

“The Resonance of Czech Luminokinetism”

Abstract

In this study I focus on Czech luminokinetism as a practice integrating a moving image whose media automatism resonates in the Czech audiovisual sphere across generations. Because this is an interdisciplinary practice whose forms and operations are influenced by a host of dynamics, the initial film perspective is supplemented by related themes from the spheres of architecture, public municipal space, and the organisation of culture and the applied arts, including advertising. In this study I underline links to previous working methods, historical situations and specific personalities, whose legacy resonates in contemporary manifestations of film/architectonic convergence. As well as following the relocation of certain automatisms of individual media practices, this study anchors itself locally by examining possible intergenerational relationships, of which the legacy of Zdeněk Pešánek is especially important. The bridging of different period methods and themes (across the entire gamut of cultural informational references) might these days seem new. However, rather than a new form of art we can speak of the lumino kinetic interventions more as an unstable visual practice within the framework of which the requirements of the applied and free arts were asserted. Location became demonstrably crucial for their analysis. Location is itself part of a certain cultural practice, whose technical and aesthetic customs and conventions the organisers of these events had to come to terms with, and the relocated moving image helped them, *inter alia*, as a generally intelligible communication system.

Klíčová slova

světelný kinetismus – Zdeněk Pešánek – film – výtvarné umění – videoart – architektura – reklama

Keywords

luminokinetism – Zdeněk Pešánek – film – art – videoart – architecture – advertisement

Autorka působí jako kurátorka v Národním filmovém archivu v Praze.

sylva.polakova@nfa.cz

REZONANCE ČESKÉHO SVĚTELNÉHO KINETISMU SYLVA POLÁKOVÁ

1 Vít HAVRÁNEK, *Český kinetismus 1956–1970 a skupina Syntéza* (diplomová práce), Praha: FF UK 1997; Andrea SLOUPOVÁ, *syntéza po Syntéze: české kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagonistů* (diplomová práce), Praha: FF UK 2008, <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/68814/?lang=cs> (cit. 16. 11. 2014).

2 Obecný termín pohyblivý obraz (*moving images*), zaměřený proti ontologické specifičnosti fotografického obrazu, zavedl koncem devadesátých let Noël Carroll, viz Noël CARROLL, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press 1996. Na rozšíření pohyblivého obrazu do dalších uměleckých oblastí i každodenního života se podílely a nadále k němu přispívají digitální a komunikační technologie.

Tato studie je věnována českému světelně kinetickému umění jako disciplíně, která má navzdory kolísavým projevům na poli umělecké praxe dlouhou historii a mnoho průníků do

příbuzných zón v podobě světelně-kinetické reklamy, v řadě staronových praxí pohyblivého obrazu včetně VJingu, videomappingu a specifických způsobů integrace filmového interfejsu do současného umění. Vzhledem k širokému poli působnosti pohyblivého obrazu, které by nebylo možné obsáhnout na následujících stránkách, se zaměřím pouze na rezonance světelného kinetismu ve veřejném městském prostoru. Akcentovat tak budu také roli architektury a filmovou perspektivu.

O ucelený pohled na český světelný kinetismus, rovněž označovaný jako luminokinetismus, se zasloužili badatelé z oblasti teorie a historie umění – Vít Havránek a Andrea Sloupová, kteří se tomuto tématu věnovali již ve svých absolventských pracích.¹ K rozšíření povědomí o této umělecké disciplíně však přispěla především valorizace tvorby a osobnosti Zdeňka Pešánka – průkopníka kinetického umění, který využíval k tvorbě elektrické světlo. K jeho odkazu se hlásili umělci ještě o několik generací mladší (např. skupina Syntéza v šedesátých letech minulého století nebo Via Lucis o dekádu později) a v devadesátých letech byl doceněn jako předchůdce tzv. nových médií založených zejména na programovatelnosti a interaktivitě.

V této studii se pokusím debatu o efemérní a přitom extenzivní povaze světelného kinetismu doplnit o poznatky z oblasti pohyblivého obrazu, který je vzhledem ke svému rozšířenému působení běžně přijímanou součástí každodenních i uměleckých praxí.² Světelně kinetické intervence, které se pohybují na široké kulturně-informační škále, ovlivňují podobu městské krajiny, podílejí se na komunikaci mezi prostředím a lidmi a formují způsoby prožívání, obývání a užívání městského veřejného prostoru. Z této

zúžené charakteristiky vyplývají jednotlivé vazby na předchozí praxe, koncepce, a také ke konkrétním osobnostem, zejména ke zmíněnému Zdeňkovi Pešánkovi a jeho pojetí světelného kinetismu. Vycházím z poznatků archeologie médií, že dnešní praxe pohyblivého obrazu jsou souborem starších trajektorií založených na lokálních specifikách. Opírám se rovněž o rozšířené definice filmu, které spočívají v revidování ontologického odvozování filmu z fotografické reality, jež probíhají od šedesátých let minulého století

3 Rozšířenou definici filmu nabízejí koncepty, jimiž se někteří filmoví teoretikové a historici pokoušejí vyrovnat s tendencí filmové teorie definovat film jako specifické médium na základě materiální či estetické kvality. Pojem rozšířený film neboli *expanded cinema* sahá až do šedesátých let dvacátého století, kdy se používání filmu v uměleckém prostředí znásobilo o možnosti videa a tvůrci pracující s pohyblivým obrazem začali pojmát své audiovizuální projekty jako intervence do daného prostoru, neomezené na projekční plochu či obrazovku (více o rozšířeném filmu viz Gene YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema*, New York: E. P. Dutton 1970). V novém milénium pracují s rozšířenou definicí pohyblivého obrazu teoretikové filmové relokace, kteří analyzují prostředí, v němž se daná filmová prezentace či intervence odehrává (např. Francesco Casetti, Malte Hagener, Philipp Dubois či David N. Rodowick. Otázka filmové relokace bylo v českém odborném tisku věnováno speciální tematické číslo časopisu *Illuminace* „Film je jinde / Mimo prostor kina“, viz *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, roč. 23, 2011, č. 1.).

se zde nemyslí behaviorální procesy, nýbrž automatizované mediální postupy. Cavell tento koncept rozvíjel za účelem ontologického dotazování po povaze a původu médií namísto definování médií na jejich fyzickém (materiálním) základu.**4** Reagoval tak na čím dál častější mediální konvergence, na jejichž nárůst a „zvěšednění“ měl vliv postupující vývoj v oblasti výpočetních a komunikačních technologií. Pomocí této koncepce Cavell objasnil, že identita média může být částečně materiální, instrumentální, nebo formální, a jednotlivé automatismy mohou být kombinovány, relokovány,

v souvislosti s rozšířením filmové zkušenosti o praxi videa a aktualizují se vždy s dalším filmovým „dobytím“ nových území.**3**

Metodologickým nástrojem pro charakterizování českého světelného kinetismu a jeho rezonancí bude pro tuto práci rozkrývání mediálních automatismů, jak je již na konci sedmdesátých let popsal Stanley Cavell. Automatismy

4 Stanley CAVELL, *The World Viewed. Reflections on The Ontology of Film*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1979, s. 105–106.

