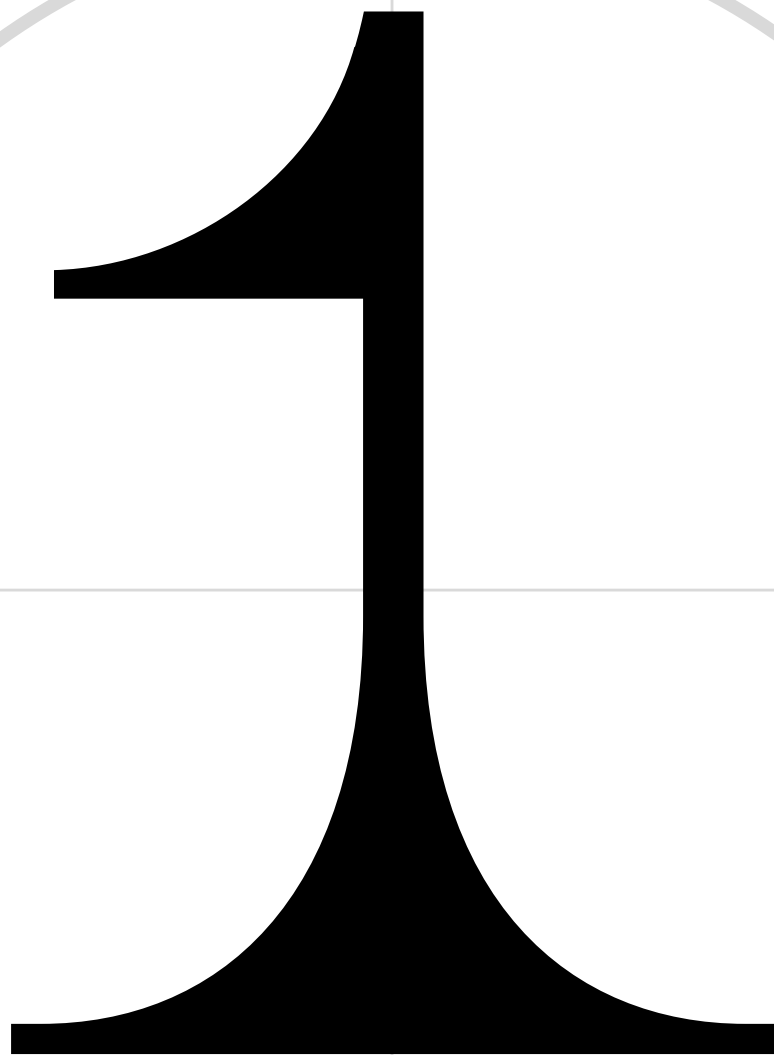


Představy komunity

SPOLEK PŘÁTEL POHYBLIVÉHO OBRAZU



THE MOVING IMAGE FRIENDS ASSOCIATION

Imagined Community

1. 5. 2020 — 31. 5. 2020

etc. galerie
Sarajevská 16
Praha 2 / Prague 2

Kurátoři:

Markéta Jonášová a Tomáš Kajánek

Online výstavní projekt s názvem *Spolek přátel pohyblivého obrazu* představuje historické i současné podoby kolektivů, jež byly založeny za účelem podpory produkce, prezentace a výzkumu uměleckého filmu a videoartu. Na základě srovnání těchto uskupení projekt ukazuje, nakolik je vedle společného zájmu o médium pohyblivého obrazu pro jejich fungování zásadní také dobový politický kontext a převládající společenské podmínky. Promítání na webových stránkách galerie a doprovodná esej přibližují činnost Anthology Film Archives, československé skupiny Obor video a platformy D'EST.

Curators:

Markéta Jonášová and Tomáš Kajánek

The online exhibition project titled *The Moving Image Friends Association* presents both historical and contemporary models of collectives, established for the sake of supporting the production, presentation and research of film and video art. By comparing those collectives, the project explores how the shared interest in the moving image medium, present-day political context and prevailing social conditions form the ways in which the art collectives functioned. Screenings of films on the gallery's website and an accompanying essay present the work of Anthology Film Archives, Czechoslovak group Obor Video, and D'EST platform.

