

Radek Pilař – Two Kinds of Czech Videoart

This study, using the example of Radek Pilař, summarizes a specific type of video artists' involvement at the time of the Czechoslovak political "normalization" of the 1980s. It focuses on the difference between positions of artists within official and unofficial art, related institutions, technological and creative limitations. From this perspective, using the example of the video industry, the SČVU [Union of Czech Visual Artists], and the production unit Supraphon Music Video,

the author describes negotiating strategies in the promotion of video art as a creative discipline within state cultural organizations. The study discusses Radek Pilař as an artist introducing current themes of contemporary art into the beginning of normalization, but soon successfully establishing himself in the field of art for children. Thanks to his quickly acquired reputation in this area, he became an ambivalent actor who could negotiate effectively with state authorities, but at the same time did not always fulfill his own creative emancipation.

Keywords

video-art – fine arts – normalization – experimental film – SČVU [Union of Czech Visual Artists] – Supraphon Music Video – official and unofficial art – culture politics

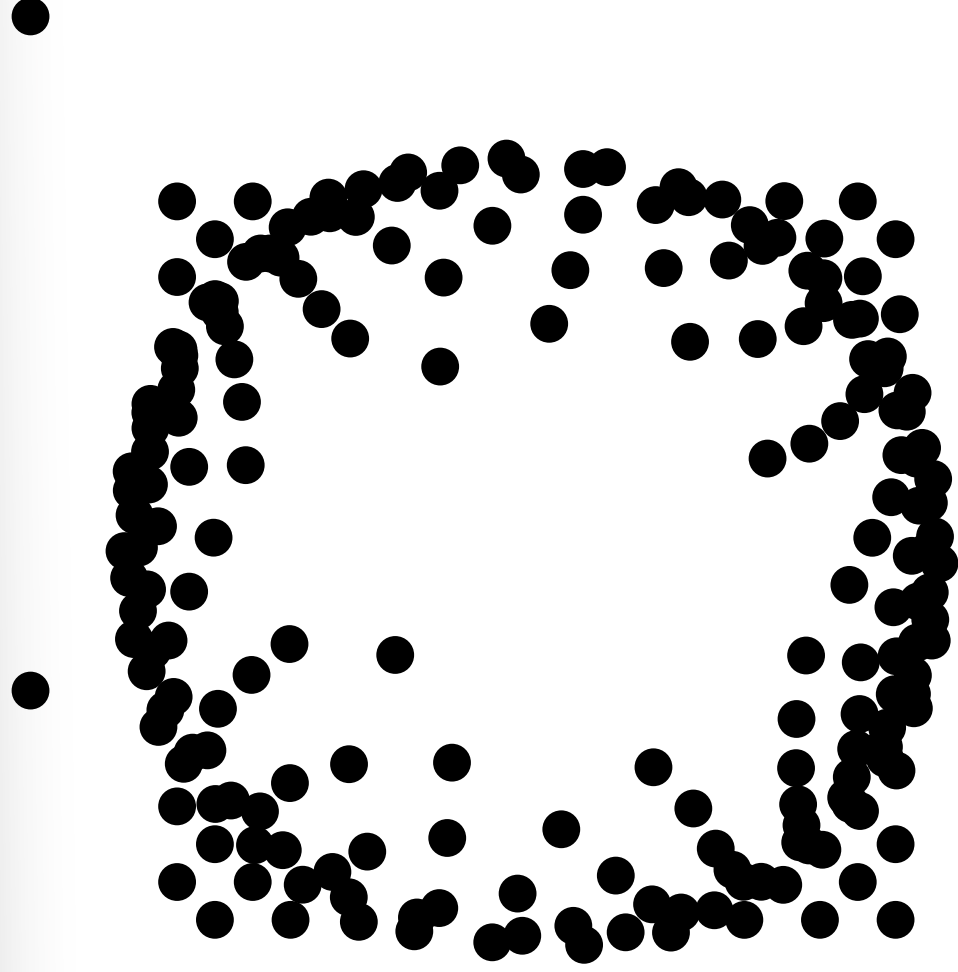
Klíčová slova

videoart – výtvarné umění – normalizace – experimentální film – Svaz českých výtvarných umělců – Supraphon Music Video – oficiální a neoficiální umění – kulturní politika

Autor je vedoucí Centra audiovizuálních studií FAMU a členem realizačního týmu Video-archivu NEA. Zaměřuje se na experimentální film a videoart v období normalizace.

Text vznikl jako výstup projektu *Videoarchiv Radek Pilař* podpořeného v roce 2021 Státním fondem kinematografie.

martin.blazicek@famuu.cz



Radek Pilař – dvojí český videoart

Martin Blažiček

Radek Pilař (1931–1993) byl tvůrcem širokého spektra zájmů. Proslavil se jako výtvarník pro děti, je známý i jako pedagog a zakládající člen řady institucí a škol. Byl však také výrazným advokátem videa, jež bylo v osmdesátých letech dvacátého století stále ještě novým médiem. Pilaře je možné vnímat i jako ambivalentního aktéra kulturního života, který stojí na pomezí tzv. oficiální a neoficiální tvorby. Ačkoliv patřil k oblasti oficiálního umění, významná část jeho tvorby se odehrávala v soukromí, a tyto dvě polohy se neustále vzájemně ovlivňovaly. Díky své popularitě v osmdesátých letech dokázal vstupovat jako institucionální aktér do různých vyjednávacích pozic a mezi těmito polohami se volně pohybovat.

Tato studie bude sledovat dvě základní roviny. První z nich je geneze a pozdější mediace Pilařova výtvarného jazyka, vycházející z postavantgardních směrů padesátých a šedesátých let. Na několika případech se pokusím ukázat, nakolik pro něj bylo formativní období konce šedesátých let, jak byl tento výtvarný jazyk později transformován médiem videa a jak se později v osmdesátých letech propsal do estetické koncepce oboru videa Svazu českých výtvarných umělců (SČVU). Druhou linií tohoto textu bude sledování Pilaře jako institucionálního aktéra – jeho sebepojetí jako autora státem odvrženého a později přicházejícího zpět na kulturní scénu právě skrze obor videa. V tomto schématu budou hrát klíčovou roli očekávané a skutečné vztahy mezi tvůrcem a státními produkčními jednotkami, míra akceptování či neakceptování takto vznikající tvorby ze strany státu a způsob, jakým je tento vztah rozvinut v koncepci nového oboru Svazu. Vodítkem přitom bude Pilařův vlastní videoarchiv – obsáhlý korpus zachycující řadu děl v různých stadiích rozpracovanosti –, dále materiály z rodinného archivu písemností a nově vedené rozhovory s aktéry kulturní scény osmdesátých let.

V Pilařově nepopsaném fondu se nachází téměř 400 kazet⁽¹⁾ zahrnujících práce od roku 1985, kdy si umělec zakoupil amatérskou videokameru Betamax, až do jeho smrti v roce 1993. Průzkum rozsáhlých fondů v sobě obvykle skrývá příslib odhalení nečekaných tajemství, děl dosud neobjevených, nebo neznámých variant děl existujících. Taková očekávání Pilařův archiv skutečně naplňuje a velká část digitalizovaných záznamů je nyní k dispozici na portálu videoarchiv.nfa.cz. Možná ještě zajímavější než objev raritních záznamů je však proporcionální zastoupení žánrů v souboru: Přestože Pilař proslul zejména jako autor animovaných postaviček pro děti, jeho archiv obsahuje jen naprosté minimum záznamů tohoto typu. Naprostou většinu naopak tvoří deriváty, kopie, pracovní či alternativní verze videoartových děl, které vytvářel od roku 1985. Zdá se, že Pilař celkem důsledně odděloval svůj profesionální život animátora a výtvarníka od soukromého tvůrčího prostoru.