5 Mezi filmové automatismy patří například technologické vymezení použití čoček, fotosenzitivní chemický proces a použití clon, sled definovaný jako serialita sekvence samostatných záběrů a ontologická situace projekce. Film (filmová zkušenost), schopný překlenout odlišné automatismy, je spojujícím článkem (překlenujícím interfejsem) mezi dvěma způsoby ontologického vztahování se k zobrazování, a tudíž ke světu. Zatímco fotografický obraz odkazuje k minulosti, elektronický nás udržuje ve vztahu k přítomnosti, protože obrazy jsou v něm prezentovány ve formě konstantního a repetitivního procesu skenování. Digitální média, která vznikají na základě algoritmických funkcí, jsou bez substance. Jejich jediným základem je virtualita, tedy matematická abstrakce, která *renderuje* (vykonává) všechny znaky jako ekvivalentní bez ohledu na jejich výchozí médium. Digitální média, která nejsou ani vizuální, ani textuální, ani hudební, popsal D. N. Rodowick, jenž rozvíjí Cavellův koncept mediálních automatismů, jako simulace (viz D. N. RODOWICK, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2007, s. 136). Elektronický pohyblivý obraz vznikl protnutím fotografické a výpočetní trajektorie, tudíž kombinuje filmové i digitální automatismy. Fotografický obraz charakterizovala tenze k minulosti a fyzické realitě v ní, kdežto digitální obraz spíše než k fyzické realitě odkazuje k mentální události v přítomnosti.

nebo pouze simulovány. Vytváření automatismů hodnotil jako ontologickou podstatu všech technologických umění – ať už fotografických, videografických či digitálních.**5** Přičemž novost média tkví právě v nečekaném seskupení třeba i starších automatismů charakteristických pro jiná média. Cavellův koncept reflektuje intermediální tendence, které mají své teoretické předpoklady ukotveny již ve starších uměleckých směrech a idejích, a to zejména v tzv. umělecké synestézii, již prosazoval právě Zdeněk Pešánek v souvislosti se světelným kinetismem.

Přemísťování a simulace automatismů příbuzných praxí

V praxi světelného kinetismu se automatismy pohyblivého obrazu setkávají například se snahou o oproštění od plošného rektangulárního rámu. Patří sem prostorové efekty zvané *trompe l'oeil*, jako byla malba předstírající prostorový reliéf, oživení fasády i interiérové omítky s iluzivními scénami či falešná okna. Těchto efektů bylo docilováno simulací kognitivních prostorových zkušeností. Z pre-kinematografického období se mezi praxe využívající efekt *trompe l'oeil* řadí diorámy, panoramata a fantasmagorie.**6** Filmovou projekci vystupující z jediného standardizovaného statického plátna využívali také čeští scéničtí tvůrci, jako byl Josef Svoboda a před ním již ve třicátých letech například E. F. Burian s dalšími spolupracovníky v Divadle D 34.**7**

Také v zahraničí začali v šedesátých letech minulého století umělci a umělkyně, kteří se zabývali pohyblivým obrazem, experimentovat např. s „překračováním“ plošného rektangulárního plátna (tzv. *expanded cinema*), když spojili film (ať už na bázi projekce, či obrazovky) s instalací (např. Bruce Nauman) a plastickým uměním (např. Nam June Paik). Automatismus se v tomto případě jeví jako strategie, jak simulovat reálné prostorové zkušenosti v imaginární situaci. Od konstruování diváckého pohledu a jeho pozice (role) lze odvodit také další automatismy (např. různé míry divácké participace,

upozadění role autora, akcentování živé složky), které charakterizují jednotlivé umělecké tendence.

V souvislosti s veřejným městským prostorem je relevantní zmínit vliv avantgardních a poválečných směrů na formování zahraničního i českého světelného kinetismu. Vizualismus a kinetismus, které

6 Více informací o snahách, jak překročit dvourozměrné rektangulární omezení filmového plátna, viz například Kateřina SVATOŇOVÁ, „Od panoramatu k IMAXu. Divák jako cestující ve virtuálním světě“, *Dějiny a současnost*, roč. 29, 2007, č. 6, s. 37–40.

7 Více o scénografické práci Josefa Svobody ve vztahu k pohyblivému obrazu uvádí Vít Havránek ve své studii v katalogu výstavy *Future Cinema* (Karlsruhe: ZKM 16. 11. 2002 – 30. 3. 2003), viz Vít HAVRÁNEK, „Laterna Magika, Polyekran, Kinoautomat. Media, Technology and Interaction in the Works of Set Designers Josef Svoboda, Alfred Radok and Radúz Činčera“, in: Jeffrey SHAW – Peter WEIBEL (eds.), *Future Cinema. The Cinematic Imaginary After Film* (kat. výst.), Cambridge, MA: MIT Press 2003, s. 102–108.

vzešly z poválečné geometrické abstrakce, vykazují jistou podobnost ve snaze působit na zrakové vnímání a zrakovou orientaci publika a dále v zájmu o interakci s diváky, jejichž aktivní podíl se může odrážet v rámci živého procesu tvorby v konkrétním neopakovatelném čase a místě. Inspirace městskými podněty, která se z poválečných směrů objevuje také u pop artu, a aktivizace městských obyvatel jsou nedílnou součástí také dnešních uměleckých intervencí do veřejného urbánního prostoru.

Světelný kinetismus jako samostatná umělecká disciplína, jež se rozšířila v padesátých a šedesátých letech v následnosti na zmíněné umělecké směry, se nicméně vztahuje i k předchůdcům působícím již v období modernismu, kteří oscilovali na pomezí avantgardy a průmyslu. První uvědomělé snahy o kinetické umění lze vypočítat již u italských futuristů. Pokračují přes definování pohybu ve výtvarném umění konstruktivisty (např. Naum Gabo), instalace a performance dadaistů (např. Marcela Duchampa) až k průkopníkům samotného kinetismu László Moholy-Nagy a Zdeňku Pešánkovi.

Pešánek předpověděl, že kinetická výtvarná díla, ať už plošná, nebo prostorová, budou probíhat především v čase, když přitom kladl důraz na genia loci konkrétní lokace. Terminologicky vycházel ze sochařských žánrů pomníku, plastiky a fontány, ale integrací kinetického světla inklinoval k celkovému pojetí dané urbánní situace a většímu angažování diváků. Umělecká syntéza zahrnující veřejný městský prostor, proměnlivost a možnost improvizace a interaktivity přibližuje jeho pojetí světelného kinetismu pozdějším formám světelně-kinetických intervencí do veřejného prostoru. Reflexy Pešánkova přínosu českému audiovizuálnímu umění se rozkrývají ideové i praktické analogie mezi zažitými a teprve se modelujícími praxemi, z nichž je možné odvodit odpovědi týkající se původu, smyslu, uplatnění a potenciálu soudobých průníků mezi filmem, architekturou a veřejným městským prostorem.