Spolky přátel pohyblivého obrazu

V komentáři ke krátkému dokumentárnímu snímku Petra Skaly z roku 1990 zaznívá věta, kterou často slycháváme i v současné době při výkladu historie českého videoartu: „Český videoart se možná za světem o pár let opozdil, ale zato šel svou vlastní cestou“. V tomto srovnávání českého a západního videoartu, jež nezřídka vede k vynášení hodnotících soudů, není pozadu tvorba místních umělců, ale spíše samotné ideje, na kterých je toto srovnání založeno. Pokud je něco z hlediska historie videoartu pozadu, pak je to chápání dějin umění ve smyslu jednolitého vývoje uměleckých forem, jež se odvíjí od univerzálního (tedy západního) ducha pokroku. Pohyblivý obraz vzdoruje tomuto pojetí dějin více než kterékoliv jiné médium, neboť historie jeho produkce je úzce provázaná s vývojem a dostupností technologií pro jeho záznam a přenos, což podmiňují konkrétní společenské, ekonomické a politické podmínky, nikoliv abstraktní lineární vývoj. Dostupnost technického zařízení byla pro rozvoj videoartové tvorby v západních zemích v 60. letech stejně podstatná jako obrat tvůrců k neo-avantgardní umělecké praxi. Přenosné videorekordéry a kamery se staly prostředkem zachycení performativních děl a zprostředkování angažované umělecké tvorby, a zároveň otevřely nové pole pro konceptuální a mediální experimenty (Meigh-Andrews, 2013). Absence struktur pro podporu produkce a prezentace pohyblivého obrazu – a zároveň potřeba vzájemné spolupráce vyplývající z komplexní povahy tohoto média – vedla umělce k hledání nových forem organizace, a tím i nových podob institucionální praxe. Existence institucí podporujících audiovizuální umění, či naopak jejich absence, je tedy úzce závislá na dobových možnostech cirkulace pohyblivého obrazu, jež se odvíjejí od dostupných technologií a převládajících společensko-politických podmínek.

Na poli experimentální filmové tvorby začala tato problematika vyvíjet se ještě před rozšířením videoartu na konci 60. let. Podle umělce a teoretika Stuarta Marshalla to byly právě aktivity amerických experimentálních filmařů, které sloužily videoartovým umělcům jako vzor při hledání nových modelů pro distribuci děl a organizaci vlastní činnosti (Marshall, 1985). Americký obchodník s uměním Howard Wise v roce 1970 zavřel svoji newyorskou galerii, aby založil neziskovou organizaci Electronic Arts Intermix, jež se za padesát let svého fungování stala jednou z nejvýznamnějších institucí pro distribuci, konzervaci a výzkum mediálního umění.

The Moving Image Friends Associations

A sentence in the voice-over commentary accompanying Petr Skala's short documentary from the 1990s is one which can even nowadays be often heard when discussing the history of Czech video art: "Compared to the world, Czech video art might be belated, but it did go its own way". When Czech and Western video art are compared it usually ends in a comparative evaluation that devalues the former. However, it is not the work of the local artists that is belated but rather the ideas on which this comparison is based. If there is something belated concerning the history of video art, it is the understanding of art history in terms of a monolithic development of art forms, derived from the universal (meaning Western) spirit of progress. Moving image resists such a notion of history more than any other art form, because the history of its production is closely linked to the concrete development and accessibility of technologies for its recording and broadcasting – and that, in turn, is determined by particular social, economic, and political conditions, not by an abstract linear development. For the development of video art in Western countries in the 1960s, the availability of technical equipment was as important as the embracing of neo-avant-garde art by artists at the time. Portable video recorders and cameras represented convenient means of capturing performative artworks and mediating socially engaged art practice, while also opening a new field for conceptual and media experiments (Meigh-Andrews, 2013). The lack of structures for the support of moving image production and presentation, as well as the necessity to cooperate based upon the complex nature of the medium, led artists to search for new organisational structures, and in so doing, also for new forms of institutional practice. The existence of institutions that supported audiovisual art, or – on the contrary – the scarcity of such institutions, is closely related to the present-day possibilities of moving image circulation, which is dependent on available technologies and prevailing social-political conditions.