Uvedený archivní soubor obsahuje tři rozsáhlejší segmenty. V prvním z nich jsou remediace původních filmových experimentů ze šedesátých let, které pochází z období kolem roku 1984. Pak jsou to experimenty s videem do roku 1989, ústící do hudební série *Musica Picta* (1985–1991), a třetím jsou práce vytvořené převážně v soukromých videostudiích v letech 1990–1992.

Tato studie by nemohla vzniknout bez mnoha hodin práce Anny Krivenko, která zpracovala evidenci Pilařových pásek, bez rešeršní práce Kláry Trskové, která sestavila vyčerpávající soubor katalogů a publikací vztahujících se k Pilařově výtvarné praxi, a Jakuba Jirky, který technicky posuzoval kvalitu a vztahy všech digitalizovaných médií v archivu.

1 V Pilařově soukromém archivu se nachází prakticky všechny dostupné nosiče z přelomu osmdesátých a devadesátých let, zejména formáty VHS, U-matic, Betacam a DigiBeta, v menší míře pak Betamax, Hi8 a VHS-C.

Pilař byl vždy považován⁽²⁾ za tvůrce, který překonal modernistickou školní přípravu (získanou od Vlastimila Rady a Emila Filly) a pod vlivem nového umění šedesátých let začal budovat vlastní intermediální jazyk. Vodítkem mu při tom byla skupina Cobra, z níž přejal surreální prvky a expresivní figuralitu, a také pop-art, s nímž se seznámil na Pařížském bienále⁽³⁾ v roce 1963. V krátkém období poloviny šedesátých let opustil modernistická témata městských zákoutí a začal experimentovat s expresivními malířskými gesty a nevýtvarnými materiály. V tomto se inspiroval zejména ranými pracemi Davida Hockneyho a Petera Blakea, Niki de Saint Phalle, Richarda Hamiltona či dekolážemi Mimma Rotelly.⁽⁴⁾ Z kinematografického prostředí jej ovlivnil Norman McLaren, zejména jeho díla synestetická, v nichž barevně maloval přes exponovaný filmový pás.⁽⁵⁾ Pilař začal v průběhu šedesátých let uplatňovat uvedené vlivy v malířské i filmové tvorbě. Začaly se u něj objevovat expresivní figury, piktogramy, do obrazu začlenil různé materiály, objekty, fotografie a útržky časopisů. Proces vytváření asambláže, při němž jsou přes sebe vrstveny a fixovány materiály různého původu, později u Pilaře vyústil v jím objevenou techniku destrukční animace, procesu, v jehož průběhu dochází k postupnému rozpadu objektů před kamerou. Destrukční animací Pilař míní techniku podobnou dekoláži, či asambláži, kdy nelze postupovat zpět, neboť využití objekty se rozpadají, případně jsou trvale deformovány – tedy proces podobný asambláži v pop-artu. Mezi prvky destrukční animace patřilo mimo jiné polévání

2 Například Jan KRÍŽ, „Radek Pilař – malíř“, in: *Radek Pilař*, Praha: Nakladatelství Slovart 2003, s. 11.

3 *Biennale de Paris*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 28. 9. – 3. 11. 1963.

4 Některé ze jmenovaných na Pařížském bienále Pilař sám pro sebe zachytil v deníkovém filmu *Paříž* (1963) společně s dalšími pařížskými reáliemi.

5 McLarenovy filmy nebyly v Československu v šedesátých letech zcela nedostupné, není však zřejmé, kde se s ním Pilař konkrétně setkal. S Pilařovými animačními experimenty mimořádně koresponduje například McLarenův film *Begone Dull Care* (1949).

kapalinami, přemalba a trhání animačních předloh, nebo fyzické destrukce objektů, například teplotní deformace a pálení plastů.⁽⁶⁾

Pro Pilaře jako animátora zřejmě tato relativně náročná technika představovala protiklad k „ekonomizované“ technice animace ploškové. V nedatovaném osobním rukopisném záznamu, nalezeném v soukromém archivu, například Pilař polemizuje, zdali je vůbec technika ploškové animace vhodná, neboť nejsilnějším hlasem pro její využití je úspora televizních prostředků při výrobě. Nazývá ji dokonce „pseudokresleným filmem“, který musí nutně hledat svůj vlastní výtvarný jazyk, aby vůbec jako autonomní dílo obstál.

Pilařovy první filmové práce z šedesátých let měly charakter studií a pokusů s novými formami spíše než dokončených filmů. Testoval na nich obdobné strategie, které objevil paralelně malířsky. Částečně vyškrábal podklad nalezených filmových materiálů⁽⁷⁾ a maloval přes něj volnými gesty barvou, jindy sestavoval barevné skvrny do jednoduchých animací. Touto technikou vznikly v roce 1963 dvě cívky 16mm filmu o délce 4,5 a 5,5 minuty. Inspirován McLarenem vnímal své filmy i jako synestetický komplement k hudbě, v tomto případě nahrávkám Modern Jazz Quartetu. V dalším experimentu, později nazvaném *Filmová skica*, nebo *Malování do vzduchu*, zachytil rodinu básníka Václava Fišera v barokním areálu Skalka v Mníšku pod Brdy. Děti si v tomto černobílém filmu hrají s barevnými skvrnami, domalovanými později štětcem na povrch filmu tak, aby korespondovaly s pohybem postav. V šedesátých letech Pilař kompletně dokončil pouze dva autorské filmy. Báseň Jacques Préverta se stala inspirací pro stejnojmenný film

6 Tyto techniky využíval Pilař již v *Pinupu* (1965) a objevují se pak průběžně v dalších dílech, například v *The Time* (1983), *Botička* (1988) a *Virtuální opona* (1992).

7 Není zcela jednoznačné, o jaký materiál šlo, jednalo se však pravděpodobně o některý z pořadů televizního *Vysílání pro mateřské školy*, ke kterému Pilař v roce 1963 natočil znělku. Komunikace mezi barevnou malbou a původním materiálem na filmovém páse v tomto případě však nebyla cílená.

Píseň hlemýžďů jdoucích na pohřeb (1965), v němž kombinoval ploškovou animaci se záznamy rozpíjejících se barev a kapalin. Druhým dokončeným dílem byla filmová dekoláž módních časopisů *Pinup* (1965), evokující koláže Mimmo Rotelly, opět doplněné o destrukční techniky, polévání barvou nebo rozpijení papírových materiálů před kamerou.⁽⁸⁾

Pilař v šedesátých letech nastoupil dráhu umělce experimentujícího s formami, materiály, objekty, hledajícího nová intermediální spojení. Vyústěním tohoto krátkého období však nebyl další rozvoj experimentálních technik, ale krok směrem k ilustracím a animacím pro dětského diváka. V téže době již pracoval jako výtvarník animovaných a loutkových filmů pro televizi,⁽⁹⁾ spolupracoval s časopisy *Materiáldouška* a *Sluníčko*. V roce 1965 vytvořil figurku Večerníčka, v následujícím roce začal pracovat na seriálu o loupežníku Rumcajsovi. Už v polovině šedesátých let tak byl tvůrcem dvojího výrazu: experimentátorem s novými uměleckými postupy a stále úspěšnějším výtvarníkem pro děti. Jeho experimentální studie přitom nacházely vyústění i v televizní či časopisecké tvorbě. *Písnička pro sklička* (1967) Václava Bedřicha, na které pracoval jako výtvarník, využívá materiálové postupy, které si otestoval již v *Písni hlemýžďů* a *Pinupu*, tedy nevratnou destrukci materiálů pod kamerou, animační stroboskopické efekty, práci s vrstvením materiálů či surreálné oživení objektů do podoby zoomorfních tvarů. Na tyto postupy navázal i v osmdesátých letech ve filmu *Botička* (1988) nebo sérii prací pro švédský IVOS Film & Video Stockholm v letech 1983–84.⁽¹⁰⁾ Všechny z uvedených filmů natolik rozvíjejí postupy, které Pilař našel v šedesátých letech, že působí, jako by z této doby skutečně pocházely. Je

8 Nové a upřesněné datace uvedených prací, vycházející z rešerší Pilařova soukromého archivu, jsou odlišné od datací uvedených v různých materiálech z období osmdesátých a devadesátých let. V nich jsou tyto práce datovány různě v rozmezí let 1962–65.