Kinetismus, který Pešánek definoval ve svém stejnojmenném spise, charakterizuje princip živé události, tedy takové, která se odehrává v přítomném čase na konkrétním místě a v kontaktu s participujícími diváky. Obrazy, které Pešánek promítal na vodní stěny fontán či na fragmenty vlastních plastik, i ty emanující světlo samo o sobě, např. ve formě neonů či barevných žárovek, překračovaly rektangulární plošný rám.

Formální kořeny kinetismu Pešánek odvozoval od moderních směrů výtvarného umění. Upozorňoval na vzdalování se od realistické reprezentace ve prospěch zjednodušování „prvků výtvarných až na tvary geometrické“.⁸

⁸ V této stati cituji z reprintu původního vydání z roku 1941, který vydala Akademie múzických umění v roce 2013. Viz Zdeněk PEŠÁNEK, *Kinetismus. Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba*, Praha: NAMU 2013, s. 14.

Formální blízkost spatřoval ještě s impresionismem, v jehož rámci dochází k osamostatňování barvy od tvaru.⁹ Již v impresionistické malbě, stejně jako později v kinetismu, může barva na sebe brát stěžejní významovou

⁹ *Ibid.*, s. 12–20.

a emocionální působivost díla. S kubismem pojí kinetické umění snaha o celkovou prostorovou koncepci díla

a o záměrnou multiplikaci možných úhlů pohledu. Od konstruktivistů přebírá Pešánek ideu sblížení volného umění a průmyslových odvětví, tedy i valorizaci a přiznání zvolené techniky a materiálů. Tyto směry ovlivnila také tehdy relativně nová a populární myšlenka čtvrtého prostoru. Vývoj moderních směrů zasáhla tato teorie především tím, že znejistila víru v celistvost lidského vnímání a schopnosti vizuální reprezentace reality.¹⁰ Čtvrtá dimenze byla tehdy interpretována jako čas, který uvádí ostatní tři vektory

¹⁰ Linda Dalrymple HENDERSON, *Overview of The Fourth Dimension And Non-Euclidean Geometry In Modern Art* (1983), Cambridge, MA: MIT Press 2013.

v otáčivý pohyb, jež vytváří dojem zrcadlení. Zobrazovací formy tak začaly být podrobovány experimentům s vyjádřením času. Dělo se tak příznačně pomocí konvergencí s časovými médii, přičemž stěžejní roli zde hrály

především „výpůjčky“ – či řekněme relokace – aparátových automatismů těchto médií. V případě Zdeňka Pešánka se jednalo o mechanismus klaviatury, notový zápis a různé formy světelných zdrojů a projekcí. Programovatelnosti a možnosti živé interpretace (potažmo interaktivity) tak Pešánek docíloval za pomoci provázaného systému hudební transkripce a instrumentalizace, kterou v globálním měřítku o několik dekád později nahradily principy a mechanismy výpočetních technologií (např. programovací jazyky a klávesnice jako prostředník mezi strojem a jeho uživatelem/operátorem). Neonové plastiky a světelné projekce, které měly omezené tvarosloví, dnes nahradily světelné tabule a digitální displeje, které do světelné kinetiky vnesly další automatismy z oblasti grafického designu a typografie (např. internetová rozhraní kombinující pohyblivý obraz a text) a díky rozvoji digitálních technologií rovněž dokonalejší simulaci fotografické reality.¹¹

¹¹ Pro projekce i digitální obrazovky ve veřejném městském prostoru se rozšířilo označení *urbanscreens*. Není tak označována konkrétní metoda užití nějakého média, nýbrž se jedná spíše o teoretický koncept, jenž zahrnuje celou řadu obrazových ploch (screenů) působících v městském prostředí. Elektronické a digitální *urbanscreens* vycházejí z venkovní (a světelné) reklamy, filmu, televize a počítačového rozhraní, od nichž mimo jiné přebírají mechanismy oslovování diváků. Vzniká zajímavý „rétorický“ pastiš kombinující prvky veřejné masové a soukromé individualizované komunikace mezi médii, daným místem v určitém čase a divákem, s různou mírou interakce. Hlavním filmovým badatelem v oblasti *urbanscreens* je Scott McQuire, působící na School of Culture and Communication v Melbourne, kde spolu s kolegou Nikosem Papastergiadisem založili výzkumnou skupinu věnující se „prostorové estetice“ (*Spatial Aesthetics*).

Programovatelnost jako klíč k valorizaci Zdeňka Pešánka

V širokém spektru možností kinetiky (mechanicky s divákovou pomocí, za přičinění přírodních živlů, magnetismu, elektřiny ad.) zaujímá Pešánek specifické místo dané právě volbou „kinetického prvku“, jímž je v tomto případě elektrické světlo, navíc programovatelné. Právě v souvislosti s programovatelností se v době „pešánkovského boomu“ v devadesátých letech, jímž vrcholilo zhodnocování Pešánkova umělecké osobnosti, začala objevovat analogie mezi jeho tvorbou a novými médii, která byla v té době rovněž v kurzu.¹² Vlastnosti Pešánkových světelně-kinetických plastik i komplexně pojatých urbanistických environmentů, jako jsou programovatelnost, interaktivita a multimedialita, předjímaly totiž charakteristické rysy i ambice takzvaných nových médií.

13 Nová média vznikla podle Lva Manoviche na základě protnutí dvou historických trajektorií: výpočetních a mediálních. Manovich se nespokojuje s pouhým konstatováním, nýbrž v duchu archeologie médií předkládá výčet zásadních historických protnutí od sestrojení tkalcovského stavu po Babbageův počítač pro numerické kalkulace. Viz Lev MANOVICH, *Jazyk nových médií*, Praha: Karolinum 2018, s. 61–62.

obrazové reprezentace a výpočetní technologie, k nimž je možné dále přiřadit telekomunikační média či sledovací a navigační systémy. Všechny tyto linie měly podíl rovněž na utváření forem městského osvětlování. U Zdeňka Pešánka vychází princip programování a multimedialnosti ještě z tradice barevné hudby a pneumatického klavíru (včetně zapojení elektrické energie). Konstruováním tzv. barevného klavíru jako instrumentu (který je zároveň plastikou), jenž umožňoval paralelní audiovizuální produkci jako do jisté míry živé vystoupení, se zabýval již ve dvacátých letech minulého století.¹⁴ Právě preferování klávesnice umožňující interaktivitu, v níž spatřoval velkou přednost barevného klavíru před filmem prezentovaným v kině, ho staví do role anticipátora současné metody

