24. 11. 2008  
Cinepur Choice: *tisková zpráva*, 10. 12. 2008  
KOWOLOWSKI, František: *Tisková zpráva pro ostravskou přehlídku: FRISBEE - Současný český videoart a nová média*, 2006.  
POSPISZYL, Tomáš: *Tisková zpráva Multikino*, 2008.

### **Osobní rozhovory:**

- Filip Cenek: *Osobní dotazník*, březen 2010. Publikován na < <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/filip-cenek> >  
Viktor Čech: *Osobní dotazník*, březen 2010.  
Zdeněk Holý: *Osobní dotazník*, duben 2010.  
František Kowolowski: *Osobní dotazník*, březen 2010.  
Marika Kupková: *Osobní dotazník*, květen 2010.  
Sylva Poláková: *Osobní dotazník*, březen 2010.

### **Internet:**

- Artyčok.tv : <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/multiplex-art/3837>>  
Artyčok.tv: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/videokemp-2008/2521>>  
BKC – Brněnské kulturní centrum: <[www.bkc.cz](http://www.bkc.cz)>  
Cinepur Choice - Otto Bohuš, Zdeněk Holý: *O festivalu*:  
<<http://www.cinepurchoice.cz/2008/cs/o-festivalu>>  
Dobré zprávy. Slabikář. Contemporary Czech Video: <<http://slabikar.fiume.cz>>

DVD – Video: Little Spelling – Book, Brno Faculty of Fine Arts, Videon-line:  
 <<http://slabikar.fiume.cz/animace-animation.html>>  
 FaVU - Objekt animace. Třetí smysl: <<http://intermedia.ffa.vutbr.cz/objekt-animace-treti-smysl-zlin>>  
 - Filip Cenek, Jiří Havlíček, Magdaléna Hrubá: *Rozhovor k výstavě v Moravské galerii v Brně*,  
 katalog, prosinec 2004: <<http://intermedia.ffa.vutbr.cz/slabikar-rozhovor>>  
 Film Festival Ostrava: <[www.filmfestivalostrava.com](http://www.filmfestivalostrava.com)>  
 FUTURA – centrum současného umění: <[www.futuraprojekt.cz/centrum-pro-soucasne-umeni-fututra/vystavy/2007/punctum](http://www.futuraprojekt.cz/centrum-pro-soucasne-umeni-fututra/vystavy/2007/punctum)>  
 FUTURA – centrum současného umění: Rajc, *Videokemp*. <[www.futuraprojekt.cz/zamek-trebesice/akce/open-day/rajc-videokemp/](http://www.futuraprojekt.cz/zamek-trebesice/akce/open-day/rajc-videokemp/)>  
 MFDF Jihlava - archiv – panelové diskuse a dílny:  
 <[http://www.dokument-festival.cz/news\\_detail.phtml?news\\_id=1554](http://www.dokument-festival.cz/news_detail.phtml?news_id=1554)>  
 Moravská galerie v Brně – *Dobré zprávy. Slabikář*. :  
 <<http://www.moravska-galerie.cz/cs/vystavy/dobre-zpravy-slabikar>>  
 PAF: <[www.pifpaf.cz](http://www.pifpaf.cz)>  
 ProCulture: *Brněnský Dům umění připravil výstavu pro „Ceauseskuv“ palác*, Prosinec 2004 :  
 <[www.proculture.cz](http://www.proculture.cz)>  
 tranzit: <[www.tranzit.org](http://www.tranzit.org)>  
 Wikipedia, the free encyclopedia: heslo „Video art“: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Video\\_art](http://en.wikipedia.org/wiki/Video_art)>  
 <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Mezin%C3%A1rodn%C3%AD\\_festival\\_dokument%C3%A1rn%C3%AD\\_film%C5%AF\\_Jihlava](http://cs.wikipedia.org/wiki/Mezin%C3%A1rodn%C3%AD_festival_dokument%C3%A1rn%C3%AD_film%C5%AF_Jihlava)>  
 34. Letní filmová škola Uherské Hradiště – 25. 7. – 3. 8. 2008: <<http://2008.lfs.cz>>  
 35. Letní filmová škola Uherské Hradiště – 24. 7. – 2. 8. 2009: <<http://2009.lfs.cz>>

## Sekundární prameny:

Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt. Neuausgaben: 1974, 1979, 2002.  
 Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti*, Praha, Odeon, 1979.  
 Bolter, Jay David – Grusin, Richard: *Remediation*. 1999.  
 Gombrich, Ernst Hans: *Umění a iluze*. Odeon, Praha 1985, 534 s  
 Krauss, Rosalind: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames & Hodson, London, 2000.  
 Michotte, André: Le caractère de „réalité“ des projections cinématographiques. *Revue internationale de filmologie*, 1948, č.3 – 4, str. 249 – 261.  
 Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Berlin: Spiess, 1989.

## **FILMOGRAFIE:**

Citované filmy:

**Fascinace** (*Fascination*, Mike Hoolboom, Kanada, 2006)

**Film** (*Film*, Alan Schneider, 1965, USA)

**Legendární řeči a povídačky** (*Legendary Epic Yarns and Fables*, Stephen E. Gebhardt - Robert Fries, USA, 1971)

**Lekce o lekci s herečkou** (*Lecture on Lecture with Actress*, Barbara Visser, 2004, Nizozemí)

**Moonwalk** (Martin Kohout, ČR, 2008)

**Mr. Möbius Lives on the 2nd Floor** (Viktor Takáč, ČR, 2007)

**Návod 2: Trilobit** (Matěj Smetana, ČR, 2009)

**Nonstop** (Jan Gogola, ml., ČR, 1998)

**Okamžik** (*Okamžik*, Zbyněk Baladrán, 2007, ČR)

**Presto - dokonalý zvuk** (*Presto - Perfect Sound*, Manon de Boer, 2006, Belgie)

**Příběh rozpočtu** (*Budget Story*, Oskar Dawicki, 2007, Polsko)

**Zen pro film** (*Zen for film*, Nam June Paik, USA, 1962 – 1964)

**Ztracený architekt** (Daniel Pitín, ČR, 2008)

**30 zvukových situací** (*30 Sound Situations*, Ryszard Wasko, 1975, Polsko)