9 Např. *Čítanovy kopačky* (1963); *Pohádka o semaforu* (1963); *Pohádka o áudlavém klukovi* (1963); *O dráčku papíráčku* (1964); *Kluk a kometa* (1964); *O mýdlové bublince* (1964), a další.

10 Jde o film *The Time* (1983) a čtyřdílný cyklus *V jablčku bydlí panenka* (In Applena Bör en Decka, 1984).

možné i předpokládat, že jde o zpětnou realizaci námětů, které zamýšlel realizovat v Krátkém filmu v roce 1968, avšak v období počátku normalizace studio žádný z filmů k realizaci nepřijalo. Období poloviny šedesátých let se každopádně stalo pro Pilaře do budoucna zásobárnou forem a vizuálních postupů. Vracel se k němu opakovaně i tehdy, když začal pracovat s médiem videa a s počítačovou technologií.

Zároveň je už v šedesátých letech patrná „dvoukolejnost“ Pilařova díla, předznamenávající pojetí umění v normalizační éře. Dva typy tvorby, soukromá a veřejná, představují i dvě rozdílné produkční strategie. Ve vlastním experimentování je Pilař nezávislým tvůrcem, je inspirován světovým uměním, jeho díla vznikají s vlastním financováním či za produkční pomoci přátel. Tyto filmy však nebyly ve své době prezentovány veřejně, promítaly se pouze úzkému okruhu známých v domácím ateliéru. Oproti tomu práce vytvořené pro Studio Jiřího Trnky a Československou televizi, převážně ploškové a loutkové animace, jsou určeny širokému publiku. Získaly záhy vysokou popularitu a v očích veřejnosti se Pilař stal rozpoznatelnou značkou dětské tvorby.

Onu dvojkolejnost by bylo možné interpretovat i jako svého druhu privilegovanou pozici, v níž Pilař mohl uplatňovat své soukromé experimenty jako jistý inovativní kapitál v rámci oficiální tvorby. Zpětným pohledem snad lze některé z jeho filmů takto vnímat, většina aktérů v období normalizace, včetně Pilaře, nicméně považuje soukromé a oficiální umění za jasně ohraničené oblasti. Toto dělení často doprovází rétorické figury jako „dělali jsme pouze co nám dovolili“, „většina našich nápadů neprošla“, „mé pokusy vznikaly stranou [pozornosti diváků]“, „pracoval jsem bez možnosti zveřejnění“, „tohle vůbec nebylo možné“ apod.⁽¹¹⁾

11 V podobném duchu o své práci např. mluví i Petr Skala, který souběžně vytvářel abstraktní animované filmy již od konce šedesátých let, avšak většina jeho prací zůstala neznámá. Srov. Bohdana KERBACHOVÁ, *Alchymie světla. Experimentální tvorba Petra Skalý*, Písek: Prácheňské muzeum v Písku a Nakladatelství Vltavín Praha 2017, s. 27, nebo Bohdana KERBACHOVÁ, „První schůzky naplňovalo snění. Rozhovor s Petrem Skalou“, *Iluminace* 18, 2006, č. 2, s. 189–190.

Veřejná a soukromá (či oficiální a neoficiální) tvorba byly tedy odděleny, jejich prezentaci byly vymezeny různé prostory, odehrávaly se pro jiná publika, řídily se jinými ekonomickými zákony.⁽¹²⁾

I když byl v šedesátých letech Pilař členem Svazu československých výtvarných umělců, neznamenalo to, že by nemusel překonávat řadu překážek. Realizace námětů byla v Krátkém filmu výběrová a podléhala schvalování a Bedřichova *Písnička pro sklíčka* byla jen jedním ze zamýšlených projektů, které tam měl v úmyslu realizovat. Další náměty výtvarnější či abstraktnější povahy předložené ve studiu přijaty nebyly. Období druhé poloviny šedesátých let tak sice znamenalo pro Pilaře možnost realizovat *Písničku* v oficiální produkci, zpětně se k němu však s žádným sentimentem nevracel, jako by šlo o jedno kontinuum nsvobody. Reflexe šedesátých let jako pozitivního obratu v Pilařových textech zaznívá málokdy, a pokud ano, tak v rámování lety padesátými:

Od padesátých let bylo výtvarné umění pod přímým vlivem státu ovlivňováno zákony, které připravily umělce o svobodu, možnosti publikační, výstavní atd., pokud nepatřil ke stranickým nebo vyvoleným kádrům. Výtvarné umění od padesátých let bylo organizováno zákony tak, aby byla vytvořena závislost umělce na státě. Mimo tuto kategorii byla řada umělců, kteří pracovali v duchu svých vlastních představ stranou oficiálního umění. (...) Šedesátá léta přinesla uvolnění a otevření těchto problémů na krátkou dobu uzavřenou vstupem vojsk. (...) Ve filmu byla situace ještě horší, také ovlivněna státním

12 Srov. Martin BLAŽÍČEK, „Paralelní média pozdního socialismu“, in: Sylva POLÁKOVÁ – Martin MAZANEC (eds.), *Mapování pohyblivého obrazu. Média, aktéři a místa v českém prostředí*, Praha: Národní filmový archiv 2022 (v přípravě).

monopolem, ale nezávislý umělec neměl možnost si koupit ani základní materiál třeba 16 mm pro profesionální práci, ani potřebné přístroje, nemohl používat státních laboratoří ke zpracování filmu.⁽¹³⁾ Pokusy s filmovým obrazem vznikaly stranou v amatérských podmínkách, bez možnosti zveřejnění. Už sama forma byla považována za nepřátelskou tehdejší politice. To vedlo k uzavření do vlastních dílen, k depresím, beznaději.⁽¹⁴⁾

Zdá se tak, že konec šedesátých let pro Pilaře příliš šťastné období neznamenalo. V roce 1969 bylo vše ještě umocněno vyloučením ze Svazu (členem se stal opět až v roce 1979), což mu omezilo možnosti účasti na velkých a prestižních výstavách. Nadále ovšem vystavoval své ilustrace a práce pro děti v menších a oblastních galeriích.⁽¹⁵⁾

Představa dvojí umělecké kariéry, soukromé a veřejné, kterou v sedmdesátých letech následovala řada výtvarníků, odpovídá představě paralelní společnosti, v níž se jen omezené množství aktivit může odehrávat ve veřejném prostoru, a skutečně svobodný zůstává pouze prostor soukromý. Protilehlost soukromého a veřejného, kterou Pilařův případ zdánlivě sám podtrhuje, však neznamenala nepropustnost, a jednotliví aktéři se dokázali mezi oběma prostředími

- 13 Tvrzení o nedostupnosti filmového materiálu a techniky se nezakládá zcela na pravdě. V šedesátých letech v Československu dále bujelo amatérské filmové hnutí s produkcí stovek filmů ročně na formátech 8 i 16 mm. Krom toho byl například v roce 1960 založen festival *Brněnská 16*, kde byla v následných letech filmová tvorba úspěšně prezentována. Dále např. viz Emil PRAŽAN, *Kronika českého amatérského filmu*, Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu 2005, s. 134.
- 14 Radek PILAŘ, „Podmínky pro vznik videa v Čechách“, rukopis projevu pro setkání tvůrců videoartu v Paříži 1990 (Archiv dědiců Radka Pilaře).
- 15 Např. *5. biennale užité grafiky*, Brno: Moravská galerie 1972; *Radek Pilař dětem*, Praha: Galerie Albatros 1973; *Ilustrace Radka Pilaře*, Olomouc: Divadlo hudby 1974; *Radek Pilař: Kresbou, barvou, kamerou*, Cheb: Galerie výtvarného umění 1976; *Čeští ilustrátoři dětem*, Praha: Mánes 1976; *Vyznání životu a míru. Přehlídka československého výtvarného umění k 40. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou*, Praha 1985; a další.