In the field of experimental film, these issues emerged even before the expansion of video art in the late 1960s. According to the artist and theoretician Stuart Marshall, it was the activities of American experimental filmmakers that served as an example to video artists searching for new models of distribution and self-organisation (Marshall, 1985). American art dealer Howard Wise closed his gallery in New York in 1970 to establish the non-profit organisation

Se stejným záměrem byla v roce 1976 založena také platforma London Video Arts (dnes LUX) a následně i organizace Montevideo v Amsterdamu či Vtape v Torontu (Balsom, 2017). Tyto instituce mají svůj předobraz v modelu filmových spolků fungujících na principu zpoplatněného zapůjčování svěřených děl, které se etablovaly po 2. světové válce ve Spojených státech amerických. Za historicky nejvlivnější uskupení lze v tomto ohledu považovat skupinu amerických filmařů New American Cinema Group, která krátce po svém založení iniciovala vznik distribučního družstva New York Film-Makers' Cooperative (Mekas, 2016). Rostoucí počet děl, se kterými družstvo nakládalo, vyvolalo během několika let potřebu ustanovit vlastní instituci, která by umožnila necenzurovanou prezentaci a později také archivaci marginalizovaného experimentálního filmu. Kinotéka newyorského filmového družstva tak v roce 1970 získala stálou lokaci a institucionalizovala své fungování pod názvem Anthology Film Archives.

Vedoucí osobností newyorského uskupení a prvním ředitelem Anthology Film Archives se stal Jonas Mekas, dnes již legendární představitel poválečné filmové avantgardy. Od počátku své kariéry byl Mekas zastáncem zpřístupnění filmového umění co nejširšímu spektru diváků, což se odrazilo i na fungování Anthology Film Archives – vedle promítacího sálu zde bylo fungovalo i studijní centrum (sloužící také jako výstavní prostor), knihovna, konferenční sál a zázemí pro dlouhodobé uchování filmů a dalších archivních dokumentů. Ačkoliv si nová instituce osvojila řadu tradičních muzejních funkcí, realita jejího provozu byla neformální a založená na (často prekarizované) práci umělecké komunity. Provoz archivu je doposud financován ze soukromých i státních dotací, výraznou část příjmu však tvoří členské příspěvky. Fungování archivu Mekas zachycuje v dokumentu *Laboratorium Anthology* z roku 1999, k němuž velkou část záběrů pořídil skladatel a filmař Auguste Varkalis. *Laboratorium* připomíná ikonická představení, jež se v Archivu uskutečnila, a zároveň zprostředkovává vhled do jeho zákulisí. Sám Mekas v dokumentu naznačuje, že počátky Archivu se neobešly bez kontroverzí a problémů, jež nejčastěji plynuly z nedostatku financí či sporů o řízení instituce. Archiv čelil kritice také kvůli subjektivitě kritérií, kterými se komise s Mekasem v čele řídila při výběru filmů do zvláštního programu Essential Cinema, jehož smyslem bylo představit divákům kanonické experimentální filmy. Součástí zmíněné komise nebyla žádná žena a do výběru se dostalo jen několik filmařek (Alfaro, 2012). Přesto však nelze zpochybnit přínos Anthology Film Archives pro rozvoj filmu jako umění, jak dokládají

named Electronic Arts Intermix, which has become throughout its 50-year long history one of the most important institutions for the distribution, preservation, and research of media art. With the same mission, the London Video Arts platform (currently LUX) was established in 1976, followed by the organisation Montevideo in Amsterdam, and Vtape in Toronto (Balsom, 2017). The archetype of these institutions is the model of a film association providing paid rentals of entrusted works, as established in the United States after the Second World War. Historically, the most influential association is the New American Cinema Group, which (shortly after its establishment) initiated the foundation of the New York Film-Makers' Cooperative (Mekas, 2016). Due to the growing number of works the cooperative collected over the years, the artists felt the need to establish an institution that would enable uncensored presentation, and later also the preservation of these marginalised experimental films. The cinemathèque of the New York Film-Makers' Cooperative found its permanent location in 1970 and institutionalised its activities under the name Anthology Film Archives.