12 Na toto téma se vyjádřil např. Jaroslav ANDĚL, „Kontexty a rezonance“, in: Jiří ZEMÁNEK (ed.), *Zdeněk Pešánek, 1896–1965*, Praha: Národní galerie – Gema Art 1999, s. xii.: „Nejvýznamnější z hlediska rezonance Pešánkova díla je nedávný překotný vývoj nových technologií, zejména počítačů a komunikačních médií, s nimi spojený rozvoj principů multimedialnosti a interaktivity. Tyto trendy vytvářejí nový důležitý kontext pro Pešánkovo dílo, které v uvedených souvislostech dostává nečekaně aktuální význam. Pešánek svá díla totiž nejen programoval, ale také důsledně koncipoval na multimedialním principu, který obsahoval i některé prvky interaktivity a vyjadřoval také vizi globální komunikace. Spojením těchto tří principů zdá se Pešánkovo dílo vykazovat překvapující afinitu s tvorbou celé řady současných umělců, kteří objevují tvořivý potenciál nejnovějších technologií.“

Definování nových médií se opírá o výklad několika historických trajektorií, jež se protnuly v počítačových technologiích a jejichž pole působnosti dnes proniká do všech oblastí každodenního života.¹³ Především se jedná o trajektorii

14 K ideji vlastního hudebně-světelně-kinetického instrumentu, který Pešánek nazval spektrofon, jej přivedl obdiv k pneumatickému klávesovému mechanismu varhan, jenž v devatenáctém století inspiroval experimenty s barevnou hudbou a barevným klavírem jako nástrojem hudebně-obrazové a performativní synestézie.

interaktivně programovaného umění. Rezonance Pešánkova pojetí umění budoucnosti, které je dnes v různých obměnách naplňováno, se však netýká pouze digitalizovaného obrazu. Právě ve spojení s varhanářskou tradicí, v níž je nástroj chápán jako součást určité synestézie s hudbou jako živým uměním, s plastickým uměním a v neposlední řadě s architekturou, tkví řada spojitostí s dnešními uměleckými vyjadřovacími metodami a procesy na bázi konvergenčí starších a nových praxí. Prvky světelného kinetismu, jak jej zamýšlel a realizoval Pešánek, jsou z tohoto úhlu pohledu čitelné v soudobých postupech a projevech VJingu či videomappingu – a to v jejich důrazu na živou audiovizuální produkci, programovatelnost a vazbu na konkrétní lokaci.

Spojování tvorby Zdeňka Pešánka s novomediálními projekty se ukazuje jako příliš zúžené. Technologie a média, s nimiž Pešánek tvořil v duchu synestézie uměleckých druhů, poukazují na daleko podstatnější tvůrčí prvek, než je uchování a utváření obrazu (nebo dat), totiž na podíl vztahu mezi daným místem a aktuální situací, skrze nějž vstupují do Pešánkova tvorby i současných audiovizuálních projektů otázky měřítka,

živého performativního umění, pozice autora a diváka ad. V souvislosti s konkrétním místem je právě živá složka základem Pešánkova kinetického umění a výrazným rysem také dnešních vizuálních uměleckých praxí, v nichž se používá obrazovek, projekcí nebo zdrojů světla jako samostatně působících vizuálních prvků.¹⁵

15 V oblasti výtvarného umění patří k tradici „živého umění“ některé projevy akčního umění a především takzvaného místně specifického umění (*site-specific art*, viz Miwon KWON, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: MIT Press 2002). Za pohyblivý obraz lze uvést např. *Live Cinema* a řadu tzv. real-time produkcí, jako je např. VJing. Dalším typem živé audiovizuální projekce je tzv. živá animace vycházející z koncepce barevné hudby a barevného slyšení, která přímo navazuje na tradici barevné hudby, již se zabýval rovněž Pešánek při vyvíjení svého barevného klavíru spektrofonu. Označení živá animace lze chápat jako obecné pojmenování pro různé varianty *real-time* projekcí, ale také jako specifickou metodu, v níž se pracuje s efektem odhalení „pracovního animačního pultu“, na kterém tvůrce (animátor/performer) manipuluje s různými objekty, a natočené sekvence, které může ještě synteticky upravovat pomocí počítače, promítá na projekční plochu. Více o živé animaci viz Martin MAZANEC (ed.), *Sborník barevné hudby*, Olomouc: Pastiche Filmz 2010.

Světelná reklama jako průnik estetického novátorství a průmyslového odvětví

Světelný kinetismus Pešánek vnímal nejen jako nový progresivní pracovní obor, nýbrž i jako samostatný umělecký druh.¹⁶ Jeho vlastní úspěšnost

spočívala spíše v oblasti propagace, zatímco na poli volného umění se musel opakovaně smířovat s tím, že jeho projekty nebyly realizovány. Pešánkova tvorba je úzce spojena se světelnou reklamou, která se ve dvacátých letech minulého století prosazovala jako nové průmyslově umělecké odvětví, jež se výrazně podílelo na utváření

16 PEŠÁNEK, *Kinetismus*, s. 10.

17 Pešánek například píše: „Melodii umožňuje teprve kinetika.“ *Ibid.*, s. 17.

Pešánek ji rovněž docenil jako neprávem přehlíženou oblast působení lumino-kinetického umění, které příkladně nakládalo s rytмикou, a přibližovalo tak vizuální vnímání hudebnímu.**17** Varoval například před popíráním významu neonové reklamy jako „nového, tvárného, světelného prvku v uličním prostoru“.**18** Považoval ji za vzor aparátu pro mechanickou kinetiku, která existovala ještě před samotným kinetickým uměním.**19** Světlo se zde oprostuje od své primární funkce, aby se mohlo stát samostatným výrazem. Pešánek rozlišoval mezi veřejným osvětlením a světelnou

20 *Ibid.*, s. 47. Dnešní situace poznamenaná možnostmi digitální simulace reality naopak vede ke zmožení dojmů realistického zobrazení, které je ale zároveň díky řadě efektů obohacováno o virtuální vlastnosti digitálních technologií (morfing, průlety, zoomování ad.).

21 Viz Pešánkův dopis Správě Pražského hradu, 20. 4. 1926, archiv Národního technického muzea v Praze, fond 136 – Z. Pešánek.

22 V. GÖRNER, „12 let ‚Son et Lumière‘“, *Acta scaenographica*, roč. 5, 1964–1965, č. 2, s. 36.

až v polovině padesátých let, vešly ve známost pod francouzským názvem *Son et Lumière*.**22** V rovině návrhu zůstaly také dva projekty z roku 1928: rytmické osvětlení Václavského náměstí pomocí neonových trubic a světelně-kinetický reklamní štít pro nespecifikovanou kavárnu s použitím jeho spektrofonu. Koncept kinetismu se završoval v představě světelného urbanismu, a to především v myšlence „utváření, komponování a ovládání všech luminokinetických dějů nočního velkoměsta“.**23** Lokálně navržené světelně-prostorové řešení mělo být ve své komplexnosti monumentálním a proměnlivým uměleckým environmentem, ale zároveň nemělo přehlásit historický odkaz města. Proto jej Pešánek vnímal také jako nástroj k regulaci jinak spontánně vzniklého osvětlení a světelné reklamy.**24** Cesta k celkově programovatelné noční scénérii, o níž Pešánek snil například ve svém libretu *Světla velkoměsta*,**25** podle něj narážela na

25 V této skladbě, kterou Pešánek zkomponoval pro svůj druhý spektrofon, se například objevuje postava hráče na barevný klavír, který prostřednictvím energetické sítě ovládá světelnou kompozici metropole. PEŠÁNEK, *Kinetismus*, s. 51.

noční městské scénérie, tolik inspirativní pro tehdejší avantgardu.