snadno pohybovat.⁽¹⁶⁾ I když na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let existovala skupina aktérů, kteří se ocitli v extrémních polohách bez možností kompromisů,⁽¹⁷⁾ častěji případem byl volnější pohyb mezi oběma póly, jehož doprovodným znakem bylo neustálé vyjednávání.⁽¹⁸⁾ Pro Pilaře nešlo ani tak o kompromis politický, jeho práce politickým rozměrem prakticky nedisponovaly, spíše šlo o naplnění předem daných diváckých očekávání. Místo nerealizovaných filmů upřel zájem k fotoasablážím, které vytvářel soukromě v ateliéru, zatímco se souběžně věnoval populárním animovaným postavičkám. Za ně získal v sedmdesátých letech řadu cen, mimo jiné Čestné uznání literárního fondu za *Kluci, pozor, červená!*,⁽¹⁹⁾ cenu za nejlepší inscenaci pro děti za *Jak se stal Rumcajs loupežníkem* v Mahenově divadle (1970) nebo ocenění na Ars film Kroměříž (1970). Na jedné straně tak stojí soukromá, veřejně neprezentovaná tvorba, na druhé svazové výstavy a filmové či televizní zakázky, o které bylo nutné složitě a s řadou kompromisů usilovat.

Marginalizace domácí, či „mimosystémové“ tvorby přímo ze strany umělců se u nás stala i jistým obecným znakem a objevuje se frekventovaně ve spojení s poukazem na nepřístupnost oficiálního výtvarného provozu. „Začátkem

- 16 Srov. např. Josef LEDVINA, „České umění kolem roku 1980 jako pole kulturní produkce“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 9, 2010, s. 35.
- 17 Na jedné straně tvůrci z oblasti undergroundu, jejichž tvorba se programově vyhýbala veřejnému prostoru (Milan Kohout, Pablo De Sax), na opačné straně například režiséři z okruhu Československé televize, kteří výrazně experimentovali s výtvarnými prostředky v rámci televizní redakce hudebních pořadů (např. *Kouzelný kolotoč*, r. Jan Bonaventura, 1987. Dostupné na YouTube, nahráno uživatelem RETRO SHOW OK3 8. 10. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=dGHSOTFe3Y> (cit. 22. 6. 2022)).
- 18 Jednou z podob tohoto vyjednávání byly například státní zakázky pro realizace v architektuře. I když byly pro řadu umělců ekonomickým přínosem, tematické vymezení zakázkových děl bylo řízeno politickou poptávkou a utvrzovalo platnou politickou doktrínu. Častou reakcí na tento vztah byl příklon ke zcela abstraktnímu řešení děl, naleznou jakéhosi kompromisu tvůrčí invence a naplnění politického zadání. Příkladem může být *Atomový věk* Ladislava Janoucha, Smíchovské nádraží, Praha, 1976; Keramický obklad *Mladost – radost z práce* Vladimíra Groše, Bzenec, 1987; nebo rozměrné sklo Libenského a Brychtové na téma Mír, určené pro stanici moskevského metra Pražská, 1985.
- 19 Lenka VOSKOVÁ – Jiří HAVEL – Radek PILAŘ, *Kluci, pozor, červená*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1979.

šedesátých let jsem dělal filmové experimenty na různém levném a odpadlém materiálu. Tenkrát se nedaly vůbec užít a někomu promítat, a tak je vidělo jen několik přátel při projekci v mém ateliéru,⁽²⁰⁾ prohlásil později Pilař o období šedesátých let. Ve stejném duchu referuje o údělu domácí práce prezentované pouze přátelům jeho současník Petr Skala.⁽²¹⁾ Je-li toto typickou situací výtvarníků v průběhu normalizace, můžeme se ptát, zdali potenciálně existoval i jiný model audiovizuální produkce, který však u nás realizován z nějakého důvodu nebyl. Samotné využití neprofesionálních prostředků nebo prezentace mimo velké výstavy či systémy distribuce nemusí být nutně znakem prekarizace. V nezávislém americkém filmu má například vyústění v uměleckých družstvech Film-Makers' Cooperative,⁽²²⁾ v britském pak v koncepci veřejných Arts Labů.⁽²³⁾ V prostředí východní Evropy hrály roli alternativního a „mimosystémového“ producenta školy⁽²⁴⁾ nebo studentské inkubátory.⁽²⁵⁾ Ačkoliv je zřejmé, že v podmínkách československé normalizace nemohly vznikat nestátní instituce či umělecké spolky, alternativní modely se příliš neprosadily ani jako způsob vnitřní reformy státních institucí, nebo jako

- 20 Magdalena LAUTNEROVÁ, „Rozhovor s Radkem Pilařem“, *Učitelské noviny*, devadesátá léta dvacátého století. Na základě rukopisu rozhovoru z archivu písemnosti Radka Pilaře.
- 21 KERBACHOVÁ, „První schůzky naplňovalo snění“, s. 191, 195–196.
- 22 The Film-Makers' Cooperative vzniklo jako jeden z projektů New American Cinema v roce 1961 a na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se rozšířilo po celé západní Evropě. Během sedmdesátých let pak v západní Evropě došlo k výraznému rozvoji alternativních metod produkce a distribuce „jiného“ filmu. Viz např. Sue CLAYTON – Laura MULVEY (eds.), *Other Cinemas Politics, Culture and Experimental Film in the 1970s*, London: I.B. Tauris & Co. 2017.
- 23 Srov. David CURTIS, *London's Arts Labs and the 60s Avant-Garde*, New Barnet: John Libbey Publishing 2020.
- 24 Například ložský workshop filmové formy, viz Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI, „The Mechanical Imagination – Creativity of Machines: Film Form Workshop 1970–1977“, in: Kamila KUC – Michael O'PRAY (eds.), *The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film, 1916–1989*, New York: Columbia University Press 2014.
- 25 Příkladem může být Studio Bély Balázse, které bylo v Maďarsku v šedesátých letech zřízeno mimo jiné jako experimentální prostor pro čerstvé absolventy filmových škol. Viz Gábor GELENCSE, „Continuing the deviating tradition of Hungarian experimental film art: András Jeles's Joseph and his Brothers – Scenes from a Peasant Bible“, *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 2015, č. 9, s. 23–37.

dočasné struktury vytvořené díky vyjednávání. Existovaly sice paralelní instituce jako undergroundové kolektivy a filmové festivaly,⁽²⁶⁾ ty však stály zcela mimo systém a v důsledku bylo jejich největší ambicí nestát se veřejným aktérem a vyhnout se jakémukoliv vyjednávání.

Narativ, ve kterém pouze soukromé zosobňuje pojetí svobody, zatímco veřejné je téměř synonymem morálního úpadku, zazníval již v průběhu sedmdesátých let,⁽²⁷⁾ naplno však zarezonoval až v letech devadesátých. Vlasta Čiháková-Noshiro jej například formuluje v katalogu k Pilařově výstavnímu projektu *Absolutní opona* (1991):

Pro umělce nastal okamžik uchopit do svých rukou filmovou kameru a podle dobových představ se věnovat experimentálnímu výtvarnému filmu, rozvinout dále svou představu oživlých obrazových asambláží. Nicméně první pokusy, mezi něž patří *Písnička pro sklíčka*, fantazijní kreace barevných skládanek, fragmentů sklíček pro děti, je v podobě krátkého filmu předem odsouzena k pozdějším neúspěchům. A tak namísto volné experimentace spojení malířského a fotografického obrazu, namísto animace předmětných asambláží, je u nás malíř nucen kameru odložit, vrátit se k tradiční krešebné realitě animovaného obrazu a respektovat sešňorovanost pojetí naší malby. Jen díky ušlechtilosti

26 Srov. Martin BLAŽÍČEK, „Čarodějné filmy pro lid. K československému filmovému undergroundu 80. let“, *Iluminace* 29, 2017, č. 4, s. 12.