A leading figure of the filmmaker's association in New York, and the first director of the Anthology Film Archives was Jonas Mekas, a renowned representative of the post-war film avant-garde. From the beginning of his career, Mekas had been an advocate of making film-as-art accessible to as broad an audience as possible, which in turn influenced the activities of Anthology Film Archives – in addition to a screening hall, a study centre was established (which also functioned as an exhibition space), as well as a library, a conference room, and facilities for the long-term preservation of films and other archival documents. Even though the new institution appropriated a number of traditional museum functions, its day-to-day functioning was informal and based on the (often precarious) work of the arts community. The activities of the archive are up to the present days funded from both public and private donations, with a significant portion of its income coming from members' fees. The way the archive used to operate is depicted in Mekas' documentary *Laboratorium Anthology* from 1999, for which most of the scenes were shot by the composer and filmmaker Auguste Varkalis. *Laboratorium* recalls the iconic performances that took place in the archive, as well as mediates an insight into the backstage running of the institution. In the documentary, Mekas himself hints that the establishment of the archive was not without controversies and problems, which often stemmed from the lack of finances or disputes over the management of the institution. The archive was also subjected to criticism for the subjectivity of the criteria

v dokumentu zachycené scény z představení Nam June Paika, Josepha Beuyse nebo Patti Smith či úsilí vynakládané při konzervaci filmových páسů a dalších archivních materiálů.

Založit podobné uskupení, jakým byla americká New American Cinema Group, bylo v poválečném Československu nemyslitelné. Nezávislé umělecké spolky byly po roce 1948 zlikvidovány či podřízeny Ústřednímu svazu československých výtvarných umělců, zatímco ideologický dozor nad filmovou tvorbou vykonával Československý státní film. Krátké období uvolňování a decentralizace vystřídala po roce 1968 nová vlna cenzury a stranického dohledu nad kulturní produkcí. Řada významných představitelů a představitelky experimentální umělecké scény emigrovala a ti, kdo zůstali, se ocitli v izolaci a bez možnosti získat pro svou tvorbu institucionální podporu. Státní dohled nad uměleckými uskupeními, cenzura informací, politická podpora tradičních uměleckých žánrů, nedostupnost zařízení pro záznam a přehrávání videa – všechny tyto podmínky přispěly k tomu, že se tvorba videoartu v socialistickém Československu institucionálně nerozvíjela tak, jako tomu bylo na Západě. Výraznou výjimku představovala tvůrčí skupina Independent video art Prague, která vznikla pod Institutem průmyslového designu, a uskupení Obor video, které se utvořilo v rámci Svazu českých výtvarných umělců až v roce 1987 (DEN VIDEA 1989/2018, 2018).

Jedním z hlavních důvodů vzniku skupiny Obor video, který iniciovali umělci Radek Pilař a Petr Skala, bylo zajistit institucionální podporu technicky a finančně náročné videoartové tvorbě. Základní myšlenkou oboru bylo rozvíjet práci s médiem videa nejen v umění, ale také v dalších kulturních oblastech, a zároveň udržovat v rámci skupiny volnou tvůrčí atmosféru. Ačkoliv vnitřní fungování Oboru umožňovalo svobodné experimentování s pohyblivým obrazem, vnější aktivity byly stále kontrolovány Svazem českých výtvarných umělců. První prezentace skupiny s názvem Den videa, jež proběhla v rámci oficiálního Salonu užitého umění v roce 1989, se tak neobešla bez cenzurních zásahů – video Radka Pilaře s názvem *Zrcadlo času* muselo být představeno bez hudby Michaela Kocába a Michala Pavlíčka, ačkoliv tato hudební složka tvořila jeho podstatnou součást (Kerbachová, 2006). Svazová agenda v oblasti kultury po desetiletí protežovala tradiční umělecké formy a náměty, zatímco neo-avantgardní tendence byly vytlačeny na periferii uměleckého provozu. Řada členů skupiny Obor video vycházela ve své tvorbě z avantgardních tendencí a klasických

that its committee, chaired by Mekas, followed when selecting films for the Essential Cinema programme; the purpose of which was to present viewers with a selection of canonical experimental movies. None of the committee members was a woman and only a few female filmmakers were selected (Alfaro, 2012). Despite this criticism, the contribution of the Anthology Film Archives to the development of film as art can not be disputed, as illustrated by the documentary that captures the performances of Nam June Paik, Joseph Beuys or Patti Smith, as well as the effort spent on the preservation of film stock and other archival materials.