18 *Ibid.*, s. 11.

19 *Ibid.*, s. 47–61.

technikou, jež pracuje se světelnými zdroji jako s „tvárnými prvky“.**20** V roce 1926 pracoval na kinetickém nasvícení Pražského hradu, které

mělo být spojeno s hudbou a spuštěno v rámci dnů Vsesokolského sletu.**21** Obdobné projekty, které se rozšířily

23 Jiří ZEMÁNEK, „Melancholický vizionář ‚umění zítřka‘ a básník světelného města“, in: *idem*, *Zdeněk Pešánek 1896–1965*, s. ixx (cit. v poznámce č. 12, s. xviii).

24 *Ibid.*

nedostatečnou spoluprací techniků, architektů a výtvarníků. Atmosféra města v noci měla být v budoucnu založena „na plánovitém nenáhodném

26 *Ibid.*, s. 113.

užívání tvárných prvků, jež poskytuje světelná technika umělci – nikoli technikovi“.**26** Úvahy o světelném urbanismu patří k inspirativním vizím, které dodnes nedošly naplnění, a zaostává za nimi i odborná debata (a to jak v oblasti teorie a uměleckého školství, tak i v legislativě), jež se zúžila na téma světelného smogu, týkající se dodržování či překračování norem použití luminokinetických zdrojů v konkrétních

28 Více o pozici praxe světelné reklamy a světelné techniky v socialistickém Československu viz Klára ŽALUDOVÁ, „Architektura v záři světla“, in: Vladimír 518 – Jan MATOUŠEK – Markéta VINGLEROVÁ (eds.), *Město=Médium*, Praha: VŠUP – BiggBoss 2012, s. 25–26.

29 O konceptu věže Svoboda viz Zdeněk PEŠÁNEK, „Poznámky k estetice světelné kinetiky“, *Výtvarné umění*, roč. 9, 1959, č. 5, s. 220–227. O fontáně viz dobové ohlasy, např. mrk, „Budujeme naši největší fontánu“, *Svobodné noviny*, 14. 4. 1948, č. 88.

stihl zrealizovat dva monumentální světelně-kinetické projekty: reklamní výzdobu věže nakladatelství Svoboda v Praze na Florenci, která v jeho pojetí naplňovala funkci informačního majáku, a fontánu na pražském Výstavišti u příležitosti Slovanské zemědělské výstavy.**29** Teprve po roce 1956 získal Pešánek státní zakázky na monumentální projekty, v nichž mohl dát průchod svým představám o „novém umění“ pro „novou epochu“.**30** Jeho víra v harmonii člověka a techniky, civilizace a přírody i v zušlechťující moc a funkci umění ve službě sociálním ideálům jej tematicky přivedla až na hranici dobové frazeologie. Přesto je pro Pešánkovu uměleckou osobnost charakteristická právě pevná vnitřní názorová kontinuita, patrná například na tematických okruzích, mezi něž patřily kultovní památníky, světelné město a environment oslavující vstup lidstva do nové éry, kterou v předválečném období charakterizovalo letectví a po válce vstup člověka do vesmíru.**31**

31 Vít HAVRÁNEK – Jiří ZEMÁNEK, „Paradoxy Pešánkovy cesty k nové epoše“, in: ZEMÁNEK, *Zdeněk Pešánek 1896–1965*, s. 206.

27 Debata o světelném smogu v souvislosti se světelně kinetickými produkcemi ve veřejném městském prostoru se vedou např. mezi tvůrci tzv. videomappingu. Viz Sylva POLÁKOVÁ, „Otázka ‚místa‘ v případě videomappingu“, *Iluminace*, roč. 23, 2011, č. 1(81), s. 89–110.

lokalitách.**27**

Za protektorátu nemohl Pešánek ve svých záměrech pokračovat takřka vůbec. Po roce 1948 se jej dotklo ideologicky

motivované omezení světelně-kinetických intervencí do veřejného městského prostoru, které souviselo s dobovým odmítnutím světelné reklamy jako kapitalistického tržního nástroje.**28** Nicméně ještě do konce roku 1948

30 V druhé polovině padesátých let byla světelná technika valorizována a stala se propagačním nástrojem socialismu. V tehdejší Československu se neuplatňovala ve sféře hospodářské reklamy, nýbrž v rovině propagandy a výchovy spotřebitele. Viz Josef RABAN, „Reklama a užité umění“, *Reklama v socialistickém hospodářství*, roč. 2, 1956, č. 3, s. 97.

Pešánek patronem uměleckých skupin Syntéza a Via Lucis

Na přelomu padesátých a šedesátých let se rozpoutal valorizační proces Pešánkovy tvorby,

32 Výstava *Umění bojující* se odehrála v Praze na Střeleckém ostrově v roce 1958, viz Lubomír LINHART (ed.), *Umění bojující* (kat. výst.), Praha: Sekretariát výstavy *Umění bojující* 1958, nebo reportáž z výstavy v *Československý filmový týdeník* 1958, č. 709/2379, <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1130615451-ceskoslovensky-filmovy-tydenik/208562262700048/> (cit. 1. 10. 2018).

33 Například Zdeněk PEŠÁNEK, „Poznámky k estetice světelné kinetiky“, *Výtvarné umění*, roč. 9, 1959, č. 5, s. 220–227.

časopisech (např. *Výtvarné umění*, *Kultura*, *Československý architekt*, *Literární noviny*).**33** Stěžejní však byla jeho publikační činnost pro časopis *Acta scaenographica*, jehož šéfredaktorem byl Miroslav Kouřil, scénograf předválečného Burianova divadla D 34 a jeden z budoucích Pešánkových následovníků. Kouřilovi a jeho redakci, která byla díky úzké specializaci mimo hlavní zřetel cenzury, se podařilo kontinuálně navázat na předválečný avantgardní vývoj, včetně informování o kinetickém umění či o světelném divadle jako českém fenoménu uznávaném rovněž v zahraničí. Konkrétně v letech 1964 až 1966 zde byla publikována série článků o kinetickém umění, jak je pojímal Pešánek, včetně přetisků některých kapitol ze spisu *Kinetismus*. Pro *Acta scaenographica* napsal ještě nový text o světelně kinetickém objektu, který zároveň sloužil k vysvětlení záměrů a podoby nerealizovaného environmentu, *K nové epoše*. Jeho tvorba byla v tomtéž časopisu glosována

35 V souvislosti s výstavou vyšla ve *Výtvarném umění* monografická studie Petra Hartmanna, viz Petr HARTMANN, „Kinetická tvorba Zdeňka Pešánka“, *Výtvarné umění*, roč. 16, 1966, č. 3, s. 424–433.