27 Například v podobě Bendovy *paralelní polis*, nebo Jirousova pojetí *druhé kultury*. Viz Václav BENDA, „Paralelní polis“, in: Patrik BENDA (ed.), *Noční kádrový dotazník a jiné boje: Texty z let 1977–1989*, Praha: Agite/Fra 2009, s. 56–66; Ivan M. JIROUS, *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*, Měšice: samizdat 1975.

autorova morálního profilu, lásce k dětem⁽²⁸⁾ a patrně také existenční nutnosti přežít se podařilo, že autor kromě svých soukromých fotoasambláží, zařazujících fragmenty fotografie do původního plánu malířské představy, dospěl v dialogu s dětským světem k určitému výtvarnému obohacení, jež ve světě dospělých není prakticky množné.⁽²⁹⁾

I sám Pilař normalizační rozpolcení soukromého veřejného v devadesátých letech komentoval v rozhovoru pro deník *Práce*:

RP: Svoboda je drahá a platí se často životem. Svobodně malovat a svobodně pracovat jsem mohl jen v ateliéru. Samotná barva a hra byly už vykládány jako něco nepřipustně nepřátelského a nebezpečného. Bez možnosti vystavovat a zveřejnit vyvolávalo ve mně toto izolované postavení deprese a často i nevíru ve smysl práce. Nepřestal jsem nikdy malovat, ale s vlastními výstavami mi bylo dovoleno kočovat jen po venkově.

ML: Nikdy jste ale nebyl oficiálně prezentován coby problematický tvůrce.

RP: Problémy jsem ovšem měl vždycky. Všeomezující komise byly sestavovány z morálně devastovaných diletantů. Nikdy jsem nebyl považován za „oficiálního“ tvůrce. Od

28 Pilař se začal věnovat práci pro děti výrazněji po roce 1966, kdy se mu narodila dcera Barbora. V dalších letech se jeho rodina objevuje v řadě soukromých výtvarných studií, v osmdesátých letech pak i v experimentech s videem, realizovaných ve vydavatelství Supraphon.

29 Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, „Superrealita spektakulárního prostoru“, in: *Radek Pilař – Absolutní opona*, Svitavy: Městské muzeum a galerie ve Svitavách 1991, s. 2.

roku 1969 do 1979 jsem nebyl členem Svazu výtvarných umělců a žil jsem ve stálých obavách, že definitivně skončím.⁽³⁰⁾

Narativ o skrytém autentickém vs. veřejném cenzurovaném umění se v průběhu devadesátých let postupně upevňoval jako imperativ morální hodnoty nastupujícího postkomunistického režimu. V tomto příběhu získávaly morální kapitál především mimosystémové aktivity z osmdesátých let, zejména z okruhu disentu a opozičních hnutí. V devadesátých letech, kdy trauma z právě prožitého konce normalizace vyvolávalo intenzivní potřebu se distancovat od čehokoliv, co normalizaci jakkoliv připomínalo, byl jen málokdo, kdo by se k takzvané oficiálnímu umění hlásil. A to je také počátečním důvodem, proč je oficiální tvorba sedmdesátých a osmdesátých let dodnes na okraji zájmu a je vystavována spíše jako „symptom doby“ – předmětem zájmu jsou více její politické rezonance než samotný umělecký program.

Radek Pilař sice sám sebe odmítl označit za umělce oficiálního, přesto jím však zcela jistě byl, včetně všech vnitřních rozporů a ambivalencí, které tato pozice skýtala. Jak bylo naznačeno, oficiální umění nebylo nutně podmíněno bezbřehým přijímáním volné tvorby v uměleckém provozu. Nešlo o konkrétní privilegovanou pozici, spíše o spektrum postojů a vyjednávacích taktik, které umělci vůči institucím uplatňovali. Pro Pilaře, který strávil dekádu mezi soukromým ateliérem, redakcemi dětských časopisů a tvorbou animovaných postav pro děti, přišlo vyústění na počátku osmdesátých let v souvislosti s nástupem nového média videa.

Video jako médium k vyjednávání

Budeme-li zde hovořit o vyjednávání, nelze si pod tímto pojmem představit zcela symetrický dialog. V případě Pilaře, pokud lze doložit, šlo o řadu písemných apelů předkládaných institucím zosobňujícím oborové autority, jako bylo vedení Svazu, případně apelativní znění článků a rozhovorů v tisku. Ve všech případech Pilař využíval svou autoritu oficiálně etablovaného výtvarníka a z této pozice byl advokátem média videa v oficiálním uměleckém provozu, i když je v řadě případů jejich adresát spíše obecný, či neurčený. Nejpodstatnějším rysem tohoto procesu se zdá být snaha o reformu institucí, respektive o začlenění nových prvků do jejich funkčních struktur. Cílem Pilaře jako vyjednavče tak bylo získávání pozic na již vymezeném území. Jeho úspěšným výsledkem pak bylo například založení oboru videa ve Svazu, nebo videoartových studijních oborů vysokých škol.

Počátek procesu lze klást do doby kolem roku 1984, kdy si Pilař po krátkém pracovním pobytu ve Švédsku koupil vlastní videokameru Betamovie a začal experimentovat s pro něj novým médiem. První vlna prací recyklovala jeho filmové studie ze šedesátých let. Filmy natočené původně na 16 mm byly v Pilařově letním ateliéru na chalupě v Jarkovicích převedeny na video natáčením projekce na zeď, ale i další plochy a materiály, včetně jeho vlastních uměleckých asambláží. Tyto záznamy se staly výchozím materiálem dalších experimentů, později je Pilař barvil nebo doplňoval videoefekty.⁽³¹⁾ Takto vznikly později prezentované verze filmů *Malování do vzduchu* (1984),

30 Marcela LIMPRECTOVÁ, „Svědomy je nejlepším měřítkem hodnoty vlastního života“, *Práce*, 22. 12. 1990.

31 Vzhledem k tomu, že jednoduché kamery Sony Betamovie (zaznamenávající na kazetový formát Betamax) neobsahovaly žádné videoefekty či pokročilé funkce, není zcela jasné, jak se efekty typu inverze a kolorování do videí dostaly. Pozdější Pilařovy práce z JVC studia Supraphonu obsahují efekty mnohem pokročilejší, než které můžeme najít na prvních videích. V raných videích jsou obvykle pouze jednoduché proměny barev, zatímco v pozdějších se pracuje se zpomalením, posterizací, klíčováním nebo komplikovaným efektem picture-in-picture.

Pinup (1984) nebo *Barvy* (1984). S videem navázal na program intermediality, který započal před dvěma dekádami. Videoefekty začal kombinovat s grafikami, scénografií, ilustracemi a hereckou akcí. Tento pro něj nový gesamtkunstwerk, jakousi „malbu s kamerou“, nazýval *integra art*, nebo později *absolutní malba*. Pilotními pracemi tohoto cyklu byly videostudie z okolí Jarkovic, v nichž se pokoušel zachycovat proměny okolní přírody. Mezi ně patří výtvarná studie *Země, světlo, vzduch* (1984), *Grafika podzimu* (1985), kde do přírody umístil své litografie, a *Zrcadlo času* (1985), které bylo pokusem o nový tvar hudebního videa na skladbu Miroslava Vitouše. Kromě prvního z nich nešlo o příliš vizuálně okázalá díla. Kamera v nich spíše popisně zachycuje vodní hladiny, romantizující záběry přírody, suchého listí a oblohy, doplněné o Pilařovy kresby a grafiky. Stejně jako v předchozím období však i nadále pokračovala dvojkolejnost umělecké praxe. Pro Československou televizi v Bratislavě tou dobou natáčel animovaný cyklus *Pozrite sa!* (1983–84).