It was impossible to establish an association similar to the New American Cinema Group in post-war Czechoslovakia. After 1948, independent artists' unions were eliminated or subordinated to the centralised Union of Czechoslovak Fine Artists, while the ideological control of film production was exercised by the Czechoslovak State Film. A short period of ideological loosening and decentralisation was immediately followed by a new surge in censorship and the Communist Party's policing of cultural production after 1968. Many important representatives of the avant-garde art scene emigrated, and those, who stayed, found themselves isolated without the possibility to gain institutional support for their art practice. As a result of the policing of artists' associations by the state apparatus, which included censorship, the need to embrace traditional artistic genres, as well as the inaccessibility of equipment for the recording and playing of videos, the institutionalisation of video art in socialist Czechoslovakia did not develop in the same way as it did in the West. Despite that, there were two significant movements founded after 1968; Independent Video Art Prague, established under the Institute of Industrial Design, and the association Obor Video, which only started to form in 1987 within the Union of Czech Fine Artists (DEN VIDEA 1989/2018, 2018).

One of the main reasons leading to the foundation of the group Obor Video, initiated by the artists Radek Pilař and Petr Skala, was to secure institutional support for the technically intensive and costly production of video art. The core philosophy of the group was to develop video practice not only within art but also in other cultural fields while maintaining a free and creative atmosphere inside the group. Even though the inner running of the group enabled free experimenting, its external activities were still controlled by the Union of Fine Artists. Hence, interventions by censors shaped the first exhibition of the group titled Day of Video (Den videa), which

uměleckých disciplín, které kombinovala s animací a filmovou grafikou. Radek Pilař vystudoval v 50. letech malbu na Akademii výtvarných umění a ve svých filmových experimentech běžně aplikoval výtvarné postupy. Svěbytná provázanost malby, fotografie, animace a videa je patrná na Pilařově prezentaci *Zrcadlo času* v rámci komplexní instalace s názvem *Zpráva o stavu vod na českých tocích*, jež byla vytvořena pro výstavu Den videa. *Zrcadlo času* běželo na třech obrazovkách umístěných ve výšce očí, jež byly ve spodní části doplněny fotografiemi struktur ze zmuchlaného papíru a uprostřed fotografií děvčátka s barevnými skvrnami. Celá instalace se odrážela v zrcadle položeném na zemi před diváky. V dokumentu Petra Skaly je Radek Pilař zachycen při práci na *Zrcadle času* a tyto záběry jsou doprovázeny komentářem, jež vystihuje dobové pojetí oboru video na pomezí tradičních žánrů a nových technologií; „Videoart – nový druh umění vyjadřující se pomocí elektronického obrazu ... moderní technika tak proniká do vysoce důstojného a po staletí nehybného světa obrazů a soch, aby artefaktu dodala pohybu a čas.“

Vznik nezávislých platform pro podporu audiovizuálního umění byl v západních zemích od 60. let spojen se zakládáním nových univerzitních oborů a muzejních oddělení (Alfaro, 2012). Zásadní reformu uměleckých institucí v Československu přinesla až „sametová revoluce“, což se v oblasti nových médií projevilo především v zakládání nových kateder na vysokých uměleckých školách. Po rozpadu centralizovaného Svazu českých výtvarných umělců se umělecká scéna rozdělila na menší uskupení, ze kterých se postupně etablovaly nezávislé výstavní prostory a organizace, jež sice poskytly zázemí pro prezentaci mediálního umění, avšak s omezenými prostředky a jen pro úzký okruh diváků. Sbírkatovně galerie počaly začleňovat mediální umění do svých výstavních programů; kvůli chybějící erudici a infrastruktuře však doposud nepřijaly adekvátní strategie pro akvizice, výzkum a konzervaci nových médií. Přestože jsou technologie pro nahrávání a přenos pohyblivého obrazu stále dostupnější, kategorie „uměleckého videa“ se ocitla v jakési institucionální propasti mezi strukturami výtvarného a filmového světa, bez zázemí ve vlastní produkční či distribuční platformě. Fungování na pomezí filmového a výtvarného je však známé také západním umělcům a umělkyním, neboť tradiční model zpoplatněného zapůjčování se v současnosti stále častěji mísí s dalšími způsoby distribuce audiovizuálních děl – jako jsou DVD, licencované edice, streamování či neautorizovaná online cirkulace – čemuž odpovídají také různé formáty prezentace (Balsom, 2017).