v textu tehdy největšího zahraničního odborníka na kinetické umění Franka Poppera, jednalo se však o zcela ojedinělou zahraniční reflexi.**34** V roce 1966, tedy rok po Pešánkově úmrtí, mu byla uspořádána samostatná výstava v pražské Galerii na Karlově náměstí, jejímž kurátorem byl Petr Hartmann.**35** Ve stejné době vznikla skupina Syntéza hlásící se ke koncepcím kinetického a optického umění. Její členové, jimiž byli například Vladislav Čáp, Stanislav Zippe, Stanislav Toman, Jan Slavík, Lubomír Beneš či Jan Halada, ctili Pešánka jako patrona a průkopníka nového umění. Vladislav Čáp se věnoval osvětlování historických a přírodních památek. V bezprostřední návaznosti na Pešánkovu ideu programovaného světelného urbanismu vypracoval v letech 1965–1966 s Miroslavem Kouřilem projekt generelu světelné kompozice panoramatu Prahy.**36**

který se vztahoval především k jeho meziválečné umělecké i teoretické práci. Prvním krokem k jeho akceptování českými modernisty byla výstava *Umění bojující*, která se soustředila na „pokrokové“ umění v období předmnichovské éry.**32** Téhož roku začal Pešánek znovu publikovat své statě v několika dobových specializovaných

34 Dušan KONEČNÝ, „Zdeněk Pešánek a kinetismus v Československu“, *Acta scaenographica*, roč. 6, 1965–1966, č. 11, s. 210–212; Frank POPPER, „Pohyb světla ve výtvarném umění“, *Acta scaenographica*, roč. 6, 1965–1966, č. 8, s. 145–147.

36 Miroslav KOUŘIL – Vladislav ČÁP, „Světelná kompozice panoramatu Prahy“, *Acta scaenographica*, roč. 6, 1965–1966, č. 1, s. 3.

37 HAVRÁNEK, *Český kinetismus 1956–1970*.

38 O překážkách spojených s oficiálním socrealistickým uměním a o nemožnosti docenění Pešánkových uměleckých počinů a vizí píše HAVRÁNEK–ZEMÁNEK v „Paradoxy Pešánkovy cesty k nové epoše“, s. 228.

letech dojit k Pešánkově úplné valorizaci ani k navázání na jím definované a předznamenané kinetické umění.**37** Výjimkou byla právě skupina Syntéza, jejíž členové rovněž nebyli zástupci oficiálního umění, a někteří mohli své projekty plně realizovat teprve mimo tehdejší Československo. Stejná překážka platila i pro rozvoj technického procesování uměleckého výrazu (který anticipoval rovněž Pešánek) za využití nových odvětví elektroniky a kybernetiky.**38**

Pešánkovy úvahy o luminokinetismu jako časové disciplíně později potvrdil teoretik František Šmejkal, jenž ve svých článcích definoval podstatu kinetického umění spočívající v reálném pohybu. Jediný společný jmenovatel kinetického umění, které se projevuje „v bohatě diferencovaných formách, založených na nejrůznějších technických principech, mezi nimiž nechybí ani systém kybernetického řízení a programování“, spatřoval Šmejkal ve zdroji jeho dynamismu v podobě elektrické energie.**39**

Kinetismus nadále zůstával okrajovou součástí dobového uměleckého výrazu, do obecného kulturního povědomí nepronikl. Členové Syntézy proto své projekty realizovali v podobě ateliérových experimentů.

41 První společná výstava, z níž však nejsou dochovány žádné dokumentační fotografie ani soupis děl, proběhla jako doplněk mezinárodní scénografické výstavy *Interscéna* v pražské výstavní síni ÚLUV, 1966. Druhá a poslední se odehrála v pražském Divadle hudby, 1968. Konec skupiny zapříčinilo opětovné politické zostření dohledu nad kulturou, které započalo již roku 1970. Viz „Stanovy Svazu českých výtvarných umělců, 21. prosince 1970. Stanovisko umělců a kulturních pracovníků“, *Výtvarná práce*, roč. 19, 1970, č. 1, s. 1.

Vzhledem k nedostatku finančního a technického zázemí měly jejich výstupy většinou formu modelů.**40** S tím souvisí rovněž skutečnost, že Syntéza se během svého relativně krátkého působení prezentovala pouze dvěma společnými výstavami.**41** Kromě nich připravovali skupinové výstupy, především kinetická představení (konkrétně kinetické balety), kde se propojovaly profese tanečníků (choreografů), výtvarníků, hudebníků a scénografů (resp. světelných režisérů), a měla podobu komponovaných programů.**42**

42 O těchto výstavách a představeních více viz SLOUPOVÁ, *syntéza po Syntéze*, s. 37.

43 František ŠMEJKAL, „Předchůdci a předpoklady kinetismu“, *Acta scaenographica*, roč. 6, 1965–1966, č. 11, s. 212–218.

Společenská východiska světelného kinetismu

Dochovaná prohlášení členů Syntézy i vyjádření

dalších umělců odkazují nejen k vlivu západního kinetismu, ale také k programu sovětské skupiny Dviženije, jež v šedesátých letech představila svou tvorbu v Československu. Čeští umělci se tak mohli seznámit s jejich úvahami a metodami přímo, a nikoli, jako v případě západních kinetistů, pouze zprostředkovaně skrze recenze zahraničních výstav a překládané programy západních skupin v domácích periodických. S moskevskou skupinou měli společné přesvědčení o výhodách mezioborové umělecké spolupráce spojené s využíváním poznatků z experimentální estetiky, psychologie, fyziologie a sociologie umění. Vyznávali humanizaci moderní techniky uměním, kterou vyzdvihl také Šmejkal ve své charakteristice kinetismu.**43** Tohoto úkolu mělo být dosaženo rovněž díky prezentaci umění mimo institucionální půdu. To české kinetisty vedlo k navrhování urbanistických projektů a environmentů, které zahrnovaly mimo jiné luminodynamické efekty, film a také pyrometody, jež spočívají v práci s ohněm. Jádrem úsilí Syntézy tedy nebyly mobilní objekty instalované uvnitř uzavřeného galerijního prostoru, jimiž se vzhledem

44 SLOUPOVÁ, *syntéza po Syntéze*, s. 27.

45 ŠMEJKAL, „Předchůdci a předpoklady kinetismu“.