Zatímco Radek Pilař pracoval na novém programu videomalby, ve vydavatelství Supraphon v roce 1985 dozrál záměr k vytvoření nové divize, která by po vzoru zahraničních vydavatelství vytvářela doprovodné hudební videozáznamy.⁽³²⁾ U zrodu sekce Supraphon Music Video stál producent Jiří Hubač, který záhy získal ke spolupráci skupinu techniků, a podařilo se mu zajistit několik starších přenosových vozů pro zázemí studia. I když nové oddělení videa zpočátku v Supraphonu nebudilo velké nadšení, brzy se ukázalo, že může být významným zdrojem monetizace hudebního portfolia, zejména pokud šlo o záznamy vážné hudby. Významným obchodním artiklem se staly audiovizuální záznamy koncertů České filharmonie, které Hubač zajišťoval i díky svým přátelským vztahům s šéfdirigentem

32 Část věnovaná Supraphon Music Video je založena na rozhovorech s producentem Jiřím Hubáčem a zvukovým mistrem Janem Kotzmannem. Rozhovor s Jiřím Hubáčem vedl Martin Blažíček 2. 6. 2022. Rozhovor s Janem Kotzmannem vedl Martin Blažíček 6. 5. 2022. Fond orální historie NFA.

Václavem Neumannem. Ty se dařilo obchodovat i mezinárodně a brzy se staly silným ekonomickým argumentem pro další existenci videodivize. Páteří produkce byla sice vážná hudba točená přímo v průběhu koncertů, záhy ji však začaly doplňovat záznamy baletů a videoklipy populární hudby. Supraphon produkoval i dobové videoklipy Michala Davida, Karla Svobody, Anny Rusticano a Karla Gotta. Video byla určena primárně pro televizní vysílání, krátce po nástupu technologie VHS na trh však přišel záměr prodávat videokazety komerčně v obchodech s hudebninami.

V této době přišel do Supraphon Music Video i Radek Pilař. Jeho renomé stálo především na úspěchu v dětském filmu a prvotním nápadem byla potenciální edice jeho pohádek na supraphonských videokazetách. V roce 1985 však Pilaře mnohem více lákala představa nové formy hudebního videa, kde by mohl uplatnit své výtvarné nápady i nově objevenou videotechniku. Studio totiž disponovalo přenosovým vozem s obrazovou režii JVC a profesionálním formátem U-matic HB, díky kterým bylo možné realizovat pokročilé videoefekty, jako bylo klíčování,⁽³³⁾ nebo základní televizní grafiku, navíc v pleneru a v libovolných lokacích. Pilař s Hubáčem záhy dospěli k dohodě, dle níž měly s využitím studiové techniky vznikat experimentální videoklipy pro tituly vážné hudby ze supraphonského portfolia.⁽³⁴⁾ Předem bylo jasné, že nepůjde o ekonomicky významnou aktivitu, která by se vyrovnala klipům populární hudby nebo záznamům filharmonie. Pro Supraphon to však znamenalo možnost realizace výtvarně zajímavého projektu zastřešeného uznávaným výtvarníkem s chutí experimentovat. Pilař zase získal přístup k profesionální videotechnice a ke spolupráci

33 V procesu klíčování jde zejména o oddělení postav či objektů od pozadí a jejich dosazení do jiného obrazu. K tomu se zpravidla využívá jejich natáčení na modrém nebo zeleném pozadí.

34 Hudební tituly vybíral pro Pilaře dramaturg Supraphonu Jiří Pilka, šlo celkem o osm programů různé délky na hudbu Vivaldiho *Čtvera ročních dob*, *Pohádky* Josefa Suka, *Smyčcového kvartetu F Dur* Antonína Dvořáka, *Simple symphony* Benjamina Brittena, Chopinovy *Fantasia cis moll*, *Římských slavností* Ottorina Respighi, Pendereckého *Trzyzny na paměť obětí Hirošimy* a Rombergovy *Velké dětské symfonie*.

s techniky a zvukaři. Volba Pilaře v sobě zahrnovala možnost experimentování nad rámec běžné televizní praxe, na druhou stranu byl Pilař chápán jako výtvarník relativně konzervativní. Použití výtvarných technik ve videotvorbě Supraphonu totiž podléhalo zákonům dramaturgie, v níž každý výtvarný efekt měl být logicky vysvětlitelný a obhajitelný. Jiří Hubač to komentoval zpětně takto:

Nebylo to tak, že režisér už neví coby, tak tam něco připraví, upraví, a divák sice neví proč, ale je to najednou ozvláštnění. U Radka Pilaře to bylo hledání čisté výtvarné představy. (...) On měl jasnou představu o tom, co chce získat. Samozřejmě, že třiminutové, čtyřminutové videa měly svůj vlastní příběh a scénář. Tomu muselo všechno odpovídat, nebylo to nahodilé. Byl to opravdu proces plně tvůrčí, slovo videoart, které je s Radkem Pilařem spojované, je určitě vlastně něco, u jehož zrodu stál, a co rozvinul.⁽³⁵⁾

Jako „prototyp“ hudebního videa sebou Pilař přinesl právě dokončené *Zrcadlo času*. To bylo později přiřazeno do série osmi videí, kterou začal Pilař v Supraphonu tvořit a která během procesu získala zastřešující název *Musica Picta*.⁽³⁶⁾ Jejím prvním, formálně nejpropracovanějším dílem, byl *Čas radování*⁽³⁷⁾ (1985) na hudbu Vivaldiho *Čtvera ročních dob*. Pilař pro video angažoval skupinu mimů (např. Borise Hybnera

35 Rozhovor s Jiřím Hubáčem (jazykově upraveno).

36 *Zrcadlo času* zajímavě ilustruje ambivalenci vztahů, které dobovou oficiální produkci provázely. Původní hudba Miroslava Vitouše se ukázala pro edici jako nevhodná, neboť skladatel žil od konce šedesátých let jako emigrant ve Spojených státech. Pilař v té době pracoval v neoficiálním domácím studiu Karla Svobody Elektrovox na zvuku k animované sérii *Pozrite sa! V té době se ve studiu pohybovali i členové tehdy rovněž zakázaného Pražského výběru*. Pilař se zde setkal s Michalem Pavlíčkem a Michaelem Kocábem a pro *Zrcadlo času* využil jednu z jejich ambientních kompozic, kterou ve studiu původně natočili pro jiné účely. (Na základě rozhovoru s Janem Kotzmannem.)

37 V cyklu *Musica Picta* se vyskytují dva různé tituly, *Čas radování* a *Čas radosti*. Jejich názvy Pilař v některých případech zaměňoval.

a Markétu Šebestákovou), natočil řadu trikových a animačních záběrů. Využil prakticky vše, co už dříve v animovaných filmech vyzkoušel: pixilace,⁽³⁸⁾ zoomorfní kompozice z přírodních materiálů, animované procesy malby a oživlé asambláže. Práce na cyklu neprobíhala soustavně. Studio bylo pro Pilaře k dispozici v rámci volných kapacit a v počátku nebyl ani zcela jasný rozsah a koncepce celého cyklu. I již dokončené díly procházely během let revizemi a postupně přibývaly díly další až do roku 1990. Vliv na charakter produkce mělo rozhodnutí o způsobu distribuce, kterým měla být kazeta VHS ve volném prodeji, což si vyžádalo odpovídající délku série alespoň kolem jedné hodiny. Způsob zpracování jednotlivých dílů se v mnohém lišil a pohyboval se od komplexnějších animací (*Hodina slavnosti*, 1987; *Minuty strachu*, 1990) přes animace jednodušší (*Chvilé něhy*, 1988), hrané skeče (*Čas veselosti*, 1989) ke statictější komponovaným obrazovým fantaziím (*Čas smutku*, 1987). V několika případech Pilař do cyklu zakomponoval své starší filmy (*Čas tance*, 1989).