took place within the official Salon of Applied Arts in 1989. Radek Pilař's video titled *Mirror of Time (Zrcadlo času)* had to be exhibited without the music of Michael Kocáb and Michal Pavlíček, despite the fact that the music was an inherent part of the work (Kerbachová, 2006). For decades, the agenda of the Union prioritised traditional art forms and subject matters, whereas neo-avant-garde tendencies were pushed to the periphery of the art scene.

In their art practice, several members of the group were drawing on avant-garde tendencies and traditional art disciplines, combined with animation and film graphics. Radek Pilař studied painting at the Academy of Fine Arts in the 1950s, and in his experiments with moving image often applied fine art methods. The particular combination of painting, photography, and animation is evident in Pilař's presentation of *Mirror of Time* within a complex installation *Report on the State of Water on Czech Watercourses (Zpráva o stavu vod na českých tocích)*, created for the exhibition Day of Video. *Mirror of Time* was showcased on three television screens positioned at eye-level, under which were photographs of screwed up paper, and a photograph of a young girl stained with colourful splodges. The whole installation was reflected in a mirror located on the floor in the middle of the installation. In the documentary of Petr Skala, Radek Pilař is depicted while working on the video *Mirror of Time* and these scenes are accompanied by a commentary that captures the present-day understanding of the video art field in between traditional genres and new technologies; “Video art – a new type of art that uses the electronic image as a means of expression... Modern technology penetrates the dignified and the centuries motionless world of images and sculptures to endow the artefact with motion and time.”

In Western countries, the emergence of independent platforms for the support of audiovisual art has been related to the foundation of new university and museum departments since the 1960s (Alfaro, 2012). A major transformation of art institutions in Czechoslovakia was only brought about after the Velvet Revolution, which – in the field of new media – resulted in the opening of new departments at art academies. After the collapse of the centralised Union of Fine Artists, the Czech art scene separated into smaller associations, which gradually led to the establishment of independent galleries and organisations. Even though these institutions created the conditions for the display of media art, they usually operate within limited means and reach only a small audience. Art museums no longer avoid the presentation of video art, but lack

Krise spojená s pandemií covid-19 ještě uspišila proces digitalizace uměleckého světa. Vzrůstající počet online výstav, databází a portálů zveřejňuje stále větší množství audiovizuálních děl, pro jejichž sledování již není hlavním kritériem fyzická přítomnost diváků, ale jazykové znalosti a rychlost připojení. Z možnosti online platforem volně překračovat národní hranice, a tím zaplňovat slepá místa ve sdílené kulturní historii, vychází kurátorské zaměření online platformy D'EST, jejíž vznik iniciovala kulturoložka a kurátorka Ulrike Gerhard. V průběhu roku 2018 tato platforma publikovala šest promítacích kapitol, jež vznikly ve spolupráci s řadou kurátorek a umělkyně pocházejících převážně ze zemí „bývalého Východu“. Dílčí kapitoly představily díla, jež z feministických a kolektivních pozic reflektují témata spojená s postsocialistickou transformací, jako je například v úvodu zmíněná problematika chápání dějinnosti, jak vyplývá z ideologického vztahu Východu a Západu. Toto specifické zaměření projektu D'EST přispělo ke vzniku mezinárodní profesní komunity, jež prostřednictvím pohyblivého obrazu formuje kritickou reflexi sdílené historické zkušenosti. Výzkumný a komunitní přesah platformy D'EST je však ve světě nových nadnárodních virtuálních galerií výjimkou, která pokládá podstatné otázky ohledně budoucího fungování těchto platforem: Jakým způsobem a kým má být obsah těchto online „galerií“ kurátorován? Komu je jejich program určen? A jaké způsoby produkce a distribuce děl umožní zajistit adekvátní finanční podporu zastoupených umělců a umělkyně?