46 *Ibid.*

k praktickým okolnostem členové převážně prezentovali, nýbrž kinetická představení (v divadle i v alternativních prostředích) a utopické architektonické projekty.**44**

Sociokulturní klima vzniku kinetismu vycházelo podle Šmejkala ze „scientistního zaměření naší civilizace“, jež společnost staví před „nové technické a vědecké objevy, [...] rozšiřuje naše poznání mikrokosmu a kosmu, mění naše představy o hmotě, času a prostoru, zavaluje nás nadměrným množstvím informací, neúměrně násobí rytmus našeho života atd.“**45** Šmejkal varoval před bezuzdnou adorací pokroku a upozorňoval na omezený proces adaptability na tyto nové zkušenosti, jenž „probíhá většinou jednostranně po koleji racionálního a praktického osvojení, které stále více porušuje rovnováhu našeho duchovního života a směřuje postupně k emocionální, imaginativní a kontemplativní atrofii“.**46** Kinetické umění pak mělo být podle Šmejkala jakýmsi „mezičlánkem, harmonizačním průsečíkem“ mezi současným světem a člověkem.**47**

O třicet let později zdůraznil v interpretaci českého luminokinetismu Vít Havránek potenciál této disciplíny spočívající v oživení veřejného městského prostoru. Projekty tohoto druhu se podle něj mohly stát „sociálně společenským jevem“ a opanovat „zónu

47 *Ibid.*, s. 215.

48 HAVRÁNEK, *Český kinetismus 1956–1970*, s. 105.

49 Viz například Jan Doubek, „Applications of Lasers to Kinetic Art for the Theater and Cinema“, *Leonardo*, 1976, č. 10, s. 95–100.

nikoho, rozprostírající se mezi nebem, střechami a chodníkem“.**48** To se však nepodařilo naplnit z politických důvodů, které zamezily vytvoření veřejné poptávky po těchto dílech. V normalizační éře, kdy byla znovu postavena mimo zákon spolková hnutí a omezena činnost

odborných periodik, řada umělců emigrovala, stáhla se do ústraní, nebo volila takové oblasti umělecké praxe, které nepodmiňovaly politický obsah (např. abstraktní plastiky pro městská sídliště a restaurátorská činnost). Vedle Zippeho setrvala u světelného kinetismu jen hrstka umělců (např. Vratislav Karel Novák, Václav Cígler). Omezení, která zapříčinila marginalizaci českého světelného kinetismu, ideálně určeného pro konkrétní exteriérovou lokaci, zahrnovala nejen politické tlaky a sankce, nýbrž i okolnosti praktické a provozní (např. náročná údržba nebo vandalismus).

Další generace tvůrců, kteří se hlásili k odkazu Zdeňka Pešánka a jevíli zájem o syntézu různých uměleckých disciplín, a to většinou za přispění elektronického pohyblivého obrazu, realizovala své projekty na hranici legality. V oblasti hledání vizuálních možností použití laseru a hologramu se mimo oficiální uměleckou sféru pohyboval Jan Doubek. Tento inženýr optiky a konstruktér laserů se zabýval vývojem světelného kinetismu v rovině vědecké i umělecké. Svě poznatky publikoval v odborných článcích, které vycházely v zahraničí, a předával je okruhu scénografů, výtvarných umělců i mladé generaci tvůrců, kteří experimentovali například s performance.**49** Jeho snahy o implementování světelně kinetických technologií do umění vyvrcholily založením brněnské skupiny Via Lucis v roce 1976. Jejimi členy byli malíř a scénograf Miroslav Nýdl, inženýr elektrotechniky a odborník na městské osvětlení Jiří Novotný, vizuální umělec a performer Tomáš Ruller, skladatel elektroakustické hudby Arnošt Parsch a Karel Odstrčil a další. Skupina fungovala za všestranné podpory rodiny Doubkových, zejména manželky Soni. Profesní rozpětí Via Lucis napovídá, jakým směrem se ubíraly společné umělecké prezentace. Usilovali o rovnoprávnou kombinaci zvukových a optických vjemů, neboli o optofonické skladby. Předchůdce jejich pojetí světelného kinetismu je možné hledat v tradici barevné hudby (např. Pešánkův spektrofon) a multimediálních scénických performancí (např. Laterna Magika). Podle tehdejšího člena Tomáše Rullera je však nespojovalo pouze nadšení pro techniku, nýbrž i bohatost významu světla, jak jej shrnul Jan Amos Komenský ve svém programovém spisu o nápravě společnosti *Via Lucis*, k jehož názvu se skupina odkazovala. Humanistické ideje byly klíčovou motivací Doubkova bádání v oblasti kinetického

50 Skupina My&Co (někdy psáno též MY a CO) zabývající se multimedialní performancí vznikla v roce 1982 ve složení Michal Švarc, Alena Loučanská, Marcela Zaoralová a Tomáš Ruller. Viz Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou. Akce, performance, happeniny 1949–1989*, Praha: AVU 2014, s. 443, nebo Tomáš RULLER, „Mezi“, in: Milena SLAVICKÁ – Marcela PÁNKOVÁ (eds.), *Výtvarné umění*, 1996, č. 1–2. *Zakázané umění II*, s. 119–120.

světla jako uměleckého vyjadřovacího prostředku. Vrcholnou prezentací skupiny bylo multimedialní představení *Mezi tím*, realizované ve spolupráci s uměleckým kolektivem My&Co.**50** Charakterizovalo je experimentování s postupy Laterny magiky, především

v rovině propojení scény s projekcí filmu a diapositivů a také laseru. Étos akce oslavoval svobodnou volbu, sílu experimentu proměňovat zaběhnuté modely vnímání, a potenciál umělecké akce posouvat institucionální hranice. Premiéra se odehrála 1. 6. 1986 v klubu Křenová, ale po třech reprízách v Brně a dvou (ze tří plánovaných) uvedeních v kulturním středisku Modrý pavilon v Praze-Krči bylo představení zakázáno.**51** Dva roky poté byl Ruller obžalován z „výtržnictví ve skupině“, **52** což zapříčinilo jeho odchod. Absence Tomáše Rullera znamenala pro skupinu přetržení pokusů o multimedialní performance art, jež se ve světovém kontextu rozvíjelo na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století.

51 O historii kulturního střediska Modrý pavilon v Krči a akci *Mezi tím* viz MORGANOVÁ, *Procházka akční Prahou*, s. 442–446.

52 Viz RULLER, „Mezi“, s. 120, 135, pozn. 30.

Ukotvení pohyblivého obrazu v uměleckém provozu

Světelný kinetismus nenašel za Pešánkova života ani u jeho následovníků z okruhu Syntézy a Via Lucis odezvu v uměleckém školství, a v oblasti uměleckého provozu zůstal pouze okrajovou záležitostí s přívlastkem reklamní (v případě Pešánka), nebo naopak alternativní tvorby (u členů obou zmíněných skupin). Tato situace do značné míry souvisí s akceptováním pohyblivého obrazu, jež se odehrávalo v závislosti na průsečících mezi uměleckými školami, institucemi a organizacemi a s nimi spojenými konkrétními osobami umělců, kritiků, kurátorů, teoretiků a historiků. O akceptování pohyblivého obrazu mezi umělecké disciplíny lze z pohledu výše jmenovaných vztahů hovořit až od devadesátých let minulého století. Od stejné doby je patrný nárůst zájmu o pohyblivý obraz u následující generace umělců a umělkyní, kteří si práci s ním vyzkoušeli již během studií.**53** Návrat českých umělců působících před rokem 1989 v emigraci (například Woodyho Vasulky či Michaela Bielického) a příchod zahraničních lektorů, kteří byli na uměleckých školách obzvláště vítáni, učinil z práce s audiovizuálními nahrávacími

53 Někteří a některé z nich mají ve svých portfoliích rovněž práci s pohyblivým obrazem ve veřejném městském prostoru: Jiří David, Pavel Smetana, Milan Cais, Veronika Drahotová, Křištof Kintera, Roman Tyc, Richard Wiesner, Amar Mulabegović, Jan Fabián, Prokop Bartoníček, Dan Gregor, Jakub Nepraš, Jan Matoušek, Petr Závorka ad.