Závěr práce na cyklu pro Pilaře nevyzněl nejšťastněji, neboť od edice VHS kazety v roce 1991 nakonec sešlo. Důvodem byly mimo jiné i změny, které přinesla transformace státního podniku Supraphon po roce 1990. Nejprve z něj byla tzv. delimitací vyjmuta divize videa, která dále působila jako státní podnik Bohemia Video Art, avšak pouze s právy na obrazové záznamy. Ten byl záhy v rámci privatizaci přeměněn na akciovou společnost, která několik let působila v oblasti zajišťování přímých přenosů a natáčení koncertů vážné hudby, zejména díky exkluzivní spolupráci Českou filharmonií. V roce 1995 došlo k přeprodeji většiny akcií Bohemia Video Art a firma postupně utlumila činnost. Někteří její zaměstnanci dále pokračovali ve společnosti BVA International s.r.o.

Pilařův cyklus sice nebyl dle plánu vydán, nový způsob videoprodukce ve státním podniku však pro něj poskytl

38 Pixilace je animační technika, v níž jsou po jednotlivých okénkách snímány pohyby herce, jako by šlo o neživý objekt.

funkční alternativu k duálnímu módu existence soukromého a oficiálního umění. Ačkoliv videoprodukce Supraphonu mohla působit jako konzervativní, měla řadu produkčních i estetických omezení a byla v rámci organizace marginalizovanou aktivitou, jednalo se přeci jen o rozpoznatelný projekt oficiální videoartové tvorby v socialistickém státním podniku. Zde našly uplatnění Pilařovy výtvarné nápady, které nedokázal realizovat v Krátkém filmu ani v Československé televizi. Videá z *Musicy Picty* se začala navíc objevovat na jeho autorských výstavách jako logické vyústění asambláží a přemalovaných fotografií ze sedmdesátých let. Pilař zde video chápal jako mediální rozšíření výtvarné práce, podobně jako v šedesátých letech spojil film a materiálové experimenty. Kamera pro něj byla analogií „elektronického štětce“ a videoobraz prostorem pro realizaci nových výtvarných forem. V katalogu sólové výstavy *Radek Pilař Video* (1988) rozpracovaný cyklus komentuje:

(...) opíráme se o základní koncepci, v níž nejde jen o ilustrování hudby obrazem, ale o volný výtvarný doprovod, který plně respektuje prioritu hudby a podřizuje se její myšlence. Tuto myšlenku by měl zdůrazňovat, ale zároveň ponechat posluchači prostor pro jeho vlastní vnímání. Obrazová interpretace by měla proto využívat specifických výtvarných prostředků umožněných televizní technikou, při nichž se kamera stává jakýmsi dalším hudebním nástrojem. Obraz a hudba mohou takto působit polyfonním způsobem, a nikoliv v ilustrační podřízenosti. Jde spíše o způsob poslechu obohacený, jak já říkám, vizuálním slyšením, o syntézu hudebně výtvarného vnímání...⁽³⁹⁾

39 Aloisie RAMBOSSKOVÁ, *Radek Pilař. Radek Pilař Video*, Vsetín: Okresní vlastivědné museum Vsetín 1988, s. 5.

Jednotlivé práce ze série se objevovaly v různých souvislostech i na dalších výstavách a festivalech po roce 1988, včetně *Salonu užitého umění* v Praze na Výstavišti (*Den videa*, 1989), MIDEM (Cannes, 1989), *Festival de création vidéo* (Clermont-Ferrand, Francie, 1990) a na výstavách *Video 1985–1990* (Galerie Václava Špály, Praha, 1990), *Absolutní opona* (Svitavy, Praha, 1991) a *Český obraz elektronický* (Mánes, Praha, 1994).

V polovině osmdesátých let byl Pilař v pozici etablovaného tvůrce v několika rovinách. Byl renomovaným výtvarníkem pro děti, animátorem a navíc, díky spolupráci se Supraphonem, našel způsob, jak vytvářet videoart v rámci systémových struktur. Kromě toho byl pedagogem na několika vysokých uměleckých školách, na FAMU v roce 1985 inicioval jako člen umělecké rady Kabinet animované tvorby.⁽⁴⁰⁾ Již od roku 1979 byl navíc znovu členem Svazu českých výtvarných umělců. Svými následovníky z řad videoumělců byl vnímán jako přirozená autorita, často se o něm hovoří jako o „zakladateli videoartu“. To mu dávalo v rámci systému oficiálního umění jistou vyjednávací pozici, díky níž mohl začít prosazovat vznik oboru videa⁽⁴¹⁾ coby součásti Svazu. Ten byl v té době organizován tak, že byl rozčleněn na obory malířství, fotografie a grafiky, užitého a průmyslového umění, restaurátorství a teorie. Založení oboru videa v rámci svazu by mělo nepochybně symbolický význam jako rozpoznání a potvrzení existence nového uměleckého oboru. Mělo by však i význam praktický. Výtvarníci Svazu pod oborem videa by mohli usilovat o státní zakázky a touto formou elegantně obejít produkční

40 Kabinet byl v letech 1986–1989 veden pod katedrou dokumentární tvorby jako specializace pro dálkové studium. Samostatná katedra animované tvorby vznikla až v roce 1990. Pilař zde přednášel do roku 1992.

41 Zatímco v době vzniku se o oboru mluvilo jako o „oboru videa“, podobně jako o dalších oborech svazu, velmi rychle zápis přešel do podoby „Oboru video“, jako by šlo o název umělecké skupiny, ke které měl nakonec obor svým charakterem blízko – šlo o umělce scházející se v prostoru výstavní síně Mánes. Takto o oboru referují i další texty prakticky až do současnosti. Tato studie se kloní ke staršímu způsobu zápisu analogicky k jiným oborům svazu.

system Krátkého filmu a Československé televize. V praxi by se tak mohli účastnit soutěží o realizaci videoprogramů, podobně jako se účastnili veřejných soutěží na díla do architektury.

Obor videa, ustavený v rámci Svazu v roce 1987, byl navržen jako mezioborová praxe, která by zahrnovala nejen samotnou videotvorbu, ale i zřízení videotéky, vytvoření fondu pro propagaci českého výtvarného umění, edukativní aktivity a teorii videa.⁽⁴²⁾ Představa centra, jež bude sdružovat produkční, edukační, prezervační a distribuční aktivity, je nakonec blízka i koncepci filmových kooperativů šedesátých let. Pilařovým požadavkem bylo i vytvoření takzvané *služby videa*. V jednom z projevů krátce po založení sekce žádá

(...) SČVU za účelem plnění plánu oboru technické, materiálové, prostorové a personální zabezpečení plánu oboru videa. (...) Členům oboru videa by měl [Svaz] umožnit výhodné finanční podmínky, nejlevnější nájem techniky proto, aby v rámci svého uměleckého programu mohli realizovat své umělecké záměry v oblasti videoartu nebo jiného druhu tvorby, který počítá s elektrickým záznamem a jeho zpracováním, například počítačové animace, videopředstavení, elektronického a časového zpracování petrografie, atd.⁽⁴³⁾

42 Viz „Obor video. UP sekce Svazu českých výtvarných umělců“, rukopis projevu Radka Pilaře po založení sekce v rámci SČVU, nedatováno, cca 1988, s. 2. Archiv dědiců Radka Pilaře.

43 *Ibid.*, s. 4.