Markéta Jonášová

the necessary expertise and infrastructure, and appropriate strategies for the acquisition, research, and preservation of new media art are yet to be implemented. Despite the increasing accessibility of technology for the recording and broadcasting of moving image, the category of “art videos” has found itself in an odd abyss between the structures of the art and film world, without its own production or distribution platform. However, Western artists are also familiar with operating in between the art and film scene, as the established model of paid rentals increasingly competes with other models of film distribution – such as DVDs, limited editions, streams, and non-authorised online circulation – which correspond to different formats of video art presentation (Balsom, 2017).

The crisis resulting from the COVID-19 pandemic accelerated the digitalisation of the art world. An increasing number of virtual exhibitions, databases and portals have released a growing amount of audiovisual artworks to be watched online. The main criteria for watching these works is no longer the physical location of the viewer but rather our language skills and the speed of our internet connection. The possibility to freely cross national borders, and by doing so also to fill blank spaces in a shared cultural history, is a focal point of the online cultural platform D'EST, the foundation of which was initiated by the cultural studies scholar and curator Ulrike Gerhard. Throughout 2018, the platform produced six screening chapters, developed in collaboration with many curators and artists from the countries of the so-called “former East”. These chapters presented audiovisual artworks that reflect feminist and collective perspectives on topics related to the post-socialist transformation, such as the notion of historicity derived from the ideological relation of East and West. This particular focus of D'EST contributes to the development of an international professional community, which – by the means of moving image – shapes critical reflection of shared historical experience. In the world of transnational virtual galleries, such an embracement of research and collective practice is rather unique, and poses profound questions about their future mode of operation: How and by whom should be the content of these online galleries curated? For whom is their programme intended? And what forms of production and distribution can secure sufficient financial support of the artists?

Markéta Jonášová

Zdroje:

Alfaro, K. (2012). Access and the Experimental Film: New Technologies and Anthology Film Archives Institutionalization of the Avant-garde. *The Moving Image*, 12(1), 44–64.

Balsom, E. (2017). *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*. New York: Columbia University Press.

DEN VIDEA 1989/ 2018 (2018). *Den videa 1989/ 2018: První skupinová výstava českého videoartu*. Doprovodný text k výstavě.

Kerbachová, B. (2006). Počátky českého videoartu. *Illuminace*, 18(2), 133–158.

Marshall, S. (1985). Video: From Art to Independence. *Screen*, 26(2), 66–72.

Meigh-Andrews, C. (2013). *A History of Video Art*. London: Bloomsbury.

Mekas, J. R. (2016). *Movie Journal: The Rise of New American Cinema, 1959–1971*. (G. R. Smulewicz-Zucker, Ed.). New York: Columbia University Press.

References:

Alfaro, K. (2012). Access and the Experimental film: New Technologies and Anthology Film Archives Institutionalization of the Avant-garde. *The Moving Image*, 12(1), 44–64.

Balsom, E. (2017). *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*. New York: Columbia University Press.

DEN VIDEA 1989/ 2018 (2018). *Den videa 1989/ 2018: První skupinová výstava českého videoartu*. Text to the exhibition.

Kerbachová, B. (2006). Počátky českého videoartu. *Illuminace*, 18(2), 133–158.

Marshall, S. (1985). Video: From Art to Independence. *Screen*, 26(2), 66–72.

Meigh-Andrews, C. (2013). *A History of Video Art*. London: Bloomsbury.

Mekas, J. R. (2016). *Movie Journal: The Rise of New American Cinema, 1959–1971*. (G. R. Smulewicz-Zucker, Ed.). New York: Columbia University Press.

PODĚKOVÁNÍ / SPECIAL THANKS TO:
ANNA DAVIDOVÁ, ALŽBĚTA BAČÍKOVÁ, MICHAL JURZA,
JAMES MANSFIELD

PŘEKLAD / TRANSLATION: MARKÉTA JONÁŠOVÁ
IT: ONDŘEJ ROZTOČIL, DESIGN: NELA KLÍMOVÁ

PROJEKT JE FINANČNĚ PODPŮŘEN GRANTY OD
MINISTERSTVA KULTURY ČR A MAGISTRÁTU HL. M. PRAHY

THE PROJECT IS FINANCIALLY SUPPORTED BY GRANTS
FROM THE MINISTRY OF CULTURE OF THE CZECH
REPUBLIC & PRAGUE CITY HALL



MINISTERSTVO
KULTURY

etc.