54 Michal KOLEČEK, „České vysoké umělecké školství. Jeden z hybatelů transformace soudobé české výtvarné scény“, *Flash Art*, 2009, č. 13, s. 46–47.

technologiemi výzvu. Během transformačního období vysokého uměleckého školství v devadesátých

letech se objevilo hned několik uměleckých líní, odkud vzešli umělkyně a umělci, pro něž se stala práce s pohyblivým obrazem charakteristickou.**54** Mluvíme tu především o pražské Akademii výtvarných umění poté, co zde bývalý asistent Nam June Paika Bielický založil v roce 1991 Školu nových médií, nebo o intermediálním ateliéru Václava Stratila a Keiko Sei na Fakultě výtvarného umění Vysokého učení technického v Brně, založeném v roce 1993. Klauzurní a diplomové práce integrující pohyblivý obraz se na Vysoké škole uměleckopřmyslové v Praze vedle tradičního ateliéru filmové a televizní tvorby objevovaly rovněž v ateliéru konceptuální a intermediální tvorby vedeném nejprve Adélou Matasovou a Pavlem Kopřivou a poté Jiřím Davidem a Milanem Salákem.**55** V druhé dekádě po roce 1989 se etabloují další regionální umělecké fakulty. Kopřiva odchází učit na Fakultu umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, kde již působí Jiří Kovanda nebo Svatopluk Klimeš, oba významní zástupci české performance. Stanislav Zippe se pak stal vedoucím katedry výtvarných umění a proděkanem Fakulty umění a architektury Technické univerzity v Liberci. Adéla Matasová se připojila k pedagogickému týmu Institutu umění a designu Západočeské univerzity v Plzni, jehož členy byli až do srpna 2009 také Michal Pěchouček a Dušan Zahoranský. Na brněnské FAVU působí od roku 1992 Ruller, kde spolu s Jennifer De Felice vedou ateliér performance. Další umělecké okruhy vznikaly okolo samotných studentů (např. studenti z FaVU zabývající se animací pod vlivem Filipa Cenka, který se později stal Stratilovým asistentem). V klauzurních prezentacích i diplomových výstavách těchto ateliérů byly a jsou zastoupeny světelně-kinetické intervence do veřejného prostoru, které mohou mít digitální i analogovou formu, odkazují se ke geometrické abstrakci, či naopak pracují s fotografickou reprezentací a digitální simulací reality, a v neposlední řadě akcentují témata, jako jsou sbližování civilizačních a technických atributů doby, sociální apel, či hravost a nadsázka. U těchto umělců-pedagogů je patrný zájem o pohyblivé obrazy, ať už je používají jako záznamový materiál, součást instalace, nebo je zajímají konceptuálně jako takové.

Někteří z těchto umělců řešili či řeší mnohé své projekty ve veřejném městském prostoru za pomoci automatismů, které jsou charakteristické rovněž

55 Jiří David ateliér později přejmenoval na Ateliér intermediální konfrontace. Práce s pohyblivým obrazem na VŠUP však nikdy nebyla otázkou jediného ateliéru. Takto pojednaná díla se čas od času objevila nejen na katedře volného umění, ale i na ostatních katedrách. V září roku 2008 byl otevřen Ateliér supermédií, vedený Federicem Díazem, později Davidem Kořínkem, zaměřený na nová média. Tato tzv. multidisciplinární laboratoř však byla v roce 2017 zrušena.

pro synestetický světelný kinetismus. Jedná se například o Klimešovy pyrodynamické performance a environmenty, Bielického projekce na městské fasády či Davidovy světelné plastiky umístované na pražské ikonické stavby.

Ve stejné době, kdy se čeští umělci a umělkyně seznamovali s digitálními technologiemi umožňujícími programovatelnost, interaktivitu a multimediálnost (nebo spíše simulaci jakéhokoli média), začal být Pešánek označován za anticipátora novomediálního umění. Jeho myšlenková osa, která vykazovala nebyvalou kontinuitu napříč změnami v estetických i politických paradigmatech, zahrnovala rovněž celkové pojetí světelného urbanismu, emancipaci městských obyvatel jako součinitelů jejich životního prostředí, dematerializaci uměleckého díla a jeho nové pojetí jakožto temporálně a lokálně ukotvené události, a navíc celoživotní snahu o etablování světelného kinetismu v rámci uměleckého školství jako vhodného nástroje k regulaci této umělecké praxe. Žádná z těchto vizí a ambicí nebyla dodnes naplněna v plném rozsahu, ale dílčími prvky nadále rezonuje v soudobém uměleckém provozu i aktuální městské tvářnosti.

V případě českého světelného kinetismu, jenž sahá až k tvorbě Zdeňka Pešánka z dvacátých a třicátých let minulého století, ukázaly předchozí odstavce na několik mezigeneračních průniků. Úskalí při uplatňování této disciplíny spočívala v legislativním rámci, který vymezuje možnosti tvorby ve veřejném městském prostoru, a v absenci či rozptýlené pozici různých praxí pohyblivého obrazu v uměleckém školství. K izolovanosti domácích projevů světelného kinetismu přispěl rovněž omezený či specificky zabarvený kontakt se zahraničím. Lokálnost, jež tyto umělecké projevy charakterizuje, se pak projevuje ve vazbách mezi estetickým a technologickým vývojem, či v tematickém rozpětí, které osciluje mezi univerzálními estetickými tématy a sociálně-angažovanými otázkami.

S označeními světelný kinetismus či luminokinetismus (a luminodynamismus) se dnes již v kunsthistorickém, filmovém či obecně uměnovědném slovníku nepracuje. Na základě předloženého korpusu, v němž jsem se pokusila poukázat na formální, tematickou a generační provázanost, se však domnívám, že světelný kinetismus může být cennou perspektivou, jakým směrem lze uvažovat o praxích pohyblivého obrazu, jež využívají princip umělecké a mediální syntézy s důrazem na pohyb, světlo, temporálnost a volbu konkrétní lokace ve veřejném prostoru. Obecněji – pomocí metody rozkrývání mediálních automatismů je možné nahlížet rozličné syntetizující mediální praxe, a analyzováním příslušných trajektorií a dynamik (zejména lokálního významu) lze legitimním způsobem nacházet překvapivé rezonance mezi různými praxemi a jejich zástupci.