Obdobný dokument adresovali představitelé oboru i Národní galerii,⁽⁴⁴⁾ která měla být do videopracoviště zapojena a pro své potřeby zde měla mít vlastní zastoupení. Žádný z navrhovaných plánů se sice neuskutečnil, obor však přetrval ve Svazu až do roku 1990, kdy zájmy jeho aktérů začala v tržním prostředí zastupovat Asociace videa a intermedialní tvorby. Mezi největší úspěchy patřila účast na letním *Salonu užitého umění* v Praze na Výstavišti (1989), kde se v rámci *Dne videa* představila poprvé tvorba jeho členů ve větším měřítku. Ani po rozpuštění Svazu v roce 1990 však Pilař na požadavky oboru nerezignoval. S poukazem na aktivní účast oboru videa v dokumentaci listopadu 1989 adresoval Občanskému fóru opětovně požadavky na vybavení Mánesa videotechnikou tak, aby mohli zajistit projekce informačních materiálů z revolučního dění.⁽⁴⁵⁾

Z á v ě r

V příkladu Radka Pilaře lze spatřovat zvláštní typ aktéra českého oficiálního výtvarného prostředí období normalizace. Nejde o postavu, která by jednoduše zapadala do jednoho ze schematických protipólů oficiálního a neoficiálního umění. Pilař v období sedmdesátých a osmdesátých let zaujímal mnoho různých postojů a vyjednávacích pozic. Na jednu stranu byl tvůrcem, kterému nebylo „dovoleno tvořit“, řada jeho prací vznikla v soukromí a nebyla rozsáhleji publikována, byl ale také úspěšným a ceněným výtvarníkem pro děti, autorem desítek animovaných filmů. Tato ambivalence navíc přežila do devadesátých let a nadále ještě zesílila po roce 2000, kdy byl Pilař opakovaně objeven jako tvůrce známý figurkou Rumcajse, o jehož experimentální tvorbě veřejnost neví. Na jeho práci pro Supraphon Music Video se pak ukazuje mnohvrstevnost tehdejší umělecké

44 Jaroslav VANČÁT, „Stanovisko k plánu oboru video SČVU v souvislosti s uplatněním videotechniky v Národní galerii“, rukopis, cca 1988. Archiv dědiců Radka Pilaře.

45 Rukopis, soubor korespondence Radka Pilaře. Archiv dědiců Radka Pilaře.

praxe, která byla vymezována principy šedé ekonomiky,⁽⁴⁶⁾ politickými ústupky, ale také osobními vztahy a sociálním kapitálem jejich aktérů. V rolích účastníků tehdejšího kulturního provozu tak nelze jednoznačně rozlišit, zda byli pouze perzekvováni za své postoje, nebo ze svých pozic využívali systém pro vlastní prospěch. Není ani zřejmé, zda jejich práce systém kulturní politiky upevňovala, nebo jej naopak erodovala. V tomto ohledu je asi nejvíce symptomatický okamžik roku 1985, kdy se v neoficiálním domácím studiu Karla Svobody, kde nahrávali protagonisté tehdejší pop-music, setkává Radek Pilař s čerstvě zakázaným Pražským výběrem, aby vybrali nahrávku pro jeho první videoartové dílo.

Je možná i příznačné, že žádný z aktérů tehdejší umělecké scény sám sebe nepopsal jako aktéra oficiálního umění, ačkoliv jejich souhra tento fenomén tvořila. Všichni z nich naopak zdůrazňovali problémy se systémem a obtíže se sebezprosazením. Popisovali pocit, že pro ně v dané instituci není místo, že do systému „nepatří“, například kvůli neochotě vstoupit do KSČ, pro přílišnou formální extravaganci jejich tvorby, nebo pro zásahy nekompetentního vedení organizací. S tím byla spojena nutnost překračovat pravidla, případně potřeba občasných politických ústupků. Pilař se dlouhodobě snažil v tomto systému hrát roli mediátora. Uplatňoval svůj vliv při prosazování nových možností institucionalizovaného zázemí oboru na vysokých školách, ve Svazu českých výtvarných umělců, v Národní galerii, nebo při získávání techniky a výstavních příležitostí pro své členy. V tomto smyslu byl systémovým hráčem. Neusiloval o destrukci systému, ale naopak o jeho udržení a zformování ve prospěch vlastních zájmů. Díky jeho působení se videoart prosadil relativně záhy na systémové úrovni kulturní politiky, i když například v porovnání s Polskem

46 Mezi ně je řazena například polooficiální praxe zmíněného domácího studia Karla Svobody, v níž byly realizovány zakázky v modelu ekonomicky alternativním oproti oficiální praxi. Srov. pozn. 36.

je u nás zpoždění více než deset let. Na druhou stranu existují země východního bloku, kde se videoart systémově neprosadil vůbec. Je otázkou, zda strategie vytvoření oboru videa a „změny systému zevnitř“ byla úspěšná ve srovnání s hypotetickými alternativami, mezi něž by patřily školní dílny či nezávislé a mimosystémové produkční jednotky.⁽⁴⁷⁾ Vytvoření centrální organizace pro videotvorbu totiž automaticky propagovalo i Pilařovu koncepci videa jako výtvarného média. To se projevilo například v řadě osvětových výstupů, v nichž je video představováno jako médium rozšiřující klasické výtvarné techniky, elektronický štětec, kresbu, či paletu barev.⁽⁴⁸⁾ Díky tomu byly upozaděny jiné role, jež by médium videa mohlo sehrávat, zároveň to však bylo zřejmě právě důvodem relativně bezbolestné integrace oboru videa do Svazu – šlo o výtvarné obrazy prosté politických sdělení.

Zatímco v případech jiných zemí dominoval spíše diskurz vítající potenciál videa jako komunikačního média, pro Československo je i na konci osmdesátých let klíčovým tématem „hra výtvarných forem“. Je otázkou, nakolik je to důsledkem Pilařova dominantního působení v oboru, nakolik jde o samospádný efekt obecného společenského klimatu, nebo důsledek zaujatých vyjednávacích pozic ve Svazu. Po roce 1989 nastal ovšem i v Pilařově práci jistý obrat, kdy do svých výtvarných prací začal vkládat politické obsahy. O tom svědčí například verze některých jeho starších videí, do kterých zakomponoval známý projev Miloše Jakeše v Červeném hrádku, nebo video *Čas zkoušky* (1990), v němž do koncertu Ireny a Vojtěcha Havlových vložil vlastní záběry z Národní třídy 17. listopadu a z porevolučního dění. V prosinci roku 1989 se účastnil aktivit oboru pod

47 Takovou jednotkou nepochybně byl u nás *Originální Videojournal*, který se však téměř exkluzivně orientoval na zpravodajské formáty, video pro něj nepředstavovalo uměleckou výzvu, ale distribuční kanál. I tak ale může sloužit jako příklad úspěšně existující paralelní organizace. V oblasti umění elektronického obrazu u nás v osmdesátých letech žádná podobná významná organizace nevznikla.

48 Např. Jaroslav VANČÁT, „Pilařovo video“, *Český deník*, Praha, 1. 11. 1991.

hlavičkou Video Mánes, v jejichž rámci ve stejnojmenné pražské výstavní síni probíhaly projekce nezávislého zpravodajství.

Tato díla jsou však spíše okrajová a nemohou změnit celkový dojem, že pro Pilaře byla obecně příznačná distance od jiných než výtvarných koncepcí videoartu. V jeho tvorbě se prakticky neobjevují prvky mediální kritiky, a pokud ano, chápe ji jako skutečnou kritiku instituce Československé televize (ve formě konkrétních televizních praxí). Formy konceptuálního videoartu jsou mu rovněž vzdáleny, ačkoliv se o ně ve své soukromé tvorbě několikrát pokoušel, například ve videu *Slovo* (osmdesátá léta). Tyto experimenty však nedošly uplatnění a Pilař i v devadesátých letech pokračuje v koncepci videa jako „nového elektronického štětce“.

Je otázkou, nakolik bylo toto zastaralé pojetí videoartu vlivné pro první generaci videotvůrců osmdesátých let (např. Svobodová, Geislerová, Slauka, Hřebačka). V českém prostředí v osmdesátých letech totiž zcela absentují významná témata identity, genderu a neoformalismu, která například zcela ovládla videoart v sousedním Polsku. Na druhou stranu se tato koncepce později stala jádrem odmítnutí oboru videa nastupující generací mladých videoumělců po roce 1995.

Ve své době však bylo video katalyzátorem změn, jimž se podařilo alespoň pro Pilaře přemostit propast mezi osobní a veřejnou tvorbou, tedy jedno z hlavních schizmat výtvarné kultury období normalizace.